

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
INSTITUTO DE ARTES – CAMPUS SÃO PAULO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

CLÁUDIO PEREIRA CRUZ

TRÊS SONATAS PARA VIOLINO E PIANO DE HEITOR
VILLA-LOBOS: EDIÇÃO CRÍTICA DAS FONTES



São Paulo
2024

CLÁUDIO PEREIRA CRUZ

**TRÊS SONATAS PARA VIOLINO E PIANO DE HEITOR
VILLA-LOBOS: EDIÇÃO CRÍTICA DAS FONTES**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da UNESP - Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Campus de São Paulo – como exigência final para obtenção do título de Doutor em Música.

Área de concentração:

Música: processos, práticas e teorizações em diálogos.

Linha de pesquisa:

Criação musical: Composição e *Performance*.

Orientador:

Prof. Dr. Nahim Marun Filho.

**São Paulo
2024**

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do
Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

C957t Cruz, Cláudio Pereira (Cláudio Cruz), 1967-

Três sonatas para violino e piano de Heitor Villa-Lobos: edição crítica
das fontes / Cláudio Pereira Cruz. -- São Paulo, 2024.
215 f.: il. + anexo

Orientador: Prof. Dr. Nahim Marun.

Tese (Doutorado em Música) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de
Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Música brasileira. 2. Músicos brasileiros. 3. Compositores - Brasil. 4.
Música - Edição. 5. Partituras. 6. Sonatas. 7. Villa-Lobos, Heitor, 1887-1959.
I. Marun, Nahim. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III.
Título.

CDD 780.149

Bibliotecária responsável: Luciana Corts Mendes - CRB/8 10531

CLÁUDIO PEREIRA CRUZ

**TRÊS SONATAS PARA VIOLINO E PIANO DE HEITOR
VILLA-LOBOS: EDIÇÃO CRÍTICA DAS FONTES**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da UNESP - Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Campus de São Paulo – como exigência final para obtenção do título de Doutor em Música.

Tese aprovada em: 14/06/2024

Banca Examinadora

Prof. Dr. Nahim Marun Filho
Instituição: IA/UNESP

Prof. Dr. Florivaldo Menezes Filho
Instituição: IA/UNESP

Prof. Dr. Eliel Almeida Soares
Instituição: FFCLRP (Revista da Tulha) / USP

Aos meus pais, João Pereira Cruz (*In memoriam*) e Janette Sanchez Cruz, por proporcionar esse momento ímpar na minha trajetória.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador, Prof. Dr. Nahim Marun Filho, pela amizade, pelas indicações e por sempre incentivar uma pesquisa minuciosa, com critérios éticos, responsáveis, imparciais e de qualidade. Agradeço também pelo estímulo ao processo criativo na redação da tese, seja na contextualização das fontes ou referências bibliográficas. Suas orientações, apoio e crença neste trabalho foram fundamentais, assim como nossa parceria na vida musical ao longo dos anos.

À minha esposa Miriam, agradeço pelo apoio, compreensão e por me ouvir e aconselhar durante todos esses anos. Sua paciência e o presente de nossos filhos lindos foram essenciais para termos uma família feliz.

Aos meus filhos Christian, João Victor e Ana Claudia, agradeço por me incentivarem durante todos esses anos de estudo, desde a graduação na Universidade de Filosofia até o mestrado e doutorado na UNESP.

Ao Prof. Dr. Florivaldo Menezes Filho, agradeço pelo enorme incentivo ao longo de tantos anos, pela crença em meu trabalho, pelas críticas sempre construtivas e por me mostrar caminhos diversos que contribuíram para o meu crescimento intelectual.

Ao Prof. Dr. Eliel Almeida Soares, agradeço pelo apoio, pelas elucidações filosóficas e pelas observações pertinentes sobre a ordenação e disposição dos tópicos nos capítulos da tese. Agradeço também por acreditar em minha capacidade quando eu estava iniciando minha jornada acadêmica.

Ao Professor Lucas Pigari, agradeço pelo excelente trabalho de editoração das partituras das sonatas e pela paciência em todo o processo de correções.

À Professora Patrícia Sanchez, agradeço pela grande ajuda nas correções dos textos e pelas sugestões.

Aos meus numerosos alunos, agradeço por serem sempre minha fonte de inspiração e por me motivarem a me empenhar em ensiná-los ao longo da minha vida.

À UNESP e a todos os seus professores, agradeço pelo privilégio de ter cursado várias disciplinas com grandes mestres. Sua ajuda e conhecimento foram fundamentais para a realização deste trabalho.

Aos meus amigos e colegas, agradeço por serem minha companhia nos estudos e trabalhos realizados, e a todos que direta ou indiretamente me ajudaram nesta pesquisa.

Agradecimento especial à pianista Olga Kopylova por ter tocado as sonatas nº 1 e nº 2 de Villa-Lobos nos recitais de defesa da minha tese de doutorado e pela ajuda nas correções da nova edição da Sonata nº 2.

Por fim, gostaria de agradecer ao meu querido Mestre Olivier Toni (*In memoriam*). Foram tantos aprendizados... Lembro-me da primeira aula que deveria ter sido de harmonia ou, na pior das hipóteses, teoria musical, mas começamos a estudar história da civilização. Foram inúmeras aulas, vários livros e muitas conversas. Adquiri um grande conhecimento de um homem altamente culto e perspicaz. Continuamos com História das Artes, História da Música Europeia, Teoria Musical, Harmonia e Contraponto. E, antes que eu percebesse, esse grande mestre começou a me chamar de “Maestro”. Eu era um jovem músico, dirigia orquestras sendo o *Spalla*, mas não me sentia um verdadeiro maestro... Poucos anos depois, entendi a verdadeira intenção e percepção de um dos melhores professores de regência que o Brasil já teve. Obrigado, Toni, por tantos anos de aulas e por todo o conhecimento compartilhado.

“A tarefa não é tanto ver aquilo que ninguém viu, mas pensar o que ninguém ainda pensou sobre aquilo que todo mundo vê” (Arthur Schopenhauer).

RESUMO

As sonatas para violino e piano de Heitor Villa-Lobos (1887-1959) constituem-se como obras do gênero escritas entre 1912 e 1920. É pertinente ressaltar que, nesse período de sua vida, Villa-Lobos transitou entre o romantismo tardio e o modernismo, além do nacionalismo nascente. Desse modo, após tocar e gravar as sonatas do compositor, considerando também nossa experiência na editoração de partituras e como regente, deparamo-nos com diversos erros e discrepâncias das partes do violino e do piano. Portanto, acreditamos que seja pertinente interpretar essas obras por meio de uma edição cuidadosa. Nesse sentido, a presente tese propõe contribuir com os intérpretes, professores, alunos e estudiosos da música, a partir de manuscritos obtidos no Museu Villa-Lobos e na Editora Max *Eschig* em Paris, com uma revisão e edição crítica.

Palavras-chave: Heitor Villa-Lobos; edição crítica das sonatas; música brasileira; análise e pesquisa; *performance*.

ABSTRACT

The sonatas for violin and piano by Heitor Villa-Lobos (1887-1959) constitute works of the genre written between 1912 and 1920. It is pertinent to highlight that, during this period of his life, Villa-Lobos moved between late romanticism and modernism, in addition to nascent nationalism. Therefore, after playing and recording the composer's sonatas, also considering our experience in publishing scores and conducting, we came across several errors and discrepancies in the violin and piano parts. Therefore, we believe it is pertinent to interpret these works through careful editing. In this sense, this thesis proposes to contribute to performers, teachers, students and music scholars, based on manuscripts obtained at the Villa-Lobos Museum and Editora *Max Eschig* in Paris, with a review and critical edition.

Keywords: Heitor Villa-Lobos; critical edition of the sonatas; Brazilian music; analysis and research; performance.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Resposta da Editora <i>Durand-Salabert-Eschig</i>	25
Figura 2 - Villa-Lobos Sonata-Fantasia n.º 1 <i>Désespérance</i> . C. 116-118. <i>Éditions Max Eschig</i>	36
Figura 3 - Villa-Lobos Sonata-Fantasia n.º 1 <i>Désespérance</i> . c. 54. <i>Éditions Max Eschig</i>	37
Figura 4 - Villa-Lobos Sonata-Fantasia n.º 1 <i>Désespérance</i> . c. 119-125. <i>Éditions Max Eschig</i>	37
Figura 5 - Villa-Lobos Sonata-Fantasia 47-51. <i>Éditions Max Eschig</i>	38
Figura 6 - Villa-Lobos Sonata-Fantasia n.º 2. c.228-231. <i>Éditions Max Eschig</i>	38
Figura 7 - Villa-Lobos Sonata-Fantasia n.º 3. Terceiro mov. c. 1-6. <i>Éditions Max Eschig</i>	39
Figura 8 - Jornal Diário da Noite, São Paulo, ano XX, n., p.xx, 22 nov.1930.	40
Figura 9 - Jornal Diário da Noite, São Paulo, ano XX, n., p.xx, 22 nov.1930.	42
Figura 10 - <i>Jornal La Mañana</i> , Montevidéu, ano XX, n., p.xx, 5 out.1940.	44
Figura 11 - <i>Jornal El Pueblo</i> , Montevidéu, ano XX, n., p.xx, 15 out.1940.....	46
Figura 12 - <i>Jornal do Commercio</i> , Rio de Janeiro, ano XX, n., p.xx, 10 jun.1944.	48
Figura 13 - O Jornal, Rio de Janeiro, ano XX, n., pxx, 10 jan.1945.	50
Figura 14 - Jornal A Manhã, Rio de Janeiro, ano XX, n., p.xx, 16 jan.1945.	51
Figura 15 - Jornal A Noite, Rio de Janeiro, ano 34, n. 11.839, p. 5, 27 jan.1945.	52
Figura 16 - Jornal O Estado de S. Paulo, São Paulo, ano 71, n.23.299, p. 03, 09 set.1945.	53
Figura 17 - Jornal A Noite, Rio de Janeiro, ano 35, n.12062, p. 7, 27 jan.1945.	55
Figura 18 - Diário de Notícias, Rio de Janeiro, ano XX, n., p.xx, 10 nov.1946.	56
Figura 19 - Jornal O Cruzeiro, Rio de Janeiro, ano 18, n.54, p.xx. 23 nov.1946.....	57
Figura 20 - Jornal Correio Paulistano, São Paulo, ano 97, n. 29024, p. 3, 19 nov.1950.....	59
Figura 21 - Jornal Folha da Tarde, Porto Alegre, ano XX, n., p. xx, 09 ago.1951.	61
Figura 22 - <i>Jornal do Commercio</i> , Rio de Janeiro, ano XX, n., p.xx, dez.1951.	63
Figura 23 - Jornal Folha da Manhã, Recife, ano XX, n., p.xx, 05 jan.1955.....	64
Figura 24 - Jornal O Globo, Rio de Janeiro, ano 33, n.9499, p. 4, 25 abr.1957.....	65
Figura 25 - Jornal A Tarde, Salvador, ano XX, n., p.xx, dez.1959.	66
Figura 26 - <i>Jornal La Nacion</i> , Buenos Aires, ano XX, n., p.xx, 16 nov.1969.....	67
Figura 27 - Correções c.23.	69
Figura 28 - Correções c.25.	70

Figura 29 - Correções c.29.....	70
Figura 30 - Correções c.52.....	71
Figura 31 - Correções c.97.....	72
Figura 32 - Correções c.147 e 148.	73
Figura 33 - Correções c.151 e 153.	74
Figura 34 - Correções c.3.	75
Figura 35 - Correções c.19-20.....	76
Figura 36 - Correções c.33-38.....	78
Figura 37 - Correções c.61.....	80
Figura 38 - Correções c.73.....	81
Figura 39 - Correções c.137.....	87
Figura 40 - Correções c.34.....	90
Figura 41 - Correções c.61.....	92
Figura 42 - Correções c.97.....	94
Figura 43 - Correções c.117-120.....	96
Figura 44 - Correções c.151.....	97
Figura 45 - Correções c.49.....	99
Figura 46 - Correções c.235.....	101
Figura 47 - Correções c.234.....	104
Figura 48 - Correções c.5 e 10.	105
Figura 49 - Correções c.231 e 232.	108
Figura 50 - Correções c.3-14.....	109
Figura 51 - Correções c.103-115.....	114
Figura 52 - Correções c.247-251.....	117
Figura 53 - Correções c.7-12.....	119
Figura 54 - Correções c.114-121.....	126
Figura 55 - Correções c.19-27.....	128
Figura 56 - Correções c.94-105.....	131
Figura 57 - Correções c.215-221.....	134
Figura 58 - Correções c.62-90.....	136
Figura 59 - Correções c.7-27.....	140
Figura 60 - Correções c.93-118.....	146
Figura 61 - Correções c.7-11.....	151
Figura 62 - Correções c116-125.....	154

Figura 63 - Correções c.34-38.	156
Figura 64 - Correções c.27.	159
Figura 65 - Correções c.134-136.	161
Figura 66 - Correções c.15-26.	163
Figura 67 - Correções c.103-107.	167
Figura 68 - Correções c.200-206.	172
Figura 69 - Correções c.15-22.	174
Figura 70 - Correções c.116-124.	178
Figura 71 - Correções c.7-14.	180
Figura 72 - Correções c.85-89.	184
Figura 73 - Correções c.157-161.	188
Figura 74 - Correções c.7-46.	189
Figura 75 - Correções c.186-206.	197
Figura 76 - Correções c.34-58.	198
Figura 77 - Correções c.116-123.	202
Figura 78 - Correções c.1-26.	203
Figura 79 - Correções c.134-161.	209

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	14
2	CONTEXTUALIZAÇÃO.....	21
2.1	O ambiente musical do jovem Heitor Villa-Lobos (1887-1959)	21
2.2	Viagens de Villa-Lobos	22
2.3	As sonatas e os documentos extraviados em Paris.....	24
2.4	As três sonatas para violino e piano	26
2.5	Desafios técnicos de um violinista ao tocar as sonatas de Villa-Lobos.....	27
2.6	Revisão Musicológica	29
2.6.1	Edição Crítica	30
2.6.2	Metodologia.....	31
2.6.3	Alguns lapsos editoriais nas sonatas	36
2.7	Publicações em Periódicos	39
3	SONATA N.º 1 PARA VIOLINO E PIANO - (PRIMEIRA SONATA-FANTASIA).....	69
3.1	Edição (transcrição) da partitura da Sonata n.º 1 de Heitor Villa-Lobos.....	69
3.1.1	Correções de notas, ritmos e claves, partitura do piano e violino	69
3.1.3	Correções de notas, ritmos, sugestões e adequações de dinâmicas, articulações e marcações de arcada, parte individual do violino.....	89
4	SONATA N.º 2 PARA VIOLINO E PIANO	99
4.1	Edição (transcrição) da partitura da Sonata n.º 2 de Heitor Villa-Lobos.....	99
4.1.1	Correções de notas, ritmos e claves, parte de piano (Sonata 2).....	99
4.1.2	Sugestões e adequações de dinâmicas, articulações e marcações de arcadas	108
4.1.3	Correções de notas, ritmos, sugestões e adequações de dinâmicas, articulações e marcações de arcadas, parte individual do violino	135

5	SONATA N.º 3 PARA VIOLINO E PIANO.....	150
5.1	Edição (transcrição) da partitura da Sonata n.º 3 de Heitor Villa-Lobos	150
5.1.1	Correções de notas, ritmos e claves, parte de piano e violino (Sonata n.º 3)	151
5.1.2	Sugestões e adequações de dinâmicas, articulações e marcações de arcadas	161
5.1.2	Correções de notas, ritmos, sugestões e adequações de dinâmicas, articulações e marcações de arcadas, parte individual do violino.....	188
6	CONCLUSÃO.....	210
	REFERÊNCIAS	212
	APÊNDICE A - Explicações sobre as Sonatas, n.º 1, n.º 2 e n.º 3: Edição Crítica como Resultado de Pesquisa e sobre os Manuscritos.....	215

1 INTRODUÇÃO

As três sonatas para violino e piano de Heitor Villa-Lobos (1887-1959), compostas no início do século XX, são atualmente incluídas em muitas séries de música de câmara ao redor do mundo, seja por meio de gravações nacionais e internacionais, seja por meio de audições em concertos e recitais.

Após o desenvolvimento industrial ocorrido no segundo quartel do século XIX, quando muitos países descobriram novas possibilidades tecnológicas que influenciariam as artes, especialmente a música, alguns compositores começaram a desenvolver novas ideias. Heitor Villa-Lobos, um dos compositores mais renomados do Brasil, foi um dos mais criativos e inovadores, escrevendo suas três sonatas para violino e piano no início de sua carreira. Essas sonatas refletem sua abordagem única em relação à música, incorporando elementos do folclore brasileiro, dissonâncias modernas e estruturas rítmicas complexas.

As sonatas de Villa-Lobos são consideradas obras significativas no repertório para violino e piano. Sua composição demonstra a maestria em combinar influências musicais brasileiras, como o folclore e a música popular, com técnicas e estruturas musicais tradicionais ocidentais. Essa criatividade resulta em composições únicas que enriquecem o repertório da música de câmara. Seus temas expressivos, harmonias inovadoras e criatividade são elementos que ainda impressionam os ouvintes e atraem músicos interessados em explorar e interpretar sua música. A habilidade de Villa-Lobos em transmitir emoções por meio da composição faz com que suas sonatas sejam apreciadas e admiradas pela sua profundidade artística.

As sonatas de Villa-Lobos apresentam desafios técnicos e interpretativos para os músicos, tornando-as um campo fértil para o desenvolvimento e aprimoramento de habilidades musicais. Desde passagens virtuosísticas até sutilezas expressivas, as sonatas exigem um alto nível de domínio técnico, além de uma compreensão profunda da linguagem musical do compositor. Os músicos que se dedicam a explorar e dominar essas obras aprimoram sua musicalidade e expandem seus horizontes interpretativos.

Villa-Lobos foi um pioneiro em sua abordagem à sonoridade e à exploração das possibilidades do violino e do piano. Suas sonatas refletem essa busca por novas formas de expressão musical, incluindo técnicas estendidas e efeitos sonoros incomuns. Isso permite que os músicos explorem diferentes cores, texturas e timbres, ampliando os limites do que é possível realizar com esses instrumentos.

Em resumo, as sonatas para violino e piano de Villa-Lobos mantêm sua relevância na atualidade devido à sua contribuição para o repertório musical, seu valor estético e musical, sua

representação da identidade brasileira, os desafios técnicos e interpretativos que oferecem aos músicos, bem como sua capacidade de explorar novas sonoridades. Essas obras continuam a ser apreciadas e estudadas, estabelecendo uma conexão duradoura entre a música de Villa-Lobos e o público contemporâneo.

No final do século XIX e início do século XX, o Rio de Janeiro era uma cidade com uma vida cultural intensa, atraindo músicos, compositores e companhias de ópera europeias. Nesse período da história, havia uma presença significativa de renomados autores, como Charles-Camille Saint-Saëns (1835-1921), Gabriel Fauré (1845-1924), Claude Debussy (1862-1918), Paul Dukas (1865-1935) e Maurice Ravel (1875-1937) na França; Richard Wagner (1813-1883), Gustav Mahler (1860-1911) e Richard Strauss (1864-1949) na Alemanha; além dos compositores de ópera italianos, como Giuseppe Verdi (1813-1901), Ruggero Leoncavallo (1857-1919), Giacomo Puccini (1858-1924) e Pietro Mascagni (1863-1945), entre outros. Foi a partir do contato com esses mestres da composição que Villa-Lobos deu início ao Modernismo no Brasil. Mais tarde, ele teve a oportunidade de viajar para a Europa e conhecer o trabalho de outros compositores, como Florent Schmitt (1870-1958), Arnold Schoenberg (1874-1951) e Igor Stravinski (1882-1971). É possível perceber, portanto, que as sonatas de Villa-Lobos apresentam influências da música europeia, especialmente da música francesa.

Depois de uma viagem pelos diversos estados brasileiros, Villa-Lobos começou a desenvolver seu estilo musical. Ele foi influenciado por diversas fontes ao compor suas sonatas para violino e piano e foi profundamente inspirado pela riqueza do folclore brasileiro, incorporando elementos desse universo em suas composições. Villa-Lobos explorou os ritmos, melodias e harmonias presentes nas tradições musicais indígenas, africanas e populares do Brasil, o que conferiu uma sonoridade autenticamente brasileira às suas sonatas.

Villa-Lobos igualmente foi um defensor do nacionalismo musical, que buscava explorar e celebrar as raízes e a identidade cultural de uma nação por meio da música. Ele abraçou esse movimento e procurou expressar a essência do Brasil em suas composições, incluindo suas sonatas para violino e piano.

Apesar de estar profundamente enraizado nas tradições brasileiras, Villa-Lobos também estava ciente das inovações e tendências musicais europeias do século XX. Ele absorveu influências do impressionismo francês, do expressionismo alemão e das técnicas vanguardistas que emergiam na época. Essas influências modernistas são evidentes em sua abordagem harmônica, nas dissonâncias exploradas e na estrutura complexa de suas sonatas.

Segundo Eurico Nogueira França (1979), Villa-Lobos teve seu primeiro contato com a música de Debussy na Bahia, no período em que percorria o Brasil. O compositor francês teria

influenciado suas próximas composições. A esse respeito, Eurico França faz uma comparação entre o começo da Sonata n.º 1 e a *Ballade* para piano de Debussy, evidenciando, assim, as similaridades musicais.

Para mostrar a relação entre Debussy da primeira fase e o Villa-Lobos nascente, vale estabelecer uma relação entre os cinco primeiros compassos da *Ballade*, de Debussy, para piano, e os compassos de abertura da **Primeira Sonata-Fantasia...** (França, 1979, p.9, negritos nossos).

Villa-Lobos foi profundamente influenciado por Debussy e sua abordagem inovadora em relação à harmonia e à textura musical. Debussy é conhecido por explorar escalas modais, harmonias fluidas e recursos sonoros específicos do piano. Esses elementos estão presentes nas obras de Villa-Lobos, especialmente em suas sonatas e trios para piano.

Maurice Ravel também foi uma influência significativa para Villa-Lobos, principalmente por sua maneira única de orquestrar e explorar cores e timbres musicais. A habilidade de Ravel em criar texturas sonoras complexas e em combinar diferentes famílias de instrumentos inspirou Villa-Lobos a explorar e expandir a paleta sonora em suas composições.

Embora Saint-Saëns seja conhecido principalmente por sua música orquestral e de câmara, suas composições refletiam um equilíbrio entre uma técnica virtuosística e melódica, e uma abordagem harmônica mais tradicional. Villa-Lobos, especialmente em suas obras mais precoces, demonstrou influência de Saint-Saëns na combinação de virtuosismo e lirismo.

Villa-Lobos, de igual forma, encontrou inspiração na música de Gabriel Fauré, notadamente em relação à melodia expressiva e ao uso poético da harmonia. Fauré era conhecido por sua sensibilidade melódica refinada e Villa-Lobos incorporou essa qualidade em muitas de suas próprias composições.

Apesar de ter sido influenciado pelos compositores franceses, Villa-Lobos desenvolveu seu próprio estilo musical distintamente brasileiro, fundindo essas influências estrangeiras com o folclore e a cultura do Brasil. Essa fusão de elementos resultou em uma abordagem única e inovadora em suas obras.

As sonatas de Villa-Lobos, Debussy, Ravel e Saint-Saëns são trabalhos notáveis do repertório de música de câmara. Embora cada compositor possua uma característica distinta, existem algumas comparações que podem ser feitas entre suas sonatas. Cada um desses compositores representa uma época e estilo musical diferentes. Villa-Lobos, sendo brasileiro, incorporou elementos da música folclórica do Brasil em suas sonatas, apresentando uma linguagem tonal única e rica em ritmo e melodia. Debussy e Ravel são considerados

compositores impressionistas, com sonoridades evocativas e cores harmônicas distintas. Saint-Saëns, um compositor romântico francês, apresenta melodias cativantes e virtuosismo técnico.

Villa-Lobos, Debussy e Ravel são conhecidos por suas abordagens inovadoras em relação à tonalidade, desafiaram as convenções tonais tradicionais e exploraram progressões harmônicas complexas, dissonâncias e modos alterados. Em contraste, as sonatas de Saint-Saëns mantêm uma estrutura tonal mais convencional, ainda que com momentos expressivos e surpreendentes. Cada compositor explorou as possibilidades expressivas dos instrumentos em suas sonatas. Villa-Lobos destacou a sonoridade e o virtuosismo dos instrumentos, enquanto Debussy e Ravel exploraram uma variedade de timbres e recursos técnicos no piano. Saint-Saëns também atribuiu partes virtuosísticas a ambos os instrumentos e deu igual destaque a cada um.

As sonatas de Villa-Lobos, Debussy, Ravel e Saint-Saëns exibem uma variedade de estruturas formais. O compositor brasileiro frequentemente utilizou formas tradicionais, mas com uma abordagem mais livre e expansiva. Debussy e Ravel, por outro lado, desafiaram as formas tradicionais, utilizando estruturas mais fluidas e orgânicas. Saint-Saëns, embora também tenha utilizado formas tradicionais, mostrou uma habilidade técnica impressionante e uma forte compreensão dos elementos estruturais clássicos.

Cada compositor incorporou elementos distintos de suas tradições culturais em suas sonatas. Villa-Lobos trouxe a essência da música brasileira para suas composições. Debussy e Ravel foram influenciados prioritariamente pelos elementos musicais franceses e espanhóis em suas obras. Saint-Saëns, por sua vez, incorporou a tradição romântica francesa em suas sonatas.

Essas são apenas algumas das comparações possíveis entre as sonatas desses compositores. No entanto, é importante reconhecer que cada um deles possui um estilo e uma abordagem únicos, tornando suas sonatas obras distintas e valiosas dentro do repertório de música de câmara.

Villa-Lobos de igual modo foi influenciado por compositores românticos, como Frédéric Chopin e Franz Liszt, especialmente em relação à expressividade e ao virtuosismo pianístico presentes em suas sonatas. Ainda assim, ele conseguiu fundir elementos românticos com sua própria linguagem musical e características estilísticas brasileiras. Essas influências se entrelaçam nas sonatas de Villa-Lobos, resultando em um estilo distintivo e único que combina elementos tradicionais e modernistas. Sua música é uma expressão autêntica da cultura brasileira e das correntes artísticas de sua época.

A primeira sonata foi composta em 1912; a segunda, em 1914; e a terceira, em 1920.

Outro ponto a ser enfatizado são as diferenças entre elas¹:

- A primeira tem um único movimento com várias seções.
- A segunda é a mais extensa e intensa, com três movimentos.
- A terceira tem empregos harmônicos ousados, com várias dissonâncias.

Todas as sonatas foram editadas pela editora *Max Eschig*. No entanto, percebemos discrepâncias na parte do violino e do piano, como diferenças nas dinâmicas, articulações, indicações de andamento, *ritenutos*, notas e ritmos. Além disso, foram encontrados erros na parte do piano, como claves incorretas e várias imprecisões de notas, tornando a harmonia inadequada. Na parte do violino, foi necessário revisar as articulações, ligaduras, pontos, *tratinas*, ou seja, tudo teve de ser revisto, com a finalidade de favorecer a *performance*. Dessa forma, é recomendável que o compositor, quando não possui habilidade exímia em um instrumento, tenha a colaboração de um especialista na finalização da edição da partitura de sua obra. Um exemplo notável de colaboração entre compositor e instrumentista é o Concerto para violino e orquestra de Johannes Brahms (1833-1897), que contou com a colaboração do violinista Joseph Joachim (1831-1907). Essa parceria resultou em uma obra que atende completamente às necessidades técnicas e expressivas do instrumento.

Além disso, é importante ressaltar que os manuscritos, como fonte primária, desempenham um papel crucial no processo de revisão e edição. Entendemos, igualmente, que alguns compositores, quando editam suas obras, almejam a “perfeição”. Nessa busca, desfazem-se, muitas vezes, dos manuscritos contendo erros. No caso de Villa-Lobos, verifica-se o inverso: consultando os manuscritos, ficou claro que grande parte dos erros tiveram origem no processo editorial. Apesar de alguns comentários sobre uma possível desorganização, os manuscritos assinados por Villa-Lobos são frequentemente claros.

Com o objetivo de realizar o nosso doutorado, que consiste em uma edição crítica das sonatas de Villa-Lobos, solicitamos ao Museu Villa-Lobos partituras, material publicitário, cartas e tudo o que pudesse ser relevante para a nossa pesquisa. É importante ressaltar que recebemos os manuscritos das sonatas de Villa-Lobos: Sonata n.º 2, parte de piano; Sonata n.º 3, parte de piano e violino. Além disso, também recebemos diversas publicações em jornais que descrevem concertos e festivais nos quais a música de Villa-Lobos foi executada, bem como

¹A semana de Arte Moderna de 1922 aconteceu em São Paulo, entre os dias 11 e 18 de fevereiro de 1922, no Teatro Municipal. Foi um grande marco para o Modernismo brasileiro e tornou-se uma referência cultural, apresentando novas ideias e conceitos artísticos, além da música de câmara de Villa-Lobos, apresentada durante a semana como grande diferencial. É pertinente ainda reiterar que Villa-Lobos compôs mais de 50 peças antes de participar da semana de arte de 1922, tais como: sinfonias, obras para vários instrumentos, música coral, para citar algumas. Dessa forma, a segunda Sonata foi uma das obras escolhidas para ser tocada na semana de arte, talvez por ser a sonata mais envolvente e estruturalmente consolidada.

cartas escritas pelo próprio compositor. No capítulo *Publicações em Periódicos*, descrevemos várias dessas publicações.

Nas últimas décadas, importantes orquestras e instrumentistas de vários países gravaram grande parte do seu repertório sinfônico e camerístico de Villa-Lobos. Infelizmente, as partituras disponíveis contêm muitas imperfeições. Recentemente, a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo - OSESP realizou a edição e gravação de todas as sinfonias de Villa-Lobos. Para isso, contratou vários profissionais que trabalharam nas correções para disponibilizar a outras orquestras um material novo e revisto, possibilitando gravação de referência. Gostaríamos ainda de mencionar o pós-doutorado do professor Nahim Marun Filho, na *Université Paris Sorbonne*, o qual realizou a *Revisão Crítica das Canções para Voz e Piano de Heitor Villa-Lobos*, publicadas pela editora *Max Eschig*. Posteriormente, foi publicada, pelo Programa de Publicações Digitais da Pró-Reitoria de Pós-Graduação da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), a recente tese de doutorado da Maestrina Ligia Amadio, orientada pelo professor Nahim Marun, editando o *Concerto para piano e orquestra de Henrique Oswald* e o livro do professor Paulo de Tarso Salles: *Os Quartetos de Cordas de Villa-Lobos: forma e função*, editado pela Edusp, em 2018.

Em 2001, produzimos um CD com as Sonatas 1 e 2 de Villa-Lobos, com o professor Nahim Marun, em Gênova - Itália, pelo Selo *Dynamic*. Também, gravamos a segunda sonata com o pianista Cristian Budu, em julho de 2020, para o Selo Sesc. Por fim, em 2019, efetuamos a gravação dos Três trios de piano e o trio de cordas com Ricardo Castro (piano), Antônio Meneses (violoncelo) e Gabriel Marin (viola).

Tocamos as sonatas em outras ocasiões: com o professor Nahim Marun, em 2001; no lançamento do CD, em 2002; em comemoração à Semana de 22, em 2017 e 2018; em um projeto dedicado à música de Villa-Lobos, no caso da primeira Sonata, com Rogerio Zaghi, em 2013, em Ribeirão Preto, e com Ana Flávia Frasão, em 2016; já a segunda Sonata, com Claudio Soares em São Paulo, em 2010; no Japão, em 2010; e com Marcos Aragoni, em 2019, em São Paulo.

Reforçando as afirmações já expostas, em todas essas ocasiões, sejam nos concertos, recitais ou nas gravações, deparamo-nos com o desafio e a dificuldade de não localização de partituras bem editadas. Dessa maneira, muitas vezes, tivemos que tomar decisões sem maiores aprofundamentos ou com pesquisas acadêmicas.

Além disso, publicamos alguns artigos, os quais nos ajudaram a ampliar nossos conceitos sobre Villa-Lobos e sobre o trabalho de revisão e pesquisa de algumas de suas obras. Ainda há de se salientar que, nessa edição em particular, localizamos dezenas de erros de notas,

ritmos, claves, dinâmicas e articulações, o que tornou nosso trabalho de edição bem mais complexo do que esperávamos. Somado a isso, o fato de não termos o manuscrito da primeira Sonata, que está perdido momentaneamente, nos fez recorrer à gravação do violinista Oscar Borgerth e Ilara Gomes Grosso de 1960. Os dois intérpretes tiveram estreito contato com Villa-Lobos e participaram de diversos concertos e recitais organizados pelo próprio compositor.

De igual forma, poderemos corroborar, nesse processo, por meio de nossa experiência na edição de partituras, na regência, bem como na interpretação, por termos tocado diversas vezes essas obras.

Portanto, por meio desse trabalho de edição crítica, mediante uma avaliação e análise reflexiva das fontes primárias, além de uma revisão musicológica, espera-se proporcionar aos jovens violinistas, pianistas e professores a possibilidade de estudarem estas peças de Villa-Lobos, utilizando partituras sem erros, com propostas musicais e técnicas criteriosas.

Por último, ainda pontuamos que neste trabalho, incluímos um breve capítulo sobre os desafios enfrentados por um violinista ao estudar e tocar uma das sonatas do compositor brasileiro. Nesse capítulo, fazemos algumas sugestões técnicas e indicamos materiais específicos para o estudo preparatório, abordando algumas particularidades do violino.

2 CONTEXTUALIZAÇÃO

2.1 O ambiente musical do jovem Heitor Villa-Lobos (1887-1959)

No início do século XX, Henrique Oswald (1852-1931) retornou da Europa, após 30 anos radicado na Itália, e assumiu a posição de diretor do Instituto Nacional de Música, onde Villa-Lobos estudou durante seus anos de formação. Compositores brasileiros importantes como Leopoldo Miguez (1850-1902), Glauco Velásquez (1884-1914) e Henrique Oswald já haviam composto sólidas sonatas para violino e piano, que se tornaram peças fundamentais do repertório camerístico.

Paralelamente, a música popular ganhava grande impulso e tomava as ruas e os palcos do Rio de Janeiro. As *mazurkas*, polcas e os *schottisches*, tradicionais da música popular europeia, misturavam-se com a música dos negros escravizados, como o batuque e o lundum. Essa troca de influências foi incorporada pelos chorões cariocas e, consequentemente, por Villa-Lobos, que participava ativamente desse movimento socio musical.

Assim, o jovem compositor conviveu com personalidades como Anacleto de Medeiros (1866-1907), um dos primeiros a registrar arranjos dos chorões para conjuntos maiores, Ernesto Nazareth (1863-1934), que se apresentava para multidões no cine Odeon, e com a pioneira regente e compositora Chiquinha Gonzaga (1847-1935), uma mulher mestiça que lutou pelos direitos civis, pelo movimento feminista e pelos direitos autorais em benefício dos artistas brasileiros.

Nesse ambiente fértil, Villa-Lobos compôs suas três sonatas para violino e piano, que se baseavam na sofisticada tradição europeia, mas também estavam repletas de elementos da tradição popular e folclórica. Em outras palavras, sua paixão pelo choro e pela seresta desde tenra idade, marcou sua conduta, tanto social quanto musical. Dessa forma, como é sabido por muitos, a recorrência histórica dos ritmos sincopados e das frases amplas, expressivas e irregulares, presentes com frequência nessas sonatas, tornaram-se os principais paradigmas da música brasileira no início do século XX.

2.2 Viagens de Villa-Lobos

Segundo vários de seus biógrafos e menções em periódicos da época, Villa-Lobos, realizou uma viagem pelo Brasil quando era jovem, ocorreu a partir de 1905, quando tinha apenas 18 anos. Durante o percurso, Villa-Lobos percorreu diversas regiões do país, coletando e pesquisando músicas e ritmos tradicionais das diferentes culturas brasileiras. Em 1907 escreveu *Os Cantos Sertanejos*, para pequena orquestra. Em 1912, viaja novamente pelo país, atuando como violoncelista numa companhia de operetas.

Em matéria, publicada em 23 de novembro de 1946 pelo *Jornal O Cruzeiro*, cujo título é *Villa-Lobos*, assinada por Vieira Morim, descreve a trajetória de Villa-Lobos desde sua infância, início de seus estudos musicais e de violoncelo aos 4 anos de idade com seu pai Raul Villa-Lobos (1862-1899). Igualmente, é enfatizado que o compositor brasileiro tocava piano e, muitas vezes, o trompete, para diversão. Teve estreito contato com os *seresteiros* do Rio, tocava violão, clarineta e saxofone. Chegou a tocar no *Cinema Parisiense* e no *Salão Assírio do Teatro Municipal*. Somado a isso, decidiu conhecer o Brasil viajando por muitos estados; esteve inclusive com os índios na selva amazônica.

Durante sua jornada, Villa-Lobos visitou áreas rurais e urbanas, incluindo cidades como Recife, Salvador, Belém, Manaus, Paranaguá (Paraná) e Rio de Janeiro. Ele registrou em cadernos as melodias e os ritmos que encontrava, além de fazer anotações sobre as tradições musicais e culturais das comunidades locais.

Essa viagem foi crucial para a formação musical de Villa-Lobos e teve grande influência em seu estilo de composição posterior. As experiências e as músicas coletadas durante a viagem foram incorporadas em suas obras, que se destacam pela fusão de elementos da música erudita com elementos do folclore brasileiro.

Villa-Lobos visitou várias cidades pelo Brasil, como Ouro Preto, cidade histórica de Minas Gerais, famosa por sua arquitetura colonial e tradição musical. Passou algum tempo em Recife, onde teve a oportunidade de conhecer e estudar a rica cultura musical do Nordeste brasileiro. A cidade de Salvador, na Bahia, também fez parte da rota de Villa-Lobos. Lá, ele teve contato com os ritmos e tradições afro-brasileiras, que tiveram grande influência em suas composições. Viajou até Belém, onde pôde explorar a música e a cultura amazônica. A região norte do Brasil foi uma das que mais o impactaram durante sua viagem. A cidade de Manaus, no coração da Floresta Amazônica, foi outra parada importante em sua jornada, conhecer a Amazônia foi um fato marcante e profundo em sua obra. Lá, ele teve a oportunidade de conhecer as tradições musicais indígenas e ribeirinhas da região. Posteriormente, retorna ao Rio

de Janeiro em 1913, sua cidade natal, conhece a pianista, professora e compositora Lucília Guimarães (1886-1966) com quem se casa neste mesmo ano. Além disso, na capital brasileira ele consolidou suas experiências, mencionou a importância da cidade como centro cultural e musical, valorizou o samba, a bossa nova e a música popular carioca em geral, além da beleza natural da cidade. Por fim, começou a compor suas obras, incluindo elementos folclóricos que havia coletado ao longo de sua viagem.

Além das cidades que mencionei anteriormente, Villa-Lobos também visitou outras localidades importantes, como Belo Horizonte, São Paulo, Niterói, Vitória, Natal, João Pessoa, Maceió, Aracaju, São Luís, Teresina, Fortaleza, Goiânia, Cuiabá, Porto Alegre, entre outras.

Nessas viagens, Villa-Lobos realizou gravações, anotações, entrevistas e coleta de partituras e melodias de músicas populares e tradicionais. Ele buscava entender a essência da música brasileira e suas raízes folclóricas, a fim de incorporar esses elementos em suas composições. Villa-Lobos foi um dos primeiros compositores brasileiros a realizar uma pesquisa sistemática do folclore musical do país, e sua viagem foi um marco importante na história da música brasileira.

Além da importância musical das cidades visitadas por Villa-Lobos, outros aspectos também são mencionados sobre esses locais. Durante sua viagem, não apenas se dedicou a coletar e estudar a música tradicional brasileira, mas de igual forma, se interessou por outros elementos culturais e históricos das cidades que visitou. Apreciou a arquitetura das cidades que visitou, especialmente aquelas com um patrimônio histórico e colonial bem preservado, como Ouro Preto e Salvador.

Além da música, Villa-Lobos se interessou pelas tradições culturais e folclóricas das cidades, como festas populares, danças, artesanato, culinária e costumes locais. Ele viu esses aspectos como parte integral da identidade cultural de cada região. Igualmente apreciou a beleza natural e paisagens únicas das cidades e regiões que visitou. Isso incluiu praias, montanhas, rios, florestas e outras características geográficas marcantes, reconheceu a importância histórica das cidades que visitou e valorizou o patrimônio cultural nelas presente. Buscou entender a relação entre a história desses lugares e a música tradicional que encontrou.

Essas viagens foram fundamentais para a formação musical e artística de Villa-Lobos, influenciando profundamente seu estilo e trazendo uma nova dimensão à sua música. As experiências e descobertas feitas durante essas jornadas foram incorporadas em várias de suas obras, como a série de *Bachianas Brasileiras* e suas composições para piano, guitarra e orquestra. Sua viagem foi uma oportunidade para absorver e documentar a riqueza cultural e histórica do Brasil, enriquecendo sua visão artística e sua contribuição para a música brasileira.

2.3 As sonatas e os documentos extraviados em Paris

Mariz (1989, p.162) afirmou que Villa-Lobos “escreveu sete sonatas, todas sem maior significação”. O autor adotou, provavelmente, um critério de valor comparativo e subliminar entre as obras da primeira fase e o estilo maduro de Villa-Lobos, não percebendo a importância dessa fase inicial, que é a base de sua música. Além disso, de acordo com o catálogo do MEC/Museu Villa-Lobos, a *Pequena Sonata* para violoncelo e piano, composta em 1913, estreada em 1915 pelo próprio Villa-Lobos e Lucília Guimarães Villa-Lobos (1886-1966), “extraviou-se em Paris, por ocasião do leilão de todos os pertences de seu apartamento”. Segundo o mesmo catálogo, a quarta Sonata para violino e piano (1923), com 20 minutos e 4 movimentos, também se extraviou em Paris, durante a liquidação do apartamento da *Place St. Michel* pela editora *Max Eschig*, conforme explicado na resposta de Patricia Alià, assistente de direção das edições *Durand- Salabert-Eschig*, quando perguntada sobre o paradeiro das Canções Típicas Brasileiras, que eram parte da pesquisa de pós-doutorado de Nahim Marun na *Université Paris-Sorbonne* e na Biblioteca Nacional da França, datada do dia 20 de janeiro de 2010, na Figura 1, a seguir:

Figura 1 - Resposta da Editora *Durand-Salabert-Eschig*²

Em 27/1/2010 07:27, Alia, Patricia < Patricia.Alia@umusic.com
escreveu:

Cher Monsieur,

Désolée de vous répondre si tard, mais j'ai dû interroger plusieurs personnes pour vous répondre correctement.

Effectivement, Eschig ne conserve dans ses archives que 4 des manuscrits des *Chansons typiques brésiliennes* de Villa Lobos:

1/ Mokocé cê maka

2/ Nozani na

4/ Xango

5/ Estrela e ua nova

Toutes traces des autres manuscrits de ces chansons semblent avoir été effacées par le temps.

Il est probable que les manuscrits recherchés des œuvres en question (*Chansons & Poèmes*) aient disparus quand Eschig, en charge de liquider en 1930 l'appartement de Villa Lobos Place Saint-Michel, a renvoyé au compositeur au Brésil des caisses pleines de ses documents, livres et manuscrits... dont certaines ne lui sont jamais parvenues. Les œuvres correspondent tout à fait à cette époque.

Avec mes meilleurs sentiments,

Patricia

Patricia Alia

Promotion

& Assistante de Direction

Durand-Salabert-Eschig (Universal Music Publishing Classical)

<http://www.durand-salabert-eschig.com>

16 rue des Fossés Saint-Jacques – 75005 Paris

tél. 01 44 41 50 20

De : Nahim Marun [mailto:nmarun@uol.com.br]

Envoyé : mercredi 20 janvier 2010 12:29

À : Alia, Patricia

Objet : info sur manuscrits

Fonte: Editora *Durand-Salabert-Eschig* (2010).

Assim, as três sonatas para violino e piano, tal como as duas sonatas para violoncelo e piano (1915), foram ofuscadas pelos ideais estéticos do movimento, denominados por alguns pesquisadores como: nacionalista³, que sistematicamente desprezava todo repertório que não

² Caro senhor, desculpe-me por responder tão tarde, mas precisei perguntar para algumas pessoas para lhe responder corretamente. Na verdade, Eschig conserva em seus arquivos somente 4 manuscritos das Canções Típicas Brasileiras de Villa-Lobos. Todos os outros manuscritos dessas canções parecem ter se apagado pelo tempo. É provável que os manuscritos das obras em questão desapareceram quando Eschig, incumbida de liquidar em 1930 o apartamento de Villa-Lobos na Place St. Michel, enviou ao compositor, no Brasil, caixas cheias de documentos, livros e manuscritos... alguns dos quais nunca o alcançaram. As obras correspondem totalmente a essa época. Com meus melhores sentimentos, Patricia Alia, promotora e assistente de direção Durand-Salabert-Eschig (tradução nossa).

³ Em outro capítulo, haverá uma breve exposição sobre esse termo.

estivesse completamente de acordo com seus princípios. No entanto, podemos perceber que a essência do idioma musical de Villa-Lobos já estava nítido nessas sonatas da juventude. A rítmica sincopada, a extraordinária invenção melódica, a exuberância harmônica e a liberdade formal emprestam uma evidente brasilidade ao severo estilo do romantismo tardio.

Em nosso doutorado, encontramos dificuldades consideráveis para localizar tanto os manuscritos da Sonata n.º 1, quanto os perdidos da Sonata n.º 4. Por outro lado, os manuscritos das Sonatas n.º 2 e n.º 3 foram enviados pelo Museu Villa-Lobos por *e-mail*. Além disso, informaram-nos que não possuíam os manuscritos da primeira sonata, sugerindo que pesquisássemos na editora *Max Eschig*, em Paris, na França. Desse modo, solicitamos à regente brasileira, Simone Meneses, que havia sido nossa assistente na Orquestra Jovem do Estado de São Paulo de 2012 a 2014, residente próximo a Paris, que nos auxiliasse nesse contato. Por fim, após vários contatos por *e-mail*, fomos informados por Simone de que a editora não possui os manuscritos de nenhuma das sonatas de Villa-Lobos.

2.4 As três sonatas para violino e piano

A *Primeira Sonata Désespérance*, foi a primeira sonata para violino e piano de Villa-Lobos, composta em 1912, teve sua estreia no dia 03 de fevereiro de 1917 no Salão Nobre do *Jornal do Commercio*, no Rio de Janeiro, com Judith Barcelos ao violino e Lucília Guimarães Villa-Lobos ao piano. Nessa obra, ele já demonstra seu talento em incorporar alguns elementos do folclore brasileiro. A sonata é fortemente influenciada pela música europeia, em particular a música francesa, característica comum em algumas de suas composições neste período. Apesar dessas influências, a Sonata-Fantasia n.º 1 também apresenta momentos de intensa expressão romântica. A obra possui forma cíclica, estrutura sintética e duração aproximada de 10 minutos, contrastando com as precursoras sonatas brasileiras e aproximando-se da estética debussysta.

A *Segunda Sonata*, composta em 1914, teve sua estreia no dia 13 de novembro de 1915, no salão nobre da Associação dos Empregados do Comércio do Rio de Janeiro, com Humberto Milano ao violino e Lucília Villa-Lobos ao piano. A obra possui três movimentos independentes (*Allegro non troppo*, *Largo moderato* e *Rondo-Allegro final*), com estrutura formal, fraseológica e rítmica mais evidente e tradicional que seus pares. Foi uma das obras escolhidas para integrar a Semana de Arte Moderna de 1922, sendo a mais conhecida das sonatas de Villa-Lobos atualmente. A sonata também incorpora elementos do nacionalismo musical brasileiro,

a influência do choro, um gênero tradicional brasileiro é evidente na obra, trechos melódicos e rítmicos que fazem referência à música popular do Brasil.

A *Terceira Sonata* para violino e piano foi composta em 1920, em um momento muito profícuo da produção de Villa-Lobos, é considerada uma das mais importantes obras de Villa-Lobos. No catálogo do MEC/Museu Villa-Lobos, não consta informação sobre sua estreia. Possui três movimentos conectados, por meio da reincidência de texturas e estruturas unificadoras e um plano de andamentos incomum: *Adagio non troppo - Allegro vivace - Molto animato e finale scherzando*. O tratamento harmônico empregado por Villa-Lobos é bastante ousado, antecipando as técnicas empregadas por Olivier Messiaen (1908 - 1992), que, por diversas vezes, assinalou a sua admiração pelo mestre brasileiro. É marcada pela exploração de dissonâncias e harmonias modernas, Villa-Lobos expande as fronteiras tonais, utilizando técnicas avançadas de composição. A Sonata n.º 3 também demonstra maturidade composicional, revelando um equilíbrio entre as inovações modernistas e a tradição romântica.

Vale ressaltar que as três sonatas para violino e piano de Villa-Lobos são desafiadoras tanto para os intérpretes quanto para o público. Sua abordagem inovadora e sua fusão de elementos musicais tradicionais com técnicas modernistas tornam essas obras um marco na música clássica brasileira. Através dessas sonatas, Villa-Lobos contribuiu para a valorização e consolidação da identidade musical do Brasil.

2.5 Desafios técnicos de um violinista ao tocar as sonatas de Villa-Lobos

Tocar uma sonata de Villa-Lobos no violino pode apresentar alguns desafios técnicos específicos. Elas frequentemente apresentam passagens com intervalos amplos, saltos técnicos e extensões exigentes, que requerem mobilidade e precisão da mão esquerda. Isso pode desafiar a habilidade do violinista de alcançar as posições corretas, manter a afinação precisa dos intervalos e transitar suavemente entre as notas.

Villa-Lobos utiliza uma ampla variedade de técnicas de arco em suas sonatas. Isso pode incluir arcos rápidos, saltados, *staccatos*, *martelés*, legatos prolongados e uso extensivo de harmônicos. Dominar essas técnicas e sua aplicação adequada é essencial para expressar com precisão a intenção musical do compositor.

As sonatas de Villa-Lobos apresentam frequentemente ritmos complexos, polirritmias e mudanças métricas inesperadas. O violinista deve ser capaz de manter um sentido claro de pulso e ritmo ao longo da obra, bem como sincronizar-se com outros instrumentos na música

de câmara. Além disso, as sonatas possuem um estilo musical distintamente brasileiro, intimamente ligado à rica tradição folclórica do país. Os violinistas devem ser capazes de capturar a sonoridade e a expressão única requeridas por Villa-Lobos, com destaque para o uso de técnicas de arco e recursos tonais específicos para transmitir a atmosfera e as cores da música brasileira.

Em relação a essas sonatas, é importante encontrar um equilíbrio adequado entre as partes. Para garantir que ambas as partes sejam ouvidas com clareza, é necessário trabalhar em colaboração com o pianista, ajustando elementos como dinâmica, articulação e projeção sonora. Superar esses desafios técnicos requer estudo minucioso da partitura, prática rigorosa, técnica sólida e compreensão profunda da música de Villa-Lobos. É recomendável trabalhar em conjunto com um professor ou pianista colaborador experiente, para abordar de maneira eficaz os aspectos técnicos e musicais da interpretação das sonatas.

Existem exercícios técnicos que podem auxiliar a tocar as sonatas de Villa-Lobos. Praticar escalas e arpejos é essencial para desenvolver habilidades técnicas no violino. É imprescindível dedicar um tempo diário para trabalhar as diferentes escalas, arpejos e cordas duplas, especialmente aquelas que são comumente usadas nas sonatas de Villa-Lobos. As escalas e arpejos são a base da técnica do violino. Igualmente, ajudam a desenvolver a habilidade de tocar em diferentes tonalidades, fortalecem os dedos e melhoram a coordenação entre a mão esquerda e a mão direita. Recomenda-se praticar escalas maiores, menores (harmônicas e melódicas) e arpejos em diferentes intervalos. Isso ajudará a familiarizar-se com os padrões de notas e facilitará a execução das passagens nas sonatas de Villa-Lobos. Assim, tudo isso pode ser estudado regradamente nos sistemas de escalas de Carl Flesch (1873-1944), violinista e professor húngaro e de Ivan Galamian (Ivan Alexander Galamian, 1903-1981), violinista e professor armênio, entre outros.

As sonatas de Villa-Lobos apresentam muitas passagens em várias posições do violino. Portanto, é importante praticar estudos de mudança de posição que visem fortalecer e flexibilizar os dedos, melhorar a precisão e a velocidade das mudanças de posição. Além disso, é recomendado praticar os diferentes exercícios de posição fixa para se adaptar às demandas técnicas das sonatas, uma boa concepção de dedilhado nasce a partir do estudo das posições fixas. Indico o excelente trabalho do violinista e professor tcheco Otakar Ševčík (1852-1934), são diversos volumes de exercícios específicos para técnica de mão esquerda e direita (arco), altamente adequados para este tema.

Certamente, o estudo regrado de mudanças de cordas é essencial para dominar as passagens rápidas e precisas encontradas nas sonatas de Villa-Lobos. Praticar exercícios

específicos, como escalas, arpejos e exercícios de mudança de corda, ajudará a desenvolver a habilidade de trocar de corda de forma fluente e suave, mantendo a qualidade do som e a precisão das notas. Por último, é importante dedicar tempo para praticar exercícios que se concentrem nessas passagens.

A técnica de arco também desempenha um papel fundamental na produção de um som claro, articulado e expressivo no violino. É necessário focar em exercícios de arco *legato*, *staccato*, *martelé*, *spiccato* e *sautillé*, conforme necessário, uma vez que esses golpes de arco são frequentemente encontrados nas sonatas de Villa-Lobos. Praticar estudos e caprichos que visem melhorar a técnica de arco, como os 42 estudos de Kreutzer (Rodolphe Kreutzer, 1766-1831), violinista, professor, regente e compositor francês, os 24 caprichos de Rode (Jacques Pierre Joseph Rode, 1774-1830), violinista e compositor francês, os 24 caprichos de Dont (Jakob Dont, 1815-1888), violinista e compositor austríaco, entre outros.

Além dos aspectos técnicos, as sonatas de Villa-Lobos também requerem expressão musical e sensibilidade interpretativa. É importante praticar exercícios que ajudem a desenvolver a capacidade de expressar diferentes nuances musicais, como dinâmicas, articulações, fraseado e vibrato.

Estudar as partituras das sonatas de Villa-Lobos com atenção, buscando compreender a intenção do compositor e aplicar as técnicas adequadas para transmitir a música de forma autêntica, é fundamental. A prática consistente e dedicada é essencial para aprimorar a técnica do violino. Além disso, contar com um professor de violino qualificado pode fornecer orientações específicas e personalizadas para o estudo dessas sonatas.

2.6 Revisão Musicológica

A importância de uma revisão musicológica das sonatas para violino e piano de Villa-Lobos reside em diversos aspectos. Uma revisão musicológica é um estudo detalhado e aprofundado das obras musicais, visando uma compreensão mais clara e precisa das intenções do compositor e das características específicas da obra. No caso das sonatas para violino e piano de Villa-Lobos, uma revisão musicológica pode trazer várias contribuições.

Ao examinar manuscritos, rascunhos e outras fontes primárias, uma revisão musicológica pode ajudar a identificar correções equivocadas e enganos que podem ter ocorrido nas edições publicadas. Isso auxilia na reconstrução de versões mais autênticas e fiéis às intenções originais do compositor. Muitas vezes, as edições existentes apresentam variações e escolhas interpretativas que podem gerar dúvidas e incertezas para os músicos. Uma edição

crítica busca esclarecer essas questões, fornecendo orientações mais precisas no que diz respeito a aspectos interpretativos, ajudando os músicos a tomar decisões fundamentadas em relação à *performance* das obras.

Ao investigar o contexto histórico, cultural e musical em que as sonatas foram compostas, uma revisão musicológica pode fornecer interpretações mais bem fundamentadas e informadas sobre as escolhas estilísticas, técnicas e expressivas de Villa-Lobos. Essas informações contextualizadas podem enriquecer a *performance* das obras.

Uma revisão musicológica pode envolver uma análise detalhada das sonatas, explorando sua estrutura formal, características harmônicas, temáticas e de desenvolvimento, bem como elementos técnicos e interpretativos. Isso permite uma compreensão mais profunda da linguagem musical de Villa-Lobos e ajuda os intérpretes a transmitir com maior precisão as intenções do compositor, fornecendo aos músicos e estudiosos uma versão mais precisa e confiável das obras.

Ao realizarmos esta revisão, contribuiremos para a valorização e disseminação do legado de Villa-Lobos como um dos principais compositores brasileiros. Uma compreensão mais profunda dessas obras pode aumentar seu reconhecimento e inclusão no repertório dos músicos e programas de concerto em todo o mundo. Isso ajudará a preservar o legado do compositor e a promover uma apreciação mais informada e autêntica de suas composições.

2.6.1 Edição Crítica

A primeira etapa de uma edição crítica é a pesquisa minuciosa sobre o compositor, além da obra em questão e o contexto histórico em que foram escritas. Isso envolve a análise de manuscritos originais, anotações, publicações contemporâneas, correspondências e outros documentos relevantes. O objetivo é entender a intenção original do compositor e fornecer percepções sobre aspectos como interpretação, estilo e práticas de execução do período.

Normalmente, uma edição crítica envolve a colaboração de especialistas em Villa-Lobos e em música brasileira, com conhecimento profundo da obra do compositor e de sua estética. Esses especialistas podem ser musicólogos, teóricos musicais, instrumentistas ou acadêmicos experientes, compartilhando conhecimento e experiência para garantir a precisão e a qualidade da edição.

Com base na pesquisa histórica, um texto-base é estabelecido para a edição crítica. Esse texto é elaborado a partir dos manuscritos originais de Villa-Lobos e/ou edições

contemporâneas autorizadas pelo compositor. Dessa maneira, o objetivo é apresentar a versão mais adequada e próxima da intenção original de Villa-Lobos, corrigindo erros evidentes, ambiguidades ou discrepâncias encontradas nas edições anteriores.

Além disso, a edição crítica se preocupa em fornecer uma notação musical clara e precisa, seguindo as práticas estilísticas da época. Isso inclui a transcrição dos elementos musicais como ritmo, melodia, harmonia, dinâmica e articulação, procurando ser fiel às indicações originais do compositor. Por fim, a edição pode incluir notas explicativas sobre as opções de articulação para esclarecer interpretações ambíguas ou controversas.

Adicionalmente, uma edição crítica pode conter:

- Aparato crítico: Comentários adicionais, anotações, comparações de variantes e informações contextuais que auxiliam na compreensão e execução da obra.
- Comentário musicológico: Uma análise detalhada da obra, incluindo seu estilo, características estruturais e possíveis interpretações musicais.
- Prefácio: Introdução escrita por especialistas, fornecendo informações históricas, biográficas e estilísticas relevantes sobre Villa-Lobos e as sonatas em questão.

Por fim, é importante ressaltar que cada edição crítica pode variar em termos de abordagem e elementos incluídos, dependendo dos objetivos e do escopo do projeto. No entanto, o foco principal é sempre fornecer uma edição precisa e fundamentada que respeite a intenção original do compositor e proporcione aos músicos e pesquisadores uma base confiável para a interpretação e estudo das sonatas de Villa-Lobos.

2.6.2 Metodologia

A metodologia para a revisão musicológica inclui o estudo prático-interpretativo das obras, com ensaios e concertos públicos, levantamento e revisão bibliográficos, estudo analítico e comparativo das edições e dos manuscritos, seguido de análise das soluções coletadas em *performances* históricas e atuais.

A partir da experiência adquirida tocando e regendo grande parte da música de câmara e música orquestral de Villa-Lobos, acredito que contribuiremos significativamente nesta edição crítica das sonatas para violino e piano. Com base nesta experiência como violinista, violista, camerista regente, professor e editor, realizamos diversos ajustes nas dinâmicas, articulações e arcadas, além de fornecermos soluções criativas para garantir uma execução de qualidade.

Além disso, fizemos correções de notas, claves e outras discrepâncias presentes nas partituras, tornando a edição referencial e precisa. É importante destacar que Villa-Lobos não se preocupava com todos os detalhes da partitura e nem possuía amplo conhecimento técnico dos instrumentos, o que requer do editor a responsabilidade de adequar esses aspectos para garantir uma partitura aprimorada e mais precisa.

Com a realização dessa edição crítica, espera-se que as sonatas de Villa-Lobos sejam melhor compreendidas e executadas de forma mais precisa e satisfatória. Realizar edições críticas de peças musicais requer um profundo conhecimento e compreensão da obra, bem como habilidades técnicas e musicais. É importante considerar aspectos como a notação musical, a interpretação das indicações do compositor, a consistência estilística, a coerência estrutural e a fidelidade à intenção original da obra. Além disso, é fundamental ter um conhecimento aprofundado da vida e obra do compositor, bem como do contexto histórico e estilístico em que as sonatas foram escritas. Enfim, compreender o período em que Villa-Lobos compôs essas obras, suas influências e sua visão artística.

Ao realizar as edições críticas dos quartetos de Alberto Nepomuceno, Carlos Gomes, Glauco Velásquez e Meneleu Campos, além dos Prelúdios para violino solo de Flausino Vale, tivemos a oportunidade de familiarizar-nos com diferentes estilos e abordagens musicais. Isso inclui elementos como ritmos e melodias típicas da música brasileira, bem como influências de diferentes gêneros musicais locais. Essa experiência nos ajuda a descobrir e destacar aspectos sutis nas partituras, o que pode incluir adequações de articulações, dinâmicas, ornamentações e outras indicações do compositor que certamente contribuirão para a expressividade da música. Também nos capacita a realizar uma edição crítica bem embasada das sonatas para violino e piano de Villa-Lobos.

A música brasileira possui uma estética própria, com uma rica mistura de influências indígenas, africanas e europeias. Ao trabalhar com quartetos de compositores brasileiros que antecederam Villa-Lobos, tivemos a oportunidade de explorar essa estética e entender como ela se manifesta na música. A compreensão do estilo musical brasileiro, da estética local e a habilidade em identificar nuances musicais são recursos valiosos. Essa compreensão pode ser aplicada à interpretação e análise das sonatas de Villa-Lobos, permitindo captar a essência e o caráter único dessas obras.

Conhecer e ter tocado também um vasto repertório de música de câmara de compositores europeus que influenciaram Villa-Lobos é de suma importância para uma compreensão mais profunda. De igual maneira, poderemos desenvolver habilidades técnicas, musicais e interpretativas que são aplicáveis às sonatas de Villa-Lobos. Ao explorar o repertório

de compositores europeus do período em que o autor compôs suas sonatas, torna-se possível compreender melhor o contexto histórico e cultural em que ele estava inserido. Isso também inclui o estudo da tradição musical desses compositores, as escolas de composição dominantes e as tendências estilísticas da época. Assim, o conhecimento desse contexto permite uma interpretação mais fundamentada e auxilia na apreciação de suas inovações e evoluções.

A música de câmara europeia é rica em estruturas e formas musicais, a qual desempenhou um papel significativo na formação musical de Villa-Lobos. A experiência de tocar em diferentes formações e gêneros de música de câmara proporciona uma compreensão mais profunda da interação entre os instrumentos, a dinâmica grupal e a expressão musical. Isso nos capacita a apreciar as obras de uma maneira mais informada e contextualizada. O estudo e a prática de tocar o grande repertório de música de câmara de compositores como Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Brahms, Debussy e Ravel, entre outros, nos permite identificar as influências que Villa-Lobos absorveu e reinterpreto em sua própria música. Ele assimilou elementos de diferentes estilos e técnicas europeias em suas obras, combinando-as com a musicalidade e o folclore brasileiro. Compreender a tradição europeia e sua construção musical nos ajuda a identificar elementos formais, bem como a explorar suas possíveis inovações ou desvios. Essa compreensão permite uma abordagem mais autêntica e sensível na interpretação, análise e consequentemente na edição crítica das sonatas de Villa-Lobos.

Parte da nossa metodologia consistiu na audição e análise das gravações das sonatas de Villa-Lobos realizadas pelo violinista Oscar Borgerth e pela pianista Ilara Gomes Grosso em 16 de julho de 1960. Vale ressaltar que o violinista Oscar Borgerth participou de vários concertos organizados por Villa-Lobos no Brasil e em outros países da América do Sul. É importante ainda destacar que as correções que detectamos nessas gravações foram supervisionadas por Villa-Lobos.

Para embasar e ilustrar nossa metodologia, realizamos a leitura e estudo dos seguintes livros:

- *The Critical Editing of Music* de James Grier, onde aplicamos sua metodologia e conceitos na edição das sonatas de Villa-Lobos. O trabalho de Grier nas edições críticas é de extrema importância para o campo acadêmico, bem como para a preservação e estudo de textos antigos. As edições críticas são publicações que fornecem uma versão cuidadosamente revisada e anotada de um texto clássico ou histórico. O objetivo dessas edições é oferecer aos leitores uma versão confiável e precisa do texto original, juntamente com informações adicionais que ajudam a compreender o contexto, a linguagem e as nuances do texto.

Neste livro, o autor explora os princípios e práticas da edição crítica de partituras

musicais, fornecendo uma visão abrangente e detalhada sobre o assunto. O livro ainda discute as questões teóricas e práticas envolvidas na edição crítica da música, incluindo a autenticidade das fontes, a seleção e organização do material, a notação musical, a interpretação e a apresentação da partitura final. Grier também examina as diversas abordagens e métodos utilizados na edição crítica, destacando as diferenças entre as edições históricas e as edições modernas.

- *Música Sacra e Religiosa Brasileira dos séculos XVIII e XIX* - Teorias e Práticas Editoriais de Carlos Alberto Figueiredo.

Esse livro é uma obra de referência no campo da musicologia brasileira. O autor aborda de forma abrangente e aprofundada a música sacra e religiosa produzida no Brasil nos séculos XVIII e XIX.

Figueiredo apresenta uma análise minuciosa das composições, dos compositores e dos contextos históricos e culturais nos quais essas obras foram criadas. Ele explora a influência da música barroca europeia na produção brasileira, assim como as características únicas e as fusões de estilos que emergiram no país.

O autor destaca a necessidade de uma abordagem rigorosa na análise e transcrição das fontes musicais, considerando aspectos como autenticidade, correção textual e coerência estilística. Ele explora as técnicas e metodologias utilizadas na edição crítica, além dos desafios e decisões enfrentados pelos editores.

Além disso, Figueiredo discute a relevância da edição crítica para a preservação e divulgação da música sacra e religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX. Também é ressaltado pelo autor, que uma edição crítica precisa e fundamentada permite um acesso mais preciso e informado a essas obras, contribuindo para sua valorização e compreensão.

O livro também examina a relação entre a música sacra e religiosa e as práticas litúrgicas da época, destacando a importância dessas composições no contexto da vida religiosa e eclesiástica brasileira.

A pesquisa de Figueiredo é embasada em fontes primárias, como manuscritos, partituras e documentos históricos, conferindo ao livro um caráter rigoroso e acadêmico. O autor igualmente oferece uma análise crítica e interpretativa das obras, enriquecendo a compreensão da música sacra e religiosa brasileira.

- *Quartetos de Cordas de Villa-Lobos* de Paulo de Tarso Salles, busca uma contextualização do estilo composicional do compositor. Os quatro primeiros quartetos foram escritos até 1919, portanto, na mesma época das sonatas. A comparação entre obras do mesmo compositor pode ilustrar e ajudar nas decisões durante a edição.

Ainda realizamos uma consulta detalhada e comparação dos manuscritos dos Trios para piano, violino e violoncelo. Os manuscritos foram gentilmente cedidos pelo Museu Villa-Lobos em 2018. Essas composições foram escritas entre 1911 e 1918, o mesmo período das sonatas, e também apresentam uma forte influência da música francesa. No ano seguinte, em 2019, gravamos todos os trios de Villa-Lobos pelo Selo Sesc, contando com a participação de Antônio Meneses no violoncelo e Ricardo Castro ao piano. Durante esse processo, realizamos uma pesquisa minuciosa e corrigimos diversos erros de edição. Como resultado, o álbum recebeu o prestigioso Prêmio Concerto de melhor álbum do ano.

Como já mencionado, solicitamos ao Museu Villa-Lobos os manuscritos das três sonatas, cartas e artigos de jornais relacionados a esse repertório, a fim de iniciar o trabalho de revisão musicológica. Os manuscritos disponíveis da segunda e da terceira sonata são organizados e claros. Comprovamos, assim, que a maioria dos erros encontrados nas edições de música de câmara de Villa-Lobos aconteceu durante o processo editorial.

É importante destacar que o manuscrito da Primeira Sonata-Fantasia *Désespérance* está perdido até o momento. Portanto, trabalhamos com a partitura impressa pela editora *Max Eschig*. Por esse motivo, algumas das conclusões serão baseadas em nossa experiência como intérpretes dessas obras e como pesquisadores da *performance practice*⁴ do período. Nesse caso, a análise das soluções propostas por intérpretes do passado e da atualidade será de grande valia para revisão dos nossos questionamentos e aferição dos resultados pretendidos.

Por sua vez, a parte de piano da *Segunda Sonata-Fantasia* tem seu manuscrito-cópia assinado por Ivan Azevedo. Contém, pois, a parte referencial do violino acima da parte do piano, a qual está bem legível e em bom estado. Detectamos, porém, vários lapsos de ritmos, claves, imperfeições nas articulações e ausência de dinâmicas. Ao compararmos com a partitura editada pela editora *Max Eschig*, inferimos que, provavelmente, essa foi a fonte primária referencial para a edição.

Por último, o manuscrito da *Terceira Sonata* (1920) é assinado pelo próprio Villa-Lobos. No material, também encontramos a parte do violino acima da parte do piano. Essa peça, a exemplo de vários outros manuscritos de Villa-Lobos, está bem legível, porém com pouquíssimas anotações de dinâmicas e articulações. A exemplo das outras sonatas, Villa-Lobos não adota uma grafia específica para indicar o uso dos pedais do piano.

⁴ *Performance practice* é um termo usado para se referir a técnicas que eram implícitas, não escritas ou notadas, empregadas em gêneros musicais de épocas específicas.

Sabemos que a utilização dos três pedais modifica o timbre do instrumento e pode adicionar uma expressividade particular à *performance*. Portanto, numa edição futura das partituras, além de sugerir dinâmicas, articulações e demais detalhes já mencionados, pretendemos inserir marcações de pedal. Para este trabalho específico o Professor Nahim Marun e a pianista Olga Kopylova tem nos auxiliado.

2.6.3 Alguns lapsos editoriais nas sonatas

A seguir, serão apresentadas algumas questões localizadas nas sonatas. A ausência do manuscrito nos confere maior responsabilidade ao assumir prováveis erros ou omissões da editora. O exemplo da Figura 2 mostra um erro evidente, dificilmente questionável, de posicionamento da clave de sol.

Figura 2 - Villa-Lobos Sonata-Fantasia n.º 1 *Désespérance*. C. 116-118. *Éditions Max Eschig*



Fonte: Cruz; Marun (2021).

Durante a pesquisa, foi possível constatar que esse problema de deslocamento de símbolos gráficos é recorrente na equipe editorial da *Max Eschig*, como ocorrido novamente no exemplo a seguir. Na Figura 3, o deslocamento ocorreu com um acidente musical, que modificou a harmonia. Nossa proposta é que o ritmo harmônico desse compasso seja composto de duas mínimas. Para isso, o bequadro no segundo tempo da mão esquerda do pianista deve ser deslocado para o terceiro tempo. A comprovação do pretendido ritmo harmônico de duas

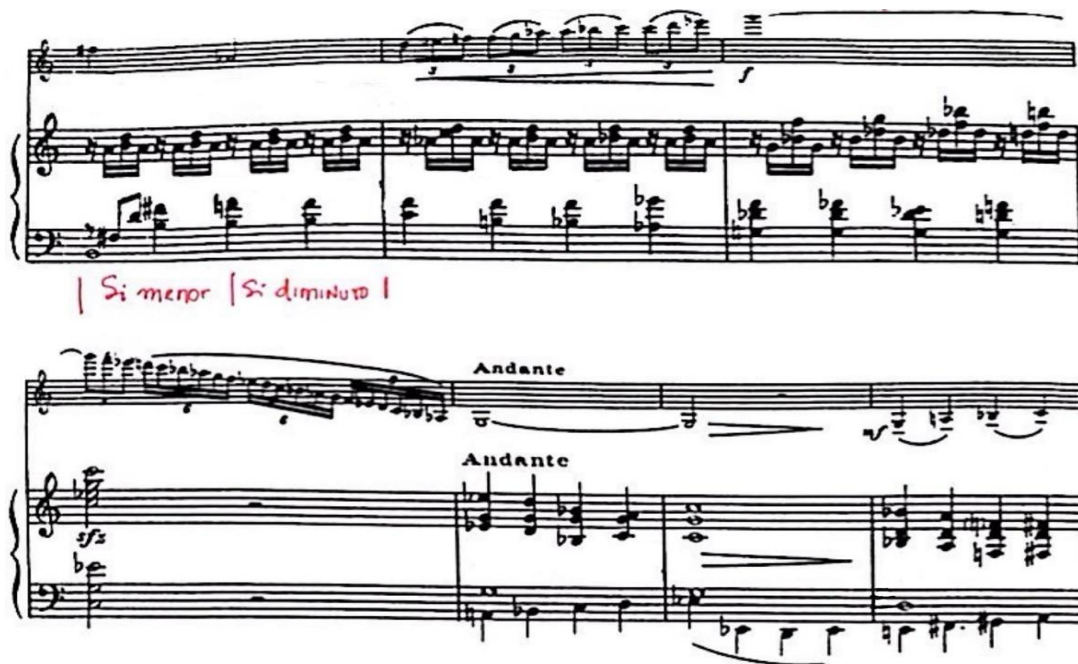
mínimas aparece no compasso 119, durante a “reexposição”⁵ (Figura 4). Pela complexidade harmônica dessa sonata, a consciência desse lapso chegou após anos de reflexão e *performance* dessa obra.

Figura 3 - Villa-Lobos Sonata-Fantasia n.º 1 *Désespérance*. c. 54. *Éditions Max Eschig*



Fonte: Cruz; Marun (2021).

Figura 4 - Villa-Lobos Sonata-Fantasia n.º 1 *Désespérance*. c. 119-125. *Éditions Max Eschig*



Fonte: Cruz; Marun (2021).

O próximo exemplo (Figura 5) que veremos se refere à notação rítmica. No compasso 49, notamos uma inversão rítmica entre o primeiro e o segundo tempos. A comprovação do erro

⁵ As aspas foram usadas por se tratar de uma reexposição entre os instrumentos solistas.

aparece na Figura 6, no compasso 230 da reexposição da sonata. O registro realizado por Oscar Borgeth (1906-1992) ao violino e por Ilara Gomes Grosso ao piano foi uma referência comprobatória da nossa proposta de inversão da notação rítmica, pois sabemos que Borgeth trabalhou essa obra sob orientação estrita de Villa-Lobos.

Figura 5 - Villa-Lobos Sonata-Fantasia 47-51. *Éditions Max Eschig*



Fonte: Cruz; Marun (2021).

Figura 6 - Villa-Lobos Sonata-Fantasia n.º 2. c.228-231. *Éditions Max Eschig*



Fonte: Cruz; Marun (2021).

Na Sonata 3, terceiro movimento (Figura 7), no primeiro compasso, inserimos a notação de clave de Sol seguindo a lógica do arpejo que se inicia no início do compasso. Da mesma forma, no segundo compasso, corrigimos a décima segunda semicolcheia para Sol bequadro. Nos compassos 5 e 6, corrigimos a marcação de oitava acima na parte do violino.

Figura 7 - Villa-Lobos Sonata-Fantasia n.º 3. Terceiro mov. c. 1-6. *Éditions Max Eschig*



Fonte: Cruz; Marun (2021).

2.7 Publicações em Periódicos

O material de pesquisa, que inclui as partituras escaneadas e as publicações em jornais fotografados, foi enviado para nós, por *e-mail*, pelo Museu Villa-Lobos, em 2020. Aparentemente pareceu-nos que esse material não está arquivado de maneira totalmente organizada. Por esse motivo, separamos cronologicamente todas as publicações, além de descrevermos as matérias, informando o nome do jornal, a data e, em alguns casos, o período de atuação desses jornais, o título das matérias, assim como o nome dos jornalistas que assinavam as críticas ou matérias. Ainda, categorizamos as atividades descritas conforme sua categoria: alguns se referiam a críticas de concertos; outros, de matéria publicitária e informativa. Por fim, apresentamos o conteúdo de maneira a informar datas, locais, repertório tocado em concertos e festivais e os nomes dos músicos que atuaram nos concertos.

Esse material enviado pelo Museu Villa-Lobos mostra-se uma importante ferramenta de pesquisa a estudiosos, bem como de contribuição para meus colegas músicos que pretendem tocar as sonatas ou mesmo outras peças do autor. Ressalta-se que os *PDFs* manuscritos das Sonatas n.º 2 e n.º 3 estão bem claros, alguns transcritos por copistas da época e outros assinados pelo próprio compositor.

Por meio de um levantamento, destacamos matérias de jornais entre 1930 e 1969, em

que estão descritos vários concertos e recitais em festivais internacionais, em séries importantes de concertos, nos quais Villa-Lobos e sua esposa Lucília atuavam tocando violoncelo e piano, na segunda sonata para violoncelo e piano de 1916. Enfim, demonstramos o bom relacionamento de Villa-Lobos com outros compositores de várias nacionalidades, evidenciados em diversos jornais.

Figura 8 - Jornal Diário da Noite, São Paulo, ano XX, n., p.xx, 22 nov.1930

694

Diário da Noite - S. Paulo - 29/11/1930

FESTIVALES VILLA LOBOS

Descobrir a evolução de Villa Lobos através da sua obra tão complexa e variada quanto numerosa, não me parece ser totalmente possível devido a que ainda ignoramos grande parte das suas criações mais significativas. E além disso as circunstâncias em que se começou a travar conhecimento com ella, os grandes espaços de tempo intercalados entre audições de musicas que nunca seguiram uma ordem chronologicamente organizada, difficultam enormemente o descobrimento de uma transformação logica no espirito criador do compositor patricio. Ainda assim, apesar de não se poder fixar nitidamente quaes os cyclos evolutivos logicamente determinaveis da vida criadora de Villa Lobos, percebe-se facilmente as diferenças existentes entre as suas obras que os annos separam.

Villa Lobos felizmente nunca marcou passo. E a sua carreira artistica, ao contrario de muitos dos seus contemporaneos que, se repetindo, contentam-se em augmentar a sua produção sem entretanto enriquece-la, evolue dentro das buscas mais curiosas. E comquanto não seja feita de constantes rompimentos com o Passado e não se caracterize completamente pelo divorcio e pelo desprezo dos processos precedentemente usados, como em Stravinsky, ella, comtudo, se renova constantemente, variando sempre o seu aspecto expressivo sem perder o cunho inconfundivel da personalidade do seu autor. Da Primeira Symphonia ao Choro n. 10 ha um mundo. D'A Virgem á Canção do Carreiro ha uma diversidade de concepção vocal enormissima.

Eu confesso que as obras que caracterizam o principio da carreira criadora de Villa Lobos me interessam mais como documentos que como realizações. A Suite para instrumentos do arco, a Segunda Sonata-Fantasia, o Segundo Trio, que nos foram dados a conhecer nestes Festivales, ainda não marcam amplamente a independencia completa do compositor. Como outras musicas dessa mesma época que já conheciamos, a Primeira Sonata-Fantasia, e até a Primeira Symphonia, que já é de 1916, indicam mais o desespero de uma personalidade que está a busca de si mesma que propriamente a manifestação decisivamente marcada dessa personalidade. Penso que desse periodo as Dansas Africanas, que considero uma absoluta obra-prima, representam o apogeu. Nas outras criações dessa época sente-se a

sombra de Wagner no caminho de Villa Lobos (Primeira Symphonia), compreendendo-se facilmente a origem da declaração que posteriormente elle fará (1) de que não gostava da simplicidade de Mozart e que a ella preferia a complexidade (ou "confusão" como elle mesmo disse) de Schumann. Isso explica, em parte, a conquista do equilibrio constructivo que mais tarde elle tantas vezes conseguirá nas suas realizações e que ainda não se sente na Suite para instrumentos de arco, no Segundo Trio, nos quaes a musicalidade interior nem sempre justifica a extensão. E é somente pouco mais tarde que realizando pela primeira vez no Brasil essa synthese perfeita entre substancia e forma musicas, entre o pensamento e o estylo sonoros, baseados na nossa musica popular, que elle conseguirá realizar genialmente a verdadeira expansão da sua personalidade musical e abrir o caminho para a constituição da authentica Musica brasileira.

A Fantasia de Movimentos Mixtos, para violino e orchestra, escripta em 1921, hontem tocada pela primeira vez entre nós, já representa admiravelmente a emancipação total do compositor. Os dois movimentos que a compõem (Serenidade e Alma convulsa) são esplendidos como criação. Villa Lobos consegue criar nelles duas atmosferas musicas de uma intensidade expressiva pasmosa. Serenidade, principalmente, na qual a linha melodica languida e lenta traçada pelo violino num fundo orchestral quente e pesado, em que os metaes e os madeiros são empregados com uma felicidade incrível, me agradou extraordinariamente. A distribuição de timbres, a sciencia na variação da cor orchestral, que Villa Lobos possui, nella se manifestam fartamente.

Momo Precoco, composta em 1929 sobre alguns themas inspirados do Carnaval das Crianças brasileiras, me pareceu tambem ser uma das obras mais completas do musico brasileiro. Nella a maneira pela qual o piano é tratado é muito curiosa e dá origem a alguns efeitos instrumentaes interessantissimos.

Infelizmente já não me sobra mais espaço para falar nos interpretes dos Festivales Villa Lobos. Porém que dizer da arte de Guiomar Novaes e Souza Lima, Maurice Raskin e Lucília Villa Lobos que não redunde em elogios tantas vezes já feitos?

J. A. FERREIRA PRESTES.

Fonte: Jornal Diário da Noite, São Paulo (1930).

A matéria mais antiga sobre o tema proposto encontra-se no *Diário da Noite* (DIÁRIO DA NOITE, 1930), um jornal que circulou em São Paulo entre 1925 e 1980. Nela, é revelado que a parte de piano da *Segunda Sonata-Fantasia para Violino e Piano* (1914) de Heitor Villa-Lobos, *Allegro non troppo*, *Largo-moderato*, *Rondo-Allegro* e *Final*, tem seu manuscrito-cópia assinado por Ivan Azevedo⁶. Além disso, contém a parte referencial do violino acima da parte do piano, a qual está bem legível, embora se detectem alguns erros de ritmos, imperfeições nas articulações e ausência de dinâmicas. Ao comparar com a partitura editada pela editora *Max Eschig*, é possível inferir que esse material provavelmente foi a fonte primária para sua edição.

Por outro lado, a parte de piano da *Terceira Sonata para Violino e Piano* (1920), de Heitor Villa-Lobos, *Adagio non troppo*, *Allegro vivace scherzando*, *Molto animato* e *Final*, cujo manuscrito é assinado pelo autor, apresenta também a parte do violino acima da parte do piano. Essa peça, a exemplo de vários manuscritos de Villa-Lobos, está muito bem escrita e com menos erros. Portanto, em nossa edição crítica, será possível adequar as dinâmicas e definir com maior clareza as articulações e outras expressões.

Em relação às descrições dos jornais, em matéria crítica intitulada “*Festivaes Villa-Lobos*”, assinada por J. A. Ferreira Prestes no *Dário da Noite* de São Paulo, datada de 29 de novembro de 1930, é observada a evolução da obra de Villa-Lobos, que era bastante numerosa na época, com variedade e complexidade. Além disso, descreve-se a diversidade de estilos entre as composições, assim como sua capacidade evolutiva, que o diferencia de outros compositores da época. A matéria também destaca a preferência do compositor por algumas de suas obras, como as *Danças Africanas*, que são influenciadas por Richard Wagner, na Sinfonia n.º 1. São mencionadas especificamente duas obras apresentadas no festival: *Fantasia de Movimentos Mixtos*, apresentada pela primeira vez, e *Momo Precoco*, para Piano e Orquestra. As peças executadas no festival foram: *Suíte para instrumentos de arco*, *Segunda Sonata-Fantasia para Violino e Piano*, *Segundo Trio*, *Fantasia de Movimentos Mixtos para Violino e Orquestra* e *Momo Precoco*, tendo como solistas: Guiomar Novaes (1894-1979), João de Souza Lima (1898-1982), Maurice Raskin (1906-1984), Lucília Villa-Lobos (1866-1966), entre outros.

⁶ Copista mencionado pelo Prof. Dr. Paulo de Tarso Salles, nos *Anais do V Simpósio Villa-Lobos*, ECA-USP.

Figura 9 - Jornal Diário da Noite, São Paulo, ano XX, n., p.xx, 22 nov.1930

1930 - S. Paulo

SOUZA LIMA E MAURICE RASKIN

O concerto de sonatas que Souza Lima e Maurice Raskin realizaram na Cultura Artística foi dessas audições artisticamente uteis. Concerto em que ao prazer esthetico de se ouvir dois perfeitos artistas reunirem a sua virtuosidade para a execução de obras de indistinctível valor musical se juntava o facto de que duas dessas mesmas obras, de importancia consideravel, ha já muito tempo não eram ouvidas entre nós. E além disso, a execução de tres creações congeneres de Beethoven (Sonata n. 5 op. XXIV), de Cesar Franck (Sonata) e de Villa Lobos (Segunda Sonata-Fantasia) numa mesma occasião, creações essas tão diversas como concepção e estrutura, nunca deixa de ser útil áquelles que procuram na Musica alguma coisa a mais que uma satisfação passageira.

A Sonata op XXIV de Beethoven é das obras que melhor caracterizam o que se convencionou chamar o primeiro periodo da sua actividade artistica. Um pouco escolastica, exacta e singela dentro do seu quadro formal, ella não possui ainda a complexidade e o vigor expressivo da Sonata a Kreutzer, por exemplo. Nota-se uma certa timidez, um certo acanhamento — coisa que raramente o autor da Nona Symphonia deixa transparecer — nas combinações das vozes do violino e do piano. A genial irreverencia de Beethoven, consequencia do seu transbordante individualismo, nella apparece abafada dentro desse estylo de salão tão cultivado por Haydn e Mozart. Ella ainda se amolda ás exigencias da época em que foi composta e apresenta um Beethoven obediente aos canones classicos da forma fixadora do genero.

E não é apenas o seu plano formal que é muito simples: tambem a sua factura é de uma singeleza que, apesar de ser incontestavelmente deliciosa, exprime mal o genio pouco polido, violento e complexo do seu autor. Raramente Beethoven revela grande força expressiva tratando themas delicados e refinadamente elegantes. A eurythmia melodiica, que é o elemento seductor por excellencia do genio de um Mozart, é insignificante em Beethoven e é justamente o que torna deliciosa esta Sonata. O primeiro thema do allegro e aquelle que inicia o adagio são pouco beethoveanos (e do scherzo parece-me que é extrahido duma obra de Mozart) e nunca caracterisarão o compositor da Missa em ré ou dos Quartetos op. 130, 131 etc. São doces por demais. E junto á simplicidade formal da obra, permittem que se tome esta Sonata como exemplo typico da primeira phase da obra de Beethoven.

Eu confesso que os attractivos da Segunda Sonata-Fantasia de Villa Lobos, que já ouvimos ha alguns dias, ainda se conservam mysteriosos para mim, o que não acontece com a Sonata de Cesar Franck pela qual tenho muito mais admiração que propriamente estima. O autor das Variações symphonicas sabe forçar o nosso respeito sem exigir o nosso coração, problema que eu queria analysar se me sobrasse mais espaço.

A execução de Souza Lima e Maurice Raskin foi digna desses dois valiosos interpretes, o que equivale a dizer que satisfizeram plenamente. — J. A. FERREIRA PRESTES.

SOCIEDADE DE CULTURA ARTISTICA

E' amanhã que se realiza, no Theatro Municipal, o Festival Villa Lobos para os socios da Cultura Artística. Digno de maior interesse, este concerto será um dos acontecimentos de maior importancia para a nossa vida artistica, dado o valor do compositor patricio.

Prestarão o seu concurso a esta audição Heitor Villa Lobos (violoncello), Lucilia Villa Lobos (piano), e Maurice Raskin, além da senhorita Annita Gonçalves e do maestro I. Tabarin.

Eis o programma que será executado:

1.a parte — 1) — Segunda sonata para violoncello e piano (1916): allegro moderato; andante cantabile; allegro scherzando. — H. Villa Lobos (violoncello) e Lucilia Villa-Lobos (piano).

2) — Canto e piano: a) Pobre Cega.

Em outra matéria com o título: *Souza Lima e Maurice Raskin*, com crítica de J.A. Ferreira Prestes, no arquivo disponibilizado pelo Museu Villa-Lobos, não consta o nome do jornal, todavia, ela é assinada pela mesma pessoa, tendo o mesmo ano, além de ter similaridades na impressão do texto, o que nos parece se tratar do mesmo jornal, *Diário da Noite* (1930). A partir do levantamento dessa matéria, observa-se que ela descreve o recital do pianista Souza Lima e do violinista Maurice Raskin realizado para a *Sociedade da Cultura Artística*. Além disso, o concerto é considerado “artisticamente útil!”. Também, é descrita a perfeição dos dois artistas, bem como sua virtuosidade, ao apresentarem obras de grande importância artística. No programa do concerto consta as seguintes obras: Beethoven (1770- 1827) - *Sonata n.º 5, Op. 24*, Cesar Franck (1822-1890) - *Sonata* e Villa-Lobos - *Segunda Sonata-Fantasia*. Além disso, essa matéria divulga outro concerto para a *Sociedade de Cultura Artística* que se realizaria no dia seguinte, no Teatro Municipal, o concerto intitulado: *Festival Villa-Lobos para os sócios da Cultura Artística*. Nele, apresentaram-se o próprio Villa-Lobos, tocando violoncelo, sua esposa, Lucília Villa-Lobos, executando a segunda sonata de 1916, Maurice Raskin, Annita Gonçalves (c.1910) e o Maestro Italiano Tabarin (c.1896/7-1992).

Figura 10 - Jornal La Mañana, Montevideu, ano XX, n., p.xx, 5 out.1940



La Mañana
MONTEVIDEO
5 OCT. 1940

LA EMBAJADA CULTURAL BRASILEÑA PRESIDIDA POR EL MAESTRO VILLA-LOBOS

Esta tarde se realiza el primer concierto de música de Cámara en el Sodre

La delegación artística brasileña presidida por el maestro Héctor Villa-Lobos, inicia esta tarde sus actividades musicales, ofreciendo el primer concierto de música de cámara, programa, el que estará a cargo de los profesores solistas que acompañan al eminente compositor en su visita a nuestra capital.

El programa de este primer concierto dedicado a la música brasileña, reviste un gran interés para nuestros aficionados, presentando en su primera y tercera parte dos obras fundamentales del maestro Villa Lobos; la segunda, sonata fantasía para violín y piano (1914) y el Primer terceto para piano y violín y cello (1911), obras una y otra, que representan la primera modalidad de este maestro en ese género.

Serán intérpretes de esas obras el pianista José Vieira Brandao, que cursó sus estudios en la Escuela Nacional de Música de la Universidad del Brasil donde obtuvo el primer premio en 1929, en la clase del profesor Custodio Fernández Gómez, siguiendo luego en 1932 el curso de conferencia dictado en Río de Janeiro por la gran pianista Margarita Long, del Conservatorio de París.

Se ha destacado especialmente como intérprete de la música de Villa Lobos, colaborando con este maestro como solista en sus conciertos sinfónicos, y en la organización de la enseñanza de la música y canto orfeónico escolares.

El violinista Oscar Borgerth que realizó sus estudios en Río, obteniendo el primer premio en el Instituto Nacional de Música. Desde niño se presentó como solista en recitales individuales y conciertos sinfónicos, ocupando luego el puesto de primer violín y violín solista de la orquesta del Teatro Municipal de Río, habiendo ejecutado así bajo la dirección de maestros de la talla de Villa Lobos, Strawinsky, Szenkar, Marinuzzi, Guarnieri, Francisco Braga, Mignone y otros, casi todos los conciertos de su repertorio violinístico. Como intérprete de música de cámara formó parte del cuarteto brasileño y del terceto oficial del departamento de propaganda, conjuntos que actuaron con gran éxito en todo el Brasil. Ha actuado asimismo en Europa, mereciendo elogiosos juicios críticos y ha realizado gran número de grabaciones de música brasileña, que son muy apreciadas.

Ibero Gómez Rosso (cello), realizó sus estudios en Río de Janeiro y en Europa, siendo laureado con el primer premio del Conservatorio de Bruselas, frecuentó también los cursos de Pablo Casals, y ofreció audiciones en varias capitales, con grandes elogios de la crítica y a su regreso al Brasil, actuó como solista bajo las más eminentes batutas del país y extranjeras. Se ha dedicado últimamente a la música de cámara, formando parte del cuarteto brasileño y del trío oficial del departamento de propaganda.

La segunda parte del programa de esta tarde está constituida por un recital de canto de autores brasileños a cargo de la notable cantante Ruth Valladares Correa, primer premio (medalla de oro) de la Escuela Nacional de Música de la Universidad de Brasil, profesora catedrática de canto del Conservatorio Brasileño de Música, de Río de Janeiro, que ha actuado con gran éxito en el teatro Municipal de la capital carioca, gozando además de gran reputación como concertista de cámara, y que acompañada por el pianista Vieira Brandao interpretará las siguientes canciones:

a) Prez, letra de Floriano Brito, música de Francisco Braga; b) Tus manos, letra de Colombina, música de F. Mignone; Dolor Supremus, letra de O. Duque Estrada, música de A. Nepomuceno; Abril Nº 9 de "Serestas" 1925, letra de Ribeiro Couto, música de J. Vieira Brandao; "Assombração" letra de Subika y música de F. Mignone; "Uriara" letra de Sylvio Moeraux y música de M. Vieira Brandao.

La audición se iniciará a las 18 y 30.

Fonte: Jornal La Mañana, Montevideu (1940).

Na matéria *La Embajada Cultural Brasileña Presidida por el Maestro Villa-Lobos*, publicada no *Jornal La Mañana* de Montevideú (Uruguai), com publicidade e divulgação em 05 de outubro de 1940, verifica-se a visita da delegação artística brasileira presidida por Villa-Lobos, apresentando um concerto de música de câmara com participação de diversos músicos brasileiros no *Teatro del Sodre*. Nesse primeiro concerto, inteiramente dedicado à música brasileira, apresentaram, na primeira parte, a *Segunda Sonata-Fantasia para Violino e Piano* (1914) e o *Primeiro Trio para Piano, Violino e Violoncelo* (1911). Na segunda parte, algumas canções de compositores brasileiros: *Prez*, letra de Floriano Braga (s/d), música de Francisco Braga (1868-1945), *Tus manos*, letra de Colombina, música de Francisco Mignone (1897-1986), *Dor Suprema*, letra de Joaquim Osório Duque-Estrada (1870-1927), música de Alberto Nepomuceno (1864-1920), *Abril n.º 9 de Serestas* 1925, letra de Ribeiro Couto (1898-1963), música de José Vieira Brandão (1911-2002), *Assombração*, letra de Subica, música de Francisco Mignone, *Uriara*, letra de Sylvio Moreaux (1908-1956), música de José Vieira Brandão. Os intérpretes foram: Oscar Borgerth (1906-1992), violino, e José Vieira Brandão, piano; Iberê Gomes Grosso (1905-1983), violoncelo, e Ruth Valladares Correa (s/d), canto.

Figura 11 - Jornal El Pueblo, Montevideu, ano XX, n., p.xx, 15 out.1940

EL PUEBLO
MONTEVIDEO 15 OCT 1940

LA DELEGACION ARTISTICA BRASILEÑA PRESIDIDA POR EL MAESTRO HECTOR VILLA-LOBOS INICIA HOY SU ACTUACION MUSICAL



LA delegación artística brasileña presidida por el maestro Héctor Villa-Lobos, inicia esta tarde sus actividades musicales, ofreciendo el primer concierto de música de cámara, programa que estará a cargo de los profesores solistas que acompañan al eminente compositor en su visita a nuestra capital.

El programa de este primer concierto dedicado a la música brasileña, reviste un gran interés para nuestros aficionados, presentando en su primera y tercera parte dos obras fundamentales del maestro Villa Lobos: la Segunda Sonata Fantasia para violín y piano (1914) y el Primer Terceto para piano, violín y cello (1911), obras una y otra, que representan la primera modalidad de este maestro en ese género.

Serán intérpretes de esas obras el pianista José Vieira Brandao, que cursó sus estudios en la Escuela Nacional de Música de la Universidad del Brasil, donde obtuvo el Primer Premio en 1929, en la clase del profesor Custodio Fernández Gómez, siguiendo luego en 1932 el curso de conferencia dictado en Río Janeiro por la gran pianista Margarita Long, del Conservatorio de París. Se ha destacado especialmente como intérprete de la música de Villa-Lobos, colaborando con este maestro como solista en sus conciertos sinfónicos, y en la organización de la enseñanza de la música y canto orfeónico escolares.

El violinista Oscar Borgerth, que realizó sus estudios en Río, obteniendo el primer premio en el Instituto Nacional de Música. Desde niño se presentó como solista en recitales individuales y conciertos sinfónicos, ocupando luego el puesto de primer violín y violín solista de la Orquesta del Teatro Municipal de Río, habiendo ejecutado así bajo la dirección de maestros de la talla de Villa-Lobos, Stravinsky, Szenkar, Marinuzzi, Guarnieri, Francisco Braga, Mignone y otros, casi todos los conciertos de su repertorio violinístico. Como intérprete de música de cámara formó parte del cuarteto brasileño y del terceto oficial del Departamento de Propaganda, conjuntos que actuaron con gran éxito en todo el Brasil. Ha actuado asimismo en Europa, mereciendo elogiosos juicios críticos y ha realizado gran número de grabaciones de música brasileña, que son muy apreciadas.

Iberé Gómez Rosso (cello), realizó sus estudios en Río de Janeiro y en Europa, siendo laureado con el primer premio del Conservatorio de Bruselas, frecuentó también los cursos de Pablo Casals, y ofreció audiciones en varias capitales, con grandes elogios de la crítica y a su regreso al Brasil actuó como solista bajo las más eminentes batutas del país y extranjeras. Se ha dedicado últimamente a la música de cámara, formando parte del cuarteto brasileño y del trío oficial del Departamento de Propaganda.

La segunda parte del programa de esta tarde está constituida por un recital de canto de autores brasileños a cargo de la notable cantante Ruth Valladares Correa, primer premio (Medalla de oro) de la Escuela Nacional de Música de la Universidad de Brasil, profesora catedrática de canto del Conservatorio Brasileño de Música, de Río de Janeiro, que ha actuado con gran éxito en el Teatro Municipal de la capital carioca, gozando además de gran reputación como concertista de cámara, y que acompañada por el pianista Vieira Brandao interpretará las siguientes canciones:

a) Prez, letra de Floriano Brito, música de Francisco Braga;
b) Tus manos, letra de Colombina, música de F. Mignone; Dolor Supremus, letra de O. Duque Estrada, música de A. Nepomuceno; Abril Nº 9 de "Serestas" 1925, letra de Ribeiro Couto, música de J. Vieira Brandao; "Assombração", letra de Subika y música de F. Mignone; "Uaiara", letra de Sylvio Moeraux y música de N. Vieira Brandao. La audición se iniciará a las 18 y 30.

Fonte: Jornal El Pueblo, Montevideu (1940).

Ainda no Uruguai, poucos dias depois, o *Jornal El Pueblo*, em matéria publicada em 15 de outubro de 1940, enfatiza, por meio do título – *La Delegacion Brasileña Presidida por el Maestro Hector Villa-Lobos inicia Hoy su Actuacion Musical* –, também a visita da delegação artística brasileira presidida por Villa-Lobos, bem como a apresentação do concerto de música de câmara com participação de diversos músicos brasileiros. A matéria menciona tanto o

concerto quanto seu programa, além dos intérpretes. Assim, descreve-se que, no primeiro concerto, inteiramente dedicado à música brasileira, na primeira parte, foi apresentada a *Segunda Sonata-Fantasia para Violino e Piano* (1914) e o *Primeiro Trio para Piano, Violino e Violoncelo* (1911). Na segunda parte, interpretaram-se algumas canções de compositores brasileiros: *Prez*, letra de Floriano Braga (s/d), música de Francisco Braga (1868-1945); *Tus manos*, letra de Colombina, música de Francisco Mignone (1897-1986); *Dor Suprema*, letra de Joaquim Osório Duque-Estrada (1870-1927), música de Alberto Nepomuceno (1864-1920); *Abril n.º 9 de Serestas* 1925, letra de Ribeiro Couto (1898-1963), música de José Vieira Brandão (1911-2002); *Assombração*, letra de Subica, música de Francisco Mignone; *Uriara*, letra de Sylvio Moreaux (1908-1956), música de José Vieira Brandão. Por fim, os intérpretes foram: Oscar Borgerth (1906-1992), violino, e José Vieira Brandão, piano. Ibere Gomes Grosso (1905-1983), violoncelo, e Ruth Valladares Correa (s/d), canto.

Figura 12 - *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, ano XX, n., p.xx, 10 jun.1944

JORNAL DO COMMERCIO

RIO DE JANEIRO

10 - Junho - 1944

"Música Viva"

O grupo "Música Viva" realizará, no mês de Junho, a sua terceira e quarta irradiação na PRAa-2 Rádio do Ministério da Educação e, em princípios de Julho, no auditorio do Conservatório Brasileiro de Música, o seu primeiro recital de música contemporânea.

Sábado, 10 de Junho de 1944 — Terceira irradiação — (música de câmara) — Guerra Peixe — Sonatina para flauta e clarinete (1944). Marion Bauer — Duo para oboe e clarinete op. 22 II (1935). H. J. Koellreutter — "Música 1941"

para piano. Hindemith — Sonata para violino e piano (1935).

Todas as obras serão executadas em primeira audição no Brasil.

Sábado, 24 de Junho — Quarta irradiação (gravações). — Shostakovitch — Sexta Sinfonia. Villa Lobos — Noneto.

Segunda-feira, 3 de Julho de 1944 — Primeira audição — Claudio Santoro — Sonata para violoncelo e piano (1943). Guerra Peixe — Sonatina para flauta e clarinete (1944). Villa-Lobos — Chôros n. 2 para flauta e clarinete H. J. Koellreutter — Cinco Canções (1942-1943). "Puebla" (Ronald de Carvalho). "Pema" (Oneyda Alvarenga). "A Tarde" (Minotti de Picchia). "Epigrama" (Ronald de Carvalho). "Sonho de uma noite de verão" (Ronald de Carvalho). Hindemith — Sonata para violino e piano (1935).

A partir de Julho, será realizado um ciclo de conferências e leituras sobre "A Música Contemporânea nas Américas" pelo musicólogo Dr. Francisco Curt Lange, Diretor do Instituto Interamericano de Musicologia, em Montevideu.

Observa-se, de igual modo, o *Jornal do Commercio*, o qual circulou no Rio de Janeiro entre 1827 e 2016. Em matéria publicada e divulgada em 10 de junho de 1944, com o título *Música Viva*, nota-se a divulgação da terceira e quarta “irradiação” do Grupo Música Viva na Rádio do Ministério da Educação, em junho, e do concerto no Auditório do Conservatório Brasileiro de Música, em julho, com as seguintes programações: Sábado 10 de Junho de 1944, Terceira irradiação (música de câmara), César Guerra-Peixe (1914-1993) - *Sonatina para Flauta e Clarinete* (1944), Marion Bauer (1882-1955) - *Duo para Oboé e Clarinete op. 22 II* (1935), Hans-Joachim Koeuillreutter (1915-2005) - *Música 1941* para *Piano*, Paul Hindemith (1895-1963) - *Sonata para Violino e Piano* (1935), com todas as obras sendo executadas em primeira audição. Sábado 24 de junho de 1944, Quarta irradiação (gravações), Dimitri Shostakovitch (1906-1975) - *Sexta Sinfonia*, Villa-Lobos - *Noneto*. Segunda-feira 03 de julho de 1944, Claudio Santoro (1919-1989) - *Sonata para Violoncelo e Piano* (1943), Guerra-Peixe - *Sonatina para Flauta e Clarinete 1*(944), Villa-Lobos - *Choro n.º 2 para Flauta e Clarinete*, H. J. Koeuillreutter - *Cinco Canções* (1942-1943) e Paul Hindemith - *Sonata para Violino e Piano* (1935).

Por fim, em julho, foi realizado um ciclo de conferências ilustradas sobre *A Músicas das Américas*, que foram ministradas pelo musicólogo Francisco Curt Lange (1903-1997), diretor do Instituto Interamericano de Musicologia em Montevideú.

Figura 13 - O Jornal, Rio de Janeiro, ano XX, n., pxx, 10 jan.1945



Fonte: O Jornal, Rio de Janeiro (1945).

O Jornal, que circulou no Rio de Janeiro entre 1919 e 1974, apresenta esta matéria de 1945, intitulada *MÚSICA NOTICIÁRIO Villa-Lobos nos Estados Unidos*. Descreve os dois concertos que Villa-Lobos regeria nos dias 12 e 13 de fevereiro regendo a Sinfônica de Nova York, possíveis concertos regendo a Orquestra Sinfônica da Columbia Broadcasting e no dia 23 de fevereiro regendo a Sinfônica de Boston. Noticia também o recital de violino e piano

promovido pelo Instituto Brasil-Estados Unidos, apresentando Edmundo Blois (s/d), no violino, e José Vieira Brandão, no piano, realizado no Auditório da ABI, com o programa: Villa-Lobos - *Segunda Sonata-Fantasia* e William Quincy Porter (1897-1966) - *Segunda Sonata*.

Figura 14 - Jornal A Manhã, Rio de Janeiro, ano XX, n., p.xx, 16 jan.1945



Fonte: Jornal A Manhã, Rio de Janeiro (1945).

O *Jornal A Manhã*, que circulou no Rio de Janeiro entre 1941 e 1953, com matéria datada de 16 de janeiro de 1945, intitulada *Recital de Sonatas*, na Associação Brasileira de Imprensa (ABI), enfatiza o recital de violino e piano promovido pelo Instituto Brasil-Estados Unidos, apresentando Edmundo Blois (s/d), no violino, e José Vieira Brandão, no piano, realizado no Auditório da ABI, com o programa: Villa-Lobos - *Segunda Sonata-Fantasia* e William Quincy Porter (1897-1966) - *Segunda Sonata*.

Figura 15 - Jornal A Noite, Rio de Janeiro, ano 34, n. 11.839, p. 5, 27 jan.1945



Fonte: Jornal A Noite, Rio de Janeiro (1945).

A mesma programação é descrita no *Jornal A Noite*, que circulou no Rio de Janeiro entre 1911 e 1957, em 27 de janeiro de 1945, com a matéria intitulada: *Audição de Sonatas*. A crítica dessa publicação descreve que o Instituto Brasil-Estados Unidos organizou uma série de festivais no intuito de ampliar o conhecimento dos valores intelectuais entre os dois países. Nessa audição, foram escolhidos dois compositores: Quincy Porter e Villa-Lobos, tendo como programa: Quincy Porter - *Second Sonata* e Villa-Lobos - *Segunda Sonata-Fantasia*, com Edmundo Blois, no violino, e José Vieira Brandão, no piano. Em suma, são evidenciadas, nessa crítica, as qualidades das obras dos dois compositores, assim como a interpretação equilibrada dos dois solistas.

Figura 16 - Jornal O Estado de S. Paulo, São Paulo, ano 71, n.23.299, p. 03, 09 set.1945

85T. S. Paulo
7-9-945

MUSICA DE CAMARA DAS AMERICAS

"Musica de Camara das Americas" é o titulo de um ciclo de concertos atualmente em realização no Rio de Janeiro (Escola Nacional de Musica), promovida pela comissão organizadora composta dos Srs. William Rex Crawford, Francisco Curt Lange, Carleton Sprague Smith, Everett Helm e Antonio Sá Pereira, com a colaboração do Instituto Interamericano de Musicologia, de Montevideu, e da Embaixada dos Estados Unidos da America do Norte.

Recebemos alguns programas desses concertos, e por eles podemos verificar quão numerosa é a produção de camara nas Americas. Encontramos no programa do 1.º concerto as seguintes peças: Quarteto em sol menor, op. 19, de Daniel Gregory Mason, norte-americano; Três peças para violino e piano, de Domingo Santa Cruz, chileno; Sonata para oboe e piano, op. 32 n. 3, de Jacobo Ficher, russo, radicado em Buenos Aires e Trio para violino, violoncelo e piano, de Roy Harris, norte-americano. O programa do 2.º concerto compreende: Segundo Quarteto, de Camargo Guarnieri, brasileiro; Sonata breve para violino e piano, de Manuel Ponce, mexicano; Sonata para flauta e piano, de Everett Helm, norte-americano e Tríptico para soprano e quarteto de cordas, sobre texto do "Gitanjali" de Rabindranath Tagore, por Arthur Shepherd, norte-americano. No terceiro concerto foram executados: Quarteto n. 3, para cordas, de Quincy Porter, norte-americano; Sonata para violino e piano, de Aaron Copland, norte-americano; Sonata a três n. 1, para clarineta, oboe e violoncelo, de José Ardevol, espanhol radicado em Havana, e cubano naturalizado, e Suite Infantil para quarteto de cordas, de Daniel Ayala Perez, mexicano.

Esses concertos foram realizados respectivamente a 21 de maio, 18 de junho e 30 de julho do corrente ano. A 17 do corrente será executado o quarto concerto do ciclo, figurando no programa um Trio de Randall Thompson, para sopros; Quarteto de Cordas de Toer Errecart, uruguaio, e obras dos brasileiros Lorenzo Fernandez e Villa-Lobos, do argentino Ginastera e do venezuelano Plaza. De Lorenzo Fernandez serão dadas as Invenções Seresteiras para flauta, oboe e fagote. Villa-Lobos comparece com a Bachiana n. 6, para flauta e cordas, e Plaza com uma Fuga sobre um tema venezuelano.

Da execução desses programas participaram: Quarteto Rio de Janeiro (Anselmo Zlatopolsky, Ulrich Dannemann, Amadeo Barbi e Mario Camerini), Edmundo Blois, violino, Francisco Mignone, piano, Trio Zlatopolsky, Camerini, Mignone; Santino Parpinielli, violino, Hektor Allmonda, piano; Carleton Sprague Smith, flauta; Hector Toer Errecart, piano; Lela Wallace, soprano; Jayoleno dos Santos, clarineta; João Breitinger, oboe e Mario Camerini, violoncelo.

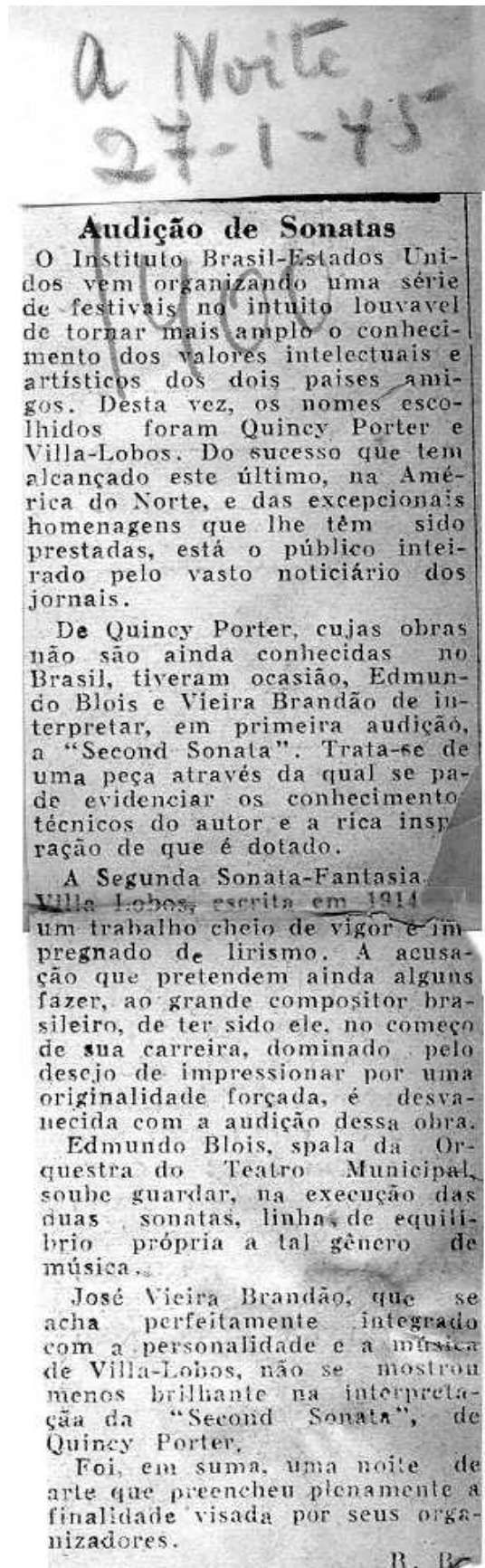
Os programas, elegantemente impressos, contêm biografias dos autores, as quais serão oportunamente divulgadas nesta seção.

Noticiando essa iniciativa, não temos palavras com que salientar-lhe o merito. Aproximação intercontinental, contato do publico com a produção contemporânea das Americas, compreensão e estímulos de toda ordem serão os frutos imediatos a serem colhidos e muitos avirão de futuro. Seria mesmo desejável a realização regularmente periodica de concertos dessa natureza, com possível irradiação nos Estados, para maior participação nos seus resultados artisticos. — Caldeira Filho.

No mesmo ano, o *Jornal Estado de São Paulo* do dia 07 de setembro de 1945, tendo por título de matéria *Música de Câmara das Américas*, assinada por Caldeira Filho, descreve um ciclo de concertos realizado na *Escola Nacional de Música do Rio de Janeiro*, promovida pela comissão organizadora composta por William Rex Crawford (1898-1976), Francisco Curt Lange (1903-1997), Carleton Sprague Smith (1905-1994), Everett Helm (1913-1999) e Antônio Sá Pereira (1888-1966), com a colaboração do Instituto Interamericano de Musicologia e a Embaixada dos Estados Unidos da América do Norte. No primeiro concerto, realizado no dia 21 de maio, foi apresentado o *Quarteto em Sol Menor, op. 19*, de Daniel Gregory Mason (1873-1953), norte-americano; *Três peças para Violino e Piano*, de Domingo Santa Cruz (1899-1987), chileno; *Sonata para oboé e piano, op.32 n.º 3*, de Jacobo Ficher (1896-1978), russo radicado em Buenos Aires e *Trio para Violino, Violoncelo e Piano*, de Roy Harris (1898-1979), norte-americano.

No segundo concerto realizado no dia 18 de junho, foi apresentado o *Segundo Quarteto de cordas*, de Mozart Camargo Guarnieri (1907-1993); *Sonata breve para Violino e Piano*, de Manuel Ponce (1882-1948), mexicano; *Sonata para Flauta e Piano*, de Everett Helm (1913-1999), norte-americano, e *Tríptico para soprano e quarteto de cordas*, sobre texto de Gitanjali de Rabindrenath Tagore, de Arthur Shepherd (1880-1958), norte-americano. No terceiro concerto realizado no dia 30 de julho, foi apresentado o *Quarteto de cordas n.º.3*, de Quincy Porter, norte-americano; *Sonata para Violino e Piano*, de Aaron Copland (1900-1990), norte-americano; *Sonata a Três n.º 1 para Clarineta, Oboé e Violoncelo*, de Jose Ardevol (1911-1981), espanhol, naturalizado cubano, e *Suíte Infantil*, de Daniel Ayala Perez (1906-1975), mexicano. Por último, o quarto concerto, que estava sendo anunciado na matéria, foi realizado no dia 17 de setembro, em que foi apresentado o *Trio para sopros*, de Randall Thompson (1899-1984); *Quarteto de cordas*, de Tosar Errecart (1923-2002), uruguaio; *Invenções Seresteiras para Flauta, Oboé e Fagote*, de Lorenzo Fernandes (1897-1948); *Bachiana n.º 6 para Flauta e Cordas*, de Villa-Lobos, além de peças do venezuelano Juan Bautista Plaza (1898-1965) e do argentino Alberto Ginastera (1916-1983), não descritas as obras.

Figura 17 - Jornal A Noite, Rio de Janeiro, ano 35, n.12062, p. 7, 27 jan.1945



Fonte: Jornal A Noite, Rio de Janeiro (1945).

O *Jornal A Noite* de 19 de novembro de 1945 tem como título de matéria: *Cultura Artística*, em que é ressaltado o recital do violinista americano Albert Spalding (1888-1953) e do pianista Fritz Jank (1910-1960), evidenciando a boa técnica, a musicalidade, a elegância e a riqueza da sonoridade. O programa desse recital foi assim ordenado: J. S. Bach - *Chaconne* da segunda *Partita* para Violino solo, Chausson (1855-1899) - *Poème*, Saint-Saëns - *Introdução e Rondo Caprichoso* e Villa-Lobos - *Sonata-Fantasia* (não informado se foi tocada a primeira ou a segunda Sonata).

Figura 18 - Diário de Notícias, Rio de Janeiro, ano XX, n., p.xx, 10 nov.1946

Diário de Notícias
RIO DE JANEIRO
10 - Novembro - 1946

Música de toda parte
(Direitos reservados)
Por CEIÇÃO DE BARROS BARRETO e WILLIAM URAI — Nova York — Brasil.

Interessante saber que:

- ...foi recentemente instituída uma seção musical do Departamento Educativo da Coreia, Asia, pelo Governo Militar Americano...
- ...no seu concerto em Town Hall, New York, o violinista James de la Fuente executou a Primeira Sonata-Fantasia do compositor brasileiro Heitor Villa-Lobos...
- ...em Montreal, Canada, está sendo planejado um festival internacional de música, com a participação de um coro internacional de quatro mil vozes, uma banda de mil e quinhentos elementos e orquestra de trzentos e setenta e cinco músicos, pela Associação de Professores de Música de Québec...
- ...tendo como solista o pianista Claudio Arrau e com orquestra dirigida por Georges Szell será executado em primeira audição na próxima temporada de New York, um "Concerto para piano e orquestra" da autoria do compositor húngaro Béla Bartók...
- ...a Orquestra Sinfônica de New York dirigida por Arthur Rodsinski, inaugurou a sua décima-sétima temporada radiofônica intercalando nos programas palestras científicas, tendo sido a primeira sobre "Resistência a Doenças Infecciosas", pronunciada pelo dr. Michael Heidelberg, professor da Universidade de Columbia...
- ...em benefício do Auxílio aos Italianos realizou-se, no Metropolitan Opera, New York, um concerto lírico, tendo como intérpretes os cantores desse teatro e patrocinado pelo Comitê Industrial de Barbeiros...
- ...a Orquestra dos Concerts Colonne, sob a regência de Albert Wolf, apresentou em primeira audição, em Paris, nos Ciclos de Música Francesa, a "Tragédia dos Peregrinos", obra de Pierre Capdeville...
- ...depois da "première" em New York, de "Musique de Table", obra do compositor francês Maurice Rosenthal, inspirada nos famosos "Soupers du Roy" da época de Luis XIV, comenta um crítico musical:
— "Tão succulenta como um ótimo rôsbife, quem não encontrar carne nos açougues deve procurar o Carnegie Hall"...

Fonte: Diário de Notícias, Rio de Janeiro (1946).

CRUZEIRO
RIO DE JANEIRO
23 NOV 1941

Vila Lóbos
(CONCLUSÃO DO FÁCULO)

De 1873 a 1925 seus concêntricos em Paris
de uma singularidade. Mas a grande via-
lão. Vila Lóbos recebe em S. Pau-
derma. Válido aqui, apodrejada ali, in-
cepcão. Vila Lóbos é hoje univer-
trabalha e maior que no Brasil, onde o
acórdão inclusive de validade e orgulho.
Mas o músico, ao contrário daquela mu-
lher, da anedota, tem razão de ser
muito. Muitos, como o velho Fran-
cisco Braga, o chamam de gênio. Alf-
Frankstein, renomado crítico norte-ame-
ricano, qualifica-o de "um dos maiores
prodígios que este século produziu no
campo da música". Acusam-no também
de malcriado. Eude e desabuso, o com-
positor dos "Choros", de fato, não tem
memória entrelaçada o Toscanini, a quem
entanto exalta e admira como regente.
Guilherme Figueiredo há sua "Míni-
ta de História da Música", acenou a
vantagem que teria a música se Vila
Lóbos compusesse mais e descompusesse
menos. Mas o maestro faz as duas col-
mas simultaneamente. Não é de amargar,
é mesmo de briga. Quando regia os gran-
des corais infantis de que fora o máxi-
mo animador, as crianças o chamavam
de VILA LÓBOS. Grande trabalhador, Vi-
la Lóbos tem hoje mais de mil e qui-
nhentas composições. Mas sempre lhe so-
bra tempo para as partidas de bilhar
para fumar os maiores charutos do Bra-
sil. Ninguém pode negar que Vila Ló-
bos, antes de mais nada, é um brasileiro,
cem por cento, produto genuíno da sua
terra, de que herdou tanta e virtudes, a
rudeza bravia e toda a exuberância tro-
pical. Claro que nem sempre o com-
preendem. Compositor difícil, às vezes o
falsificam, como se sua música fosse
manteiga mizinha. De uma feita, após
a execução das "Bacchianas Brasileiras",
gostei das tais "Bacchianas Brasileiras".
Chega de música da Bahia! Ao que o ou-
tro exclamou, presuroso: Não é dan-
doso. O nome é Bacchianas. Vem de
Baccho, o Deus do Carnaval...

Jardim da glória

Por VIEIRA MORIM

400
VILA-LÓBOS

Seu ser prodígio, aos quatro anos
o garoto já arranhava o violoncelo,
graças às lições que recebia do pai,
o Professor Raul Vila-Lóbos. Meni-
no criado com rigor, nem por isso
o Heitorzinho era menos levado.
As vezes deixava o violoncelo e en-
carapitava-se ao piano ou metia o
pistão na boca. Os vizinhos que se
aguentassem. Na fazenda da paternal
o menino punha-se horas perdidas a
ouvir a música dos negros. Orfão de
pai aos onze anos, cresceu em tur-
bulência e malandragem. E tantas
fêz que conseguiu uma solene ex-
pulsão do colégio. Uma faltzinha,
jogara, com excelente pontaria, um
lindo tinteiro de tinta azul fixa no
imaculado terno branco do senhor
diretor. Aos quatorze anos o jovem
Heitor Vila-Lóbos concretiza velha
aspiração: foge de casa. Com o
produto da venda de uns selos e
livros subtraídos ao espólio paterno,
comprou um violão e "caiu no
mundo".

Fêz camaradagem com a fina flor
da malandragem carioca. Os mais
famosos serelepeiros do Rio, o tive-
ram por companheiro. Não faltava
serenatas cheias de valsas lândui-
das e de cachaca queimante. Tocava
clarinete, violão e saxofone. Um dia
escreveu sua primeira composição
musical, uma valsa romântica "Um
beijo". Mais tarde em 1908, com
grande alegria, passava a figurar na
orquestra do cinema Parisiense. De-
pois foi tocar no Assírio. Mas aca-
bou enojando o Rio e embarcou no
navio para o Rio de Janeiro. Vadiou o São
Francisco de canoa. Mentou em ju-
mento no Ceará. Bebeu cauíim com
os índios na selva amazônica. Ar-
ranjava o dinheiro fazendo tocatas e
conferências. E após uns selos e
ele mesmo, o conferencista, corria
com o pires para a coleta. Em 1915
Vila-Lóbos dá o seu primeiro con-
certo no Rio, apresentando várias de
suas composições, entre as quais
"Carnaval" e a "Segunda Sonata
para Violino e Piano". Auxiliado
por Graca Aranha, os irmãos Arnal-
do e Carlos Guinle, Vera Janacópulos
e Artur Rubinstein, segue para a
Europa, onde permanece por mais
de dez anos. Seus amigos agora
não são o terrível Calú, o Cadete e o
Anacleto Medeiros. E' Stravinsky, é
Ravel, Manuel de Falla e outros.

(CONTINUA NA PÁG. 70)

Em outra matéria, publicada em 23 de novembro de 1946 pelo *Jornal O Cruzeiro*, cujo título é *Villa-Lobos*, assinada por Vieira Morim, descreve a trajetória de Villa-Lobos desde sua infância, início de seus estudos musicais e de violoncelo aos 4 anos de idade com seu pai Raul Villa-Lobos (1862-1899). Igualmente, é enfatizado que o compositor brasileiro tocava piano e, muitas vezes, o trompete, para diversão. Na fazenda dos pais, ouvia durante horas música dos negros. Teve estreito contato com os *seresteiros* do Rio, tocava violão, clarineta e saxofone. Chegou a tocar no *Cinema Parisiense* e no *Salão Assírio do Teatro Municipal*. Somado a isso, decidiu conhecer o Brasil viajando por muitos estados; esteve inclusive com os índios na selva amazônica. Em 1915, realiza seu primeiro concerto no Rio, apresentando suas composições, entre as quais, *Carnaval* e a *Segunda Sonata* para violino e piano. Auxiliado por vários amigos, dentre eles Artur Rubinstein (1887-1982), segue para a Europa, onde permanece por dez anos. Nesse período, realiza vários recitais com suas composições e tem contato com grandes compositores, dentre eles Stravinski, Ravel, Manuel de Falla (1876-1946), entre outros. Também, participa da *Semana de Arte de 1922* em São Paulo, evento em que é vaiado. Acabou se tornando mundialmente conhecido, maiormente valorizado fora do Brasil. Muitos o chamavam de gênio e, na época, já tinha mais de mil e quinhentas composições. Por fim, nas horas vagas, adorava jogar bilhar e fumar seus enormes charutos.

Figura 20 - Jornal Correio Paulistano, São Paulo, ano 97, n. 29024, p. 3, 19 nov.1950

**CORREIO
PAULISTANO
S. PAULO**

19 NOV 1950

OSCAR BORGERTH NA SOCIEDADE DE CULTURA ARTISTICA

O Sociedade de Cultura Artistica apresentou aos seus socios o violinista brasileiro Oscar Borgerth.

Sua carreira artistica tem sido das mais auspiciosas, pois não só no pais como no estrangeiro, a critica e o publico têm se referido com entusiasmo às suas atuações.

Regressando ao Brasil depois de longa estadia na Europa, candidatou-se à catedra de violino da Escola Nacional de Musica do Rio de Janeiro. Classificado em primeiro lugar, foi nomeado professor do referido estabelecimento.

O concerto promovido pela Sociedade de Cultura Artistica proporcionou-nos o ensejo de aquilatar o valor desse artista, sem duvida alguma um expoente da arte violinista no Brasil.

Apresentando-se com um fino e bellissimo programa, Oscar Borgerth evidenciou através de suas interpretações, mantidas sempre em elevado plano estetico, a sua forte personalidade artistica.

Todo o seu trabalho reflete sua intensa musicalidade e forte poder emocional — fatores esses imprescindiveis ao estabelecimento de mutua compreensão entre o artista e o publico.

A solida tecnica de que dispõe baseada em principios os mais, modernos da dinamica violinistica, conforme nos foi dado observar, garante-lhe o perfeito dominio do instrumento, permitindo ao artista dar livre curso às suas inspiradas interpretações.

Apresentando preliminarmente "Suite em mi maior", de Francaeur, classico, francês, Borgerth elaborou um justo trabalho interpretativo equilibrado e sobrio de expansão emocional, de exato padrão estilistico.

Magistral a execução da 3.a Sonata para violino e piano, op. 108, de Brahms. Borgerth imprimiu à sua interpretação, o cunho profundamente apaixonado que a caracteriza, evidenciando também amplamente, sua tecnica transcendental, porquanto o trecho é dos que somente um "virtuoso", o pode incluir em seu repertorio.

A interpretação do Concerto em ré menor, de Vieuxtemps, proporcionou-nos momentos de elevada espiritualidade.

Pudemos constatar a riqueza de timbres, a finura e clareza do fraseado maximé no "Andante" e no "Adagio Religioso". O difficilimo "Finale Marziale", parte conclusiva da obra, foi executada com requintes de apuro tecnico e interpretativo, e bastaria esse trecho para evidenciar a forte musicalidade e as exuberantes possibilidades do artista.

Borgerth teve ainda atuação brilhante nas "Danças populares rumenas", de Bela Bartok, a cuja execução imprimiu graça, espirito, misteriosa emoção, e em "Perpetuum Mobile", de Novacek, trecho em que precisão e equilibrio ritmico salientaram-se de maneira notavel. Fortemente impressionista no "Martirio dos Insetos", de Villa-Lobos, o artista pôs em relevo a originalidade e o requintado poder imaginativo caracteristicos dessas belas paginas.

Ao piano atuou Fritz Jank, colaborando brilhantemente para o êxito do recital. Cumpre destacar seu trabalho, principalmente na Sonata op. 108, de Brahms.

Oscar Borgerth, recebeu calorosos aplausos da seleta assistência, concedendo varios extras.

I. MELLO.

Na matéria com publicação em 19 de novembro de 1950, pelo *Jornal Correio Paulistano*, esse fundado em 1854, I. Mello, por meio do título *Oscar Borgerth na Sociedade de Cultura Artística*, realça o recital de violino e piano de Oscar Borgerth (1906-1992), violino, e Fritz Jank, piano. Além disso, nessa crítica, destaca-se o longo período que Borgerth esteve na Europa, bem como seu retorno ao Brasil, assumindo o cargo de professor da *Escola Nacional de Música do Rio de Janeiro*. Igualmente, foi salientado o belíssimo programa escolhido, o elevado plano estético, sua forte personalidade artística, a sólida técnica, a intensa musicalidade e o domínio completo do instrumento. Enfatizou-se, portanto, o excelente trabalho do pianista, especialmente na *Sonata* de Brahms. Esse foi o programa: François Francoeur (1698-1787) – *Suíte em Mi Maior*, Brahms – *Sonata n.º 3 Op.108*, Henri Vieuxtemps (1820-1881) – *Concerto em Ré Menor*, Bela Bartok (1881-1945) – *Danças populares romenas*, Villa-Lobos – *O Martírio dos Insetos* e Ottokar Novacek (1866-1900) – *Perteuum Mobile*.

Figura 21 - Jornal Folha da Tarde, Porto Alegre, ano XX, n., p. xx, 09 ago.1951



Fonte: Jornal Folha da Tarde, Porto Alegre (1951).

O *Jornal Folha da Tarde* de Porto Alegre (RS), que circulou entre 1936 até 1984, em sua publicação de 09 de agosto de 1951, tem como título de matéria: *Hoje, o segundo concerto do Festival de Música Brasileira*. No texto, ressalta-se o concerto realizado no *Auditório do Instituto de Belas Artes*, em Porto Alegre. Do mesmo modo, menciona-se o primeiro concerto realizado no domingo anterior, no qual se apresentaram a pianista Marina Helena Lorenzo Fernádes (1926) e a cantora Olga Maria (s/d), dedicando todo o programa ao compositor Oscar Lorenzo Fernádes (1897-1948). Em suma, nesse segundo concerto, apresentou-se o violinista Oscar Borgerth, que, da mesma forma, dedica parte do programa a Villa-Lobos, tocando a *Primeira Sonata-Fantasia* e o *Martírio dos Insetos*; na segunda parte tocou o *Concerto* de Oscar Lorenzo Fernádes.

Figura 22 - *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, ano XX, n., p.xx, dez.1951

JORNAL DO COMMERCIO RIO - 0 DEZ 1951

TERCEIRO FESTIVAL DE MUSICA DE CAMERA — Durante o "Terceiro Curso Internacional de Férias Pro Arte", a realizar-se de 7 de janeiro a 16 de fevereiro de 1952 na cidade serrana de Teresopolis (Estado do Rio), terá lugar o Terceiro Festival de Música de Câmara, cujo programa é o seguinte:

Primeiro Concerto: "Música do Barroco e Rococó" (Iluminação de velas) — Karl Philipp Emanuel Bach: Quarteto para flauta, violino, violoncelo e piano — Nardini, Sonata para violino e piano. Líder e Aírias com instrumentos solistas — Marain-Marais, Sonata para violoncelo e piano — Mozart, Quinteto de cordas.

Segundo Concerto: — Beethoven, Terceiro Trio para violino, violoncelo e piano — Villa-Lobos, Choros bis — Schubert, Trio para violino, violoncelo e piano.

Terceiro Concerto: — Schubert, Quarteto de cordas — Prokofiev, Quarteto de cordas — 1.^a audição — Dvorak, Quartetos de cordas.

Quarto Concerto: — "Música de Câmara Francesa" — Debussy, Sonata para violoncelo e piano — Florent Schmitt — Gabriel Fauré, Canções — Debussy — Poulenc, Sonata para violoncelo e piano — Gabriel Fauré, Trio para violino, violoncelo e piano.

Quinto Concerto: "Composições de Ernst Krenek" — Sonata para violino e piano, Ciclo de Líder "Livro de viagem pelos Alpes Austríacos" — Sonata para piano — Sétimo Quarteto de cordas.

Sexto Concerto: — Brahms, Sonata para violino e piano — Schumann, Kreisleriana — Ravel, Quarteto de cordas.

Intérpretes: Ernst Krenek (Los Angeles), Karl Ulrich Schnabel (New York — Tremezzo), Maria Amélia de Rezende Martins, piano, Hil-

de Sinnek, Silva Ramos, canto; Jorge Rety-Gazda, violino; Jacques Ripoché (Paris), violoncelo; Trio "Pro Arte"; Quarteto Ripoché.

Os concertos realizar-se-ão, todos os sábados, no Auditório da Prefeitura de Teresopolis. Informações e assinaturas: Pro Arte, rua México 74, sala 601, Tel. 22-1076.

Fonte: *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro (1951).

O *Jornal do Commercio* de dezembro de 1951 traz o título de matéria: *Terceiro Festival de Música de Câmara – Durante o Terceiro Curso Internacional de Férias Pro Arte, a realizar-se de 7 de janeiro a 16 de fevereiro de 1952 na cidade serrana de Teresópolis RJ*. O programa das obras a serem interpretadas é: no primeiro concerto - Música do Barroco ao Rococó, obras

de Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788), Pietro Nardini (1722-1793), Marin-Marais (1656-1728) e Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791); no segundo concerto, obras de Villa-Lobos (*Choros bis*), Ludwig van Beethoven e Franz Schubert (1797-1828); no terceiro concerto, obras de Serguei Prokofieff (1891-1953), Antonín Dvorak (1841-1904) e Schubert; no quarto concerto, Música de Câmara Francesa, com obras de Debussy, de Florent Schmitt (1870-1958) e Fauré; no quinto concerto, composições de Ernst Krenek (1900-1991); e, por último, no sexto concerto, obras de Johannes Brahms (1833-1897), Maurice Ravel e Robert Schumann (1810-1856).

Figura 23 - Jornal Folha da Manhã, Recife, ano XX, n., p.xx, 05 jan.1955



Fonte: Jornal Folha da Manhã, Recife (1955).

Publicado em 05 de janeiro de 1955, o *Jornal Folha da Manhã*, que circulou entre 1927 a 1985, de Recife, traz como título de matéria: *Duas Sonatas de Villa-Lobos*. Essa também teve publicidade em *Londres-France press*. Outro aspecto interessante foi a agência de notícias checoslovaca *Ceteka*, a qual anunciou que o compositor brasileiro Villa-Lobos enviou duas sonatas para violino, para o primeiro violino do *Quarteto Haydn*: Dusan Padula (s/d). Igualmente, a matéria acrescentou que as sonatas seriam executadas pela primeira vez em Praga em fevereiro próximo. Esta matéria foi também veiculada por outros jornais do Nordeste. Por fim, Villa-Lobos solicitou, em troca das duas sonatas, a remessa de música contemporânea checoslovaca.

Figura 24 - Jornal O Globo, Rio de Janeiro, ano 33, n.9499, p. 4, 25 abr.1957

O Globo
RIO DE JANEIRO
25-4-57

O GLOBO na Música

Ruben Varga

A Cultura Artística do Rio de Janeiro iniciou sua temporada com um recital de violino (os recitais que não de piano ou de canto vão-se tornando tão raros!) de Ruben Varga.

Não se trata de artista desconhecido de nossa plateia, conquanto o seja para mim que não consegui ouvi-lo em 1955, quando aqui tão aplaudido foi. Trata-se, de fato, de um artista

Octavio Bevilacqua

de forte mérito, mestre na técnica de seu instrumento e intérprete de classe, pois, embora seja seu fraseado bem aquecido de sentimento, este se manifesta, sempre, dentro de moldes elevados, jamais descambiando para as vulgaridades espetaculares, mesmo quando, como em seus dois "Caprichos", a composição caminha para o sensacional como efeito. Ai sentimos o autor, também; e nada infenso às expressões e investigações da arte moderna. Foram, estas duas peças de sua autoria, dadas com notável segurança e brilho, no transcurso de suas dificuldades.

O programa foi iniciado belamente com a "Sonata", em ré menor (op. 108), de Brahms, bem sentida em sua magistral contextura. A seguir, a "Partita", n.º 3, em mi maior, para violino solo, de Bach. Parte muito substancial, pois foi a primeira, precedendo uma segunda mais leve, mas não por isso isenta de responsabilidade. A antiga "Sonata", de Vila-Lobos — "Sonata Fantasia" — e bem fantasiosa, a seu feitio, já assaz Vila-Lobos, precedeu os famosos e explorados "Caprichos" de Paganini, enfrentados com bizzarria e desembaraço. A "Tzigane", de Ravel, serviu de fecho ao programa oficial, precedendo os "extra" que os calorosos aplausos provocaram.

Ao piano Frits Jank.

Fonte: Jornal O Globo, Rio de Janeiro (1957).

O jornal *O Globo*, fundado em 1925, no Rio de Janeiro, com a data de 25 de abril de 1957, com o título de matéria: *O Globo na Música-Ruben Varga*, matéria assinada por Octavio Bevilacqua, destaca o recital de Ruben Varga (1928), violino, e Fritz Jank, piano, para a *Cultura Artística do Rio de Janeiro*. De igual maneira, descreve a maestria do violinista, sua excelente técnica, musicalidade e fraseado elegante. Por último, o recital teve como programa: Brahms - *Sonata n.º 3 em Ré Menor, Op.108*, Bach - *Partita n.º 3, em Mi Maior*, Villa-Lobos- *Sonata- Fantasia* e Ravel – *Tzigane*.

Figura 25 - Jornal A Tarde, Salvador, ano XX, n., p.xx, dez.1959



Fonte: Jornal A Tarde, Salvador (1959).

O *Jornal A Tarde*, de Salvador (BA), fundado em 1912, em sua edição de 1959, com o título de matéria *Festival Villa-Lobos*, realça o concerto *Festival Villa-Lobos*, promovido pelo

Seminário Livre de Música, em que se homenageou o maestro Heitor Villa-Lobos. Seu programa segue essa ordem: *Sonata-Fantasia para Violino e Piano*, *Ária - Cantilena para Soprano e oito Violoncelos das Bachianas Brasileiras n.º 5* e *Quarteto para Flauta, Oboé, Clarinete e Fagote*.

Figura 26 - *Jornal La Nacion*, Buenos Aires, ano XX, n., p.xx, 16 nov.1969

La Nacion
16-11-69

Un concierto de música brasileña

En el Conservatorio Juan José Castro, de La Lucila, y ante una calificada concurrencia, se realizó el anunciado concierto de música brasileña de cámara, que contó con la intervención de un núcleo de prestigiosos instrumentistas locales. Abrió el acto la señora Helena Lorenzo Fernández, asesora musical de la Embajada de Brasil que, en oportunos y elocuentes conceptos, se refirió sobre los caracteres distintivos fundamentales del arte musical de su país, ocupándose en forma más detenida sobre la personalidad y aspectos de la producción de dos de los principales representantes de la mencionada escuela musical: Heitor Villa-Lobos y Oscar Lorenzo Fernández. Destacó la cordial amistad que siempre existió entre ambos, así como sus respectivas tendencias estéticas y sus inquietudes y proyectos comunes sobre la orientación y desenvolvimiento de dicha manifestación espiritual en su patria. A juicio de la disertante, la colaboración entre ambos creadores, realmente preciosa, ha llegado a configurarse en un "verdadero retrato sonoro del Brasil".

De inmediato se desarrolló el programa musical con la ejecución, en calidad de estreno, de "Dos invenções seresteiras", de O. Lorenzo Fernández, para flauta, clarinete y fagot; es una página llevada a efecto con innegable soltura y destreza técnica, así como original y refinada inspiración melódica. Fue ejecutada de manera lucida por Alfredo Iannelli en flauta, Mariano Frogioni en clarinete, y Pedro Chiambaretta en fagot. Siguiéron los preludios para guitarra números 1, 3 y 4, y el "Choro típico", para el mismo instrumento, de H. Villa-Lobos, que la guitarrista Irma Costanzo tradujo con notable eficacia, haciendo gala de la precisión de su mecanismo y su flexible temperamento. Por ausencia de la cantante Noemí Souza no se pudieron escuchar, en cambio, varias melodías vocales de Lorenzo Fernández, que habían sido incluidas a continuación.

Completó el detalle de esta audición, que se mantuvo dentro de un satisfactorio nivel de jerarquía, la brillante y bien escrita "Segunda sonata-fantasia", para violín y piano, de Villa-Lobos, obra de tipo algo europeizante, en la que el prestigioso maestro carioca despliega su exuberante imaginación creadora y multiplicidad de recursos. En su traducción exhibieron positivas virtudes individuales y excelente labor de conjunto el violinista Ljerkó Spiller y la pianista Inés Gómez Carrillo. Elocuentes demostraciones de aplauso subrayaron la actuación de los citados intérpretes.

Fonte: *Jornal La Nacion*, Buenos Aires (1969).

Como último jornal a ser descrito, o *La Nación*, de Buenos Aires, Argentina, fundado em 1870, destaca, por meio da matéria: *Um concierto de música brasileira*, o concerto de música de câmara brasileira realizado no *Conservatório San Jose Castro*, de *La Lucila*, onde foram apresentadas obras de Oscar Lorenzo Fernández e Villa-Lobos. Helena Lorenzo Fernández, assessora musical da Embaixada do Brasil, fez a abertura do concerto, conceituou as diversas características da música brasileira e também retratou as personalidades e o relacionamento amistoso entre os dois compositores, além da colaboração mútua, suas respectivas tendências estéticas e projetos conjuntos. O programa teve a interpretação das seguintes obras: Lorenzo Fernández: *Duas Invenções Seresteiras para Flauta, Clarinete e Fagote, Prelúdios para Guitarra- 1, 3 e 4*; Villa-Lobos - *Choro típico para Guitarra e Segunda Sonata-Fantasia*.

Ao verificar essas matérias jornalísticas desses periódicos, certificou-se do prestígio internacional do compositor na época, bem como de seu espírito “inquieto”, desbravador, extremamente criativo. Percebe-se, igualmente, o quanto Villa-Lobos estava atento aos outros mestres da composição, sobretudo, os europeus, sejam antecessores, sejam aqueles com quem teve contato, artistas determinantes em seu desenvolvimento criativo. Portanto, o respeito e o bom relacionamento com os compositores brasileiros também ficaram evidenciados nas publicações e nas críticas. Dessa maneira, Villa-Lobos participou e fundou séries de música contemporânea, propiciando a todos conhecer novas estéticas. Somado a isso, pode-se conhecer melhor os grandes músicos concertistas e recitalistas do passado, figuras relevantes que tocavam continuamente novas composições, dignificando a arte criativa.

Adicionado a isso, foi interessante perceber a evolução e as mudanças ortográficas de nossa língua brasileira, nas primeiras matérias de 1930, com a utilização de duas consoantes em várias palavras, além do emprego diferenciado das vogais. Assim, apesar de não dificultar necessariamente a nossa compreensão do texto, percebemos o quanto a nossa ortografia sofreu mudanças em todas as revisões ortográficas.

Em suma, a partir do levantamento e da descrição dessas matérias jornalísticas, pode-se considerar que este objeto de pesquisa se trata de um material histórico, relevante, principalmente para estudiosos que necessitam contextualizar os períodos da vida e das obras de Villa-Lobos.

3 SONATA N.º 1 PARA VIOLINO E PIANO - (PRIMEIRA SONATA-FANTASIA)

3.1 Edição (transcrição) da partitura da Sonata n.º 1 de Heitor Villa-Lobos

Para cumprir o objetivo principal deste trabalho, que é elaborar uma edição crítica das partituras, tivemos acesso aos manuscritos das Sonatas n.º 2 e n.º 3. Infelizmente, não localizamos o manuscrito da primeira Sonata, pois a editora *Max Eschig* nos respondeu que está, momentaneamente, perdido. Em virtude disso, usamos como uma das referências a gravação de Oscar Borgerth e Ilara Gomes Grosso, de 1960 (<https://youtu.be/WLGHcoeAOFA>), já que os dois intérpretes tiveram estreito contato com Villa-Lobos, participando de diversos concertos e recitais organizados pelo próprio Villa-Lobos.

Da mesma forma, como já citamos, contribuímos principalmente com nossa experiência adquirida em várias outras edições críticas de compositores brasileiros contemporâneos de Villa-Lobos, em que realizamos nos últimos anos, bem como a experiência de décadas que temos após tocar, gravar e ensinar grande parte do repertório camerístico, especificamente sonatas para violino e piano. Enfim, no subtópico abaixo, podem ser verificadas as aplicações de nossas correções, além de alguns exemplos de anotações, por meio de figuras, logo após as descrições.

3.1.1 Correções de notas, ritmos e claves, partitura do piano e violino

Compasso 23 - piano, pauta superior, penúltima nota, mudamos para semicolcheia, seguindo o modelo dos tempos anteriores.

Figura 27 - Correções c.23



Fonte: Éditions Max Eschig - Villa-Lobos (1912), correções elaboradas pelo autor.

Compasso 25 - piano, pauta inferior, alteramos a semibreve Sol para Sol bemol,

pareceu-nos uma descendência de três compassos, meio em meio tom. Assim, seguimos o exemplo do compasso 30, nesse ponto já com a participação do violino, porém, nos pareceu ser a mesma harmonia.

Figura 28 - Correções c.25



Fonte: Éditions Max Eschig - Villa-Lobos (1912), correções elaboradas pelo autor.

Compasso 29 - violino, mudamos a segunda nota para Si bemol, seguindo o exemplo do piano, que apresenta inicialmente esse tema no compasso 24 e também a parte do violino no compasso 103, em que recorre o mesmo tema.

Figura 29 - Correções c.29



Fonte: Éditions Max Eschig - Villa-Lobos (1912), correções elaboradas pelo autor.

Compasso 31- violino, corrigimos a quarta nota para Ré bemol, a exemplo do compasso 105, além de constar Ré bemol na parte (separada) de violino da Edição Max Eschig.

Compasso 32 - piano, pauta inferior, alteramos as notas do terceiro e quarto tempo para Dó e Mi bemol, seguindo o exemplo da reexposição desse motivo no compasso 106.

Compasso 33 - violino, mudamos a primeira nota para Sol bemol; na parte (separada) de violino da Edição *Max Eschig* está escrito Sol bemol e também na reexposição, compasso 107, quando esse tema se repete.

Compasso 36 - violino, no terceiro tempo, mudamos para Fá sustenido, a exemplo do compasso 110.

Compasso 52 - violino, no quarto tempo, corrigimos para Lá bemol, seguindo a sequência da escala, na parte (separada) de violino da Edição *Max Eschig* está escrito Lá bemol, igualmente, na parte de piano, pauta superior, a segunda semicolcheia do quarto tempo é também um Lá bemol.

Figura 30 - Correções c.52



Fonte: Éditions Max Eschig - Villa-Lobos (1912), correções elaboradas pelo autor.

No compasso 54 - piano, pauta inferior, no segundo tempo, mantivemos o Ré bemol, colocamos o Ré bequadro apenas no terceiro tempo, o que nos pareceu mais correto, nossa proposta é que o ritmo harmônico desse compasso seja composto de duas mínimas.

Compasso 55 - violino, colocamos um bemol no último Fá, por segurança, evitando que se toque Fá natural.

Compasso 61 – violino, na cadência, após a fermata, corrigimos a vigésima e a trigésima segunda colcheia para Mi bemol seguindo o padrão estabelecido anteriormente, colocamos sustenido na vigésima segunda e vigésima terceira colcheia, Dó e no Ré; trata-se de uma marcação de segurança, uma vez que os sustenidos colocados anteriormente prevalecem durante todo o compasso. Retiramos o número zero em cima da penúltima nota Ré e ajustamos a marcação de som harmônico apenas para a última nota. Colocamos sinal de diminuindo antes da última fermata e dinâmica *p* na última fermata.

Compasso 64 – violino, alteramos a maneira de escrever os harmônicos, optamos pela maneira tradicional, escrevendo a nota real e o harmônico correspondente uma quarta acima, igualando à parte separada de violino.

Compasso 86 - violino, inserimos a marcação *glissando* e o traço correspondente, conforme consta na parte separada de violino na edição *Max Eschig* e também na gravação de Oscar Borgerth.

Compasso 92 - violino, corrigimos a primeira nota para Lá bemol, na parte (separada) de violino da Edição *Max Eschig* está escrito Lá bemol.

Compasso 93 - violino, corrigimos a primeira nota (*appoggiatura*) para Mi bemol, na parte (separada) de violino da Edição *Max Eschig* está escrito Mi bemol.

Compasso 94 - violino, no quarto tempo transformamos em colcheias, não mantendo a quiáltera escrita, para que haja uma sequência lógica em relação ao compasso seguinte, inserimos a marcação *glissando*.

Compasso 95 - violino, terceiro tempo do compasso, inserimos a marcação *glissando* nas oitavas e os traços correspondentes conforme consta na parte separada do violino na edição *Max Eschig* e também na gravação de Oscar Borgerth.

Compasso 97 - piano, pauta inferior, a fermata estava marcada no lugar errado, corrigimos colocando-a no terceiro tempo, incluímos as marcações correspondentes de quiálteras, tornando o ritmo claro.

Compasso 97 - violino, segundo tempo do compasso, corrigimos a terceira quiáltera para Mi natural e Fá sustenido, seguindo a lógica da descendência da escala e também consultando a parte separada de violino da edição *Max Eschig*.

Figura 31 - Correções c.97



Compasso 100 - violino, inserimos uma *appoggiatura* que consta na parte separada de violino da edição *Max Eschig*.

Compasso 106 - piano, pauta inferior, mudamos para Fá natural, não Mi bemol, trata-se da mesma harmonia e nota da exposição, compasso 32.

Compasso 109 - violino, no segundo tempo do compasso, mudamos para Si, a exemplo do compasso 35 na exposição.

Compasso 118 - piano, na pauta inferior, corrigimos para clave de Sol no início deste compasso, não no quarto tempo do compasso anterior; é obviamente um erro de edição.

Compasso 135 - piano, pauta inferior, corrigimos para clave de Fá, mantendo a coerência e a mesma harmonia do próximo compasso.

Compasso 142 - piano, pauta inferior, no segundo tempo, mudamos para Si bemol, mantendo a sequência harmônica correta.

Compasso 144 - piano, pauta inferior, o segundo tempo, mudamos para Mi bemol, mantendo a sequência harmônica correta.

Compasso 147 e 148 - violino, colocamos bequadro em todas as notas: Si, tratando-se assim de uma marcação de segurança, evitando enganos de leitura nas primeiras *performances*.

Figura 32 - Correções c.147 e 148



Fonte: *Éditions Max Eschig* - Villa-Lobos (1912), correções elaboradas pelo autor.

Compasso 151- violino, na cadência do violino, na décima quarta nota, colocamos um bequadro no Mi, o Mi anterior foi sinalizado bequadro e nos pareceu uma descendência mais lógica tendo em vista o próximo acorde.

Compasso 153 - violino, primeiro tempo, corrigimos a nota de baixo para Si bequadro,

não Ré, na parte (separada) de violino da Edição *Max Eschig* está escrito Si natural.

Figura 33 - Correções c.151 e 153



Fonte: *Éditions Max Eschig* - Villa-Lobos (1912), correções elaboradas pelo autor.

Compasso 161 - violino, transformamos a primeira nota numa mínima, igualando à parte do piano e adequando os tempos do compasso.

Compasso 161 – piano, pauta inferior, colocamos uma fermata na mínima do terceiro tempo.

3.1.2 Sugestões e adequações de dinâmicas, articulações e marcações de arcadas

Compasso 1 - piano, colocamos uma *tratina* na primeira nota; criamos, dessa forma, um apoio enfático nessa nota.

Compasso 2 - piano, colocamos um sinal de crescendo a partir do quarto tempo, intensificando a frase e direcionando-a ao *sforzatto* do próximo compasso.

Compasso 3 - piano, colocamos um sinal de diminuindo a partir do quarto tempo, preparando o início da frase do violino. Pauta inferior, ligamos as últimas três notas, igualando-as à articulação da mão direita.

Figura 34 - Correções c.3

The image shows a musical score for Violon and Piano. The Violon part is in treble clef, 4/4 time, marked 'Moderato' and 'rall.'. The Piano part is in bass clef, 4/4 time, marked 'Moderato' and 'rall.'. The score shows various musical notations including notes, rests, and dynamic markings like 'mf' and 'f'. A handwritten note 'dinâmica Sugonida' is present below the piano part.

Fonte: Éditions Max Eschig - Villa-Lobos (1912), correções elaboradas pelo autor.

Compasso 5 - piano, colocamos um sinal de crescendo do primeiro ao quarto tempo, igualando o crescendo da parte do violino, na mão esquerda, ligamos as primeiras seis colcheias e também as últimas cinco colcheias, seguindo a articulação da mão direita.

Compasso 6 - piano e violino, colocamos um sinal de diminuindo a partir do quarto tempo, preparando a dinâmica do próximo compasso.

Compasso 8 - piano, pauta superior, ligamos as duas colcheias à mínima do segundo tempo, seguindo a articulação do compasso anterior.

Compasso 9 - violino, colocamos marcação de arco para cima, *tratinas* e ligadura nas últimas duas notas, eliminamos o diminuindo nas duas últimas notas, colocamos um sinal de crescendo, intensificando a dinâmica consequentemente.

Compasso 10 - violino, colocamos um sinal de diminuindo no final do compasso, preparando o *mf* do próximo compasso.

Compasso 11 - violino, colocamos dinâmica *mf* no início do compasso, criando uma maior possibilidade dinâmica.

Compasso 13 - violino, colocamos marcação de arco para baixo e um sinal de crescendo durante todo o compasso, igualando ao crescendo da parte do piano.

Compasso 13 - piano, mudamos a dinâmica *mf* para *mp*, propiciando uma maior possibilidade dinâmica. Colocamos, também, cunhas na pauta inferior, igualando à articulação da pauta superior.

Compasso 14 - violino, colocamos um sinal de diminuindo, igualando à parte do piano.

Compasso 14 - piano, pauta inferior, colocamos uma cunha na primeira nota, igualando à mão direita, ligamos as últimas três semínimas, igualando ao compasso 16, e ampliamos o sinal de diminuindo para todo o compasso.

Compasso 15 - piano, colocamos dinâmica *mf* no início do compasso, criando uma intensificação da dinâmica em relação ao compasso 13. Colocamos cunhas nas notas da pauta inferior, igualando à pauta superior.

Compasso 16 - piano, colocamos um sinal de diminuindo durante todo o compasso, seguindo a dinâmica usada no compasso 14.

Compasso 17 - piano, pauta inferior, colocamos cunhas nas notas, igualando à pauta superior.

Compassos 19 e 20 - piano, pauta inferior, colocamos cunhas nas notas, igualando à pauta superior.

Figura 35 - Correções c.19-20



Fonte: Éditions Max Eschig - Villa-Lobos (1912), correções elaboradas pelo autor.

Compassos 21 e 22 - piano, como as frases são similares, colocamos dinâmica *f* no início do compasso 21 e *mf* no início do compasso 22, criando um contraste dinâmico.

Compasso 23 - piano, colocamos um sinal de diminuindo a partir do segundo tempo; dessa forma, terminamos um primeiro período da sonata.

Compasso 25 - piano, pauta superior, ligamos as primeiras seis quiálteras e as últimas seis quiálteras, seguindo o modelo usado no compasso 27.

Compasso 26 - piano, colocamos dinâmica *mp* no início do compasso, criando uma resposta à proposta realizada no início da frase no compasso 24.

Compasso 28 - piano, colocamos um sinal de crescendo nos primeiros dois tempos,

propiciando maior liberdade ao *diminuindo* e *rallentando* no final do compasso.

Compasso 29 - violino, colocamos marcação de arco para baixo.

Compasso 29 - piano, alteramos a dinâmica *p* para *mp*, iniciando a frase um pouco mais forte para termos um contraste com o *p* do compasso 31.

Compassos 29, 30, 31 e 32 - piano, tiramos os acentos nos primeiros tempos e também os *pp* (*pianissimo*) nos segundos tempos.

Compasso 30 - violino, ligamos o Fá do compasso 29 até o Sol bemol no segundo tempo do compasso 30.

Compasso 30 - piano, colocamos sinal de diminuindo a partir do terceiro tempo, preparando, dessa forma, a dinâmica *piano* do próximo compasso.

Compasso 31 - violino, colocamos dinâmica *mp* no início do compasso, produzindo, assim, um contraste em relação ao *mf* do compasso 29.

Compasso 33 - violino, colocamos dinâmica *p* no início do compasso, gerando maior possibilidade dinâmica e crescendo a partir do terceiro tempo até o compasso 35.

Compasso 33 - piano, colocamos dinâmica *pp* no início do compasso, gerando maior possibilidade dinâmica e crescendo a partir do terceiro tempo até o compasso 35.

Compasso 34 - violino, alteramos as ligaduras a exemplo das marcadas na parte (separada) de violino da Edição *Max Eschig*, ligamos a colcheia Sol bemol do compasso anterior ao Mi bemol, no segundo tempo. Igualmente, ligamos as primeiras duas semicolcheias: Si bemol e Mi bemol, e também ligamos as três semicolcheias das seguintes notas: Mi bemol, Si bemol e Mi bemol, cancelamos as outras ligaduras.

Compasso 35 - violino, colocamos dinâmica *f* no início do compasso e *p* no terceiro tempo, propiciando, dessa maneira, um ambiente mais dramático; no segundo tempo, ligamos as duas primeiras semicolcheias, Mi e Si natural, e as três semicolcheias seguintes, Si, Mi, Si, cancelamos as outras ligaduras.

Compasso 35 - piano, colocamos dinâmica *mf* no início do compasso e *p* no terceiro tempo, adequando à dinâmica da parte do violino.

Compasso 36 - piano, colocamos o sinal de crescendo durante todo o compasso, igualando à dinâmica do violino.

Compasso 37 - violino, ligamos o terceiro e quarto tempo.

Compasso 37 - piano, definimos a dinâmica em *mf* no início do compasso, adequando à dinâmica da parte do violino.

Compasso 38 - piano, colocamos dinâmica *mp* no início do compasso, adequando à dinâmica da parte do violino.

Figura 36 - Correções c.33-38

The image shows a musical score for measures 33-38. The top staff is for the violin and the bottom staff is for the piano. The score includes handwritten corrections for dynamics and phrasing. The word 'dinâmicas' is written at the bottom of the piano staff.

Fonte: Éditions Max Eschig - Villa-Lobos (1912), correções elaboradas pelo autor.

Compasso 39 - violino, colocamos dinâmica *mf* no início do compasso, apenas definindo e mantendo a dinâmica anterior.

Compasso 42 - violino, colocamos dinâmica *p* no início do compasso, gerando maior possibilidade dinâmica. Ligamos as quiáleras a cada três notas, conforme está escrito na parte de violino (separada) da Editora Max Eschig. Por fim, colocamos um sinal de crescendo durante todo o compasso a fim de nos direcionar ao primeiro grande clímax da sonata no compasso 46.

Compasso 42 - piano, colocamos dinâmica *p* e sinal de crescendo durante todo o compasso, igualando à proposta de dinâmica da parte do violino.

Compasso 43 - violino, mudamos a dinâmica de *ff* para *f*, deixando o clímax para mais tarde, no compasso 46. Colocamos, igualmente, um sinal de crescendo durante todo o compasso.

Compasso 43 - piano, colocamos dinâmica *mf* no início do compasso, igualando-a à dinâmica do violino.

Compasso 44 - violino, separamos os tempos, eliminando as ligaduras do primeiro,

segundo e terceiro tempos, ligamos apenas as duas colcheias do quarto tempo, para maior intensidade, e colocamos arcadas nesse compasso.

Compasso 45 - violino, colocamos *tratinas* e acentos nas colcheias do quarto tempo, propiciando maior grandiosidade a esse momento.

Compasso 46 - piano, mudamos a dinâmica de *f* para *ff*, igualando à dinâmica do violino.

Compasso 47 - piano, colocamos um sinal de diminuindo a partir do terceiro tempo, servindo de preparação para o *mf* proposto no próximo compasso.

Compasso 48 - piano, colocamos dinâmica *mf* no início do compasso, produzindo uma diversidade na dinâmica, em contraponto ao *fortíssimo* do compasso 46.

Compasso 49 - piano, colocamos sinal de diminuindo e *poco rit.* a partir do terceiro tempo, isto preparará o *Meno* do próximo compasso.

Compasso 50 - violino, colocamos arco para cima na primeira nota.

Compasso 51 - violino e piano, colocamos sinal de diminuindo a partir do terceiro tempo, preparando a dinâmica *piano* que marcamos no próximo compasso.

Compasso 52 - violino, colocamos dinâmica *p* no início do compasso gerando maior possibilidade dinâmica.

Compasso 52 - piano, colocamos dinâmica *p* no início do compasso e *crescendo* a partir do segundo tempo, igualando à dinâmica do violino.

Compasso 53 - piano, colocamos dinâmica *f* no início do compasso, igualando à dinâmica do violino.

Compassos 57 e 58 - violino, colocamos *tratinas* e marcação de arcadas nas quiálteras do segundo tempo, esta marcação tornará as quiálteras mais enfáticas.

Compasso 59 - violino, colocamos um sinal de diminuindo no primeiro tempo, *tratinas* e marcação de arcadas nas quiálteras no segundo tempo, colocamos dinâmica *p* também no segundo tempo, retiramos o *f* do terceiro tempo, ligamos o terceiro e quarto tempo. Adequamos à parte de violino (separada) da Edição *Max Eschig* e se trata de uma adequação de dinâmicas a fim de conseguirmos uma maior dramaticidade.

Compasso 60 - violino, definimos a dinâmica em *f* no primeiro tempo, ligamos, até a *appoggiatura* do próximo compasso, adequando à parte de violino (separada) da Edição *Max Eschig*, marcamos um sinal de crescendo no final do compasso, acompanhando a parte do piano.

Compasso 60 – piano, colocamos um sinal de crescendo a partir do segundo tempo.

Compasso 61 – violino, colocamos marcação de arco para cima na primeira nota. Na cadência, após a fermata, colocamos marcação de arco para cima na décima sétima colcheia, corrigimos a vigésima e a trigésima segunda colcheia para Mi bemol seguindo o padrão

estabelecido anteriormente, colocamos sustenido na vigésima segunda e vigésima terceira colcheia, Dó e no Ré; trata-se de uma marcação de segurança, uma vez que os sustenidos colocados anteriormente prevalecem durante todo o compasso. Retiramos o número zero em cima da penúltima nota Ré e ajustamos a marcação de som harmônico apenas para a última nota. Colocamos sinal de diminuindo antes da última fermata e dinâmica *p* na última fermata.

Figura 37 - Correções c.61

The image displays two staves of musical notation with handwritten corrections. The top staff, labeled '58', shows a melodic line with various dynamic markings: a handwritten '>p' (piano) and 'f' (forte), and tempo markings 'a Tempo'. A large bracket labeled 'Ligadura' (Ligature) spans across measures. The bottom staff, labeled '61', shows a piano accompaniment with dynamic markings '>p' and 'mib' (middle C). It also includes a '4ª Corde' (4th String) marking and a 'Harm.' (Harmonic) marking. Handwritten notes like 'vtoce' and 'b(##)' are present above the staff.

Fonte: Éditions Max Eschig - Villa-Lobos (1912), correções elaboradas pelo autor.

Compasso 61- piano, colocamos dinâmica *f*.

Compasso 64 - violino, colocamos dinâmica *p*, adequando à dinâmica do piano, ligamos o terceiro e quarto tempo, adequando à parte de violino (separada) da Edição *Max Eschig*, colocamos marcação de arco para baixo na primeira nota.

Compasso 65 - violino, colocamos um sinal de crescendo no final do compasso, seguindo a linha ascendente da frase.

Compasso 66 - piano, definimos a dinâmica em *p* no início do compasso, já que, anteriormente, desde o compasso 62, era *pp*.

Compasso 67 - violino e piano, colocamos sinal de diminuindo durante todo o compasso, preparando o desenvolvimento dinâmico dos compassos seguintes.

Compasso 68 - violino, colocamos um sinal de crescendo durante todo o compasso seguindo a ascendência da frase, e marcamos arcadas para cima na segunda e terceira nota.

Compasso 68 - piano, colocamos dinâmica *pp* no início do compasso, tornando o piano mais sutil nesse período e acompanhando melhor os harmônicos do violino.

Compasso 69 - violino, colocamos arcadas no terceiro e quarto tempo, colocamos um sinal de crescendo a partir do terceiro tempo dando continuidade ao crescendo anterior.

Compasso 71 - violino, colocamos um sinal de diminuindo durante todo o compasso, criamos desta forma um final de frase.

Compasso 72 - violino, colocamos dinâmica *mf* no início do compasso, e *tratinas* nas semínimas do terceiro e quarto tempo, criamos desta forma uma nova frase mais expressiva.

Compasso 72 - piano, colocamos dinâmica *mp* no início do compasso, acompanhando o violino.

Compasso 73 - violino, colocamos *tratinas* e marcação de arco para cima no terceiro e quarto tempo.

Figura 38 - Correções c.73



Fonte: Éditions Max Eschig - Villa-Lobos (1912), correções elaboradas pelo autor.

Compasso 74 - violino, colocamos um sinal de crescendo durante todo o compasso, buscando um colorido dinâmico.

Compasso 75 - violino e piano, colocamos sinal de diminuindo durante todo o compasso, preparando os próximos compassos que fecharão a frase e este período.

Compasso 76 - violino, colocamos dinâmica *p* no início do compasso e *tratinas* nas semínimas do terceiro e quarto tempo.

Compasso 76 - piano, colocamos dinâmica *pp* no início do compasso.

Compasso 77 - violino, colocamos um sinal de crescendo a partir do terceiro tempo e *tratinas* nas semínimas do terceiro e quarto tempo.

Compasso 78 - violino, colocamos um sinal de diminuindo a partir do segundo tempo.

Compasso 79 - violino, corrigimos o diminuindo colocando-o desde o início do compasso, propiciando o final do período.

Compasso 79 - piano, colocamos dinâmica *pp* no início do compasso, colocamos uma ligadura nas semicolcheias do primeiro e segundo tempo.

Compasso 80 - violino: colocamos dinâmica *mp* e marcação de arco para cima no início do compasso, colocamos sinal de crescendo a partir do terceiro tempo, marcações que auxiliarão o *appassionato* sugerido pelo compositor.

Compasso 80 - piano, alteramos a dinâmica para acompanhar o violino, tiramos o *mp* e colocamos *p* no início do compasso.

Compasso 81- violino e piano, definimos a dinâmica a partir do início do compasso: *mf* para o violino e *mp* para o piano, colocamos também sinal de diminuindo para os dois instrumentos, colocamos uma *tratina* na nota Fá do violino, criamos desta forma um modelo e proposta dinâmica dramática que será ampliada nos próximos compassos.

Compasso 82 - violino, colocamos um sinal de crescendo a partir do terceiro tempo.

Compasso 83 - violino e piano, definimos a dinâmica a partir do início do compasso: *f* para o violino e *mf* para o piano, colocamos também sinal de diminuindo para os dois instrumentos, colocamos uma *tratina* na nota Mi do violino.

Compasso 84 - violino e piano, definimos a dinâmica a partir do início do compasso: *mp* para o violino e *p* para o piano.

Compasso 85 - violino e piano, colocamos sinal de diminuindo a partir do terceiro tempo.

Compasso 86 - violino colocamos a marcação de glissando entre as duas primeiras notas, consta na parte de violino (separada) da Edição *Max Eschig*, colocamos também dinâmica *p* no início do compasso, desta forma, conseguimos indicar dinamicamente o final deste período.

Compasso 86 - piano, colocamos dinâmica *pp* no início do compasso, adequando à

dinâmica do violino.

Compasso 87 - violino, colocamos um sinal de diminuindo no segundo tempo tornando o violino menos importante neste momento.

Compasso 87 - piano, colocamos dinâmica *mf* no terceiro tempo destacando o piano como parte primordial.

Compasso 88 - violino e piano, alteramos a dinâmica, tiramos um crescendo que se iniciava no quarto tempo na parte do violino e colocamos um diminuindo a partir do segundo tempo na parte do piano, desta forma a dinâmica acompanhará a linha descendente.

Compasso 89 - violino, colocamos um sinal de crescendo a partir do início do compasso, buscamos desta forma criar um ambiente misterioso.

Compasso 89 - piano, colocamos um sinal crescendo no início do compasso, seguindo a proposta dinâmica do violino.

Compasso 90 - violino e piano, definimos a dinâmica em *f* para os dois instrumentos, trata-se de um acorde com grande tensão.

Compasso 91 - violino, colocamos dinâmica *mp* no início do compasso, corrigimos as ligaduras do primeiro e segundo tempo, ligando a primeira nota Mi à segunda, tendo em vista a parte de violino (separada) da Edição *Max Eschig*, ligamos o primeiro e segundo tempo, cancelamos a ligadura original.

Compasso 91 – piano, colocamos dinâmica *p* e um sinal de crescendo durante todo o compasso, seguindo a dinâmica do violino.

Compasso 92 - piano, pauta inferior, tiramos o *p* (*piano*) escrito, igualamos com a mão direita *ff* (*fortíssimo*) escrito e ao violino, na pauta superior, colocamos *tratinas* no Fá, Dó bemol e Si bemol, seguindo o padrão da pauta inferior e do compasso 94.

Compasso 93 - violino, colocamos marcação de arcadas nas colcheias do terceiro tempo.

Compasso 94 - violino, mudamos a figuração rítmica do quarto tempo para colcheias, tornando o discurso musical compatível com o próximo compasso, incluímos a marcação *glissando*, conforme consta na parte (separada) de violino da Edição *Max Eschig*. Retiramos a dinâmica *sfz* da última colcheia.

Compasso 94 - piano, pautas superior e inferior, colocamos *tratinas* nas quiáleras do quarto tempo, seguindo padrão estabelecido no compasso 92.

Compasso 95 - violino, colocamos marcação e sinal de *glissando* do terceiro ao quarto tempo, conforme consta na parte (separada) do violino da Edição *Max Eschig*, colocamos a marcação *sfz* no Si bemol no quarto tempo.

Compasso 97 - violino, colocamos marcação de arco para baixo na primeira nota e arco

para cima e para baixo na segunda e terceira nota, ligamos as três notas do terceiro tempo, mantendo as *tratinas* em todas essas notas, desta forma transformamos este momento em uma grande *desesperé*, como o compositor sinaliza.

Compasso 97 - piano, pauta inferior: corrigimos a marcação de fermata, colocamos no terceiro tempo, pauta superior: inserimos as marcações correspondentes das quiálteras, o número 6 e 3.

Compasso 98 – violino, colocamos marcação de arco para baixo na primeira nota.

Compasso 98 - piano, pauta superior, ligamos as semicolcheias do primeiro tempo, conforme o compasso 96.

Compasso 99 - violino, definimos a dinâmica em *ff*, trata-se sem dúvida de um dos momentos de clímax da obra!

Compasso 99 - piano, definimos a dinâmica em *f*, seguindo a dinâmica do violino.

Compasso 100 - violino, colocamos uma *appoggiatura* Ré no início do compasso, conforme consta na parte (separada) do violino da Edição *Max Eschig*.

Compasso 100 - piano, pauta inferior, colocamos dinâmica *f* no primeiro tempo e *mf* no segundo tempo, ampliando desta forma a possibilidade dinâmica deste compasso.

Compasso 101 - violino e piano, colocamos a marcação *crescendo*, preparando o início da reexposição.

Compasso 102 – violino definimos a dinâmica em *f*.

Compasso 102 - piano, definimos a dinâmica em *f* e colocamos um sinal de diminuindo durante todo o compasso, igualando ao diminuindo da parte do violino.

Compasso 103 - violino, colocamos dinâmica *f* e marcação de arco para baixo no início do compasso, nesta reexposição nos parece adequado realizar uma dinâmica mais intensa, criando um contraponto à dinâmica *mf* do compasso 29.

Compasso 103 - piano, mudamos a dinâmica para *mf* acompanhando a dinâmica do violino.

Compasso 104 - violino, ligamos a última nota do compasso anterior (Fá) até o Ré colcheia do compasso 104, criamos desta forma um padrão em relação ao compasso 30.

Compasso 105 - violino, colocamos *mf* no início do compasso, colocamos *tratinas* nas semínimas, seguindo o padrão estabelecido na exposição deste motivo e também dos compassos anteriores.

Compasso 105 - piano, colocamos *p* no início do compasso, desta forma criamos uma resposta ou complemento da frase iniciada no compasso 103.

Compasso 106 - violino, ligamos a última nota do compasso anterior Dó ao Lá bemol

colcheia do compasso 106, seguindo padrão estabelecido nos compassos anteriores.

Compasso 107 - violino, colocamos dinâmica *p* no início do compasso e sinal de crescendo a partir do terceiro tempo.

Compasso 107 - piano, colocamos dinâmica *pp* no início do compasso e sinal de crescendo a partir do terceiro tempo, igualando à dinâmica da exposição, compasso 33.

Compasso 108 - piano e violino, colocamos um crescendo durante todo o compasso, violino: ligamos a última nota do compasso anterior (Sol) ao Mi bemol, ligamos as semicolcheias Si bemol ao Mi bemol e ligamos o próximo Mi bemol, Si bemol e Mi bemol, cancelamos as outras ligaduras, igualando à dinâmica da exposição, compasso 34.

Compasso 109 - violino, colocamos dinâmica *f* no primeiro tempo e *p* no terceiro tempo do compasso, igualando à dinâmica da exposição, compasso 35.

Compasso 109 - piano, colocamos dinâmica *mf* no primeiro tempo e *p* no terceiro tempo do compasso, igualando à dinâmica da exposição, compasso 35.

Compasso 110 - violino e piano, colocamos sinal de crescendo durante todo o compasso, igualando à dinâmica da exposição, compasso 36.

Compasso 111 - violino, colocamos dinâmica *f* no primeiro tempo, ligamos as semicolcheias até a primeira nota do próximo compasso, nos parece que neste momento a dinâmica deve ser mais enfática.

Compasso 111 - piano, colocamos dinâmica *mf* no primeiro tempo, acompanhando a dinâmica do violino.

Compasso 112 - violino: colocamos *tratinas* e marcação de arcadas nas colcheias do primeiro tempo, violino e piano: colocamos sinal de diminuindo a partir do terceiro tempo, preparamos desta forma a dinâmica e a fantasia musical do próximo compasso.

Compasso 113 - violino, colocamos dinâmica *mf* no início do compasso. igualando à dinâmica do compasso 39.

Compasso 113 - piano, colocamos dinâmica *mp* no início do compasso, seguindo a dinâmica do violino.

Compasso 114 - violino e piano, colocamos sinal de diminuindo no final do compasso a fim de se conseguir uma maior diversidade na dinâmica e valorizar o crescendo da ascendência do próximo compasso.

Compasso 115 - violino, mantivemos o diminuindo até o segundo tempo, colocamos dinâmica *p* também no segundo tempo e sinal de crescendo a partir do segundo tempo.

Compasso 115 - piano, colocamos dinâmica *p* no início do compasso.

Compasso 116 - violino e piano, colocamos dinâmica *p* no início do compasso e sinal

de crescendo durante todo o compasso.

Compasso 117 - violino e piano, colocamos dinâmica *mf* no início do compasso e sinal de diminuindo durante todo o compasso.

Compasso 118 - violino e piano, colocamos dinâmica *p* e sinal de crescendo durante todo o compasso, buscamos uma maior diversidade de dinâmicas nesses compassos, usufruindo da ascendência das escalas para criar uma grande fantasia musical e chegar num clímax no compasso 121.

Compasso 119 - violino e piano, colocamos dinâmica *mf* e sinal de diminuindo durante todo o compasso.

Compasso 120 - violino e piano, colocamos dinâmica *p* no início do compasso, colocamos sinal de crescendo.

Compasso 120 - piano, colocamos a marcação *crescendo*.

Compasso 121 - violino, colocamos a marcação *crescendo*.

Compasso 122 - violino, ligamos as colcheias Fá e Mi bemol do primeiro tempo, seguindo a marcação da parte de violino (separada) da Edição *Max Eschig*.

Compasso 123 - piano, mudamos a dinâmica para *mf* e colocamos um sinal de crescendo durante todo o compasso, dando continuidade a frase do violino do compasso anterior.

Compasso 125 - violino, colocamos marcação de arco para baixo na primeira nota.

Compasso 125 - piano, pautas superior e inferior, colocamos *p* no início do compasso, *tratinas* e ligaduras de duas em duas notas nas semínimas, seguindo a marcação da parte do violino.

Compasso 126 - violino, colocamos ligaduras nas semínimas do primeiro e segundo tempo, seguindo o exemplo do compasso anterior.

Compasso 126 - piano, pautas superior e inferior, colocamos *tratinas* e ligaduras de duas em duas notas nas semínimas, também seguindo o exemplo do compasso anterior.

Compasso 128 - violino, colocamos dinâmica *f* e marcação de arco para cima na primeira nota, criamos desta forma um discurso mais dramático.

Compasso 128 - piano, colocamos dinâmica *mf*, seguindo a dinâmica do violino, colocamos *tratinas* e ligamos as semínimas de duas em duas seguindo exemplo anterior.

Compasso 129 - violino, ligamos as duas primeiras semínimas mantendo as *tratinas*.

Compasso 129 - piano, pautas inferior e superior, colocamos *tratinas* e ligaduras nas duas primeiras semínimas, seguindo padrão estabelecido nos compassos anteriores.

Compasso 131 - violino e piano, colocamos dinâmica *mf* no segundo tempo deste compasso, desenhamos um grande diminuindo com dinâmicas bem definidas nos próximos

compassos.

Compasso 132 - violino e piano, colocamos dinâmica *mp* no segundo tempo.

Compasso 133 - violino e piano, colocamos dinâmica *p* no segundo tempo.

Compasso 134 - violino, ligamos a última nota do compasso anterior até o final deste compasso, seguindo a marcação da parte de violino (separada) da Edição *Max Eschig*, cancelamos as outras ligaduras.

Compasso 134 - piano, colocamos dinâmica *pp* no segundo tempo.

Compasso 135 - violino, colocamos dinâmica *p* no início do compasso, com isso, tiramos a atenção da parte do violino momentaneamente.

Compasso 135 – piano, colocamos dinâmica *mf*, a parte do piano é altamente relevante neste momento.

Compasso 136 - violino e piano, colocamos sinal de crescendo durante todo o compasso, esta dinâmica tornará o próximo compasso como o ponto culminante da frase.

Compasso 137 - violino, colocamos dinâmica *mf* no início do compasso, colocamos um sinal de diminuindo durante todo o compasso, chegando organicamente ao *p* do compasso 138.

Compasso 137 - piano, pauta superior, ligamos as seis quiálteras seguindo o padrão dos dois compassos anteriores, colocamos dinâmica *mf* no início do compasso, colocamos um sinal de diminuindo durante todo o compasso, esta dinâmica prepara o *pp* do próximo compasso.

Figura 39 - Correções c.137

The image shows a musical score for measures 136 and 137. The score is for Violin and Piano. Measure 136 shows a crescendo in the Violin part and a dynamic change from *mf* to *p*. Measure 137 shows a dynamic change from *mf* to *p* in the Violin part and a dynamic change from *mf* to *pp* in the Piano part. Handwritten notes indicate 'dinâmicas sugeridas' and 'rall.'.

Fonte: Éditions Max Eschig - Villa-Lobos (1912), correções elaboradas pelo autor.

Compasso 138 - violino, colocamos dinâmica *p* no início do compasso, seguindo a dinâmica *pp* do piano.

Compasso 140, 141, 142 e 144 - piano, pauta superior, ligamos as primeiras seis quiálteras seguindo padrão estabelecido nos compassos anteriores e posteriores.

Compasso 145 - violino, colocamos marcação de arco para cima, fizemos ligaduras de seis em seis notas no terceiro e quarto tempo.

Compasso 146 - violino, ligamos as notas do primeiro tempo, trocamos os pontos das semicolcheias desligadas por *tratinas*, conseguindo desta forma uma maior intensidade no som.

Compasso 147 e 148 - violino, colocamos marcação de arco para baixo na primeira nota e arco para cima no terceiro tempo, ligamos os dois primeiros tempos.

Compasso 149 - violino, colocamos marcação de arco para baixo na primeira nota, colocamos dinâmica *p* e marcação *crescendo* no início do compasso.

Compasso 149 - piano, colocamos dinâmica *p* e marcação *crescendo* no início do compasso, criamos desta forma uma grande possibilidade dinâmica e grande impacto, na dinâmica do próximo compasso, criando um colorido dinâmico, tocaremos forte nos últimos compassos.

Compasso 150 - violino e piano, mudamos a dinâmica a partir do terceiro tempo para *poco diminuindo*, evita desta forma um diminuindo exagerado e possibilita ao violino iniciar a cadência com uma dinâmica forte.

Compasso 151 - violino, colocamos a expressão *calmo e cantabile* e dinâmica *mf*, ligamos a décima segunda a décima terceira nota, colocamos bequadro no Mi primeira nota do acorde da décima quarta nota, ligamos a décima quinta a décima sexta notas, cancelamos a ligadura original, colocamos marcação de arco para cima na décima sétima e vigésima primeira nota, ligamos a vigésima primeira a vigésima segunda nota, eliminamos a marcação *Harm.*, com certeza trata-se de um erro, colocamos marcações de arcadas nas últimas quatro notas, colocamos um sinal de crescendo nos últimos cinco tempos.

Compasso 153 - violino, colocamos marcação de arco para baixo nas primeiras duas notas, uma vírgula separando-as e marcação de arco para cima na última nota do compasso.

Compasso 156 - violino e piano, colocamos sinal de crescendo durante todo o compasso, esta dinâmica definirá o próximo compasso como ponto de chegada.

Compasso 157 - violino, colocamos um acento no Fá sustenido, quarto tempo, igualando o acento da parte do piano.

Compasso 159 - violino, colocamos um sinal de crescendo até o final do compasso, seguindo a dinâmica escrita na parte do piano, colocamos marcação de arco para baixo no quarto tempo.

Compasso 160 - violino, colocamos marcação de arco para cima na primeira nota e arco para baixo na segunda.

Compasso 161 - violino, colocamos marcação de arco para cima na primeira nota, arco

para baixo na segunda nota e arco para cima na fermata.

3.1.3 Correções de notas, ritmos, sugestões e adequações de dinâmicas, articulações e marcações de arcada, parte individual do violino

Compasso 3 - colocamos a marcação de arco para baixo.

Compasso 9 - tiramos o diminuindo no final do compasso, substituímos por sinal de crescendo e separamos as duas últimas notas ligando-as com *tratinas* e colocando arco para cima, intensificando a dinâmica consequentemente.

Compasso 10 - colocamos sinal de diminuindo na segunda metade do compasso, preparando o *mf* do próximo compasso.

Compasso 11 - colocamos dinâmica *mf* no início do compasso, criando uma maior possibilidade dinâmica.

Compasso 13 - colocamos marcação de arco para baixo e um sinal de crescendo durante todo o compasso, igualando ao crescendo da parte do piano.

Compasso 14 - colocamos um sinal de diminuindo, igualando à parte do piano.

Compasso 29 - colocamos a marcação de arco para baixo na primeira nota e ligamos a terceira e quarta nota, cancelando a ligadura anterior.

Compasso 30 - ligamos a última nota do compasso 29 até a segunda nota do compasso 30 (Sol bemol), desligamos a nota Dó do terceiro tempo e cancelamos as outras ligaduras.

Compasso 31 - colocamos dinâmica *mp* no início do compasso, produzindo, assim, um contraste em relação ao *mf* do compasso 29.

Compasso 33 - colocamos dinâmica *p* no início do compasso e inserimos o sinal de crescendo a partir do terceiro tempo do compasso 33 que irá até o final do compasso 34, gerando maior possibilidade dinâmica e crescendo a partir do terceiro tempo até o compasso 35.

Compasso 34 - ligamos as semicolcheias Si bemol ao Mi bemol e também ligamos as três semicolcheias das seguintes notas: Mi bemol, Si bemol e Mi bemol, cancelamos as outras ligaduras.

Figura 40 - Correções c.34



Fonte: Éditions Max Eschig - Villa-Lobos (1912), correções elaboradas pelo autor.

Compasso 35 - colocamos dinâmica *f* no início do compasso e *p* no terceiro tempo, propiciando, dessa maneira, um ambiente mais dramático; no segundo tempo, ligamos as duas primeiras semicolcheias, Mi e Si natural, e as três semicolcheias seguintes, Si, Mi, Si, cancelamos as outras ligaduras.

Compasso 37 - colocamos sinal de diminuindo a partir do terceiro tempo e ligamos o terceiro e quarto tempo.

Compasso 39 - colocamos dinâmica *mf* no início do compasso, apenas definindo e mantendo a dinâmica anterior.

Compasso 42 - colocamos dinâmica *p* no início do compasso, gerando maior possibilidade dinâmica, colocamos um sinal de crescendo durante todo o compasso a fim de nos direcionar ao primeiro grande clímax da sonata no compasso 46.

Compasso 43 - substituímos a dinâmica *ff* por *f*, valorizando o crescendo dos próximos compassos, colocamos sinal de crescendo.

Compasso 44 - marcamos arcadas por tempos, iniciando com arco para cima na primeira nota, alteramos a ligadura do terceiro e quarto tempo, ligamos as duas últimas notas, para maior intensidade, cancelamos a ligadura antiga, cancelamos a marcação *cresc.* que estava no segundo tempo, colocamos no primeiro tempo.

Compasso 45 - colocamos acentos nas colcheias do quarto tempo, propiciando maior grandiosidade a esse momento.

Compasso 49 - inserimos a marcação *poco rit.*, consequentemente deixamos dois compassos de pausa (47 e 48) e o compasso 49 para efetivar esta marcação.

Compasso 50 - colocamos marcação de arco para cima no início do compasso.

Compasso 52 - colocamos dinâmica *p* no início do compasso, gerando maior possibilidade dinâmica, eliminamos as ligaduras de dois tempos, mantivemos as ligaduras por tempo, ajustamos o sinal de crescendo a partir do segundo tempo, cancelamos a marcação anterior.

Compasso 55 - colocamos um bemol no Fá no quarto tempo, dinâmica de segurança e colocamos o sinal de crescendo a partir do segundo tempo, cancelamos a marcação anterior.

Compasso 57 - colocamos *tratinas* na segunda e terceira quiáltera do segundo tempo, esta marcação tornará as quiálteras mais enfáticas, colocamos também um sinal de crescendo na segunda metade do compasso.

Compasso 58 - colocamos *tratinas* na segunda e terceira nota quiáltera do segundo tempo, esta marcação tornará as quiálteras mais enfáticas.

Compasso 59 - colocamos sinal de decrescendo no primeiro tempo, dinâmica *p* no segundo tempo, colocamos *tratinas* na segunda e terceira nota do terceiro tempo, colocamos também um sinal de crescendo a partir da fermata no terceiro tempo, se trata de uma adequação de dinâmicas a fim de conseguirmos uma maior dramaticidade.

Compasso 60 - colocamos dinâmica *f* e marcamos um sinal de crescendo no final do compasso, acompanhando a parte do piano.

Compasso 61 - colocamos marcação de arco para cima na primeira nota. Na cadência, após a fermata, corrigimos a décima quarta e décima quinta notas para Lá natural e Si bemol seguindo o padrão estabelecido pelas primeiras notas, colocamos marcação de arco para cima na décima sétima nota, corrigimos esta nota para Mi bemol, colocamos suspenso na vigésima segunda e vigésima terceira nota Dó e no Ré; trata-se de uma marcação de segurança, uma vez que os sustenidos colocados anteriormente prevalecem durante todo o compasso. Retiramos o número zero em cima da penúltima nota Ré e ajustamos a marcação de som harmônico apenas para a última nota. Colocamos sinal de diminuindo antes da última fermata e dinâmica *p* na última fermata.

Figura 41 - Correções c.61



Fonte: Éditions Max Eschig - Villa-Lobos (1912), correções elaboradas pelo autor.

Compasso 64 - colocamos marcação de arco para baixo no início do compasso.

Compasso 65 - colocamos sinal de crescendo a partir do terceiro tempo, seguindo a linha ascendente da frase.

Compasso 67 - colocamos sinal de decrescendo a partir do início do compasso, preparando o desenvolvimento dinâmico dos compassos seguintes.

Compasso 68 - colocamos um sinal de crescendo durante todo o compasso seguindo a ascendência da frase e colocamos marcação de arco para cima na segunda e terceira nota e sinal de crescendo.

Compasso 69 - colocamos *tratinas* e marcação de arco para cima e para baixo na segunda e terceira nota, colocamos sinal de crescendo a partir do terceiro tempo, dando continuidade ao crescendo anterior.

Compasso 71 - colocamos sinal de diminuindo durante todo o compasso, criamos desta forma um final de frase.

Compasso 72 - colocamos *mf* no início do compasso e *tratinas* na segunda e terceira nota, criamos desta forma uma nova frase mais expressiva.

Compasso 73 - colocamos *tratinas* e marcação de arco para cima na segunda e terceira nota.

Compasso 74 - colocamos sinal de crescendo durante todo o compasso, buscando um

colorido dinâmico.

Compasso 75 - colocamos sinal de diminuindo durante todo o compasso, preparando os próximos compassos que fecharão a frase e este período.

Compasso 76 - colocamos dinâmica *p* no início do compasso e e *tratinas* na segunda e terceira nota.

Compasso 77 - colocamos sinal de crescendo no terceiro e quarto tempo e *tratinas* na segunda e terceira nota.

Compasso 78 - colocamos um sinal de diminuindo que começa neste compasso e termina no final do compasso 79, propiciando o final do período.

Compasso 80 - colocamos marcação de arco para cima, alteramos a dinâmica de *mf* para *mp*, suprimimos o termo *espressione appassionata* para apenas *appassionato* e colocamos um sinal de crescendo no terceiro e quarto tempo, marcações que auxiliarão o *appassionato* sugerido pelo compositor descrito na parte de piano.

Compasso 81 - colocamos dinâmica *mf* e um sinal de diminuindo, criamos desta forma um modelo e proposta dinâmica dramática que será ampliada nos próximos compassos.

Compasso 82 - colocamos um sinal de crescendo no terceiro e quarto tempo.

Compasso 83 - colocamos dinâmica *f* e um sinal de diminuindo.

Compasso 84 - colocamos dinâmica *mp*.

Compasso 85 - colocamos um sinal de diminuindo no terceiro e quarto tempo.

Compasso 86 - colocamos dinâmica *p*, conseguimos indicar dinamicamente o final deste período.

Compasso 87 - colocamos um sinal de diminuindo no segundo tempo tornando o violino menos importante neste momento.

Compasso 88 - alteramos a dinâmica, tiramos um crescendo que se iniciava no quarto tempo na parte do violino, desta forma a dinâmica acompanhará a linha descendente.

Compasso 89 - colocamos marcação de arco para cima e colocamos um sinal de crescendo a partir do início do compasso, buscamos desta forma criar um ambiente misterioso.

Compasso 90 - colocamos dinâmica *f*, trata-se de um acorde com grande tensão.

Compasso 91 - colocamos dinâmica *mp* e colocamos bequadro no Si, primeira nota do quarto tempo, por segurança, substituímos as *tratinas* por acentos no quarto tempo.

Compasso 93 - colocamos marcação de arco para cima na oitava Dó e arco para baixo na oitava Mi bemol do segundo tempo, substituímos *ff* por *fff* seguindo marcação na parte do piano.

Compasso 94 - substituímos as *tratinas* por acentos no terceiro tempo, mudamos a

figuração rítmica do quarto tempo para colcheias, para que haja uma sequência lógica em relação ao compasso seguinte. Retiramos a dinâmica *sfz* da última colcheia.

Compasso 95 - colocamos a marcação *sfz* no Si bemol no quarto tempo.

Compasso 97 - colocamos marcação de arco para baixo na primeira nota e arco para cima e para baixo na segunda e terceira nota, desligamos a segunda e terceira nota e ligamos as próximas três notas do terceiro tempo, mantendo as *tratinas* em todas essas notas, cancelamos a ligadura original.

Figura 42 - Correções c.97



Fonte: Éditions Max Eschig - Villa-Lobos (1912), correções elaboradas pelo autor.

Compasso 98 - colocamos marcação de arco para baixo na primeira nota.

Compasso 99 - colocamos marcação de *a tempo* e dinâmica *ff*, trata-se sem dúvida de um dos momentos de clímax da obra!

Compasso 101 - colocamos *cresc.* no terceiro tempo, preparando o início da reexposição.

Compasso 102 - colocamos dinâmica *f* e sinal de diminuindo.

Compasso 103 - alteramos a dinâmica de *mf* para *f* e colocamos marcação de arco para baixo na primeira nota, nesta reexposição nos parece adequado realizar uma dinâmica mais intensa, criando um contraponto à dinâmica *mf* do compasso 29.

Compasso 104 - ligamos a última nota do compasso 103 até o Ré colcheia do compasso 104, eliminamos as ligaduras originais, criamos desta forma um padrão em relação ao compasso 30.

Compasso 105 - colocamos dinâmica *mf*.

Compasso 106 - ligamos a última nota do compasso 105 até o Lá bemol colcheia do, eliminamos as ligaduras originais.

Compasso 107 - colocamos dinâmica *p* e colocamos um sinal de crescendo que irá até o final do compasso 108.

Compasso 108 - ligamos as semicolcheias Si bemol ao Mi bemol e ligamos o próximo Mi bemol, Si bemol e Mi bemol, cancelamos as outras ligaduras, igualando à dinâmica da exposição, compasso 34.

Compasso 109 - colocamos dinâmica *f* no primeiro tempo, ligamos a semicolcheia Mi bequadro ao Si bequadro e ligamos o próximo Si, Mi e Si, colocamos dinâmica *p* no terceiro tempo, igualando à dinâmica da exposição, compasso 35.

Compasso 110 - colocamos sinal de crescendo a exemplo do compasso 36.

Compasso 111 - colocamos dinâmica *f* a exemplo do compasso 37.

Compasso 112 - colocamos marcação de arco para cima e para baixo nas colcheias Fá bemol e Mi bemol, colocamos *tratinas* nessas duas notas e colocamos um sinal de diminuindo no terceiro tempo, preparamos desta forma a dinâmica e a fantasia musical do próximo compasso.

Compasso 113 - colocamos dinâmica *mf*, igualando à dinâmica do compasso 39.

Compasso 114 - colocamos sinal de diminuindo no final do compasso a fim de se conseguir uma maior diversidade na dinâmica e valorizar o crescendo da ascendência do próximo compasso.

Compasso 115 - colocamos um sinal de diminuindo no primeiro tempo, dinâmica *p* no segundo tempo, sinal de crescendo a partir do terceiro tempo, marcação de arcadas nas colcheias Si bequadro, Lá bequadro e semicolcheia Sol suspenso, trocamos os pontos das semicolcheias desligadas por *tratinas*.

Compasso 116- colocamos dinâmica *p*, arco para cima e colocamos um sinal de crescendo no início do compasso.

Compasso 117 - colocamos dinâmica *mf* e sinal de diminuindo a partir do terceiro tempo.

Compasso 118 - colocamos dinâmica *p*, e sinal de crescendo no início do compasso, buscamos uma maior diversidade de dinâmicas nesses compassos, usufruindo da ascendência das escalas para criar uma grande fantasia musical e chegar num clímax no compasso 121.

Compasso 119 - colocamos dinâmica *mf* e sinal de diminuindo a partir do terceiro tempo.

Compasso 120 - colocamos dinâmica *p*, e sinal de crescendo no início do compasso.

Figura 43 - Correções c.117-120



Fonte: Éditions Max Eschig - Villa-Lobos (1912), correções elaboradas pelo autor.

Compasso 125 - colocamos marcação de arco para baixo.

Compasso 126 - ligamos a primeira a segunda nota mantendo as *tratinas*, eliminamos a ligadura original.

Compasso 128 - colocamos dinâmica *f*, criamos desta forma um discurso mais dramático.

Compasso 129 - ligamos a primeira a segunda nota mantendo as *tratinas*, eliminamos a ligadura original.

Compasso 131 - colocamos dinâmica *mf*, desenhamos um grande diminuindo com dinâmicas bem definidas nos próximos compassos.

Compasso 132 - colocamos dinâmica *mp* no segundo tempo.

Compasso 133 - colocamos dinâmica *p* no segundo tempo.

Compasso 134 - ligamos a última nota do compasso 133 a última nota do compasso, eliminamos a ligadura original que ligava as duas últimas colcheias.

Compasso 135 - colocamos dinâmica *p*.

Compasso 137 - colocamos dinâmica *mf* e colocamos um sinal de diminuindo, cancelamos o sinal de crescendo neste compasso.

Compasso 138 - colocamos dinâmica *p*.

Compasso 145 - Colocamos marcação de arco para cima, fizemos ligaduras por tempo, cancelamos a ligadura original.

Compasso 146 - ligamos o primeiro tempo, trocamos os pontos das semicolcheias desligadas por *tratinas*, conseguindo desta forma uma maior intensidade no som, colocamos

um sinal de crescendo no terceiro tempo, colocamos um sinal de diminuindo no quarto tempo.

Compasso 147 e 148 - colocamos marcação de arco para baixo na primeira nota e arco para cima no terceiro tempo, colocamos sinal de crescendo nos dois primeiros tempos do compasso.

Compasso 149 - colocamos marcação de arco para baixo na primeira nota e fizemos ligaduras por tempo, cancelamos as ligaduras originais.

Compasso 150 - colocamos *tratinas* nas duas últimas notas, cancelamos o sinal de diminuindo e colocamos a marcação de *poco dim.* a partir do terceiro tempo, evita desta forma um diminuindo exagerado e possibilita ao violino iniciar a cadência com uma dinâmica forte.

Compasso 151 - colocamos a expressão *calmo e cantabile* e *mf*, ligamos a décima segunda a décima terceira notas, colocamos bequadro no Mi primeira nota do acorde da décima quarta nota, ligamos a décima quinta a décima sexta notas, cancelamos a ligadura original, colocamos marcação de arco para cima na décima sétima e vigésima primeira nota, ligamos a vigésima primeira a vigésima segunda nota, eliminamos a marcação *Harm.*, com certeza trata-se de um erro, colocamos marcações de arcadas nas últimas quatro notas, colocamos um sinal de crescendo nos últimos cinco tempos.

Figura 44 - Correções c.151

The image displays four staves of musical notation with various annotations and corrections. The first staff, labeled 151, begins with 'Adagio Dolente' and includes markings for 'f', 'calmo e cantabile', 'Harm.', 'rall.', and 'string.'. The second staff, labeled 152, starts with 'Allegro' and 'ff string.', and includes a correction 'a piacere'. The third staff, labeled 156, is marked 'a Tempo' and includes 'cresc.' and '6'. The fourth staff, labeled 159, includes 'rall.', 'Vivo', 'Adagio', 'Harm.', and 'ff'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and dynamic markings.

Compasso 152 - retiramos a palavra *molto*, deixando apenas *a piacere*, mudamos a dinâmica de *ff* para *f*, colocamos *cresc.* no segundo tempo.

Compasso 153 - colocamos marcação de arco para baixo na primeira e segunda nota, colocamos uma vírgula entre elas e marcação de arco para cima na última nota,

Compasso 156 - colocamos um sinal de crescendo, esta dinâmica definirá o próximo compasso como ponto de chegada.

Compasso 157 - ligamos a segunda nota do terceiro tempo ao quarto tempo a exemplo do próximo compasso, cancelamos a ligadura original, colocamos um acento no Fá sustenido do quarto tempo, igualando o acento da parte do piano.

Compasso 158 - tiramos o acento da última colcheia.

Compasso 159 - colocamos um sinal de crescendo, seguindo a dinâmica escrita na parte do piano, tiramos o acento da primeira colcheia, colocamos marcação de arco para baixo no quarto tempo.

Compasso 160 - colocamos marcação de arco para cima na primeira nota e arco para baixo na segunda.

Compasso 161 - colocamos marcação de arco para cima na primeira nota, arco para baixo na segunda nota e arco para cima na fermata.

Compasso 162 - colocamos marcação de arco para baixo.

4 SONATA N.º 2 PARA VIOLINO E PIANO

4.1 Edição (transcrição) da partitura da Sonata n.º 2 de Heitor Villa-Lobos

Como ressaltado anteriormente na edição (transcrição) da partitura da Sonata n.º 1, tivemos acesso apenas nos manuscritos das Sonatas n.º 2 e n.º 3, Sonata n.º 2 assinado pelo copista Ivan Azevêdo e Sonata n.º 3 assinado pelo próprio Villa-Lobos. De igual maneira, destacamos que podemos contribuir por meio de nossa experiência adquirida na edição crítica de diversas obras de compositores brasileiros do mesmo período de Heitor Villa-Lobos, além de interpretar, gravar e ministrar grande parte do repertório camerístico, sobretudo, sonatas para violino e piano. Assim, no subtópico a seguir, podem ser observadas o emprego de nossas correções, bem como de alguns exemplos de anotações, por meio de figuras, logo após as descrições.

4.1.1 Correções de notas, ritmos e claves, parte de piano (Sonata 2)

Primeiro Movimento

Compasso 47 – piano, pauta superior, corrigimos o Dó para Dó bemol, após consulta ao manuscrito.

Compasso 49 – violino, corrigimos o ritmo a exemplo de como está escrito no compasso 231, primeira nota corrigimos para semicolcheia, segunda nota para colcheia, terceira nota para semicolcheia, quarta nota para colcheia, quinta e sexta notas para semicolcheia.

Figura 45 - Correções c.49



Fonte: Éditions Max Eschig - Villa-Lobos (1914), correções elaboradas pelo autor.

Compasso 52 – piano, pauta superior, segundo tempo, colocamos dobrado bemol no Si oitava de baixo, igualando ao Si oitava acima, e após consulta ao manuscrito.

Compasso 53 – piano, pauta inferior, mudamos as colcheias (Dó) para duas semínimas igualando à mão direita.

Compasso 99 – violino, corrigimos o ritmo, a quarta nota, revisamos para colcheia, quinta e a sexta nota reformulamos para semicolcheia, igualando à parte de violino (separada) da Edição *Max Eschig* e seguindo o padrão já estabelecido anteriormente.

Compasso 100 – piano, pauta inferior, segundo tempo, corrigimos a terceira semicolcheia para Mi natural, não Dó! trata-se do mesmo acorde do primeiro tempo.

Compasso 104 – violino, corrigimos a segunda nota para Dó sustenido, igualando à parte de violino (separada) da Edição *Max Eschig* e seguindo o padrão já estabelecido anteriormente e posteriormente.

Compasso 105 – piano, pauta superior, corrigimos a última semicolcheia para Mi natural, igualando à parte da pauta inferior que está escrita em oitavas paralelas.

Compasso 112 a 115 – piano, corrigimos uma escrita equivocada que constantemente causa transtornos numa primeira leitura, cancelamos o 3/4, mantivemos 2/4 igualando à parte do violino, retiramos os pontos das mínimas e inserimos o sinal de quiálteras na linha superior.

Compasso 116 – violino, corrigimos a segunda nota para colcheia, igualando à parte de violino (separada) da Edição *Max Eschig* e após consulta ao manuscrito.

Compasso 122 – violino, colocamos a marcação *gliss*.

Compasso 151 – piano, pauta inferior, corrigimos a primeira nota para Fá sustenido.

Compasso 164 – piano, pauta inferior, segundo tempo, corrigimos a segunda e a quarta semicolcheia para Fá sustenido, trata-se de um acorde de Fá sustenido menor, o violino tem Fá sustenido.

Compasso 171 – violino, corrigimos a segunda nota para colcheia, igualando à parte de violino (separada) da Edição *Max Eschig* e após consulta ao manuscrito.

Compasso 173 – violino, corrigimos a primeira nota para colcheia, igualando à parte de violino (separada) da Edição *Max Eschig* e após consulta ao manuscrito.

Compasso 203 – piano, pauta inferior, segundo tempo, corrigimos a primeira semicolcheia para Si natural, após consulta ao manuscrito.

Compasso 235 – violino, eliminamos a pausa de colcheia do segundo tempo, colocamos um Fá semicolcheia ligado ao Fá anterior e em seguida uma pausa de semicolcheia, igualando ao compasso 53.

Figura 46 - Correções c.235

The image displays two systems of musical notation. The first system, labeled '229', consists of a violin staff and a piano staff. The violin staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The piano staff begins with a bass clef and the same key signature. The tempo marking 'a Tempo I!' is present above the violin staff. The second system, labeled '233', also consists of a violin staff and a piano staff. The violin staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The piano staff has a bass clef and the same key signature. The tempo marking 'a Tempo I!' is present above the violin staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (mf, p, mp, f, sfz), and articulation marks (accents, slurs). The corrections are indicated by handwritten annotations and changes in the notation.

Fonte: Éditions Max Eschig - Villa-Lobos (1914), correções elaboradas pelo autor.

Compasso 235 – piano, pauta inferior, corrigimos o Ré mínima para duas semínimas, igualando à mão direita.

Compasso 241 – violino, corrigimos tanto o ritmo do primeiro tempo, tal como a primeira nota para colcheia, segunda e terceira nota para semicolcheia, igualando ao compasso 59.

Compasso 249 – piano, pauta superior, colocamos um bequadro no Ré, por segurança, evitando erros de leitura.

Compasso 257 – violino, corrigimos a segunda nota para colcheia, igualando à parte de violino (separada) da Edição *Max Eschig* e o manuscrito.

Compasso 264 – violino, segundo tempo, corrigimos a primeira nota de cima para Dó natural, igualando à parte de violino (separada) da Edição *Max Eschig* e após consulta ao manuscrito.

Compasso 267 – piano, pauta inferior, segundo tempo, corrigimos para Sol bequadro, após consulta ao manuscrito.

Segundo Movimento

Compasso 5 – piano, pauta superior, segundo tempo, corrigimos a terceira semicolcheia para Mi natural, após consulta ao manuscrito e seguindo a sequência posterior.

Compassos 7 e 13 – violino, eliminamos os acentos nas primeiras quiálteras do terceiro tempo, após consulta ao manuscrito e nos parece obviamente um erro.

Compasso 21 – piano, pauta superior, terceiro tempo, corrigimos a terceira quiáltera para Sol sustenido, após consulta ao manuscrito e a exemplo do compasso 95, 22, 23, todos exemplos de sequência de oitavas paralelas.

Compasso 30 – piano, pauta inferior, terceiro tempo, corrigimos para Sol natural, no manuscrito consta Sol natural.

Compasso 43 – piano, pauta superior, após consulta ao manuscrito, integramos a segunda semicolcheia (Dó) do primeiro tempo, ao restante do acorde (Sol e Mi) transformando-o numa semicolcheia, fizemos a mesma correção no terceiro tempo, integrando a nota Si bemol e o Sol bemol ao Ré bemol constituindo um acorde mudando para semicolcheia. No primeiro tempo eliminamos a semicolcheia Ré, apesar de constar no manuscrito nos pareceu estranho, seguimos o padrão estabelecido no terceiro tempo deste compasso e no segundo tempo do compasso anterior.

Compasso 48 – violino, colocamos marcação *gliss.* no quarto tempo.

Compasso 48 – piano, pauta superior, quarto tempo, corrigimos para Sol bemol, igualando ao Sol bemol do violino e após consulta ao manuscrito.

Compasso 49 – piano, pauta superior, após consulta ao manuscrito, integramos a última colcheia do compasso, Lá natural grave, ao restante do acorde, Ré bemol Fá natural e Lá natural.

Compasso 52 – violino colocamos marcação *gliss.* no segundo tempo.

Compasso 52 – piano, pauta inferior, no quarto tempo, transformamos o acorde Dó, Sol, Si em colcheia e cancelamos a pausa de colcheia.

Compasso 55 – violino, colocamos marcação *gliss.* no quarto tempo.

Compasso 62 – piano, pauta superior, quarto tempo, corrigimos a segunda semicolcheia para Sol, não Si, após consulta ao manuscrito.

Compasso 81 – violino, quarto tempo, corrigimos a quarta nota para Sol natural, após consulta ao manuscrito e à parte de violino (separada) da Edição *Max Eschig*.

Compasso 81 – piano, pauta superior, terceiro tempo, corrigimos para Fá bequadro, após consulta ao manuscrito.

Compasso 83 – violino, colocamos marcação *gliss.* na última nota.

Compasso 85 – violino, corrigimos a segunda nota para Mi natural, após consulta ao manuscrito e à parte de violino (separada) da Edição *Max Eschig*.

Compasso 94 – piano, pauta inferior, após consulta ao manuscrito, nas quiálteras, corrigimos todas as notas Fá para Fá natural, não bemol, e todos as notas Dó para Dó bemol.

Compasso 95 – piano, pauta superior, quarto tempo, terceira semicolcheia de quiáltera, inserimos um bequadro no Dó, trata-se de uma marcação de segurança.

Compasso 99 – piano, corrigimos a terceira semicolcheia do segundo tempo para Lá natural, após consulta ao manuscrito e seguindo a lógica dos arpejos anteriores e posteriores.

Compasso 102 – piano, pauta inferior, corrigimos o Mi bemol no quarto tempo para semínima, igualando aos próximos compassos e após consulta ao manuscrito.

Compasso 105 – piano, pauta superior, corrigimos a mínima para Ré e Si, não Si e Sol, após consulta ao manuscrito.

Compasso 108 – piano, pauta inferior, segundo tempo, corrigimos a última quiáltera de semicolcheia para Sol bequadro, seguimos uma sequência lógica onde o arpejo é constituído por vários intervalos de semitom, não seria correto manter o Sol sustenido, está incorreto no manuscrito também, corrigimos a última nota para Mi natural, não Dó, após consulta ao manuscrito.

Compasso 110 – piano, pauta superior, colocamos a semínima Sol natural no terceiro tempo, após consulta ao manuscrito.

Compasso 111 – violino, corrigimos a última nota para Ré natural, após consulta ao manuscrito e à parte de violino (separada) da Edição *Max Eschig*.

Compasso 112 – piano, pauta inferior, colocamos pausas de semicolcheia no segundo e quarto tempo da pauta inferior, estavam entre as pautas, nos pareceu mais claro desta forma.

Compasso 113 – piano, colocamos uma pausa de semicolcheia no início do segundo tempo, após consulta ao manuscrito.

Compasso 114 – piano, pauta superior, corrigimos a nota Lá do terceiro tempo para semínima pontuada e colocamos uma colcheia Sol natural no quarto tempo, após consulta ao manuscrito.

Figura 47 - Correções c.234

The image displays three staves of musical notation, numbered 108, 110, and 112. The notation is in G major (one sharp) and 3/4 time. Measure 108 begins with a forte (f) dynamic. Measure 110 features a circled exclamation mark. Measure 112 has a 'v' marking. Handwritten annotations include 'Esta melodia no mambo e Tumbao' in measure 108, and 'Mi', 'Re' in measure 110. The score includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Fonte: Éditions Max Eschig - Villa-Lobos (1914), correções elaboradas pelo autor.

Terceiro Movimento

Corrigimos a marcação de metrônomo para semínima pontuada = 84, está incorreto no manuscrito também.

Compasso 5 – piano, pauta inferior, transformamos a primeira nota Mi em semínima pontuada, a exemplo das mesmas figuras do próximo compasso, está incorreto no manuscrito também.

Compasso 10 – piano, pauta inferior, tiramos o ponto de aumento na nota Dó do segundo tempo, após consulta ao manuscrito.

Figura 48 - Correções c.5 e 10

III
(RONDO ALLEGRO FINAL)

Allegro (♩ = 84)

VIOLON

PIANO

p

5

sf

9

Fonte: Éditions Max Eschig - Villa-Lobos (1914), correções elaboradas pelo autor.

Compasso 14 – piano, corrigimos a segunda semicolcheia do terceiro tempo para Lá natural, seguindo a sequência dos arpejos anteriores e posteriores, após consulta ao manuscrito.

Compasso 15 – piano, colocamos um bequadro na primeira semicolcheia do terceiro tempo, trata-se de uma marcação de segurança.

Compasso 16 – violino, segundo tempo, corrigimos a segunda nota para Sol natural, no primeiro tempo temos Sol e Lá sustentidos, no segundo tempo o Lá é natural, portanto, nos parece mais adequado mudarmos para Sol natural.

Compasso 27 – piano, pauta inferior, colocamos um ponto de aumento na primeira nota Si, corrigindo o valor da nota tendo em vista a fórmula de compasso e igualando à mínima do próximo compasso, está incorreto no manuscrito também. Colocamos um ponto de aumento na última nota Lá, igualmente corrigindo o valor da nota tendo em vista a fórmula de compasso e

após consulta ao manuscrito.

Compasso 30 – piano, corrigimos a marcação *Meno*, colocando-o no início do compasso, onde se inicia a frase, acreditamos que seja um erro do copista.

Compasso 33 – piano, pauta inferior, corrigimos a segunda semicolcheia do primeiro tempo para Mi natural e também a segunda semicolcheia do terceiro tempo para Mi bemol, buscando nexos na harmonia e após consulta ao manuscrito.

Compasso 35 – violino, corrigimos a segunda nota para Sol bemol, após consulta ao manuscrito e à parte de violino (separada) da Edição *Max Eschig*.

Compasso 35 – piano, pauta inferior, eliminamos a ligadura após o Lá bemol, apesar de constar no manuscrito não tem efetividade, é importante que a primeira nota do próximo compasso seja tocada com convicção.

Compasso 47 – pauta inferior, segunda nota, corrigimos o Dó bemol para Mi bemol, após consulta ao manuscrito.

Compasso 57 – piano, pauta superior, segundo tempo, terceira semicolcheia, corrigimos para Mi bemol e Sol bequadro, não Mi bequadro, após consulta ao manuscrito.

Compasso 84 – piano, transferimos a última colcheia da pauta inferior (Ré), para a pauta superior, tendo em vista que na pauta inferior temos semínimas pontuadas.

Compasso 89 – piano, pauta superior, colocamos o sinal de oitava acima nas três primeiras semicolcheias, após consulta ao manuscrito e mantendo o exemplo dos compassos anteriores e posteriores.

Compasso 91 – piano, pauta superior, corrigimos a última semicolcheia para Fá sustenido, mantendo o mesmo padrão dos compassos anteriores, está igualmente incorreto no manuscrito.

Compasso 92 – piano, pauta superior, colocamos sustenidos na quinta e sexta semicolcheia do segundo tempo (Dó e Fá), mantendo o mesmo padrão dos acidentes no início do compasso, está igualmente incorreto no manuscrito.

Compasso 104 – violino, corrigimos a segunda nota para Mi sustenido, após consulta à parte de violino (separada) da Edição *Max Eschig*, está igualmente incorreto no manuscrito.

Compassos 104, 106 e 108 – violino, colocamos marcação *gliss.* nas últimas colcheias.

Compasso 117 – piano, pauta superior, inserimos a nota Mi no acorde do primeiro tempo, seguindo exemplos anteriores e posteriores e após consulta ao manuscrito.

Compasso 120 – piano, pauta inferior, corrigimos para clave de Sol até o compasso 125, após consulta ao manuscrito.

Compasso 122 – violino, corrigimos a última nota do primeiro tempo para Sol sustenido,

igualamos à parte de violino (separada) da Edição *Max Eschig*, apesar de estar escrito Sol natural no manuscrito, nos pareceu mais adequado o Sol sustenido quando tocamos no tempo.

Compasso 126 – violino, corrigimos a nota mais grave do primeiro acorde para Sol natural, após consulta ao manuscrito e à parte de violino (separada) da Edição *Max Eschig*.

Compasso 126 – piano, pauta inferior, corrigimos para clave de Fá, após consulta ao manuscrito.

Compasso 128 – piano, pauta inferior, eliminamos a *appoggiatura* entre parênteses, apesar de constar no manuscrito, não nos pareceu importante, está claro que se deve manter o Sol sustenido.

Compasso 136 – violino, corrigimos a última nota para Dó sustenido, igualamos à parte de violino (separada) da Edição *Max Eschig*, apesar de estar escrito Dó natural no manuscrito, nos pareceu mais adequado o Dó sustenido analisando a harmonia da parte do piano.

Compasso 138 – piano, pauta inferior, segundo tempo, corrigimos a primeira nota para Dó sustenido, após consulta ao manuscrito, na pauta superior, segundo tempo, corrigimos a quinta semicolcheia para Lá natural, apesar de estar escrito Lá sustenido no manuscrito nos pareceu mais adequado manter o Lá natural que foi tocado na primeira semicolcheia deste segundo tempo, mantendo o mesmo arpejo.

Compasso 140 – piano, pauta inferior, segundo tempo, corrigimos a quinta semicolcheia para Sol sustenido, após consulta ao manuscrito.

Compasso 143 – piano, pauta superior, tiramos o ponto de aumento da primeira nota, adequando as figuras à métrica do compasso.

Compasso 206 – violino, definimos o final da marcação *quarta corda* neste compasso, seria a marcação mais adequada, e após consulta ao manuscrito.

Compasso 209 – piano, pauta superior, corrigimos para Ré bemol no segundo acorde, após consulta ao manuscrito.

Compasso 211 – piano, pauta inferior, corrigimos a mínima pontuada para Sol bemol, após consulta ao manuscrito.

Compasso 221 – piano, pauta inferior, colocamos um bequadro no Sol no segundo acorde, trata-se de uma marcação de segurança.

Compasso 231 e 232 – violino, segunda colcheia, nota de baixo, corrigimos para Mi bemol (nos dois compassos), igualamos à parte de violino (separada) da Edição *Max Eschig*, apesar de estar escrito Ré natural no manuscrito, nos pareceu mais adequado, pois no segundo tempo está escrito Mi bemol, desta forma mantemos um padrão estabelecido em todos os arpejos deste período.

Figura 49 - Correções c.231 e 232

43

223

228

Fonte: *Éditions Max Eschig* - Villa-Lobos (1914), correções elaboradas pelo autor.

Compasso 234 – piano, pauta inferior, corrigimos as semínimas Mi para Mi bemol, após consulta ao manuscrito.

Compasso 243 – piano, pauta superior, corrigimos a nota mais aguda do acorde para Fá sustenido, não Sol sustenido, apesar de estar escrito Sol sustenido no manuscrito, nos pareceu mais lógico manter o mesmo acorde durante os compassos 243 e 244, a exemplo dos compassos 245 e 246, além de que não acontece nenhuma outra mudança de notas nos acordes.

Compasso 250 – piano, pauta inferior, marcamos Fá sustenido na última nota, trata-se de uma marcação de segurança.

4.1.2 Sugestões e adequações de dinâmicas, articulações e marcações de arcadas

Primeiro Movimento

Compasso 3 a 6 – piano, nas semicolcheias, trocamos os sinais semelhantes a arcadas por acentos, nos parece mais adequado e usual.

Compasso 9 – piano, colocamos sinal de crescendo criando uma dinâmica mais intensa neste e nos próximos compassos.

Compasso 10 – piano, colocamos dinâmica *mf*.

Compasso 11 – piano, colocamos sinal de diminuindo.

Compasso 12 – piano, colocamos dinâmica *p* na primeira nota, colocamos dinâmica *mp* nas duas últimas semicolcheias.

Compasso 13 – piano, pauta superior, colocamos acento na segunda semicolcheia do segundo tempo, igualando aos compassos 16, 17, 19 e 2.

Compassos 14 e 17 – piano, pauta superior, substituímos o sinal semelhante a arcada por *tratina*, nos parece ser mais adequado marcar um apoio e não um acento.

Figura 50 - Correções c.3-14

The image shows a musical score for Violon and Piano, measures 3-14. The score includes handwritten corrections and annotations. At the top, it says "VIOLON" and "PIANO". The tempo is marked "All: non troppo (♩ = 112)". The score is divided into measures 3, 5, 9, and 13. Handwritten corrections include: "Substituir por acentos" (Substitute with accents) in measure 5, "Substituir por trazo (ou tratina)" (Substitute with stroke (or trattina)) in measure 13, and "en dehors" in measures 10 and 11. Dynamic markings include *p*, *f*, *mp*, and *mf*. The score is written in 2/4 time.

Fonte: Éditions Max Eschig - Villa-Lobos (1914), correções elaboradas pelo autor.

Compasso 24 – piano, colocamos um sinal de crescendo, dinâmica adequada a este tipo de arpejo ascendente.

Compasso 25 – piano, colocamos dinâmica *f*, após o arpejo a dinâmica forte valoriza os *sforzatos* e a frase enfática que segue.

Compasso 28 – piano, segundo tempo, ligamos as semicolcheias de duas em duas notas,

colocamos acentos nas duas colcheias, tornando a passagem mais pianística.

Compasso 29 – piano, ligamos as semicolcheias de quatro em quatro notas, colocamos acentos nas duas colcheias do segundo tempo, seguindo o padrão estabelecido no compasso 28.

Compasso 30 – piano, ligamos as primeiras quatro semicolcheias, ligamos as semicolcheias do segundo tempo de duas em duas notas, colocamos acentos nas colcheias do segundo tempo, seguindo o padrão estabelecido nos compassos 28 e 29.

Compasso 33 – piano, substituímos os sinais semelhantes a arcadas por acento, colocamos dinâmica *f*, na pauta inferior, assim como um acento na primeira colcheia do segundo tempo, marcações que tornarão esta frase mais dramática.

Compasso 34 – piano, substituímos os sinais semelhantes a arcadas por acentos no primeiro tempo, na pauta inferior marcamos acento na primeira nota do segundo tempo, igualando ao compasso anterior.

Compasso 35 – piano, substituímos os sinais semelhantes a arcadas por acentos, nos parece mais adequado e usual.

Compasso 36 – piano, colocamos um sinal de diminuindo, bem como uma marcação *poco rall.*, preparando a próxima frase.

Compasso 37 – piano, colocamos marcação *cantabile*, na pauta superior, substituímos os sinais semelhantes a arcadas por *tratinas*, ligamos tanto as semicolcheias de três em três notas, na pauta inferior, ligamos o primeiro ao segundo tempo, trata-se de uma frase com caráter *cantabile e legato*.

Compasso 38 – piano, na pauta superior, substituímos os sinais semelhantes a arcadas por *tratinas*, ligamos a semicolcheias de três em três notas, na pauta inferior, ligamos o primeiro ao segundo tempo, igualando ao compasso anterior.

Compasso 39 – piano, pauta superior, substituímos os sinais semelhantes a arcadas por *tratinas*, ligamos as semicolcheias de três em três notas, na pauta inferior, do mesmo modo, ligamos tanto as notas do primeiro tempo como as quatro semicolcheias do segundo tempo, igualando aos compassos anteriores.

Compasso 40 – piano, pauta superior, no primeiro tempo, substituímos o sinal semelhante a arcada por *tratina* e ligamos as três semicolcheias, no segundo tempo colocamos *tratina*, na pauta inferior, ligamos as quatro primeiras semicolcheias, igualando aos compassos anteriores e colocamos um acento na primeira colcheia do segundo tempo, igualando aos compassos 33 e 34.

Compasso 41 – piano, colocamos dinâmica *f*, substituímos a marcação *a Tempo* por *tempo I*, na pauta superior, substituímos o sinal semelhante à arcada por acento, na pauta

inferior, colocamos acento na primeira nota e acento na primeira nota do segundo tempo, cancelamos a dinâmica *f* do segundo tempo, igualando aos compassos 33 e 34.

Compasso 42 – piano, pauta superior substituímos o sinal semelhante a arcada por acento, na pauta inferior, colocamos acento na primeira nota e acento na primeira nota do segundo tempo, cancelamos a dinâmica *f* do segundo tempo, igualando ao compasso anterior.

Compasso 43 – piano, pauta superior, substituímos os sinais semelhantes a arcadas por acentos, na pauta inferior colocamos acentos na primeira nota do primeiro tempo e nas duas colcheias do segundo tempo, colocamos um sinal de crescendo, direcionando a frase para o próximo compasso.

Compasso 44 – piano, colocamos dinâmica *ff*, tornando este compasso no clímax deste primeiro momento.

Compasso 47 – piano, colocamos dinâmica *ff*, ligamos as notas do segundo tempo do compasso, mantendo a dramaticidade deste momento.

Compasso 48 – violino, marcamos arco para baixo e para cima nas duas semicolcheias.

Compasso 49 – piano, substituímos o sinal semelhante a arcada por *tratina*, nos pareceu mais adequado, em razão da dinâmica piano.

Compasso 50 – piano, colocamos dinâmica *mf*, substituímos o sinal semelhante a arcada por *tratina*, na pauta de baixo colocamos dinâmica *p*, acompanhando a dinâmica do violino.

Compasso 51 – piano, pauta superior, substituímos os sinais semelhantes a arcadas por acentos, nos parece mais adequado e usual.

Compasso 52 – violino, colocamos dinâmica *mp*, bem como um sinal de crescendo até o segundo tempo do próximo compasso, igualando à dinâmica do piano.

Compasso 52 – piano, alteramos a dinâmica para *mp*, cancelamos a dinâmica *f* no segundo tempo, colocamos um sinal de crescendo até o segundo tempo do próximo compasso, na pauta superior substituímos o sinal semelhante arcada por *tratina*, na pauta inferior colocamos *tratina* na primeira colcheia do segundo tempo.

Compasso 53 – violino, colocamos dinâmica *f* no Mi bemol do segundo tempo, tal como uma dinâmica *mf* na penúltima nota do compasso.

Compasso 53 – piano, pauta superior, colocamos dinâmica *f* no segundo tempo, substituímos os sinais semelhantes a arcadas por *tratinas*, na pauta inferior colocamos *tratinas* na primeira colcheia do primeiro tempo e na primeira colcheia do segundo tempo, criamos desta forma, uma dinâmica coerente e paralela ao violino.

Compasso 55 – violino e piano, colocamos sinal de crescendo a partir do segundo tempo, criando um gesto expressivo.

Compasso 56 – violino, colocamos um sinal de diminuindo.

Compasso 56 – piano, colocamos um sinal de diminuindo, na pauta superior, colocamos *tratina* na primeira nota, na pauta inferior substituímos o sinal semelhante a arcada por *tratina*, ligamos as semicolcheias de quatro em quatro notas.

Compasso 57 – violino, colocamos um sinal de crescendo até o segundo tempo.

Compasso 57 – piano, definimos a dinâmica para *mf*.

Compasso 58 – violino, colocamos um sinal de diminuindo no segundo tempo, evitando acentuar a primeira nota do compasso 59.

Compasso 59 – piano, pauta inferior, colocamos *tratina* na primeira nota, substituímos o sinal semelhante a arcada por *tratina* na primeira nota do segundo tempo.

Compasso 60 – piano, pauta inferior, colocamos *tratina* na primeira nota do primeiro tempo e na primeira nota do segundo tempo.

Compasso 62 – violino, colocamos um sinal de crescendo, marcamos arco para baixo na segunda nota.

Compasso 64 – violino e piano, colocamos um sinal de crescendo a partir do segundo tempo, intensificando a dinâmica da frase.

Compasso 65 – violino, eliminamos a marcação de dedilhado acima da nota, colocamos dinâmica *f*.

Compasso 65 – piano, colocamos dinâmica *f*.

Compasso 68 – violino e piano, colocamos sinal de diminuindo.

Compasso 69 – violino, marcamos arco para cima, eliminamos a marcação anterior de arcada, colocamos dinâmica *p*.

Compasso 69 – piano, colocamos dinâmica *p*.

Compassos 72, 73 e 74 – piano, substituímos os sinais semelhantes a arcadas por *tratinas*.

Compasso 74 – violino, colocamos um sinal de crescendo até o final do próximo compasso.

Compasso 75 – piano, colocamos um sinal de crescendo.

Compasso 76 – violino, marcamos arco para baixo, eliminamos a marcação anterior de arcada, colocamos dinâmica *f*, ligamos ao próximo compasso.

Compasso 76 – piano, colocamos dinâmica *f*.

Compasso 78 – violino, colocamos dinâmica *f* e ligamos ao próximo compasso.

Compasso 78 – piano, colocamos dinâmica *f*.

Compasso 79 e 81 – piano, corrigimos a marcação de dinâmica *ff*, colocamos na pauta

inferior, na semínima do segundo tempo, eliminamos a marcação anterior.

Compasso 80 – violino e piano, colocamos dinâmica *f*.

Compasso 82 – violino, colocamos arco para cima na primeira nota e arco para baixo na primeira *appoggiatura* Ré bemol, ligamos as duas *appoggiaturas* ao próximo compasso.

Compasso 82 – piano, eliminamos a marcação *fff*, colocamos um crescendo a partir do segundo tempo.

Compasso 83 – violino, colocamos dinâmica *ff*.

Compasso 83 – piano, colocamos dinâmica *ff* e eliminamos o sinal de diminuindo.

Compasso 84 – violino, colocamos dinâmica *mf*, marcamos arco para baixo na primeira nota.

Compasso 87 – violino, colocamos sinal de diminuindo a partir da segunda colcheia, colocamos arco para cima na última nota.

Compasso 87 – piano, colocamos um sinal de diminuindo a partir da segunda colcheia.

Compasso 90 – violino e piano, colocamos um sinal de crescendo a partir da segunda colcheia.

Compasso 91 – violino, colocamos *tratinas* em todas as notas e dinâmica *f* na segunda nota.

Compasso 91 – piano, colocamos dinâmica *f*.

Compasso 92 – violino, colocamos *tratinas* em todas as notas, colocamos um sinal de diminuindo a partir do segundo tempo.

Compasso 92 – piano, colocamos um sinal de diminuindo a partir do segundo tempo, na pauta inferior, substituímos o sinal semelhante a arcada por *tratina*.

Compasso 93 – violino, colocamos dinâmica *mf*.

Compasso 93 – piano, colocamos dinâmica *p*, ligamos as duas últimas semicolcheias.

Compasso 94 – violino, colocamos *tratina* na segunda nota, colocamos um sinal de crescendo a partir do segundo tempo até o final do compasso 96.

Compasso 94 – piano, ligamos a segunda e terceira semicolcheia do primeiro tempo e na segunda e terceira semicolcheia do segundo tempo, colocamos um sinal de crescendo até o final do compasso 96.

Compasso 96 – violino, colocamos *tratina* no Lá bemol do segundo tempo.

Compasso 97 – violino e piano, colocamos dinâmica *f*.

Compasso 98 – violino, colocamos dinâmica *mf*, marcamos arco para baixo na penúltima nota do compasso.

Compasso 98 – piano, pauta inferior, substituímos o sinal semelhante a arcada por

tratinas.

Compasso 101 – violino, colocamos um sinal de diminuindo a partir da segunda colcheia, marcamos arco para cima na última nota.

Compasso 101 – piano, colocamos um sinal de diminuindo a partir na segunda colcheia.

Compasso 103 – violino, colocamos um sinal crescendo a partir da segunda colcheia até o final do compasso 105.

Compasso 103 – piano, colocamos um sinal de crescendo a partir da segunda colcheia até o final do compasso 105, do compasso 103 ao 111 substituímos todos os sinais semelhantes a arcadas por acentos.

Compasso 106 – violino e piano, colocamos dinâmica *f*.

Compasso 109 – violino, colocamos *tratina* e eliminamos o ponto na primeira nota.

Compasso 112 – violino e piano, colocamos dinâmica *f*.

Compasso 114 – violino e piano, colocamos dinâmica *p*.

Figura 51 - Correções c.103-115

The image displays three systems of handwritten musical notation, each representing a correction to a specific measure. The first system, labeled '103', shows a violin line with a crescendo hairpin and a piano line with a diminuendo hairpin. The second system, labeled '107', shows a violin line with a trill and a piano line with a diminuendo hairpin. The third system, labeled '111', shows a violin line with a crescendo hairpin and a piano line with a diminuendo hairpin. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Compasso 120 – violino, marcamos arco para baixo na segunda nota.

Compasso 121 – violino, colocamos marcação *cantabile* e *tratinas* em todas as notas.

Compasso 122 – violino, colocamos marcação *gliss.* na última nota.

Compasso 125 – violino, marcamos arco para cima.

Compasso 126 – violino, colocamos uma ligadura na primeira nota, ligando-a à pausa seguinte, marcamos arco para baixo na segunda nota.

Compasso 127 – violino, colocamos marcação *molto espressivo*.

Compasso 127 – piano, colocamos dinâmica *p*.

Compasso 130 – violino, colocamos uma ligadura na segunda nota ligando ao próximo compasso.

Compasso 132 – violino, colocamos um diminuindo.

Compasso 132 – piano, colocamos dinâmica *f* no primeiro tempo, igualmente, um diminuindo até segunda colcheia do segundo tempo, eliminamos a dinâmica *p* no segundo tempo e colocamos dinâmica *p* na segunda colcheia do segundo tempo.

Compasso 133 – violino, colocamos a marcação *a tempo*.

Compasso 134 – violino e piano, eliminamos a dinâmica *mf* no segundo tempo.

Compasso 140 – violino e piano, colocamos um diminuindo até a segunda colcheia do segundo tempo, na parte do piano, eliminamos a dinâmica *p* no início do segundo tempo e colocamos na segunda colcheia do segundo tempo.

Compasso 142 – violino e piano, marcamos um sinal de crescendo até o final do próximo compasso, eliminamos a marcação *mf*.

Compasso 143 – violino, eliminamos a ligadura que ligava o compasso inteiro, mantivemos a ligadura do segundo tempo, marcamos arco para cima e para baixo nas duas colcheias do segundo tempo.

Compasso 144 – piano, colocamos dinâmica *f*.

Compasso 150 – violino e piano, colocamos a marcação *poco rit.*, eliminamos a marcação *ced*.

Compasso 151 – violino e piano, colocamos a marcação *a tempo*.

Compasso 152 – violino, colocamos arco para cima.

Compassos 153, 154, 158, 159 e 162 – piano, substituímos os sinais semelhantes a arcadas por acentos.

Compassos 155 e 156 – piano, pauta inferior, colocamos acentos nos acordes dos segundos tempos.

Compasso 157 – piano, pauta superior, colocamos *tratina* na primeira nota.

Compasso 161 – piano, eliminamos a dinâmica *f* no segundo tempo, substituímos o sinal semelhante arcada por *tratina*.

Compassos 165 e 166 – piano, pauta inferior, ligamos todas as semicolcheias.

Compasso 167 – violino, marcamos arco para baixo.

Compassos 167 a 196 – piano, ligamos todas as semicolcheias de quatro em quatro notas.

Compasso 172 – violino, ligamos ao próximo compasso.

Compasso 177 – violino, marcamos arco para baixo na segunda nota.

Compasso 179 – violino, colocamos *tratinas*, marcamos arco para cima e para baixo nas duas últimas notas.

Compasso 183 – violino, ligamos a segunda à terceira nota, marcamos arco para baixo na primeira nota e arco para cima na segunda.

Compasso 185 – violino, marcamos arco para cima na segunda nota.

Compasso 187 – violino e piano, colocamos um sinal de diminuindo.

Compasso 188 – violino e piano, colocamos um sinal de crescendo até o final do próximo compasso, colocamos dinâmica *mp* para o violino e *p* para o piano.

Compasso 188 e 189 – violino, marcamos arcadas por tempos.

Compasso 190 – violino e piano, colocamos dinâmica *f* para o violino e dinâmica *mf* para o piano.

Compassos 191 e 194 – violino, ligamos o compasso inteiro.

Compasso 195 e 200 – violino e piano, colocamos a marcação *dim*.

Compasso 196 – violino, ligamos a última colcheia ao próximo compasso.

Compasso 198 – violino e piano, colocamos sinal de crescendo.

Compassos 199 a 212 – piano, ligamos as semicolcheias de quatro em quatro notas até o compasso 212.

Compasso 200 – violino e piano, colocamos marcação *dim*.

Compasso 202 – piano, colocamos a marcação *cresc*.

Compassos 213 e 214 – piano, pauta superior, ligamos as semicolcheias de quatro em quatro notas, pauta inferior, ligamos todas as semicolcheias.

Compassos 215, 216 e 217 – piano, ligamos as semicolcheias de quatro em quatro notas.

Compassos 218 a 222 – piano, pauta inferior, ligamos todas as semicolcheias.

Compassos 223 e 229 – piano, ligamos todas as semicolcheias.

Compasso 230 – violino, marcamos arco para baixo na primeira nota.

Compasso 234 – violino, colocamos dinâmica *mp*.

Compasso 234 – piano, alteramos a dinâmica *mf* para *mp*, eliminamos a dinâmica *f* no segundo tempo.

Compasso 235 – violino, marcamos arco para baixo na penúltima semicólcheia do compasso.

Compasso 235 – piano, colocamos dinâmica *f* no segundo tempo.

Compasso 237 – violino, colocamos um sinal de crescendo a partir do segundo tempo.

Compasso 238 – violino, colocamos um sinal de diminuindo, ligamos a primeira à segunda nota, marcamos arco para cima na última nota.

Compasso 238 – piano, ajustamos a marcação *cantabile* para o segundo tempo deste compasso.

Compasso 239 – piano, colocamos dinâmica *mf*.

Compasso 240 – violino, marcamos arco para cima na segunda nota, colocamos um sinal de diminuindo no segundo tempo.

Compasso 242 – violino, colocamos um sinal de crescendo.

Compasso 244 – violino, colocamos um sinal de diminuindo no segundo tempo.

Compasso 246 – piano, colocamos um sinal de crescendo.

Compasso 247 – piano, colocamos dinâmica *f*.

Compasso 248 – piano, colocamos um sinal de diminuindo.

Compasso 250 – violino e piano, colocamos sinal de diminuindo.

Compasso 251 – violino e piano, alteramos a dinâmica *mf* do violino para *p*, colocamos dinâmica *p* para o piano.

Figura 52 - Correções c.247-251

The image displays two systems of musical notation, labeled 245 and 249, representing corrections for measures 247-251. Each system consists of a violin staff (treble clef) and a piano staff (grand staff). In system 245, the violin staff shows a melodic line with a crescendo hairpin starting in the second measure and a diminuendo hairpin starting in the third measure. The piano staff features a complex rhythmic accompaniment with many beamed sixteenth notes. In system 249, the violin staff has a crescendo hairpin in the second measure, a diminuendo hairpin in the third measure, and a dynamic marking of *p* (piano) in the fourth measure. The piano staff continues with its rhythmic accompaniment, also marked with a *p* dynamic in the fourth measure. The corrections focus on dynamic changes and articulation marks like *cantabile* and *f*.

Fonte: Éditions Max Eschig - Villa-Lobos (1914), correções elaboradas pelo autor.

Compasso 256 – violino, colocamos um sinal de crescendo.

Compasso 258 – piano, eliminamos a dinâmica *p*.

Compassos 260 e 262 – violino, ligamos todas as notas.

Compasso 273 – violino, colocamos arco para baixo na primeira *appoggiatura* Ré.

Compasso 274 – violino, marcamos arco para cima.

Compasso 274 – piano, colocamos dinâmica *fff*.

Segundo Movimento

Compasso 7 – violino, marcamos arco para baixo na primeira nota, para cima na segunda quiáltera do terceiro tempo, para baixo na próxima nota e para cima nas três quiálteras do quarto tempo, eliminamos o acento na primeira quiáltera do terceiro tempo.

Compasso 8 – violino, substituímos o acento no quarto tempo por *tratina*.

Compasso 10 – violino, ligamos as duas notas do compasso, colocamos um sinal de diminuindo.

Compasso 11 – violino, colocamos uma ligadura adicional entre primeiro e segundo tempo, mantivemos a ligadura original e marcamos arco para cima no segundo tempo.

Compasso 11 – piano, colocamos um sinal de crescendo.

Compasso 12 – violino, colocamos dinâmica *f*, marcamos uma ligadura adicional no quarto tempo.

Figura 53 - Correções c.7-12

The image shows three systems of musical notation for a violin and piano piece. Each system consists of a violin staff (top) and a piano staff (bottom). The tempo is marked 'Moderato (♩ = 72)'. The systems are numbered 5, 8, and 11. The violin part has corrections in measures 5, 8, and 11, including dynamics (mf, p, f) and articulation (arco, accents). The piano part has corrections in measures 5, 8, and 11, including dynamics (p, mf) and articulation (accents).

Fonte: Éditions Max Eschig - Villa-Lobos (1914), correções elaboradas pelo autor.

Compasso 12 – piano, colocamos dinâmica *mf*.

Compasso 13 – violino, marcamos arco para cima e para baixo nas duas quiálteras do terceiro tempo e para cima nas três quiálteras do quarto tempo, eliminamos o acento na primeira quiáltera do terceiro tempo.

Compasso 15 – violino e piano, colocamos sinal de diminuindo, para o piano a partir do terceiro tempo.

Compasso 16 – violino, substituímos a dinâmica *mf* por *p*, ligamos as duas colcheias do terceiro tempo, eliminamos a ligadura anterior que ligava o terceiro e quarto tempo, mantivemos a ligadura do quarto tempo, por último, marcamos arco para cima na primeira nota e para baixo no terceiro tempo.

Compasso 16 – piano, colocamos dinâmica *p*.

Compasso 17 – violino, colocamos *tratinas* nas quiálteras do terceiro e quarto tempo a partir do Lá bemol, ligamos e colocamos arco para cima nas quiálteras Lá bemol e Sol bemol do terceiro tempo, colocamos arco para baixo e ligamos as três quiálteras do quarto tempo.

Compasso 19 – violino, marcamos arco para cima na primeira nota, para baixo no terceiro tempo e para cima no quarto tempo.

Compasso 21 – violino, marcamos arco para cima na primeira nota e para baixo no segundo tempo, colocamos *tratinas* nas duas últimas notas.

Compasso 21 e 22 – piano, substituímos os sinais semelhantes a arcadas por acentos.

Compasso 22 – violino, marcamos arco para baixo na primeira nota e para cima no segundo tempo, colocamos *tratinas* nas duas últimas notas.

Compasso 23 – violino, marcamos arco para baixo no terceiro tempo e para cima no quarto tempo.

Compasso 23 – piano, colocamos acentos na quinta semicolcheia do terceiro tempo, na terceira e na sexta semicolcheia do quarto tempo.

Compasso 26 – violino e piano, colocamos sinal de crescendo a partir do terceiro tempo.

Compasso 27 – violino, colocamos uma ligadura até o final do compasso.

Compasso 27 – piano, colocamos dinâmica *f*, substituímos o sinal semelhante a arcada por acento.

Compasso 28 – piano, colocamos dinâmica *mf*, também um sinal de diminuindo a partir do segundo tempo até o quarto tempo.

Compassos 30 a 33 – piano, pauta inferior, ligamos as semicolcheias por tempo.

Compasso 32 – piano, colocamos marcação *dim*.

Compasso 34 – violino, marcamos arco para baixo na primeira nota, colocamos *tratinas* nas duas primeiras notas.

Compasso 35 – violino e piano, eliminamos a marcação *poco a poco rall.*, colocamos a marcação *a tempo*.

Compasso 36 – violino e piano, colocamos a marcação *rall.*, na parte do piano colocamos marcação *dim*.

Compasso 37 – violino, substituímos a dinâmica *mf* por *mp*.

Compassos 37 a 43 – piano, substituímos os sinais semelhantes a arcadas por acentos, no compasso 40 colocamos acento no segundo tempo.

Compasso 39 – violino, colocamos um sinal de crescendo a partir do terceiro tempo, eliminamos a marcação de arco para cima no terceiro tempo.

Compasso 40 – violino, colocamos um sinal de diminuindo.

Compasso 41 – violino e piano, colocamos sinal de crescendo.

Compasso 42 – violino e piano, colocamos dinâmica *mf* e marcação *cresc. poco a poco*.

Compasso 43 – violino, marcamos arco para cima no terceiro tempo e arco para baixo no quarto tempo.

Compasso 44 – violino, ligamos o terceiro tempo à primeira nota do quarto tempo, separamos a segunda e terceira nota do quarto tempo, colocamos *tratinas* na primeira nota do terceiro tempo, na segunda e terceira nota do quarto tempo, eliminamos a ligadura original entre o terceiro e quarto tempo, eliminamos as arcadas marcadas, por fim, marcamos arco para cima e para baixo na segunda e terceira nota do quarto tempo.

Compasso 45 – violino, ligamos o terceiro tempo à primeira nota do quarto tempo, colocamos *tratinas* na primeira nota do terceiro tempo, na segunda e terceira nota do quarto tempo, eliminamos as arcadas marcadas, por último, marcamos arco para cima e para baixo na segunda e terceira nota do quarto tempo.

Compasso 46 – violino, colocamos arco para baixo no segundo tempo e para cima no terceiro tempo.

Compasso 47 – violino e piano, colocamos marcação *cedendo e dim.*, na parte do violino, igualmente, colocamos arco para cima no segundo tempo e para baixo no terceiro.

Compasso 48 – violino, colocamos arco para baixo no segundo tempo, arco para cima no terceiro e para baixo no quarto, assim como, traço e marcação *gliss.* no quarto tempo.

Compasso 49 – violino, marcamos arco para cima.

Compasso 50 – violino, marcamos arco para baixo na primeira nota, ligamos as duas notas do terceiro tempo e as três notas do quarto tempo, por fim, eliminamos as outras ligaduras.

Compasso 51 – violino, fizemos ligaduras por tempo, eliminamos as marcações de arcadas.

Compasso 51 – piano, colocamos um sinal de crescendo no quarto tempo.

Compasso 52 – violino, colocamos a marcação *gliss.* no primeiro tempo.

Compasso 52 – piano, pauta superior, ligamos as duas semicolcheias do terceiro tempo, igualando ao compasso anterior, eliminamos a ligadura original, colocamos um sinal de crescendo no quarto tempo.

Compasso 53 – violino, ligamos as notas do terceiro tempo e do quarto tempo, eliminamos as marcações de arcadas.

Compasso 54 – violino e piano, colocamos sinal de diminuindo até o final do próximo compasso.

Compasso 55 – violino, colocamos a marcação *gliss.* no terceiro tempo.

Compasso 56 – violino e piano, colocamos dinâmica *p*, na parte do violino marcamos arco para cima, na parte do piano e colocamos um sinal de crescendo a partir do segundo tempo.

Compasso 57 – violino, marcamos arco para baixo, eliminamos a marcação anterior de arco para cima.

Compasso 57 – piano, colocamos um sinal de diminuindo.

Compasso 58 – violino, marcamos arco para baixo na última nota.

Compasso 58 – piano, colocamos dinâmica *p* e marcação *cresc.*

Compasso 59 – violino, colocamos dinâmica *f*, acento e marcamos arco para baixo.

Compasso 59 – piano, colocamos dinâmica *mf*.

Compasso 60 – piano, colocamos dinâmica *p* no início do compasso, marcamos ligaduras por tempo, colocamos um sinal de crescendo.

Compasso 61 – violino, marcamos arco para baixo e para cima, colocamos um sinal de crescendo.

Compasso 61 – piano, colocamos dinâmica *mf* no início do compasso, marcamos ligaduras por tempo, colocamos tantos acentos nas primeiras notas de cada tempo, bem como um sinal de crescendo.

Compasso 62 – violino, colocamos dinâmica *f*, marcamos arco para baixo na primeira nota, ligamos as duas semicolcheias do quarto tempo, igualmente, marcamos arco para cima, eliminamos a ligadura original, além de outras marcações de arcadas.

Compasso 62 - piano, colocamos dinâmica *f* no início do compasso, na pauta superior, marcamos ligaduras por tempo no primeiro, segundo e terceiro tempo, colocamos acentos nas primeiras notas de cada tempo, no quarto tempo, ligamos de duas em duas notas, colocamos acentos nas primeiras notas de cada ligadura, na pauta inferior, por último, ligamos as duas últimas notas.

Compasso 63 – violino, eliminamos o sinal de diminuindo.

Compasso 64 – piano, marcamos ligaduras por tempo, colocamos acentos nas primeiras notas de cada tempo.

Compasso 65 – violino, colocamos dinâmica *pp*.

Compasso 66 – violino, colocamos dinâmica *mf*.

Compassos 66 e 67 – piano, pauta superior, marcamos ligaduras por tempo, colocamos acentos nas primeiras notas de cada tempo.

Compasso 68 – violino, colocamos dinâmica *p* e marcamos arco para baixo no último acorde.

Compasso 69 – violino, marcamos arco para cima no último acorde.

Compasso 70 – violino, ligamos as três primeiras semicolcheias, ligamos as próximas dezoito semicolcheias de seis em seis notas, ligamos as últimas três semicolcheias às primeiras três semicolcheias do próximo compasso, eliminamos todas as outras ligaduras, por fim, marcamos arcadas em todas as primeiras notas das ligaduras começando com arco para baixo na primeira.

Compasso 71 – violino, as três primeiras semicolcheias estão ligadas às três últimas semicolcheias do compasso anterior, ligamos as próximas dezoito semicolcheias de seis em seis notas, assim como as últimas três semicolcheias às primeiras três semicolcheias do próximo compasso, eliminamos também, todas as outras ligaduras, finalmente, marcamos arcadas em todas as primeiras notas das ligaduras começando com arco para cima na primeira.

Compasso 72 – violino, as três primeiras semicolcheias estão ligadas às três últimas semicolcheias do compasso anterior, ligamos as próximas nove semicolcheias de três em três notas, eliminamos do mesmo modo, todas as outras ligaduras, por último, marcamos arcadas em todas as primeiras notas das ligaduras começando com arco para cima na primeira, colocamos a marcação *poco rit* no terceiro tempo.

Compasso 72 – piano, no terceiro tempo, substituímos a dinâmica *mf* por *f*, eliminamos o sinal de diminuindo.

Compasso 74 – violino e piano, colocamos sinal de crescendo, na parte do violino marcamos arco para cima, na parte do piano, colocamos também, acentos na quinta semicolcheia do terceiro tempo, na terceira e na sexta semicolcheia do quarto tempo.

Compasso 75 – piano, colocamos dinâmica *mf*.

Compasso 76 – piano, pauta inferior, ligamos todas as notas.

Compasso 77 – piano, ligamos as mínimas.

Compasso 79 – piano, ligamos todas as notas.

Compasso 80 – piano, ligamos as semínimas.

Compasso 81 – violino, marcamos arco para cima no primeiro e quarto tempo.

Compasso 83 – violino, marcamos uma ligadura do terceiro tempo até a primeira nota do próximo compasso, eliminamos a ligadura original, colocamos marcação *gliss.* na última nota.

Compasso 84 – violino, marcamos arco para cima na segunda colcheia e no quarto tempo, eliminamos outras marcações de arcadas, bem como a ligadura que ligava o primeiro e segundo tempo.

Compasso 85 – violino, marcamos arcadas por tempo, começando por arco para baixo no primeiro tempo.

Compasso 86 – violino, marcamos arco para baixo no primeiro tempo e para cima no segundo, colocamos um sinal de crescendo no segundo tempo, tal como dinâmica *f* no terceiro tempo.

Compasso 87 – piano, colocamos um sinal de diminuindo

Compasso 88 – violino, colocamos um sinal de diminuindo, marcamos arco para baixo e dinâmica *p* na última nota.

Compasso 88 – piano, colocamos dinâmica *pp*.

Compasso 89 – violino, marcamos arco para cima na primeira nota e para baixo na segunda.

Compasso 89 – piano, pauta inferior, no primeiro e segundo tempo, marcamos ligaduras de quatro em quatro tempos.

Compasso 90 – violino, colocamos dinâmica *p*, marcamos arcadas em todos os tempos começando por arco para baixo, eliminamos a marcação de arco para cima no terceiro tempo.

Compasso 91 – violino, colocamos um sinal de diminuindo.

Compasso 91 – piano, colocamos um sinal de diminuindo a partir do terceiro tempo, na pauta inferior, ligamos as duas colcheias do primeiro tempo e as três do segundo tempo.

Compasso 92 – violino e piano, colocamos sinal de crescendo e de diminuindo.

Compasso 93 – violino, colocamos dinâmica *p*, marcamos arco para cima na segunda nota.

Compasso 94 – violino e piano, colocamos marcação *a tempo*.

Compasso 95 – violino, ligamos o compasso inteiro, colocamos um sinal de diminuindo a partir do terceiro tempo.

Compasso 95 – piano, colocamos um sinal de diminuindo a partir do terceiro tempo, substituímos o sinal semelhante a arcada por acento.

Compasso 96 – violino, colocamos dinâmica *p*, marcamos arco para cima.

Compasso 97 – violino e piano, colocamos dinâmica *p*, na parte do violino marcamos arcadas em todos os tempos.

Compassos 98 e 99 – violino, marcamos arcadas em todos os tempos, no compasso 99, colocamos um sinal de crescendo a partir do terceiro tempo.

Compasso 98 – piano, ligamos as semicolcheias por tempos.

Compasso 100 – violino, ligamos as duas notas do segundo tempo, marcamos arco para cima e para baixo, ligamos as três notas do terceiro tempo, por último, colocamos *tratinas* nas duas primeiras, eliminamos as ligaduras originais.

Compasso 101 – violino, marcamos ligaduras por tempo, eliminamos as ligaduras

originais.

Compasso 102 – piano, substituímos os sinais semelhantes a arcadas por acentos.

Compasso 103 – violino, marcamos arco para cima.

Compasso 104 – piano, colocamos um sinal de diminuindo, substituímos o sinal semelhante a arcada por acento.

Compasso 105 – piano, colocamos dinâmica *mf*, substituímos os sinais semelhantes a arcadas por acentos.

Compasso 106 – piano, colocamos um sinal de diminuindo até o terceiro tempo, substituímos os sinais semelhantes a arcadas por acentos.

Compasso 107 – piano, colocamos marcação *cresc.*, substituímos os sinais semelhantes a arcadas por acentos.

Compasso 108 – piano, colocamos dinâmica *f*.

Compasso 109 – piano, pauta inferior, substituímos o sinal semelhante a arcada por acento, colocamos acento na primeira nota do quarto tempo, por fim, ligamos as semicolcheias do terceiro e do quarto tempo.

Compasso 110 – violino, marcamos arco para baixo na primeira nota, nas quiálteras desligadas, assim como nas arcadas começando por arco para cima na primeira.

Compasso 110 – piano, substituímos o sinal semelhante a arcada por acento, colocamos acento na primeira nota do quarto tempo.

Compassos 111 – violino, marcamos arco para cima na segunda nota do segundo tempo.

Compasso 111 – piano, substituímos os sinais semelhantes a arcadas por acentos.

Compasso 112 – violino, marcamos arco para cima e para baixo.

Compasso 113 – piano, substituímos os sinais semelhantes a arcadas por acentos, na pauta superior, ligamos as duas colcheias do terceiro tempo e as três colcheias do quarto tempo.

Compasso 114 – piano, colocamos marcação *dim*.

Figura 54 - Correções c.114-121

The image displays a musical score for measures 114 through 121, with corrections for both violin and piano parts. The score is written in 2/4 time and includes various dynamic markings and articulation symbols.

- Measure 114:** Violino part starts with *Meno* and *V* (arco). Piano part starts with *Dim.* and *cedendo*. Both parts have a crescendo in the second measure.
- Measure 115:** Violino part has *Meno* and *V* (arco). Piano part has *p* and *mf* in the first measure, and *mf* in the second measure.
- Measure 116:** Violino part starts with *pp* and *rall.*. Piano part starts with *pp* and *rall.*. Both parts have a *Lento* marking in the second measure.
- Measure 117:** Violino part has *pp* and *rall.*. Piano part has *pp* and *rall.*. Both parts have a *Lento* marking in the second measure.
- Measure 118:** Violino part starts with *pp* and *2ª Corda*. Piano part starts with *pp* and *2ª Corda*. Both parts have a *Poco RIT* marking in the second measure.
- Measure 119:** Violino part has *pp* and *Poco RIT*. Piano part has *pp* and *Poco RIT*. Both parts have a *dim.* marking in the second measure.
- Measure 120:** Violino part starts with *meno* and *rall.*. Piano part starts with *meno* and *rall.*. Both parts have a *pp* marking in the second measure.
- Measure 121:** Violino part has *pp* and *ppp*. Piano part has *pp* and *ppp*. Both parts have a *ppp* marking in the second measure.

Fonte: Éditions Max Eschig - Villa-Lobos (1914), correções elaboradas pelo autor.

Compasso 115 – violino, colocamos dinâmica *p* no primeiro tempo e *mf* no terceiro tempo, marcamos arco para cima na primeira nota e para baixo no terceiro tempo, colocamos por último, um sinal de crescendo no segundo tempo.

Compasso 115 – piano, colocamos dinâmica *p* no primeiro tempo e *mf* no terceiro tempo, bem como um sinal de crescendo no segundo tempo e diminuindo no quarto tempo.

Compasso 116 – violino, colocamos dinâmica *pp*, marcamos arco para cima na primeira semicolcheia, assim como arco para baixo na sétima semicolcheia e arco para cima no terceiro tempo.

Compasso 116 – piano, colocamos dinâmica *pp*, pauta inferior, substituímos o sinal semelhante a arcada por acento.

Compasso 117 – violino, marcamos arcadas nos tempos, começando por arco para baixo no primeiro tempo.

Compasso 117 – piano, pauta superior, marcamos acento na primeira nota, pauta inferior, substituímos os sinais semelhantes a arcadas por acentos.

Compasso 118 – violino, marcamos arcadas nas primeiras notas das ligaduras, para cima na primeira, para baixo na segunda, para baixo nas próximas duas ligaduras e para cima no terceiro tempo.

Compasso 118 – piano, colocamos dinâmica *pp*, pauta inferior, substituímos também os sinais semelhantes a arcadas por *tratinas*.

Compasso 119 – violino, marcamos arco para baixo no primeiro tempo e para cima no terceiro tempo, colocamos marcação *poco rit.*

Compasso 119 – piano, colocamos dinâmica *p*, pauta superior, marcamos *tratina* na primeira nota, pauta inferior, substituímos os sinais semelhantes as arcadas por *tratinas*, colocamos marcação *poco rit.*

Compasso 120 – violino, colocamos marcação *meno*, colocamos um sinal de diminuindo a partir do terceiro tempo, marcamos arco para baixo na primeira nota, para cima no terceiro tempo, no quarto tempo, por fim, ligamos as semicolcheias de duas em duas e marcamos arco para baixo e para cima.

Compasso 120 – piano, colocamos marcação *meno*, tal como um sinal de diminuindo a partir do terceiro tempo, por último, substituímos os sinais semelhantes a arcadas por *tratinas*.

Compasso 121 – violino, substituímos a marcação de arco para cima para arco para baixo.

Compasso 121 – piano, na primeira nota, substituímos a marcação de acento por *tratina*.

Terceiro Movimento

Compassos 7 e 11 – piano, colocamos um sinal de diminuindo.

Compassos 8 e 12 – piano, colocamos um sinal de crescendo.

Compasso 13 – violino, marcamos arco para baixo na primeira nota e para cima na terceira nota.

Compasso 15 – violino, ligamos as notas do segundo tempo, eliminamos a ligadura original que ligava até o final do próximo compasso.

Compasso 16 – violino, marcamos arco para baixo no primeiro tempo e para cima no segundo tempo, colocamos um sinal de crescendo a partir do segundo tempo.

Compasso 16 – piano, colocamos um sinal de crescendo a partir do segundo tempo.

Compasso 18 – violino, colocamos dinâmica *p*.

Compasso 18 – piano, colocamos dinâmica *p* e colocamos marcação *cresc.*

Compasso 19 – violino, marcamos arco para cima na primeira nota.

Compasso 19 – piano, colocamos um sinal de crescendo.

Figura 55 - Correções c.19-27

Fonte: Éditions Max Eschig - Villa-Lobos (1914), correções elaboradas pelo autor.

Compassos 20 e 22 – violino, marcamos ligaduras por tempo.

Compasso 21 – violino, ligamos as duas primeiras notas, colocamos *tratinas* na primeira nota, assim como dinâmica *mp* e arco para cima na última colcheia.

Compasso 22 – piano, colocamos um sinal de diminuindo.

Compasso 23 – violino, ligamos as duas primeiras notas, colocamos *tratinas* na primeira e na última nota, bem como a marcação *rall.*

Compasso 24 – violino, colocamos *tratinas* em todas as notas, marcamos arcadas nas

três primeiras notas começando para baixo, ligamos as três últimas notas e marcamos arco para cima no segundo tempo.

Compasso 25 – violino e piano, colocamos um sinal de crescendo, na parte do piano, na pauta inferior, eliminamos o sinal semelhante a arcada.

Compasso 27 – violino e piano, colocamos um sinal de diminuindo, na parte do violino, estendemos o sinal até o final da primeira nota do próximo compasso.

Compasso 28 – violino e piano, colocamos marcação *poco rit.*

Compasso 29 – violino e piano, colocamos marcação *meno*, eliminamos a marcação anterior, na parte do violino, ligamos por tempo.

Compasso 30 – violino, colocamos a marcação *cantabile*.

Compasso 33 – violino, colocamos um sinal de crescendo até início do próximo compasso.

Compasso 33 e 34 – piano, pauta inferior, ligamos por tempo, no compasso 34 ligamos o primeiro Fá ao segundo.

Compassos 35 e 38 – piano, ligamos as semicolcheias por tempo, no compasso 35, na pauta inferior, eliminamos a ligadura do segundo tempo.

Compasso 42 – piano, pauta superior, ligamos todas as semicolcheias, pauta inferior, assim como as notas superiores do primeiro tempo e ligamos as semicolcheias do segundo tempo a partir da segunda nota.

Compasso 43 – piano, pauta inferior, ligamos as semicolcheias por tempo.

Compasso 45 – piano, pauta superior, marcamos uma *tratina* na primeira nota do segundo tempo.

Compasso 48 – violino, colocamos dinâmica *mf*, colocamos um sinal de crescendo a partir do segundo tempo.

Compasso 48 – piano, colocamos dinâmica *p*.

Compasso 49 – violino, colocamos dinâmica *f*.

Compasso 51 – violino, colocamos um sinal de crescendo.

Compasso 53 – violino e piano, colocamos dinâmica *mf*.

Compasso 56 – violino e piano, colocamos marcação *cresc.*

Compasso 58 – violino e piano, colocamos um sinal de crescendo até o final do próximo compasso, na parte do violino colocamos dinâmica *p*.

Compasso 59 – violino e piano, eliminamos a marcação *rall.* e na parte do piano eliminamos o sinal de crescendo, prevalecendo assim, o sinal de crescendo que colocamos no compasso anterior.

Compasso 60 – violino, colocamos dinâmica *f*.

Compasso 64 – piano, colocamos um sinal de crescendo a partir do segundo tempo.

Compassos 70 e 71 – piano, pauta superior, no compasso 70, marcamos *tratina* tanto na primeira nota, no compasso 71, assim como *tratina* na primeira nota do segundo tempo.

Compasso 78 – violino, marcamos arco para cima.

Compasso 79 – violino, marcamos *tratina* na primeira nota.

Compasso 79 – piano, colocamos dinâmica *mp*.

Compasso 80 – violino, ligamos as semicolcheias a partir da segunda nota, colocamos uma *tratina* na primeira nota do segundo tempo.

Compassos 81 e 82 – violino, colocamos a marcação *sfz* nas últimas colcheias.

Compasso 83 – violino e piano, na parte do violino, colocamos tanto dinâmica *p* na segunda colcheia e na parte do piano, bem como dinâmica *pp*.

Compassos 84 – violino, marcamos arco para cima na última nota.

Compasso 85 – violino, colocamos dinâmica *f*.

Compasso 86 – violino, colocamos dinâmica *f* e marcamos arco para cima na última nota.

Compasso 89 – piano, colocamos marcação *sempre p*.

Compasso 90 – violino, colocamos um sinal de crescendo a partir do segundo tempo, colocamos *tratinas* nas últimas duas colcheias.

Compasso 91 – violino, ligamos as duas primeiras notas, marcamos arco para baixo na terceira nota e arco para cima no segundo tempo.

Compasso 92 – violino, colocamos um sinal de crescendo.

Compasso 92 – piano, colocamos um sinal de crescendo a partir do segundo tempo.

Compasso 93 – violino, colocamos dinâmica *f* na segunda nota, marcamos arco para baixo e para cima na segunda e terceira nota.

Compasso 93 – piano, colocamos dinâmica *mf*.

Compasso 94 – violino, ligamos as duas primeiras semicolcheias do segundo tempo, colocamos *tratinas* nas semicolcheias desligadas do segundo tempo.

Compassos 95 e 96 – violino, ligamos de duas em duas notas, no compasso 95, marcamos arco para cima na primeira nota, no compasso 96, por fim, colocamos um sinal de diminuindo a partir do segundo tempo.

Compasso 97 – violino, colocamos dinâmica *mf*, marcamos arco para cima na primeira nota.

Compasso 97 – piano, colocamos dinâmica *p*.

Compasso 98 – violino e piano, colocamos marcação *cresc.*

Compasso 99 – violino, colocamos *tratinas* nas duas colcheias do segundo tempo.

Compasso 100 – violino e piano, colocamos sinal de crescendo, na parte do violino marcamos arco para cima na terceira nota.

Compasso 101 – violino e piano, colocamos dinâmica *f* para o violino e *mf* para o piano.

Compasso 102 – violino, colocamos um sinal de diminuindo.

Figura 56 - Correções c.94-105

The image displays four systems of handwritten musical notation, each representing a measure (94, 97, 100, 103). Each system consists of a violin staff (top) and a piano staff (bottom).
 - **Measure 94:** The violin staff has a handwritten 'V' above the first measure. The piano staff has a dotted line with an '8' above it, indicating an octave.
 - **Measure 97:** The violin staff starts with a handwritten 'V' and 'mf' below the first measure, followed by 'cresc.' above the second measure. The piano staff starts with a handwritten 'p' below the first measure, followed by 'cresc.' above the second measure. Both staves have a dotted line with an '8' above the third measure.
 - **Measure 100:** The violin staff has a handwritten 'V' above the first measure, followed by 'f' above the second measure. The piano staff has a handwritten 'mf' below the second measure. Both staves have a dotted line with an '8' above the first measure.
 - **Measure 103:** The violin staff has a handwritten 'P' below the first measure, followed by 'cresc' above the second measure. The piano staff has a handwritten 'p' below the first measure, followed by 'cresc' above the second measure. The violin staff has handwritten 'mi#', 'gliss', and 'gliss' above the second, third, and fourth measures respectively. The piano staff has a dotted line with an '8' above the first measure.

Compassos 103 a 111 – violino, marcamos ligaduras por tempo, no compasso 103 colocamos dinâmica *p*.

Compasso 104 – violino e piano, colocamos marcação *cresc.*

Compassos 104, 106 e 108 – violino, colocamos marcação *gliss.* nas últimas colcheias.

Compasso 112 – violino e piano, colocamos sinal de crescendo.

Compasso 113 – violino e piano, colocamos dinâmica *f*, na parte do violino marcamos arco para baixo.

Compassos 114 e 117 – violino, marcamos arco para cima.

Compasso 118 – violino, marcamos arco para baixo.

Compasso 120 – violino e piano, colocamos um sinal de diminuindo até o final do próximo compasso, na parte do violino, marcamos arcadas no primeiro tempo, começando com arco para baixo na primeira nota e, por fim, marcamos arco para cima na primeira nota do segundo tempo.

Compasso 122 – violino, colocamos dinâmica *mf*.

Compasso 123 – violino, colocamos um sinal de diminuindo a partir do segundo tempo.

Compasso 124 – violino e piano, na parte do violino, colocamos dinâmica *mp*, como um sinal de crescendo, na parte do piano e dinâmica *p*.

Compasso 125 – violino e piano, na parte do violino, colocamos dinâmica *f*, assim como um sinal de diminuindo, na parte do piano e dinâmica *mf*.

Compasso 126 – violino, colocamos dinâmica *mf*.

Compasso 128 – violino, colocamos um sinal de crescendo até o início do próximo compasso.

Compasso 129 – violino, colocamos *tratina* na primeira nota.

Compasso 130 – violino, colocamos um sinal de diminuindo até o final do próximo compasso.

Compasso 132 – violino, colocamos dinâmica *mf*.

Compasso 134 – violino, colocamos *tratinas*, mantivemos os acentos.

Compasso 135 – piano, pauta inferior, colocamos acento na primeira nota.

Compassos 136 e 137 – violino, marcamos ligaduras por tempo.

Compasso 137 – violino, colocamos um sinal de crescendo.

Compasso 138 – piano, pauta superior, ligamos as semicolcheias.

Compasso 139 – violino, colocamos um sinal de diminuindo.

Compasso 139 – piano, pauta superior, ligamos as semicolcheias e colocamos um sinal de diminuindo.

Compasso 140 – violino, colocamos dinâmica *p*.

Compasso 140 – piano, pauta inferior, ligamos todas as semicolcheias.

Compasso 141 – violino, colocamos acento na segunda nota, igualando às outras notas, colocamos marcação *cresc*.

Compasso 141 – piano, colocamos marcação *cresc*.

Compasso 144 – violino, marcamos arco para baixo na primeira nota, colocamos um sinal de crescendo no segundo tempo.

Compasso 144 – piano, colocamos um sinal de diminuindo a partir do segundo tempo.

Compasso 145 – piano, colocamos dinâmica *p*.

Compasso 146 – violino, colocamos dinâmica *p* e marcamos arco para cima na primeira nota.

Compasso 148 – violino e piano, colocamos sinal de crescendo.

Compasso 149 – violino e piano, colocamos dinâmica *mf*, na parte do violino, marcamos ligaduras de duas em duas notas e eliminamos a ligadura original.

Compasso 150 – violino, desligamos a primeira nota do compasso anterior.

Compasso 152 – violino, ligamos as duas notas.

Compasso 153 – violino, ligamos até a primeira nota do compasso 155, colocamos um sinal de diminuindo até o final do próximo compasso.

Compasso 153 – piano, colocamos um sinal de diminuindo até o final do próximo compasso, pauta inferior, ligamos as semínimas pontuadas dos compassos 153 e 154.

Compasso 154 – violino e piano, colocamos marcação *rall*.

Compasso 155 – violino e piano, colocamos dinâmica *p*.

Compasso 157 – violino e piano, eliminamos a marcação *rall*.

Compasso 158 – violino e piano, colocamos sinal de crescendo durante todo o compasso, assim como marcação *rall*., na parte do violino, por fim, eliminamos a marcação de crescendo do segundo tempo.

Compasso 160 – violino, colocamos *tratinas* em todas as notas.

Compasso 161 – violino, eliminamos a marcação de harmônico acima da colcheia Lá.

Compasso 162 – violino, colocamos *tratinas* nas colcheias desligadas.

Compasso 164 – violino, eliminamos as ligaduras.

Compasso 165 – violino, eliminamos a marcação de harmônico acima da colcheia Mi.

Compasso 166 – violino, colocamos *tratinas* nas colcheias, bem como um sinal de diminuindo a partir do segundo tempo até a primeira nota do próximo compasso.

Compasso 167 – piano, colocamos dinâmica *f*.

Compasso 168 – violino, colocamos dinâmica *mf* e arco para baixo.

Compasso 169 – violino, ligamos todas as notas.

Compasso 170 – violino, ligamos as duas primeiras notas, colocamos *tratinas* nas duas últimas colcheias.

Compasso 170 – piano, colocamos marcação *cresc.*

Compasso 173 – violino, colocamos um sinal de crescendo até o final do próximo compasso.

Compasso 175 – violino, colocamos dinâmica *f*.

Compasso 175 – piano, colocamos dinâmica *mf*.

Compassos 178 e 180 – violino, eliminamos as ligaduras.

Compasso 187 – violino, colocamos um sinal de crescendo até o segundo tempo do próximo compasso.

Compasso 188 – piano, colocamos um sinal de crescendo.

Compasso 189 – violino, marcamos arco para baixo.

Compasso 200 – violino e piano, colocamos um sinal de diminuindo.

Compasso 202 – piano, pauta superior, colocamos um acento.

Compasso 203 – violino, marcamos arco para baixo, dinâmica *mf* e colocamos a marcação *cantabile*.

Compasso 209 – violino, eliminamos a ligadura, marcamos arco para baixo e para cima.

Compasso 215 – violino, ligamos as duas notas.

Figura 57 - Correções c.215-221



Fonte: Éditions Max Eschig - Villa-Lobos (1914), correções elaboradas pelo autor.

Compasso 216 – violino, na segunda nota, substituímos a marcação de *tratina* por acento, colocamos um sinal de crescendo até o final do próximo compasso.

Compasso 216 – piano, pauta superior, eliminamos o acento na mínima pontuada, colocamos um sinal de crescendo até o final do próximo compasso.

Compasso 219 – violino, colocamos dinâmica *p*.

Compasso 219 – piano, colocamos um sinal de crescendo.

Compasso 220 – violino, colocamos um sinal de crescendo, ligamos a última nota aos próximos compassos.

Compasso 220 – piano, colocamos dinâmica *f*.

Compasso 223 – violino, colocamos dinâmica *mf* e colocamos *tratina* no Si bemol no segundo tempo.

Compassos 224 e 225 – violino, colocamos *tratinas* em todas as notas, colocamos um sinal de crescendo nos dois compassos.

Compasso 226 – violino, colocamos dinâmica *f*.

Compassos 227 a 239 – violino, marcamos arco para baixo em todas as primeiras colcheias dos compassos.

Compasso 239 – violino e piano, colocamos dinâmica *p*, além de um sinal de crescendo até o final do próximo compasso.

Compasso 240 – violino, marcamos arco para baixo na primeira nota e para cima na última nota.

Compasso 241 – violino e piano, colocamos dinâmica *f*.

Compasso 242 – violino, colocamos *tratinas* em todas as notas.

Compasso 250 – violino e piano, colocamos sinal de crescendo.

Compasso 258 – violino, marcamos arco para baixo na primeira nota (*appoggiatura*) e para cima na mínima pontuada Mi.

Compassos 259 e 260 – violino, marcamos arco para baixo e para cima.

4.1.3 Correções de notas, ritmos, sugestões e adequações de dinâmicas, articulações e marcações de arcadas, parte individual do violino

Primeiro Movimento

Colocamos marcação de metrônomo semínima = 112, igualando à parte de piano da Edição *Max Eschig*.

Compasso 48 – marcamos arco para baixo e para cima nas duas semicolcheias.

Compasso 50 – substituímos os pontos por *tratinas*.

Compasso 51 – eliminamos a marcação *tal.* no segundo tempo, não consta no manuscrito nem na parte de piano da Edição *Max Eschig*.

Compasso 52 – colocamos dinâmica *mp*, colocamos um sinal de crescendo até o segundo tempo do próximo compasso.

Compasso 53 – marcamos arco para baixo na penúltima nota (Mi).

Compasso 55 – marcamos um acento na primeira nota, colocamos sinal de crescendo a partir do segundo tempo.

Compasso 56 – colocamos um sinal de diminuindo.

Compasso 57 – colocamos um sinal de crescendo até o segundo tempo.

Compasso 58 – colocamos um sinal de diminuindo no segundo tempo.

Compasso 62 – colocamos um sinal de crescendo, marcamos arco para baixo na segunda nota.

Figura 58 - Correções c.62-90



Fonte: *Éditions Max Eschig* - Villa-Lobos (1914), correções elaboradas pelo autor.

Compasso 64 – colocamos um sinal de crescendo a partir do segundo tempo.

Compasso 65 – colocamos dinâmica *f*.

Compasso 68 – colocamos sinal de diminuindo.

Compasso 69 – marcamos arco para cima, colocamos dinâmica *p*.

Compasso 74 – colocamos um sinal de crescendo até o final do próximo compasso.

Compasso 76 – marcamos arco para baixo, colocamos dinâmica *f*.

Compasso 78 – colocamos dinâmica *f*.

Compasso 80 – colocamos dinâmica *f*.

Compasso 82 – colocamos arco para cima na primeira nota e arco para baixo na primeira *appoggiatura* Ré bemol.

Compasso 83 – colocamos dinâmica *ff*.

Compasso 84 – colocamos dinâmica *mf*, marcamos arco para baixo na primeira.

Compasso 87 – colocamos sinal de diminuindo a partir da segunda colcheia, colocamos arco para cima na última nota.

Compasso 90 – colocamos um sinal de crescendo a partir da segunda colcheia.

Compasso 91 – colocamos *tratinas* em todas as notas e dinâmica *f* na segunda nota.

Compasso 92 – colocamos *tratinas* em todas as notas, além de um sinal de diminuindo a partir do segundo tempo.

Compasso 93 – colocamos dinâmica *mf*.

Compasso 94 – colocamos *tratina* na segunda nota, além de um sinal de crescendo a partir do segundo tempo até o final do compasso 96.

Compasso 96 – colocamos *tratina* no Lá bemol do segundo tempo.

Compasso 97 – colocamos dinâmica *f*.

Compasso 98 – colocamos dinâmica *mf*, marcamos arco para baixo na penúltima nota.

Compasso 101 – colocamos um sinal de diminuindo a partir da segunda colcheia, marcamos arco para cima na última nota.

Compasso 103 – colocamos um sinal crescendo a partir da segunda colcheia até o final do compasso 105.

Compasso 106 – colocamos dinâmica *f*.

Compasso 109 – colocamos *tratina* e eliminamos o ponto na primeira nota.

Compasso 112 – colocamos dinâmica *f*.

Compasso 114 – colocamos dinâmica *p*.

Compasso 120 – ligamos a primeira à segunda nota, marcamos arco para baixo na segunda nota.

Compasso 121 – colocamos marcação *cantabile* e *tratinas* em todas as notas.

Compasso 122 – colocamos marcação *gliss.* na última nota.

Compasso 125 – marcamos arco para cima.

Compasso 126 – marcamos arco para baixo na segunda nota.

Compasso 132 – eliminamos a ligadura entre o primeiro e segundo tempo.

Compasso 134 – eliminamos a dinâmica *mf* no segundo tempo.

Compasso 138 – eliminamos o sinal de crescendo, colocamos no próximo compasso.

Compasso 142 – ligamos a segunda nota à primeira nota do próximo compasso, marcamos um sinal de crescendo até o final do próximo compasso.

Compasso 143 – ligamos as duas colcheias do segundo tempo e marcamos arco para cima e para baixo.

Compasso 146 – eliminamos o acento na segunda nota.

Compasso 150 – colocamos a marcação *poco rit.*

Compasso 151 – colocamos a marcação *a tempo*.

Compasso 152 – colocamos arco para cima.

Compasso 167 – marcamos arco para baixo.

Compasso 171 – ligamos as duas notas.

Compasso 177 – marcamos arco para baixo na segunda nota, eliminamos o arco para cima entre o primeiro e segundo tempo, com certeza trata-se de um erro.

Compasso 179 – corrigimos a primeira nota para Si, após consulta ao manuscrito e a parte de piano da Edição *Max Eschig*, colocamos *tratinas*, marcamos arco para cima e para baixo nas duas últimas notas.

Compasso 183 – ligamos a segunda à terceira nota, marcamos arco para baixo na primeira nota e arco para cima na segunda.

Compasso 185 – marcamos arco para cima na segunda nota.

Compasso 187 – colocamos um sinal de diminuindo.

Compasso 188 – colocamos um sinal de crescendo até o final do próximo compasso, colocamos dinâmica *mp*.

Compasso 188 e 189 – marcamos arcadas por tempos.

Compasso 190 – colocamos dinâmica *f*.

Compasso 195 e 200 – colocamos a marcação *dim*.

Compasso 198 – colocamos sinal de crescendo.

Compasso 200 – colocamos marcação *dim*.

Compasso 225 – corrigimos as quatro primeiras semicolcheias para Si, Si bemol, Lá e Lá bemol, após consulta ao manuscrito e à parte de piano da Edição *Max Eschig*, eliminamos todos os acentos.

Compasso 230 – marcamos arco para baixo na primeira nota.

Compasso 232 – eliminamos a *tratina* na primeira nota e o acento na primeira nota do segundo tempo.

Compasso 234 – colocamos dinâmica *mp*.

Compasso 235 – eliminamos a pausa de colcheia do segundo tempo, colocamos um Fá semicolcheia ligado ao Fá anterior e em seguida uma pausa de semicolcheia, igualando ao compasso 53, por último, marcamos arco para baixo na penúltima semicolcheia do compasso.

Compasso 237 – colocamos um sinal de crescendo a partir do segundo tempo.

Compasso 238 – colocamos um sinal de diminuindo, ligamos a primeira à segunda nota, marcamos arco para cima na última nota.

Compasso 240 – marcamos arco para cima na segunda nota, colocamos um sinal de diminuindo no segundo tempo.

Compasso 242 – colocamos um sinal de crescendo.

Compasso 243 – corrigimos a terceira semicolcheia do segundo tempo para Sol bemol, após consulta ao manuscrito e a parte de piano da Edição *Max Eschig*.

Compasso 244 – colocamos um sinal de diminuindo no segundo tempo.

Compasso 250 – colocamos sinal de diminuindo.

Compasso 251 – alteramos a dinâmica *mf* para *p*.

Compasso 256 – colocamos um sinal de crescendo.

Compasso 258 – corrigimos inserindo a nota Dó no segundo tempo, abaixo do Lá.

Compassos 268, 269 e 270 – eliminamos os acentos.

Compasso 272 – colocamos arco para baixo.

Compasso 273 – eliminamos o acento, colocamos arco para cima e para baixo na primeira *appoggiatura* Ré.

Compasso 274 – marcamos arco para cima.

Segundo Movimento

Compasso 7 – marcamos arco para baixo na primeira nota, para cima na segunda quiáltera do terceiro tempo, para baixo na próxima nota e para cima nas três quiálteras do quarto tempo.

Compasso 8 – eliminamos a marcação de harmônico acima do Ré no quarto tempo.

Compasso 9 – colocamos um sinal de crescendo a partir do segundo tempo.

Compasso 10 – ligamos as duas notas do compasso, colocamos um sinal de diminuindo.

Compasso 11 – colocamos uma ligadura adicional entre primeiro e segundo tempo, mantivemos a ligadura original e marcamos arco para cima no segundo tempo.

Compasso 12 – colocamos dinâmica *f*, marcamos uma ligadura no terceiro e quarto tempo, marcamos arco para cima e para baixo no terceiro tempo e para cima no quarto tempo.

Compasso 13 – marcamos arco para cima e para baixo nas duas quiálteras do terceiro tempo e para cima nas três quiálteras do quarto tempo.

Compasso 15 – colocamos sinal de diminuindo.

Compasso 16 – colocamos dinâmica *p*, marcamos arco para cima na primeira nota e para baixo no terceiro tempo.

Compasso 17 – colocamos *tratinas* nas quiálteras do terceiro e quarto tempo a partir do Lá bemol, ligamos e colocamos arco para cima nas quiálteras Lá bemol e Sol bemol do terceiro tempo e colocamos arco para baixo e ligamos as três quiálteras do quarto tempo.

Compasso 19 – marcamos arco para cima na primeira nota, para baixo no terceiro tempo e para cima no quarto tempo.

Compasso 21 – marcamos arco para cima na primeira nota e para baixo no segundo tempo, colocamos *tratinas* nas duas últimas notas.

Compasso 22 – marcamos arco para baixo na primeira nota e para cima no segundo tempo, colocamos *tratinas* nas duas últimas notas.

Compasso 23 – marcamos arco para baixo no terceiro tempo e para cima no quarto tempo.

Figura 59 - Correções c.7-27

The musical score for Figure 59 shows corrections for measures 7-27. It is written in 4/4 time and includes tempo markings: Largo (♩=60), Moderato (♩=72), a tempo, and a Tempo I: Calmo. The score also includes dynamic markings: mf, f, p, pp, cresc., and decresc. The score features various musical notations such as slurs, ties, and articulation marks.

Fonte: Éditions Max Eschig - Villa-Lobos (1914), correções elaboradas pelo autor.

Compasso 26 – colocamos sinal de crescendo a partir do terceiro tempo.

Compasso 27 – colocamos uma ligadura até o final do compasso.

Compasso 34 – marcamos arco para baixo na primeira nota, colocamos *tratinas* nas duas primeiras notas, eliminamos a marcação *poco a poco rall.*

Compasso 35 – colocamos a marcação *a tempo*.

Compasso 36 – colocamos a marcação *rall.*

Compasso 37 – substituímos a dinâmica *mf* por *mp*.

Compasso 39 – colocamos um sinal de crescendo a partir do terceiro tempo.

Compasso 40 – colocamos um sinal de diminuindo.

Compasso 41 – colocamos um sinal de crescendo, ligamos de dois em dois tempos.

Compasso 42 – colocamos dinâmica *mf* e marcação *cresc. poco a poco*.

Compasso 43 – marcamos arco para cima no terceiro tempo e arco para baixo no quarto tempo, ajustamos a marcação *quarta corda* para finalizar no segundo tempo deste compasso.

Compassos 44 e 45 – colocamos *tratinas* na primeira nota do terceiro tempo, na segunda e terceira nota do quarto tempo, marcamos arco para cima e para baixo na segunda e terceira nota do quarto tempo.

Compasso 46 – colocamos arco para baixo no segundo tempo e para cima no terceiro tempo.

Compasso 47 – colocamos marcação *cedendo* e *dim.*, colocamos arco para cima no segundo tempo e para baixo no terceiro.

Compasso 48 – colocamos arco para baixo no segundo tempo, arco para cima no terceiro e para baixo no quarto, além do traço e marcação *gliss.* no quarto tempo.

Compasso 49 – marcamos arco para cima.

Compasso 50 – marcamos arco para baixo na primeira nota, ligamos as duas notas do terceiro tempo e as três notas do quarto tempo, eliminamos a outra ligadura.

Compasso 51 – fizemos ligaduras por tempo, eliminamos a outra ligadura.

Compasso 52 – colocamos a marcação *gliss.* no primeiro tempo.

Compasso 53 – ligamos as duas primeiras notas.

Compasso 54 – colocamos sinal de diminuindo até o final do próximo compasso.

Compasso 55 – colocamos a marcação *gliss.* no terceiro tempo.

Compasso 56 – colocamos dinâmica *p*, marcamos arco para cima.

Compasso 57 – marcamos arco para baixo.

Compasso 58 – corrigimos o sinal de crescendo terminando-o no final do compasso.

Compasso 59 – colocamos dinâmica *f*, acento e marcamos arco para baixo.

Compasso 61 –marcamos arco para baixo e para cima.

Compasso 62 – colocamos dinâmica *f*, marcamos arco para baixo na primeira nota e arco para cima no quarto tempo.

Compasso 63 – eliminamos o sinal de diminuindo.

Compasso 65 – colocamos dinâmica *pp*.

Compasso 66 – colocamos dinâmica *mf* e marcamos arco para baixo

Compasso 68 – colocamos dinâmica *p*.

Compasso 69 – marcamos arco para cima no último acorde.

Compasso 70 – ligamos as três primeiras semicolcheias, assim como as próximas dezoito semicolcheias de seis em seis notas, igualmente, ligamos as últimas três semicolcheias às primeiras três semicolcheias do próximo compasso, eliminamos todas as outras ligaduras, por fim, marcamos arcadas em todas as primeiras notas das ligaduras começando com arco para baixo na primeira.

Compasso 71 – as três primeiras semicolcheias estão ligadas às três últimas semicolcheias do compasso anterior, assim, ligamos as próximas dezoito semicolcheias de seis em seis notas, bem como as últimas três semicolcheias às primeiras três semicolcheias do próximo compasso, também, eliminamos todas as outras ligaduras e marcamos arcadas em todas as primeiras notas das ligaduras começando com arco para cima na primeira.

Compasso 72 – as três primeiras semicolcheias estão ligadas às três últimas semicolcheias do compasso anterior, desse modo, ligamos as próximas nove semicolcheias de três em três notas, eliminamos todas as outras ligaduras, marcamos arcadas em todas as primeiras notas das ligaduras começando com arco para cima na primeira, por fim, colocamos a marcação *poco rit* no terceiro tempo.

Compasso 74 – colocamos sinal de crescendo, marcamos arco para cima.

Compasso 81 – marcamos arco para cima no primeiro e quarto tempo, ligamos o terceiro ao quarto tempo, eliminamos a ligadura original.

Compasso 83 – marcamos uma ligadura do terceiro tempo até a primeira nota do próximo compasso, eliminamos a ligadura original e colocamos marcação *gliss.* na última nota.

Compasso 84 – marcamos arco para cima na segunda colcheia e no quarto tempo.

Compasso 85 – marcamos arcadas por tempo, começando por arco para baixo no primeiro tempo.

Compasso 86 – marcamos arco para baixo no primeiro tempo e para cima no segundo, colocamos um sinal de crescendo no segundo tempo, colocamos dinâmica *f* no terceiro tempo.

Compasso 88 – colocamos um sinal de diminuindo, marcamos arco para baixo e

dinâmica *p* na última nota.

Compasso 89 – marcamos arco para cima na primeira nota e para baixo na segunda.

Compasso 90 – substituímos a dinâmica *mf* por *p*, marcamos arcadas em todos os tempos começando por arco para baixo.

Compasso 91 – colocamos um sinal de diminuindo.

Compasso 92 – colocamos sinal de crescendo e de diminuindo.

Compasso 93 – colocamos dinâmica *p*, a partir da segunda nota, ligamos todas as notas, mantivemos as ligaduras originais, por fim, marcamos arco para cima na segunda nota e arco para baixo no terceiro tempo.

Compasso 94 – colocamos marcação *a tempo*, marcamos arco para cima.

Compasso 95 – ligamos o compasso inteiro, colocamos um sinal de diminuindo a partir do terceiro tempo.

Compasso 96 – colocamos dinâmica *p*, marcamos arco para cima.

Compasso 97 – colocamos dinâmica *p*, marcamos arcadas em todos os tempos.

Compasso 98 – marcamos arcadas em todos os tempos.

Compasso 99 – marcamos ligaduras de dois em dois tempos, eliminamos as ligaduras originais, marcamos arcadas em todos os tempos.

Compasso 100 – ligamos as duas notas do segundo tempo, marcamos arco para cima e para baixo, ligamos também, as três notas do terceiro tempo, colocamos *tratinas* nas duas primeiras, por último, eliminamos as ligaduras originais.

Compasso 103 – marcamos arco para cima.

Compasso 110 – violino, marcamos arco para baixo na primeira nota, nas quiálteras desligadas, marcamos arcadas começando por arco para cima na primeira.

Compassos 111 – marcamos arco para cima na segunda nota do segundo tempo.

Compasso 112 – marcamos arco para cima e para baixo.

Compasso 115 – colocamos dinâmica *mf* no terceiro tempo, marcamos arco para cima na primeira nota e para baixo no terceiro tempo, colocamos um sinal de crescendo no segundo tempo.

Compasso 116 – colocamos dinâmica *pp*, ligamos as primeiras seis semicolcheias e as últimas quatro, mantivemos a ligadura original, por fim, marcamos arco para cima na primeira semicolcheia, para baixo na sétima semicolcheia e arco para baixo no terceiro tempo.

Compasso 117 – marcamos arcadas nos tempos, começando por arco para baixo no primeiro tempo.

Compasso 118 – marcamos arcadas nas primeiras notas das ligaduras, para cima na

primeira, para baixo na segunda, para baixo nas próximas duas ligaduras e para cima no terceiro tempo.

Compasso 119 – marcamos arco para baixo no primeiro tempo e para cima no terceiro tempo, colocamos marcação *poco rit.*

Compasso 120 – colocamos marcação *meno*, colocamos um sinal de diminuindo a partir do terceiro tempo, marcamos arco para baixo na primeira nota, para cima no terceiro tempo, no quarto tempo, ligamos as semicolcheias de duas em duas e marcamos arco para baixo e para cima.

Compasso 121 – marcamos arco para baixo.

Terceiro Movimento

Corrigimos a marcação de metrônomo para semínima pontuada = 84, estava escrito semínima e a fórmula de compasso é 6/8.

Compasso 13 – marcamos arco para baixo na primeira nota e para cima na terceira nota.

Compasso 15 – ligamos as notas do segundo tempo, eliminamos a ligadura original que ligava até o final do próximo compasso.

Compasso 16 – segundo tempo, corrigimos a segunda nota para Sol natural, marcamos arco para baixo no primeiro tempo e para cima no segundo tempo, colocamos um sinal de crescendo a partir do segundo tempo.

Compasso 18 – colocamos dinâmica *p*.

Compasso 19 – marcamos arco para cima na primeira nota.

Compasso 20 e 22 – marcamos ligaduras por tempo.

Compasso 21 – ligamos as duas primeiras notas, colocamos *tratinas* na primeira nota, bem como dinâmica *mp* e arco para cima na última colcheia.

Compasso 23 – ligamos as duas primeiras notas, colocamos *tratinas* na primeira e na última nota, colocamos a marcação *rall.*

Compasso 24 – colocamos *tratinas* em todas as notas, marcamos arcadas nas três primeiras notas começando para baixo, ligamos as três últimas notas e marcamos arco para cima no segundo tempo.

Compasso 25 – colocamos um sinal de crescendo.

Compasso 27 – colocamos um sinal de diminuindo até o final da primeira nota do próximo compasso.

Compasso 28 – colocamos marcação *poco rit.*

Compasso 29 – colocamos marcação *meno*, eliminamos a marcação anterior, ligamos por tempo.

Compasso 30 – colocamos a marcação *cantabile*.

Compasso 33 – colocamos um sinal de crescendo até início do próximo compasso.

Compasso 48 – colocamos dinâmica *mf*, colocamos um sinal de crescendo a partir do segundo tempo.

Compasso 49 – colocamos dinâmica *f*.

Compasso 51 – colocamos um sinal de crescendo.

Compasso 53 – colocamos dinâmica *mf*.

Compasso 56 – colocamos marcação *cresc.*

Compasso 58 – colocamos um sinal de crescendo até o final do próximo compasso, colocamos dinâmica *p*.

Compasso 59 – eliminamos a marcação *rall.*

Compasso 60 – colocamos dinâmica *f*.

Compasso 78 – marcamos arco para cima.

Compasso 79 – marcamos *tratina* na primeira nota.

Compasso 80 – colocamos uma *tratina* na primeira nota do segundo tempo.

Compassos 81 e 82 – colocamos a marcação *sfz* nas últimas colcheias.

Compasso 83 – colocamos dinâmica *p* na segunda colcheia.

Compassos 84 – marcamos arco para cima na última nota.

Compasso 85 – colocamos dinâmica *f*.

Compasso 86 – colocamos dinâmica *f* na última nota e marcamos arco para cima na última nota.

Compasso 90 – colocamos um sinal de crescendo a partir do segundo tempo, colocamos *tratinas* nas últimas duas colcheias.

Compasso 91 – ligamos as duas primeiras notas, marcamos arco para baixo na terceira nota e arco para cima no segundo tempo.

Compasso 92 – colocamos um sinal de crescendo.

Compasso 93 – colocamos dinâmica *f* na segunda nota, marcamos arco para baixo e para cima na segunda e terceira nota.

Figura 60 - Correções c.93-118



Fonte: Éditions Max Eschig - Villa-Lobos (1914), correções elaboradas pelo autor.

Compasso 94 – ligamos as duas primeiras semicolcheias do segundo tempo, colocamos *tratinas* nas semicolcheias desligadas do segundo tempo.

Compassos 95 e 96 – ligamos de duas em duas notas, no compasso 95, marcamos arco para cima na primeira nota, no compasso 96, colocamos um sinal de diminuindo a partir do segundo tempo.

Compasso 97 – colocamos dinâmica *mf*, marcamos arco para cima na primeira nota.

Compasso 98 – colocamos marcação *cresc.*

Compasso 99 – colocamos *tratinas* nas duas colcheias do segundo tempo.

Compasso 100 – colocamos sinal de crescendo, na parte do violino marcamos arco para cima na terceira nota.

Compasso 101 – colocamos dinâmica *f*.

Compasso 102 – colocamos um sinal de diminuindo.

Compassos 103 a 111 – marcamos ligaduras por tempo, no compasso 103 colocamos dinâmica *p*.

Compasso 104 – colocamos marcação *cresc.*

Compassos 104, 106 e 108 – colocamos marcação *gliss.* nas últimas colcheias.

Compasso 112 – colocamos sinal de crescendo.

Compasso 113 – colocamos dinâmica *f*, marcamos arco para baixo.

Compasso 114 e 117 – marcamos arco para cima.

Compasso 118 – marcamos arco para baixo.

Compasso 120 – colocamos um sinal de diminuindo até o final do próximo compasso, marcamos arcadas no primeiro tempo, começando com arco para baixo na primeira nota e marcamos arco para cima na primeira nota do segundo tempo.

Compasso 122 – colocamos dinâmica *mf*.

Compasso 123 – colocamos um sinal de diminuindo a partir do segundo tempo.

Compasso 124 – colocamos dinâmica *mp* e colocamos um sinal de crescendo.

Compasso 125 – colocamos dinâmica *f* e colocamos um sinal de diminuindo.

Compasso 126 – colocamos dinâmica *mf*.

Compasso 128 – colocamos um sinal de crescendo até o início do próximo compasso.

Compasso 129 – colocamos *tratina* na primeira nota.

Compasso 130 – colocamos um sinal de diminuindo até o final do próximo compasso.

Compasso 132 – colocamos dinâmica *mf*.

Compasso 134 – colocamos *tratinas*, mantivemos os acentos.

Compasso 136 e 137 – marcamos ligaduras por tempo.

Compasso 137 – colocamos um sinal de crescendo.

Compasso 139 – colocamos um sinal de diminuindo.

Compasso 140 – colocamos dinâmica *p*.

Compasso 141 – colocamos marcação *cresc.*

Compasso 144 – marcamos arco para baixo na primeira nota, colocamos um sinal de crescendo no segundo tempo.

Compasso 146 – colocamos dinâmica *p* e marcamos arco para cima na primeira nota.

Compasso 148 – colocamos sinal de crescendo.

Compasso 149 – colocamos dinâmica *mf*, marcamos ligaduras de duas em duas notas e eliminamos a ligadura original.

Compasso 150 – desligamos a primeira nota do compasso anterior.

Compasso 152 – ligamos as duas notas.

Compasso 153 – ligamos até a primeira nota do compasso 155, colocamos um sinal de diminuindo até o final do próximo compasso.

Compasso 154 – colocamos marcação *rall.*

Compasso 155 – colocamos dinâmica *p*.

Compasso 157 – eliminamos a marcação *rall.*

Compasso 158 – colocamos sinal de crescendo durante todo o compasso, ligamos as semicolcheias do primeiro tempo, colocamos marcação *rall.*

Compasso 160 – colocamos *tratinas* em todas as notas.

Compasso 162 e 164 – eliminamos as ligaduras.

Compasso 163 – ligamos as primeiras duas notas.

Compasso 166 – colocamos *tratinas* nas colcheias, colocamos um sinal de diminuindo a partir do segundo tempo até a primeira nota do próximo compasso.

Compasso 168 – colocamos dinâmica *mf* e arco para baixo.

Compasso 169 – ligamos todas as notas.

Compasso 170 – ligamos as duas primeiras notas, colocamos *tratinas* nas duas últimas colcheias.

Compasso 173 – colocamos um sinal de crescendo até o final do próximo compasso.

Compasso 175 – colocamos dinâmica *f*.

Compassos 178 e 180 – eliminamos as ligaduras.

Compasso 181 – colocamos dinâmica *ff*, colocamos marcação *cresc. sempre*.

Compasso 187 – colocamos um sinal de crescendo até o segundo tempo do próximo compasso.

Compasso 189 – marcamos arco para baixo.

Compasso 200 – colocamos um sinal de diminuindo.

Compasso 203 – marcamos arco para baixo, dinâmica *mf* e colocamos a marcação *cantabile*.

Compasso 209 – eliminamos a ligadura, marcamos arco para baixo e para cima.

Compasso 215 – ligamos as duas notas.

Compasso 216 – na segunda nota, substituímos a marcação de *tratina* por acento, colocamos um sinal de crescendo até o final do próximo compasso.

Compasso 219 – colocamos dinâmica *p*.

Compasso 220 – colocamos um sinal de crescendo, ligamos a última nota aos próximos compassos.

Compasso 223 – colocamos dinâmica *mf* e *tratina* no Si bemol no segundo tempo.

Compassos 224 e 225 – colocamos *tratinas* em todas as notas, assim como um sinal de crescendo nos dois compassos.

Compasso 226 – colocamos dinâmica *f*.

Compassos 227 a 239 – marcamos arco para baixo em todas as primeiras colcheias dos

compassos.

Compasso 239 – colocamos dinâmica *p*, assim como um sinal de crescendo até o final do próximo compasso.

Compasso 240 – marcamos arco para baixo na primeira nota e para cima na última nota.

Compasso 241 – colocamos dinâmica *f*, marcamos acentos nas duas notas.

Compasso 242 – colocamos *tratinas* em todas as notas.

Compasso 250 – colocamos sinal de crescendo.

Compasso 258 – marcamos arco para baixo na primeira nota (*appoggiatura*) e para cima na mínima pontuada Mi.

Compassos 259 e 260 – marcamos arco para baixo e para cima.

5 SONATA N.º 3 PARA VIOLINO E PIANO

5.1 Edição (transcrição) da partitura da Sonata n.º 3 de Heitor Villa-Lobos

Tal como enfatizado nos dois capítulos anteriores nas edições (transcrições) das partituras das Sonatas n.º 1 e n.º 2, tivemos acesso apenas nos manuscritos das Sonatas n.º 2 e n.º 3. De igual maneira, destacamos que podemos contribuir por meio de nossa experiência adquirida na edição crítica de diversas obras de compositores brasileiros do mesmo período de Heitor Villa-Lobos, além de interpretar, gravar e ministrar grande parte do repertório camerístico, sobretudo, sonatas para violino e piano. Assim, no subtópico a seguir, podem ser observadas o emprego de nossas correções, bem como de alguns exemplos de anotações, por meio de figuras, logo após as descrições.

5.1.1 Correções de notas, ritmos e claves, parte de piano e violino (Sonata n.º 3)

Primeiro Movimento

Figura 61 - Correções c.7-11

TROISIÈME SONATE *Edição crítica de Cláudio Cruz*
(TERCEIRA SONATA)

POUR Violon et Piano H. VILLA - LOBOS
(Rio, 1920)

I

Adagio non troppo

Copyright 1953 by
ÉDITIONS MAX ESCHIG
48 rue de Rome, Paris, 8^e

M. E. 6690

TOUS DROITS D'ÉXÉCUTION
RÉSERVÉS POUR TOUT PAYS.

* Todos os glissandos devem ser tocados expressivamente

Fonte: Éditions Max Eschig - Villa-Lobos (1920), correções elaboradas pelo autor.

Compasso 7 – violino, colocamos marcação *gliss.*

Compasso 8 – piano, pauta inferior, terceiro tempo, corrigimos a terceira nota para Sol bemol, detectamos o mesmo erro no manuscrito, igualamos à passagem análoga no compasso 189.

Compasso 9 – violino, colocamos marcação *gliss.*

Compasso 10 – violino, colocamos marcação *gliss.*

Compasso 10 – piano, corrigimos o último tempo incluindo uma semínima e ligaduras, igualamos ao manuscrito.

Compasso 17 – piano, incluímos pontos de aumento nas semibreves: Mi bemol, Lá bemol e Si bemol, trata-se de um compasso com cinco tempos, apesar de não estar completamente legível no manuscrito, é possível ver os pontos de aumento.

Compasso 18 – violino, colocamos marcação *gliss.* no terceiro tempo.

Compasso 22 – violino, colocamos marcação *gliss.* no segundo tempo.

Compasso 23 – violino, colocamos marcação *gliss.* na última colcheia.

Compasso 26, 27 e 28 – violino, colocamos marcação *gliss.*

Compassos 26, 27 e 28 – piano, mudamos a fórmula de compasso para 4/4, facilitará a execução, no compasso 26 colocamos um acento na última semicolcheia, seguindo o padrão dos próximos compassos.

Compasso 29 – violino, corrigimos as três últimas colcheias para Fá natural, Sol natural e Lá natural, igualando à parte de violino (separada) da Editora *Max Eschig*.

Compasso 30 – piano, terceiro tempo, incluímos uma ligadura no Lá bemol, seguindo o exemplo das outras semicolcheias acima e após consulta ao manuscrito.

Compasso 31 – piano, alinhamos as notas do piano às colcheias do violino, a exemplo do manuscrito.

Compasso 33 – piano, pauta inferior, terceiro tempo, eliminamos o ponto de aumento na primeira nota Ré natural, trata-se obviamente de um erro.

Compasso 35 e 36 – piano, eliminamos as pausas, nos pareceu desnecessárias.

Compasso 43 – violino e piano, colocamos a marcação *a tempo* no início do compasso, nos parece necessário após a marcação *rit.* No compasso anterior.

Compasso 51 – piano, terceiro tempo, corrigimos a primeira nota para Mi, igualando ao arpejo anterior, no mesmo compasso e após consulta ao manuscrito.

Compasso 63 – piano, terceiro tempo, corrigimos a primeira nota para Mi bemol, após consulta ao manuscrito.

Compasso 64 – piano, colocamos bequardos no Fá do primeiro tempo e também no Fá

do terceiro tempo, trata-se de uma marcação de segurança.

Compasso 71 – piano, pauta inferior, quarto tempo, corrigimos a segunda nota para Dó bemol, mantendo o padrão estabelecido durante todo o compasso e após consulta ao manuscrito.

Compasso 74 – piano, pauta inferior, segundo tempo, corrigimos para Mi sustenido, não Ré sustenido, consultamos o manuscrito.

Compasso 76 – piano, pauta superior, segundo tempo, colocamos um acento no Dó mínima, consta no manuscrito.

Compasso 76 – violino, colocamos acento na segunda nota Si bemol, igualando ao piano.

Compasso 77 – violino, colocamos acentos, mantendo o padrão anterior e igualando à parte de violino (separada) da Editora *Max Eschig*.

Compasso 78 – violino, colocamos *tratinas*, igualando a parte de violino (separada) da Editora *Max Eschig*.

Compasso 79 e 80 – violino, colocamos acentos nas segundas notas, mantendo o padrão anterior e igualando à parte de violino (separada) da Editora *Max Eschig*.

Compasso 85 – piano, pauta inferior, corrigimos a primeira nota (mais grave) para Sol natural, após consulta ao manuscrito.

Compasso 89, 90 e 91 – violino colocamos acentos no segundo tempo, constam na parte de violino (separada) da Editora *Max Eschig*.

Compasso 100 – violino, colocamos marcação *gliss.* no primeiro e terceiro tempo.

Compasso 101 – piano, pauta inferior, terceiro tempo, corrigimos a sexta fusa para Si, apesar de estar escrito Lá na Edição *Max Eschig* e no manuscrito, a correção faz sentido, seguimos a sequência lógica de todos os arpejos do compasso.

Compassos 107 e 108 – violino, colocamos marcação *gliss.*

Compasso 108 – violino, corrigimos a primeira nota para Ré bemol, não Mi bemol, e igualando à parte de violino (separada) da Editora *Max Eschig* e ao manuscrito.

Compassos 109 e 110 – violino, colocamos marcação *gliss.* no segundo tempo.

Compasso 108 – piano, pauta superior, terceiro tempo, colocamos um ponto de aumento no Ré.

Compasso 112 – piano, pauta inferior, terceiro tempo, corrigimos para Dó sustenido e Fá sustenido, apesar de estar igualmente errado no manuscrito temos a convicção de que é um erro, o acorde e a harmonia não se alteram durante todo o compasso.

Compasso 115 – violino, colocamos uma linha e marcação *gliss.* no quarto tempo.

Compassos 116 e 117 – piano, pauta inferior, segundo tempo, corrigimos as mínimas

para semínimas pontuadas, nos parece mais correto em relação a métrica do compasso.

Figura 62 - Correções c116-125

The image displays a handwritten musical score for measures 116 through 125. The score is written on four systems, each with a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature is one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegretto' at the beginning. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Handwritten corrections are visible throughout, including the addition of accents and the correction of note values. The dynamics range from *mf* (mezzo-forte) to *pp* (pianissimo). The score is signed 'Villa-Lobos' at the bottom right.

Fonte: Éditions Max Eschig - Villa-Lobos (1920), correções elaboradas pelo autor.

Compasso 118 – piano, pauta inferior, colocamos acento na última nota, igualando ao Ré sustenido do segundo tempo.

Compasso 119 – piano, pauta inferior, após a terceira semicolcheia, inserimos uma semicolcheia Ré sustenido, seguindo o padrão estabelecido no terceiro tempo e no compasso anterior.

Compasso 122 – violino, colocamos um ponto de aumento no Fá sustenido, igualando à parte de violino (separada) da Editora *Max Eschig* e ao manuscrito.

Compasso 123 – violino, colocamos marcação *gliss.* no primeiro e quarto tempo.

Compasso 126 – violino, colocamos marcação *gliss.* no segundo tempo.

Compasso 127 – violino, terceiro tempo, corrigimos a segunda nota para Si, igualando à parte de violino (separada) da Editora *Max Eschig* e ao manuscrito, colocamos marcação *gliss.* no segundo tempo.

Compasso 128 – violino, colocamos marcação *gliss.* no quarto tempo.

Compasso 129 – piano, pauta inferior, incluímos a semínima pontuada Ré no quarto tempo, ligada a nota anterior, respeitando a métrica do compasso.

Compasso 134 e 135 – violino, colocamos marcação *gliss.* no segundo tempo.

Compasso 137 – violino, ligamos a primeira nota ao compasso anterior, igualando a parte de violino (separada) da Editora *Max Eschig*.

Compassos 138 e 139 – violino, corrigimos para Fá sustenido, igualando à parte de violino (separada) da Editora *Max Eschig* e ao manuscrito.

Compasso 172 – piano, pauta inferior, corrigimos a primeira e a terceira colcheia para Mi bemol, mantendo o padrão estabelecido e após consulta ao manuscrito.

Compasso 183 – piano, pauta superior, quarto tempo, colocamos um bequadro no Lá, trata-se de uma marcação de segurança, evitando que se toque Lá bemol.

Compasso 184 – piano, pauta inferior, corrigimos a terceira colcheia para Sol bemol seguindo o padrão do próximo compasso.

Compasso 186 – violino, colocamos uma linha e marcação *gliss.*

Compasso 188 – violino, eliminamos a ligadura entre o segundo e terceiro tempo, igualando à parte de violino (separada) da Editora *Max Eschig* e ao manuscrito.

Compasso 189 – piano, pauta inferior, corrigimos a segunda semicolcheia para Sol, após consulta ao manuscrito.

Compasso 194 – violino, quarto tempo, colocamos um bequadro no Fá, igualando à parte de violino (separada) da Editora *Max Eschig*.

Compasso 200 – violino, colocamos marcação *gliss.* no terceiro tempo.

Compasso 203 – piano, alteramos a clave de Sol para clave de Fá, após. Consulta ao manuscrito.

Segundo movimento

Compasso 1 – piano, ligamos a primeira à segunda nota, igualando aos compassos 3, 40 e 42.

Compasso 17 – violino, corrigimos a segunda nota (superior) para Fá sustenido, igualando à parte de violino (separada) da Editora *Max Eschig* e ao manuscrito.

Compasso 18 – violino, segundo tempo, corrigimos a primeira nota (superior) para lá bemol, igualando à parte de violino (separada) da Editora *Max Eschig* e ao manuscrito.

Compasso 21 – violino, colocamos acento na primeira nota.

Compasso 29 – violino, terceiro tempo, colocamos ponto na colcheia Sol, igualando a parte de violino (separada) da Editora *Max Eschig* e ao manuscrito.

Compasso 35 – violino, terceiro tempo, corrigimos a colcheia para Dó, igualando à parte de violino (separada) da Editora *Max Eschig*.

Figura 63 - Correções c.34-38

The image displays a musical score for measures 34 through 38. The top system (measures 34-35) features a violin part with corrections to notes and dynamics (mf, f). The bottom system (measures 36-38) features a piano accompaniment with corrections to notes and dynamics (pp, mf). The score is in G major, 3/4 time.

Fonte: Éditions Max Eschig - Villa-Lobos (1920), correções elaboradas pelo autor.

Compasso 38 – piano, pauta superior, inserimos a marcação de quálitera no primeiro tempo.

Compasso 41 – piano, pauta superior, colocamos marcação de clave de Sol, eliminamos esta marcação no compasso anterior, é mais usual marcarmos desta forma.

Compassos 50 e 51 – violino, mudamos para trinado, mantendo a nota de baixo nota longa, da maneira como Villa-Lobos escreveu não é possível a execução.

Compasso 52 – violino, todas as notas têm *staccato*, igualando à parte de violino (separada) da Editora *Max Eschig*.

Compasso 58 – violino, alteramos a pausa para pausa de quatro tempos, respeitando a métrica do compasso.

Compasso 65 – violino, colocamos ligaduras nas últimas notas, ligando-as ao próximo compasso, igualando à parte de violino (separada) da Editora *Max Eschig* e ao manuscrito.

Compasso 68 – violino, colocamos a marcação *pizz.*, igualando à parte de violino (separada) da Editora *Max Eschig* e ao manuscrito.

Compasso 70 – violino, eliminamos o ponto acima da primeira nota, consultando a parte de violino (separada) da Editora *Max Eschig* e o manuscrito.

Compasso 70 – piano, pauta inferior, ajustamos a segunda nota paralela ao acorde do segundo tempo da mão direita, além de ser mais correto, igualamos ao manuscrito.

Compasso 73 – violino, corrigimos a primeira nota para Ré, eliminamos o Dó, igualando ao manuscrito, ajustamos a marcação de oitava acima a partir da segunda nota, criamos desta forma um padrão que será repetido nas próximas quiálteras similares.

Compasso 77 – violino, colocamos uma marcação de oitava acima a partir da segunda nota.

Compasso 79 – violino, corrigimos a última nota para Sol, igualando à parte de violino (separada) da Editora *Max Eschig* e ao manuscrito.

Compasso 81 – piano, pauta superior, corrigimos para Mi bemol e Fá natural, seguindo a sequência lógica da escala.

Compasso 82 – violino, inserimos uma nota Ré com trinado, igualando à parte de violino (separada) da Editora *Max Eschig* e ao manuscrito.

Compasso 82 – piano, pauta superior, corrigimos o segundo acorde para mínima pontuada, após consulta ao manuscrito.

Compasso 83 – violino, quarto tempo, corrigimos para Mi bemol, seguindo a sequência lógica da escala e após consulta ao manuscrito.

Compasso 83 – piano, pauta superior e inferior, terceiro tempo, corrigimos para mínimas pontuadas, respeitando a métrica do compasso.

Compasso 91 – violino, quarto tempo, corrigimos a terceira quiáltera para Si e Sol,

igualando à parte de violino (separada) da Editora *Max Eschig* e ao manuscrito.

Compasso 94 – piano, pauta inferior, corrigimos o segundo acorde para Si bemol, Mi bemol e Sol natural, mantendo a fórmula anterior e igualando à última colcheia do compasso anterior.

Compasso 96 – piano, pauta superior, colocamos acento na primeira nota, conforme manuscrito.

Compasso 99 – violino, ajustamos a dinâmica *f* para o segundo tempo do compasso, igualando ao manuscrito.

Compasso 100 – piano, pauta superior, quinto tempo, colocamos um bemol na colcheia Lá, a exemplo da segunda nota do compasso, trata-se de uma marcação de segurança.

Compasso 109 – piano, pauta inferior, corrigimos a primeira nota para semínima pontuada, respeitando a métrica do compasso, no manuscrito, aparentemente esta correção foi feita posteriormente.

Compasso 110 – piano, pauta inferior, corrigimos a primeira nota para mínima, eliminamos o ponto de aumento, igualando ao manuscrito.

Compasso 111 – piano, pauta inferior, quinto tempo, eliminamos o acento na primeira colcheia, não faz sentido este acento na nota ligada e não tem acento nesta nota no manuscrito.

Compasso 116 – piano, pauta inferior, falta uma ligadura entre a primeira e a segunda nota, no manuscrito está ligado.

Compasso 120 – piano, pauta superior, terceiro tempo, corrigimos para mínima.

Compasso 122 – piano, pauta superior, marcamos claramente o Dó sustenido no primeiro acorde.

Terceiro movimento

Compasso 1 – piano, na pauta superior, falta uma clave de sol no segundo tempo antes da terceira semicolcheia, consta no manuscrito.

Compassos 2, 3 e 4 – violino, faltaram as *tratinas* nas colcheias do terceiro e quarto tempo, igualamos à parte de violino (separada) da Editora *Max Eschig*.

Compasso 2 – piano, pauta superior, terceiro tempo, sugerimos aqui alterar a última semicolcheia em Fá sustenido para Sol natural, igualando aos compassos anteriores e posteriores onde não se repetem notas, apesar de estar escrito desta forma no manuscrito, acreditamos que será mais adequado.

Compasso 3 – violino, corrigimos a primeira nota do quarto tempo para Mi sustenido,

como consta no manuscrito e na parte de violino separada da Editora *Max Eschig*.

Compasso 3 – piano, pauta superior, corrigimos a segunda semicolcheia do quarto tempo para Mi sustenido, como consta no manuscrito.

Compasso 5 – violino, ajustamos a marcação de oitava acima terminando no final deste compasso e retornando a ser marcada no compasso sete, após consulta ao manuscrito.

Compasso 6 – piano, pauta superior, colocamos uma ligadura no Ré, primeira nota do segundo tempo, seguindo o padrão utilizado nas outras quiálteras e após consulta ao manuscrito.

Compasso 15 – violino, corrigimos a terceira nota para Si, igualando à parte de violino (separada) da Editora *Max Eschig* e ao manuscrito.

Compasso 27 – piano, pauta inferior, corrigimos a primeira nota do quarto tempo para Fá natural, igualando à primeira nota e ao manuscrito.

Figura 64 - Correções c.27



Fonte: *Éditions Max Eschig - Villa-Lobos (1920)*, correções elaboradas pelo autor.

Compassos 28 a 38 – piano, corrigimos várias ligaduras seguindo o modelo proposto em compassos anteriores e posteriores, compasso 28, 31, 34 e 37, colocamos ligaduras na terceira notas do terceiro tempo e na primeira nota do quarto tempo, no compasso 37 colocamos ligadura também na primeira nota. Compassos 35 e 38, igualmente colocamos ligaduras na terceira nota do segundo tempo e na primeira nota do terceiro tempo e no compasso 36, colocamos ligaduras na terceira nota do primeiro tempo e na primeira nota do segundo tempo.

Compassos 29 a 38 – piano, pauta inferior, colocamos bequadro em todas as notas Fá, por segurança, uma vez que na pauta superior temos várias vezes Fá sustenido escrito.

Compasso 43 – violino, ligamos as primeiras três notas, conforme consta no manuscrito.

Compassos 49 e 51 – piano, pauta inferior, colocamos acento na última nota do compasso 49 e na primeira nota do compasso 51, seguindo a lógica, pois no primeiro tempo do

compasso 49 todas as notas têm *sforzattos* e acentos.

Compasso 56 – piano, colocamos ponto em ambas as pautas do piano, bem como acentos nas duas notas da pauta inferior, igualando à pauta superior.

Compasso 65 – piano, pauta inferior, colocamos pontos nas três primeiras notas, seguindo o exemplo do compasso anterior.

Compasso 68 – piano, pauta superior, corrigimos a semínima superior do acorde no segundo tempo pra Lá bemol e a mínima superior do acorde no terceiro tempo para Si bemol, apesar de estar incorreto no manuscrito, corrigimos igualando aos compassos anteriores que apresentam as mesmas notas, na pauta inferior colocamos pontos em todas as notas, igualando ao manuscrito

Compasso 85 – piano, pauta superior, colocamos marcação oitava acima dando sequência à escala do compasso anterior.

Compasso 86 – piano, pauta superior, no acorde do quarto tempo, corrigimos a posição dos acidentes, deixamos claro que o Lá é bemol e o Si é natural, na Edição *Max Eschig* não está claro.

Compassos 89 e 91 – violino, colocamos pontos em todas as notas, como consta na parte de violino (separada) da Editora *Max Eschig*.

Compasso 89 – piano, pauta inferior, colocamos bequadro nas duas semínimas Sol natural, igualando ao Sol natural do violino.

Compassos 92 e 93 – violino, colocamos acento no terceiro tempo, igualando a vários outros compassos semelhantes que tem acentos na parte de violino (separada) da Editora *Max Eschig* e no manuscrito e estabelecendo um padrão para este período tanto na parte do violino como na parte do piano.

Compasso 96 – piano, pauta superior, colocamos acento no terceiro tempo.

Compasso 97 a 102, 103 e 104 – violino, colocamos acentos no primeiro e terceiro tempo.

Compasso 107 – piano, pauta superior, corrigimos a segunda nota para Dó natural, seguindo a sequência lógica da escala e após consulta ao manuscrito.

Compasso 120 – violino, colocamos um bequadro no Ré (nota superior) do segundo tempo, por segurança, pois no segundo tempo a terceira nota grave é Ré sustenido.

Compasso 134, 135 e 136 – violino, colocamos a marcação *gliss.* no segundo tempo.

Compasso 134 – piano, pauta superior, corrigimos a nota inferior do segundo tempo para Fá sustenido, conforme consta no manuscrito.

Figura 65 - Correções c.134-136

Fonte: Éditions Max Eschig - Villa-Lobos (1920), correções elaboradas pelo autor.

Compasso 142 – violino, a última semicolcheia não é Lá, corrigimos para Si, igualando à parte de violino (separada) da Editora *Max Eschig*.

Compasso 156 – violino, a última nota não é colcheia, corrigimos para semicolcheia, igualando à parte de violino (separada) da Editora *Max Eschig* e ao manuscrito.

Compasso 159 – piano, corrigimos a clave de Sol colocando-a no segundo tempo antes da quarta semicolcheia, desta forma o arpejo segue uma sequência lógica.

5.1.2 Sugestões e adequações de dinâmicas, articulações e marcações de arcadas

Primeiro Movimento

Violino, colocamos uma nota de rodapé indicando: “todos os *glissandos* devem ser tocados expressivamente”.

Compasso 5 – piano, pauta inferior, estendemos a ligadura até o final do terceiro tempo, marcamos uma nova ligadura a partir do quinto tempo até o final do próximo compasso.

Compasso 6 – piano, colocamos um crescendo no quinto tempo.

Compasso 7 – violino, marcamos arco para baixo.

Compasso 7 – piano, colocamos dinâmica *pp*.

Compasso 8 – violino e piano, colocamos sinal de crescendo e diminuindo, marcamos arco para cima.

Compasso 9 – violino, colocamos dinâmica *mf* e marcamos arco para cima.

Compasso 9 – piano, colocamos sinal de crescendo e de diminuindo.

Compasso 10 – violino, colocamos dinâmica *mp*, marcamos arco para baixo e colocamos um sinal de diminuindo até o final do próximo compasso.

Compasso 10 – piano, marcamos um sinal de diminuindo a partir do terceiro tempo até o final do próximo compasso.

Compasso 13 – violino, marcamos arco para baixo.

Compasso 14 – violino, ligamos a segunda e terceira nota, assim como o terceiro tempo até o final do próximo compasso, colocamos um sinal de crescendo até o terceiro tempo e de diminuindo até o final do próximo compasso.

Compasso 14 – piano, pauta de baixo, marcamos uma ligadura em todo o compasso.

Compasso 15 – piano, marcamos um sinal de diminuindo e na pauta inferior marcamos uma ligadura em todo o compasso.

Compasso 16 – violino colocamos um sinal de crescendo e de diminuindo até o terceiro tempo do próximo compasso, no terceiro tempo, marcamos arco para baixo no Ré bemol, terceiro tempo e para cima no Si bemol.

Compasso 16 – piano, colocamos um sinal de crescendo e de diminuindo, na pauta inferior marcamos uma ligadura em todo o compasso.

Compasso 17 – violino, colocamos um sinal de crescendo a partir do terceiro tempo até o segundo tempo do próximo compasso.

Compasso 17 a 20 – piano, pauta inferior, marcamos ligamos em todo o compasso.

Compasso 19 – violino e piano, colocamos um sinal de diminuindo a partir do terceiro tempo.

Compasso 20 – violino, marcamos arco para cima e ligamos as próximas notas.

Compasso 21 – violino, ligamos as notas do terceiro e quarto tempo, eliminamos a ligadura original, colocamos um sinal de crescendo a partir do terceiro tempo.

Compasso 22 – violino, marcamos arco para baixo na primeira nota e colocamos um sinal de diminuindo a partir da segunda nota.

Compasso 23 – violino, ligamos as três primeiras notas, eliminamos a ligadura original, colocamos um sinal de crescendo no segundo tempo e de diminuindo no quarto tempo até o

terceiro tempo do próximo compasso.

Figura 66 - Correções c.15-26

Fonte: Éditions Max Eschig - Villa-Lobos (1920), correções elaboradas pelo autor.

Compasso 24 – violino, colocamos um sinal de crescendo a partir do terceiro tempo, colocamos *tratinas* nas semínimas, marcamos arco para cima na primeira semínima do terceiro tempo, para baixo na segunda e para cima na terceira.

Compasso 24 – piano, colocamos um sinal de crescendo a partir do terceiro tempo.

Compasso 25 – violino, marcamos uma ligadura no compasso inteiro, colocamos um sinal de diminuindo a partir do terceiro tempo.

Compasso 25 – piano, colocamos um sinal de diminuindo a partir do terceiro tempo.

Compasso 26 – violino, colocamos dinâmica *mp* e marcação *cresc.*

Compasso 26 – piano, mudamos a fórmula de compasso para 4/4, colocamos acento na última semibreve.

Compasso 27 - violino e piano, colocamos a marcação *cresc.*, marcamos dinâmica *mp* para o violino.

Compasso 28 – violino, marcamos *tratina* e arco para cima na última nota.

Compasso 29 – violino e piano, colocamos um sinal de crescendo, na parte do violino, assim como *tratinas* nas duas colcheias separadas do segundo e do último tempo.

Compasso 30 – violino e piano, colocamos dinâmica *f*.

Compasso 32 – violino, colocamos a marcação *dim*.

Compasso 33 – piano, colocamos a dinâmica *mf* e marcação *dim*.

Compasso 34 – violino, colocamos dinâmica *p* no segundo tempo, marcamos arco para cima na segunda nota, arco para baixo na terceira nota, arco para cima na primeira nota do terceiro tempo e arco para cima também no quarto tempo, por fim, colocamos sinais de crescendo e de diminuindo, tal como marcação *poco rit.* no terceiro tempo.

Compasso 35 – violino, colocamos dinâmica *mp*, ligamos a primeira nota à segunda nota e marcamos arco para baixo.

Compasso 36 – violino, ligamos a primeira nota à segunda.

Compassos 37 e 38 – violino, ligamos os dois compassos.

Compasso 39 – violino, marcamos um sinal de crescendo, marcamos *tratinas* nas duas últimas colcheias.

Compasso 40 – violino, colocamos dinâmica *f*, ligamos as duas notas do primeiro tempo e as duas notas do segundo tempo, marcamos arco para cima na segunda semicolcheia do quarto tempo.

Compasso 40 – piano, colocamos dinâmica *mf*.

Compasso 41 – violino, colocamos um sinal de crescendo no quarto tempo, ligamos as duas notas do primeiro tempo e as duas notas do segundo tempo, ligamos as três semicolcheias do quarto tempo e colocamos *tratinas* nas duas últimas semicolcheias do quarto tempo.

Compasso 41- piano, colocamos um sinal de crescendo no quarto tempo.

Compasso 42 – violino, colocamos dinâmica *f*, ligamos a primeira nota à segunda, ligamos as próximas cinco quiálteras, ligamos as últimas três quiálteras, por último, colocamos um sinal de diminuindo no quinto tempo.

Compasso 42 – piano, colocamos dinâmica *f*.

Compasso 43 – violino, colocamos a marcação *a tempo*, colocamos dinâmica *mf*,

ligamos as últimas três semínimas.

Compasso 44 – violino, ligamos as duas primeiras notas, colocamos *tratinas* nas duas últimas notas.

Compasso 45 – violino e piano, colocamos sinal de diminuindo.

Compasso 46 – violino, colocamos dinâmica *p*, igualando ao piano.

Compasso 49 – violino, marcamos arco para baixo na primeira nota, colocamos a marcação *cantabile*, marcamos também, arco para cima e para baixo, além de colocar *tratinas* nas duas últimas notas.

Compasso 50 – violino, colocamos um sinal de crescendo a partir do terceiro tempo.

Compasso 51 – violino e piano, colocamos sinal de diminuindo.

Compasso 52 – violino e piano, colocamos sinal de crescendo.

Compasso 52 – violino, colocamos *tratinas* nas duas últimas colcheias do quarto tempo.

Compasso 53 – violino, colocamos dinâmica *f*.

Compasso 53 – piano, colocamos dinâmica *mf*.

Compasso 56 – violino, ligamos as três primeiras notas, eliminamos a ligadura original, colocamos *tratina* na primeira colcheia do último tempo.

Compasso 57 – violino, marcamos um diminuindo logo após o primeiro tempo, ligamos as três primeiras colcheias, eliminamos a ligadura original.

Compasso 58 – violino, ligamos as três primeiras colcheias, eliminamos a ligadura original.

Compasso 59 - violino e piano, colocamos um sinal de crescendo a partir do segundo tempo. Na parte do violino ligamos as últimas colcheias.

Compasso 60 – violino, ligamos as duas notas do compasso, colocamos dinâmica *f*, colocamos marcação *cantabile*.

Compasso 60 – piano, colocamos dinâmica *mf*.

Compassos 61e 62 – violino, ligamos as duas notas do compasso.

Compasso 63 -violino e piano, colocamos marcação de crescendo.

Compasso 64 – violino, colocamos dinâmica *f*, ligamos as primeiras duas notas e as duas notas do terceiro e quarto tempo, por último, colocamos uma *tratina* no terceiro tempo.

Compasso 64 – piano, colocamos dinâmica *f*.

Compasso 65 – violino, ligamos as três primeiras colcheias e ligamos as duas últimas notas, colocamos uma *tratina* no terceiro tempo.

Compasso 66 – violino, ligamos as três primeiras colcheias, colocamos uma marcação *dim*.

Compasso 66 – piano, colocamos marcação *dim.*

Compasso 67 – violino e piano, colocamos sinal de diminuindo.

Compasso 68 – piano, colocamos dinâmica *p.*

Compasso 69 – piano, colocamos marcação crescendo.

Compasso 73 – piano, colocamos dinâmica *mf.*

Compasso 75 – piano, colocamos marcação crescendo.

Compasso 76 – violino, marcamos arco para baixo na primeira nota, colocamos acento na segunda nota e nas duas colcheias do quarto tempo colocamos *tratinas*.

Compasso 76 – piano, pauta superior, marcamos acento na segunda nota.

Compasso 77 – violino, marcamos acento na segunda nota e nas duas colcheias do quarto tempo marcamos *tratinas* e acentos.

Compasso 78 – violino, marcamos *tratinas* em todas as notas.

Compasso 79 e 80 – violino, marcamos *tratinas* em todas as notas e acento na segunda nota.

Compasso 82 – violino, marcamos arco para cima.

Compasso 84 – violino, colocamos pontos nas duas primeiras colcheias e marcamos arco para baixo na primeira.

Compasso 85 – violino, marcamos pontos nas duas primeiras colcheias, assim como arco para cima e para baixo nas duas últimas semicolcheias.

Compasso 86 – violino, marcamos pontos nas duas colcheias do segundo tempo.

Compasso 87 - violino marcamos arco para cima na primeira nota e marcamos ponto nas duas colcheias do segundo tempo.

Compasso 88 – violino, marcamos pontos nas duas colcheias do segundo tempo.

Compassos 89, 90 e 91 – violino, marcamos acentos nas colcheias dos segundos tempos.

Compasso 92 – violino, marcamos pontos nas duas primeiras colcheias e marcamos arco para baixo na primeira nota.

Compasso 93 – violino, marcamos pontos nas duas colcheias do segundo tempo e marcamos arco para baixo na primeira nota.

Compasso 94 – violino, marcamos pontos nas duas primeiras colcheias e arco para baixo na primeira nota.

Compasso 94 – piano, colocamos marcação *cresc.*

Compasso 95 – violino, marcamos arco para cima, ligamos o quarto tempo a partir da segunda semicolcheia, colocamos um sinal de diminuindo no quarto tempo.

Compasso 95 – piano, colocamos um sinal de diminuindo a partir do terceiro tempo.

Compasso 96 – violino, colocamos dinâmica *mf*, ligamos todas as notas do compasso, eliminamos a ligadura original

Compasso 96 – piano, colocamos dinâmica *pp*.

Compasso 97 – violino, ligamos as duas primeiras notas.

Compasso 98 – violino, ligamos todas as notas do compasso e colocamos a marcação *cresc.*

Compasso 98 – piano, colocamos a marcação *cresc.*

Compasso 99 – violino, ligamos as duas primeiras notas.

Compasso 101 – violino, colocamos *tratinas* em todas as notas, assim como acentos nas colcheias a partir do segundo tempo e uma marcação de crescendo.

Compasso 101 – piano, colocamos uma marcação de crescendo.

Compasso 102 – violino, e piano colocamos dinâmica *f*.

Compasso 103 – violino, colocamos arco para cima e marcação de diminuindo.

Compasso 103 – piano, colocamos marcação de diminuindo.

Figura 67 - Correções c.103-107

The image displays a musical score for measures 103 through 107, with corrections for both violin and piano parts. Measure 103 features a violin part with a 'V' marking and a piano part with 'rall.' and 'Meno' markings. Measure 104 shows a piano part with 'p' and 'Meno' markings. Measure 105 shows a piano part with 'p' and 'gliss' markings. Measure 106 shows a piano part with 'p' and 'gliss' markings. Measure 107 shows a piano part with 'p' and 'gliss' markings.

Fonte: Éditions Max Eschig - Villa-Lobos (1920), correções elaboradas pelo autor.

Compasso 104, 105 e 106 – piano, pauta inferior, ligamos as colcheias do compasso.

Compasso 107 – violino, marcamos arco para baixo.

Compasso 107 – piano, marcamos dinâmica *p*.

Compasso 109 – violino, marcamos dinâmica *p*.

Compasso 109 – piano, marcamos dinâmica *pp*.

Compasso 110 - violino e piano, colocamos marcação *cresc.* a partir do terceiro tempo.

Compasso 111 – piano, eliminamos a dinâmica *p*.

Compasso 113 – violino, colocamos dinâmica *f*.

Compasso 113 – piano, colocamos dinâmica *mf*.

Compasso 115 – piano, eliminamos a dinâmica *pp*.

Compasso 117 – violino, colocamos *tratinas* nas duas primeiras colcheias, marcamos arco para cima na primeira colcheia, arco para baixo na segunda, arco para cima na terceira colcheia do primeiro tempo, por fim, colocamos *tratinas* nas notas do terceiro e quarto tempo.

Compasso 118 – violino, colocamos *tratinas* nas primeiras duas colcheias, bem como arco para cima e para baixo na primeira e segunda nota, além de um sinal de crescendo.

Compasso 118 – piano, colocamos um sinal de crescendo, na pauta inferior, marcamos acento na última nota.

Compasso 119 – violino, marcamos *tratinas* nas duas primeiras notas.

Compasso 120 – violino, colocamos dinâmica *f*, marcamos *tratinas* nas duas colcheias do terceiro tempo.

Compasso 120 – piano, colocamos dinâmica *mf*, na pauta inferior, ligamos todas as colcheias.

Compasso 121 - violino e piano, colocamos um sinal de diminuindo a partir do terceiro tempo, na pauta inferior do piano ligamos todas as colcheias.

Compasso 122 – violino e piano, colocamos dinâmica *p*, na pauta inferior do piano, ligamos todas as colcheias.

Compasso 123 – violino, colocamos dinâmica *mf* no primeiro tempo e *mp* no quarto tempo.

Compasso 123 - piano colocamos dinâmica *mf* no início do compasso, bem como um sinal de diminuindo até o quarto tempo, além de dinâmica *p* no quarto tempo na pauta inferior, por fim, ligamos todas as colcheias.

Compasso 124 – piano, colocamos um sinal de diminuindo e na pauta inferior ligamos as colcheias.

Compasso 125 violino colocamos dinâmica *p*.

Compasso 125 - piano colocamos dinâmica *pp*, na pauta inferior, ligamos todas as colcheias.

Compasso 126 - violino e piano, colocamos marcação *cresc.*

Compasso 126 – piano, pauta inferior, ligamos todas as colcheias.

Compasso 127 – violino, marcamos arco para cima na colcheia Lá do segundo tempo, arco para baixo nas próximas notas (Si), arco para cima no Dó sustenido, arco para baixo no Ré sustenido e arco para cima no Mi sustenido.

Compasso 128 – violino, colocamos dinâmica *f*, marcamos arco para cima no Sol sustenido do terceiro tempo, arco para baixo no Lá e arco para cima no Fá.

Compasso 128 – piano, colocamos dinâmica *f*.

Compasso 130 – violino, marcamos arco para baixo.

Compasso 131 – violino, colocamos um sinal de diminuindo.

Compasso 132 – piano, marcamos dinâmica *mf*.

Compasso 133 – piano, marcamos um sinal de diminuindo no segundo tempo.

Compasso 134 – violino, marcamos dinâmica *mf* e marcamos arco para baixo.

Compasso 134 – piano, colocamos dinâmica *p*.

Compasso 135 – violino e piano, colocamos dinâmica *p*, na parte do violino marcamos arco para cima.

Compasso 136 – piano, na pauta superior, colocamos dinâmica *mf*, ligamos até o final do próximo compasso.

Compasso 137 – violino, ligamos a primeira nota ao compasso anterior.

Compasso 138 – violino, colocamos dinâmica *mf*, marcamos arco para baixo.

Compasso 138 – piano, colocamos dinâmica *p*.

Compasso 139 – violino, colocamos *tratinas* na segunda e terceira nota.

Compasso 140 – violino, ligamos ao próximo compasso, colocamos um sinal de diminuindo até o final do próximo compasso.

Compasso 141 – piano, colocamos um sinal de diminuendo.

Compasso 143 – violino, colocamos um sinal de crescendo, colocamos *tratinas* na segunda e terceira nota.

Compasso 143 – piano, colocamos a marcação *cresc.*

Compasso 144 – violino, ligamos ao próximo compasso, colocamos um sinal de diminuindo até o início do próximo compasso.

Compasso 146 – violino, colocamos dinâmica *mf*.

Compasso 147 e 148 – violino, colocamos *tratinas* nas semínimas.

Compasso 149 – violino, marcamos arco para cima e para baixo nas duas últimas semicolcheias.

Compasso 150 – violino, colocamos um sinal de crescendo até o final do próximo compasso.

Compasso 151 – violino, marcamos arco para cima na segunda nota.

Compasso 152 – violino, colocamos um sinal de diminuindo até o segundo tempo do próximo compasso.

Compasso 152 – piano, colocamos um sinal de diminuindo.

Compasso 153 – violino, colocamos dinâmica *p* no segundo tempo, marcamos um sinal de crescendo até o final do compasso 155.

Compasso 153 – piano, colocamos dinâmica *p* e colocamos a marcação *cresc.*

Compasso 154 e 155 – violino, colocamos *tratinas* nas colcheias.

Compasso 156 – piano, colocamos dinâmica *mf*.

Compasso 157 – violino, colocamos *tratinas* nas duas primeiras colcheias.

Compassos 159 e 160 – violino e piano, colocamos sinal de diminuindo. Na parte do violino, ligamos as duas primeiras notas dos compassos 159 e 160.

Compasso 161 - violino fizemos uma ligadura até o próximo compasso, marcamos dinâmica *p*.

Compasso 161 – piano, colocamos dinâmica *p*.

Compasso 163 e 164 – violino e piano, colocamos marcação *cresc.*, na parte do violino, ligamos até o próximo compasso.

Compasso 165 – violino, marcamos arco para cima.

Compasso 166 – piano, eliminamos a marcação *p* no início do compasso, marcamos *mf* no segundo tempo.

Compasso 167 – violino, colocamos dinâmica *f*.

Compasso 169 – violino, marcamos arco para cima no segundo tempo.

Compasso 169 – piano, colocamos dinâmica *f*.

Compasso 170 – piano, colocamos dinâmica *mf* no segundo tempo.

Compasso 171 – violino, marcamos arco para baixo.

Compasso 173 – violino, marcamos arco para baixo e *dim*.

Compasso 173 – piano, colocamos a marcação *dim.*, na pauta inferior marcamos uma ligadura até o final do compasso 175.

Compasso 174 – violino, colocamos um sinal de diminuindo até o final do próximo compasso.

Compasso 176 – violino, colocamos dinâmica *p* e também a marcação *cresc.*

Compasso 176 – piano, colocamos a dinâmica *p*, marcação *cresc.*, na pauta inferior,

marcamos uma ligadura até o final do compasso 179.

compasso 179 - violino e piano, ajustamos a marcação *poco rall.* para o início do compasso, colocamos sinal de diminuindo no segundo tempo.

Compasso 180 – violino, colocamos dinâmica *mf*.

Compasso 180 piano colocamos dinâmica *p*, na pauta inferior, marcamos uma ligadura até o terceiro tempo do próximo compasso.

Compasso 181 – violino, colocamos sinal de diminuindo.

Compasso 181 – piano, pauta inferior, marcamos ligadura do quarto tempo até o final do próximo compasso.

Compasso 183 – piano, pauta inferior, marcamos ligadura do início do compasso até o quarto tempo do próximo compasso.

Compasso 184 – piano, pauta inferior, marcamos uma ligadura do quarto tempo até o final do próximo compasso, colocamos um sinal de crescendo a partir do terceiro tempo.

Compasso 186 – violino, marcamos arco para baixo, eliminamos o crescendo escrito no terceiro e quarto tempo deste compasso.

Compassos 186 a compasso 192 – piano, pauta inferior, marcamos ligaduras de dois em dois tempos.

Compasso 187 – violino, colocamos *tratinas* nas duas colcheias do segundo tempo, colocamos um sinal de crescendo a partir do segundo tempo até o terceiro tempo do próximo compasso.

Compasso 187 – piano, colocamos um sinal de crescendo até o terceiro tempo do próximo compasso.

Compasso 188 – violino, eliminamos a ligadura que unia o Mi bemol do segundo tempo ao Mi bemol do terceiro tempo, colocamos uma ligadura no Mi bemol do terceiro tempo ao Ré bemol do próximo compasso, marcamos arco para baixo no terceiro tempo.

Compasso 188 – piano, colocamos um sinal de diminuindo a partir do terceiro tempo até o segundo tempo do próximo compasso.

Compasso 189 – violino, marcamos *tratinas* nas duas colcheias do quarto tempo, colocamos dinâmica *mp* no quarto tempo.

Compasso 189 - piano colocamos a marcação *crescendo sempre* no segundo tempo do compasso.

Compasso 190 – violino, quarto tempo, colocamos *tratinas* nas duas colcheias do e colocamos dinâmica *mf*.

Compasso 192 – violino, colocamos um sinal de crescendo.

Compasso 193 – violino e piano, colocamos dinâmica *ff*, na parte do violino, marcamos arco para cima e para baixo.

Compassos 193 a 196 – piano, pauta inferior, ligamos todas as colcheias.

Compasso 195 – violino, marcamos arco para cima na segunda nota, arco para baixo na primeira nota do terceiro tempo e arco para cima na última nota do compasso.

Compasso 196 – violino, colocamos um sinal de diminuindo.

Compasso 197 – violino, colocamos um sinal de crescendo.

Compasso 197 – piano, colocamos um sinal de crescendo, na pauta superior, marcamos uma ligadura nas primeiras seis colcheias, também colocamos *tratinas* nas duas colcheias do terceiro tempo e acentos nas duas colcheias do quarto tempo.

Compasso 198 - violino e piano, colocamos dinâmica *f*, na parte do violino marcamos arco para baixo na primeira nota.

Compasso 199 – violino, marcamos arco para baixo na primeira nota.

Compasso 200 e 201– violino, colocamos *tratinas* nas primeiras três colcheias e marcamos arco para cima na primeira nota.

Figura 68 - Correções c.200-206



Fonte: Éditions Max Eschig - Villa-Lobos (1920), correções elaboradas pelo autor.

Compasso 201 a 203 – piano, pauta inferior, ligamos as colcheias de dois em dois tempos.

Compasso 203 – violino, ligamos as três primeiras colcheias, marcamos arco para baixo na primeira nota, arco para cima na segunda colcheia do segundo tempo, arco para baixo na primeira nota do terceiro tempo, para cima na próxima nota e para cima na última nota do compasso, por fim, marcamos um sinal de diminuindo a partir do terceiro tempo até o final do segundo tempo do próximo compasso.

Compasso 203 – piano, corrigimos a marcação de clave para clave de Fá.

Compasso 204 – violino, ligamos as três últimas colcheias, marcamos arco para cima na primeira colcheia do terceiro tempo.

Compasso 204 – piano, pauta inferior, ligamos todas as colcheias, colocamos dinâmica *p* no terceiro tempo, igualando à dinâmica do violino.

Compasso 205 – violino, ligamos as duas primeiras notas, marcamos um sinal de diminuindo a partir do terceiro tempo.

Compasso 206 – violino, colocamos dinâmica *pp*.

Segundo Movimento

Compasso 2 e 4 – violino, marcamos arco para cima,

Compasso 6 – violino, colocamos marcação *mf*, marcamos arco para baixo na primeira nota, colocamos um sinal de crescendo até o final do compasso.

Compasso 7 – violino, colocamos um sinal de diminuindo.

Compasso 8 – violino, marcamos arco para cima na segunda nota do primeiro tempo, colocamos pontos nas colcheias do primeiro e segundo tempo.

Compasso 9 – violino, colocamos um sinal de crescendo no primeiro e segundo tempo.

Compasso 9 – piano, colocamos dinâmica *mf* no terceiro tempo.

Compasso 10 – violino, marcamos arco para cima no quinto tempo.

Compasso 11 – violino, marcamos arco para baixo na primeira nota e arco para cima no Lá bemol do terceiro tempo, colocamos um sinal de crescendo.

Compasso 12 – violino, colocamos um sinal de diminuindo.

Compasso 12 – piano, colocamos um sinal de diminuindo no final do compasso.

Compasso 13 – piano, colocamos dinâmica *p* e colocamos marcação *cresc*.

Compasso 15 – piano, colocamos dinâmica *f*.

Figura 69 - Correções c.15-22

The image displays a musical score for measures 14 through 22. It is written for violin and piano. Measures 14 and 15 show the violin part with various notes and rests, including accents and dots. Measure 16 shows the piano part with a forte dynamic. Measure 17 shows the violin part with accents and dots. Measure 18 shows the piano part with a forte dynamic. Measure 19 shows the violin part with an accent and a dot. Measure 20 shows the piano part with a forte dynamic. Measure 21 shows the violin part with an accent. Measure 22 shows the piano part with a forte dynamic.

Fonte: Éditions Max Eschig - Villa-Lobos (1920), correções elaboradas pelo autor.

Compasso 16 – violino, colocamos acentos e pontos em todas as notas.

Compasso 17 – violino, colocamos pontos e acentos nas primeiras duas colcheias, colocamos acentos no segundo e no quarto tempo.

Compasso 19 – violino, marcamos arco para cima na primeira nota e também arco para cima na nota do quinto tempo.

Compasso 21 – violino, marcamos acento na primeira nota.

Compasso 22 – violino, ligamos o segundo e o terceiro tempo.

Compasso 29 – violino, marcamos arco para baixo no segundo tempo, colocamos um ponto na colcheia Sol do terceiro tempo.

Compasso 30 – violino, colocamos um sinal de diminuindo no último tempo.

Compasso 31 – violino, colocamos dinâmica *mp*.

Compasso 34 – violino, marcamos arco para cima e colocamos *tratina* na última nota.

Compasso 35 – violino, colocamos *tratinas* em todas as notas com exceção da última colcheia que colocamos ponto, marcamos arco para baixo na primeira nota arco para cima na segunda e arco para cima no terceiro tempo.

Compasso 36 – violino, marcamos pontos em todas as notas.

Compasso 37 – violino, marcamos pontos em todas as notas e colocamos um sinal de crescendo nos dois últimos tempos.

Compasso 38 – violino, marcamos dinâmica *f*.

Compasso 40 – violino, marcamos arco para cima na primeira nota.

Compassos 42 e 43 – violino, marcamos arco para baixo na primeira nota.

Compasso 44 – violino, marcamos arco para cima na primeira nota e marcação *cresc.* a partir do terceiro tempo.

Compasso 45 – violino, ligamos a segunda e terceira nota, marcamos *tratina* e colocamos arco para baixo na segunda nota, marcamos arco para cima na terceira nota.

Compasso 46 – violino, colocamos dinâmica *f*.

Compasso 46 – piano, colocamos dinâmica *mf*.

Compasso 47 – violino, marcamos arco para cima.

Compasso 48 – piano, colocamos marcação *cresc.*

Compasso 50 – violino, marcamos arco para baixo.

Compasso 50 – piano, colocamos dinâmica *f*.

Compasso 52 – violino, colocamos pontos em todas as notas, bem como dinâmica *mf*, marcamos arco para baixo na primeira nota e colocamos um sinal de crescendo.

Compasso 53 – violino, colocamos dinâmica *f*, colocamos *tratinas* nas duas últimas colcheias e marcamos arco para cima e para baixo.

Compasso 53 – piano, colocamos dinâmica *f*.

Compasso 54 – violino, colocamos *tratinas* em todas as notas, marcamos arcadas no primeiro e segundo tempo começando com arco para cima na primeira nota.

Compasso 55 – violino, colocamos um sinal de diminuindo no primeiro tempo, marcamos *tratinas* nas colcheias do segundo, quarto e quinto tempo, assim como arco para cima na colcheia do segundo tempo e para baixo na colcheia do quarto tempo.

Compasso 56 – violino, colocamos *tratinas* nas colcheias do segundo, quarto e quinto tempo, marcamos arco para cima na colcheia do segundo tempo e para baixo na colcheia do quarto tempo.

Compasso 57 – violino, colocamos um sinal de diminuindo.

Compasso 58 – violino, colocamos dinâmica *mf*, marcamos ponto e arco para cima.

Compasso 61 – piano, colocamos marcação *cresc.*

Compasso 63 – violino, marcamos arco para baixo.

Compasso 63 – piano, marcamos dinâmica *f* no quinto tempo.

Compasso 64 – violino, colocamos pontos nas duas primeiras notas e marcamos arco para baixo e para cima.

Compasso 66 – violino, marcamos arco para baixo na primeira nota e arco para cima na segunda colcheia do quarto tempo.

Compasso 69 – piano, marcamos dinâmica *mf*.

Compasso 70 – violino, marcamos arco para cima na segunda nota.

Compasso 71 – violino, colocamos *tratinas* nas três primeiras notas.

Compasso 72 – violino, marcamos arco para cima na primeira nota.

Compasso 73 – violino, colocamos *tratinas* na segunda e terceira nota marcamos arco para cima na terceira nota.

Compasso 74 – violino, marcamos arco para cima.

Compasso 75 – violino, colocamos *tratinas* na primeira nota e marcamos arco para cima na terceira nota.

Compasso 76 – violino, colocamos pontos em todas as notas e marcamos arco para cima na primeira nota.

Compasso 77 – violino, colocamos *tratinas* nas duas primeiras notas, marcamos arco para cima na terceira nota.

Compasso 77 – piano, colocamos dinâmica *p*.

Compassos 78 e 79 – violino, marcamos arco para cima nas colcheias do terceiro e quarto tempo, bem como arco para baixo na colcheia do quinto tempo.

Compasso 80 – violino, marcamos um sinal de diminuindo no primeiro e segundo tempo.

Compasso 80 – piano, colocamos marcação *cresc.*

Compasso 83 – violino, colocamos dinâmica *mf*, marcamos arco para baixo na primeira nota.

Compasso 85 – violino, colocamos pontos nas colcheias do primeiro e segundo tempo,

marcamos arco para baixo na primeira nota.

Compasso 87 – violino, marcamos arco para baixo na primeira nota.

Compasso 88 – violino e piano, colocamos um sinal de crescendo no quarto e quinto tempo.

Compasso 89 – violino, colocamos dinâmica *f*, marcamos arco para cima na segunda e terceira quiáltera após o terceiro tempo.

Compasso 89 – piano, colocamos dinâmica *mf*.

Compasso 90 – violino, colocamos pontos nas quiálteras do quarto e quinto tempo, marcamos arco para cima na primeira quiáltera do quarto tempo.

Compasso 91 – violino, marcamos arco para cima na segunda quiáltera após o terceiro tempo, colocamos acento na semínima pontuada do quinto tempo e na última colcheia do compasso.

Compasso 92 – violino, marcamos acento.

Compasso 94 – violino, marcamos arco para baixo.

Compasso 94 – piano, pauta superior, colocamos pontos na segunda e terceira colcheia.

Compasso 96 – piano, colocamos acento na primeira nota.

Compasso 97 – violino, colocamos *tratina* e arco para cima.

Compasso 98 – violino, ligamos o primeiro ao segundo tempo, terceiro ao quarto tempo, quinto tempo ao primeiro tempo do próximo compasso, colocamos *tratinas* nas colcheias do segundo e quarto tempo, estendemos o sinal de crescendo até o segundo tempo do próximo compasso.

Compasso 99 – violino, marcamos *tratina* na colcheia do primeiro tempo, corrigimos o sinal de dinâmica *f* para o segundo tempo.

Compasso 99 – piano, colocamos um sinal de crescendo no final do compasso.

Compasso 100 – violino, colocamos dinâmica *mf*, marcamos arco para cima na primeira nota, ligamos a colcheia do terceiro tempo à mínima do quarto tempo, eliminamos os pontos nessas notas, por fim, ligamos a colcheia do quarto tempo ao quinto tempo.

Compasso 103 – violino, colocamos um sinal de crescendo.

Compasso 104 – violino, ligamos as duas primeiras semicolcheias, colocamos um sinal de diminuindo a partir do segundo tempo.

Compasso 104 – piano, colocamos um sinal de crescendo no quinto tempo.

Compasso 105 – violino, colocamos dinâmica *mf*, marcamos arco para baixo na primeira nota, colocamos um sinal de crescendo a partir do terceiro tempo.

Compasso 106 – violino, colocamos dinâmica *f*, tal como um sinal de diminuindo a

partir do terceiro tempo até o terceiro tempo do próximo compasso e uma *tratina* na primeira nota.

Compassos 107 a 114 – violino, marcamos arco para baixo em todas as primeiras quiálteras após as pausas.

Compasso 111 – piano, eliminamos o sinal de acento na primeira colcheia do quinto tempo.

Compasso 116 – violino, marcamos arco para baixo nas primeiras quiálteras após a as pausas, assim como arco para baixo na última nota.

Figura 70 - Correções c.116-124

Fonte: Éditions Max Eschig - Villa-Lobos (1920), correções elaboradas pelo autor.

Compasso 118 – violino, colocamos pontos nas quiálteras do quarto e quinto tempo.

Compasso 118 – piano, marcamos dinâmica *mf* no primeiro tempo e *p* no segundo tempo.

Compasso 119 - violino e piano, colocamos acentos nas primeiras notas.

Compasso 120 – violino, colocamos pontos nas colcheias do quarto e quinto tempo, marcamos arco para baixo na colcheia do quarto tempo.

Compasso 121 – violino, colocamos pontos nas quiálteras no primeiro segundo e terceiro tempo, colocamos *tratinas* nas quiálteras do quarto e do quinto tempo, marcamos arco para cima na segunda e terceira nota do terceiro tempo, arco para baixo, para cima e para baixo no quarto tempo e arco para cima no quinto tempo, por fim, colocamos um sinal de crescendo a partir do quarto tempo.

Compasso 121 – piano, pauta inferior, colocamos um acento na segunda nota.

Compasso 122 – violino, marcamos arco para baixo na primeira nota, colocamos pontos nas quiálteras do primeiro, segundo e terceiro tempo, assim como *tratinas* nas semicolcheias do quarto e quinto tempo.

Compasso 123 – violino, colocamos *tratina*.

Terceiro Movimento

Compasso 1 – violino, colocamos *tratina* e arco para cima.

Compasso 1 – piano, colocamos um sinal de crescendo no terceiro tempo.

Compasso 2 e 3 – violino, colocamos *tratinas* nas colcheias do terceiro e do quarto tempo, assim como arco para cima na última colcheia do compasso.

Compasso 2 – piano, colocamos um sinal de crescendo a partir do terceiro tempo.

Compasso 4 – violino, colocamos *tratinas* nas colcheias do terceiro e quarto tempo, ligamos as duas últimas notas, bem como um sinal de crescendo no quarto tempo.

Compasso 4 – piano, colocamos dinâmica *mp*.

Compasso 5 – violino, colocamos dinâmica *f*, colocamos um acento na primeira nota, colocamos um sinal de diminuindo.

Compasso 5 – piano, colocamos um sinal de diminuindo a partir do segundo tempo.

Compasso 6 – violino, colocamos dinâmica *mf*, ligamos as duas primeiras quiálteras do terceiro tempo.

Compasso 6 – piano, colocamos dinâmica *p*, tal como uma ligadura na primeira quiáltera do segundo tempo.

Compasso 7 -violino, colocamos *tratinas* nas quiálteras do terceiro e quarto tempo.

Figura 71 - Correções c.7-14

Fonte: Éditions Max Eschig - Villa-Lobos (1920), correções elaboradas pelo autor.

Compasso 8 – violino, colocamos marcação *cresc.*, assim como *tratinas* nas quiálteras do segundo e terceiro tempo.

Compasso 8 – piano, colocamos marcação *cresc.*

Compasso 9 – violino, colocamos *tratinas* nas quiálteras do primeiro e segundo tempo, marcamos dinâmica *f* no terceiro tempo.

Compasso 10 – violino, ligamos as duas notas do primeiro tempo, ligamos as duas notas do quarto tempo, colocamos *tratinas* nas quiálteras do terceiro tempo.

Compasso 11 – violino, colocamos pontos em todas as quiálteras desligadas, marcamos arco para baixo na segunda quiáltera do segundo tempo, colocamos um sinal de diminuindo no segundo tempo, assim como dinâmica *p* no quarto tempo e marcação *cresc.*

Compasso 11 – piano, colocamos dinâmica *p* e marcação *cresc.* no quarto tempo.

Compasso 12 13 e 14 – violino, colocamos pontos em todas as notas.

Compasso 15 – violino, marcamos arco para cima na segunda e terceira quiáltera do

primeiro tempo e arco para cima na segunda e terceira quiáltera do quarto tempo, colocamos dinâmica *f* no segundo tempo, além de pontos nas quiálteras do primeiro e do quarto tempo.

Compasso 16 – violino, colocamos dinâmica *f*, marcamos arco para baixo na segunda nota do segundo tempo e segunda nota do terceiro tempo.

Compasso 17 – violino, marcamos arco para cima na última nota do compasso.

Compasso 18 – violino, marcamos arco para baixo na primeira e na segunda nota, marcamos um sinal de diminuindo a partir do segundo tempo até o terceiro tempo do próximo compasso.

Compasso 18 – piano, marcamos um sinal de diminuindo até o terceiro tempo do próximo compasso.

Compasso 19 – piano, marcamos dinâmica *p* no segundo tempo.

Compasso 20 – violino, marcamos arco para cima, ligamos as duas notas do compasso.

Compasso 21 – violino, ligamos as duas notas do terceiro e quarto tempo.

Compasso 22 – violino, ligamos o primeiro e o segundo tempo, colocamos *tratinas* nas duas quiálteras desligadas do terceiro tempo, marcamos arco para cima para baixo, e arco para cima na última nota.

Compasso 23 e 24 – violino, ligamos as duas primeiras notas e marcamos *tratinas* nas duas quiálteras desligadas do quarto tempo.

Compasso 25 – violino, marcamos *tratinas* nas duas quiálteras desligadas do segundo tempo, marcamos arco para baixo no quarto tempo, por último, colocamos marcação *cresc.* no quarto tempo.

Compasso 25 – piano, colocamos marcação *cresc.* no quarto tempo.

Compassos 26 – violino, colocamos arco para cima no primeiro tempo, colocamos *tratinas* nas duas colcheias desligadas do segundo tempo.

Compasso 27 – violino, marcamos *tratinas* nas duas colcheias desligadas do segundo tempo.

Compasso 28 – violino, colocamos dinâmica *f*, bem como *tratinas* nas quiálteras desligadas.

Compasso 28 – piano, colocamos dinâmica *mf*, assim como ligaduras na última quiáltera do terceiro tempo e na primeira quiáltera do quarto tempo.

Compasso 29 e 30 – violino, colocamos *tratinas* nas quiálteras desligadas.

Compasso 31 – violino, colocamos pontos nas quiálteras desligadas, marcamos arco para cima na segunda quiáltera do primeiro tempo, colocamos uma marcação de diminuindo a partir do quarto tempo até o quarto tempo do próximo compasso.

Compasso 31 – piano, colocamos ligaduras na terceira quiáltera do terceiro tempo e na primeira quiáltera do quarto tempo.

Compasso 32 – violino, colocamos *tratina* e marcamos arco para cima na última nota.

Compasso 33 – violino, marcamos *tratina* na última nota.

Compasso 34 – violino, marcamos acento e *tratina* na última nota.

Compasso 34 – piano, marcamos ligaduras na terceira quiáltera do terceiro tempo e na primeira quiáltera do quarto tempo.

Compasso 35 – violino, marcamos arco para baixo no quarto tempo.

Compasso 35 – piano, marcamos ligaduras na terceira quiáltera do segundo tempo e na primeira quiáltera do terceiro tempo.

Compassos 36, 37 e 38 – violino, marcamos ligaduras de três em três notas.

Compasso 36 – piano, marcamos ligaduras na terceira quiáltera do primeiro tempo, na primeira quiáltera do segundo tempo, e na terceira quiáltera do quarto tempo.

Compasso 37 – piano, marcamos ligaduras na terceira quiáltera do terceiro tempo e na primeira quiáltera do quarto tempo.

Compasso 38 – piano, marcamos ligaduras na terceira quiáltera do segundo tempo e na primeira quiáltera do terceiro tempo.

Compasso 39 – violino, marcamos arco para cima na primeira nota, assim como *tratinas* nas primeiras três notas, por fim, colocamos um sinal de diminuindo a partir do segundo tempo.

Compasso 40 – violino, colocamos um sinal de crescendo até o quarto tempo, colocamos *tratina* e dinâmica *f* no quarto tempo.

Compassos 41 e 42 – violino, marcamos *tratina* no quarto tempo.

Compasso 43 – violino, ligamos as três primeiras notas, colocamos marcação *dim*.

Compasso 43 – piano, colocamos marcação *dim*.

Compasso 44 – violino, ligamos as notas do terceiro e do quarto tempo de três em três notas.

Compasso 45 – violino, fizemos ligaduras por tempos, colocamos dinâmica *p* e marcação *cresc*.

Compasso 45 – piano, colocamos dinâmica *p* e marcação *cresc*.

Compasso 46 – violino, ligamos as duas primeiras notas do primeiro e do terceiro tempo, colocamos um sinal de crescendo.

Compasso 47 – violino, colocamos dinâmica *f*, ligamos as duas primeiras semicolcheias e as duas primeiras notas do quarto tempo, marcamos arco para baixo na última nota.

Compasso 47 – piano, colocamos dinâmica *f*.

Compasso 48 - violino marcamos arco para cima.

Compassos 49, 50 e 51 violino, marcamos arco para baixo nos acordes.

Compasso 49 – piano, pauta inferior, colocamos acento no último tempo.

Compasso 51 – piano, pauta inferior, colocamos acento na primeira nota.

Compasso 52 – violino, marcamos arco para baixo e para cima.

Compasso 52 – piano, marcamos um sinal de crescendo.

Compasso 53 – violino, marcamos dinâmica *f*, ligamos o primeiro ao segundo tempo e o terceiro ao quarto tempo.

Compasso 53 – piano, colocamos dinâmica *f*.

Compasso 54 – violino, ligamos o primeiro ao segundo tempo e o terceiro ao quarto tempo.

Compasso 55 – violino, colocamos dinâmica *mf* e pontos nas quiálteras do primeiro e segundo tempo, *tratinas* nas semicolcheias do terceiro e quarto tempo, por último, colocamos um sinal de crescendo a partir do terceiro tempo.

Compasso 55 – piano, colocamos um sinal de crescendo a partir do terceiro tempo.

Compasso 56 – violino, colocamos dinâmica *f*, ligamos todo o compasso.

Compasso 56 – piano, pauta inferior, colocamos acentos na semicolcheia do primeiro tempo e no segundo tempo, igualando a pauta superior.

Compasso 57 – violino, ligamos as três primeiras notas, colocamos *tratinas* nas colcheias do terceiro tempo, bem como o quarto tempo ao primeiro tempo do próximo compasso.

Compasso 58 – violino, colocamos *tratinas* nas colcheias do segundo tempo, ligamos as notas do terceiro e quarto tempo.

Compasso 58 – piano, colocamos dinâmica *mf*.

Compasso 59 – violino, colocamos *tratinas* nas duas primeiras colcheias e nas duas colcheias do quarto tempo, ligamos as duas primeiras notas do segundo tempo, por fim, colocamos arco para cima na próxima nota Dó.

Compasso 59 – piano, colocamos um sinal de crescendo a partir do segundo tempo até o segundo do tempo do próximo compasso.

Compasso 60 – piano, colocamos dinâmica *f* no segundo tempo.

Compasso 62 – violino, colocamos um sinal de diminuindo.

Compasso 63 – piano, colocamos um sinal de diminuindo.

Compasso 64 – piano, colocamos dinâmica *mf*.

Compasso 65 – piano, colocamos um sinal de crescendo a partir do terceiro tempo.

Compasso 66 – piano, colocamos dinâmica *f*, bem como acentos na primeira nota das pautas superior e inferior.

Compasso 70 – violino, colocamos *tratinas* e pontos, marcamos arco para cima na primeira nota.

Compasso 71 – violino, colocamos *tratinas* e pontos nas colcheias do primeiro, segundo e terceiro tempo, assim como pontos nas quáteras do quarto tempo, marcamos arco para cima nas duas últimas notas.

Compasso 72 – violino, colocamos pontos nas quáteras do quarto tempo, marcamos arco para cima na primeira quáterla do quarto tempo.

Compassos 73, 74 e 75 – violino, marcamos pontos em todas as notas.

Compasso 75 – violino, colocamos um sinal de crescendo a partir do segundo tempo.

Compasso 76 – violino, marcamos um sinal de diminuindo até o final do próximo compasso.

Compasso 80 – piano, colocamos dinâmica *p*.

Compasso 82 – piano, colocamos sinal de crescendo.

Compasso 83 – piano, colocamos dinâmica *mf*.

Compasso 85 – piano, colocamos um sinal de crescendo a partir do segundo tempo até o quarto tempo, colocamos dinâmica *f* no quarto tempo.

Figura 72 - Correções c.85-89



Compasso 86 e 87 – piano, marcamos dinâmica *mf* no primeiro tempo e *f* no quarto tempo.

Compasso 88 – piano, marcamos dinâmica *mf* no primeiro tempo e *f* no quarto tempo.

Compasso 89 – violino, colocamos pontos em todas as notas, marcamos arco para baixo na primeira nota.

Compasso 89 – piano, colocamos dinâmica *mf*.

Compasso 91 – violino, colocamos pontos em todas as notas.

Compassos 92 e 93 – violino, colocamos *tratinas* e ligaduras na colcheia do terceiro tempo e na primeira quiáltera do quarto tempo, marcamos acentos na primeira nota do terceiro tempo e arco para baixo e para cima nas duas últimas notas, por fim, eliminamos a ligadura das duas últimas notas.

Compasso 96 – violino, eliminamos as ligaduras do segundo e quarto tempo do compasso, colocamos *tratinas* e ligaduras na colcheia do primeiro tempo e na primeira quiáltera do segundo tempo, na colcheia do terceiro tempo e na primeira quiáltera do quarto tempo, por último, colocamos dinâmica *p* no terceiro tempo.

Compassos 97, 98 e 99 – violino, eliminamos as ligaduras do segundo e quarto tempo, colocamos acentos no primeiro e no terceiro tempo, colocamos *tratinas* e ligaduras na colcheia do primeiro tempo e na primeira quiáltera do segundo tempo, na colcheia do terceiro tempo e na primeira quiáltera do quarto tempo.

Compasso 100 – violino, ligamos a semínima do terceiro tempo ao quarto tempo, eliminamos as ligaduras do segundo e quarto tempo, colocamos acentos no primeiro e no terceiro tempo, bem como *tratinas* e ligaduras na colcheia do primeiro tempo e na primeira quiáltera do segundo tempo, na colcheia do terceiro tempo e na primeira quiáltera do quarto tempo.

Compasso 101 – violino, ligamos a semínima do primeiro tempo ao segundo tempo, eliminamos as ligaduras do segundo e quarto tempo, colocamos acentos no primeiro e no terceiro tempo, assim como *tratinas* e ligaduras na colcheia do primeiro tempo e na primeira quiáltera do segundo tempo, na colcheia do terceiro tempo e na primeira quiáltera do quarto tempo.

Compasso 102 – violino, eliminamos as ligaduras do segundo e quarto tempo, colocamos *tratinas* e ligaduras na colcheia do primeiro tempo e na primeira quiáltera do segundo tempo, na colcheia do terceiro tempo e na primeira quiáltera do quarto tempo.

Compasso 103 e 104 – violino, eliminamos as ligaduras do segundo e quarto tempo, colocamos acentos no primeiro e no terceiro tempo, assim como *tratinas* e ligaduras na colcheia

do primeiro tempo e na primeira quiáltera do segundo tempo, na colcheia do terceiro tempo e na primeira quiáltera do quarto tempo.

Compasso 105 - violino, eliminamos as ligaduras do segundo e quarto tempo, colocamos *tratinas* e ligaduras na colcheia do primeiro tempo e na primeira quiáltera do segundo tempo, na colcheia do terceiro tempo e na primeira quiáltera do quarto tempo.

Compasso 106 – violino, colocamos *tratinas* nas duas primeiras notas e colocamos dinâmica *f*.

Compasso 107 – violino, marcamos *tratina*.

Compasso 108 – violino, colocamos *tratinas* e marcamos arco para cima nas duas últimas notas, além de um sinal de diminuindo no quarto tempo.

Compasso 108 – piano, colocamos um sinal de diminuindo no quarto tempo.

Compasso 109, 110 e 111 – violino, no compasso 109, colocamos dinâmica *mp*, eliminamos as ligaduras do segundo e quarto tempo, colocamos *tratinas* e ligaduras na colcheia do primeiro tempo e na primeira quiáltera do segundo tempo, na colcheia do terceiro tempo e na primeira quiáltera do quarto tempo.

Compasso 112 – piano, colocamos marcação *cresc.*

Compasso 113 – violino, ligamos as duas colcheias do terceiro tempo, colocamos *tratinas* nas duas últimas notas.

Compasso 114 – piano e violino, colocamos dinâmica *p* e um sinal de crescendo.

Compassos 115 a 118 – violino, marcamos arco para cima na primeira nota.

Compasso 120 – violino, colocamos pontos em todas as notas, colocamos um sinal de crescendo a partir do terceiro tempo.

Compasso 121 – violino, colocamos dinâmica *f* na primeira nota e *mf* na segunda nota do segundo tempo, marcamos arco para baixo nesta segunda nota.

Compasso 121 – piano, colocamos dinâmica *f*.

Compassos 122, 123 e 124 – violino, colocamos pontos em todas as quiálteras, marcamos arco para baixo na segunda nota do segundo tempo.

Compassos 125 e 126 – violino, colocamos pontos em todas as notas.

Compasso 125 – piano, colocamos dinâmica *mf*.

Compasso 127 – violino, colocamos dinâmica *f*, assim como *tratinas* e marcamos arco para cima e para baixo nas duas colcheias do quarto tempo.

Compasso 129 – violino, colocamos *tratinas* nas duas últimas notas.

Compasso 130 e 131 – violino, colocamos um sinal de crescendo no quarto tempo do compasso.

Compasso 131 – violino, marcamos arco para cima nas duas últimas semicolcheias.

Compasso 132 – violino, marcamos um sinal de diminuindo no quarto tempo.

Compasso 133 a compasso 136 – piano, pauta inferior, ligamos todas as notas do compasso.

Compasso 134 – violino, ligamos todas as notas, marcamos arco para baixo e colocamos uma *tratina* na última nota.

Compasso 135 – violino, ligamos todas as notas, colocamos uma *tratina* na última nota.

Compasso 136 e 137 – violino, ligamos os dois compassos.

Compasso 137 – violino, marcamos arco para cima e colocamos uma *tratina* na última nota.

Compasso 137 e 138 – piano, pauta inferior, ligamos os dois compassos.

Compasso 138 – violino, colocamos um sinal de diminuindo a partir do terceiro tempo, também colocamos uma vírgula no final desse compasso.

Compasso 139 – violino, colocamos dinâmica *f*, ligamos as primeiras duas notas e o segundo ao terceiro tempo, colocamos *tratinas* na colcheia do primeiro tempo e na colcheia do terceiro tempo, por fim, marcamos arco para baixo na primeira e na última nota do compasso.

Compassos 141 e 142 – violino, marcamos arco para cima na primeira nota.

Compassos 143 a 148 – violino, colocamos pontos em todas as notas.

Compasso 146 – violino, colocamos dinâmica *mf*.

Compasso 149 – violino e piano, colocamos um sinal de crescendo até o terceiro tempo, tal como dinâmica *f*. Na parte do violino, no terceiro tempo, por último, ligamos as duas primeiras semicolcheias.

Compassos 150 e 151 – violino, marcamos arco para cima.

Compasso 152 – violino, marcamos arco para cima e colocamos *tratina* na última nota.

Compassos 153 e 154 – violino, ligamos as duas primeiras notas, colocamos *tratinas* nas colcheias desligadas e marcamos arco para cima na última nota.

Compasso 153 – piano, colocamos dinâmica *mf*.

Compasso 155 – violino, ligamos as duas primeiras notas, marcamos *tratinas* nas duas colcheias do terceiro tempo.

Compasso 156 – violino, marcamos *tratinas* nas duas colcheias do segundo tempo.

Compasso 157 – violino, marcamos arco para baixo.

Compasso 157 - piano marcamos dinâmica *f*.

Figura 73 - Correções c.157-161

157
14 Molto animato

gliss

v gliss

rfz

Molto animato

8

159

rfz

ff

8

ff

Fonte: Éditions Max Eschig - Villa-Lobos (1920), correções elaboradas pelo autor.

Compasso 158 – violino, marcamos arco para cima no segundo tempo.

Compasso 160 – violino, colocamos *tratinas* em todas as notas.

Compasso 161 – violino, colocamos pontos nas duas notas.

4.1.3. Correções de notas, ritmos, sugestões e adequações de dinâmicas, articulações e marcações de arcadas, parte individual do violino

Primeiro Movimento

Colocamos uma nota de rodapé indicando: “todos os *glissandos* devem ser tocados expressivamente”.

colocamos uma ligadura na última colcheia estendendo-a até o próximo compasso.

Compasso 9 – marcamos arco para cima, colocamos dinâmica *mf*, colocamos marcação *gliss.*

Compasso 10 – marcamos arco para baixo, colocamos marcação *gliss.*, assim como dinâmica *mp*, e um sinal de diminuindo até o final do próximo compasso

Compasso 13 – marcamos arco para baixo.

Compasso 14 – ligamos a segunda e terceira nota, ligamos o terceiro tempo até o final do próximo compasso, colocamos um sinal de crescendo até o terceiro tempo e de diminuindo até o final do próximo compasso.

Compasso 16 – marcamos arco para baixo no Ré bemol, terceiro tempo e para cima no Si bemol, colocamos um sinal de crescendo e de diminuindo até o terceiro tempo do próximo compasso, no terceiro tempo.

Compasso 17 – colocamos um sinal de crescendo a partir do terceiro tempo até o segundo tempo do próximo compasso, bem como a marcação *a tempo*, por fim, no terceiro tempo colocamos o número 2 acima das colcheias.

Compasso 18 – colocamos marcação *gliss.* no terceiro tempo.

Compasso 19 – colocamos um sinal de diminuindo a partir do terceiro tempo.

Compasso 20 – marcamos arco para cima e ligamos as próximas notas.

Compasso 21 – ligamos as notas do terceiro e quarto tempo, eliminamos a ligadura original, colocamos um sinal de crescendo a partir do terceiro tempo.

Compasso 22 – marcamos arco para baixo na primeira nota, colocamos marcação *gliss.* no segundo tempo, além de um sinal de diminuindo a partir da segunda nota.

Compasso 23 – ligamos as três primeiras notas, eliminamos a ligadura original, colocamos um sinal de crescendo no segundo tempo e de diminuindo no quarto tempo até o terceiro tempo do próximo compasso.

Compasso 24 – colocamos um sinal de crescendo a partir do terceiro tempo, colocamos *tratinas* nas semínimas, marcamos arco para cima na primeira semínima do terceiro tempo, para baixo na segunda e para cima na terceira.

Compasso 25 – marcamos uma ligadura no compasso inteiro, colocamos um sinal de diminuindo a partir do terceiro tempo.

Compasso 26 – colocamos dinâmica *mp* e marcação *cresc.*, no quarto tempo, corrigimos a semínima pontuada inferior e a *appoggiatura* que a antecede para Mi bemol, conforme consta no manuscrito.

Compasso 27 – marcamos dinâmica *mp*, colocamos marcação *gliss.* e marcação *cresc.*

Compasso 28 – colocamos marcação *gliss.*, marcamos *tratina* e arco para cima na última nota. No segundo tempo, corrigimos a semínima pontuada superior e a *appoggiatura* que a antecede para Lá bemol.

Compasso 29 – colocamos um sinal de crescendo, além de *tratinas* nas duas colcheias do segundo e do quarto tempo

Compasso 30 – colocamos dinâmica *f*.

Compasso 31 – eliminamos a marcação *dim*.

Compasso 32 – colocamos a marcação *dim*.

Compasso 34 – colocamos dinâmica *p* no segundo tempo, marcamos arco para cima na segunda nota, arco para baixo na terceira nota, arco para cima na primeira nota do terceiro tempo e arco para cima também no quarto tempo, colocamos sinais de crescendo e de diminuindo, assim como marcação *poco rit.* no terceiro tempo.

Compasso 35 – colocamos dinâmica *mp*, ligamos a primeira nota à segunda nota e marcamos arco para baixo.

Compasso 36 – ligamos a primeira nota à segunda.

Compassos 37 e 38 – ligamos os dois compassos.

Compasso 39 – marcamos um sinal de crescendo, marcamos *tratinas* nas duas últimas colcheias.

Compasso 40 – ligamos as duas notas do primeiro tempo e as duas notas do segundo tempo, marcamos arco para cima na segunda semicolcheia do quarto tempo, no quinto tempo, colocamos um sustenido no Fá e um bemol no Mi, trata-se de uma marcação de segurança.

Compasso 41 – colocamos um sinal de crescendo no quarto tempo, ligamos as duas notas do primeiro tempo e as duas notas do segundo tempo, tal como as três semicolcheias do quarto tempo e colocamos *tratinas* nas duas últimas semicolcheias do quarto tempo.

Compasso 42 – colocamos dinâmica *f*, colocamos um sinal de diminuindo no quinto tempo.

Compasso 43 – colocamos dinâmica *mf*, ligamos as últimas três semínimas.

Compasso 44 – ligamos as duas primeiras notas, colocamos *tratinas* nas duas últimas notas.

Compasso 45 – colocamos sinal de diminuindo.

Compasso 46 – colocamos dinâmica *p*, igualando ao piano.

Compasso 49 – marcamos arco para baixo na primeira nota, colocamos a marcação *cantabile*, marcamos arco para cima e para baixo e, por fim, colocamos *tratinas* nas duas últimas notas.

Compasso 50 – colocamos um sinal de crescendo a partir do terceiro tempo.

Compasso 51 – colocamos sinal de diminuindo.

Compasso 52 – colocamos sinal de crescendo, assim como de *tratinas* nas duas últimas colcheias do quarto tempo.

Compasso 53 – colocamos dinâmica *f*.

Compasso 56 – ligamos as três primeiras notas, eliminamos a ligadura original, por último colocamos *tratina* na primeira colcheia do último tempo.

Compasso 57 – marcamos um diminuindo a partir da segunda nota, ligamos as três primeiras colcheias, eliminamos a ligadura original.

Compasso 58 – ligamos as três primeiras colcheias, eliminamos a ligadura original.

Compasso 59 - colocamos um sinal de crescendo a partir do segundo tempo.

Compasso 60 – ligamos as duas notas do compasso, colocamos dinâmica *f* e marcação *cantabile*.

Compassos 61e 62 – ligamos as duas notas do compasso.

Compasso 63 – colocamos marcação de crescendo.

Compasso 64 – colocamos dinâmica *f*, ligamos as primeiras duas notas e as duas notas do terceiro e quarto tempo, por fim, colocamos uma *tratina* no terceiro tempo.

Compasso 65 – ligamos as três primeiras colcheias e ligamos as duas últimas notas, colocamos uma *tratina* no terceiro tempo.

Compasso 66 – ligamos as três primeiras colcheias, colocamos uma marcação *dim*.

Compasso 67 - colocamos sinal de diminuindo.

Compasso 76 – marcamos arco para baixo na primeira nota e no quarto tempo colocamos *tratinas*.

Compasso 77 – marcamos *tratinas* nas duas colcheias do quarto tempo.

Compasso 78, 79 e 80 – violino, marcamos *tratinas* em todas as notas.

Compasso 82 – marcamos arco para cima.

Compasso 84 – colocamos pontos nas duas primeiras colcheias e marcamos arco para baixo na primeira.

Compasso 85 – marcamos pontos nas duas primeiras colcheias, assim como arco para cima e para baixo nas duas últimas semicolcheias.

Compasso 86 – marcamos pontos nas duas colcheias do segundo tempo.

Compasso 87 – marcamos arco para cima na primeira nota, bem como pontos nas duas colcheias do segundo tempo.

Compasso 88 – marcamos pontos nas duas colcheias do segundo tempo.

Compasso 89, 90 e 91 – marcamos acentos nas colcheias do segundo tempo.

Compasso 92 – marcamos pontos nas duas primeiras colcheias e arco para baixo na primeira nota.

Compasso 93 – marcamos pontos nas duas colcheias do segundo tempo e arco para baixo na primeira nota.

Compasso 94 – marcamos pontos nas duas primeiras colcheias e arco para baixo na primeira nota.

Compasso 95 – marcamos arco para cima, ligamos o quarto tempo a partir da segunda semicolcheia, colocamos um sinal de diminuindo no quarto tempo.

Compasso 96 – colocamos dinâmica *mf*, ligamos todas as notas do compasso, eliminamos a ligadura original

Compasso 97 – ligamos as duas primeiras notas.

Compasso 98 – ligamos todas as notas do compasso e colocamos a marcação *cresc.*

Compasso 99 – ligamos as duas primeiras notas.

Compasso 100 – colocamos marcação *gliss.* no primeiro e terceiro tempo.

Compasso 101 – colocamos *tratinas* em todas as notas e colocamos assentos nas colcheias a partir do segundo tempo, colocamos um sinal de crescendo.

Compasso 102 – colocamos dinâmica *f*.

Compasso 103 – colocamos arco para cima e um sinal de diminuindo.

Compasso 107 – marcamos arco para baixo e colocamos marcação *gliss.* e o traço correspondente.

Compassos 108 – colocamos marcação *gliss.*

Compasso 109 – colocamos dinâmica *p* e marcação *gliss.* no segundo tempo.

Compassos 110 – colocamos marcação *gliss.* no segundo tempo e colocamos marcação *cresc.* a partir do terceiro tempo.

Compasso 113 – colocamos dinâmica *f*.

Compasso 114 – ligamos o primeiro tempo ao segundo, corrigimos a marcação de oitava acima estendendo-a até o final do segundo tempo.

Compasso 115 – colocamos marcação *gliss.* no quarto tempo, igualmente, marcamos uma ligadura do terceiro tempo até a primeira nota do próximo compasso.

Compasso 117 – colocamos *tratinas* nas duas primeiras colcheias e nas notas do terceiro e quarto tempo, marcamos arco para cima na primeira colcheia, arco para baixo na segunda, arco para cima na terceira colcheia do primeiro tempo.

Compasso 118 – colocamos *tratinas* nas primeiras duas colcheias, tal como arco para

cima e para baixo na primeira e segunda nota, além de um sinal de crescendo.

Compasso 119 – marcamos *tratinas* nas duas primeiras notas.

Compasso 120 – colocamos dinâmica *f*, eliminamos a ligadura das três primeiras notas, marcamos *tratinas* nas duas colcheias do terceiro tempo.

Compasso 121 – colocamos um sinal de diminuindo a partir do terceiro tempo.

Compasso 122 – colocamos dinâmica *p*.

Compasso 123 – colocamos dinâmica *mf* no primeiro tempo e *mp* no quarto tempo, colocamos marcação *gliss.* no primeiro e quarto tempo.

Compasso 125 – colocamos dinâmica *p*.

Compasso 126 - colocamos marcação *cresc.* e marcação *gliss.* no segundo tempo.

Compasso 127 – marcamos arco para cima na colcheia Lá do segundo tempo, arco para baixo nas próximas notas (Si), arco para cima no Dó sustenido, arco para baixo no Ré sustenido e arco para cima no Mi sustenido, por fim, colocamos marcação *gliss.* no segundo tempo.

Compasso 128 – colocamos dinâmica *f*, marcamos arco para cima no Sol sustenido do terceiro tempo, arco para baixo no Lá e arco para cima no Fá, assim como marcação *gliss.* no quarto tempo.

Compasso 130 – marcamos arco para baixo.

Compasso 131 – colocamos um sinal de diminuindo.

Compasso 134 – colocamos dinâmica *mf* e marcamos arco para baixo, colocamos marcação *gliss.* no segundo tempo.

Compasso 135 – colocamos dinâmica *p* e marcamos arco para cima, bem como marcação *gliss.* e o traço correspondente no segundo tempo.

Compasso 138 – colocamos dinâmica *mf* e marcamos arco para baixo.

Compasso 139 – colocamos *tratinas* na segunda e terceira nota.

Compasso 140 – ligamos ao próximo compasso, colocamos um sinal de diminuindo até o final do próximo compasso.

Compasso 143 – colocamos um sinal de crescendo e *tratinas* na segunda e terceira nota.

Compasso 144 – ligamos ao próximo compasso, colocamos um sinal de diminuindo até o início do próximo compasso.

Compasso 146 – colocamos dinâmica *mf*.

Compasso 147 e 148 – colocamos *tratinas* nas semínimas.

Compasso 149 – marcamos arco para cima e para baixo nas duas últimas semicolcheias.

Compasso 150 – colocamos um sinal de crescendo até o final do próximo compasso.

Compasso 151 – marcamos arco para cima na segunda nota.

Compasso 152 – colocamos um sinal de diminuindo até o segundo tempo do próximo compasso.

Compasso 153 – colocamos dinâmica *p* no segundo tempo, marcamos um sinal de crescendo até o final do compasso 155.

Compasso 154 e 155 – colocamos *tratinas* nas colcheias.

Compasso 157 – colocamos *tratinas* nas duas primeiras colcheias.

Compassos 159 e 160 – colocamos sinal de diminuindo, ligamos as duas primeiras notas nos compassos.

Compasso 161 – marcamos dinâmica *p*, marcamos uma ligadura até o próximo compasso.

Compasso 163 e 164 – colocamos marcação *cresc.*, ligamos até o próximo compasso.

Compasso 165 – marcamos arco para cima.

Compasso 167 – colocamos dinâmica *f*.

Compasso 169 – marcamos arco para cima no segundo tempo.

Compasso 171 – marcamos arco para baixo.

Compasso 173 – marcamos arco para baixo e *dim*.

Compasso 174 – colocamos um sinal de diminuindo até o final do próximo compasso.

Compasso 176 – marcamos arco para baixo, colocamos dinâmica *p* e colocamos marcação *cresc.*

Compasso 179 - ajustamos a marcação *poco rall.* para o início do compasso, colocamos sinal de diminuindo no segundo tempo.

Compasso 180 – colocamos dinâmica *mf*.

Compasso 181 – colocamos sinal de diminuindo.

Compasso 186 – marcamos arco para baixo, eliminamos o crescendo escrito no terceiro e quarto tempo deste compasso, colocamos marcação *gliss.*

Compasso 187 – colocamos *tratinas* e marcamos arco para cima e para baixo nas colcheias do segundo tempo, também, colocamos um sinal de crescendo a partir do segundo tempo até o terceiro tempo do próximo compasso. Colocamos por último, ponto de aumento nas semínimas do terceiro e quarto tempo, conforme consta no manuscrito.

Compasso 188 – colocamos uma ligadura no Mi bemol do terceiro tempo ao Ré bemol do próximo compasso, marcamos arco para baixo no terceiro tempo.

Compasso 189 – marcamos *tratinas* nas duas colcheias do quarto tempo, colocamos dinâmica *mp* no quarto tempo.

Compasso 190 – quarto tempo, colocamos *tratinas* nas duas colcheias e colocamos

dinâmica *mf*.

Compasso 192 – colocamos um sinal de crescendo.

Compasso 193 – colocamos dinâmica *ff*, marcamos arco para cima e para baixo

Compasso 195 – marcamos arco para cima na segunda nota, arco para baixo na primeira nota do terceiro tempo e arco para cima na última nota do compasso.

Compasso 196 – colocamos um sinal de diminuindo.

Compasso 197 – colocamos um sinal de crescendo.

Compasso 198 - colocamos dinâmica *ff*, marcamos arco para baixo na primeira nota.

Compasso 199 – marcamos arco para baixo na primeira nota.

Compasso 200 – colocamos *tratinas* nas primeiras três colcheias e marcamos arco para cima na primeira nota, colocamos marcação *gliss.* no terceiro tempo.

Compasso 201– colocamos *tratinas* nas primeiras três colcheias e marcamos arco para cima na primeira nota.

Compasso 203 – ligamos as três primeiras colcheias, marcamos arco para baixo na primeira nota, arco para cima na segunda colcheia do segundo tempo, arco para baixo na primeira nota do terceiro tempo, para cima na próxima nota e para cima na última nota do compasso, por fim, marcamos um sinal de diminuindo a partir do terceiro tempo até o final do segundo tempo do próximo compasso.

Compasso 204 – ligamos as três últimas colcheias, marcamos arco para cima na primeira colcheia do terceiro tempo.

Compasso 205 – ligamos as duas primeiras notas, marcamos um sinal de diminuindo a partir do terceiro tempo.

Compasso 206 – colocamos dinâmica *pp*.

Figura 75 - Correções c.186-206

The image shows a musical score for a piece by Villa-Lobos, specifically measures 186 to 206. The score is written on four staves. The first staff (measures 186-190) includes dynamics like *mf* and *mp*, and features slurs and accents. The second staff (measures 191-195) has a *ff* dynamic and includes a section marked 'a tempo'. The third staff (measures 196-200) shows a *ff* dynamic and a section marked 'RIT'. The fourth staff (measures 201-206) includes a *rall.* marking and ends with a *pp* dynamic. Handwritten corrections are visible throughout the score, including slurs, accents, and dynamic markings.

Fonte: Éditions Max Eschig - Villa-Lobos (1920), correções elaboradas pelo autor.

Segundo Movimento

Compasso 1 – colocamos sinal de pizzicato de mão esquerda (+) na primeira nota do terceiro tempo, mantendo o padrão e após consulta ao manuscrito.

Compasso 2 e 4 – marcamos arco para cima,

Compasso 6 – colocamos dinâmica *mf*, marcamos arco para baixo na primeira nota, colocamos um sinal de crescendo final do compasso.

Compasso 7 – colocamos um sinal de diminuindo.

Compasso 8 – marcamos arco para cima na segunda nota do primeiro tempo, colocamos pontos nas colcheias do primeiro e segundo tempo.

Compasso 9 – colocamos um sinal de crescendo no primeiro e segundo tempo.

Compasso 10 – marcamos arco para cima no quinto tempo.

Compasso 11 – marcamos arco para baixo na primeira nota e arco para cima no Lá bemol do terceiro tempo, colocamos um sinal de crescendo, marcamos uma ligadura no compasso inteiro.

Compasso 12 – colocamos um sinal de diminuindo.

Compasso 16 – colocamos acentos e pontos em todas as notas.

Compasso 17 – colocamos acentos e pontos nas primeiras duas colcheias, colocamos acentos na terceira e quarta nota.

Compasso 19 – marcamos arco para cima na primeira nota e também arco para cima na nota do quinto tempo.

Compasso 22 – ligamos o segundo e o terceiro tempo.

Compasso 29 – marcamos arco para baixo no segundo tempo, colocamos um ponto na colcheia Sol do terceiro tempo.

Compasso 30 – colocamos um sinal de diminuindo no último tempo. Compasso 31 – colocamos dinâmica *mp* e marcamos acento na segunda nota.

Compasso 34 – marcamos arco para cima e colocamos *tratina* na última nota.

Figura 76 - Correções c.34-58

The musical score for Figure 76 consists of eight systems of four measures each, spanning measures 32 to 58. The notation includes various musical symbols and performance instructions:

- Measure 32:** Starts with a treble clef and a key signature of one flat. It includes a dynamic marking of *mf* and a slur over the last two measures.
- Measure 36:** Continues the melodic line with a slur over the last two measures.
- Measure 38:** Includes a dynamic marking of *f* and a slur over the last two measures.
- Measure 42:** Includes a dynamic marking of *mf* and a slur over the last two measures.
- Measure 44:** Includes a dynamic marking of *f* and a slur over the last two measures.
- Measure 50:** Includes a dynamic marking of *mf* and a slur over the last two measures.
- Measure 53:** Includes a dynamic marking of *mf* and a slur over the last two measures.
- Measure 56:** Includes a dynamic marking of *3mf* and a slur over the last two measures.

Compasso 35 – colocamos *tratinas* em todas as notas com exceção da última colcheia que colocamos ponto, marcamos arco para baixo na primeira nota arco para cima na segunda e arco para cima no terceiro tempo, no quarto tempo, por último, corrigimos a *appoggiatura* e a primeira nota para Si bemol, conforme consta no manuscrito.

Compasso 36 – marcamos pontos em todas as notas, marcamos um bequadro no Lá, terceira nota do segundo tempo, por segurança e Lá bemol na primeira nota do quinto tempo, conforme consta no manuscrito.

Compasso 37 – marcamos pontos em todas as notas e colocamos um sinal de crescendo nos dois últimos tempos, marcamos Lá bemol na última nota, por segurança.

Compasso 38 – marcamos dinâmica *f*.

Compasso 40 – marcamos arco para cima na primeira nota.

Compasso 42 – marcamos arco para baixo na primeira nota, no terceiro tempo, corrigimos a colcheia para Fá sustenido, conforme consta no manuscrito.

Compasso 43 – marcamos arco para baixo na primeira nota.

Compasso 44 – marcamos arco para cima na primeira nota e marcação *cresc.* a partir do terceiro tempo, corrigimos ligando a última nota à primeira nota do compasso.

Compasso 45 – ligamos a segunda e terceira nota, marcamos *tratinas* e colocamos arco para baixo na segunda nota, marcamos arco para cima na quarta nota.

Compasso 46 – colocamos dinâmica *f*.

Compasso 47 – marcamos arco para cima.

Compassos 50 e 51 – marcamos arco para baixo, mudamos para trinado, mantendo a nota de baixo como nota longa.

Compasso 52 – colocamos dinâmica *mf*, marcamos arco para baixo na primeira nota e colocamos um sinal de crescendo.

Compasso 53 – colocamos dinâmica *f*, nas duas últimas colcheias, marcamos *tratinas*, arco para cima e para baixo.

Compasso 54 – colocamos *tratinas* em todas as notas, marcamos arcadas no primeiro e segundo tempo começando com arco para cima na primeira nota.

Compasso 55 – colocamos um sinal de diminuindo no primeiro tempo, marcamos *tratinas* nas colcheias do segundo, quarto e quinto tempo, marcamos arco para cima na colcheia do segundo tempo e para baixo na colcheia do quarto tempo.

Compasso 56 – colocamos *tratinas* nas colcheias do segundo, quarto e quinto tempo, marcamos arco para cima na colcheia do segundo tempo e para baixo na colcheia do quarto tempo.

Compasso 57 – colocamos um sinal de diminuindo.

Compasso 58 – alteramos a pausa para pausa de quatro tempos, colocamos um sinal de quiáltera conectando a pausa de semínima e a colcheia do quinto tempo, colocamos dinâmica *mf* e marcamos ponto e arco para cima.

Compasso 63 – marcamos arco para baixo.

Compasso 64 – colocamos pontos nas duas primeiras notas e marcamos arco para baixo e para cima.

Compasso 64 – colocamos pontos nas duas primeiras notas e marcamos arco para baixo e para cima.

Compasso 66 – marcamos arco para baixo na primeira nota e arco para cima na segunda colcheia do quarto tempo.

Compasso 69 – marcamos arco para baixo.

Compasso 70 – marcamos arco para cima na segunda nota.

Compasso 71 – colocamos *tratina* na primeira nota.

Compasso 72 – marcamos arco para cima na primeira nota, corrigimos a terceira quiáltera do terceiro tempo para Si bemol, conforme consta no manuscrito.

Compasso 73 – colocamos *tratinas* na primeira e segunda nota, marcamos arco para cima na terceira, eliminamos a marcação de harmônico acima da primeira nota, ajustamos a marcação de oitava acima a partir da segunda nota.

Compasso 74 – marcamos arco para cima.

Compasso 75 – colocamos *tratinas* na primeira nota e marcamos arco para cima na terceira nota.

Compasso 76 – marcamos arco para cima na primeira nota.

Compasso 77 – colocamos *tratinas* nas duas primeiras notas, marcamos arco para cima na terceira nota e arco para baixo na última nota do compasso, ajustamos a marcação de oitava acima a partir da segunda nota, eliminamos os acentos e a marcação de harmônico acima da primeira nota.

Compassos 78 e 79 – marcamos arco para cima nas colcheias do terceiro e quarto tempo, marcamos arco para baixo na colcheia do quinto tempo.

Compasso 79 – corrigimos a última nota para Lá.

Compasso 80 – marcamos um sinal de diminuindo no primeiro e segundo tempo.

Compasso 82 – inserimos uma nota Ré com trinado.

Compasso 83 – colocamos dinâmica *mf*, marcamos arco para baixo na primeira nota.

Compassos 85 e 87 – marcamos arco para baixo na primeira nota.

Compasso 88 – colocamos um sinal de crescendo no quarto e quinto tempo.

Compasso 89 – colocamos dinâmica *f*, marcamos arco para cima na segunda e terceira quiáltera após o terceiro tempo.

Compasso 90 – colocamos pontos nas quiálteras do quarto e quinto tempo, marcamos arco para cima na primeira quiáltera do quarto tempo.

Compasso 91 – marcamos arco para cima na segunda quiáltera após o terceiro tempo, colocamos acento na semínima pontuada do quinto tempo e na última colcheia do compasso.

Compasso 92 – marcamos acento.

Compasso 94 – marcamos arco para baixo.

Compasso 97 – colocamos *tratina* e arco para cima, colocamos dinâmica *mf*.

Compasso 98 – eliminamos a marcação de dinâmica *mf*, ligamos o primeiro ao segundo tempo, terceiro ao quarto tempo, quinto tempo ao primeiro tempo do próximo compasso, colocamos *tratinas* nas colcheias do segundo e quarto tempo, por último, estendemos o sinal de crescendo até o segundo tempo do próximo compasso.

Compasso 99 – marcamos *tratina* na colcheia do primeiro tempo, corrigimos o sinal de dinâmica *f* para o segundo tempo.

Compasso 100 – colocamos dinâmica *mf*, marcamos arco para cima na primeira nota, ligamos a colcheia do terceiro tempo à mínima do quarto tempo, eliminamos os pontos nessas notas, ligamos a colcheia do quarto tempo ao quinto tempo.

Compasso 103 – colocamos um sinal de crescendo.

Compasso 104 – ligamos as duas primeiras semicolcheias, colocamos um sinal de diminuindo a partir do segundo tempo.

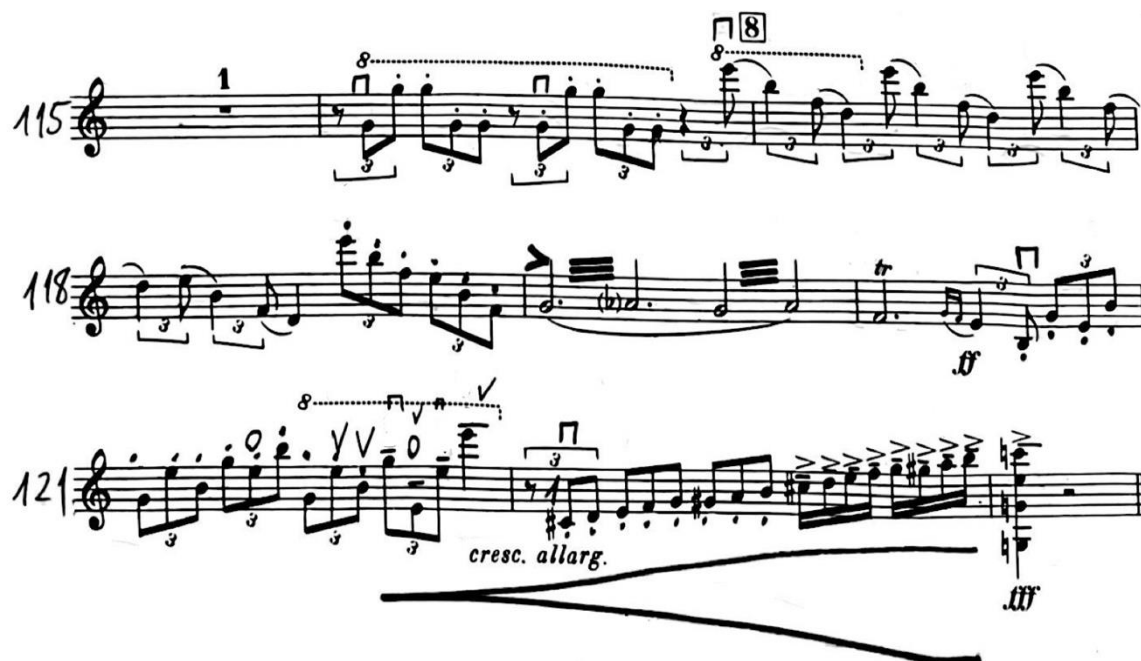
Compasso 105 – colocamos dinâmica *mf*, marcamos arco para baixo na primeira nota, colocamos um sinal de crescendo a partir do terceiro tempo.

Compasso 106 – colocamos dinâmica *f*, colocamos uma *tratina* na primeira nota, colocamos um sinal de diminuindo a partir do terceiro tempo até o terceiro tempo do próximo compasso.

Compassos 107 a 114 – marcamos arco para baixo em todas as primeiras quiálteras após as pausas.

Compasso 116 - marcamos arco para baixo nas primeiras quiálteras após as pausas, marcamos arco para baixo na última nota.

Figura 77 - Correções c.116-123



Fonte: Éditions Max Eschig - Villa-Lobos (1920), correções elaboradas pelo autor.

Compasso 118 – colocamos pontos nas quiáleras do quarto e quinto tempo.

Compasso 119 - colocamos acento na primeira nota.

Compasso 120 – colocamos pontos nas colcheias do quarto e quinto tempo, marcamos arco para baixo na colcheia do quarto tempo.

Compasso 121 – colocamos pontos nas quiáleras no primeiro segundo e terceiro tempo, colocamos *tratinas* nas notas do quarto e do quinto tempo, marcamos arco para cima na segunda e terceira nota do terceiro tempo, arco para baixo, para cima e para baixo no quarto tempo e arco para cima no quinto tempo, finalmente, colocamos um sinal de crescendo a partir do quarto tempo até o final do próximo compasso.

Compasso 122 – marcamos arco para baixo na primeira nota, colocamos pontos nas quiáleras do primeiro, segundo e terceiro tempo, colocamos *tratinas* nas semicolcheias do quarto e quinto tempo.

Compasso 123 – colocamos *tratina*.

Terceiro Movimento

Compasso 1 – colocamos *tratina* e arco para cima.

Figura 78 - Correções c.1-26

Molto animato e Final

The musical score consists of six systems of four staves each. The first system starts with the tempo and mood marking 'Molto animato e Final'. The second system includes a measure rest for two measures, followed by a second ending bracket labeled '1 cant.'. The third system features a 'cresc.' marking. The fourth system includes a 'p cresc.' marking. The fifth system has a 'p' marking and a second ending bracket labeled '2'. The sixth system starts with a 'pp' marking and ends with a 'cresc.' marking. Various other markings include 'mf', 'f', 'II', and 'V' (volta) throughout the piece.

Fonte: Éditions Max Eschig - Villa-Lobos (1920), correções elaboradas pelo autor.

Compasso 2 e 3 – colocamos *tratinas* nas colcheias do terceiro e do quarto tempo, colocamos arco para cima na última colcheia do compasso.

Compasso 4 – colocamos *tratinas* nas colcheias do terceiro e quarto tempo, ligamos as duas últimas notas, colocamos um sinal de crescendo no quarto tempo.

Compasso 5 – colocamos dinâmica *f*, colocamos um acento na primeira nota, colocamos um sinal de diminuindo.

Compasso 6 – colocamos dinâmica *mf*, ligamos as duas primeiras quiálteras do terceiro tempo.

Compasso 7 – colocamos *tratinas* nas quiálteras do terceiro e quarto tempo.

Compasso 8 – colocamos marcação *cresc.*, colocamos *tratinas* nas quiálteras do segundo e terceiro tempo.

Compasso 9 – colocamos *tratinas* nas quiálteras do primeiro e segundo tempo, marcamos dinâmica *f* no terceiro tempo.

Compasso 10 – ligamos as duas notas do primeiro tempo, bem como as duas notas do quarto tempo, colocamos *tratinas* nas quiálteras do terceiro tempo.

Compasso 11 – colocamos pontos em todas as quiálteras desligadas, marcamos arco para baixo na segunda quiáltera do segundo tempo, colocamos um sinal de diminuindo no segundo tempo, por fim, colocamos dinâmica *p* no quarto tempo e marcação *cresc.*

Compasso 12 13 e 14 – colocamos pontos em todas as notas.

Compasso 15 – marcamos arco para cima na segunda e terceira quiáltera do primeiro tempo e arco para cima na segunda e terceira quiáltera do quarto tempo, colocamos dinâmica *f* no segundo tempo, assim como pontos nas quiálteras do primeiro e quarto tempo.

Compasso 16 – colocamos dinâmica *f*, marcamos arco para baixo na segunda nota do segundo tempo e segunda nota do terceiro tempo.

Compasso 17 – marcamos arco para cima na última nota do compasso.

Compasso 18 – marcamos arco para baixo na primeira e na segunda nota, além de um sinal de diminuindo a partir do segundo tempo até o terceiro tempo do próximo compasso.

Compasso 20 – marcamos arco para cima, ligamos as duas notas do compasso.

Compasso 21 – ligamos as duas notas do terceiro e quarto tempo.

Compasso 22 – ligamos o primeiro e o segundo tempo, eliminamos o ponto acima da primeira nota, colocamos *tratinas* nas duas quiálteras desligadas do terceiro tempo, marcamos arco para cima para baixo e arco para cima na última nota.

Compasso 23 e 24 – ligamos as duas primeiras notas e marcamos *tratinas* nas duas quiálteras desligadas do quarto tempo.

Compasso 25 – marcamos *tratinas* nas duas quiálteras desligadas do segundo tempo, tal como arco para baixo no quarto tempo, colocamos marcação *cresc.* no quarto tempo.

Compassos 26 – colocamos arco para cima no primeiro tempo, marcamos *tratinas* nas duas colcheias desligadas do segundo tempo.

Compassos 27 – marcamos *tratinas* nas duas colcheias desligadas do segundo tempo.

Compasso 28 – colocamos dinâmica *f*, assim como *tratinas* nas quiálteras desligadas.

Compasso 29 e 30 – colocamos *tratinas* nas quiálteras desligadas.

Compasso 31 – colocamos pontos nas quiálteras desligadas, marcamos arco para cima na segunda quiáltera do primeiro tempo, além de uma marcação de diminuindo a partir do

quarto tempo até o quarto tempo do próximo compasso.

Compasso 32 – colocamos *tratina* e marcamos arco para cima na última nota.

Compasso 33 – marcamos *tratina* na última nota.

Compasso 34 – marcamos acento e *tratina* na última nota.

Compasso 35 – marcamos arco para baixo no quarto tempo.

Compassos 36, 37 e 38 – marcamos ligaduras de três em três notas.

Compasso 39 – marcamos arco para cima na primeira nota, bem como *tratinas* nas primeiras três notas, colocamos um sinal de diminuindo a partir do segundo tempo.

Compasso 40 – colocamos um sinal de crescendo até o quarto tempo, colocamos *tratina* e dinâmica *f* no quarto tempo.

Compassos 41 e 42 – marcamos *tratina* no quarto tempo.

Compasso 43 – colocamos marcação *dim*.

Compasso 44 – ligamos as notas do terceiro e do quarto tempo de três em três notas.

Compasso 45 – fizemos ligaduras por tempos, colocamos dinâmica *p* e marcação *cresc*.

Compasso 46 – ligamos as duas primeiras notas do primeiro e do terceiro tempo, colocamos um sinal de crescendo.

Compasso 47 – colocamos dinâmica *f*, ligamos as duas primeiras semicolcheias e as duas primeiras notas do quarto tempo, por fim, marcamos arco para baixo na última nota.

Compasso 48 – marcamos arco para cima.

Compassos 49, 50 e 51 marcamos arco para baixo nos acordes.

Compasso 52 – marcamos arco para baixo e para cima.

Compasso 53 – marcamos dinâmica *f*, além de ligaduras de três em três notas.

Compasso 54 – marcamos ligaduras de três em três notas.

Compasso 55 – colocamos dinâmica *mf*, assim como pontos nas quiálteras do primeiro e segundo tempo e *tratinas* nas semicolcheias do terceiro e quarto tempo, por último, colocamos um sinal de crescendo a partir do terceiro tempo.

Compasso 56 – colocamos dinâmica *f*, ligamos todo o compasso.

Compasso 57 – ligamos as três primeiras notas, colocamos *tratinas* nas colcheias do terceiro tempo, por fim, ligamos o quarto tempo ao primeiro tempo do próximo compasso.

Compasso 58 – colocamos *tratinas* nas colcheias do segundo tempo, ligamos as notas do terceiro e quarto tempo.

Compasso 59 – colocamos *tratinas* nas duas primeiras colcheias e nas duas colcheias do quarto tempo, ligamos as duas primeiras notas do segundo tempo, por último, colocamos arco para cima na próxima nota Dó.

Compasso 62 – colocamos um sinal de diminuindo.

Compasso 70 – colocamos *tratinas* e pontos, marcamos arco para cima na primeira nota.

Compasso 71 – colocamos *tratinas* e pontos nas colcheias do primeiro, segundo e terceiro tempo, tal como pontos nas quiálteras do quarto tempo, por fim, marcamos arco para cima nas duas últimas notas.

Compasso 72 – colocamos pontos nas quiálteras do quarto tempo, marcamos arco para cima na primeira quiáltera do quarto tempo.

Compassos 73, 74 e 75 – marcamos pontos em todas as notas.

Compasso 75 – colocamos um sinal de crescendo a partir do segundo tempo.

Compasso 76 – marcamos um sinal de diminuindo até o final do próximo compasso.

Compasso 89 – marcamos arco para baixo na primeira nota.

Compasso 92– violino, colocamos *tratinas* e ligaduras na colcheia do terceiro tempo e na primeira quiáltera do quarto tempo, marcamos acento na primeira nota do terceiro tempo e arco para baixo e para cima nas duas últimas notas, finalmente, eliminamos a ligadura das duas últimas notas.

Compasso 93– violino, colocamos *tratinas* e ligaduras na colcheia do terceiro tempo e na primeira quiáltera do quarto tempo, marcamos arco para baixo e para cima nas duas últimas notas, por último, eliminamos a ligadura das duas últimas notas.

Compasso 94 – eliminamos a haste para baixo no Mi do terceiro tempo.

Compasso 96 – violino, eliminamos as ligaduras do segundo e quarto tempo do compasso, colocamos *tratinas* e ligaduras na colcheia do primeiro tempo e na primeira quiáltera do segundo tempo, na colcheia do terceiro tempo e na primeira quiáltera do quarto tempo, por fim, colocamos dinâmica *p* no terceiro tempo.

Compasso 97 e 98 - violino, eliminamos as ligaduras do segundo e quarto tempo, colocamos *tratinas* e ligaduras na colcheia do primeiro tempo e na primeira quiáltera do segundo tempo, na colcheia do terceiro tempo e na primeira quiáltera do quarto tempo.

Compasso 99 – colocamos uma ligadura da primeira nota à primeira nota do segundo tempo, eliminamos as ligaduras do segundo e quarto tempo, por último, colocamos *tratinas* e ligaduras na colcheia do primeiro tempo e na primeira quiáltera do segundo tempo, na colcheia do terceiro tempo e na primeira quiáltera do quarto tempo.

Compasso 100 a 103 - eliminamos as ligaduras do segundo e quarto tempo, colocamos *tratinas* e ligaduras na colcheia do primeiro tempo e na primeira quiáltera do segundo tempo, na colcheia do terceiro tempo e na primeira quiáltera do quarto tempo.

Compasso 104 – colocamos acentos no primeiro e no terceiro tempo, eliminamos as

ligaduras do segundo e quarto tempo, colocamos *tratinas* e ligaduras na colcheia do primeiro tempo e na primeira quiáltera do segundo tempo, finalmente, na colcheia do terceiro tempo e na primeira quiáltera do quarto tempo.

Compasso 105 – colocamos acento no primeiro tempo, eliminamos as ligaduras do segundo e quarto tempo, colocamos *tratinas* e ligaduras na colcheia do primeiro tempo e na primeira quiáltera do segundo tempo, por fim, na colcheia do terceiro tempo e na primeira quiáltera do quarto tempo.

Compasso 106 – colocamos *tratinas* nas duas primeiras notas e dinâmica *f*.

Compasso 107 – marcamos *tratina*.

Compasso 108 – colocamos *tratinas* e marcamos arco para cima nas duas últimas notas, por fim, colocamos um sinal de diminuindo no quarto tempo.

Compasso 109 e 110 – colocamos dinâmica *mp*, eliminamos as ligaduras do segundo e quarto tempo, colocamos *tratinas* e ligaduras na colcheia do primeiro tempo e na primeira quiáltera do segundo tempo, por fim, na colcheia do terceiro tempo e na primeira quiáltera do quarto tempo.

Compasso 111 – colocamos acento no terceiro tempo, eliminamos as ligaduras do segundo e quarto tempo, colocamos *tratinas* e ligaduras na colcheia do primeiro tempo e na primeira quiáltera do segundo tempo, por último, na colcheia do terceiro tempo e na primeira quiáltera do quarto tempo.

Compasso 113 – ligamos as duas colcheias do terceiro tempo, colocamos *tratinas* nas colcheias do quarto tempo.

Compasso 114 – ligamos as duas últimas notas, colocamos dinâmica *p* e colocamos um sinal de crescendo.

Compassos 115 a 118 – marcamos arco para cima na primeira nota.

Compasso 120 – colocamos um bequadro no Ré, primeira nota (superior) do segundo tempo, colocamos pontos em todas as notas, além de um sinal de crescendo a partir do terceiro tempo.

Compasso 121 – colocamos dinâmica *f* na primeira nota e *mf* na segunda nota do segundo tempo, marcamos arco para baixo nesta segunda nota.

Compassos 122, 123 e 124 – colocamos pontos em todas as quiálteras, marcamos arco para baixo na segunda nota do segundo tempo.

Compassos 125 e 126 – colocamos pontos em todas as notas.

Compasso 127 – colocamos dinâmica *f*, colocamos *tratinas* e marcamos arco para cima e para baixo nas duas colcheias do quarto tempo.

Compasso 129 – corrigimos o ritmo das notas do terceiro tempo, transformamos o Ré em semicolcheia e o Mi em colcheia pontuada, colocamos por fim, *tratinas* nas duas últimas notas.

Compasso 130 e 131 – colocamos um sinal de crescendo no quarto tempo do compasso, no compasso 131, marcamos arco para cima nas duas últimas semicolcheias.

Compasso 132 – marcamos um sinal de diminuindo no quarto tempo.

Compasso 134 – ligamos todas as notas, marcamos arco para baixo e colocamos uma *tratina* na última nota, assim como marcação de *gliss.* no segundo tempo.

Compasso 135 – ligamos todas as notas, colocamos uma *tratina* na última nota, colocamos marcação de *gliss.* no segundo tempo.

Compasso 136 – ligamos ao próximo compasso, colocamos marcação de *gliss.* no segundo tempo.

Compasso 137 – marcamos arco para cima e colocamos uma *tratina* na última nota.

Compasso 138 – colocamos um sinal de diminuindo a partir do terceiro tempo, colocamos uma vírgula no final desse compasso.

Compasso 139 – colocamos dinâmica *f*, eliminamos o acento na primeira nota do terceiro tempo, ligamos as primeiras duas notas e o segundo ao terceiro tempo, colocamos *tratinas* na colcheia do primeiro tempo e na colcheia do terceiro tempo, finalmente, marcamos arco para baixo na primeira e na última nota do compasso.

Compassos 141 e 142 – marcamos arco para cima na primeira nota.

Compasso 143 – eliminamos o acento na última nota.

Compassos 143 a 148 – colocamos pontos em todas as notas.

Compasso 146 – colocamos dinâmica *mf*.

Compasso 149 – colocamos um sinal de crescendo até o terceiro tempo, bem como dinâmica *f*, no terceiro tempo e ligamos as duas primeiras semicolcheias.

Compassos 150 e 151 – marcamos arco para cima.

Compasso 152 – marcamos arco para cima e colocamos *tratina* na última nota.

Compassos 153 e 154 – ligamos as duas primeiras notas, colocamos *tratinas* nas colcheias desligadas e marcamos arco para cima na última nota.

Compasso 155 – ligamos as duas primeiras notas, marcamos *tratinas* nas duas colcheias do terceiro tempo.

Compasso 156 – marcamos *tratinas* nas duas colcheias do segundo tempo.

Compasso 157 – marcamos arco para baixo e colocamos marcação de *gliss.* no segundo tempo.

Compasso 158 – marcamos arco para cima no segundo tempo e colocamos marcação de *gliss.* no segundo tempo.

Compasso 160 – colocamos *tratinas* em todas as notas.

Compasso 161 – colocamos pontos nas duas notas.

Figura 79 - Correções c.134-161

VIOLON

The image shows a musical score for Violon, measures 134 to 161. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegro Final' at measure 139. The score includes various performance markings and corrections:

- Measure 134:** Starts with a *mf* dynamic. Handwritten corrections include a slur over measures 134-135, a *gliss* marking over measure 135, and a *poco rit* marking at the end of the measure.
- Measure 139:** Starts with a *f* dynamic. Handwritten corrections include a slur over measures 139-140, a *gliss* marking over measure 140, and a *poco rit* marking at the end of the measure.
- Measure 143:** Starts with a *f* dynamic. Handwritten corrections include a slur over measures 143-144, a *gliss* marking over measure 144, and a *poco rit* marking at the end of the measure.
- Measure 146:** Starts with a *mf* dynamic. Handwritten corrections include a slur over measures 146-147, a *gliss* marking over measure 147, and a *poco rit* marking at the end of the measure.
- Measure 148:** Starts with a *f* dynamic. Handwritten corrections include a slur over measures 148-149, a *gliss* marking over measure 149, and a *poco rit* marking at the end of the measure.
- Measure 150:** Starts with a *f* dynamic. Handwritten corrections include a slur over measures 150-151, a *gliss* marking over measure 151, and a *poco rit* marking at the end of the measure.
- Measure 155:** Starts with a *f* dynamic. Handwritten corrections include a slur over measures 155-156, a *gliss* marking over measure 156, and a *poco rit* marking at the end of the measure.
- Measure 158:** Starts with a *f* dynamic. Handwritten corrections include a slur over measures 158-159, a *gliss* marking over measure 159, and a *poco rit* marking at the end of the measure.

Fonte: Éditions Max Eschig - Villa-Lobos (1920), correções elaboradas pelo autor.

6 CONCLUSÃO

Este trabalho de edição proposto mostrou-se trabalhoso, complexo e desafiador devido a alguns aspectos que podemos destacar da seguinte forma:

- Não encontramos os manuscritos da primeira sonata, o manuscrito da segunda sonata não era assinado pelo compositor, a exemplo da terceira sonata. Nesta última, nos deparamos com uma grande ausência de marcações de dinâmicas e articulações. Em geral, tivemos que realizar muitas correções de notas, ritmos e claves. Nosso objetivo principal era proporcionar aos músicos uma partitura completa, com dinâmicas, articulações, arcadas e pedais do piano, tudo concebido e marcado de maneira profissional.
- Além das pesquisas em trabalhos especializados de edição de partituras musicais, nos inspiramos em editores proeminentes do século XX, como Hans Gál, compositor, pedagogo, musicólogo e autor austríaco, que se destacou pela edição da obra completa de Brahms em colaboração com seu mentor Mandyczewski.
- Assim como alguns desses editores, apresentamos neste trabalho muitas sugestões que tornam as sonatas de Villa-Lobos menos complexas e enigmáticas, seja por meio das correções propriamente ditas, seja por meio das sugestões musicais que as tornam compatíveis com outras sonatas do mesmo período. Esperamos que os próximos músicos que se disponham a tocá-las e gravá-las possam observar e analisar este trabalho que foi realizado ao longo de alguns anos de pesquisa.

É pertinente ressaltar que, por meio desta edição crítica das partituras, foram realizadas descrições das correções, sugestões, adequações e alterações que irão beneficiar não apenas os intérpretes, mas também as instituições de ensino musical. Além disso, existe a possibilidade de disponibilizá-las publicamente até 2030.

Nas contextualizações históricas, exploramos as influências familiares, folclóricas e as interações do compositor com músicos da música clássica e popular, assim como suas viagens. Procuramos expor o ambiente em que o jovem Villa-Lobos se encontrava. Nesse sentido, destacamos que as três sonatas para violino e piano foram escritas em seu primeiro período, momento em que o compositor já apresentava qualidades interessantes.

Outro ponto a ser destacado é a apresentação de vários periódicos, onde podemos observar o compositor tocando e organizando recitais em diversos países, convidando grandes músicos, inclusive outros compositores da época. Foi um capítulo muito interessante e revelador, e certamente foi determinante para a escolha da linha de pesquisa adotada.

Também é importante enfatizar a possibilidade de disponibilizar partituras sem erros para os músicos, honrando assim as obras e os legados deixados pelos compositores brasileiros, mostrando de forma digna a nossa verdadeira produção artística.

Em suma, esta tese teve como objetivo apresentar a todos os interessados esse repertório de Heitor Villa-Lobos. Quem sabe, daqui a alguns anos, teremos energia novamente para nos dedicarmos a uma edição tão desafiadora e talvez mais complexa, como por exemplo, os Trios de Villa-Lobos, os quais tivemos a oportunidade de gravar com músicos de inestimável qualidade e valor, como Antônio Meneses, Ricardo Castro e Gabriel Marin.

REFERÊNCIAS

- AUDIÇÃO de Sonatas. **Jornal A Noite**, Rio de Janeiro, ano 34, n.11.839, p.5, 27 jan.1945.
- BEVILACQUA, Octavio. O Globo na Música- Ruben Varga. **O Globo**, Rio de Janeiro, ano 33, n.9499, p. 4, 25 abr.1957.
- BITONDI, Matheus Gentile. **A estruturação melódica em quatro peças contemporâneas**. 2006. 97 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2006. Disponível em: <https://hdl.handle.net/11449/95112>. Acesso em: 28 dez.2021.
- BORGERTH, Oscar. **Villa-Lobos - Segunda Sonata Fantasia I - Allegro non troppo**. [1960]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AsLFtlNTOHg>. Acesso em: 12 dez.2021.
- CRUZ, Cláudio; MARUN, Nahim. As sonatas para violino e piano de Villa-Lobos: considerações para uma revisão musicológica, edição e performance. In: SIMPÓSIO VILLA-LOBOS, 6., 2021, São Paulo. **Anais...** São Paulo: ECA-USP, 2021. p. 567-582. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1ivJgLU-vtB68VRQWKKj6wSuvn0jU7A_8/view. Acesso em: 03 jan.2022.
- CULTURA Artística. **Jornal A Noite**, Rio de Janeiro, ano 35, n.12062, p. 7, 19 set.1945.
- DUAS Sonatas de Villa-Lobos. **Folha da Manhã**, Recife, ano XX, n., p.xx, 05 jan.1955.
- DUARTE, Roberto. **Villa-lobos Errou?:** Subsidios para uma Revisão Musicologica em Villa-Lobos. São Paulo: Editora Algor, 1.ed. 2009.
- FERNANDES, Rommel. **Heitor Villa-Lobos: Third Sonata for Violin and Piano**. Evanston, Illinois: Northwestern University, Gerardo Ribeiro, 2007.
- FESTIVAL Villa-Lobos. **A Tarde**, Salvador, ano XX, n., p.xx, dez.1959.
- FIGUEIREDO, Carlos Alberto. **Música sacra e religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX – Teorias e práticas editoriais**. Rio de Janeiro, Edição do autor, 2014.
- FILHO, Caldeira. Música de Câmara das Américas. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, ano 71, n.23.299, p. 03, 09 set.1945.
- FLÉCHET, Anaïs. **Villa-Lobos à Paris: un écho musical du Brésil**. Paris: L'Hartmattan, 2004.
- FRANÇA, Eurico Nogueira. **A evolução de Villa-Lobos na Música de Câmara**. Rio de Janeiro: MEC/DAC – Museu Villa-Lobos, 2ª. Ed. 1979.
- GREEN, Douglass M. **Form in Tonal Music: An Introduction to Analysis**. New York: Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1965.
- GRIER, James. **The Critical Editing of Music: History, Method, and Practice**. Cambridge University Press, 1996.

HOJE, o segundo concerto do Festival de Música Brasileira. **Folha da Tarde**, Porto Alegre, 09 ago.1951. Museu Villa-Lobos, Rio de Janeiro.

JARAMILLO GARCIA, Paola Andrea. **Primeira sonata-fantasia, Désespérance, para violino e piano de Heitor Villa-Lobos: estratégias de estudo para o violinista**. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em Música, Fredi Vieira Gerling, 2015. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/115559>. Acesso em: 27 dez.2021.

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

LA DELEGACION Brasileña Presidida por El Maestro Hector Villa-Lobos inicia Hoy su Actuacion Musical. **Jornal El Pueblo**. Montevideu, ano XX, n., p.xx, 15 out.1940.

LA EMBAJADA Cultural Brasileña Presidida Por El Maestro Villa-Lobos. **Jornal La Mañana**. Montevideu, ano XX, n., p.xx, 5 out.1940.

LAGO, Manoel Aranha Corrêa do. **O Círculo Veloso-Guerra e Darius Milhaud no Brasil: Modernismo musical no Rio de Janeiro antes da Semana**. 288 f. vol.1. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Centro de Letras, Programa de Pós-Graduação em Música. 2005. Disponível em: colocar o link. Acesso em: 28 dez.2023.

LARUE, Jan. **Analisis del estilo musical**. Barcelona: Labor, 1989.

MARIZ, Vasco. **Heitor Villa-Lobos Compositor Brasileiro**. Rio de Janeiro: Zahar Editores S.A., 1983.

MELLO, I. Oscar Borgerth na Sociedade de Cultura Artística. **Correio Paulistano**, São Paulo, ano 97, n. 29024, p. 3, 19 nov.1950. 33, n.9499, p. 4, 25 abr.1957.
Inserir:

MORIM, Vieira. Villa-Lobos. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, ano 18, n. 54, p. xx, 23 nov.1946.

MÚSICA Viva. **Jornal do Comercio**, Rio de Janeiro, ano XX, n., p.xx, 10 jun.1944.

PAMVILLA (Perspectivas analíticas para a música de Villa-Lobos). Disponível em: <https://sites.google.com/usp.br/pamvilla/> . Acesso em: 16 mai.2022.

PEPPERCORN, Lisa. **Villa-Lobos Biografia ilustrada do mais importante compositor brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.

PRESTES, J. A. Ferreira. Festivaes Villa-Lobos. **Diário da Noite**, São Paulo, ano XX, n., p.22 nov.1930.

PRESTES, J. A. Ferreira. Souza Lima e Maurice Raskin. **Diário da Noite**, São Paulo, ano xx, n., p.22 nov.1930.

RECITAL de Sonatas na A. B. I. **Jornal A Manhã**, Rio de Janeiro, 10 jan.1945. Museu Villa-Lobos, Rio de Janeiro.

RINALDI, Arthur. **A música é uma linguagem?:** um estudo sobre o discurso musical no contexto do século XX. 2014. 236 f. Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Instituto de Artes, 2014. Disponível em: <https://hdl.handle.net/11449/108804>. Acesso em: 02 jan.2022.

SALLES, Paulo de Tarso. **Villa-Lobos: Processos composicionais.** 1. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2009. v. 1.

SALLES, Paulo de Tarso. **Os Quartetos de Cordas de Villa-Lobos: forma e função.** 1. ed. São Paulo: Edusp, 2018.

SALLES, Paulo de Tarso. **Anais do V Simpósio Villa-Lobos-** ECA-USP (E-book). Disponível em: <http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/form/biblioteca/acervo/producao-academica/002975052.pdf>. Acesso em: 27 abr.2021.

SALLES, Paulo de Tarso; DUDEQUE, Northon E. (Org.). **Villa-Lobos, um compêndio:** novos desafios interpretativos. 1. ed. Curitiba: Editora UFPR, 2017. v. 1.

SCHIC, Anna Stella. **Villa-Lobos: Souvenirs de L'Indien Blanc.** Hubert Nyssen Éditeur. Actes Sud, 1987.

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da Composição Musical.** São Paulo: Edusp, 1996.

SILVA, Lucas Eduardo. **Nacionalismo, Neofolclorismo e Neoclassicismo em Villa-Lobos:** Uma Estética dos Conceitos. 168 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Pós-Graduação em Música, Escola de Comunicações e Artes, ECA, Universidade de São Paulo, USP, São Paulo, 2011. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-15122011-232554/pt-br.php>. Acesso em: 02 fev.2022.

SOARES, Eliel Almeida. **O Emprego da Retórica na Música Colonial Brasileira.** 533f. Tese (Doutorado em Música) - Pós-Graduação em Música, Escola de Comunicações e Artes, ECA, Universidade de São Paulo, USP, São Paulo, 2017. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-07072017-141033/en.php>. Acesso em: 24 jan.2022.

TERCEIRO Festival de Música de Camera – Durante o Terceiro Curso Internacional de Férias Pro Arte, a realizar-se de 7 de janeiro a 16 de fevereiro de 1952 na cidade serrana de Teresópolis RJ. **Jornal do Comercio**, Rio de Janeiro, ano XX, n., p.xx, dez.1951.

UM concierto de música brasileña. **La Nacion**, Buenos Aires, ano XX, n., p.xx, 16 nov.1969.

VILLA-LOBOS. **Première sonate-fantaisie Désespérance para violon et piano.** Paris: Éditions Max-Esching, 1912.

VILLA-LOBOS. **Deuxième sonate-fantaisie Désespérance para violon et piano.** Paris: Éditions Max-Esching, 1914.

VILLA-LOBOS. **Troisième sonate-fantaisie Désespérance para violon et piano.** Paris: Éditions Max-Esching, 1920.

VILLA-LOBOS, Heitor. **Musicien et Poete du Bresil** (Préface de Pierre Vidal) Editora-IHEAL & EST- Paris: Samuel Tastet Éditeur – 1988.

APÊNDICE A - Explicações sobre as Sonatas, n.º 1, n.º 2 e n.º 3: Edição Crítica como Resultado de Pesquisa e sobre os Manuscritos

Após a revisão musicológica das análises motivicas, harmônicas e interpretativas, bem como do exame detalhado dos erros das edições, ocasionando, dessa maneira, em correções, teve como resultado de pesquisa no presente trabalho: a edição crítica das Sonatas, n.º 1, n.º 2 e n.º 3 para violino e piano de Heitor Villa-Lobos. Entretanto, devido ainda não terem sido completados os 70 anos do falecimento do autor ocorrido em 17 de novembro de 1959, não incluímos as partituras das edições críticas, as quais deverão após a data referida em 2029.

Pelo mesmo motivo, não aparecem, as cópias das Sonatas n.º 2 e n.º 3 para violino e piano de Heitor Villa-Lobos, das quais, lamentavelmente, a cópia e original da primeira sonata ainda não foi localizada pelos especialistas e pesquisadores.