

Suíte típica brasileira

I. O canto do capadócio

Edição e revisão | *Edition and revision:* Hugo Pilger

Heitor Villa-Lobos

Revisão da parte de piano | *Revision of the piano part:* Ney Fialkow

Adagio arrastando

Violoncelo

Piano

mf

ff *mf* *p* *pp*

8vb

7

string.

string. *ppp*

11

rall. *A tempo*

rall. *A tempo*

pp

17

Piano

II. O canto da nossa terra (O seresteiro religioso)

Heitor Villa-Lobos

Adagio *rall.* **A tempo** *f*

Adagio *ff* *dim.* *rall.* **A tempo** *(p)*

7

12 *string.* *pp* *string.*

18 *poco rall.* **Poco a poco a tempo** *rall.* **Poco a poco a tempo** *poco rall.* *rall.* *sfz p*

The score is written for voice and piano. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The piece is divided into several systems. The first system (measures 1-6) includes tempo markings 'Adagio', 'rall.', and 'A tempo', and dynamic markings 'ff', 'dim.', 'rall.', and '(p)'. The second system (measures 7-11) continues the piano accompaniment. The third system (measures 12-17) features a vocal line with 'string.' markings and piano accompaniment with 'pp' and 'string.' markings. The fourth system (measures 18-24) includes tempo markings 'poco rall.', 'Poco a poco a tempo', and 'rall.', and dynamic markings 'poco rall.', 'rall.', and 'sfz p'. The score concludes with a double bar line and a 4/4 time signature change.

Piano

a Iberê Gomes Grosso

III. O trenzinho do caipira (Sugestão de uma viagem num trenzinho do interior)

Heitor Villa-Lobos

Um pouco moderato

Musical score for measures 1-10. The piece is in 2/4 time. The right hand features a melody of eighth notes with triplets, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *p* and *cresc. poco a poco*. Measure numbers 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, and 10 are indicated.

Musical score for measures 11-16. The right hand continues with eighth notes and triplets, and the left hand maintains the eighth-note accompaniment. Dynamics include *f* and *mf*. Measure numbers 11, 12, 13, 14, 15, and 16 are indicated.

Musical score for measures 17-23. The right hand continues with eighth notes and triplets, and the left hand maintains the eighth-note accompaniment. Dynamics include *f* and *mf*. Measure numbers 17, 18, 19, 20, 21, 22, and 23 are indicated.

Musical score for measures 24-30. The right hand has a melodic line with slurs and accents, marked *f um pouco arrastado, em relação ao movimento justo do piano*. The left hand continues with eighth notes and triplets. Dynamics include *p*. Measure numbers 24, 25, 26, 27, 28, 29, and 30 are indicated.

Musical score for measures 31-36. The right hand continues with a melodic line, and the left hand continues with eighth notes and triplets. Measure numbers 31, 32, 33, 34, 35, and 36 are indicated.

INTRODUÇÃO

Essa primeira edição da **Suíte típica brasileira** para violoncelo e piano, em boa hora realizada por dois músicos de destaque no cenário da música de câmara - o violoncelista Hugo Pilger e o pianista Ney Fialkow -, representa uma contribuição de extrema relevância, seja em relação ao repertório brasileiro de câmara, seja para a nossa musicologia.

Os três títulos que a compõem, - "O canto do capadócio", " O canto da nossa terra", e "O trenzinho do caipira" -, tornaram-se mundialmente famosos desde sua estreia em Veneza, em 1938, sob a regência de Dimitri Mitropoulos, enquanto movimentos orquestrais da *Bachianas brasileiras n. 2* (1º, 2º e 4º movimentos).

No entanto, é menos conhecido o fato de que esses três movimentos, foram concebidos, originalmente, enquanto duos para violoncelo e piano. Eles não consistem, portanto, de "reduções", como se pensou durante algum tempo: o "Canto do capadócio" (datado de 1930), o "Canto da nossa terra" e o "Trenzinho do caipira" (ambos datados de 1931), fizeram parte do repertório padrão que Villa-Lobos e sua mulher Lucilia Guimarães apresentaram ao longo da célebre "Excursão artística Villa-Lobos" (da qual também participaram os pianistas Antonieta Rudge e João de Souza Lima), em concertos que foram realizados em dezenas de localidades do interior de São Paulo, sul de Minas Gerais e norte do Paraná, entre 1931 e 1932.

O técnico de pianos Antonio Chechim Filho (1987) documentou com riqueza de detalhes cada uma das etapas da "Excursão", deixando em seu livro esse precioso testemunho das circunstâncias nas quais Villa-Lobos, no trajeto entre duas estações ferroviárias, comporia uma das suas obras mais célebres:

Retornando de Bauru com destino a Araraquara, Villa-Lobos, bem acomodado em seu banco do carro de passageiros, resolveu escrever uma música. Disse ele: "Vou escrever uma música. Vai chamar-se "O Trenzinho do Caipira". Tirou da pasta uma folha de papel pautado, o lápis, e começou a escrever. Parecia que estava escrevendo uma carta. Mas não era, não. Era música mesmo! O trem corria, balançava bastante, o carro estava totalmente lotado, com muitas crianças, algumas de vez em quando chorando, e com muito calor Villa-Lobos foi escrevendo. Quase ao final da viagem, a música já estava pronta. Era um solo para violoncelo para ele tocar, e com uma partitura para o acompanhamento de piano. Terminada a viagem, depois de um ligeiro retoque ao piano, a música já estava pronta para ser apresentada. Não era mesmo um gênio?

Essa rapidez de composição é corroborada por Souza Lima (1982), que relata as circunstâncias muito semelhantes de composição da peça para piano *Caixinha de música quebrada*:

Um episódio interessante se deu numa daquelas viagens. Num daqueles trens que percorriam o interior, numa tarde quentíssima de verão (...) repleto de passageiros de todas as camadas (...), sugeri a Villa-Lobos que pensasse em compor uma peça bem acessível para que eu apresentasse naqueles concertos (...). Achou ele ótima ideia e não titubeou um só minuto. Instantaneamente tirou papel de música de dentro de sua pasta e pôs-se a escrever. Parece incrível: entre uma estação e a outra compôs a "Caixinha de Música Quebrada" (...) A facilidade, o poder de compor, abstraindo-se totalmente daquela atmosfera incômoda e barulhenta que havia no vagão, não é de pasmar?

Em 1934, em correspondência revelada pelo pesquisador Gerald Hugon (2001), Villa-Lobos propôs sem sucesso a seu editor francês Max Eschig três projetos editoriais distintos: a) duas peças para conjunto de violoncelos (os 2º e 3º movimentos da atual *Bachianas brasileiras n. 1*) com o título de *Bachianas*; b) uma coleção com 3 peças para piano solo (entre as quais figuravam "Lembrança do sertão", futuro 3º movimento da *Bachianas n. 2*, e "Miudinho", futuro 4º movimento da *Bachianas n.4*); c) para violoncelo e piano, uma suíte que denominou *Suite Typique Brésilienne* em 3 movimentos, consistindo do "Canto do capadócio", o "Canto da nossa terra" e o "Trenzinho do caipira".

Esses projetos distintos de alguma forma se complementariam em 1937/1938 quando Villa-Lobos decidiu transcrever para orquestra, - juntamente com a peça para piano solo "Lembrança do sertão" -, os três movimentos da *Suíte típica brasileira*, reunindo-os na forma de uma suíte em quatro movimentos, e adotando o título "Bachianas brasileiras", denominação até então reservada unicamente para os movimentos da *Bachianas brasileiras n. 1*.

Podem, portanto, ser identificadas três etapas: a) em 1930/1931, a composição do "Canto do capadócio", do "Canto da nossa terra" e do "Trenzinho do caipira", e sua apresentação em concerto enquanto peças individuais; b) em 1934, a consolidação da idéia de uma *Suíte típica brasileira* para piano e violoncelo, agrupando os três títulos; c) em 1937/1938 a orquestração das peças originalmente escritas para piano e violoncelo, inserindo-as numa suíte com o título *Bachianas brasileiras para pequena orquestra*.

Na visão de Hugo Pilger - cujos trabalhos trouxeram uma perspectiva inteiramente nova sobre o "Villa-Lobos violoncelista" e sobre a sua obra para o instrumento - a *Suíte típica brasileira* constitui um dos pontos altos da música brasileira de câmara, e é portanto com orgulho, que a

Academia Brasileira de Música se associa a essa cuidadosa edição, que restitui à essa obra a sua condição original, e que certamente contribuirá para a sua divulgação.

Manoel Corrêa do Lago

PREFÁCIO

Fazer uma revisão e edição de uma obra musical é sempre uma tarefa instigante e desafiadora. Qualquer decisão interfere diretamente na obra em si. No caso da *Suíte típica brasileira*, que engloba peças emblemáticas como *O trenzinho do caipira* do principal compositor brasileiro, a tarefa se faz mais complexa.

Para a presente edição trabalhou-se com todos os manuscritos disponíveis bem como a partitura da versão orquestral escrita posteriormente, sempre com a preocupação de ser o menos invasivo possível. Para justificar o uso da versão orquestral, cito como exemplo os inúmeros *glissandi* que Villa-Lobos escreveu para o naipe de violoncelos em *O canto do capadócio*. Me pareceu pertinente incluí-los na *Suíte típica brasileira* pois seu uso ajuda a evocar o caráter "escorregadio" da figura folclórica do capadócio, cuja tradição afirma ser possuidor de uma retórica bastante sedutora e que em situações não favoráveis conseguia facilmente sair pela tangente... Os *glissandi* oriundos da versão orquestral estão escritos em tracejado para serem diferenciados dos escritos originalmente.

Em *O trenzinho do caipira*, chamo a atenção para as indicações que Villa-Lobos deixou na parte do violoncelo: no início do tema principal está escrito que o mesmo deve ser "um pouco arrastado, em relação ao movimento justo do piano", informação que autoriza o intérprete a ter uma liberdade bastante pertinente; já nos cinco compassos finais, o compositor escreve: "estes harmônicos devem ser ásperos e mal sonoros". O efeito desses harmônicos resulta num ruído muito similar ao das rodas de ferro de um trem (da época do compositor, logicamente), em atrito com os trilhos numa frenagem. É o som de ferro contra ferro! Para mim esse é um dos exemplos mais contundentes do conhecimento que o compositor/violoncelista Heitor Villa-

Lobos tinha das possibilidades do seu instrumento, bem como dos procedimentos composicionais necessários para alcançar determinadas sonoridades.

Julguei muito importante a inclusão dos subtítulos deixados por Villa-Lobos: "O seresteiro religioso" em *O canto da nossa terra* e "Sugestão de uma viagem num trenzinho do interior" em *O trenzinho do caipira*, pois ajudam sobremaneira o intérprete a identificar o caráter das peças.

Rio de Janeiro, janeiro de 2023.

Hugo Pilger.

INTRODUCTION

This first edition of the *Suíte Típica Brasileira* for cello and piano, timely prepared by two accomplished chamber musicians – cellist Hugo Pilger and pianist Ney Fialkow – represents an extremely relevant contribution both for the chamber repertoire in Brazil and for Brazilian musicology.

The three titles that compose the suite, “*O canto do capadócio*”, “*O canto da nossa terra*”, and “*O trenzinho do caipira*” have become world famous since their premiere in Venice, in 1938 and under Dimitri Mitropoulos’s baton, where they were presented as inner movements of the orchestral suite *Bachianas Brasileiras No. 2* (first, second, and fourth movements, respectively).

However, the fact that these three pieces were originally conceived as cello and piano duos is lesser known. “*O canto do capadócio*” (1930), “*O canto da nossa terra*” (1931), and “*O trenzinho do caipira*” (1931) are not reductions, as was believed for some time, but rather belong to the repertoire that was regularly performed by Heitor Villa-Lobos¹ and his wife Lucília

¹ The pianists Antonietta Rudge and João de Souza Lima also performed in this tour.

Guimarães in the famous “Villa-Lobos Artistic Tour”, a series of concerts performed across the states of São Paulo, Minas Gerais, and Paraná between 1931 and 1932.

The piano technician Antonio Chechim Filho (1987) documented, with an astonishing wealth of detail, each of the tour’s stages. His book includes a precious testimony about the circumstances in which Villa-Lobos, traveling between two railway stations, composed one of his most celebrated works:

Returning from Bauru and heading to Araraquara, Villa-Lobos, comfortably seated on the passenger coach, decided to write music. He said: “I will compose a piece. It will be called ‘O trenzinho do caipira’. He removed a sheet of manuscript paper and a pencil from his briefcase, and began to write. He appeared to be writing a letter, but that wasn’t the case. It was, indeed, music! The train rushed, bumping quite a bit along the tracks. The car was completely packed – there were many children, and from time to time a few of them would cry. Villa-Lobos kept on writing, despite the sweltering heat. Just before the end of the trip, the piece was ready. It consisted of a cello solo intended for himself to perform, as well as a score for the piano accompaniment. After the trip, it only took some slight polishing at the piano for the piece to be ready for performance. Wasn’t he truly a genius?

Such speedy creation is confirmed by Souza Lima (1982) when he describes the very similar compositional process of *Caixinha de Música Quebrada* (“The Broken Music-box”), a piano work:

An interesting episode took place in one of those trips. Inside one of those trains that traversed the countryside on a sweltering summer afternoon (...), crowded with passengers from all social strata (...), I asked if Villa-Lobos could compose a very accessible piece that I could perform in those concerts (...). He thought it was a wonderful idea and didn’t hesitate for a minute. Instantly, he took some manuscript paper from his briefcase and started to write. It seems uncanny: between one railway station and the next, he wrote ‘Caixinha de Música Quebrada’ (...). His facility, his ability to compose and remove himself from the noisy, uncomfortable atmosphere of the coach, isn’t it astonishing?

The researcher Gerald Hugon unearthed a 1934 letter where Villa-Lobos proposes, with no success, three editorial projects to Max Eschig, his French editor. He aimed to publish: (1) two pieces for cello ensemble (the second and third movements of *Bachianas Brasileiras No. 1*) with the title *Bachianas*; (2) a compilation of three pieces for solo piano, among which figured “Lembrança do Sertão” (Memory of the Sertão), the future third movement of *Bachianas Brasileiras No. 2*, and “Miudinho”, the future final movement of *Bachianas Brasileiras No. 4*; (3) a suite for cello and piano, which he named *Suite Typique Brésilienne*, and whose

movements were “*O canto do capadócio*”, “*O canto da nossa terra*”, and “*O trezinho do caipira*”.

These separate projects were somehow complemented later when, in 1937-1938, Villa-Lobos decided to transcribe the suite’s three movements for orchestra, along with the piano work “*Lembrança do Sertão*”. He named these pieces, now bound together as a four-movement orchestral suite, *Bachianas Brasileiras* – a title which, at that point, had been exclusively reserved for the first set of *Bachianas*.

Therefore, three stages can be identified in the history of these works: first, the composition and public performance of “*O canto do capadócio*”, “*O canto da nossa terra*”, and “*O trezinho do caipira*” as individual works, in 1930-1931; then, in 1934, came the idea to consolidate the three titles into a single set for cello and piano, the *Suíte Típica Brasileira*; finally, in 1937-1938, Villa-Lobos orchestrated the three pieces originally written for cello and piano, inserting them into a suite titled *Bachianas brasileiras for small orchestra*.

Hugo Pilger, whose work has brought an entirely new perspective on “Villa-Lobos the cellist” and his works written for this instrument, believes the *Suíte Típica Brasileira* belongs to the pinnacle of the Brazilian chamber music repertoire. Therefore, it is with great pride that the Brazilian Academy of Music endorses this meticulous edition which, more than restoring this work to its original condition, will certainly contribute to its dissemination.

Manoel Corrêa do Lago

PREFACE

Revising and editing a musical work is always a riveting and challenging task. Any decision interferes directly in the work. The task becomes even more complex in the case of *Suíte típica brasileira*, a work that englobes emblematic pieces by the foremost Brazilian composer, such as *O trezinho do caipira*.

For the present edition, all the available manuscripts were consulted, as well as the later orchestral version's score. The primary concern was to keep editorial intrusions to a minimum. Supporting my use of the orchestral score as a relevant source material are examples such as the countless *glissandi* Villa-Lobos wrote for the cellos in the orchestral version of *O canto do capadócio*. I deemed it pertinent to include them in the *Suíte típica brasileira* because they help evoke the slippery character of the *capadócio*, a folkloric character who owns a seductive rhetoric and manages to artfully escape from unfavorable situations. The *glissandi* that were drawn from the orchestral version are notated in dotted lines, in contrast to those that were originally written.

In *O trenzinho do caipira*, Villa-Lobos's markings for the cello part are noteworthy: in the beginning of the main theme, an indication encourages the cellist to "drag a little in relation to the piano's steady pace," authorizing the performer to convey a sense of freedom that is quite appropriate; in the five final bars, the composer notes: "these harmonics should be coarse and harsh-sounding." The effect of such harmonics is very similar to the sound of the iron wheels of a train as they rub against the tracks. It is the sound of iron against iron! In my view, this is one of the most compelling examples of the knowledge this composer had of the cello – his primary instrument – and its expressive possibilities. It also demonstrates Heitor Villa-Lobos's masterful selection of the compositional procedures that could achieve specific sonorities.

I deemed it crucial to include the subtitles originally envisioned by Villa-Lobos – "O seresteiro religioso" ("The religious serenader") in *O canto da nossa terra* and "Sugestão de uma viagem num trenzinho do interior" ("Suggestion of a trip on a countryside train") in *O trenzinho do caipira* –, as they help performers identify the pieces' character.

Rio de Janeiro, January of 2023.

Hugo Pilger

English version: André Golbert