

Dos arquivos do Museu Villa-Lobos à performance coral: o percurso de uma nova edição de *Cor dulce, Cor amabile*

Susana Cecilia Igayara-Souza (1)
susanaiga@usp.br

Marco Antonio da Silva Ramos (2)
masilvaramos@usp.br

Carolina Andrade Oliveira (3)
carol_spm@yahoo.com.br

Resumo: O artigo discute a colaboração entre musicologia e performance e descreve o percurso de uma nova edição de *Cor dulce, Cor amabile* (1952), de Heitor Villa-Lobos, para coro *a cappella*. Relata a experiência do projeto de pesquisa realizado entre a Universidade de São Paulo e a Universidade de Cambridge (2014-2015), que incluiu performances ao vivo e gravação. A edição crítica é discutida a partir de Grier (1996) e Figueiredo (2014), entre outros, e a interação musicologia-performance utiliza-se dos conceitos de Boorman (1999) sobre o texto musical. As fontes da pesquisa incluem os manuscritos rascunhos depositados no Museu Villa-Lobos, a publicação *Música Sacra* (Editora Irmãos Vitale, 1952) e gravações. São fornecidos exemplos comparando manuscritos e edições, justificando o estabelecimento do texto musical. Apresenta hipóteses interpretativas a partir do contato com as distintas edições, expondo os conflitos interpretativos. Como conclusões, demonstra-se a importância da gravação para a difusão da obra de Villa-Lobos e o potencial de projetos colaborativos nacionais e internacionais, incluindo musicólogos e intérpretes. As críticas na imprensa britânica demonstram que a música brasileira ainda é vista como pouco conhecida e de difícil acesso, expondo a relevância de projetos de revisão e edição para a formação das novas gerações.

Palavras-chave: Villa-Lobos; *Cor dulce, Cor amabile*; Edição musical; Performance; Canto Coral.

Introdução: colaborações possíveis entre musicologia e performance

Em seu artigo *The musical text*, Stanley Boorman discute a transmissão de um texto musical. Considerando tanto a cultura escrita como suas transmissões orais, Boorman avalia que as performances e gravações se constituem, em nossa prática musical, em novos “textos” ligados à transmissão de uma obra. Este artigo pretende discutir a transmissão de uma obra musical, neste caso o moteto *Cor dulce, Cor amabile* (1952), de Heitor Villa-Lobos, ao mesmo tempo em que problematiza a tomada de decisão tanto do musicólogo como do intérprete, a partir de experiências concretas.

A partir dessa perspectiva, o artigo procura expor os diferentes pontos de vista expressos nos distintos estilos de textos apresentados, mais do que buscar uma unificação dos discursos, concordando com a ideia de que:

A relação entre o texto musical original (a concepção do compositor) e o texto notado é a preocupação do musicólogo, mais do que do performer. Deste último, espera-se que vá além da notação, para produzir um novo texto musical, refletindo tanto habilidade como musicalidade. Do primeiro, espera-se que entenda a sociedade que criou o texto notado e suas fontes, e a maneira como aquela sociedade teria reagido à notação. Mas para ambos, o texto musical deve ser lido e entendido, tanto em seu conteúdo, quanto em seus

“defeitos”. Uma vez feito isso, as notações podem ser usadas para criar uma performance de uma peça musical, de forma que reflita tanto o texto como o tempo e lugar do performer (ou, igualmente válido, que tente refletir algo do tempo e lugar do compositor)¹ (BOORMAN, 1999, p. 414).

Considerando que o moteto *Cor dulce, Cor amabile* está entre as obras sacras de Villa-Lobos mais conhecidas e gravadas, tendo duas gravações comerciais europeias antes da proposta de gravação que discutimos aqui, pode-se perguntar sobre o porquê de uma nova edição.

A princípio, a proposta era fazer uma revisão, a partir da constatação de alguns prováveis erros. Roberto Duarte (2009) demonstrou a importância e a necessidade de revisões em obras de Villa-Lobos. Quer se chame de “erro”, “equivoco” ou “distração”, é certo que a partitura editada de *Cor dulce, Cor amabile* gerava uma certa desconfiança por parte de intérpretes e analistas. Em sua dissertação de mestrado, orientada pelo segundo autor deste trabalho, Sheila Previato comenta:

Faremos um parêntese aqui quanto à edição utilizada nesta dissertação de mestrado. Podemos observar que no compasso 36 na voz do contralto, aparece uma nota *SOL* natural. É um erro, pois, verificou-se no manuscrito que o correto é um *SOL* bemol, e sendo o mesmo acorde para todo o compasso, o mais coerente para a voz do contralto será, obviamente, também a nota *sol bemol* no segundo tempo do compasso 36 (PREVIATO, 2006, p. 124).

Na atividade musicológica, principalmente aquela ligada a projetos de edição, a identificação de erros e/ou variantes são aspectos intrínsecos. James Grier (1996) dedica um capítulo ao assunto em seu livro sobre edição crítica, cujo título traduzimos aqui: “Erros, variantes e critério editorial: o estabelecimento do texto”.² Neste capítulo, ao considerar as fontes originadas com o compositor, Grier observa que:

Quando as fontes associadas com o compositor, como o autógrafo, ou uma edição impressa publicada sob supervisão do compositor, sobrevivem, é possível falar de um texto do compositor. A sobrevivência de tais fontes não elimina todos os problemas, como poderemos ver, nem significa que o texto do compositor seja o único válido a se considerar ou mesmo imprimir em uma

¹ *The relationship of the original musical text (the concept of the composer) to the notated text is the concern of the musicologist, rather than the performer. The latter is expected to move forward from the notation, to produce a new musical text, reflecting both ability and musicality. The former is expected to understand the society that created the notated text and its sources, and the manner in which that society would have reacted to the notation. But for both, the musical text has to be read and understood, both its content and its ‘defects’. Once that is done, the notations can be used to create a performance of a piece of music, in a way which reflects both the text and the time and place of the performer (or, equally validly, which tries to reflect something of the time and place of the composer).*

² *Errors, variants and editorial judgment: the establishment of the text.*

edição moderna³ (GRIER, 1996, p. 109).

Um dos desafios para a performance de *Cor dulce, Cor amabile*, e para o estabelecimento do texto a ser utilizado, é justamente o fato das fontes disponíveis serem todas associadas ao compositor, mas apesar disso ainda apresentam grandes discrepâncias e lacunas. Salientamos que, neste artigo, o processo de edição é entendido como uma atividade crítica e analítica, com propósitos específicos, sem nunca pretender ser um texto definitivo. Ou, nas palavras de Philipp Brett:

Mas editar é principalmente um ato crítico; além disso (como a análise musical), começa a partir de suposições criticamente embasadas e percepções que geralmente passam despercebidas. Se essas suposições forem indicadas abertamente, se começarmos a reconhecer e permitir legítimas diferenças na orientação editorial, e se cessarmos de usar a palavra “definitivo” em relação a *qualquer* texto editado, então muitas das polêmicas em torno da edição poderiam diminuir⁴ (BRETT, apud GRIER, 1996, p. 4).

Por último, resta lembrar que a edição discutida aqui não foi destinada à publicação da partitura, e sim à performance coral, tendência que vem sendo estabelecida na colaboração entre diversos performers e musicólogos, ou ainda pelo perfil duplo de alguns artistas pesquisadores.

As fontes de *Cor dulce, Cor amabile*: edição, manuscritos, gravações

A obra foi publicada no volume *Música Sacra*, pela editora Irmãos Vitale, em 1952, data fornecida também para a composição. Essa edição é a principal responsável pela divulgação da obra e, através da escuta comparativa, percebe-se que foi a edição utilizada para as gravações do *Corydon Singers* (VILLA-LOBOS, 2011) e do *SWR Stuttgart Vocal Ensemble* (VILLA-LOBOS, 2014). Essa publicação, que reúne obras compostas entre 1919 e 1952, não é mais comercializada pela editora. A edição, feita em vida do compositor, pode ser considerada uma edição autorizada, com assinatura de Villa-Lobos

³ *When sources associated with the composer, such as the autograph, or a printed edition published under the supervision of the composer, survive, it is possible to speak of a composer's text. The survival of such sources does not eliminate all problems, as we shall see, nor does it mean that the composer's text is the only one worth considering or even printing in a modern edition.*

⁴ *But editing is principally a critical act; moreover it is one (like musical analysis) that begins from critically based assumptions and perceptions that usually go unacknowledged. If this assumptions were to be openly stated, if we begin to recognize and allow for legitimate differences in editorial orientation, and if we ceased to use the word “definitive” in relation to any edited text, then much of the polemics surrounding editing might subside.*

na contracapa, exemplares numerados e datados, de acordo com as práticas de comercialização da época (Fig. 1).



FIGURA 1: AUTÓGRAFO DE VILLA-LOBOS NO LIVRO MÚSICA SACRA.

Para a edição que foi utilizada nas performances e gravações pelo Coro de Câmara Comunicantus, da Universidade de São Paulo, e pelo Coro do *Gonville and Caius College*, da Universidade de Cambridge, as principais fontes são dois manuscritos autógrafos constantes do acervo do Museu Villa-Lobos, com sede no Rio de Janeiro (MVL 1994-21-0001 e MLV 1999-21-0319).

O manuscrito MVL 1994-21-0001 inclui uma série de fragmentos, principalmente referentes à 10ª Sinfonia (Ameríndia), mas também rascunhos de *Praesepe* e *Ave Verum* (que também constam de *Música Sacra*). Na página 4 encontra-se a primeira parte da peça (*Cor dulce, Cor amabile*). Trata-se de um rascunho, a lápis, em duas pautas. As indicações de alturas e durações são claras, há algumas rasuras, e as indicações de colocação do texto são incompletas, apenas no início e final da seção. Está escrita em 2/4, mas a fórmula de compasso não está indicada.

No manuscrito MVL 1999-21-0319, está a seção central do moteto (*Cor Jesu, melle dulcius*) e o *Amen* final. É também um manuscrito a lápis, com as 4 vozes do coro distribuídas em duas pautas. A figuração do *Cor Jesu* sugere um 2/2 e o *Amen* é a única seção que traz indicação de compasso: 3/4. Não há, em nenhum dos manuscritos, indicação da estrutura ABA-Coda (*Amen*), tal como foi publicada, estrutura que mantivemos em nossa edição. Não há, portanto, nenhuma indicação de colocação de texto referente à reprise da seção A nos manuscritos.

Completando ainda as fontes de estudo da obra, estão as gravações comerciais, listadas nas referências, que confirmam pela audição a utilização da Edição Vitale, única disponível até então. Utilizamos também a gravação não comercial realizada na Universidade de Wyoming, EUA, pelo *Collegiate Chorale*, sob regência do segundo autor deste trabalho, em 1995.

Para o texto cantado, adotamos como referência as publicações *Manuel de chant* (1877) e *Cantione Sacrae* (1878), organizados por Joseph Mohr. A utilização dessas fontes será discutida à frente.

Percurso de uma nova edição de *Cor dulce, Cor amabile*

Carlos Alberto Figueiredo retomou as perguntas de Eva Badura-Skoda sobre o estabelecimento do texto em uma edição musical, mostrando que essas perguntas são todas interdependentes. A sexta pergunta comentada, “Qual o propósito da edição?”, abre uma discussão sobre a recente mudança de orientação, uma vez que anteriormente a pesquisa e a prática se encontravam dissociadas, diferenciando edições musicológicas das edições práticas, voltadas à performance (FIGUEIREDO, 2014, p. 53).

Nossa edição surgiu da necessidade de fornecer um material revisado e apoiado em fontes confiáveis, para uso do Coro de Câmara Comunicantus. Posteriormente, a obra foi incluída no repertório brasileiro que integrou o projeto *Cross cultural perspectives on the creative development of choirs and choral conductors*, desenvolvido pela área coral do Departamento de Música da ECA-USP e pesquisadores da Universidade de Cambridge, sob coordenação de John Rink, no âmbito da *International Partnership and Mobility Scheme 2013*, patrocinado pela *British Academy for the Humanities and Social Sciences* e realizado entre 2014 e 2015.

A obra foi incluída no repertório do Coro do *Gonville and Caius College*, da Universidade de Cambridge, primeiramente para integrar os *Evensongs* na capela do *College*, por sua adequação às situações de performance do repertório religioso que constam da agenda permanente do coro, e posteriormente na gravação do CD *Romaria*, totalmente dedicado à música brasileira do século XX, utilizando a nossa edição. No encarte, o regente Geoffrey Webber destaca a colaboração entre as equipes brasileira e britânica, citando o caso específico de *Cor dulce, Cor amabile*:

Esta gravação origina-se de uma colaboração entre o Coro do *Gonville & Caius College* e o departamento coral da Universidade de São Paulo, dirigido pelo Prof. Marco Antonio da Silva Ramos.⁵ Além de concretizar a recriação do playback para *Metaphors*, a colaboração operou em uma variedade de maneiras, culminando na ação do Prof. Da Silva Ramos e da Dr. Igayara como consultores adjuntos desta gravação. Muita música coral brasileira permanece não publicada e de difícil localização, e eles ajudaram não apenas com a exploração do repertório, mas com o desafio de compreensão dos estilos envolvidos, e um panorama cultural mais geral a partir do qual a música se origina. Mesmo no caso da música de Villa-Lobos, sua ajuda foi incalculável, levando a uma nova edição produzida por Dr. Igayara de uma de suas mais conhecidas peças, *Cor dulce*, *Cor amabile*, já que a única edição publicada tem muitos problemas⁶ (WEBBER, 2015).

Consideramos que a edição que apresentamos é um exercício de edição crítica, levando em conta tanto as informações dos manuscritos que contém os rascunhos de Villa-Lobos, como alguns aspectos apenas encontrados na edição Vitale, realizada em vida do compositor. A essas fontes escritas, soma-se o estimulante diálogo entre a musicóloga (primeira autora deste trabalho) e os regentes envolvidos no projeto (o segundo autor deste trabalho e Geoffrey Webber), com suas dúvidas, questionamentos, suposições e visões interpretativas, motivadas pela edição e gravações até então conhecidas e pela experimentação das novas propostas contidas na nova edição.

Com relação ao processo de análise, revisão, editoração e proposta de nova edição de *Cor dulce*, *Cor amabile*, cabe ainda uma observação. A princípio, uma nova editoração buscava apenas apresentar uma revisão da partitura para uso do Coro de Câmara *Communicantus*, no âmbito do projeto de extensão *Cadernos de Repertório Coral Communicantus*, com participação da então aluna de graduação bolsista que é a terceira autora deste artigo. Durante o que seria inicialmente um processo de revisão com consulta aos manuscritos disponíveis, no entanto, a primeira autora aprofundou a análise dos problemas de edição e as informações sobre a obra e o texto. Já no âmbito do projeto de pesquisa USP-Cambridge, a revisão foi retomada em 2014, resultando na nova partitura, que foi utilizada a partir de abril de 2014 e lançada em CD em 2015.

⁵ Apenas corrigindo a informação de que na estrutura da USP, a área coral se constitui em um laboratório, e não um departamento.

⁶ *Much Brazilian choral music remains unpublished and difficult to locate, and they helped not just with exploring the repertoire but with the challenge of understanding the musical styles involved, and the more general cultural landscape from which the music comes. Even in the case of the music of Villa-Lobos their help was invaluable, leading to a new edition being produced by Dr Igayara of one of his most well-know pieces, Cor dulce, Cor amabile, since the only published edition has many problems.*

A ideia de colaboração entre musicologia e performance esteve presente o tempo todo, tanto no âmbito brasileiro como internacional. Dúvidas dos regentes motivaram aprofundamento da pesquisa e as propostas editoriais foram experimentadas na performance, de forma que a partitura final é resultado desse processo colaborativo. As diferentes abordagens interpretativas possíveis, por exemplo, foram determinantes para deixar, propositadamente, alguns aspectos em aberto, tais como os andamentos e as relações de proporcionalidade entre as seções, o que será discutido em item específico deste artigo. Paralelamente, ocorria outro nível de colaboração no processo de revisão e editoração eletrônica, alimentando e discutindo as decisões musicológicas e editoriais, uma vez que a editoração esteve a cargo de uma orientanda de Mestrado (anteriormente orientada no Trabalho de Conclusão de Curso de graduação em Música), ultrapassando, portanto, o perfil técnico da editoração e transformando-se em um processo mais amplo de formação. Acreditamos, portanto, que a experiência demonstra o potencial de projetos de revisão e edição de partituras na formação de novos editores e musicólogos, ou novos intérpretes críticos aptos a revisar e questionar as edições existentes para suas performances.

O ESTABELECIMENTO DO TEXTO MUSICAL

1. Variantes com relação à figuração rítmica e fórmula de compasso

A indicação de compasso da Edição Vitale é ϕ . Não há alteração de fórmula de compasso para a parte B, mas constam as indicações de Andamento: A – *Moderato*; B – *Più Mosso* – A' – *Tempo Primo* – Coda – *Quazi Allegro* [sic], em 3/4.

No manuscrito (Fig. 2A), no entanto, a primeira seção é escrita em 2/4 (sem constar a fórmula de compasso), enquanto o 2/2 é mantido na segunda seção. Em nossa edição (Fig. 2C), adotamos a figuração dos manuscritos, sem indicar andamentos. A decisão sobre a proporcionalidade entre as seções, portanto, fica bastante alterada em relação à Edição Vitale (Fig. 2B). Se considerarmos [$\downarrow = \downarrow$], teríamos, ao contrário da Edição Vitale, uma seção A mais rápida do que a seção central. No entanto, outras opções são igualmente possíveis, quer se considere [$\downarrow = \downarrow$]. Também na passagem para o *Amen*, não há indicação precisa. Alguns intérpretes consideram [$\downarrow = \downarrow$], com um *Amen* lento. No entanto, se considerarmos a escrita em 2/4, indo para 3/4, e a [$\downarrow = \downarrow$], teremos um *Amen* mais rápido.

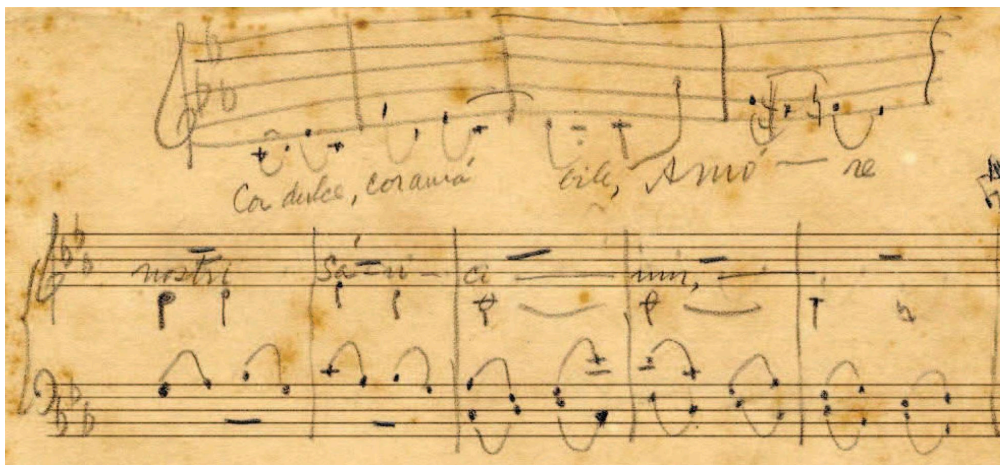


FIGURA 2A: VERSÃO MANUSCRITA.

H. VILLA-LOBOS
Rio, 1952

MODERATO

A printed musical score for voice and piano, titled "MODERATO". The score is arranged in a system with four staves. The top staff is the vocal line, with lyrics: "Cor Dulce, corama - - bile, mó - re nos - tri Sá - u -". The second staff is the piano accompaniment. The score includes dynamic markings such as "mf" and "mf". The notation is clear and professional, typical of a published edition.

FIGURA 2B: EDIÇÃO VITALE.

Heitor Villa-Lobos
 Edição de Susana Cecilia Igayara,
 baseada nos manuscritos do compositor

Soprano

Contralto
 Cor_ dul-ce, Cor a- ma - bi - le, A - mo - re nos - tri sau -

Tenor
 Cor_ dul-ce, Cor a- ma -

Baixo

FIGURA 2C: NOSSA EDIÇÃO.

2. Erros de alturas de notas

O processo de gravação, seu custo e o pouco tempo disponível para a finalização da edição, podem ser apontados como causas da manutenção de erros nas publicações da época de Villa-Lobos. Contatos com a Editora Irmãos Vitale indicam que não há arquivos relativos ao processo de edição, nem indicação de outros responsáveis além do gravador, que vem indicado nas partituras simplesmente como “Mário, gravador”. Sobre ele, não há praticamente nenhuma informação, supõe-se que fosse um profissional autônomo prestador de serviços à editora.

As grandes diferenças entre os manuscritos e a versão impressa, no entanto, fazem com que levantemos algumas hipóteses: 1) possibilidade de um contato oral direto de Villa-Lobos com os editores; 2) delegação de um responsável pela finalização da edição; 3) existência de documentação escrita ou revisões não localizadas. Não temos, no momento, documentação que possa provar que a versão dos manuscritos foi o desejo final do autor, nem que possa defender as alterações contidas na Edição Vitale como mais legítimas que as informações dos manuscritos. Estamos diante da situação discutida por Grier, que afirma que “nem a teoria das últimas intenções autorais, nem a prioridade aos primeiros pensamentos acomodam adequadamente todas as situações” (GRIER, 1996, p. 112).

Pela análise da edição impressa podem ser identificados vários erros inequívocos, principalmente em durações, na colocação do texto e em sinais gráficos, como ligaduras. Pudemos identificar tanto erros por omissão como por adição e substituição. Os casos

mais difíceis e mais relevantes para a performance, no entanto, estão nas discrepâncias em diversas alturas de notas que, na Edição Vitale, são diferentes do manuscrito, alterando os perfis melódicos e a harmonia. É sempre bom lembrar que:

Copistas cometem erros, tipógrafos fazem erros de leitura, e revisores frequentemente deixam passar erros. Além disso, há sempre mudanças que são mais sutis, e mais significativas. A maioria dos escribas faz mudanças editoriais, mudando acidentais, racionalizando dissonâncias, mudando lições das quais desconfiam. De forma nenhuma, todas essas mudanças são conscientes e intencionais. Tem sido mostrado, frequentemente por fontes não-musicais, que escribas também mudam lições inadvertidamente para conformá-las às suas próprias expectativas. Banalização, a simplificação de lições complexas, é um exemplo; mas em muitos outros casos, escribas também tornarão lições mais sutis ou mais difíceis de executar caso elas se encaixem em algum padrão que eles tenham em seus ouvidos⁷ (BOORMAN, pp. 414-415).

Carlos Alberto Figueiredo lembra que:

O conceito de lição é bem abrangente. Pode-se defini-lo como qualquer porção ou segmento de um texto. Na música ocidental, os parâmetros altura e ritmo, pelo menos até a primeira metade do século XX, estabelecem a identidade básica de uma obra e constituem, por isso, os elementos essenciais que caracterizam as lições da obra musical: uma linha melódica, ou apenas uma nota, um agrupamento rítmico, ou apenas uma figura de duração, um acorde, são exemplos de lições. Outros exemplos de lição são os sinais de dinâmica e de articulação. Em obras vocais, os fragmentos do texto literário ou litúrgico também são lições (FIGUEIREDO, 2014, p. 17).⁸

Desta forma, a ausência de um bemol (como no compasso 36), alterando a identidade básica da obra em relação à estrutura melódica e harmônica, tanto pode ser vista como um erro por omissão (ausência do bemol), como por substituição (a lição “Sol bemol” substituída por “Sol natural”) (Fig. 3).

⁷ Para um aprofundamento no vocabulário ligado às teorias e práticas editoriais, recomendamos a leitura do glossário em português fornecido por Figueiredo (2014), baseado em Caracci-Vella; Grassi, Grésillon, Grier, entre outros, em que são apresentados termos tais como “lição”, “banalização”, por exemplo, ou ainda os diversos tipos de edição musical.

⁸ *Copysts make mistakes, typesetters misread their copy, and proof-readers often miss errors. In addition, there are always changes that are more subtle, and more significant. Most scribes make editorial changes, shifting accidentals, rationalizing dissonances, changing readings that they mistrust. By no means all of these changes are conscious or intentional. It has been shown, frequently for non-musical sources, that scribes also unwittingly change readings to conform to their own expectation. Banalization, the simplification of complex readings, is one example; but in many other cases, scribes will also make readings more subtle or more difficult to perform if that happens to fit some pattern that they have in their own ears.*



FIGURA 3: CONTRALTO (C. 36) – MANUSCRITO E VITALE.

É importante notar, no entanto, que a nota Fá do compasso 18, na linha do baixo, costuma ser posta em dúvida pelos regentes (diante de tantos erros de altura), uma vez que todas as outras vozes descem por graus conjuntos, menos o baixo, que apresenta um salto de 3^a descendente (Lá_b-Fá), gerando a dúvida sobre tratar-se de um Sol. Os manuscritos, no entanto, confirmam a nota Fá, apesar de constar uma rasura. Consideramos as seguintes razões: 1) No manuscrito, escrito a lápis (Fig. 4), parece que Villa-Lobos considerou um Sol, alterando depois para Fá, que está nitidamente reforçado; 2) o padrão melódico (Lá_b, Fá, Mi_b, Dó) reaparece nos compassos 27-29, sem rasuras, e mais uma vez incompleto nos compassos 22-24 (Lá_b, Fá, Mi_b). Pode ser considerada, portanto, a primeira aparição de um padrão melódico repetido.



FIGURA 4: BAIXO (C. 18) – MANUSCRITO.

Na tabela abaixo (Tab. 1), considerando os manuscritos rascunhos como texto-base, resumimos os erros encontrados na Edição Vitale com relação às alturas e fornecemos imagens das fontes para comparação. Por coerência, mesmo quando as lições encontradas

na Edição Vitale pudessem ser consideradas variantes (e não erros), escolhemos adotar as notas constantes do manuscrito.

COMPASSO	EXEMPLO	VOZ	MANUSCRITO	VITALE	TIPO DE ERRO
c. 24-25/72-73	Ex. 4	Tenor	Fá-Mi _b	Lá-Sol	Substituição
c. 24-25/72-73	Ex. 4	Baixo	Sol-Dó	Fá-Dó	Substituição
c. 26/74	Ex. 5	Baixo	Dó	Dó _b	Adição
c. 36	Ex. 2	Contralto	Sol _b	Sol	Omissão
c. 39	Ex. 6	Tenor	Sol _b	Lá _b	Substituição
c. 41	Ex. 7	Tenor	Lá _♯	Lá _b	Substituição
c. 43	Ex. 8	Baixo	Ré _b	Ré _♯	Substituição
c. 46	Ex. 9	Tenor	Sol	Fá	Substituição (rasura)
c. 47	Ex. 10	Contralto	Dó	Sol	Substituição
c. 47	Ex. 10	Tenor	Lá _b	Dó	Substituição

TABELA 1: ERROS ENCONTRADOS NA EDIÇÃO VITALE.

Observações: um aspecto relevante para a análise e performance, como nos compassos 24-25 (Fig. 5), é que a alteração muda a configuração do acorde, o que pode ter sido um erro de cópia, ou um ato intencional do responsável pela edição, no já comentado processo de adaptação às suas próprias expectativas.



FIGURA 5: TENOR E BAIXO (C. 24-25) – MANUSCRITO E VITALE.

De forma semelhante, no compasso 26 (Fig. 6), o Dó_b não consta do manuscrito. Em seu lugar temos, sem dúvida, uma repetição do Dó natural.

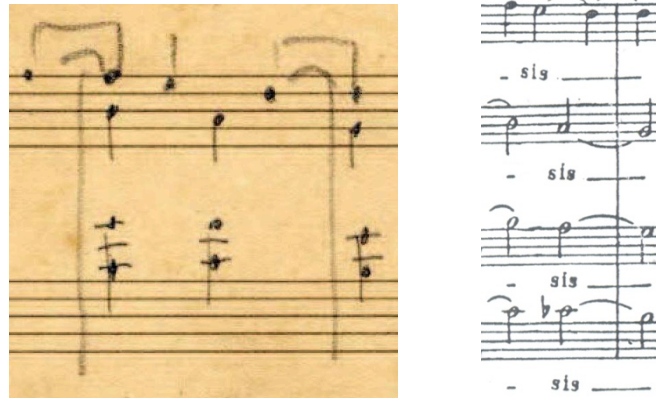


FIGURA 6: BAIXO (C. 26) – MANUSCRITO E VITALE.

O erro de cópia é a hipótese mais plausível para a substituição do Sol \flat por um Lá, na linha de tenor do compasso 39 (Fig. 7).

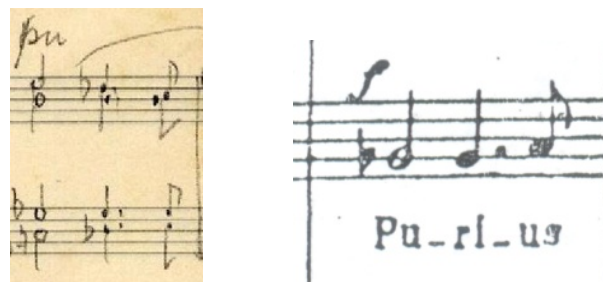


FIGURA 7: TENOR (C. 39) – MANUSCRITO E VITALE.

No compasso 41 (Fig. 8), por sua vez, o erro pode ter sido ocasionado por uma má leitura da caligrafia (bequadro substituído por bemol). Naturalmente, se Villa-Lobos quisesse um Lá \flat , não haveria necessidade de indicação. Além disso, a análise melódica revela muitos movimentos de tom-semitom, o que reforça o Lá natural e o movimento Lá-Si \flat .

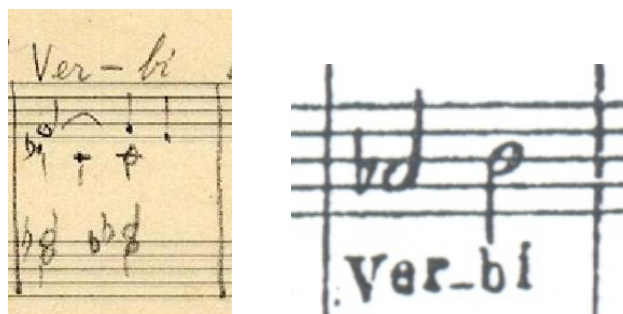


FIGURA 8: TENOR (C. 41) – MANUSCRITO E VITALE.

O erro do compasso 43 (Fig. 9), na voz do baixo, apresentava um movimento melódico de difícil entonação (presente nas gravações analisadas), corrigido a partir da leitura inequívoca do manuscrito.

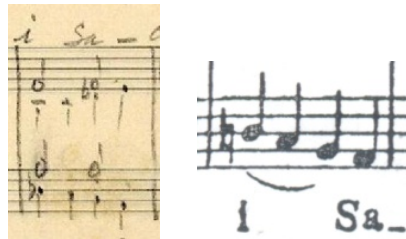


FIGURA 9: BAIXO (C. 43) – MANUSCRITO E VITALE.

A leitura dos exemplos demonstra existência de algumas rasuras, como no compasso 46 (Fig. 10), embora a intenção final esteja clara com relação à altura desejada.

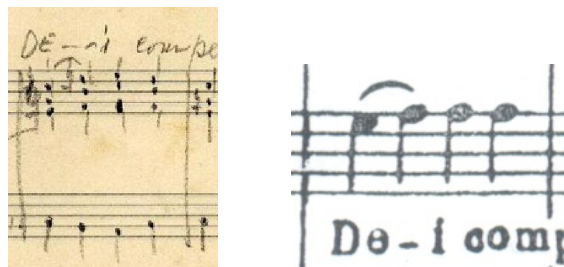


FIGURA 10: TENOR (C. 46) – MANUSCRITO E VITALE.

No compasso 47 (Fig. 11), como em outras situações, nós não sabemos por que razão os editores decidiram por outra distribuição de vozes. Neste caso, parece que a indicação na voz de contralto, no primeiro pentagrama, mostrando o Fá indo para Dó, não foi compreendida pelo gravador. Com relação ao Lá, na linha de tenor, é claro, pelas hastes duplas, que o Lá vale tanto para o tenor como para o baixo.



FIGURA 11: CONTRALTO E TENOR (C. 47) - MANUSCRITO E VITALE.

3. Aspectos relacionados ao texto literário

Os textos utilizados por Villa-Lobos são relacionados à festa católica do Sagrado Coração de Jesus e não foram muito comumente musicados. Adotamos como fontes as publicações *Manuel de chant* (1877) e *Cantione Sacrae* (1878), organizadas por Joseph Mohr.⁹ A primeira traz, em sua 4ª parte, as melodias que foram harmonizadas na segunda publicação, com o título de *Cantione Sacrae*. De acordo com estas fontes, *Cor dulce, Cor amabile* é formado por dois textos diferentes, apresentados por Mohr em duas melodias distintas. Não é possível precisar se Villa-Lobos conhecia estas publicações e se elas poderiam ser a fonte dos textos utilizados em *Cor dulce, Cor amabile* (não há relação melódica), tanto por consulta direta como por sugestão de alguma outra pessoa. A partir de Mohr (1878), corrigimos algumas palavras do texto, além de adotarmos a mesma pontuação e uso de maiúsculas.

Em outras oportunidades, Villa-Lobos declarou que delegava a revisão do texto a outros profissionais. As notas explicativas do *Guia Prático*, por exemplo, informam que:

Para a letra de todas as músicas do “Guia Prático” tivemos a máxima atenção, sendo convidada uma comissão idônea de literatura, composta de nomes respeitosos e de destaque social, especialistas em cada gênero de versos folclóricos (VILLA-LOBOS, 1941, p. 195).

Com base nessa declaração de Villa-Lobos, no fato do texto latino estar apenas sumariamente indicado no manuscrito, e na análise da estrutura do texto realizada, propusemos uma colocação de texto bastante diferente da Edição Vitale, adotando as

⁹ Para o *Manuel de chant*, estamos utilizando a edição de 1903.

poucas indicações que Villa-Lobos deixou com relação ao texto, sem o compromisso de manter a colocação de texto fornecida pela Vitale nas partes em que não tínhamos nenhuma informação nos manuscritos. É possível conjecturar que a colocação de texto não tenha sido feita pelo compositor. Diante dos inúmeros problemas prosódicos sempre comentados pelos intérpretes, que podem ser facilmente verificados na análise da Edição Vitale e nas gravações feitas a partir dessa edição, decidimos adotar esta outra colocação do texto, aproximando a estrutura musical da estrutura poética e buscando uma maior proximidade entre a seção A e sua repetição, fazendo as frases poéticas coincidirem com as frases melódicas. Texto da partitura:

Cor dulce, Cor amabile
Amore nostri saucium
Amori nostri languidum,
Fac sis mihi placabile.

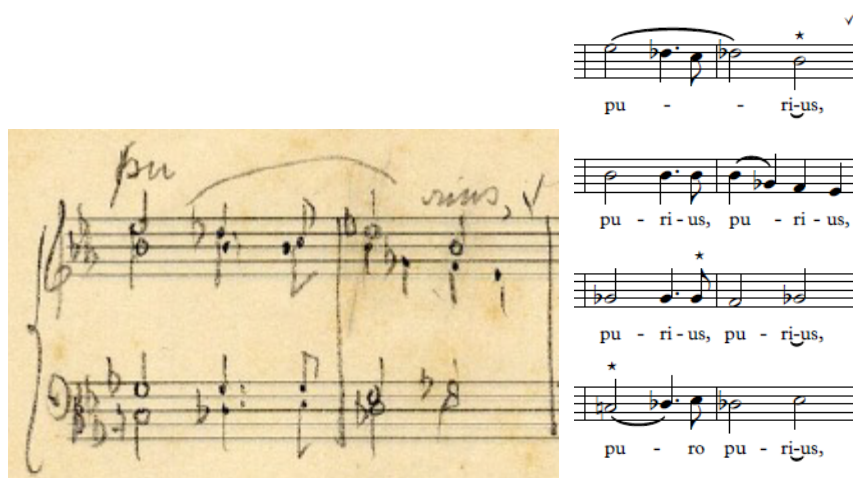
Cor Jesu melle dulcius,
Cor sole [puro] purius.
Verbi Dei sacrarium,
Opum Dei compendium.

Tu portus orbi naufrago,
Secura ~~pax~~ [pax] fidelibus.
Reis asylum mentibus,
Pie recessus cordibus. Amen.

Como pode ser verificado acima, foram corrigidos, de acordo com o texto encontrado em Mohr (1878, 1903), os seguintes versos:

a) *Cor sole puro purius* (compasso 39, baixo) (Fig. 12).

O ritmo usado por Villa-Lobos sugere que ele estava pensando em “purius purius”, principalmente se analisarmos a linha de soprano, cuja colocação de texto consta do manuscrito. A solução que encontramos foi manter o ritmo escrito por ele, com a palavra repetida “purius purius” nas vozes de contralto e tenor, e corrigir o texto apenas na linha de baixo, apresentando assim o texto corrigido nesta voz.



The image displays a comparison between a handwritten manuscript and a printed edition of the musical score for 'PURIUS'. On the left is the manuscript, showing two staves with handwritten notes and lyrics. On the right is the printed edition, consisting of four staves with clean notation and lyrics. The lyrics in the printed edition are: 'pu - - ri-us,'; 'pu - ri-us, pu - ri-us,'; 'pu - ri-us, pu - ri-us,'; and 'pu - ro pu - ri-us,'. The printed edition includes various musical markings such as asterisks and a checkmark above the notes.

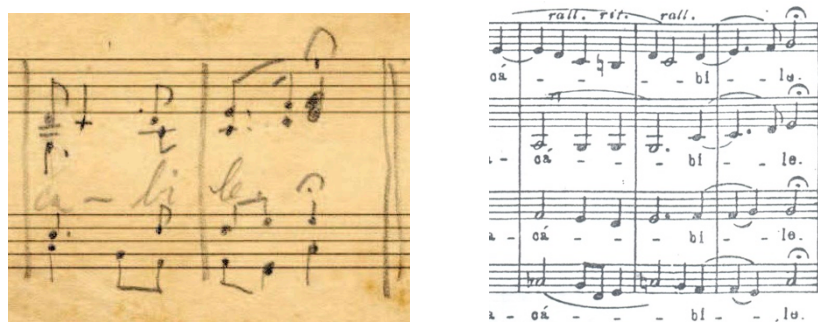
FIGURA 12: "PURIUS"(C.39-40) – MANUSCRITO E NOSSA EDIÇÃO.

b) *Secura pax fidelibus* (contralto, c. 53; tenor, c. 57; tenor e baixo, c. 61; contralto, c. 63; soprano, c. 66; contralto, tenor e baixo, c. 67).

Neste caso, constava equivocadamente “par” em lugar de “pax”, o que foi corrigido, fazendo-se a substituição.

Para a colocação de texto, além de fazer coincidir as frases poéticas com as frases musicais, como já foi explicado, buscou-se adequação à prosódia do texto latino e uma coerência entre as vozes, de forma que a colocação de texto seguisse a lógica imitativa da frase musical. Foram feitas diversas pequenas alterações indicadas na partitura. Quando necessário, os valores foram alterados para adaptarem-se à quantidade de sílabas.

As raras indicações de texto do manuscrito foram respeitadas, como ao final da primeira seção [placabile], diferenciando-se novamente da Edição Vitale. (Fig. 13, c. 29-32).



The image shows a comparison between a handwritten manuscript and a printed edition of the musical score for 'PLACABILE'. On the left is the manuscript, showing two staves with handwritten notes and lyrics. On the right is the printed edition, consisting of four staves with clean notation and lyrics. The lyrics in the printed edition are: 'oá - - - - - bl - - - - - le.'; 'i - oá - - - - - bl - - - - - le.'; 'a - oá - - - - - bl - - - - - le.'; and 'a - oá - - - - - bl - - - - - le.'. The printed edition includes various musical markings such as 'rall.', 'rit.', and 'rall.' above the notes.

FIGURA 13: "PLACABILE"(C. 29-32/79-80) – MANUSCRITO E VITALE.

Em nossa edição, a escolha das palavras a serem repetidas também difere da Vitale, uma vez que se trata de uma estrutura imitativa em que algumas das vozes têm menos texto

do que outras, gerando a necessidade de repetição de palavras. Optou-se por palavras significativas, geralmente presentes no final do verso, reforçando o caráter reiterativo e confirmativo dessas repetições de texto.

Para a repetição da seção A, a partir do compasso 65, a colocação de texto difere totalmente da solução apresentada pela Edição Vitale, que não respeita a equivalência entre frases poéticas e frases melódicas, inclusive no compasso 65, dando início à frase poética no que consideramos a última nota da frase melódica anterior.

FIGURA 14A: EDIÇÃO VITALE.

FIGURA 14B: COLOCAÇÃO DE TEXTO (A PARTIR DO C. 65), NOSSA EDIÇÃO.

Outra questão relacionada ao texto diz respeito à divisão silábica. Sabemos que as formas de notar a separação silábica na música vocal variaram ao longo do tempo. De acordo com a prática atual, e considerando que não há divisão silábica em ditongos no latim, indicamos a sílaba [nau], em [naufrago], por exemplo, em uma única sílaba. O mesmo procedimento foi utilizado em exemplos semelhantes, para não causar problemas de pronúncia (Fig. 15).



FIGURA 15: CONTRALTO (C. 6) – VITALE E NOSSA EDIÇÃO.

4. Aspectos estruturais

A edição de *Cor dulce, Cor amabile* apresentou grandes desafios, em virtude das discrepâncias entre as fontes. Se, para a correção de alturas, os manuscritos foram adotados como texto-base (Fig. 16), algumas questões estruturais não constavam de outra fonte a não ser a Edição Vitale, uma vez que as duas partes do moteto estão em manuscritos distintos e que não consta indicação da estrutura ABA. Difere ainda a cadência do compasso 80, com o Mi natural na voz de contralto, ao final da repetição da seção A, preparando o *Amen* (Dó Maior). Decidimos, pela tradição de performances e gravações, manter a estrutura ternária e o acorde com a cadência da *Picardia*, coerente com o estilo de Villa-Lobos. Os intérpretes, no entanto, poderão decidir diferentemente, se quiserem seguir estritamente os rascunhos de Villa-Lobos. A manutenção do acorde menor, e mesmo a eliminação da reprise da seção A, passando diretamente de B (*Cor Jesu*) para o *Amen*, são também uma possibilidade interpretativa, de acordo com o manuscrito reproduzido abaixo:

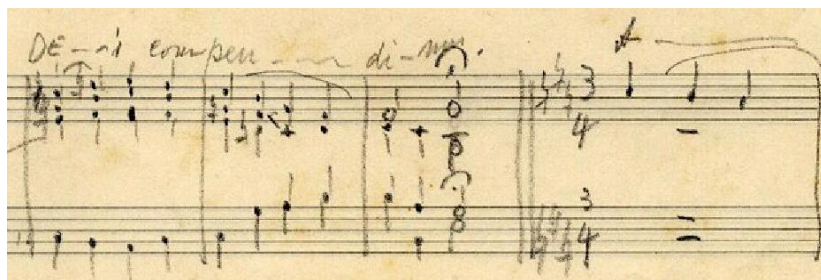


FIGURA 16: CONTRALTO (C. 80) – MANUSCRITO.

Portanto, consideramos “variantes” as discrepâncias entre as fontes, que não foram classificadas como “erros”. A análise da Edição Vitale, em relação ao manuscrito, mostra um grande número de variantes instaurativas, incluindo elementos que não estavam presentes no manuscrito, tais como fermatas no compasso 20 e 68 e colocação do texto, mas principalmente as relativas às questões estruturais: a estrutura ternária ABA-Coda e a cadência da *Picardia* preparando o *Amen* final.

Outra questão, ainda pertinente aos aspectos estruturais, diz respeito a uma informação contraditória no manuscrito, no início da seção B (Fig. 17). Para os compassos 33-38, há duas informações diferentes: hastes nas duas direções (indicando a melodia em uníssono por sopranos e contraltos) e pausas para soprano, como na Edição Vitale. Teria sido uma mudança de intenção? Qual seria sua última intenção? Em nossa edição, mantivemos pausas para o soprano, com menção sobre essa variante no aparato crítico. Este aspecto será discutido do ponto de vista interpretativo no próximo item.

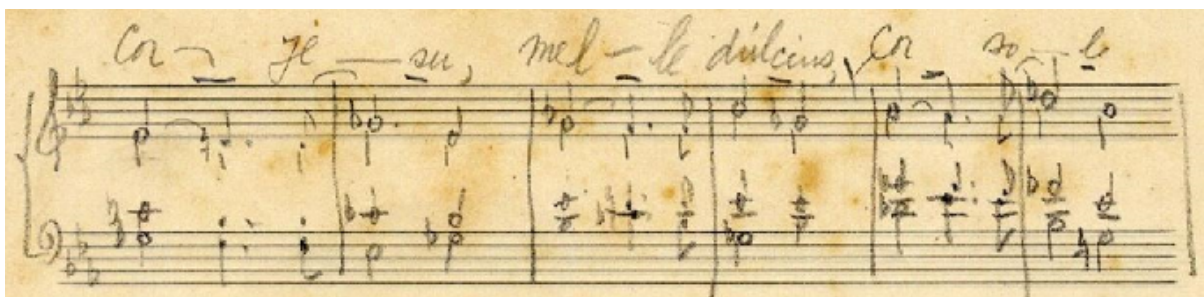


FIGURA 17: SOPRANO (C. 33-38) – MANUSCRITO.

Hipóteses interpretativas do ponto de vista do regente¹⁰

Um coração que bate, para e ressuscita, assim defino a chave interpretativa para esse doce e amável coração de Cristo por Heitor Villa-Lobos. Uma discussão posta em música, um moteto pensado em conflitos e soluções, diástoles e sístoles, *arsis* e *thesis*, tensão e relaxamento (é claro).

Uma partitura com tantos conflitos de escrita, como este artigo procura mostrar, não esconde os conflitos musicais, antes acirra os conflitos interpretativos e assim ajuda a manter o intérprete inquieto, curioso, aflito e encantado pela música e pelo enigma proposto pelo compositor.

As duas grandes sequências harmônicas apresentadas nos compassos 17 a 32 da parte A e 65 a 80 da Parte A', compostas de modo a inverter *arsis* e *thesis* através da afirmação no contratempo, de modo a transferir, portanto, o acento para os tempos fracos do compasso, através da tensão harmônica, do desenho e da tensão melódica, do diálogo entre o soprano e as demais vozes do coro, e mesmo dos desafios de colocação do texto – igualmente descritos no decorrer deste artigo – procedimentos esses com raízes que creio poder identificar no contraponto de segunda espécie, no movimento dos dedos no braço do violão e nos ritmos brasileiros como o choro e mesmo o samba. É como se a cada vez que a sequência melódico-harmônica passa ao novo movimento de

¹⁰ O texto deste item foi escrito pelo segundo autor, a partir de sua experiência de performance com as duas distintas edições.

cima para baixo, cada vez mais agudo, se retratasse um processo de morte e ressurreição. Tudo de acordo com o texto, tudo de acordo com os procedimentos composicionais.

Foi deste conjunto de ideias que retirei, desde a primeira vez em que regi este moteto, frente ao *Collegiate Chorale* da Universidade do Wyoming, EUA, em 1995, a ideia de que o Sagrado Coração de Jesus era, senão retratado, ainda assim uma presença sonora palpável e sugestiva para polarizar o conjunto de minha concepção para a obra. Mais tarde minha orientanda Sheila Previato desenvolveu um pouco mais tal ideia em sua dissertação de mestrado.¹¹

Na Edição Vitale podemos encontrar algumas fermatas que não estão presentes no manuscrito que se encontra no Museu Villa-Lobos. Confesso que elas me influenciaram bastante na escolha de realizar um *poco rall.* aos finais das semi-partes da sequência harmônica (compassos 20, 24, 68, 72). Isto porque eu vi as fermatas como momentos de morte e a retomada do agudo para o grave como retomada da vida em direção novamente à morte.

Ao ver que não estavam no manuscrito, um conflito interpretativo se instalou. Não havia fermatas, não havia indicações de *rallentando*. Passei então a mitigar o *rallentando* e a empregar apenas um *cedez*. Os *rallentando* de fato, deixei para onde Villa-Lobos indicava no manuscrito e que também está presente na Edição Vitale, precedendo importantes mudanças de andamento, que discuto a seguir. A parte **B** introduz o texto de outro hino, igualmente sobre o Sagrado Coração de Jesus, como mostra o artigo, e se apresenta muito mais como um hino coral, harmonizado homofonicamente, em contraponto de primeira espécie, até a metade dessa seção.

Eu vinha fazendo a segunda parte mais rápida, como indicado na Edição Vitale. A discussão apresentada sobre as relações entre 2/4 e 2/2 presentes no manuscrito mudaram meu modo de apresentar e pensar o andamento da parte **B**, através da proporcionalidade. E o outro problema nesse mesmo trecho que se apresentou foi o fato de que no manuscrito a voz que está escrita na linha do contralto, deixando pausas na linha do soprano apresentava, na verdade, hastes voltadas tanto para cima quanto para baixo. Minha escolha, nesse caso, seria a de cantar com todas as vozes femininas, para conseguir do soprano um envolvimento maior com a frase geral, um timbre mais unificado para a parte toda, e não o surgimento de uma voz somada às outras três no compasso 39. Mas, dependendo da sala em que o coro se apresente pode-se usar a versão em que

¹¹ Depois me mantive ligado à obra, apresentando-a frente ao Coral da ECA em 1997, na Universidade de Indiana em Bloomington, EUA, duas vezes, em 1999 e em 2003, na Universidade Daniel Bernanyi em Szombately, Hungria, em 2006, no Conservatório de Música de Lãs Palmas de Gran Canária, Espanha, em 2011, sempre usando a versão Vitale. Apresentei-a em 2014, com o Coro de Câmara Comunicantus do Departamento de Música da ECA-USP, e finalmente, na assessoria ao CD ROMARIA, na Universidade de Cambridge, em 2015, citado no corpo deste artigo.

o soprano começa a cantar apenas no compasso 39, pois em ambientes de muita reverberação pode funcionar muito bem a aparição de uma nova voz plenamente apresentada enquanto tal.

Vale ainda levantar uma aproximação estilística com os coros de Bach. A segunda parte, a partir do compasso 41, traz, a meu ver, coerência e variedade à minha concepção: quando aparece a palavra *Dei* o desenho do baixo reproduz o subir e descer do soprano nas sequências presentes nas seções **A** e **A'**, terminando tal movimento quando novamente aparece a palavra *Dei*. O movimento contrário desenhado para o contralto nos remete a um procedimento menos renascentista mostrado nas partes **A** e **A'**, confirmando um perfil barroco, em franca aproximação estilística das *Bachianas Brasileiras* do autor. Isso me conduz a manter um pulso mais estrito até o compasso 48, quando de novo opero um *cedez*, descansando sobre a fermata e respirando longamente antes de atacar **A'**.

Há no *Amen* um novo espelhamento estilístico, um *Amen* bastante típico do estilo barroco, a conversar com a parte **B**. Um *Amen* imitativo, rápido, brilhante, com forte independência do conjunto geral da obra. No entanto é interessante observar que o soprano volta a utilizar a sequência agudo - grave; nos compassos 81, 82, e 84, trazendo esse *Amen-Finale* para a unidade da obra. E, depois disso, apenas a cadência final.

Considerações finais sobre a divulgação da obra coral de Villa-Lobos

O artigo pretendeu discutir alguns dos principais desafios colocados ao intérprete da obra coral de Villa-Lobos, a começar pelas partituras disponíveis. Como resultado da experiência relatada, que envolveu pesquisa e performance, verifica-se, no panorama internacional, uma percepção de dificuldade frente à música brasileira, incluindo a de Villa-Lobos. Nesse quadro, a gravação comercial é uma importante forma de acesso: “A música coral brasileira, mesmo a de Villa-Lobos, dificilmente é bem conhecida fora de seu país natal, portanto este é um disco importante e revelador” (MOODY, in: GRAMOPHONE, 2015, p. 77)¹².

O pouco acesso à música brasileira por um público internacional pode ser observado na análise das críticas ao CD *Romaria*, em que a presença de obras de Villa-Lobos é destacada, por ser ainda o mais conhecido compositor erudito brasileiro.

O último CD do Coro do *Gonville & Caius College* foi uma imaginativa exploração da música coral celta antiga. Este novo, desenvolvido com a assistência de acadêmicos da Universidade de São Paulo, apresenta uma exuberante seleção de música brasileira, com sua surpreendente diversidade refletindo a história imigrante do país. Villa-Lobos está representado por seu *Cor dulce*, *Cor amabile* e um vibrante *Magnificat-Alleluia*, que recebeu

¹²Tradução: Susana Cecilia Igayara-Souza. A íntegra das críticas em inglês e traduzidas pode ser encontrada em <http://comunicantus.blogspot.com.br/2015/06/>.

um colorido extra graças à mezzo-soprano Kate Symonds-Joy. Por que a música sacra não pode ser toda tão entusiástica assim? (RICKSON, in: THE ARTS DESK, 2015).

Desta forma, para além da divulgação da obra do compositor, Villa-Lobos aparece como um ponto de atenção para toda a música brasileira:

Este lançamento pode certamente parecer raro, considerando o seguinte: um dos mais tradicionais coros de *colleges* ingleses enfrenta uma coleção de música sacra contemporânea brasileira quase desconhecida fora do Brasil. A gênese do projeto é parcialmente explicada pela colaboração entre o Coro do *Gonville & Caius College* de Cambridge e o Departamento de Música da Universidade de São Paulo, Brasil, que escolheu o programa.¹³ Isto não diminui de forma alguma o espírito de aventura do programa, que é inteiramente agradável pelos próprios méritos. [...] Há duas pequenas peças de Heitor Villa-Lobos e outras que seguem claramente os caminhos estabelecidos por ele, mas o que é interessante é o quanto dessa música parte do modelo de Villa-Lobos ao mesmo tempo que retém características nacionais (MANHEIM, in: ALLMUSIC, 2015).

Surge, ainda, a discussão sobre a inclusão do repertório brasileiro em um panorama coral internacional:

Colorações tonais quentes e excelente fusão dos naipes caracterizam as duas peças de Villa-Lobos incluídas, e a engenharia da *Delphian* é idealmente envolvente e empática. Este é um recital genuinamente empreendedor que merece a atenção de todo aficionado coral (BLAIN, 2015).

Dos arquivos do Museu Villa-Lobos à performance em múltiplas situações, conclui-se que há um potencial para a edição musical diretamente ligada à performance e à gravação. Conclui-se ainda que os projetos colaborativos, tanto internos às nossas instituições de ensino e pesquisa, como internacionais, têm um grande potencial para a divulgação da obra de Villa-Lobos e da música brasileira, como um todo.

Referências

- BLAIN, Terry. *BBC Music Magazine*. Tradução: Susana Cecilia Igayara. Cambridge University Press, [1996] 2015.
- BOORMAN, Stanley. The musical text. *Rethinking music*, pp. 403-423, 1999.
- COOK, Nicholas; EVERIST, Mark (Ed.). *Rethinking music*. Oxford University Press, 1999.
- COR DULCE, COR AMABILE. Villa-Lobos (compositor). Collegiate chorale Wyoming University (intérprete, coro), Marco Antonio da Silva Ramos (intérprete, regente). Gravação ao vivo, 1995.
- DUARTE, Roberto. *Villa-Lobos errou? Subsídios para uma revisão musicológica em Villa-Lobos*, São Paulo: Algor, 2009.
- FIGUEIREDO, Carlos Alberto. *Música sacra e religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX: teorias e práticas editoriais*. Rio de Janeiro: ed. do autor, 2014.
- GRIER, James. *The Critical Editing of Music: History, Theory, and Practice*. Cambridge, New York,

¹³ Apenas corrigindo a informação: a escolha final do programa é do regente Geoffrey Webber.

Melbourne: Cambridge University Press, 1996.

MANHEIM, James. Romaria: choral music from Brazil. [Review]. *Allmusic*, London, May, 2015. Disponível em: https://www.allmusic.com/album/romaria-choral-music-from-brazil-mw0002840505_

MOHR, Joseph. *Cantiones sacrae: a collection of chants and hymns for the different seasons of the year, the feasts of our Lord, the Blessed Virgin, the saints, low masses, etc.* Ratisbon, New York & Cincinnati: Pustet, 1878.

_____. *Manuel de chant*. Paris, Ratisbon: Pustet, 1903 [1877].

MOODY, Ivan. Romaria: choral music from Brazil. [Review] *Gramophone*, p. 77, July, 2015.

PREVIATO, Sheila. *A obra religiosa coral de Heitor Villa-Lobos no período de 1948 a 1952*. São Paulo, 2006. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

RICKSON, Graham. Classical CDs Weekly: Nielsen, Choir of Gonville & Caius College, St Peter's Singers. *The Art's Desk*. 30 May 2015. Disponível em: <http://www.theartsdesk.com/classical-music/classical-cds-weekly-nielsen-choir-gonville-caius-college-st-peters-singers> .

ROMARIA: choral music from Brazil. [Cor dulce, Cor amabile]. Villa-Lobos (compositor). Choir of Gonville & Caius College, Cambridge (intérprete, coro), Geoffrey Webber (intérprete, regente). Edinburg: Delphian Records, 2015. CD.

VILLA-LOBOS: Choral Works. [Cor dulce, Cor amabile]. Villa-Lobos (compositor). SWR Vokalensemble Stuttgart (intérprete, coro), Marcus Creed (intérprete, regente). SWR Classic, 2011. CD.

_____. *Cor dulce, Cor amabile*. Manuscrito MVL 1994-21-0001. Acervo do Museu Villa-Lobos, 1952. Partitura manuscrita.

_____. *Cor dulce, Cor amabile*. Manuscrito MVL1999-21-0319. Acervo do Museu Villa-Lobos, 1952. Partitura manuscrita.

_____. *Cor dulce, Cor amabile*. Edição de Susana Cecilia Igayara-Souza, 2014. Partitura.

_____. *Guia prático: estudo folclórico musical*. Irmãos Vitale, 1941. Partitura.

_____. *Missa São Sebastião & other sacred music*. [Cor dulce, cor amabile]. Villa-Lobos (compositor). Corydon Singers (intérprete, coro), Matthew Best (intérprete, regente). St. Jude-on-the-Hill, Hampstead Garden Suburb, London, United Kingdom, 2014. CD.

_____. *Música Sacra*. Irmãos Vitale, 1952. Partitura.

WEBBER, Geoffrey. Notes on the music. *Romaria: choral music from Brazil*. Edinburg: Delphian Records, 2015.