

A audição de gravações como ferramenta colaboradora para o preparo para uma performance: um estudo de caso

MODALIDADE:
COMUNICAÇÃO ORAL

*Daniel Vieira
zharbo@gmail.com
Any Raquel Carvalho
anyraque@cpovo.com.br*

Resumo: O texto articula o formato livre que é pertinente à pesquisa artística a fim de colocar a figura do artista no centro da proposta de pesquisa acadêmica que envolve o ato da performance. A partir dessa premissa a audição de gravações como ferramenta utilizada no preparo de uma performance é caracterizada como prática generalizada. Com isso uma apreciação comparativa de sete gravações da peça *O Lobosinho de Vidro* da série *A Prole do Bebê no. 2* de Villa-Lobos por diferentes pianistas é realizada e a partir daí, é indicada a abertura para a compreensão de uma tradição de performance dessa peça. A constituição dessa tradição não pode descartar os diferentes contextos e critérios performáticos para avaliar uma performance.

Palavras-chave: audição de gravações, tradição de performance, pesquisa artística, filosofia da performance.

The Lobosinho de Vidro from A Prole do Bebê no. 2 by H. Villa-Lobos: listening to recordings as a tool for collaborative preparation for a performance

Abstract: The text articulates the free format that is relevant to the artistic research putting the figure of the artist at the center of academic research proposal that involves the act of performance. From this premise, listening to recordings as a tool used in the preparation of a performance is characterized as widespread. Thus, a comparative assessment of seven recordings of the piece *O Lobosinho de Vidro*, from *A Prole do Bebê No.2* by Villa-Lobos, by different pianists is performed and thereafter, the understanding of a tradition of performance of this piece is indicated. The constitution of this tradition cannot rule out the different contexts and performative criteria to evaluate the performance.

Keywords: listening to recordings, performance tradition, artistic research, philosophy of performance.

Introdução

O presente relato parte do princípio de que a performance musical dentro do ambiente acadêmico e como meio de fazer música admite uma abordagem tal qual uma pesquisa artística (COESSENS et al., 2009). A pesquisa artística apresenta um conjunto diversificado de perspectivas de pesquisa, necessita de metáforas alternativas que transcendam os modelos de pesquisas tradicionais, além de tentar se enquadrar neles próprios. Tal procedimento admite abordagens criativas distintas, de maneira que o artista pesquisa suas próprias práticas, matérias e fontes para alcançar novas significações, formas e composições.

Como [o artista] investiga é variável, entretanto, variando a partir de abordagens tácitas incorporadas e considerações altamente reflexivas que podem ser manifestadas em uma variedade de maneiras – como textos, abordagens da relação público/artistas e estruturas de eventos, como anotações para as formas existentes do conhecimento, como partituras e análises visuais/textuais. A pesquisa pode ser mais ou menos reflexiva, mais ou menos sistemática, mais ou menos articulada, mas é inerente a cada prática artística (COESSENS et al., 2009, p. 26-27).

Esse tipo de atividade procura enfatizar a centralidade do artista, valorizando e priorizando o panorama subjetivo, convergindo para o indivíduo do fazer musical.

Coessens (2009) informa que, nesse sentido, a atividade de performance, o fazer musical, está

definitivamente ligad[o] a uma situação em que [sua] manifestação é uma “ação”, que é “tornada pública” por alguém, no caso, o artista. Uma performance é o resultado da paciente integração e preparação de um “programa” particular, sustentado pela exploração de um amplo “background” artístico [...] (COESSENS, 2009, p. 271. Aspas no original).

Em acréscimo, a autora comenta que o lugar e a importância dada ao ato criativo de uma cultura é também parte do cotidiano determinado e passado culturalmente de diferentes maneiras no mundo. Artistas e *performers*, como qualquer outra pessoa, desenvolvem suas atividades e interesses dentro de uma sociedade ampla. Como o artista se impulsiona com autoridade dentro de sua comunidade dependerá da maneira pela qual ele manipula padrões de interpretação, além da consciência ou inconsciência sobre o seu passado, de maneira implícita e explícita, admitindo técnicas, estilos e diferentes conhecimentos sobre a sua própria arte (COESSENS, 2011).

Desse modo, o contexto da audição de gravações como meio de assimilar diferentes padrões de interpretação pode vir a ser considerado como um instrumento para a apropriação e a constituição de uma personalidade própria e, ser validado como elemento de atividade de pesquisa artística. O presente trabalho admite tal princípio como premissa e, com isso, pretende contextualizar o valor e a prática de audição de gravações como um estudo de caso na constituição de um sujeito como intérprete da obra *O Lobosinho de Vidro* da série A Prole do Bebê no. 2 de Heitor Villa-Lobos.

O método

Foi solicitado a um pianista com titulação pós-graduada que, em sua busca por uma condição de ascese, e como parte de seu processo de performance, ouvisse várias gravações

da obra em questão e realizasse uma comparação entre essas distintas versões, segundo suas próprias medidas, em função de alguns parâmetros já estabelecidos e comentados pela literatura. Foi requerido do sujeito o registro e um relato de suas considerações, como meio apreciativo, acerca do valor, peso e preponderância da atividade realizada e vivida por ele. A partir do estabelecimento desse instrumento e dos resultados obtidos na atividade, os autores procuram construir um arcabouço teórico para a condição de pesquisa artística, incluindo a abertura para a compreensão de uma tradição de performance para a Prole do Bebê de Villa-Lobos.

Sobre a audição de gravações

A literatura comenta que a audição de gravações como parte da preparação de um *performer* não é tarefa incomum, pelo contrário, “é uma prática generalizada” (GERLING, 2000, p. 12). Gerling (2000) acrescenta que os “*performers* ouvem gravações para aprender como outros músicos, interpretando a mesma partitura, chegam a distintas interpretações” (GERLING, 2000, *idem*). Há, no entanto, uma parcela daqueles que percebem a possibilidade da familiarização com uma obra através da experiência repetida proporcionada pela gravação, de maneira que a música pode ser mais complexa e rápida em suas demandas mentais. Disso, a prática de tocar, reger ou supervisionar execuções para uma gravação não parece ser senso comum entre os compositores do século XX, o que pode limitar o valor destas no sentido de transmissão de informação sobre a prática da execução (GRIFFITHS, 1995).

Contudo, Gerling (2000) aponta como, “nos últimos tempos, o grande número de gravações tornou possível estudar interpretações individuais e tradições específicas de performance” (GERLING, 2000, p. 16), pois as gravações caracterizam a possibilidade de uma representação do som musical de uma obra, constituindo uma ferramenta complementar na leitura de uma partitura. Assim, Gerling (2000) contextualiza a prática acadêmica de comparação de gravações, afirmando que esta não fornece respostas definitivas, mas se torna um importante argumento para o entendimento da sazonalidade do gosto musical ao longo do tempo. A audição e comparação de gravações auxilia na compreensão das características que compõem o estilo individual da performance de um grande intérprete.

Se por um lado Griffiths (1995) considera a gravação como um artifício limitado no concernente à gama de comunicabilidade apreendida a partir de um processo de gravação, Gerling (2000) por sua vez, entende essa atividade como diametralmente oposta, afirmando que da gravação são denotadas tradições de performance. Em corroboração a esse, Molina

(2006) informa que o surgimento da gravação “alterou para sempre a consciência da performance para o próprio músico” (MOLINA, 2006, p. 40).

Antes de fazer qualquer comentário a respeito do nosso estudo de caso em observar a articulação, percepção e uso da audição de gravações por um intérprete dessa peça de Villa-Lobos, destacamos o trabalho de Gorni (2007) que fez um estudo de cinco gravações da Prole do Bebê no. 2. As gravações analisadas pela autora foram dos seguintes pianistas:

1. Aline van Barentzen;
2. Anna-Stella Schic;
3. Sônia Rubinky;
4. Alessandra Garosi; e
5. Marc-André Hamelin.

Gorni (2007) vale-se antes de uma análise musical, a fim de delinear possíveis indicadores ou parâmetros comuns para a escuta de cada gravação. Entre os elementos de análise destacam-se características como forma, harmonia, textura, ostinatos, ritmo e melodia. Dos parâmetros para a escuta das gravações a autora faz um levantamento de dados sob os seguintes itens: andamentos, variações de agógica, acentuação, dinâmica, valorização das dissonâncias, uso do pedal, realização de polirritmias, ênfase nos elementos descritivos e clima/caráter. A autora constrói quadros que servem para demonstrar suas perspectivas apreciativas, quer simplesmente a respeito da análise musical, como da apreciação e comparação justaposta das respectivas gravações.

O estudo de caso

Apresentaremos uma adaptação do quadro construído por Gorni (2007) relativo à análise da peça *O Lobozinho de Vidro* de Villa-Lobos, para comentário nesta apresentação. A adaptação foi no sentido de tornar esse quadro mais preciso e explícito no condizente a informação nele contida, com isso concordamos parcimoniosamente com suas conclusões apreciativo-analíticas.

Quadro de elementos de análise na peça *O lobosinho de vidro*:

Elementos de Análise	Peça: O Lobosinho de Vidro
Forma	ABA ¹ articula mudanças de andamento, de agógica, de andamento, de material, de dinâmica, arpejo articulador da forma e efeito virtuosístico;
Harmonia	Modalismo, escalas pentatônicas, efeitos construídos com o “princípio do polichinelo” e acordes por 4 ^{as} , 2 ^{as} , ou 4 ^{as} e 2 ^{as} ;
Textura	Homofônica em a, a' e a'''''. Polifônica em b, b', a'', a''', c, c', c'', d e e. Densidade de uma a quatro vezes em A e A', e de uma a três estratos em B, a maior compressão está em a, a e a menor em c';
Ostinatos	Encontra-se <i>cluster-ostinato</i> rítmico em b e em e, no baixo e no contralto (trêmolo);
Ritmo	Andamentos em geral animados, variações agógicas, mudanças de fórmula de compasso, acentos propostos (ou deslocados), polirritmias e síncofes;
Melodia	Linhas-temas.

Quadro 1 – Elementos de Análise¹ na peça *O lobosinho de vidro*.

Fonte: Adaptado de Gorni (2007).

Em diálogo com Gorni, o sujeito do nosso estudo registrou sua apreciação a partir de gravações integrais da obra. Os pianistas por ele ouvidos foram:

1. José Echaniz²;
2. Aline van Barentzen³;
3. Anna Stella Schic⁴;
4. Marc-André Hamelin⁵;
5. Sonia Rubinsky⁶;
6. Sérgio Monteiro⁷;
7. Fabiane de Castro⁸.

Em meio ao processo de performance em que nosso estudo estava inserido, nosso sujeito atribuiu alguns conceitos apreciativos à cada uma das gravações e passamos a relatar a seguir: as duas primeiras gravações foram consideradas mais como um valor de presença histórica, visto que a gravação de Echaniz foi a primeira gravação mundial e Barentzen foi a pianista que estreou a obra⁹. A performance de Schic, também é diferenciada no sentido de ter convivido com Villa-Lobos e dele ter apreendido muito inerente à sua obra como um todo e, nesse caso, pianística. A gravação de Hamelin foi reconhecida como um monumento à técnica e ao virtuosismo pianístico. A performance de Rubinsky, por seu recente trabalho de gravação de toda a obra para piano de Villa-Lobos, também adquiriu um valor de reconhecimento estético acerca do pianismo do compositor. As duas últimas gravações são de pianistas contemporâneos ao nosso sujeito, Monteiro e Castro, que têm almejado uma

representatividade internacional. Suas concepções nessas performances, embora claras e plenas, por ora podem ser questionadas. Contudo, merecem o destaque por estarem ligadas ao espírito do tempo que é prezado numa abordagem estética.

Apresentamos um quadro comparativo da audição com caráter apreciativo, das diferentes gravações ouvidas por nosso sujeito de pesquisa. O modelo utilizado foi o apresentado por Gorni (2007). Contudo, seu teor é extremamente subjetivo, convergindo às ideias e audição unicamente do sujeito estudado. A organização deste quadro foi realizada pelos autores a partir das informações repassadas a nós pelo sujeito, em seu registro e relato.

Quadro comparativo das gravações de *O lobosinho de vidro*:

	Echaniz	Barentzen	Schic	Hamelin	Rubinsky	Monteiro	Castro
Andamentos	Muito bem delineados.	Muito equilibrados e coerentes.	Sempre mais lento do que o indicado.	Rápidos, claros e precisos.	Precisos e diferenciados.	Tende ao rápido, as mudanças nem sempre são as indicadas na partitura.	Estáveis, dentro das diferenças que o texto requer.
Variações de Agógica	Pouca. Devido ao excelente delineamento de andamentos entre as seções, há quase que uma ruptura entre as partes.	Dentro do que é delimitado pela partitura.	O tempo é flexível o suficiente para passar de uma seção para outra sem mudanças abruptas, mas com o caráter bem realizado.	A execução tende à rigidez rítmica dentro de cada seção, porém os ritmos não são executados de forma estática.	O fluxo sempre é estável e muito musical. Não há dureza no tocando as mudanças de seções e inflexões realmente musicais.	Ocorrem de forma livre. O pianista é frequentemente e levado pelo fluxo de sua própria execução quer “para frente” como “para trás”.	A flexibilidade na execução dentro de cada seção é muito musical.
Acentuação	Precisas e enfáticas.	Muito bem realizadas todas as inflexões quer em <i>rf</i> , como em <i>fff</i> .	Os acentos são realizados sempre dentro do contexto musical, assim, sua execução tende a não tratá-las angularmente, mas com um caráter de incorporação melódica.	Precisa e enfática, contudo tendem ao <i>martellato</i> .	Claras, dentro do esperado e indicado pela partitura.	Enfáticas e percussivas.	Realiza o que a partitura requer.
Dinâmica	Boa paleta de sons. Variando do <i>f</i> para o <i>ffff</i> .	Os platôs sonoros são estáveis, variando entre <i>mf</i> e <i>fff</i> .	A paleta dinâmica é muito ampla.	Brilhantes e fortes. A gama sonora é a partir do <i>f</i> para o <i>ffff</i> .	A gama sonora é ampla variando do <i>mf</i> ao <i>ffff</i> .	Tendem ao forte, paleta sonora entre <i>f</i> e <i>ffff</i> .	Tende ao forte. A sonoridade parece sempre estar além do que a pianista e o piano podem “suportar”.
Dissonâncias	Houve alguma valorização.	As dinâmicas são ocorrentes.	São o correntes.	Muito bem exploradas, pelo acúmulo de som.	As dissonâncias são percebidas como recursos dinâmicos.	Muito bem valorizadas.	São valorizadas, com intuito de ampliar o “lôcus” sonoro.
Uso do Pedal	Muito bom.	Abundante, as vezes exagerado.	Expansivo, as vezes exagerado	Bem articulado, tendendo à abundância.	Farto, porém claro, de muito bom gosto.	Boa escolha, sem exageros e bem equilibrado.	Farto, as vezes exagerado.

Quadro 2 – Quadro comparativo das gravações de *O lobosinho de vidro* por sete pianistas

Fonte: Autoria Própria (2012).

	Echaniz	Barentzen	Schic	Hamelin	Rubinsky	Monteiro	Castro
Polirritmias	Com pequenas imperfeições, contudo plenamente dissociadas.	A compreensão não revelou plena dissociação dos ritmos em diferentes estratos.	São realizadas pela nivelação dinâmica em diferentes estratos.	Nítidas, claras bem resolvidas, apesar do apreço pelos tempos rápidos.	Muito bem realizadas.	Bem realizadas. Apesar da execução tender ao forte, a boa diferenciação de planos e estratos torna os ritmos muito claros.	Sua realização é proficiente.
Elementos descritivos	Irrelevante.	Irrelevante	“Tende a refletir como o vidro”	Vidro quebrado?!	“O caleidoscópio gira e mostra muitas e muitas imagens extremamente coloridas”.	Vidro quebrado, quebrando-se e o seu reflexo refulgente.	Vidro quebrado.
Clima	Tente ao virtuosismo.	Tende ao virtuosismo.	Forte e brilhante	Brilhante e feroz.	Vivo, assaz, real.	Tende ao agressivo e forte.	Agressivo.

Quadro 5 – Quadro comparativo das gravações de *O lobosinho de vidro* por sete pianistas (Continuação).
Fonte: Autoria Própria (2012).

Dos Resultados

Mesmo em um exercício de apreciação, como os comentários tecidos no quadro acima, é notável a mudança de gosto e abordagem pianística em pelo menos três gerações distintas de intérpretes da obra do compositor brasileiro. Outro fator a favor dessa concepção é a variada nacionalidade dos pianistas dessa seleção.

Os dois pianistas mais antigos talvez tenham sido prejudicados nessa apreciação devido à qualidade sonora (técnica) de suas gravações (que são muito antigas), porém suas performances transparecem certa convicção e a realização, em geral, é mencionada como proficiente. Contudo, o sujeito não a remete a nada além da própria execução em si e por si mesma, em outras palavras, sua apreciação não demonstrou a consideração, nesse caso, a qualquer elemento extramusical. Os três pianistas intermediários, Rubinsky, Hamelin e Schic, mostram, cada um a sua maneira, plena competência na performance dessas peças. Suas interpretações são maduras, acuradas, dignas de lembrança e podem gerar influência no que concerne à tradição de performance. Os dois últimos pianistas apresentam um trabalho técnico proficiente, no entanto, o sujeito do estudo afirma não ter sido “cativado” por eles tanto quanto os três pianistas mencionados do grupo intermediário.

Para uma conclusão

Ao mencionar o valor de influência atribuído às performances ouvidas, relatadas nesse estudo, a condição de aspecto crítico pode ser denotada de maneira que uma tradição de performance se inicia com a consciência de que antes já se fez ou já se executou tal performance. O escopo deste trabalho não abarca o procedimento de apropriação que se faz necessário nesse ponto e aspecto da discussão, porém vale a menção de que, como Gerling (2000) aponta, essa atividade não traz respostas, mas fomenta instigações – quase aquelas do tipo: “se tal pianista pode tocar de tal maneira, então eu posso fazer dessa outra maneira”. O comentário é tácito, porém cheio de espontaneidade e força criativa, gerando-se tradição nesse tipo de interação. A partir do momento em que se volta à determinada gravação a fim de reconhecer aí a obra que se pretende apreender, esta passa a atuar como balizadora para a sua própria concepção.

A tradição, mesmo que individual como contextualizada, nunca é a única geradora de valor para a ferramenta da audição e apreciação de gravações. Várias outras instâncias desdobram-se a fim de colaborar para a constituição de uma nova performance. Mas dessas instâncias, a atividade aqui apresentada pode participar ativamente nesse processo de performance, sendo de responsabilidade do próprio intérprete a decisão se a sua inserção em um corpo de tradição de performance se dará a partir do padrão apreendido pela audição e apreciação de qualquer gravação ou não.

A título de pesquisa artística a ferramenta de audição de gravações e as anotações resultantes da atividade de apreciar colaboram para a reflexão e consciência no próprio ato de ouvir o outro, dessa maneira essa atividade pode começar a ser exercida sobre si em suas próprias performances. Nesse estudo, essa prática foi tomada como modelar, e seu relato compreenderia a dimensão de uma outra comunicação. Contudo, adiantamos que a possibilidade de apreensão por meio da audição converteu o sujeito da pesquisa em indivíduo que busca a atitude estética como forma deliberada de praticar. As possibilidades de criatividade vertem-se na própria tarefa de tornar aquilo que haja ouvido em própria memória, lembrança e intuição, constituída e informada em parte a partir dessa atividade de audição e apreciação de gravações como relatado, convertendo-se da tradição para a sua própria formação e constituição.

REFERÊNCIAS

BARENTZEN, Aline von. *H. Villa-Lobos: A Próle do Bebê no. 2*. Gravação cedida pelo Museu Villa-Lobos, S/I, S/D

CASTRO, Fabiane de. *Heitor Villa-Lobos: A Prole do Bebê*. CD: Oida-1 DDD, 2007.

COESSENS, Kathleen. *An Artistic Logic of Practice: The Case of the Performer*. *The International Journal of the Arts in Society*. v. 6, n. 4, p. 1-11, 2011.

_____. *Musical Performance and 'Kairos': Exploring the Time and Space of Artistic Resonance*. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music.*, v. 40, n. 2, p. 269-281, 2009.

COESSENS, Kathleen; CRISPIN, Darla; DOUGLAS, Anne. *The Artistic Turn – A Manifesto*. Ghent: New Goff, 2009.

ECHANIZ, José. *Site Institucional*. Disponível em: <http://dedica.la/artist/jose+echaniz/biography>. Acesso em 12:04/2012.

GERLING, Fredi Vieira. *Performance analysis and analysis for performance: a study of Villa-Lobos's Bachianas Brasileiras no. 9*. Iowa City, 2000. 276f. Tese (Doutorado em Musical Arts). University of Iowa.

GORNI, Carla. *A Prole do Bêbe nº 2 de Villa-Lobos: Contribuições da análise e do imaginário musical para sua interpretação – um estudo de cinco gravações*. Rio de Janeiro, 2007. 182f. Dissertação (Mestrado em música). Universidade do Rio de Janeiro – UNIRIO.

GRIFFITHS, Paul. *The encyclopedia of twentieth century music*. Londres: Thames and Hudson, 1995.

HAMELIN, Marc-André. *The music of Villa-Lobos*. CD, CDA 67176. Hyperion Records Ltd, London MM, 1999.

MOLINA (Jr), Sidney José. *O violão na era do disco: interpretação e desleitura na arte de Julian Bream*. São Paulo, 2006. 351f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

MONTEIRO, Sérgio. *Heitor Villa-Lobos – A Prole do Bebê I e II*. CD: 1913141. Biscoito fino, 2007.

RUBINSKY, Sonia. *Heitor Villa-Lobos – Piano Music volume 2: A Prole do Bebê no. 2/Cirandinhas*. CD: 8.554827. Naxos, 2005.

SCHIC, Anna Stella. *Heitor Villa-Lobos: A prole do Bebê no. 2 – Ciclo Brasileiro – 3 Choros*. CD: 14.096-2. Adès/EMI, 1978.

VIEIRA, Daniel. *'Boisinhos' e 'Lobosinhos' de Heitor Villa-Lobos: O cuidado de si no processo de performance como crítica para a constituição de um sujeito de atitude estética*.

Porto Alegre, 2012. 282f. Tese de Doutorado em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS.

Notas

¹ A respeito das considerações e divisão formal da obra: **A** [**a** (c. 1-10), **b** (c. 11-16), **a'** (c. 17-26), **b'** (c. 27-31), **a** (c. 32-41), **b** (c. 42-47) e **a''** (c. 48-61)]; **B** [**c** (c. 62-76), **c'** (c. 77-82), **c** (c. 83-97), **c''** (c. 98-103), **a'''** (c. 104-112), **d** (c. 113-121), e **e** (c. 122-133)]; **A'** [**a'** (c. 134-143), **b** (c. 144-149), **a'** (c. 150-159), **b'** (c. 160-164), **a''''** (c. 165-181)].

² José Echaniz (1905-1969). Foi professor da Eastman School of Music – University of Rochester a partir de 1944. Manteve uma carreira de recitalista e concertista pela Europa, Ásia e EUA. A informação que consta nos dados biográficos do pianista é que ele foi um dos primeiros a fazer gravações elétricas, no começo da década de 1950, pela Columbia. Ver: <http://dedica.la/artist/jose+echaniz/biography>. Acesso em 12/04/2012.

³ Aline Isabelle van Barentzen (1897-1981). Pianista Americana, radicada e nacionalizada francesa. Foi aluna de Lechetizky e no Conservatório de Paris, de Margerit Long. Recebeu a medalha de ouro. Neste conservatório, aos 11 anos de idade. Teve uma extensa carreira como pianista, concertista e recitalista. Possuía em seu repertório ativo mais de 500 obras. Foi uma das primeiras artistas a gravar para o *His Master's Voice* (HMV). A gravação foi cedida pelo Museu Villa-Lobos, não sendo fornecidas informações de catálogo.

⁴ Anna Stella Schic (1925-2009). Pianista brasileira, de Campinas – SP. Estudou com José Kliass e depois com Marguerite Long, no Conservatório de Paris. Foi muito amiga de Villa-Lobos. A gravação foi realizada entre 1976-1977, para a EMI – La voix de son Maître, num projeto que envolvia a gravação integral da obra para piano de Villa-Lobos. SCHIC, Anna Stella. Villa-Lobos: A prole do Bebê no. 2 – Ciclo Brasileiro – 3 Choros. CD: 1h06min07s. Paris: ADÉS/EMI, 1978.

⁵ Marc-André Hamelin (1961). Pianista canadense. Em 1985, foi o vencedor da "International American Music Carnegie Hall Competition". Sua discografia é numerosa, incluindo muitos outros compositores raros. HAMELIN, Marc-André. The music of Villa-Lobos. CD, 63m57s. Hyperion Records Ltd, London MM, 1999.

⁶ Sonia Rubinsky (1957). Gravou a obra completa para piano de Villa-Lobos (8 volumes) pela gravadora Naxos. A artista se apresenta como solista, mas desenvolve também o trabalho de "Artista em Residência" no Edward Aldwell Center. RUBINSKY, Sonia. Heitor Villa-Lobos – Piano Music volume 2: A Prole do Bebê no. 2/Cirandinhas. CD, 1h7min52s. Naxos, 2005.

⁷ Sérgio Monteiro (1974). Surgiu como uma nova figura no cenário internacional em setembro de 2003, após receber o primeiro prêmio no Segundo Concurso Internacional de Piano Martha Argerich. MONTEIRO, Sérgio. Heitor Villa-Lobos – A Prole do Bebê I e II. CD, 59min. São Paulo: Biscoito Fino, 2007.

⁸ Fabiane de Castro. Atualmente, ela trabalha com Aquiles Delle Vigne em Roterdã, na Holanda. CASTRO, Fabiane de. Heitor Villa-Lobos: A Prole do Bebê. 54:03min. Madri: Oïda, 2007.

⁹ Ver: Autor I, 2012, p. 87.