



Heitor
VILLA-LOBOS

Symphony No. 1
'O Imprevisto'

Symphony No. 2
'Ascensão'

São Paulo
Symphony Orchestra
Isaac Karabtchevsky

Heitor Villa-Lobos (1887–1959)

Symphony No. 1 'O Imprevisto' · Symphony No. 2 'Ascensão'



Villa-Lobos, 1932
Photo: M. Rosenfeld

When composing his *Symphony No. 1* in 1916 Villa-Lobos did not bite off more than he could chew, nor did it amount to a bout of creative elephantiasis aimed at forcibly winning over the concert world of Rio de Janeiro in the 1910s. It was the first test of his ability to produce a symphonic work that fitted into a Central European tradition. It came about in the wake of a series of Brazilian symphonies, written from 1880 onwards, which were to some extent created by their composers as an attempt to establish a 'national' symphony.

The first symphony composed on Brazilian soil by a renowned composer was probably the *Funeral Symphony* (1790) by the priest José Maurício Nunes Garcia. In fact this is a kind of single movement overture that does not appear to have had immediate successors, in a century dominated by religious music and opera. More significantly – at least for Villa-Lobos, it seems – was Leopoldo Miguez's *Symphony in B flat* (1882), Alexandre Levy's *Symphony in E minor* (1888), Alberto Nepomuceno's *Symphony in G minor* (1893) – a work with a strong Germanic accent, and very probably the greatest symphonic work produced in 19th-century Brazil – and, above all, Henrique Oswald's *Symphony* (1910), a work that Villa-Lobos admired and went on to conduct.

Nepomuceno and Oswald, both as composers and in their pedagogical and institutional roles, were highly influential figures during Villa-Lobos's youth. Oswald was director of the National Music Institute between 1912 and 1931, a period when he enjoyed extraordinary prestige in music circles; Villa-Lobos referred to him as 'our most admirable composer'. His *Symphony* only premiered in 1918 (according to some sources 1917), around a year before the premiere of Villa-Lobos's *Symphony No. 1*. There are therefore doubts about how the two different works intersect: could it be that Villa-Lobos knew Oswald's piece before composing his *Symphony No. 1*? What we do know is that the French model was prevalent in the Brazilian music scene of the 1910s; and Villa-Lobos, by adopting it in his first symphonies, thus presented himself as an *enfant du siècle*.

If Oswald's work is often compared to that of Fauré, then another comparison frequently drawn, and which has yet to be studied in greater depth, is that between Villa-Lobos and Vincent d'Indy (1851–1931). D'Indy's work is virtually unknown today, but his *Cours de Composition Musicale*, published in 1912, apparently provided Villa-Lobos with his core grounding in composition. D'Indy's course is considered a defence of Germanic values and the cyclical form – a formal process in which the same

themes are re-worked throughout all the movements of a composition. This formal model was adopted by a more resourceful Villa-Lobos in several works from his youth, such as the *Trio No. 3* (1918), *Symphony No. 2* (1917–44) and, in a more flexible way, *Symphonies Nos. 3 and 4*, written in 1919, but it is virtually non-existent in his mature works, including his symphonies from *No. 6* onwards.

This formal proposition is just a minor part of a very interesting musical theorisation. A staunch conservative, both in music and politics, in 1894 Vincent d'Indy founded the Schola Cantorum, to promote a return to the scholastic study of Renaissance counterpoint which, according to him, had been forgotten by the Paris Conservatoire. His *Cours de Composition Musicale* consists of a systematic study of the elements of Gregorian chant and folk song; it dissects the harmonies chord by chord and analyses the relationship between each of them, and modes of scales and tonality; it provides a historical overview of the theories of harmony and counterpoint; it deals in detail with musical forms, deducing the cyclical form from Beethoven's later style.

There is reason to believe that Villa-Lobos had diligently studied Vincent d'Indy's book, which made a great impact at the time. Rather than mere repetitive training, the Frenchman's work may very well have provided the basis for traditional and consistent musical thinking, seen from an unsuspected angle – a thinking that would find its fullest expression in the *Bachianas Brasileiras* and can already be seen in his *Symphony No. 1 'O Imprevisto'* ('The Unforeseen').

Another aspect of D'Indy's book seems to have resonated in Villa-Lobos's highly active mind: an exalted, cosmic vision of the nature of the artist, which surfaces in the words Villa-Lobos wrote under the pseudonym Epaminondas Villalba Filho, and which serve, in an obscure way, as a script for this symphony. In a style that seems more reminiscent of a book about the occult, he explores the reverberations of cosmic forces that unfurl before the eyes of the Soul of the Artist and also delves into his encounter with old Conscience, who awakens the artist from his lethargy in order to confront the Reality of Humanity and, thus, discover the Substance of Things.

The listener does not need to read the entire script, since the symphony does not remotely appear to follow it, and to consider it to be a programmatic work is verging on the absurd. However, it must be pointed out that this dominant mood of egomania and mysticism in the early 20th century – one only has to think of Scriabin, Holst or Mahler – is also an important part of the 'Brazilianness' of Villa-Lobos, who gradually transformed it into a pantheistic vision of the Brazilian landscape and sought to translate it into musical terms.

Even the most sceptical are immediately won over by the 'luminous vision of the Other World' in the second movement of *Symphony No. 1*, with its cello solo that blossoms into a sumptuous, darkly coloured sonority. Villa-Lobos does not succeed in maintaining the same sense of enchantment throughout, but the building of atmosphere, his forte, can already be seen here in all its glory. The 'unforeseen' is not so much the rather awkward attempt to create an aesthetic theory, but the fact that Villa-Lobos is already presenting himself as the finished product in his first large-scale symphonic work.

The first movement is subdivided into three sections that explore different aspects of an extremely angular theme, introduced right at the beginning in an imitative way. The second section, which begins as a pizzicato on the strings, is a little reminiscent of the melodic breadth of Sibelius.

The third movement establishes one of the most frequent features of the music of Villa-Lobos: the *scherzo* in the style of Beethoven, full of ideas that move around freely in counterpoint, with impressionistic orchestration and a swagger that, in the light of his subsequent output, we interpret as a characteristic of 'Brazilianness'. The last movement, which makes very free use of a theme from the first, is the closest to the conventional symphonic *rondo* form, with its martial themes that alternate with lugubrious passages and build up to a feverish final climax.

Just as the script only defines the form of this work if we use our imagination, it is difficult to read it as a vision of a conventional symphony. The symphony appears to dialogue with other narrative works, such as Rimsky-Korsakov's *Scheherazade*. A large part of Villa-Lobos's signature in the majority of his mature works, including the

finale *precipitato* that ends in unison, is already present here. We can safely say that *Symphony No. 1* is a surprising success story within the *oeuvre* of an as yet inexperienced composer, but one who is making notable strides with every new work.

Symphony No. 2 'Ascensão' ('Ascension') is dated 1917 – before the composer had heard any of his works performed by a professional orchestra. However, its premiere in 1944 suggests that at least part of it may have been written much later. Whatever the truth may be, the listener would be surprised by a work in which Villa-Lobos is already so recognisable or by his ability to replicate in the mature phase of his career, his style as a fledgling composer.

The subtitles of several of his symphonies would lead us to believe that Villa-Lobos's vision for the symphonic genre was predominantly programmatic or descriptive, following in the French tradition of Berlioz or Liszt. This is one of the sources of controversy because, with the exception of *Symphonies No. 3 'A Guerra'* ('War'), *No. 4, 'A Vitória'* ('Victory'), and *No. 10 'Ameríndia'*, the subtitles may give the listener a clue and set the scene, but do not determine the form and content.

Notes on *Symphony No. 2* indicate that the subtitle, *Ascension*, describes the composer's state of mind at the time it was composed; it may also suggest the ascendant moment in the composer's trajectory. More concretely, the main themes in all four movements of *Symphony No. 2* have an acute ascendant profile. An assiduous student of D'Indy in the 1910s, as we have seen, Villa-Lobos constructed his work in accordance with the cyclical principle, in which ideas taken from the first movement return, sometimes transfigured and sometimes as reminiscences, in the subsequent movements, giving the work formal cohesion and expressive continuity.

In the case of *Symphony No. 2*, the main recurrent idea, D–F–E, is introduced by the double basses and cellos, in a violent, ascendant sequential movement, absorbed by the horns and trombones, which will return at various moments as punctuation or counterpoint. A characteristic method of symphonic construction is

already in operation here: the elaborate initial chord gives way to the main motifs and an ostinato, which probably sprang from the composer's imagination but which to our ears sounds like a folk rhythm, serves as a backdrop for a succession of new ideas, brought together in clearly delineated thematic groups, which alternate between contemplation, lyricism and frenetic activity.

A myriad of influences and quasi-citations are filtered, like in a magic spell, by Villa-Lobos's ability to put his personal stamp on a piece with his distinctive harmonic vocabulary and his imaginative orchestration, inherited from the French tradition, from D'Indy to Debussy. The third motif of the first thematic group is reminiscent of Chopin's *Prelude No. 20, Op. 28*. The second thematic group could have come, like many other sections of this symphony, from a ballet by Tchaikovsky. The intricate counterpoint and the way the motifs are developed constitute a laborious attempt to emulate Germanic symphonies. The lyrical theme of the third thematic group is a reflection of Villa-Lobos's experiences of Puccini's operas. He also attempted, in this early stage of his career, to adhere to the academic process of development and re-exhibition, but the result is inevitably tempered by his impetuosity.

The second movement also pieces together, in rapid succession, slightly discordant elements. Echoes of Dukas, Mussorgsky and Rimsky-Korsakov give way to a rather old-fashioned waltz, framed by typical flourishes of Russian ballet music. A virtuosic clarinet passage heralds the return of the 'ascension' motif in different guises and also a contrasting episode.

Generally, in his symphonies, Villa-Lobos reserves his greatest originality for the sinister or painful atmospheres of the slow movements. The slow movement of this symphony seems to herald the kind of serenade-like melancholy that would later become the trademark of his *Bachianas Brasileiras*. Once again he introduces the return of the 'ascension' motif, which unites the four movements.

The same motif, now transformed, introduces the final movement. In the form of a ballad, and less frenetic than those of *Symphony No. 3* and *Symphony No. 4*, but undoubtedly created with greater expertise, the

movement features the same element as Brahms's or Mahler's *Symphony No. 1*, in which the fragmented, restless and tragic introduction gradually reveals a brighter scenario. Here Villa-Lobos gradually travels through a profusion of nostalgic and bitter sections, until a more lively rhythm gradually leads the orchestra through immense technical difficulties to reach a succession of increasingly intense climaxes, sometimes interrupted by a sullen, rather Wagneresque dialogue between the bass clarinet and the percussion, sometimes by a meditation shared by the solo viola, flute and clarinet, until the final episode culminates in a combination of the 'ascension' motif and that of Chopin's *Prelude*.

The fact that the orchestration of this *Second Symphony* is distinctly similar to that of the *First* suggests that most of it must have been composed in the 1910s.

However here we have the portrait of the artist as a young man, a much more ambitious Villa-Lobos willing to apply all his expertise in a work of comparable proportions to the Germanic symphonies of the early 20th century, a format that he would go on to revisit, dramatically reformulating it, from his *Symphony No. 6* (1944) onwards.

Fábio Zanon

Translation: Lisa Shaw

Fábio Zanon is a Brazilian guitarist. He is Dean of the Campos de Jordão International Winter Festival, Visiting Professor at the Royal Academy of Music and author of *Villa-Lobos* (Publifolha, 2009).

This recording forms part of the complete cycle of Villa-Lobos's symphonies, with revised scores. The project was launched in 2011 by the São Paulo Symphony Orchestra's publishing branch (Editora da Osesp), under the general guidance of maestro Isaac Karabtshevsky.

São Paulo Symphony Orchestra

Photo: Alessandra Fratus



Since its first concert in 1954, the São Paulo Symphony Orchestra (Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo / OSESP) has become an inseparable part of São Paulo and Brazilian culture, promoting deep cultural and social transformation. Besides touring Latin America, the United States, Europe and Brazil, it runs a large educational and outreach programme for over 30,000 children and teenagers every season. The orchestra has released over 80 recordings, and its concerts are regularly broadcast on television and radio, as well as the internet. In 2012 Marin Alsop took the post of principal conductor, and in 2013 she was appointed music director. In that same year, the orchestra made its fourth European tour, performing for the first time, and to great acclaim, at the Salle Pleyel in Paris, the Berlin Philharmonie, and the Royal Festival Hall in London. In 2014, to commemorate its 60th anniversary, the OSESP co-commissioned a saxophone concerto by John Adams, and performed it in five Brazilian states. The orchestra performs over a hundred concerts every season for nearly 10,000 subscribers at its own Sala São Paulo, which was chosen in 2015 by *The Guardian* as one of the ten best concert halls in the world. In 2016 the OSESP appeared at major European Summer festivals, conducted by Marin Alsop. www.osesp.art.br

OSESP Foundation

Marin Alsop, Music Director
Arthur Nestrovski, Artistic Director
Marcelo Lopes, Executive Director

Isaac Karabtchevsky

Photo: Bruno Veiga



Isaac Karabtchevsky has enjoyed a brilliant career as a conductor since the 1970s. He was chief conductor of the Brazilian Symphony Orchestra from 1969 to 1996, and was at the helm of the Aquarius Project, one of the most ambitious popular arts projects in Latin America, fostering audiences for classical music with large scale open-air concerts. In Europe he was appointed artistic director at the Tonkünstler Orchestra, Vienna (1988–94), La Fenice Theatre, Venice (1995–2001) and the Orchestre National des Pays de la Loire (2004–10). He has performed on some of the world's leading stages, such as the Salle Pleyel (Paris), the Concertgebouw (Amsterdam), the Musikverein (Vienna), the Royal Festival Hall (London), Carnegie Hall (New York) and the Teatro Colón (Buenos Aires). In 2011 he took over as artistic director of the Baccarelli Institute. The institute was established in one of the most deprived communities of São Paulo and encompasses seventeen choirs and five symphony orchestras, including the Heliópolis Symphony Orchestra of which Karabtchevsky is principal conductor. In 2010 he was invited by OSESP to record the complete cycle of the Villa-Lobos *Symphonies* for the Naxos label. From the start of the project in 2011 to the final recordings in 2017 an extensive process of revising and reconstructing the scores took place. As a result, and for three consecutive years, the recordings were awarded the Brazilian Music Prize. www.karabtchevsky.com.br

Heitor Villa-Lobos (1887–1959)

Sinfonias Nº 1 – O Imprevisto e Nº 2 – Ascensão

A composição da *Sinfonia nº 1*, em 1916, não foi um salto maior que a perna para Villa-Lobos, nem um surto de elefantíase criativa com o propósito de conquistar à força o cenário de concertos do Rio de Janeiro da década de 1910. Ela é um primeiro teste da sua capacidade de conceber uma obra sinfônica que se encaixe numa tradição centro-europeia. Veio na esteira de uma série de sinfonias brasileiras, criadas a partir de 1880, que, de forma alguma, foram concebidas por seus compositores como uma tentativa de se criar uma sinfonia “nacional”.

A primeira sinfonia composta em solo brasileiro por um compositor de renome foi, provavelmente, a *Sinfonia Fúnebre* (1790) do Padre José Maurício Nunes Garcia. Na verdade, trata-se de uma espécie de abertura num só movimento que não parece ter tido sucessores imediatos, num século dominado pela música sacra e pela ópera. Mais significativas — pelo menos para Villa-Lobos — parecem ter sido a *Sinfonia em Si Bemol* (1882), de Leopoldo Miguez, a *Sinfonia em Mi Menor* (1888), de Alexandre Levy, a *Sinfonia em Sol Menor* (1893), de Alberto Nepomuceno — uma obra de forte sotaque germânico, muito provavelmente a maior obra sinfônica brasileira do século XIX —, e, sobretudo, a *Sinfonia* (1910), de Henrique Oswald, obra que Villa-Lobos admirava e chegou a reger.

Nepomuceno e Oswald, tanto como compositores quanto em sua atividade pedagógica e institucional, foram figuras dominantes na juventude de Villa-Lobos. Oswald dirigiu o Instituto Nacional de Música de 1912 a 1931, período em que gozou de extraordinário prestígio no meio musical; Villa-Lobos chamou-o de “nosso mais admirável compositor”. Sua *Sinfonia* só foi estreada em 1918 (algumas fontes dizem 1917), cerca de um ano antes da estreia da *Sinfonia nº 1* de Villa-Lobos. Por isso, há dúvidas sobre a interseção das duas obras: teria Villa-Lobos conhecido em primeira mão a peça de Oswald antes de compor sua *Sinfonia nº 1*? O que podemos afirmar é que era corrente no cenário musical brasileiro da década de 1910 o modelo francês; e Villa-Lobos, ao adotá-lo em suas primeiras sinfonias, apresenta-se assim como um *enfant du siècle*.

Se a obra de Oswald é frequentemente comparada à de Fauré, outro binômio que aparece frequentemente na historiografia, e que ainda não foi estudado de maneira mais aprofundada, é o de Villa-Lobos e Vincent d'Indy (1851–1931). A obra de D'Indy é hoje praticamente ignorada, mas seu *Cours de Composition Musicale*, publicado em 1912, aparentemente foi a base do estudo de composição de Villa-Lobos. O curso de D'Indy é considerado uma defesa dos valores germânicos e da forma cíclica — um processo formal em que os mesmos temas retornam remodelados ao longo de todos os movimentos de uma obra. Esse modelo formal foi adotado por um desvolto Villa-Lobos em várias obras da mocidade, como no *Trio nº 3* (1918), na *Sinfonia nº 2* (1917–44) e, de forma mais flexível, nas sinfonias *nº 3* e *nº 4*, de 1919, mas é praticamente ausente da produção madura, inclusive das sinfonias a partir da *nº 6*.

Entretanto, essa proposta formal é uma parte mínima de um tratado de teoria musical muito interessante. Ferrenho conservador, tanto na música quanto na política, Vincent d'Indy fundou em 1894 a Schola Cantorum, para promover o retorno ao estudo escolástico do contraponto renascentista que, segundo ele, havia sido esquecido pelo Conservatório de Paris. O *Cours de Composition Musicale* contém um estudo ordenado dos elementos do canto gregoriano e da canção folclórica; destrincha a harmonia acorde por acorde e analisa a relação de cada um deles com os modos escalares e com a tonalidade; faz um apanhado histórico das teorias de harmonia e do contraponto; trata em detalhe das formas musicais, deduzindo a forma cíclica a partir do estilo tardio de Beethoven.

Há motivos para crer que Villa-Lobos tenha estudado diligentemente o livro de Vincent d'Indy, grande novidade à época. Ao invés de mero treinamento repetitivo, a obra do francês pode muito bem ter oferecido a base para um pensamento musical tradicional e consistente, olhado por ângulo insuspeito — o pensamento que floresceria plenamente nas *Bachianas Brasileiras* e que já aparece na sua *Sinfonia nº 1 – O Imprevisto*.

Outro lado do livro de D'Indy parece ter provocado um eco na mente febril de Villa-Lobos: um olhar cósmico e exaltado sobre a natureza do artista, que aparece no argumento que Villa-Lobos escreveu, sob o pseudônimo de Epaminondas Villalba Filho, e que serve, de jeito obscuro, como roteiro para esta *Sinfonia*. Num estilo que mais parece tirado de um livro de ocultismo, ele divaga sobre as reverberações das forças cósmicas que se desenrolam à frente dos olhos da Alma do Artista e também sobre seu encontro com a velha Consciência, que desperta o artista da letargia para confrontar a Realidade da Humanidade e, assim, descobrir a Substância das Coisas. O ouvinte pode se poupar da leitura do roteiro completo, pois a *Sinfonia* não parece segui-lo nem remotamente, e considerá-la uma obra programática beira o absurdo. Mas não se pode deixar de apontar que essa atmosfera espessa de egomania e misticismo do início do século XX — basta pensarmos em Scriabin, Holst ou Mahler — também é uma parte significativa da brasilidade de Villa-Lobos, que a transfundiu gradualmente numa visão panteísta da paisagem nacional e procurou traduzi-la em termos musicais.

Mesmo o mais cético é imediatamente arrebatado pela “visão luminosa do Além” do segundo movimento da *Sinfonia nº 1*, com seu solo de violoncelo que desabrocha numa suntuosa sonoridade de cores escuras. Villa-Lobos não logra manter o mesmo encantamento até o fim, mas a ambientação, seu ponto forte, já aparece aqui em sua plenitude. O “imprevisto” não é tanto a tentativa meio canhestra de elaborar uma teoria estética, mas o fato de que Villa-Lobos já se apresenta completamente formado em sua primeira obra sinfônica de grandes dimensões.

O primeiro movimento é subdividido em três seções que exploram diferentes aspectos de um tema extremamente anguloso, apresentado logo no início de forma imitativa. A segunda seção, que se inicia em *pizzicato* nas cordas, lembra um pouco a amplitude melódica do Sibelius da mesma época.

O terceiro movimento estabelece um dos tópicos mais frequentes na música de Villa-Lobos: o *scherzo* de feição beethoveniana, cheio de ideias que passeiam livremente em contraponto, com orquestração impressionista e um

gingado que, à luz de sua produção subsequente, interpretamos como elemento de brasilidade. O último movimento, que se aproveita de forma bem livre de um tema do primeiro, é o que mais se aproxima de uma forma convencional sinfônica de rondó, com temas marciais que se alternam com passagens lúgubres e se acumulam até um agitado climax final.

Assim como o roteiro só define a forma desta obra se usarmos a imaginação, ela dificilmente pode ser lida como uma visão própria de uma sinfonia convencional. A sinfonia parece dialogar com outras obras de forma narrativa, como a *Scheherazade*, de Rimsky-Korsakov. Muito do sotaque villalobiano da maioria de suas obras maduras, inclusive o *finale precipitato* que termina em uníssono, já está aqui. Pode-se dizer que a *Sinfonia nº 1* é uma obra de êxito surpreendente na produção de um compositor ainda inexperiente, mas que apresenta saltos notáveis a cada obra.

A *Sinfonia nº 2 – Ascensão* de Villa-Lobos, traz a data de 1917 — antes, portanto, do compositor ter ouvido qualquer obra sua executada por uma orquestra profissional. Porém, a estreia em 1944 sugere que ao menos parte dela pode ter sido escrita bem mais tarde. Qualquer que seja a hipótese correta, o ouvinte ficaria indeciso entre a surpresa por uma obra em que Villa-Lobos já se apresenta tão ele-mesmo, ou por sua capacidade de replicar, na maturidade, seu próprio estilo de iniciante.

Os títulos de várias de suas sinfonias nos levariam a crer que a visão villa-lobiana do gênero sinfônico seria predominantemente programática ou descritiva, à maneira francesa de Berlioz ou Liszt. Isso é uma das fontes de controvérsia, porque, à exceção das *Sinfonias nº 3 – A Guerra*, *nº 4 – A Vitória* e *nº 10 – Ameríndia*, os títulos podem dar uma pista ao ouvinte e estabelecer uma ambiência, mas não determinam forma e conteúdo.

Apontamentos sobre a *Sinfonia nº 2* indicam que o subtítulo, Ascensão, descreve o estado de espírito do compositor na época em que ela foi composta; pode também sugerir o momento ascendente da trajetória do compositor. Mais concretamente, os temas principais de todos os quatro movimentos da *Sinfonia nº 2* têm um agudo perfil ascendente. Estudante assíduo de D'Indy na

década de 1910, como vimos, Villa-Lobos constrói sua peça de acordo com o princípio cíclico, em que ideias extraídas do primeiro movimento retornam, ora transfiguradas, ora como reminiscências, nos movimentos subsequentes, conferindo à obra coesão formal e continuidade expressiva.

No caso da *Sinfonia nº 2*, a principal ideia recorrente, ré-fá-mi, é apresentada pelos contrabaixos e violoncelos, num violento movimento sequencial ascendente, absorvido por trompas e trombones, que voltará em vários momentos como pontuação ou contraponto. Um método característico de construção sinfônica já está aqui em operação: o ornamentado acorde inicial dá a largada para motivos principais e um *ostinato*, que provavelmente veio da imaginação do compositor, mas que “registra” em nossos ouvidos como ritmo folclórico, serve de pano de fundo a uma sucessão de novas ideias, reunidas em grupos temáticos bem delineados, que alternam contemplação, lirismo e atividade frenética.

Uma miríade de influências e quase citações são filtradas, como num passe de mágica, pela habilidade de Villa-Lobos de imprimir uma marca pessoal com seu peculiar vocabulário harmônico e sua orquestração imaginativa, herdados da formação francesa, de D'Indy a Debussy. O terceiro motivo do primeiro grupo temático lembra o *Prelúdio nº 20*, Op.28, de Chopin. O segundo grupo temático poderia ter saído, como muitos outros trechos desta sinfonia, de um balé de Tchaikovsky. O intricado contraponto e o trabalho de desenvolvimento motivico são uma tentativa laboriosa de emular as sinfonias germânicas. O tema lírico do terceiro grupo temático é um reflexo da experiência de Villa-Lobos com as óperas de Puccini. Ele também tenta, nesse estágio prematuro de sua carreira, se apegar ao processo acadêmico de desenvolvimento e reexposição, mas o resultado é inevitavelmente temperado pelo seu arrebatamento.

O segundo movimento também costura, em rápida sucessão, elementos um pouco discordantes. Ecos de Dukas, Mussorgsky e Rimsky-Korsakov dão lugar a uma valsa meio velhaca, emoldurada por floreios típicos da música russa de balé. Uma passagem virtuosística do clarinete anuncia o retorno do motivo da “ascensão” sob

diferentes disfarces e também um episódio contrastante.

De forma geral, Villa-Lobos reserva em suas sinfonias sua maior originalidade para as atmosferas sinistras ou dolorosas dos movimentos lentos. O desta sinfonia parece anunciar o tipo de melancolia seresteira que se tornaria, mais tarde, a marca registrada de suas *Bachianas Brasileiras*. Mais uma vez, ele introduz o retorno do motivo da ascensão, que unifica a intenção dos quatro movimentos.

O mesmo motivo, agora transformado, introduz o último movimento. Em forma de balada e menos frenético que o das *Sinfonias nº 3* e *nº 4*, mas certamente elaborado com mais perícia, o movimento emprega um recurso análogo ao das *Sinfonias nº 1* de Brahms ou Mahler, em que a introdução de caráter fragmentado, inquieto e trágico revela, pouco a pouco, um cenário mais luminoso. Aqui, Villa-Lobos viaja gradualmente por uma profusão de seções nostálgicas e amargas, até que um ritmo mais animado vai, pouco a pouco, conduzindo a orquestra através de imensas dificuldades técnicas a uma sucessão de climax cada vez mais intensos, interrompidos ora por um soturno diálogo meio wagneriano entre o clarone e a percussão, ora por uma meditação compartilhada pela flauta, pelo clarinete e pela viola solo, até que o episódio final combina apoteoticamente o motivo da ascensão com o do Prelúdio de Chopin.

O fato de a orquestração desta *Segunda Sinfonia* ser notavelmente similar à da *Primeira* indica que a maior parte dela deve ter sido composta efetivamente na década de 1910. No entanto, aqui temos o retrato do artista como jovem corcel, um Villa-Lobos muito mais ambicioso e disposto a empregar toda a perícia numa obra de proporções comparáveis às das sinfonias germânicas do início do século XX, formato que ele revisitaria, com reformulações bem drásticas, a partir da *Sinfonia nº 6*, em 1944.

Fábio Zanon

Fábio Zanon é violonista e professor da Royal Academy of Music de Londres e autor de *Villa-Lobos* (Coleção “Folha Explica”, Publifolha, 2009). Desde 2013, é o coordenador artístico-pedagógico do Festival de Inverno de Campos do Jordão.

Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo

Desde seu primeiro concerto, em 1954, a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo — Oseps — passou por grande desenvolvimento, até se tornar uma instituição hoje reconhecida internacionalmente pela excelência. Com mais de 80 CDs lançados, a Oseps tornou-se parte indissociável da cultura paulista e brasileira, promovendo transformações culturais e sociais profundas. Atividades educativas na Sala São Paulo atraem a cada ano milhares de crianças e adolescentes. Em 2012, Marin Alsop assumiu o posto de regente titular. Neste mesmo ano, em sequência a concertos no festival BBC Proms de Londres e no Concertgebouw de Amsterdã, a Oseps foi considerada pela crítica especializada estrangeira como uma das orquestras de ponta no circuito internacional. Em 2013, Marin Alsop foi nomeada diretora musical da Oseps e a orquestra realizou sua quarta turnê europeia, apresentando-se pela primeira vez — e com grande sucesso — na Salle Pleyel, em Paris; na Berliner Philharmonie, casa da Filarmônica de Berlim; e no Royal Festival Hall de Londres. Em 2014, celebrando os 60 anos de sua criação, fez a estreia latino-americana da coencomenda do *Concerto Para Saxofone* de John Adams, e mais recentemente (2016) apresentou-se nos principais festivais de verão da Europa (Edimburgo, BBC Proms e Lucerna).

Fundação OSESP

Marin Alsop, Diretora Musical
Arthur Nestrovski, Diretor Artístico
Marcelo Lopes, Diretor Executivo

Isaac Karabtchevsky

Em 2009, o jornal inglês *The Guardian* indicou o maestro Isaac Karabtchevsky como um dos ícones vivos do Brasil. Nascido em São Paulo, estudou regência e composição na Alemanha, sob orientação de Wolfgang Fortner, Pierre Boulez e Carl Ueter. Entre 1969 e 1994, dirigiu a Orquestra Sinfônica Brasileira e, entre 1995 e 2001, foi diretor musical do Teatro La Fenice, em Veneza. Foi também diretor artístico da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre, do Theatro Municipal de São Paulo, da Orchestre National Des Pays de la Loire, na França, e da Orquestra Tonkünstler, em Viena. Recebeu a medalha do Mérito Cultural do governo austríaco e a comenda Chevalier Des Arts e Des Lettres do governo francês, além de condecorações de praticamente todos os estados brasileiros. É diretor artístico e regente titular da Petrobras Sinfônica, do Rio de Janeiro, diretor artístico do Theatro Municipal do Rio de Janeiro e, desde 2011, diretor artístico do Instituto Baccarelli e da Sinfônica Heliópolis. Participa do projeto de gravação integral das sinfonias de Villa-Lobos com a Oseps, projeto que já conquistou três vezes o Prêmio da Música Brasileira (2014-15-16).

Esta gravação integra o projeto de revisão musicológica e lançamento das 11 sinfonias de Villa-Lobos, iniciado em 2011 pela Editora da Oseps, sob a supervisão do maestro Isaac Karabtchevsky.

Heitor Villa-Lobos's first two symphonies take the European tradition head-on, absorbing French models prevalent in Brazil in the early 20th century. The confident swagger of the *First Symphony* is characteristic of Villa-Lobos's 'Brazilianness', while the cyclical *Second Symphony* filters myriad influences including the music of Tchaikovsky, Rimsky-Korsakov, Debussy and Puccini. Its slow movement 7 heralds the affecting melodic content that would later become the trademark of the *Bachianas Brasileiras* [Naxos 8.557460-72]. This is the sixth and final volume of an acclaimed complete edition of Villa-Lobos's symphonies in which 'Karabtchevsky leads the way' (*Gramophone*).



Heitor
VILLA-LOBOS
(1887–1959)

Symphony No. 1 'O Imprevisto' (1916) 26:49

- | | | |
|---|-------------------------------------|-------------|
| 1 | I. Allegro assai moderato | 7:21 |
| 2 | II. Adagio | 7:58 |
| 3 | III. Scherzo: Allegro vivace | 4:35 |
| 4 | IV. Allegro con brio | 6:56 |

Symphony No. 2 'Ascensão' (1917–44) 48:37

- | | | |
|---|----------------------------------|--------------|
| 5 | I. Allegro non troppo | 17:28 |
| 6 | II. Allegretto scherzando | 8:44 |
| 7 | III. Andante moderato | 9:46 |
| 8 | IV. Allegro | 12:39 |

São Paulo Symphony Orchestra • Isaac Karabtchevsky

Recorded: 13–16 1–4, 17, 20–23 5–8 February 2017 at the Sala São Paulo, Brazil

Producer, engineer and editor: Ulrich Schneider • Recording assistants: Marcio Jesus Torres,

Camila Braga Marciano, Fabio Myiahara • Booklet notes: Fábio Zanon

Publishers: Editions Durand-Salabert-Eschig (Universal Music Publishing Classical Group) Paris.

Represented by Melos Ediciones Musicales S.A., Buenos Aires www.melos.com.ar

Revision: Editora da Osesp (Osesp Music Publishing) 1–4; The Brazilian Academy of Music - ABM

www.abm.org.br. Revision: Editora da Osesp (Osesp Music Publishing) 5–8

Cover: *Beach at Nightfall, Rio de Janeiro, 1940* by Thomaz Farkas (IMS Photography Archive)