



HEITOR VILLA-LOBOS

THE COMPLETE CHOROS AND
BACHIANAS BRASILEIRAS

JOHN NESCHLING
ROBERTO MINCZUK

SÃO PAULO SYMPHONY ORCHESTRA



VILLA-LOBOS, HEITOR (1887–1959)

THE COMPLETE CHOROS AND BACHIANAS BRASILEIRAS

SÃO PAULO SYMPHONY ORCHESTRA

conducted by JOHN NESCHLING (*Choros*) &

ROBERTO MINCZUK (*Bachianas Brasileiras*)

also including

THE COMPLETE SOLO GUITAR MUSIC

ANDERS MIOLIN *guitar*

- | | | |
|-----|---|-------|
| [1] | INTRODUCTION TO THE CHOROS for guitar and orchestra (1929)
FABIO ZANON <i>guitar</i> | 13'32 |
| | TWO CHOROS (BIS) for violin and cello (1928) | 8'47 |
| [2] | I. <i>Moderé</i> | 4'24 |
| [3] | II. <i>Lent – Moins – Lent</i>
CLÁUDIO CRUZ <i>violin</i> · JOHANNES GRAMSCH <i>cello</i> | 4'17 |
| [4] | CHOROS No. 2 for flute and clarinet (1924)
ELIZABETH PLUNK <i>flute</i> · OVANIR BUOSI <i>clarinet</i> | 2'42 |
| [5] | CHOROS No. 3, 'PICA-PAU' (1925)
for male choir and wind instruments
SÉRGIO BURGANI <i>clarinet</i> · MARCOS PEDROSO <i>alto saxophone</i>
WAGNER POLISTCHUCK <i>trombone</i> · ALEXANDRE SILVÉRIO <i>bassoon</i>
DANTE YENQUE, LUCIANO AMARAL, SAMUEL HAMZEM <i>horn</i>
MALE VOICES OF THE CHOIR OF THE SÃO PAULO SYMPHONY ORCHESTRA
JOHN NESCHLING <i>conductor</i> | 3'32 |
| [6] | CHOROS No. 10, 'RASGA O CORAÇÃO' (1926)
for orchestra and mixed choir (text: Catulo da Paixão Cearense)
CHOIR OF THE SÃO PAULO SYMPHONY ORCHESTRA | 13'01 |
| [7] | CHOROS No. 12 for orchestra (1929) | 37'01 |

- | | | |
|---|---|-------|
| 1 | CHOROS No. 6 for orchestra (1926) | 24'49 |
| 2 | CHOROS No. 1 for guitar (1920)
FABIO ZANON <i>guitar</i> | 5'09 |
| 3 | CHOROS No. 8 for large orchestra and 2 pianos (1925)
LINDA BUSTANI <i>piano 1</i> · ILAN RECHTMAN <i>piano 2</i> | 20'00 |
| 4 | CHOROS No. 4 for 3 horns and trombone (1926)
DANTE YENQUE, OZÉAS ARANTES, SAMUEL HAMZEM <i>horn</i>
DARRIN COLEMAN MILLING <i>bass trombone</i> | 5'31 |
| 5 | CHOROS No. 9 for orchestra (1929) | 24'19 |

- | | | |
|---|---|-------|
| | CHOROS No. 11 for piano and orchestra (1928) | 62'52 |
| 1 | <i>Allegro preciso ma non troppo (attacca)</i> | 21'02 |
| 2 | <i>Adagio (attacca)</i> | 15'39 |
| 3 | <i>Allegro moderato</i> | 26'09 |
| | CRISTINA ORTIZ <i>piano</i> | |
| 4 | CHOROS No. 5, 'ALMA BRASILEIRA' for piano (1925) | 5'02 |
| | CRISTINA ORTIZ <i>piano</i> | |
| 5 | CHOROS No. 7, 'SETTIMINO' for winds, violin and cello (1924) | 9'15 |
| | BÜLENT EVCİL <i>flute</i> · ARCÁDIO MINCZUK <i>oboe</i> | |
| | SÉRGIO BURGANI <i>clarinet</i> · NAILOR AZEVEDO 'PROVETA' <i>alto saxophone</i> | |
| | JOSÉ ARION LINAREZ <i>bassoon</i> · CLÁUDIO CRUZ <i>violin</i> | |
| | ALCEU REIS <i>cello</i> · ARMANDO YAMADA <i>tam-tam</i> | |

BACHIANAS BRASILEIRAS NO. 5 (1938–45) 11'05
for soprano and orchestra of violoncelli

[1] I. Ária (Cantilena) (text: Ruth Valadares Correa) 6'26

[2] II. Dança (Martelo) (text: Manuel Bandeira) 4'33

DONNA BROWN *soprano*

The Cellists of the SÃO PAULO SYMPHONY ORCHESTRA:

JOHANNES GRAMSCH · ALCEU REIS · HELOÍSA TORRES MEIRELES

IRIS REGEV · KIRILL BOGATYREV · MARIALBI TRISOLIO · ADRIANA HOLTZ

with the special participation of ANTÔNIO MENESES

ROBERTO MINCZUK *conductor*

BACHIANAS BRASILEIRAS NO. 4 18'57
Version for piano solo (1930–41)

[3] I. Prelúdio (Introdução) 7'00

[4] II. Coral (Canto do sertão) 3'50

[5] III. Ária (Cantiga) 5'03

[6] IV. Dança (Miudinho) 2'55

JEAN LOUIS STEUERMAN *piano*

BACHIANAS BRASILEIRAS NO. 6 for flute and bassoon (1938)

9'09

7 I. Ária (Choro)

3'37

8 II. Fantasia

5'25

SATO MOUGHALIAN *flute* · ALEXANDRE SILVÉRIO *bassoon*

BACHIANAS BRASILEIRAS NO. 1
for orchestra of violoncelli (1930–38)

19'11

9 I. Introdução (Embolada)

6'24

10 II. Prelúdio (Modinha)

8'31

11 III. Fuga (Conversa)

4'02

The Cellists of the SÃO PAULO SYMPHONY ORCHESTRA
with the special participation of ANTÔNIO MENESES

ROBERTO MINCZUK *conductor*

BACHIANAS BRASILEIRAS NO. 2 for orchestra (1930)

22'16

- | | | |
|---|--------------------------------------|------|
| 1 | I. Prelúdio (O canto do capadócio) | 7'02 |
| 2 | II. Ária (O canto da nossa terra) | 5'21 |
| 3 | III. Dança (Lembrança do sertão) | 5'02 |
| 4 | IV. Toccata (O trenzinho do caipira) | 4'32 |

BACHIANAS BRASILEIRAS NO. 3 for piano and orchestra (1938)

27'48

- | | | |
|---|-------------------------|------|
| 5 | I. Prelúdio (Ponteio) | 7'00 |
| 6 | II. Fantasia (Devaneio) | 7'04 |
| 7 | III. Ária (Modinha) | 7'24 |
| 8 | IV. Toccata (Picapau) | 6'00 |

JEAN LOUIS STEUERMAN *piano*

BACHIANAS BRASILEIRAS NO. 4

18'42

Version for orchestra (1941)

- | | | |
|----|-----------------------------|------|
| 9 | I. Prelúdio (Introdução) | 4'06 |
| 10 | II. Coral (Canto do sertão) | 4'27 |
| 11 | III. Ária (Cantiga) | 5'55 |
| 12 | IV. Dança (Miudinho) | 3'51 |

BACHIANAS BRASILEIRAS NO. 7 for orchestra (1942)

26'03

- | | | |
|---|------------------------------|------|
| 1 | I. Prelúdio (Ponteio) | 7'14 |
| 2 | II. Giga (Quadrilha caipira) | 4'23 |
| 3 | III. Toccata (Desafio) | 6'59 |
| 4 | IV. Fuga (Conversa) | 7'07 |

BACHIANAS BRASILEIRAS NO. 9 (1945)

8'14

Version for string orchestra

- | | | |
|---|-------------|------|
| 5 | I. Prelúdio | 2'06 |
| 6 | II. Fuga | 6'07 |

BACHIANAS BRASILEIRAS NO. 9 (1945)

8'34

Version for choir a cappella

- | | | |
|---|-------------|------|
| 7 | I. Prelúdio | 2'00 |
| 8 | II. Fuga | 6'34 |

CHOIR OF THE SÃO PAULO SYMPHONY ORCHESTRA · NAOMI MUNAKATA *conductor*

BACHIANAS BRASILEIRAS NO. 8 for orchestra (1944)

23'49

- | | | |
|----|------------------------------|------|
| 9 | I. Prelúdio | 5'16 |
| 10 | II. Ária (Modinha) | 7'37 |
| 11 | III. Toccata (Catira batida) | 5'35 |
| 12 | IV. Fuga | 5'14 |

13 **QUINTETO EM FORMA DE CHOROS (1928)**
for flute, oboe, cor anglais, clarinet and bassoon

9'44

Members of the BERLIN PHILHARMONIC WIND QUINTET

MICHAEL HASSEL *flute* · ANDREAS WITTMANN *oboe*

WALTER SEYFARTH *clarinet* · HENNING TROG *bassoon*

with NIGEL SHORE *cor anglais*

MUSIC PUBLISHERS:

Editions Max Eschig:

Choros Nos 1–4, 6–12, Introduction to the Choros; Two Choros (bis);
Quinteto em forma de Choros; Bachianas Brasileiras Nos 7–9

Villa-Lobos Music Corporation:

Choros No. 5

Irmãos Vitale/BR:

Bachianas Brasileiras Nos 1, 4 (piano solo), 6

G. Ricordi & Co:

Bachianas Brasileiras Nos 2–4 (orchestra)

Associated Music Publishing:

Bachianas Brasileiras No. 5

THE COMPLETE SOLO GUITAR MUSIC · ANDERS MIOLIN *guitar*

FIVE PRELUDES for guitar (1940)

17'50

[1] I. *Andantino espressivo*

4'39

Melodia lírica: Homenagem ao sertanejo brasileiro
(Lyric melody: Homage to the Brazilian sertanejo)

[2] II. *Andantino*

3'01

Melodia capadócica — Melodia capoeira: Homenagem ao malandro carioca
(Capadocia & capoeira melody: Homage to the carioca hustler)

[3] III. *Andante*

3'15

Homenagem a Bach (Homage to Bach)

[4] IV. *Lento*

3'06

Homenagem ao índio brasileiro (Homage to the Brazilian Indian)

[5] V. *Poco animato*

3'32

Homenagem à vida social: Aos rapazinhos e mocinhas fresquinhos que frequentam os concertos e os teatros no Rio
(Homage to social life: To the young teenagers who frequent Rio's concerts and theatres)

SUITE POPULAIRE BRÉSILIENNE for guitar

20'06

[6] Mazurka-choro

2'57

[7] Schottish-choro

3'27

[8] Valsa-choro (1912)

3'49

[9] Gavota-choro (1912)

5'02

[10] Chorinho (1923)

4'35

	TWELVE ÉTUDES for guitar (1929)	34'32
11	I. <i>Allegro non troppo</i>	2'21
12	II. <i>Allegro</i>	1'45
13	III. <i>Allegro moderato</i>	1'39
14	IV. <i>Andante</i>	3'47
15	V. <i>Andantino</i>	3'16
16	VI. <i>Poco allegro</i>	2'04
17	VII. <i>Très animé</i>	2'41
18	VIII. <i>Modéré</i>	2'55
19	IX. <i>Très peu animé</i>	3'08
20	X. <i>Très animé</i>	3'41
21	XI. <i>Lent</i>	4'07
22	XII. <i>Animé</i>	2'40
23	CHOROS No. 1 for guitar (1920)	4'44

TT: 8h 44m 53s

INSTRUMENTARIUM (Anders Miolin)
10-string guitar by Corbellari/Kappeler, La Chaux-de-Fonds, Switzerland 1991

All works for solo guitar published by Editions Max Eschig



HEITOR VILLA-LOBOS

CHOROS

The *Choros* of Heitor Villa-Lobos (1887–1959) are the happy result of a converging in time of different trends and developments, in combination with a very particular artistic temperament. The emergence of Brazil as a modern nation had begun with the abolition of slavery in 1888 and the overthrow of the Empire of Brazil in 1889. Soon a consciousness that these great social and political changes needed to be matched in the field of the arts evolved. A search for *brasilidade* ('Brazilianess') began, becoming a precept also for those who embraced modernism in the arts.

Villa-Lobos was uniquely placed to become one of the pioneers of this movement. From his childhood he brought a certain, if unconventional, training in the tradition of European art music, having learned the cello from his father, an enthusiastic amateur musician. He had also taught himself the guitar, which at the time was considered a less than suitable instrument for a young boy of the middle classes. He soon found use for these accomplishments in cinema and theatre orchestras, as well as with local groups of popular musicians. Eager to explore the country beyond the limits of his native Rio de Janeiro, he also made a number of trips around Brazil during the period 1905–13. Although his own accounts of these journeys have been shown to be exaggerated, it is certain that he was able to collect a set of strong impressions of the folk music and popular music of various parts of the country.

Villa-Lobos thus had all the tools at hand for becoming a 'truly Brazilian' composer. The catalyst seems to have been his first trip to Paris in 1923, however. Not only did he there receive extensive, first-hand impressions of the musical avant-garde, but he also became aware of the great interest for things exotic, tropical and 'savage' prevalent in Europe at the time. More or less consciously, he fashioned himself into a 'tropical composer' and in doing so found a new creative freedom.

Even though the first of the *Choros* had been composed already in 1920, it is quite possible that it was not until in Paris that he conceived the idea of making it the start of a cycle – a theory supported by the facts that *Choros No. 1* initially lacked a number, and that three years passed before the writing of the next work in the series.

Initially the word *choro* – from the Portuguese verb *chorar* (to weep) – was a term for European dances, such as waltzes and polkas, as they were performed by popular musicians, particularly in Rio de Janeiro. Subsequently, other types of dances and songs would be included, and the *choro* acquired its own characteristics: a certain degree of polyphony, elements of improvisation and virtuosic display. Its performers were called *chorões*, and these would form serenading ensembles – usually including the flute, clarinet and guitar as well as other instruments – performing at night in the streets, at cafes, theatres and social events.

The freedom with which Villa-Lobos viewed the concept of the *choro* is evident from the great variation found within the cycle. The individual works have durations ranging from just a couple of minutes to more than an hour, and are written for solo instruments, chamber groups or large orchestra, respectively. (According to Villa-Lobos' own descriptions, it would seem that *Choros Nos 13* and *14* – the scores of which were lost before they had been either published or performed – would have been the largest of all, at least in terms of the forces used.) And although the *choro* is an urban genre, Villa-Lobos specifically included impressions of (and sometimes direct quotes from) the music of the rural areas, and of the indigenous peoples of Brazil. When the *Choros* cycle was already well under way, Villa-Lobos wrote a declaration of intent which was included in the score of *Choros No. 3*, published in 1928:

‘The *Choros* represents a new form of musical composition, in which are synthesized the different modalities of Brazilian music, Indian and popular, having as its principal elements rhythm and whatever typical melody of popular character

that emerges now and again at random, always transformed according to the composer's personality. The harmonic processes are, equally, an almost complete stylization of the original. The word "serenade" may give an approximate idea of the meaning of *Choros*.'

Individual works

The *Introduction to the Choros* (Disc 1, track 1) was composed in 1929, after the cycle had already been completed. Introducing themes that occur in many of the individual works, it raises the listener's expectations of what is to follow in the manner of the overture to an opera. It also combines the full orchestral palette of *Choros Nos 8–12* with the intimacy – in the interludes for solo guitar – of the smaller-scaled *Nos 1, 2, 4, 5* and *7*.

In an imagined performance of the entire cycle, the guitar solos of the *Introduction* would lead directly into *Choros No. 1* (Disc 2, track 2), a brief improvisatory piece for guitar written in 1920. With the subtitle *Típico*, it imitates the guitar style of the *chorões* and is dedicated to Ernesto Nazareth, the pianist and composer of popular music, whom Villa-Lobos once described as 'the true incarnation of the Brazilian musical soul'.

Composed four years later, in 1924, *Choros No. 2* (Disc 1, track 4) employs two other instruments favoured by the *chorões*: the flute and the clarinet. Again there are elements of popular songs and dances, but this time they only appear as snippets whirling past: now in the flute, now in the clarinet, and often juxtaposed as in a Cubist collage. The stylization and the transformations that Villa-Lobos mentions in his explanation of the *Choros* have begun, as indicated by the choice of dedicatee: Mário de Andrade, the great theorist of Brazilian modernism.

With *Choros No. 3* (Disc 1, track 5), from 1925, the complexity increases. Not only does it involve a larger number of performers, but Villa-Lobos also introduces the Indian elements referred to in his declaration of intent. To this end he uses

material collected by the anthropologist Edgar Roquette-Pinto, such as the theme of a drinking song of the Parecis Indians entitled *Nozani-Na Orekuá*. The text of this song is mixed with onomatopœia imitating a drumming sound which has given this *Choros* its subtitle: 'Pica-Pau' (Woodpecker). Apart from the final exclamation made by the choir – an enigmatic 'vuzfzfz' – the last word of the piece is 'Brasil!' This gesture was interpreted as an example of bombastic nationalism by some of Villa-Lobos' Brazilian friends. Such considerations did not trouble the audience at the first Paris performance in 1927, after which one critic wrote: 'This is the first time in Europe that one hears works coming from Latin America bringing with them the wonders of virgin forests, of great plains, of superabundant nature, profuse in dazzling fruits, flowers, and birds...'

In spite of its brevity *Choros No. 4* (Disc 2, track 4), composed in 1926 for the unusual combination of three horns and one trombone, manages to touch on some very different musical landscapes. Evolving seemingly freely through passages of undefined tonality marked by an almost improvisational counterpoint, the piece suddenly changes character as the second horn arrives at a wistful tune in C minor. But this is just a brief interlude before the composer returns us to the world of popular music: the players strike up a strutting – and stuttering – polka-like tune, almost as if impersonating a ragtag village band.

Written in 1925 for piano solo, *Choros No. 5* (Disc 3, track 4) begins with the description *dolente*, 'dolefully' – a beginning reminiscent of a *modinha*, a sentimental love song genre with influences from Italian opera. Making a reference to the *chorões*, the composer drew the listener's attention to the irregularity of both rhythm and melody, creating an 'impression of rubato, or of a delayed melodic execution, which is precisely the most interesting characteristic of the serenaders.' A rhythmically explosive middle section provides a violent contrast before the return of the opening atmosphere – a contrast which to Villa-Lobos symbolized the 'Brazilian soul', 'Alma Brasileira'.

Choros No. 6 (Disc 2, track 1), from 1926, is the first in the series to be scored for orchestra and includes a number of characteristic Brazilian percussion instruments, such as *coco*, *roncador*, samba tambourine and *cuíca*. Villa-Lobos described his sources of inspirations as being ‘the climate, the colour, the temperature, the light, the chirping of birds, the scent of the molasses grass among the chicken coops, and all the elements of the nature in the interior of Brazil’. Although he went on to state that the piece is not intended as programme music, the opening soundscape certainly provides a memorable setting for the wistful serenading flute melody which reappears transformed throughout the piece – and with which, three years later, Villa-Lobos chose to begin his *Introduction to the Choros*. A rhapsodic flow of material follows – including a rustic waltz and a carnivalesque percussion interlude – providing rich opportunity for the composer to display his skills as an orchestrator.

Written in 1924, and therefore in fact the third *Choros* (after *Nos 1* and *2*) to be composed, *No. 7*, ‘Settimino’ (Disc 3, track 5) is the last of the *Choros* to be composed for a chamber group: flute, oboe, clarinet, bassoon, saxophone, violin and cello. (During a brief passage, an off-stage tam-tam is added, suggestive of a mysterious, distant beyond.) Villa-Lobos described it as a ‘synthesis of syntheses’: beginning with a brief quote from the *Nozani-Na* theme of *Choros No. 3*, it brings together ‘primitive’ rhythms – at times strikingly reminiscent of passages in *The Rite of Spring* – with a collage of fragmented polkas and waltzes in a technique often likened to that of Charles Ives. The multi-faceted result is also due to the striking autonomy of the various instruments, but the general atmosphere of fragmentation is emphatically and conclusively brought to an end in the final unison on E flat.

Conceived in Paris, *Choros No. 8* (Disc 2, track 3) was completed in Rio in 1925. Back in Paris two years later the composer conducted its première. Intending it to convey the carnival spirit of the people of Rio as well as the ‘picturesque, barbarous and religious dances’ of indigenous tribes, Villa-Lobos called it ‘Choros

da Dança'. It is scored for an orchestra including a large number of Brazilian percussion instruments and two pianos, which often are used to strengthen the rhythmic aspect. The work made a great impact at its première, as witness the following review by the composer Florent Schmitt: 'Seized with *jazzium tremens* the orchestra howls and rants, and just as you think that the limits of an almost superhuman dynamism have been reached, suddenly four giant's arms plunge in... brandishing two formidable tank-like Gaveau pianos of fifteen octaves in all, which against this tumultuous backdrop explode with the noise of an earthquake in hell. This is the final blow. It becomes hellish or divine, depending on your own judgement. Because you will either love it or detest it; no one can remain indifferent. One inevitably feels as if one has just been hit by a tidal wave.'

The score of *Choros No. 9* (Disc 2, track 5), written in 1929, also includes a number of Brazilian instruments of popular origin, such as *pio*, a bird whistle, which makes a prominent appearance towards the end of the piece. In spite of this and many other references to a Brazilian context, the work still remains more abstract than, for instance, *No. 6*. It is rather an example of pure musical organization, alternating between languorous, often sumptuously orchestrated stretches and highly rhythmic episodes, where once again the presence of *The Rite of Spring* can be felt.

In the celebrated *Choros No. 10* (Disc 1, track 6), from 1926, the composer evokes a jungle world, beginning with the flute's (and later the clarinet's) rendition of the call of the forest-dwelling bird *azulão da mata*. Gradually a landscape is called into being, in which human presence is indicated more and more insistently by the repetition of motifs and rhythms from the Parecis chants *Mokocêcê maká* and *Nozani-Na* (which had already been used in *Choros No. 3*). When the choir enters, one part after the other, it sings meaningless syllables intended to sound like an indigenous language, and the effect is that of an ever more intense hypnotic chant. As a symbol of the synthesis that is Brazil, however, Villa-Lobos includes in this primitive world a reminiscence of urban culture: a *Schottische* written by Ana-

cleto de Medeiros, one of Villa-Lobos' friends among the *chorões*, with lyrics by the poet Catulo da Paixão Cearense, another friend of the composer. This poem, *Rasga o Coração* (*Tear out my heart*) provided a subtitle for the work. Cearense's descendants later filed a lawsuit against Villa-Lobos for author's rights, and the composer was obliged to substitute the lyrics with a vocalise on 'a'. Today, however, the work is usually performed with the original text.

With its duration of more than 60 minutes in one single movement, *Choros No. II* (Disc 3, tracks 1–3) is by far the longest of the series. Written in 1928 and dedicated to Artur Rubinstein, it was described by the composer as a 'concerto grosso', but if so, it is a concerto grosso transformed into a true Romantic piano concerto, both in terms of the expressive intensity, and of the virtuosity demanded of the soloist. The core of the work, marked *Adagio*, is a long singing *modinha*, but compared to other works in the series, the different Brazilian references are less obvious – something which has been claimed to prove that Villa-Lobos here was able to achieve a complete fusion of the various national elements. The work demonstrates Villa-Lobos's superb craftsmanship in the handling of both the large orchestral forces and the extended time-frame.

Villa-Lobos himself said of the last two *Choros*: '[*Choros No. II*] is strong, big and robust, like an elephant. There are those who would prefer a little white rat. Such people, of course, will never be able to appreciate or understand *Choros No. 12*. This does not matter, however: the world will always have room for elephants, as well as for little white rats.' In terms of duration, *Choros No. 12* (Disc 1, track 7) is the second longest of the cycle, and it uses forces even larger than those of *No. II* – with its two piccolos, eight horns and two harps, the orchestral apparatus is fit for a Berlioz or a Richard Strauss. Composed in 1929, it encompasses both large sonic compounds and delicate chamber-like textures that at times are reminiscent of Bartók's 'night music' episodes. In the score Villa-Lobos makes passing, but discreet, allusions to the Afro-Brazilian song *Estrela é Lua nova*, also

used in his *Canções típicas brasileiras* (*Typical Brazilian Songs*), and popular dances emerge, among them one of the waltzes which are so recurrent in the series, and which here is expressly described as a ‘*valsa chorosa*’.

Composed before the *Introduction*, in 1928, the *Two Choros (bis)* for violin and cello (Disc 1, tracks 2–3) constitute a small encore (‘bis’) for the cycle. In terms of scoring, they form a return to the intimacy of the earliest *Choros*. At the same time, Villa-Lobos’s imaginative, and sometimes pioneering, exploitation of the possibilities of the instruments testifies to his preoccupation with sonorities and the never-ending urge to experiment which has been evident throughout the series.

Quinteto em forma de Choros (Disc 6, track 13) was never intended as part of the *Choros*, but its title and composition date (1928) has often led it to be considered in the context of the cycle. Similar to the *Choros* proper, the *Quinteto* is characterized by a tonal and rhythmic freedom, an air of spontaneity and improvisation as well as a degree of contrapuntal complexity – aspects which are also part of the *choros* tradition. Villa-Lobos did not write it for a classical wind quintet, but substituted a cor anglais for the French horn. A horn part also exists, however – probably arranged by Villa-Lobos himself – and is used in most performances. This recording provides a rare opportunity of hearing the work in its original instrumentation, which lends it a greater transparency and a leaner character in terms of sound.

BACHIANAS BRASILEIRAS

Having spent long periods in Paris during the 1920s, Villa-Lobos returned to Brazil in 1930. He had intended for it to be a short visit, but the revolution in October, bringing Getúlio Vargas to power, caused a change of plans. The new régime offered him an opportunity to develop his ideas regarding music education, and he would spend most of the following fifteen years in Brazil, making this the great focus of his work. This period corresponds almost exactly with his next great cycle, the *Bachia-*

nas Brasileiras (composed 1930–45), in which Villa-Lobos strived to achieve a synthesis between the music of Bach and that of Brazil. For Villa-Lobos, Bach's music had the ability to speak to everyone, regardless of nationality, race or background, a common language with a directness which made it equivalent to a global folk music. The resulting nine *Bachianas Brasileiras* are, like the *Choros*, set for varying forces, and two of them, *Nos 4* and *9*, exist in parallel versions made by the composer. Each work contains 2–4 movements, most of which have two titles, one generic (*Prelude, Aria, Dance or Fugue*) and one more specifically Brazilian (*Embolada, Ponteio, Modinha* etc.).

Individual works

Scored for an 'orchestra of cellos', *Bachianas Brasileiras No. 1* (Disc 4, tracks 9–11) was appropriately dedicated to Pablo Casals, who had reintroduced Bach's solo suites into the cello repertoire. The second and third movements were written in 1930, while the first movement, *Introdução (Embolada)*, was added only in 1938. Its subtitle refers to a folk-song genre from the north-east in which a text is recited rapidly, often on a repeated note. The *Modinha* of the second movement, on the other hand, is rather an urban genre – a sentimental love song associated with salon music, and with influences from Italian opera. Villa-Lobos provided the final fugue with the subtitle *Conversa*, indicating that its character is that of a musical conversation improvised by a group of *chorões*.

Bachianas Brasileiras No. 2 for orchestra (Disc 5, tracks 1–4) was written in 1930. Here each movement is a musical painting, its subject described in the Brazilian subtitle. In the *Prelúdio* we hear the 'song of the *capadócio*', a Brazilian word for a small-time rascal and happy-go-lucky scrounging for a life on the city streets. *Ária* – 'The Song of our Land' – is another *modinha*, with the first theme presented by a solo cello. 'Memories of the Backlands' is the subtitle of the next movement, a dance, in which a trombone steps into the limelight. The final *Toccata* is better

known under its Brazilian title *O Trenzinho do caipira* ('The Countryman's Little Train'). One of Villa-Lobos's most well-loved works, it contains a vivid portrayal of a small and rattling 1930s train in the interior of Brazil.

Scored for piano and orchestra, *Bachianas Brasileiras No. 3* (Disc 5, tracks 5–8) was composed in 1938. Although the piano is prominent, its role might be compared to that of an *obbligato* harpsichord in a concerto grosso, soloistic passages alternating with continuo-like functions. The *Prelúdio* is subtitled *Ponteio* – a term in Brazilian guitar playing for plucking the strings, which is most clearly illustrated in the cellos as the piano arrives at the main theme after the impetuous introduction. *Devaneio* is a more or less direct translation of 'Fantasia' and the second movement does indeed have the character of a musical daydream. The *Ária* is again a *modinha*, beautifully tuneful in its measured restraint. In the subtitle of the final *Toccata* the woodpecker (*pica-pau*) from *Choros No. 3* re-emerges, with an insistent hammering that appears in various forms throughout the movement.

Villa-Lobos worked intermittently on *Bachianas Brasileiras No. 4* during the 1930s, only finishing it in 1941. Soon after completing the piano version of the piece (Disc 4, tracks 3–6), he made an orchestration (Disc 5, tracks 9–12). Dated 1941, the *Prelúdio* is based on a single motif, which alludes to Bach's 'Royal Theme' from *The Musical Offering*. It is followed by Villa-Lobos's version of a Bachian chorale prelude, subtitled 'Song of the Backlands'. This movement, also from 1941, memorably features an insistently repeated high note, describing the call of the *araponga*, a member of the bellbird genus. The thematic material of the *Ária* (1935) is largely based on a folk-song from the north-east of Brazil known as *Ó mana deix'eu ir* (*Oh, sister, let me go*). The final movement, *Dança*, was actually the first to be composed, in 1930, patterned on the *miudinho*, a rapid dance with tiny steps. (*Miudinho* is also the name of one of the steps of the samba).

Despite Villa-Lobos' great affection for the guitar, none of the *Bachianas Brasileiras* was composed for the instrument. The instrument is, however, evoked in the

best-known passage of the entire cycle, as an ensemble of cellos provides a *pizzicato* accompaniment to the soprano's soaring vocalise in the *Ária* from *Bachianas Brasileiras No. 5* (Disc 4, tracks 1–2). In the central section of this movement we hear a poem by Ruth Valadares Correa, the singer who premièred the piece. Composed in 1938, it was performed during the 1939 World Fair in New York, and would contribute greatly to ensure a sympathetic US audience for Villa-Lobos during the decades to come. The following *Dança* was added only in 1945. Its subtitle *Martelo* refers to a type of rapid, improvised folk poem, and it is a virtuosic *tour de force* for the soloist. The text includes an invocation to various birds of Brazil, and was written by the celebrated poet Manuel Bandeira. It was probably added after Villa-Lobos had completed the music, of which the composer said that the main theme 'is formed of cells, themes and phrases inspired and taken from the songs of birds from the north-east.'

Bachianas Brasileiras No. 6 (Disc 4, tracks 7–8) constitutes the only example of chamber music among the *Bachianas Brasileiras*. Composed in 1938 this duo for flute and bassoon has a texture reminiscent of Bach's *Two-Part Inventions*. Its first movement, *Ária*, is subtitled *Choro*, which unavoidably evokes parallels with another duet featuring the flute, namely *Choros No. 2* from 1924. It is, however, plain that fourteen years earlier Villa-Lobos's aims had been quite different, although the two works share an improvisatory quality. As might be expected from its title, *Fantasia* – the second movement, which lacks a specifically Brazilian subtitle – continues to explore this rhapsodic aspect.

Composed in 1942 for large orchestra, *Bachianas Brasileiras No. 7* (Disc 6, tracks 1–4) is the longest of the cycle. From the outset of the *Prelúdio*, the mood of a guitar *ponteio* is suggested by the *pizzicato* of the violins, while the woodwinds are charged with presenting much of the melodic material throughout the movement. The *Giga* combines traits of a baroque gigue with impressions of a rural gathering on summer feast day, with people dancing quadrilles and generally enjoying

themselves. In the equally lively *Toccata*, Villa-Lobos immediately sets the scene with his use of xylophone and *coco* (coconut shells) in the percussion. The movement's subtitle *Desafio*, 'Challenge', refers to the folk tradition of duels of improvised singing and is illustrated at the outset by the trumpet followed by the trombone. As a finale, we find a *Fuga*, or *Conversa* as Villa-Lobos again subtitles it.

Bachianas Brasileiras No. 8 (Disc 6, tracks 9–12), composed in 1944, is almost equal to *No. 7* in size and scoring. Villa-Lobos did not provide Brazilian titles for its outer movements – nor for the two movements that make up the following *No. 9* – something which has been interpreted as an indication that he now felt that he had achieved his goal: the synthesis between Bach and Brazilian music. The work is certainly less pictorial than many of the others in the cycle. This applies especially to the *Prelúdio* and the closing *Fuga*, but also to the tuneful *Ária (Modinha)*. In the case of the third movement, *Toccata*, Villa-Lobos made a reference to a boisterous dance from the south of Brazil, *catira batida*, and gave a prominent place to more or less 'exotic-sounding' percussion instruments such as wood blocks and xylophone. The result is nevertheless an example of 'pure' music rather than a tone painting.

To end the cycle, in 1945 Villa-Lobos composed *Bachianas Brasileiras No. 9* (Disc 6, tracks 5–8), specifying that the work could be performed by 'an orchestra of voices or an orchestra of strings'. This instruction has been seen as the composer's way of achieving an even higher degree of universality than in the preceding work. (Indeed, the ambiguity of the scoring has given rise to parallels with that most abstract of all musical works: Bach's *Kunst der Fuge*, for which the composer specified no particular instrument or ensemble.) The two versions are more or less identical, one notable difference being the very beginning of the *Prelúdio*, which in the string version starts with a *tutti* attack. In its aftermath we hear a low C in the double basses and a very high G in the violins – a perfect fifth. The theme that enters into this wide-open space is repeated once, but its importance does not become clear until the beginning of the following movement – it is in fact the main

subject of the final fugue of the entire cycle. The vigorous counterpoint leaves space for a chordal passage – traces of a chorale – before resuming, and finally the series is brought to a close on a great unison in *fortissimo*, on C.

THE COMPLETE MUSIC FOR SOLO GUITAR (Disc 7)

The first instrument Villa-Lobos learned as a child was the cello – taught to him by his father, an amateur musician – but soon he also began teaching himself the guitar. He is reported to have done so away from home, as the instrument was strongly associated with popular culture, and not considered suitable for a young boy of the middle class. His skills on the instrument opened the doors for him into various groups of *chorões*, popular musicians in Rio de Janeiro. His experiences from this period are clearly audible in his earliest published work for guitar, *Suite populaire brésilienne*, in *Choros No. 1* (originally entitled *Choro típico*), and also in *Preludes Nos 2 and 5* from the *Five Preludes*, his last work for guitar solo. Increasing proficiency on the guitar brought some dissatisfaction with the classical repertoire for the instrument and Villa-Lobos soon began to make transcriptions of works by composers including Chopin and J.S. Bach. His youthful love for the music of Bach would prove life-long, showing most famously in his *Bachianas Brasileiras*, but also resurfacing in his guitar music, for instance in *Prelude No. 3* (subtitled ‘Homage to Bach’) and in *Étude No. 1* from the set of *Twelve Études*. Villa-Lobos became a highly proficient guitarist himself, making the first commercial recordings of both *Choros No. 1* and *Étude No. 1*.

It has been claimed that it was Villa-Lobos who brought guitar music into the musical mainstream and, indeed, the avant-garde of the twentieth century. If so, this was largely an effect of his encounter in 1924 with Andrés Segovia. The two became life-long friends and collaborators, and Villa-Lobos would write the *Études*, *Preludes* and his *Guitar Concerto* especially for Segovia. It is, however, well-known

that their respective ideas about guitar technique sometimes differed sharply. For instance, a comparison between the first published edition (from 1953) of the *Études* and a 1928 manuscript kept at the Villa-Lobos Museum in Rio de Janeiro shows that there are numerous passages where Segovia probably persuaded Villa-Lobos to make more or less important changes. Taking this into account, the performance of *Étude No. 10* recorded here is based on a version prepared by the guitarist Eliot Fisk from the original manuscript.

© **BIS 2009**

The Canadian soprano **Donna Brown** performs on the world's most prestigious opera and concert stages, working with such distinguished conductors as Sir John Eliot Gardiner, Helmuth Rilling, Carlo Maria Giulini, Bernard Haitink, Daniel Barenboim, Kent Nagano and Trevor Pinnock. She has received critical acclaim for her performances of such roles as Pamina, Sophie (*Der Rosenkavalier*), Almirena (*Rinaldo*), Gilda (*Rigoletto*), Rosina (*Il Barbiere di Siviglia*), Zerlina, Servillia (*La Clemenza di Tito*) and Serpetta (*La Finta Giardiniera*). She also appeared as Chimène in the world première of Debussy's unfinished opera *Rodrigue et Chimène*. Recitals have always been of major importance to Donna Brown, and she has worked with pianists such as Michel Dalberto, Maria João Pires, Roger Vignoles and Philippe Cassard.

Cristina Ortiz's colourful and passionate performances have earned her the accolade as one of the *grandes dames* of the piano [*De Volkskrant*]. Throughout her extensive career she has performed with orchestras such as the Berlin and Vienna Philharmonic Orchestras, Chicago Symphony Orchestra, Philharmonia Orchestra and the Royal Concertgebouw Orchestra, under conductors including Neeme Järvi, Mariss Jansons, Kurt Masur, André Previn and David Zinman. A wide-ranging

recording career proves that her unique skills as a pianist also reach well beyond the concert platform. Cristina Ortiz began studies in her native Brazil before moving to Paris with a scholarship where she worked with Magda Tagliaferro. After winning a gold medal at the third Van Cliburn Competition in Texas, she went on to complete her studies under the guidance of the legendary Rudolf Serkin at the Curtis Institute of Music of Philadelphia. Currently, between recitals and concerto performances, she divides her time between teaching privately and giving masterclasses.

Jean Louis Steurman, piano, was born in Rio de Janeiro into a musical family. He began his studies at the age of four and made his début with the Brazilian Symphony Orchestra when he was just fourteen. After studies at the Naples Conservatory, he was awarded a prize at the 1972 J.S. Bach Competition in Leipzig and quickly gained recognition throughout Europe as a soloist and recitalist. He made his début at the BBC Proms in 1985 to great critical acclaim. Touring extensively throughout Europe, North America and Japan, Jean Louis Steurman appears as a soloist and in major recital series on both sides of the Atlantic, and collaborates in chamber music with some of the world's finest musicians. His repertoire stretches across a wide range of periods and genres and he takes particular care to include late twentieth-century works in his recitals.

Fabio Zanon is recognized as one of the leading guitarists of today, whose artistry has expanded the scope of the guitar in the musical scene. Educated in his native Brazil and in London, he came to international prominence in 1996, when he won the first prize at two major international guitar competitions (Tárrega in Spain and GFA in the USA) within a month. Since then Fabio Zanon's recordings have met critical acclaim and he has toured Europe and the Americas regularly.

Founded in 1994, the **Coro da OSESP** (Choir of the São Paulo Symphony Orchestra) was established to present works for choir and orchestra as well as *a cappella*. The group has been directed by Naomi Munakata since 1995, and during this time it has participated in numerous concerts with renowned orchestras and conductors. The choir takes part in the São Paulo Symphony Orchestra's regular concert series and, with the orchestra, has presented the first Brazilian performances of works such as Penderecki's *Seven Gates of Jerusalem*, Britten's *Spring Symphony* and Walton's *Belshazzar's Feast*. It received the Carlos Gomes Award for Best Choir in 1999 and 2001.

Since its beginnings in 1954, the **São Paulo Symphony Orchestra** (OSESP) has charted a history of successes, attaining national and international recognition for the quality and excellence of its work. Its first conductors were Souza Lima and Bruno Roccella, followed by Eleazar de Carvalho who directed the ensemble for 24 years and as his legacy passed on a project for restructuring the orchestra. In 1997 John Neschling was chosen as artistic director, to lead OSESP through this new stage of its existence. The Sala São Paulo (São Paulo Concert Hall), home of the orchestra, was inaugurated in 1999, and the following years have seen the creation of four choirs (the Symphony, Chamber, Youth and Children's choirs), the Maestro Eleazar de Carvalho Musical Documentation Center, a music publishing division (Criadores do Brasil), a volunteer programme and various educational programmes as well as the OSESP Academy for young musicians. The orchestra's recordings on BIS have been released to worldwide critical acclaim, and successful tours, most recently to the USA (2006) and Europe (2007), have raised its international profile even more, as indicated by the inclusion of OSESP as one of three up-and-coming ensembles among the world's greatest orchestras in a 2008 survey published in *Gramophone* (UK).

Born in Rio de Janeiro, **John Neschling** trained as a pianist and studied conducting under Hans Swarowsky and Reinhold Schmid in Vienna, and under Leonard Bernstein and Seiji Ozawa in Tanglewood. Among the international conducting competitions that he has won are those of Florence (1969), of the London Symphony Orchestra (1972) and of La Scala (1976). Talent and musical vocation are part of Neschling's family history: he is a grand-nephew both of the composer Arnold Schoenberg and of the conductor Arthur Bodanzky.

In the 1980s he was musical director of the municipal theatres of both São Paulo and Rio de Janeiro in Brazil, and in Europe he has directed the São Carlos (Lisbon), St Gallen (Switzerland), Massimo (Palermo) and Opéra de Bordeaux theatres, besides being resident conductor at the Vienna State Opera. He made his début in the United States in 1996 conducting *Il Guarany* by Carlos Gomes at the Washington Opera, with Plácido Domingo in the role of Peri.

He has also composed more than 60 scores for the cinema, theatre and television. Artistic director and principal conductor of the São Paulo Symphony Orchestra from 1997 to 2009, John Neschling has been member of the Brazilian Academy of Music since 2003. He is married to the writer Patrícia Melo and lives in São Paulo.

The Brazilian conductor **Roberto Minczuk** currently holds two major posts in the city of Rio de Janeiro – artistic director of the Orquestra Sinfonica Brasileira and music director and artistic director of the Opera and Orchestra of the Teatro Municipal. He is also in his third season as music director of the Calgary Philharmonic Orchestra, USA. Previous engagements include serving as principal guest conductor and co-artistic director of the São Paulo Symphony Orchestra (OSESF), as well as a two year period as associate conductor of the New York Philharmonic Orchestra. Minczuk has swiftly established himself as one of the most important emerging talents of his generation. Since his début with the New York Philharmonic Orchestra in 1998, he has been invited to conduct extensively in the USA, mak-

ing appearances with most of the country's major orchestras. He has also conducted a number of eminent European orchestras, including the BBC Symphony Orchestra, London Philharmonic Orchestra, Orchestre National de Lille and the Residentie Orchestra, The Hague. Minczuk began his career as a horn prodigy, graduating from the Juilliard School in 1987. He subsequently became a member of the Leipzig Gewandhaus Orchestra at the invitation of Kurt Masur. Returning to Brazil in 1989, he pursued conducting studies with Eleazar de Carvalho and John Neschling.

The guitarist **Anders Miolin** was born in Stockholm, Sweden, and was admitted to the Royal Danish Academy of Music in Copenhagen at the age of fifteen; he continued his studies in Malmö and Basel. He is the holder of two soloist diplomas and has won first prizes at international guitar competitions in Finland, Italy and Martiniq. With his very personal repertoire, which he performs on specially designed guitars allowing a greater compass and a richer palette, Anders Miolin has established himself internationally as a prominent soloist. His highly acclaimed recordings for BIS include his own transcriptions of music by Satie [BIS-CD-586], Ravel [BIS-CD-886], Debussy [BIS-CD-986] and Granados [BIS-CD-1116], as well as 'The Lion in The Lute', a programme of British guitar music [BIS-CD-926]. Anders Miolin is a professor at the Hochschule Musik und Theater in Zürich, where he teaches guitarists from all over the world.



JOHN NESCHLING

Photograph: © João Musa



ROBERTO MINCZUK

Photograph: © Chris Lee

CHOROS

Die *Choros* von Heitor Villa-Lobos (1887-1959) verdanken sich dem glücklichen Aufeinandertreffen unterschiedlicher Strömungen und Entwicklungen – und einem ganz besonderen künstlerischen Naturell. Die Entstehung des modernen brasilianischen Nationalstaats begann mit der Abschaffung der Sklaverei im Jahr 1888 und dem Sturz des Kaisers im Jahr 1889. Bald entstand das Bedürfnis, diesem großen gesellschaftlichen und politischen Wandel auch auf dem Gebiet der Künste Adäquates an die Seite zu stellen. Die Suche nach *brasilidade* (d.h. brasilianischen Wesensmerkmalen) begann und wurde ein Gebot auch für jene, die sich moderner Kunst zuwandten.

Villa-Lobos war prädestiniert dafür, einer der Pioniere dieser Bewegung zu werden. Als Kind hatte er eine gründliche, obschon unkonventionelle Ausbildung in der Tradition europäischer Kunstmusik genossen, als er bei seinem Vater, einem begeisterten Amateurmusiker, Cello gelernt hatte. Auch hatte er sich das Spiel auf der Gitarre beigebracht, die damals nicht gerade als angemessenes Instrument für einen Jungen aus der Mittelschicht galt. Bald schon fand er Verwendung für diese Fähigkeiten in Kino- und Theaterorchestern sowie in lokalen Populärmusikensembles. Um das Land jenseits der Grenzen seiner Heimatstadt Rio de Janeiro zu erkunden, unternahm er in den Jahren 1905 bis 1913 eine Reihe von Reisen durch Brasilien. Und wenngleich seine eigenen Reiseschilderungen sich als überzeichnet herausgestellt haben, ist es sicher, dass er eine Reihe tiefer Eindrücke von der Volks- und Unterhaltungsmusik verschiedenster Landesteile sammeln konnte.

Villa-Lobos hatte mithin die besten Voraussetzungen, ein „echt brasilianischer“ Komponist zu werden. Der eigentliche Auslöser aber scheint seine erste Paris-Reise im Jahr 1923 gewesen zu sein. Dort erlebte er nicht nur die musikalische Avantgarde aus direkter Nähe, sondern entdeckte auch das seinerzeit große Interesse Europas an allen exotischen, tropischen und „wildem“ Themen. Mehr oder weniger

bewusst modellierte er sich zu einem „tropischen Komponisten“ und fand darin neue kreative Freiheit. Auch wenn der erste der *Choros* bereits 1920 komponiert worden war, ist es durchaus möglich, dass er erst in Paris die Idee entwickelte, ihn zum Ausgangspunkt eines Zyklus‘ zu machen – eine These, die dadurch erhärtet wird, dass der *Choro Nr. 1* anfangs nicht nummeriert war und drei Jahre auf seinen Nachfolger warten musste.

Ursprünglich war das Wort *choro* – vom portugiesischen *chorar* (weinen) – eine Bezeichnung für europäische Tänze wie Walzer und Polka, die von den Unterhaltungsmusikern insbesondere Rio de Janeiros gespielt wurden. In der Folge kamen andere Tänze und Lieder hinzu, und der *choro* bekam einen eigenen Charakter: ein gewisses Maß an Polyphonie, improvisatorische Elemente und virtuose Brillanz. Die Musiker nannte man *chorões*, und sie bildeten Ensembles (zumeist Flöte, Klarinette und Gitarren neben anderen Instrumenten), die nachts in den Straßen, Cafés, Theatern und zu gesellschaftlichen Anlässen spielten.

Villa-Lobos handhabte den *choro* mit großer Freiheit, wie der Variantenreichtum innerhalb des Zyklus‘ belegt. Die einzelnen Werke dauern von einigen Minuten bis zu mehr als einer Stunde, und sie wurden für Soloinstrumente, Kammermusikgruppen oder großes Orchester geschrieben. (Villa-Lobos Erläuterungen zufolge wären die *Choros Nr. 13* und *14*, deren Partituren verlorengingen, bevor sie gedruckt oder aufgeführt werden konnten, die besetzungstechnisch größten gewesen.) Obschon der *choro* ein urbanes Genre ist, integrierte Villa-Lobos insbesondere Impressionen (und manchmal direkte Zitate) der Musik ländlicher Gebiete sowie der indigenen Völker Brasiliens. Im Laufe seiner Arbeit am *Choros*-Zyklus notierte Villa-Lobos eine Absichtserklärung, die in die Partitur des 1928 veröffentlichten *Choro Nr. 3* aufgenommen wurde:

„Die *Choros* stellen eine neue Form des Komponierens dar, bei der die verschiedenen Formen indigener und volkstümlicher Musik Brasiliens zusammengeführt werden. Die Hauptelemente dabei sind der Rhythmus und unterschiedlichste Volks-

melodien, die dann und wann auftauchen und immer durch die Persönlichkeit des Komponisten verändert werden. Die harmonischen Vorgänge sind ebenfalls eine fast vollständige Stilisierung der Originale. Der Begriff ‚Serenade‘ vermittelt eine ungefähre Idee dessen, was mit *Choros* gemeint ist.“

Die einzelnen Werke

Die *Einleitung zu den Choros* (CD 1, Track 1) wurde 1929, nach Abschluss des Zyklus‘ komponiert. Indem sie Themen vorstellt, die in vielen der einzelnen Werke erklingen, weckt sie die Hörerwartung auf ähnliche Weise wie eine Opener-Ouvertüre. Zudem verbindet sie die große Orchesterpalette der *Choros Nr. 8 bis 12* mit der Intimität der kleiner dimensionierten Nummern 1, 2, 4, 5 und 7 (in den Zwischenspielen für Sologitarre).

Bei einer theoretischen Gesamtaufführung des Zyklus würden die Gitarrensolopassagen der Einleitung direkt zum *Choro Nr. 1* (CD 2, Track 2) führen, einem kurzen, improvisatorisch anmutenden Gitarrenstück aus dem Jahr 1920. Mit dem Untertitel *Típico* imitiert es den gitarristischen Stil der *chorões*; gewidmet ist es Ernesto Nazareth, dem Pianisten und Komponisten von Populärmusik, den Villa-Lobos einmal als „die wahre Inkarnation der musikalischen Seele Brasiliens“ bezeichnet hat.

Der vier Jahre danach, 1924, komponierte *Choro Nr. 2* (CD 1, Track 4) sieht zwei andere bevorzugte Instrumente der *chorões* vor: Flöte und Klarinette. Auch er enthält Elemente populärer Lieder und Tänze, doch diesmal tauchen sie lediglich wie vorbeiwirbelnde Schnipsel auf: mal in der Flöte, mal in der Klarinette, oft nebeneinander wie in einer kubistischen Collage. Die von Villa-Lobos angesprochenen Prozesse der Stilisierung und die Umwandlung haben eingesetzt, was auch die Wahl des Widmungsträgers zeigt: Mário de Andrade, der große Theoretiker der brasilianischen Moderne.

Mit dem *Choro Nr. 3* (CD 1, Track 5) aus dem Jahr 1925 nimmt die Komplexität

zu. Villa-Lobos sieht hier nicht nur eine große Zahl von Musikern vor, sondern greift auch jene indigenen Elemente auf, die er in seiner Absichtserklärung erwähnte. Zu diesem Zweck verwendet er Material, das der Anthropologe Edgar Roquette-Pinto aufgezeichnet hatte, u.a. das Thema eines Trinklieds der Parecis-Indianer mit dem Titel *Nozani-Ná Orekuá*. In den Text dieses Liedes mischen sich Lautmalereien, die das trommelnde Geräusch imitieren, dem der Choro seinen Untertitel verdankt: *Pica-Pau* (Specht). Vom letzten Ausruf des Chors abgesehen (einem rätselhaften „vuzfzfz“) ist „Brasil!“ das letzte Wort dieses Stücks – was von brasilianischen Freunden des Komponisten als nationalistische Großspurigkeit gedeutet wurde. Solche Erwägungen störten das Publikum der Paris-Premiere 1927 nicht, nach der ein Kritiker schrieb: „Zum ersten Mal hört man in Europa Werke aus Lateinamerika, die die Wunder des Urwalds, der weiten Ebenen und überbordenden Natur voll phantastischer Früchte, Blumen und Vögel mit sich führen ...“

Trotz seiner Kürze gelingt es dem 1926 für die ungewöhnliche Kombination dreier Hörner und einer Posaune komponierten *Choro Nr. 4* (CD 2, Track 4), einige sehr unterschiedliche musikalische Landschaften aufzutun. Aus tonal ungebundenen, von einem beinahe improvisatorischen Kontrapunkt geprägten Passagen hervorgehend, ändert das Stück plötzlich seinen Charakter, als das Zweite Horn zu einer wehmütigen c-moll-Melodie anhebt. Doch dies ist nur ein kurzes Zwischenspiel, bevor der Komponist uns in die Welt der Unterhaltungsmusik zurückführt: Die Musiker stimmen ein herumstolzierendes – und stotterndes – Polkathema an, ganz, als handele es sich um eine bunt zusammengewürfelte Dorfkapelle.

Choro Nr. 5, 1925 für Klavier solo komponiert, beginnt mit der Vortragsbezeichnung *dolente*, „schmerzvoll“: ein Anfang, der an eine *Modinha* erinnert, ein gefühlsvolles Liebeslied mit Einflüssen der italienischen Oper. Mit Hinweis auf die *chorões* lenkt der Komponist die Aufmerksamkeit des Hörers auf die rhythmische und melodische Irregularität, die den „Eindruck eines Rubato oder einer verzögerten Melodie vermittelt, was exakt der interessanteste Charakterzug dieser Musiker ist.“

Ein rhythmisch explosiver Mittelteil liefert einen starken Kontrast vor der Wiederkehr der Eingangsstimmung – ein Kontrast, der für Villa-Lobos die „brasilianische Seele“ („Alma Brasileira“) symbolisierte.

Der 1926 entstandene *Choro Nr. 6* (CD 2, Track 1) ist das erste Orchesterwerk dieser Reihe, und er weist einige typisch brasilianische Perkussionsinstrumente auf: Coco, Roncador, Samba-Tamburin und Cuica. Villa-Lobos nannte als seine Inspirationsquellen „das Klima, die Farbe, die Temperatur, das Licht, das Vogelgezwitscher, der Geruch des Melassegrases zwischen den Hühnerställen und alle Besonderheiten der Natur im Landesinneren Brasiliens“. Und wenngleich er betonte, dass das Werk nicht als Programm-Musik gedacht sei, stellt die anfängliche Klanglandschaft sicherlich einen unvergesslichen Hintergrund für die wehmütige, einschmeichelnde Flötenmelodie dar, die im Verlauf des Stücks in unterschiedlichen Gestalten wiederkehrt – und mit der Villa-Lobos drei Jahre später seine *Einleitung zu den Choros* eröffnete. Der rhapsodische Fluss des musikalischen Materials – darunter ein rustikaler Walzer und ein karnevaleskes, perkussives Intermezzo – gibt dem Komponisten Gelegenheit zuhauf, seine Instrumentationsfähigkeiten zu zeigen.

1924 komponiert und mithin eigentlich der dritte *Choro* (nach Nr. 1 und 2), ist die *Nr. 7, Settimino* (CD 3, Track 5) der letzte kammermusikalische *Choro* – gesetzt für Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott, Saxophon, Violine und Cello. (In einer kurzen Passage kommt hinter den Kulissen ein Tamtam hinzu, das ein geheimnisvolles, fernes Jenseits beschwört.) Villa-Lobos beschrieb das Stück als eine „Synthese von Synthesen“: Ausgehend von einem kurzen Zitat des *Nozani-Na*-Themas des *Choro Nr. 3* verbindet es „primitive“ Rhythmik – die mitunter verblüffend an Passagen aus *Le sacre du printemps* erinnert – mit einer Collage aus Polka- und Walzerfragmenten, deren Methode oft mit der von Charles Ives verglichen wurde. Das facettenreiche Resultat verdankt sich auch der frappierenden Autonomie der verschiedenen Instrumente, aber der allgemeine Eindruck des Fragmentarischen wird emphatisch und überzeugend durch ein Schluss-Unisono auf Es aufgehoben.

Der *Choro Nr. 8* (CD 2, Track 3) wurde 1925 in Rio fertiggestellt; seine Uraufführung fand zwei Jahre darauf unter Leitung des Komponisten in Paris statt. Villa-Lobos nannte das Stück, das das karnevaleske Temperament der Bevölkerung von Rio ebenso darstellen soll wie die „pittoresken, barbarischen und religiösen Tänze“ der indigenen Volksstämme, *Choros da Dança*. Seine Orchesterbesetzung sieht u.a. eine große Anzahl brasilianischer Perkussionsinstrumente sowie zwei Klaviere vor, die vielfach den Rhythmus akzentuieren. Das Werk hinterließ bei seiner Uraufführung großen Eindruck, wie die folgende Kritik des Komponisten Florent Schmitt zeigt: „Vom Jazzfieber erfasst, heult und tobt das Orchester, und gerade wenn man denkt, die fast übermenschliche dynamische Kraft sei an ihre Grenzen gelangt, kommen plötzlich vier Riesenarme hinzu ... und schwenken zwei gewaltige panzergleiche Gaveau-Klaviere mit alles in allem fünfzehn Oktaven, die vor diesem tumultuösen Hintergrund explodieren wie ein Erdbeben in der Hölle. Das ist der Gnadenstoß; nun wird es – je nach Standpunkt – höllisch oder himmlisch. Man kann das lieben oder verabscheuen; keinen lässt es gleichgültig. Unweigerlich stellt sich das Gefühl ein, von einer Springflut erfasst worden zu sein.“

Die Partitur des 1929 komponierten *Choro Nr. 9* (CD 2, Track 5) sieht ebenfalls eine Reihe brasilianischer Instrumente folkloristischen Ursprungs vor – u.a. das Pio, eine Vogelpfeife, die gegen Ende des Werks einen prominenten Auftritt hat. Trotz dieses und anderer Verweise auf einen brasilianischen Kontext ist dieses Werk abstrakter als etwa der *Choro Nr. 6*. Es handelt sich vielmehr um ein Beispiel rein-musikalischer Organisation und wechselt zwischen trägen, oft opulent orchestrierten Abschnitten und betont rhythmischen Episoden, denen man wiederum den Einfluss des *Sacre du printemps* anhören kann.

In dem berühmten *Choro Nr. 10* (CD 1, Track 6) aus dem Jahr 1926 beschwört der Komponist die Welt des Dschungels herauf, beginnend mit dem Ruf des Waldvogels *azulão da mata*, der von der Flöte (und später der Klarinette) nachgeahmt wird. Allmählich entfaltet sich eine Landschaft, in der die Gegenwart von Men-

schen zusehends nachdrücklicher durch die Wiederholung von Motiven und Rhythmen der Pareci-Gesänge *Mokocêcê maká* und *Nozani-Na* (der bereits im *Choro Nr. 3* verwendet worden war) angedeutet wird. Wenn der Chor Stimme für Stimme einsetzt, singt er bedeutungslose Silben, die wie eine indigene Sprache klingen sollen – der Effekt ist der eines zusehends intensiveren hypnotischen Gesangs. Als Symbol für die Synthese jedoch, die Brasilien darstellt, schreibt Villa-Lobos dieser primitiven Welt eine Reminiszenz an die urbane Kultur ein: einen *Schottischen*, komponiert von Anacleto de Medeiros, einem *chorões*-Musiker und Freund des Komponisten, auf einen Text des ebenfalls mit dem Komponisten befreundeten Dichters Catulo da Paixão Cearense. Dieses Gedicht, *Rasga o Coração (Gebrochene Herz)*, gab dem Werk den Untertitel. Wegen der Autorenrechte strengten die Nachfahren Cearenses später eine Klage gegen Villa-Lobos an, der verpflichtet wurde, den Text durch eine Vokalise auf ‚a‘ zu ersetzen. Heute jedoch wird das Werk üblicherweise mit dem originalen Text aufgeführt.

Mit einer Dauer von mehr als 60 Minuten ist der einsätzige *Choro Nr. 11* (CD 3, Tracks 1-3) die bei weitem längste Komposition dieser Reihe. Der Komponist hat das 1928 geschriebene und Artur Rubinstein gewidmete Werk als ein „Concerto grosso“ bezeichnet; wenn dem so sein sollte, dann handelt es sich um ein Concerto grosso, das im Hinblick auf die expressive Intensität wie auf die vom Solisten geforderte Virtuosität ein wahrhaft romantisches Klavierkonzert. Im Zentrum des Werks steht eine lange, sangliche *Modinha (Adagio)*; im Vergleich zu anderen Werken dieser Reihe sind die verschiedenen brasilianischen Bezüge weniger offenkundig – was als Beleg dafür gewertet wurde, Villa-Lobos sei hier eine vollständige Verschmelzung der verschiedenen nationalen Elemente gelungen. Das Werk bekundet Villa-Lobos’ stupende Kunstfertigkeit im Umgang mit dem großen Orchesterapparat und dem erweiterten zeitlichen Rahmen.

Über die letzten beiden Choros sagte Villa-Lobos: „[*Choro Nr. 11*] ist stark, groß und robust, wie ein Elefant. Es gibt Menschen, die eine kleine weiße Ratte

vorzögen; sie werden *Choro Nr. 12* natürlich nie würdigen oder verstehen können. Aber das ist nicht weiter wichtig: Die Welt hat Platz für Elefanten und auch für kleine weiße Ratten.“

Der *Choro Nr. 12* (CD 1, Track 7) ist der zweitlängste innerhalb des Zyklus'; er ist noch größer besetzt als die *Nr. 11*. Mit seinen zwei Pikkoloflöten, acht Hörnern und zwei Harfen würde sich der Orchesterapparat auch für Berlioz oder Richard Strauss eignen. 1929 komponiert, umfasst es sowohl große Klangmassen wie auch delikate kammermusikalische Texturen, die mitunter an Bartóks „Nachtmusik“-Episoden anklingen. En passant finden sich diskrete Anspielungen an das afro-brasilianische Lied *Estrela é Lua nova*, das er auch in seinen *Canções típicas brasileiras* (Typisch brasilianische Lieder) verwendet hat; außerdem tauchen populäre Tänze auf, darunter einer der in diesem Zyklus mehrfach wiederkehrenden Walzer – hier ausdrücklich unter der Bezeichnung „*valsas chorosa*“.

Die 1928, vor der Einleitung komponierten *Zwei Choros (Bis)* für Violine und Cello (CD 1, Tracks 2-3) sind die kleine Zugabe (bis) dieses Zyklus'. Hinsichtlich ihrer Besetzung handelt es sich um eine Rückkehr zur Intimität der frühesten *Choros*. Zugleich bekundet Villa-Lobos' phantasievolle und mitunter neuartige Ausnutzung der Möglichkeiten der Instrumente sein großes Interesse am Klang sowie den nimmermüden Experimentierdrang, der im ganzen Zyklus zutage trat.

Quinteto em forma de Choros (CD 6, Track 13) war nie als Teil der *Choros* gedacht, doch aufgrund seines Titels und seiner Entstehungszeit (1928) wird es oft im Kontext dieses Zyklus' betrachtet. Ähnlich wie bei den tatsächlichen *Choros* ist das *Quinteto* geprägt von tonaler und rhythmischer Freiheit, dem Flair von Spontaneität und Improvisation sowie einem gewissen Maß an kontrapunktischer Komplexität – Aspekte, die auch für die *Choros* gelten. Villa-Lobos komponierte das Werk nicht für ein klassisches Bläserquintett, sondern ersetzte das (Wald-)Horn durch das Englischhorn. Doch es gibt auch einen (Wald-)Hornpart – wahrscheinlich wurde er von Villa-Lobos selber arrangiert –, der bei den meisten Aufführungen verwendet

wird. Diese Einspielung bietet die seltene Gelegenheit, das Werk in der Originalinstrumentation zu hören, die ihm größere Transparenz und einen klanglich schlankeren Charakter verleiht.

BACHIANAS BRASILEIRAS

Nach langen Paris-Aufenthalten in den 1920er Jahren kehrte Villa-Lobos 1930 nach Brasilien zurück. Eigentlich hatte es ein kurzer Besuch sein sollen, aber die Revolution im Oktober, die Getúlio Vargas an die Macht brachte, ließ ihn seine Pläne ändern. Das neue Regime bot ihm die Möglichkeit, seine musikpädagogischen Ideen zu entwickeln; die folgenden 15 Jahre verbrachte er hauptsächlich in Brasilien und machte dies zum Fokus seiner Arbeit. Diese Periode korrespondiert fast exakt mit seinem nächsten großen Zyklus, den *Bachianas Brasileiras* (komponiert 1930-45), in denen es Villa-Lobos um eine Synthese von Bachscher und brasilianischer Musik ging. Villa-Lobos war der Ansicht, Bachs Musik könne zu jedem sprechen, unabhängig von Nationalität, Rasse oder Herkunft – eine allgemeine Sprache von einer Direktheit, die sie zu einer Art globaler Volksmusik macht. Die daraus hervorgegangenen neun *Bachianas Brasileiras* sind, wie die *Choros*, für unterschiedliche Besetzungen komponiert; zwei davon – Nr. 4 und 9 – liegen in Parallelfassungen vor, die vom Komponisten selber stammen. Jedes Werk hat zwei bis vier Sätze, von denen die meisten zwei Titel tragen – einen gattungstechnischen (*Präludium*, *Arie*, *Tanz* oder *Fuge*) und einen spezifisch brasilianischen (*Embolada*, *Ponteio*, *Modinha* etc.).

Die einzelnen Werke

Die für ein „Orchester aus Celli“ komponierte *Bachiana Brasileira Nr. 1* (CD 4, Tracks 9-11) ist angemessenerweise Pablo Casals gewidmet, der Bachs Solosuiten für das Cello-Repertoire wiederentdeckt hatte. Der zweite und der dritte Satz wur-

den 1930 komponiert, während der erste Satz, *Introdução (Embolada)*, erst 1938 hinzugefügt wurde. Ihr Untertitel bezieht sich auf eine Volksliedgattung aus dem Nordosten, bei der mit hoher Geschwindigkeit ein Text rezitiert wird, oft auf einem wiederholten Ton. Die *Modinha* des zweiten Satzes dagegen ist eine eher urbane Gattung. Villa-Lobos gab der Schlussfuge den Untertitel *Conversa*, um darauf hinzuweisen, dass ihr Charakter der einer musikalischen Konversation ist, die von einer Gruppe von *chorões* improvisiert wird.

Die *Bachiana Brasileira Nr. 2* für Orchester (CD 5, Tracks 1-4) wurde 1930 komponiert. Hier ist jeder Satz ein musikalisches Gemälde, dessen Sujet im brasilianischen Untertitel beschrieben wird. Im *Prelúdio* hören wir das „Lied des *capadócio*“, ein brasilianisches Wort für einen Gauner und Leichtfuß, der sich sein Auskommen in den Straßen der Stadt sucht. *Ária* – „Das Lied unseres Landes“ – ist eine weitere *Modinha*; ihr erstes Thema wird vom Solo-Cello vorgestellt. „Erinnerungen an das Hinterland“ ist der Untertitel des nächsten Satzes, eines Tanzes, in dem eine Posaune ins Rampenlicht tritt. Die abschließende *Toccata* ist besser bekannt als *Trenzinho do Caipira* (*Der kleine Zug des Landbewohners*). Es ist eines der beliebtesten Werke von Villa-Lobos und zeichnet das lebhafte Portrait eines kleinen, ratternden Zuges im brasilianischen Hinterland.

Die *Bachiana Brasileira Nr. 3* (CD 5, Tracks 5-8) für Klavier und Orchester wurde 1938 komponiert. Wenngleich das Klavier einen prominenten Part hat, könnte man seine Rolle mit der eines obligaten Cembalos in einem Concerto grosso vergleichen: Solistische Passagen wechseln mit Continuo-Abschnitten ab. Das *Prelúdio* trägt den Untertitel *Ponteio*, ein brasilianischer Begriff, der das Zupfen der Gitarrensaiten meint – was die Celli höchst anschaulich demonstrieren, wenn das Klavier nach der ungestümen Einleitung das Hauptthema erreicht. *Devaneio* ist eine mehr oder weniger wörtliche Übersetzung von „Fantasie“, und der zweite Satz hat tatsächlich den Charakter eines musikalischen Tagtraums. Die *Ária* ist wiederum eine *Modinha*, wunderbar melodios in ihrer maßvollen Zurückhaltung. Im Untertitel der

abschließenden *Toccata* erscheint der Specht (*pica-pau*) aus dem *Choro* Nr. 3; sein insistentes Hämmern erscheint im Verlauf des Satzes in verschiedenen Formen.

An der *Bachiana Brasileira* Nr. 4 arbeitete Villa-Lobos in den 1930er Jahren mit Unterbrechungen, so dass das Werk erst 1941 fertiggestellt wurde. Bald nach Fertigstellung der Klavierfassung (CD 4, Tracks 3-6) fertigte er eine Orchesterfassung an (CD 5, Tracks 9-12). Das mit dem Datum 1941 versehene *Prelúdio* basiert auf einem einzigen Motiv, das an Bachs „Königliches Thema“ aus dem *Musikalischen Opfer* anklingt. Es folgt Villa-Lobos' Version eines Bachschen Choralvorspiels mit dem Untertitel „Lied des Hinterlands“. Dieser Satz, ebenfalls 1941 komponiert, enthält einen unablässig wiederholten hohen Ton, der den Ruf des zur Familie der Schmuckvögel gehörenden Araponga aufgreift. Das Themenmaterial der *Ária* (1935) basiert weitgehend auf einem Volkslied aus dem Nordosten Brasiliens, das man als *Ó mana deix'eu ir* (*O Schwester, lass' mich gehen*) kennt. Der letzte Satz, *Dança*, wurde tatsächlich als erster komponiert (1930) und dem *Miudinho* nachgebildet, einem raschen Tanz mit kleinen Schritten. (*Miudinho* ist zugleich der Name eines Samba-Schritts).

Trotz Villa-Lobos' großer Liebe zur Gitarre wurde keine der *Bachianas Brasileiras* für dieses Instrument komponiert. Gleichwohl wird das Instrument in der bekanntesten Passage des gesamten Zyklus' heraufbeschworen, wenn ein Cello-Ensemble die aufsteigende Sopran-Vokalise in der *Ária* der *Bachiana Brasileira* Nr. 5 mit einer Pizzikatabegleitung unterlegt (CD 4, Tracks 1-2). Im Mittelteil dieses Satzes ist ein Gedicht von Ruth Valadares Correa zu hören, der Sängerin der Uraufführung. Das 1938 komponierte Werk wurde 1939 während der New Yorker Weltausstellung aufgeführt und trug erheblich dazu bei, Villa-Lobos in den folgenden Jahrzehnten ein gewogenes US-Publikum zu sichern. Die folgende *Dança* wurde erst 1945 hinzugefügt. Ihr Untertitel *Martelo* bezieht sich auf ein schnelles, improvisiertes Volksgedicht, und es handelt sich um eine virtuose *tour de force* für die Solistin. Der Text enthält eine Anrufung an verschiedene Vögel Brasiliens und

stammt von dem gefeierten Dichter Manuel Bandeira. Er wurde wahrscheinlich erst nach Fertigstellung der Musik hinzugefügt, von der der Komponist sagte, dass ihr Hauptthema „aus Zellen, Themen und Phrasen besteht, die von Vogelgesängen aus dem Nordosten inspiriert und übernommen sind.“

Die *Bachiana Brasileira Nr. 6* (CD 4, Tracks 7-8) stellt das einzige Kammermusikwerk unter den *Bachianas Brasileiras* dar. Die Textur des 1938 komponierten Duos für Flöte und Fagott erinnert an Bachs *Zweistimmige Inventionen*. Sein erster Satz, *Ária*, trägt den Untertitel *Choro*, was unweigerlich an ein anderes Duett mit Flötenbeteiligung denken lässt: *Choro Nr. 2* aus dem Jahr 1924. Obschon beide Werke improvisatorisch anmuten, ist offenkundig, dass Villa-Lobos 14 Jahre zuvor deutlich andere Absichten gehabt hatte. Wie der Titel bereits vermuten lässt, fährt die *Fantasia* (der zweite Satz hat keinen spezifisch brasilianischen Untertitel) damit fort, diesen rhapsodischen Aspekt zu erkunden.

Die 1942 für großes Orchester komponierte *Bachiana Brasileira Nr. 7* (CD 6, Tracks 1-4) ist das längste Werk des Zyklus. Vom Anfang des *Prelúdio* an erzeugt das Pizzikato der Violinen die Stimmung eines Gitarren-*Ponteio*, während den Holzbläsern im Verlauf des Satzes die Vorstellung des meisten melodischen Materials zukommt. Die *Giga* verbindet Charakteristika einer barocken Gigue mit Impressionen einer Gesellschaft auf dem Lande an einem sommerlichen Feiertag; man tanzt Quadrillen und ist bester Laune. In der ebenso lebhaften *Toccata* sorgt Villa-Lobos durch die Verwendung von Xylophon und Coco sogleich für die nötige Atmosphäre; der Untertitel des Satzes, *Desafio (Wettstreit)*, verweist auf die volkstümlich-traditionellen, improvisierten Gesangsduelle, was gleich zu Beginn die Trompete und die darauf folgende Posaune veranschaulichen. Als Finale erklingt eine *Fuga*, der Villa-Lobos erneut den Untertitel *Conversa* gibt.

Die 1944 komponierte *Bachiana Brasileira Nr. 8* (CD 6, Tracks 9-12) kommt der *Nr. 7* in Umfang und Besetzung nahezu gleich. Villa-Lobos sah für die Außensätze (und für die beiden Sätze, die später *Nr. 9* bilden werden) keine brasiliani-

schen Titel vor, was als Anzeichen dafür verstanden wurde, dass er nun sein Ziel erreicht glaubte: die Synthese von Bachscher und brasilianischer Musik. Sicherlich ist das Werk weniger bildhaft als viele andere in diesem Zyklus – was insbesondere für das *Prelúdio* und die Schluss-*Fuga*, aber auch für die melodiose *Ária (Modinha)* gilt. Im dritten Satz, *Toccata*, spielt Villa-Lobos auf einen wilden Tanz aus Brasiliens Süden an, *Catira batida*, und rückt mehr oder weniger exotisch klingende Perkussionsinstrumente wie den Holzblock und das Xylophon ins Blickfeld. Das Ergebnis ist dennoch eher ein Beispiel „reiner“ Musik als Tonmalerei.

Zum Abschluss des Zyklus komponierte Villa-Lobos 1945 die *Bachiana Brasileira Nr. 9* (CD 6, Tracks 5-8), die, so der Komponist, von „einem Orchester aus Stimmen oder einem Orchester aus Streichern“ aufgeführt werden kann. Diese Anweisung wurde als Villa-Lobos' Versuch interpretiert, einen noch höheren Grad an Allgemeingültigkeit als im vorangegangenen Werk zu erzielen. Und in der Tat hat die Doppelbesetzung Vergleiche mit dem abstraktesten aller musikalischen Werke hervorgerufen: Bachs *Kunst der Fuge*, für die der Komponist kein bestimmtes Instrument oder Ensemble spezifizierte. Die beiden Fassungen sind mehr oder weniger identisch; ein bemerkenswerter Unterschied ist der Anfang des *Prelúdio*, das in der Streicherfassung mit einer Tutti-Attacke beginnt. Als Nachwirkung hören wir ein tiefes C in den Kontrabässen und ein sehr hohes G in den Violinen – eine reine Quinte. Das Thema, das diesen weiten Raum betritt, wird einmal wiederholt, doch erst am Anfang des folgenden Satzes stellt sich seine eigentliche Bedeutung heraus: Es handelt sich um das Hauptsubjekt der Fuge, die den gesamten Zyklus beschließt. Der energische Kontrapunkt weicht einer akkordischen Passage – Spuren eines Choral –, und schließlich wird der Zyklus auf einem großen Unisono auf C *fortissimo* beendet.

DAS GESAMTWERK FÜR GITARRE SOLO (CD 7)

Das erste Instrument, das Villa-Lobos als Kind erlernte, war das Cello, das ihm sein Vater, ein Amateurmusiker, beibrachte; bald schon aber begann er, sich selber das Gitarrenspiel beizubringen. Es heißt, dies habe er außer Haus getan, da das Instrument eng mit der Populärkultur verbunden wurde und sich also nicht unbedingt für einen Jungen aus der Mittelschicht schickte. Sein Können öffnete ihm die Türen zu etlichen *chorões*-Gruppen Rio de Janeiros. Deutlich schlugen sich die Erfahrungen aus jener Zeit in seiner ersten veröffentlichten Gitarrenkomposition nieder, der *Suite populaire brésilienne*, im *Choro Nr. 1* (ursprünglicher Titel: *Choro típico*) und in den *Preludes Nr. 2* und *Nr. 5* aus den *Fünf Preludes*, seinen letzten Kompositionen für Gitarre solo; darüber hinaus aber waren sie für sein gesamtes Schaffen von entscheidender Bedeutung. Die zunehmende Virtuosität auf der Gitarre brachte einiges Ungenügen am klassischen Repertoire für dieses Instrument mit sich, und so begann Villa-Lobos früh schon, Werke von Chopin, J.S. Bach u.a. zu transkribieren. Seine frühe Liebe zur Musik von Bach sollte ein Leben lang anhalten und sich am prominentesten in seinen *Bachianas Braileiras* kundtun, aber sie zeigte sich auch in seiner Gitarrenmusik, beispielsweise in seinem *Prelude Nr. 3* (Untertitel: *Hommage an Bach*) und in der *Étude Nr. 1* aus den *12 Études*. Villa-Lobos selber war ein ausgezeichnete Gitarrist, der u.a. die ersten kommerziellen Aufnahmen des *Choro Nr. 1* und der *Étude Nr. 1* einspielte.

Es wurde behauptet, namentlich Villa-Lobos habe der Gitarrenmusik ihren Platz im Musikleben und auch in der Avantgarde des 20. Jahrhunderts verschafft. Wenn dem so war, dann verdankte es sich weitgehend seiner Begegnung mit Andrés Segovia im Jahr 1924. Die beiden wurden lebenslange Freunde und Kooperationspartner; Villa-Lobos komponierte seine *Études*, *Preludes* und sein *Gitarrenkonzert* speziell für Segovia. Gleichwohl weiß man, dass sie mitunter höchst unterschiedliche Ansichten über die Spieltechnik hatten. Ein Vergleich der ersten Edition (1953)

der *Études* und einem Manuskript aus dem Jahr 1928 (Villa-Lobos-Museum, Rio de Janeiro) zeigt, dass es etliche Passagen mit mehr oder weniger bedeutenden Änderungen gibt, die wohl auf Segovias Einfluss zurückzuführen sind. Im Hinblick darauf basiert die hier eingespielte *Étude Nr. 10* auf einer Fassung, die der Gitarrist Eliot Fisk nach dem Originalmanuskript angefertigt hat.

© **BIS** 2009

Die kanadische Sopranistin **Donna Brown** gastiert an den bedeutendsten Opern- und Konzertbühnen der Welt mit so renommierten Dirigenten wie Sir John Eliot Gardiner, Helmuth Rilling, Carlo Maria Giulini, Bernard Haitink, Daniel Barenboim, Kent Nagano und Trevor Pinnock. Ihre Auftritte als Pamina, Sophie (*Der Rosenkavalier*), Almirena (*Rinaldo*), Gilda (*Rigoletto*), Rosina (*Il Barbiere di Siviglia*), Zerlina, Servillia (*La Clemenza di Tito*) und Serpetta (*La Finta Giardiniera*) wurden von der Kritik mit großem Lob bedacht. Außerdem kreierte sie die Chimène in der Uraufführung von Debussys unvollendeter Oper *Rodrigue et Chimène*. Immer schon bildeten Rezitale einen wichtigen Teil ihres Schaffens; dabei hat sie mit Pianisten wie Michel Dalberto, Maria João Pires, Roger Vignoles und Philippe Cassard zusammengearbeitet.

Cristina Ortiz' farbenreiche und leidenschaftliche Aufführungen haben sie zu einer der *grandes dames* [*De Volkskrant*] des Klaviers gemacht. Im Laufe ihrer Karriere ist sie mit Orchestern wie den Berliner und den Wiener Philharmonikern, dem Chicago Symphony Orchestra, dem Philharmonia Orchestra und dem Royal Concertgebouw Orchestra unter Dirigenten wie Neeme Järvi, Mariss Jansons, Kurt Masur, André Previn und David Zinman aufgetreten. Eine vielseitige Diskographie belegt, dass ihre einzigartigen Fähigkeiten als Pianistin weit über die Konzertbühne hinausreichen. Cristina Ortiz erhielt ihren ersten Unterricht in ihrem Heimatland

Brasilien, bevor sie mit einem Stipendium nach Paris ging, um bei Magda Tagliaferro zu studieren. Nach dem Gewinn einer Goldmedaille bei der dritten Van Cliburn Competition in Texas setzte sie ihre Studien unter der Anleitung des legendären Rudolf Serkin am Curtis Institute of Music in Philadelphia fort. Neben Rezitalen und Konzertauftritten gibt sie Privatunterricht und hält Meisterklassen.

Jean Louis Steuerman, Klavier, wurde in Rio de Janeiro in eine Musikerfamilie hineingeboren. Mit vier Jahren erhielt er seinen ersten Unterricht; mit vierzehn Jahren gab er sein Debüt mit dem Brazilian Symphony Orchestra. Nach Studien am Konservatorium von Neapel war er 1972 Preisträger beim Leipziger Bach-Wettbewerb und erlangte als Solist und Rezitalist schnell Anerkennung in ganz Europa. 1985 debütierte er mit großem Erfolg bei den BBC Proms. Als Solist und Rezitalist konzertiert Jean Louis Steuerman in Europa, Nordamerika und Japan in bedeutenden Konzertreihen; außerdem arbeitet er im kammermusikalischen Bereich mit international renommiertesten Musikern zusammen. Sein Repertoire umfasst ein weites Spektrum an Epochen und Gattungen; besonderen Wert legt er darauf, in seine Programme Werke des späten 20. Jahrhunderts aufzunehmen.

Fabio Zanon gilt als einer der führenden Gitarristen unserer Zeit; mit seiner Spielkultur hat er die Möglichkeiten der Gitarre in der Musikszene erweitert. Er wurde in seiner brasilianischen Heimat und in London ausgebildet; 1996 erregte er große Aufmerksamkeit, als er innerhalb eines Monats bei zwei bedeutenden internationalen Gitarrenwettbewerben (Tárrega in Spanien und GFA in den USA) die Ersten Preise gewann. Fabio Zavons Aufnahmen sind von der Kritik gefeiert worden; regelmäßig konzertiert er in Europa und Amerika.

Der **Chor des São Paulo Symphony Orchestra** (Coro da OSESP) wurde 1994 gegründet, um sowohl Werke für Chor und Orchester als auch *a-cappella*-Komposi-

tionen aufzuführen. Seit 1995 wird der Chor von Naomi Munakata geleitet und hat seitdem bei zahlreichen Konzerten mit renommierten Orchestern und Dirigenten gearbeitet. Der Chor tritt in der regulären Konzertreihe des São Paulo Symphony Orchestra auf und hat mit diesem Orchester Werke wie Pendereckis *Seven Gates of Jerusalem*, Brittens *Spring Symphony* und Waltons *Belshazzar's Feast* in Brasilien erstaufgeführt. In den Jahren 1999 und 2001 wurde er als Bester Chor mit dem Carlos Gomes Award ausgezeichnet.

Seit seinen Anfängen im Jahr 1954 hat das **São Paulo Symphony Orchestra** (OSESP) eine beachtliche Erfolgsgeschichte durchlaufen; national wie international erhält es große Anerkennung für die exzellente Qualität seiner Arbeit. Seine ersten Dirigenten waren Souza Lima und Bruno Roccella, gefolgt von Eleazar de Carvalho, der das Orchester 24 Jahre leitete und als sein Vermächtnis ein Projekt zur Neustrukturierung des Orchesters initiierte. 1997 wurde John Neschling als Künstlerischer Leiter berufen, der das Orchester in seine neue Daseinsstufe geführt hat. 1999 wurde die Sala São Paulo (Konzertsaal São Paulo), der Heimatsaal des Orchesters, eröffnet; in den Folgejahren wurden vier Chöre (Symphonischer Chor, Kammerchor, Jugendchor und Kinderchor), das Maestro Eleazar de Carvalho Musikdokumentationszentrums, ein Musikverlag (Criadores do Brasil), ein Ehrenamt-Programm, verschiedene Education-Programme sowie die OSESP-Akademie für junge Musiker ins Leben gerufen. Die Einspielungen des Orchesters bei BIS haben weltweit vorzügliche Kritiken erhalten; erfolgreiche Tournées – u.a. USA (2006) und Europa (2007) – haben das internationale Ansehen noch gesteigert, wie der Umstand zeigt, dass das OSESP in einem Ranking der englischen Zeitschrift *Gramophone* als eines von drei vielversprechenden Ensembles zu den bedeutendsten Orchestern der Welt gezählt wurde.

John Neschling, in Rio de Janeiro geboren, studierte Klavier und Dirigieren – letzteres bei Hans Swarowsky und Reinhold Schmid in Wien sowie bei Leonard Bernstein und Seiji Ozawa in Tanglewood. Zu den internationalen Dirigierwettbewerben, die er gewonnen hat, gehören Florenz (1969), London Symphony Orchestra (1972) und La Scala (1976). Talent und musikalische Berufung liegen in Neschlings Familie: Er ist ein Großneffe sowohl des Komponisten Arnold Schönberg wie des Dirigenten Arthur Bodanzky. In den 1980er Jahren war er Musikalischer Leiter der Stadttheater von São Paulo und Rio de Janeiro. In Europa hat er die Theaterorchester von São Carlos (Lissabon), Sankt Gallen (Schweiz), Massimo (Palermo) und der Opéra de Bordeaux geleitet, daneben war er residenter Dirigent der Wiener Staatsoper. 1996 gab er sein USA-Debüt, als er *Il Guarany* von Carlos Gomes an der Washington Opera (mit Plácido Domingo in der Rolle des Peri) dirigierte. Darüber hinaus hat er mehr als 60 Film-, TV- und Schauspielmusiken komponiert. John Neschling war von 1997 bis 2009 Künstlerischer Leiter und Chefdirigent des São Paulo Symphony Orchestra und ist seit 2003 Mitglied der Brasilianischen Musikakademie. Er ist mit der Schriftstellerin Patrícia Melo verheiratet und lebt in São Paulo.

Der brasilianische Dirigent **Roberto Minczuk** bekleidet derzeit zwei bedeutende Ämter in Rio de Janeiro: Er ist Künstlerischer Leiter des Orquestra Sinfonica Brasileira sowie Musikalischer und Künstlerischer Leiter des Teatro Municipal. Darüber hinaus ist er in der dritten Saison Musikalischer Leiter des Calgary Philharmonic Orchestra. Zu seinen früheren Engagements zählen: Ständiger Gastdirigent und Künstlerische Co-Direktion des São Paulo Symphony Orchestra (OSESP) sowie eine zweijährige Arbeitsphase als Associate Conductor des New York Philharmonic Orchestra. Minczuk hat sich rasch als eines der bedeutendsten Talente seiner Generation etabliert. Seit seinem Debüt beim New York Philharmonic Orchestra 1998 wird er zu zahlreichen Gastdirigaten in Nordamerika eingeladen, bei denen er

mit den meisten der dortigen Spitzenorchester aufgetreten ist. Außerdem hat er eine Reihe bedeutender europäischer Orchester geleitet, u.a. das BBC Symphony Orchestra, das London Philharmonic Orchestra, das Orchestre National de Lille und das Residentie Orkest Den Haag. Minczuk begann seine Karrieres als Wunderkind auf dem Horn; 1987 graduierte er an der Juilliard School. Auf Einladung von Kurt Masur wurde er anschließend Mitglied des Leipziger Gewandhausorchesters. 1989 nach Brasilien zurückgekehrt, folgten Dirigierstudien bei Eleazar de Carvalho und John Neschling.

Der Gitarrist **Anders Miolin** wurde in Stockholm geboren und mit 15 Jahren an der Königlich-Dänischen Musikhochschule in Kopenhagen aufgenommen; es folgten Studien in Malmö und Basel. Er besitzt zwei Solistendiplome und hat Erste Preise bei internationalen Gitarrenwettbewerben in Finnland, Italien und Martinique gewonnen. Mit seinem sehr individuellen Repertoire, das er auf eigens angefertigten Gitarren mit größerem Tonumfang und Klangfarbenreichtum spielt, hat Anders Miolin sich international als herausragender Solist etabliert. Zu seinen gefeierten Einspielungen bei BIS zählen eigene Transkriptionen der Musik von Satie [BIS-CD-586], Ravel [BIS-CD-886], Debussy [BIS-CD-986] und Granados [BIS-CD-1116] sowie „The Lion in the Lute“, eine CD mit britischer Gitarrenmusik [BIS-CD-926]. Als Professor an der Hochschule Musik und Theater Zürich unterrichtet Anders Miolin Gitarristen aus der ganzen Welt.



DONNA BROWN



CRISTINA ORTIZ



JEAN LOUIS STEUERMAN
Photo: © Sheila Rock



FABIO ZANON
Photo: © Osmar Motta

CHOROS

Les *Choros* de Heitor Villa-Lobos (1887-1959) sont l'heureux résultat d'une convergence dans le temps de divers courants et développements, en combinaison avec un tempérament artistique très particulier. L'émergence du Brésil comme nation moderne avait commencé avec l'abolition de l'esclavage en 1888 et le renversement de l'empire du Brésil en 1889. Une conscience que le monde des arts devait aller de pair avec ces grands changements sociaux et politiques monta bientôt. Une recherche de *brasilidade* (brésilisme) naquit, devenant un précepte aussi pour ceux qui embrassaient le modernisme dans les arts.

Villa-Lobos occupait une place de choix pour devenir l'un des pionniers de ce mouvement. Dès son enfance, il mit en lumière un certain entraînement – quoique non-conventionnel – de la tradition de musique artistique européenne, ayant appris le violoncelle de son père, un musicien amateur enthousiaste. Il avait par lui-même appris la guitare, instrument considéré à l'époque comme inconvenant à un jeune garçon des classes moyennes. Il recourut tôt à ses connaissances musicales au cinéma et dans des orchestres de théâtre ainsi qu'avec des groupes locaux de musiciens populaires. Avidé d'explorer le pays au-delà de sa ville natale de Rio de Janeiro, il entreprit plusieurs voyages au Brésil entre 1905 et 1913. Quoique ses propres récits de ces voyages se soient révélés exagérés, il est certain qu'il put récolter une série de fortes impressions de la musique folklorique et populaire de diverses parties du pays.

Villa-Lobos avait donc en main tout ce qu'il lui fallait pour devenir un « véritable compositeur brésilien ». Le catalyseur semble pourtant avoir été son premier voyage à Paris en 1923. Il y recueillit des impressions considérables de première main de l'avant-garde musicale et il devint aussi conscient du grand intérêt pour l'exotique, le tropique et le « sauvage » à la mode en Europe à cette époque. Plus ou moins consciemment, il se fit un « compositeur tropical » et, ce faisant, il trouva

une nouvelle liberté créative. Même si le premier des *Choros* avait été composé en 1920 déjà, il est bien possible que ce ne soit qu'à Paris qu'il conçût l'idée d'en faire le début d'un cycle – une théorie soutenue par le fait que *Choros no 1* n'avait d'abord pas de numéro et que trois ans s'écoulèrent avant la composition de l'œuvre suivante dans la série.

A l'origine, le mot *choro* – du verbe portugais *chorar* (pleurer) – était un terme de danses européennes comme des valse et polkas telles que jouées par des musiciens populaires, surtout à Rio de Janeiro. Subséquemment, d'autres types de danses et chansons furent inclus et le *choro* acquit ses propres caractéristiques : un certain degré de polyphonie, éléments d'improvisation et étalage de virtuosité. Ses interprètes furent appelés *chorões* qui formaient des ensembles de sérénade – comprenant habituellement flûte, clarinette et guitare en plus d'autres instruments – jouant la nuit dans les rues, cafés, théâtres et à des événements sociaux.

La liberté avec laquelle Villa-Lobos concevait le concept du *choro* est évidente vu la grande variation trouvée dans le cycle même. La durée des œuvres individuelles passe de quelques minutes à plus d'une heure et elles sont écrites pour des instruments solos, des groupes de chambre ou grand orchestre respectivement. (Selon les descriptions de Villa-Lobos, il semblerait que *Choros nos 13* et *14* – dont les partitions furent perdues avant leur publication ou exécution – auraient été les plus volumineux de tous, au moins en termes de forces requises.)

Et quoique le *choro* soit un genre urbain, Villa-Lobos inclut spécifiquement des impressions (et parfois des citations directes) de la musique de régions rurales et des peuples indigènes du Brésil. Au cours de la composition du cycle des *Choros*, Villa-Lobos écrivit une déclaration d'intention incluse dans la partition du *Choros no 3*, publié en 1928 :

«Le *Choros* représente une nouvelle forme de composition musicale dans laquelle sont synthétisées les différentes modalités de la musique brésilienne, indienne et populaire, ayant pour principaux éléments le Rythme et n'importe quelle Mélo-

die typique de caractère populaire, qui apparaît de temps à l'autre accidentellement, toujours transformée selon la personnalité de l'auteur. Les procédés harmoniques sont eux aussi presque une stylisation complète de l'original. Le mot « Sérénade » peut donner une idée approximative de la signification du *Choros*. »

Œuvres individuelles

L'*Introduction au Choros* (disque 1, piste 1) date de 1929 après l'achèvement du cycle. Avec son introduction de thèmes qui apparaissent dans plusieurs des œuvres individuelles, il aiguise l'attente de l'auditeur de ce qui doit suivre à la manière de l'ouverture d'un opéra. Elle allie aussi l'entière palette orchestrale des *Choros nos 8-12* à l'intimité – dans les interludes pour guitare solo – de la petite échelle des *nos 1, 2, 4, 5* et *7*.

Dans une exécution fictive du cycle au complet, les solos de guitare de l'*Introduction* mèneraient directement au *Choros no 1* (disque 2, piste 2), une brève pièce improvisée pour guitare écrite en 1920. Sous-titré *Típico*, il imite le style de guitare des *chorões* et est dédié à Ernesto Nazareth, le pianiste et compositeur de musique populaire que Villa-Lobos décrit une fois comme « la véritable incarnation de l'âme musicale brésilienne ».

Composé quatre ans plus tard, en 1924, *Choros no 2* (disque 1, piste 4) utilise deux autres instruments favorisés par les *chorões* : la flûte et la clarinette. On y trouve encore des éléments de chansons et danses populaires mais cette fois ce sont des bribes qui passent en vitesse : ici à la flûte, là à la clarinette et souvent juxtaposés comme dans un collage cubiste. La stylisation et les transformations mentionnées par Villa-Lobos dans son explication du *Choros* sont commencées, comme l'indique le choix du dédicataire : Mário de Andrade, le grand théoriste du modernisme brésilien.

La complexité augmente avec *Choros no 3* (disque 1, piste 5). Il requiert assurément un plus grand nombre d'exécutants mais Villa-Lobos introduit aussi des élé-

ments indiens qu'il avait mentionnés dans sa déclaration d'intention. A ces fins, il utilise du matériel récolté par l'anthropologue Edgar Roquette-Pinto, comme le thème d'une chanson à boire des indiens Parecis intitulée *Nozani-Na Orekuá*. Le texte de cette chanson est mêlé à des onomatopées imitant un son de battement qui a donné à ce *Choros* son sous-titre : *Pica-Pau* (Pic-bois). Outre l'exclamation finale du chœur – un énigmatique « vuzfzfz » – le dernier mot de la pièce est « Brésil ! » Quelques amis brésiliens de Villa-Lobos virent dans ce geste un exemple de nationalisme boursofflé. De telles considérations ne troublèrent pas le public à la création parisienne en 1927 dont un critique écrivit : « C'est la première fois qu'en Europe on entend des œuvres venues de l'Amérique latine et qui apportent avec elles les enchantements des forêts vierges, des grandes plaines, d'une nature exubérante, prodigue en fruits, en fleurs, en oiseaux éclatants... »

Malgré sa brièveté, *Choros no 4* (disque 2, piste 4), composé en 1926 pour la combinaison inhabituelle de trois cors et un trombone, réussit à frôler des paysages musicaux très différents. Evoluant avec une apparente liberté à travers des passages d'une tonalité indéfinie marquée par un contrepoint presque improvisé, la pièce change soudainement de caractère à l'entrée du second cor pour une mélodie mélancolique en do mineur. Mais ceci n'est qu'un petit interlude avant que le compositeur ne nous ramène au monde de la musique populaire : les musiciens entonnent un air de polka qui déambule avec fierté – et qui bégaye – comme s'ils imitaient un ensemble villageois désorganisé.

Ecrit en 1925 pour piano solo, *Choros no 5* (disque 3, piste 4) commence avec la description *dolente*, « de manière dolente » – un début rappelant une *modinha*, un genre de chanson d'amour sentimentale influencée par l'opéra italien. Parlant des *chorões*, le compositeur attira l'attention de l'auditeur à l'irrégularité du rythme et de la mélodie, créant une « impression de rubato ou d'une exécution mélodique retardée, ce qui est précisément la caractéristique la plus intéressante des sérénadeurs. » Une section centrale au rythme explosif fournit un contraste violent avant

le retour de l'atmosphère d'ouverture – un contraste qui symbolisait, pour Villa-Lobos, « l'âme brésilienne », « Alma Brasileira ».

Choros no 6 (disque 2, piste 1) de 1926, est le premier de la série à être instrumenté pour orchestre et à comprendre un nombre d'instruments à percussion brésiliens caractéristiques comme le *coco*, *roncador*, tambourin de *samba* et *cuíca*. Villa-Lobos décrit ses sources d'inspiration comme étant « le climat, la couleur, la température, la lumière, le pépiement d'oiseaux, l'odeur d'herbe de mélasse parmi les poulaillers, et tous les éléments de la nature dans l'intérieur aride et lointain du Brésil fournissent des motifs d'inspiration pour cette œuvre qui, pourtant, ne représente pas un aspect objectif ni ne renferme de saveur descriptive. » Même s'il affirma que la pièce n'est pas voulue comme de la musique à programme, le paysage sonore du début fournit sans aucun doute un cadre mémorable pour la mélodie mélancolique de sérénade à la flûte qui réapparaît transformée tout au long de la pièce – et que Villa-Lobos choisit, trois ans plus tard, pour commencer son *Introduction au Choros*. Un cours rhapsodique de matériel vient ensuite – incluant une valse rustique et un interlude carnavalesque de percussion – fournissant au compositeur un choix d'occasions pour montrer ses dons d'orchestrateur.

Écrit en 1924 et ainsi en fait le troisième *Choros* (après les *nos 1* et *2*) à avoir été composé, le *no 7, Settimino* (disque 3, piste 5) est le dernier des *Choros* pour groupe de chambre : flûte, hautbois, clarinette, basson, saxophone, violon et violoncelle. (Un tam-tam derrière la scène est ajouté dans un bref passage et suggère un au-delà mystérieux et distant.) Villa-Lobos l'a décrit comme une « synthèse de synthèses » : commençant avec une brève citation du thème *Nozani-Na* du *Choros no 3*, il assemble des rythmes « primitifs » – qui rappellent parfois clairement des passages du *Sacre du printemps* – à un collage de polkas et valse fragmentées dans une technique souvent semblable à celle de Charles Ives. Le résultat de kaléidoscope est aussi dû à l'autonomie frappante des divers instruments mais l'atmosphère générale de fragmentation est menée catégoriquement et avec énergie à la fin sur un unisson de mi bémol.

Conçu à Paris, *Choros no 8* (disque 2, piste 3) fut terminé à Rio en 1925. De retour à Paris deux ans plus tard, le compositeur en dirigea la création. Voulant qu'il transmette l'esprit du carnaval du peuple de Rio ainsi que les « danses pittoresques, barbares et religieuses » des tribus indigènes, Villa-Lobos l'appela « Choros da Dança ». Il est orchestré pour un ensemble renfermant un grand nombre d'instruments de percussion brésiliens et deux pianos qui servent souvent à renforcer l'aspect rythmique. L'œuvre fit un impact considérable à sa création, comme le prouve la critique suivante du compositeur Florent Schmitt : « L'orchestre hurle et délire, en proie au *jazzium tremens*, et alors que vous croyez atteintes les limites d'un dynamisme presque surhumain, voici que, d'un coup, quatre bras de titans s'abattent, ceux d'Aline van Barentzen et de Tomas Teran, vingt doigts d'acier qui en l'espace en valent cent, brandissant deux formidables tanks-Gaveau de quinze octaves qui, sur ce fond tumultueux, explosent avec un fracas de séisme aux enfers. C'est le coup de grâce. Cela devient démoniaque, ou divin, selon votre entendement. Car vous adorerez ou abhorrerez : vous ne resterez pas indifférents. Irrésistiblement vous sentirez que le vrai grand souffle a passé. »

Ecrite en 1929, la partition de *Choros no 9* (disque 2, piste 5) inclut elle aussi des instruments brésiliens d'origine populaire tels le *pio*, un sifflet d'oiseau, qui apparaît avec proéminence vers la fin de la pièce. Malgré cela et plusieurs autres références à un contexte brésilien, l'œuvre reste plus abstraite que par exemple le *no 6*. C'est plutôt un exemple de pure organisation musicale, alternant entre des périodes langoureuses à l'orchestration souvent somptueuse et des épisodes très rythmiques où on peut encore une fois sentir la présence du *Sacre du printemps*.

Dans le célèbre *Choros no 10* (disque 1, piste 6), le compositeur évoque une jungle, commençant par l'interprétation de la flûte (et ensuite de la clarinette) de l'appel de l'oiseau de la forêt *Azulão da mata*. Un paysage est peu à peu formé où la présence humaine est indiquée avec de plus en plus d'insistance par la répétition de motifs et de rythmes des chants parecis *Mokocêê maká* et *Nozani-Na* (déjà uti-

lisé dans *Choros no 3*). Quand le chœur entre, une partie après l'autre, il chante des syllabes insignifiantes dont le but est de sonner comme un langage indigène et l'effet est d'un chant encore plus intensément hypnotique. En guise de symbole de la synthèse que forme le Brésil, Villa-Lobos inclut cependant dans ce monde primitif un rappel de la culture urbaine : un *schottische* écrit par Anacleto de Medeiros, l'un des amis de Villa-Lobos parmi les *chorões*, sur des paroles du poète Catulo da Paixão Cearense, un autre ami du compositeur. Ce poème, *Rasga o Coração*, (« Arrache mon cœur »), fournit un sous-titre à l'œuvre. Les descendants de Cearense engagèrent plus tard une poursuite légale contre Villa-Lobos à cause des droits d'auteur et le compositeur dut substituer au poème une vocalise sur « a ». Aujourd'hui cependant, l'œuvre est normalement donnée avec le texte original.

Avec sa durée de plus de 60 minutes pour un seul mouvement, *Choros no 11* (disque 3, pistes 1-3) est de loin le plus long de la série. Écrit en 1928 et dédié à Artur Rubinstein, le compositeur le décrit comme un « concerto grosso » mais, comme tel, un concerto grosso transformé en un véritable concerto romantique pour piano en termes d'intensité expressive et de virtuosité exigée du soliste. Le fond de l'œuvre est une longue *modinha* (*Adagio*) chantante mais, en comparaison avec les autres œuvres de la série, les différentes références brésiliennes sont moins évidentes – ce qu'on a dit prouver que Villa-Lobos était ici capable de réussir une fusion complète des divers éléments nationaux. L'œuvre démontre le superbe savoir-faire de Villa-Lobos dans le maniement des forces orchestrales et de l'étendue de la durée.

Villa-Lobos dit lui-même des deux derniers *Choros* : « [*Choros no 11*] est fort, volumineux et robuste, comme un éléphant. Il y a des gens qui préféreraient un petit rat blanc. De telles gens ne pourront évidemment jamais apprécier ou comprendre *Choros no 12*. Mais cela ne fait rien : le monde aura toujours de la place pour des éléphants ainsi que pour de petits rats blancs. » En termes de durée, *Choros no 12* (disque 1, piste 7) est le deuxième plus long du cycle et il utilise des

forces encore plus larges que celles du *no 11* – avec ses deux piccolos, huit cors et deux harpes, l'appareil orchestral convient à un Berlioz ou un Richard Strauss. Composé en 1929, il couvre de grandes composantes soniques et des textures délicates de chambre qui, par moments, rappellent les épisodes de « musique de nuit » de Bartók. Dans la partition, Villa-Lobos fait des allusions éphémères mais discrètes à la chanson afro-brésilienne *Estrela é Lua nova*, utilisée aussi dans ses *Canções típicas brasileiras* (*Chansons brésiliennes typiques*) et des danses populaires émergent, dont l'une des valse qui revient si souvent dans la série et qui est expressément décrite ici comme une « valsa chorosa ».

Composés avant l'*Introduction*, en 1928, les *Deux Choros (bis)* pour violon et violoncelle (disque 1, pistes 2-3) constituent un petit rappel pour le cycle. En termes d'orchestration, ils forment un retour à l'intimité des premiers *Choros*. En même temps, l'exploitation imaginative et parfois nouvelle des possibilités des instruments de l'intérêt de Villa-Lobos pour les sonorités et le besoin continu d'expérimenter qui est devenu évident tout au long de la série.

Quinteto em forma de Choros (disque 6, piste 13) ne devait jamais faire partie de *Choros* mais son titre et la date de sa composition (1928) l'ont souvent porté dans le contexte du cycle. Semblable au *Choros* lui-même, le *Quinteto* se caractérise par une liberté tonale et rythmique, un air de spontanéité et d'improvisation ainsi qu'un degré de complexité contrapuntique – des aspects qui font aussi partie de la tradition des *Choros*. Villa-Lobos ne l'écrivit pas pour un quintette à vent classique mais il remplaça le cor par un cor anglais. Une partie de cor existe aussi cependant – probablement arrangée par Villa-Lobos lui-même – et elle est utilisée dans la plupart des exécutions. Cet enregistrement fournit une rare occasion d'entendre l'œuvre dans son instrumentation originale qui lui donne une transparence accrue et un caractère plus maigre en termes sonores.

BACHIANAS BRASILEIRAS

Ayant passé de longues périodes à Paris dans les années 1920, Villa-Lobos retourna au Brésil en 1930. Il voulait que la visite soit courte mais la révolution d'octobre, menant Getúlio Vargas au pouvoir, changea ses plans. Le nouveau régime lui offrit une chance de développer ses idées quant à l'éducation musicale et, au cours des 15 années suivantes, il devait rester généralement au Brésil, faisant de ces idées le grand centre de son œuvre. Cette période correspond presque exactement à son imposant cycle suivant, les *Bachianas Brasileiras* (composées entre 1930 et 1945), où Villa-Lobos chercha à obtenir une synthèse entre la musique de Bach et celle du Brésil. Pour Villa-Lobos, la musique de Bach avait l'habileté de parler à tout le monde, quels que soient la nationalité, la race ou les antécédents, un langage commun avec une franchise qui le rend équivalent à une musique folklorique globale. Les 9 *Bachianas Brasileiras* en furent le résultat et, comme les *Choros*, elles furent écrites pour diverses forces et deux d'entre elles, les *nos 4 et 9*, existent en versions parallèles de la main du compositeur. Chaque œuvre renferme 2-4 mouvements dont la plupart ont deux titres, un générique (*Prélude, Aria, Danse ou Fugue*) et un plus spécifiquement brésilien (*Embolada, Ponteio, Modinha*, etc.)

Œuvres individuelles

Écrite pour un « orchestre de violoncelles », *Bachianas Brasileiras no 1* (disque 4, pistes 9-11) fut justement dédiée à Pablo Casals qui avait réintroduit les suites solos de Bach dans le répertoire du violoncelle. Les second et troisième mouvements datent de 1930 tandis que le premier, *Introdução (Embolada)*, ne fut ajouté qu'en 1938. Son sous-titre se réfère à un genre de chanson folklorique du nord-est où un texte est récité rapidement, souvent sur une note répétée. La *Modinha* du second mouvement, d'un autre côté, est plutôt un genre urbain – une chanson d'amour sentimentale associée à la musique de salon et aux influences de l'opéra

italien. Villa-Lobos fournit la fugue finale avec le sous-titre *Conversa*, indiquant que son caractère est celui d'une conversation musicale improvisée par un groupe de *chorões*.

Bachianas Brasileiras no 2 pour orchestre (disque 5, pistes 1-4) date de 1930. Chaque mouvement est ici une peinture musicale, son sujet étant décrit dans le sous-titre brésilien. Dans le *Prelúdio*, nous entendons la « chanson du *capadócio* », un mot brésilien pour un polisson de troisième ordre et sans souci, essayant de se faire une vie dans les rues de la ville. *Ária* « La Chanson de notre pays » – est une autre *modinha* où un violoncelle solo présente le premier thème. « *Souvenirs des régions perdues* » est le sous-titre du mouvement suivant, une danse, qui met un trombone en vedette. La *Toccata* finale est mieux connue sous son titre brésilien de *O Trenzinho do Caipira* (*Le petit train du campagnard*). L'une des œuvres les plus aimées de Villa-Lobos, elle décrit avec éclat un petit train bruyant à l'intérieur du Brésil.

Orchestrée pour piano et orchestre, *Bachianas Brasileiras no 3* (disque 5, pistes 5-8) date de 1938. Quoique le piano soit très en vue, son rôle pourrait être comparé à celui d'un clavecin *obbligato* dans un *concerto grosso*, des passages solos alternant avec des fonctions de continuo. Le *Prelúdio* est sous-titré *Ponteio* – un terme brésilien pour pincer les cordes, ce qui est illustré très clairement aux violoncelles quand le piano arrive au thème principal après l'impétueuse introduction. *Devaneio* est une traduction plus ou moins directe de « Fantasia » et le second mouvement a vraiment le caractère d'une rêverie musicale. L'*Ária* est encore une *modinha*, merveilleusement mélodieuse dans sa retenue mesurée. Dans le sous-titre de la *Toccata* finale, le pic-bois (*pica-pau*) du *Choros no 3* refait son entrée avec un martellement insistant qui s'entend dans diverses formes tout au long du mouvement.

Villa-Lobos travailla par intermittence sur *Bachianas Brasileiras no 4* dans les années 1930, et ne la finit qu'en 1941. Peu après avoir terminé la version pour piano de la pièce (disque 4, pistes 3-6), il en fit une orchestration (disque 5, pistes

9-12). Daté de 1941, le *Prelúdio* repose sur un seul motif qui fait allusion au « thème royal » de Bach tiré de l'*Offrande Musicale*. Il est suivi par la version de Villa-Lobos d'un prélude à un choral de Bach sous-titré *Chanson des régions perdues*. Également de 1941, ce mouvement présente une note aiguë répétée avec insistance, décrivant l'appel de l'araponga, un membre des oiseaux carillonneurs. Le matériel thématique de l'*Ária* (1935) repose en majeure partie sur une chanson folklorique du nord-est du Brésil connue sous le nom de *Ó mana deix'eu ir* (*O, sœur, laisse-moi aller*). Le mouvement final, *Dança*, fut en fait le premier à être composé, en 1930, calqué sur le *miudinho*, une danse rapide à petits pas. (*Miudinho* est aussi le nom de l'un des pas de la samba.)

Malgré la grande affection de Villa-Lobos pour la guitare, aucune des *Bachianas Brasileiras* ne fut composée pour l'instrument. Il est cependant évoqué dans le passage le mieux connu du cycle en entier, quand un ensemble de violoncelles fournit un accompagnement *pizzicato* à l'envol de la vocalise de la soprano dans l'*Ária* de *Bachianas Brasileiras no 5* (disque 4, pistes 1-2). On entend, dans la section centrale de ce mouvement, un poème de Ruth Valadares Correa, la chanteuse qui créa la pièce. Composée en 1938, elle fut jouée au cours de l'exposition mondiale de New York en 1939 et devait contribuer grandement à assurer à Villa-Lobos aux États-Unis un public sympathique au cours des décennies à venir. La *Dança* suivante ne fut ajoutée qu'en 1945. Son sous-titre *Martelo* se réfère à un genre de poème populaire rapide et improvisé et c'est un tour de force de virtuosité pour la soliste. Le texte inclut une invocation à divers oiseaux du Brésil et il fut écrit par le célèbre poète Manuel Bandeira. Il fut probablement ajouté après que Villa-Lobos eût terminé la musique dont le compositeur dit du thème principal qu'il « est formé de cellules, de thèmes et de phrases inspirés et tirés des chants d'oiseaux du nord-est. »

Bachianas Brasileiras no 6 (disque 4, pistes 7-8) constitue le seul exemple de musique de chambre parmi les *Bachianas Brasileiras*. Composé en 1938, ce duo pour flûte et basson présente une texture rappelant les *Inventions à deux voix* de

Bach. Son premier mouvement *Ária* est sous-titré *Choro*, ce qui évoque inévitablement des parallèles avec un autre duo avec flûte, soit *Choros no 2* de 1924. Il est cependant évident que, 14 ans plus tôt, les buts de Villa-Lobos avaient été bien différents quoique les deux œuvres partagent une qualité d'improvisation. Comme on s'y attend de son titre, *Fantasia* – le second mouvement, qui n'a pas de sous-titre spécifiquement brésilien – continue d'explorer cet aspect rhapsodique.

Composée en 1942 pour grand orchestre, *Bachianas Brasileiras no 7* (disque 6, pistes 1-4) est la plus longue du cycle. A partir du *Prelúdio*, l'atmosphère d'une guitare *ponteio* est suggérée par le *pizzicato* des violons tandis que les bois ont la tâche de présenter une grande partie du matériel mélodique tout le long du mouvement. La *Giga* combine les traits d'une gigue baroque à des impressions d'un rassemblement rural à une fête de solstice d'été, avec des gens qui dansent des quadrilles et qui s'amusent en général. Dans la *Toccata* tout aussi animée, Villa-Lobos montre immédiatement la scène avec son emploi d'un xylophone et du *coco* (noix de coco) dans la percussion. Le sous-titre *Desafio* «défi» du mouvement se rapporte à la tradition folklorique de duels de chant improvisés et il est illustré dès le début par la trompette suivie du trombone. Comme finale, on trouve une *Fuga* ou *Conversa* ainsi que Villa-Lobos le sous-titre encore.

Composée en 1944, *Bachianas Brasileiras no 8* (disque 6, pistes 9-12) égale presque le *no 7* en volume et orchestration. Villa-Lobos ne fournit pas de titres brésiliens à ses mouvements extérieurs – ni aux deux mouvements qui forment la *no 9* suivante – ce qui a été interprété comme une indication qu'il sentait alors qu'il avait atteint son but : la synthèse de Bach et de la musique brésilienne. L'œuvre est certainement moins imagée que plusieurs des autres dans le cycle. Ceci s'applique particulièrement au *Prelúdio* et à la *Fuga* terminale mais aussi à la mélodieuse *Ária* (*Modinha*). Dans le cas du troisième mouvement *Toccata*, Villa-Lobos se réfère à une danse turbulente du sud du Brésil, *catira batida*, et accorde une place de choix à des instruments de percussion à la sonorité plus ou moins «exotique» comme des

blocs de bois et le xylophone. Le résultat est néanmoins un exemple de musique « pure » plutôt que d'un poème symphonique.

Pour terminer le cycle, Villa-Lobos composa en 1945 *Bachianas Brasileiras no 9* (disque 6, pistes 5-8), spécifiant que l'œuvre pouvait être exécutée par « un orchestre de voix ou un orchestre de cordes ». Cette instruction a été vue comme la manière du compositeur d'arriver à un degré encore plus élevé d'universalité que dans l'œuvre précédente. Assurément, l'ambiguïté de l'instrumentation a soulevé des parallèles avec la plus abstraite de toutes les œuvres musicales : l'*Art de la fugue* de Bach, pour laquelle le compositeur ne spécifia aucun instrument ou ensemble particulier. Les deux versions sont plus ou moins identiques, la seule différence notable étant le tout début du *Prelúdio* qui, dans la version pour cordes, commence par une attaque *tutti*. On entend ensuite un do grave aux contrebasses et un sol très aigu aux violons – une quinte juste. Le thème qui entre dans cet espace ouvert est répété une fois mais son importance ne devient claire qu'au début du mouvement suivant – c'est en fait le sujet principal de la fugue finale du cycle en entier. Le contrepoint vigoureux laisse de l'espace pour un passage d'accords – des traces d'un choral – avant le résumé, et la série se termine finalement sur un grand unisson en *fortissimo* sur do.

LA MUSIQUE COMPLÈTE POUR GUITARE SOLO (DISQUE 7)

Le premier instrument que Villa-Lobos apprit dans son enfance est le violoncelle – que lui enseigna son père, un musicien amateur – mais il commença bientôt aussi à étudier la guitare par lui-même. On dit qu'il l'a fait loin de chez lui puisque l'instrument était fortement associé à la culture populaire et considéré comme impropre à un jeune garçon de la classe moyenne. Son habileté sur l'instrument lui ouvrit les portes de divers groupes de *chorões*, des musiciens populaires à Rio de Janeiro. Ses expériences de cette période sont nettement audibles dans ses premières œuvres

publiées pour la guitare, *Suite populaire brésilienne*, dans *Choros no 1* (intitulé d'abord *típico*) et aussi dans *Prélude no 2* et *no 5* tirés des *Cinq Préludes*, sa dernière œuvre pour guitare solo, mais elles devaient aussi être d'importance décisive tout au long de sa production en entier. Une compétence accrue en guitare lui apporta un certain désappointement avec le répertoire classique pour l'instrument et Villa-Lobos commença tôt à faire des transcriptions d'œuvres de Chopin et de J.S. Bach entre autres. Son amour juvénile pour la musique de Bach devait être à vie, évident de manière la plus célèbre dans ses *Bachianas Brasileiras*, mais aussi refaisant surface dans sa musique pour guitare, par exemple dans *Prélude no 3* (sous-titré *Hommage à Bach*) et dans l'*Étude no 1* de la série de *Douze Études*. Villa-Lobos devint un guitariste très compétent, faisant les premiers enregistrements commerciaux de *Choros no 1* et d'*Étude no 1*.

On a soutenu que c'est Villa-Lobos qui mit la musique de la guitare dans le courant musical principal et, assurément, dans l'avant-garde du 20^e siècle. S'il en est ainsi, ce fut en grande partie un effet de sa rencontre en 1924 avec Andrés Segovia. Les deux devinrent des amis et collaborateurs à vie et Villa-Lobos devait écrire les *Études*, *Préludes* et son *Concerto pour guitare* directement pour Segovia. Il est cependant bien connu que leurs idées respectives sur la technique de la guitare étaient parfois fort différentes. Par exemple, une comparaison entre la première édition publiée (en 1953) des *Études* et un manuscrit de 1928 conservé au Musée Villa-Lobos à Rio de Janeiro montrent que Segovia influença probablement Villa-Lobos à faire des changements plus ou moins importants dans plusieurs passages. Vu ceci, l'exécution de l'*Étude no 10* enregistrée ici repose sur une version préparée par le guitariste Eliot Fisk à partir du manuscrit original.

© BIS 2009

La soprano canadienne **Donna Brown** chante sur les scènes de concert et d'opéra les plus prestigieuses du monde, travaillant avec des chefs distingués dont Sir John Eliot Gardiner, Helmuth Rilling, Carlo Maria Giulini, Bernard Haitink, Daniel Barenboim, Kent Nagano et Trevor Pinnock. Elle a été acclamée par les critiques pour ses interprétations de Pamina, Sophie (*Le Chevalier à la rose*), Almirena (*Rinaldo*), Gilda (*Rigoletto*), Rosina (*Le Barbier de Séville*), Zerlina, Servillia (*La Clémence de Tito*), Serpetta (*La Finta Giardiniera*) et autres. Elle a aussi interprété Chimène à la création mondiale de l'opéra inachevé *Rodrigue et Chimène* de Debussy. Les récitals ont toujours été d'importance primordiale pour Donna Brown qui a travaillé avec les pianistes Michel Dalberto, Maria João Pires, Roger Vignoles et Philippe Cassard entre autres.

Grâce à ses interprétations colorées et passionnées, **Cristina Ortiz** est appelée l'une des grandes dames du piano [*De Volkskrant*]. Au long de son imposante carrière, elle a joué avec des orchestres de la tempe des orchestres philharmoniques de Berlin et de Vienne, l'Orchestre Symphonique de Chicago, l'Orchestre Philharmonia et l'Orchestre Royal du Concertgebouw, sous la direction de Neeme Järvi, Mariss Jansons, Kurt Masur, André Previn et David Zinman entre autres. Une active carrière d'enregistrements montre que ses ressources extraordinaires au piano ont dépassé de loin la scène de concert. Cristina Ortiz commença ses études dans son Brésil natal avant d'aménager à Paris, à l'aide d'une bourse, où elle travailla avec Magda Tagliaferro. Après avoir gagné une médaille d'or au troisième concours Van Cliburn au Texas, elle termina ses études comme élève du légendaire Rudolf Serkin à l'Institut de musique Curtis à Philadelphie. En plus de ses récitals et concertos, elle divise présentement son temps entre l'enseignement privé et les classes de maître.

Le pianiste **Jean Louis Steurman** est né à Rio de Janeiro dans une famille musicale. Il entreprit ses études à quatre ans et fit ses débuts avec l'Orchestre Sym-

phonique du Brésil à l'âge de quatorze ans. Après des études au conservatoire de Naples, il gagna un prix au concours J.S. Bach de 1972 à Leipzig et sa renommée de soliste et récitaliste se répandit rapidement dans toute l'Europe. Il fit ses débuts aux Proms de la BBC en 1985 avec grand succès et remporta l'éloge de la presse. Entretenant de nombreuses tournées en Europe, Amérique du Nord et au Japon, Jean Louis Steurman paraît comme soliste et dans de grandes séries de récitals sur les deux côtés de l'Atlantique en plus de collaborer comme chambriste avec certains des meilleurs musiciens du monde. Son répertoire s'étend sur un vaste choix de périodes et de genres et il prend un soin particulier à inclure dans ses récitals des œuvres de la fin du 20^e siècle.

Fabio Zanon est reconnu comme l'un des meilleurs guitaristes du jour ; son adresse a augmenté l'étendue de la guitare sur la scène musicale. Eduqué dans son Brésil natal et à Londres, il se fit remarquer internationalement en 1996 quand il gagna le premier prix de deux grands concours internationaux de guitare (Tárrega en Espagne et GFA aux Etats-Unis) en moins d'un mois. Depuis lors, les enregistrements de Zanon ont reçu la louange des critiques et il entreprend régulièrement des tournées eu Europe et dans les Amériques.

Fondé en 1994, le **Chœur de l'Orchestre Symphonique de São Paulo** (Coro da OSESP) présente des œuvres pour chœur et orchestre ainsi qu'*a cappella*. Le groupe est dirigé par Naomi Munakata depuis 1995 et, depuis cette date, il a participé à de nombreux concerts avec des orchestres et chefs renommés. Le chœur participe à la série régulière de concerts de l'Orchestre Symphonique de São Paulo avec lequel il a présenté la création brésilienne d'œuvres dont *Seven Gates of Jerusalem* de Penderecki, *Spring Symphony* de Britten et *Belshazzar's Feast* de Walton. Il a reçu le prix Carlos Gomes pour Meilleur Chœur en 1999 et 2001.

Depuis ses débuts en 1954, l'**Orchestre Symphonique de São Paulo** (OSESF) a écrit une histoire de succès, obtenant la reconnaissance mondiale pour la qualité et l'excellence de son travail. Ses premiers chefs furent Souza Lima et Bruno Roccella, suivis d'Eleazar de Carvalho qui dirigea l'orchestre pendant 24 ans et qui laissa comme héritage un projet de restructuration de l'orchestre. En 1997, John Neschling fut choisi comme directeur artistique pour diriger l'OSESF au cours de cette nouvelle étape de son existence. L'orchestre réside à la Sala São Paulo inaugurée en 1999. Les années suivantes ont vu la création de quatre chœurs (les chœurs symphonique, de chambre, des jeunes et d'enfants), le centre de documentation de Maestro Eleazar de Carvalho, une division d'édition musicale (Criadores do Brasil), un programme de volontaires, divers programmes éducationnels ainsi que l'Académie de l'OSESF pour jeunes musiciens. Les enregistrements sur BIS de l'orchestre sont sortis dans le monde entier, récoltant les éloges de la critique et des tournées couronnées de succès, plus récemment aux États-Unis (2006) et en Europe (2007) ont rehaussé encore plus son profil international, comme l'indique la mention de l'OSESF comme l'un des trois ensembles montants parmi les plus grands orchestres du monde dans une enquête publiée dans *Gramophone* (Royaume-Uni) en 2008.

Né à Rio de Janeiro, **John Neschling** a étudié le piano et la direction avec Hans Swarowsky et Reinhold Schmid à Vienne, puis avec Leonard Bernstein et Seiji Ozawa à Tanglewood. Parmi les concours internationaux de direction qu'il a gagnés nommons ceux de Florence (1969), de l'Orchestre Symphonique de Londres (1972) et de La Scala (1976). Le talent et la vocation musicale font partie de l'histoire de la famille de Neschling ; il est un petit-neveu du compositeur Arnold Schoenberg et du chef d'orchestre Arthur Bodanzky. Dans les années 1980, il fut directeur musical des théâtres municipaux de São Paulo et de Rio de Janeiro au Brésil et, en Europe, il a dirigé les théâtres de São Carlos (Lisbonne), Saint-Gall (Suisse), Mas-

simo (Palerme) et de l'Opéra de Bordeaux, en plus d'être chef résident de l'Opéra National de Vienne. Il fit ses débuts aux États-Unis en 1996 dirigeant *Il Guarany* de Carlos Gomes à l'Opéra de Washington avec Plácido Domingo dans le rôle de Peri. Il a aussi composé plus de 60 partitions pour le cinéma, le théâtre et la télévision. Directeur artistique et chef principal de l'Orchestre Symphonique de São Paulo de 1997 à 2009, John Neschling est membre de l'Académie de Musique du Brésil depuis 2003. Il a épousé l'écrivain Patrícia Melo et il vit à São Paulo.

Le chef d'orchestre brésilien **Roberto Minczuk** occupe présentement deux postes majeurs à la ville de Rio de Janeiro – directeur artistique de l'Orquestra Sinfonica Brasileira et directeur musical et artistique de l'Orchestre Philharmonique de Calgary au Canada. Parmi ses postes antérieurs mentionnons principal chef invité et directeur artistique associé de l'Orchestre Symphonique de São Paulo (OSESF) ainsi qu'une période de deux ans comme chef assistant à l'Orchestre Philharmonique de New York. Minczuk s'est rapidement établi comme l'un des talents les plus importants à émerger de sa génération. Depuis ses débuts avec l'Orchestre Philharmonique de New York en 1998, il a été invité à diriger un peu partout en Amérique du Nord, apparaissant avec la plupart des grands orchestres du continent. Il a aussi dirigé d'éminents orchestres européens dont l'Orchestre Symphonique de la BBC, l'Orchestre Philharmonique de Londres, l'Orchestre National de Lille et l'Orchestre Residentie à La Haye. Minczuk a commencé sa carrière comme un prodige du cor, obtenant son diplôme à l'Ecole Juilliard en 1987. Il devint ensuite membre de l'Orchestre du Gewandhaus de Leipzig sur l'invitation de Kurt Masur. Retournant au Brésil en 1989, il poursuivit des études de direction avec Eleazar de Carvalho et John Neschling.

Le guitariste **Anders Miolin** est né à Stockholm en Suède ; il fut admis à l'Académie Royale Danoise de Musique à Copenhague à 15 ans et il poursuivit ses études

à Malmö et à Bâle. Il détient deux diplômes de soliste et il a gagné les premiers prix des concours internationaux de guitare en Finlande, Italie et Martinique. Avec son répertoire très personnel qu'il interprète sur des guitares à la facture spéciale qui permet une plus grande étendue et une palette plus riche, Anders Miolin s'est établi internationalement comme soliste distingué. Ses excellents enregistrements sur étiquette BIS renferment ses propres transcriptions de musique de Satie [BIS-CD-586], Ravel [BIS-CD-886], Debussy [BIS-CD-986] et Granados [BIS-CD-1116] ainsi que «The Lion in The Lute», un programme de musique britannique pour guitare [BIS-CD-926]. Anders Miolin est professeur au Conservatoire de musique et de théâtre à Zurich où il enseigne à des guitaristes de partout au monde.



ANDERS MIOLIN

CHOROS No. 3, 'PICA-PAU'

The text of Choros No. 3 incorporates onomatopoeia and Amerindian chants collected by the anthropologist Edgar Roquette-Pinto. In the score printed by Editions Max Eschig is a translation of the chant 'Nozani Ná' of the Parecis Indians.

It is time to drink

It is time to eat

Let us eat kozetoza [a dish made of corn]

Let us drink oloniti [an alcoholic drink made of corn].

CHOROS No. 10, 'RASGA O CORAÇÃO'

At its first entry the choir sings a text of an almost percussive nature, which according to the composer was of Amerindian origins. Later on, extracts from the poem 'Rasga o Coração' by Catulo da Paixão Cearense (1863–1946) appear in various parts.

Se tu queres ver a imensidão do céu e mar,

Refletindo a prismatização da luz solar,

Rasga o coração, vem te debruçar,

Sobre a vastidão do meu penar!

Sorve todo o odor que anda a recender
pelas espinhosas florações do meu sofrer!

Vê se podes ler nas suas pulsações
as brancas ilusões e o que ele diz no seu gemitivo
e que não pode a ti dizer nas palpações!

Ouve-o brandamente, docemente palpar.

Casto e purpural, num treno vespéral,
mais puro que uma cândida vestal!

Rasga-o, que hás de ver lá dentro a dor
a soluçar

Sob o peso de uma cruz de lágrimas, chorar!

Anjos a cantar preces divinais,

Deus a ritmar seus pobres ais!

Rasga-o, que hás de ver...! Ah!

If you wish to see the immensity of sky and sea,

Reflecting like prisms the rays of the sun,

Tear out my heart; come and bow down

Before the vastness of my pain!

Inhale all the perfume which is released
by the thorny flowerings of my suffering!
See if you can read in its pulsating beats
its innocent illusions and that which its sighs conveys
and that it cannot tell you in its tremblings!

Listen as it gently, sweetly trembles.

Chaste and red, in an evening lament,
purer than a vestal virgin!

Tear out my heart, you who wish to see the
sobbing pain inside,

crying under a heavy cross of tears!

Angels singing holy prayers,

God beating time to its sad groans!

Tear it out, you who wish to see... Ah!

BACHIANAS BRASILEIRAS NO. 5

Ária (Cantilena)

Texto: Ruth Valadares Correa

Tarde!

Uma nuvem rósea, lenta e transparente,
Sobre o espaço, sonhadora e bela!
Surge no infinito a lua docemente,
Enfeitando a tarde, qual meiga donzela
Que se apresta e alinda sonhadamente,
Em anseios d'alma para ficar bela
Grita ao céu e à terra, toda a Natureza!
Cala a passada aos seus tristes queixumes
E reflete o mar toda a sua riqueza...
Suave a luz da lua desperta agora,
A cruel saudade que ri e chora!
Tarde, uma nuvem rósea lenta e transparente,
Sobre o espaço, sonhadora e bela!

Dança (Martelo)

Texto: Manuel Bandeira

Irerê, meu passarinho do Sertão do Cariri,
Irerê, meu companheiro,
Cadê viola? Cadê meu bem? Cadê Maria?
Ai triste sorte a do violeiro cantadô!
Ah! Sem a viola em que cantava o seu amô,
Ah! Seu assobio é tua flauta de irerê
Que tua flauta do Sertão quando assobia,
Ah! A gente sofre sem querê! Ah!
Ah! Teu canto chega lá do fundo do Sertão, ah!
Como uma brisa amolecendo o coração, ah!
Irerê, solta teu canto!
Canta mais! Canta mais!
Prá alembrá o Cariri!
Canta, cambaxirra! Canta, juriti!
Canta, irerê!

Aria (Cantilena)

Evening!

A rose-coloured cloud, lingering and gauzy
Across the sky, dreamingly beautiful!
In the infinite the Moon appears softly,
Gracing the evening like a sweet maiden
Who half in dream prepares, adorning herself
Wishing from her soul to become beautiful,
Beseeching sky and earth, the nature in full!
All birds fall silent at her sad complaints
While the sea reflects her full glory ...
The gentle moonlight now awakens
The sharp longing that laughs and weeps.
Evening – a rose-coloured cloud, lingering and gauzy
Across the sky, dreamingly beautiful!

Dance (Martelo)

Irerê, my little bird of the wilds of Cariri,
Irerê, my dear companion,
Where's the guitar? Where's my love? Where's Maria?
Ah, sad is the lot of the singing musician!
Ah, without the guitar in which his love sang,
Ah, his whistle is your flute of irerê
Your flute of the wilds when it whistles,
Ah! We suffer against your wish! Ah!
Ah! Your song is sounding from the depths of the wild, ah!
Like a breeze that comforts the heart, ah!
Irerê, let hear your song!
Sing again! Sing again!
To remind us of Cariri!
Sing, cambaxirra! Sing, juriti!
Sing, irerê!

Canta, canta sofrê
Patativa! Bem-te-vi!
Maria acorda que é dia
Cantem todos vocês
Passarinhos do Sertão!
Bem-te-vi! Eh! Sabiá!
Eh! Sabiá da mata cantadô!

Eh! Sabiá da mata sofredô!
O vosso canto vem do fundo do Sertão
Como uma brisa amolecendo o coração
Irerê, meu passarinho do Sertão do Cariri ...

Sing! Sing, sofrê!
Patativa! Bem-te-vi!
Maria wakes up to the day
Sing with all your voices,
My birds of the wilderness!
Bem-te-vi! Oh! Sabiá
Oh! Singing sabiá of the forest!

Oh! Saddened sabiá of the forest!
Your song comes from the depths of the wilds
Like a breeze that comforts the heart
Irerê, my little bird of the wilds of Cariri ...

Explanations of Brazilian names

Irerê: White-faced Whistling Duck
Cariri: a region in the north-east of Brazil
Cambaxirra: Southern House Wren
Juriti: White-tipped Dove
Sofrê: Campo Troupial
Patativa: Plumbeous Seedeater
Bem-te-vi: Great Kiskadee
Sabiá: Thrush

INSTRUMENTARIUM

Fabio Zanon: Guitar by Daryl Perry, Canada 2000

Grand pianos: Steinway D. Piano technician: José Luis da Silva



RECORDING DATA

Recorded at the Sala São Paulo, São Paulo, Brazil unless otherwise specified

Recording equipment (*Choros, Bachianas Brasileiras*): Neumann microphones; Stagetec Truematch microphone preamplifier and high resolution A/D converter; MADI optical cabling; Yamaha 02R96 digital mixer; GENEX GX8500 MOD recorder / Sequoia Workstation; B&W Nautilus 80z loudspeakers; STAX headphones

Recording equipment (*Quinteto em forma de Choros*): Neumann microphones; Studer Mic AD 19 pre-amplifier; Yamaha O3D digital mixer; Genex GX8000 MOD recorder; Quad ESL 63 loudspeakers

Recording equipment (Solo Guitar Music): Neumann microphones; Studer 961 mixer; Fostex PD-2 DAT recorder

Executive producer: Robert Suff (*Choros, Bachianas Brasileiras*); Robert von Bahr (Solo Guitar Music)

Bachianas Brasileiras Nos 2, 3, 4 (orchestra)

Recorded in June 2002. Recording producer: Jens Braun. Sound engineer: Thore Brinkmann

Bachianas Brasileiras No. 4 (piano), 7, 8

Recorded in February 2003. Recording producer: Jens Braun. Sound engineer: Thore Brinkmann

Choros Nos 1, 2; Bachianas Brasileiras No. 1, 5, 9

Recorded in December 2003. Recording producer: Marion Schwebel. Sound engineer: Ingo Petry

Choros Nos 4, 6, 7, 9

Recorded in August 2004. Recording producer: Uli Schneider. Sound engineer: Marion Schwebel

Introduction to the Choros; Choros Nos 3 & 12

Recorded in February 2005. Recording producer: Ingo Petry. Sound engineer: Uli Schneider

Two Choros (bis); Choros Nos 8, 10; Bachianas Brasileiras No. 6

Recorded in February 2005. Recording producer: Uli Schneider. Sound engineer: Ingo Petry

Choros Nos 5, 11

Recorded in February 2006. Recording producer: Martin Nagorni. Sound engineer: Marion Schwebel

Quinteto em forma de Choros

Recorded in April 1998 at the Traumton Studio, Berlin-Spandau, Germany. Recording producer: Robert Suff. Sound engineer: Stephan Reh

Solo Guitar Music

Recorded in July 1994 at Furuby Church, Sweden. Recording producer and sound engineer: Ingo Petry

Digital editing: Elisabeth Kemper, Martin Nagorni, Stephan Reh, Bastian Schick, Uli Schneider, Matthias Spitzbarth; Christian Starke

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © BIS 2009

Translations: Horst A. Scholz (German); Arlette Lemieux-Chené (French)

Front cover painting: Tarsila do Amaral, *Carnaval em Madureira*, 1924 (detail). Fundação José e Paulina Nemirovsky, São Paulo.

Supported by Tarsila do Amaral Educação. Photograph: © Isabella Matheus

Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd, Saltdean, Brighton, England

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40

info@bis.se www.bis.se

BIS-CD-1830/32 © 1995–2008 & © 2009, BIS Records AB, Åkersberga.

Heitor Villa-Lobos

