

VILLA-LOBOS

The Guitar Manuscripts • 2

Valsa Concerto No. 2 • Introdução aos Choros • Canção do Amor

Andrea Bissoli, Guitar

Gabriella Pace, Soprano • Ensemble Musagète

Minas Gerais Philharmonic Orchestra • Fabio Mechetti



Heitor Villa-Lobos (1887-1959)

The Guitar Manuscripts: Masterpieces and Lost Works • 2

Heitor Villa-Lobos was born in Rio de Janeiro in 1887. His father, an employee of the National Library, was also an amateur musician, enthusiastic enough to teach his son the cello, using to begin with a viola, more suited to the child's size. Villa-Lobos was later to acquire a knowledge of the guitar and, in adolescence, close acquaintance with the popular music of Rio, where the *choro* had become a popular urban form for street serenaders. After his father's death he soon deserted the medical studies proposed for him by his mother in favour of music, an aim he pursued by travelling throughout Brazil, learning at first various folk traditions of the country and writing music of his own that accorded fully with what he heard. After some years of this irregular existence, Villa-Lobos attempted a more formal study of music in Rio, but soon gave this up, preferring freedom and the personal development of his impatient genius, which won more general acceptance with a series of concerts devoted to his works. Largely through the advocacy of Arthur Rubinstein, who had been impressed by the earlier piano music, Villa-Lobos won the support of rich sponsors, which enabled him to move in 1923 to Paris, where he based his activities for the following years. His return to Brazil in 1930 proved permanent, although he had had every intention of returning to Paris, a place congenial to his talent, as soon

as he could. It was during these Paris years, interrupted by a trip home from 1925-27, that he wrote his fourteen *Choros*, a series of works for various combinations of voices and instruments, derived in inspiration from the popular music of the streets of Rio de Janeiro. The change of government in Brazil in 1930 brought a change in the future of Villa-Lobos, who found himself increasingly responsible for the organization of national musical education, a task that he continued with inspired enthusiasm. His reputation abroad grew rapidly, while at home he occupied an unassailable position as the musical leader of his generation. As a composer Villa-Lobos was thoroughly imbued with the very varied traditions of his country, Amerindian, African and Portuguese. These he was able to translate into terms acceptable in concert halls and theatres. His music before 1930 has strong traces of French influence, or rather of the influences current in Paris in the 1920s, while his later work in Brazil was to include that fascinating synthesis of Brazil and Bach, *Bachianas Brasileiras* and a series of compositions in which a demand for instrumental virtuosity made itself known.

Keith Anderson

Recorded at Chiesa di San Cristoforo, Vicenza, Italy, on 24th March, 2013 (tracks 1 and 3);
at Chiesa di Santa Maria dei Carmini, Vicenza, Italy, on 17th March, 2010 (tracks 2 and 5);
Teatro do Centro Educacional, Ibirité, Minas Gerais, Brazil, on 4th October, 2012 (track 4);
and at the Palácio das Artes, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brazil, on 1st May, 2013 (tracks 6 and 7)

Producer: Alessandro Panetto

Engineers: Andrea Dandolo (tracks 1, 3); Federico Pelle (tracks 2, 5); Uli Schneider (tracks 4, 6-7)

Editors: Andrea Bissoli (tracks 1-3, 5); Uli Schneider (tracks 4, 6-7)

Publishers: Unpublished (tracks 1 and 2); Max Eschig (tracks 3-6); ABM Music Publishing (track 7)

"A piece for guitar... an instrument played by scoundrels... Mother of God!" The very thought was enough to horrify Villa-Lobos's mother Noêmia, whose fondest hope was that her young son would one day become an eminent doctor. We know a few things about the piece that upset her so much: it was a free-form composition written in 1900, about two minutes long, entitled *Panqueca* (Pancake), in tribute to one of his favourite treats. At the time, Villa-Lobos was taking his first steps on the guitar, helped by his friend José Rebello da Silva, nicknamed Zé do Cavaquinho, of whose teaching this was the first fruit; but as all trace of the manuscript has been lost, we can only speculate about what the music sounded like.

The earliest of Villa-Lobos's works to have survived is a song he wrote the following year. The manuscript of *Dime perché* (Tell Me Why) is preserved at the Museu Villa-Lobos in Rio de Janeiro. It is dated 10th April 1901 and was therefore written at a time when he was composing almost exclusively on the guitar. One of his closest friends was the poet Catulo da Paixão Cearense, whose art as a lyricist transformed attractive *choro* melodies into the enchanting *modinhas* for which he is remembered today.

Dime perché is also about two minutes long, and is made up of an *Andante*, an *Andantino*, an *Allegro* and a *da capo* return to the *Andante*. In the score, the accompaniment is written for piano, but many of its sonorities recall those of the "instrument played by scoundrels", while the main theme and final crescendo demonstrate Villa-Lobos's familiarity with the *cavaquinho*, a small four-stringed Brazilian folk guitar. Its strings are tuned to a G major chord, and the *Andante* and the *da capo* of *Dime perché* are also written in that key.

Taking the view that Villa-Lobos might have followed his friend Catulo's example and adapted an earlier instrumental piece, I have tried to uncover the score's hypothetical origins. The only real problem I encountered in transcribing it for guitar was a sudden modulation to the key of D flat major on the final chord of the opening *Andante*. I decided to read the key signature of the two middle sections as containing two sharps (D major) rather than five flats (D flat major) – that way the *Andantino* and

the *Allegro* conform quite naturally to the ideal of simple yet skilfully idiomatic guitar writing.

The only two works Villa-Lobos wrote for guitar in those years are *Panqueca* and the *Mazurka in D major*. If *Dime perché* was in fact originally designed for guitar, its freedom of form, spirited charm and, last but not least, its choice of metre (4/4) would make *Panqueca* the more likely source. Either way, what matters is that this song clearly shows the place the guitar then held in the composer's fertile imagination, heralding what was to come.

Zé do Cavaquinho preferred gut to steel strings, and it may have been this that encouraged Villa-Lobos to seek out a purer sound. The embodiment of this ideal was at that time Miguel Lobet, for whom he composed a waltz that would make history. In the 1920s, someone asked the great Segovia if he knew Villa-Lobos, without telling him that the composer was within earshot. The guitarist replied that Lobet had shown him some of his works, but that they were "anti-guitar". "In what way?" asked the composer. Caught by surprise, Segovia tried to explain that one of his pieces, a *Valsa*, required the player to use the little finger of the right hand: "We don't use that finger in classical guitar." "Well, if you don't use it, why don't you cut it off?" fired back Villa-Lobos.

We do not know if the piece discussed by these legendary figures was in fact the *Valsa Concerto No. 2*, but it seems a reasonable guess that it was. The score includes a number of modulations typical of Lobet's style, and its five-note chords appear to require a fifth digit: the little finger...

All we have of this work and its eventful history is contained within a single unfinished manuscript; given up for lost, this work was discovered by Amaral Vieira in 1995 and was published in 2014 by Éditions Max Eschig. The score contains an introductory *Andante* of futuristic sonorities, a *Valsa Brilhante* conceived in the manner of a fantasia, a sketched-out theme in A minor and five empty lines. I have completed the A minor theme, and added a *da capo* and a coda which goes back to those opening sonorities. In so doing, I have tried to capture a reminiscence of Chopin, as suggested by the title.

The *Sexteto místico* was started in 1917, but was

probably completed years later. The resulting three-movement work (*Allegro non troppo – Adagio – Quasi Allegro*) is played without a break. The instrumentation echoes the sounds of the traditional Brazilian *choros*: guitar, flute and saxophone were key members of the street bands whose music would at one time have filled the night air of the “Cidade Maravilhosa”, the Marvellous City of Rio. Here, the addition of harp, oboe and celesta transforms them, bathing them in the light of a modernist fresco, in which each instrument plays at imitating itself. Villa-Lobos seems to have discovered the secret behind street music, its poignant nocturnal serenades, eastern touches and primal rhythmic obsession. Everything finds its way into the form of the music and nothing overwhelms the style; it is perhaps in this unexpected joining of forces that the secret implicit in the title lies.

From this perspective, his highly successful series of works with the title *Choros* can also be defined as ‘mystical’. As the composer himself explained, “The *Choros* represents a new form of composition, one which synthesizes the different modes of our indigenous and folk music.” The *Sexteto*, which predates the *Choros*, clearly anticipates this “new form”.

Villa-Lobos defined his *Introdução aos Choros* (Introduction to the Choros) as “a kind of old-style symphonic overture, scored for all the instruments involved in the rest of the works in the [*Choros*] series”. It features numerous references to the other *Choros*, from the opening *Forte*, a transfiguration of the flute melody at the start of *Choros No. 6*, to the brief cor anglais solo in the finale, which anticipates the very first guitar notes of *Choros No. 1*.

Choros No. 1 itself was dedicated to the charismatic pianist-composer Ernesto Nazareth (1863-1934), but also pays overt homage to Sâtiro Bilhar, legendary *choro* guitarist and author of *Tira poeira*, dubbed a “damned” polka by fellow musician Donga, who recounted how “Sâtiro would go into a house, say good evening, and immediately win over everyone present. Then he would slip his hat into his pocket, so that when he wanted a

change of air he was spared the ceremony of having to ask the mistress of the house to get it for him.” *Choros No. 1* has all the enigmatic wit of Bilhar, as well as the sublime blend of melancholy and disenchantment that characterized Nazareth.

The horizon broadens in *Choros No. 6*: masterfully constructed, this piece evokes the spirit of Brazil as a whole. There are the hills sinking into the ocean, almost hidden by the misty light of dawn: the day begins with a gentle, hypnotic dance; the owl's call is hushed, a solitary flute brings its serenade to an end. This “mournful and suburban” soliloquy, to use the composer's own phrase, is echoed in the second guitar cadenza in the *Introdução aos Choros*. That relationship and the significance of this work for large orchestra within Villa-Lobos's artistic life led to my choosing to include it on this album, enabling me in the process to pay my own particular tribute to his skill and profound sense of poetry. His orchestral style tends to bypass the usual logic dictating the elaboration of different orchestral parts, pushing the instruments to the limits of their solo potential. His lush orchestration, moreover, often calls for an ensemble both large in number and exotic in nature – he himself used to make the percussion instruments he wanted for performances of his music. As a result, some of these compositions are not often programmed, in comparison to the popularity of the guitar *morceaux* for which he is perhaps best known. It therefore gives me great pleasure that the humblest of instruments should, paradoxically, enable a work of such breadth of scope to gain a wider audience.

In 1958 Villa-Lobos composed a soundtrack for the hit film *Green Mansions*, although his music was only partially used in the final cut. The composer himself recorded the original score for United Artists, under the title *Floresta do Amazonas* (Forest of the Amazon). *Canção do Amor* (Song of Love) is a serenade: the orchestra enfolds an intimate dialogue between voice and guitar, lifting its resonances into the far distance.

Andrea Bissoli

Heitor Villa-Lobos (1887-1959)

I manoscritti per chitarra: capolavori e opere perdute • 2

Heitor Villa-Lobos nacque nel quartiere di Laranjeiras, a Rio de Janeiro, sul finire del diciannovesimo secolo. Era un bambino vivace e adorabile, tanto da meritarsi il grazioso soprannome di “Tuhú”, “piccola fiamma”. Il padre Raul, che lavorava alla Biblioteca Nacional, era clarinetista e violoncellista “dilettante”, nell’accezione più alta del termine; impartì al figlio le prime lezioni di musica, facendo di una viola un piccolo violoncello improvvisato. Il compositore più tardi descrisse così il suo noviziato: “Ero tenuto a riconoscere il genere, lo stile, il carattere e l’origine dei brani, così come a dichiarare con prontezza il nome della nota, dei suoni e dei rumori che si levavano al momento; lo stridere della ruota di un tram, il pigolio di un passero, il tonfo di un oggetto metallico... E guai a me se non indovinavo!” Nel 1899 Raul si ammalò e morì, prematuramente. L’irrequieto Tuhú iniziò a frequentare le *rodas de choro*, gruppi di musicisti *bohémien* che si esibivano per le feste cittadine in cambio di una “buona tavola”. Sotto l’egida di José Rebello da Silva (Zé do Cavaquinho) e forte dello studio dei classici (Carulli, Sor, Aguado, Carcassi), Villa-Lobos divenne un valente chitarrista. La madre Noêmia, che voleva fare di lui un medico, non si dava per vinta e Tuhú, per proseguire il suo apprendistato musicale, riparò in casa della zia Fifina. “Santa Zia Fifina”, come lui stesso amava ricordarla in età matura, era pianista e gli fece conoscere il *Clavicembalo ben temperato* di Bach: Tuhú ne fu ammaliato.

Da giovane Villa-Lobos viaggiò molto e, sebbene i suoi mirabolanti reportage includano una cerimonia funebre di tre giorni con la quale i selvaggi si sarebbero apprestati a cibarsi di lui, le tappe delle sue incursioni realmente documentate sarebbero Paranaguá, Manaus e lo Stato da Bahia. Nel 1912 conobbe Lucília Guimarães, egregia pianista carioca, che presto divenne sua moglie; fu la principale interprete delle sue opere in questa delicata fase della sua vita artistica.

Negli anni Venti Villa-Lobos compì due importanti viaggi in Europa, stabilendosi per l’occasione a Parigi, città che fu estremamente sensibile alla natura

dirompente delle sue composizioni, nonché della sua personalità. Compose in quegli anni la monumentale serie degli *Choros*, per gli organici più disparati: dalla chitarra sola (*Choros n°1*) fino a una compagine di orchestra, banda e cori (*Choros n°14*). Lo *Choros n°14*, assieme ad altri lavori, purtroppo è andato perduto. Quando Villa-Lobos tornò in Brasile, infatti, lo scoppio della Rivoluzione del 1930 impedì le rimesse che avrebbero ammansito i suoi creditori parigini; questo causò il pignoramento del mobilio nell’appartamento di Parigi, con il relativo contenuto...

La Rivoluzione del 1930, d’altro canto, offrì possibilità insperate al compositore. Nel 1932 fu messo a capo della S.E.M.A. (Superintendência de Educação Musical e Artística), organo ufficiale del governo Vargas, preposto alla diffusione della cultura musicale nel Paese; Villa-Lobos arrivò a dirigere un coro di quarantamila persone allo stadio Vasco da Gama!

All’inizio degli anni Trenta intraprese la stesura di un altro fondamentale ciclo di composizioni: le *Bachianas Brasileiras*, in cui la musica di Bach è vista dall’autore come “principio folclorico universale”, quasi un ponte tra le genti. Nelle *Bachianas* il contrappunto indulge al ritmo dei tropici e scopre in sé una seconda giovinezza; in quel periodo lo stesso accadde a Villa-Lobos, che cambiò il corso della sua vita sentimentale scrivendo una lettera d’addio alla moglie Lucília.

La fama del compositore cresceva e Villa-Lobos iniziò a dirigere i propri lavori orchestrali in mezzo mondo; la nuova compagna, Arminda Neves d’Almeida, gli fu sempre devota e, dopo la morte del compositore, ne perpetuò la memoria promuovendo la fondazione del Museu Villa-Lobos (1960). Tra gli interpreti che rivolsero i propri sforzi alla sua musica troviamo Arthur Rubinstein, Leopold Stokowski, Mstislav Rostropovich, Victoria de los Angeles, Andrés Segovia e Julian Bream.

Andrea Bissoli

"Una musica per chitarra... 'strumento da furfante...'"
Madonna mia!" Donna Noêmia si mise le mani nei capelli, esterrefatta: "Una musica per chitarra..." Noêmia già intravedeva nel futuro del suo piccolo Heitor la luce di un indorato traguardo: un giorno sarebbe stato un bravo medico. Poco si sa della musica che ne mosse lo sconcerto: fu scritta nel 1900, durava all'incirca due minuti ed era completamente libera di forma. Si intitolava *Panqueca*, stravagante omaggio ad uno dei manicaretti preferiti dell'autore. I consigli di Zé do Cavaquinho avevano dato i primi frutti, ma oggi possiamo soltanto fantasticare al suono di quel richiamo d'infanzia: *Panqueca*. Del manoscritto non c'è più traccia.

L'anno dopo Villa-Lobos scrisse una canzone: *Dime perché*. Tra le sue opere è la più antica giunta sino a noi; il manoscritto, conservato al Museu Villa-Lobos (Rio de Janeiro), è datato 10 aprile 1901 e appartiene dunque ad un periodo in cui Villa-Lobos componeva essenzialmente alla chitarra. Erano i tempi in cui frequentava il poeta Catulo da Paixão Cearense, la cui arte di paroliere trasformava le suadenti melodie degli *choros* nelle incantevoli *modinhas* per cui è passato alla storia.

Dime perché dura all'incirca due minuti e si articola come segue: *Andante*, *Andantino*, *Allegro* e ancora *Andante* (da capo). La partitura affida l'accompagnamento al pianoforte, ma fa ampio uso di sonorità riconducibili allo strumento dei 'furfanti'. Il tema principale e il *crescendo* conclusivo suggeriscono anzi una certa familiarità con il *cavaquinho*, piccola chitarra brasiliana a quattro corde. L'*Andante* iniziale e il da capo, inoltre, sono entrambi in sol maggiore, come l'accordatura di quel popolare strumento.

Immaginando che, sull'esempio dell'amico Catulo, Villa-Lobos potesse aver adattato un brano strumentale composto in precedenza, ho cercato di riportare la partitura ad una sua ipotetica origine. L'unico vero ostacolo che si è frapposto ad un'agile trascrizione è una brusca modulazione a re bemolle, concentrata nell'ultimo accordo dell'*Andante* iniziale: nelle due sezioni centrali la chiave di violino è seguita da cinque bemolli. Ho provato a leggere questi passaggi fingendo vi fossero invece due diesis: così eseguiti, l'*Andantino* e l'*Allegro* aderiscono con naturalezza all'ideale di una scrittura per chitarra semplice e al contempo 'sapiente'.

Gli unici due lavori che in quegli anni Villa-Lobos dedicò alle sei corde sono *Mazurka em Ré Maior e Panqueca*. Se davvero questa *canção* fosse nata sulla chitarra, la libertà formale, l'incantevole slancio e, non ultima, la scelta del metro (4/4) propenderebbero per la *Panqueca*. Ciò che conta, in ogni caso, è che *Dime perché* ben descrive come all'epoca la chitarra abitasse l'audace fantasia del compositore, segnandone già il destino.

Lo scrupolo di Zé do Cavaquinho, in fatto di chitarra, era tale da indurlo a preferire le antiche corde in budello a quelle in acciaio; fu forse il suo zelo a indurre Villa-Lobos alla ricerca di un suono più puro. L'incarnazione di questo ideale era all'epoca M. Llobet, per il quale Villa-Lobos aveva composto una *vals*a destinata a fare storia. Negli anni Venti, infatti, qualcuno chiese a Segovia: "Conosce Villa-Lobos?", guardandosi bene dal dirgli che il compositore li stava sentendo. Segovia rispose che Llobet gli aveva mostrato alcuni suoi lavori, ma erano antichitarristici. "Perché i miei lavori sarebbero antichitarristici?", si fece avanti l'interessato. Segovia, colto di sorpresa, cercò di spiegare che una certa *Valsa* prescriveva in partitura l'impiego del mignolo della mano destra: "Nella chitarra classica non si usa". "E allora, se non si usa, perché non se lo taglia?", fu la pronta risposta. Non sappiamo se fu proprio sulla *Valsa Concerto No. 2* che posarono lo sguardo quelle figure mitiche, ma vi sono delle circostanze che strizzano l'occhio a quest'ipotesi. La partitura presenta alcune modulazioni stilisticamente vicine a certo Llobet e, inoltre, alcuni accordi a cinque note sembrerebbero chiamare in causa un quinto dito: il mignolo appunto...

L'unico riflesso che quest'opera ancora emana del suo avventuroso passato è racchiuso nel tenue lucore di un manoscritto incompiuto; considerata smarrita, quest'opera fu ritrovata nel 1995 da Amaral Vieira e, nel 2014, è stata pubblicata dalla casa editrice Max Eschig. La partitura riporta un *Andante* introduttivo dalle sonorità avveniristiche, una *Valsa Brillante* concepita alla stregua di una fantasia, un tema in la minore appena abbozzato e cinque righi vuoti. Ho completato il tema in la minore, cui ho fatto seguire un da capo e una coda, che riprende le

sonorità dell'incipit. Ho cercato così di cogliere il suggerimento implicito nel titolo di chopiniana memoria.

Il *Sexteto místico* fu concepito nel 1917, ma è molto probabile che il compositore abbia concluso l'opera solo molti anni più tardi. Il trittico che ne risulta (*Allegro non troppo* – *Adagio* – *Quasi Allegro*) è da eseguirsi tutto d'un fiato. La strumentazione rievoca le sonorità degli antichi *choros*: la chitarra, il flauto e il sax, infatti, solevano un tempo carezzare l'aria notturna della *Cidade Maravilhosa*, la 'meravigliosa città' di Rio. L'arpa, l'oboe e la celesta li trasformano, sublimandoli nella luce di un affresco modernista, in cui ogni strumento gioca ad imitare se stesso. Villa-Lobos sembra aver carpito il segreto che accomuna la musica di strada, le pungenti serenate notturne, l'oriente e un'atavica ossessione ritmica. Tutto si insinua nella forma e nulla prende il sopravvento sullo stile; è forse in questa comunione inattesa il segreto che si cela nel titolo dell'opera.

Da questo punto di vista può essere definita 'mistica' anche la fortunata serie degli *Choros*. Spiega infatti il compositore brasiliano: "Lo *Choros* rappresenta una nuova forma di composizione musicale, nella quale sono sintetizzate le diverse modalità della nostra musica indigena e popolare". Il *Sexteto*, a sua volta, potrebbe essere stato concepito come un esemplare ante litteram di questa "nuova forma".

Villa-Lobos definì la sua *Introdução aos Choros* come "una specie di antica apertura sinfonica, che chiama in causa tutti gli strumenti impiegati nella serie". Quest'opera racchiude in sé numerosi richiami agli altri numeri: dal *Forte* iniziale, trasfigurazione della melodia con cui il flauto apre lo *Choros No. 6*, al breve assolo del corno inglese nel finale, anticipazione delle primissime note con cui la chitarra apre lo *Choros No. 1*.

Quest'ultimo brano è dedicato a Ernesto Nazareth, carismatico pianista-compositore, ma è anche un esplicito omaggio a Sâtiro Bilhar, leggendario *chorão* della chitarra e autore di *Tira Poeira*, una polca "dannata", come la definì Donga, che continua: "Sâtiro entrava in una casa, diceva 'Buonasera' e aveva già conquistato tutti. Per prima cosa poi si infilava in tasca il cappello, così quando gli andava di cambiare aria si risparmiava la cerimonia di

doverlo chiedere indietro alla padrona di casa". Lo *Choros No. 1* ha la verve intrigante di Bilhar e il sublime dissenso di malinconia e disincanto che contraddistingue la figura di Nazareth.

Nello *Choros No. 6* l'orizzonte si allarga: questo scrigno di pregevole fattura sprigiona l'anima del Brasile intero. Le colline diradano in mare, quasi svanendo nel vaporoso biancore dell'alba: il giorno si schiude in una danza ipnotica e mite; si estingue il grido della civetta, un flauto chiude solitario la sua serenata. Questo soliloquio, "choroso e suburbano", come lo definì Villa-Lobos, soggiace alla stesura della seconda cadenza della chitarra nell'*Introdução aos Choros*. L'affinità con quel notturno capriccio, l'importanza dello *Choros No. 6* nella vita artistica di Villa-Lobos, la pregnanza di quest'opera per grande orchestra: tutto ciò mi ha indotto ad inserire lo *Choros No. 6* nella produzione che qui si presenta. Nel fare ciò ho inteso rendere omaggio all'ingegno e alla profonda intuizione poetica del maestro brasiliano. Il sinfonismo di Villa-Lobos tende a scavalcare la logica consueta che conduce all'elaborazione delle parti orchestrali, spingendo gli strumenti ai confini delle loro potenzialità solistiche. L'orchestrazione lussureggiante, inoltre, richiede spesso un organico vasto e ricercato al contempo: Villa-Lobos arrivava a fabbricare da sé gli strumenti a percussione che gli abbisognavano per l'esecuzione delle sue opere. Questi aspetti hanno contribuito a rendere talune opere meno eseguite, favorendo i *morceaux* chitarristici ai quali la sua memoria è indissolubilmente legata. Sono dunque lieto che il più utile degli strumenti sia paradossalmente tramite per la diffusione di un'opera di così ampio respiro.

Nel 1958 Villa-Lobos compose le musiche per il colossale *Green Mansions*, poi impiegate solo in parte nella produzione del film. La partitura originale fu incisa per la United Artists sotto la direzione del compositore, con il titolo *Floresta do Amazonas. Canção do Amor* è una serenata: l'orchestra avvolge questo intimo dialogo tra una voce e una chitarra, portando lontano le risonanze che ne scaturiscono.

Andrea Bissoli

Gabriella Pace



Photo: Henrique Pontual

Gabriella Pace has twice won the Carlos Gomes Prize for 'Best Female Singer' in Brazil. She started her music and vocal studies with her father, Héctor Pace, and later studied with Leilah Farah in São Paulo and Pier Miranda Ferraro in Milan. She has worked with distinguished conductors, including Lorin Maazel, Fabio Mechetti, Isaac Karabtschovsky, Ira Levin, John Neschling, Rodolfo Fischer and Roberto Minczuk. Her operatic rôles include Tytania in Britten's *A Midsummer Night's Dream*, Ilia in *Idomeneo*, Pamina in *Die Zauberflöte*, Susanna in *Le nozze di Figaro*, Euridice in *Orfeo ed Euridice*, Giulietta in *I Capuleti e i Montecchi*, Adina in *L'elisir d'amore*, and Norina in *Don Pasquale*. She has also appeared as a soloist in Mahler's *Fourth Symphony*, Beethoven's *Ninth Symphony*, Orff's *Carmina Burana*, Mozart's *Requiem*, Rossini's *Stabat Mater*, and Haydn's *Die Schöpfung*, *Missa in tempore belli* and *Die Jahreszeiten*. With the Raga String Quartet she has performed Schoenberg's *String Quartet No. 2, Op. 10*.

Ensemble Musagète



Photo: Filippo Giaretta

The Ensemble Musagète, under the artistic direction of Giovanni Guglielmo, was founded in 2001. The instrumentation of the group allows them to explore a great variety of styles, from Baroque to contemporary. Nicola Campogrande, Alessandro Solbiati, Roberta Vacca, among others, have dedicated their works to the ensemble. It performs regularly throughout Italy and it has its own concert season, at the Gallerie d'Italia in the Leoni Montanari Palace (Vicenza). The recording of the *Sexteto mistico* features Fabio Pupillo (flute), Remo Peronato (oboe), Mauro Ribichini (alto saxophone), Anna Pittaro (celesta), Francesca Tirale (harp) and Andrea Bissoli (guitar).

Minas Gerais Philharmonic Orchestra



Photo: Rafael Motta

The Minas Gerais Philharmonic Orchestra was created in 2008 for the promotion of orchestral music in the State of Minas Gerais and elsewhere, nationally and internationally. Artistic excellence and dynamic programming are at the heart of the orchestra's work. With ninety musicians from all over Brazil, Europe, Asia and the Americas, the orchestra has won recognition, particularly through the 2012 Carlos Gomes Award for best Brazilian orchestra, and its selection in 2010 as the best classical music ensemble of the year by the São Paulo Art Critics Association (APCA). In 2009 its music director and principal conductor, Fabio Mechetti, was honoured with the Carlos Gomes Award for best Brazilian conductor. The Minas Gerais Philharmonic currently performs at the Palace of Fine Arts, a concert hall in the city of Belo Horizonte, capital of the state of Minas Gerais. It tours around the state as well as other states in Brazil, and abroad. It promotes audience development projects such as educational concerts and open concerts in the parks and squares of Belo Horizonte. It participates in festivals and fosters innovative initiatives, including the promotion of Brazilian contemporary composers and young Brazilian conductors.

Fabio Mechetti



Photo: Eugênio Sávio

Fabio Mechetti was born in São Paulo and has been Artistic Director and Principal Conductor of the Minas Gerais Philharmonic Orchestra since its formation in 2008. For his work with the orchestra he received the 2009 XII Carlos Gomes Award for Best Brazilian Conductor. Mechetti has also been Music Director and Principal Conductor of the Jacksonville Symphony Orchestra (USA) since 1999. He was formerly the Conductor of the Syracuse Symphony Orchestra and the Spokane Symphony Orchestra, where he is now its Conductor Emeritus. He made his début conducting the New Jersey Symphony Orchestra at Carnegie Hall in New York. Since then he has led several North American orchestras and is often a guest of summer festivals in the United States. He worked as Associate Conductor for Mstislav Rostropovich with the National Symphony Orchestra in Washington, and has conducted in Mexico, Spain, and Venezuela, as well as in Japan. Other engagements have included appearances with the BBC Scottish Symphony Orchestra, the Auckland Philharmonia Orchestra, and the Orchestre Symphonique de Québec. Winner of the Nikolai Malko International Conducting Competition in Denmark, Mechetti conducts regularly in Scandinavia, particularly the Danish National Radio Symphony Orchestra and, in Sweden, the Helsingborg Symphony Orchestra. He holds a Master's degree in Conducting and in Composition from the prestigious Juilliard School in New York.

Andrea Bissoli



Photo: Marcio Monteiro

The Italian guitarist Andrea Bissoli had his first lessons with his brothers, later studying with Giuseppe Maderni. When he was thirteen he gave his first recital in his hometown, performing Villa-Lobos's *Cinq Préludes*, later adding to his repertoire works by Turina, Albéniz and several of Villa-Lobos's *Études*, performances of which won him prizes at competitions for young musicians. At fourteen he retired from competitions to study with Stefano Grondona at the Conservatorio 'Arrigo Pedrollo' in Vicenza. After graduating with full marks from high school, he turned to musical studies, graduating and then completing a postgraduate course at the Vicenza Conservatory, once again *cum laude*. He studied with Laura Mondiello, Paul Galbraith, Alirio Diaz and Oscar Ghiglia, and has won awards at several guitar competitions in his native Italy. In 2006 he started the guitar duo Phèdre Adroit with Federica Artuso. They have studied baroque music with Monica Huggett and Sigiswald Kuijken, and also play nineteenth-century music on two period instruments labelled 'Petitjean'. Their repertoire also includes an all-Villa-Lobos programme of unpublished transcriptions for two guitars made by Andrea Bissoli. Andrea Bissoli plays a J. Vincenti guitar, currently strung with New Nylgut strings by Aquila.

www.andreabissoli.com

To Federica.

With thanks to Marcelo Rodolfo, Jacques Vincenti, don Agostino Zenere, Stefano Grondona,
Marco Di Pasquale, Michele Brugnaro and Federico Zandonà

Heitor Villa-Lobos's mother dismissed the guitar as "an instrument played by scoundrels", but his earliest surviving work, *Dime perché*, comes from a time when he was composing almost exclusively on this instrument. By completing his unfinished *Valsa Concerto No. 2*, Andrea Bissoli brings to life the subject of a notorious anecdote between Segovia and Miguel Llobet, and the *Sexteto místico* echoes Brazilian street band sounds, anticipating Villa-Lobos's "new form" of the mystical *Choros*. The intimate serenade *Canção do Amor* is from his soundtrack for the film *Green Mansions*.



Heitor VILLA-LOBOS

(1887-1959)



The Guitar Manuscripts: Masterpieces and Lost Works • 2

- | | | |
|----------|---|--------------|
| 1 | Dime perché (Guitar version by Andrea Bissoli) (1901/2010)* | 2:09 |
| 2 | Valsa Concerto No. 2 (Completed by Andrea Bissoli) (1904/2009) | 4:46 |
| 3 | Sexteto místico (1917) | 7:31 |
| 4 | Introdução aos Choros (1929) | 13:15 |
| 5 | Choros No. 1 (1920) | 4:38 |
| 6 | Choros No. 6 (1926) | 25:34 |
| 7 | Canção do Amor (1958) | 4:39 |

***WORLD PREMIÈRE RECORDING**



Andrea Bissoli, Guitar **1-5 7**

Gabriella Pace, Soprano **7**

Ensemble Musagète **3**



Andrea Bissoli, Guitar • Fabio Pupillo, Flute • Remo Peronato, Oboe
Mauro Ribichini, Alto saxophone • Anna Pittaro, Celesta • Francesca Tirale, Harp
Minas Gerais Philharmonic Orchestra **4 6 7** • **Fabio Mechetti** **4 6 7**

Sponsored by Orquestra Filarmônica de Minas Gerais

A co-production with APM Alessandro Panetto Management

Full recording and publishers' details can be found inside the booklet

Producer: Alessandro Panetto • Booklet notes: Andrea Bissoli

Cover: *Villa-Lobos playing the reco-reco, 1957* (Photo kindly provided by Museu Villa-Lobos)