



CD-1178 DIGITAL

# GUIDO SANTÓRSOLA

played by

María Isabel Siewers *guitar*



**SANTÓRSOLA, Guido** (1904-1994)**Three Aires of Court** (1966) *(Columbia Co.)* **9'46**

- |     |             |      |
|-----|-------------|------|
| [1] | I. Prelude  | 4'30 |
| [2] | II. Aria    | 2'34 |
| [3] | III. Finale | 2'37 |

from **Sonata No. 4 (Italiana)** for solo guitar (1977) *(Bèrben)* **10'18**

- |     |                      |      |
|-----|----------------------|------|
| [4] | II. Reverie          | 5'40 |
| [5] | III. Alla Tarantella | 4'36 |

[6] **Preludio No. 2** (a Luisa Walker) *(Bèrben)* **7'19**from *Cinco preludios* (1959)from **Cuatro piezas latino-americanas** (1971) *(Bèrben)* **8'11**

- |     |                   |      |
|-----|-------------------|------|
| [7] | II. Valsa Chorusa | 5'14 |
| [8] | IV. Malambo       | 2'51 |

**Suíte Antiga** (1945/1975) *(Musicalia S/A Cultura Musical)* **20'08**

- |      |                    |      |
|------|--------------------|------|
| [9]  | I. Preludio        | 5'02 |
| [10] | II. Minueto – Trio | 4'30 |
| [11] | III. Musetta       | 2'51 |
| [12] | IV. Sarabanda      | 3'06 |
| [13] | V. Giga            | 4'21 |

[14] **Choro No. 1** (1944/1975) *(Columbia Music Co.)* **3'38**[15] **Valsa-Choro** (1960/1975) *(Columbia Music Co.)* **6'57**

# **Concertino (1980) (Bèrben)**

**7'42**

(arranged for two guitars by María Isabel Siewers)

- |           |                        |      |
|-----------|------------------------|------|
| <b>16</b> | I. <i>Alegre</i>       | 3'20 |
| <b>17</b> | II. Pastorale          | 1'43 |
| <b>18</b> | III. <i>Allegretto</i> | 2'33 |

## **María Isabel Siewers, guitar** **Daniela Canale, guitar II (*Concertino*)**

### **INSTRUMENTARIUM**

**María Isabel Siewers: guitar by Greg Smallman**

**Daniela Canale: guitar by Bernd Holzgruber**

Recording data: May 2000 at Länna Church, Sweden

Balance engineer/Tonmeister: Thore Brinkmann

Neumann KM 130 and Sennheiser MKH 80 microphones;

microphone amplifier and mixer by Didrik De Geer, Stockholm;

Jünger AD converter; Genex GX 8000 MOD recorder; Stax headphones

**Producer: Thore Brinkmann**

Digital editing: Sibylle Strobel

Cover text: © John Skinner 2003

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

Front cover photograph: © Ingemar Hagerfors

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

**BIS CDs can be ordered from our distributors worldwide.**

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

**BIS Records AB, Stationsvägen 20, S-184 50 Åkersberga, Sweden**

**Tel.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 • Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40**

**e-mail: [info@bis.se](mailto:info@bis.se) • Website: <http://www.bis.se>**

**© & P 2003, BIS Records AB, Åkersberga.**

**Under perioden 2002-2005 erhåller BIS Records AB stöd till sin verksamhet från Statens kulturråd.**



**María Isabel Siewers**

**A**s if to compensate for a classical repertoire proper (Sor, Giuliani etc.) that is rather modest, the modern guitar literature is particularly rich in two other fields: the imitation or formal parody of earlier music – Renaissance, baroque or even later periods – and the borrowing of popular elements, particularly Spanish and Latin American.

In the twentieth-century guitar repertoire, these tendencies are represented in varying degrees from two different sources: major composers with an intimate knowledge of the instrument and virtuoso guitarists with a flair for original composition. The first category most obviously includes the Mexican, Manuel Ponce, who benefited greatly from a long association with Segovia, and the Brazilian, Heitor Villa-Lobos, who remained all his life an occasional, if highly idiosyncratic, guitarist. The second group numbers such figures as the Paraguayan, Agustín Barrios, one of the great twentieth-century performers, or – within a more limited range – the Venezuelan, Antonio Lauro. Occasionally, a guitarist has developed into a mainstream composer, Cuban-born Leo Brouwer being the obvious example. For a major composer to become, retrospectively, a guitar virtuoso is clearly unlikely, although **Guido Santórsola** might sometimes seem to have completed this trajectory. In reality, however, for all Santórsola's empathy with the instrument, it is still his musical ideas that come first. He does not write 'desde la guitarra' like Brouwer – a point, incidentally, which often makes his pieces more difficult to play.

Born in the small Italian town of Canosa di Puglia, Santórsola grew up in Brazil and later moved to Uruguay, eventually becoming a Uruguayan citizen. After receiving early theory lessons from his father, he studied the violin and composition at the São Paulo Conservatory and took masterclasses in Naples under Fusella and at Trinity College, London, under Alfred Mitowsky. Santórsola had a long and distinguished career as a violinist (and latterly violist) in various orchestras and founded the Paulista String Quartet; he also taught at the São Paulo and Montevideo Conservatories, besides working as researcher and collector for his own Brazilian Musical Institute. Such a broad musical formation and eclectic musical tastes produced an impressive musical legacy, reflecting such diverse impulses as baroque counterpoint, Brazilian and Uruguayan folk music

and even the serialism of the Second Viennese School.

As far as the guitar is concerned, there can be few composers who have written so extensively and idiomatically for the instrument. Santórsola's œuvre thus includes three full guitar concertos and a long series of chamber works, including six *Sonatas a duo*, featuring two guitars or guitar(s) with another instrument. His output for solo guitar was even more prolific, including five full sonatas, whose various subtitles – *Hispánica* (No. 2), *Italiana* (No. 4) and *Brasileira* (No. 5) – reflect various elements of the universal guitar repertoire, as well as Santórsola's own musical range. It is this range which is so ably illustrated by the present recital.

### **Three Airs of Court (1966)**

Written twenty years after the *Suite Antiga*, the *Three Airs of Court* have even earlier musical antecedents, although the title of Santórsola's triptych could be slightly misleading. The original term *air de cour* was used in France between about 1570 and 1650 of secular and strophic songs sung at court. The genre may be best-known to guitarists from the many pieces in Jean-Baptiste Besard's vast *Thesaurus Harmonicus* (1603), although John Dowland's songs and lute solos are also related to this tradition.

The leading notes in the arpeggios of the opening E minor prelude may suggest a kind of generic *air de cour*, but two tremolo passages then introduce a technique rarely found before Tárrega, while the E major coda, marked *Tempo di Sarabanda*, recalls a much later kind of baroque suite. The graceful A major *Aria*, title apart, is also more generically baroque, whilst the *Finale*, a lively 6/8 gigue in the same key, suggests something slightly later than the early seventeenth century. The *Aria*, in particular, recalls the beautiful guitar transcriptions from Bach's violin partitas and the lute suites of his great contemporary, Weiss, then in the process of being rediscovered.

### **Reverie and Alla Tarantella (1977)**

The *Reverie* and *Alla Tarantella* are the second and third movements of Santórsola's *Sonata No. 4 (Italiana)* for solo guitar. If the former evokes late-romantic European

salon music, the latter has its origins in a folk dance from the town of Taranto in the composer's native Puglia. Like the previous *Malambo*, however, the *Alla Tarantella* transcends its traditional origins; the modern idiom of both pieces, with striking percussive effects (for the hands and even the feet) and the dramatic exploitation of fourth intervals is a further reminder of Santórsola's eclecticism. Like *Valsa Chorusa* and *Malambo*, moreover, *Reverie* and *Alla Tarantella* also stand well as independent pieces and do not suffer by being extracted from their original context.

### **Preludio No. 2 (1959)**

The *Preludio No. 2* is taken from the collection *Cinco preludios* from 1959. Marked *Improvvisando 'ad libitum'*, it is written without bar-lines in the manner of the *style brisé* lute prelude. Here baroque analogies end, however, for with its advanced harmonies, strong dynamic contrasts and dramatic *rasgueado* passages, the piece suggests a more modern musical idiom than most of the other works in this recital. The piece is dedicated to the distinguished teacher and recitalist Luise Walker (1910-1998), a tireless advocate of the contemporary guitar repertoire, as well as long-time friend and mentor of the present performer.

### **Valsa Chorusa and Malambo (1971)**

These two pieces are the second and fourth, respectively, of Santórsola's *Cuatro piezas latino-americanas* from 1971. The *Valsa Chorusa*, with its fondness for parallel thirds and tenths, shows off the guitar's more conventional sonorities; the highly energetic *Malambo*, on the other hand, a version of the only Argentine dance performed exclusively by men, is full of percussive effects, even though its insistent hemiola (alternating 6/8 and 3/8 rhythms) suggests such Spanish ancestry as the *canarios*.

### **Suíte Antiga (1945)**

The most famous twentieth-century neo-baroque guitar music is probably that of Ponce, including the *20 Variations and Fugue on 'Folias de España'*; Ponce even produced an

entire baroque suite, which he passed off as written by Bach's contemporary, the lutenist Silvius Leopold Weiss – the work is known indulgently by guitarists as Ponce's 'little weiss'.

Santórsola's *Suíte Antiga*, on the other hand, does not attempt to conceal its modern origins. It is an altogether freer and more complex baroque excursion than the Ponce-Weiss suite, although this in no way reflects unfamiliarity with the idiom: the composer was, after all, an expert performer on the viola d'amore and adapted many baroque works for the instrument. The A minor *Preludio*, then, is quite close to its historical precedents, with its quasi-improvisatory *style brisé* (or 'broken style') reminiscent of seventeenth- and eighteenth-century lute or keyboard preludes. The *Minueto* and *Trio* defy baroque convention both by their tonality – E minor and E major, respectively – and by replacing the more traditional *allemande* and *courante*. The *Musetta* then carries the process of emancipation even further, by abandoning the gavotte-like pastoral associated with this character piece in favour of a graceful 6/8 rhythm, and by replacing the typical bass-drone effect with repeated high harmonics. The A minor *Sarabanda*, with its flowing quavers, and *Giga* (a lively Italian one in 12/8 time) then return the suite to more conventional baroque parameters.

### **Choro No. 1 (1944) and Valsa-Choro (1960)**

The term *chôro* has various meanings in Brazilian popular music. It originally referred to the groups of *chorões* or musical serenaders that developed in Rio in the late nineteenth century, with a repertoire drawn mostly from European society dances. In the twentieth century, however, the *chôro* or *chorinho* became associated with other popular dances of urban Brazil, such as the *samba* and the *tango brasileiro*. These vary in tempo and instrumentation, but share the same syncopated binary figures and predilection for hemiola. A major example in both contexts is Villa-Lobos: the various numbers of his *Suíte populaire brésilienne* are thus classic examples of the older kind of *chôro*, while his much loved *Chôro No. 1* (sadly, there were no others) would exemplify the modern variant. The finest guitar solo of all in the latter genre, however, may be the beautiful

*Choro de Saudade* of Agustín Barrios.

Like Villa-Lobos, Santórsola wrote pieces of both kinds. The *Choro No. 1* (one of his most famous pieces, originally composed for the piano and transcribed for guitar by the composer himself in 1975) is an example of the second type. The *Valsa-Choro* (particularly with the introduction of a lively middle section, *alla viennesa*) harks back to the older tradition.

### **Concertino (1980)**

In their efforts to develop a viable guitar repertoire, guitarists have often had to exercise their own ingenuity, a feature most apparent in the enormous range of transcriptions and arrangements from virtually every classical composer and every musical combination. María Isabel Siewers makes her own unique contribution to this literature with the present *Concertino*. In addition to music for guitar in combination with various other instruments, Santórsola also wrote works for more than for one guitar, the present composition originally being for three of them. It is heard here in its entirety, but in an ingenious and sensitive re-arrangement for just two instruments, with the collaboration of the guitarist Daniela Canale. The work is sometimes listed as *Concertino a la manera clásica*, a title which – together with its markings of *Alegre* [sic], *Pastorale* and *Allegretto* – suggests its attractive neo-classical idiom.

© *John Skinner* 2003

Acclaimed for her extraordinary lyricism, refined artistic temperament and outstanding technique, **María Isabel Siewers** has performed in many of the world's greatest halls, including the Wigmore Hall (London), Konzerthaus (Vienna), Martinů Hall (Prague), Carnegie Hall (New York) and the Théâtre des Champs Elysées (Paris), and has played at many important music festivals. She has regularly toured, taught and adjudicated in international competitions throughout Europe, North and South America, Australia and New Zealand. She has occupied several teaching posts in Argentina and, since 1989, she has directed a guitar class at the University Mozarteum in Salzburg, Austria.



María Isabel Siewers has appeared as a soloist with various chamber and symphony orchestras. As a chamber musician she shows remarkable versatility; she performs regularly with the violinists Amiram Ganz, Rafael Gintoli (Duo de Buenos Aires) and Dorothea Sessler, and with the Stamic Quartet (Prague), Martinů Quartet (Prague) and Divertimento Innsbruck. Her repertoire in this field ranges from Giuliani or Paganini to contemporary music. She takes a special interest in 20th-century masterpieces for the guitar, in the rich and enchanting Latin American repertoire (including cross-over) and in chamber music with guitar. She has commissioned and premièred numerous solo and chamber works and concertos – for example the *Concierto de Estío*, written for her by the Prague-based composer Sylvie Bodorova, with the Bohemian Chamber Orchestra conducted by Leos Swarowsky in 2000. Other eminent composers have dedicated works to her: José Luis Campana, Jorge Cardoso, John Duarte, Helmut Jasbar, Gustavo Kantor, Máximo Diego Pujol, Larry Traiger, Marios Elias, and Sergio Parotti.

María Isabel Siewers studied under María Luisa Anido in her native Argentina and at the Manuel de Falla Conservatory, where she gained a Gold Medal. A scholarship from the Spanish government enabled her to participate in masterclasses under Andrés Segovia in Santiago de Compostela, and another from the Italian government supported her attendance at the Accademia Chigiana in Siena, where she studied under Oscar Ghiglia, Ruggero Chiesa and Alain Meunier, and was awarded the Diploma de Merito. Later she studied under Abel Carlevaro and Nikolaus Harnoncourt. Despite her busy international career, María Isabel Siewers retains a strong interest in the musical life of her native Argentina, where she founded the ‘Seminario de guitarra Musicampus’ in 1987 and has conducted a music series for young people on national radio.

**Daniela Canale** was born in Argentina in 1969. She studied in Mendoza, where she graduated from the School of Music of the Universidad de Cuyo. There she attended the guitar courses of Cristina Cuitiño, who had also taught her as a beginner. She continued her studies in the University Mozarteum in Salzburg under the supervision of María Isabel Siewers, and graduated in 2001 as ‘Magister Artrium’. Her successful career

as a soloist began in 1993, when she played with the Lyon Youth Orchestra in Argentina. In 1994 and 1995 she played with the Orchestra of the Universidad de Cuyo. Later she was invited to perform in France, for the 7th International Guitar Festival in Lyon. Daniela Canale is also very active in the field of chamber music, especially with Fernando Elías in the Duo Xymbal (percussion and guitar). At the request of the Bregenz Festival she composed incidental music to the play *Don Quijote*, which was performed during the summer of 2001. Since 1999 she has taught at the Salzburg Music School. She has also been assisting María Isabel Siewers at the University Mozarteum.

---

**A**ls ob sie kompensieren wollte, daß sich das eigentliche klassische Repertoire (Sor, Giuliani etc.) eher bescheiden ausnimmt, ist die moderne Gitarrenliteratur auf zwei anderen Gebieten besonders reichhaltig: der Imitation oder formalen Parodie der Musik aus Renaissance, Barock und späteren Zeiten sowie der Entlehnung volkstümlicher Elemente, insbesondere spanischer und lateinamerikanischer Herkunft.

Im Gitarrenrepertoire des 20. Jahrhunderts werden diese Tendenzen durch zweierlei Gruppen in unterschiedlichem Ausmaß verkörpert: bedeutende Komponisten mit intimer Kenntnis des Instruments und Gitarrenvirtuosen mit einem Faible für Originalkompositionen. Zu der ersten Kategorie gehört zweifelsohne der Mexikaner Manuel Ponce, der von seiner langjährigen Bekanntschaft mit Segovia profitierte, sowie der Brasilianer Heitor Villa-Lobos, der zeitlebens ein Gelegenheitsgitarrist blieb – wenngleich ein hochindividueller. Zur zweiten Gruppen zählen Namen wie Agustín Barrios aus Paraguay, einer der großen Gitarristen des 20. Jahrhunderts, oder, mit etwas begrenzterem Spektrum, Antonio Lauro aus Venezuela. Mitunter wird aus einem Gitarristen ein hauptberuflicher Komponist, wofür der in Kuba geborene Leo Brouwer das bekannteste Beispiel liefert. Daß dagegen aus einem bedeutenden Komponist ein Gitarrenvirtuose wird, ist natürlich unwahrscheinlich, auch wenn **Guido Santórsola** diesen Weg manchmal vollendet zu haben scheint. All seiner Liebe zum Instrument zum Trotz stellen sich doch in der

Wirklichkeit immer noch die musikalischen Gedanken zuerst ein. Anders als Brouwer schreibt er seine Stücke nicht „desde la guitarra“ – was seine Stücke, beiläufig bemerkt, nicht einfacher macht.

Santórsola wurde in der kleinen italienischen Stadt Canosa di Puglia geboren, wuchs in Brasilien auf und zog später nach Uruguay, dessen Staatsbürgerschaft er schließlich annahm. Nach frühem Theorieunterricht bei seinem Vater studierte er Violine und Komposition am Konservatorium von São Paulo; außerdem absolvierte er Meisterklassen bei Fusella in Neapel und bei Alfred Mitowsky am Trinity College in London. Lange Zeit war Santórsola ein renommierter Geiger (später spielte er Bratsche) in verschiedenen Orchestern; außerdem gründete er das Paulista String Quartet, unterrichtete an den Konservatorien von San Páolo und Montevideo und arbeitete daneben als Forscher und Sammler für sein eigenes Brasilianisches Musikinstitut. Eine derart breite musikalische Bildung und solche eklektizistischen musikalischen Vorlieben erzeugten ein beeindruckendes musikalisches Vermächtnis, in dem sich so heterogene Einflüsse wie barocker Kontrapunkt, brasilianische und uruguayische Volksmusik und selbst der Serialismus der Zweiten Wiener Schule widerspiegeln.

Was die Gitarre anbelangt, so gibt es nur wenige Komponisten, die so umfassend und idiomatisch für sie geschrieben haben. Zu Santórsolas Schaffen gehören daher drei Gitarrenkonzerte und eine große Anzahl von kammermusikalischen Werken, u.a. sechs Duosonaten für zwei Gitarren oder Gitarre(n) mit anderem Instrument. Sein Schaffen für Sologitarre ist noch umfangreicher und enthält u.a. 5 Sonaten, deren Untertitel – *Hispanica* (Nr. 2), *Italiana* (Nr. 4) und *Brasileira* (Nr. 5) – verschiedene Elemente des allgemeinen Gitarrenrepertoires wie auch Santórsolas eigenes musikalisches Spektrum widerspiegeln. Genau dieses Spektrum veranschaulicht die vorliegende Einspielung auf treffliche Weise.

### **Three Airs of Court (1966)**

20 Jahre nach der *Suíte Antiga* entstanden, haben die *Three Airs of Court* (*Drei höfische Gesänge*) noch ältere musikalische Vorläufer, wenngleich der Titel dieses Triptychons

leicht in die Irre führen könnte. Der originale Terminus *air de cour* wurde zwischen ungefähr 1570 und 1650 in Frankreich für weltliche Strophenlieder, die am Hof gesungen wurden, benutzt. Gitarristen mag diese Gattung durch die zahlreichen Stücke aus Jean-Baptiste Besards umfangreichem *Thesaurus Harmonicus* (1603) bekannt sein, auch wenn John Dowlands Lieder und Lautensolostücke sich ebenfalls in diese Tradition einreihen.

Die Hauptnoten in den Arpeggien des einleitenden e-moll-*Präludiums* könnten eine Art gattungskonformes *air de cour* andeuten, doch führen die beiden anschließenden Tremolopassagen eine Technik ein, die vor Tárrega kaum zu finden ist, während die „Tempo di Sarabanda“ bezeichnete E-Dur-Coda einen wesentlich späteren Typus der Barocksuite evoziert. Die elegante A-Dur-Aria ist, vom Titel einmal abgesehen, ebenfalls eher barocker Provenienz, während das *Finale* – eine lebhafte 6/8-Gigue derselben Tonart, kaum nach dem frühen 17. Jahrhundert anzusiedeln ist. Insbesondere die *Aria* klingt an die wunderschönen Gitarrentranskriptionen der Bachschen Violinpartiten und der Lautensuiten seines großen Zeitgenossen Weiss an, die damals gerade wiederentdeckt wurden.

### **Reverie und Alla Tarantella (1977)**

*Reverie* und *Alla Tarantella* sind der zweite und dritte Satz aus Santórsolas *Sonate Nr. 4 (Italiana)* für Sologitarre. Während das erstere die spätoromantische Salonmusik Europas evoziert, hat das letztere seine Wurzeln in einem Volkstanz aus der Stadt Taranto in Puglia, der Heimat des Komponisten. Wie auch zuvor der *Malambo* läßt das *Alla Tarantella* seinen traditionellen Ursprung hinter sich; das moderne Idiom beider Stücke mit den verblüffenden perkussiven Effekten (für Hände und sogar für Füße) sowie die dramatische Ausnutzung der Quartintervallik deuten wiederum auf Santórsolas Eklektizismus. Wie *Valsa Chorusa* und *Malambo* sind auch *Reverie* und *Alla Tarantella* selbständige Stücke, die den Verlust ihres ursprünglichen Kontextes durchaus verkraften.

### **Preludio Nr. 2 (1959)**

*Preludio Nr. 2* entstammt der Sammlung *Cinco preludios* aus dem Jahr 1959. Es trägt die Spielanweisung *Improvvisando „ad libitum“* und ist ohne Taktstriche notiert, ganz

im *style brisé* des Lautenpräludiums. Doch hier enden die Analogien zum Barock, denn mit seiner avancierten Harmonik, seinen starken dynamischen Kontrasten und den dramatischen Rasgueado-Passagen entfaltet dieses Stück eine weitaus modernere Klangsprache als die meisten anderen Werke dieser Einspielung. Das Stück ist der hervorragenden Lehrerin und Gitarristin Luise Walker (1919-1998) gewidmet, einer unermüdlichen Verfechterin des zeitgenössischen Gitarrenrepertoires und langjährigen Freundin und Mentorin des Interpreten dieser Einspielung.

### **Valsa Chorosa und Malambo (1971)**

Diese beiden Stücke sind das zweite bzw. vierte Stück aus Santórsolas *Cuatro piezas latino-americanas* aus dem Jahr 1971. *Valsa Chorosa* präsentiert mit seiner Vorliebe für parallele Terzen und Dezimen die eher konventionelle Klangwelt der Gitarre; der ungemein kraftvolle *Malambo* – eine Form des einzigen argentinischen Tanzes, der ausschließlich von Männern getanzt wird – ist voller perkussiver Effekte, obschon seine insistenden Hemiolen (abwechselnde 6/8- und 3/8-Rhythmen) auf spanische Vorläufer wie den Canarios verweisen.

### **Suíte Antiga (1945)**

Die berühmtesten neobarocken Gitarrenwerke des 20. Jahrhunderts stammen sicherlich von Ponce, wie beispielsweise die *20 Variationen und Fuge über „Folias de España“*; Ponce schrieb sogar eine vollständige barocke Suite, die er unter dem Namen des Lautenisten Silvius Leopold Weiss herausgab, einem Zeitgenossen Bachs – unter Gitarristen ist das Werk daher als Ponces „Kleiner Weiss“ bekannt.

Santórsolas *Suíte Antiga* versucht dagegen gar nicht erst, ihre moderne Herkunft zu verleugnen. Alles in allem handelt es sich um eine freiere und komplexere Barockexkursion als die Ponce/Weiss-Suite, obwohl dies keineswegs auf Unvertrautheit mit dem Idiom beruht. Immerhin war der Komponist ein kundiger Interpret auf der Viola d'amore und bearbeitete zahlreiche Barockwerke für dieses Instrument. Das a-moll-*Preludio* steht seinen historischen Vorläufern mit dem quasi-improvisatorischen *style*

*brisé* („gebrochener Stil“), der an Lauten- oder Klavierpräludien des 17. und 18. Jahrhunderts erinnert, ausgesprochen nahe. *Minueto* und *Trio* trotzen barocken Konventionen sowohl durch ihre Tonarten – e-moll und E-Dur – und dadurch, daß sie die traditionellere Allemande bzw. Courante ersetzen. Die *Musetta* führt den Emanzipationsprozeß noch weiter, indem sie die gavotteske Idylle, die man mit diesem Charakterstück verbindet, zugunsten eines graziösen 6/8-Takts opfert, und indem sie den typischen Bordunbaß durch hohe Flageolettrepetitionen ersetzt. Die a-moll-*Sarabande* mit ihren fließenden Achteln und die *Giga* (lebhaft italienisch im 12/8-Takt) kehren zu den konventionelleren barocken Modellen zurück.

### **Choro Nr. 1 (1944) und Valsa-Choro (1960)**

Der Begriff *chôro* hat in der brasilianischen Volksmusik verschiedene Bedeutungen. Ursprünglich bezog er sich auf die Gruppen von *chorões* oder fahrenden Musikern, die sich im Rio des späten 19. Jahrhunderts herausbildeten und deren Repertoire im wesentlichen aus europäischen Gesellschaftstänzen bestand. Im 20. Jahrhundert wurde *chôro* oder *chorinho* dagegen mit Volkstänzen der brasilianischen Städte wie beispielsweise dem Samba und dem Tango brasileiro in Zusammenhang gebracht. Sie variieren in Tempo und Besetzung, teilen jedoch dieselben synkoptierten Zweier-Figuren und eine Vorliebe für Hemiolen. Ein bedeutendes Beispiel für beide Kontexte ist Villa-Lobos: Die verschiedenen Stücke seiner *Suite populaire brésilienne* etwa sind klassische Beispiele für die ältere Art des *chôro*, während sein vielgeliebter *Chôro Nr. 1* (leider folgten keine weiteren) die moderne Variante repräsentiert. Das vorzüglichste Gitarrensolowerk der letzteren Gattung aber ist der wunderschöne *Choro de Saudade* von Agustín Barrios.

Wie Villa-Lobos schrieb Santórsola Stücke beiderlei Arten. Der *Choro Nr. 1* (eines seiner bekanntesten Stücke, ursprünglich für Klavier komponiert und 1975 vom Komponisten selber für Gitarre transkribiert) ist ein Vertreter der zweiten Gattung. *Valsa-Choro* greift (zumal mit der Einführung eines lebhaften Mittelteils *alla viennesa*) zurück auf die ältere Tradition.

## **Concertino (1980)**

Bei ihren Bemühungen zur Schaffung eines lebensfähigen Gitarrenrepertoires mußten Gitarristen oftmals ihre eigene Geschicklichkeit erproben, was man an der Unzahl der Transkriptionen und Bearbeitungen beinahe jedes klassischen Komponisten und jeder Besetzung sieht. Mit ihrem *Concertino* steuert María Isabel Siewers ihren eigenen einzigartigen Beitrag zu dieser Literatur bei. Neben Werken für Gitarre mit verschiedenen anderen Instrumenten komponierte Santórsola auch Werke für mehr als eine Gitarre; die fragliche Komposition sah ursprünglich drei Gitarren vor. Hier ist es in seiner Gesamtheit zu hören, aber in einer kongenialen und sensiblen Bearbeitung für zwei Gitarren (gemeinsam mit der Gitarristin Daniela Canale). Manchmal wird das Werk als *Concertino a la manera clásica* bezeichnet, ein Titel, der – zusammen mit den Bezeichnungen *Alegre* [sic], *Pastorale* und *Allegretto* – auf das attraktive neoklassizistische Idiom verweist.

© John Skinner 2003

**María Isabel Siewers** wird für ihre außerordentliche Klangs Schönheit, ihr kultiviertes künstlerisches Temperament und ihre hervorragende Technik gepriesen. Sie ist in den wichtigsten Konzertsälen der Welt aufgetreten, u.a. in der Wigmore Hall (London), dem Wiener Konzerthaus, dem Martinů Saal (Prag), der Carnegie Hall (New York) und dem Théâtre des Champs Elysées (Paris); bei zahlreichen bedeutenden Festivals war sie zu Gast. Regelmäßig unternimmt sie Konzertreisen, unterrichtet und fungiert als Jurymitglied bei internationalen Wettbewerben in ganz Europa, Nord- und Südamerika, Australien und Neuseeland. In Argentinien hatte sie verschiedene Lehrtätigkeiten inne; seit 1989 leitet sie eine Gitarrenklasse am Mozarteum Salzburg.

Als Solistin ist María Isabel Siewers mit zahlreichen Kammer- und Synchronieorchestern aufgetreten. Als Kammermusikerin zeigt sie eine bemerkenswerte Vielseitigkeit; sie tritt regelmäßig mit den Geigern Amiram Ganz, Rafael Gintoli (Duo de Buenos Aires) und Dorothea Sessler auf sowie mit dem Stamic Quartet (Prag), dem Martinů Quartet (Prag) und dem Divertimento Innsbruck. Ihr Repertoire auf diesem Gebiet reicht von Giuliani und Paganini bis hin zu zeitgeössischer Musik. Ihr besonderes

Augenmerk gilt den Gitarren-Meisterwerken des 20. Jahrhunderts, dem reichen und bezaubernden lateinamerikanischen Repertoire (inkl. Crossover) und der Kammermusik mit Gitarre. Sie hat zahlreiche Solo- und Kammermusikwerke und Konzerte in Auftrag gegeben und uraufgeführt – u.a. das von der Prager Komponistin Sylvie Bodorova für sie geschriebene *Concierto de Estio* mit dem Bohemian Chamber Orchestra unter Leos Swarowsky (2000). Andere bedeutende Komponisten haben ihr Werke gewidmet: José Luis Campana, Jorge Cardoso, John Duarte, Helmut Jasbar, Gustavo Kantor, Máximo Diego Pujol, Larry Traiger, Marios Elias und Sergio Parotti.

María Isabel Siewers studierte in ihrer argentinischen Heimat bei María Luisa Anido und am Manuel de Falla Konservatorium, wo sie eine Goldmedaille gewann. Ein Stipendium der spanischen Regierung ermöglichte es ihr, an Meisterklassen von Andrés Segovia in Santiago de Compostela teilzunehmen; ein Stipendium der italienischen Regierung unterstützte ihre Teilnahme an der Accademia Chigiana in Siena, wo sie bei Oscar Ghiglia, Ruggero Chiesa und Alain Meunier Unterricht hatte und das Diploma de Merito erhielt. Danach studierte sie bei Abel Carlevaro und Nikolaus Harnoncourt. Trotz ihrer zahlreichen internationalen Verpflichtungen hat María Isabel Siewers sich ein starkes Interesse für das Musikleben ihrer argentinischen Heimat bewahrt, wo sie 1987 die „Seminario de guitarra Musicampus“ gründete und eine Konzertreihe für junge Leute im nationalen Rundfunk geleitet hat.

**Daniela Canale** wurde 1969 in Argentinien geboren. Sie studierte in Mendoza und machte ihren Abschluß an der Musikschule der Universidad de Cuyo. Sie besucht dort die Gitarrenkurse von Cristina Cuitiño, die sie auch als Anfängerin unterrichtet hatte. Am Mozarteum Salzburg setzte sie ihre Studien unter der Supervision von María Isabel Siewers fort und machte 2001 ihren Abschluß als „Magister Artrium“. Ihre erfolgreiche Solistenkarriere begann 1993, als sie mit dem Lyon Youth Orchestra in Argentinien spielte. In den Jahren 1994 und 1995 spielte sie mit dem Orchester der Universidad de Cuyo. Danach wurde sie zum 7. Internationalen Gitarrenfestival nach Lyon eingeladen. Daniela Canale ist außerdem eine überaus aktive Kammermusikerin, insbesondere mit



Fernando Elías im Duo Xymbal (Schlagzeug und Gitarre). Im Auftrag der Bregenzer Festspiele komponierte sie Bühnenmusik für das Schauspiel *Don Quixote*, das im Sommer 2001 aufgeführt wurde. Seit 1999 unterrichtet sie an der Salzburger Musikschule; außerdem assistiert sie María Isabel Siewers am Mozarteum Salzburg.

---

**C**omme si elle voulait compenser pour un répertoire classique proprement dit (Sor, Giuliani etc.) assez modeste, la littérature pour guitare moderne est particulièrement riche sous deux aspects : l'imitation ou parodie formelle de musique ancienne – Renaissance, baroque ou même de périodes plus rapprochées – et l'emprunt d'éléments populaires, surtout espagnols et latino-américains.

Dans le répertoire pour guitare du 20<sup>e</sup> siècle, ces tendances sont représentées à divers degrés de deux sources différentes : d'importants compositeurs avec une connaissance intime de l'instrument et de guitaristes virtuoses au flair pour la composition originale. La première catégorie renferme évidemment le Mexicain Manuel Ponce qui bénéficia grandement d'une longue association avec Segovia, et le Brésilien Heitor Villa-Lobos qui resta toute sa vie un guitariste occasionnel quoique extrêmement caractéristique. Le second groupe compte par exemple le Paraguayen Agustín Barrios, l'un des grands interprètes du 20<sup>e</sup> siècle ou – sur une étendue plus limitée, le Vénézuélien Antonio Lauro. Un guitariste est devenu à l'occasion un compositeur de profil, le Cubain Leo Brouwer en étant l'exemple évident. D'un autre côté, qu'un compositeur important devienne un guitariste virtuose est chose assez improbable quoique **Guido Santórsola** semblerait parfois être l'exception qui confirme la règle. En réalité cependant, malgré toute l'empathie de Santórsola pour l'instrument, ce sont quand même ses idées musicales qui ressortent en premier. Il n'écrit pas « desde la guitarra » comme Brouwer – un point incidemment, qui rend souvent ses pièces plus difficiles à jouer.

Né dans la petite ville italienne de Canosa di Puglia, Santórsola grandit au Brésil et aménagea ensuite en Uruguay, devenant finalement citoyen de ce pays. Après avoir

suivi tôt des cours de théorie avec son père, il étudia le violon et la composition au conservatoire de São Paulo et fréquenta des classes de maître à Naples avec Fusella ainsi qu'au Trinity College de Londres avec Alfred Mitowsky. Santórsola poursuivit une longue carrière distinguée comme violoniste (et ensuite altiste) dans divers orchestres et il fonda le Quatuor à cordes Paulista; il a également enseigné aux conservatoires de São Paulo et de Montevideo en plus de son travail de chercheur et de collectionneur pour son propre Institut Musical Brésilien. Une formation musicale aussi vaste et des goûts musicaux éclectiques donnèrent lieu à un legs musical impressionnant, reflétant des impulsions aussi diverses que le contrepoint baroque, la musique folklorique brésilienne et uruguayenne et même le sérialisme de la seconde école de Vienne.

En ce qui a trait à la guitare, peu de compositeurs ont écrit autant et aussi bien pour l'instrument. L'œuvre de Santórsola inclut trois concertos complets pour guitare et une longue suite d'œuvres de chambre dont six *Sonatas a duo* présentant deux guitares ou guitare avec un autre instrument. Sa production pour guitare solo fut encore plus vaste, incluant cinq sonates complètes dont les divers sous-titres – *Hispanica* (no 2), *Italiana* (no 4) et *Brasileira* (no 5) reflètent maints éléments du répertoire universel pour guitare autant que le propre territoire musical de Santórsola. C'est cette étendue qui est si bien illustrée par le présent récital.

### **Three Airs of Court (Trois Airs de cour) (1966)**

Ecrits vingt ans après la *Suite Antiga*, les *Trois Airs de cour* ont des antécédents musicaux encore plus reculés quoique le titre du triptyque de Santórsola pourrait être légèrement trompeur. Le terme original « air de cour » fut utilisé en France entre 1570 et 1650 environ pour désigner des chansons profanes et strophiques chantées à la cour. Le genre est peut-être le mieux connu des guitaristes grâce aux nombreuses pièces du vaste *The-saurus Harmonicus* (1603) de Jean-Baptiste Besard quoique les chansons et solos pour luth de John Dowland sont aussi reliés à cette tradition.

Les notes principales dans les arpèges du *Prélude* d'ouverture en mi mineur pourraient suggérer un genre d'air de cour générique mais deux passages trémolos introduisent une

technique rarement trouvée avant Tárrega tandis que la coda en mi majeur, marquée *Tempo di Sarabanda*, rappelle un genre beaucoup plus tardif de suite baroque. A part son titre, l'élégante *Aria* en la majeur est aussi plus génériquement baroque tandis que le *Finale*, une gigue animée à 6/8 dans la même tonalité, suggère quelque chose de légèrement moins reculé que le début du 17<sup>e</sup> siècle. L'*Aria*, en particulier, rappelle les magnifiques transcriptions pour guitare des partitas pour violon de Bach et les suites pour luth de son grand contemporain, Weiss, alors en train d'être redécouvert.

### **Rêverie et Alla Tarantella (1977)**

*Rêverie* et *Alla Tarantella* sont les second et troisième mouvements de la *Sonate no 4 (Italiana)* pour guitare solo de Santórsola. Si *Rêverie* évoque la musique de salon européenne de la fin du romantisme, *Alla Tarantella* provient d'une danse populaire de la ville de Taranto dans les Pouilles natales du compositeur. Comme le *Malambo* précédent cependant, l'*Alla Tarantella* transcende ses origines traditionnelles; avec ses effets percussifs frappants (pour les mains et même les pieds) et l'exploitation dramatique des intervalles de quarte, le langage moderne des deux pièces est un autre rappel de l'éclectisme de Santórsola. De plus, comme *Valsa Chorosa* et *Malambo*, *Rêverie* et *Alla Tarantella* se débrouillent bien comme pièces indépendantes et ne souffrent pas d'être extraites de leur contexte original.

### **Preludio no 2 (1959)**

Le *Prélude no 2* est tiré de la collection *Cinco preludios* de 1959. Marqué *Improvisando « ad libitum »*, il est écrit sans barres de mesure à la manière du prélude pour luth en style brisé. Les analogies baroques prennent pourtant fin ici car, avec ses harmonies avancées, ses forts contrastes de nuances et ses passages *rasgueado* dramatiques, la pièce suggère un langage musical plus moderne que la plupart des autres œuvres dans ce récital. La pièce est dédiée à la distinguée Luise Walker (1910-1998), professeur, récitaliste et infatigable défenseur du répertoire moderne pour guitare ainsi qu'une amie de longue date et mentor du présent interprète.

## **Valsa Chorosa et Malambo (1971)**

Ces deux pièces sont les seconde et quatrième des *Cuatro piezas latino-americanas* (1971) de Santórsola. Avec son goût pour les tierces et dixièmes parallèles, *Valsa Chorosa* fait étalage des sonorités plus conventionnelles de la guitare; d'un autre côté, le très énergique *Malambo*, une version de la seule danse argentine exécutée exclusivement par des hommes, est rempli d'effets percussifs même si son hemiola obstinée (alternant des rythmes à 6/8 et à 3/8) suggère un ancêtre espagnol comme les *canarios*.

## **Suíte Antiga (1945)**

La musique néo-baroque la plus célèbre du 20<sup>e</sup> siècle pour guitare est probablement celle de Ponce, comprenant les *20 Variations et fugue sur «Folias de España»*; Ponce composa aussi une suite baroque complète qu'il fit passer pour être écrite par un contemporain de Bach, le luthiste Silvius Leopold Weiss – l'œuvre est connue complaisamment par les guitaristes comme la «petite weiss» de Ponce.

D'un autre côté, la *Suíte Antiga* de Santórsola ne cherche pas à cacher ses origines modernes. C'est une excursion baroque beaucoup plus libre et plus complexe que la suite de Ponce-Weiss quoique ceci ne reflète aucunement un manque de connaissance du langage: après tout, le compositeur était un interprète expert sur la viole d'amour et il adapta plusieurs œuvres baroques pour l'instrument. Avec son style brisé quasi improvisé qui rappelle les préludes des 17<sup>e</sup> et 18<sup>e</sup> siècles pour instruments à clavier, le *Preludio* en la mineur est ainsi très proche de ses précédents baroques. Les *Minueto* et *Trio* défient la convention baroque par leur tonalité – mi mineur et mi majeur – et en remplaçant l'allemande et la courante plus traditionnelles. La *Musetta* porte encore plus loin le procédé d'émancipation en abandonnant le caractère pastoral de gavotte associé à cette pièce de caractère en faveur d'un élégant rythme à 6/8 et en remplaçant l'effet typique de bourdon par des harmoniques élevées répétées. Avec ses croches coulantes, la *Sarabanda* en la mineur et puis la *Giga* (une gigue italienne animée en 12/8) ramènent ensuite la suite à des paramètres baroques plus conventionnels.

## **Choro no 1 (1944) et Valsa-Choro (1960)**

Le terme *chôro* signifie plusieurs choses en musique populaire brésilienne. Il désignait à l'origine les groupes de *chorões* ou de musiciens de sérénades qui se développèrent à Rio à la fin du 19<sup>e</sup> siècle, avec un répertoire tiré en majeure partie des danses de société européennes. Au 20<sup>e</sup> siècle cependant, le *chôro* ou *chorinho* devint associé à d'autres danses populaires du Brésil urbain comme la *samba* et le *tango brasileiro*. Ces dernières varient en matière de tempo et d'instrumentation mais partagent les mêmes figures binaires syncopées et le penchant pour les hemiolæ. Un exemple important dans ces contextes est Villa-Lobos: les divers numéros de sa *Suite populaire brésilienne* sont ainsi des exemples classiques de l'ancien genre de *chôro* tandis que son cher *Chôro no 1* (il n'en existe malheureusement pas d'autre) pourrait illustrer la variante moderne. Le meilleur solo pour guitare de tous dans ce dernier genre cependant pourrait être le ravissant *Choro de Saudade* d'Agustín Barrios.

Comme Villa-Lobos, Santórsola écrit des pièces dans les deux genres. Le *Choro no 1* (l'une de ses pièces les plus illustres, composée d'abord pour le piano et transcrite pour guitare par le compositeur lui-même en 1975) est un exemple du second type. Le *Valsa-Choro* (particulièrement avec l'introduction d'une section centrale animée, *alla viennesa*) revient sur la tradition plus ancienne.

## **Concertino (1980)**

Dans leurs efforts pour développer un répertoire viable pour leur instrument, les guitaristes ont souvent dû faire appel à leur propre ingénuité, un trait très apparent dans l'énorme choix de transcriptions et arrangements de pratiquement tout compositeur classique et de toute combinaison musicale. María Isabel Siewers apporte sa propre contribution unique à cette littérature avec le présent *Concertino*. En plus de la musique pour guitare en combinaison avec divers autres instruments, Santórsola écrit aussi des œuvres pour plus d'une guitare, la présente composition étant d'abord destinée à trois guitares. Elle est entendue ici dans son entité mais dans un réarrangement ingénieux et sensible pour juste deux instruments, avec la collaboration de la guitariste Daniela

Canale. L'œuvre est parfois listée comme le « Concertino a la manera clásica », un titre qui – avec ses indications *Alegre* [sic], *Pastorale* et *Allegretto* – suggère son langage néo-classique attrayant.

© John Skinner 2003

Acclamée pour son lyrisme extraordinaire, son tempérament artistique raffiné et sa technique exceptionnelle, **María Isabel Siewers** s'est produite dans plusieurs des plus grandes salles du monde dont le Wigmore Hall (Londres), Konzerthaus (Vienne), Salle Martinů (Prague), Carnegie Hall (New York) et le Théâtre des Champs Élysées (Paris); elle a joué dans le cadre de maints festivals de musique importants. Elle a régulièrement fait des tournées, enseigné et jugé lors de concours internationaux partout en Europe, Amérique du Nord et du Sud, Australie et Nouvelle-Zélande. Elle a occupé plusieurs postes de professeur en Argentine et, depuis 1989, elle dirige une classe de guitare à l'université Mozarteum à Salzbourg en Autriche.

María Isabel Siewers s'est produite comme soliste avec des orchestres symphoniques et de chambre. C'est une chambriste multifacettée; elle joue régulièrement avec les violonistes Amiram Ganz, Rafael Gintoli (Duo de Buenos Aires) et Dorothea Sessler, ainsi qu'avec les quatuors Stamic (Prague) et Martinů (Prague), et le Divertimento Innsbruck. Son répertoire dans ce domaine passe de Giuliani ou Paganini à la musique contemporaine. Elle s'intéresse spécialement aux chefs-d'œuvre du 20<sup>e</sup> siècle pour la guitare du répertoire latino-américain (y compris de genres mixtes) riche et enchanteur ainsi qu'à la musique de chambre avec guitare. Elle a commandé et créé de nombreuses œuvres solos et de chambre ainsi que des concertos – par exemple le *Concierto de Estio* écrit pour elle par la compositrice de Prague Sylvie Bodorova avec l'Orchestre de Chambre Bohémien dirigé par Leos Swarowsky en 2000. D'autres éminents compositeurs ont écrit pour elle: José Luis Campana, Jorge Cardoso, Juan Duarte, Helmut Jasbar, Gustavo Kantor, Máximo Diego Pujol, Larry Traiger, Marios Elias et Sergio Parotti.

María Isabel Siewers a étudié avec María Luisa Anido dans son Argentine natale et au conservatoire Manuel de Falla où elle gagna une Médaille d'Or. Une bourse du gou-

vernement espagnol lui permit de participer à des classes de maître avec Andrés Segovia à Santiago de Compostela et une autre du gouvernement italien l'amena à l'Accademia Chigiana à Sienne où elle a étudié avec Oscar Ghiglia, Ruggero Chiesa et Alain Meunier et elle remporta le «Diploma de Merito». Elle étudia ensuite avec Abel Carlevaro et Nikolaus Harnoncourt. Malgré une carrière internationale bien active, María Isabel Siewers garde un fort intérêt pour la vie musicale de son Argentine natale où elle a fondé le «Seminario de guitarra Musicampus» en 1987 et elle a dirigé une série musicale pour les jeunes à la radio nationale.

**Daniela Canale** est née en Argentine en 1969. Elle a étudié à Mendoza où elle est diplômée de l'école de musique de l'Universidad de Cuyo. Elle y a suivi des cours de guitare de Cristina Cuitiño qui lui avait déjà donné ses premières leçons. Elle poursuit ses études au Mozarteum à Salzbourg sous la supervision de María Isabel Siewers et elle obtint son diplôme en 2001 comme «Magister Artrium». Sa carrière réussie de soliste débuta en 1993 quand elle joua avec l'Orchestre des Jeunes de Lyon en Argentine. En 1994 et 1995, elle se présenta avec l'Orchestre de l'Universidad de Cuyo. Elle fut ensuite invitée à se produire en France pour le 7<sup>e</sup> Festival International de guitare à Lyon. Daniela Canale est également très active comme chambriste, surtout avec Fernando Elías dans le Duo Xymbal (percussion et guitare). A la demande du festival de musique de Bregenz, elle composa la musique de scène de la pièce *Don Quijote* qui fut jouée pendant l'été 2001. Elle enseigne la guitare à l'école de musique de Salzbourg. Elle a également été l'assistante de María Isabel Siewers au Mozarteum.

---

