



BIS

Heitor Villa-Lobos
Bachianas Brasileiras Nos 1 · 4 · 5 · 6

Donna Brown, soprano · Jean Louis Steuerman, piano
Sato Moughalian, flute & Alexandre Silvério, bassoon
The Cellists of the São Paulo Symphony Orchestra with Antônio Meneses
Roberto Minczuk, conductor

VILLA-LOBOS, HEITOR (1887-1959)

BACHIANAS BRASILEIRAS No. 5 *(Associated Music Publishing)* 11'05
for soprano and orchestra of violoncelli

- 1 I. Aria (Cantilena). *Adagio* (text: Ruth Valadares Correa) 6'26
2 II. Dança (Martelo). *Allegretto* (text: Manuel Bandeira) 4'33

DONNA BROWN *soprano*

The Cellists of the **SÃO PAULO SYMPHONY ORCHESTRA (OESP):**

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 *(Irmãos Vitale/BR)* 18'57
Version for piano solo

- 3 I. Prelúdio (Introdução). *Lento* 7'00
4 II. Coral (Canto do Sertão). *Largo* 3'50
5 III. Aria (Cantiga). *Moderato* 5'03
6 IV. Dança (Miudinho). *Muito ritmado e animado* 2'55

JEAN LOUIS STEUERMAN *piano*

BACHIANAS BRASILEIRAS NO. 6 *(Associated Music Publishing)* 9'09
for flute and bassoon

- 7 I. Aria (Choro). *Largo* 3'37
8 II. Fantasia. *Allegro* 5'25

SATO MOUGHALIAN *flute*
ALEXANDRE SILVÉRIO *bassoon*

BACHIANAS BRASILEIRAS NO. 1 *(Associated Music Publishing)* 19'11
for orchestra of violoncelli

- 9 I. Introdução (Embolada). *Animato* 6'24
10 II. Prelúdio (Modinha). *Andante* 8'31
11 III. Fuga (Conversa). *Un poco animato* 4'02

The Cellists of the SÃO PAULO SYMPHONY ORCHESTRA (OESP)
with the special participation of ANTÔNIO MENESES
ROBERTO MINCZUK *conductor*

TT: 59'23

INSTRUMENTARIUM
Grand Piano: Steinway D

It is possible that the first instrument that Villa-Lobos heard was the cello. Although his father, Raul Villa-Lobos (1862–99), was not a professional musician, he was a man with a great intellectual appetite in a large variety of fields: he studied medicine (studies which he was unable to complete owing to lack of money), translated foreign works into Portuguese and wrote a number of educational books such as *Lições de História Universal (Lessons in World History)*. Raul used the pseudonym Epaminondas Villalba in several literary productions, a name that was later adopted by Heitor – for example, he signed the programme of his *Symphony No. 1* as Epaminondas Villalba Filho.

An employee of the National Library of Rio de Janeiro and the owner of a significant private collection of books, Raul was also a great music lover who frequently attended the opera and organized chamber music sessions at his residence. It is said that the routine of the Villa-Lobos home on Saturdays was dinner at 6 p.m., followed by chess games between Raul and a German professor. At 8 p.m. friends of the family began to arrive and chamber music groups were organized to play until late at night, with an eclectic repertoire that could, for example, include excerpts from Puccini's most recent operas.

Nicknamed Tuhú, little Heitor was apparently fond neither of studying nor of discipline, but was enchanted with the sound that came from his father's cello. When his son was six, Raul introduced him to the secrets of the instrument; as the cello was too large for the small boy, his first steps were taken with a viola adapted for the purpose.

It was also the cello that became Villa-Lobos' first source of income, as he regularly played at the legendary 'Confeitaria Colombo' and at the 'Café Assirius' (located inside the Municipal Theatre of Rio de Janeiro). It is therefore not surprising that the first work of the *Bachianas Brasileiras* series was planned for a group of cellos.

According to some biographers, Villa-Lobos' interest in Bach began at the age of eight, when he heard his aunt Zizinha play pieces from the *Well-Tempered Clavier*. During the 1920s, with the financial support of Brazilian patrons, he made trips to Paris in order to promote his works. On his return, in the 1930s Villa-Lobos became director

of the Superintendence for Musical and Artistic Education, affiliated with the Federal Government, and began an ambitious programme for the musical education of the general population. It was also during this period that he began to compose the *Bachianas Brasileiras*, a cycle of nine pieces for various instrumental combinations in which – in a fairly odd mixture of the neoclassicism in vogue in Europe at that time and the nationalism that was becoming predominant in Brazil – he wanted to pay tribute to Bach with works that should, however, sound authentically ‘Brazilian’ in character and spirit.

Dedicated to Pablo Casals, the Catalan who reintroduced Bach’s *Suites for Cello* into the 20th-century repertoire, *Bachianas Brasileiras No. 1* was premièred in Rio de Janeiro in 1932. At that time, only the last two movements of the piece were played, which has led some authors to suppose that the first movement was composed later. In fact its première only took place in 1938.

As is customary throughout the cycle, the movements of *Bachianas Brasileiras No. 1* have two titles: a ‘universal’ and a Brazilian one. Written for an ‘orchestra of cellos’, the work begins with an *Introduction* or *Embolada*, a word which indicates the musical and poetic device of rapidly reciting texts on repeated notes that occurs in the verses of the *coco*, a popular circle dance of north-eastern Brazilian.

Just as the repetition of motifs in the first movement evokes the rapid, reiterated notes that characterize the *embolada*, in the following movement, *Prelúdio*, Villa-Lobos recreates the lyrical atmosphere of the *Modinha* – a name given to the songs of Brazilian ballrooms. The final movement, *Fuga*, is also called *Conversa*; rather than displaying the strict counterpoint of the European tradition, its character is that of a musical conversation, improvised by a quartet of ‘chorões’, Brazilian popular musicians of the period. Here the composer seems to have had a specific ‘chorão’ in mind: Sático Bilhar (1869–1927), admired by his colleagues for being able to improvise successions of chords while tuning his guitar.

The ‘chorões’ were popular musicians who, in Rio de Janeiro at the turn of the 19th century, organized themselves in groups (known as *rodas* [circles]) and played ‘choro’ – initially this was not a musical genre, but simply a sort of ‘accent’, a Brazi-

lian way of playing musical genres from the European ballrooms, such as the waltz or the polka. Subsequently, the ‘choro’ acquired its own characteristics, developing into a kind of Brazilian chamber-music genre.

It was at this time that the young Villa-Lobos first came into contact with the ‘chorões’ from Rio. In his youth, he often visited ‘O Cavaquinho de Ouro’, where he socialized and played with some of the musicians who helped to consolidate the ‘choro’, such as Anacleto de Medeiros and Irineu de Almeida. Throughout the 1920s, Villa-Lobos paid tribute to this kind of Brazilian popular music with his fourteen *Choros*, written for the most varied instrumental combinations.

Evidently, Villa-Lobos did not carry his cello with him when he played in the ‘choro’ circle. There he was seen playing the guitar – an instrument despised by Brazilian society of the time and associated only with ‘vagabonds’ and ‘scoundrels’. The works Villa-Lobos wrote for guitar, dedicated to the Spanish guitarist Andrés Segovia, would help consolidate the standing of the guitar as a respectable instrument, worthy of the concert hall.

None of the *Bachianas Brasileiras* was in fact composed for the guitar. The instrument is, however, undoubtedly evoked in the best known passage of the cycle: the *Aria* from *Bachianas Brasileiras No. 5*, in which the eight cellos reproduce, in *pizzicato*, the sound of a guitarist plucking the strings of his instrument, while they accompany the voice of the soloist. Composed in 1938 and made famous by the recording made by Bidu Sayão – a Brazilian soprano who belonged to the company of the Metropolitan Opera of New York – the *Aria (Cantilena)* is possibly the most widely-known piece by Villa-Lobos, with a structure that recalls Sergei Rachmaninov’s *Vocalise*. Its central section is set to a text by Ruth Valadares Correa, the singer who premièred the movement in 1939.

The following movement was composed later, in 1945. Based on verses by Manuel Bandeira, one of the most prominent Brazilian poets of his generation and a frequent collaborator of Villa-Lobos, it mentions the singing of several Brazilian birds. It is a real *tour de force* for the soloist, owing to the syllabic treatment that Villa-Lobos gives the text, demanding it to be sung at a quick pace and placing high notes on vowels that make them difficult to sing, such as the ‘i’ of the word *cariri* that ends the piece.

Having developed his taste for the cello at home and been initiated to the guitar in the Bohemian atmosphere of Rio de Janeiro, Villa-Lobos arrived at the piano through marriage. In 1912, he brought his guitar to the Guimarães family and impressed them through his agility on its strings, but was himself even more moved by Chopin's music played on the piano by the beauty of the house, Lucília.

Embarrassed – owing to the negative connotations of the guitar at the time – Heitor said that his instrument was in fact the cello. Days later, he returned to play duets with the charming hostess. In 1913 Villa-Lobos married Lucília, who was to play a decisive role in her husband's musical development: not only did she give the first performances of several of his works but, as she herself had a solid musical education (as opposed to the essentially self-taught Villa-Lobos), she helped him not only to master an instrument with which he was unfamiliar, but also to revise and correct several works from the time when he was taking his first steps as a composer.

This period had already passed when Villa-Lobos began to write *Bachianas Brasileiras No. 4* for piano solo (subsequently orchestrated by the composer himself). During the long gestation of the work, the composer ended his marriage with Lucília, and began a relationship with Arminda Neves d'Almeida, who was to be his companion until the end of his life.

Dated 1941, the *Prelúdio* was dedicated to the Spanish pianist Tomás Terán, whom the composer had met in Paris, and who became one of the most important promoters of his work. It is based on the constant repetition of the first phrase, which led the Finnish musicologist Eero Tarasti to point out its similarity with the opening of the *Toccata* from the *Partita No. 6 in E minor*, BWV 830, by Johann Sebastian Bach.

This is followed by the *Canto do Sertão* – also from 1941 and dedicated to another collaborator of Villa-Lobos, the pianist and composer José Vieira Brandão – which brings out, in the high register, the insistent repetition of a motif that describes the singing of the 'araponga', a bird from the Brazilian hinterland.

Dedicated to Sylvio Salema, the *Aria* (1935) quotes a ballad from the north-east of Brazil known as *O mana deix'eu ir*. Finally comes the *Miudinho* of 1930, inspired by a

dance from the north-east – although it quotes *Vamos Maruca*, a melody not from the Brazilian north-east but from São Paulo – and dedicated to Antonieta Rudge, one of the most active Brazilian pianists of the 20th century and, incidentally, the wife of Charles Miller, who introduced soccer to Brazil.

If the *Bachianas Brasileiras No. 4* is the only work of the cycle composed for a solo instrument, *No. 6* constitutes the only example of chamber music among the *Bachianas Brasileiras*.

Dedicated to the flautist Alfredo Lage and to the bassoonist Evandro Pequeno, both amateur musicians, this piece from 1938 was premièred in Rio de Janeiro in 1945, with Aquiles Spornazzati on the bassoon and, on the flute, Hans-Joachim Koellreuter – the German musician and fugitive from Nazism who tirelessly promoted dodecaphonic music and European avant-garde techniques in Brazil. The texture of the work recalls Bach's *Inventions* for keyboard; its first movement, *Aria (Choro)*, is once more a tribute to urban music in the Rio de Janeiro of the time, whilst the second movement seems to refer to a more 'universal' language, without any nationalistic intentions.

© Irineu Franco Perpétuo 2007

Renowned for the floating golden-hued quality of her voice, the Canadian soprano **Donna Brown** performs on the world's most prestigious opera and concert stages. She has worked with such distinguished conductors as Sir John Eliot Gardiner, Helmuth Rilling, Carlo Maria Giulini, Wolfgang Sawallisch, Bernard Haitink, Kurt Masur, Daniel Barenboim, Kent Nagano, William Christie and Trevor Pinnock.

Donna Brown has received critical acclaim for her performances as Pamina (*Die Zauberflöte*), Sophie (*Der Rosenkavalier*), Almirena (*Rinaldo*), Gilda (*Rigoletto*), Rosina (*Il Barbiere di Siviglia*), Michaela (*Carmen*), Nanetta (*Falstaff*), Zerlina (*Don Giovanni*), Servillia (*La Clemenza di Tito*) and Serpette (*La Finta Giardiniera*) among others. She also appeared as Chimène in the world première of Debussy's unfinished opera *Rodrigue et Chimène* for the opening of the renovated Opéra de Lyon. 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 Casard. She has appeared on television in Japan, Canada, France, Germany, England and Switzerland.

The flautist **Sato Moughalian** is based in New York, where she appears as a recitalist and soloist as well as with various orchestras. She is a member of the trio MAYA, American Modern Ensemble and the Quintet of the Americas, and is artistic director of Perspectives Ensemble. Appearances include concerts in the Lincoln Center's Great Performers series, and she has regularly taken part in Columbia Artists' tours as well as chamber music tours on five continents.

The bassoonist **Alexandre Silvério** studied at the Escola Municipal de Música de São Paulo and at the Karajan Akademie – the Orchestra Academy of the Berlin Philharmonic. He has been a member of several orchestras in the State of São Paulo and has won the Young Soloists Competition of the Orquestra Experimental de Repertório and the Young Soloists Competition of the São Paulo Symphony Orchestra (OSESP). He is currently first bassoon soloist of OSESP, professor at the Universidade Livre de Música and at the Academia de Música da OSESP.

Jean Louis Steuerman, 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 has appeared with the London Symphony Orchestra under Claudio Abbado and the Royal Philharmonic Orchestra under both Lord Menuhin and Vladimir Ashkenazy and made his *début* at the BBC Proms in 1985 to great critical acclaim. He tours extensively throughout Europe, North America and Japan, appearing as 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.

With more than 130 concerts every season, the **São Paulo Symphony Orchestra** (OSESP) is now considered the most important orchestra in Latin America. In eclectic programmes that combine great works of the international repertoire with world premières and Brazilian compositions, the orchestra brings some of the most acclaimed soloists and conductors to Brazil. Among more than 60 guest musicians every year one could mention Kurt Masur, Krzysztof Penderecki, Barbara Hendricks, Pascal Rogé, Roberto Cominati, Stephen Kovacevich, Nelson Freire, Pepe Romero, Miriam Fried and Renaud Capuçon. The concerts held at the 1,500-seat Sala São Paulo, the orchestra's home, are usually sold out and so too are all of the subscription series. Since 1997, under the direction of John Neschling, the orchestra has gone through transformations that have made it into a new benchmark of quality and excellence in art, culture and education in Brazil.

Roberto Minczuk is the artistic director of Orquestra Sinfônica Brasileira and the Campos do Jordão International Winter Festival. He has been associate conductor of the New York Philharmonic Orchestra, conducting this orchestra for the first time in 1998, and for eight years was co-artistic director of the São Paulo Symphony Orchestra. Minczuk regularly conducts the world's foremost orchestras, including the New York, Los Angeles and London Philharmonic Orchestras, the Philadelphia Orchestra and Orchestre National de Lyon. In 2001, he received the Martin Segall Award and in 2004 the Emmy Award for the programme *New York City Ballet – Lincoln Center Celebrates Balanchine 100 (live from Lincoln Center)*.

É possível que o violoncelo tenha sido o primeiro instrumento musical ouvido por Villa-Lobos. Embora não fosse musicista profissional, seu pai, Raul Villa-Lobos (1862-1899), era um homem dotado de grande apetite intelectual, nas mais diversas áreas do conhecimento: cursou a faculdade de medicina (que não concluiu por falta de dinheiro), traduziu obras estrangeiras para o português e escreveu alguns livros de caráter educativo, como *Lições de História Universal*. Em várias produções literárias, Raul utilizava o pseudônimo Epaminondas Villalba, que seria eventualmente retomado por Heitor —ele assina, por exemplo, o programa de sua *Sinfonia nº 1* como Epaminondas Villalba Filho.

Funcionário da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro e dono de um expressivo acervo privado de livros, Raul era um melômano que freqüentava a ópera, e produzia sessões de música de câmara em sua residência. Consta que, aos sábados, a rotina da casa dos Villa-Lobos era constituída de jantar às 18h00 seguido de partidas de xadrez entre Raul e um professor alemão. Os amigos da família começavam a chegar às 20h00, quando se organizavam em grupos de câmara para tocar até altas horas da noite um repertório eclético, que podia incluir, por exemplo, trechos das mais recentes óperas de Puccini.

Apelidado Tuhú, o pequeno Heitor, aparentemente, não era amigo dos estudos, nem da disciplina, mas se encantava com o som emanado pelo violoncelo do pai. Raul começou a iniciar o filho nos segredos de seu instrumento aos seis anos de idade; como o violoncelo fosse grande demais para o tamanho do menino, ele deu seus primeiros passos no instrumento com uma viola adaptada para esta finalidade.

Foi o violoncelo, ainda, a primeira fonte de renda de Villa-Lobos, que tocava regularmente na tradicional Confeitaria Colombo e no Café Assirius (localizado no Teatro Municipal do Rio de Janeiro). Não surpreende, assim, que a primeira peça da série das *Bachianas Brasileiras* tenha sido pensada por seu autor para um conjunto de violoncelos.

De acordo com alguns biógrafos, o interesse de Villa-Lobos por Bach começou aos oito anos de idade, quando ouvia sua tia Zizinha tocar peças do *Cravo Bem-Tempe-*

rado. Retornado ao Brasil das viagens custeadas por mecenas brasileiros, feitas a Paris na década de 20 para divulgar suas obras, Villa-Lobos assume, na década seguinte, a direção da Superintendência de Educação Musical e Artística, ligada ao Governo Federal, à frente da qual dá início a um ambicioso programa de educação musical das massas. É ainda neste período que começa a compor as *Bachianas Brasileiras*, ciclo de nove peças para variadas formações instrumentais no qual – em mescla bastante peculiar do neoclassicismo que andava em voga na Europa daqueles tempos com o nacionalismo que alcançava a hegemonia no Brasil – deseja homenagear Bach com obras que, contudo, deveriam soar autenticamente ‘brasileiras’ em caráter e espírito.

Dedicadas a Pablo Casals, o catalão que colocou as *Suítas para Violoncelo* de Bach no repertório de seu instrumento no século XX, as *Bachianas Brasileiras nº 1* foram estreadas no Rio de Janeiro, em 1932. Na época, executaram-se apenas os dois derradeiros movimentos da peça, o que levou alguns autores a levantarem a hipótese de que o primeiro tempo tenha sido escrito mais tarde – sua primeira audição só ocorreu em 1938.

Como é a norma ao longo do ciclo, os movimentos das *Bachianas Brasileiras nº 1* possuem dois títulos: um universal e outro nacional. Escrita para ‘orquestra de violoncelos’, a obra começa com uma *Introdução* ou *Embolada*, palavra que designa o processo musical e poético de declamar textos rapidamente sobre notas repetidas que ocorre nas estrofes do coco, dança popular de roda do Nordeste brasileiro.

Assim como a repetição de motivos do primeiro movimento evoca as notas rápidas reiteradas que caracterizam a embolada, no movimento seguinte, *Prelúdio*, Villa-Lobos recria a atmosfera lírica da *Modinha* — nome que se dá à canção de salão brasileira. Já a parte final, *Fuga*, é também chamada de *Conversa* e possui mais o caráter de um diálogo musical, improvisado por quatro dos músicos populares brasileiros da época de Villa-Lobos conhecidos como ‘chorões’, do que a do contraponto estrito moldado na tradição europeia. Neste trecho, o compositor parecia ter em mente um ‘chorão’ específico: Sátiro Bilhar (1869-1927), admirado por seus colegas pela capacidade de improvisar em sucessão de acordes enquanto afinava o violão.

Os ‘chorões’ eram os músicos populares que, no Rio de Janeiro da virada do século XIX para o século XX, organizavam-se em grupos (chamados rodas) e tocavam ‘choro’ – inicialmente não era um gênero musical, mas sim apenas um ‘sotaque’, um jeito brasileiro de executar gêneros da música de salão européia, como a valsa e a polca. Posteriormente, o ‘choro’ ganhou características próprias, evoluindo para uma espécie de gênero brasileiro de música popular de câmara.

É neste período que o jovem Heitor Villa-Lobos toma contato com os ‘chorões’ cariocas de seu tempo. Na juventude, freqüentava O Cavaquinho de Ouro, onde conviveu e tocou com alguns dos nomes que contribuíram para a consolidação do ‘choro’, como Anacleto de Medeiros e Irineu de Almeida. Ao longo da década de 1920, Villa-Lobos homenagearia este gênero da música popular brasileira com seus 14 *Choros*, escritos para as mais diversas formações.

Evidentemente, Villa-Lobos não levava seu violoncelo a tiracolo quando ia tocar na roda de ‘choro’. Por lá, ele era visto dedilhando o violão – instrumento malvisto na sociedade brasileira daquela época como exclusividade de ‘vagabundos’ e ‘malandros’. As obras que Villa-Lobos escreveu para violão, dedicadas ao espanhol Andrés Segovia, ajudaram a consolidar o status do violão como instrumento respeitável, digno das salas de concerto.

Pois bem: nenhuma das *Bachianas Brasileiras* foi escrita para violão. Contudo, o instrumento é indubitavelmente evocado na mais conhecida melodia do ciclo: a *Ária* das *Bachianas Brasileiras nº 5*, na qual os oito violoncelos em *pizzicato* reproduzem a sonoridade de um violonista a beliscar as cordas de seu instrumento, enquanto acompanha a voz da cantora solista. Escrita em 1938 e celebrada pela gravação feita por Bidu Sayão – soprano brasileira que integrava o Metropolitan Opera de Nova York – a *Ária (Cantilena)* é possivelmente a mais célebre página de autoria de Villa-Lobos, com uma feitura que lembra o *Vocalise* Op. 34, nº 14 do compositor russo Sergei Rachmaninov. Sua seção central traz texto de Ruth Valadares Correa, a cantora que estreou a obra em 1939.

O movimento seguinte foi escrito apenas em 1945, a partir de versos de Manuel Bandeira, um dos mais notáveis poetas brasileiros de sua geração, que colaborou com

Villa-Lobos em diversas oportunidades e enumera o canto de várias aves brasileiras. Trata-se de um verdadeiro *tour de force* para a soprano solista, graças a dificuldades como o tratamento silábico que Villa-Lobos dá ao texto, a exigência de cantá-lo com andamento acelerado e a colocação de notas agudas sobre vocais que dificultam sua emissão, como o “i”, da palavra cariri, que encerra a peça.

Tendo cultivado em casa o gosto pelo violoncelo e se iniciado no violão na boemia do Rio de Janeiro, Villa-Lobos chegou ao piano pelo casamento. Em 1912, levou seu violão à casa da família Guimarães, impressionou pela desenvoltura com que tratou as cordas do instrumento, mas ficou ainda mais comovido com o Chopin executado ao piano pela beleza da casa, Lucília.

Envergonhado – devido ao estereótipo negativo que, naquela época, era associado ao violão – Heitor declarou que seu instrumento, na verdade, era o violoncelo. E voltou, dias mais tarde, para executar duos com a charmosa anfitriã. Villa-Lobos casou-se em 1913 com Lucília, que acabou tendo um papel decisivo no desenvolvimento musical do marido: não apenas realizou primeiras audições de diversas de suas obras como, dona de uma formação musical sólida (que um Villa-Lobos essencialmente autodidata não teve), auxiliou-o não apenas no domínio de um instrumento com o qual ele tinha escassa familiaridade, como ainda na revisão e correção de várias obras do período em que ele ainda dava os primeiros passos como compositor.

Este período já havia sido deixado para trás quando Villa começou a escrever suas *Bachianas Brasileiras nº 4*, para piano solo (posteriormente orquestradas pelo próprio autor). Durante a longa gestação da obra, o compositor dissolveu seu matrimônio com Lucília, iniciando a união com Arminda, que o acompanharia até o final de seus dias.

Datado de 1941, o *Prelúdio* foi dedicado ao pianista espanhol Tomás Terán, que o compositor conheceu em Paris, e se tornou um dos mais importantes divulgadores de sua obra. Está baseado na repetição constante da primeira frase, o que fez o musicólogo finlandês Eero Tarasti assinalar sua semelhança com a abertura da *Tocata da Partita nº 6 em mi menor*, BWV 830, de Johann Sebastian Bach.

Em seguida vem o *Canto do Serião* – também de 1941, dedicado a outro colabo-

rador de Villa-Lobos, o pianista e compositor José Vieira Brandão – que destaca, no registro agudo, a repetição insistente de um motivo que descreve o canto da araponga, ave do sertão brasileiro.

Dedicada a Sylvio Salema, a *Ária* de 1935 cita uma cantiga do Nordeste brasileiro denominada *O mana deix'eu ir*. Por fim, vem o *Miudinho* de 1930, inspirado em uma dança nordestina – embora cite *Vamos Maruca*, melodia coletada não no Nordeste brasileiro, mas em São Paulo – e dedicado a Antonieta Rudge, uma das mais atuantes pianistas brasileiras do século XX, que foi casada com o introdutor do futebol no Brasil, Charles Miller.

Se as *Bachianas Brasileiras nº 4* são a única peça do ciclo escrita para um só instrumento, as de nº 6 constituem o solitário exemplo de música de câmara no universo das *Bachianas Brasileiras*.

Dedicada ao flautista Alfredo Lage e ao fagotista Evandro Pequeno – musicistas amadores –, a peça de 1938 foi estreada no Rio de Janeiro em 1945, tendo ao fagote Aquiles Spornazzati e à flauta um músico alemão foragido do nazismo que se empenhava em divulgar no Brasil o dodecafonismo e as técnicas vanguardistas européias – Hans Joachim Koellreuter. A textura da obra lembra as *Invenções* de Bach para teclado; seu primeiro movimento, *Ária (Choro)*, é mais uma homenagem de Villa à música urbana carioca de seu tempo, enquanto o segundo parece se referir a um idioma mais ‘universal’, sem intenções nacionalistas.

© *Irineu Franco Perpétuo 2007*

Reconhecida por sua voz brilhante, a soprano canadense **Donna Brown** apresenta-se nas mais prestigiosas salas de concerto e ópera do mundo. Trabalhou com renomados regentes, como Sir John Eliot Gardiner, Helmuth Rilling, Carlo Maria Giulini, Wolfgang Sawallisch, Bernard Haitink, Kurt Masur, Daniel Barenboim, Kent Nagano, William Christie e Trevor Pinnock. Atua, sempre com grande sucesso de crítica, como Pamina (*A Flauta Mágica*), Sophie (*O Cavaleiro da Rosa*), Almirena (*Rinaldo*), Gilda (*Rigoletto*), Rosina (*O Barbeiro de Sevilha*), Michaela (*Carmen*), Nanetta (*Falstaff*),

Zerlina (*Don Giovanni*), Servillia (*La Clemenza di Tito*) e Serpetta (*La Finta Giardiniera*), entre outros. Apresentou-se ainda, na reabertura do Opéra de Lyon, como Chimène, em estréia mundial da ópera inacabada de Debussy, *Rodrigue et Chimène*. Reconhecendo a importância dos recitais na carreira de uma cantora, Donna Brown apresenta-se com os pianistas Michel Dalberto, Maria João Pires, Roger Vignoles e Philippe Cassard. Tem participado de programas de televisão no Japão, Canadá, França, Alemanha, Inglaterra e Suíça.

A flautista **Sato Moughalian** mora em Nova York, onde se apresenta como recitalista, solista e também acompanhada de várias orquestras. É diretora artística do Perspectives Ensemble, além de integrar o trio MAYA, o American Modern Ensemble e o Quintet of the Americas. Já se apresentou no Lincoln Center, na série Great Performers, e participa regularmente das turnês do Columbia Artists; como musicista de câmara fez apresentações nos cinco continentes.

O fagotista **Alexandre Silvério** estudou na Escola Municipal de Música de São Paulo e na Karajan Akademie – Academia da Filarmônica de Berlim. Integrou várias orquestras no Estado de São Paulo e venceu os concursos Jovens Solistas da Orquestra Experimental de Repertório e Jovens Solistas da OSESP. Atualmente é primeiro fagotista solo da OSESP, professor na Universidade Livre de Música e na Academia da OSESP e líder do grupo Alexandre Silvério Jazz Quinteto.

O pianista **Jean Louis Steurman** nasceu no Rio de Janeiro, em uma família de músicos. Começou seus estudos aos quatro anos e debutou com a Orquestra Sinfônica Brasileira quando tinha apenas catorze. Depois de estudar no Conservatório de Nápoles, conquistou o segundo prêmio do Concurso J.S. Bach de 1972, em Leipzig, e rapidamente ganhou reconhecimento na Europa como solista e recitalista. Apresentou-se com a Orquestra Sinfônica de Londres, sob regência de Claudio Abbado, com a Royal Philharmonic Orchestra, sob regência de Yehudi Menuhin e de Vladimir Ashkenazy, e estreou com

a BBC Proms em 1985, sendo aclamado pela crítica. Faz freqüentemente turnês como solista e em séries de recitais pela Europa, América do Norte e Japão, e colabora com alguns dos grandes músicos de câmara do mundo. Em seu vasto repertório faz questão de incluir obras de vários períodos e gêneros, especialmente do final do século XX.

Com mais de 130 apresentações anuais em sua temporada de concertos, a **Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo** – OSESP – é considerada hoje a mais importante orquestra da América Latina. Com uma programação abrangente – que mescla as grandes obras da literatura musical internacional com primeiras audições mundiais e compositores brasileiros –, a OSESP traz ao Brasil alguns dos maiores solistas e regentes da atualidade, como Kurt Masur, Krzysztof Penderecki, Barbara Hendricks, Pascal Rogé, Roberto Cominati, Stephen Kovacevich, Nelson Freire, Emmanuel Pahud, Pepe Romero, Miriam Fried e Renaud Capuçon, dentre mais de 60 convidados a cada ano. Nos concertos que realiza na Sala São Paulo, sede da Orquestra, os 1500 ingressos esgotam-se em praticamente todas as apresentações e, ano após ano, as séries de assinatura disponibilizadas têm sua capacidade máxima alcançada. Desde 1997 sob a direção do maestro John Neschling, a Orquestra passou por transformações que a colocaram como um novo referencial de qualidade e excelência nos campos da arte, da cultura e da educação no Brasil.

Diretor artístico e regente titular da Orquestra Sinfônica Brasileira e da Filarmônica de Calgary, **Roberto Minczuk** também é Diretor artístico do Festival Internacional de Inverno de Campos do Jordão. Foi o regente associado da Filarmônica de Nova York, com a qual fez a sua estréia em 1998, e durante oito anos foi também diretor artístico adjunto da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. Atualmente rege freqüentemente as filarmônicas de Nova York, Los Angeles, Londres, Oslo e Israel, Orquestra da Filadélfia; sinfônicas de St. Louis, Atlanta, Baltimore, Orquestra Nacional de Lyon e Royal National Scottish, dentre outras. Recebeu o Prêmio Martin Segall em 2001 e o Emmy em 2004 pelo programa *New York City Ballet – Lincoln Center Celebrates Balanchine 100 (live from Lincoln Center)*.

Gut möglich, daß das erste Instrument, das Villa-Lobos hörte, ein Cello war. Obwohl sein Vater, Raul Villa-Lobos (1862-1899), kein professioneller Musiker war, war er doch ein Mann mit großem intellektuellen Appetit auf zahlreichen Gebieten: Er studierte Medizin (wegen Geldmangels ohne Abschluß), übersetzte Bücher ins Portugiesische und schrieb eine Reihe pädagogischer Werke wie die *Lições de História Universal (Lehrbuch der Weltgeschichte)*. Mehrfach verwendete Raul das Pseudonym Epaminondas Villalba für literarische Werke – ein Name, den später auch Heitor benutzte: Das Programm seiner *Symphonie Nr. 1* beispielsweise unterzeichnete er mit Epaminondas Villalba Filho.

Raul, der in der Nationalbibliothek von Rio de Janeiro arbeitete und eine ansehnliche Privatbibliothek besaß, war auch ein großer Musikliebhaber, der häufig in die Oper ging und zu Hause Kammermusikabende veranstaltete. Ein Samstag im Hause Villa-Lobos sah dem Vernehmen nach so aus: Dinner um 18.00 Uhr, danach spielten Raul und ein deutscher Professor eine Partie Schach. Ab 20.00 Uhr trafen Freunde ein, Kammermusikgruppen bildeten sich, die bis weit in die Nacht spielten; zu ihrem eklektischen Repertoire konnten z.B. Auszüge aus Puccinis neuesten Opern gehören.

Der kleine Heitor (er trug den Kosenamen Tuhú) war kein großer Freund disziplinierten Übens, sondern war von dem Klang verzaubert, der aus dem Cello seines Vaters kam. Als Heitor sechs Jahre alt war, weihte ihn sein Vater in die Geheimnisse des Instruments ein; da das Cello für den kleinen Jungen zu groß war, machte er seine ersten Schritte auf einer Viola.

Das Cello auch war es, mit dem Villa-Lobos sein erstes Geld verdiente, denn er spielte regelmäßig in der legendären „Confeitaria Colomba“ und im „Café Assirius“ (das sich im Städtischen Theater von Rio de Janeiro befand).

Es verwundert daher nicht, daß das erste Stück der *Bachianas Brasileiras* für ein Celloensemble gedacht war. Einigen Biographen zufolge entstand Villa-Lobos' Interesse an Bach im Alter von acht Jahren, als er seine Tante Zizinha Stücke aus dem *Wohltemperierten Klavier* spielen hörte. In den 1920er Jahren unternahm er mit finanzieller Unterstützung einiger brasilianischer Mäzene Reisen nach Paris, um für seine

Werke zu werben. Nach seiner Rückkehr in den 1930ern wurde Villa-Lobos Direktor der föderalen Aufsichtsbehörde für musikalische und künstlerische Erziehung und startete ein ehrgeiziges Programm zur musikalischen Allgemeinbildung. In dieser Zeit entstanden auch seine ersten *Bachianas Brasileiras*, ein Zyklus von neun Werken für verschiedene instrumentale Kombinationen, mit dem er – in einer recht eigenartigen Mischung aus dem seinerzeit in Europa modischen Neoklassizismus und dem in Brasilien aufkommenden Nationalismus – Bach seine Verehrung erweisen wollte, wiewohl die Werke von authentisch „brasilianischem“ Charakter und Geist sein sollten.

Bachianas Brasileiras Nr. 1 ist Pablo Casals gewidmet, dem Katalanen, der Bachs *Cellosuiten* für das 20. Jahrhundert wiederentdeckte. Bei der Uraufführung im Jahr 1932 wurden freilich nur die letzten beiden Sätze des Werks gespielt, was einige Autoren vermuten ließ, der erste Satz sei später komponiert worden. Tatsächlich fand dessen Uraufführung erst 1938 statt.

Wie im gesamten Zyklus üblich, haben die *Bachianas Brasileiras Nr. 1* zwei Titel: einen allgemeinen und einen brasilianischen. Das für ein „Cello-Orchester“ komponierte Werk beginnt mit einer *Introduktion* oder *Embolada* – eine Bezeichnung, der sich auf den musikalisch-poetischen Kunstgriff bezieht, Texte rasch auf Tonwiederholungen zu rezitieren, wie es für die Verse des *Coco*, eines volkstümlichen Rundtanzes aus dem Nordosten Brasiliens, typisch ist.

So wie die Motivwiederholung im ersten Satz die rasche Tonrepetition der *Embolada* heraufbeschwört, erzeugt Villa-Lobos im folgenden Satz, *Prelúdio*, die lyrische Atmosphäre der *Modinha* – eines Liedes also aus den brasilianischen Tanzsälen. Der Schlußsatz, *Fuga*, heißt auch *Conversa*; hier wird allerdings nicht dem strengen Kontrapunkt europäischer Provenienz gehuldigt, sondern eher eine musikalische Konversation entfaltet, die von einem Quartett von „chorões“ (brasilianischen Unterhaltungsmusikern jener Zeit) improvisiert wird. Der Komponist scheint hier an einen speziellen „chorão“ gedacht zu haben: Sátiro Bilhar (1869–1927), der von seinen Kollegen dafür bewundert wurde, daß er Akkordfolgen improvisieren konnte, während er seine Gitarre stimmte.

Die „chorões“ waren populäre Musiker, die sich im Rio de Janeiro der Jahrhun-

dertwende in Gruppen (*rodas* [Zirkel]) organisierten und „choro“ spielten. Dies war anfänglich keine eigene musikalische Gattung, sondern einfach eine Art „Akzent“ – ein brasilianischer Weg, musikalische Gattungen aus den Tanzsälen Europas zu spielen, wie etwa den Walzer oder die Polka. In der Folge nahm der „choro“ seine eigenen Charakteristika an und entwickelte sich zu einer Art brasilianischer Kammermusikgattung.

Dies war die Zeit, als der junge Villa-Lobos erstmals mit den „chorões“ aus Rio in Berührung kam. In seiner Jugend besuchte er oft „O Cavaquinho de Ouro“, wo er Kontakte knüpfte und mit einigen der Musiker spielte, die an der Konsolidierung des „choro“ beteiligt waren, wie Anacleto de Medeiros und Irineu de Almeida. In den 1920ern Jahren erwie Villa-Lobos dieser brasilianischen Volksmusikvariante mit seinen vierzehn *Choros* für unterschiedlichste Instrumentalkombinationen Reverenz.

Offenbar nahm Villa-Lobos zu den „choro“-Gruppen nicht sein Cello mit. Stattdessen sah man ihn nun an der Gitarre – ein Instrument, das zu jener Zeit von der brasilianischen Gesellschaft verachtet und mit „Vagabunden“ und „Halunken“ in Verbindung gebracht wurde. Die Werke, die Villa-Lobos für die Gitarre komponierte (sie sind dem spanischen Gitarristen Andrés Segovia gewidmet), trugen dazu bei, die Gitarre als ein respektables, konzertsaalwürdiges Instrument zu etablieren.

Tatsächlich wurde keine der *Bachianas Brasileiras* für Gitarre komponiert. Dennoch wird das Instrument zweifellos an der bekanntesten Stelle des Zyklus' evoziert, der *Aria* der *Bachianas Brasileiras* Nr. 5, in der acht Celli im Pizzikato den Klang gezupfter Gitarrensaiten imitieren, während sie die Stimme des Solisten begleiten. Die 1938 komponierte *Aria* (*Cantilena*), die in einer Aufnahme von Bidu Sayão – einer brasilianischen Sopranistin, die zum Ensemble der Metropolitan Opera in New York gehörte – berühmt wurde, ist das wohl bekannteste Werk von Villa-Lobos. Strukturell erinnert es an Sergej Rachmaninows *Vokalise*; sein Mittelteil vertont einen Text von Ruth Valadares Correa, der Sängerin, die das Werk 1939 uraufführte.

Der folgende Satz wurde erst 1945 komponiert. Er beruht auf Versen von Manuel Bandeira, einem der berühmtesten brasilianischen Dichter seiner Generation und einem regelmäßigen Mitarbeiter von Villa-Lobos, in denen der Gesang mehrerer brasilianischer

Vögel anklingt. Für den Solisten handelt es sich um eine wahre Tour de force, bewirkt durch syllabische Vertonung, schnelles Tempo und die Plazierung hoher Töne auf Vokalen, die sich schwer singen lassen, wie das „i“ im Wort „cariri“, das das Stück beendet.

Hatte Villa-Lobos sein Faible für das Cello zu Hause entwickelt und die Gitarre in der Welt der Bohème von Rio de Janeiro kennengelernt, so gelangte er zum Klavier durch Heirat. 1912 spielte er der Familie Guimarães auf der Gitarre vor und beeindruckte sie durch seine Gewandtheit; ihn selber aber bewegte Chopins Musik noch mehr, die die Schöne des Hauses, Lucília, auf dem Klavier spielte.

Aufgrund der damals negativen Konnotationen der Gitarre gab Heitor an, daß sein eigentliches Instrument das Cello sei. Einige Tage später kehrte er zurück, um mit der bezaubernden Gastgeberin Duos zu spielen. 1913 heiratete Villa-Lobos Lucília, die eine entscheidende Rolle in der musikalischen Entwicklung ihres Ehegatten spielen sollte: Einerseits gab sie die Uraufführungen etlicher seiner Werke, andererseits konnte sie ihm aufgrund ihrer gründlichen musikalischen Ausbildung (Villa-Lobos dagegen war im wesentlichen Autodidakt) nicht nur dabei helfen, ein ihm unvertrautes Instrument zu beherrschen, sondern auch, mehrere Werke aus seiner ersten Zeit als Komponist zu revidieren und zu korrigieren.

Jene Zeit war bereits vergangen, als Villa-Lobos *Bachianas Brasileiras Nr. 4* für Klavier solo komponierte (Außerdem existiert eine vom Komponisten orchestrierte Fassung). Während der langen Entstehungszeit dieses Werks ließ sich der Komponist von Lucília scheiden und begann eine Beziehung zu Arminda Neves d'Almeida, die bis zu seinem Lebensende seine Partnerin bleiben sollte.

Das *Prelúdio* ist dem spanischen Pianisten Tomás Terán gewidmet, den der Komponist in Paris kennengelernt hatte und der einer der wichtigsten Förderer seiner Werke werden sollte. Es basiert auf den unablässigen Wiederholung der ersten Phrase, was den finnischen Musikwissenschaftler Eero Tarasti zu einem Vergleich mit dem Beginn der *Toccat*a aus der *Partita Nr. 6 e-moll* BWV 830 von Johann Sebastian Bach veranlaßt hat. Es folgt der ebenfalls 1941 entstandene und einem anderen Mitsstreiter Villa-Lobos', dem Pianisten und Komponisten José Vieira Brandão, gewidmete *Canto do*

Sertão, der in hohem Register ein insistent wiederholtes Motiv präsentiert, das den Gesang des „araponga“, eines Vogels aus dem brasilianischen Hinterland, darstellt.

Die Sylvio Salema gewidmete *Aria* (1935) zitiert eine Ballade aus dem Nordosten Brasiliens, die unter dem Titel *O mana deix'eu ir* bekannt ist. Am Ende steht der *Miudinho* aus dem Jahr 1930, der von einem Tanz aus dem Nordosten inspiriert ist, wenngleich er *Vamos Maruca* zitiert, eine Melodie aus São Paulo; Widmungsträgerin ist Antonieta Rudge, eine der produktivsten Pianistinnen des 20. Jahrhunderts (und darüber hinaus Ehefrau von Charles Miller, der den Fußball nach Brasilien brachte).

Während es sich bei *Bachianas Brasileiras Nr. 4* um das einzige Werk des Zyklus' für Solo-Instrument handelt, stellt *Nr. 6* das einzige Kammermusikwerk dar. Das den Amateurmusikern Alfredo Lage (Flöte) und Evandro Pequeno (Fagott) gewidmete Stück aus dem Jahr 1938 wurde 1945 in Rio de Janeiro von dem Fagottisten Aquiles Spornazzati und dem Flötisten Hans-Joachim Koellreuter uraufgeführt – dem deutschen Musiker und Flüchtling vor den Nationalsozialisten, der unermüdlich für die Zwölftonmusik und europäische Avantgardetechniken in Brasilien eintrat. Die Textur des Werks läßt an Bachs *Klavier-Inventionen* denken; ihr erster Satz, *Aria (Choro)*, ist ein weiterer Tribut an die urbane Musik Rio de Janeiros, während der zweite Satz eine „universälere“ Sprache jenseits nationalistischer Intentionen zu sprechen scheint.

© Irineu Franco *Perpétuo* 2007

Die kanadische Sopranistin **Donna Brown** wird gerühmt für das geschmeidige, goldfarbene Timbre ihrer Stimme, die in den renommiertesten Opernhäusern und Konzertsälen der Welt erklingt. Sie hat mit so hervorragenden Dirigenten wie Sir John Eliot Gardiner, Helmuth Rilling, Carlo Maria Giulini, Wolfgang Sawallisch, Bernard Haitink, Kurt Masur, Daniel Barenboim, Kent Nagano, William Christie und Trevor Pinnock zusammengearbeitet. Zu ihren von der Kritik gelobten Rollen zählen Pamina (*Die Zauberflöte*), Sophie (*Der Rosenkavalier*), Almirena (*Rinaldo*), Gilda (*Rigoletto*), Rosina (*Il Barbiere di Siviglia*), Michaela (*Carmen*), Nanetta (*Falstaff*), Zerlina (*Don Giovanni*), Servillia (*La Clemenza di Tito*) und Serpetta (*La Finta Giardiniera*). Außer-

dem ist sie anlässlich der Eröffnung der renovierten Opéra de Lyon in der Welturaufführung von Debussys unvollendeter Oper *Rodrigue et Chimène* als Chimène aufgetreten. Einen weiteren Schwerpunkt ihrer Tätigkeit bilden Recitals; u.a. hat sie mit Pianisten wie Michel Dalberto, Maria João Pires, Roger Vignoles und Philippe Cassard zusammengearbeitet. TV-Produktionen sind in Japan, Kanada, Frankreich, Deutschland, England und der Schweiz ausgestrahlt worden.

Die Flötistin **Sato Moughalian** lebt in New York, wo sie mit Recitals und als Solistin sowie mit verschiedenen Orchestern auftritt. Sie ist Mitglied des Trios MAYA, des American Modern Ensemble und des Quintet of the Americas; außerdem ist sie Künstlerische Leiterin des Perspectives Ensemble. Sie ist in der Great Performers-Reihe des Lincoln Centers aufgetreten, nimmt regelmäßig an Columbia Artists-Tourneen teil und konzertiert als Kammermusikerin auf fünf Kontinenten.

Der Fagottist **Alexandre Silvério** hat an der Escola Municipal de Música de São Paulo und an der Karajan Akademie – der Orchester-Akademie der Berliner Philharmoniker – studiert. Er war Mitglied mehrerer Orchester im Bundesstaat São Paulo und hat die Jungsolisten-Wettbewerbe des Orquestra Experimental de Repertório und des São Paulo Symphony Orchestra (OSESF) gewonnen. Zur Zeit ist er Erster Solo-Fagottist des OSESF sowie Professor an der Universidade Livre de Música und der Academia de Música da OSESF.

Jean Louis Steurman, Klavier, wurde in Rio de Janeiro in eine musikalische Familie hineingeboren. Er begann im Alter von vier Jahren mit dem Unterricht und hatte bereits mit 14 Jahren sein Debüt mit dem Brasilianischen Symphonieorchester. Ein Stipendium für das Konservatorium in Neapel brachte ihn 1967 das erste Mal nach Europa. 1972 war er Preisträger beim Bach-Wettbewerb Leipzig; schnell wurde ihm in ganz Europa Anerkennung als Solist und Recitalist zuteil. Er trat u.a. mit dem London Symphony Orchestra unter Claudio Abbado und mit dem Royal Philharmonic Orchestra

unter Lord Menuhin und unter Vladimir Ashkenazy auf. Sein überaus erfolgreiches Debüt bei den BBC Proms hatte er 1985. Darüber hinaus ist er mit führenden Orchestern in ganz Europa und Amerika aufgetreten. Regelmäßige Recitals und Kammerkonzerte mit einigen der besten Musiker der Welt führen ihn durch Europa, Nordamerika und Japan. Sein Repertoire erstreckt sich über ein weites Spektrum an Epochen und Gattungen. Besonderen Wert legt er darauf, Musik des späten 20. Jahrhunderts in seine Recitals zu integrieren; eine Reihe von wichtigen neuen Kompositionen hat er uraufgeführt.

Mit mehr als 130 Konzerten im Jahr gilt das **São Paulo Symphony Orchestra** (OESP) als bedeutendstes Orchester Lateinamerikas. Seine vielseitige Programmpolitik, die Meisterwerke des internationalen Repertoires mit Uraufführungen und brasilianischen Kompositionen verbindet, macht das Orchester für viele international renommierte Solisten und Dirigenten attraktiv. Zu den jährlich über 60 Gastmusikern gehören Kurt Masur, Krzysztof Penderecki, Barbara Hendricks, Pascal Rogé, Roberto Cominati, Stephen Kovacevich, Nelson Freire, Pepe Romero, Miriam Fried und Renaud Capuçon. Die Konzerte in der Sala São Paulo, der 1.500 Besucher fassenden Heimstätte des Orchesters, sind, wie auch die Abonnementsreihen, regelmäßig ausverkauft. Unter der Leitung von John Neschling hat das Orchester Wandlungen durchlaufen, die es zu einem neuen Qualitätsmaßstab der brasilianischen Kunst, Kultur und Erziehung gemacht haben.

Roberto Minczuk ist Künstlerischer Leiter des Orquestra Sinfônica Brasileira und des Campos do Jordão International Winter Festivals. Er war Associate Conductor des New York Philharmonic Orchestra, das er erstmals 1998 geleitet hat, und gehörte acht Jahre lang zur Künstlerischen Leitung des São Paulo Symphony Orchestra. Minczuk dirigiert regelmäßig die renommiertesten Orchester der Welt, u.a. das New York Philharmonic Orchestra, das Los Angeles Philharmonic Orchestra und das London Philharmonic Orchestra, das Philadelphia Orchestra und das Orchestre National de Lyon. 2001 erhielt er den Martin Segall Award und 2004 den Emmy Award für das Programm *New York City Ballet – Lincoln Center Celebrates Balanchine 100 (live from Lincoln Center)*.

Il est possible que le violoncelle soit le premier instrument que Villa-Lobos ait entendu. Même si son père, Raul Villa-Lobos (1862-99), n'était pas musicien professionnel, il entretenait un appétit intellectuel pour une énorme variété de sujets : il avait étudié la médecine (études qu'il ne put terminer pour des raisons pécuniaires), traduit des œuvres étrangères en portugais et écrit plusieurs livres éducatifs dont les *Lições de História Universal (Leçons d'histoire internationale)*. Raul utilisa le pseudonyme d'Epaminondas Villalba dans plusieurs productions littéraires, un nom adopté ensuite par Heitor – il signa par exemple le programme de sa *Symphonie no 1* du nom d'Epaminondas Villalba Filho.

Employé à la Bibliothèque nationale de Rio de Janeiro et propriétaire d'une importante collection privée de livres, Raul était aussi un grand mélomane qui fréquentait souvent l'opéra et organisait des séances de musique de chambre dans sa maison. On a dit que la routine chez les Villa-Lobos les samedis était le dîner à 18 hres suivi de parties d'échecs entre Raul et un professeur allemand. A 20 hres, des amis de la famille commençaient à arriver et des groupes de musique de chambre se formaient pour jouer jusque tard dans la nuit un répertoire éclectique qui pouvait comprendre des extraits des plus récents opéras de Puccini.

Surnommé Tuhú, le petit Heitor appréciait apparemment ni les études ni la discipline mais il était ravi des sons qui sortaient du violoncelle de son père. Raul introduisit son fils de six ans aux secrets de l'instrument ; comme le violoncelle était trop gros pour le petit garçon, ses premiers contacts se firent avec un alto adapté à ces fins.

C'est aussi le violoncelle qui devint la première source de revenus de Villa-Lobos, puisqu'il joua régulièrement au légendaire « Confeitaria Colombo » et au « Café Assirius » situé à l'intérieur du théâtre municipal de Rio de Janeiro). C'est pourquoi il n'est pas surprenant que la première œuvre de la série des *Bachianas Brasileiras* fût pensée pour un groupe de violoncelles.

Selon certains biographes, l'intérêt de Villa-Lobos pour Bach s'éveilla à l'âge de huit ans quand il entendit sa tante Zizinha jouer des pièces du *Clavecin bien tempéré*. Dans les années 1920, avec le support financier de mécènes brésiliens, il fit des voyages à Paris

pour promouvoir ses œuvres. A son retour dans les années 1930, Villa-Lobos devint directeur du Contrôle de l'éducation musicale et artistique affilié au gouvernement fédéral et il entreprit un programme pour l'éducation musicale de la grande population. C'est dans cette période qu'il se mit à la composition des *Bachianas Brasileiras*, un cycle de neuf pièces pour diverses combinaisons instrumentales dans lesquelles – avec un mélange assez singulier du néo-classicisme en vogue alors en Europe et du nationalisme qui devenait prédominant au Brésil – il voulut rendre hommage à Bach avec des œuvres dont le caractère et l'esprit devaient cependant sonner authentiquement « brésiliens ».

Dédiée à Pablo Casals, le Catalan qui réintroduisit les *Suites pour violoncelle* de Bach au répertoire du 20^e siècle, *Bachianas Brasileiras no 1* fut créée à Rio de Janeiro en 1932. Seuls les deux derniers mouvements du morceau furent alors joués, ce qui laissa certains écrivains supposer que le premier mouvement fût composé plus tard. En fait, sa création n'eut lieu qu'en 1938.

Comme de coutume tout le long du cycle, les mouvements de *Bachianas Brasileiras no 1* portent deux titres : un « universel » et un brésilien. Ecrite pour un « orchestre de violoncelles », l'œuvre commence par une *Introduction* ou *Embolada*, un mot qui indique la pratique musicale et poétique de récitation rapide de textes sur des notes répétées dans les couplets du « coco », une ronde populaire du nord-est du Brésil.

Juste comme la répétition de motifs dans le premier mouvement rappelle les notes répétées rapides caractéristiques de l'*embolada*, Villa-Lobos, dans le mouvement suivant *Prelúdio*, recrée l'atmosphère lyrique de la *Modinha* – un nom donné aux chansons des salles de danse brésiliennes. Le mouvement final, *Fuga*, est appelé aussi *Conversa* ; plutôt que de montrer le contrepoint strict de la tradition européenne, son caractère est celui d'une conversation musicale improvisée par un quatuor de « chorões », musiciens populaires brésiliens de l'époque. Le compositeur semble avoir ici pensé à un « chorão » particulier: Sático Bilhar (1869-1927), admiré par ses collègues pour pouvoir improviser des suites d'accords tout en accordant sa guitare.

A Rio de Janeiro autour des années 1900, les « chorões » étaient des musiciens populaires qui s'organisaient eux-mêmes en groupes (connus sous le nom de *rodas* [cercles])

et qui jouaient « choro » – à l’origine non pas un genre musical mais simplement une sorte de « d’accent », une manière brésilienne de jouer des genres musicaux des salles de danse européennes comme la valse ou la polka. Par la suite, le « choro » acquit ses caractéristiques propres et se développa en un genre brésilien de musique de chambre.

C’est en ce temps que le jeune Villa-Lobos vint pour la première fois en contact avec les « chorões » de Rio. Dans sa jeunesse, il avait souvent visité « O Cavaquinho de Ouro » où il s’était fait des amis et avait joué avec certains des musiciens qui aidèrent à consolider le « choro », dont Anacleto de Medeiros et Irineu de Almeida. Tout au long des années 1920, Villa-Lobos rendit hommage à ce genre de musique populaire brésilienne avec ses quatorze *Choros* écrits pour les combinaisons instrumentales les plus variées.

Villa-Lobos n’apportait évidemment pas son violoncelle quand il jouait dans le cercle de « choro ». On l’y voyait jouer de la guitare – un instrument méprisé par la société brésilienne du temps et associée seulement avec les « vagabonds » et les « vauriens ». Dédiées au guitariste espagnol Andrés Segovia, les œuvres de Villa-Lobos écrites pour la guitare devaient aider à consolider le statut de la guitare comme instrument respectable, digne de la salle de concert.

Aucune des *Bachianas Brasileiras* ne fut en fait composée pour la guitare. L’instrument est cependant nettement évoqué dans le passage le mieux connu du cycle : l’*Aria* de la *Bachianas Brasileiras no 5* où les huit violoncelles reproduisent, en *pizzicato*, le son d’un guitariste qui pince les cordes de son instrument pour accompagner une soliste vocale. Composée en 1938 et rendue célèbre par l’enregistrement de Bidu Sayão – une soprano brésilienne reliée à l’Opéra Métropolitain de New York – l’*Aria (Cantilena)* est probablement la pièce la mieux connue de Villa-Lobos et sa structure rappelle *Vocalise* de Sergheï Rachmaninov. Sa section centrale est un arrangement du texte de Ruth Valadares Correa qui donna la création de l’œuvre en 1939.

Le mouvement suivant fut composé plus tard, soit en 1945. Basé sur des vers de Manuel Bandeira, l’un des plus grands poètes brésiliens de sa génération et un fréquent collaborateur de Villa-Lobos, il imite le chant de plusieurs oiseaux brésiliens. C’est un vrai tour de force pour la soliste à cause du traitement syllabique que Villa-Lobos donne

au texte, exigeant qu'il soit chanté en tempo rapide et donnant aux notes aiguës des voyelles qui les rendent difficiles à chanter, comme le « i » du mot final « cariri ».

Ayant développé son goût pour le violoncelle dans la maison parentale et ayant été initié à la guitare dans l'atmosphère bohémienne de Rio de Janeiro, Villa-Lobos arriva au piano grâce à son mariage. En 1912, il prit sa guitare avec lui pour rendre visite à la famille Guimarães qu'il impressionna par son agilité sur les cordes mais lui-même fut plus ému encore par la musique de Chopin jouée au piano par la beauté de la maison, Lucília.

Embarrassé – dû aux associations négatives de la guitare en ce temps-là – Heitor dit que son instrument était en fait le violoncelle. Un peu plus tard, il retourna jouer des duos avec la charmante hôtesse. En 1913, Villa-Lobos épousa Lucília qui devait jouer un rôle primordial dans le développement musical de son mari : elle donna non seulement la création de plusieurs de ses œuvres mais aussi – elle-même une musicienne à la formation solide (contrairement à Villa-Lobos qui était essentiellement autodidacte) – elle l'aida à maîtriser un instrument avec lequel il n'était pas familier et qui plus est, à réviser et corriger plusieurs œuvres datant de ses premiers essais comme compositeur.

Cette période était déjà révolue quand Villa-Lobos se mit à écrire *Bachianas Brasileiras no 4* pour piano solo (orchestrée ensuite par le compositeur). Durant la longue gestation de l'œuvre, le compositeur mit fin à son mariage avec Lucília et entreprit une liaison avec Arminda Neves d'Almeida qui devait partager le reste de sa vie.

Daté de 1941, le *Prelúdio* fut dédié au pianiste espagnol Tomás Terán que le compositeur avait rencontré à Paris et qui devint l'un des plus importants promoteurs de son œuvre. *Prelúdio* repose sur la constante répétition de la première phrase, ce qui poussa le musicologue finlandais Eero Tarasti à remarquer sa ressemblance avec le début de la *Tocatta* tirée de la *Partita no 6 en mi mineur* BWV 830 de Johann Sebastian Bach.

Prelúdio est suivi de *Canto do Sertão* – aussi de 1941 et dédié à un autre collaborateur de Villa-Lobos, le pianiste et compositeur José Vieira Brandão – qui relève, dans l'aigu, la répétition constante d'un motif qui décrit le chant de l'araponga, un oiseau de l'arrière-pays du Brésil.

Dédiée à Sylvio Salema, l'*Aria* (1935) cite une ballade du nord-est du Brésil, connue sous le nom de *O mana deix'eu ir*. Vient enfin le *Miudinho* de 1930, inspiré d'une danse du nord-est – quoiqu'il cite *Vamos Maruca*, une mélodie non pas du nord-est du Brésil mais bien de São Paulo – et dédié à Antonieta Rudge, l'une des pianistes brésiliennes les plus actives du 20^e siècle et, incidemment, la femme de Charles Miller qui introduisit le football européen au Brésil.

Si *Bachianas Brasileiras no 4* est la seule œuvre du cycle pour instrument solo, le *no 6* fournit le seul exemple de musique de chambre parmi les *Bachianas Brasileiras*.

Dédiée au flûtiste Alfredo Lage et au bassoniste Evandro Pequeno, tous deux des musiciens amateurs, cette pièce de 1938 fut créée à Rio de Janeiro en 1945 avec Aquiles Spernazzati au basson et, à la flûte, Hans-Joachim Koellreuter – le musicien allemand qui avait fui le nazisme et qui promut infatigablement la musique dodécaphonique et les techniques de l'avant-garde européenne au Brésil. Le tissu de l'œuvre rappelle les *Inventions* de Bach pour clavecin ; son premier mouvement, *Aria (Choro)*, est encore une fois un hommage à la musique urbaine à Rio de Janeiro à cette époque tandis que le second mouvement semble se référer à un langage plus « universel », dénué d'intention nationaliste.

© *Irineu Franco Perpétuo 2007*

Réputée pour la qualité riche et suave de sa voix, la soprano canadienne **Donna Brown** chante sur les scènes d'opéra et de concert les plus prestigieuses du monde. Elle a travaillé avec les chefs distingués Sir John Eliot Gardiner, Helmuth Rilling, Carlo Maria Giulini, Wolfgang Sawallisch, Bernard Haitink, Kurt Masur, Daniel Barenboim, Kent Nagano, William Christie et Trevor Pinnock. Donna Brown a été chaudement applaudie dans les rôles de Pamina (*La Flûte enchantée*), Sophie (*Le Chevalier à la Rose*), Almirena (*Rinaldo*), Gilda (*Rigoletto*), Rosina (*Le Barbier de Séville*), Michaela (*Carmen*), Nanetta (*Falstaff*), Zerlina (*Don Juan*), Servillia (*La Clémence de Titus*) et Serpette [*La Finta Giardiniera (La Fausse Jardinière)*] entre autres. Elle a aussi chanté Chimène pour la création mondiale de l'opéra inachevé *Rodrigue et Chimène* de Debussy à l'ou-

verture de l'Opéra de Lyon après sa rénovation. Les récitals ont toujours occupé une place très importante dans la vie de Donna Brown et elle a travaillé avec les pianistes Michel Dalberto, Maria João Pires, Roger Vignoles et Philippe Cassard. On l'a entendue à la télévision au Japon, Canada, France, Allemagne, Angleterre et Suisse.

La flûtiste **Sato Moughalian** demeure à New York où elle travaille comme récitaliste et soliste ainsi qu'avec divers orchestres. Elle fait partie du trio MAYA, de l'Ensemble Moderne Américain et du Quintette des Amériques en plus d'être directrice artistique de Perspectives Ensemble. Elle s'est produite dans la série «Great Performers» au centre Lincoln et elle a participé régulièrement à des tournées de Columbia Artists ainsi qu'à des tournées de musique de chambre sur les cinq continents.

Le bassoniste **Alexandre Silvério** a étudié à l'Ecole municipale de musique de São Paulo et à l'Académie Karajan – l'académie orchestrale de la Philharmonie de Berlin. Il a fait partie de plusieurs orchestres de la région de São Paulo et il a gagné le Concours des jeunes solistes de l'Orquestra Experimental de Repertório et le Concours des jeunes solistes de l'Orchestre symphonique de São Paulo (OSESF). Il est actuellement premier basson soliste à l'OSESF, professeur à l'Universidade Livre de Música et à l'Academia de Música da OSESF.

Jean Louis Steuerman, piano, est né à Rio de Janeiro dans une famille musicale. Il entreprit ses études à quatre ans et fit ses débuts avec l'Orchestre Symphonique du Brésil quand il n'en avait que quatorze. Il vint en Europe après avoir gagné une bourse du conservatoire de Naples en 1967. Il fut lauréat au concours J.S. Bach à Leipzig en 1972 et il se fit rapidement connaître partout en Europe comme soliste et récitaliste. Il donna des concerts avec les orchestres de Londres dont l'Orchestre symphonique de Londres dirigé par Claudio Abbado et l'Orchestre philharmonique Royal dirigé par lord Menuhin et Vladimir Ashkenazy. Jean Louis Steuerman remporta un éclatant succès auprès des critiques à ses débuts aux Proms de la BBC en 1985. Il s'est aussi produit avec des

orchestres éminents partout en Europe et aux Etats-Unis. Il a fait de nombreuses tournées en Europe, Amérique du Nord et au Japon, jouant régulièrement dans des séries prestigieuses de récitals sur les deux côtés de l'Atlantique et il fait de la musique de chambre avec des musiciens parmi les meilleurs au monde. Son répertoire couvre un grand nombre de périodes et de genres et il prend grand soin d'inclure dans ses récitals des œuvres de la fin du 20^e siècle. Il a créé plusieurs compositions importantes.

Avec ses programmes saisonniers de plus de 130 concerts chaque année, l'**Orchestre symphonique de São Paulo** (OESP) est maintenant considéré comme le plus important de l'Amérique Latine. Par son choix éclectique alliant des grandes œuvres du répertoire international à des créations mondiales et des compositions brésiliennes, l'orchestre attire au Brésil certains des solistes et chefs les plus réputés du monde. La soixantaine au moins de musiciens invités chaque année renferme les noms de Kurt Masur, Krzysztof Penderecki, Barbara Hendricks, Pascal Rogé, Roberto Cominati, Stephen Kovacevich, Nelson Freire, Pepe Romero, Miriam Fried et Renaud Capuçon. Les concerts donnés dans la Sala São Paulo de 1500 sièges, la résidence de l'orchestre, le sont habituellement à guichets fermés et il en est de même de la série d'abonnements. Depuis 1997, sous la direction de John Neschling, l'orchestre s'est transformé en un nouveau critère de qualité et d'excellence en art, culture et éducation au Brésil.

Robert Minczuk est directeur artistique de l'Orquestra Sinfônica Brasileira et du festival international d'hiver de Campos do Jordão. Il a été chef associé de l'Orchestre philharmonique de New York, dirigeant cet ensemble pour la première fois en 1998, et co-directeur artistique de l'Orchestre symphonique de São Paulo pendant huit ans. Minczuk dirige régulièrement les meilleures formations du monde dont les orchestres philharmoniques de New York, Los Angeles et Londres, l'Orchestre de Philadelphie et l'Orchestre National de Lyon. En 2001, il reçut le Martin Segall Award et, en 2004, l'Emmy Award pour le programme *New York City Ballet – Lincoln Center Celebrates Balanchine 100 (live from Lincoln Center)*.

BACHIANAS BRASILEIRAS No. 5

Aria (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 sonhadoramente,
Em anseios d'alma para ficar bela
Grita ao céu e à terra, toda a Natureza!
Cala a passaraada 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!

Dansa (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 alembirá 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!

Dansa (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 cantadó!

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

The Complete *Bachianas Brasileiras*

including alternative versions of Nos 4 & 9

São Paulo Symphony Orchestra · Roberto Minczuk

Previously released:



Nos 2, 3 & 4

BIS-CD-1250

with Jean Louis Steurman, piano



Nos 7, 8 & 9

BIS-CD-1400

with the São Paulo Symphony Orchestra Choir

'Minczuk manages a perfect balance of the earthy, folk elements and the classical framework in which they are placed by Villa-Lobos... Highly recommended.'

Fanfare

« L'orchestre symphonique de São Paulo est une heureuse découverte... Minczuk y déploie une force épique indispensable pour que les non-Brésiliens puissent entrer dans cet univers foisonnant. »

Le Monde de la Musique

'This new installment ... is as fine as the previous one... Under Roberto Minczuk, the orchestra plays with real panache in the toccatas, but also with powerful lyrical impetus ... For fans of the composer, this is self-recommending.'

Classics Today.com

'The Brazilian players sound as if the music is in their blood (as it should be) ... I can hardly wait for the remaining instalments.'

Gramophone

DDD

RECORDING DATA

Recorded at the Sala São Paulo, São Paulo, Brazil in December 2003 (Nos 1 & 5), February 2003 (No. 4) and February 2005 (No. 6)

Recording producers: Marion Schwebel (Nos 1 & 5); Jens Braun (No. 4); Uli Schneider (No. 6)

Sound engineers: Ingo Petry (Nos 1, 5 & 6); Thore Brinkmann (No. 4)

Digital editing: Christian Starke (Nos 1 & 5); Bastian Schick (No. 4); Uli Schneider (No. 6)

Piano technician: José Luis da Silva

Neumann microphones; Stagetec Truematch microphone preamplifier and high resolution A/D converter; MADI optical cabling;

Yamaha 02R96 digital mixer; GENEX GX8500 MOD recorder (Nos 1, 4 & 5) / Sequoia Workstation (No. 6); B&W Nautilus 802 loudspeakers; STAX headphones

Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Irineu Franco Perpétuo 2007

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

Front cover painting: Alfredo Volpi, *Fachada, 1954* (detail). Fundação José e Paulina Nemirovsky, São Paulo

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, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

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

info@bis.se www.bis.se

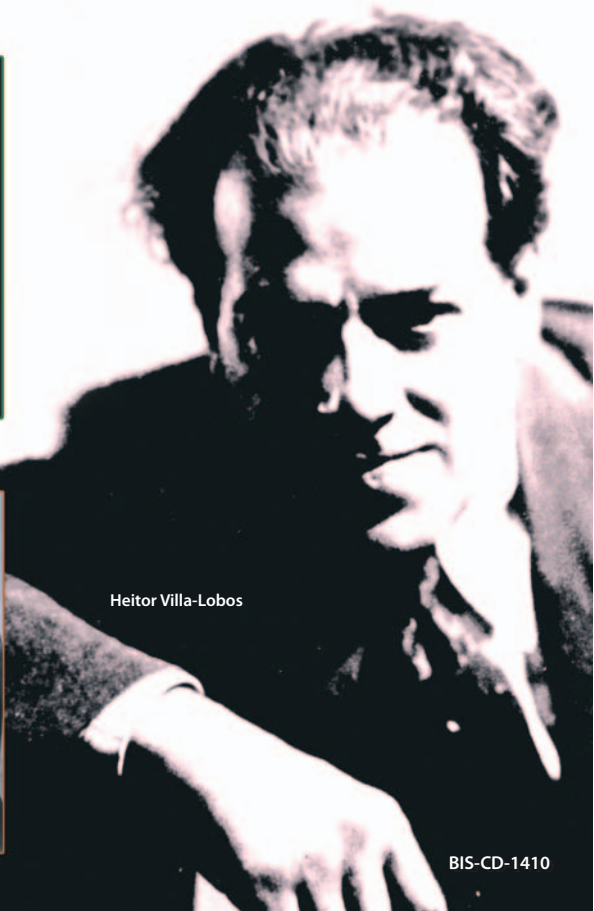
BIS-CD-1410 © & ® 2007, BIS Records AB, Åkersberga.



Donna Brown



Jean Louis Steuerman



Heitor Villa-Lobos