

CHANDOS

Fiesta Criolla
LATIN-AMERICAN
ORCHESTRAL WORKS



NORA CHASTAIN VIOLIN
WÜRTTEMBERGISCHE
PHILHARMONIE REUTLINGEN
GABRIEL CASTAGNA



Alberto Williams

Fiesta Criolla

premiere recordings

Astor Piazzolla (1921 – 1992)

1	Milongón festivo (date uncertain) Arranged 2009 for large orchestra, without <i>bandoneón</i> , by Gabriel Castagna Allegro vivace – Milonga lenta – Allegro vivace	5:59
--------------	---	------

Manuel Gómez Carrillo (1883 – 1968)

	Fiesta criolla (1941) <i>Panorama inspirado en motivos santiagueños</i> Symphonic Suite Orchestration by the composer of a work for solo piano (1934)	7:11
2	I Alegría. Allegro vivo – [] – Vivo	1:58
3	II Canción triste. Andante – Armonioso – Più animato	2:24
4	III El amor en los pañuelos. Vivo. Aire de zamba – Energico	1:11
5	IV Siempre alegría. Allegro vivo – Final	1:36

Juan José Castro (1895 – 1968)

6

Arrabal (1934)

9:26

First movement of *Sinfonia Argentina*

Allegro marcato – Tranquillo, poco meno –

Tempo I – Poco meno – Tempo I – Lento –

Tempo I – Molto tranquillo – Come prima – Molto meno –

Tempo I

Manuel Gómez Carrillo

7

Rapsodia santiagueña (1922)

11:49

Orchestration by the composer of *Rapsodia Argentina* for solo piano (1920)

Largo – Andante – Più mosso. Misterioso – Tempo rubato –

Più mosso (Aire de zamba) – Tempo di vals – Con brio. Zapateado –

Con fuoco – Lento (molto meno mosso). Canción popular –

Mosso – Presto

Theodoro Valcárcel Caballero (1896 – 1942)

Concierto indio (1940)* 18:47

Arrangement for violin and orchestra
of *Suite indígena* for violin and piano (1930)

- | | | | |
|----|-----|---|------|
| 8 | I | Allegro festivo – Vivo | 2:50 |
| 9 | II | Cantabile | 4:50 |
| 10 | III | In senso popolare – Cadenza – Lento – Allegretto –
Allegro giocoso – Tempo I – Cadenza – A tempo | 4:25 |
| 11 | IV | Danzante, assai agitato – Sostenuto (quasi Largo) – A tempo –
Cadenza – Vivace – Agitato – Amoroso – Andante | 6:40 |

Francisco Mignone (1897 – 1986)

12 **Congada** (1921) 4:53

Dansa afrobrasileira
from *O contratador de diamantes*
Allegretto danzante – Poco più – Più mosso – Assai vivo – Presto

Guillermo Uribe Holguín (1880 – 1971)

Tres Danzas (1926, revised 1940)

8:05

- | | | | |
|---------------|-----|--|------|
| <div>13</div> | I | Joropo. Allegretto | 2:16 |
| <div>14</div> | II | Pasillo. Andante – Più mosso – Tempo I | 3:01 |
| <div>15</div> | III | Bambuco. Vivo | 2:47 |

Alberto Williams (1862 – 1952)

Primera obertura de concierto (1889)

10:15

TT 77:10

Nora Chastain violin*

Württembergische Philharmonie Reutlingen

Teruyoshi Shirata concert master

Gabriel Castagna

Fiesta Criolla: Latin-American Orchestral Works

The music on the present disc provides a vivid overview of the rise of diverse compositional styles, all with distinctive national characteristics, in four South American countries during the early to mid-twentieth century. In addition to their creative applications of elements borrowed from, or inspired by, folk music and dances from their native countries, our selected composers from Argentina, Brazil, Colombia, and Peru all owed an immense debt to French and Italian influences absorbed during their first-hand experiences of studying at prestigious conservatories in (for example) Paris and Milan in the early stages of their careers. Alberto Williams won a scholarship to study at the Paris Conservatoire in 1882, and his early works were both performed and published in the French capital. When he returned to Argentina, he founded his own conservatory in Buenos Aires as a direct result of the inspirational educational methods he had experienced in Europe. By the 1920s, Argentinean composers were routinely travelling to Paris for their musical studies, a trend also demonstrated by their counterparts from the United States. Juan José Castro took lessons from Vincent d'Indy at

the Schola Cantorum in Paris during the 1920s, as did the Colombian composer Guillermo Uribe Holguín before him, in 1907. Although Manuel Gómez Carrillo never studied in France, his music received significant early exposure in Paris as a result of the commitment to it shown by two renowned pianists who were based there; one of them, Ricardo Viñes, also promoted the music of the Peruvian composer Theodoro Valcárcel Caballero at the Salle Pleyel in Paris. In contrast to these French connections, Valcárcel Caballero and the Brazilian composer Francisco Mignone both studied in Milan: Valcárcel Caballero's Italian sojourn was prematurely truncated by the First World War, but Mignone's somewhat later spell at the Milan Conservatory proved to be both sustained and fruitful.

Piazzolla: Milongón festivo

As late as the 1950s, Paris remained a highly desirable destination for the Argentinean composer and *bandoneón* virtuoso Astor Piazzolla (1921–1992), who had the opportunity to study with Nadia Boulanger at the Fontainebleau American Conservatoire following the *succès-de-scandale* of

his *Sinfonía Buenos Aires*, which (at the suggestion of Castro) had been entered for – and duly won – the Sevitzy Prize in 1953. Boulanger dissuaded Piazzolla from pursuing his desire to compose further large-scale symphonic works, sensing that his unique talent lay in his astonishingly fertile creative response to the tango idiom. Following Piazzolla's return to Argentina, thus was born the exciting style of *tango nuevo*, in which the tango met headlong such modernist influences as the ostinato-driven music of Stravinsky, Bartók, and jazz. Piazzolla's little-known *Milongón festivo*, originally scored for piano, three *bandoneón*, electric guitar, and orchestra and taking its title from a Uruguayan dance, was rescued from oblivion by Piazzolla's long-term collaborator José Bragato, who copied out the full orchestral score in 1990 and gave it to his friend, the *bandoneón* player Juan José Mosalini (who first recorded it in a version for solo *bandoneón*, guitar, and orchestra).

Gómez Carrillo: Rapsodia santiagueña

As well as a composer, educationalist, and (in later life) the leading light of a vocal ensemble formed from his large musical family, Manuel Gómez Carrillo (1883–1968) was important as an ethnomusicologist who, in 1920 and 1923, published two books

of arrangements of folk melodies he had collected in Northern Argentina. His *Rapsodia santiagueña* was named after Santiago del Estero, where he was born and worked until his eventual move to Buenos Aires in 1943. The piece was first performed in solo-piano form in September 1920 at the Society Sarmiento de Tucumán (where the local university had sponsored his folk project). The piano piece was championed by the French pianist Maurice Dumesnil, who took it to Paris where it was performed in orchestral form at the Conservatoire in February 1924 under the baton of Francis Casadesus; the concert also included Alberto Williams's *Poema de las campanas* (Poem of the Bells), and was organised by the Maison de l'Amérique latine of the Académie nationale des Beaux-Arts.

Gómez Carrillo: Fiesta criolla

Gómez Carrillo's *Fiesta criolla* (Creole Party) also began life as a set of piano pieces, and was first performed in this guise in 1934 by the composer's daughter Inés; it, too, proudly indicated its local source of inspiration in the subtitle *Panorama inspirado en motivos santiagueños*. The orchestrated version was first performed in 1941.

Castro: Arrabal

Alongside his composing career, Juan José

Castro (1895 – 1968) enjoyed a reputation as a distinguished conductor, and in 1933 he became director of the revered Teatro Colón in his native Buenos Aires, having already served as the venue's ballet conductor. International awareness of Castro's compositions began when the Swiss conductor Ernest Ansermet conducted the *Allegro, lento e vivace* at the Festival of the International Society for Contemporary Music in England in 1931. The orchestral piece *Arrabal*, its title referring to the poor immigrant districts of Buenos Aires, in which the tango was famously born, is the first movement of Castro's *Sinfonía Argentina* (1934), and combines dance elements with impressionistic orchestral timbres and a harmonic idiom of considerable sophistication; at the climax, the pounding off-beat tutti chords (marked *con rudezza* and *tutta forza*) thrillingly merge folk-dance rhythm with modernist dissonance.

Valcárcel Caballero: Concierto indio

Nationalist musicians in Peru during the 1920s were keen to explore the country's pre-Hispanic indigenous traditions which, like many folk musics worldwide, were heavily reliant on pentatonic (five-note) scales. When composers combined Andean musical elements with the influence of French

impressionism, this sometimes resulted in a relatively simple modal style of composition, and some of the music by Theodoro Valcárcel Caballero (1896 – 1942) is conceptually similar to the manner in which, in northern Europe, composers such as Ralph Vaughan Williams evocatively combined modal folksongs with Debussyan elements. This comparison is particularly plausible in the case of Valcárcel Caballero's highly tuneful violin concerto *Concierto indio*, based largely on modal melodies and completed in 1940, shortly before the composer's early death.

Mignone: Congada

In Brazil, national music and dance genres were far more heavily influenced by African and Cuban styles than in the more Eurocentric climate of Argentina. *Congada* by Francisco Mignone (1897 – 1986) is subtitled *Dansa afrobrasileira*, and was one of the first of his orchestral pieces to demonstrate these more exotic elements at a time when his spell in Milan had more generally imbued his compositional voice with a strong Italianate flavour. (Mignone's flautist father was an Italian immigrant.) *Congada* was a popular orchestral extract from the three-act opera *O contratador de diamantes* (The Diamond Contractor), which Mignone composed in Italy in 1921 and which was first staged in Rio de

Janeiro in September 1924. In the year before the opera's premiere, Richard Strauss had conducted *Congada* in a concert performance with the Vienna Philharmonic Orchestra during their appearance in Rio; in the opera, which is set in eighteenth-century Brazil, the music accompanies a festive folk-dance mounted outside a church shortly before the plot darkens and ends in the diamond contractor's imprisonment, subsequent exile, and dream of the country's liberation from the Portuguese.

Uribe Holguín: Tres Danzas

The prolific Guillermo Uribe Holguín (1880–1971) was born and educated in Bogotá, and composed no fewer than eleven symphonies between 1914 and 1961. The three dance forms represented by his *Tres Danzas* (1926) also featured in the large-scale collection of three hundred piano pieces that he composed between 1927 and 1939 and published under the title *Trozos en el sentimiento popular*. The *joropo* is a recreational courtship dance from the Llanos plains linking eastern Colombia with neighbouring Venezuela; the traditional form of the dance reflected Andalusian influences in its foot-stamping, cross-rhythms, and vocal wailing. The *pasillo* (also popular in Venezuela and Ecuador) is a waltz-like dance which in its slow incarnation is associated with romance, nostalgia, and melancholy. Since

the late nineteenth century, the *bambuco* had been the most prominent national dance form in Colombia; hailing from the Andean interior, it later achieved commercial success in numerous recordings by dance orchestras, much as the tango was widely disseminated as part of Argentina's popular culture.

Williams: Primera obertura de concierto

The first significant orchestral work of Alberto Williams (1862–1952), *Primera obertura de concierto* (First Concert Overture), dates from 1889 – the year in which he finally returned to his native Buenos Aires after seven years spent in Paris, where he had studied composition with César Franck and harmony with Émile Durand. First performed in the French capital, the overture proved to be the first in a long succession of orchestral scores that came to include nine symphonies composed between 1907 and 1939. Whilst his early style was more firmly rooted in late nineteenth-century romanticism than that of later Argentinean composers, his pioneering work laid the foundations for the first wave of musical nationalism to emerge, between the 1890s and the 1910s, and it is fitting that his *envoi* to Paris should end the present collection.

© 2011 Mervyn Cooke

A note from the conductor

As this CD suggests, a very large number of masterpieces in the Latin-American symphonic repertoire have suffered neglect for a long time and are waiting to be rediscovered. Only on Indian themes and subjects, of the Andean region alone, we can count more than 250 works: operas and ballets, cantatas, overtures, symphonic poems, rhapsodies, concertos, and symphonies. Almost none is recorded or played regularly anywhere. In many cases scores have been lost or abandoned, making the tracking and reconstruction of orchestral materials costly and time consuming. During my years of research in the field, I have had in hand hundreds of scores by around 250 composers active on the continent during the last century and a half, writing in all varieties of form and style. Taken together, the Latin-American symphonic literature of the past 150 years proves surprisingly big, and although the level of quality may vary, there is still a large quantity of works of unquestionable artistic value to be considered. Lack of initiative to explore outside the standard repertoire, unpublished orchestral scores and parts, misleadingly bad reviews of bad performances, misjudgement of works by the application of fixed parameters suitable for the analysis of the standard European repertoire, and insufficient interest on the part of official institutions to support the culture

of their own nations are some reasons for the widespread neglect of such a large amount of music. The list may be continued with more of both obvious and more subtle and indirect causes. What we cannot add to this list today is the indifference of the public. There can be no indifference when there is nothing on offer.

If something is characteristic of Latin-American music it is its inclusive amplitude. A non-deliberate anti-fundamentalism was of the essence in bringing it into being. The fusion of ethnicities, religions, traditions, styles, legends, and all kinds of other conflictive centrifugal forces that gives this music its uniqueness has been perhaps its biggest virtue and at the same time the artists' biggest challenge. A point shared by a large number of Latin-American works in the academic tradition, and, as it happens, by the works on this CD, is its close relationship to the spirit of dance. Dancing has been a fundamental cultural aspect of Latin-American life, from the ancient times of the Incas to the twenty-first century; it still is, and its magic impetus, pulse, and vibration inhabit this music.

© 2011 Gabriel Castagna

Further comments by Gabriel Castagna on the repertoire on this disc are available to read and download free on the Chandos website.

'[O]ne of the most elegant and refined violinists I know', wrote Sir Yehudi Menuhin of **Nora Chastain**, a granddaughter of the composer Roy Harris, who was born in Berkeley, California where she began her violin lessons with Anne Crowden. Her studies continued at the Cincinnati College-Conservatory of Music and at The Juilliard School in New York with Dorothy DeLay, and in Europe with Alberto Lysy, Sándor Végh, Ana Chumachenko, and Sir Yehudi Menuhin. A prize winner at several competitions, she made her debut in Berlin, playing Barber's Violin Concerto, and since then has been a regular guest with orchestras such as the San Francisco Symphony, Orchestre de Paris, Cincinnati Philharmonia Orchestra, Jerusalem Symphony Orchestra, Berner Symphonieorchester, Orquestra Nacional do Porto, Helsingborg Symphony Orchestra, and MDR Sinfonieorchester Leipzig. She is a founding member of Trio Kreisleriana and the Menuhin Festival Piano Quartet, and has appeared in chamber concerts across Europe, the USA, and in Australia. Her discography includes sonatas by Mozart, Beethoven, Fauré, and Debussy, many works for piano trio and piano quartet, as well as Bartók's Second Violin Concerto. A much sought-after teacher, Nora Chastain is Professor of violin at the Universität der

Künste, Berlin and the Hochschule für Musik und Theater, Zurich, and until 2004 held a Professorship at the Musikhochschule, Lübeck. She gives master-classes all over the world and serves on juries of international competitions.

Founded in 1945, the **Württembergische Philharmonie Reutlingen** has won widespread recognition through numerous international tours and acclaimed appearances at such venues as the Musikverein in Vienna, Großes Festspielhaus in Salzburg, Konzerthaus in Dortmund, Festspielhaus in Baden-Baden, Concertgebouw in Amsterdam, Kölner Philharmonie, Berliner Philharmonie, Herkulessaal in Munich, Tonhalle in Zurich, Sala Verdi in Milan, and Kultur- und Kongresszentrum in Lucerne. A particular highlight of recent years was the orchestra's tour through Japan in 2006, officially representing the state of Baden-Württemberg. It was Orchestra in Residence at the International Rossini Festival in Bad Wildbad from 2004 to 2006 and has participated at festivals throughout Germany, Austria, Switzerland, Italy, and The Netherlands. The Swedish conductor Ola Rudner has been Music Director since the 2008/09 season; Norichika Iimori, the orchestra's former artistic director,

continues his tenure as guest conductor. Among other guest conductors have been Richard Bonyngue, Leonid Grin, Alessandro de Marchi, Jac van Steen, Arild Remmereit, and Fabrice Bollon, and the orchestra attracts soloists such as the singers Edita Gruberova, José Carreras, Ruggero Raimondi, Vesselina Kasarova, Neil Shicoff, Peter Seiffert, Agnes Baltsa, Ramón Vargas, and Thomas Hampson, and instrumentalists Gidon Kremer, Daniel Hope, Radu Lupu, Andrei Gavrilov, Frank Peter Zimmermann, Natalia Gutman, Shlomo Mintz, and Sabine Meyer. Actively engaged in audience development and a variety of community outreach programmes, the Württembergische Philharmonie Reutlingen was awarded Germany's First Prize for Cultural Education by Bernd Neumann, Commissioner for Culture and the Media, in 2009, can be heard regularly on Südwestrundfunk and Deutschlandfunk public radio, and has made numerous commercial recordings.

The Argentinean conductor and musicologist **Gabriel Castagna** began his musical studies in Buenos Aires and continued them in the USA, where he was awarded scholarships at

the universities of Rochester, Cincinnati (BM Cum Laude), Pittsburgh, and Michigan, as well as Carnegie Mellon University (MFA). He also took master-classes with Leonard Bernstein, Sergiu Celibidache, and Max Rudolf. He was a prize-winner at the 1992 International Conducting Workshop Competition in Marienbad, the Czech Republic and has been awarded a life membership by the Golden Key National Honor Society of the USA. He has conducted numerous orchestras in the USA, Europe, and Japan, including the Berliner Symphoniker, Kammerorchester Mannheim, Württembergische Philharmonie Reutlingen, Filharmonie Bohuslava Martinů, and the main orchestras of Argentina. For the past three decades Gabriel Castagna has undertaken intensive research into Argentinean and other Latin-American symphonic music, and has received popular and critical acclaim for his many performances and premiere recordings of works by Latin-American composers. His book and CD *Argentina Sinfónica*, published in 2008, was declared 'Of cultural interest' by the Argentinean Congress. Currently, he is preparing a catalogue of Latin-American symphonic music, which will include many large-scale and widely unknown works.



Manuel Gómez Carrillo



Juan José Castro



Francisco Mignone



Guillermo Uribe Holguín

Fiesta Criolla: Lateinamerikanische Orchesterwerke

In der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts erlebte die südamerikanische Musik eine faszinierende Entwicklung, die zur Ausprägung eines von nationalen Besonderheiten gefärbten Kompositionsstils führte. Die hier zusammengestellten Werke aus vier Ländern vermitteln einen lebhaften Eindruck von dieser Diversität. Die von uns ausgewählten Komponisten aus Argentinien, Brasilien, Kolumbien und Peru demonstrieren nicht nur eine kreative Verarbeitung bodenständiger folkloristischer Elemente, sondern sind auch zutiefst französischen und italienischen Einflüssen verpflichtet, die sie in einem frühen Stadium ihrer Karriere an namhaften Konservatorien wie Paris und Mailand verinnerlichten. Alberto Williams ging 1882 als Stipendiat an das Pariser Conservatoire, und seine frühen Werke wurden in der französischen Hauptstadt aufgeführt und veröffentlicht. Beeindruckt von den inspirierenden pädagogischen Ansätzen, die er in Europa erfahren hatte, gründete er nach der Rückkehr in die Heimat sein eigenes Conservatorio de Música de Buenos Aires. In den zwanziger Jahren machten es sich argentinische Komponisten

bereits zur Gewohnheit, ihre musikalische Ausbildung in Paris zu erweitern – ein Trend, der auch bei ihren Kollegen in den USA zu verfolgen war. Juan José Castro nahm in den zwanziger Jahren Unterricht bei Vincent d'Indy an der Schola Cantorum in Paris, ebenso wie der kolumbianische Komponist Guillermo Uribe Holguín bereits 1907. Obwohl Manuel Gómez Carrillo nie in Frankreich studierte, fand seine Musik starke Beachtung in Paris, weil sie dort durch zwei berühmte Pianisten gefördert wurde; einer der beiden, Ricardo Viñes, setzte sich im Salle Pleyel auch für den peruanischen Komponisten Theodoro Valcárcel Caballero ein. Neben diesen französischen Kontakten studierte Valcárcel Caballero, ähnlich wie der brasilianische Komponist Francisco Mignone, in Mailand; zwar setzte dem Italien-Aufenthalt Valcárcel Caballeros der Erste Weltkrieg ein jähes Ende, doch die späteren Studien Mignones am Mailänder Konservatorium waren von längerer und nachhaltiger Dauer.

Piazzolla: Milongón festivo

Noch in den fünfziger Jahren übte Paris eine magische Anziehungskraft auf den

argentinischen Komponisten und Bandoneon-Virtuosen Astor Piazzolla (1921 – 1992) aus; er bekam Gelegenheit, bei Nadia Boulanger am Amerikanischen Konservatorium in Fontainebleau zu studieren, nachdem er mit seiner *Sinfonia Buenos Aires*, die (auf Anregung Juan José Castros) 1953 für den Sevitzyk-Preis eingereicht worden war, einen Skandalerfolg als Sieger gefeiert hatte. Boulanger bewog Piazzolla, von weiteren großen sinfonischen Werken Abstand zu nehmen, als sie erkannte, dass sein ureigenes Talent in einer verblüffend fruchtbaren kreativen Beherrschung des Tango-Idioms lag. So schuf Piazzolla, inzwischen nach Argentinien zurückgekehrt, einen neuen, aufregenden Stil: den *Tango nuevo*. Hier kollidierte der Tanz mit modernistischen Einflüssen wie der ostinat drängenden Kunstmusik Strawinskys, Bartók und dem Jazz. Piazzollas lange vernachlässigte *Milongón festivo*, ursprünglich für Klavier, drei Bandoneons, elektrische Gitarre und Orchester gesetzt und nach einem uruguayischen Tanz betitelt, wurde von einem langjährigen Mitarbeiter Piazzollas, José Bragato, der Vergessenheit entrissen; 1990 kopierte er die komplette Orchesterpartitur und vertraute sie dem befreundeten Bandoneon-Spieler Juan José Mosalini an, der das Werk zunächst in einer Fassung für Bandoneon solo, Gitarre und Orchester aufnahm.

Gómez Carrillo: Rapsodia santiagueña

Als Komponist, Lehrer und (in späteren Jahren) Hauptakteur einer aus den Reihen seiner großen musikalischen Familie gebildeten Gesangsgruppe war Manuel Gómez Carrillo (1883 – 1968) ein Musikethnologe von Rang. 1920 und 1923 veröffentlichte er Bücher mit Arrangements von Volksmelodien, die er in Nordargentinien gesammelt hatte. Die *Rapsodia santiagueña* verdankt ihren Titel seinem Geburtsort Santiago del Estero, wo er auch wirkte, bis es ihn 1943 nach Buenos Aires zog. Das Stück kam in der ursprünglichen Fassung für Soloklavier im September 1920 bei der Sociedad Sarmiento de Tucumán (wo die örtliche Universität sein Folkloreprojekt gefördert hatte) zur Uraufführung. Diese Klavierkomposition wurde von dem französischen Pianisten Maurice Dumesnil aufgegriffen und am Pariser Conservatoire im Februar 1924 unter der Leitung von Francis Casadesus in Orchesterform aufgeführt; auf dem Programm dieses von der Maison de l'Amérique latine der Académie nationale des Beaux-Arts veranstalteten Konzerts stand auch das *Poema de las campanas* (Glockengedicht) von Alberto Williams.

Gómez Carrillo: Fiesta criolla

Gómez Carrillos *Fiesta criolla* (Kreolenfest)

begann ebenfalls auf dem Klavier; in dieser Form wurden die Stücke 1934 von der Tochter des Komponisten, Inés, zum erstenmal aufgeführt. Die örtliche Quelle der Inspiration wird durch den Untertitel *Panorama inspirado en motivos santiagueños* dokumentiert. Die Orchesterfassung war erstmals 1941 zu hören.

Castro: Arrabal

Der Komponist Juan José Castro (1895 – 1968) war auch ein bedeutender Dirigent. 1933 übernahm er die Musikdirektion am renommierten Teatro Colón in seiner Heimatstadt Buenos Aires, wo er bereits als musikalischer Leiter des Balletts überzeugt hatte. International wurde man auf die Kompositionen Castros aufmerksam, als der schweizerische Dirigent Ernest Ansermet 1931 sein *Allegro, lento e vivace* beim Festival der International Society for Contemporary Music in England dirigierte. Das Orchesterstück *Arrabal* – vom Titel her ein Bezug auf die Elendsviertel der Einwanderer in Buenos Aires, wo der Tango geboren wurde – ist der erste Satz aus Castros *Sinfonia Argentina* (1934). Hier verbinden sich Elemente des Tanzes mit impressionistischen Orchesterfarben und einem harmonischen Idiom von bemerkenswerter Ausgereiftheit; auf dem Höhepunkt der Musik verschmelzen die stampfenden, off-beat gesetzten Tutti-

Akkorde (*con rudezza* und *tutta forza*) auf mitreißende Weise den Volkstanzrhythmus mit modernistischer Dissonanz.

Valcárcel Caballero: Concierto indio

Während der zwanziger Jahre gingen nationalbewusste Musiker in Peru gerne den vorspanischen Traditionen des Landes nach, die sich wie so viele volksmusikalische Strömungen auf der Welt stark auf Fünftönenleitern verließen. Als Komponisten die musikalischen Elemente des Andenraums mit den Einflüssen des französischen Impressionismus kombinierten, resultierte dies gelegentlich in einem relativ einfachen modalen Kompositionsstil. So ähnelt die Musik von Theodoro Valcárcel Caballero (1896 – 1942) manchmal vom Konzept her der Art und Weise, wie nordeuropäische Komponisten – etwa Ralph Vaughan Williams – modale Volkslieder auf atmosphärische Weise mit Ansätzen Debussys verbanden. Dieser Vergleich drängt sich insbesondere bei Valcárcel Caballeros klangvollem Violinkonzert *Concierto indio* auf, das weitgehend auf modalen Melodien beruht und 1940, kurz vor dem frühen Tod des Komponisten, vollendet wurde.

Mignone: Congada

In Brasilien wurden Tanz und Musik sehr viel stärker von afrikanischen und kubanischen

Stilrichtungen beeinflusst als in dem eher an Europa orientierten Argentinien. *Congada* von Francisco Mignone (1897–1986), mit dem Untertitel *Dansa afrobrasileira*, war eines der ersten seiner Orchesterstücke, das diese exotischeren Elemente zu einer Zeit hervortreten ließ, als sich der italienische Akzent in seiner kompositorischen Stimme (den er seinem Vater, einem aus Italien eingewanderten Flötisten, verdankte) während der Studienjahre in Mailand deutlicher ausgeprägt hatte. *Congada* war ein erfolgreicher Orchesterauszug aus der Oper *O contratador de diamantes* (Der Diamantenhändler), die Mignone 1921 in Italien komponierte. Das Konzertstück war bereits im Jahr vor der Premiere des Dreiakters (im September 1924 in Rio de Janeiro) von Richard Strauss mit den Wiener Philharmonikern in Rio aufgeführt worden. In der Oper, die im Brasilien des achtzehnten Jahrhunderts spielt, begleitet die Musik einen festlichen Volkstanz vor einer Kirche, kurz bevor sich die Handlung verfinstert: Der Diamantenhändler wird festgenommen und verbannt – die Befreiung Brasiliens von den Portugiesen bleibt ein Traum.

Uribe Holguin: Tres Danzas

Der schaffensfreudige Kolumbianer Guillermo Uribe Holguin (1880–1971), in Bogotá geboren und ausgebildet, komponierte in

der Zeit von 1914 bis 1961 nicht weniger als elf Sinfonien. Die von seinen *Tres Danzas* (1926) repräsentierten drei Tanzformen waren auch in der umfangreichen Sammlung von dreihundert Klavierstücken aus den Jahren 1927–1939 vertreten, die er unter dem Titel *Trazos en el sentimiento popular* veröffentlichte. Der *Joropo* ist ein unterhaltender Werbetanz von den Llanos, jenen weiten Ebenen, die das östliche Kolumbien mit dem benachbarten Venezuela verbinden; in der traditionellen Tanzform machen sich mit Stampfen, Gegenrhythmen und Jammern andalusische Einflüsse bemerkbar. Der auch in Venezuela und Ecuador populäre *Pasillo* ist ein walzerähnlicher Tanz, den man in seiner langsamen Form mit Romanzen, Nostalgie und Melancholie assoziiert. Seit dem späten neunzehnten Jahrhundert hatte der aus dem zentralen Andenraum stammende *Bambuco* als Nationaltanz Kolumbiens gegolten; später setzte er sich auch als kommerzielle Musikrichtung in zahlreichen Schallplattenaufnahmen von Tanzorchestern durch, so wie sich der Tango als Teil der Populärkultur Argentinien verbreitete.

Williams: Primera obertura de concierto

Das erste bedeutende Orchesterwerk von Alberto Williams (1862–1952),

Primera obertura de concierto (Erste Konzertouvertüre), stammt aus dem Jahr 1889, als er seine siebenjährige Lehrzeit in Paris, wo er Komposition bei César Franck und Harmonie bei Émile Durand studiert hatte, schließlich beendete und in seine Heimatstadt Buenos Aires zurückkehrte. Mit dieser in der französischen Hauptstadt uraufgeführten Ouvertüre begann eine lange Reihe von Orchesterwerken, darunter neun Sinfonien aus der Zeit von 1907 bis 1939. Während er anfangs dem romantischen Stil des späten neunzehnten Jahrhunderts noch stärker verbunden war als nachfolgende argentinische Komponisten, ebnete seine Pionierarbeit den Weg für die erste Welle des musikalischen Nationalgefühls, das an der Wende zum zwanzigsten Jahrhundert in Erscheinung trat. So ist es angemessen, dass dieser südamerikanische Reigen mit seinem Gruß an Paris ausklingen sollte.

© 2011 Mervyn Cooke

Übersetzung: Andreas Klatt

Anmerkung des Dirigenten

Wie diese CD vermuten lässt, sind zahlreiche lateinamerikanische Meisterwerke des sinfonischen Repertoires über lange Jahre hinweg vernachlässigt worden und harren ihrer Wiederentdeckung. Alleine

aus der Andenregion zählen wir über 250 Werke mit indianischen Themen: Opern und Ballette, Kantaten, Ouvertüren, sinfonische Dichtungen, Rhapsodien, Instrumentalkonzerte und Sinfonien. Fast ausnahmslos werden sie weder aufgenommen noch regelmäßig aufgeführt. In vielen Fällen sind Partituren verschollen oder verworfen worden, sodass die Rückverfolgung und Rekonstruktion von Orchestermaterial eine kostspielige und zeitraubende Aufgabe ist. Im Laufe meiner langjährigen Forschungen auf diesem Gebiet habe ich Hunderte von Partituren in der Hand gehabt, geschaffen von etwa 250 Komponisten, die während der letzten anderthalb Jahrhunderte in den verschiedensten Gattungen und Stilrichtungen gewirkt haben. Insgesamt betrachtet ist die sinfonische Literatur Lateinamerikas aus dieser Zeit überraschend umfangreich, und obwohl das Qualitätsniveau nicht immer überzeugt, verbleiben immer noch sehr viele beachtenswerte Werke von unbestreitbarem künstlerischen Wert. Mangelnde Initiative bei der aufgeschlossenen Trennung vom Standardrepertoire, unveröffentlichte Orchesterpartituren und Einzelstimmen, irreführende Verrisse minderwertiger Aufführungen, die Verkennung von

Werken durch die Anwendung eigentlich für die Analyse des europäischen Standardrepertoires fixierter Parameter und ein unzulängliches Interesse offizieller Institutionen an der Förderung der Kultur ihrer eigenen Nationen sind als einige der Gründe für die breite Vernachlässigung eines derart umfangreichen Fundus zu nennen. Die Aufzählung ließe sich mit weiteren sowohl deutlichen als auch subtileren und indirekten Ursachen fortsetzen. Hierzu gehört jedoch nicht die Gleichgültigkeit des Publikums. Es kann keine Gleichgültigkeit gegenüber einem Angebot auftreten, das nicht existiert.

Wenn lateinamerikanische Musik etwas Typisches an sich hat, dann ist es ihre umfassende Reichhaltigkeit. Sie hat sich nur durch einen unbewussten Antifundamentalismus entwickeln können. In der Fusion von Ethnien, Religionen, Traditionen, Stilrichtungen, Legenden und allen möglichen anderen konfliktgeladenen Zentrifugalkräften, denen diese Musik ihr einzigartiges Wesen verdankt, liegt vielleicht ihr größter Vorzug und zugleich die größte Herausforderung an den Interpreten. Ein Aspekt, den viele lateinamerikanische Werke in der akademischen Tradition (wie auch auf dieser CD) teilen, ist die enge geistige Beziehung zum Tanz. Der Tanz ist aus der lateinamerikanischen Alltagskultur nicht

fortzudenken – von den uralten Zeiten der Inkas bis auf den heutigen Tag wird diese Musik von seinem vibrierenden und pulsierenden Drängen erfüllt.

© 2011 Gabriel Castagna

Übersetzung: Andreas Klatt

Weitere Ausführungen Gabriel Castagnas zum vorliegenden Repertoire können auf der Website von Chandos kostenlos aufgerufen und heruntergeladen werden.

"Eine der elegantesten und feinsinnigsten Geigerinnen, die ich kenne", schrieb Sir Yehudi Menuhin über **Nora Chastain**. Die Enkeltochter des Komponisten Roy Harris wurde in Berkeley (Kalifornien) geboren und bekam dort ihre ersten Geigenstunden von Anne Crowden. Sie setzte ihre Ausbildung am Cincinnati College-Conservatory of Music und an der Juilliard School in New York bei Dorothy DeLay sowie in Europa bei Alberto Lysy, Sándor Végh, Ana Chumachenko und Sir Yehudi Menuhin fort. Die mehrfache Wettbewerbssiegerin debütierte in Berlin mit Barbers Violinkonzert und tritt seitdem regelmäßig mit Orchestern wie dem San Francisco Symphony, Orchestre de Paris, Cincinnati Philharmonia Orchestra, Jerusalem Symphony Orchestra, Berner Symphonieorchester, Orquestra Nacional

do Porto, Helsingborgs Symfoniorkester und MDR Sinfonieorchester auf. Sie ist Gründungsmitglied des Trio Kreisleriana und des Menuhin Festival Piano Quartet und hat in ganz Europa, den USA und Australien in Kammerkonzerten musiziert. Ihre Diskographie umfasst Sonaten von Mozart, Beethoven, Fauré und Debussy, zahlreiche Werke für Klaviertrio und Klavierquartett sowie Bartóks Violinkonzert Nr. 2. Sie hat Professuren an der Universität der Künste Berlin und – seit Aufgabe ihres Lehrstuhls an der Musikhochschule Lübeck im Jahr 2004 – an der Hochschule für Musik und Theater Zürich. Sie gibt Meisterklassen in aller Welt und ist bei internationalen Violinwettbewerben als Jurorin tätig.

Seit ihrer Gründung im Jahre 1945 hat die **Württembergische Philharmonie Reutlingen** durch viele internationale Tourneen und erfolgreiche Auftritte in berühmten Konzertsälen (Musikverein Wien, Großes Festspielhaus Salzburg, Konzerthaus Dortmund, Festspielhaus Baden-Baden, Concertgebouw Amsterdam, Kölner Philharmonie, Berliner Philharmonie, Herkulesaal München, Tonhalle Zürich, Sala Verdi Mailand, Kultur- und Kongresszentrum Luzern) hohes Ansehen erworben. Ein Höhepunkt war die Japan-Tournee 2006, auf

der das Orchester als offizieller Botschafter das Kulturleben Baden-Württembergs repräsentierte. Die WPR war von 2004 bis 2006 als "Orchestra in residence" beim Internationalen Belcanto Opera Festival "Rossini in Wildbad" verpflichtet und ist bei vielen anderen Festivals in Deutschland, Österreich, der Schweiz, Italien und den Niederlanden aufgetreten. Seit der Spielzeit 2008/2009 ist der Schwede Ola Rudner Chefdirigent; der frühere Generalmusikdirektor Norichika Iimori bleibt dem Orchester als Erster Gastdirigent weiter verbunden. Die WPR konzertiert auch unter anderen namhaften Gastdirigenten, wie Richard Bonyng, Leonid Grin, Alessandro de Marchi, Jac van Steen, Arild Remmereit und Fabrice Bollon, und arbeitet mit renommierten Solisten wie den Sängern Edita Gruberova, José Carreras, Ruggero Raimondi, Vesselina Kasarova, Neil Shicoff, Peter Seiffert, Agnes Baltsa, Ramón Vargas und Thomas Hampson sowie den Instrumentalisten Gidon Kremer, Daniel Hope, Radu Lupu, Andrei Gavrilov, Frank Peter Zimmermann, Natalia Gutman, Shlomo Mintz und Sabine Meyer. Das Orchester setzt sich zudem intensiv für den Hörernachwuchs ein und veranstaltet eine Reihe von Programmen für die örtliche Gemeinschaft. 2009 erhielt die WPR für "Accompagnato", ein Projekt des Orchesters mit geistig

behinderten Künstlern, den Bundespreis für kulturelle Bildung. Das Orchester tritt regelmäßig im Südwestrundfunk und im Deutschlandfunk in Erscheinung und verfügt über eine umfangreiche Diskographie.

Der argentinische Dirigent und Musikwissenschaftler **Gabriel Castagna** begann seine musikalische Ausbildung in Buenos Aires und zog dann in die USA, wo er Stipendien der Universitäten von Rochester, Cincinnati (BM cum laude), Pittsburgh, Michigan und Carnegie Mellon (MFA) erhielt. Außerdem nahm er an Meisterklassen mit Leonard Bernstein, Sergiu Celibidache und Max Rudolf teil. 1992 ging er als Preisträger aus dem internationalen Dirigentenwettbewerb in Marienbad hervor, und von der Golden Key National Honor Society in den USA wurde ihm die Mitgliedschaft auf Lebenszeit verliehen.

Er hat zahlreiche Orchester in den USA, Europa und Japan dirigiert, so etwa die Berliner Symphoniker, das Kammerorchester Mannheim, die Württembergische Philharmonie Reutlingen und die Filharmonie Bohuslava Martinů, sowie die großen Orchester Argentiniens. Seit drei Jahrzehnten widmet sich Gabriel Castagna der intensiven Erforschung der sinfonischen Musik Argentiniens und des übrigen Lateinamerikas, und mit seinen vielen solchen Aufnahmen und Konzerten ist er bei der Öffentlichkeit und der Kritik auf großen Zuspruch gestoßen. Nach Erklärung des argentinischen Kongresses ist sein 2008 erschienenes Buch- und CD-Projekt *Argentina Sinfónica* "von kulturellem Interesse". Er arbeitet jetzt an einem Katalog der sinfonischen Musik Lateinamerikas, der zahlreiche großformatige und weitgehend unbekannte Werke enthalten wird.



Riegels-Winsauer

Nora Chastain

Fiesta Criolla: Œuvres orchestrales latino-américaines

La musique du présent enregistrement offre une vue d'ensemble très vivante de l'apparition, dans quatre pays d'Amérique du Sud pendant la première moitié du vingtième siècle, de divers styles de composition, chacun avec des caractéristiques nationales distinctes. Les compositeurs sélectionnés ici, originaires d'Argentine, du Brésil, de Colombie et du Pérou ont utilisé avec créativité des éléments empruntés à la musique et aux danses folkloriques de leur pays natal, ou inspirés par elle, mais tous avaient, en outre, une dette immense envers la musique française et italienne dont ils furent imprégnés lors de l'expérience de première main vécue pendant leurs études dans des conservatoires prestigieux à Paris et Milan (par exemple) au début de leur carrière. Alberto Williams reçut une bourse lui permettant de poursuivre sa formation au Conservatoire de Paris en 1882, et ses premières œuvres furent toutes deux exécutées et publiées dans la capitale française. À son retour en Argentine, il fonda son propre conservatoire à Buenos Aires, une initiative directement inspirée par les méthodes éducatives qu'il avait

découvertes en Europe. Aux alentours des années 1920, les compositeurs argentins se rendaient régulièrement à Paris pour y suivre une formation musicale, un courant qui se manifestait aussi chez les musiciens aux États-Unis. Juan José Castro suivit des cours avec Vincent d'Indy à la Schola Cantorum à Paris pendant les années 1920, comme le compositeur colombien Guillermo Uribe Holguín avant lui, en 1907. Bien que Manuel Gómez Carrillo n'étudia jamais en France, sa musique y fut introduite très tôt, et de manière significative, grâce à deux pianistes réputés établis dans la capitale française qui s'en firent les défenseurs; l'un d'eux, Ricardo Viñes, fut aussi le promoteur de la musique du compositeur péruvien Theodoro Valcárcel Caballero à la Salle Pleyel à Paris. Contrastant avec ces connexions françaises, Valcárcel Caballero et le compositeur brésilien Francisco Mignone étudièrent tous deux à Milan: le séjour en Italie de Valcárcel Caballero fut prématurément tronqué par la Première Guerre mondiale, mais la période qu'y passa Mignone, un peu plus tard, fut à la fois plus longue et plus fructueuse.

Piazzolla: Milongón festivo

Paris resta, jusque dans les années 1950 encore, une destination fort prisée par le compositeur argentin et virtuose du bandonéon Astor Piazzolla (1921 – 1992). Il eut l'opportunité d'étudier avec Nadia Boulanger au Conservatoire américain de Fontainebleau après le succès de scandale de sa *Sinfonia Buenos Aires* qu'il présenta (comme l'avait suggéré Castro) pour le prix Sevitzy en 1953, dont elle se vit couronnée à juste titre. Boulanger dissuada Piazzolla de continuer, comme il le souhaitait, à composer des œuvres symphoniques de grande envergure, percevant combien son talent se manifestait de manière exceptionnelle dans sa réponse, extraordinairement créative, au langage du tango. Ainsi donc avait vu le jour, après le retour de Piazzolla en Argentine, le style saisissant du *tango nuevo*, celui-ci se heurtant de front à des influences aussi modernistes que la musique de Stravinsky avec sa dynamique d'ostinatos, Bartók et le jazz. La pièce peu connue de Piazzolla, *Milongón festivo*, orchestrée à l'origine pour piano, trois bandonéons, guitare électrique et orchestre, dont le titre s'inspire de la danse uruguayenne, fut sauvée de l'oubli par José Bragato qui collabora longtemps avec Piazzolla: il copia la partition orchestrale intégrale en 1990 et la donna à son ami, le

bandonéoniste Juan José Mosalini (qui en fit le premier enregistrement dans une version pour bandonéon solo, guitare et orchestre).

Gómez Carrillo: Rapsodia santiagueña

Manuel Gómez Carrillo (1883 – 1968), connu comme compositeur, pédagogue et (au cours de la dernière partie de sa vie) flambeau d'un ensemble vocal constitué à partir de sa grande famille musicale, était aussi un grand ethnomusicologue qui, en 1920 et en 1923, publia deux recueils d'arrangements de mélodies folkloriques qu'il avait rassemblées dans le nord de l'Argentine. Le titre de sa *Rapsodia santiagueña* s'inspire de Santiago del Estero où il naquit et travailla jusqu'à son départ pour Buenos Aires en 1943. L'œuvre fut d'abord exécutée sous forme de pièce pour piano solo en septembre 1920 à la Société Sarmiento de Tucumán (où l'université locale avait sponsorisé son projet de folklore). Le pianiste français Maurice Dumesnil se fit le champion de la pièce pour piano qu'il introduisit à Paris où elle fut jouée sous forme orchestrale au Conservatoire en février 1924, dirigée par Francis Casadesus; au programme du concert qui était organisé par la Maison de l'Amérique latine de l'Académie nationale des Beaux-Arts figurait aussi *Poema de las campanas* (Poème des cloches) d'Alberto Williams.

Gómez Carrillo: Fiesta criolla

Fiesta criolla (Fête créole) de Gómez Carrillo vit également le jour sous forme d'un recueil de pièces pour piano, et c'est en tant que tel que l'œuvre fut créée en 1934 par la fille du compositeur, Inés. Cette œuvre aussi indiquait avec fierté dans son sous-titre *Panorama inspirado en motivos santiagueños* sa source d'inspiration locale. La version pour orchestre fut créée en 1941.

Castro: Arrabal

Parallèlement à sa carrière de composition, Juan José Castro (1895 – 1968) était très réputé comme chef d'orchestre, et en 1933 il devint directeur du célèbre Teatro Colón à Buenos Aires, sa ville natale, y ayant déjà assuré les fonctions de directeur de ballet. Les compositions de Castro furent découvertes dans les milieux internationaux quand le chef d'orchestre suisse Ernest Ansermet dirigea *Allegro, lento e vivace* au Festival de la Société Internationale de Musique Contemporaine en Angleterre en 1931. La pièce orchestrale *Arrabal*, son titre faisant référence aux districts pauvres d'immigrés à Buenos Aires où le tango vit le jour avec tant d'éclat, est le premier mouvement de la *Sinfonia Argentina* (1934) de Castro, et associe des éléments de danse à des timbres orchestraux impressionnistes

ainsi qu'à un langage harmonique assez sophistiqué; au climax, l'épisode d'accords *tutti* martelés, à contretemps (annoté *con rudezza* et *tutta forza*), mêle de manière saisissante des rythmes de danse folklorique à des dissonances modernistes.

Valcárcel Caballero: Concierto indio

Les musiciens nationalistes au Pérou au cours des années 1920 se plaisaient à explorer les traditions indigènes préhispaniques du pays qui, comme de nombreuses musiques folkloriques dans le monde, étaient fortement étayées par les gammes pentatoniques (cinq tons). Quand les compositeurs associèrent des éléments de musique andine à l'influence de l'impressionnisme français, cela aboutissait parfois à un style de composition modal relativement simple, et le concept d'une partie de la musique de Theodoro Valcárcel Caballero (1896 – 1942) est similaire à la manière dont, en Europe septentrionale, des compositeurs tels Ralph Vaughan Williams ont associé avec expressivité des mélodies folkloriques modales à des éléments issus de la musique de Debussy. Cette comparaison est particulièrement pertinente dans le cas du très mélodieux concerto pour violon *Concierto indio* de Valcárcel Caballero, amplement fondé sur des mélodies modales,

qu'il acheva en 1940 peu avant son décès prématuré.

Mignone: Congada

Au Brésil, la musique nationale et les différentes formes de danse étaient bien plus influencées par les styles africain et cubain que dans le climat beaucoup plus eurocentrique de l'Argentine. *Congada* de Francisco Mignone (1897 – 1986) est sous-titré *Dansa afrobrasileira* et fut l'une de ses premières pièces orchestrales à montrer ces éléments plus exotiques à une époque où suite à son séjour à Milan son style de composition était plus généralement teinté d'accents très italiens (le père de Mignone qui était flûtiste était un immigré italien). *Congada* était un extrait orchestral populaire de l'opéra en trois actes *O contratador de diamantes* (Le Marchand de diamant) que Mignone composa en Italie en 1921 et qui fut mis en scène pour la première fois à Rio de Janeiro en septembre 1924. Au cours de l'année précédente, Richard Strauss avait dirigé *Congada* lors d'un concert avec l'Orchestre philharmonique de Vienne qui se produisait à Rio; dans l'opéra, qui se déroule au Brésil au dix-huitième siècle, la musique accompagne une danse folklorique festive qui a lieu à l'extérieur d'une église peu avant que des nuages viennent assombrir l'intrigue

dont l'issue est l'incarcération du marchand de diamant, suivi de son exil et de son rêve de libérer le pays de la mainmise portugaise.

Uribe Holguín: Tres Danzas

Le compositeur très prolifique Guillermo Uribe Holguín (1880 – 1971) naquit et fut éduqué à Bogotá. Il écrivit non moins de onze symphonies entre 1914 et 1961. Les trois formes de danse illustrées par ses *Tres Danzas* (1926) figuraient aussi dans l'ample recueil de trois cents pièces pour piano qu'il composa entre 1927 et 1939, et publia sous le titre *Trozos en el sentimiento popular*. Le *joropo* est une danse galante divertissante des régions de llanos reliant l'est de la Colombie au Venezuela voisin; la forme traditionnelle de la danse reflétait des influences andalouses dans le martèlement des pieds, les rythmes croisés et les lamentations vocales. Le *pasillo* (populaire aussi au Venezuela et en Ecuador) est une danse à l'allure de valse qui dans sa version lente est associée à la romance, à la nostalgie et à la mélancolie. Depuis la fin du dix-neuvième siècle, le *bambuco* avait été la danse nationale la plus importante en Colombie; issu de l'environnement andin, elle parvint plus tard au succès commercial dans de nombreux enregistrements d'orchestres de danse, de la même manière que le tango

fut largement disséminé comme faisant partie de la culture populaire en Argentine.

Williams: Primera obertura de concierto

La première œuvre orchestrale significative d'Alberto Williams (1862 – 1952), *Primera obertura de concierto* (Première Ouverture de concert) date de 1889 – l'année au cours de laquelle il regagna finalement sa ville natale, Buenos Aires, après sept années passées à Paris où il avait étudié la composition avec César Franck et l'harmonie avec Émile Durand. Il apparut que cette ouverture, créée dans la capitale française, fut la première d'une longue succession de partitions orchestrales qui inclurent neuf symphonies composées entre 1907 et 1939. Alors que le style de ses débuts était plus solidement enraciné dans le romantisme de la fin du dix-neuvième siècle que celui des compositeurs argentins plus tardifs, son œuvre de pionnier posa les fondations de la première vague de nationalisme musical, entre 1890 et 1920, et il est pertinent que son envoi à Paris termine le présent enregistrement.

© 2011 Mervyn Cooke

Traduction: Marie-Françoise de Meeûs

Note du chef d'orchestre

Comme ce CD le laisse entrevoir, un très

grand nombre de chefs-d'œuvre du répertoire symphonique latino-américain ont sombré dans l'oubli pendant de longues années et attendent d'être redécouverts. Sur des thèmes et sujets indiens uniquement, de la seule région des Andes, on peut recenser 250 œuvres: opéras et ballets, cantates, ouvertures, poèmes symphoniques, rhapsodies, concertos et symphonies. Aucune pratiquement n'est enregistrée ou exécutée régulièrement, où que ce soit. Dans de nombreux cas les partitions ont été perdues ou abandonnées, rendant le repérage et la reconstruction du matériel orchestral coûteux et ardu. Pendant les années que j'ai consacrées à la recherche en ce domaine, j'ai eu en main des centaines de partitions d'environ 250 compositeurs ayant écrit sur le continent au cours du dernier siècle et demi des œuvres de formes et de styles divers. Considérée dans son ensemble, la littérature symphonique latino-américaine des 150 années écoulées s'avère étonnamment fournie, et bien que la qualité des compositions puisse varier, il y a de toute évidence une grande quantité d'œuvres d'une valeur artistique indiscutable à prendre en compte. Qu'un volume de musique aussi important ait été négligé sur une si grande échelle s'explique notamment par le fait que l'on n'a guère pris l'initiative

d'explorer en dehors du répertoire standard, que des partitions orchestrales et des parties instrumentales n'ont pas été publiées, que de mauvaises critiques d'exécutions médiocres ont fourvoyé les esprits, qu'en fonction de paramètres adaptés à l'analyse du répertoire européen standard certaines œuvres n'ont pas été appréciées à leur juste valeur, et enfin, qu'un intérêt insuffisant a été porté par les institutions officielles à la promotion de la culture de leur propre nation. On peut étendre cette liste en évoquant d'autres causes à la fois évidentes ou plus subtiles et indirectes. Mais ce que nous ne pouvons ajouter à cette liste aujourd'hui est l'indifférence du public. Il ne peut y avoir d'indifférence quand rien n'est offert.

S'il est une chose qui caractérise la musique latino-américaine c'est bien l'étendue de ce qu'elle intègre. Un anti-fondamentalisme spontané a été essentiel à sa naissance. La fusion d'ethnies, de religions, de traditions, de styles, de légendes et de toutes sortes de forces centrifuges conflictuelles qui confère à cette musique son caractère unique a peut-être été sa plus grande richesse et a représenté, en même temps, le plus grand défi pour les artistes. Un point commun à un grand nombre d'œuvres latino-américaines de la tradition académique et, en fait, aux œuvres

enregistrées sur ce CD, est leur lien étroit avec l'esprit de la danse. La danse est un aspect culturel fondamental de la vie latino-américaine, de l'époque reculée des Incas au vingt-et-unième siècle; elle le reste toujours, et la magie de son élan, de sa pulsion, de sa vibration habite cette musique.

© 2011 Gabriel Castagna

Traduction: Marie-Françoise de Meeûs

D'autres commentaires de Gabriel Castagna sur répertoire proposé par ce CD peuvent être consultés et téléchargés gratuitement sur le site de Chandos.

"L'une des violonistes les plus élégantes et raffinées que je connaisse", écrivait Sir Yehudi Menuhin à propos de **Nora Chastain**, petite-fille du compositeur Roy Harris, qui naquit à Berkeley en Californie où elle commença le violon avec Anne Crowden. Elle poursuivit ses études au Cincinnati College-Conservatory of Music et à la Juilliard School à New York avec Dorothy DeLay, et en Europe, avec Alberto Lysy, Sándor Végh, Ana Chumachenko et Sir Yehudi Menuhin. Lauréate de plusieurs concours, elle fit ses débuts à Berlin dans le Concerto pour violon de Barber et depuis, elle est régulièrement invitée par des orchestres tels le San Francisco Symphony, l'Orchestre de Paris, le Cincinnati Philharmonia Orchestra,

l'Orchestre symphonique de Jérusalem, le Berner Symphonieorchester, l'Orchestra National do Porto, l'Orchestre symphonique d'Helsingborg et le MDR Sinfonieorchester à Leipzig. Elle est membre fondateur du Trio Kreisleriana et du Menuhin Festival Piano Quartet, et s'est produite en musique de chambre dans toute l'Europe, aux États-Unis et en Australie. Sa discographie comprend des sonates de Mozart, Beethoven, Fauré et Debussy, de nombreuses œuvres pour trio ou quatuor avec piano, ainsi que le Concerto pour violon no 2 de Bártok. Professeur très recherché, Nora Chastain enseigne le violon à l'Universität der Künste de Berlin et à la Hochschule für Musik und Theater de Zurich, et jusqu'en 2004, elle a été titulaire d'une chaire à la Musikhochschule de Lübeck. Elle donne des master-classes dans le monde entier et fait partie du jury de concours internationaux.

Fondé en 1945, le **Württembergische Philharmonie Reutlingen** s'est acquis une large réputation grâce à de nombreuses tournées internationales et à des productions très acclamées dans des salles de concert telles le Musikverein à Vienne, le Großes Festspielhaus à Salzbourg, le Konzerthaus à Dortmund, le Festspielhaus à Baden-Baden, le Concertgebouw à Amsterdam, le Kölner

Philharmonie, le Berliner Philharmonie, le Herkulesaal à Munich, le Tonhalle à Zurich, la Sala Verdi à Milan et le Kultur- und Kongresszentrum à Lucerne. Un moment particulièrement marquant pour l'orchestre au cours des dernières années a été sa tournée au Japon en 2006, où il représentait officiellement l'État de Bade-Wurtemberg. Il fut orchestre résident au Festival international Rossini à Bad Wildbad de 2004 à 2006 et a participé à des festivals en Allemagne, en Autriche, en Suisse, en Italie et aux Pays-Bas. Le chef d'orchestre suédois Ola Rudner est directeur musical depuis la saison 2008 / 2009; Norichika Iimori, l'ancien directeur artistique de l'orchestre, en reste le chef invité. D'autres chefs invités sont Richard Bonyngne, Leonid Grin, Alessandro de Marchi, Jac van Steen, Arild Remmereit et Fabrice Bollon, et l'orchestre attire des solistes tels les cantatrices et chanteurs Edita Gruberova, José Carreras, Ruggero Raimondi, Vesselina Kasarova, Neil Shicoff, Peter Seiffert, Agnes Baltsa, Ramón Vargas et Thomas Hampson, et les instrumentistes Gidon Kremer, Daniel Hope, Radu Lupu, Andrei Gavrilov, Frank Peter Zimmermann, Natalia Gutman, Shlomo Mintz et Sabine Meyer. Activement engagé dans le développement de l'audience et divers programmes d'activité communautaire, le Württembergische

Philharmonie Reutlingen reçut, en 2009, le Premier Prix pour l'éducation culturelle en Allemagne de Bernd Neumann, commissaire de la culture et des médias. Il se produit régulièrement sur les ondes des radios publiques Südwestrundfunk et Deutschlandfunk, et a à son actif de nombreux enregistrements commerciaux.

Le chef d'orchestre et musicologue argentin **Gabriel Castagna** commença ses études musicales à Buenos Aires et les poursuivit aux États-Unis où il reçut des bourses aux universités de Rochester, de Cincinnati (BM Cum Laude), de Pittsburgh et du Michigan, ainsi qu'à la Carnegie Mellon University (MFA). Il suivit aussi des master-classes avec Leonard Bernstein, Sergiu Celibidache et Max Rudolf. Il fut lauréat à l'International Conducting Workshop Competition à Marienbad (République tchèque) en 1992 et s'est vu nommer membre à vie par la Golden

Key National Honor Society des États-Unis. Il a dirigé de nombreux orchestres aux États-Unis, en Europe et au Japon, notamment les Berliner Symphoniker, le Kammerorchester Mannheim, le Württembergische Philharmonie Reutlingen, le Filharmonie Bohuslava Martinů et les principaux orchestres d'Argentine. Au cours des trois dernières décennies, Gabriel Castagna a entrepris des recherches très approfondies sur la musique symphonique latino-américaine, notamment en Argentine, et a été acclamé par le public et par la critique pour ses nombreuses exécutions et premiers enregistrements d'œuvres de compositeurs latino-américains. Son livre et CD *Argentina Sinfónica*, sorti de presse en 2008, fut déclaré "d'intérêt culturel" par le Congrès argentin. En ce moment, il prépare un catalogue de la musique symphonique latino-américaine qui comprendra de nombreuses œuvres d'envergure qui ne sont guère connues.

Also available

CHANDOS

piazzolla

Tangazo • Tres Movimientos Tanguísticos Porteños • Milonga del Angel • Sinfonietta



Württembergische Philharmonie Reutlingen • Gabriel Castagna

Piazzolla

Tangazo • Tres Movimientos Tanguísticos Porteños • Milonga del Angel • Sinfonietta

CHAN 10049

Also available



Ginastera
Orchestral Works
CHAN 10152

Also available



Escenas Argentinas
CHAN 10185

Also available

includes premiere recordings

CHANDOS

piazzolla vol. 2

Sinfonía Buenos Aires • Mar del Plata 70 • Cuatro Estaciones Porteñas
Concerto for Bandoneón, String Orchestra and Percussion



Juan José Mosalini *bandoneón*
Württembergische Philharmonie Reutlingen • Gabriel Castagna

Piazzolla

Sinfonía Buenos Aires • Mar del Plata 70 • Cuatro Estaciones Porteñas
Concerto for Bandoneón, String Orchestra and Percussion
CHAN 10419

You can now purchase Chandos CDs or download MP3s online at our website: www.chandos.net

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos discs please find application forms on the Chandos website or contact the Finance Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at srevill@chandos.net.

Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester,
Essex CO2 8HX, UK.

E-mail: enquiries@chandos.net Telephone: + 44 (0)1206 225 200 Fax: + 44 (0)1206 225 201



Theodoro Valcárcel Caballero on Lake Titicaca

Gabriel Castagna wishes to acknowledge the following persons for their valuable support:

Sr Jorge Gómez Carrillo

Sr Daniel Piazzolla

Maestro Kile Smith, Curator of the Fleisher Collection, Philadelphia

Maestro Edgar Valcárcel Arce (1932 – 2010)

Sr Pablo Williams

Executive producer Ralph Couzens

Recording producer Reinhard Geller, Die Tonaufnahme

Sound engineer Reinhard Geller, Die Tonaufnahme

Editor Reinhard Geller, Die Tonaufnahme

Mastering Jonathan Cooper

A & R administrator Mary McCarthy

Recording venue Studio, Württembergische Philharmonie Reutlingen; 19 and 20 March 2010

Front cover 'Man wearing hat, with cigar in mouth, holding bass instrument', photograph

© Buena Vista Images / Getty Images

Back cover Photograph of Gabriel Castagna by Fernanda Gavuzzo

Design and typesetting Cassidy Rayne Creative (www.cassidyrayne.co.uk)

Booklet editor Finn S. Gundersen

Publishers Melos Ediciones Musicales, Buenos Aires (*Arrabal*), Universal Music Publishing

Ricordi S.r.l., Milan (*Congada*)

© 2011 Chandos Records Ltd

© 2011 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England

Country of origin UK

Jürgen Lippert



Württembergische Philharmonie Reutlingen

FIESTA CRIOLLA – Württembergische Phil. Reutlingen / Castagna

CHANDOS
CHAN 10675

CHANDOS DIGITAL

CHAN 10675

Fiesta Criolla

LATIN-AMERICAN ORCHESTRAL WORKS

PREMIERE RECORDINGS

- | | |
|---|----------|
| ASTOR PIAZZOLLA (1921–1992) | |
| 1 Milongón festivo (date uncertain) | 5:59 |
| MANUEL GÓMEZ CARRILLO (1883–1968) | |
| 2 - 5 Fiesta criolla (1941) | 7:11 |
| JUAN JOSÉ CASTRO (1895–1968) | |
| 6 Arrabal (1934) | 9:26 |
| MANUEL GÓMEZ CARRILLO | |
| 7 Rapsodia santiagueña (1922) | 11:49 |
| THEODORO VALCÁRCEL CABALLERO (1896–1942) | |
| 8 - 11 Concierto indio (1940)* | 18:47 |
| FRANCISCO MIGNONE (1897–1986) | |
| 12 Congada (1921) | 4:53 |
| GUILLERMO URIBE HOLGUÍN (1880–1971) | |
| 13 - 15 Tres Danzas (1926, revised 1940) | 8:05 |
| ALBERTO WILLIAMS (1862–1952) | |
| 16 Primera obertura de concierto (1889) | 10:15 |
| | TT 77:10 |

NORA CHASTAIN VIOLIN*
**WÜRTTEMBERGISCHE
PHILHARMONIE REUTLINGEN**
TERUYOSHI SHIRATA CONCERT MASTER
GABRIEL CASTAGNA

© 2011 Chandos Records Ltd © 2011 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd • Colchester • Essex • England

FIESTA CRIOLLA – Württembergische Phil. Reutlingen / Castagna

CHANDOS
CHAN 10675

CHAN 10675 – FIESTA CRIOLLA

A note from the conductor

As this CD suggests, a very large number of masterpieces in the Latin-American symphonic repertoire have suffered neglect for a long time and are waiting to be rediscovered. Only on Indian themes and subjects, of the Andean region alone, we can count more than 250 works: operas and ballets, cantatas, overtures, symphonic poems, rhapsodies, concertos, and symphonies. Almost none is recorded or played regularly anywhere. In many cases scores have been lost or abandoned, making the tracking and reconstruction of orchestral materials costly and time consuming. During my years of research in the field, I have had in hand hundreds of scores by around 250 composers active on the continent during the last century and a half, writing in all varieties of form and style. Taken together, the Latin-American symphonic literature of the past 150 years proves surprisingly big, and although the level of quality may vary, there is still a large quantity of works of unquestionable artistic value to be considered. Lack of initiative to explore outside the standard repertoire, unpublished orchestral scores and parts, misleadingly bad reviews of bad performances, misjudgement of works by the application of fixed parameters suitable for the analysis of the standard European repertoire, and insufficient interest on the part of official institutions to support the culture of their own nations are some reasons for the widespread neglect of such a large amount of music. The list may be continued with more of both obvious and more subtle and indirect causes. What we cannot add to this list today is the indifference of the public. There can be no indifference when there is nothing on offer.

If something is characteristic of Latin-American music it is its inclusive amplitude. A non-deliberate anti-fundamentalism was of the essence in bringing it into being. The fusion of ethnicities, religions, traditions, styles, legends, and all kinds of other conflictive centrifugal forces that gives this music its uniqueness has been perhaps its biggest virtue

and at the same time the artists' biggest challenge. A point shared by a large number of Latin-American works in the academic tradition, and, as it happens, by the works on this CD, is its close relationship to the spirit of dance. Dancing has been a fundamental cultural aspect of Latin-American life, from the ancient times of the Incas to the twenty-first century; it still is, and its magic impetus, pulse, and vibration inhabit this music.

Manuel Gómez Carrillo

Fiesta criolla and *Rapsodia santiagueña* by the Argentinean composer Manuel Gómez Carrillo (1883 – 1968) belong to the Argentinean nationalist movement in music. In both pieces the composer celebrates the authentic folk music of the north-western region of Argentina, a part of the country very rich in traditions, legends, and musical heritage, some of which are beautifully described in the book *El país de la selva* (The Country of the Forest) by the Argentinean writer Ricardo Rojas (1882 – 1957). A devoted scholar of the folk music of his region – which he explored, reaching the most recondite places and collecting a large number of folksongs and folk motives – Gómez Carrillo developed a style of his own that preserved the essence of the folk music even as it was translated into a symphonic language. As the composer Juan Francisco Giacobbe wrote:

In the spirit of his music, Santiago del Estero is the revelation of an archaic world... it is the feeling of a large, profound resignation, sweetly sensitive, that carries the melancholy of the irremediable... [Gómez Carrillo is] a man profoundly rooted in his land, who brought voices and songs with a sense of belonging to the centuries, with a sense of yesteryear, of the truly traditional, that which cannot be invented in any way... the soul of Gómez Carrillo was a soul one hundred per cent *santiagueña* [from Santiago del Estero], it had the old resources of the Quechuas, the pain of knowing how to live of the Indian and the Creole, and it had, above all, a sense of extraordinary dignity...

Until the early 1920s the search of the nationalist musical movement for a national soul was inspired mainly by the folk music of the *pampas*. It was particularly with the work of Gómez Carrillo (followed by other

composers such as Luis Gianneo and Ángel Lasala) that the folk music of the *norteco* (the north-west region) received its own voice in that movement. The influence of his music, when presented in Buenos Aires in the early 1920s, also touched the composers of tango and the writers of song lyrics. After these had come into contact with his music, a new melancholy started to permeate the tango.

Gómez Carrillo called *Fiesta criolla* a ‘panorama’ because, in his own words,

its constituent parts have the full range of spirit that encourages attendees to a Creole party. (Gómez Carrillo, autobiographical notes)

According to the composer, the first movement, titled *Alegría*, has the character of the *chacarera* (a typical dance of the north of Argentina) and the *zapateo corrido* (a tap dance without pauses), the most typical expressions of joy, as all parties start with the sound of a drum whose noisy rhythm typifies a *gato* (another typical dance) or a *chacarera*. The second movement, *Canción triste* (Sad Song), is described by the composer as having the *aire de vidala* (*vidala* is a melancholic type of song):

a must in Creole parties, when the attendees ask the singer and the guitar player ‘to sing a sad thing to rejoice’... on these occasions is usually sung a sad or plaintive *vidala*.

The third movement, *El amor en los pañuelos*, which the score directs to be interpreted in the *aire de zamba* (in the mood of a *zamba*), is based on a popular *Zamba* (a type of folk song) by Gómez Carrillo. All the movements of the work, then, draw on different folk-dances and folksongs, which Gómez Carrillo recreates with a profound knowledge of the spiritual world they represent, rejecting any trace of the shallow or merely picturesque.

Rapsodia santiagueña was first premiered in its piano version, as *Rapsodia Argentina*, in the Argentinean province of Tucumán in 1920. In France the work was later heard by Francis Casadesus, Director of the American Conservatory at Fontainebleau, who, according to a letter from the pianist Maurice Dumesnil to Gómez Carrillo, thought it had ‘a high musical value’, and premiered the symphonic version with the Symphony Orchestra of the Paris Conservatoire on 14

February 1924. The Parisian success resonated strongly in Santiago del Estero where a critic in the *Liberal*, a traditional local newspaper, wrote:

...[a] moving episode is the execution in Paris of the *Rapsodia santiagueña*, torn from the bowels of the earth and thus linked to the drama of life in the North, the drama of the Inca civilisation, materially dominated for centuries and still struggling in the present with pure spiritual strength...

The title, somehow, stays close to the Greek etymology of the word *rapsodia*, as in the Homeric tradition, which meant something like the sewing together of different songs having the same sense. This is precisely what Gómez Carrillo undertook. He ‘composed’ and sewed together different motives, songs, and dances, thus building a symphonic work that expresses the spirit of his country with unity and amplitude. Throughout the work, references to, or traces of, specific popular songs and dances that he had collected during his travels may be clearly identified. Some examples follow. The opening motive comes from the introduction to the *zamba* ‘7 de Abril’ (7 April), a date that, by the way, in Argentina is the National Day of Folklore. At 3:23 we hear the *vidala* ‘De lejas tierras’ (From Distant Lands), which has the same introduction as the *vidala* ‘Pobre mi negra’ (‘My Poor Black Lady’, a reference to the beloved) which inspires the melody starting at 3:53, and whose refrain is the phrase heard between 5:43 and 5:54. At 8:05, the start of the fast section, the composer indicates *Zapateado* (a tap-dance) because some of the dances recreated in this section would be, in part, tap-danced. With the *zapateado*, Gómez Carrillo introduces to national academic music a new, graceful rhythm. From this point on we hear echoes of the *escondido del mal paso* (‘hiding of the bad step’; *escondido* is a dance type in which the partners simulate hiding from each other), the *gato* (a dance type similar to the *chacarera* and the *ecuador*), and, at 8:28, ‘El Bonito’ (The Handsome Man). There are reminiscences of other popular songs, such as ‘Llegada del Carnaval’ (The Arrival of the Carnival) at 8:37 and ‘El Ecuador’ at 9:14. The work closes with a hymn in the manner of

the slow sections of an *estilo* (a type of folksong in which the tempo is often expressively held back).

Juan José Castro

Juan José Castro (1895 – 1968) was a distinguished Argentinean composer and orchestral conductor. After having composed various works using different aesthetic approaches, Castro joined the nationalistic movement with works such as the *Sinfonía de los Campos* (1939) and *Sinfonía Argentina* (1934), a symphony in three movements. Castro used to perform the first movement of the work, *Arrabal*, as an independent symphonic piece (as he did when he conducted the NBC Symphony Orchestra at the invitation of Toscanini); it is an exploration of the spiritual world of tango. He clearly articulated his own conception of musical nationalism, which would later influence other composers towards adopting a more subjective kind of writing:

... I find that too often the national issue in our music is cited as an anecdote or sometimes as something quaint. This I think is a mistake... I think the real domestic production is coming very slowly, when it has made a synthesis of all its elements, resulting in a form, flavour, or air which is expressed with the most perfect technique.
(from an interview in the newspaper *Crítica* of 7 August 1938, cited in the book *Juan José Castro* by Carlos Manso)

In *Arrabal*, Castro does not write ‘tango’ but produces an expressive exercise that dives into the world of the *arrabal*, a world with its own socio-cultural codes, which finds its main musical voice in the tango and the *milonga*; a world that was exalted in poetry by writers such as Jorge Luis Borges and his admired Evaristo Carriego. The acrid rhythmic opening bars, more than a parody of a typical tango orchestra, are a direct expression of the crude character of the *arrabal*, a place of decent poverty, usually at the borders of the city, also inhabited by archetypal characters such as the *guapos*, *compadritos*, and *cuchilleros* (*cuchilleros* is the term often applied to the professionals of the dagger fight in death challenges). Castro’s synthesis of elements of tango has not only clear

reminiscences of emblematic tangos such as 'El choclo' or 'La cumparsita' (motives starting between 0:15 and 0:30), but also uses very common rhythmic and melodic turns (such as the ones beginning at 0:36), which provide material for the whole movement. In masterly fashion, Castro captures the intense and dramatic dark side of tango, exposing what today are its quasi-mythical suburban archetypical characteristics: the sharp irony, the cult of courage, the issues of flesh and death, the sensual and sinuous dance, the brutal sentimentality, the desperate anguish, and the silent crying.

Written in 1934, *Arrabal* stands just before the mid-point of the span of about fifty-five years during which the tango achieved its strong presence, developed, and faded in Argentinean popular culture; however, we can glimpse in it all the main traits to which the universe of the tango conformed over that whole period.

Theodoro Valcárcel Caballero

Theodoro Valcárcel Caballero (1896 – 1942) was one of the main figures in the Peruvian musical world of the first half of the twentieth century. His music, closely related in spirit to his Inca ancestors, could be considered a part of the Peruvian movement to revive the indigenous culture during the first decades of the twentieth century, which covered the visual arts, literature, medicine, and sociology. As if the process of the conquest were still unfinished, this movement removed a stratified Indian cultural background, rescuing it from a history written from the partial perspective of a rigid academic Hispanicism that regarded a culture, in its own right, as superior to another. The *Concierto indio* is a peculiar work in the sense that it is not Inca music in the strict sense, but with all its might, in spite of the fusion of Indian and European elements, expresses the spirit of this ancient civilisation. The original version of the work was the *Suite indígena* for violin and piano, written in 1930; this was later orchestrated by Valcárcel Caballero himself (the second and fourth movements) and the German-Peruvian

composer Rodolfo Holzmann, in agreement with the composer (first and third movements).

A main difference between this work and the standard concerto is its formal aspect. Although points of recapitulation appear in the movements, there is, instead of motivic development, a sequence of sections that express different facets of the Inca spiritual world. This unique approach allows the composer to conjure within a movement very different states of mind characteristic of that culture, without losing authenticity, and evoking the spirit of the dances and music which the Incas cultivated for different occasions.

Guillermo Uribe Holguín

Guillermo Uribe Holguín (1880 – 1971) was a prolific composer, an educator, a cultural organiser, a performer, and a leading figure in the musical life of Colombia in the twentieth century. Devoted to the art of his nation, he wrote in his autobiography:

My life has been so linked to that of native musical art, that to write my life forced me to write the lives of many others. My life will have no interest except for this close union; instead, the life of the music of our soil will be of interest to all those who love art and want its prosperity in Colombia.

The *Tres Danzas*, 'Joropo', 'Pasillo', and 'Bambuco', are not strict copies but stylised versions of the popular dances, of Creole origin, that bear the same names. Written in 1926, the work was revised in 1940 by the composer (it is the latter version that has been recorded here). In the case of the *pasillo*, there are two different types: an instrumental kind, performed in fast tempo (in 6 / 8 mixed with 3 / 4 metre) and characteristic of popular festivals and parties; and the *pasillo lento* (slow *pasillo*), vocal or instrumental (in 3 / 4 metre), often devoted to the theme of love, and taking the form of serenades or melancholic songs. Despite having been influenced by the French school, Uribe Holguín created a unique personal style, immediately recognisable as one listens to any of his works, which is characterised by, among other things, its particular orchestration, voicing, and melodic shapes. Guillermo Uribe

Holguín composed a number of valuable large-scale works that still await due recognition.

Astor Piazzolla and Francisco Mignone

The music of African origin was kept more or less pure from Creole and European infiltration, as a consequence of different social and historical circumstances. In some cases, among closed groups, dances were kept unchanged, in their original forms, for longer than in the places where they had arisen. In other cases, the African syncopated rhythms that permeated Latin America from Mexico to the Rio de la Plata became absorbed in such related genres as the *candombe*, the *milongón*, the *habanera*, the *danzón*, etc. Piazzolla's *Milongón festivo* and Mignone's *Congada* are two beautiful and unique symphonic stylisations related to this African background. Both pieces use the same rhythmic motive: a dotted quaver followed by a semi-quaver tied to a quaver rest and a quaver in 2 / 4 metre. This formula also keeps its proportions when augmented in the middle section of the *Milongón festivo* (the *Milonga lenta*) where it becomes the three plus three plus two quaver pattern in 4 / 4 metre often used by Piazzolla.

Originating in the *candombe*, and more percussive and intense than the *milonga*, the *milongón* is a musical genre cultivated only for dance, which developed in the city of Montevideo among black musicians. In Piazzolla's work the link with the genre's African roots is very clear, primarily through the percussive and incisive use of the orchestral sound and the strong, vital quality of rhythmic motion, similar to that of the original *candombe*.

The *congada*, associated in Afro-Brazilian folklore with parades or processions, is related to religious tribal rituals in Angola and Congo, which also borrowed elements from the Catholic religion. The procession, animated by African dance and music, usually ended at a church. Written at a very early stage in his career, the *Congada* by Mignone is masterfully orchestrated, the transparent textures, rich in colour, helping the listener to follow the different rhythmic motives superposed throughout the work.

Alberto Williams

A composer, educator, conductor, pianist, writer, and cultural organiser, Alberto Williams (1862 – 1952) was a pioneer and a leading figure in the cultural life of Argentina. The *Primera obertura de concierto*, his first orchestral piece, was the result of his intensive studies in France, particularly with César Franck who, in a letter of recommendation to his student, wrote:

Mr Alberto Williams is an artist of real talent, bringing together the qualities of a virtuoso and a real musician... He composed, likewise, an overture for orchestra whose style is elevated and whose sound is surely excellent. He has been with me this year, no more, and has managed to become one of my favourite students.

His first and second overtures, both performed by the Berlin Philharmonic Orchestra on 12 April 1900, the composer conducting, are almost the only symphonic works by Williams from which Latin-American influences are fully absent. His prolific output covers all genres except opera and reaches the opus number 136 (many of the opus numbers, furthermore, including several pieces). Among his symphonic works there is a unique cycle of nine symphonies, for all but the first of which the composer wrote explicit programmes, all related to mythological-existential themes.

© 2011 Gabriel Castagna

Anmerkung des Dirigenten

Wie diese CD vermuten lässt, sind zahlreiche lateinamerikanische Meisterwerke des sinfonischen Repertoires über lange Jahre hinweg vernachlässigt worden und harren ihrer Wiederentdeckung. Alleine aus der Andenregion zählen wir über 250 Werke mit indianischen Themen: Opern und Ballette, Kantaten, Ouvertüren, sinfonische Dichtungen, Rhapsodien, Instrumentalkonzerte und Sinfonien. Fast ausnahmslos werden sie weder aufgenommen noch regelmäßig aufgeführt. In vielen Fällen sind Partituren verschollen oder verworfen worden, sodass die Rückverfolgung und Rekonstruktion von Orchestermaterial eine kostspielige und zeitraubende Aufgabe

ist. Im Laufe meiner langjährigen Forschungen auf diesem Gebiet habe ich Hunderte von Partituren in der Hand gehabt, geschaffen von etwa 250 Komponisten, die während der letzten anderthalb Jahrhunderte in den verschiedensten Gattungen und Stilrichtungen gewirkt haben. Insgesamt betrachtet ist die sinfonische Literatur Lateinamerikas aus dieser Zeit überraschend umfangreich, und obwohl das Qualitätsniveau nicht immer überzeugt, verbleiben immer noch sehr viele beachtenswerte Werke von unbestreitbarem künstlerischen Wert. Mangelnde Initiative bei der aufgeschlossenen Trennung vom Standardrepertoire, unveröffentlichte Orchesterpartituren und Einzelstimmen, irreführende Verrisse minderwertiger Aufführungen, die Verkennung von Werken durch die Anwendung eigentlich für die Analyse des europäischen Standardrepertoires fixierter Parameter und ein unzulängliches Interesse offizieller Institutionen an der Förderung der Kultur ihrer eigenen Nationen sind als einige der Gründe für die breite Vernachlässigung eines derart umfangreichen Fundus zu nennen. Die Aufzählung ließe sich mit weiteren sowohl deutlichen als auch subtileren und indirekten Ursachen fortsetzen. Hierzu gehört jedoch nicht die Gleichgültigkeit des Publikums. Es kann keine Gleichgültigkeit gegenüber einem Angebot auftreten, das nicht existiert.

Wenn lateinamerikanische Musik etwas Typisches an sich hat, dann ist es ihre umfassende Reichhaltigkeit. Sie hat sich nur durch einen unbewussten Antifundamentalismus entwickeln können. In der Fusion von Ethnien, Religionen, Traditionen, Stilrichtungen, Legenden und allen möglichen anderen konfliktgeladenen Zentrifugalkräften, denen diese Musik ihr einzigartiges Wesen verdankt, liegt vielleicht ihr größter Vorzug und zugleich die größte Herausforderung an den Interpreten. Ein Aspekt, den viele lateinamerikanische Werke in der akademischen Tradition (wie auch auf dieser CD) teilen, ist die enge geistige Beziehung zum Tanz. Der Tanz ist aus der lateinamerikanischen Alltagskultur nicht fortzudenken – von den uralten Zeiten der

Inkas bis auf den heutigen Tag wird diese Musik von seinem vibrierenden und pulsierenden Drängen erfüllt.

Manuel Gómez Carrillo

Fiesta criolla und *Rapsodia santiagueña*, zwei Werke des argentinischen Komponisten Manuel Gómez Carrillo (1883 – 1968), sind typische Beispiele einer musikalischen Nationalbewegung. In beiden Fällen feiert der Komponist die authentische Volksmusik der an musikalischen und erzählerischen Traditionen reichen Nordwestregion Argentiniens, auf die der argentinische Schriftsteller Ricardo Rojas (1882 – 1957) in seinem Buch *El país de la selva* (Das Land des Urwalds) so eindrucksvoll aufmerksam gemacht hat. Als engagierter Kenner der Volksmusik seiner Heimat – der er bis in die entlegensten Winkel nachging und dabei einen umfangreichen Fundus von Volksmelodien und Themen aufbaute – entwickelte Gómez Carrillo einen ureigenen Stil, indem er das Wesen der Volksmusik auch noch in ihrer sinfonischen Umsetzung wahrte. Um den Komponisten Juan Francisco Giacobbe zu zitieren:

Im Geiste seiner Musik erweist sich Santiago del Estero als Offenbarung einer archaischen Welt ... Man empfindet eine tiefe, feinsinnige Resignation, in der sich die Wehmut des Unabänderlichen äußert ... [Gómez Carrillo ist] ist ein heimatlich tief verwurzelter Mann, der Stimmen und Lieder mit einem Gefühl der Einordnung in die Jahrhunderte, einem Bewusstsein der Vergangenheit, der echten Überlieferung, des nicht zu Erfindenden, hervorbrachte ... Innerlich war Gómez Carrillo voll und ganz *santiagueña* [aus Santiago del Estero], seine Seele besaß die alten Kräfte der Quechuas, die schmerzliche Lebenserfahrung der Indianer und der Kreolen, vor allem aber ein Gefühl außergewöhnlicher Würde ...

Bis in die frühen zwanziger Jahre hinein ließ sich die musikalisch-patriotische Bewegung in ihrem Streben nach einer nationalen Seele vor allem durch die Volksmusik der Pampas inspirieren. Dass auch die Volksmusik des *Norteco* (der Nordwestregion) eine Stimme in dieser Bewegung fand, war insbesondere der Arbeit von Gómez Carrillo (und anderen Komponisten wie Luis Gianneo und Ángel

Lasala nach ihm) zu verdanken. Als seine Musik Anfang der zwanziger Jahre in Buenos Aires bekannt wurde, nahm sie auch Einfluss auf die Tango-Komponisten und Textdichter, und eine neue Melancholie zog in den Tango ein.

Gómez Carrillo sprach bei *Fiesta criolla* von einem "Panorama", denn
 es zeigt in all seinen Komponenten den Geist,
 der die Teilnehmer an einem Kreolenfest
 anfeuert. (Gómez Carrillo, autobiographische
 Notizen)

Dem Komponisten zufolge verkörpert der erste, *Alegría* betitelte Satz den Charakter der *Chacarera* (ein nordargentinischer Volkstanz) und des *Zapateo corrido* (ein Stampftanz ohne Unterbrechung), die als Freudenbekundungen besonders typisch sind. Alle Feiern beginnen mit dem Klang einer Trommel, deren lauter Rhythmus solche Tänze wie den ebenfalls weit verbreiteten *Gato* oder die *Chacarera* kennzeichnet. Den zweiten Satz, mit dem Titel *Canción triste* (Tauriges Lied), überschreibt der Komponist mit der Anweisung *Aire de vidala* (wie eine *Vidala*, ein wehmütiges Lied):

ein Muss auf Kreolenfesten, wenn die
 Teilnehmer den Sänger und den
 Gitarrenspieler auffordern, "zum Spaß etwas
 Tauriges zu singen" ... bei diesen
 Gelegenheiten wird gewöhnlich eine traurige
 oder klagende *Vidala* gesungen.

Der dritte Satz, *El amor en los pañuelos*, soll laut Partitur wie eine *Zamba* gespielt werden und basiert auf einem beliebten Lied dieser Art von Gómez Carrillo. Somit beziehen sich alle Sätze des Werkes auf verschiedene Volkstänze und Volkslieder, die Gómez Carrillo mit einem tiefen Verständnis ihrer geistigen Welt nachbildet – ohne jede Spur von Seichtheit oder bloßer Malerei.

Die *Rapsodia santiagueña* kam 1920 in der argentinischen Provinz Tucumán zuerst unter dem Titel *Rapsodia Argentina* als Klavierstück zu Gehör. In Frankreich wurde später Francis Casadesus, der Direktor des Amerikanischen Konservatoriums in Fontainebleau, auf das Werk aufmerksam und maß ihm – wie der Pianist Maurice Dumesnil in einem Brief an Gómez Carrillo berichtete – "hohen musikalischen Wert" bei. Hieraus ergab sich am 14. Februar 1924 eine Aufführung des Orchesterwerkes mit dem

Sinfonieorchester des Pariser Konservatoriums unter der Leitung von Casadesus. Die Kunde von diesem Pariser Erfolg verbreitete sich bis nach Santiago del Estero, wo ein Rezensent der angesehenen Lokalzeitung *Liberal* schrieb:

... ein bewegendes Ereignis ist in Paris die Aufführung der *Rapsodia santiagueña*, den Eingeweiden der Erde entrissen und dadurch verbunden mit dem Drama des Lebens im Norden, dem Drama der Inka-Zivilisation, Jahrhunderte lang materiell unterdrückt und bis auf den heutigen Tag aus rein seelischer Kraft aufbegehrend ...

Der Titel lehnt sich an die Etymologie des Wortes *Rapsodia* an: Im alten Griechenland verstand man darunter einen Vortrag fahrender Sänger, die Elemente eigener und fremder epischer Dichtungen je nach Anlass und Situation zu einem neuen Ganzen miteinander verbanden. Genau so ging auch Gómez Carrillo vor. Er stellte unterschiedliche Motive, Lieder und Tänze zu einem sinfonischen Werk zusammen, das den Geist seines Vaterlandes in innerer Geschlossenheit und mit verstärkter Resonanz zum Ausdruck bringt. Mehr oder weniger deutlich erkennt man im Laufe des Werkes immer wieder bestimmte volksnahe Lieder und Tänze, die er auf seinen Reisen gesammelt hatte. Einige Beispiele seien genannt. Das Eröffnungsmotiv entstammt der Einleitung der *Zamba* "7 de Abril" (7. April, ein Nationalfeiertag für die argentinische Folklore). Bei 3:23 hören wir die *Vidala* "De lejas tierras" (Aus fernen Ländern), in der Einleitung identisch mit der *Vidala* "Pobre mi negra" ("Meine arme Schwarze", sprich: die Geliebte), die als Inspiration für die bei 3:53 beginnende Melodie dient und deren Refrain in der Phrase zwischen 5:43 und 5:54 zu hören ist. Bei 8:05, dem Beginn der schnellen Sektion, merkt der Komponist *Zapateado* (wie ein Stampftanz) an, denn einige der hier nachempfundenen Tänze würde man stellenweise stampfen. Mit dem *Zapateado* bringt Gómez Carrillo einen neuen, eleganten Rhythmus in die Kunstmusik Argentiniens ein. Von hier an hören wir Echos des *Escondido del mal paso* ("Verheimlichung des Fehltritts"); der *Escondido* ist ein Tanz, bei dem die Partner vorgeben, sich voreinander zu verstecken), des *Gato* (der *Chacarera* und dem

Ecuador ähnlich) und bei 8:28 “El Bonito” (Der schöne Mann). Man fühlt sich auch an andere beliebte Lieder erinnert, wie “Llegada del Carnaval” (Die Ankunft des Karnevals) bei 8:37 und “El Ecuador” bei 9:14. Das Werk schließt hymnisch nach Art der langsamen Sektionen eines *Estilo* (ein Typ von Volkslied, bei dem das Tempo oft ausdrucksvoll zurückgehalten wird).

Juan José Castro

Juan José Castro (1895 – 1968) war ein prominenter argentinischer Komponist und Orchesterdirigent. Nachdem er in seiner Kompositionsarbeit verschiedene ästhetische Ansätze verfolgt hatte, schloss sich Castro mit Werken wie der *Sinfonía de los Campos* (1939) und der dreisätzig angelegten *Sinfonía Argentina* (1934) der nationalmusikalischen Bewegung an. Den ersten Satz des Werkes, *Arrabal*, dirigierte er häufig als eigenständiges Orchesterstück (beispielsweise auf Einladung Toscaninis mit dem NBC Symphony Orchestra) und bot damit die Möglichkeit, sich in die geistige Welt des Tangos zu vertiefen. Mit seiner eigenen Vorstellung von Nationalmusik, die er klar zum Ausdruck brachte, bewegte er später andere Komponisten zu einer subjektiver betonten Form des Musikschaffens:

... Mir scheint es, als ob die nationale Frage in unserer Musik allzu oft als Anekdote oder Kuriosität dargestellt wird. Das halte ich für einen Fehler ... Ich glaube, dass sich sehr langsam ein wahres einheimisches Schaffen entwickelt, wenn es eine Synthese aller seiner Elemente gefunden und dabei eine Form, Atmosphäre oder Stimmung angenommen hat, die mit perfekter Technik vermittelt wird. (Aus einem Interview mit der Zeitung *Crítica* vom 7. August 1938, zitiert von Carlos Manso in seinem Buch *Juan José Castro*.)

Mit *Arrabal* schreibt Castro keinen “Tango”, sondern einen expressiven Essay über die Welt des *Arrabal*, eine Welt mit eigenem soziokulturellen Kodex, die ihre musikalische Stimme vor allem im Tango und in der *Milonga* fand und literarisch von Lyrikern wie Jorge Luis Borges und dem von ihm bewunderten Evaristo Carriego verherrlicht wurde. Die beißend rhythmischen Eröffnungstakte gehen über die Parodie eines

typischen Tango-Orchesters hinaus und sind plakativer Ausdruck des derben Wesens eines *Arrabal*, jenes oft am Rande einer Stadt angesiedelten Elendsviertels, das in ehrenhafter Armut von Archetypen wie den *Guapos*, *Compadritos* und *Cuchilleros* bewohnt wird (als *Cuchilleros* bezeichnet man oft die dort professionell duellierenden Messerhelden). Castros Synthese von Tango-Elementen weckt nicht nur klare Erinnerungen an emblematische Tangos wie „El choclo“ oder „La cumparsita“ (das Thema beginnt zwischen 0:15 und 0:30), sondern verarbeitet auch bekannte rhythmische und melodische Wendungen (beispielsweise ab 0:36), die Material für den ganzen Satz liefern. Auf meisterhafte Weise gelingt es Castro, die schwelende, dramatische Schattenseite des Tangos einzufangen und die heutzutage quasi-mythischen Charakteristika des Archetyps aus den Elendsvierteln zu offenbaren: die Ironie, der Kult des Heldenmuts, die Fragen von Leben und Tod, der sinnliche und geschmeidige Tanz, die brutale Sentimentalität, der Kummer der Verzweiflung und die stillen Tränen.

Arrabal entstand 1934, etwa auf halbem Weg einer fünfundsünfzig-jährigen Spanne, in denen der Tango in der argentinischen Populärkultur zur Geltung kam, sich entfaltete und an Bedeutung verlor; doch bereits hier erkennen wir alle Hauptzüge, die dem Tango schließlich zu eigen wurden.

Theodoro Valcárcel Caballero

Theodoro Valcárcel Caballero (1896 – 1942) gehörte zu den Hauptvertretern des peruanischen Musiklebens seiner Zeit. Seine dem Geist seiner Inka-Vorfahren sehr nahe stehende Musik lässt sich in die peruanische Bewegung zur Wiedererweckung der landeseigenen Kultur einordnen, die nach Anbruch des zwanzigsten Jahrhunderts die bildenden Künste, Literatur, Medizin und Soziologie erfasste. So als wäre der Eroberungskonflikt noch nicht abgeschlossen, löste diese Bewegung die indianische Kultur wieder aus der historischen Ablagerung und rettete sie vor dem Diktat eines starren akademischen Hispanismus, der sich in seiner

Geschichtsschreibung einer anderen, eigenständigen Kultur überlegen fühlte. Das *Concierto indio* ist insofern ein Ausnahmewerk, als es keine Inka-Musik im strengen Sinne darstellt, sondern trotz der Fusion indianischer und europäischer Elemente den Geist dieser uralten Zivilisation mit aller Macht zum Ausdruck bringt. Das Werk entstand 1930 zunächst als *Suite indígena* für Violine und Klavier; die spätere Orchesterfassung stammt von Valcárcel Caballero selbst (zweiter und vierter Satz) und – mit seiner Zustimmung – dem deutsch-peruanischen Komponisten Rodolfo Holzmann (erster und dritter Satz).

Ein Hauptunterschied zwischen diesem Werk und dem Standardkonzert liegt in der Form. Obwohl es im Verlauf der Sätze stellenweise zu Reprise kommt, tritt anstelle der motivischen Durchführung eine Reihe von Sektionen, die verschiedene Facetten der geistigen Welt der Inkas vermitteln. Dieses ungewöhnliche Konzept gestattet dem Komponisten, innerhalb eines Satzes ganz unterschiedliche, für diese Kultur typische Seelenzustände heraufzubeschwören, ohne an Authentizität zu verlieren, und so den Geist der Tänze und der Musik hervorzurufen, die von den Inkas für verschiedene Anlässe gepflegt wurden.

Guillermo Uribe Holguín

Guillermo Uribe Holguín (1880 – 1971) war ein erfolgreicher Komponist, Pädagoge, Kulturveranstalter, Interpret und Protagonist des kolumbianischen Musiklebens im zwanzigsten Jahrhundert. Der Kunst seiner Nation zutiefst verpflichtet, erklärte er in seiner Autobiographie:

Mein Leben ist so eng mit der heimischen Tonkunst verbunden, dass ich gezwungen war, nicht über mein Leben allein, sondern auch das vieler anderer zu schreiben. Außerhalb dieser engen Bindung ist mein Leben nicht von Interesse; aber das Leben unserer bodenständigen Musik wird all jene interessieren, die Kunst lieben und ihr in Kolumbien gutes Gedeihen wünschen.

Die *Tres Danzas* – “Joropo”, “Pasillo” und “Bambuco” – sind weniger treue Kopien als stilisierte Versionen jener gleichnamigen populären Tänze kreolischen Ursprungs. Das

1926 entstandene Werk wurde 1940 vom Komponisten überarbeitet und liegt hier in dieser neueren Fassung vor. Der *Pasillo* existiert in zwei verschiedenen Formen: als Instrumentalstück in forschem Tempo (6 / 8- und 3 / 4-Takt gemischt), weit verbreitet auf Volksfesten und Feiern, und vokal oder instrumental als *Pasillo lento* (3 / 4-Takt), also langsamer und in Gestalt von Serenaden oder melancholischen Liedern oft dem Thema der Liebe gewidmet. Obwohl er dem Einfluss der französischen Schule ausgesetzt war, entwickelte Uribe Holguín einen unverwechselbaren persönlichen Stil, der seine Werke u.a. durch die ungewöhnliche Orchestrierung, Intonation und melodische Form sofort erkennbar macht. Guillermo Uribe Holguín komponierte eine Reihe großer, wertvoller Werke, deren gebührende Anerkennung längst überfällig ist.

Astor Piazzolla und Francisco Mignone

Die Musik afrikanischen Ursprungs blieb infolge sozialer und historischer Umstände weitgehend frei von kreolischen und europäischen Verfremdungen. Innerhalb geschlossener Gruppen wurden Tänze manchmal in ihrer ursprünglichen Form länger gepflegt als an ihren Entstehungsorten. In anderen Fällen flossen die synkopierte Rhythmen Afrikas, die Lateinamerika von Mexiko bis an den Rio de la Plata eroberten, in verwandte Genres wie den *Candombe*, den *Milongón*, die *Habanera* und den *Danzón* ein. Piazzollas *Milongón festivo* und Mignones *Congada* sind zwei schöne, außergewöhnliche sinfonische Stilisierungen vor diesem afrikanischen Hintergrund. Beide Stücke fußen auf demselben rhythmischen Motiv: eine punktierte Achtelnote gefolgt von einer Sechzehntel mit Bindung an eine Achtelpause und eine Achtelnote im 2 / 4-Takt. Diese Formel hält auch an ihren Proportionen fest, wenn sie in der *Milonga lenta*, dem mittleren Abschnitt des *Milongón festivo*, vergrößert wird – das resultierende Schema von drei plus drei plus zwei Achtelnoten im 4 / 4-Takt wurde von Piazzolla oft eingesetzt.

Der *Milongón*, perkussiver und intensiver als die *Milonga*, wurde in

Montevideo unter schwarzen Musikern aus dem *Candombe* entwickelt und als Tanzgenre kultiviert. In Piazzollas Werk tritt die Verwandtschaft mit den afrikanischen Wurzeln des Genres sehr deutlich hervor, vor allem durch den perkussiven, prägnanten Orchesterklang und die Vitalität der rhythmischen Bewegung, die an den ursprünglichen *Candombe* erinnert.

Die *Congada*, die man in der afro-brasilianischen Folklore mit Paraden und Prozessionen assoziiert, ist mit den religiösen Stammesritualen in Angola und Kongo verwandt, die auch Elemente aus dem Katholizismus entlehnten. Die durch afrikanische Tänze und Musik belebte Prozession endete gewöhnlich an einer Kirche. Obwohl Mignone seine *Congada* in einem sehr frühen Stadium seiner Karriere schrieb, ist das Stück meisterhaft orchestriert, transparent in den Strukturen und reich in seinen Klangfarben, sodass den verschiedenen rhythmischen Motiven, die den Unterbau überlagern, leicht zu folgen ist.

Alberto Williams

Als Komponist, Pädagoge, Dirigent, Pianist, Autor und Kulturveranstalter gehörte Alberto Williams (1862 – 1952) zu den Wegbereitern und Zentralfiguren im Kulturleben Argentiniens. Sein erstes Orchesterwerk, *Primera obertura de concierto*, war das Resultat intensiver Studien in Frankreich, vor allem bei César Franck, der in einem Empfehlungsschreiben feststellte:

Monsieur Alberto Williams ist ein Künstler von echter Begabung, der die Qualitäten eines Virtuosen und eines wahren Musikers in sich vereinigt ... Er hat auch eine Ouvertüre für Orchester komponiert, die edlen Stils ist und sich, dessen bin ich sicher, ausgezeichnet anhört. Er ist erst seit diesem Jahr bei mir und schon einer meiner Lieblingsschüler.

Seine beiden ersten Ouvertüren, die am 12. April 1900 unter der Leitung des Komponisten von den Berliner Philharmonikern aufgeführt wurden, sind fast als einzige seiner sinfonischen Werke von lateinamerikanischen Einflüssen völlig frei. Sein umfangreiches Schaffen erstreckt sich auf alle Gattungen mit Ausnahme der Oper und erreicht die

Opusnummer 136 (wobei viele Werke aus mehreren Stücken bestehen). Im sinfonischen Œuvre ist ein ungewöhnlicher Zyklus von neun Sinfonien mit mythologisch-existentiellen Themen hervorzuheben, zu denen er (von der Zweiten an) aufschlussreiche Programmanmerkungen schrieb.

© 2011 **Gabriel Castagna**
Übersetzung: Andreas Klatt

Note du chef d'orchestre

Comme ce CD le laisse entrevoir, un très grand nombre de chefs-d'œuvre du répertoire symphonique latino-américain ont sombré dans l'oubli pendant de longues années et attendent d'être redécouverts. Sur des thèmes et sujets indiens uniquement, de la seule région des Andes, on peut recenser 250 œuvres: opéras et ballets, cantates, ouvertures, poèmes symphoniques, rhapsodies, concertos et symphonies. Aucune pratiquement n'est enregistrée ou exécutée régulièrement, où que ce soit. Dans de nombreux cas les partitions ont été perdues ou abandonnées, rendant le repérage et la reconstruction du matériau orchestral coûteux et ardu. Pendant les années que j'ai consacrées à la recherche en ce domaine, j'ai eu en main des centaines de partitions d'environ 250 compositeurs ayant écrit sur le continent au cours du dernier siècle et demi des œuvres de formes et de styles divers. Considérée dans son ensemble, la littérature symphonique latino-américaine des 150 années écoulées s'avère étonnamment fournie, et bien que la qualité des compositions puisse varier, il y a de toute évidence une grande quantité d'œuvres d'une valeur artistique indiscutable à prendre en compte. Qu'un volume de musique aussi important ait été négligé sur une si grande échelle s'explique notamment par le fait que l'on n'a guère pris l'initiative d'explorer en dehors du répertoire standard, que des partitions orchestrales et des parties instrumentales n'ont pas été publiées, que de mauvaises critiques d'exécutions médiocres ont fourvoyé les esprits, qu'en fonction de paramètres adaptés à

l'analyse du répertoire européen standard certaines œuvres n'ont pas été appréciées à leur juste valeur, et enfin, qu'un intérêt insuffisant a été porté par les institutions officielles à la promotion de la culture de leur propre nation. On peut étendre cette liste en évoquant d'autres causes à la fois évidentes ou plus subtiles et indirectes. Mais ce que nous ne pouvons ajouter à cette liste aujourd'hui est l'indifférence du public. Il ne peut y avoir d'indifférence quand rien n'est offert.

S'il est une chose qui caractérise la musique latino-américaine c'est bien l'étendue de ce qu'elle intègre. Un anti-fondamentalisme spontané a été essentiel à sa naissance. La fusion d'ethnies, de religions, de traditions, de styles, de légendes et de toutes sortes de forces centrifuges conflictuelles qui confère à cette musique son caractère unique a peut-être été sa plus grande richesse et a représenté, en même temps, le plus grand défi pour les artistes. Un point commun à un grand nombre d'œuvres latino-américaines de la tradition académique et, en fait, aux œuvres enregistrées sur ce CD, est leur lien étroit avec l'esprit de la danse. La danse est un aspect culturel fondamental de la vie latino-américaine, de l'époque reculée des Incas au vingt-et-unième siècle; elle le reste toujours, et la magie de son élan, de sa pulsion, de sa vibration habite cette musique.

Manuel Gómez Carrillo

Fiesta criolla et *Rapsodia santiagueña* du compositeur argentin Manuel Gómez Carrillo (1883 – 1968) appartiennent au mouvement musical nationaliste argentin. Dans ces deux pièces, le compositeur célèbre la musique folklorique authentique de la région du nord-ouest de l'Argentine, une contrée très riche en traditions, en légendes et en patrimoine musical, décrits parfois de manière superbe dans l'ouvrage *El país de la selva* (Le Pays de la forêt) de l'auteur argentin Ricardo Rojas (1882 – 1957). Fervent spécialiste de la musique folklorique de sa région – qu'il explora jusque dans les coins les plus reculés, rassemblant un grand nombre de mélodies et de motifs folkloriques – Gómez Carrillo développa un style personnel tout en préservant l'esprit de la musique folklorique

jusque dans le langage symphonique. Comme l'écrivit Juan Francisco Giaccobe:

Dans l'esprit de sa musique, Santiago del Estero est la révélation d'un monde archaïque... c'est le sentiment d'une grande, profonde résignation, d'une délicate sensibilité, qui exprime la mélancolie de l'irréversible... [Gómez Carrillo est] un homme profondément enraciné dans son pays, porteur de voix et de chants avec un sens d'appartenance aux siècles passés, de la vraie tradition, qui ne peut en aucune manière s'inventer... l'âme de Gómez Carrillo était une âme à cent pour cent *santiagueña* [de Santiago del Estero], elle avait les richesses anciennes des Quechuas, le mal de vivre de l'Indien et du Créole, et elle avait par-dessus tout une extraordinaire dignité...

Jusqu'au début des années 1920, la quête d'une âme nationale par le mouvement musical nationaliste fut inspirée principalement par la musique folklorique des *pampas*. C'est tout particulièrement avec l'œuvre de Gómez Carrillo (suivi d'autres compositeurs comme Luis Gianneo et Ángel Lasala) que la musique folklorique du *norteño* (la région du nord-ouest) put se faire entendre dans ce mouvement. L'influence de sa musique, lorsqu'elle fut présentée à Buenos Aires au début des années 1920, marqua aussi les compositeurs de tango et les paroliers, et quand ils l'eurent découverte, le tango commença à s'imprégner d'une nouvelle mélancolie.

Gómez Carrillo appelait *Fiesta criolla* un "panorama" car, selon ses propres termes, ses composants couvrent toute la palette des sentiments qui animent les participants à une fête créole. (Gómez Carrillo, notes autobiographiques)

Selon le compositeur, le premier mouvement, intitulé *Alegría*, a le caractère de la *chacarera* (une danse typique du nord de l'Argentine) et du *zapateo corrido* (des claquettes sans pauses), les formes d'expression les plus typiques de la joie, comme toutes les fêtes commencent au son du tambour dont le rythme bruyant est caractéristique du *gato* (une autre danse typique) ou d'une *chacarera*. Le deuxième mouvement, *Canción triste* (Chanson triste) est décrit par le compositeur comme ayant l'*aire de vidala* (*vidala* est une chanson de type mélancolique):

un “must” dans les fêtes créoles, quand les participants demandent au chanteur et au guitariste de “chanter quelque chose de triste pour faire la fête”... en ces occasions, une *vidala* triste ou plaintive est généralement chantée.

Le troisième mouvement, *El amor en los pañuelos*, qui comme l’indique la partition doit être interprétée dans l’*aire de zamba* (dans l’esprit d’une *zamba*), est basée sur une *Zamba* populaire (un genre de chanson folklorique) de Gómez Carrillo. Tous les mouvements de l’œuvre, dès lors, s’inspirent de différentes danses ou mélodies folkloriques que Gómez Carrillo recompose avec une connaissance profonde de l’univers spirituel qu’elles illustrent, rejetant toute trace de ce qui paraît frivole ou simplement pittoresque.

La *Rapsodia santiagueña* fut tout d’abord créée dans sa version pour piano en tant que *Rapsodia Argentina*, en 1920, dans la province argentine de Tucumán. En France l’œuvre fut entendue plus tard par Francis Casadesus, directeur du Conservatoire américain de Fontainebleau, qui, selon une lettre du pianiste Maurice Dumesnil à Gómez Carrillo, estimait qu’elle avait “une haute valeur musicale” et en créa la version symphonique avec l’Orchestre symphonique du Conservatoire de Paris le 14 février 1924. Le succès parisien eut un grand retentissement à Santiago del Estero où un critique dans le *Liberal*, un journal traditionnel local, écrivit:

...[un] épisode émouvant fut l’exécution à Paris de la *Rapsodia santiagueña*, arrachée aux entrailles de la terre et liée de ce fait au drame de la vie dans le Nord, le drame de la civilisation inca, dominée matériellement pendant des siècles et luttant encore à présent avec une force réellement spirituelle...

Le titre, d’une certaine manière, reste proche de l’étymologie grecque du terme *rapsodia*, comme dans la tradition d’Homère, qui signifiait quelque chose comme l’assemblage de différentes mélodies de signification identique. C’est précisément ce qu’entreprit de faire Gómez Carrillo. Il “composa” et entrelaça différents motifs, chansons et danses, construisant une œuvre symphonique qui exprime l’esprit de son pays avec unité et ampleur. Tout au long de la pièce, des évocations ou des traces de

mélodies et de danses populaires spécifiques rassemblées pendant ses voyages sont nettement identifiables. En voici quelques exemples. Le motif entendu au début provient de l'introduction de la *zamba* "7 de Abril" (7 avril), la date, en fait, de la Journée nationale du folklore en Argentine. À 3:23 nous entendons la *vidala* "De lejas tierras" (Des terres lointaines) dont l'introduction est identique à celle de la *vidala* "Pobre mi negra" ("Ma pauvre dame noire", une référence à la bien-aimée) qui inspire la mélodie commençant à 3:53 et dont le refrain est la phrase que l'on entend entre 5:43 et 5:54. À 8:05, soit le début de la section rapide, le compositeur indique *Zapateado* (claquettes) car certaines des danses recomposées dans cette section seraient, en partie, des claquettes. Avec le *zapateado*, Gómez Carillo introduit dans la musique académique nationale un rythme nouveau, gracieux. À partir de là, nous percevons des échos de l'*escondido del mal paso* ("dissimulation du faux pas" – l'*escondido* étant un type de danse au cours de laquelle les partenaires font semblant de se cacher à l'autre), du *gato* (une danse similaire à la *chacarera* et à l'*ecuador*), et, à 8:28, de "El Bonito" (Le Bel Homme). Il y a des réminiscences d'autres chansons populaires, comme "Llegada del Carnaval" (L'Arrivée du carnaval) à 8:37 et "El Ecuador" à 9:14. L'œuvre se termine par un hymne dans le style des sections lentes d'un *estilo* (un type de chanson folklorique dans lequel le tempo est souvent maîtrisé avec expressivité).

Juan José Castro

Juan José Castro (1895 – 1968) fut un éminent compositeur et chef d'orchestre argentin. Après avoir écrit diverses œuvres utilisant différentes approches esthétiques, Castro se joignit au mouvement nationaliste avec des compositions comme la *Sinfonía de los Campos* (1939) et la *Sinfonía Argentina* (1934), une symphonie en trois mouvements. Castro avait coutume d'exécuter le premier mouvement de l'œuvre, *Arrabal*, en tant que pièce symphonique indépendante (comme il le fit quand il dirigea le NBC Symphony Orchestra, invité par Toscanini); c'est une

exploration de l'univers spirituel du tango. Il exprima clairement sa propre conception du nationalisme musical, une conception qui allait inciter d'autres compositeurs à adopter un style d'écriture plus subjectif:

...Je trouve que le facteur national dans notre musique est trop souvent qualifié d'anecdotique ou parfois de pittoresque. C'est une erreur selon moi... Je crois que la vraie production du cru se fait jour très lentement, lorsqu'elle a fait une synthèse de tous ses éléments, développant une forme, un parfum ou une manière qui s'exprime avec la plus parfaite des techniques. (extrait d'une interview dans le journal *Crítica* du 7 août 1938, cité dans l'ouvrage *Juan José Castro* de Carlos Manso)

Dans *Arrabal*, Castro n'écrit pas du "tango", mais il se livre à un exercice d'expression s'immergeant dans l'univers de l'*arrabal*, un univers qui possède ses propres codes socioculturels et dont le principal porte-parole est le tango et la *milonga*, un monde chanté en poésie par des auteurs tels Jorge Luis Borges et Evaristo Carriego qu'il admirait. Les mesures rythmiques introductives, acerbes, sont l'expression directe, plus que les accents parodiques d'un orchestre de tango typique, du caractère rude de l'*arrabal*, un lieu d'une digne pauvreté, situé généralement aux confins de la ville, où vivent aussi des caractères qui constituent des archétypes comme les *guapos*, les *compadritos* et les *cuchilleros* (*cuchilleros* est le terme s'appliquant souvent aux professionnels du combat à la dague dans les défis à la mort). La synthèse faite par Castro d'éléments du tango contient non seulement de claires réminiscences de tangos emblématiques comme "El choclo" ou "La cumparsita" (des motifs apparaissant entre 0:15 et 0:30), mais aussi des tournures rythmiques et mélodiques très courantes (comme celles qui commencent à 0:36) qui alimentent le mouvement tout entier. Castro rend de manière magistrale le côté sombre, intense et dramatique du tango, exposant ce qui constitue aujourd'hui ses caractéristiques archétypes suburbaines quasi mythiques: l'ironie mordante, le culte du courage, les sujets de chair et de mort, la danse sensuelle et sinueuse, la sentimentalité brutale, l'angoisse désespérée et les pleurs silencieux.

Composé en 1934, *Arrabal* apparaît juste avant le milieu de la période d'environ cinquante-cinq ans au cours de laquelle, dans la culture populaire argentine, le tango s'imposa en force, se développa et déclina; toutefois tous les traits principaux auxquels se conforma l'univers du tango tout au long de ces années peuvent y être perçus.

Theodoro Valcárcel Caballero

Theodoro Valcárcel Caballero (1896 – 1942) fut l'une des personnalités les plus en vue de l'univers musical péruvien de la première moitié du vingtième siècle. Sa musique, très proche par son esprit de ses ancêtres incas, pourrait être considérée comme se situant dans le mouvement péruvien pour raviver la culture indigène au cours des premières décennies du vingtième siècle, un mouvement qui couvrait les arts visuels, la littérature, la médecine et la sociologie. Comme si le processus de conquête n'était pas terminé, ce mouvement fit disparaître les strates d'un arrière-plan culturel indien, en le faisant échapper à une histoire écrite dans l'optique partielle d'un hispanisme académique rigide considérant une culture, en elle-même, comme supérieure à une autre. Le *Concierto indio* est une œuvre particulière en ce sens qu'il ne s'agit pas de musique inca à proprement parler, mais avec toute sa force, en dépit de la fusion d'éléments indiens et européens, la pièce illustre l'esprit de cette civilisation ancienne. La version originale de l'œuvre fut la *Suite indígena* pour violon et piano, écrite en 1930; celle-ci fut plus tard orchestrée par Valcárcel Caballero lui-même (les deuxième et quatrième mouvements) et le compositeur germano-péruvien Rodolfo Holzmann, en accord avec le compositeur (premier et troisième mouvements).

Ce qui distingue de manière significative cette œuvre du concerto standard est son aspect formel. Bien que des épisodes de reprises figurent dans les mouvements, il y a, au lieu d'un développement de motifs, une série de sections qui expriment différentes facettes de l'univers spirituel des Incas. Cette approche unique permet au compositeur de faire surgir dans un mouvement des états d'esprit très divers caractéristiques de cette

culture, sans perdre en authenticité, évoquant ce qui anime les danses et la musique que les Incas cultivaient en différentes occasions.

Guillermo Uribe Holguín

Compositeur prolifique, pédagogue, promoteur de la culture, interprète et figure éminente de l'univers musical en Colombie au vingtième siècle, Guillermo Uribe Holguín (1880 – 1971), fut un fervent défenseur de l'art de son pays. Il écrivit dans son autobiographie:

Ma vie a été si fortement liée à celle de l'art musical du pays qu'en faire le récit m'a obligé à écrire la biographie de nombreux autres. Mon existence, ce lien étroit excepté, n'aurait aucun intérêt; mais la vie de la musique de notre sol présentera un intérêt pour tous ceux qui aiment l'art et veulent sa prospérité en Colombie.

Les *Tre Danzas*, “Joropo”, “Pasillo” et “Bambuco”, ne sont pas des copies strictes, mais des versions stylisées des danses populaires, d'origine créole, qui portent le même nom. Composées en 1926, l'œuvre fut révisée par le compositeur en 1940 (c'est la seconde version qui est enregistrée ici). Il y a deux types différents de *pasillo*: l'un est instrumental, au tempo rapide (un 6 / 8 mêlé à un 3 / 4) et est caractéristique des festivals et fêtes populaires; l'autre, le *pasillo lento* (*pasillo* lent), vocal ou instrumental (en 3 / 4), souvent sur le thème de l'amour, prend la forme de sérénades ou de chants mélancoliques. Malgré qu'il ait été influencé par l'école française, Uribe Holguín créa un style personnel unique, reconnaissable d'emblée quand on écoute une de ses œuvres, et caractérisé notamment par son orchestration, son harmonisation et ses contours mélodiques particuliers. Guillermo Uribe Holguín composa bon nombre d'œuvres de grande envergure de valeur qui attendent encore la reconnaissance qu'elles méritent.

Astor Piazzolla et Francisco Mignone

La musique d'origine africaine fut plus ou moins préservée des infiltrations créole et européenne par suite de circonstances diverses d'ordre social et historique. Dans certains cas, au sein de groupes fermés, les danses furent conservées intactes et gardèrent leur forme originale plus longtemps que dans leur lieu

d'origine. Dans d'autres cas, les rythmes syncopés africains qui imprègnèrent l'Amérique latine de Mexico à Rio de la Plata furent absorbés dans des genres apparentés comme le *candombe*, le *milongón*, la *habanera*, le *danzón*, etc. *Milongón festivo* de Piazzolla et *Congada* de Mignone sont deux stylisations superbes et exceptionnelles apparentées à cette toile de fond africaine. Les deux pièces ont le même motif rythmique: une croche pointée suivie d'une demi-croche liée à un demi-soupir et une croche en 2 / 4. Cette formule conserve ses proportions lorsqu'elle est augmentée dans la section centrale de *Milongón festivo* (la *Milonga lenta*) où son schéma devient le suivant: trois croches plus trois plus deux en 4 / 4, souvent utilisé par Piazzolla.

Le *milongón*, qui provient du *candombe* et est plus percutant et intense que la *milonga*, est un genre musical cultivé seulement pour la danse et qui se développa à Montevideo parmi les musiciens noirs. Dans l'œuvre de Piazzolla, le lien avec les racines africaines du genre apparaît clairement, principalement dans l'utilisation percutante et incisive des sonorités orchestrales et la qualité puissante, vitale, du mouvement rythmique, comme dans le *candombe* original.

La *congada*, associée dans le folklore afro-brésilien aux parades ou processions, est liée aux rites tribaux religieux en Angola et au Congo qui empruntaient aussi des éléments à la religion catholique. La procession, animée par de la musique et des danses africaines, se terminait généralement à l'église. Composée très tôt dans sa carrière, la *Congada* de Mignone est orchestrée de manière magistrale, les trames transparentes, riches en couleurs, aidant l'auditeur à suivre les différents motifs rythmiques superposés tout au long de l'œuvre.

Alberto Williams

Compositeur, pédagogue, chef d'orchestre, pianiste, écrivain et promoteur de la culture, Alberto Williams (1862 – 1952) fut un pionnier et une des figures les plus en vue de la vie culturelle en Argentine. La *Primera obertura de concierto*, sa première pièce

orchestrale, résulta de ses études intensives en France, particulièrement avec César Franck qui, dans une lettre de recommandation de son étudiant, écrivit:

Monsieur Alberto Williams est un artiste d'un vrai talent, il réunit les qualités d'un virtuose à celles d'un véritable musicien [...] Il a aussi composé une ouverture pour orchestre dont le style est élevé et dont la sonorité sera, j'en suis sûr, excellente. Il a travaillé avec moi cette année seulement et a su devenir un de mes élèves préférés.

Ses première et seconde ouvertures, toutes deux exécutées par l'Orchestre philharmonique de Berlin le 12 avril 1900 sous la direction du compositeur, sont presque ses seules œuvres symphoniques dénuées de toute influence latino-américaine. Sa production prolifique couvre tous les genres, hormis l'opéra, et comporte 136 numéros d'opus (nombreux d'entre eux comprenant, de plus, diverses pièces). Parmi ses œuvres symphoniques figure un cycle unique de neuf symphonies dont toutes, sauf la première, sont assorties de programmes explicitement formulés par le compositeur, liés à des thèmes mythologico-existentiels.

© 2011 **Gabriel Castagna**

Traduction: Marie-Françoise de Meeûs