

Andrea Bissoli

The Italian guitarist Andrea Bissoli had his first lessons with his brothers, later studying with Giuseppe Maderni. When he was thirteen he gave his first recital in his hometown, performing Villa-Lobos' *Cinq Préludes*, later adding to his repertoire works by Turina, Albéniz and several of Villa-Lobos' *Études*, performances of which won him prizes at competitions for young musicians. At fourteen he retired from competitions to study with Stefano Grondona at the Conservatorio 'Arrigo Pedrollo' in Vicenza. After graduating with full marks from high school, he turned

to musical studies, graduating and then completing a postgraduate course at the Vicenza Conservatory, once again with honours. He studied with Laura Mondiello, Paul Galbraith, Oscar Ghiglia and Alirio Díaz, and has won awards at several guitar competitions in his native Italy, including the Premio Città di Parma, Premio Nazionale delle Arti, Città di Voghera, Città di Arezzo, A.GI.MUS. and Rocco Peruggini. He has played as a soloist in Italy and Brazil. In 2006 he started the guitar duo Phèdre Adroit with Federica Artuso. They have studied baroque music with Monica Huggett and Sigiswald Kuijken, and also play nineteenth-century music on two period instruments labelled 'Petitjean'. Their repertoire also includes an all-Villa-Lobos programme of unpublished transcriptions for two guitars made by Andrea Bissoli. He has studied the works of Villa-Lobos for some seven years, and has written articles for *Il Fronimo*. He plays a J. Vincenti guitar, currently strung with New Nylgut strings by Aquila.

www.andreabissoli.com

To Mario and Giovanna, my parents.

With thanks to Marcelo Rodolfo, Jacques Vincenti, don Agostino Zenere, Stefano Grondona, Marco Di Pasquale and Umberto D'Arpa.

8.573115

12

**VILLA-LOBOS****The Guitar Manuscripts • 1**

Guitar Concerto
Valse-Choro

Floresta do Amazonas

Andrea Bissoli,
Guitar

Serafini • Artuso • Brait
Schola San Rocco Chorus

Francesco Erle
Minas Gerais
Philharmonic Orchestra
Fabio Mechetti



Heitor
VILLA-LOBOS
(1887-1959)

Guitar Concerto (1951/c. 1955)	19:20
1 I. Allegro preciso	5:38
2 II. Andantino e Andante – Cadência	9:01
3 III. Allegro non troppo – Vivo	4:41
4 Simples (1911)	2:54
5 Valse-Choro (1920s)	5:12
Cirandas (arr. Emilio Pujol for 2 guitars) (excerpts) (1926/c. 1957)	4:57
6 No. 1. Terezinha de Jesus (Little Thérèse of Jesus)	2:32
7 No. 14. A canoa virou (The Canoe Turned Round)	2:25
8 Floresta do Amazonas: Canção do Amor (Song of Love) (version for voice and guitar) (c. 1958)	4:51
9 Floresta do Amazonas: Veleiros (Sailing Ships) (version for voice and 2 guitars) (c. 1958)	2:50
10 Canção do poeta do século XVIII (Song of an Eighteenth-Century Poet) (version for voice and guitar) (1948/53)	3:39
11 Serestas: No. 5. Modinha (Little Tune) (version for voice and guitar) (1926)	2:20
12 Valsa (1936?)	0:52
13 Motivos Gregos (Greek Motifs) (arr. A. Bissoli for flute, guitar and female chorus) (1937/2010)	4:11
14 Bachianas Brasileiras No. 5: I. Ária (Cantilena) (version for voice and guitar) (1938/c. 1947)	5:47

Recorded at Teatro do Centro Educacional, Ibirité, Minas Gerais, Brazil, on 5th October, 2012 (tracks 1-3); at Chiesa di Santa Maria dei Carmini, Vicenza, Italy, from 11th to 14th December, 2009 (tracks 4, 5), from 10th to 16th August, 2012 (tracks 6-11, 14), and on 17th March, 2010 (track 12); and at Chiesa di San Rocco, Vicenza, Italy, on 25th November, 2012 (track 13)

Producer: Alessandro Panetto

Engineers: Uli Schneider (tracks 1-3), Federico Pelle (tracks 4, 5, 12),
Andrea Dandolo (tracks 6-11, 14), Matteo Costa (track 13)

Publishers: Max Eschig (tracks 1-3, 5-7, 11); Unpublished (Museu Villa-Lobos) (tracks 4, 8, 9, 12);
Unpublished (tracks 10, 13); Associated Music Publishers (track 14)

Minas Gerais Philharmonic Orchestra



capital of the state of Minas Gerais. It tours around the state as well as other states in Brazil, and abroad. It promotes audience development projects such as educational concerts and open concerts in the parks and squares of Belo Horizonte. It participates in festivals and fosters innovative initiatives, including the promotion of Brazilian contemporary composers and young Brazilian conductors.

Fabio Mechetti



Photo: Eugênio Sávio

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



Stefano Brait



Stefano Brait began studying the flute with Gaetano Martella and later graduated at the Conservatorio di Musica Benedetto Marcello in Venice under Enzo Caroli. He perfected his technique and his knowledge of the flute repertoire under Caroli, Conrad Klemm, John Wion, Raffaele Trevisani, Felix Renggli, Stefano Parrino and Maurizio Simeoli. He has won awards at various chamber music and solo competitions, and performs regularly as a flautist and piccoloist in several orchestras and chamber music ensembles in Italy as well as abroad.

Schola San Rocco Chorus

Francesco Erle, Director



Photo: Rafael Motta

Renowned for its concerts and recordings featuring distinguished artists such as Ennio Morricone and Andrés Schiff, the Schola San Rocco Chorus of Vicenza is led by the singer Giovanna Damian and director Francesco Erle. The choir has won wide public and critical acclaim, as well as the praise of leading musicians with whom it has collaborated.



Francesco Erle

Heitor Villa-Lobos (1887-1959)

The Guitar Manuscripts: Masterpieces and Lost Works • 1

Heitor Villa-Lobos was born in Rio de Janeiro in 1887. His father, an employee of the National Library, was also an amateur musician, enthusiastic enough to teach his son the cello, using to begin with a viola, more suited to the child's size. Villa-Lobos was later to acquire a knowledge of the guitar and, in adolescence, close acquaintance with the popular music of Rio, where the *choro* had become a popular urban form for street serenaders. After his father's death he soon deserted the medical studies proposed for him by his mother in favour of music, an aim he pursued by travelling throughout Brazil, learning at first various folk traditions of the country and writing music of his own that accorded fully with what he heard. After some years of this irregular existence, Villa-Lobos attempted a more formal study of music in Rio, but soon gave this up, preferring freedom and the personal development of his impatient genius, which won more general acceptance with a series of concerts devoted to his works. Largely through the advocacy of Arthur Rubinstein, who had been impressed by the earlier piano music, Villa-Lobos won the support of rich sponsors, which enabled him to move in 1923 to Paris, where he based his activities for the following years. His return to Brazil in 1930 proved permanent, although he had had every intention of returning to Paris, a place congenial to his talent, as soon as he could. It was during these Paris years, interrupted by a trip home from 1925-27, that he wrote his fourteen *Choros*, a series of works for various combinations of voices and instruments, derived in inspiration from the popular music of the streets of Rio de Janeiro. The change of government in Brazil in 1930 brought a change in the future of Villa-Lobos, who found himself increasingly responsible for the organization of national musical education, a task that he continued with inspired enthusiasm. His reputation abroad grew rapidly, while at home he occupied an unassailable position as the musical leader of his generation. As a composer Villa-Lobos was thoroughly imbued with the very varied traditions of his country, Amerindian, African and

Portuguese. These he was able to translate into terms acceptable in concert halls and theatres. His music before 1930 has strong traces of French influence, or rather of the influences current in Paris in the 1920s, while his later work in Brazil was to include that fascinating synthesis of Brazil and Bach, *Bachianas Brasileiras* and a series of compositions in which a demand for instrumental virtuosity made itself known.

Keith Anderson

"This is just a study – I by no means consider it to be serious music." Such was Villa-Lobos' own view of *Simples* (Simple), a little mazurka he wrote in 1911. Such pithy self-deprecation might have something to do with the rigorous standards set by the education he had received from his father, Raul, but it is also worth noting that by this point Villa-Lobos had already moved on from the street musicians of his native Rio, the *rodas de choro*, and was working on broadening his artistic scope. Writing a folk-style mazurka might therefore have seemed to him to be a backward step, which is why he played down its worth when he gave the manuscript to his pupil Eduardo Luiz Gomes.

The original, unpublished version of the *Suite popular brasileira* dates from the 1920s and included a piece called *Valse-Choro*. Left out of the final version of the *Suite*, the *Valse* lay undiscovered for eighty years, until Frédéric Zigante came across it in the archives of publishing house Max Eschig at the beginning of this century. Its manuscript reveals a piece of bold and innovative writing, featuring wild glissandos and a number of irresistible rallentandos, laden with *saudades* (melancholic nostalgia). This waltz was probably omitted because of its originality – while the pieces that did make it into the *Suite* are certainly inspired, they do not share its astonishing flights of fancy.

During the 1920s, Villa-Lobos made two extended visits to Paris. One of the works he wrote in the period





between these trips was *Cirandas* (1926), for solo piano (the *ciranda* being a traditional children's round dance). The old folk tune of *Terezinha de Jesus* (Little Thérèse de Jesus), into which Villa-Lobos infuses a touch of samba, giving it added charm, is introduced by a lively prelude inspired by a "song without words" from Frederico José de Santa-Anna Nery's book *Folk-Lore brésilien* (1889). *Terezinha de Jesus* was transcribed for two guitars by Emilio Pujol, who also arranged *A canoa virou* (The Canoe Turned Round), this time in collaboration with his first wife, the guitarist Matilde Cuervas.

Modinha (Little Tune), which is part of the *Serestas* (Serenades) collection, also dates from 1926 in its original version for voice and piano. The transcription for voice and guitar was realized later by Villa-Lobos himself, at the request of Brazilian singer and guitarist Olga Prager Coelho.

In the early 1930s the composer became head of SEMA, the Superintendency of Musical and Artistic Education for Rio, as part of which rôle he was responsible for writing a large number of choral works. Nonetheless, during the same period he also found time to compose the *Bachianas Brasileiras*, put together the four suites from his film score to *O Descobrimento do Brasil* (The Discovery of Brazil), and even returned to a former passion – the guitar. In 1936 he wrote an undedicated *Valsa sentimental*, a minute long, of which, sadly, all trace has been lost. I like the idea that the sentimental little *Valsa* on this album, taken from an undated autograph manuscript score found in the mid-1990s, may be that same piece. The score came from the home of Villa-Lobos' first wife, Lucília Guimarães, so must have been written in 1936 or earlier, because that was the year they separated.

As part of his work with SEMA, on 15th December 1937 Villa-Lobos conducted a choral concert at Rio de Janeiro's Teatro Municipal. On the programme was a piece he had written for guitar, flute and female chorus, on that occasion performed with dancers as well: *Motivos Gregos* (Greek Motifs). The 1937 score has since been lost. A few years earlier, in 1932, Villa-Lobos had composed a duet for guitar and flute entitled *Distribuição*

de flores (*Dança de motivos gregos*) – Distribution of Flowers (Dance Based on Greek Motifs). It seems unlikely that the similarity between the two titles is coincidental. There is also a brief vocal exercise for female chorus with the title *Melodia sobre motivos Gregos*, published as part of the second volume of *Sollejos*. The Museu Villa-Lobos in Rio de Janeiro has a copy which belonged to Arminda Villa-Lobos, the composer's second wife (and his assistant at SEMA in the early 1930s). Next to the title are the words "*Distribuição de Flores*", in Arminda's handwriting. The flute part, in which the main motif appears three times, clearly echoes the vocal line, which has three entries based on the same melisma, itself an imitation of the flute motif. My hypothesis, therefore, is that Villa-Lobos, as was his wont, went back to an earlier work (*Distribuição de flores*, for guitar and flute) and developed it into a piece for a specific occasion (*Motivos Gregos*, for guitar, flute and female chorus), by adding a simple choral part. Based as they are on the same Greek mode, the three flute motifs and the three choral entries are interchangeable. Arminda also added the figure "25" to the score of *Melodia sobre motivos Gregos*, which might be explained by the fact that the chorus, taking the place of the flute, comes in after a 25-beat introduction from the guitar.

In 1938 Villa-Lobos composed the first movement of his *Bachianas Brasileiras No.5, Ária*: it features a pizzicato introduction from the cellos, a melody steeped in *saudade* and an old *modinha*, which is sung in semi-declamatory style ("Tarde, uma nuvem rósea lenta e transparente..." – "As night falls, a rose-coloured cloud drifts transparently by."). Once again, the guitar transcription was realised by the composer at the request of Olga Prager Coelho.

Canção do poeta do século XVIII (Song of an Eighteenth-Century Poet), another piece originally for voice and piano, was written in 1948. Five years later, in 1953, Villa-Lobos adapted the piano part for the guitar. The work was premiered in 1962, after the composer's death, by its dedicatee, Cristina Maristany, and guitarist Jodacil Damaceno. The transcription was never published and the score disappeared. My curiosity was aroused

Lia Serafini



The soprano Lia Serafini started singing in 1986, after graduating with distinction as a pianist. During her long career she has worked with artists who have pioneered the rediscovery of early music. She has a strong interest in chamber music and *Lieder* repertoire, and collaborates with distinguished ensembles and colleagues, including Jordi Savall, Rinaldo Alessandrini and Paola Erdas.

Federica Artuso



Federica Artuso graduated as a guitar pupil of Stefano Grondona and completed a postgraduate course *summa cum laude*. She attended masterclasses with Sigiswald Kuijken, Paul Galbraith, Laura Mondiello and Oscar Ghiglia (Accademia Chigiana), and won awards at several international competitions. She has given concerts in Italy and Spain. She graduated with full marks in philosophy with a thesis on Vladimir Jankélévitch's conception of music.





basati sul medesimo modo greco, le tre apparizioni del motivo del flauto e i tre interventi del coro sono intercambiabili. Sarebbe così spiegato il numero "25", unica altra annotazione riportata da Arminda nella partitura di *Melodia sobre motivos Gregos*: il coro, entrando al posto del flauto, dovrebbe aspettare i 25/4 di introduzione chitarristica.

Nel '38 Villa-Lobos compose il primo movimento della sua quinta *Bachianas, Ária*: un'introduzione dei violoncelli in pizzicato; una cantilena intrisa di *saudades*; quasi declamata, un'antica *modinha* ("È sera, una nube rosea, lenta e trasparente"...). Anche in questo caso dobbiamo la versione per chitarra alla persuasione della Prager Coelho.

Canção do poeta do século XVIII, anch'essa originale per piano e voce, fu scritta nel 1948; cinque anni più tardi, nel 1953, Villa-Lobos ne redasse una versione che prevedeva la chitarra in sostituzione del pianoforte. La première fu data postuma, nel '62; la voce era di C. Maristany, dedicataria del brano, accompagnata alla chitarra da J. Damaceno. La trascrizione è rimasta inedita e il manoscritto è andato perduto. Incuriosito dall'esistenza di vecchi LP che riportavano in tracklist il titolo di questa *canção*, ne feci incetta. Incappai in un vinile del '67, dalle credenziali più uniche che rare: conteneva un'incisione di *Canção do poeta do século XVIII* che vedeva alla chitarra niente meno che lo stesso J. Damaceno, il chitarrista che ne aveva dato la prima esecuzione! Quando ricevetti il disco appresi dalle note, curate da H. Bello de Carvalho, che "la versione qui incisa è del 1953". Editai la parte chitarristica dal prezioso LP, ma mi risolsi a portarla in sala d'incisione soltanto quando

ebbi una gradita conferma. Humberto Amorim, nel suo imprescindibile lavoro *Heitor Villa-Lobos e o Violão*, riporta un'indiscrezione dello stesso Damaceno: nel '67, anno dell'incisione, Damaceno era ancora in possesso della copia del manoscritto di cui si era avvalso per la première nel '62.

Segovia chiese a lungo un concerto per chitarra e orchestra; generalmente invocava l'intercessione di Arminda, che il compositore teneramente chiamava "Mindinha"... Il giorno arrivò e Villa-Lobos le chiese la chitarra, dicendo di avvertire uno strano prurito alle dita e di avere certe idee per tradurlo in musica; ne nacque una *Fantasia concertante*, purtroppo priva di cadenza solistica. Segovia non si arrese e, ottenuta l'agognata *Cadência*, il 6 febbraio del '56 diede a Houston la première di quello che era così divenuto il *Concerto pour guitare et petit orchestre*; a dirigere l'orchestra fu lo stesso compositore.

Nel 1958 Villa-Lobos scrisse le musiche per il colossal *Green Mansions*. La colonna sonora, però, risultò da un disinibito collage di frammenti villalobiani e non ad opera di Bronislau Kaper, che vi introdusse per l'occasione la sua *Song of Green Mansions*; la canta Abel (Anthony Perkins) per la sua Rima (Audrey Hepburn), accompagnandosi alla chitarra. Villa-Lobos incise la partitura originale per la United Artists, ribattezzandola *Floresta do Amazonas*. In quello stesso periodo fece dono al repertorio chitarristico delle due trascrizioni qui offerte: *Canção do Amor*, per chitarra e voce; *Veleiros*, per due chitarre e voce.

Andrea Bissoli

when I spotted the title in the tracklists of some old LPs, so I went ahead and ordered them. One of them, from 1967, seemed to be a complete one-off: it included the *Canção do poeta do século XVIII* performed by none other than Jodacil Damaceno himself! When I got the record, I learned from the notes, written by Hermínio Bello de Carvalho, that the version recorded dated from 1953. I took down the guitar part from the LP, but decided not to record the work until I had some sort of confirmation of its origins. Humberto Amorim, in his authoritative book *Heitor Villa-Lobos e o Violão* (Heitor Villa-Lobos and the Guitar), reveals a minor transgression on the part of the guitarist: in 1967, when the recording was made, Damaceno confessed that he still had his own copy of the manuscript score, the same one he had used at the première five years earlier.

Segovia had long wanted Villa-Lobos to write a concerto for him, and often asked Arminda to use her influence on the composer. One day, Villa-Lobos asked her to hand him a guitar, saying he had a strange itch in his fingers and wanted to translate it into music. The resulting work was the *Fantasia concertante*, but it had no

cadenza for the soloist. Segovia did not give up, however, and having obtained the desired *Cadência*, gave the première of what had become the *Concerto for Guitar and Small Orchestra* in Houston on 6th February 1956, Villa-Lobos himself conducting the Houston Symphony Orchestra.

In 1958 Villa-Lobos wrote a score for the Mel Ferrer film *Green Mansions*. In the event, however, the finished soundtrack was a collage of Villa-Lobos' original music, adapted by Bronislau Kaper, who also supplied the love theme, *Song of Green Mansions* (sung by Anthony Perkins as Abel to Audrey Hepburn as Rima, to guitar accompaniment). Villa-Lobos recorded his original score for United Artists, renaming it *Floresta do Amazonas* (Forest of the Amazon). At around the same time he also transcribed two of its numbers for voice/guitar and voice/two guitars respectively: *Canção do Amor* (Song of Love) and *Veleiros* (Sailing Ships).

Andrea Bissoli

English translation: Susannah Howe



Heitor Villa-Lobos (1887-1959)

I manoscritti per chitarra: capolavori e opere perdute • 1

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

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

Negli anni Venti Villa-Lobos compì due importanti viaggi in Europa, stabilendosi per l'occasione a Parigi, città

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

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

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

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

Andrea Bissoli

"Questa composizione è da considerarsi come uno studio; non la ritengo assolutamente musica seria." Così Villa-Lobos recensì la sua semplice mazurka, *Simples* (1911).

La sentenziosa autocritica potrebbe essere un riflesso della severa educazione ricevuta dal padre Raul. Per comprendere a fondo l'origine di tanto contegno, però, è bene precisare che nel 1911 Villa-Lobos aveva già abbandonato le *rodas de choro* e stava lavorando per nobilitare la propria figura di artista. La stesura di una popolareggiante mazurka poteva sembrargli uno scivoloso ritorno al passato e fu così che offrì al suo allievo Eduardo Luiz Gomes il manoscritto, ma con le dovute cautele.

Risale agli anni Venti la prima versione, poi non pubblicata, della *Suite populaire brésilienne*; includeva, tra gli altri, un brano intitolato *Valse-Choro*. Esclusa dalla versione definitiva della *Suite*, la *Valse* fu ignorata per ottant'anni dalla totalità degli scritti, per essere ritrovata negli archivi Max Eschig da Frédéric Zigante all'inizio del nuovo millennio. Il manoscritto rivelò da subito nell'audacia il suo punto di forza: selvaggia nei bruschi *glissez* e carica di *saudade* negli irresistibili *rallentando*, eclettica fino alla stravaganza, questa composizione fu probabilmente esclusa per la sua originalità; seppure ispirati, infatti, gli altri brani della *Suite* non ne condividono le mirabolanti allucinazioni.

Nel periodo che intercorse tra i due viaggi parigini degli anni Venti nacquero le *Cirandas* (1926), per piano solo. La *ciranda* è un "girotondo": "Terestina del Gesù / È caduta giù per terra, / Accorron tre cavalieri / Facendole un inchino"... L'antica melodia, cui è concessa la malia di una venatura di samba, è introdotta da un energico preludio, ispirato ad un "aria senza parole" che ritroviamo nel libro *Folk-Lore brésilien* (1889), di F.-J. de Santa-Anna Nery. *Terезinha de Jesus* fu trascritta per due chitarre da E. Pujol; *A canoa virou*, invece, è una trascrizione a cui Pujol ha lavorato insieme alla prima moglie, la chitarrista M. Cuervas.

Al 1926 risale anche la versione per piano e voce di *Modinha*, dalle *Serestas*; la trascrizione per chitarra e voce fu redatta in seguito dallo stesso Villa-Lobos, su richiesta della cantante e chitarrista brasiliana O. Prager Coelho.

Gli impegni alla S.E.M.A. coinvolsero il compositore nella redazione di un'infinità di partiture per coro; ciononostante riuscì ad intraprendere la stesura delle sue *Bachianas Brasileiras* e a raccogliere le quattro suite di *O Descobrimento do Brasil*, trovando persino il tempo per dedicarsi ad un'antica passione: la chitarra. Scrisse infatti, nel 1936, una *Valsa sentimental*; si tratta di una pagina di un minuto, priva di dedica, purtroppo perduta. Mi ha affascinato l'idea di riconoscerla nel manoscritto autografo di una piccola *Valsa* dal tono sentimentale, privo di data, ritrovato a metà degli anni Novanta. Rinvenuto nella casa della prima moglie Lucília Guimarães, infatti, non può essere stato redatto dopo il '36, anno in cui il compositore le scrisse la sua lettera d'addio.

Sulla scia degli impegni alla S.E.M.A., il 15 dicembre del '37 Villa-Lobos diresse un concerto corale al Theatro Municipal di Rio de Janeiro. Il programma prevedeva la drammatizzazione ritmica di un brano per chitarra, flauto e coro femminile: *Motivos Gregos*. La partitura, risalente al 1937, è andata perduta. Alcuni anni prima, nel 1932, Villa-Lobos aveva composto un duetto per chitarra e flauto: *Distribuição de flores (Dança de motivos gregos)*; l'analogia che corre tra i due titoli potrebbe non essere casuale. Esiste infatti un breve soffeggio per coro femminile dal titolo *Melodia sobre motivos Gregos*, pubblicato nel fascicolo *Sofejos - 2° Volume*. Il Museu Villa-Lobos di Rio de Janeiro ne conserva una copia appartenuta ad Arminda Villa-Lobos, seconda moglie del compositore, nonché sua assistente alla S.E.M.A. dalla prima metà degli anni Trenta. Accanto al titolo del *sofjejo* Arminda aveva annotato: "*Distribuição de Flores*". Possiamo scorgere un'analogia formale tra la parte del flauto, in cui il motivo principale compare tre volte, e la parte corale, che prevede tre interventi basati su un medesimo melisma; detto melisma, inoltre, è un'esplicita imitazione del motivo del flauto... Queste coincidenze mi hanno indotto a considerare un'ipotesi: Villa-Lobos, com'era sua consuetudine, potrebbe aver ripreso un brano composto in precedenza (*Distribuição de flores*, per chitarra e flauto), elaborandone una versione *ad hoc* (*Motivos Gregos*, per chitarra, flauto e coro femminile), tramite l'aggiunta di una semplice parte corale. Essendo