

BIS

# DANÇAS BRASILEIRAS

SÃO PAULO SYMPHONY ORCHESTRA ROBERTO MINCZUK



SUPER AUDIO CD

- NEPOMUCENO, ALBERTO** (1864–1920)
- ① **GARATUJA – PRELÚDIO** (*Criadores do Brasil*)  
(Prelude to the unfinished opera *Garatuja*) 8'55
  - ② **BATUQUE** (*Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro*)  
(Fourth movement of *Série Brasileira*) 3'39
- LEVY, ALEXANDRE** (1864–92)
- ③ **SAMBA** (*Criadores do Brasil*)  
(Fourth movement of *Suite Brasileira*) 7'03
- VILLA-LOBOS, HEITOR** (1887–1959)
- ④ **DANÇA FRENÉTICA** (*Editions Max Eschig*) 5'34
- MIGNONE, FRANCISCO** (1897–1986)
- ⑤ **CONGADA** (*Ricordi*)  
(from the opera *O Contratador de Diamantes*) 5'49
- LORENZO FERNANDEZ, OSCAR** (1897–1948)
- ⑥ **BATUQUE** (*Ricordi*)  
(Third movement of the suite *Reisado do Pastoreio*) 3'54

**GUARNIERI, CAMARGO** (1907–93)

**TRÊS DANÇAS PARA ORQUESTRA** (*Associated Music Publishers, Inc. N.Y.*)  
(Three Dances for Orchestra)

8'48

- [7] Dança Selvagem (Savage Dance) [No. 2]
- [8] Dança Negra (Negro Dance) [No. 3]
- [9] Dança Brasileira (Brazilian Dance) [No. 1]

1'43

4'42

2'13

**KRIEGER, EDINO** (b. 1928)

[10] **PASSACALHA PARA O NOVO MILÊNIO** (*Criadores do Brasil*)

7'07

**JOBIM, ANTÔNIO CARLOS** (1927–94)

[11] **A CHEGADA DOS CANDANGOS** (*Jobim Music*)  
(from *Sinfonia da Alvorada*)

4'01

**PEREIRA, CLÓVIS** (b. 1932) / **GUERRA-PEIXE, CÉSAR** (1914–93)

[12] **MOURÃO** (*© Clóvis Pereira*)

3'03

TT: 59'21

**SÃO PAULO SYMPHONY ORCHESTRA (OSESP)**

**ROBERTO MINCZUK** *conductor*

In his memoirs, *Notes sans musique*, the French composer Darius Milhaud wrote a revealing passage about the significance of dance genres in Brazilian music. He included an impression of the music he encountered in Rio de Janeiro at the beginning of the last century:

‘The rhythms of this popular music baffled and fascinated me. In the syncopation there was an imperceptible suspension, a nonchalant breathing, a brief hiatus that was very difficult to capture. I therefore bought a number of *maxixes* and tangos, and endeavoured to play them, with their syncopation which passed from one hand to the other. My efforts were rewarded and I could finally express and analyze this typically Brazilian “little nothing”.’<sup>1</sup>

Milhaud went straight to the point: the appearance of syncopation in Brazilian music during the period between the late nineteenth and early twentieth centuries is a phenomenon which is at once unique and common to all genres of dance practised in the Americas. Among the various processes of adaptation which European dances went through in the New World was a rhythmic displacement that resulted in the creation of new genres such as ragtime in the North, the *danzón* in the Caribbean, and *maxixe* and tango (Brazilian and Argentine) in the South – all of them emerging under the sign of syncopation. Among historians of Brazilian music the main hypothesis regarding this phenomenon has also been commonly held: syncopation, or the accentuation of the weak beat of the bar, is generally attributed to the influence of African musical culture during the process of colonization.

It was towards the end of the nineteenth century that the music that was being played in Brazil became a matter for consideration, revolving around questions regarding the existence of a ‘national culture’ and a ‘national popular music’. The subject faced certain obstacles, however, since the Brazilian concept of nation presented itself in a complex manner. To quote the author Tobias

Barreto, Brazil was still just ‘a State, but not... a Nation’. In order to attain this second and more significant stage, certain practices and traditions – beyond the unifying elements of language and religion – needed to be invented. In a slave society governed by an élite which remained indifferent to the racial mix which was such a strong characteristic of that society, no ‘Brazilian identity’ was defined. And without a consolidated ‘identity’, the question of a national music proved impossible to consider.

During this period, ideas regarding the creation of a national music arose spontaneously among the composers themselves. It was not until the beginning of the First Republic (1889–1930), however, that the popular and art music genres which had been current since the mid-nineteenth century became a subject for an emerging national musicology. At a time when an appropriate concept of the modern nation for the recent Brazilian republic was being sought for, traits that might characterize a Brazilian identity were perceived in, for instance, the rich urban tradition of dance music in Rio de Janeiro. But how was one to determine precisely what was ‘national’? It was in the wake of such discussions that the great novelist, poet and scholar Mário de Andrade in 1928 wrote his *Essay on Brazilian Music*, in his characteristic prose and idiosyncratic style:

‘In the music of José Maurício and more strongly in that of Carlos Gomes, Levy, Glauco Velasquez and Miguez, we perceive an indefinable “je ne sais quoi”, a badness that is not in itself bad; a “strange badness”, to use a phrase by Manuel Bandeira. That vague but pervasive “je ne sais quoi” is a first fatality of race chiming afar. And in the songs of Nepomuceno, Francisco Braga, Henrique Oswald, Barroso Neto and others, one perceives a psychological kinship which has already become quite strong. Let that be sufficient for us already now to acquire the valid criterion of a national music that must have an evolutionary and free nationality.’<sup>2</sup>

It seems that the fate of the indefinable pursues us. However, Mário de Andrade proposes this vague ‘je ne sais quoi’ as a valid criterion for the characterization of a national music. We have seen that Darius Milhaud, a foreigner, in another context but an adjacent time period, shared the impression: the ‘little nothing’ concealed in the syncopation of the tangos and *maxixes* was, for him, a typically Brazilian trait. To the European composer the Brazilian syncopation sounded, paradoxically enough, vague as well as characteristic, perhaps a ‘strange badness’.

Only with Mário de Andrade’s modernist project, beginning in the late 1920s, did Brazilian composers and musicologists start to pay attention, listen to and study Brazilian music – collecting, preserving and disseminating recordings and constructing an explanatory narrative of the country’s musical history. The aim of this narrative was to document, write about and understand popular music, while keeping in mind the formation of national identity.

On this CD, *Danças Brasileiras*, we hear the soundtrack of these historic constructs. Alexandre Levy and Alberto Nepomuceno represent prevailing notions regarding the African heritage with its *batuques*. (*Batuque* was in fact a synonym of *samba*, before this word was turned into a musical genre by the recording industry in the 1930s and became a symbol of Brazil). We know that composition for orchestra, as it evolved in Brazil in the late nineteenth century, was still heavily indebted to European models. The originality of these pieces resides precisely in their incorporation of the characteristic syncopation that Milhaud observed in the urban dances of Rio de Janeiro. *Samba* is part of Levy’s *Suite Brasileira*, whilst Nepomuceno’s *Batuque* was originally composed for piano, entitled *Dança dos Negros* (1888), and afterwards incorporated into the *Série Brasileira* for orchestra (1891). The residual effect is that ‘strange badness’, something characteristically vague, perhaps.

A syncopation of rural origin features already in Lorenzo Fernández' *Batucue*, the finale of the suite *Reisado do Pastoreio* (1930), and dates back to Catholic popular festivals, especially Portuguese ones, which became mixed with religious traditions of African origin. From such encounters and assimilations arose, for example, the congado of the Minas Gerais region (central-east of the country). Mário de Andrade characterized these popular festivals, in general terms, as 'dramatic dances', and this is what we can hear in Francisco Mignone's *Congada*, part of the opera *O Contratador de Diamantes* (*The Diamond Contractor*, 1921). Mignone and Camargo Guarnieri established friendly and close relations with Mário de Andrade, and to a certain extent they achieved that which the musicologist believed to be essential for the formation of a generation of 'aesthetically free' composers, a generation in which criticism and creation would unite in the project of creating a profoundly true Brazil. *Dança Brasileira* (1928) by Guarnieri, originally written for piano, is a good example of this: the syncopation of the samba (no longer that 'strange badness' of Levy's) permeates the entire work, marked by the balance, melancholy and a certain austerity that are characteristic of the composer. In the present context, Villa-Lobos, the composer who more than any other embodied the Brazilian Modernist project, provides a contrast with the exuberance and flair of his *Dança Frenética* (1919). The rhythmic vitality of the piece suggests an evocation of the state of ecstatic possession of Afro-Brazilian rituals.

The Brazilian north-east, rich in 'dramatic dances', is presented on this CD mostly with the syncopation of the *baião* genre. Guerra-Peixe wrote *Mourão*, with the subtitle 'in the style of north-eastern singing', in the context of his research on regional folk rhythms, such as the *maracatu*, *xote* and *baião*. In turn, the movement *A Chegada dos Candangos* (*The Arrival of the Candangos*) from the *Sinfonia da Alvorada* (1960) composed by Tom Jobim for the inauguration

of Brasília, portrays the *candangos*, the north-eastern workers who built the new capital, with obvious assimilation of the style from Villa-Lobos's *Choros*.

All these 'dramatic dances' seem to revolve around that 'little nothing' observed by Darius Milhaud. Dances that tell us Brazilians who we are and who we are not. Traditions invented by us. Therefore, ours in the most profound sense.

© Cacá Machado 2011

The author is a musician and historian, and director of the Study Center at the Ibirapuera Auditorium (São Paulo). He is a guest professor at the University of São Paulo. He was director of the Music Center of the National Endowment for the Arts for the Brazilian Ministry of Culture, and is the author of *O Enigma do Homem Célebre: Ambição e Vocaçao de Ernesto Nazareth* (Instituto Moreira Salles, 2007) and *Tom Jobim* (Publifolha, 2008), among other works.

<sup>1</sup> MILHAUD, Darius. *Notes sans musique*. Paris: René Julliard, 1949, pp. 80–81 (author's translation).

<sup>2</sup> ANDRADE, Mário de. *Ensaio Sobre a Música Brasileira*. São Paulo: Martins, s.d., p. 17.

Since its beginnings in 1954, the **São Paulo Symphony Orchestra** (OSESP) has charted a history of successes, attaining national and international recognition for the quality and excellence of its work. Its first conductors were Souza Lima and Bruno Roccella, followed by Eleazar de Carvalho who directed the orchestra for 24 years and as his legacy passed on a project for restructuring the orchestra. In 1997 John Neschling was chosen as artistic director, and led OSESP through this new stage of its existence until 2008. The Sala São Paulo (São Paulo Concert Hall), home of the orchestra, was inaugurated in 1999, and the following years have seen the creation of four choirs (the Symphony, Chamber, Youth and Children's choirs), the Maestro Eleazar de Carvalho Musical Documentation Center, a music publishing division (Criadores do Brasil), a volunteer programme, various educational programmes as well as the OSESP

Academy for young musicians. The orchestra's recordings on BIS have been released to worldwide critical acclaim, and successful tours have raised its international profile even more, as indicated by the inclusion of OSESP as one of three up-and-coming ensembles among the world's greatest orchestras in a 2008 survey published in Gramophone (UK). Since 2010 Arthur Nестrovski is the artistic director and Yan Pascal Tortelier the principal conductor of OSESP, heading this project of strengthening and developing Brazilian musical culture.

Since 2005, the Brazilian conductor **Roberto Minczuk** has held posts in Brazil and Canada, as music director and principal conductor of the Brazilian Symphony Orchestra in Rio de Janeiro and of the Calgary Philharmonic Orchestra. Previous engagements include serving as principal guest conductor and co-artistic director of the São Paulo Symphony Orchestra (OSESP), as well as a two-year period as associate conductor of the New York Philharmonic Orchestra. Minczuk has also served as artistic director of the Campos do Jordão Winter Festival and of the Teatro Municipal of Rio de Janeiro. He has swiftly established himself as one of the most important emerging talents of his generation. Since his début with the New York Philharmonic in 1998, he has been invited to conduct extensively in North America, making appearances with orchestras such as the Los Angeles Philharmonic and Montreal Symphony Orchestra. He has also conducted a number of eminent European orchestras, including the BBC Symphony Orchestra, London and Bergen Philharmonic Orchestras, and the French and Belgian National Orchestras. The recipient of several prizes, including a Martin Segall Award and an Emmy, Roberto Minczuk began his career as a horn prodigy, graduating from the Juilliard School in 1987, and subsequently became a member of the Leipzig Gewandhaus Orchestra at the invitation of Kurt Masur, where he remained until 1989.

O compositor francês Darius Milhaud anotou em seu livro de memórias, *Notes sans musique*, uma passagem reveladora sobre o significado dos gêneros dançantes praticados na música brasileira. A respeito da música que se tocava na cidade do Rio de Janeiro no início do século passado, quando esteve no Brasil, ele registrou a seguinte impressão:

“[...] os ritmos dessa música popular me intrigavam e fascinavam. Havia na síncopa uma imperceptível suspensão, uma respiração displicente, uma pequena parada que me era muito difícil de captar. Comprei então uma quantidade de maxixes e tangos; e me apliquei em tocá-los com suas síncopas que passavam de uma mão a outra. Meus esforços foram recompensados e eu pude enfim exprimir e analisar esse ‘pequeno nada’ tipicamente brasileiro.”<sup>1</sup>

Milhaud foi direto ao ponto: a presença da síncopa na música brasileira, entre o final do século XIX e o início do XX, surge como um fenômeno ao mesmo tempo singular e recorrente no conjunto dos gêneros dançantes praticados nas Américas. Durante o processo de adaptação das danças europeias ao Novo Mundo, ocorreu um processo de deslocamento rítmico comum que resultou na criação de novos gêneros musicais populares, como o *ragtime* ao norte, o *danzón* no centro-caribenho, e o *maxixe* e os *tangos brasileiro* e *argentino* ao sul – todos sob o signo da síncopa. A principal hipótese sobre o fenômeno também foi recorrente entre os historiadores da música brasileira: a acentuação do tempo fraco do compasso das danças europeias, cuja denominação técnica é a síncopa, foi atribuída de modo genérico à influência da cultura musical africana durante o processo de colonização.

As primeiras reflexões sobre a música praticada no Brasil nascem no final do século XIX em torno das questões da existência de uma “cultura” e de uma “música popular” próprias. Porém, o tema enfrentou outros obstáculos, já que a nossa ideia de nação se apresentava de modo complexo. Éramos ainda, segundo

o escritor Tobias Barreto, somente “um Estado, mas não [...] uma Nação”. Até alcançar esse segundo e mais importante estágio, certas práticas e tradições, para além dos elementos unificadores da língua e da religião, precisavam ser inventadas. Ocorre que a “identidade brasileira” permanecia indefinida na sociedade escravista, com fortes características mestiças, mas regida por uma elite indiferente a elas. E sem uma “identidade” consolidada, tornava-se impossível pensar em uma música nacional.

A reflexão sobre a formação de uma música nacional vinha ocorrendo de forma difusa entre os próprios compositores desse período. Contudo, é no início da Primeira República (1889–1930) que os gêneros populares e eruditos praticados desde meados do século XIX tornaram-se um tema para a nascente musicologia nacional. No momento em que se buscava uma ideia de nação moderna para o Brasil republicano, viram-se na rica música coreográfica de tradição urbana do Rio de Janeiro, por exemplo, traços que poderiam caracterizar nossa identidade. Mas como eleger *aquilo* que é nacional? Foi sob o eco desses problemas que o grande romancista, poeta e teórico modernista Mário de Andrade publicou o *Ensaio Sobre a Música Brasileira*, em 1928, onde assinalou (com sua característica prosa e peculiar grafia):

“Na obra de José Maurício e mais fortemente na de Carlos Gomes, Levy, Glauco Velasquez, Miguez, a gente percebe um não-sei-quê indefinível, um rúim que não é rúim propriamente, é um *rúim exquisito* pra me utilizar de uma frase de Manuel Bandeira. Esse não-sei-quê vago mas geral é uma primeira fatalidade de raça badalando longe. Então na lirica de Nepomuceno, Francisco Braga, Henrique Oswald, Barroso Neto e outros, se percebe um parentesco psicológico bem forte já. Que isto baste prá gente adquirir agora já o critério legítimo de música nacional que deve ter uma nacionalidade evolutiva e livre.”<sup>2</sup>

Parece que a sina do indefinível nos persegue. Contudo, Mário assume esse

não-sei-quê vago como critério legítimo para a caracterização da música nacional. Vimos que o estrangeiro Darius Milhaud compartilhou, em outro contexto, mas em período próximo, a mesma impressão: o pequeno nada que a nossa síncope esconde nos tangos e maxixes era, para ele, um traço tipicamente brasileiro. De certo modo, a síncope brasileira soava para o compositor europeu paradoxalmente como algo vago e característico, talvez um “ruim esquisito”.

Foi somente com o projeto modernista de Mário de Andrade, a partir do final dos anos 1920, que se instaurou uma “escuta da nação”, composta pela recuperação dos registros musicais, sua preservação, divulgação e, finalmente, pela construção de uma narrativa explicativa da história da música no Brasil. Essa narrativa tratou de documentar, escrever e compreender a música popular no horizonte da formação da nacionalidade.

Neste CD *Danças Brasileiras*, ouvimos a trilha sonora dessas construções históricas. Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno representam o imaginário da herança africana e de seus “batuques” (aliás, designação sinônima para o “samba”, antes deste virar gênero musical da indústria fonográfica e símbolo de Brasil nos anos 1930). Sabemos que a composição sinfônica desenvolvida por aqui, no final do século XIX, ainda era muito tributária da matriz europeia. A originalidade dessas peças está justamente na incorporação da sincopação característica que Milhaud observou nas danças urbanas do Rio de Janeiro (tangos e maxixes). “Samba” faz parte da *Suite Brasileira* de Levy e “Batuque”, de Nepomuceno, foi composto originalmente para piano, sob o título “Dança dos Negros” (1888) e depois incorporado na *Série Brasileira* para orquestra (1891). O efeito residual é aquele “ruim esquisito”, algo vago característico, talvez.

Já o “Batuque” de Lorenzo Fernández, *finale* da peça *Reisado do Pastoreio* (1930), traz uma sincopação de origem rural que remonta às festas católicas populares, sobretudo portuguesas, que se misturavam com as tradições religiosas

de origem africana. Desses encontros e assimilações surge, por exemplo, o Congado, na região das Minas Gerais. Mário de Andrade caracterizou esses festejos populares, de modo geral, como “Danças Dramáticas”. É o que ouvimos com Francisco Mignone em sua “Congada”, parte da ópera *O Contratador de Diamantes* (1921). Mignone e Camargo Guarnieri estabeleceram relações de amizade e cumplicidade com Mário de Andrade. Realizaram, de certo modo, aquilo que o musicólogo acreditava ser fundamental para a formação de uma geração de compositores “esteticamente livres”, geração na qual crítica e criação se fundiriam em busca da invenção de um Brasil profundo. A peça *Dança Brasileira* (1928) de Guarnieri, escrita originalmente para piano, é exemplar: a sincopação do samba (não mais aquele “ruim esquisito” de Levy) permeia toda a obra escrita com o equilíbrio, a melancolia e a certa austeridade próprias do compositor. Neste cenário, Villa-Lobos, o compositor que encarnou como ninguém esse projeto de Brasil modernista, surge aqui como contraste pela exuberância e talento de sua *Dança Frenética* (1919). A vitalidade rítmica da peça sugere a evocação do estado de possessão e êxtase dos cultos afro-brasileiros.

A região do nordeste brasileiro, riquíssima em “danças dramáticas”, se apresenta neste CD sobretudo sob a sincopação do baião. Guerra-Peixe escreveu “Mourão”, com o sugestivo subtítulo “no estilo de cantoria nordestina”, no contexto de suas pesquisas folclóricas sobre esses ritmos regionais, como o maracatu, o xote e o baião. Por sua vez, o movimento “A Chegada dos Candangos”, da *Sinfonia da Alvorada* (1960), composta por Tom Jobim para a inauguração de Brasília, retrata os trabalhadores nordestinos apelidados de “candangos” que construíram a nova capital, com evidente assimilação do estilo do Villa-Lobos dos *Choros*.

Todas essas “danças dramáticas” parecem girar em torno daquele “pequeno

nada” notado por Darius Milhaud. Danças que dizem quem somos e quem não somos. Tradições inventadas por nós. Profundamente nossas portanto.

© Cacá Machado 2011

Diretor do Centro de Estudos do Auditório Ibirapuera (SP), é professor convidado da Universidade de São Paulo. Foi Diretor do Centro de Música da Fundação Nacional das Artes do Ministério da Cultura do Brasil. Autor de *O Enigma do Homem Célebre: Ambição e Vocação de Ernesto Nazareth* (Instituto Moreira Salles, 2007) e *Tom Jobim* (Publifolha, 2008), entre outros.

<sup>1</sup> MILHAUD, Darius. *Notes sans musique*. Paris: René Julliard, 1949, pp. 80–81 (tradução minha).

<sup>2</sup> ANDRADE, Mário de. *Ensaio Sobre a Música Brasileira*. São Paulo: Martins, s.d., p. 17.

**A Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo** – Osesp, hoje uma instituição reconhecida nacional e internacionalmente pela qualidade e excelência, trilha desde 1954 uma história de conquistas. Foi dirigida pelo maestro Souza Lima e pelo italiano Bruno Roccella, mais tarde sucedidos por Eleazar de Carvalho, que permaneceu por 24 anos à frente da Orquestra e deixou um projeto para sua reformulação. Em 1997, o maestro John Neschling é escolhido para assumir a direção artística e conduzir até 2008 essa nova fase na história da Osesp. A Sala São Paulo, sede da Osesp, é inaugurada em 1999 e, nos anos seguintes, são criados os coros Sinfônico, de Câmara, Juvenil e Infantil; o Centro de Documentação Musical Maestro Eleazar de Carvalho; o Serviço de Assinaturas; o Serviço de Voluntários; os Programas Educacionais; a editora de partituras Criadores do Brasil e a Academia da Osesp. Em 2008, a Osesp é indicada pela revista inglesa *Gramophone* como uma das três orquestras emergentes no mundo nas quais se deve prestar atenção. Desde 2010 Arthur Nestrovski é diretor artístico e o maestro francês Yan Pascal Tortelier regente titular da orquestra, dando continuidade ao projeto de ampliação constante da cultura musical brasileira.

Desde 2005, o maestro brasileiro **Roberto Minczuk** ocupa os cargos de diretor musical e regente titular da Orquestra Sinfônica Brasileira no Rio de Janeiro e da Filarmônica de Calgary no Canadá. Foi principal regente convidado e diretor artístico adjunto da Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESP), regente associado da Filarmônica de Nova York durante dois anos, e diretor artístico do Festival de Inverno de Campos do Jordão e do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Rapidamente se firmou no cenário internacional como um dos mais importantes talentos de sua geração logo após sua estreia frente à Filarmônica de Nova York em 1998. Desde então tem regido inúmeras orquestras nos EUA e Canadá, tais como a Filarmônica de Los Angeles e a Sinfônica de Montreal. Regeu diversas orquestras europeias, como a Sinfônica da BBC, Filarmônica de Londres, as Nacionais da França e da Bélgica e a Filarmônica de Bergen. É vencedor de vários prêmios, como o Martin Segall e o Emmy; iniciou sua carreira como um trompista prodígio e formou-se em 1987 na Juilliard School. Logo em seguida tornou-se integrante da Gewandhaus de Leipzig a convite de Kurt Masur, onde permaneceu até 1989.

In den Memoiren des französischen Komponisten Darius Milhaud – *Notes sans musique* (*Noten ohne Musik*) – findet sich eine aufschlussreiche Passage über die Bedeutung von Tanzformen in der brasilianischen Musik. Milhaud schildert den Eindruck, den die Musik in Rio de Janeiro am Anfang des letzten Jahrhunderts auf ihn machte:

„Die Rhythmen dieser populären Musik faszinierten mich. In der Syncopierung gab es eine unmerkliche Verzögerung, ein nonchalantes Atemholen, einen kurzen Hiatus, der sehr schwer zu fassen war. Also kaufte ich mir eine Reihe von Maxixes und Tangos und gab mir Mühe, sie mit ihren syncopischen Rhythmen zu spielen, die von einer Hand zur anderen hinüber wanderten. Meine Bemühungen wurden belohnt und ich konnte dieses für die brasilianische Musik so typische ‚kleine Nichts‘ sowohl artikulieren wie auch analysieren.“<sup>1</sup>

Milhaud kam gleich auf den Punkt: Das Erscheinen syncopischer Rhythmen in der brasilianischen Musik des späten 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts ist ein Phänomen, das zugleich einzigartig und typisch für alle amerikanischen Tänze ist. Zu den verschiedenen Anpassungsprozessen, die europäische Tänze in der Neuen Welt durchliefen, gehörte eine rhythmische Verschiebung, die zur Entstehung neuer Formen im Zeichen der Synkope führte: der Ragtime im Norden, der Danzón in der Karibik und der Maxixe und der Tango (brasiliatisch und argentinisch) im Süden. Unter den Historikern der brasilianischen Musik ist die Haupterklärung für dieses Phänomen unumstritten: Die Syncopierung – also die Betonung des leichten Taktteils – wird gemeinhin dem Einfluss der afrikanischen Musikkultur im Laufe des Kolonialisierungsprozesses zugeschrieben.

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts wurde die Musik, die man in Brasilien spielte, zu einem Gegenstand der Betrachtung, an dem Fragen wie die Existenz

einer „Nationalkultur“ und einer „nationalen Volksmusik“ verhandelt wurden. Dabei taten sich jedoch mancherlei Hindernisse auf, da sich der brasilianische Nationalbegriff als ausgesprochen komplex erwies. Brasilien war immer noch, so der Autor Tobias Barreto, nur „ein Staat, aber keine ... Nation“. Um diese zweite und bedeutendere Stufe zu erreichen, mussten gewisse Gebräuche und Traditionen, die über die vereinheitlichenden Momente von Sprache und Religion hinaus reichten, erfunden werden. In einer Sklavengesellschaft, die von einer Elite regiert wurde, welche gegenüber der so charakteristischen Völkervielfalt gleichgültig war, bildete sich keine „brasilianische Identität“ heraus. Und ohne konsolidierte „Identität“ blieb auch das Problem der „Nationalmusik“ unlösbar.

In dieser Zeit entwickelten die Komponisten selber spontan Ideen zur Schaffung einer Nationalmusik. Dennoch wurden die volks- und kunstmusikalischen Gattungen, die seit der Mitte des 19. Jahrhunderts geläufig waren, erst zu Beginn der Ersten Republik (1889–1930) zum Forschungsgegenstand einer erwachenden nationalen Musikwissenschaft. Als man eine geeignete nationale Idee für die junge brasilianische Republik suchte, erkannte man mögliche Elemente einer brasilianischen Identität z.B. in der großen urbanen Tanzmusiktradition Rio de Janeiros. Aber wie war das „Nationale“ präzise zu bestimmen? Im Umfeld solcher Diskussionen schrieb der bedeutende Romancier, Dichter und Wissenschaftler Mário de Andrade 1928 den *Ensaio Sobre a Música Brasileira* (*Versuch über brasilianische Musik*) in seinem typischen, eigentümlichen Prosastil:

„In der Musik von José Maurício und mehr noch in der von Carlos Gomes, Levy, Glauco Velasquez und Miguez, vernehmen wir ein undefinierbares ‚je ne sais quoi‘, eine Verruchtheit, die nicht böse an sich ist, vielmehr eine ‚seltsame Verruchtheit‘, um eine Formulierung Manuel Bandeiras zu zitieren. Dieses vage,

aber allgegenwärtige „je ne sais quoi“ ist ein erstes Indiz für ein Nationalgefühl, das sich unausweichlich und wie von fern ankündigt. Und in den Liedern von Nepomuceno, Francisco Braga, Henrique Oswald, Barroso Neto u.a. erkennt man eine Seelenverwandtschaft, die bereits recht stark geworden ist. Dies mag genügen, um zu einem triftigen Kriterium für eine Nationalmusik zu gelangen, die ein evolutionäres und freies Nationalbewusstsein haben muss.“<sup>2</sup>

Das Schicksal der Undefinierbarkeit scheint uns zu verfolgen. Gleichwohl schlägt Mário de Andrade dieses vage „je ne sais quoi“ als ein triftiges Kriterium zur Charakterisierung einer Nationalmusik vor. Wir haben gesehen, dass Darius Milhaud – ein Ausländer – diesen Eindruck in einem anderen Kontext, aber zu ähnlicher Zeit teilte: das „kleine Nichts“, das sich in den Synkopen der Tangos und Maxixes verbarg, war für ihn ein typisch brasiliанisches Merkmal. Für den europäischen Komponisten klangen die synkopischen Rhythmen Brasiliens paradoxe Weise zugleich vage und charakteristisch – vielleicht eine „seltsame Verruchtheit“.

Erst aufgrund von Mário de Andrade's Moderne-Projekt begannen brasiliанische Komponisten und Musikwissenschaftler ab Ende der 1920er Jahre, sich der brasiliанischen Musik zu widmen, ihr aufmerksam zuzuhören und sie zu studieren; sie sammelten, bewahrten und verbreiteten Aufnahmen und entwickelten eine Erzählung, die die Musikgeschichte des Landes erklärte. Ziel dieser Erzählung war es, Volksmusik zu dokumentieren, zu thematisieren und zu verstehen, und dabei immer die Bildung einer nationalen Identität im Blick zu haben.

Auf der vorliegenden CD – *Danças Brasileiras* – hören wir den Soundtrack zu diesen historischen Konstruktionen. Alexandre Levy und Alberto Nepomuceno repräsentieren die vorherrschenden Auffassungen im Hinblick auf das afrikanische Erbe mitsamt seinen Batuques. (Tatsächlich war Batuque ein Synonym

für Samba, ehe dieses Wort in den 1930er Jahren von der Schallplattenindustrie in eine musikalische Gattung verwandelt und zu einem Symbol Brasiliens wurde.) Das symphonische Schaffen Brasiliens, das im ausgehenden 19. Jahrhundert Gestalt annahm, war bekanntlich noch stark europäischen Vorbildern verpflichtet. Die Originalität dieser Stücke beruht genau auf jenen typischen Synkopierungen, die Milhaud an den urbanen Tänzen in Rio de Janeiro beobachtet hat. *Samba* ist ein Satz aus Levys *Suite Brasileira*, während Nepomucenos *Batuque* ursprünglich als *Dança dos Negros* (1888) für Klavier komponiert und später in die *Série Brasileira* für Orchester (1891) aufgenommen wurde. Übrig bleibt der Eindruck „seltsamer Verruchtheit“, vielleicht etwas charakteristisch Vages.

Synkopierungen ländlichen Ursprungs finden sich bereits in Lorenzo Fernández' *Batuque*, dem Finale der Suite *Reisado do Pastoreio* (1930); sie gehen zurück auf katholische Volksfeste vornehmlich portugiesischer Herkunft, die sich mit religiösen Traditionen afrikanischen Ursprungs vermischten. Aus solchen Begegnungen und Anpassungen ging beispielsweise der Congado der Region Minas Gerais im mittleren Südosten des Landes hervor. Mário de Andrade hat diese Volksfeste allgemein als „dramatische Tänze“ bezeichnet, und dies ist in Francisco Mignones *Congada* aus der Oper *O Contratador de Diamantes* (*Der Diamantenhändler*, 1921) zu hören. Mignone und Camargo Guarnieri entwickelten freundschaftliche, enge Beziehungen zu Mário de Andrade, und bis zu einem gewissen Grad erreichten sie das, was der Musikwissenschaftler für eine Generation „ästhetisch freier“ Komponisten als unabdingbar erachtete – eine Generation, in der Kritik und Kreativität sich verbänden, um an der Schaffung eines wahren, echten Brasilien mitzuwirken. Hierfür ist Guarnieris *Dança Brasileira* (1928), ursprünglich für Klavier komponiert, ein gutes Beispiel: Die Synkopierung des Samba (es ist nicht jene „seltsame Verruchtheit“ wie bei Levy)

durchzieht das gesamte Werk, das – typisch für den Komponisten – von Ausgewogenheit, Melancholie und einer gewissen Strenge geprägt ist. Hierzu liefert Villa-Lobos, der mehr als jeder andere die brasilianische Moderne verkörperte, mit der Ausgelassenheit und dem Flair seiner *Dança Frenética* (1919) den Kontrast: Die rhythmische Vitalität des Stücks scheint die ekstatische Besessenheit afro-brasilianischer Rituale heraufzubeschwören.

Der an „dramatischen Tänzen“ reiche Nordosten Brasiliens ist auf dieser CD vor allem mit den Synkopierungen des Baião vertreten. Guerra-Peixe komponierte *Mourão* (Untertitel: „im Gesangsstil des Nordostens“) in Zusammenhang mit seinen Forschungen über regionale Tanzrhythmen der Volksmusik, u.a. Maracatu, Xote und Baião. Der Satz *A Chegada dos Candangos* (*Die Ankunft der Candangos*) aus der anlässlich der Gründung Brasílias komponierten *Sinfonia da Alvorada* (1960) von Tom Jobim porträtiert die Candangos, die Arbeiter des Nordostens, die die neue Hauptstadt errichteten; offenkundig standen dabei Villa-Lobos’ *Choros* stilistisch Pate.

All diese „dramatischen Tänze“ scheinen um jenes „kleine Nichts“ zu kreisen, von dem Darius Milhaud sprach. Tänze, die uns Brasilianern sagen, wer wir sind und wer wir nicht sind. Traditionen, die wir erfunden haben. Und daher also in tiefstem Sinne unser Eigenes.

© Cacá Machado 2011

Der Autor ist Musiker, Historiker und Direktor des Studienzentrums am Ibirapuera Auditorium (São Paulo). Er ist Gastprofessor an der Universität von São Paulo und war Direktor des Music Center of the National Endowment for the Arts for the Brazilian Ministry of Culture und ist Autor u.a. von *O Enigma do Homem Célebre: Ambição e Vocaçao de Ernesto Nazareth* (Instituto Moreira Salles, 2007) und *Tom Jobim* (Publifolha, 2008).

<sup>1</sup> MILHAUD, Darius. *Notes sans musique*. Paris: René Julliard, 1949, S. 80–81

<sup>2</sup> ANDRADE, Mário de. *Ensaio Sobre a Música Brasileira*. São Paulo: Martins, s.d., S. 17.

Seit seinen Anfängen im Jahr 1954 hat das **São Paulo Symphony Orchestra** (OSESP) eine beachtliche Erfolgsgeschichte durchlaufen; national wie international erhält es große Anerkennung für die exzellente Qualität seiner Arbeit. Seine ersten Dirigenten waren Souza Lima und Bruno Roccella, gefolgt von Eleazar de Carvalho, der das Orchester 24 Jahre leitete und als sein Vermächtnis ein Projekt zur Neustrukturierung des Orchesters initiierte. Von 1997 bis 2008 hat John Neschling als Künstlerischer Leiter das Orchester in eine neue Darstellungsstufe überführt. 1999 wurde die Sala São Paulo (Konzertsaal São Paulo), der Heimatsaal des Orchesters, eröffnet; in den Folgejahren wurden vier Chöre (Symphonischer Chor, Kammerchor, Jugendchor und Kinderchor), das Maestro Eleazar de Carvalho Musikdokumentationszentrums, ein Musikverlag (Criadores do Brasil), ein Ehrenamt-Programm, verschiedene Education-Programme sowie die OSESP-Akademie für junge Musiker ins Leben gerufen. Die Einspielungen des Orchesters bei BIS haben weltweit vorzügliche Kritiken erhalten; erfolgreiche Tourneen – u.a. USA (2006) und Europa (2007) – haben das internationale Ansehen noch gesteigert, wie der Umstand zeigt, dass das OSESP in einem Ranking der englischen Zeitschrift *Gramophone* als eines von drei vielversprechenden Ensembles zu den bedeutendsten Orchestern der Welt gezählt wurde. Seit 2010 ist Arthur Nестrovski Künstlerischer Leiter und Yan Pascal Tortelier Chefdirigent des OSESP; gemeinsam leiten sie dieses Projekt zur Stärkung und Weiterentwicklung der brasilianischen Musikkultur.

Seit 2005 bekleidet der brasilianische Dirigent **Roberto Minczuk** Ämter in Brasilien und Kanada – er ist Musikalischer Leiter und Chefdirigent des Brazilian Symphony Orchestra in Rio de Janeiro sowie des Calgary Philharmonic Orchestra. Zuvor war er u.a. als Ständiger Gastdirigent und Künstlerischer Co-Direktor des São Paulo Symphony Orchestra (OSESP) sowie zwei Jahre lang

als Associate Conductor des New York Philharmonic Orchestra tätig; außerdem war er Künstlerischer Leiter des Campos do Jordão Winter Festival und des Teatro Municipal in Rio de Janeiro. Minczuk hat sich rasch als eines der bedeutendsten Talente seiner Generation etabliert. Seit seinem Debüt beim New York Philharmonic Orchestra im Jahr 1998 wurde er zu zahlreichen Gastdirigatoren nach Nordamerika eingeladen; u.a. ist er mit dem Los Angeles Philharmonic Orchestra und dem Montreal Symphony Orchestra aufgetreten. Darüber hinaus hat er eine Reihe bedeutender europäischer Orchester geleitet, wie etwa das BBC Symphony Orchestra, das London Philharmonic Orchestra, das Bergen Philharmonic Orchestra sowie die Nationalorchester Frankreichs und Belgiens. Der mehrfache Preisträger – darunter ein Martin Segall Award – begann seine Karriere als Wunderkind auf dem Horn; 1987 graduierte er an der Juilliard School. Auf Einladung von Kurt Masur wurde er danach Mitglied des Leipziger Gewandhausorchesters, dem er bis 1989 angehörte.

Dans ses mémoires *Notes sans musique*, le compositeur français Darius Milhaud a écrit un passage révélateur sur la signification des danses en musique brésilienne. Il décrit son impression sur la musique entendue à Rio de Janeiro au début du siècle dernier :

« Les rythmes de cette musique populaire m'intriguaient et me fascinaient. Il y avait dans la syncope une imperceptible suspension, une respiration nonchalante, un léger arrêt qu'il m'était très difficile de saisir. J'achetai alors une quantité de maxixes et de tangos ; je m'efforçai de les jouer avec leurs syncopes qui passent d'une main à l'autre. Mes efforts furent récompensés et je pus enfin exprimer et analyser ce petit rien si typiquement brésilien. »<sup>1</sup>

Milhaud alla droit au but : l'apparition de la syncope en musique brésilienne à la fin du 19<sup>e</sup> et au début du 20<sup>e</sup> siècle est un phénomène à la fois unique et commun à tous les genres de danses pratiquées dans les Amériques. Parmi les différents processus d'adaptation que les danses européennes ont connus dans le Nouveau Monde se trouve un déplacement rythmique qui mena à la création de nouveaux genres comme le *ragtime* dans le nord, la *danzón* aux Caraïbes, *maxixe* et *tango* (Brésil et Argentine) dans le sud – tous émergeant sous le signe de la syncope. La principale hypothèse quant à ce phénomène a aussi été communément énoncée parmi les historiens de la musique brésilienne : la syncope ou l'accentuation du temps faible de la mesure, est généralement attribuée à l'influence de la culture musicale africaine pendant la colonisation.

Vers la fin du 19<sup>e</sup> siècle, la musique jouée au Brésil devint matière à réflexion ; on s'interrogeait sur l'existence d'une « culture nationale » et d'une « musique populaire nationale ». Le sujet rencontra cependant certains obstacles vu que le concept brésilien de nation se présentait de manière compliquée. Pour citer l'écrivain Tobias Barreto, le Brésil n'était encore que « un état, mais non... une nation ». Afin d'arriver à ce second stage plus significatif, certaines pra-

tiques et traditions – au-delà des éléments unificateurs de langue et de religion – devaient être inventées. Dans une société esclave gouvernée par une élite qui restait indifférente au mélange racial si fortement caractéristique de cette société, aucune «identité brésilienne» n'était encore définie. Et sans une «identité» consolidée, il était impossible de penser à une musique nationale.

A cette époque, des idées concernant la création d'une musique nationale surgirent spontanément parmi les compositeurs eux-mêmes. Ce n'est cependant qu'au début de la première République (1889–1930) que la musique populaire et artistique en cours depuis les années 1850 environ, devint un sujet pour la musicologie nationale en herbe. A un temps où on cherchait un concept de nation moderne approprié à la nouvelle république brésilienne, on percevait des traits qui pouvaient caractériser une identité brésilienne en provenance d'une riche tradition urbaine de musique de danse à Rio de Janeiro. Mais comment pouvait-on déterminer précisément ce qui était «national»? Dans le sillon de telles discussions le grand nouvelliste, poète et érudit Mário de Andrade écrivit en 1928 son *Ensaio Sobre a Música Brasileira* dans sa prose caractéristique et son style particulier :

«Dans la musique de José Mauricio et plus encore dans celle de Carlos Gomes, Levy, Glauco Velasquez et Miguez, on perçoit un indéfinissable «je ne sais quoi», quelque chose de mauvais qui n'est pas mauvais en soi ; un «étrange défaut» pour utiliser une phrase de Manuel Bandeira. Ce «je ne sais quoi» de vague et de pénétrant est une première fatalité d'une race qui résonne de loin. Et dans les chansons de Nepomuceno, Francisco Braga, Henrique Oswald et Barroso Neto entre autres, on perçoit une parenté psychologique déjà assez forte. Que cela nous suffise maintenant pour acquérir le critère valide d'une musique nationale à la nationalité libre et évolutionnaire.»<sup>2</sup>

Il semble que le destin de l'indéfinissable nous poursuive. Or, Mário de Andrade propose ce vague «je ne sais quoi» comme critère valide pour la

caractérisation d'une musique nationale. Nous avons vu que Darius Milhaud, un étranger, exprima la même impression dans un autre contexte mais vers la même époque : le « petit rien » caché dans la syncope des tangos et *maxixes* était pour lui un trait typiquement brésilien. La syncope brésilienne sonnait aux oreilles du compositeur européen, chose paradoxale, à la fois comme vague et caractéristique, peut-être un « étrange défaut ».

C'est finalement grâce au projet moderniste de Mário de Andrade, commencé à la fin des années 1920, que les compositeurs et musicologues brésiliens commencèrent à s'intéresser, écouter et étudier la musique brésilienne – rassemblant, préservant et disséminant des enregistrements et rédigeant un récit explicatif de l'histoire musicale du pays. Le but de cette narration était de documenter la musique populaire, de la comprendre et d'écrire sur elle tout en gardant en pensée la formation de l'identité nationale.

Sur ce disque compact, intitulé *Danças Brasileiras*, nous entendons les pistes sonores de ces interprétations historiques. Alexandre Levy et Alberto Nepomuceno représentent les opinions courantes sur l'héritage africain avec ses *batuques*. (*Batuque* est en fait un synonyme de samba avant que l'industrie du disque dans les années 1930 ne fasse de ce mot un genre musical et qu'il devienne un symbole du Brésil.) On sait que la composition pour orchestre, telle que développée au Brésil à la fin du 19<sup>e</sup> siècle, redevait encore beaucoup aux modèles européens. L'originalité de ces pièces réside précisément dans leur incorporation de la syncope caractéristique que Milhaud remarqua dans les danses urbaines de Rio de Janeiro. *Samba* fait partie de *Suite Brasileira* de Levy tandis que *Batuque* de Nepomuceno fut d'abord une pièce pour piano intitulée *Dança dos Negros* (1888) insérée ensuite dans *Série Brasileira* pour orchestre (1891). L'effet restant est ce « défaut étrange », quelque chose de caractéristiquement vague, peut-être.

Une syncope d'origine rurale figure déjà dans *Batuque* de Lorenzo Fernández,

le finale de la suite *Reisado do Pastoreio* (1930) et remonte aux festivals populaires catholiques, surtout les portugais, qui se mêlèrent aux traditions religieuses d'origine africaine. De telles rencontres et assimilations donnèrent naissance au congado de la régions des Minas Gerais (centre-est du pays). Mário de Andrade qualifia ces festivals populaires en termes généraux de «danses dramatiques», et c'est ce qu'on entend dans *Congada* de Francisco Mignone, un extrait de l'opéra *O Contratador de Diamantes* (*Le fournisseur de diamants*, 1921). Mignone et Camargo Guarnieri établirent d'étroits liens amicaux avec Mário de Andrade et, jusqu'à un certain point, ils réussirent ce que le musicologue croyait être essentiel pour la formation d'une génération de compositeurs «esthétiquement libres», une génération où la critique et la création s'uniraient pour former un Brésil profondément vrai. *Dança Brasileira* (1928) de Guarnieri, originalement écrite pour piano, en est un bon exemple : les syncopes de la *samba* (non plus cet «étrange défaut» de Levy), s'infiltrent dans l'œuvre en entier marquée par l'équilibre, la mélancolie et une certaine austérité caractéristiques du compositeur. Dans le contexte présent, Villa-Lobos, le compositeur qui plus que tout autre incarne le projet moderniste brésilien, fournit un contraste avec l'exubérance et la perspicacité de sa *Dança Frenética* (1919). La vitalité rythmique de la pièce suggère une évocation de l'état de possession extatique des rituels afro-brésiliens.

Le nord-est brésilien, riche en «danses dramatiques», est surtout présenté sur ce disque avec les syncopes de genre *baião*. Guerra-Peixe a écrit *Mourão* au sous-titre «dans le style du chant du nord-est», dans le contexte de sa recherche des rythmes populaires régionaux comme le *maracatu*, *xote* et *baião*. A son tour, le mouvement *A Chegada dos Candangos* (*L'arrivée des candangos*) de la *Sinfonia da Alvorada* (1960) composée par Tom Jobim pour l'inauguration de Brasília, décrit les *canfangos*, travailleurs du nord-est qui ont bâti la nouvelle capitale, avec une assimilation évidente du style de *Choros* de Villa-Lobos.

Toutes ces « danses dramatiques » semblent évoluer autour de ce « petit rien » observé par Darius Milhaud. Des danses qui nous disent, à nous Brésiliens, qui nous sommes et qui nous ne sommes pas. Les traditions inventées par nous et ainsi nôtres, dans le sens le plus profond du mot.

© Cacá Machado 2011

Musicien et historien, l'auteur est directeur du centre d' études à l' auditorium Ibirapuera (São Paulo) et professeur invité à l'université de São Paulo. Il a été directeur du centre de musique de la Fondation nationale des Arts du ministère brésilien de la Culture et il est l'auteur entre autres de *O Enigma do Homem Célebre : Ambição e Vocaçao de Ernesto Nazareth* (Instituto Moreira Salles, 2007) et de *Tom Jobim* (Publifolja, 2008).

<sup>1</sup> MILHAUD, Darius. *Notes sans musique*. Paris: René Julliard, 1949, pp. 80–81.

<sup>2</sup> ANDRADE, Mário de. *Ensaio Sobre a Música Brasileira*. São Paulo: Martins, s. d., p. 17.

Depuis ses débuts en 1954, l'**Orchestre Symphonique de São Paulo** (OSESP) a écrit une histoire de succès, obtenant la reconnaissance mondiale pour la qualité et l'excellence de son travail. Ses premiers chefs furent Souza Lima et Bruno Roccella, suivis d'Eleazar de Carvalho qui dirigea l'orchestre pendant 24 ans et qui laissa comme héritage un projet de restructuration de l'orchestre. En 1997, John Neschling fut choisi comme directeur artistique pour diriger l'OSESP au cours de cette nouvelle étape de son existence et ce, jusqu'en 2008. L'orchestre réside à la Sala São Paulo inaugurée en 1999. Les années suivantes ont vu la création de quatre chœurs (les chœurs symphonique, de chambre, des jeunes et d'enfants), du centre de documentation de Maestro Eleazar de Carvalho, d'une division d'édition musicale (Criadores do Brasil), d'un programme de volontaires, de divers programmes éducationnels ainsi que de l'Académie de l'OSESP pour jeunes musiciens. Les enregistrements sur BIS de l'orchestre sont sortis dans le monde entier, récoltant les éloges de la critique et des tournées couron-

nées de succès, plus récemment aux États-Unis (2006) et en Europe (2007) ont rehaussé encore plus son profil international, comme l'indique une enquête publiée dans *Gramophone* (Royaume-Uni) en 2008, mentionnant l'OSESP comme étant l'un des trois ensembles montants parmi les plus grands orchestres du monde. Depuis 2010, Arthur Nestrovski est directeur artistique et Yan Pascal Tortelier, principal chef de l'OSESP ; tous deux sont responsables du projet de renforcement et de développement de la culture musicale brésilienne.

Depuis 2005, le Brésilien **Roberto Minczuk** occupe des postes de chef au Brésil et au Canada, comme directeur musical et chef principal de l'Orchestre symphonique du Brésil à Rio de Janeiro et de l'Orchestre philharmonique de Calgary. Il avait précédemment été principal chef invité et directeur artistique associé à l'Orchestre symphonique de São Paulo (OSESP) ainsi que chef assistant à l'Orchestre philharmonique de New York pendant deux ans. Minczuk a aussi été directeur artistique du Festival d'hiver de Campos do Jordão et du théâtre municipal de Rio de Janeiro. Il s'est rapidement établi comme l'un des nouveaux talents les plus importants de sa génération. Depuis ses débuts avec l'Orchestre philharmonique de New York en 1998, il a été invité à se produire régulièrement en Amérique du Nord, dirigeant entre autres les orchestres philharmonique de Los Angeles et symphonique de Montréal. Il a aussi donné des concerts avec plusieurs orchestres européens importants dont l'Orchestre symphonique de la BBC, les orchestres philharmoniques de Londres et de Bergen ainsi que les orchestres nationaux de France et de Belgique. Récipiendaire de plusieurs prix dont un Martin Segall Award et un Emmy, Roberto Minczuk a commencé sa carrière comme un prodige du cor ; il obtint son diplôme à l'école Juilliard en 1987 et fit ensuite partie de l'Orchestre du Gewandhaus de Leipzig sur l'invitation de Kurt Masur jusqu'en 1989.

## MORE VILLA-LOBOS WITH THE SÃO PAULO SYMPHONY ORCHESTRA



BIS-CD-1830/32

**THE COMPLETE CHOROS** conducted by John Neschling

**THE COMPLETE BACHIANAS BRASILEIRAS** conducted by Roberto Minczuk

With the Choir of the São Paulo Symphony Orchestra  
and soloists including Cristina Ortiz, piano; Jean Louis Steuerman, piano;  
Donna Brown, soprano and Fabio Zanon, guitar

This boxed set containing 7 discs for the price of 3 also includes  
**QUINTETO EM FORME DE CHOROS** with Berlin Philharmonic Wind Quintet  
**THE COMPLETE MUSIC FOR SOLO GUITAR** with Anders Miolin

‘10/10’ – ‘two of the most original, colorful, and enjoyable collections of works by any 20th-century composer. They belong in every serious record collection, and they have never been so consistently well performed and recorded... you’d have to be insane not to grab this set immediately.’ (*ClassicsToday.com*)

‘these are the defining contemporary performances of the Brazilian master’s most important cycles... you could not make a better Villa-Lobos investment.’ (*Fanfare*)

«Diapason d’Or de l’année – Projet artistique de 2009 » for the recording of the *Choros* (*Diapason*)

These recordings are also available as separate discs:

*Choros*: BIS-CD-1440, BIS-CD-1450, BIS-CD-1520

*Bachianas Brasileiras*: BIS-CD-1250, BIS-CD-1400, BIS-CD-1410

*Guitar Music*: BIS-CD-686

OTHER BRAZILIAN MUSIC RECORDED BY THE SÃO PAULO SYMPHONY ORCHESTRA

CLÁUDIO SANTORO

Symphonies Nos 4 ('da Paz') & 9 · Frevo · Ponteio for string orchestra  
*with the SÃO PAULO SYMPHONY ORCHESTRA CHOIR · JOHN NESCHLING conductor*  
BIS-CD-1370

FRANCISCO MIGNONE

Festa das Igrejas · Sinfonia Tropical · Maracatu de Chico Rei (ballet)  
*with the SÃO PAULO SYMPHONY ORCHESTRA CHOIR · JOHN NESCHLING conductor*  
BIS-CD-1420

CAMARGO GUARNIERI

Symphonies Nos 5 & 6 · Suíte Vila Rica  
*with the SÃO PAULO SYMPHONY ORCHESTRA CHOIR · JOHN NESCHLING conductor*  
BIS-CD-1320

Symphonies Nos 1 & 4 ('Brasilia') · Abertura Festiva

*JOHN NESCHLING conductor*  
BIS-CD-1290

Symphonies Nos 2 ('Urapuru') & 3 · Abertura Concertante

*JOHN NESCHLING conductor*  
BIS-CD-1220

FRANCISCO BRAGA

Jupyra – opera in one act · Cauchemar for orchestra  
*with ROSANA LAMOSA soprano · ELIANE COELHO soprano;*  
*MARIO CARRARA tenor · PHILLIP JOLL baritone*  
*SÃO PAULO SYMPHONY ORCHESTRA CHOIR · JOHN NESCHLING conductor*  
BIS-CD-1280

The music on this Hybrid SACD can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all five channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added: a so-called 5.0 configuration. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

#### RECORDING DATA

Recording: (1–11) April 2003 and (12) December 2003 at the Sala São Paulo, Brazil  
Producers: (1–11) Thore Brinkmann; (12) Marion Schwbel  
Sound engineers: (1–11) Ulf Schneider; (12) Ingo Petry  
Equipment: Neumann microphones; Stagetec Truematch microphone preamplifier and high resolution A/D converter; Yamaha o2R digital mixer; GENEX GX8500 MOD Recorder; Pyramid DSD Workstation; B&W Nautilus 802 loudspeakers; STAX headphones  
Post-production: Editing: Elisabeth Kemper, Christian Starke  
Mixing: Thore Brinkmann  
Executive producer: Robert Suff

#### BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover texts: © Cacá Machado 2011

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

Photograph of Roberto Minczuk: © Juliana Coutinho

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

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

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

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

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

[info@bis.se](mailto:info@bis.se) [www.bis.se](http://www.bis.se)

BIS-SACD-1430 © & ® 2011, BIS Records AB, Åkersberga.



Roberto Minczuk