



VILLA-LOBOS

The Guitar Manuscripts • 3

Tarantela

Douze Études (1928)

Fourteen folksong
arrangements from
Guia prático

O papagaio do moleque

Andrea Bissoli, Guitar

Ensemble Cirandinha

Minas Gerais Philharmonic Orchestra

Fabio Mechetti



Heitor
VILLA-LOBOS
(1887-1959)

<p>1 Tarantela (Guitar version by Andrea Bissoli) (1911/2010)</p> <p style="padding-left: 20px;">Douze Études (1928)</p> <p>2 Étude No. 1: Animé; Lent</p> <p>3 Étude No. 2: Très animé</p> <p>4 Étude No. 3: Un peu animé</p> <p>5 Étude No. 4: Un peu modéré; Grandioso</p> <p>6 Étude No. 5: Andantino</p> <p>7 Étude No. 6: Un peu animé; Moins</p> <p>8 Étude No. 7: Très animé; Modéré; Tempo 1°</p> <p>9 Étude No. 8: Modéré</p> <p>10 Étude No. 9: Un peu animé; Moins</p> <p>11 Étude No. 10: Animé; Modéré; Animé; Très animé</p> <p>12 Étude No. 11: Lent; Animé; Lent</p> <p>13 Étude No. 12: Un peu animé; Plus vite; Tempo 1°</p> <p style="padding-left: 20px;">Fourteen folksong arrangements from <i>Guia prático</i> (Instrumentation by Andrea Bissoli) (1932/2010)</p> <p>14 Machadinho</p> <p>15 Samba-lelé</p> <p>16 Bela pastora</p> <p>17 Rosa amarela</p> <p>18 Carneirinho, carneirão</p> <p>19 O cravo</p> <p>20 Vitú</p> <p>21 Senhora Dona Sancha</p> <p>22 Pai Francisco</p> <p>23 Ó ciranda, ó cirandinha</p> <p>24 Constância</p> <p>25 Xô! Passarinho</p> <p>26 Fui no Itororó</p> <p>27 Passarás, não passarás</p> <p>28 O papagaio do moleque (1932)</p>	<p>4:13</p> <p>36:52</p> <p>1:23</p> <p>0:53</p> <p>2:09</p> <p>3:17</p> <p>2:49</p> <p>2:22</p> <p>5:51</p> <p>3:43</p> <p>3:24</p> <p>3:38</p> <p>4:46</p> <p>2:37</p> <p>13:56</p> <p>0:38</p> <p>1:36</p> <p>0:39</p> <p>1:02</p> <p>1:00</p> <p>0:32</p> <p>0:37</p> <p>0:58</p> <p>0:57</p> <p>1:00</p> <p>1:17</p> <p>1:18</p> <p>1:41</p> <p>0:41</p> <p>14:32</p>
---	--

Recorded at Villa Canera di Salasco, Arcugnano, Italy, from 1st to 5th July, 2014 (tracks 1-13); at Chiesa di Santa Maria dei Carmini, Vicenza, Italy, from 10th to 16th August, 2012 (tracks 14-27); and at the Palácio das Artes, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brazil, on 2nd May, 2013 (track 28)

Publishers: Unpublished (Museu Villa-Lobos) (track 1); Unpublished (Max Eschig Archives) (tracks 2-13); Irmãos Vitale (tracks 14-27); Max Eschig (track 28)

Heitor Villa-Lobos (1887-1959)

The Guitar Manuscripts: Masterpieces and Lost Works • 3

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 a viola to begin with, as it was more suited to a 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 chosen for him by his mother in favour of music, an aim he pursued by travelling throughout Brazil, at first learning the country's various folk traditions while 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 his earlier piano music, Villa-Lobos won the support of rich sponsors, which enabled him to move to Paris in 1923, 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 also changed Villa-Lobos' future, 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 Amerindian, African and Portuguese traditions of his country. These he was able to translate into terms acceptable in concert halls and

theatres. His music before 1930 shows French influences, or rather 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

"That year we spent the summer together in Lussac-les-Châteaux. We found a place to stay above a kind of pâtisserie that only opened on high days and holidays. Our rooms looked out over the garden at the back and were divided by a wooden panel that was so insubstantial we could chat to one another through the wall till the early hours. Villa planned to amuse himself by constructing a fleet of kites, so we'd arrived laden down with enormous lengths of bamboo, rope and sheets of paper: the lady who owned the shop below thought we must have been members of a circus ... The day he flew the first kite (designed in the shape of a huge fish), it was caught by a sudden gust of wind just as he was launching it, and went up like a rocket; it dragged Villa along for several metres before I managed to cut its ropes. The kite came down three or four kilometres away: after that experience his "great beasts" frightened me. I suggested to him that in future he should tie them to a tree, for safety's sake, and he agreed. Those kites were great fun for the people of Lussac. Some days, Villa would play the guitar late into the night (I should point out we were the only people staying at the pâtisserie); that was when he had the idea of composing his studies for the instrument."

These reminiscences come from pianist Tomás Terán, one of Villa-Lobos' friends and a renowned performer of his music. It was summer 1928, and the composer was immersed in writing a complete version of his *Études*, preparing to send them to his publisher Max Eschig. The idea had in fact first come to him some years earlier.

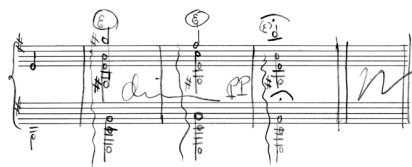
We need to go back to the spring of 1924, the bright lights of a sophisticated Parisian soirée, and the first meeting between “Villa” and the equally charismatic Andrés Segovia. Villa-Lobos more or less grabbed Segovia’s guitar from his hands! By the time he had finished playing, Segovia had been won over by the exciting sonorities, melodic invention and rhythmic vitality of his new friend’s performance. “We took it in turns to play until four in the morning. Segovia asked me to write an *étude* for him and we became such good friends that I ended up writing twelve instead.”

The instrument which passed back and forth at this first encounter was, in all likelihood, Segovia’s legendary 1912 Manuel Ramírez guitar – it came from the workshop of Madrid’s leading maker, and bears his name, but was actually made by another highly talented craftsman, Santos Hernández. On Ramírez’s death in 1916, Hernández ran his business for a while, sometimes using the old labels with the Ramírez name.

The instrument I play on this recording of the *Études* is a 1917 Manuel Ramírez: it has a spruce top and rosewood back and sides, and is signed by Santos Hernández. I chose it precisely because of its connections with that historic moment – I wanted to capture some echo of the past, to travel back in time to that evening when a visionary from the tropics met an aristocratic gypsy guitarist in the legendarily creative ambience of 1920s Paris.

The first published version of the *Études* only appeared in 1953. Although the overall structure of the work was unchanged, Villa-Lobos had by then reworked a number of aspects with cuts, additions and modifications, and the detailed fingering instructions present in the 1928 manuscript were largely absent. Strangely, however, there is a link between the earlier version and a piano score of 1911: *Tarantela*. Above each of the last three chords in this manuscript, there appears a circled cursive E. This symbol is not generally used in piano writing, but in a guitar score would mean that the note is to be played on the first or sixth string of the instrument. Villa-Lobos usually used the cursive E to indicate the first, as we can tell from his markings in the *Études* manuscript. Intrigued by this, I transcribed the last passage of *Tarantela* for the guitar: it worked well, and even

more “comfortably” when the highest note in each chord was played on the top string. The hypothesis was backed up by further evidence: the opening theme uses the same harmonic pattern heard at the start of *Étude No. 1*; the cadenza that introduces the second subject seems to develop from an ingenious guitaristic figuration; the second subject, very easily playable on the guitar, is crossed out and rewritten immediately afterwards in a more naturally pianistic manner. “You see, in 1911, I didn’t know much about the piano!... I was just basing myself on the guitar.” Villa-Lobos’s response to his friend Alceo Bocchino’s struggles with certain complicated piano passages in the *Trio No. 1* (1911) could be equally well suited to the *Tarantela*, which was probably also composed in 1911: it too may well have been written guitar in hand. This was a practice the composer never abandoned: *Choros No. 6* for large orchestra, written many years later, seems to have stemmed from a bizarre quartet: E flat piccolo clarinet, trumpet, baritone horn and guitar.



Courtesy of Museu Villa-Lobos



Copyright © 1953 by Éditions Max Eschig – Paris, France. All rights reserved.
Reproduced by kind permission of Hal Leonard MGB S.r.l. – Milan

The last three chords of *Tarantela* and the harmonic preceding the last two chords of the *Étude No. 1* share the same fingering indication: a cursive E within a circle (i.e. “first string”).

As superintendent of musical education in Rio, in 1932 Villa-Lobos began to put together an anthology of brightly coloured songs for children, entitled *Guia prático* (Practical Guide). He made all the arrangements himself and, as befits a good teaching aid, they lend themselves to the demands of the most disparate of circumstances. Hence, in many cases, the songs are headed “voice and piano, instrumental group, or solo piano”: the choice would depend on what was available at the time and place in question. *Vitú* is a one-off case; here the note reads “voice and piano, or instrumental folk ensemble”.

The traditional *choro* groups that played such a key rôle in the musical nightlife of Belle Époque Rio were based around flute, guitar and *cavaquinho* (a kind of ukulele). Taking the hint from the words “instrumental folk ensemble”, I searched through the entire *Guia prático* for other traces of my own instrument, and ended up choosing a selection of pieces whose writing seems tailored to the guitar. The *choro* trio inspired most of the arrangements performed here, although I have also used violin, cello and double bass, where their sounds seemed appropriate. A central characteristic of the *Guia prático* is simplicity – not only did he intend the works to be straightforward to perform, Villa-Lobos was also revealing the essence of these traditional songs and thereby highlighting their expressive qualities.

The “symphonic episode” *O papagaio do moleque* (The little boy’s kite), like the *Guia prático*, dates from 1932. The composer wrote the following notes about this piece: “A little boy is out on a sunny day flying his brightly coloured kite. He has the kite under control, but it spins and whirls in tumultuous gusts and eddies. A piano can be distantly heard performing a picturesque slow waltz. A group of kids with bad intentions appears, armed with dangerous fighter kites: battle commences. The predators

start turning vertiginously in the air; mastering the wind, they swoop down on the beautiful kite as it’s lit up by the sunlight... It hides, tries to break free and succeeds, momentarily... But it takes fright and gets confused, then all of a sudden it’s reattached and takes to the sky... The quarry wins and the battle is over.”



Villa-Lobos conducted this tale of youthful excitement and a magical flying hunt at his very last concert, on 12th July 1959. The final work on the programme that night was *Choros No. 6*, the recording of which can be found on the second volume in the “Guitar Manuscripts” series. My aim has been to pay tribute to the more surprising sides of the composer, via the sound of the instrument that first inspired him to write.

Andrea Bissoli

English translation: Susannah Howe

Heitor Villa-Lobos (1887-1959)

I manoscritti per chitarra: capolavori e opere perdute · 3

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 quai 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 Rebello da Silva (Zé do Cavaquinho) e forte dello studio dei classici (Carulli, Sor, Aguado, Carcassi), Villa-Lobos divenne un valente chitarrista. La madre Noêmia, 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 *Clavicebalo 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 Paranaguá, 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 dirimpente 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 insperate 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, Armina 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 rivolsero i propri sforzi alla sua musica troviamo Arthur Rubinstein, Leopold Stokowski, Mstislav Rostropovich, Victoria de los Angeles, Andrés Segovia e Julian Bream.

Andrea Bissoli

"Quell'anno passammo insieme l'estate a Lussac-les-Châteaux. Ci sistemammo al primo piano di una specie di pasticceria, che apriva solo per le festività. Le nostre stanze, che davano sul giardino nel retro, erano divise da una parete di legno così sottile, che potevamo conversare amabilmente rimanendo ognuno nella propria stanza, fino alle prime ore dell'alba. Villa era lì con il preciso intento di costruire una schiera di aquiloni, per divertirsi. Così arrivammo muniti di corde, carta ed enormi bambù: la padrona della pasticceria pensò che fossimo del circo... Il giorno in cui Villa fece volare il primo aquilone (un enorme pesce), al momento di prender quota arrivò un colpo di vento tale, che l'aquilone partì come un razzo; schizzò via con tutti i cavi e trascinò Villa per parecchi metri, prima che io riuscissi a recidere quelle immense funi. L'aquilone cadde a tre o quattro chilometri di distanza: dopo quell'esperienza i suoi 'bestioni' presero a farmi paura. Il mio buon senso mi suggerì di dirgli che in futuro avrebbe fatto meglio a fissarli ad un albero, per sicurezza. Glielo dissi, e lo fece. Quegli aquiloni furono uno spasso per la gente di Lussac. Villa, alle volte, suonava la chitarra fino a molto tardi (ci tengo a precisare che eravamo gli unici inquilini della pasticceria...); fu lì che gli venne l'idea di comporre i suoi studi per chitarra."

A raccontarlo è il pianista Tomás Terán, amico di Villa-Lobos e storico interprete dei suoi lavori. Era l'estate del 1928. Il compositore era immerso nella stesura di una versione completa delle sue *Études*, da consegnare all'editore Max Eschig. L'idea, in realtà, era nata alcuni anni prima.

Siamo nella primavera del 1924, tra le luci di unamondana *soirée* parigina: per la prima volta l'estro affabulatorio del nostro 'Villa' si imbatté nel carismatico *aplomb* di Segovia. "Dai qual", tagliò corto il primo; l'altro, che non voleva cedere, dovette mollare la presa: ora la sua chitarra era nelle mani del suo nuovo amico. Quando Villa-Lobos ebbe terminato il suo numero, Segovia era avvinto dalle sonorità affascinanti, l'inveniva melodica e la vitalità ritmica che erano scaturite da quella *performance*. "Ci alternammo alla chitarra fino alle quattro del mattino. Segovia mi chiese di comporre uno studio e

l'amicizia che nacque tra noi fu così grande che, invece di uno, ne scrissi dodici".

A segnare il loro incontro fu, con ogni probabilità, la leggendaria Manuel Ramírez del 1912; uscita dal laboratorio del più illustre liutaio di Madrid, questa chitarra ne porta orgogliosamente il nome. Il vero artefice dello strumento, però, è Santos Hernández, insigne artista all'epoca in forza all'*atelier* madrilenno. Alla morte di Ramírez, sopraggiunta nel 1916, Hernández diresse il laboratorio per qualche tempo, utilizzando talvolta le vecchie etichette.

Lo strumento al quale mi sono affidato per l'incisione delle *Études* qui acclusa è una Manuel Ramírez del 1917: l'interno del piano armonico in abete riporta, custodita dalle fasce e dal fondo in austero palissandro, la firma di Santos Hernández. Mi ha spinto a questa scelta il richiamo di quel lontano incontro; volevo coglierne un riflesso, tornare alla sera in cui l'aria mite di Parigi ha ispirato il confronto tra un sagace visionario dei tropici e il sublime, aristocratico gitano.

La prima versione a stampa delle *Études* compare soltanto nel secondo dopoguerra; pur avendo lasciato integro l'impianto dell'opera, Villa-Lobos ne aveva rivisto molti aspetti, operando tagli, aggiunte, modifiche. Nel manoscritto del 1928, inoltre, molti passaggi erano guarniti di scrupolose diteggiature, pressoché assenti nell'edizione del 1953. Una singolare coincidenza riconduce ad una partitura pianistica del 1911: *Tarantela*.

Il manoscritto della *Tarantela* riporta, sopra ad ognuno dei tre accordi conclusivi, una "e" maiuscola in corsivo, racchiusa in un cerchio. Il simbolo della "e" cerchiata, che non ha riscontro nella consuetudine pianistica, in uno spartito per chitarra sta a significare che la nota va eseguita sulla prima o sulla sesta corda dello strumento. Nel caso specifico di Villa-Lobos, la scelta del corsivo propende per la prima, come ampiamente illustrato nel manoscritto delle *Études*. Incuriosito, ho azzardato una trascrizione: il passaggio, agilmente riconducibile ad una scrittura di stampo chitarristico, risultava ancor più 'comodo' qualora la nota più alta di ogni accordo fosse eseguita proprio sulla prima corda. Il fatto ha trovato conferma in una serie di analoghe

combinazioni: il tema in apertura riporta il medesimo modello armonico adottato nell'incipit dell'*Étude No. 1*; la cadenza che introduce il secondo tema sembra nascere da un ingegnoso gioco di dita chitarristico; il secondo tema, eseguibilissimo sulla chitarra, è cancellato e subito riscritto secondo un'ottica più prettamente pianistica... "Vedi, nel 1911 non conoscevo molto bene il pianoforte!... Mi basavo soltanto sulla chitarra". Così il compositore commentò le perplessità dell'amico Alceo Bocchino, che non sapeva darsi conto di certi complicati passaggi pianistici nel *Trio No. 1* (1911). Anche la *Tarantela*, che le fonti fanno risalire proprio al 1911, potrebbe dunque essere stata composta chitarra alla mano. Una pratica che il compositore non abbandonò mai del tutto: lo *Choros No. 6* per grande orchestra, composto molti anni più tardi, sembra essere nato da un bizzarro quartetto: clarinetto piccolo in mi bemolle, tromba, bombardino e chitarra.

In qualità di sovrintendente all'educazione musicale nel distretto della sua città, Villa-Lobos nel 1932 iniziò a compilare una variopinta raccolta di canti per l'infanzia, dal titolo *Guia prático* (Guida pratica). Gli arrangiamenti, curati dal compositore stesso, si prestano alle esigenze dei contesti più disparati; da buon libro didattico, infatti, il *Guia prático* racchiude in sé una risposta ad ognuna delle infinite situazioni in cui poteva essere utilizzato. Ecco perché molte volte al titolo fa seguito l'indicazione "Canto e pianoforte, gruppo strumentale o piano solo": la scelta degli strumenti da impiegare è lasciata alle contingenze del momento. Il caso di *Vitú* 20 costituisce un *unicum*; qui al titolo si accompagna la dicitura "Canto e pianoforte, o gruppo strumentale popolare".

Fiauto, chitarra e *cavaquinho*: questo era il nucleo dell'antico *choro*, delizia dei nottambuli nella Rio della Belle Époque. Il suggerimento implicito nell'espressione "gruppo strumentale popolare" mi ha indotto a frugare

l'intera raccolta, alla ricerca di altre tracce che portassero al mio strumento. Ho selezionato le pagine dalle quali affiorava un tipo di scrittura tagliato su misura per la chitarra. Il trio della Belle Époque carioca ha ispirato la maggior parte delle riduzioni qui proposte; laddove la 'contingenza' lo suggeriva, ho fatto ricorso a violino, violoncello e contrabbasso. Tratto distintivo del *Guia prático* è la semplicità, intesa non soltanto come 'facilità' esecutiva, ma anche e soprattutto come ricerca dell'essenzialità nel tendere ad un risultato 'espressivo'.

Nello stesso anno Villa-Lobos compose l'episodio sinfonico *O papagaio do moleque* (L'aquilone del fanciullo). Scrive l'autore: "Un giovanotto di colore si diverte a far volare nel cielo assolato il suo splendido aquilone, tra placidi indugi e brusche, furiose giravolte. Si sente di lontano un pianoforte; manda un curioso valzer lento. Compare un malevolo gruppetto di bricconi, armati di pericolosi aquiloni combattenti: parte lo scontro. Subito i 'mascalzoni' fanno vorticosi giri nell'aria; ora, padroni del vento, si scagliano sul bell'aquilone, lucente nell'azzurro del cielo... Questo sparisce, tenta di sottrarsi alle funi e per un istante vi riesce... È sgomento, stordito... Viene presto riallacciato e ricondotto al cielo. La preda si riscatta e vince la battaglia."

La giovinezza, l'avventuroso incanto dei cervi volanti accompagnarono il compositore nell'ultimo concerto della sua vita, il 12 luglio 1959, quando diresse *O papagaio do moleque*. A chiudere il programma, quella sera, fu lo *Choros No. 6*, la cui incisione compare nel secondo volume della serie "The Guitar Manuscripts". Si è voluto rendere omaggio alle sorprendenti vedute dell'artista, attraverso il suono dello strumento che all'arte lo ha iniziato.

Andrea Bissoli

Ensemble Cirandinha



Photo: Domenico Morazzi

The Ensemble Cirandinha was founded by Andrea Bissoli in 2010, with the intention of exploring and spreading awareness of the chamber works by Brazilian composer Heitor Villa-Lobos. All of its members graduated with honours from various Venetian conservatories and attended postgraduate courses at prestigious European academies, such as the Accademia Chigiana, Conservatorio della Svizzera Italiana, European Chamber Music Academy, Trinity Laban Conservatoire and the Tech Music School. This recording of the selections from *Guia prático* features Andrea Bissoli (guitar, cavaquinho), Federica Artuso (guitar), Arrigo Martelli (cavaquinho), Stefano Brait (flute), Enrico Filippo Maligno (violin), Andrea Marcolini (cello) and Michele Gallo (double bass).

Andrea Bissoli, Guitar [15](#) [19](#) [20](#) [21](#) [23](#) [24](#) [25](#) [26](#) [27](#), Cavaquinho [14](#) [16](#) [17](#) [18](#) [22](#)

Federica Artuso, Guitar [14](#) [15](#) [16](#) [17](#) [18](#) [19](#) [20](#) [21](#) [22](#) [23](#) [26](#) [27](#)

Stefano Brait, Flute [14](#) [15](#) [17](#) [20](#) [25](#) [27](#) Piccolo [23](#)

Andrea Marcolini, Cello [24](#) [26](#)

Michele Gallo, Double bass [26](#)

Arrigo Martelli, Cavaquinho [20](#) [23](#)

Enrico Filippo Maligno, Violin [23](#) [24](#)

Minas Gerais Philharmonic Orchestra



The Minas Gerais Philharmonic Orchestra was created in 2008 for the promotion of orchestral music in the State of Minas Gerais and elsewhere, nationally and internationally. Artistic excellence and dynamic programming are at the heart of the orchestra's work. With ninety musicians from all over Brazil, Europe, Asia and the Americas, the orchestra has won recognition, particularly through the 2012 Carlos Gomes Award for best Brazilian orchestra, and its selection in 2010 as the best classical music ensemble of the year by the São Paulo Art Critics Association (APCA). In 2009 its music director and principal conductor, Fabio Mechetti, was honoured with the Carlos Gomes Award for best Brazilian conductor. The Minas Gerais Philharmonic currently performs at the Palace of Fine Arts, a concert hall in the city of Belo Horizonte,

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



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.

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 works by Turina, Albéniz and several of Villa-Lobos' *Études* to his repertoire, 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, completing undergraduate and postgraduate courses at the Vicenza Conservatory *cum laude*. He studied with Laura Mondiello, Paul Galbraith, Oscar Ghiglia and Allrio Diaz, 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 nine years, and has written articles for *Il Fronimo*. Bissoli usually plays a J. Vincenti guitar, strung with New Nylgut strings by Aquila.

www.andreabissoli.com

To my brothers.

With thanks to Marcelo Rodolfo, Carlo and Giannina Valle, Stefano Valle, Enrico Pravato, Gabriele Lodi, Jacques Vincenti, Stefano Grondona, don Agostino Zenere, Marco Di Pasquale and Michele Brugnaro.

The genesis of Heitor Villa-Lobos's *Études* goes back to his first meeting with the Andrés Segovia, at which the legendary guitarist asked for one *étude* and the composer ended up writing twelve. Andrea Bissoli returns to the original 1928 manuscript, restoring elements lost in later publication and reliving the magic of those times on an instrument almost identical to Segovia's. The *Tarantela* was probably also written guitar in hand. For his 'folk ensemble' instrumentation of the brightly coloured songs of the *Guia prático*, Bissoli has sought out traces of the guitar in the original and chosen a selection of pieces tailor-made for his instrument. The exciting story of *O papagaio do moleque* (The Little Boy's Kite) concludes this third and final volume of the series.



Heitor
VILLA-LOBOS
(1887-1959)



The Guitar Manuscripts: Masterpieces and Lost Works • 3

- | | | |
|--------------|--|--------------|
| 1 | Tarantela
(Guitar version by A. Bissoli) (1911/2010)* | 4:13 |
| 2-13 | Douze Études (1928) | 36:52 |
| 14-27 | Fourteen folksong arrangements from <i>Guia prático</i>
(Instrumentation by A. Bissoli) (1932/2010)* | 13:56 |
| 28 | O papagaio do moleque (1932) | 14:32 |



***WORLD PREMIÈRE RECORDINGS**

Andrea Bissoli, Guitar **1-27**

Ensemble Cirandinha **14-27**

Minas Gerais Philharmonic Orchestra **28** • **Fabio Mechetti** **28**



Sponsored by Orquestra Filarmônica de Minas Gerais
A co-production with APM Alessandro Panetto Management
A detailed track list and full recording and publishers' details can be found inside the booklet
Producer: Alessandro Panetto • Engineers: Andrea Dandolo (tracks 1-27), Uli Schneider (track 28)
Booklet notes: Andrea Bissoli • Guitar: Manuel Ramírez – Santos Hernández, 1917
Strings: New Nylgut by Aquila Corde Armoniche S.r.l.
Cover: *Villa-Lobos in Paranaguá, 1908* (Photo kindly provided by Museu Villa-Lobos)