

 **BIS**
CD-1012 DIGITAL

VILLA-LOBOS

DÉBORA HALÁSZ

COMPLETE
PIANO
MUSIC
VOL. 4



VILLA-LOBOS, Heitor (1887-1959)

- | | | |
|-----------|--|--------------|
| 1 | Bailado infernal (Infernal Bailado) (1920) <i>(Arthur Napoleão Ltda.)</i> | 2'10 |
| 2 | Amazonas (1917?, rev. mid-1930s) <i>(Max Eschig)</i> | 16'02 |
| 3 | Poema Singelo (Simple Poem) (1942) <i>(Villa-Lobos Music Corporation, New York)</i> | 5'38 |
| 4 | Caixinha de Música Quebrada (Broken Musical Box) (1931) <i>(Irmãos Vitale)</i> | 2'16 |
| | Saudades das Selvas Brasileiras <i>(Max Eschig)</i>
(Longing for the Brazilian Forests) (1927) | 5'15 |
| 5 | No. 1. Animado | 1'48 |
| 6 | No. 2. Un poco animado | 3'22 |
| 7 | Ibericarabê (1914) <i>(B. Roudanez, Paris)</i> | 5'37 |
| | Simples coletânea (Simple Collection) (1919) <i>(Arthur Napoleão Ltda.)</i> | 6'42 |
| 8 | No. 1. Valsa Mística (Mystic Waltz) | 1'23 |
| 9 | No. 2. Num Berço Encantado (In an Enchanted Cradle) | 2'56 |
| 10 | No. 3. Rodante (Rolling) | 2'10 |
| | As Três Marias (The Three Maries) (1939) <i>(Carl Fischer Inc., New York)</i> | 3'55 |
| 11 | No. 1. Alnitah | 0'50 |
| 12 | No. 2. Alnilam | 1'39 |
| 13 | No. 3. Mintika | 1'18 |
| 14 | Ondulando (Rippling) (1914) <i>(Arthur Napoleão Ltda.)</i> | 3'12 |
| 15 | O Gato e o Rato (The Cat and the Mouse) (1914) <i>(Arthur Napoleão Ltda.)</i> | 2'52 |

16	Lembrança do Sertão (Recollection of the Backlands) (1930) No. 3 of <i>Bachianas brasileiras II</i> (<i>Museu Villa-Lobos</i>)	6'44
17	A Fiandeira (The Spinning Girl) (1921) (<i>Arthur Napoleão Ltda.</i>)	2'11
18	Tristorosa (1910) (<i>Economy Blue Print Co. Inc., New York</i>)	4'46
	3 Danças Características Africanas (<i>Sampaio Araujo & Cia. / Arthur Napoleão Ltda.</i>) (3 African Characteristic Dances) (1914-15)	9'25
19	No. 1. Farrapós (Dance of the Young People), Op. 47	3'16
20	No. 2. Kankukus (Dance of the Old People), Op. 57	3'32
21	No. 3. Kankikis (Dance of the Children), Op. 65	2'24

Déborá Halász, piano

INSTRUMENTARIUM

Grand Piano: Steinway D

Piano technician: Östen Häggmark

Recording data: January 1999 at Danderyd Grammar School (Danderyds Gymnasium), Sweden

Balance engineer/Tonmeister: Dirk Lüdemann

Producer: Dirk Lüdemann

Neumann KM 130 and KM 143 microphones; Yamaha O2R digital mixer; Genex GX 8000 MOD recorder, Stax headphones

Digital editing: Dirk Lüdemann

Cover text: © Fábio Zanon 1999

Translations: Julius Wender (German); Arlette Lemieux-Chené (French)

Cover picture: © Denise Halász

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

Colour origination: Studio 90 Ltd., Leeds, 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.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40

info@bis.se www.bis.se

© & © 1999, BIS Records AB

Heitor Villa-Lobos was born in the last days of a monarchy based at the (then) bucolic garden city of Rio de Janeiro, where a highly cultured emperor headed a world of make-believe and where the aristocracy and a rich merchant class were acquainted with all the finest imported cultural products. Rio was the centre of all activity, cosmopolitan, chic and self-admiring; beyond it, a country of continental dimensions, unexplored, unnoticed and oblivious of court etiquette, was evolving regionalized cultural microcosms, conditioned by the geographical peculiarities and socio-economic realities. The upper classes, with a staple diet of Italian and French opera and symphonic music, were simultaneously repulsed and fascinated by 'lower' culture. During the imperial years (1822-1889), composers suffered from this convoluted identity: on one hand they had to write classical music as it was understood, to meet the acquired taste of the aristocracy; on the other there was a growing awareness of national identity.

The young Villa-Lobos was a textbook example of a composer swinging widely between these extremes. At home, he learnt the cello and enjoyed the traditional chamber literature; in the evenings, at the bars and open-air serenades, he would play the guitar and mix freely with the recently freed black musicians, absorbing their improvisational flexibility and fascinating rhythms. An intuitive desire to reconcile these two apparently contradictory worlds is evident in many of his compositions from this period (roughly 1900-1917), which present a composer of obvious talent and melodic gift, as well as revealing obvious gaps in his command of compositional techniques.

Nothing is known of the circumstances in which he composed the unpretentious waltz *Tristrossa* (1910), one of his earliest piano pieces. It was not published (Débora Halász plays from a copy of the manuscript) and it was premièred as late as 1968. The title is an amalgam of two words, 'triste' (sad) and 'chorosa' (tearful), a trait to be found in many of his titles, for example *Rudepoema* and *Momoprecoce*.

The years 1906-1912 are legendary in the life of Villa-Lobos. On the one hand there is evidence of his staying in Rio and having composition lessons. On the other hand, for most of this period he decided to live an adventurous life, travelling the country (mostly by boat, since the rail system was almost non-existent outside of the range of larger towns in the South) from the far South up to the Amazon in the North, often taking up small jobs to earn his living. The composer enjoyed re-inventing details of these trips, daring enough in reality. One of them is that he collected folk and Indian tunes during his trips. He was not a musicologist and had neither the academic training nor the temperament to do so. Nevertheless, his was an exceptionally receptive personality and he definitely absorbed not only musical traits from the unique Brazilian regional culture but also the character of the people and the unfathomable sense of awe, nostalgia and

loneliness of civilized man confronted by the overwhelming exuberance of nature. Still, one cannot deny that his ability to create an evocative soundscape was greatly enhanced by these trips.

Back in Rio in 1912 he met and later married the pianist Lucília Guimarães. Villa-Lobos was never actually able to play the piano at a professional level; an extraordinarily practical musicianship and perfect pitch excused him from that. Lucília made him aware of the fact that, to be taken seriously as a composer, he should write substantial music for the piano. In fact, after the marriage, his piano music became much more proficient, perhaps reflecting her professional advice. Some small pieces like *Ondulando* (*Rippling*, 1914, originally conceived as a piano study) and *O Gato e o Rato* (*The Cat and the Mouse*, 1914) belong to this period. The latter was originally part of a suite called *Fábulas Características*, which has probably been lost. This piece shows Villa-Lobos's fondness for illustration, which generally found an outlet in the universe of children (cf. Volumes 2 and 3 of this series). Another piece composed in 1914 is *Ibericarabê* ('Iberian' and 'Arabian' condensed in a single word). It is said to have belonged to an *Oriental Suite* for orchestra whose whereabouts are not known. It is a charming piece that reminds one of the fake orientalisms of background music in old movie theatres, and it owes much more to the orientalisms of Rimsky-Korsakov's *Scheherazade* than to any authentic Arabian music; the composer must have liked it, as he used similar thematic material in his *First Piano Trio* and *First Piano Concerto*. It is worth observing that Russian music was (and still is) very popular in Rio, partly because of the regular visits of Diaghilev and the Ballets russes, and Villa-Lobos may have subconsciously incorporated some elements from this music, since he was a cello player in the orchestra at the time. Later he would show contempt for such music and get very angry when anyone compared him to the Russian composers.

The years 1914 and 1915 also saw the composition of his first major piano piece, the 3 *Danças Características Africanas* (*African Characteristic Dances*), which were destined to become one of the composer's major 'hits'; he would not hesitate to programme them whenever he wanted to make an exciting impression, to the point of making an orchestral version, replete with exotic percussion instruments, in 1916. They are worlds apart from the well-to-do outlook of the earlier pieces, and it is amusing to think of the sophisticated public in Rio being outraged by this non-conformist music. Its origins and title are, as frequently happens with Villa-Lobos, open to question. He claimed that they were conceived in Barbados and based on the chants of the Caripuna Indians of the Mato Grosso, who are supposedly *mestizos* of South American Indian male and black female ancestry. Ethnomusicologists do not see any evidence that he actually employed Caripuna chants. The African influence is probably felt most strongly in the melodic

contour, which reminds one of the tuning of African xylophones. The characteristically Brazilian syncopation of an iambic pattern is heard in all three pieces, and, according to Mário de Andrade, they are of Portuguese origin rather than African. The titles are *Farrapós* (*Dance of the Young People*), *Kankukus* (*Dance of the Old People*), and *Kankikis* (*Dance of the Children*); the third piece uses the characteristic device of a rapid progression of notes played alternately by each hand (cf. *Dança do Índio Branco* in Vol. 2) and it develops a highly dissonant harmonic language and complex polyrhythmic dialogue.

Another remarkable piece from this period is the cycle *Simples coletânea* (completed in 1919). Here the influence of Debussy is felt more strongly: the texture is more varied and the harmonic language more ambiguous. But one can also hear the echoes of Ernesto Nazareth, the great composer of salon music for the piano of that period. *Valsa Mística* (*Mystic Waltz*) is a juxtaposition of clichés of the romantic waltz, seasoned with chromatic harmonies to give it a 'mystic' character, while *Num Berço Encantado* (*In an Enchanted Cradle*) is a blurred impression of a child's dream. *Rodante* (*Rolling*) is based on a poem by Albert Samain, and translates the frenzy of the Brazilian children's circle dances. Here the piano writing already points towards the thick, orchestral, multi-layered style of *Rudepoema* (Vol. 1 of this series).

These pieces, together with *Bailado Infernal* (1920, adapted from an abandoned opera, *Zoé*), were performed at the Week of Modern Art in São Paulo in 1922, a gathering of the most brilliant and iconoclastic young Brazilian writers and painters which, with three sessions at the São Paulo Municipal Theatre, drastically changed the perception of Brazilian art and its place in the modern world. Indicative of Villa-Lobos's self-assurance and progressive wickedness is that the piece, which starts with the instruction 'vertiginous and frantic' progresses in a few minutes to 'hellish' and 'even faster still'.

A Fiandeira (*The Spinning Girl*, 1921) is one of Villa-Lobos's most popular pieces. It belongs to the tradition of descriptive spinning works, probably started by Schubert's *Gretchen am Spinnrade*. Villa-Lobos's setting, with its intricate figuration and slightly dizzying harmonies, is as good as any. Like many other pieces in this volume, it was premièred by the remarkable pianist and teacher Ernani Braga.

From 1923 until 1930 Villa-Lobos lived in Paris, where he organized concerts of his own music and became an instant celebrity. During this period, liberated from the constrictions of the bourgeois audience of Brazil, he felt free to experiment and to develop the more anarchic and imaginative side of his personality. It is the period of the great savage pieces like the *Nonet*, *Rudepoema*, *Chôros Nos. 8-10*, of extravagant orchestration, of free development and the superimposition of opposing ideas. Nevertheless he was now too self-assured a person to let any label

determine what he could or could not do. *Saudades das Selvas Brasileiras* (*Longing for the Brazilian Forests*, Paris, 1927) is an affectionate and patriotic diptych that gains in stature by the solemnity of its ostinati and expansive cello-like theme. The wide arches of its melody, the sense of solitude and an almost grace-like state of communion with nature and the landscape are traits that Villa-Lobos would deploy again in the most overtly nationalistic works of the forties and fifties. The piece was premièred by Janine Cools during a Modern Music Festival in Paris in 1930.

Back in Brazil in 1930, Villa-Lobos was caught in the middle of a revolution that prevented him from making any long-term plans to live abroad again. Instead, he started to enjoy an unprecedented status as Brazil's foremost artist and, ironically, became involved in the re-structuring of the country's musical education. He would organize concerts both in the capital and in the remotest places in the countryside, and he and his troupe of musicians would often encounter a hostile reception to the most avant-garde items in the programme.

It was during one of these train trips that, at the request of the pianist Souza Lima, he penned *Caixinha de Música Quebrada* (*Broken Music Box*, 1931). Many people would think of this as an ironic piece, but it is in fact another product of Villa-Lobos's ever-present sense of fun, which was never wholly concealed by his new position as 'genius-in-residence'.

During the very prolific 1930s he also managed to prepare alternative versions of many of his works. *Amazonas* (orchestral version probably after 1917, premièred in Paris in 1929) was originally conceived for a huge orchestra, enlarged by a violinophone and a lavish percussion section, and it is one of his most radically individual pieces, composed in a progressively evolving, spiral form, where motifs are related but never developed or repeated, and where all the narrative pathos resides in harmonic and instrumental colour. It depicts the story of a young and beautiful Indian woman, who greets the dawn by bathing and dancing by the river. Tempted by the jealous god of the winds and his monsters, she throws herself into the abyss of her own desire. The piano version brings some of Villa-Lobos's most intricate piano writing, leading many to claim it as simply a reduction of the orchestral part, therefore unperformable. Débora Halász proves this to be an erroneous view with what must be the first recording of this technical tour-de-force. The composer himself explained the importance of this piece in his own output: 'After *Amazonas*, I lost all modesty and shyness for writing daring things'. *Lembrança do Sertão* (*Recollection of the Backlands*) is a transcription of the third movement of the orchestral piece *Bachianas Brasileiras No. 2* (1930), one of his most popular pieces thanks to its fourth movement, *The Little Train*. This series of nine *Bachianas* is his major achievement of the thirties, in which he tries to reconcile traits of Brazilian folklore with baroque techniques epitomised by the music of Bach, a composer

he loved above all others and regarded as 'international folklore' (cf. *Bachianas No. 4* for solo piano in Vol. 1 of the series).

As Três Marias (1939) is yet another piece Villa-Lobos wrote with children and young musicians in mind. Composed at the request of Edgar Varèse, it depicts Alnitah, Alnilam and Mintika, three happy girls who remain inseparable throughout their lives. They are also a constellation of the Southern Hemisphere, illuminating the path of all the children over the world. The writing is remarkable for its use of the high register of the piano and for the lovely textures created with very modest resources.

Villa-Lobos always had a weakness for waltzes, which must have reminded him of his early days as a serenade player in Rio de Janeiro. *Poema Singelo* (*Simple Poem*, 1942) is one of them, whose form is approximately that of a ballad, in which the composer bares his soul in a most unadorned and artless way.

© *Fábio Zanon* 1999

The Brazilian pianist **Déborá Halász** was born in São Paulo, the second generation of Hungarian immigrants. A pupil of Beatriz Balzi and Myrian Dauelsberg, she also attended masterclasses given by Bruno Leonardo Gelber, Rosalyn Tureck and others. At the age of fifteen she gave her début concert with the São Paulo Symphony Orchestra and began to give concerts throughout Brazil. The winner of the most important piano competitions in her native country, she was only 19 when the distinguished pianist Ingrid Haebler nominated her as one of the most promising talents in the piano field. Since 1989 she has lived in Germany and has appeared in many European and South American countries. Déborá Halász has previously recorded works by Shostakovich, Ginastera and others for BIS. The complete recording of Villa-Lobos's piano music, of which this CD forms a part, is the fruit of many years of experience with the music and long exposure to the history of the composer, who was a very close friend of Déborá Halász's teacher Myrian Dauelsberg and her family.

Heitor Villa-Lobos wurde in den letzten Tagen einer Monarchie geboren, die ihren Sitz in der (damals) bukolischen Gartenstadt Rio de Janeiro hatte, wo ein höchst kultivierter Kaiser an der Spitze einer Scheinwelt stand und in der die Aristokratie und die reiche kaufmännische Klasse mit allen besten importierten Kulturprodukten vertraut waren. Rio war das Zentrum des Geschehens, kosmopolitisch, schick und selbstbewundernd; dahinter gab es ein Land mit Dimensionen eines Kontinents, unerforscht, vernachlässigt und sich der Hofetikette unbewußt, das dabei war, mit den geographischen Besonderheiten und sozioökonomischen Realitäten als Voraussetzungen regionale kulturelle Mikrokosmos zu entwickeln. Die höheren Gesellschaftsschichten, die sich kulturell hauptsächlich von italienischer und französischer Oper und symphonischer Musik ernährten, wurden aber von der „niedrigeren“ Kultur zugleich abgestoßen und angezogen zugleich. Während der Jahre des Kaiserreichs (1822-89) hatten die Komponisten unter dieser verzerrten Identität zu leiden: einerseits mußten sie klassische, verständliche Musik schreiben, um dem erworbenen Geschmack der Aristokratie entgegenzukommen, andererseits gab es ein wachsendes Bewußtsein der nationalen Identität.

Der junge Villa-Lobos war ein vortreffliches Beispiel eines Komponisten, der zwischen diesen Extremen im weiten Bogen pendelte. Zu Hause lernte er Cello und genoß die traditionelle Kammermusikliteratur; abends spielte er Gitarre in den Bars und bei Serenaden im Freien, und verkehrte frei mit den unlängst freigelassenen schwarzen Musikern, wobei er ihre improvisatorische Flexibilität und faszinierende Rhythmik in sich aufnahm. Der intuitive Wunsch, diese beiden anscheinend widerspruchsvollen Welten miteinander zu verbinden, ist in vielen seiner Kompositionen aus jener Periode (etwa 1900-17) sichtbar, welche einen Komponisten mit deutlichem Talent und melodischem Erfindungsgeist, aber auch deutliche Lücken in seiner Beherrschung der kompositorischen Techniken zeigt.

Über die Umstände, in welchen er den anspruchslosen Walzer *Tristorosa* (1910) komponierte, eines seiner frühesten Klavierstücke, ist nichts bekannt. Das Werk wurde nicht gedruckt (Débora Halász spielt aus einer Kopie des Manuskripts), und die Uraufführung fand erst 1968 statt. Der Titel ist eine Verschmelzung zweier Worte, „triste“ (traurig) und „chorosa“ (tränenerfüllt), eine Besonderheit, die in vielen seiner Werktitel zu finden ist, wie beispielsweise *Rudepoema* und *Momoprecoce*.

Die Jahre 1906-12 sind in Villa-Lobos' Leben legendenhaft. Einerseits gibt es Zeichen dafür, daß er in Rio lebte und Kompositionsunterricht nahm. Andererseits beschloß er, während des Großteils dieser Zeit ein abenteuerliches Leben zu führen und das Land vom fernen Süden bis zum Amazonas im Norden zu durchqueren (größtenteils auf dem Wasserwege, da Eisenbahnen außerhalb der Großstadtreionen im Süden fast nicht existierten), wobei er häufig kleine Ar-

beitsaufträge annahm, um Geld zum Leben zu verdienen. Er hatte seinen Spaß daran, Details dieser Reisen frei zu erfinden, obwohl sie bereits in Wirklichkeit ziemliche Wagnisse gewesen waren. Ein solches Detail ist, daß er während seiner Reisen indianische und Volksmelodien sammelte. Er war kein Musikwissenschaftler und besaß weder die akademische Ausbildung noch das Temperament, um dies zu tun. Immerhin war er aber eine extrem rezeptive Persönlichkeit, und er eignete sich nicht nur musikalische Züge der einzigartigen regionalen Kultur Brasiliens an, sondern auch den Charakter des Volkes und das unermeßliche Gefühl von Ehrfurcht, Nostalgie und Einsamkeit, das einen zivilisierten Menschen überfällt, wenn er vor die überwältigende Fülle der Natur gestellt wird. Es ist aber unleugbar, daß seine Fähigkeit, eine evokative Klangwelt zu schaffen, durch diese Reisen wesentlich gesteigert wurde.

1912 nach Rio zurückgekehrt traf er und heiratete später die Pianistin Lucília Guimarães. Villa-Lobos war nie ganz imstande, auf professionellem Niveau Klavier zu spielen; ein außerordentliches praktisches Musikantentum und ein absolutes Gehör gaben ihm dafür eine Entschuldigung. Lucília brachte ihm zum Bewußtsein, daß er, um als Komponist ernstgenommen zu werden, ansehnliche Mengen Klaviermusik schreiben sollte. Nach der Heirat wurde tatsächlich seine Klaviermusik wesentlich ausgefeilter, was auf ihre professionelle Beratung schließen läßt. Einige kleine Stücke, wie *Ondulando* (*Kräuseln*, 1914, ursprünglich als Klavieretüde geplant) und *O Gato e o Rato* (*Die Katze und die Maus*, 1914) stammen aus dieser Periode. Letzteres war ursprünglich Teil einer Suite mit dem Titel *Fábulas Características*, die vermutlich verlorengegangen ist. Dieses Stück zeugt von Villa-Lobos' Vorliebe für das Illustrative, die normalerweise in der Welt der Kinder Ausdruck fand (vgl. Teile 2 und 3 der vorliegenden Serie). Ein weiteres Stück, das 1914 komponiert wurde, ist *Ibericarabê* („iberisch“ und „arabisch“ in einem Wort). Es soll Teil einer *Orientalischen Suite* für Orchester gewesen sein, deren Verbleib unbekannt ist. Das anmutige Stück erinnert an die falschen Orientalismen alter Kinomusik, und hat viel mehr mit Rimskij-Korsakows *Scheherazade* zu tun als mit irgendeiner authentischen arabischen Musik; dem Komponisten muß es gefallen haben, da er in seinem *ersten Klaviertrio* und dem *ersten Klavierkonzert* ähnliches thematisches Material verwendete. Bemerkenswert ist, daß russische Musik in Rio sehr beliebt war (und ist), teilweise aufgrund der regelmäßigen Besuche Djalilews und der Ballets russes, und im Unterbewußtsein bezog Villa-Lobos vielleicht einige Elemente dieser Musik mit ein, da er zu jener Zeit Cellist im Orchester war. Später verachtete er solche Musik und wurde sehr ärgerlich, wenn jemand ihn mit den russischen Komponisten verglich.

In den Jahren 1914-15 komponierte er auch sein erstes größeres Klavierstück, die *3 Danças Características Africanas*, die einer der großen „Hits“ des Komponisten werden sollten. Er

zögerte nie, sie dann aufs Programm zu setzen, wenn er sensationellen Eindruck erwecken wollte und machte 1916 sogar eine mit exotischen Schlaginstrumenten reich ausgestattete Orchesterfassung. Welten trennen sie vom vornehmen Äußeren der früheren Stücke, und es ist amüsant, an das elegante Publikum in Rio zu denken, das sich über diese nicht konformistische Musik empörte. Wie häufig bei Villa-Lobos sind Ursprung und Titel verdächtig. Er behauptete, sie seien in Barbados entworfen worden, und basierten auf Gesängen der Caripuna-Indianer im Mato Grosso, die angeblich Mestizos sind, väterlicherseits südamerikanisch indianischer, mütterlicherseits schwarzer Herkunft. Die Ethnomusikologen finden keine Belege dafür, daß er tatsächlich Caripuna-Gesänge verwendete. Der afrikanische Einfluß ist vermutlich in den melodischen Umrissen am stärksten spürbar, die an die Stimmung afrikanischer Xylophone erinnern. Die charakteristisch brasilianische Synkope jambischen Musters ist in sämtlichen drei Stücken zu hören, aber laut Mário de Andrade sind sie eher portugiesischen als afrikanischen Ursprungs. Die Titel lauten *Farrapós* (*Tanz der Jugend*), *Kankukus* (*Tanz der Alten*) und *Kankikis* (*Tanz der Kinder*); im dritten Stück wird eine charakteristische, schnelle Folge von Tönen abwechselnd von beiden Händen gespielt (vgl. *Dança do Índio Branco* in Teil 2), was eine höchst dissonante Sprache und einen komplexen polyrhythmischen Dialog hervorruft.

Ein weiteres bemerkenswertes Stück aus jener Zeit ist der 1919 vollendete Zyklus *Simplex coletânea*. Hier ist Debussys Einfluß stärker zu spüren: der Satz ist abwechslungsreicher und die harmonische Sprache vieldeutiger. Man kann aber auch die Echos von Ernesto Nazareth hören, dem großen Komponisten von Salonmusik für Klavier in der damaligen Zeit. *Valsa Mística* ist eine Gegenüberstellung verschiedener Klischees des romantischen Walzers, gewürzt mit chromatischen Harmonien zur Erzielung eines „mystischen“ Charakters, während *Num Berço Encantado* (*In einer verzauberten Wiege*) der verwischte Eindruck des Traums eines Kindes ist. *Rodante* (*Rollen*) basiert auf einem Gedicht von Albert Samain, und gibt den Taumel der Reigentänze brasilianischer Kinder wieder. Hier weist der Klaviersatz bereits Züge des dicken, orchestralen, vielschichtigen Stils von *Rudepoema* auf (Teil 1 der Serie).

Zusammen mit *Bailado Infernal* (1920, der nicht vollendeten Oper *Zoé* entnommen) wurden diese Stücke bei der Woche der modernen Kunst in São Paulo 1922 aufgeführt, einem Treffen der hervorragendsten und ikonoklastischsten jungen brasilianischen Schriftsteller und Maler, das während drei Veranstaltungen im Stadttheater von São Paulo die Einschätzung der brasilianischen Kunst und ihrer Stellung in der modernen Welt drastisch veränderte. Bezeichnend für Villa-Lobos' Selbstbewußtsein und zunehmende Boshaftigkeit ist, daß das Stück, das mit der Vortragsbezeichnung „Schwindelerregend und rasend“ beginnt, nach ein paar Minuten zu „höllisch“ und „sogar noch schneller“ fortschreitet.

A Fiandeira (Die Spinnerin, 1921) ist eines von Villa-Lobos' beliebtesten Stücken. Es gehört zu jener Tradition, die vermutlich mit Schuberts *Gretchen am Spinnrade* begann: Werke, die das Spinnen beschreiben. Villa-Lobos' Vertonung, mit komplizierten Figurationen und leicht schwindelerregenden Harmonien, gehört zu den besten. Wie viele andere Stücke auf der vorliegenden CD wurde es vom bemerkenswerten Pianisten und Pädagogen Ernani Braga uraufgeführt.

1923-30 lebte Villa-Lobos in Paris, wo er Konzerte mit eigener Musik veranstaltete und dadurch sofortigen Ruhm errang. Von den Begrenzungen durch das bürgerliche Publikum in Brasilien befreit fühlte er sich während dieser Zeit frei zu experimentieren und die anarchischere und phantasievollere Seite seiner Persönlichkeit zu entwickeln. Dies war die Periode großer wilder Stücke wie das *Nonett*, *Rudepoema*, *Chôros Nr. 8-10*, mit extravaganter Orchestrierung, freier Entwicklung und der Gegenüberstellung entgegengesetzter Gedanken. Jetzt war er immerhin allzu selbstbewußt, um seinen Ruf in der Öffentlichkeit bestimmen zu lassen, was er zu tun oder zu lassen hatte. *Saudades das Selvas Brasileiras (Sehnsucht nach den brasilianischen Wäldern, Paris 1927)* ist ein leidenschaftliches und patriotisches Diptychon, das durch die Feierlichkeit der Ostinati und das expansive, cellohafte Thema sein Format erhält. Die weiten melodischen Bögen, das Gefühl von Einsamkeit und ein nahezu begnadeter Zustand von Verbundenheit mit der Natur und der Landschaft sind Züge, die Villa-Lobos in seinen nationalistischsten Werken der vierziger und fünfziger Jahre abermals aufgreifen sollte. Das Stück wurde von Janine Cools bei einem Festival moderner Musik in Paris 1930 uraufgeführt.

1930 nach Brasilien zurückgekehrt befand sich Villa-Lobos plötzlich mitten in einer Revolution, die ihn daran hinderte, langfristige Pläne für ein erneutes Leben im Ausland zu schmieden. Stattdessen begann er, eine noch nie dagewesene Stellung als hervorragendster Künstler Brasiliens zu genießen und wurde ironischerweise an der Umstrukturierung der Musikausbildung im Land beteiligt. Er veranstaltete Konzerte sowohl in der Hauptstadt als auch an den entferntesten Orten im Land, wobei er und seine Musiker häufig erleben mußten, wie die avantgardistischsten Nummern der Programme feindselig aufgenommen wurden.

Es war während einer dieser Bahnfahrten, daß er auf die Bitte der Pianistin Souza Lima *Caixinha de Música Quebrada* niederschrieb (*Die zerbrochene Spieldose, 1931*). Viele Menschen würden dieses Stück für ironisch halten, aber in Wirklichkeit ist es eines vieler Produkte von Villa-Lobos' stets präsentem Humor, der auch nicht durch seine neue Stellung als „regierendes Genie“ ganz in den Schatten gestellt wurde.

Während der überaus produktiven 1930er Jahre gelang es ihm auch, alternative Fassungen vieler seiner Werke zu schreiben. *Amazonas* (Orchesterfassung vermutlich nach 1917, Uraufführung 1929 in Paris), ursprünglich für ein riesenhaftes Orchester entworfen und durch ein Vio-

linophon und eine großzügige Schlagzeuggruppe noch vergrößert, ist ein radikal individuelles Stück, in progressiver Spiralform komponiert, bei der die Motive verwandt sind, aber nie entwickelt oder wiederholt werden und die gesamte erzählerische Kraft in der harmonischen und instrumentalen Farbe zu finden ist. Es zeichnet die Geschichte einer jungen und schönen Indianerin, die durch Baden und Tanzen am Fluß den Morgen grüßt. Vom eifersüchtigen Gott der Winde und seinen Ungeheuern in Versuchung gebracht, wirft sie sich in den Abgrund ihres eigenen Begehrens. Die Klavierfassung umfaßt einige der schwierigsten Klavierseiten des Komponisten, und es wurde sogar häufig behauptet, sie sei einfach eine Transkription des Orchesterersatzes und somit unspielbar. Débora Halász beweist durch die wohl erste Aufnahme dieses technischen Glanzstücks, daß diese Meinung falsch ist. Zur Bedeutung dieses Stücks in seinem Schaffen erklärte der Komponist: „Nach *Amazonas* verlor ich jegliche Bescheidenheit und Scheu davor, gewagte Sachen zu schreiben“. *Lembrança do Sertão* (*Erinnerung an das Hinterland*) ist eine Transkription des dritten Satzes des Orchesterstücks *Bachianas Brasileiras Nr. 2* (1930), dank des vierten Satzes (*Der kleine Zug*) eines seiner beliebtesten Stücke. Diese Serie von neun *Bachianas* ist seine Hauptleistung der dreißiger Jahre. In ihnen versuchte er, Züge der brasilianischen Folklore mit Techniken der Barockzeit zu vereinigen, durch die Musik von Bach verkörpert, einem Komponisten, den er über alle anderen liebte und als „internationale Folklore“ bezeichnete (vgl. *Bachianas Nr. 4* für Soloklavier in Nr. 1 dieser Serie).

As *Três Marias* (1939) ist noch ein Stück, das Villa-Lobos im Gedanken an Kinder und junge Musiker schrieb. Es wurde auf Edgar Varèses Bitte komponiert und beschreibt Alnitah, Alnilam und Mintika, drei glückliche Mädchen, die ihr Leben lang unzertrennlich bleiben. Es ist auch ein Sternbild der südlichen Hemisphäre und beleuchtet als solches den Weg der Kinder in aller Welt. Bemerkenswert ist der Gebrauch des hohen Registers des Klaviers, und die Schönheit der Klänge, die mit ganz anspruchslosen Mitteln geschaffen werden.

Villa-Lobos hatte stets eine Schwäche für Walzer, die ihn wohl an seine frühen Tage als Sere-nadenspieler in Rio de Janeiro erinnerten. *Poema Singelo* (*Einfaches Gedicht*, 1942) ist einer von ihnen, dessen Form etwa an die einer Ballade erinnert, in welcher der Komponist seine Seele auf eine ganz schlichte und ungekünstelte Art offenbart.

© Fábio Zanon 1999

Die brasilianische Pianistin **Débora Halász** wurde in São Paulo geboren, in der zweiten Generation ungarischer Immigranten. Sie studierte bei Beatriz Balzi und Myrian Dauelsberg, sowie in Meisterklassen von u.a. Bruno Leonardo Gelber und Rosalyn Tureck. Mit fünfzehn Jahren de-

bütierte sie mit dem Symphonieorchester São Paulo und begann, in ganz Brasilien Konzerte zu geben. Sie siegte bei den wichtigsten Wettbewerben ihres Landes, und als sie nur 19 Jahre alt war, wurde sie von der berühmten Pianistin Ingrid Haebler als eines der vielversprechendsten Talente auf dem Gebiet des Klavierspielens bezeichnet. Seit 1989 lebt sie in Deutschland, und sie spielt in vielen Ländern Europas und Südamerikas. Für BIS spielte sie bereits Werke von Schostakowitsch, Ginastera und anderen Komponisten ein. Die Gesamtaufnahme der Klavierwerke von Villa-Lobos basiert auf vielen Jahren zusammen mit der Musik und der Geschichte des Komponisten, der ein sehr enger Freund ihrer Lehrerin Myrian Dauelsberg und ihrer Familie war.



Débora Halász

Hector Villa-Lobos est né dans les derniers jours d'une monarchie vivant dans la ville de jardin bucolique (d'alors) de Rio de Janeiro où un empereur très cultivé gouvernait un monde de chimères et où l'aristocratie et une classe de riches marchands connaissaient tous les meilleurs produits culturels importés. Rio était le centre de toute activité, cosmopolite, chic et vaniteuse; hors d'elle, un pays aux dimensions continentales, inexploré, inaperçu et inconscient de l'étiquette de la cour, développait un microcosme culturel régionalisé, conditionné par les particularités géographiques et les réalités socio-économiques. Les classes supérieures, avec une diète principale d'opéra français et italien et de musique symphonique, éprouvaient simultanément de la répulsion et de la fascination pour la culture "inférieure". Au cours des années impériales (1822-1889), les compositeurs souffrirent de cette identité convulsée: d'un côté ils devaient écrire de la musique classique comme elle était comprise pour satisfaire au goût acquis de l'aristocratie; de l'autre, ils devaient faire face à un accroissement de conscience de l'identité nationale.

Le jeune Villa-Lobos était un exemple typique d'un compositeur oscillant entre ces deux extrêmes. Chez lui, il apprit le violoncelle et prit plaisir à la littérature de chambre traditionnelle; le soir, dans les bars et les sérénades de plein air, il jouait de la guitare et se mêlait en toute liberté aux musiciens noirs récemment libérés, absorbant leur flexibilité d'improvisation et leurs rythmes fascinants. Un désir intuitif de concilier ces deux mondes apparemment contradictoires est évident dans plusieurs de ses œuvres de cette période (environ 1900-1917) qui présentent un compositeur au talent et au don mélodique aussi évidents que son manque de maîtrise des techniques de la composition.

On ne sait rien des circonstances dans lesquelles il écrit la valse sans prétention *Tristorosa* (1910), l'une de ses premières pièces pour piano. Elle n'est pas publiée (Débora Halász la joue à partir d'une copie du manuscrit), et elle ne fut créée qu'en 1968. Le titre est un amalgame de deux mots, "triste" et "chorosa" (larmoyante), un trait trouvé dans plusieurs de ses titres, comme *Rudepoema* et *Momoprecoce* par exemple.

Les années 1906-1912 sont légendaires dans la vie de Villa-Lobos. D'un côté, il est évident qu'il est resté à Rio et qu'il y prit des cours de composition. D'un autre côté, il décida de mener une vie aventureuse pendant la majeure partie de cette période, voyageant dans le pays (surtout par bateau puisque le système de chemin de fer était presque non-existant hors des grandes villes du sud), du sud jusqu'à l'Amazone dans le nord, exécutant parfois de petits travaux pour gagner sa vie. Le compositeur aimait à réinventer des détails de ces voyages, assez audacieux en réalité. L'un est qu'il recueillait des airs folkloriques et indiens au cours de ses voyages. Il n'était pas ethnomusicologue et il n'avait ni l'éducation académique ni le tempérament pour ce faire.

Pourtant, il avait une personnalité réceptive exceptionnelle et il absorba manifestement non seulement les traits musicaux de l'unique culture régionale brésilienne mais aussi le caractère du peuple et l'insondable sens de crainte, nostalgie et solitude de l'homme civilisé face à l'exubérance écrasante de la nature. Pourtant, on ne peut nier que son habileté à créer un monde sonore évocateur fût grandement accrue par ces voyages.

De retour à Rio en 1912, il rencontra et épousa plus tard la pianiste Lucília Guimarães. Villa-Lobos ne fut en fait jamais capable de jouer du piano à un niveau professionnel; une musicalité extraordinairement pratique et une oreille absolue l'en excusèrent. Lucília lui fit comprendre que, pour être pris au sérieux comme compositeur, il devait écrire de la musique substantielle pour piano. En fait, après son mariage, sa musique pour piano devint beaucoup plus compétente, suggérant ses conseils professionnels. Certaines petites pièces comme *Ondulando* (*Ondulation*, 1914, conçue d'abord comme une étude pour le piano) et *O Gato e o Rato* (*Le chat et la souris*, 1914) appartiennent à cette période. Cette dernière fit d'abord partie d'une suite intitulée *Fábulas Características* qui a probablement été perdue. La pièce montre combien Villa-Lobos aimait l'illustration qui trouvait généralement un exutoire dans l'univers des enfants (voir volumes 2 et 3 de cette série). *Ibericarabê* ("Ibérique" et "arabe" condensés en un seul mot) est une autre pièce composée en 1914. On dit qu'elle a appartenu à une *Suite orientale* pour orchestre dont on ne sait pas grand chose. C'est une pièce charmante qui rappelle les prétendus orientalismes et musique de fond des vieilles salles de cinéma et elle doit plus à l'orientalisme de *Schéhérazade* de Rimsky-Korsakov qu'à la musique arabe authentique; le compositeur a dû l'aimer car il utilisa du matériel thématique semblable dans son *Trio pour piano no 1* et son *Concerto pour piano no 1*. Il faut observer que la musique russe était (et est encore) très populaire à Rio, en partie à cause des visites régulières de Diaghilev et des Ballets russes, et Villa-Lobos pourrait avoir incorporé inconsciemment des éléments de cette musique puisqu'il était alors violoncelliste à l'orchestre. Plus tard, il devait dédaigner cette musique et se fâcher quand quiconque le comparait aux compositeurs russes.

Les années 1914 et 1915 virent aussi la composition de sa première pièce majeure pour le piano, les *3 Danças Características Africanas* (*3 danses africaines caractéristiques*) qui devaient devenir l'un des succès majeurs du compositeur; il n'hésitait pas à les programmer quand il voulait donner une impression d'excitation, au point où il en fit une version orchestrale complète avec instruments de percussion exotiques en 1916. Elles sont diamétralement opposées à l'apparence aisée des pièces antérieures et il est amusant de penser au public sophistiqué outragé par cette musique non-conformiste. Ses origines et titre sont, comme souvent chez Villa-Lobos, tenus en suspicion. Il prétend que les pièces ont été conçues à la Barbade et qu'elles reposent sur les

chants des indiens Caripuna du Mato Grosso qui sont apparemment des métis de père indien d'Amérique du Sud et d'ancêtre maternelle noire. Les ethnomusicologues ne trouvent pas d'évidence qu'il ait véritablement utilisé des chants caripunas. L'influence africaine est probablement sentie le plus fortement dans le contour mélodique qui rappelle l'accord des xylophones africains. La syncope caractéristiquement brésilienne d'un modèle iambique est entendue dans les trois pièces et, selon Mário de Andrade, elles sont d'origine portugaise plutôt qu'africaine. Les titres sont *Farrapós (Danse des jeunes gens)*, *Kankukus (Danse des vieilles gens)* et *Kankikis (Danse des enfants)*; la troisième pièce utilise la technique caractéristique d'une progression rapide de notes jouées alternativement par chaque main (voir *Dança do Índio Branco* dans le volume 2) et elle développe un langage harmonique hautement dissonant et un dialogue polyrythmique complexe.

Une autre pièce remarquable de cette période est le cycle *Simples coletânea* (terminé en 1919). L'influence de Debussy se fait ici sentir plus fortement: la texture est plus variée et le langage harmonique plus ambigu mais on peut aussi entendre les échos d'Ernesto Nazareth, le grand compositeur de musique de salon pour le piano en ce temps-là. *Valsa Mística (Valse mystique)* est une juxtaposition de clichés de la valse romantique assaisonnée d'harmonies qui lui donnent un caractère "mystique" tandis qu'*Num Berço Encantado (Dans un berceau enchanté)* est une impression trouble d'un rêve d'enfant. *Rodante (Déhanchement)* repose sur un poème d'Albert Samain et transcrit la frénésie de rondes d'enfants brésiliens. Ici, l'écriture du piano indique déjà le style orchestral épais, en plusieurs couches, de *Rudepoema* (volume 1 de cette série).

Ces pièces, avec *Bailado Infernal* (1920, adaptation d'un opéra abandonné, *Zoé*), furent jouées lors de la Semaine d'Art Moderne à São Paulo en 1922, un rassemblement des jeunes écrivains et peintres brésiliens les plus brillants et iconoclastes qui, avec trois sessions au Théâtre Municipal de São Paulo, changèrent drastiquement la perception de l'art brésilien et sa place dans le monde moderne. Un trait indicatif de l'assurance propre de Villa-Lobos et de sa malice progressive est que la pièce, qui commence avec l'indication "vertigineux et frénétique", progresse en quelques minutes à "infernal" et "encore plus vite".

A Fiandeira (La jeune fille au rouet, 1921) est l'une des pièces les plus populaires de Villa-Lobos. Elle appartient à la tradition d'œuvres descriptives de rouets, commencée probablement par *Gretchen am Spinnrade* de Schubert. Avec ses figurations compliquées et des harmonies légèrement étourdissantes, l'arrangement de Villa-Lobos est aussi bon qu'un autre. Comme plusieurs autres pièces dans ce volume, elle fut créée par le remarquable pianiste et professeur Ernani Braga.

De 1923 à 1930, Villa-Lobos vécut à Paris où il organisa des concerts de sa propre musique et devint une célébrité du jour au lendemain. Au cours de cette période, affranchi de l'étranglement

du public bourgeois du Brésil, il se sentit libre d'expérimenter et de développer le côté plus anarchique et imaginaire de sa personnalité. C'est la période des grandes pièces sauvages comme *Nonet*, *Rudopoema*, *Chôros nos 8-10*, de l'orchestration extravagante, du développement libre et de la superimposition d'idées opposées. Néanmoins, il était maintenant trop sûr de lui pour laisser quelque étiquette décider de ce qu'il pouvait ou ne pouvait pas faire. *Saudades das Selvas Brasileiras* (*Nostalgie des forêts brésiliennes*, Paris, 1927) est un diptyque affectueux et patriotique qui gagne en stature par la solennité de ses ostinati et de son thème expansif qu'on dirait de violoncelle. Les larges arches de sa mélodie, le sens de solitude et un état de communion presque de grâce avec la nature et le paysage sont des traits que Villa-Lobos déploiera encore dans les œuvres les plus ouvertement nationalistes des années 40 et 50. La pièce fut créée par Janine Cools au cours d'un festival de musique moderne à Paris en 1930.

De retour au Brésil en 1930, Villa-Lobos fut pris au milieu d'une révolution qui l'empêcha de faire encore une fois des plans à long terme de vie à l'étranger. Il commença plutôt à apprécier le statut sans précédent d'artiste le plus éminent du Brésil et, ironie du sort, il fut engagé dans la restructuration de l'éducation musicale du pays. Il devait organiser des concerts dans la capitale et jusque dans les endroits les plus isolés de la campagne; lui et ses musiciens devaient souvent faire face à une réception hostile des numéros les plus avant-gardistes du programme.

C'est au cours de l'un de ces voyages en train que, à la demande du pianiste Souza Lima, il écrivit *Caixinha de Música Quebrada* (*Boîte à musique brisée*, 1931). Plusieurs personnes penseraient qu'il s'agit d'une pièce ironique mais c'est en fait un autre produit du sens omniprésent du plaisir de Villa-Lobos, sens qui ne fut jamais entièrement éclipsé par sa nouvelle position de "génie-en-résidence".

Pendant les très prolifiques années 1930, il réussit aussi à préparer des versions alternatives de plusieurs de ses œuvres. *Amazonas* (version orchestrale probablement après 1917, créée à Paris en 1929), fut d'abord conçue pour un très grand orchestre augmenté d'un violonophone et d'une riche section de percussion, et c'est l'une de ses pièces les plus radicalement individuelles, composée dans une forme de spirale tournant progressivement, où les motifs sont reliés mais jamais développés ou répétés, et où tout le pathos narratif réside dans la couleur harmonique et instrumentale. Elle décrit l'histoire d'une belle jeune femme indienne qui accueille l'aurore en prenant un bain et en dansant au bord de la rivière. Tentée par le dieu jaloux des vents et ses monstres, elle se jette dans l'abîme de son propre désir. La version pour piano présente une écriture pour piano des plus compliquées de Villa-Lobos, ce qui a porté plus d'un à soutenir que ce n'est qu'une réduction d'une partie pour orchestre, donc injouable. Débora Halász prouve l'erreur de ce point de vue avec ce qui doit être le premier enregistrement de ce tour de force technique. Le compositeur expliqua

lui-même l'importance de cette pièce dans sa production: "Après *Amazonas*, je n'avais plus de honte ni de gêne à écrire des choses audacieuses." *Lembrança do Sertão* (*Souvenirs des régions reculées*) est une transcription du troisième mouvement de la pièce orchestrale *Bachianas Brasileiras no 2* (1930), l'une de ses pièces les plus populaires grâce à son quatrième mouvement, *Le petit train*. Cette série de neuf *Bachianas* est sa principale réalisation des années 30, où il essaie de concilier des traits de folklore brésilien avec des techniques baroques incarnées dans la musique de Bach, un compositeur qu'il aimait plus que tous les autres et qu'il considérait comme du "folklore international" (voir *Bachianas no 4* pour piano solo dans le volume 1 de cette série).

As Três Marias (1939) est une autre œuvre que Villa-Lobos écrit en pensant à des enfants et à de jeunes musiciens. Composées à la demande d'Edgar Varèse, ces pièces décrivent Alnitah, Alnilam et Mintika, trois joyeuses filles qui restent inséparables toute leur vie. Elles sont aussi une constellation de l'hémisphère sud, illuminant le chemin de tous les enfants du monde. L'écriture est remarquable par son emploi du registre aigu du piano et ses textures agréables créées avec des ressources très modestes.

Villa-Lobos a toujours eu un faible pour les valse qui devaient lui rappeler ses années de jeunesse comme musicien de sérénades à Rio de Janeiro. *Poema Singelo* (*Simple poème*, 1942) est l'une d'elles dont la forme est approximativement celle d'une ballade où le compositeur met son âme à nu d'une manière toute simple et naturelle.

© Fábio Zanon 1998

Née à São Paulo, la pianiste brésilienne **Débora Halász** est la seconde génération d'immigrants hongrois. Une élève de Beatriz Balzi et Myrian Dauelsberg, elle participa aussi à des classes de maître, dont celles de Bruno Leonardo Gelber et Rosalyn Tureck. A 15 ans, elle fit ses débuts avec l'Orchestre Symphonique de São Paulo et commença à donner des concerts partout au Brésil. Gagnante des plus importants concours dans son pays, elle n'avait que 19 ans quand la distinguée pianiste Ingrid Haebler la désigna comme l'un des talents les plus prometteurs du domaine du piano. Depuis 1989, elle vit en Allemagne et elle s'est produite dans plusieurs pays d'Europe et d'Amérique du Sud. Débora Halász a déjà enregistré des œuvres entre autres de Chostakovitch et Ginastera sur disque BIS. L'enregistrement de l'intégrale des œuvres pour piano de Villa-Lobos est le résultat de plusieurs années de vie commune avec la musique et l'histoire du compositeur qui était un très bon ami de son professeur, Mme Dauelsberg, et de sa famille.

VILLA-LOBOS

