

A stylized illustration of a woman with a large, wide-brimmed yellow hat and a blue top, sitting in a dark boat. The boat is filled with a large pineapple and several oranges. A green parrot is perched on the oranges. The background features a blue sky, a dark green hill with a white church with two towers, and a cluster of tall palm trees on another island. The overall style is reminiscent of mid-20th-century modernist art.

BIS

Heitor Villa-Lobos

Bachianas Brasileiras Nos. 7 · 8 · 9

São Paulo Symphony Orchestra

Roberto Minczuk

VILLA-LOBOS, HEITOR (1887-1959)

BACHIANAS BRASILEIRAS NO. 7 (1942) (Max Eschig) 26'00

- 1 I. Preludio (Ponteio). *Adagio* 7'14
- 2 II. Giga (Quadrilha caipira). *Allegretto scherzando* 4'19
- 3 III. Toccata (Desafio). *Andante quasi Allegretto* 6'58
- 4 IV. Fuga (Conversa). *Andante* 7'05

BACHIANAS BRASILEIRAS NO. 9 (1945) (Max Eschig) 8'13

Version for string orchestra

- 5 I. Prelude. *Vagaroso e místico* 2'05
- 6 II. Fugue. *Poco apressado* 6'07

BACHIANAS BRASILEIRAS NO. 9 (1945) (Max Eschig) 8'33

Version for choir a cappella

- 7 I. Prelude. *Vagaroso e místico* 1'59
- 8 II. Fugue. *Poco apressado* 6'34

BACHIANAS BRASILEIRAS NO. 8 (1944) (Max Eschig) 23'47

- 9 I. Preludio. *Adagio* 5'14
- 10 II. Aria (Modinha). *Largo* 7'35
- 11 III. Toccata (Catira batida). *Vivace* 5'34
- 12 IV. Fuga. *Poco moderato* 5'11

TT: 67'42

SÃO PAULO SYMPHONY ORCHESTRA (OSESF) leader: CLAUDIO CRUZ

SÃO PAULO SYMPHONY ORCHESTRA CHOIR choral director: NAOMI MUNAKATA [7]-[8]

ROBERTO MINCZUK conductor

The creativity of Villa-Lobos found expression not only in his musical production, but also in his thoughts and comments on music in general and on his own compositions in particular. He would write at a great speed, practically without stopping, with a perfect awareness of his own value. Using words, he tried to explain the heroics and true ‘gems’ of music. ‘*Bachianas Brasileiras* is the name of a genre of musical composition based on the continuous intimacy with the great oeuvre of J.S. Bach. In terms of harmonic, polyphonic and melodic mood it also shows a spontaneous affinity with one of the main forms of folkloric music of the north-east of Brazil.’ For Villa-Lobos, Bach ‘is a universal folkloric source, rich and intense as all popular sound materials of all countries, emanating directly from the people’. Sometimes his observations were fairly complex and not easily digested, as in the following statement: ‘Bach’s music comes from the infinity of the stars to infiltrate the earth as folkloric music. Thus the cosmic phenomenon reproduces itself in the soil, dividing itself into the different parts of the globe, while tending to become universalized’. The nine *Bachianas Brasileiras* were written between 1930 and 1945, during the height of the composer’s maturity. At that time Villa-Lobos had already composed some quite ‘advanced’ works, such as the extraordinary *Noneto* (1923) and the highly modernistic symphonic poem *Amazonas* (1917), to name but two.

The *Bachianas* are, in fact, suites in two, three or four movements with a strong Brazilian flavour. And this Brazilian character is not restricted to the music – as if that would have been insufficient... The titles of the movements, placed in brackets after the formal name, clearly show the composer’s intention: *Introduction (Embolada)*; *Prelude (Ponteio, Canto do Capadócio)*; *Aria (Modinha, Cantiga, Cantilena)*; *Fugue (Conversa)*; *Toccata (Desafio, Catira, Pica-pau, O Trenzinho do Caipira)*.

Experimenting tirelessly, in the *Bachianas* Villa-Lobos strove for a great variety of combinations of timbres: cello and orchestra (No. 1); piano and orchestra (No. 2); voice and eight cellos (No. 5); flute and bassoon (No. 6); strings or voices (No. 9) and symphony orchestra (the rest). The best-known, the most performed and the most recorded of them is No. 5, for soprano and eight cellos.

Bachianas Brasileiras No. 7, for large symphony orchestra, was written in 1942 and dedicated to the then Minister of Education, Gustavo Capanema. This is one of the very rare examples of Villa-Lobos dedicating a work to a politician – although, in this case, Capanema was his personal friend. The world première, conducted by the composer himself, took place in Rio de Janeiro with the Symphony Orchestra of the Municipal Theatre, on 13th March 1944. After the death of Villa-Lobos, the work was presented in the form of a ballet in Rio de Janeiro (1960) and in Cuba (1982).

The first movement, *Preludio (Ponteio)*, begins directly with a simple motif in the cor anglais and horn, repeated by the oboe and bass clarinet. The mood of a guitar *ponteio* is suggested by the *pizzicato* of the violins. The expressive main theme is played by the oboe, and then repeated by the piccolo, flute, cor anglais and violins together. A central *Adagio* section begins with a motif presented by the bass clarinet and a solo viola. This is followed by the motif from the opening of the movement, which ends in unison on the note G.

The second movement, *Giga (Quadrilha caipira)*, starts with a *fugato* in a lively tempo. The theme, in the second violins, begins with an accentuated up-beat and, to reinforce it, on this note only, Villa-Lobos adds other instruments. Adhemar Nóbrega, friend and collaborator of the composer, describes this well: ‘To put it plainly, it is as if those instruments [...] gave a push to the person who is about to join the Quadrilha’. A new motif, beginning with a *glissando* in the violins and horn, does not undermine the prevailing cheerfulness: before the return to the initial section, the clarinet leads us into a slightly nostalgic mood, seconded by the strings that maintain the lively rhythm. The cellos join the song. The recapitulation of the first theme is accompanied by the nostalgia of the clarinets, now in augmented note values. The section finishes, as previously, in beautiful unison, now on E flat.

In the third movement *Toccata (Desafio)*, of a festive, happy and noisy character, two percussion instruments appear for the first time besides the timpani: the xylophone and the *coco* (South American wooden blocks). The latter, present in the

first five bars, reappears only at the end of the movement. Villa-Lobos, normally lavish in his use of percussion, is quite economical here, using the *coco* as a special seasoning, only to add the hint of a new taste, and he does so – as does every good chef – at precisely the right moment. The *desafio* (‘challenge’) appears right at the beginning in the trumpet, and is immediately ‘taken up’ by the trombone, muted, as is the trumpet. The mood is one of constant agitation, while various instruments repeat the motif. The restlessness increases when the horns and the trumpets, accompanied by the xylophone, brusquely appear and new musical ideas emerge, always in dialogue form. The intensity increases even further when the brass instruments introduce a new motif; there is another melody in the strings. The capacity of Villa-Lobos to create seems inexhaustible. A certain calm emerges when the low instruments sing another, previously unheard melody. The horns, in chorus, prepare the recapitulation, which ensues with some modifications.

As a finale, we find a (non-traditional) fugue or ‘conversation’, as Villa-Lobos names the movement in order to describe the presentation of the theme in different instruments, as if the orchestra were chatting. When the exposition is over, episodes ensue in which the principal motif appears in several keys. Contrapuntal elements, in the form of counter-subjects, emerge here and there to provide an outlet for the composer’s creative capacity. The *Fuga* finishes solemnly in D major, with a very brief coda that reaffirms the key and presents a new motif played by woodwind, brass instruments, violas and cellos.

Written in 1944, *Bachianas Brasileiras No. 8* is, like the preceding work, for symphony orchestra. It is dedicated to Mindinha (Arminda Neves d’Almeida), the composer’s second wife. The première took place in Rome three years after it was composed, with the Orchestra of the National Academy of Santa Cecilia, conducted by the composer.

Exceptionally, the first movement, *Preludio*, has only one name. In a slow tempo, the violas come to rest, giving way to the cellos that launch the first theme with an expressive *glissando* leap of a ninth. Immediately after this, the double

basses begin a delicate counterpoint and, after a sudden change from *Adagio* to *Andante*, the trumpets and horns are accompanied by the strings. In an even more flowing tempo, the woodwind and violins, in a high register, prepare us for another motif appearing in the horns. Towards the end, the cellos (and bass clarinet) introduce a new theme based on the eight initial quavers, the movement ending with a vigorous orchestral *tutti* on the note C.

In the *Aria* (*Modinha*), a brief introduction prepares the entrance of the first theme, played by the bass clarinet and four cellos. The other strings provide harmonic support in *pianissimo*. Brief variations follow, sometimes in canon. After a short introduction, the central section launches a new theme in the low instruments. Five bars later the clarinet presents another idea, of an expressive character, immediately followed by the strings in a rhythmic, dance-like accompaniment. The movement finishes with a soft *pizzicato* in the low strings.

The third movement is a *Toccata*, with the Brazilian designation ‘catira batida’: according to the folklore scholar Luiz Câmara Cascudo, this is ‘a Brazilian rural dance performed throughout the south and in some central parts, known since the colonial period, but of uncertain origin’. It has a strong rhythm in a 6/8 beat (recalling a gigue), with characteristics of Brazilian dance. Cheerful motifs follow each other, first in the wind instruments, then spreading to the strings. The rhythm slows down gradually, leading to a flute solo, played above the other wind instruments reinforced by the cellos. By and by other instruments join in, making the dance more and more animated. Suddenly, the tempo changes and the percussion instruments (timpani and wood blocks) prepare for a new theme, initially played by the muted solo trombone, followed by the cor anglais and horn. A recapitulation followed by a coda ends the movement.

The *Fuga* is the fourth movement, again with only the one name. An introduction of six bars in *Tempo poco moderato* begins the movement. The bassoon presents the principal theme, which unfolds in a very Brazilian manner. The answer, from the horn, begins the fugue, in a ‘conversation’ with the clarinets, cor anglais

and, finally, violins. A small section, like the *stretto* of a scholarly fugue and based on the strong and sharp rhythm from the beginning, ends the work.

After two works for full symphony orchestra, in *Bachianas Brasileiras No. 9* Villa-Lobos chose choir and string orchestra, or rather, with a double purpose, choir or strings. Among his compositions for choir *a cappella* it is one of the most complex and difficult to perform. For strings it is also a substantial work, with very difficult passages, especially for the double basses. Although the work was written in New York in 1945, Villa-Lobos seems to have had his mind on Paris, a city that had welcomed him and where he felt he could display his genius to the world. Right below the title and his name, in a mixture of Portuguese and French, is written: ‘Para orquestra des vozes ou de cordes’.

The world première of *Bachianas Brasileiras No. 9* took place at the Municipal Theatre of Rio de Janeiro on 17th November 1948 (eleven years to the day before the composer’s death), with the Orquestra Sinfônica Brasileira conducted by Eleazar de Carvalho. The idea of using voices for special effects was not new to Villa-Lobos. Already in the *Noneto* (1923) the choir was used extensively for percussive effects. And in *Chôros No. 10* (1926) for symphony orchestra and choir, in *Chôros No. 3* (1925) for instrumental ensemble and male choir, in *Mandú-cárará* (1949) for large symphony orchestra and choir (including children) and in *Suite No. 4* of the *Descobrimento do Brasil (Discovery of Brazil)*, Villa-Lobos employed the choir for effects in timbre, by means of the use of words in Nheengatu, the so called ‘general language’ of the indigenous peoples of Amazonas. In the case of *Bachianas No. 9*, however, the choir is not an auxiliary instrument, used occasionally and for special effects. As an *a cappella* choir, it is central, and intended to perform what a string orchestra is capable of carrying out. Naturally certain adjustments in pitch are necessary: for instance, the first note played – with an accent – by the first violins in the orchestral version is a very high G, beyond the compass of the human voice. For the best possible result, Villa-Lobos suggested specific syllables for each part, thus making the intricate interplay of melodies clearer to the listener.

The *Prelude*, in a 'slow and mystical' tempo (*vagaroso e místico*), begins in an unexpected manner: a very loud chord from the entire group. Part of the ensemble continues to sound in *pianissimo*, while the rest fall silent after the accentuated and very brief chord. Half of the first violins hold the note G; half of the second violins, half of the cellos and half of the double basses maintain the note C. The mood is thus prepared. Two bars later, the violas play the main theme of the *Fugue*. It is like a procession of monks praising God, slowly walking between the extreme sounds (heaven and earth?) left by the initial explosion. The high note disappears and a solo viola repeats the theme in its entirety. A short chromatic passage in the high voices, above a pedal on C, leads the harmony to a clear and unambiguous C major. There is a short reply in the low voices, before the high voices begin a simple but highly expressive melody, supported by a dense polyphony, until the double basses take the lead. The whole group returns to the discourse, reaching an interrogative point on a *fermata* that prepares the entrance of the *Fugue*.

The *Fugue*, in a 'slightly hurried' tempo (*poco apressado*), is composed in a free style. The cellos present the principal theme vigorously. The violas answer, while the cellos play the counter-subject. Then the double basses enter, followed by the second violins. As a counterexposition, the first violins play the principal motif in C minor in a high register and the double basses and cellos answer in F minor. The exposition is concluded. Several episodes follow with an abundance of modulations and harmonies, in the composer's typical style. Throughout, melodically and rhythmically altered fragments of the theme wander through the entire ensemble. In the middle of the dense polyphony, a brief, pleading melody emerges like a clamour to the skies, sung in three octaves and repeated several times until it finds peace on a chord of E flat major. A short transition takes place and the harmony changes character. Following the entrance of the double basses in a high register, a *fermata* on a B minor chord brings a certain calm after the agitated passages. Solitary but expressive, the violas play the main theme, leaving out the repetition of the first bar to a surprisingly dramatic effect. The double basses answer and a great *rallentando*

announces the grandiose finale. Before the last chord, the violas and the second violins, as if in supplication, manage to overcome the tumult of sounds with a short chromatic melody of four notes. A great unison in *fortissimo*, on C, closes the series of the *Bachianas Brasileiras*. Everything comes together at one sole point, sure and indivisible.

© Roberto Duarte 2006

With more than 130 concerts every season, the **São Paulo Symphony Orchestra** (OSESP) is now considered the most important orchestra in Latin America. In eclectic programmes that combine great works of the international repertoire with world premières and Brazilian compositions, the orchestra brings some of the most acclaimed soloists and conductors to Brazil. Among more than 60 guest musicians every year one could mention Kurt Masur, Krzysztof Penderecki, Barbara Hendricks, Pascal Rogé, Roberto Cominati, Stephen Kovacevich, Nelson Freire, Pepe Romero, Miriam Fried and Renaud Capuçon. The concerts held at the 1,500-seat Sala São Paulo, the orchestra's home, are usually sold out and so too are all of the subscription series. Since 1997, under the direction of John Neschling, the orchestra has gone through transformations that have made it into a new benchmark of quality and excellence in art, culture and education in Brazil.

Founded in 1994, the **Coro da Orquestra de São Paulo** (Choir of the São Paulo Symphony Orchestra) was established to present works for choir and orchestra as well as *a cappella*. The group has been directed by Naomi Munakata since 1995, and during this time it has participated in numerous concerts with renowned orchestras and conductors. It has performed many important works, including Brahms's *German Requiem*, Verdi's and Mozart's *Requiems*, Carl Orff's *Carmina Burana* and *Catulli Carmina*, Bach's *Christmas Oratorio* and *St. Matthew Passion*, Villa-Lobos's *Chôros No. 10* and Leonard Bernstein's *Chichester Psalms*. It also presented Carlos Gomes's cycle of Italian operas in commemoration of the centenary of the com-

poser's death. The choir participates in the São Paulo Symphony Orchestra's regular concert series and, with the orchestra, has presented the first Brazilian performances of works such as Walton's *Belshazzar's Feast* and Bernstein's *Missa Brevis*. It received the Carlos Gomes Award for Best Choir in 1999 and 2001.

Roberto Minczuk is the artistic director of Orquestra Sinfônica Brasileira and the Campos do Jordão International Winter Festival. He has been associate conductor of the New York Philharmonic Orchestra, conducting this orchestra for the first time in 1998, and for eight years was co-artistic director of the São Paulo Symphony Orchestra. Minczuk regularly conducts the world's foremost orchestras, including the New York, Los Angeles and London Philharmonic Orchestras, the Philadelphia Orchestra and Orchestra National de Lyon. In 2001, he received the Martin Segall Award and in 2004 the Emmy Award for the programme *New York City Ballet – Lincoln Center Celebrates Balanchine 100 (live from Lincoln Center)*.

A criatividade de Villa-Lobos manifestou-se não apenas na produção musical, mas também em reflexões e definições sobre música e a respeito de suas próprias composições. Escrevia em ritmo acelerado, quase sem parar, e era perfeitamente consciente de seu valor. Procurava explicar em palavras as audácias e verdadeiros ‘achados’ musicais. “*Bachianas Brasileiras* é o título de um gênero de composição musical baseado na constante familiaridade com a grandiosa obra de J.S. Bach e também na espontânea afinidade do ambiente harmônico, contrapontístico e melódico, como uma das principais modalidades da música folclórica do Nordeste do Brasil.” Para Villa-Lobos, Bach “é uma fonte folclórica universal, rica e profunda como todos os materiais sonoros populares de todos os países, procedentes diretamente do povo.” Às vezes, suas definições davam-se de forma bastante complexa e de difícil aceitação, como no caso da afirmação: “A música de Bach vem do infinito astral para se infiltrar na terra como música folclórica e o fenômeno cósmico se reproduz nos solos, subdividindo-se nas várias partes do globo terrestre, com tendências a se universalizar”. As nove *Bachianas Brasileiras* foram escritas entre 1930 e 1945, em plena maturidade do compositor. Naquela época algumas obras bem ‘avançadas’ já haviam sido escritas por Villa-Lobos, como o extraordinário *Noneto*, em 1923, e o moderníssimo poema sinfônico *Amazonas*, em 1917 – para citar apenas dois exemplos.

As *Bachianas* são, na realidade, suítes em dois, três e quatro movimentos com forte sabor do Brasil. E seu brasileiro não se restringe (como se isso fosse pouco...) às notas musicais. Os títulos dos seus movimentos, colocados entre parênteses após a denominação convencional, demonstram claramente a sua intenção: *Introdução (Embolada)*; *Prelúdio (Ponteio, Canto do Capadócio)*; *Aria (Modinha, Cantiga, Cantilena)*; *Fuga (Conversa)*; *Toccata (Desafio, Catira, Pica-pau, O Trenzinho do Caipira)*.

Experimentador infatigável, Villa-Lobos buscou uma grande variedade de combinações tímbricas nas *Bachianas*: orquestra de violoncelos (nº 1); piano e orquestra (nº 2); canto e oito violoncelos (nº 5); flauta e fagote (nº 6); cordas ou vozes (nº 9).

As outras, para orquestra sinfônica. Dentre elas, a mais conhecida, a mais executada, a mais gravada é a de nº 5, para soprano e oito violoncelos.

Bachianas Brasileiras nº 7, para grande orquestra sinfônica, foi escrita em 1942 e dedicada ao então Ministro da Educação Gustavo Capanema. Este é um dos raríssimos exemplos de dedicatória a um político, porém, nesse caso, Capanema era seu amigo pessoal. A primeira audição mundial, sob a regência do compositor, teve lugar no Rio de Janeiro com a Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal, a 13 de março de 1944. Após a morte de Villa-Lobos, a obra foi apresentada no Rio de Janeiro em forma de balé, em 1960, e também em Cuba, em 1982.

O primeiro movimento, *Prelúdio (Ponteio)*, começa diretamente com um motivo simples da trompa e corne-inglês, logo repetido pelo oboé e clarone. O ambiente do *Ponteio* dos violões é dado pelos *pizzicati* dos violinos. O expressivo tema principal é dado pelo oboé, logo repetido pelo flautim, flauta, corne-inglês e violinos. Uma seção central em *adagio* inicia-se com um motivo executado pelo clarone e por uma viola solo. A seguir, ouve-se o motivo de abertura do movimento. O qual termina com um uníssono sobre a nota sol.

O segundo movimento, *Giga (Quadrilha caipira)*, tem início com um *fugato* em *andamento vivo*. O tema começa com anacruse acentuada e, para reforçá-la, Villa-Lobos adiciona – somente aí – outros instrumentos. Quanto a isso, Adhemar Nóbrega bem descreve: “Em termos menos ortodoxos, é como se esses instrumentos [...] dessem um empurrão naquele que vai entrar na *Quadrilha*”. Um novo motivo, iniciado com *glissando* nos violinos e trompas, não altera a alegria reinante: antes do retorno à seção inicial, o clarinete conduz a uma atmosfera um pouco nostálgica, secundada pelas cordas, que continuam a manter o ritmo vivo. Os violoncelos unem-se ao canto. A reexposição do primeiro tema é acompanhada pela nostalgia dos clarinetes, agora com seus valores aumentados. O trecho conclui, como de hábito, em um belo uníssono em mi bemol.

Na *Toccata (Desafio)*, terceiro movimento, de caráter festivo, alegre e ruidoso, aparecem pela primeira vez dois outros instrumentos de percussão, além dos tímpa-

nos: o xilofone e o coco. Este último, presente nos cinco compassos iniciais, reaparece apenas no final do movimento. Villa-Lobos, sempre pródigo no uso da percussão, é aqui bastante econômico, usando o coco como um tempero especial, somente para ‘dar um gostinho’ diferente e, é claro, como todo bom chef, na hora certa. O ‘desafio’ aparece logo no início com o trompete, imediatamente ‘respondido’ pelo trombone, ambos com surdina. O clima é sempre agitado, enquanto o motivo é repetido por vários instrumentos. A inquietação aumenta quando as trompas e os trompetes, acompanhados pelo xilofone, aparecem bruscamente e novas idéias musicais surgem, sempre em forma de diálogo. A intensidade aumenta ainda mais quando os metais tocam um novo motivo: mais uma melodia nas cordas. A capacidade de criar, em Villa-Lobos, parece inesgotável. Um pouco de calma surge quando os instrumentos graves cantam outra inusitada melodia. As trompas, em coral, preparam a reexposição, porém com algumas modificações.

Como conclusão, deparamo-nos com uma fuga (não tradicional) ou “conversa” – como assinala Villa-Lobos – para descrever a apresentação do tema nos vários instrumentos, como se a orquestra estivesse ‘conversando’. Terminada a exposição, começam os episódios onde o motivo principal aparece em várias tonalidades. Contrapontos, à moda de contra-sujeitos, despontam aqui e ali para dar vazão à capacidade criadora do compositor. A fuga termina, solenemente, em Ré maior, com uma pequeníssima coda, que reafirma a tonalidade e apresenta um novo motivo tocado por algumas madeiras, metais, violas e violoncelos.

Escrita em 1944, a *Bachianas Brasileiras nº 8* é destinada, como a anterior, a orquestra sinfônica e dedicada a Mindinha – Arminha Neves d’Almeida, segunda mulher do compositor. Três anos após ser composta, a estréia aconteceu em Roma, com o autor à frente da Orquestra da Academia Nacional de Santa Cecília.

O primeiro movimento, *Prelúdio*, é um dos raros sem a dupla denominação. Em andamento lento, as violas repousam, dando passagem aos violoncelos que lançam o primeiro tema em um expressivo salto de nona, *glissando*. Logo a seguir, os contrabaixos iniciam um delicado contraponto e numa súbita mudança de *ada-*

gio para *andante*, os trompetes e as trompas são acompanhados pelas cordas. Em andamento ainda mais movido, as madeiras e os violinos no agudo preparam mais um motivo, que aparece nas trompas. Ao final, os violoncelos (e clarone) introduzem um novo tema baseado nas oito colcheias iniciais, concluindo o movimento com um vigoroso *tutti* orquestral sobre a nota dó.

Na *Aria (Modinha)*, uma pequena introdução prepara a entrada do primeiro tema, exposto pelo clarone e quatro violoncelos. As outras cordas em *pianissimo* dão-lhes o apoio harmônico. Sucedem-se pequenas variações, algumas vezes em cânone. A seção central, depois de uma pequena introdução, lança nos instrumentos graves um novo tema. Cinco compassos depois, o clarinete apresenta mais um, de caráter expressivo, e é logo seguido por um acompanhamento ritmado, como uma dança, pelas cordas. O movimento termina com um delicado *pizzicato* das cordas graves.

O terceiro movimento é uma *Toccata*, agora com a denominação brasileira de ‘catira batida’: uma “dança rural brasileira difundida no Sul e em alguma parte do centro, conhecida desde a época colonial, de origem incerta”, nos ensina Luiz Câmara Cascudo. Trata-se de uma peça fortemente ritmada em compasso 6/8 (lembrando uma giga), com características de dança brasileira. Os motivos sempre alegres sucedem-se, inicialmente nos sopros, para depois contagiarem as cordas. O ritmo se abranda aos poucos conduzindo a um solo de flauta, sobre uma base dos sopros, reforçados pelos violoncelos. Logo outros instrumentos juntam-se e tornam a dança ainda mais animada. Subitamente, o andamento muda e a percussão (tímpanos e blocos de madeira) prepara um novo tema, inicialmente no trombone solo com surdina e depois no corne-inglês e na trompa. Uma reexposição seguida de coda encerra o movimento.

A *Fuga* é o quarto movimento, também sem dupla denominação. Uma introdução de seis compassos em andamento *poco moderato* inicia o movimento. O fagote apresenta o tema principal, revelado de maneira bem brasileira. A resposta da trompa inicia a fuga, em uma ‘conversa’ com os clarinetes, corne-inglês e, final-

mente, violinos. Uma pequena seção, como um *stretto* de uma fuga escolástica, baseada no ritmo forte e incisivo do início, encerra a obra.

Depois de duas peças para orquestra sinfônica completa, Villa-Lobos elege na *Bachianas Brasileiras nº 9* o coro e a orquestra de cordas, ou melhor, coro ou cordas, com dupla destinação. Para coro *a cappella*, é uma das suas composições mais complexas e de difícil execução. Para as cordas é também uma obra de fôlego, com passagens de grande dificuldade, especialmente para os contrabaixos. Apesar de ter sido escrita em Nova York, em 1945, Villa-Lobos parecia estar com o seu pensamento em Paris, cidade que o acolheu e onde ele pôde mostrar ao mundo o seu gênio. Logo abaixo do título e de seu nome, lê-se: “Para orquestra des vozes ou de cordes.”

A primeira audição mundial da *Bachianas nº 9* ocorreu no Theatro Municipal do Rio de Janeiro a 17 de novembro de 1948 (exatamente 11 anos antes de sua morte), com a Orquestra Sinfônica Brasileira sob a regência de Eleazar de Carvalho. A idéia de usar as vozes para efeitos especiais não era nova. Já no *Noneto* (1923) o coro foi muito usado para efeitos percussivos. Também no *Choros nº 10* (1926) para orquestra sinfônica e coro, no *Choros nº 3* (1925) para conjunto instrumental e coro masculino, no *Mandú-çarárá* (1949) para grande orquestra sinfônica, coro de adultos e infantil e também na *Suite nº 4* do *Descobrimento do Brasil* Villa-Lobos usou o coro com recursos timbrísticos, por meio de palavras indígenas em Nheengatu, ou Língua Geral. Mas, no caso da *Bachianas nº 9*, o coro não é instrumento acessório, de uso ocasional e para efeitos especiais. É fundamental, pois se trata de um coro *a cappella* a interpretar aquilo que uma orquestra de cordas é capaz de realizar. É claro que adaptações na altura de alguns sons são necessárias: no primeiro ataque, a nota tocada pelos primeiros violinos é um sol superagudo, inatingível pela voz humana. Para que tudo resultasse bem, Villa-Lobos sugeriu sílabas determinadas para cada naípe, tornando assim o intrincado conjunto de melodias mais claro ao ouvinte.

O *Prelúdio*, em andamento “vagaroso e místico”, começa de forma inesperada: acorde fortíssimo executado por todo o grupo. Parte da orquestra continua soando

em *pianissimo*, enquanto os outros silenciam, após o acorde acentuado e de pouca duração. Metade dos primeiros violinos segura a nota sol, metade dos segundos violinos, metade dos violoncelos e metade dos contrabaixos mantêm a nota dó. O ambiente está preparado. Dois compassos depois, as violas entoam o tema principal da *Fuga*. É como uma procissão de monges, louvando ao Senhor, caminhando lentamente entre os sons extremos (o céu e a terra?) deixados pela explosão inicial. O agudo desaparece e uma viola solista repete toda a melodia. Um pequeno trecho cromático no agudo, sobre um pedal em dó, conduz a harmonia a um claro e singelo Dó maior. No grave, vem a resposta curta antes que os agudos iniciem uma melodia simples, porém altamente expressiva, amparada por uma densa polifonia, até que os contrabaixos tomem a palavra. Todo o grupo retoma o seu discurso para alcançar um ponto interrogativo sobre uma fermata que prepara a entrada da *Fuga*.

A *Fuga*, em andamento “pouco apressado”, foi composta em estilo livre. Vigorosamente os violoncelos expõem o tema principal. Respondem as violas, enquanto os violoncelos apresentam o contra-sujeito (ou contratema). Depois chegam os contrabaixos, seguidos dos segundos violinos. Como uma contra-exposição, os primeiros violinos entoam no agudo o motivo principal em dó menor e os contrabaixos e violoncelos respondem em fá menor. A exposição está concluída. Seguem-se vários episódios com abundância de modulações e harmonias, bem ao estilo do compositor. Não obstante, fragmentos do tema, modificados melódica- e ritmicamente, passeiam por toda a orquestra. Em meio à densa polifonia surge, como um clamor aos céus, uma pequena melodia suplicante cantada em três oitavas e repetida cinco vezes até encontrar repouso sobre um acorde de mi bemol maior. Curta transição e a harmonia muda de caráter. Após a entrada dos contrabaixos no registro agudo, uma fermata sobre um acorde de si menor traz uma certa calma, depois de agitadas passagens. Solitárias mas expressivas, as violas expõem o tema principal, sem a repetição do primeiro compasso em um efeito surpreendentemente dramático. Respondem os contrabaixos e um grande *rallentando* prenuncia o final majestoso. Antes do último acorde, as violas e os segundos violinos, como num apelo, sobre-

põem-se ao turbilhão de sons numa curta melodia cromática de quatro notas. Um grande uníssono em *fortississimo*, o tradicional dó, encerra a série das *Bachianas Brasileiras*. Todos unidos em um único ponto: seguro e indivisível.

© Roberto Duarte

Com mais de 130 apresentações anuais em sua temporada de concertos, a **Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo** – OSESP – é considerada hoje a mais importante orquestra da América Latina. Com uma programação abrangente – que mescla as grandes obras da literatura musical internacional com primeiras audições mundiais e compositores brasileiros –, a OSESP traz ao Brasil alguns dos maiores solistas e regentes da atualidade, como o maestro Kurt Masur, o compositor Krzysztof Penderecki, a cantora Barbara Hendricks, os pianistas Pascal Rogé, Roberto Cominati, Stephen Kovacevich e Nelson Freire, o flautista Emmanuel Pahud, o violonista Pepe Romero, os violinistas Miriam Fried e Renaud Capuçon, dentre mais de 60 convidados a cada ano. Nos concertos que realiza na Sala São Paulo, sede da Orquestra, os 1500 ingressos esgotam-se em praticamente todas as apresentações e, ano após ano, as séries de assinatura disponibilizadas têm sua capacidade máxima alcançada. Desde 1997 sob a direção do maestro John Neschling, a Orquestra passou por transformações que a colocaram como um novo referencial de qualidade e excelência nos campos da arte, da cultura e da educação no Brasil.

Há mais de uma década sob direção de Naomi Munakata, o **Coro da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo** apresenta-se nas temporadas da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo e também em concertos próprios, em formação sinfônica, de câmara ou *a cappella*. No início denominado Coro Sinfônico do Estado de São Paulo, foi reestruturado e agregado em 2000 pela OSESP e em 12 anos de atividade desenvolveu um repertório abrangente, com obras como *Um Réquiem alemão* de Brahms; os réquiens de Verdi, Mozart e Penderecki; o *War Requiem* de Britten, *Carmina Burana* e *Catulli Carmina*, de Carl Orff; *Oratório de Natal* e as

paixões segundo São Mateus e São João, de Bach; *Choros nº 10*, de Villa-Lobos; *Maracatu do Chico Rei*, de Francisco Mignone; e *Chichester Psalms*, de Leonard Bernstein, além do ciclo de óperas italianas de Carlos Gomes, em comemoração ao centenário da morte do compositor. Tendo realizado as primeiras audições no Brasil de peças como *Belshazzar's Feast*, de William Walton; *Missa brevis*, de Bernstein, destaca-se pela atenção ao repertório coral brasileiro.

Diretor artístico e regente titular da Orquestra Sinfônica Brasileira e da Filarmônica de Calgary, **Roberto Minczuk** também é Diretor artístico do Festival Internacional de Inverno de Campos do Jordão. Foi o regente associado da Filarmônica de Nova York, com a qual fez a sua estréia em 1998, e durante oito anos foi também diretor artístico adjunto da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. Atualmente rege freqüentemente as filarmônicas de Nova York, Los Angeles, Londres, Oslo e Israel, Orquestra da Filadélfia; sinfônicas de St. Louis, Atlanta, Baltimore, Orquestra Nacional de Lyon e Royal National Scottish, dentre outras. Recebeu o Prêmio Martin Segall em 2001 e o Emmy em 2004 pelo programa *New York City Ballet – Lincoln Center Celebrates Balanchine 100 (live from Lincoln Center)*.

Villa-Lobos' Kreativität fand ihren Ausdruck nicht nur in seinem musikalischen Schaffen, sondern auch in seinen Gedanken und Kommentaren zur Musik im allgemeinen und zu seinen eigenen Kompositionen im besonderen. Er schrieb schnell, fast ohne Pause, und war sich seines Wertes sehr wohl bewußt. Wenn er Worte benutzte, dann versuchte er, die Helden und die wahren Schätze der Musik zu erklären. „*Bachianas Brasileiras* – so heißt eine Kompositionsgattung, die auf der intimen Kenntnis der großen Werke von J. S. Bach beruht. In harmonischer, kontrapunktischer und melodischer Hinsicht zeigt sie außerdem eine direkte Affinität zu einer der Hauptformen der Volksmusik aus dem Nordosten Brasiliens.“ Für Villa-Lobos ist Bach eine „universale folkloristische Quelle, reich und unerschöpflich wie die Musik, die direkt vom Volk kommt.“ Manchmal waren seine Betrachtungen ziemlich kompliziert und schwer verdaulich, wie etwa die folgende: „Bachs Musik kommt aus der Unendlichkeit der Sterne, um die Erde als Volksmusik zu infiltrieren. Daher reproduziert sich das kosmische Phänomen im Erdboden, teilt sich auf die verschiedenen Teile des Globus auf und wird so immer universal.“ Die neun *Bachianas Brasileiras* wurden in den Jahren 1930 bis 1945 komponiert, auf dem Höhepunkt der künstlerischen Reife ihres Schöpfers. Zu jener Zeit hatte Villa-Lobos bereits einige recht avancierte Werke komponiert, wie etwa das außerordentliche *Noneto* (1923) und die hochmodernistische Sinfonische Dichtung *Amazonas* (1917), um nur zwei zu nennen.

Bei den *Bachianas* handelt es sich um Suiten mit zwei, drei oder vier Sätzen von stark brasilianischem Flair. Und dieser brasilianische Charakter beschränkt sich nicht auf die Musik – als ob das nicht schon genug gewesen wäre ... Die Satztitel, die den formalen Bezeichnungen in Klammern beigegeben sind, zeigen deutlich die Absichten des Komponisten: *Introduction (Embolada)*; *Preludio (Ponteio, Canto do Capadócio)*; *Aria (Modinha, Cantiga, Cantilena)*; *Fuga (Conversa)*; *Toccata (Desafio, Catira, Pica-pau, O Trenzinho do Caipira)*.

Mit unermüdlicher Experimentierlust hat Villa-Lobos in den *Bachianas* die Klangfarben vielfältig kombiniert: Cello und Orchester (Nr. 1), Klavier und Orchester

(Nr. 2), Gesang und acht Celli (Nr. 5), Flöte und Fagott (Nr. 6), Streicher oder Stimmen (Nr. 9) sowie Symphonieorchester (in den übrigen Saiten). Die bekannteste, meist-aufgeführte und meisteingespilte ist die Nr. 5 für Sopran und acht Celli.

Die *Bachiana Brasileira Nr. 7* für großes Symphonieorchester wurde 1942 komponiert und dem damaligen Erziehungsminister, Gustavo Capanema, gewidmet. Es ist eines der wenigen Werke von Villa-Lobos, das einem Politiker gewidmet wurde; freilich war Capanema auch ein persönlicher Freund des Komponisten. Die vom Komponisten geleitete Uraufführung fand am 13. März 1944 mit dem Symphonieorchester des Stadttheaters Rio de Janeiro statt. Nach dem Tode Villa-Lobos' wurde das Werk in Rio de Janeiro (1960) und in Kuba (1982) in einer Ballettfassung aufgeführt.

Der erste Satz, *Preludio (Ponteio)*, beginnt direkt mit einem einfachen Motiv in Englischhorn und Horn, das von Oboe und Baßklarinette wiederholt wird. Das Pizzikato der Violinen suggeriert die Stimmung eines Gitarren-Ponteio. Das expressive Hauptthema wird von der Oboe angestimmt und dann von Pikkoloflöte, Flöte, Englischhorn und den Geigen zusammen wiederholt. Ein *Adagio*-Mittelteil beginnt mit einem Motiv, das von der Baßklarinette und einer Solo-Viola vorgestellt wird. Darauf folgt das Motiv vom Satzanfang, das im Unisono auf dem Ton G endet.

Am Anfang des zweiten Satzes, *Giga (Quadrilha caipira)*, steht ein Fugato in lebhaftem Tempo. Das von den Zweiten Violinen vorgestellte Thema beginnt mit einem akzentuierten Auftakt, den Villa-Lobos zusätzlich durch punktuelle Hinzufügung anderer Instrumente betont. Adhemar Nóbrega, der Freund und Mitarbeiter des Komponisten, beschreibt dies anschaulich: „Es ist, als gäben diese Instrumente [...] demjenigen, der sich an der *Quadrilha* beteiligen will, einen Schubs“. Ein neues Motiv mit Violin- und Horn-Glissando kann der vorherrschenden Heiterkeit nichts anhaben: Vor der Rückkehr zum Eingangsteil eröffnet die Klarinette eine zart nostalgische Sphäre, während die Streicher den lebhaften Rhythmus beibehalten. Die Wiederholung des ersten Themas wird von der Nostalgie der Klarinetten – nunmehr in augmentierten Notenwerten – begleitet. Dieser Teil endet wiederum in wunderschönem Unisono, diesmal auf dem Ton Es.

In der fröhlich lärmenden *Toccata (Desafio)* des dritten Satzes treten zu den Pauken erstmals zwei weitere Schlaginstrumente: Xylophon und Coco (südamerikanische Woodblocks). Letzteres erscheint in den fünf Anfangstakten und dann erst wieder am Ende des Satzes. Villa-Lobos, der ansonsten eher verschwenderisch mit Schlaginstrumenten umgeht, zeigt sich hier sehr sparsam: Das Coco dient hier als besondere Würze, die nur den Hauch eines neuen Aromas beimengen soll, und Villa-Lobos tut dies – wie jeder gute Küchenchef – zu genau dem richtigen Zeitpunkt. Die *desafio* (Herausforderung) erklingt gleich zu Beginn in der Trompete und wird sofort von der ebenfalls gestopften Posaune aufgegriffen. In einer beständig kämpferischen Stimmung wiederholen verschiedene Instrumente das Motiv. Die Ruhelosigkeit steigert sich, wenn die vom Xylophon begleiteten Hörner und Trompeten brüsk auftreten und neue musikalische Gedanken in Dialogform entwickeln. Damit nicht genug: Die Blechbläser stellen ein neues Motiv vor; ein weiteres Thema erklingt in den Streichern. Villa-Lobos' Schaffenskraft scheint unerschöpflich. Eine gewisse Ruhe kehrt ein, wenn die tiefen Instrumente eine weitere neue Melodie anstimmen. Der Hörnerchor bereitet die modifizierte Reprise vor.

Das Finale ist eine (unorthodoxe) *Fuga* oder eine „Konversation“, wie Villa-Lobos den Satz nennt, um die gesprächsweise Themenpräsentation in verschiedenen Instrumenten zu beschreiben. Nach der Exposition erklingen Zwischenspielen, in denen das Hauptthema in mehreren Tonarten erscheint. Polyphone Elemente – z.B. Kontrasubjekte – tauchen hier und da auf, um dem Schaffensdrang des Komponisten ein Ventil zu geben. Die *Fuga* endet feierlich in D-Dur, wobei eine knappe Coda die Tonart bestätigt und ein neues Thema in den Holz- und Blechbläsern, den Bratschen und Celli bringt.

Wie auch das vorangegangene Werk, wurde die 1944 entstandene *Bachiana Brasileira Nr. 8* für Orchester komponiert; gewidmet wurde sie Mindinha (Arminda Neves d'Almeida), der zweiten Frau des Komponisten. Die Uraufführung fand drei Jahre nach der Fertigstellung in Rom statt; das Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia spielte unter der Leitung des Komponisten.

Der erste Satz, *Preludio*, hat ungewöhnlicherweise nur eine Bezeichnung. In langsamem Tempo begeben sich die Bratschen zur Ruhe und machen den Weg frei für die Celli, die das erste Thema mit dem expressiven Glissando-Sprung einer None vorstellen. Sogleich heben die Kontrabässe zu einer delikatsten kontrapunktischen Passage an; nach einem plötzlichen Wechsel von *Adagio* nach *Andante* werden die Trompeten und Hörner von den Streichern begleitet. In noch gemächlicherem Tempo bereiten uns Holzbläser und Violinen in hohem Register auf ein Thema der Hörner vor. Gegen Ende führen die Celli (samt Baßklarinette) ein neues Thema ein, das auf den acht Achteln des Anfangs basiert; der Satz endet mit einem energischen Orchestertutti auf dem Ton C.

In der *Arie (Modinha)* bereitet eine kurze Einleitung auf den Auftritt des ersten Themas vor, das von der Baßklarinette und vier Celli gespielt wird. Die übrigen Streicher sorgen im Pianissimo für harmonische Unterstützung. Kurze, manchmal kanonische geführte Variationen folgen. Nach einer kurzen Einleitung präsentiert der Mittelteil ein neues Thema in den tiefen Instrumenten. Fünf Takte später stellt die Klarinette einen expressiven Gedanken vor, dem die Streicher eine rhythmische, tänzerische Begleitung zur Seite stellen. Der Satz endet mit sanftem Pizzikato der tiefen Streicher.

Der dritte Satz ist eine *Toccata*, die die brasilianische Bezeichnung *catira batida* trägt, und bezieht sich damit – so der Volksmusikforscher Luiz Câmara Cascudo – auf „einen brasilianischen Bauerntanz unklarer Herkunft, der im ganzen Süden und in Teilen des Landesinneren gebräuchlich und seit der Kolonialzeit bekannt ist“. Ihr markanter 6/8-Rhythmus (der an eine Gigue erinnert) ist von brasilianischen Tanzelementen geprägt. Heitere Motive folgen aufeinander, zuerst in den Holzbläsern, dann in den Streichern. Der Rhythmus verlangsamt sich allmählich, bis ein Flöten-solo über den um Celli erweiterten Holzbläsern erklingt. Nach und nach kommen andere Instrumente hinzu und beleben den Tanz. Plötzlich ändert sich das Tempo die Schlaginstrumente (Pauken und Woodblocks) stimmen auf ein neues Thema ein, das zuerst von der gestopften Solo-Posaune gespielt wird, auf die Englischhorn und Horn folgen. Eine Reprise mit Coda beendet diesen Satz.

Der vierte Satz ist wiederum nur mit einem einzigen Titel versehen: *Fuga*. Eine sechstaktige Einleitung eröffnet den Satz, worauf das Fagott das Hauptthema präsentiert, das sich in ausgesprochen brasilianischer Weise entfaltet. Die Antwort der Hörner eröffnet die Fuge, die eine „Konversation“ mit Klarinetten, Englischhorn und schließlich den Violinen darstellt. Am Ende erklingt – wie die *Stretta* in einer traditionellen Fuge – ein kurzer Schlußabschnitt, der auf dem starken und scharfen Rhythmus des Anfangs basiert.

Nach zwei Werken für großes Symphonieorchester wählte Villa-Lobos für die *Bachiana Brasileira Nr. 9* die Besetzung Chor und Streichorchester – oder, besser gesagt, für Chor oder Streicher in alternativer Besetzung. Unter seinen Kompositionen für Chor *a cappella* ist sie eine der komplexesten und aufführungstechnisch schwierigsten. Auch für Streicher ist es ein gewichtiges Werk mit ausgesprochen schwierigen Passagen, besonders für die Kontrabässe. Obwohl das Werk 1945 in New York komponiert wurde, scheint Villa-Lobos dabei vor allem an Paris gedacht zu haben, eine Stadt, die ihn willkommen geheißen hatte und die er als Ausgangsbasis für seine kreative Laufbahn empfunden hatte. Direkt unter dem Titel und dem Beinamen steht in einer Mischung aus Portugiesisch und Französisch: „Para orquestra des vozes ou de cordes“.

Die Uraufführung der *Bachiana Brasileira Nr. 9* fand am 17. November 1948 mit dem Orquestra Sinfônica Brasileira unter Leitung von Eleazar de Carvalho am Stadttheater von Rio de Janeiro statt (auf den Tag genau elf Jahre vor dem Tod des Komponisten). Die Idee, für besondere Effekte Stimmen zu verwenden, war nicht neu für Villa-Lobos. Bereits im *Noneto* (1923) wird der Chor ausgiebig für perkussive Effekte eingesetzt, und in *Chôros Nr. 10* (1926) für Symphonieorchester und Chor, in *Chôros Nr. 3* (1925) für Instrumentalensemble und Männerchor, in *Mandúçarárá* (1949) für großes Symphonieorchester und Chor (mit Kindern) und in der *Suite Nr. 4* aus *Descobrimento do Brasil* (*Die Entdeckung Brasiliens*) nutzte Villa-Lobos den Chor für klangfarbliche Wirkungen, indem er Worte der Nheengatu-Sprache verwendete – der sogenannten „Volkssprache“ der nativen Amazonasbevöl-

kerung. Im Fall der *Bachiana* Nr. 9 jedoch ist der Chor kein zusätzliches Instrument, das nur gelegentlich für besondere Effekte eingesetzt wird. Als *a-cappella*-Chor steht er im Zentrum und soll das singen, was ein Streichorchester zu spielen in der Lage ist. Naturgemäß sind hinsichtlich der Tonhöhen einige Anpassungen erforderlich: Die erste Note beispielsweise, die – mit Akzent – von den Ersten Violinen gespielt wird, ist ein sehr hohes, jenseits des menschlichen Stimmumfangs angesiedeltes G. Um das bestmögliche Resultat zu erzielen, hat Villa-Lobos für jede Stimme eigene Silben vorgesehen, wodurch das intrikate Wechselspiel der Themen deutlicher wird.

Das *Präludium* in „langsamem und mystischem“ Tempo (*vagaroso e místico*) beginnt mit einer Überraschung: einem sehr lauten Akkord des gesamten Ensembles. Ein Teil der Gruppe klingt *pianissimo* weiter, während der Rest nach dem akzentuierten und knapp bemessenen Akkord still wird. Die Hälfte der Ersten Violinen hält den Ton G; die Hälfte der Zweiten Violinen, der Celli und der Kontrabässe hält den Ton C – die Atmosphäre ist entfaltet. Zwei Takte später spielen die Bratschen das Hauptthema der Fuge – eine Prozession von Mönchen gleichsam, die Gott preisen und sich gemessenen Schrittes zwischen den Klangextremen (Himmel und Hölle?) bewegen, die die anfängliche Explosion übriggelassen hat. Der hohe Ton verschwindet und eine Solo-Bratsche wiederholt das gesamte Thema. Eine kurze chromatische Passage in den hohen Stimmen führt die Harmonik über dem Pedalton C zu einem klaren, unzweifelhaften C-Dur. In den tiefen Stimmen erfolgt eine kurze Beantwortung, bevor die hohen Stimmen eine einfache, aber hochexpressive Melodie anstimmen, unterstützt von einem dicht gearbeiteten Kontrapunkt. Die Kontrabässe übernehmen die Führung, bis das gesamte Ensemble sich wieder am Diskurs beteiligt und schließlich fragend auf einer Fermate innehält, die den Eintritt der Fuge vorbereitet.

Die *Fuge* in „etwas eilemdem“ Tempo (*poco apressado*) ist in freier Weise komponiert. Die Celli stellen das Hauptthema kraftvoll vor; die Bratschen antworten, während die Celli das Kontrasubjekt spielen. Danach treten die Kontrabässe hinzu, dann die Zweiten Violinen. In einer Kontraexposition spielen die Ersten Violinen

das Hauptthema in c-moll in hohem Register, und die Kontrabässe und Celli antworten in f-moll. Die Exposition ist beendet. Mehrere Zwischenspiele mit einer Vielzahl von Modulationen und Harmonien in dem für den Komponisten typischen Stil folgen; unterdessen durchwandern melodisch und rhythmisch veränderte Themenfragmente das gesamte Ensemble. Inmitten der dichten Polyphonie gellt eine kurze, flehende Melodie himmelwärts, in drei Oktaven gesungen und mehrfach wiederholt, bis sie auf einem Es-Dur-Akkord ihren Frieden findet. In einer kurzen Überleitung ändert die Harmonik ihren Charakter. Nach dem Einsatz der Kontrabässe in hohem Register sorgt eine Fermate auf einem h-moll-Akkord für ein wenig Ruhe nach den aufgeregten Passagen. Einsam aber expressiv spielen die Bratschen das Hauptthema, verzichten aber mit überraschend dramatischer Wirkung auf die Wiederholung des ersten Taktes. Die Kontrabässe antworten, und ein großes Rallentando kündigt das grandiose Finale an. Vor dem Schlußakkord gelingt es den Bratschen und den Zweiten Violinen wie mit einem Bittgebet, das Getöse mit einer viertönigen chromatischen Melodie zu überwinden. Ein großes Fortissimo-Unisono auf C beschließt die Reihe der *Bachianas Brasileiras*. Alle vereinen sich zu einem einzigen Zweck, fest und unteilbar.

© Roberto Duarte 2006

Mit mehr als 130 Konzerten im Jahr gilt das **São Paulo Symphony Orchestra** (OESP) als bedeutendstes Orchester Lateinamerikas. Seine vielseitige Programmpolitik, die Meisterwerke des internationalen Repertoires mit Uraufführungen und brasilianischen Kompositionen verbindet, macht das Orchester für viele international renommierte Solisten und Dirigenten attraktiv. Zu den jährlich über 60 Gastmusikern gehören Kurt Masur, Krzysztof Penderecki, Barbara Hendricks, Pascal Rogé, Roberto Cominati, Stephen Kovacevich, Nelson Freire, Pepe Romero, Miriam Fried und Renaud Capuçon. Die Konzerte in der Sala São Paulo, der 1.500 Besucher fassenden Heimstätte des Orchesters, sind, wie auch die Abonnementsreihen, regelmäßig ausverkauft. Unter der Leitung von John Neschling hat das Orchester Wand-

lungen durchlaufen, die es zu einem neuen Qualitätsmaßstab der brasilianischen Kunst, Kultur und Erziehung gemacht haben.

Der **Coro da Orquestra de São Paulo** wurde 1994 mit dem Ziel gegründet, sowohl Werke für Chor und Orchester als auch *a-cappella*-Repertoire zu präsentieren. Das Ensemble wird seit Mai 1995 von Naomi Munakata geleitet und hat seither an zahlreichen Konzerten mit renommierten Orchestern und Dirigenten mitgewirkt. Zu den vielen bedeutenden Werken, die das Ensemble aufgeführt hat, gehören Brahms' *Deutsches Requiem*, Verdis und Mozarts *Requiem*s, Orffs *Carmina Burana* und *Catulli Carmina*, Bachs *Weihnachtsoratorium* und *Matthäuspassion*, Villa-Lobos' *Chôros Nr. 10* und Leonard Bernsteins *Chichester Psalms*. Aus Anlaß des zehnten Todestages des Komponisten Carlos Gomes führte es dessen Zyklus italienischer Opern auf. Der Chor wirkt an den festen Konzertreihen des Orquestra de São Paulo mit und hat mit ihm die brasilianischen Erstaufführungen von Werken wie Waltons *Belshazzar's Feast* und Bernsteins *Missa Brevis* gegeben. 1999 und 2001 erhielt es als „Bester Chor“ den Carlos Gomes Award.

Roberto Minczuk ist Künstlerischer Leiter des Orquestra Sinfônica Brasileira und des Campos do Jordão International Winter Festivals. Er war Associate Conductor des New York Philharmonic Orchestra, das er erstmals 1998 geleitet hat, und gehörte acht Jahre lang zur Künstlerischen Leitung des São Paulo Symphony Orchestra. Minczuk dirigiert regelmäßig die renommiertesten Orchester der Welt, u.a. das New York Philharmonic Orchestra, das Los Angeles Philharmonic Orchestra und das London Philharmonic Orchestra, das Philadelphia Orchestra und das Orchestre National de Lyon. 2001 erhielt er den Martin Segall Award und 2004 den Emmy Award für das Programm *New York City Ballet – Lincoln Center Celebrates Balanchine 100 (live from Lincoln Center)*.

La créativité de Villa-Lobos s'exprima non seulement dans sa production musicale mais aussi dans ses pensées et commentaires sur la musique en général et sur ses propres compositions en particulier. Il écrivait très rapidement, pratiquement sans arrêt, avec une conscience parfaite de sa valeur. Par les mots, il essaya d'expliquer la grandiloquence et les véritables « joyaux » de la musique. « *Bachianas Brasileiras* est le nom de compositions musicales basées sur l'intimité continue avec le grand œuvre de J.S. Bach. En termes d'harmonie, polyphonie et mélodie, elles montrent aussi une affinité spontanée avec l'une des principales formes de musique folklorique du nord-est du Brésil. » Pour Villa-Lobos, Bach « est une source folklorique universelle, riche et intense comme tous les matériaux soniques populaires de tous les pays, émanant directement du peuple. » Ses observations pouvaient être parfois assez compliquées et difficiles à digérer, par exemple dans la citation suivante : « la musique de Bach provient de l'infinité des étoiles pour infiltrer la terre sous forme de musique folklorique. Le phénomène cosmique se reproduit ainsi dans le sol, se divisant entre les diverses parties du globe tout en tendant à s'universaliser. » Les neuf *Bachianas Brasileiras* furent écrites entre 1930 et 1945, au sommet de la maturité du compositeur. A cette époque, Villa-Lobos avait déjà composé des œuvres assez « avancées » comme par exemple l'extraordinaire *Noneto* (1923) et le poème symphonique très moderniste *Amazonas* (1917).

Les *Bachianas* sont en fait des suites en deux, trois ou quatre mouvements avec un fort accent brésilien. Et ce caractère brésilien n'est pas restreint à la musique – comme si cela n'avait pas suffi... Les titres des mouvements, placés entre parenthèses après le nom officiel, montrent clairement l'intention du compositeur : *Introduction (Embolada)* ; *Prélude (Ponteio, Canto do Capadócio)* ; *Aria (Modinha, Cantiga, Cantilena)* ; *Fugue (Conversa)* ; *Toccata (Desafio, Catira, Pica-pau, Otrenzinho do Caipira)*.

Toujours en quête de nouvelles expériences, Villa-Lobos rechercha une grande variété de combinaisons de timbres dans les *Bachianas* : violoncelle et orchestre (no 1) ; piano et orchestre (no 2) ; voix et huit violoncelles (no 5) ; flûte et basson (no 6) ;

cordes ou voix (no 9) et orchestre symphonique (les autres). La mieux connue, la plus jouée et la plus souvent enregistrée est la *cinquième* pour soprano et huit violoncelles.

Pour grand orchestre symphonique, *Bachianas Brasileiras no 7* fut écrite en 1942 et dédiée au ministre de l'Éducation d'alors, Gustavo Capanema. C'est l'un des très rares exemples de Villa-Lobos dédiant une œuvre à un politicien – dans ce cas-ci toutefois, Capanema était un ami personnel. Dirigée par le compositeur même à la tête de l'Orchestre symphonique du Théâtre municipal, la création eut lieu à Rio de Janeiro le 13 mars 1944. Après la mort de Villa-Lobos, l'œuvre fut présentée sous forme de ballet à Rio de Janeiro (1960) et à Cuba (1982).

Le premier mouvement, *Preludio (Ponteio)*, commence directement avec un simple motif au cor anglais et au cor, répété par le hautbois et la clarinette basse. L'atmosphère de *ponteio* à la guitare est suggérée par le *pizzicato* des violons. Le thème principal expressif est joué par le hautbois, puis répété par le piccolo, la flûte, le cor anglais et les violons tous ensemble. Un *Adagio* central commence avec un motif présenté par la clarinette basse et l'alto solo. Ceci est suivi du motif de l'ouverture du mouvement qui se termine à l'unisson sur la note sol.

Le second mouvement, *Giga (Quadrilha caipira)*, commence avec un *fugato* en tempo animé. Le thème, aux seconds violons, commence sur une levée accentuée et, pour la renforcer, Villa-Lobos ajoute d'autres instruments sur cette note seulement. Adhemar Nóbrega, ami et collaborateur du compositeur, décrit bien ce moment : « A vrai dire, c'est comme si ces instruments [...] donnaient une poussée à la personne qui est en train de se joindre au *Quadrilha*. » Un nouveau motif qui commence sur un *glissando* aux violons et cor, ne diminue pas l'allégresse ambiante : avant le retour de la section initiale, la clarinette nous met dans une humeur légèrement nostalgique, secondée par les cordes qui gardent le rythme animé. Les violoncelles se joignent au chant. La réexposition du premier thème est accompagnée par la nostalgie des clarinettes, maintenant en valeurs de notes augmentées. La section se termine, comme auparavant, sur un unisson ravissant, maintenant sur mi bémol.

Dans le troisième mouvement *Toccata (Desafio)* de caractère festif, joyeux et bruyant, deux instruments de percussion apparaissent pour la première fois en plus des timbales : le xylophone et le coco (blocs de bois sud-américains). Ce dernier, présent dans les cinq premières mesures, n'est réutilisé qu'à la fin du mouvement. Normalement généreux dans son emploi de la percussion, Villa-Lobos montre ici beaucoup d'économie, se servant du coco pour ajouter du piquant, seulement pour suggérer un nouveau goût et il le fait – comme tout bon chef cuisinier – précisément au juste moment. Le *desafio* (« challenge ») apparaît dès le tout début à la trompette avec sourdine et est immédiatement repris par le trombone avec sourdine lui aussi. L'atmosphère est celle d'une agitation constante tandis que divers instruments répètent le motif. L'agitation s'accroît quand les cors et trompettes, accompagnés par le xylophone, apparaissent brusquement et de nouvelles idées musicales émergent, toujours sous forme de dialogue. L'intensité s'accroît encore plus quand les cuivres introduisent un nouveau motif : une mélodie différente ressort aux cordes. La capacité de création de Villa-Lobos semble illimitée. Un certain calme se fait quand les instruments graves chantent une mélodie nouvelle. Les cors en chœur préparent la réexposition légèrement modifiée.

Le finale présente une fugue (non-traditionnelle) ou « conversation » comme Villa-Lobos appelle le mouvement pour décrire l'énonciation du thème dans des instruments différents, comme si l'orchestre conversait. L'exposition terminée, des épisodes traitent le motif principal dans plusieurs tonalités. Des éléments contrapuntiques, sous forme de contre-sujets, émergent ici et là pour fournir un exutoire à la capacité créatrice du compositeur. La *Fugue* se termine avec solennité en ré majeur avec une très brève coda qui réaffirme la tonalité et présente un nouveau motif joué par les bois, cuivres, altos et violoncelles.

Écrite en 1944, *Bachianas Brasileiras no 8* est, comme le *no 7*, pour orchestre symphonique. Elle est dédiée à Mindinha (Arminda Neves d'Almeida), la seconde femme du compositeur. La création eut lieu à Rome trois ans après sa composition, donnée par l'Orchestre de l'académie nationale de Sainte-Cécile dirigé par le compositeur.

Exceptionnellement, le premier mouvement *Preludio* ne porte qu'un titre. En tempo lent, les altos font place aux violoncelles qui lancent le premier thème avec un expressif *glissando* de neuvième. Immédiatement après, les contrebasses se mettent à broder un contrepoint délicat et, après un changement soudain d'*Adagio* à *Andante*, les cordes accompagnent les trompettes et cors. Dans un tempo encore plus coulant, bois et violons, dans un registre aigu, nous préparent à un nouveau motif aux cors. Vers la fin, les violoncelles (et clarinette basse) introduisent un nouveau thème basé sur les huit croches initiales et le mouvement se termine dans un *tutti* orchestral vigoureux sur la note do.

Dans l'*Aria (Modinha)*, une brève introduction prépare l'entrée du premier thème joué par la clarinette basse et quatre violoncelles. Les autres cordes fournissent le support harmonique en *pianissimo*. Suivent de brèves variations, souvent en canon. Après une petite introduction, la section centrale introduit un nouveau thème aux instruments graves. Cinq mesures plus tard, la clarinette présente une autre idée, au caractère expressif, suivie immédiatement par les cordes dans un accompagnement rythmique dansant. Le mouvement se termine par un doux *pizzicato* aux cordes graves.

Le troisième mouvement est une *Toccata*, à la désignation brésilienne de *catira batida* : selon le spécialiste en folklore Luiz Câmara Cascudo, il s'agit d'une « danse rurale brésilienne du sud et de certaines parties centrales, connue depuis la période coloniale mais d'origine incertaine. » Le rythme vigoureux à 6/8 (rappelant une gigue) porte les caractéristiques d'une danse brésilienne. De joyeux motifs se succèdent, d'abord aux bois, puis même aux cordes. Le rythme ralentit graduellement, menant à un solo de flûte joué au-dessus des bois renforcés par les violoncelles. D'autres instruments se joignent petit à petit et animent la danse de plus en plus. Le tempo change soudainement et la percussion (timbales et blocs de bois) prépare un nouveau thème, joué d'abord par le trombone solo avec sourdine, puis par le cor anglais et le cor. Une réexposition suivie d'une coda termine le mouvement.

La *Fugue* est le quatrième mouvement, lui aussi doté d'un nom unique. Une introduction de six mesures en *Tempo poco moderato* ouvre le mouvement. Le

basson énonce le thème principal qui se déroule de manière très brésilienne. Du cor, la réponse commence la fugue dans une « conversation » avec les clarinettes, le cor anglais et, finalement, les violons. Une petite section, comme la strette d'une fugue modèle et basée sur le rythme énergétique du début, met fin à l'œuvre.

Après deux pièces pour grand orchestre symphonique, Villa-Lobos écrit *Bachianas Brasileiras no 9* pour chœur et orchestre à cordes ou plutôt, dans un but double, pour chœur ou cordes. Parmi ses compositions pour chœur *a cappella*, celle-ci est la plus complexe et ardue à exécuter. C'est aussi une œuvre substantielle pour cordes, renfermant des passages très difficiles, surtout pour les contrebasses. Quoique l'œuvre fût écrite à New York en 1945, Villa-Lobos semble avoir pensé à Paris, une ville qui l'avait accueilli et où il sentait qu'il pouvait offrir son génie au monde. En dessous du titre et de son nom, on peut lire dans un mélange de portugais et de français : « Para orquestra des vozes ou de cordes ».

La création mondiale de *Bachianas Brasileiras no 9* eut lieu au Théâtre municipal de Rio de Janeiro le 17 novembre 1948 (onze ans jour pour jour avant la mort du compositeur), avec l'Orquestra Sinfônica Brasileira dirigé par Eleazar de Carvalho. L'idée d'utiliser des voix pour obtenir des effets spéciaux n'était pas nouvelle pour Villa-Lobos. Dans le *Noneto* (1923) déjà, le chœur était responsable de nombreux effets percussifs. Et dans *Chôros no 10* (1926) pour orchestre symphonique et chœur, dans *Chôros no 3* (1925) pour ensemble instrumental et chœur d'hommes, dans *Mandú-çarárá* (1949) pour grand orchestre symphonique et chœur (y compris des enfants) et dans *Suite no 4* du *Descobrimento do Brasil* (*Découverte du Brésil*), Villa-Lobos employa le chœur pour faire des effets de timbres en utilisant des mots en *nheengatu*, la dite « langue générale » des peuples indigènes de l'Amazonas. Dans le cas de *Bachianas no 9* cependant, le chœur n'est pas un instrument auxiliaire employé à l'occasion et pour des effets spéciaux. Comme dans un chœur *a cappella*, il est central et sensé chanter ce qu'un orchestre à cordes peut réaliser. Certains ajustements de hauteurs de sons sont naturellement nécessaires : par exemple, la première note – accentuée d'ailleurs – aux premiers violons dans la version orches-

trale est un sol très aigu, au-delà du registre de la voix humaine. Pour le meilleur résultat possible, Villa-Lobos a suggéré des syllabes spécifiques à chaque partie, clarifiant ainsi pour l'auditeur le jeu compliqué des mélodies.

Dans un tempo « lent et mystique » (*vagaroso e místico*), le *Prélude* commence de manière inattendue : un accord très fort du groupe en entier. Une partie de l'ensemble garde le *pianissimo* tandis que le reste se tait après l'accord accentué et très bref. La moitié des premiers violons tient la note sol ; la moitié des seconds violons, des violoncelles et des contrebasses tient le do. L'atmosphère est ainsi préparée. Deux mesures plus tard, les altos jouent le thème principal de la *Fugue*. On dirait une procession de moines qui louent Dieu, marchant lentement entre les sons extrêmes (le ciel et la terre ?) laissés par l'explosion initiale. La note aiguë disparaît et un alto solo répète le thème en entier. Un court passage chromatique aux voix aiguës, sur une pédale de do, mène l'harmonie à un do majeur clair et net. Après une brève réponse aux voix graves, les aiguës entonnent une mélodie simple mais très expressive, supportée par une polyphonie dense jusqu'à ce que les contrebasses prennent la tête. Le groupe en entier revient à la conversation, aboutissant à un point d'interrogation sur un point d'orgue qui prépare l'entrée de la fugue.

La *Fugue* est composée en style libre dans un tempo « légèrement pressé » (*pocho apressado*). Les violoncelles présentent le thème principal avec vigueur. Les altos leur répondent tandis que les violoncelles jouent le contre-sujet. L'entrée des contrebasses est suivie de celle des seconds violons. Comme contre-exposition, les premiers violons jouent le motif principal en do mineur dans un registre aigu et les contrebasses et violoncelles répondent en fa mineur. L'exposition est terminée. De nombreux épisodes se succèdent avec une abondance de modulations et d'harmonies dans le style typique du compositeur. Partout, des fragments du thème aux altérations mélodiques et rythmiques se promènent dans tout l'ensemble. Au milieu d'une polyphonie dense, une brève mélodie suppliante émerge comme une clameur vers le ciel, chantée sur trois octaves et répétée plusieurs fois jusqu'à ce qu'elle trouve la paix sur un accord de mi bémol majeur. Après une brève transition, l'harmonie change

de caractère. Suivant l'entrée des contrebasses dans un registre aigu, un point d'orgue sur un accord de si mineur apporte un certain calme après les passages agités. Solitaires mais expressifs, les altos jouent le thème principal, omettant la répétition de la première mesure pour un effet dramatique surprenant. Les contrebasses répondent et un grand *rallentando* annonce le finale grandiose. Avant le dernier accord, les altos et les seconds violons, comme dans une supplication, arrivent à surmonter le tumulte sonore avec une courte mélodie chromatique de quatre notes. Un grand unisson *fortissimo* sur do clôt la série de *Bachianas Brasileiras*.

© Roberto Duarte 2006

Avec ses programmes saisonniers de plus de 130 concerts chaque année, l'**Orchestre symphonique de São Paulo** (OESP) est maintenant considéré comme le plus important de l'Amérique Latine. Avec son choix éclectique alliant des grandes œuvres du répertoire international à des créations mondiales et des compositions brésiliennes, l'orchestre attire au Brésil certains des solistes et chefs les plus réputés du monde. La soixantaine au moins de musiciens invités chaque année renferme les noms de Kurt Masur, Krzysztof Penderecki, Barbara Hendricks, Pascal Rogé, Roberto Cominati, Stephen Kovacevich, Nelson Freire, Pepe Romero, Miriam Fried et Renaud Capuçon. Les concerts donnés dans la Sala São Paulo de 1500 sièges, la résidence de l'orchestre, le sont habituellement à guichets fermés et il en est de même de la série d'abonnements. Depuis 1997, sous la direction de John Neschling, l'orchestre s'est transformé en un nouveau critère de qualité et d'excellence en art, culture et éducation au Brésil.

Fondé en 1994, le **Coro da Orquestra de São Paulo** (Chœur de l'Orchestre de São Paulo) fut formé pour présenter des œuvres pour chœur et orchestre ainsi qu'*a cappella*. Le groupe est dirigé par Naomi Munakata depuis mai 1995 et, au cours de ces années, il a participé à maints concerts avec des orchestres et chefs réputés. Il a donné de nombreuses œuvres importantes dont le *Requiem allemand* de Brahms, les

Requiem de Verdi et de Mozart, *Carmina Burana* et *Catulli Carmina* d'Orff, l'*Oratorio de Noël* et *La Passion selon Saint Matthieu* de Bach, *Chôros no 10* de Villa-Lobos et *Chichester Psalms* de Leonard Bernstein. Il a aussi présenté le cycle d'opéras italiens de Carlos Gomes en commémoration du centenaire de la mort du compositeur. Le chœur participe à la série de concerts réguliers de l'Orchestre de São Paulo et, avec lui, il a donné la première brésilienne d'œuvres comme *Le Festin de Belshazzar* de Walton et *Missa Brevis* de Bernstein. Il a reçu le Prix Carlos Gomes pour Meilleur Chœur en 1999 et 2001.

Robert Minczuk est directeur artistique de l'Orquestra Sinfônica Brasileira et du festival international d'hiver de Campos do Jordão. Il a été chef associé de l'Orchestre philharmonique de New York, dirigeant cet ensemble pour la première fois en 1998, et co-directeur artistique de l'Orchestre symphonique de São Paulo pendant huit ans. Minczuk dirige régulièrement les meilleures formations du monde dont les orchestres philharmoniques de New York, Los Angeles et Londres, l'Orchestre de Philadelphie et l'Orchestre National de Lyon. En 2001, il reçut le Martin Segall Award et, en 2004, l'Emmy Award pour le programme *New York City Ballet – Lincoln Center Celebrates Balanchine 100 (live from Lincoln Center)*.

DDD

RECORDING DATA

Recorded in February 2003 (Nos. 7 & 8) and December 2003 (No. 9) at the Sala São Paulo, São Paulo, Brazil

Recording producers: Jens Braun (Nos. 7 & 8); Marion Schwebel (No. 9)

Sound engineers: Thore Brinkmann (Nos. 7 & 8); Ingo Petry (No. 9)

Digital editing: Matthias Spitzbarth, Bastian Schick

Neumann microphones; Stagetec Truematch microphone preamplifier and high resolution A/D converter; MADI optical cabling;

Yamaha 02R96 digital mixer; GENEX GX8500 MOD recorder; B&W Nautilus 802 loudspeakers; STAX headphones

Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Roberto Duarte 2006

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

Front cover painting: Tarsila do Amaral, *O Vendedor de Frutas*, 1925 – óleo sobre tela 108,5 x 84,5.

Coleção Gilberto Chateaubriand MAM RJ

Photograph of Roberto Minczuk: © Christian Steiner

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

BIS CDs 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 www.bis.se

BIS-CD-1400 © & © 2006, BIS Records AB, Åkersberga.

Heitor Villa-Lobos

