

# BRASILEIRO

La guitarra en la música de cámara de Heitor Villa-Lobos

Juan Carlos Laguna/guitarra



**BRASILEIRO**

**La guitarra en la música de cámara de Heitor Villa-Lobos**  
**Juan Carlos Laguna/guitarra**



**URTEXT**  
DIGITAL CLASSICS

## BRASILEIRO

### La guitarra en la música de cámara de Heitor Villa-Lobos

---

1. Bachianas Brasileiras no. 5	5'35"
2. Modinha	1'52"
3. Estudio no.1	1'53"
4. Estudio no.2	1'57"
5. Estudio no.3	2'38"
6. Estudio no.4	4'14"
7. Estudio no.5	2'39"
8. Estudio no.6	3'38"
9. Estudio no.7	1'42"
10. Estudio no.8	2'30"
11. Estudio no.9	3'14"
12. Estudio no.10	2'24"
13. Estudio no.11	4'06"
14. Estudio no.12	2'08"
15. Distribuição de Flores	3'54"
16. Sexteto Místico	8'26"

Juan Carlos Laguna, guitarra

---

Irasema Terrazas, soprano

Marisa Canales, flauta

Rafael Tamez, oboe

Baltazar Chavarría, saxofón

Lidia Tamayo, arpa

Antonio Santoyo, celesta

Agradecemos a Rafael Nava su participación en el Sexteto Místico.

3

Producción musical: Marisa Canales y Benjamín Juárez

Ingenieros de grabación: David Díaz y Pedro Carmona

Edición: José Eliezer Peña

Diseño: arketypo S.A.

Grabado en: Estudio RaLom en abril de 1999

© y © 2000 Urtext S.A. de C.V.



## BRASILEIRO

Entre 1930 y 1945, Heitor Villa-Lobos (1887-1959) compuso una serie de nueve obras para diversas dotaciones instrumentales y vocales, desde piano solo hasta gran orquesta, a las que tituló colectivamente *Bachianas brasileiras*. En el título de estas obras está claramente definida la intención del compositor: crear una serie de piezas en las que se combinaran algunos principios formales de la música de Juan Sebastián Bach (1685-1750) con las expresiones rítmicas, armónicas y melódicas de la música popular brasileña. De toda la serie, la más popular es sin duda *Bachianas brasileiras No. 5*, escrita entre 1938 y 1945 para una voz solista acompañada de un octeto de violoncellos. En su forma original, la obra consta de dos partes: *Aria (Cantilena)* y *Danza (Martelo)*. El *Aria* de las *Bachianas brasileiras No. 5* (dedicada a Arminda, esposa de Villa-Lobos) se ha hecho tan popular que ha adquirido una vida propia, independiente de la *Danza*, y ha sido ejecutada y grabada en numerosos arreglos y transcripciones. Fue compuesta por Villa-Lobos a sugerencia de la soprano y guitarrista Olga Prager Coelho. En la combinación de guitarra y voz, la obra adquiere cualidades muy idiomáticas y se vuelve una especie de emblema de la canción popular latinoamericana. Esta *Aria* se inicia con una breve y sencilla introducción que de inmediato da paso a la voz. Al inicio, se trata de una *vocalise* sin texto, de marcado sabor latino; esta sección sirve como preámbulo al texto, que es un poema original de Ruth Valladares Correia. Después de esta sección con texto, se retoma la *vocalise* para redondear una sencilla forma ternaria. La pieza concluye en un ámbito de nostalgia, con una larga y aguda nota de la voz. Esta *Aria* fue estrenada de manera independiente en Río de Janeiro el 25 de marzo de 1939 por

Ruth Valladares Correia, bajo la dirección del propio Villa-Lobos. La *Danza*, segunda parte de la obra, compuesta sobre un texto de Manuel Bandeira, fue ejecutada por primera vez en París el 10 de octubre de 1947 con Hilda Ohlin como solista vocal. El arreglo para guitarra y voz es del propio Villa-Lobos.

La *modinha* ha sido definida como un género de canción-arte, sentimental en su expresión, que fue cultivada en Portugal y Brasil en los siglos XVIII y XIX, y recibe su nombre del término *moda*, aplicado de manera general a cualquier tipo de canción o melodía. Especialmente durante el siglo XVIII, fueron muy comunes las *modas* a dúo, cantadas en líneas paralelas por dos sopranos con acompañamiento de clavecín y, en ocasiones, con un bajo realizado por un instrumento de cuerda. En Brasil, la *modinha* adquirió inicialmente el carácter del aria italiana de ópera y, con el paso del tiempo se popularizó, incorporando diversos elementos de la música local. Finalmente, la *modinha* se transformó en una canción de amor con una sólida componente folklórica. En diversos grados de estilización, la *modinha* aparece en varias ocasiones en el catálogo de Villa-Lobos. Por ejemplo, el segundo movimiento de las *Bachianas brasileiras No. 1* (1930) para orquesta de violoncellos, es una *modinha*, como también lo es el segundo movimiento de las *Bachianas brasileiras No. 8* (1944) para orquesta. Además, entre 1933 y 1943 Villa-Lobos compuso dos series de obras para voz, con acompañamiento de piano u orquesta, tituladas *Modinhas y canciones*. También hay un par de *modinhas* en la serie *Canciones típicas brasileiras*, escrita entre 1919 y 1935. En el año de 1925, el compositor brasileño realizó un ciclo vocal de 14 obras tituladas *Serestas* para voz y piano u orquesta; la quinta de estas piezas es precisamente la *modinha* aquí grabada. Se trata de una canción breve y sencilla, lírica y nostálgica, en la que la línea vocal está complementada con un acompañamiento más vivo y movido. El texto es de Manuel Bandeira, y la obra fue escrita en París en respuesta a un encargo de Olga Prager Coelho. La versión para voz y guitarra es de Villa-Lobos.

Si bien su instrumento personal fue el violoncello, al que dedicó numerosas e importantes obras, Villa-Lobos dejó una huella más profunda en el ámbito de la música para guitarra. Además de algunas piezas individuales importantes, obras de cámara con guitarra y un Concierto para guitarra y orquesta, Villa-Lobos escribió en 1929 una serie de doce estudios para guitarra, que ocupan un lugar de importancia

indudable en el repertorio guitarrístico de América Latina, comparable quizá a las contribuciones de Carlevaro, Ponce, Lauro, Brouwer y Mangoré. La audición integral de los doce estudios de Villa-Lobos permite descubrir una singular coherencia en su concepción y realización, de difícil apreciación cuando se interpretan algunos preludios de manera individual.

El Estudio No. 1 está basado en figuras reiteradas y ricos movimientos armónicos, concluyendo en un final de corte impresionista. El Estudio No. 2, sencillo y atractivo, ofrece una serie de escalas ascendentes y descendentes. El tercero de la serie parece aludir a la raíz española, filtrada por Villa-Lobos a través de sus peculiares armonías; el alma de Fernando Sor parece rondar este preludio, que termina como en una campanada de armónicos. El Estudio No. 4 presenta una melodía construida a base de acordes, que inicia en la región grave de la guitarra y después transita por todo el registro del instrumento; de nuevo, la armonía es de gran refinamiento. En el quinto estudio destaca el hecho de que la figura insistente está por lo general en el bajo. La pieza concluye con un sonoro acorde en armónicos. En el Estudio No. 6 se combinan inteligentemente los acordes y las escalas con una rica melodía en el bajo; más tarde, los acordes son desarrollados por Villa-Lobos como arpeggios. El Estudio No. 7 es básicamente una sucesión de acordes cuyo poder inicial es contrastado por el etéreo final a base de sutiles pinceladas sonoras. En el Estudio No. 8 se percibe, de nuevo, la influencia española sutilmente matizada, al interior de una pieza que tiene más el espíritu de una canción que de un ejercicio. El inicio del noveno estudio es contemplativo, y tiene su materia principal en el registro grave. Viene después un diseño melódico de variada expresión en los registros medio y alto, y el estudio concluye con un nuevo toque de armónicos. El Estudio No. 10 tiene elementos expresivos del flamenco, también muy estilizados, sobre todo en sus primeros compases. El discurso es rico en colores y en la personalidad de sus motivos y células, y concluye con nuevas referencias al flamenco. En el penúltimo estudio el compositor aprovecha la resonancia de las cuerdas graves para envolver la dinámica actividad de esta pieza en la que, de nuevo, aparecen elementos que remiten al espíritu flamenco. Este Estudio No. 11 concluye como en un suspiro. El Estudio No. 12 es uno de los más complejos desde el punto de vista técnico, y uno de los más modernos en lo que se refiere al lenguaje, a sus materiales y a su desarrollo. Se trata de una pieza robusta y enérgica de principio a fin. Los 12 estudios para guitarra de Villa-Lobos



están dedicados al guitarrista español Andrés Segovia, a quien Villa-Lobos conoció en París en 1924, y quien se encargó de su estreno.

La creación de partituras para ballet es una de las áreas mejor representadas en el catálogo de Villa-Lobos. El compositor brasileño creó una veintena de obras para danza, entre las que destacan composiciones como *Uirapurú*, *Amazonas*, *Danzas aéreas*, *Funil*, *Posesión*, *Vehículo*, *Vitrina encantada*, *Evolución de los aeroplanos*, *Piedra bonita*, *Currupira*, *Danza de la tierra*, *Rudá*, *Génesis*, *Emperor Jones* y *Mandu-Çarará*. En el año de 1937, Villa-Lobos compuso la música para el ballet *Motivos griegos*, conocido también como *Distribución de flores*, para la peculiar dotación de coro femenino, flauta y guitarra. Una característica interesante de *Distribución de flores*, es que la partitura carece de indicación de compás, lo que proporciona una interesante flexibilidad a los intérpretes. En la versión grabada en este CD, la guitarra establece el ambiente a base de delicados toques impresionistas. Con ese ambiente como fondo, la flauta teje melodías modales en las que destaca el elemento ritual y la expresión lírica y evocativa, todo ello con una gran delicadeza. La guitarra proporciona una gran variedad de modos de producción en el acompañamiento, incluyendo algunos sonidos estrictamente percusivos. En momentos selectos de esta partitura, Villa-Lobos se permite la introducción de algunas pinceladas de exotismo sonoro. Esta breve pieza para danza concluye con la hermosa combinación de una larga nota en la flauta y una escala de armónicos en la guitarra. Esta curiosa partitura de Villa-Lobos, escrita para un festival académico y dedicada a su esposa Arminda, se estrenó el 15 de diciembre de 1937 bajo la dirección del compositor.

Es posible hallar en la música de cámara de Villa-Lobos numerosas obras para dotaciones tradicionales como el cuarteto de cuerdas y el quinteto de alientos, y como contraste, también muchas obras para combinaciones inusuales. De hecho, algunas de sus piezas camerísticas más interesantes están precisamente entre aquellas en las que el compositor probó combinaciones totalmente ajenas a la tradición. Una de estas obras es el *Sexteto místico*, escrito en 1917 para una dotación de flauta, oboe, saxofón, arpa, celesta y guitarra. La obra, concebida en tres movimientos (*Allegro non troppo*, *Adagio* y *Quasi allegro*), se mueve en general en una atmósfera tímbrica que pudiera ser definida como una

paleta de refinados colores pastel. En el primer movimiento, los instrumentos de aliento se mueven en un ambiente modal. En el segundo movimiento destaca la presencia de una melodía de corte exótico en el oboe, así como el inteligente uso de la disonancia. En el movimiento final, Villa-Lobos emplea con éxito, entre otros recursos, las cuartas paralelas y los acordes perfectos. A lo largo de la obra, la escritura de Villa-Lobos alterna pasajes de escritura paralela con otros en los que el contraste es el elemento principal. Se trata de una auténtica obra camerística y no de un concertante disfrazado, ya que Villa-Lobos ha distribuido inteligentemente el protagonismo sonoro entre los instrumentos del sexteto, particularmente los alientos. De hecho, es posible percibir una cierta simetría en la contraposición de tres instrumentos melódicos (flauta, oboe, saxofón) frente a tres instrumentos armónicos (arpa, guitarra, celesta). Este *Sexteto místico* es una de las obras de Villa-Lobos en que la influencia francesa se hace presente con especial claridad. La obra fue estrenada en Río de Janeiro el 12 de enero de 1963 con Turibio Santos en la guitarra.

Juan Arturo Brennan

Between 1930 and 1945 Heitor Villa-Lobos (1887-1959) wrote a series of nine works for different vocal and instrumental combinations, from solo piano to symphony orchestra, collectively titled *Bachianas brasileiras*. The composer's intention is clearly stated in these works' title: to write a series of pieces in which he could combine some of the formal principles that are present in the music of Johann Sebastian Bach (1685-1750) with the rhythms, harmonies and melodies of Brazilian folk music. The most popular work of the series is undoubtedly *Bachianas brasileiras No. 5*, written between 1938 and 1945 for solo voice and eight 'cellos. In its original form, the work consists of two parts: *Aria* (*Cantilena*) and *Danza* (*Martelo*). The *Aria* from *Bachianas brasileiras No. 5* (dedicated to Arminda, the composer's wife) has become so popular that it has acquired a life of its own, independent of the *Danza*, and has been performed and recorded in a wide variety of arrangements and transcriptions. Villa-Lobos wrote it on a suggestion by the soprano and guitarist Olga Prager Coelho. In the combination of voice and guitar, the piece acquires several idiomatic qualities and becomes emblematic of Latin American popular song. The *Aria* begins with a brief introduction and the almost immediate entry of the voice. At the beginning it is a wordless *vocalise* of a very definite Latin flavor; this section is like a preamble to the text proper, an original poem by Ruth Valadares Correia. After this section with words, the *vocalise* is again taken up to round out a simple ternary form. The piece ends in a nostalgic vein with a high and long note in the voice. The *Aria* was independently premiered in Rio de Janeiro on March 25, 1939, by Ruth Valadares Correia under the composer's baton. The second part

of the work, the Danza, written on a text by Manuel Bandeira, was first performed in Paris on October 10<sup>th</sup>, 1947, with Hilda Ohlin as vocal soloist. Villa-Lobos himself made the present arrangement for voice and guitar.

The modinha has been defined as a type of sentimental art-song that flourished in Portugal and Brazil during the eighteenth and nineteenth centuries. Its name comes from the word moda, generally applied to any type of song or melody. Especially during the eighteenth century, there was a vogue of modas sung in duet in parallel lines by two sopranos with harpsichord accompaniment, sometimes with an added stringed instrument for the bass line. In Brazil, the modinha had originally the character of an Italian opera aria, but later became popular with the inclusion of local folk elements. Finally, the modinha became a love song with a strong folk flavor. In various degrees of stylization, the modinha appears on several occasions in the catalogue of Villa-Lobos' music. For instance, the second movement of *Bachianas brasileiras* No. 1 (1930) for an orchestra of 'cellos is a modinha, as is the case with the second movement of *Bachianas brasileiras* No. 8 (1944) for orchestra. Also, between 1933 and 1934 Villa-Lobos wrote two series of pieces for voice with piano or orchestra, titled *Modinhas and songs*. There are also a couple of modinhas in the cycle *Typical Brazilian songs*, written between 1919 and 1935. In the year 1925 the Brazilian composer wrote a cycle comprising 14 pieces, collectively titled *Serestas* (Serenades) for voice and piano or orchestra; the fifth in the series is the modinha recorded here. It is a brief and simple song, lyric, and nostalgic, in which the vocal line is complemented by a livelier accompaniment. The text is by Manuel Bandeira and the work was written on a commission by Olga Prager Coelho. The composer himself made the arrangement for voice and guitar

Although his own instrument was the 'cello, for which he wrote numerous and important works, Villa-Lobos left a greater imprint in the field of guitar music. Besides a few noteworthy individual pieces, chamber works with guitar and a Concerto for guitar and orchestra, Villa-Lobos wrote in 1929 a series of twelve etudes for the guitar which today occupy an important place in the Latin American guitar repertoire, and which might be compared to the contributions by composers such as Carlevaro, Ponce, Lauro, Brouwer and Mangoré. Listening to the whole series of twelve etudes

allows for the discovery of a particular cohesiveness in their conception and realization, a difficult task when some of the etudes are individually played.

Etude No. 1 is based on repeated figures and rich harmonic movements, and it ends in an impressionist manner. Etude No. 2 is simple and attractive, built on a series of ascending and descending scales. The third in the series seems to refer to Spanish roots, filtered by Villa-Lobos through his peculiar harmonic outlook; the soul of Fernando Sor seems to inhabit this etude, which ends in a bell-stroke produced with harmonics. Etude No. 4 introduces a melody built on chords, starting in the guitar's lower register and then using the instrument's full range; again, the harmony is highly refined. A feature of the fifth etude is the fact that the repeated figure is generally in the bass. The piece ends in a sonorous chord in harmonics. Etude No. 6 skillfully combines chords and scales with a rich melody in the bass. Later on Villa-Lobos develops the chords as arpeggios. Etude No. 7 is basically a succession of chords that are powerful at the outset, but are later balanced by an ethereal ending built on subtle brush-strokes. Etude No. 8 shows, again, a subtle Spanish influence, and it seems written more in the spirit of a song than as an exercise. The beginning of the ninth etude is contemplative, and its main musical matter comes in the lower register. There follows a quite varied melodic design in the middle and high registers, and the etude ends in another touch of harmonics. Etude No. 10 seems to contain some expressive elements borrowed from flamenco, highly stylized, especially in the first few bars of the piece. The development is richly coloured, and its motifs and cells are of a highly individual profile. The etude ends with a new reference to flamenco. In Etude No. 11 the composer takes advantage of the lower strings' resonance to envelop the piece's dynamic activity in which, again, some elements seem to point to flamenco music. This etude ends in a sigh. Etude No. 12 is technically one of the more complex of the series, and perhaps the most modern in its language, its materials and its development. It is a robust, energetic piece from beginning to end.

The 12 Etudes for guitar by Villa-Lobos are dedicated to the Spanish guitarist Andrés Segovia, whom the composer met in Paris in 1924, and who not only premiered them, but also wrote an interesting prologue to the printed score. The prologue is certainly worth quoting in full:

note on the flute and a scale in harmonics on the guitar. This odd work by Villa-Lobos, written for a school festival and dedicated to his wife Arminda, was first performed on December 15, 1937, with the composer conducting.

14 Villa-Lobos wrote quite a few works for traditional combinations such as the string quartet and the woodwind quintet, but he also composed many pieces for unusual combinations. Actually, some of his most interesting chamber works are precisely those in which the composer tried combinations that are totally outside tradition. One of these works is the *Sexteto místico* (Mystical sextet), written in 1917 for flute, oboe, saxophone, harp, guitar and celesta. The work, cast in three movements (*Allegro non troppo*, *Adagio* and *Quasi allegro*), is characterized by a sound atmosphere in which the tone-colors can be defined as subtle shades of pastel. In the first movement, the wind instruments play in a modal atmosphere. In the second movement there is a melody of exotic qualities in the oboe and an intelligent use of dissonance. In the last movement Villa-Lobos successfully uses, among other resources, parallel fourths and perfect chords. Throughout the work, Villa-Lobos alternates between sections of parallel writing and others in which contrast is the key element. It is a true chamber work, and not a disguised concertante, because Villa-Lobos has skillfully distributed the leading roles among the sextet's instruments, particularly the winds. It is indeed possible to perceive a certain symmetry in the contrast between three melodic instruments (flute, oboe, saxophone) and three harmonic instruments (harp, guitar, celesta). The *Mystical sextet* is one of Villa-Lobos' works in which the French influence is more clearly discerned. The work was premiered in Rio de Janeiro on January 12<sup>th</sup>, 1963, with Turibio Santos playing the guitar.

*Juan Arturo Brennan*

Entre 1930 et 1945 Heitor Villa-Lobos (1887-1959) écrivit une série de neuf travaux pour combinaisons vocales et instrumentales différentes, de piano solo à orchestre symphonique, collectivement intitulé *Bachianas Brasileiras*. L'intention du compositeur est claire dans le titre : écrire une série de morceaux dans laquelle il pourrait combiner quelques-uns des principes formels présents dans la musique de Johann Sebastian Bach (1685-1750) avec les rythmes, harmonies et mélodies de la musique folklorique brésilienne. Le travail le plus populaire de la série est indubitablement *Bachianas Brasileiras No. 5*, écrit entre 1938 et 1945 pour voix soliste et huit violoncelles. Dans sa version originale, le travail consiste en deux parties : *Aria (Cantilène)* et *Danza (Martelo)*. L'*Aria* (dédiée à Arminda, la femme du compositeur) est devenu si populaire qu'elle a acquis une vie propre, indépendante du *Danza*, et a été chantée et enregistrée dans une grande diversité d'arrangements et transcriptions. Villa-Lobos lui-même a fait cet arrangement pour voix et guitare après une suggestion du soprano et guitariste Olga Prager Coelho. Dans la combinaison de voix et guitare, le morceau acquiert plusieurs qualités idiomatiques et devient emblématique de la chanson populaire latino-américaine. L'*Aria* commence avec une brève introduction et l'entrée presque immédiate de la voix qui commence avec un vocalise d'un goût latino-américain très clair; cette section est comme un préambule au texte, un poème original de Ruth Valadares Correia. Après cette section, le vocalise est encore repris pour arrondir une simple forme ternaire. Le morceau termine dans une veine nostalgique avec une note aiguë et tenue pianissimo très longtemps dans la voix. L'*Aria* fut créée indépendamment du reste de l'œuvre à Rio de Janeiro, le 25 mars 1939, par Ruth Valadares Correia sous le bâton du compositeur. La deuxième

partie du travail, la Danza, écrite sur un texte de Manuel Bandeira, fut jouée pour la première fois à Paris, le 10 octobre 1947, avec Hilda Ohlin comme soliste vocal.

La modinha a été défini comme un genre de mélodie sentimentale qui s'est développé au Portugal et le Brésil pendant les dix-huitième et dix-neuvièmes siècles. Son nom vient du mot moda, généralement appliqué à tout genre de chanson ou mélodie. Surtout pendant le dix-huitième siècle, il y avait une vogue de modas chantées à duo par deux sopranos avec des lignes mélodiques parallèles et accompagnement de clavecin, quelquefois avec un instrument à cordes ajouté pour la ligne basse. Au Brésil, les modinha avaient au début, le caractère d'une aria d'opéra italienne, mais plus tard, avec l'inclusion d'éléments folkloriques locaux, elles devinrent de plus en plus populaires. Finalement, les modinha sont devenues des mélodies d'amour avec un fort goût folklorique. Dans plusieurs degrés de stylisation, des modinhas paraissent à plusieurs reprises dans le catalogue musical de Villa-Lobos. Par exemple, le deuxième mouvement du Bachianas Brasileiras No. 1 (1930) pour orchestre de violoncelles est une modinha ; de même avec le deuxième mouvement du Bachianas Brasileiras No. 8 (1944) pour orchestre. Entre 1933 et 1934 Villa-Lobos écrivit aussi deux séries de morceaux pour voix avec piano ou orchestre, intitulés Modinhas et Mélodies. Il y a aussi deux modinhas dans le cycle Chansons Populaires Brésiliennes, écrites entre 1919 et 1935. En 1925 le compositeur écrivit un cycle qui comprend 14 morceaux, collectivement intitulé Serestas (Sérénades) pour voix et piano ou orchestre; le cinquième dans la série est la modinha enregistrée sur ce CD. C'est une mélodie brève et simple, lyrique, et nostalgique dans laquelle la ligne vocale est complétée par un accompagnement plus vif. Le texte fut écrit par Manuel Bandeira et l'œuvre fut commandée par Olga Prager Coelho. Le compositeur lui-même en fit l'arrangement pour voix et guitare

Bien que son instrument fut le violoncelle, pour lequel il écrivit des nombreux et importants travaux, Villa-Lobos laissa une bien plus grande contribution dans le répertoire de musique pour guitare. En plus de quelques remarquables morceaux individuels, il écrivit des œuvres de musique de chambre avec guitare et un Concerto pour guitare et orchestre. Villa-Lobos écrivit en 1929 une série de douze études pour guitare qui occupent aujourd'hui une place prépondérante dans le répertoire latino-



américain pour guitare, lesquels peuvent être comparés aux contributions par des compositeurs guitaristes tels que Carlevaro, Ponce, Lauro, Brouwer et Mangoré. Écouter la série entière de douze études nous permet de découvrir la particulière cohésion dans leur conception et réalisation, une tâche difficile quand on entend les études jouées individuellement.

L'Étude No. 1 est construite sur des figures répétées et des riches mouvements harmoniques. Elle termine d'une manière impressionniste. L'Étude No. 2 est simple et attirante, construite sur une série de gammes montantes et descendantes. La troisième dans la série paraît faire référence aux racines espagnoles, filtrées par Villa-Lobos à travers sa conception harmonique particulière ; l'âme de Fernando Sor paraît habiter cette étude qui conclut dans un coup de cloche produit avec des sons harmoniques. L'Étude No. 4 introduit une mélodie construite sur des accords, commençant dans le registre bas de la guitare et explorant plus tard toute la gamme de l'instrument; comme d'habitude, l'harmonie est très raffinée. Un trait de la cinquième étude est le fait que la figure répétée soit dans la basse. Le morceau termine dans un accord sonore en harmoniques. L'Étude No. 6 combine des accords et gammes avec une mélodie riche dans la basse. Plus tard Villa-Lobos développe les accords en arpèges. L'Étude No. 7 débute avec une succession de puissants accords, mais s'équilibre par une fin éthérée construite sur des timbres subtils . L'Étude No. 8 montre encore, une subtile influence espagnole, et il paraît écrit plus dans l'esprit d'une chanson que d'un exercice. Le commencement de la neuvième étude est contemplatif, et le corps principal de sa matière musicale se trouve dans le registre bas. Cela est suivi d'un dessin mélodique tout à fait varié dans les registres centraux et hauts, et l'étude termine dans un autre passage d'harmoniques. L'étude No. 10 paraît contenir quelques éléments expressifs empruntés du flamenco, très stylisé bien sûr, surtout dans les premières mesures du morceau. Le développement est richement coloré, et ses thèmes et cellules thématiques montrent un profil très individuel. L'étude termine avec une nouvelle référence au flamenco. Dans l'étude No. 11 le compositeur profite de la résonance des cordes basses pour envelopper l'activité dynamique du morceau dans lequel, à nouveau, quelques éléments du flamenco sont présents. Cette étude termine dans un soupir. L'étude No. 12 est, du point de vue technique, une des plus complexes de la série, et peut-être la plus moderne dans son langage, ses thèmes et son développement. C'est un morceau énergique du début jusqu'à la fin.

Les 12 Etudes pour guitare par Villa-Lobos furent dédiées au guitariste espagnol Andrés Segovia à qui le compositeur rencontra pour la première fois à Paris en 1924. Segovia non seulement fit la création du morceau, mais aussi écrivit un intéressant prologue à la partition :

Voici douze “ Études “ écrites avec amour pour la guitare par le génial compositeur brésilien Heitor Villa-Lobos. Elles contiennent des formules d’une efficacité surprenante pour le développement de la technique et des beautés musicales “ désintéressées “ sans but didactique, qui ont en même temps la valeur esthétique permanente des oeuvres de concert. Dans l’histoire des instruments il y a peu des maîtres compositeurs qui aient réussi à combiner les deux vertus dans leurs Études. Les noms de Scarlatti et Chopin viennent à l’esprit immédiatement. Tous deux accomplirent leurs buts didactiques sans une trace de sécheresse ou monotonie et si le pianiste appliqué observe avec gratitude la flexibilité, vigueur et indépendance que ces travaux apportent à ses doigts, l’âme artistique qui joue ou écoute admire la noblesse, l’ingéniosité et l’émotion poétique qui se montre si généreusement. Villa-Lobos a donné à l’histoire de la guitare des fruits de son talent aussi exubérants et savoureux que ceux de Scarlatti et Chopin. Je n’ai pas voulu changer aucune des doigtés indiquées par Villa-Lobos lui-même. Il comprenait la guitare parfaitement et s’il a choisi une certaine corde pour donner un effet particulier, nous avons l’obligation stricte d’observer son souhait, bien que ce soit aux dépens du plus grand effort technique. Je ne souhaiterais pas conclure cette note sans remercier publiquement l’illustre Maestro pour l’honneur il m’a donné en me dédiant ces “ Études “.

La création d’un grand nombre de ballets est particulièrement bien représentée dans le catalogue des œuvres de Villa-Lobos. Le compositeur écrivit presque vingt travaux pour la danse, y compris Uirapurú, Amazonas, Danses Aériennes, Funil, Possession, Véhicule, La Fenêtre Ensorcelée, Évolution d’Avions, La Belle Pierre, Currupira, Danse du Monde, Rudá, Genèse, Empereur Jones et Mandu-Çarará. En 1937 Villa-Lobos écrivit la musique pour un ballet court intitulé Motivos Gregos (motifs grecs), aussi connu comme Distribuição de Flores (Distribution de fleurs), pour la combinaison particulière de chœur de femmes, flûte et guitare. Une qualité intéressante dans Distribuição de flores est que la partition n’a aucune indication de mesure, un fait qui donne aux interprètes une certaine flexibilité. Dans la version enregistrée sur ce CD, la guitare établit une atmosphère grâce aux

coups délicats et presque impressionnistes. Sur cette toile de fond, la flûte brode des mélodies modales caractérisées par un élément rituel et par une expression lyrique et évocatrice qui est toujours délicate. La guitare offre une grande variété de possibilités sonores dans l'accompagnement et inclut quelques sons qui sont strictement percutants. Dans quelques points de sa partition, Villa-Lobos se permet l'introduction de quelques sonorités exotiques. Ce bref morceau de danse conclut avec une belle combinaison d'une longue note sur la flûte et une gamme en sons harmoniques pour la guitare. Cette partition insolite de Villa-Lobos, écrite pour un festival scolaire est dédiée à sa femme Arminda, et fut jouée pour la première fois le 15 décembre 1937, sous la direction du compositeur.

Villa-Lobos écrivit beaucoup de travaux pour des combinaisons traditionnelles tels que le quatuor à cordes et le quintette à vents, mais il composa aussi un grand nombre de morceaux pour des combinaisons inusitées. Quelques-uns de ses travaux de musique de chambre sont les plus intéressants, précisément parce que le compositeur tenta des combinaisons qui sont totalement hors de la tradition. Un de ces travaux est le *Sexteto Místico* (Sextuor Mystique), écrit en 1917 pour flûte, hautbois, saxophone, harpe, guitare et célesta. Le travail en trois mouvements (*Allegro non troppo*, *Adagio* et *Quasi allegro*), est caractérisé par une atmosphère sonore dans laquelle les timbres peuvent être définis comme des subtiles couleurs pastel. Dans le premier mouvement, les instruments à vent jouent dans une atmosphère modale. Dans le deuxième mouvement il y a une mélodie de qualités exotiques dans le hautbois et un usage intelligent de la dissonance. Dans le dernier mouvement Villa-Lobos utilise avec succès, entre autres ressources, les voix déplacées en quarts parallèles et des accords parfaits. Partout dans le travail, Villa-Lobos alterne entre sections d'écriture parallèle et autres dans lesquelles le contraste est le principal élément. C'est un vrai travail de musique de chambre, et non pas un morceau pour un soliste déguisé, parce que Villa-Lobos a distribué adroitement les rôles principaux parmi les instruments du sextuor, en particulier les vents. C'est possible de percevoir une certaine symétrie dans le contraste entre les trois instruments mélodiques (flûte, hautbois, saxophone) et les trois instruments harmoniques (harpe, guitare, célesta). Le *Sextuor Mystique* est une des œuvres de Villa-Lobos dans laquelle l'influence française est discernée plus clairement. Le travail fut créé à Rio de Janeiro le 12 janvier 1963, avec Turibio Santos à la guitare.

*Juan Arturo Brennan Version française: Nelissa Caram*



## BRASILEIRO

Zwischen 1930 und 1945 hat Heitor Villa-Lobos (1887-1959) eine Reihe von neun Werken für verschiedene Instrumente und Gesangstimmen komponiert, von Klavier bis zu großem Orchester, die er unter dem gemeinsamen Titel, *Bachianas Brasileiras* (Bach auf brasilianisch) zusammenfasste. Im Titel wird deutlich die Absicht des Komponisten definiert; nämlich eine Reihe von Stücken zu gestalten, die die formalen Prinzipien der Musik Johann Sebastian Bachs (1685-1750) mit den rhythmischen, harmonischen und melodischen Ausdrücken der brasilianischen Volksmusik kombiniert. Das bekannteste Stück dieser Reihe ist zweifellos *Bachianas Brasileiras Nr.5*, welches zwischen 1938 und 1945 für eine Solostimme mit Begleitung eines Cello Oktetts geschrieben wurde. Im Original besteht dieses Werk aus zwei Teilen: Arie (*Cantilena*) und Tanz (*Martelo*). Die Arie der *Bachianas Brasileira Nr.5* (Villa-Lobos Frau Arminda gewidmet) ist so populär geworden, daß sie ein von dem Tanz unabhängiges Leben bekommen hat und in vielfältigen Aufführungen und Bearbeitungen gespielt und aufgezeichnet wurde. Villa-Lobos komponierte sie auf Vorschlag der Sopranistin und Gitarristin, Olga Prager Coelho. In der Kombination von Gitarre und Stimme erhält das Werk ein sehr idiomatische Qualität und wird zu einer Art Emblem der lateinamerikanischen Volksmusik. Die Arie beginnt mit einer kurzen und einfachen Einleitung die unmittelbar der Stimme Platz macht. Zunächst handelt es sich um eine Vokalisierung ohne Text mit betonter Latino Färbung. Dieser Teil dient als Präambel zum Text, einem Originalgedicht von Ruth Valladares Correia. Nach dem Textteil wird die Vokalisierung wieder aufgenommen, um eine einfache ternäre Form abzurunden. Das Stück endet in einem

nostalgischen Klima mit einer langen und hohen Note der Stimme. Die Arie wurde als unabhängiges Stück am 25. März 1939 in Rio de Janeiro von Ruth Valladares Correia unter der Leitung von Villa-Lobos uraufgeführt. Der zweite Teil des Werkes, der Tanz, wurde zu einem Text von Manuel Bandeira komponiert und zum ersten Mal am 10. Oktober 1947 in Paris mit Hilda Ohlin als Gesangssolistin aufgeführt. Die Bearbeitung für Gitarre und Stimme stammt von Villa-Lobos.

Die Modinha ist als ein Genre von Kunstgesang definiert worden, mit einem gefühlvollem Ausdruck, der in Portugal und Brasilien im 18. und 19. Jahrhundert kultiviert wurde, erhält ihren Namen vom Begriff Mode und mit ihr wurde ganz allgemein jegliches Lied oder jegliche Melodie bezeichnet. Besonders während des 18. Jahrhunderts waren Duo-Modinhas geläufig, die von zwei parallelen Sopranstimmen gesungen und von einem Cembalo, gelegentlich auch von einer Basslinie auf einem Saiteninstrument, begleitet wurden. In Brasilien erhielt die Modinha zunächst den Charakter einer italienischen Opernarie und im Laufe der Zeit wurde sie durch die Übernahme von verschiedenen Elementen der lokalen Musik volkstümlicher. Schließlich wurde die Modinha zu einem Liebeslied mit soliden folkloristischen Komponenten. Zu verschiedenen Gelegenheiten erscheint sie mit unterschiedlichem Stilisierungsgrad in Villa-Lobos Katalog. Zum Beispiel ist der zweite Satz der Bachianas Brasileiras Nr. 1 (1930) für Orchester und Cello eine Modinha, genau wie der zweite Satz der Bachianas Brasileiras Nr. 8 (1944) für Orchester. Außerdem komponierte Villa-Lobos zwischen 1933 und 1943 zwei Serien von Werken für Gesang mit Piano- und Orchesterbegleitung mit dem Titel, Modinhas und Lieder. In der Reihe, Typische Brasilianische Lieder (1919-1935), gibt es auch ein paar Modinhas. 1925 realisiert der brasilianische Komponist einen Zyklus von 14 Werken mit dem Titel Serestas, für Gesang und Piano oder Orchester. Das fünfte Stück ist die hier aufgezeichnete Modinha. Es handelt sich um ein kurzes, einfaches, lyrisches und nostalgisches Lied, in dem die Stimmlinie mit einer lebhafteren und bewegteren Begleitung vervollständigt wird. Der Text stammt von Manuel Bandeira und das Werk ist die Antwort auf einen Auftrag von Olga Prager Coelho. Die Version für Gesang und Gitarre ist von Villa-Lobos.

Auch wenn Villa-Lobos persönliches Instrument das Cello war, dem er zahlreiche und bedeutende Werke widmete, hat er dennoch tiefe Spuren im Bereich der Gitarrenmusik hinterlassen. Neben einigen wichtigen individuellen Stücken, Kammermusik für Gitarre und ein Konzert für Gitarre und

Orchester, hat Villa-Lobos 1929 eine Reihe von 12 Gitarrenstudien geschrieben, die einen zweifellosen Platz im Gitarrenrepertoire Lateinamerikas belegen und möglicherweise mit den Beiträgen von Carlevaro, Ponce, Lauro, Brouwer und Mangoré zu vergleichen sind. Das komplette Anhören der zwölf Studien erlaubt das Entdecken einer einzigartigen Kohärenz in Konzept und Realisation, die schwer einzuschätzen ist, wenn die Präludien individuell aufgeführt werden.

Die Studie Nr.1 basiert auf wiederholten Figuren und vortrefflichen harmonischen Tempi und endet in einem Finale mit impressionistischem Schnittmuster. Die Studie Nr.2, einfach und attraktiv, bietet eine Reihe von ansteigenden und absteigenden Skalen. Die dritte Studie scheint sich auf spanische Wurzeln zu beziehen und wird von Villa-Lobos durch seine besonderen Harmonien gefiltert, wobei der Geist von Fernando Sor dieses Präludium umgibt, welches in einem Harmoniegeläute endet. Die Studie Nr.4 stellt eine Melodie auf der Basis von Akkorden vor, welche im tiefen Bereich der Gitarre beginnen und durch das ganze Register des Instruments führt. Erneut besitzt die Harmonie ein hohes Raffinement. Die fünfte Studie unterstreicht die Tatsache, daß die nachdrückliche Figur generell im Bassbereich angesiedelt ist. Das Stück endet in einem volltönenden Akkord von Obertönen. In der sechsten Studie werden intelligent Akkorde und Skalen mit einer wohlklingenden Bassmelodie kombiniert; später entwickelt Villa-Lobos die Akkorde zu Arpeggios. Die siebte Studie ist grundsätzlich eine Reihenfolge von Akkorden, deren anfängliche Kraft im Gegensatz zum ätherischen Ende mit seinen feinen Klangfärbungen steht. In der achten Studie empfindet man erneut den spanischen Einfluß in einer zarten Nuance im Inneren eines Stücks, welches mehr den Geist eines Liedes enthält, als den einer Übung. Der Anfang der neunten Studie ist besinnlich und ist hauptsächlich im tiefen Register angesiedelt. Danach folgt eine melodische Gestaltung mit verschiedenem Ausdruck im mittleren und hohen Register und die Studie endet mit einem erneuten Tusch von Obertönen. Die zehnte Studie besitzt ausdrucksvolle Flamenco Elemente, die sehr stilisiert besonders in den ersten Takten vorkommen. Der Diskurs ist reich an Farben und Personalität in Motiven und Zellen und endet neuerlich mit Anspielungen auf Flamenco. In der vorletzten Studie nutzt der Komponist die Resonanz der tiefen Saiten aus, um die dynamische Aktivität des Stücks zu umfassen und wiederum erscheinen Elemente, die auf den Flamenco Geist verweisen. Diese Studie Nr.11 endet wie ein Seufzer. Die Studie Nr.12 ist aus der technischen Sicht eine der komplexesten und eine der modernsten in Bezug

auf ihre Sprache, ihr Material und ihre Entwicklung. Es handelt sich von Anfang bis Ende um ein robustes und energisches Stück. Die 12 Gitarrenstudien sind dem spanischen Gitarristen Andrés Segovia gewidmet, den Villa-Lobos 1924 in Paris kennenlernte und der die Erstaufführung verwirklichte. Balletpartituren gehören zum Bereich, der am meisten im Katalog Villa-Lobos vertreten ist. Der brasilianische Komponist hat um die zwanzig Werke für Ballet geschrieben, wobei Kompositionen wie Uirapurú, Amazonas, Danzas Aéreas (Luftartige Tänze), Funil, Posesión, Vehículo, Vitrina Encantada (verzauberter Glaskasten), Evolución de los Aeroplanos (Flugzeugentwicklung), Piedra Bonita (Preziöser Stein), Currupira, Danza de la Tierra (Tanz der Erde), Rudá, Génesis, Emperor Jones und Mandu-Çarará herausragen. 1937 komponierte Villa-Lobos die Musik für das Ballet, Motivos Griegos (Griechische Motive), auch als Distribucion de Flores (Blumenverteilung) bekannt, mit einem eigenartigen Arrangement für Frauenchor, Flöte und Gitarre. Als interessantes Charakteristikum fehlen in der Partitur zu Distribucion de Flores Angaben zum Takt, was den Interpreten eine interessante Flexibilität vermittelt. In der Version auf diesem CD etabliert die Gitarre eine Grundstimmung mit delikaten impressionistischen Zügen. Über dieser Stimmung webt die Flöte modale Melodien mit Betonung auf einem rituellem Element und lyrischem wie beschwörerischem Ausdruck, alles ohne Verlust an Zartheit. Die Gitarre gewährt eine Vielzahl an Produktionsweisen in der Begleitung und beinhaltet einige strikt percussive Klänge. An ausgewählten Stellen dieser Partitur erlaubt sich Villa-Lobos die Einführung von Strichen einer klanglichen Exotik. Das kurze Balletstück schließt mit einer wunderschönen Kombination einer langen Note auf der Flöte und einer Harmonieskala auf der Gitarre. Villa-Lobos merkwürdige Partitur wurde für ein Akademisches Festival geschrieben, ist seiner Frau, Arminda, gewidmet und wurde unter der Leitung des Komponisten am 15. Dezember 1937 uraufgeführt.

Man kann in Villa-Lobos Kammermusik zahlreiche Werke in traditioneller Besetzung wie Streichquartett und Blasquintett vorfinden, aber im Gegensatz dazu auch viele Werke mit ungewöhnlichen Kombinationen. In der Tat findet man einige seiner interessantesten Kammerstücke unter jenen, in denen der Komponist Kombinationen fern der Tradition ausprobierte. Eins dieser Werke ist das Sexteto Místico, 1917 für eine Besetzung mit Flöte, Oboe, Saxophon, Harfe, Celesta und Gitarre geschrieben. Das Werk in drei Sätzen (Allegro non troppo, Adagio und Quasi allegro) bewegt sich

generell in einer stimmlichen Atmosphäre, die als eine Palette von verfeinerten Pastelltönen definiert werden kann. Im ersten Satz bewegen sich die Blasinstrumente in einer modalen Stimmung. Im zweiten Satz ragt sowohl die Anwesenheit einer Melodie mit exotischem Zuschnitt für die Oboe, als auch eine intelligente Anwendung von Dissonanzen heraus. Im Schlußsatz bedient sich Villa-Lobos, neben anderen Mitteln, gelungen paralleler Quartetten und perfekter Akkorden. Im Verlaufe des Werkes wechseln sich parallele Stimmen mit anderen ab, deren Hauptelement die Kontraste sind. Es handelt sich um ein authentisches Kammerstück und nicht um ein verkleidetes konzertantes Werk, denn Villa-Lobos hat intelligenterweise die klangliche Hauptrolle auf die Instrumente des Sextetts, besonders die Blasinstrumente, verteilt. Tatsächlich kann man eine gewisse Symmetrie in der Gegenüberstellung von drei melodischen Instrumenten (Flöte, Oboe, Sax) mit drei harmonischen Instrumenten (Harfe, Gitarre, Celesta) empfinden. Sexteto Místico ist eins der Werke Villa-Lobos, in dem der französische Einfluß besonders deutlich ist. Das Werk wurde am 12. Januar 1963 in Rio de Janeiro mit Turibio Santos auf der Gitarre uraufgeführt.

Juan Arturo Brennan  
Übersetzung aus dem Spanischen: Ortolf Karla