SAUDADE

Sergio Vazquez, piano

MÚSICA BRASILEÑA PARA PIANO

"*Ese "incendio tropical que llevamos dentro": música para piano de Francisco Mignone y Heitor Villa-Lobos.*

Ricardo Miranda"

"Que los valses fueron el género musical más famoso del siglo XIX apenas pudiera ponerse en duda. La sensualidad de sus vueltas, la discreta cercanía requerida por sus pasos, la evocativa nostalgia de su música, lo hicieron sinónimo de la joie de vivre para la sociedad de aquel siglo. El vals lo inundó todo: no sólo bailes y tertulias, sino incluso ámbitos más ambiciosos como la ópera o el gran repertorio sinfónico. Es por ello que los más grandes compositores de aquel siglo —un Verdi, un Mahler, un Brahms, por citar los más obvios— escribieron famosos y contagiosos valses.

Con tal antecedente, es fascinante corroborar que aquella fiebre también se dispersó por todo el continente americano. Los grandes autores mexicanos del siglo XIX escribieron evocativos y famosos valses, y aun entrados al siglo XX todavía Ponce y hasta un joven Carlos Chávez escribieron algunos valses que continuaban, por todo lo alto, la tradición creada por las generaciones anteriores, la de Rosas, la de Castro y Villanueva. Pudiera decirse que ese baile, como si fuera una planta que se adapta a suelos y cielos distintos, fue tomando, en cada rincón y en cada época, un sabor propio, una tinta particular, dirían los adeptos a la ópera italiana.

En cada clima, sí; bajo cada cielo o en cada esquina, como quiso subrayarlo Francisco Mignone (1897-1986). Porque al denominar Valsas de esquina a su deleitable colección, enfatizaba la indeleble adopción del baile que los habitantes de las calles brasileñas habían hecho suyo y donde, de hecho, solían improvisarse valsas a cargo de músicos trashumantes; sus esquinas son las de Río, acaso las de su natal São Paulo, que precisamente por estar tan lejos de Viena o París habían dado a esa floración musical un matiz propio. Los valses de Mignone, íntimos, apasionados, capturan de inmediato ese aire de improvisación a la vez que poseen un color particular, evidente en la delicada armonía empleada por su autor. Cada una de esas valsas se antojan un destilado, la concentración esencial de alguna tarde lánguida que transcurre en el sopor asfixiante del trópico. No son, no pueden serlo, valses vertiginosos sino marcadamente cadenciales, quizá sólo para ser tocados en cualquier piano, o acaso para bailarse sin agitación, para moverse a su compás sin sudar más allá de lo estrictamente necesario. Al escucharlos, al tocarlos al piano, ha de imaginarse a un músico que deja correr

los dedos, atento a evocar un "paisaje pleno de reminiscencias tanto como a jugar al piano (algo notablemente claro en el tercero o en el sexto de los valses, donde su melodía de modihna (canción de amor de raíz portuguesa) se escucha por segunda vez envuelta en traslúcidas gasas pianísticas). Por tratarse de bailes improvisados, entrevistos, nunca son música de virtuosismo gratuito: todo su sentido y encanto radican en la fina, sencilla y sorprendente combinación sonora que revelan a cada momento. Cual si fueran esencias, hay que escucharlos con cuidado, sin prisa, dejando que se filtren poco a poco en nuestro ser. Escritos entre 1938 y 1943, sorprende pensar que una música tan romántica y sensual fuera concebida en una época marcada por la modernidad.

Quizá por ello el propio compositor afirmó años más tarde en su libro A parte do anjo: "Mi música ha de ser gradualmente más refinada técnicamente, pero clara, honesta y fácilmente comprensible para la mayoría."

Lo que las cuatro piezas del Ciclo brasileiro (1936) de Heitor Villa-Lobos (1887-1959) tienen en común con las valsas de Mignone es su deliberada sensibilidad brasileña. Villa-Lobos, sin embargo, quiso atrapar lo característico brasileño no sólo en las calles, sino en la selva, en las áridas planicies del sertón, en la tierra misma. Por lo tanto, sus piezas se ocupan de tipos de sonoridades imaginarias a propósito de quienes habitan diversos climas y paisajes del Brasil. Al mismo tiempo, y como resulta lógico, las sonoridades de Villa-Lobos son mucho más modernas: no por nada, Villa-Lobos había dejado su natal Río a instancias de Arthur Rubinstein, para mudarse a París, donde el contacto con los modernos de entonces –con Dukas, con Varèse, con Stravinski— llevó a su imaginación musical por un sentido muy diverso al de Mignone, un sentido más cosmopolita y neoclásico, atento a la búsqueda de sonoridades insospechadas donde acaban por fundirse lo moderno y lo brasileño. Como además Villa- Lobos era un pianista de primera línea –véase el testimonio del propio Rubinstein al respecto-, sus piezas demandan del ejecutante una destreza particular. Atrás han quedado las convenciones de los bailes de salón para ceder su lugar a tocatas, a ostinatos interminables, a complejas y entreveradas texturas de riqueza rítmica y tímbrica que, sin embargo, nunca dejan de tener su particular sabor, su inconfundible sentir brasileño.

Dedicado a su segunda esposa, Arminda Neves d'Almeida, el Ciclo brasileiro consta de cuatro piezas. Plantio do caboclo, —los caboclos son los mestizos brasileños— es la primera pieza del conjunto, una tocata donde las incesantes figuraciones del piano acompañan una melodía relativamente sencilla, que más parece un cansino acompañamiento. Sin

embargo, la sencillez "del tema proyectada sobre las fluctuaciones del piano resulta en una sutil mezcla que genera, a cada instante, sorprendentes colores armónicos. Impressoes Seresteiras es la pieza que más pudiera relacionarse a las valsas de Mignone: otro evocativo vals, pleno de imaginación armónica, destinado a capturar las serenatas callejeras y cuya lírica se ve constantemente interrumpida por brillantes efusiones del piano. "La Seresta", afirmó Villa-Lobos en una explicación que sirve igual para las Valsas de Mignone "es el estilo de las romanzas de mendigos, músicos ambulantes, y diversos estribillos de carreteros, boyeros, campesinos y albañiles, originarios de las regiones más lejanas de la Capital Federal". Festa no sertao, la evocación de una fiesta en el sertón brasileño, es otra tocata de trepidación rítmica, plena en armonías impresionistas que se desparraman por el teclado. Al centro de la pieza, una bella melodía es escuchada mientras etéreas filigranas pianísticas se alzan hasta lo más alto del registro. Una alegría bulliciosa, inextinguible, anima toda la fiesta. La última pieza es también una tocata, un imparable ostinato donde se escucharán dos temas de danza: si el primero posee una inconfundible fuerza primitiva, telúrica, la sección central —Vivo— devela una ocasión festiva, celebratoria, que vuelve a ceder su lugar a la primera danza para finalizar el ciclo.

Entrevistado por Alejo Carpentier en 1928, Villa-Lobos afirmó: "Yo no soy folklorista. El folklore no me preocupa. Mi música es como es, porque la siento así. No cazo temas para utilizarlos después. Escribo mis composiciones con el espíritu de quien hace música pura. Me entrego completamente a mi temperamento. ¡Hallan muy brasileña mi música! Es sobre todo porque refleja una sensibilidad absolutamente brasileña. Esa es mi sensibilidad; no lograría tener otra…". Hoy en día sabemos que tal empeño –escribir música moderna y brasileña a la vez— parece contradictorio; pero precisamente Alejo Carpentier anotó que era imposible pensar que un compositor americano dejase de pensar en su paisaje nativo: "Tenemos mucho de Heine que soñaba con la palmera remota. Solo que con nosotros acontece lo contrario: somos palmera, crecida a veces en plena selva virgen" Es una bella metáfora y vale la pena pensar en ella a la luz de esta contrastada selección de música brasileña, de "música de la palmera que piensa como palmera" y que a cada instante nos obsequia un intenso deleite; música — de nuevo Carpentier— que revela "el incendio tropical que llevamos dentro".

SERGIO VAZQUEZ / Pianista y vocal coach

Considerado uno de los pianistas más activos y versátiles de México, su actividad va del recital como solista a la ópera, pasando por la música de cámara y el coaching vocal, y del barroco al contemporáneo. También ha colaborado como clavecinista en diferentes óperas.

Inició sus estudios pianísticos a temprana edad con Elizabeth Guerrero en su natal Torreón y después en la Ciudad de México con Alberto Cruzprieto y Jorge Federico Osorio. También ha tomado cursos y masterclasses con Pierre Laurent Aimard, Alfons Kontarsky, Guadalupe Parrondo entre otros.

Desde inicios de su carrera y motivado por su gusto hacia lo vocal, ha colaborado con importantes figuras del mundo de la ópera como con los principales coaches del Metropolitan Opera House, Covent Garden, Teatro alla Scala entre otros, y con cantantes como Ramón Vargas, Sumi Jo, Francisco Araiza, Ainhoa Arteta, Verónica Villaroel, Fernando de la Mora, Javier Camarena, María Katsarava, entre otros.

Su actividad pianística lo ha llevado a tocar en los teatros más importantes de México como Bellas Artes, Teatro Degollado, Teatro Juárez así como en los Festivales Cervantino, el del Centro Histórico, de Mayo en Guadalajara por mencionar algunos, y en algunas ciudades del extranjero como Londres, París, Madrid, Palma de Mallorca, Ibiza, Hungría, Zagreb, Cuba y los Estados Unidos de Norteamérica.

Ha tocado con la Orquesta de Cámara de Bellas Artes, la Camerata de Coahuila, la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Nuevo León, la Orquesta del Teatro de Bellas Artes, Orquesta Sinfónica del Estado de México, Orquesta Sinfónica de Michoacán, Orquesta Sinfónica de Aguascalientes, Orquesta Carlos Chávez entre otras, bajo las batutas de Ramón Shade, Felix Carrasco, Rodrigo Macías, Enrique Barrios, Román Revueltas, Enrique Patrón, Juan Carlos Lomónaco.

Su discografía comprende los discos “La melodie mexicaine”, “Canciones de Jalisco”, “Así es mi tierra” con el tenor Gustavo Cuautli y “Soirée Musicale” con la mezzosoprano Carla López-Speziale, y este, su primer disco solista, “Saudade” que incluye los 12 Valsas de Esquina de Francisco Mignone y el Ciclo Brasileiro de Heitor Villa Lobos, además de otras colaboraciones discográficas.

Actualmente es pianista de la Compañía Nacional de Opera de Bellas Artes y del Sistema Nacional de Fomento Musical.

That "tropical fire within us":
Piano music by Francisco Mignone and Heitor Villa-Lobos.

Ricardo Miranda

There is little doubt that waltzes were the most famous musical genre of the 19th century. The sensuality of their turns, the discreet intimacy required by their steps, the evocative nostalgia of their melody made them synonymous with the joie de vivre of that century's society. The waltz permeated everything: not only dances and social gatherings but also more ambitious settings like opera and the grand symphonic repertoire. That's why the greatest composers of that century—Verdi, Mahler, Brahms, to name but a few obvious ones—wrote famous and infectious waltzes.

With that background, it is fascinating to confirm that this fever also spread throughout the American continent. The great Mexican composers of the 19th century wrote evocative and famous waltzes, and even into the 20th century, composers like Ponce and a young Carlos Chávez continued, in high style, the tradition established by previous generations, that of Rosas, Castro, and Villanueva. One could say that this dance, like a plant adapting to different soils and skies, took on its own flavor in every corner and era, as opera enthusiasts might put it.

In every climate, yes; under every sky or on every street corner, as Francisco Mignone (1897-1986) emphasized when naming his delightful collection "Valsas de esquina" (Corner Waltzes). He highlighted the indelible adoption of the dance that the inhabitants of Brazilian streets had made their own, where impromptu waltzes were often performed by itinerant musicians. His corners are those of Rio, perhaps those of his native São Paulo, which precisely because they were so far from Vienna or Paris, gave this musical flowering a unique touch. Mignone's waltzes, intimate and passionate, immediately capture that air of improvisation while possessing a distinctive color, evident in the delicate harmony employed by their author. Each of these waltzes seems like a distillation, the essential concentration of a languid afternoon in the suffocating tropics. They are not, and cannot be, dizzying waltzes but markedly cadential, perhaps only meant to be played on any piano, or perhaps to be danced without excessive exertion, to move to their rhythm without breaking a sweat. When listening to them or playing them on the piano, one must imagine a musician letting their fingers glide, attentive to evoke a landscape full of reminiscences as well as to play the piano (something notably clear

in the third or sixth of the waltzes, where their modinha melody, a Portuguese love song, is heard for the second time wrapped in translucent pianistic veils). Since they are improvised dances, glimpsed but never mere virtuosic music: their entire meaning and charm lie in the fine, simple, and surprising sound combinations they reveal at every moment. Like essences, they must be listened to carefully, without haste, allowing them to slowly filter into our being. Written between 1938 and 1943, it is surprising to think that such romantic and sensual music was conceived in an era marked by modernity. Perhaps that is why the composer himself stated years later in his book "A parte do anjo": "My music must gradually become more technically refined but clear, honest, and easily understandable to the majority."

What the four pieces of Heitor Villa-Lobos's (1887-1959) "Ciclo brasileiro" (Brazilian Cycle) from 1936 have in common with Mignone's waltzes is their deliberate Brazilian sensibility. However, Villa-Lobos wanted to capture the Brazilian character not only in the streets but also in the jungle, in the arid plains of the sertão, in the very land. Therefore, his pieces deal with types of imaginary sounds specifically related to those who inhabit various climates and landscapes of Brazil. At the same time, and as expected, Villa-Lobos's sounds are much more modern. Villa-Lobos had left his native Rio at the urging of Arthur Rubinstein to move to Paris, where contact with the modern composers of that time—Dukas, Varèse, Stravinsky—led his musical imagination in a very different direction from Mignone, a more cosmopolitan and neoclassical sense, attentive to the search for unsuspected sounds where the modern and the Brazilian ultimately merge. Moreover, as Villa-Lobos was a top-notch pianist—see Rubinstein's own testimony on this matter—his pieces demand a particular skill from the performer. The conventions of ballroom dancing have been left behind to make way for toccatas, endless ostinatos, complex and intertwined textures of rhythmic and timbral richness that, however, never cease to have their particular flavor, their unmistakable Brazilian feel.

Dedicated to his second wife, Arminda Neves d'Almeida, the Brazilian Cycle consists of four pieces. "Plantio do caboclo" (The Planting of the Caboclo)—caboclos being Brazilian mestizos—is the first piece in the set, a toccata where the incessant piano figurations accompany a relatively simple melody that seems more like a languid accompaniment. However, the simplicity of the theme projected onto the piano's fluctuations results in a subtle blend that gen-

erates surprising harmonic colors at every moment. "Impressoes Seresteiras" (Serenade Impressions) is the piece that could most be related to Mignone's waltzes: another evocative waltz, full of harmonic imagination, designed to capture street serenades, its lyricism constantly interrupted by brilliant piano effusions. "La Seresta," Villa-Lobos asserted in an explanation that equally applies to Mignone's Valsas, "is the style of beggars' romances, itinerant musicians, and various refrains of carters, herdsmen, peasants, and bricklayers, originating from the farthest regions of the Federal Capital." "Festa no sertao" (Party in the Wilderness), the evocation of a Brazilian wilderness party, is another toccata of rhythmic excitement, full of impressionistic harmonies that spill across the keyboard. In the middle of the piece, a beautiful melody is heard while ethereal pianistic filigrees rise to the highest register. An unquenchable, boisterous joy animates the entire celebration. The last piece is also a toccata, an unstoppable ostinato where two dance themes are heard: if the first possesses an unmistakable primitive, earthy strength, the central section—"Vivo"—reveals a festive, celebratory occasion that gives way once again to the first dance to conclude the cycle.

"I am not a folklorist. Folklore doesn't concern me. My music is as it is because I feel it that way. I don't hunt for themes to use later. I write my compositions with the spirit of one who makes pure music. I completely surrender to my temperament. They find my music very Brazilian! It's mainly because it reflects an absolutely Brazilian sensibility. That's my sensibility; I couldn't have another..." Nowadays, we know that such an endeavor—writing modern and Brazilian music at the same time—seems contradictory. However, Alejo Carpentier precisely noted that it was impossible to think that an American composer could stop thinking about their native landscape. "We have much of Heine who dreamed of the remote palm tree," he said. "Only with us, the opposite happens: we are the palm tree, sometimes growing in the heart of the virgin jungle." It's a beautiful metaphor, and it's worth considering it in light of this contrasting selection of Brazilian music, music of the palm tree that thinks like a palm tree and constantly offers us intense delight; music that, as Carpentier put it, reveals "the tropical fire within us."

SERGIO VAZQUEZ / Pianist and vocal coach

Considered one of the most active and versatile pianists in Mexico, his activity ranges goes from solo recital to opera, from chamber music to vocal coaching, and from baroque to contemporary music.
He began his piano studies at an early age with Elizabeth Guerrero in Torreón, México and later in Mexico City with Alberto Cruzprieto and Jorge Federico Osorio. He has also taken courses and masterclasses with Pierre Laurent Aimard, Alfons Kontarsky, Guadalupe Parrondo among others.

Since the beginning of his career and motivated by his vocal taste, he has collaborated with important figures of the operatic world like Ramón Vargas, Sumi Jo, Francisco Araiza, Ainhoa Arteta, Veronica Villaroel, Georges Petean, among others, also with the main coaches of the Metropolitan Opera House, Covent Garden, and Teatro alla Scala.

His pianist activity has led him to play in the most important theaters in Mexico (Bellas Artes, Degollado Theater, Juarez Theater) as well as the most important festivals in Mexico (Cervantino Festival, the Historic Center, May in Guadalajara to name a few) and in some cities abroad such as London, Paris, Madrid, Palma de Mallorca, Ibiza, Hungary, Zagreb, Cuba and United States of America. He has played with Bellas Artes Chamber Orchestra, Camerata Of Coahuila, Symphony Orchestra of Nuevo Leon's University, Bellas Artes National Orchestra among others.

His discography includes the albums "La melodie mexicaine", "Canciones de Jalisco", "Así es mi tierra" with tenor Gustavo Cuautli and "Soirée Musicale" with mezzo-soprano Carla López-Speziale among other discography collaborations.
He is currently pianist of the Mexico National Company of Opera, and the National System of Musical Development.

AGRADEZCO a mis maestros por transmitirme su amor por la Música:
Elizabeth Guerrero, Jorge Federico Osorio y especialmente a Alberto Cruzprieto.

AGRADECIMIENTO especial para la Secretaría de Cultura y Turismo del Estado de México

Grabado 19 y 20 Julio de 2021 en la Sala Felipe Villanueva, Toluca. Estado de México

Ingeniería de audio: Luis René *(Boro)* Cárdenas
Producción musical: Marisa Canales y Kenichi Ikuno
Afinador, Adolfo Martínez.

Diseño: Sergio Rangel Carbajal
Fotografías: Jesús Cronejo

2024 C y P UDCmedia S.A. de C.V.