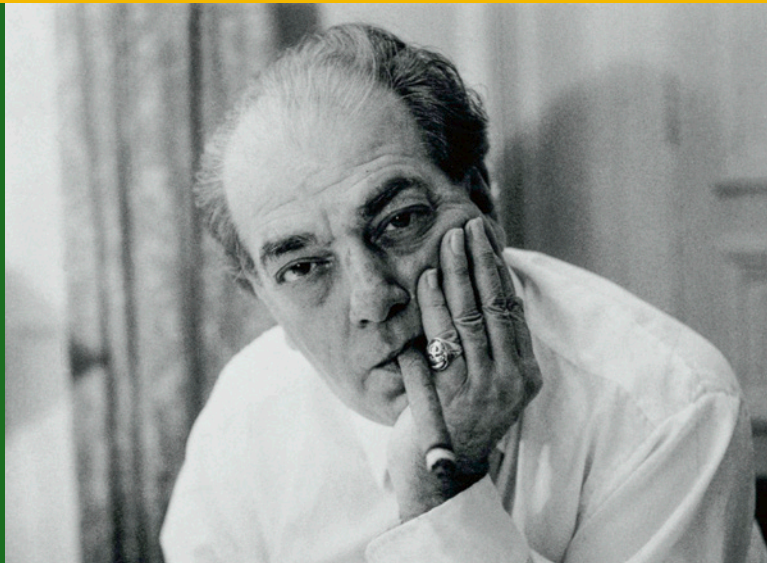


COMPLETE BACHIANAS BRASILEIRAS HEITOR VILLA-LOBOS



**INTÉGRALES BACHIANAS BRASILEIRAS
ORCHESTRE SYMPHONIQUE DU BRÉSIL**



**FRÉMEAUX
& ASSOCIÉS**



VILLA-LOBOS (1887-1959) BACHIANAS BRASILEIRAS / INTÉGRALES

Direction Isaac Karabtchewsky, Orchestre symphonique du Brésil

Par Michel Plisson (2001)

Quarante-deux ans après sa mort, on reste fasciné par la personnalité et la puissance créatrice de Villa Lobos autant que par l'originalité de sa musique. Ce musicien prolifique dont la production dépasse le millier de titres (Catalogue complet de 334 pages édité par le Musée Villa-Lobos à Botafogo/Rio de Janeiro) aborda presque tous les genres musicaux œuvres pour piano, quatuors, opéras, symphonies, duos d'instruments, absorbant comme une éponge toutes les musiques qu'il découvrait, et pourrait-on dire aussi, utilisant tous les styles : de la modinha populaire, à l'esthétique de Stravinsky, à celle des compositeurs français du début du XX^{ème} siècle ou de J.S. Bach. Chez Villa-Lobos, la musique jaillissait avec une spontanéité et une profusion qui aujourd'hui encore étonne. Personnage aux facettes multiples, compositeur à l'imagination débordante, il possédait une puissance créatrice phénoménale, pouvant composer jusqu'à trois quatuors à cordes à la fois, les trois partitions étalées sur la table, passant de l'une à l'autre au gré des idées qui surgissaient de son imagination fertile.

Entrer dans l'univers musical de Villa-Lobos, c'est comme pénétrer cette Amazonie multicolore et inextricable telle que nous la dépeint le Douanier Rousseau dont les tableaux servent si souvent à illustrer les pochettes de ses disques. Sans nul doute, la musique de Villa-Lobos est-elle comparable à son Brésil natal : immense, contrasté, puisant ses racines dans des sources multiples, violent, tendre, tellurique, à l'image de son splendide Rudepoème pour piano.

Dans la légende villalobosienne qu'il contribua lui-même à forger, donnant par exemple aux journalistes des dates de naissance différentes, il y a un musicien autodidacte qui n'aurait reçu qu'une formation musicale limitée. En fait, s'il ne termina pas une formation académique complète, reçut en revanche la meilleure formation musicale que l'on puisse acquérir en Amérique latine, celle de la musique populaire et traditionnelle dans laquelle il baigna dès son plus jeune âge et qu'il pratiqua pendant des années. Villa-Lobos fut très tôt nourri de cette culture latino-américaine où la musique est présente dans la vie quotidienne, dans toutes les réunions festives publiques ou privées, liée au principe de plaisir, aux rires, aux fêtes familiales et conviviales, habitudes très carioca' que Villa-Lobos gardera toute sa vie, même lorsqu'il vivra à Paris à l'hôtel où sa table sera toujours ouverte aux amis

La première formation musicale du jeune Tuhú comme on l'appelait alors, lui vient par tradition familiale. Son père, Raúl Villa-Lobos, fonctionnaire à la Bibliothèque municipale de Rio était féru de culture brésilienne. Il était aussi violoncelliste. Comme pour Mozart, c'est le père qui lui donnera les premières leçons de musique : le violoncelle à six ans, puis la clarinette à neuf ans, instrument mélodique alors très populaire à Rio, grâce auquel il pourra jouer le répertoire de la rue : maxixe,

1. Carioca: habitant de Rio de Janeiro.

lundus, et aussi cette musique que l'on commence à appeler choro. Rapidement, l'enfant est à l'aise sur ces instruments et peut déjà improviser sur des thèmes folkloriques et populaires. On raconte aussi que le père apprend très tôt à son fils à reconnaître, voire à noter sur le papier, les sons les plus divers comme les chants d'oiseau, le couinement d'une roue de charrette ou le cri des vendeurs de journaux. Symboliquement, on peut déjà y voir les sources musicales auxquelles Villa-Lobos s'abreuvera toute sa vie la musique populaire symbolisée par la clarinette et le violoncelle pour ce qui est de la musique écrite de tradition européenne. L'enfant trouve à la maison un cadre de pratique régulière dans une ambiance affective favorable contre laquelle il n'a nul besoin de se rebeller. La maison de la rue Ipiranga dans le quartier très central de Laranjeiras ne désemplissait pas de musiciens, surtout le samedi soir, racontent les témoins. « Le souper, à six heures, était habituellement suivi d'une partie d'échec avec un ami allemand de son père. À huit heures, commençaient à arriver les musiciens, pour une soirée de musique de chambre qui fréquemment durait toute la nuit. Parfois, le groupe était plus nombreux qu'un orchestre de chambre, ce qui permettait de jouer des œuvres requérant plus de musiciens² ». Ces réunions quasi quotidiennes continueront lorsque la famille se verra obligée de déménager dans le Minas Gerais. La maison paternelle deviendra alors un lieu de rencontre des musiciens populaires de la région. Ce séjour forcé à l'intérieur du pays signifiera pourtant pour Villa-Lobos une plus grande imprégnation du folklore et des danses et musiques de salon comme quadrilhas, polkas, valse, mazurkas, schottisch musiques imprimées écrites pour

2. *La música de Brasil. David Appleby Tierra Firme. Fondo de cultura económica Mexico (1985) 186 pages.*

piano à partir desquelles les musiciens improvisent. Ces pratiques musicales quotidiennes ne cesseront qu'avec la mort du père en 1899. La périlleuse nécessité de subvenir à ses besoins l'entraîne alors vers les choros, ces groupes de musiciens populaires avec lesquels il pratiquera aussi la guitare, le trombone et à l'occasion, le piano et qui constitueront pour Villa-Lobos une formidable école. Les orchestres de musique choro sont à géométrie variable. Ils peuvent être de caractère intimiste, joués dans des fêtes privées, constitués d'instruments à cordes pincées comprenant bandolim, cavaquinho, guitare à sept cordes et pandeiro, mais ils peuvent aussi être constitués d'instruments d'harmonie, type fanfare militaire (bandas) et intégrer les défilés de rue, surtout en période de carnaval. En ce qui concerne le corpus musical, les choros sont nés de la rencontre des musiques et danses européennes du XIX^e siècle, du folklore portugais rural et urbain (fado) avec la musique afro-américaine qui a fait subir aux mélodies européennes des torsions, des déplacements d'accents et a introduit les rythmes 3/2 (trois notes sur deux ou quatre temps) ou 5/2 (cinq notes sur deux ou quatre temps) dans les mélodies. Dans ces réunions festives (roda de choro), les musiciens exécutent des semi-improvisations sur des standards mélodiques connus de tous. Quoi de mieux pour former l'oreille, savoir distinguer les timbres des différents instruments et repérer les lignes contrapuntiques que les musiciens enroulent autour de la mélodie, mémoriser des dizaines de grilles d'accords, qui constitue l'extraordinaire force de toute musique de tradition orale, même si à l'occasion, les musiciens utilisent aussi la partition écrite par commodité.

Rio de Janeiro du tournant du XX^e siècle voit toutes les musiques se croiser dans un formidable melting-pot

musical et humain : musiques des immigrants européens qui arrivent par vagues entières, musique de danse de salons, musique des Métis, Noirs et Indiens qui arrivent de l'intérieur, notamment des Etats du Nord comme Bahia et Pernambuco, sur tout après la mobilité induite par l'abolition de l'esclavage en 1888, apportant avec eux leur folklore et leurs instruments, musique des troupes de zarzuelas espagnoles ou d'opéras italiens qui tournent en Amérique latine, faisant escale à Rio de Janeiro et São Paulo, avant de continuer vers l'Uruguay et l'Argentine ou à l'inverse, qui remontent la côte atlantique pour retourner en Europe. Toutes ces musiques s'interpénètrent, se mélangent, font des emprunts les unes aux autres sans qu'il soit possible au final de déterminer qui a emprunté à l'autre. Les bars, botequims et les cafés si importants au Brésil, dans lesquels se produisent les groupes de chorôes, sont des lieux privilégiés où convergent ces musiques et où se produit l'alchimie complexe des métissages. Parallèlement à la musique populaire, Villa-Lobos se forme aussi à la musique classique européenne. Son père lui en apprend les rudiments mais l'envoie ensuite suivre les cours de violoncelle et d'harmonie avec Frederico Nascimento à l'institut National de Musique, cursus qu'il ne terminera pas, déçu par l'étroitesse de vue et le formalisme desséchant de l'enseignement tel qu'il était alors dispensé. Il y aura aussi le piano de la tante Zizinha, chez qui il ira vivre après la mort de son père, où il découvrira la musique de J.S. Bach. Plus tard il y aura aussi Wagner que tous les musiciens de l'époque vénèrent, Puccini, et le « Cours de Composition Musicale de Vincent d'Indy qui influencera toutes ses premières œuvres.

Par la suite, pendant plus de huit ans, Villa-Lobos parcourra le pays en tous sens, particulièrement les

Etats de Espirito Santo, Bahia, Pernambuco, régions particulièrement riches en musiques que l'on appelait alors « folkloriques », fréquentant les quartiers humbles des villes comme Salvador ou Recife. On le cru mort. Sa mère fit dire une messe pour lui. Le compositeur ne désespérait jamais le brouillard qui flottait sur cette période. Sans doute, durant cette vie au jour le jour, accumula-t-il un énorme stock de matériaux sonores issus des zones rurales qu'il parcourues, matériaux qu'il saura réutiliser plus tard. Selon son biographe Vasco Mariz, Villa-Lobos releva plus de 1000 mélodies durant ses pérégrinations (dont certaines apparaissent dans son *Guia prático pour piano* composé en 1932) qu'il voulait utiliser pour une ambitieuse encyclopédie des musiques folkloriques brésiliennes par région.

La question des emprunts à la musique populaire est un autre des clichés qui alimentent la légende villabosienne. En fait, jusqu'à aujourd'hui, la musique populaire brésilienne a sans doute emprunté plus à Villa-Lobos que Villa-Lobos n'a emprunté à la musique populaire. Comme d'autres compositeurs, tels Grieg, Moussorgski, Liszt ou Bartok, le folklore fut plus une source d'inspiration qu'un panier à provisions dans lequel on puise en cas de besoin. Villa-Lobos qui avait horreur d'imiter, s'inspira, assimila, comme plus tard il le fera avec Stravinsky et les compositeurs français. La force de Villa-Lobos est sans doute d'avoir été protégé, par son parcours original, de toute forme d'académisme, si fréquent dans les cercles musicaux des conservatoires en Amérique latine, où à cette époque on cherche surtout à imiter l'Europe. En ce sens, Villa-Lobos tira les leçons de sa fréquentation des musiciens populaires dont il reprend à son compte la règle d'or : ne jamais imiter ni reproduire, mais prendre

la musique folklorique comme une matière première à travailler. C'est donc l'attitude inverse de l'académisme qui, par définition, cherche à faire aussi bien que le maître mais dans des contraintes fixées par ce dernier, et en aucun cas à le dépasser. Villa-Lobos pouvait ainsi affirmer sans que l'on accusa de pédantisme : « Mes mélodies sont aussi authentiques que celles qui naissent dans l'âme du peuple³ ». Sa formule célèbre « Le folklore, c'est moi » ou « Je suis le folklore ! » prend alors tout son sens. Ainsi que le note Anna Stella Schic, une de ses plus grandes interprètes au piano : « Dans les Cirandas, Il ne donne jamais l'impression d'une trouvaille inédite. Ses idées semblent toujours provenir d'une authentique source populaire. Autrement dit, Villa-Lobos était capable d'inventer un folklore⁴ ».

Lorsqu'il retournera s'installer à Rio en 1913, année de son mariage avec la pianiste Lucilia Guiramães, Villa-Lobos est à 26 ans un compositeur accompli comme en témoigne sa Suite populaire brésilienne pour guitare et surtout ses Danças africanas pour piano qui, toutes deux écrits à cette époque, marquent par leur originalité et modernité.

Villa-Lobos affiche d'ailleurs ouvertement son opposition au conformisme en participant en 1922 à la Semana de arte moderna au Théâtre municipal de São Paulo, où il devra faire face, à côté des applaudissements, à une hostilité ouverte alimentée par les critiques et les milieux conservateurs qui continueront encore longtemps à lancer leurs invectives contre sa musique.

En revanche, Villa-Lobos trouve des appuis parmi les musiciens étrangers. Darius Milhaud qui arrive au Brésil comme secrétaire de l'Ambassade de France à Rio en 1917, et le grand pianiste déjà très connu Arthur Schnitke à qui il dédiera le flamboyant *Rudepoema*, composé entre 1921 et 1926, peu de temps après les *Cirandas* et le très brésilien *Choro N°5* également pour piano. C'est cette originalité qui séduira les musiciens qu'il rencontrera en Europe, lors de son premier voyage en 1923.

Son deuxième séjour en France n'aura pas duré moins de treize ans. Durant son séjour en Europe, Villa-Lobos a pu diriger ses œuvres et les faire publier chez Max Eschig grâce à ses amis français dont Florent Schmitt. Villa-Lobos est désormais un compositeur reconnu qui, à 43 ans, a déjà composé nombre de ses œuvres les plus marquantes comme les *Sinfonia*, la plupart des œuvres pour piano solo et surtout les quatorze *Choros* (dont deux malheureusement seront perdus) pour les instruments les plus divers. Lorsqu'il retourne à Rio en 1930, c'est un compositeur en pleine maturité.

Villa-Lobos retrouve un Brésil en pleine révolution Getúlio Vargas à partir de l'Etat de Rio Grande do Sul a réussi son *pronunciamento* et instaure l'*Estado Novo*, qui présidera alors aux destinées du pays jusqu'en 1945. Le prestige acquis par Villa-Lobos à l'étranger lui confère un statut dont il va se servir pour proposer aux autorités politiques de rénover de fond en comble l'enseignement musical de son pays, défendant notamment l'idée selon laquelle le chant collectif est la meilleure

3. Gérard Behague : *La música en América Latina*. Monte Avila Editores. Caracas 1983, p. 267 et suivantes.

4. Anna Stella-Schic qui enregistra ses œuvres complètes au piano et aussi auteur d'un émouvant livre sur Villa-Lobos : *Souvenirs de l'indien Blanc*. Actes sud (1983).

forme d'éducation sociale. En 1932, il est nommé superintendant de l'éducation musicale et artistique de la ville de Rio de Janeiro (SUMA)⁵. La rénovation de l'enseignement musical, la mise sur pied de concerts pharaoniques de chant choral regroupant des milliers de participants laissent peu de temps au compositeur. C'est pourtant durant cette période d'intense activité qu'il écrira les *Bachianas brasileiras*, dont l'écriture s'étend entre 1930 et 1945. Dans l'esprit de Villa-Lobos, elles se veulent une sorte d'application de ses principes musicaux tendant à relier musicalement l'universel au particulier, c'est-à-dire effectuer une sorte de synthèse entre Bach et la musique populaire brésilienne.

Si l'on s'en tient au strict plan harmonique, les *Bachianas* sont en deçà des choros, composés pourtant durant la décennie précédente. Anna Stella-Schic résume ainsi les intentions de Villa-Lobos concernant ces œuvres : « On peut considérer que sa démarche est symétrique de celle qui l'avait conduit à la réalisation des choros. En effet, il ne s'agit plus de partir d'une source populaire pour parvenir à construire une musique plus savante, mais au contraire d'utiliser l'inspiration que lui souffle l'une des musiques les plus savantes qui soient (celle de Bach) pour en déduire une forme d'expression populaire ». Selon lui, les procédés mélodiques, harmoniques et contrapuntistes utilisés par Bach, à travers un processus « tellurique », tendent à s'universaliser à travers le folklore. Villa-Lobos utilise Bach comme moyen, non comme fin, pas de volonté ici

non plus d'imiter, mais d'utiliser des procédés musicaux considérés comme universels à la musique brésilienne. Ce que confirme Mario de Andrade qui affirmait qu'il y a « un peu de Bach dans toute musique populaire brésilienne ». D'une certaine manière, Villa-Lobos a voulu faire de la musique brésilienne en utilisant la musique de Bach. Ainsi, chaque *bachiana* porte un double titre qui exprime la dualité organique de l'œuvre composée à partir de deux univers musicaux : d'une part une forme utilisée par Bach, forme qui fait appel aux suites de danse (prélude, gigue) ou de cantates (aria) en usage à l'époque baroque, d'autre part le type de musique brésilienne auquel Villa-Lobos associe ces formes : *modinha*, *canto do Sertao*, *quadrilha caipira*. Ces conceptions musicales duales se retrouvent également dans les choix d'instruments comme dans la *bachiana* n°4 qui utilise la flûte et le basson, deux instruments rarement mariés ensemble, ou l'orchestre de violoncelles (dont Bach fit un instrument soliste avec ses suites) accompagnant la voix soprano de la *bachiana* N°5. Ce Bach universel est chez Villa-Lobos une conception autant esthétique qu'idéologique propres aux années trente et aux conceptions globalisantes que favorisa l'Estado Novo de Vargas. Au demeurant, cette supposée universalité de Bach a pu trouver un terrain favorable chez Villa-Lobos à partir de sa pratique de musique choro dans lequel chaque instrument improvise de manière relativement indépendante autour d'une mélodie centrale qui n'est pas sans rappeler la technique musicale du contrepoint que Villa-Lobos admirait tant chez Bach.

5. Cette position à la tête de la SUMA qui en fait une personnalité incontournable du régime de Vargas ainsi que le fort autocratie qui le fait s'identifier totalement à la musique brésilienne lui sera pour la suite reproché de même que l'occultation d'autres compositeurs brésiliens importants comme Radamés Gnattali.

Bachianas Brasileiras N°1

Pour orchestre de violoncelles

Introduction (embolada)

Prélude (Modinha)

Fugue (Conversa)

Composée en 1930 en hommage à Pablo Casals. Selon le « Dicionário musical » de Mário de Andrade, Embolada correspond à une sorte de « perpetuum mobile » rapide utilisé par les repentistas (troubadours) du Nord-est du Brésil. Sur cette cellule rythmique, Villa-Lobos développe une mélodie en deux sections. La fugue qui termine l'œuvre est construite à quatre voix, comme « quatre chordes » qui se disputent la suprématie thématique en différentes questions et réponses (V. Mariz)

Bachianas Brasileiras N°2

Pour orchestre symphonique

Prélude (O Canto do Capadócio)

Aria (O canto da nossa terra te chant de notre terre)

Dança (Lembraça do sertão souvenie du sertio)

Toccata (O trenzinho do Caipira te petit train du Caipira)

Composée en 1930. Présentée en 1934 au Festival international de Musique de Venise. Utilise plusieurs instruments de percussion propre à la musique populaire brésilienne. La bachiana commence par un portrait du voleur, tricheur mais séducteur, sinueux, mais aussi joyeux joué parfois sur un rythme typique des Noirs de la côte atlantique (cinquillo cubano 5 notes sur 2 temps). L'Aria commence par de larges phrases que Bach utilise

dans les cantates et les passions mais contient un rythme proche de la habanera qui n'est pas sans rappeler le boléro de Ravel pour revenir ensuite à un adagio plus tranquille. Après la dança, à caractère épique contenant quelques réminiscences du sacre de Stravinsky, la bachiana se termine sur le thème du petit train repris par de nombreux musiciens, parmi lesquels Egberto Gismonti. Vasco Mariz précise à ce sujet que ce n'est pas tant une locomotive en marche que Villa-Lobos voulut représenter, mais une œuvre contenant une mélodie brésilienne.

Bachianas Brasileiras N°3

Pour piano et orchestre

Prélude (Ponteio)

Fantaisie (Devaneio)

Aria (Modinha)

Toccata (Pica-pau)

Composée en 1938, la bachiana n°3 est dédiée à Mindinha, la femme de Villa-Lobos. La Première fut donnée en février 1947 à New York sous la direction de Villa-Lobos. Forme proche d'un concerto pour piano à quatre mouvements. Cette œuvre orchestrale magnifiquement interprétée par Nelson Freire reprend des thèmes de chansons brésiliennes, notamment dans la toccata finale, haute en couleurs, dans laquelle on perçoit l'influence de mélodies du Nord-Est du Brésil qui servent d'argument à l'utilisation d'un riche matériel sonore.

Bachianas Brasileiras N°4

Pour orchestre symphonique

Preludio (Introdução)

Coral (Canto do sertao)

Aria (Cantiga)

Dança (Miudinho)

Composée entre 1930-1936. Ecrite à l'origine pour piano, elle fut orchestrée par Villa-Lobos en 1941. Joué pour la première fois à Rio de Janeiro pour piano en 1939, puis en 1942 dans sa version orchestrale. Cette bachiana contient plusieurs très beaux thèmes maintes fois repris et arrangés par des musiciens brésiliens (Egberto Gismonti, duo de guitares Sergio et Odair Assad,...). Le Preludio et l'Aria ou Cantiga, rappelant une chanson du Nordeste, sont des pièces d'une tristesse infinie exprimée par les tonalités de si mineur et de do mineur que vient seulement corriger la tonalité de do majeur de la dança finale.

Bachianas Brasileiras N°5

Pour soprano et orchestre de violoncelles

Aria (Cantilena)

Dança (Martelo)

L'Aria fut composé en 1938 et la dança en 1945. La plus célèbre des bachianas. Une des pièces qui fera connaitre Villa-Lobos du grand public. Elle deviendra un best-seller aux Etats-Unis. Dès les années soixante elle sera reprise par de nombreux chanteurs et chanteuses de toute nature, y compris par les Beatles. Interprétée par la soprano Leila Guimarães. Le 5/4 de l'Aria en la mineur donne de la force à la mélodie et contribue à son originalité. L'usage des pizzicati le doublage de la mélodie par les violoncelles et la

reprise de la coda « a bocca chiusa » donnent à l'ensemble une singulière tristesse. L'effet de contraste est donné par la dança, composée sept ans après et construite sur des mélodies nordestines du début du siècle.

Bachianas Brasileiras N°6

Pour flûte et basson

Aria

Fantaisie

Composée en 1938 et dédiée à deux musiciens amateurs. L'œuvre commence comme une sorte d'exercice pour flûte mais l'entrée du basson qui fredonne ce qui pourrait être une mélodie populaire donne une consistance à ce duo original qui se conclut sur une fantaisie virtuose et pleine d'énergie.

Bachianas Brasileiras N°7

Pour orchestre symphonique

Prelude (Pontio)

Gigue (Quadrilha caipiro)

Toccata (Desafio)

Fuga (Conversa)

Composée en 1942. Sans doute la plus lyrique des Bachianas de Villa-Lobos. Le début de chaque thème rappelle systématiquement la couleur orchestrale du Bach des cantates, comme le hautbois qui domine les cordes du Prélude. En revanche, le reste de l'œuvre est fortement imprégné de thèmes et de couleurs brésiliennes, notamment dans les deux derniers titres Toccata et fuga construits sur des éléments folkloriques rappelant les défis que le chanteur du sertão lance à son adversaire.

Bachianas Brasileiras N°8

Pour orchestre symphonique

Preludio

Aria (Modinha)

Toccata (Catira batida)

Fuga

Composée en 1944, La Première eut lieu en 1947, à l'Academia Santa Cecilia à Rome sous la direction de Villa-Lobos, Cette bachiana exprime une grande diversité de climats et de cellules mélodiques assez courtes. Au calme du Preludio, et de l'Aria, conçu comme une chanson triste, succède une toccata inspirée d'une catira batida qui est une dança-canção du centre du Brésil de rythme sésquialtère $\frac{3}{4}$ $\frac{6}{8}$ comme en connaît l'Amérique espagnole.

Bachianas Brasileiras N°9

Pour orchestre à cordes

Prélude et fugue

Composée en 1945 à New York et dédiée à Aaron Copland. Ecrite pour orchestre à cordes dans le prolongement des transcriptions pour violoncelles qu'il effectua en 1941 des « Préludes et fugues du clavecin bien tempéré » de Bach. Il existe également une version pour chœurs. La seule Bachiana qui n'ait pas de double titre. Après un prélude sombre et un peu mystique, la fuga commence presque comme un exercice académique puis prend des voix de traverse pour arriver un peu comme dans la première bachiana à des voix de chorôes qui conversent entre eux avant de se mettre d'accord dans un unisson qui termine toutes les Bachianas, symbole de l'harmonie universelle.



VILLA-LOBOS (1887-1959) BACHIANAS BRASILEIRAS/COMPLETE RECORDINGS

Brazilian Symphony Orchestra Conducted by Isaac Karabtchewsky

By Michel Plisson (2001)

Forty-two years after his death, we remain fascinated as much by the personality and creative power of Villa-Lobos as by the originality of his music. This prolifically active musician composed over a thousand pieces (Full 334 page catalogue published by the Villa-Lobos museum in Botafogo/Rio de Janeiro) involving almost every musical genre, including piano pieces, quartets, operas, symphonies, and duets for instruments. He hungrily devoured all of the musical influences that he came across, and he used all styles, from the popular *modinha* to the Stravinsky aesthetic, from turn-of-the-century French composers to J.S. Bach. Music poured forth from him with a spontaneity and profusion that still leave us mesmerised. He was a multi-faceted personality, and an overwhelmingly imaginative composer, possessed of a torrential energy. He could simultaneously compose as many as three string quartets, with all three scores before him on the table, jumping between them as he chased the ideas that would leap out from his fertile imagination.

Entering the musical universe of Villa-Lobos is like stepping into the infinitely varied and captivating Amazon of Rousseau, the painter and customs officer, whose paintings were so often used to illustrate the covers of his recordings. The music of Villa-Lobos can be compared directly to Brazil, his homeland: immense and full of contrast, with traditions derived from a multitude of sources that are as violent, tender, and tellurian as his brilliant *Rudepóema* for piano.

The image of the self-taught composer who received only limited musical training as central to the Villa Lobos myth to which the composer himself contributed, for example by

giving a number of different dates of birth to journalists. And it is true that he did not complete any course of academic study, although he did receive the best musical training that it was possible to acquire in Latin America from the popular, traditional music in which he was immersed from the earliest age and which he practised for years. Villa-Lobos spent his formative years steeped in the culture of Latin America in which music was an omnipresent element of all public and private occasions, associated with pleasure, laughter, family parties and get-togethers between friends. This is a typical *carioca*¹ characteristic and one that Villa Lobos was to hold dear to him throughout his life. Even when he was living in Parisian hotels, there was always room at his table for his friends.

The earliest musical training received by the young Tuhú, as he was then called, was passed on to him through his family. His father, Raul Villa-Lobos, was a librarian at the Rio municipal library with a passion for Brazilian culture. He was also a Cellist, just like Mozart Villa-Lobos received his first cello lessons from his father at the age of six, and was then introduced by him to the clarinet at the age of nine. The clarinet was a very popular instrument in Rio at that time and he used it to play street music, *maxixe*, *lundin*, and in particular the music that was coming to be known as choro music. He quickly became familiar with these instruments and even at this early age he could improvise on themes from folk and popular music. It is also said that his father taught him to recognise and even to transcribe a wide range of sounds:

1. *Canoca: inhabitant of Rio de Janeiro.*

bird song, the nose of a turning carriage wheel or the cry of a newspaper salesman. Here, in embryonic form, the musical sources that Villa-Lobos would later draw upon throughout his life were already present popular music that is taken up by the clarinet and the cello in the music of the European tradition. The home-life of the young Villa-Lobos provided an opportunity for regular practice and a supportive emotional environment that he felt no need to rebel against. The house on Ipiranga street in the very central district of Laranjeiras was always full of musicians, especially on a Saturday night, according to sources. "Dinner was at six, and normally this was followed by a game of chess with a German friend of his father's. At eight o'clock, musicians would begin to arrive for an evening of chamber music that would often carry on all night long. Sometimes, this group would exceed the number required for a chamber orchestra, enabling works requiring more musicians to be played". These almost daily musical gatherings continued even when the family was forced to move to Minas Gerais. There, the family home became a meeting place for all the popular musicians in the area. During this forced sojourn in the Brazilian hinterland, Villa-Lobos was steeped even further in folklore and salon music and dances such as quadrilhas, polkas, waltzes, mazurkas and schottisch from sheet-music written for piano which the musicians would use as a basis for their improvisations. These daily musical practices went on until the death of Villa-Lobos father in 1899. At this point in his life, the pressing need for the young musician to provide for himself attracted him to the chorões groups of popular musicians with whom he also played the guitar, the trombone and, on occasion, the piano. This proved to be a formidable training school for Villa-Lobos. Choro orchestras can take a variety of forms. They can be an intimate group, playing at private functions and made up of plucked string instruments such as the bandolim, the

2. *La Musica de Brasil. David Appleby. Tierra Firme. Fondo de cultura economica Mexico (1985) 186 pages.*

cavaquinho, the seven-string guitar and the pandeiro, but they can also be made up of wind instruments, and used in military-style fanfares (bandas) as part of a street procession, especially during the carnival period Choro music itself is the product of a combination of music and dances from the 19th century, town and rural Portuguese folk music (fados) and African-American music that adds twists and shifts of accent to European melodies and introduces a 3/2 tempo (three beats to two or four-time) or a 5/2 tempo (five beats to two or four-time) into the melodies. During these jubilant musical events known as rodas de choro, musicians would make partial departures from standard, familiar melodies. There could be no better way to develop a musical ear, to learn to distinguish between the different sounds of different instruments and to navigate themes woven in counterpoint around a melody, or to memorise dozens chord schemes; skills which lie at the heart of the extraordinary power of all music from the oral tradition, even though the musicians were in this case also using the written score for convenience. At the turn of the 20th century, Rio de Janeiro was a place in which all kinds of music were thrown together in a vast human and musical melting pot. Music come with the immigrants arriving in vast waves from Europe from the salon dances, from Black, Indian and mixed-race people arriving from far-flung inland areas, especially from states in the north like Bahia and Pernambuco, and more so than ever with the mobility brought about by the abolition of slavery in 1888 bringing with them their own folk music and instruments. Music also came with the Spanish zarzuela troupes and from the Italian operas that toured Latin America, passing through Rio de Janeiro and São Paulo before moving on into Uruguay and Argentina or vice versa, moving back up the Atlantic coast before heading back to Europe. All of these different types of music became intermingled, each borrowing from the other until ultimately it become impossible to determine what was original and what was derivative. The bars, botequims

and cafes that played such an important part in Brazilian life, where the chorões played, were the places where these different types of music converged, and their complex, hybrid musical alchemy was wrought

Alongside popular music, Villa-Lobos also trained himself in European classical music. His father gave him a basic grounding and then sent him to cello and harmony lessons with Frederico Nascimento at the National Institute of Music, a course of study that he did not complete, because he was disappointed by the narrowmindedness and ossified formalism typical of the type of education given at that time. There was also the piano at his aunt Zizina's house where he went to live when his father died, and where he discovered the music of S. Bach. Later on, there was to be Wagner, who was greatly admired by all the musicians of the period, Puccini, and Vincent d'Indy's "Cours de Composition Musicale" which influenced all of the composer's early works.

Later on, Villa-Lobos travelled round the country for more than eight years, mainly in the states of Espírito Santo, Bahia, and Pernambuco, where folk music was particularly abundant, living in the poorer areas of towns such as Salvador and Recife. In fact, he was believed to be dead. His mother had a mass said for him. The composer always kept the details of this period shrouded in mystery. It was no doubt during this period of day-by-day living that he accumulated his vast repertoire of sounds, taken from the regions that was, at 26, an accomplished musician, as is amply he travelled in, which he would later use in his music. According to Vasco Mariz, his biographer, Villa-Lobos accumulated over 1000 melodies during these peregrinations, some of which appear in his *Guia prático for piano* composed in 1932, which he wanted to serve as an encyclopaedia of Brazilian folk music.

The subject of borrowing from classical music is another of the commonplace speculations/clichés that fuel the Villa

Lobos legend. In fact, to date, popular Brazilian music has no doubt borrowed more from Villa-Lobos than Villa-Lobos ever borrowed from popular music. Like other composers, such as Grieg, Mussorgsky, Liszt and Bartok, folk music was more a source of inspiration than a supply kit to be delved into in times of need. Villa-Lobos hated to imitate; he merely took inspiration from popular music, drinking it in, as he was later to do with the music of Stravinsky and the French composers. And he learned a lesson from playing with popular musicians that would later become his golden rule: never imitate or reproduce, instead, use folk music as a raw material to be worked upon. This is quite the opposite of the academic approach, which seeks by definition to be as good as the master but never to take inspiration from him and certainly not to surpass him. As Gérard Béhague points out³, this was why he was able to claim, without a trace of pedantry, that his melodies were "as authentic as the melodies that well up in the souls of the common people. And so, the meaning of his famous motto "Folklore is me!" or "I am Folklore!" becomes abundantly clear. In his Cirandas, he "never gives the impression of having discovered something new. His ideas always seem to have been derived from an authentic popular source. In other words, Villa-Lobos was able to invent folklore"⁴.

When he returned to live in Rio in 1913, the year which he married pianist Lucília Guiramães, Villa-Lobos was, at 26, an accomplished musician, as is amply demonstrated by his Popular Brazilian Guitar Suite and especially by his *Danças africanas* for piano and orchestra that he completed in 1916.

3. *Gerard Béhague La música en América Latina. Monte Avila Editores. Caracas 1983, p. 267 onwards.*

4. *Anna Stella-Schic, who recorded his complete works for piano and is also the author of a very moving book about Villa Lobos, entitled Souvenirs de l'Indien Blanc. Actes Sud (1983).*

Villa-Lobos' strength no doubt comes from having been protected by his unusual career trajectory from all sources of academicism, which was so prevalent in the musical circles of the Latin American conservatories, which were trying at that time to imitate European music. Villa-Lobos in fact made no secret of his anti-conformist sentiments and in 1922 he took part in the *Semana de arte moderna* (Modern Art Week) at the São Paulo Municipal Theatre, where, as well as applause, he was greeted with hostility from critics and conservative factions, who continued to criticise him for a long time to come.

However, Villa-Lobos received support from foreign musicians, such as Darius Milhaud, who arrived in Brazil as Secretary to the French Ambassador in 1917, and Arthur Rubinstein, the already well-known pianist to whom he dedicated his *Rudepoema*, which he composed between 1921 and 1926, shortly after his *Cirandas* and the quintessentially Brazilian *Choro N°5*, also for piano. It was the originality of this music that was to enchant the musicians whom he met during his first visit to Europe in 1923.

His second stay in France was to last no less than 13 years. During the time he spent in Europe, Villa-Lobos conducted and published his work through Max Eschig, thanks to the support of French friends who included Florent Schmitt. Villa-Lobos was now a renowned composer who, at the age of 43, had already composed many of his most outstanding works, such as the *Sinfonia*, most of his works for solo piano, and his fourteen *Choros* (two of which have unfortunately been lost) for an extraordinarily diverse range of instruments in 1930, he returned to Brazil a fully accomplished composer.

Villa-Lobos returned to a country in the throes of revolution. Getulio Vargas had successfully passed his *pronunciamento* from the state of Rio Grande do Sul and established the *Estado*

Novo, through which the country was governed until 1945. As a result of the prestige that Villa-Lobos had acquired abroad, he was now a man of considerable status and this he used to persuade the authorities to undertake a sweeping revision of the country's musical education facilities, claiming primarily that collective song was the best form of social education. In 1932, he was appointed Superintendent of Musical and Artistic Education for the city of Rio de Janeiro (SUMA)⁵. In between the revision of musical education, and preparations for pharaonic choral concerts that involved thousands of voices, Villa-Lobos had little time left to spare. However, it was during this intense period of activity that he wrote the *Bachianas brasileiras*, written over a period of 15 years between 1930 and 1945, which were written as an attempt to fuse traditional European music with the composer's own Brazilian musical roots.

Considered from the point of view of harmony alone, the *Bachianas* fall short of the choros, even though these were written in the preceding decade. Anna Stello-Schic sums up the intentions of Villa-Lobos in relation to these works in the following terms: "We can safely say that the approach which he took was symmetrical to the approach taken in writing the choros. He was no longer seeking to use popular music as a base from which to create more scholarly music, but on the contrary to use the inspiration from one of the most scholarly repertoires in existence (that of Bach) to create a popular form of musical expression. It was his opinion that the melodies, harmonies and counterpoints used by Bach, tended, through a kind of tellurian process, to find universal expression in folk music". Villa-Lobos used Bach as a means, and not as an end,

5. He came to be criticised for his very autocratic attitudes in his capacity as head of SUMA, which made him a key figure in the Vargas regimes and for his uncompromising identification with Brazilian music and his failure to recognise other important composers such as Radamés Gnattali.

and here again there was no desire to imitate, only to use musical processes considered universal in Brazilian music. This is an opinion that is confirmed by Mario de Andrade, who commented that there is “a little bit of Bach in all popular Brazilian music”. One could almost claim humorously that Villa-Lobos wanted to create Brazilian music using Bach. This is the reason why each piece has a double title: the first is the form used by Bach, referring to dance suites (préludes and gígues) or cantatas (arias) used in the baroque period, and the second title refers to the type of Brazilian music that Villa-Lobos associated with these forms: modinha, canto do Sertao, quadrilha caipira. The choice of Instruments for these pieces is as original as the musical creations themselves, such as Bachiana n^o4 for flute and bassoon, which combines two instruments that are rarely played together, or the cello orchestra (which Bach used as a solo instrument in his Cello Suites) that accompanies a soprano voice. Bach is universally present in the work of Villa-Lobos both as an aesthetic and an ideological motif associated with the 1930's and the ideas of Vargas Estado Novo. Villa-Lobos' work proved to be fertile soil for Bach's universality, especially in his choro music in which each instrument improvises relatively independently around a central melody; a musical technique not unlike Bach's use of counterpoint that Villa-Lobos so greatly admired.

Bachianas Brasileiras N^o 1

For Cello Orchestra
Introduction (embolada)
Prélude (Modinha)
Fugue (Conversa)

Composed in 1930 in homage to Pablo Casals. According to Mário de Andrade's “Dicionário musical”, Embolada means a type of rapid perpetuum mobile” used by the repentistas (troubadours) of northeast Brazil. Villa-Lobos used this rhythmic frame as a base upon which he developed a two-section melody. The fugue which comes at the end of the work is written in four voices, like “four choeurs vying for thematic supremacy using different questions and answers” (V Mariz).

Bachianas Brasileiras N^o 2

For Symphony Orchestra
Prélude (O Canto do Capadócio)
Aria (O canto da nossa terra/The song of our land)
Dança (Lembrança do sertão/Memories of sertao)
Toccata (O trenzinho do Caipira/The little train from Caipira)

This was composed in 1930. It was presented in 1934 at the International Music Festival in Venice. It uses a number of percussion instruments commonly used in Brazilian popular music. The Bachiana begins with the portrait of a thief, cheating yet seductive, tortuous yet joyous and sometimes played using a rhythm typical in black music from the Atlantic coast (cinquillo cubano 5 beats to 2). The Aria begins with long phrases like those used by Bach in his Cantatas and Passions but continues using a rhythm resembling the habanera, which is not unlike Ravel's Boléro, before returning to a calmer adagio. After the dança, with its epic style reminiscent of Stravinsky's sacred music, the bachiana

ends with the theme of the little returned train that has since been adopted by a number of musicians, including Egberto Gismonti. Mariz points out here that Villa-Lobos was not trying to reproduce the sound of a moving train but rather to create a musical work using a Brazilian melody.

Bachianas Brasileiras N°3

For Piano and Orchestra

Prélude (Ponteio)

Fantaisie (Devaneio)

Aria (Modinha)

Toccata (Pica-pau)

Bachiana n°3 was composed in 1938, and dedicated to Mindinha, Villa-Lobos' wife. The Première was given in 1947 in New York and was conducted by Villa-Lobos himself. Its form closely resembles that of a piano concerto in four movements. This orchestral piece was magnificently interpreted by Nelson-Freire and uses themes taken from Brazilian songs, particularly in the colourful toccata finale, in which melodies from northeast Brazil can be detected. They are a powerful argument using a rich variety of sounds.

Bachianas Brasileiras N°4

For Symphony Orchestra

Prélúdio (Introdução)

Coral (Canto do sertao) Aria (Cantiga)

Dança (Miudinho)

This Bachiana was composed between 1930 and 1936, and was originally written for piano, but was adapted for orchestra by Villa-Lobos in 1941. It was played for the first time in Rio de Janeiro as a piece for piano in 1939, and then in 1942 as an orchestral piece. It contains a number of very beautiful

themes that are have often been adapted and arranged by Brazilian musicians such as Egberto Gismonti, (guitar duo) and Sergio and Odair Assad, etc. The Preludio and the Aria For Symphony Orchestra or cantiga, reminiscent of northeastern song, communicate an infinite sadness. They are written in 8 minor and Cminor keys and followed by the final dança in C major.

Bachianas Brasileiras N°5

For Soprano and Cello Orchestra

Aria (Cantilena)

Dança (Martelo)

The Aria was composed in 1938 and the dança in 1945. This is the most famous of the Bachianas, and was one of the pieces that introduced Villa-Lobos to the general public. It became a best seller in the USA in the 1960's and 1970's it was adapted by many different types of singers, including the Beatles. It was sung by soprano Leila Guimaraes. The 5/4 tempo of the Aria in A minor makes for a powerful melody and contributes to the originality of the piece. The pizzicato cello technique and doubled melody with its "a bocca chiusa" coda combine to create a piece of great sadness. A contrast is provided by the dança, which was composed seven years later and inspired by turn-of-the-century northeastern melodies.

Bachianas Brasileiras N°6

For flute and bassoon

Aria

Fantaisie

This piece was composed in 1938 and dedicated to two amateur musicians. The work begins as something of a flute exercise but the appearance of the bassoon playing what

seems like a popular melody gives consistency to this original duet which culminates in a virtuoso fantasia that is bursting with energy.

Bachianas Brasileiras N°7

Prelude (Ponteio)
Gigue (Quadrilha caipira)
Toccata (Desafio)
Fuga (Conversa)

This was composed in 1942, and is without doubt the most lyrical of Villa-Lobos Bachianas. The beginning of each theme is reminiscent of the orchestral arrangements of Bach's cantatas, like the oboe which dominates over the strings in the Prelude. By contrast, the rest of the work is filled with Brazilian themes and arrangements particularly in the two last Toccata and Fuga sections, which use folklore elements reminiscent of the sertao singer defying his adversary.

Bachianas Brasileiras N°8

For Symphony Orchestra
Preludio
Aria (Modinha)
Toccata (Catira batida)
Fuga

This Bachiana was composed in 1944. It was first performed publicly in 1947, at the Academia Santa Cecilia in Rome and was conducted by Villa-Lobos himself. It contains a wealth of moods and melodic structures. The calm of the Preludio and the Aria, which follow the form of a chanson triste, is followed by a toccata inspired by a catira batida which is a dança-canção from central Brazil in a 3/4 6/8 tempo that is common in Spanish-speaking Latin America.

Bachianas Brasileiras N°9

For String Orchestra
Prélude and Fugue

This Bachiana was composed in 1945 in New York and was dedicated to Aaron Copland. It was written for a string orchestra as part of the transcriptions for cello of his "Préludes and fugues for The Well-tempered Clavier", written 1941. A choral version also exists. This is the only Bachiana which does not have a double title. A sombre and rother mystical prelude is followed by a fuga which begins almost like an academic exercise before opening up to include counterpoised voices and culminating, us in the first Blachiana, with chore voices that converse between themselves before finally coming together in unison to end the Bachianas symbolising universal harmony.

- La musica en América latina Gérard Béhague. Monte Avila Editores Caracas/Venezuela (1983). Villa-Lobos p.264/ Bachianas p. 282.
- La música de Brazil. David P. Appleby Tierra firme/Fondo de Cultura Económica. México (1985).
Souvenirs de l'indien blanc Anna Stella Schic. Actes sud. Arles/France (1987).
- Heitor Villa-Lobos: compositor brasileiro Vasco Mariz Ministério da Cultura/ Fundação nacional Pró- Memória/Museu Villa-Lobos. Rio de Janeiro (1963).
- Villa-Lobos musicien et poète du Brésil Marcel Beauflis. Préface de Pierre Vidal. EST/IHEAL.

CRÉDITS

Direction :

ISAAC KARABTCHEWSKY

Participations spéciales :

- **LEILA GUIMARAES**, soprano (Bachianas N°5)
- **NELSON FREIRE**, piano (Bachianas N°3)
Groupe de Violoncelles de l'Orchestre symphonique
du Brésil (Bachianas N°1 & 5)
- **NORTON MOROZOWICZ**, flûte (Bachianas N°6)
- **NOEL L.DEVOS**, basson (Bachianas N°6)

Direction artistique : **Moacyr M.Machado**

Production : **Guto Graça Mello**

Coordination de production : **Jean Zanone**

Direction de l'enregistrement : **Otto Drechsler**

Ingenieurs du son :

- **Otto Drechsler** (Bachianas 5.7.9)
- **H.E Krieger** (Bachianas 3.7.8)
- **Hans Ludwig** (Bachianas 1.2.4.9)

Mixage, montage et transcription digitale : Otto Drechsler

Enregistrements :

- Sala Cécilia Meireles, Rio de Janeiro. Mars 1987.
Bachianas: 1.2.3.4.7.8.9.
- Salon Léopoldo Miguez de l'école de musique de l'Université
Fédérale de Rio de Janeiro. Mars 1987 (Bachianas N°5)
- Sala Vera Janacopoulos, Rio de Janeiro. Février 1987
(Bachianas N°6)
- Texte livret : **Michel Plisson**

Photos : **Roger-Violet**

Mastering : **Alexis Blanchart**

Produit par **Joël Leibovitz**, Frémeaux & Associés cessionnaire
IRIS Music 2021

Droits, fabrication & distribution : Frémeaux & Associés

Conception collection : **Patrick Frémeaux**

& **Claude Colombini**

Direction collection : **Augustin Bondoux**

www.fremeaux.com



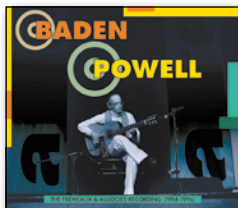
FA 5741



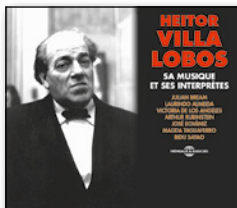
FA 5371



FA 5624



FA 5012



FA 5697



FA 159



FA 5363



FA 5117



FA 166