

BIS

CD-712 DIGITAL

VILLA-LOBOS

DÉBORA HALÁSZ

COMPLETE
PIANO
MUSIC
VOL. I





Heitor Villa-Lobos

VILLA-LOBOS, Heitor (1887-1959)**The Complete Solo Piano Music – Volume 1**

- | | | |
|-------|---|--------------|
| [1] | Rudepoêma (1921-26) (<i>Max Eschig</i>) | 21'10 |
| <hr/> | | |
| [2] | A Lenda do Caboclo (1920) (<i>Ed. Arthur Napoleão</i>) | 3'32 |
| <hr/> | | |
| | Suite Floral, Op. 97 (1916-18) (<i>Ed. Arthur Napoleão</i>) | 7'04 |
| [3] | I. Idílio na Rêde | 2'27 |
| [4] | II. Uma Camponeza cantadeira | 2'04 |
| [5] | III. Alegria na Horta | 2'20 |
| <hr/> | | |
| | Carnaval das Crianças (1919-20) (<i>Ed. Arthur Napoleão</i>) | 16'07 |
| [6] | I. O Ginête do Pierrozinho | 1'06 |
| [7] | II. O Chicote do Diabinho | 1'48 |
| [8] | III. A Manha da Pierrete | 2'04 |
| [9] | IV. Os Guizos do Dominozinho | 1'24 |
| [10] | V. As Peripécias do Trapeirozinho | 1'31 |
| [11] | VI. As Traquinices do Mascarado Mignon | 1'58 |
| [12] | VII. A Gaita de um Precoce Fantasiado | 2'29 |
| [13] | VIII. A Folia de um Bloco Infantil for piano 4 hands | 3'09 |
| | Roland Pöntinen , 2 ^{da} parte | |

14 **Chôros No.5 (Alma Brasileira)** (1925) (*Max Eschig*) **5'14**

Bachianas Brasileiras No.4 (1930-41) (*Irmãos Vitale*) **21'09**

15 I. Preludio (Introdução) 8'14

16 II. Coral (Canto do Sertão) 5'03

17 III. Aria (Cantiga) 4'37

18 IV. Dança (Miudinho) 2'55

Débora Halász, piano

INSTRUMENTARIUM

Grand Piano: Steinway D

Piano technician: Conny Carlsson

Some composers, such as Webern or Varèse, invested all their efforts in a small number of pieces, polished to the extreme. Others, like Milhaud or Shostakovich, poured out music with great facility, creating an enormous catalogue of uneven quality. The Brazilian **Heitor Villa-Lobos** (1887-1959) belongs to the second category. His music has always been associated with his country on account of its diversity, its amalgam of diverse ethnic features, its generosity, rhythms and colour and, of course, for its vastness of quantity. There is an obvious hit-or-miss element to it; he was not a perfectionist and his musical upbringing did little to mask it. Nevertheless he had a very sharp ear and a great deal of what musicologists are reluctant to call genius. His vast output includes symphonies, concertos, ballets and chamber music for unconventional ensembles, and is largely unexplored. His piano works cover a wide range of musical styles and technical abilities. They have always been performed and recorded in Brazil, but pianists worldwide have been slow to recognize their originality and elemental power. The programme on this disc is a good example of Villa-Lobos's surprising diversity.

A cellist by profession and a guitarist in private, Villa-Lobos used his ignorance of the keyboard to his advantage, approaching it with freshness, sometimes even with naïveté. As a serious composer in Brazil in the first years of this century, he was expected to write plenty of piano music. His first wife was an eminent pianist and, from 1918 onwards, he developed a close friendship with Arthur Rubinstein who championed his music and prepared the ground for his first trip to Paris in 1923. His first piano works are still tied to the gentle tradition of French romanticism, and Chopin's and Franck's aroma is always in the air. The *Suite floral* still springs from this pianism, but navigates towards Debussy's waters, dangerously avant-garde for an audience used to Italian opera and Russian ballets. Composed between 1916 and 1919, it is a charming piece, simple in form and direct in expression, starting with a languid *Idyll in the Hammock*, followed by the gentle unevenness of rhythm of *A Singing Country-girl* and exploding in the physical vitality of *Joy in the Vegetable Garden*, with its display of bitonality. The three pieces were premièred separately between

1917 and 1921, the last of them by Arthur Rubinstein who frequently played it as an encore.

Another piece from these years is *Carnaval das Crianças* (Children's Carnival, 1919-20), where Villa-Lobos reveals himself as a true miniaturist in eight pieces which are simultaneously naïve and radical. In the first decades of this century, national identity was a major point of discussion for Brazilian intellectuals. The carnival in the title clearly alludes to Schumann, but here it is seen through a quintessentially Brazilian prism. Children are a frequent subject in Villa-Lobos's music and children's rounds can be found in some of his major piano works, but this is not the case here. All the material is original, and the characters are depicted in solitary play. Brazilian carnival has incorporated in its imagination some of the characters of the *commedia dell'arte*; thus we have little Pierrot riding a hobby-horse, Domino playing his sleigh-bells, a whimsical Pierrette and a lonely harmonica-player before the group of children joins together for the mirth of the last piece. The writing is highly descriptive and full of character; the music, with its carefully controlled degrees of light and shade, amusing gestures and precise timing, owes a lot to Ravel. The last piece was written for four hands, perhaps as an attempt to increase the excitement of the finale. Villa-Lobos dedicated the piece to his nephews and nieces and it was premièred in Rio de Janeiro in 1925. *Carnaval das Crianças* was later remodelled for piano and orchestra with linking passages between pieces, and renamed *Momoprecoce*.

A Lenda do Caboclo (The Legend of the Caboclo, 1921) is one of Villa-Lobos's most enduringly popular pieces, frequently maligned by conservatory students in Brazil. The piece does not seem to be programmatic, but is evocative of the morbid atmosphere of the tales told by the Brazilian *mestizos*.

Villa-Lobos lived in Paris between 1923 and 1929. He proudly declared that he had moved to Paris not to learn, but to show his art; in reality, his French sojourn proved beneficial to the development of his musical language. There he had a much more receptive audience, keen to sample his exoticism, and he became acquainted with the most illustrious musicians of the day. The works he

composed during this period are much more daring than anything he had composed before; *Rudepoêma* (1921-26) is the piano masterwork completed during this period. Its title is an amalgam of the words 'rude' and 'poem', but 'rude' here is closer to the meaning of 'savage'. It bears a touching dedication to his benefactor Arthur Rubinstein, who premièred the work in Paris in 1927. It is interesting that this piece, one of the most brutal displays of keyboard savagery ever composed, was actually intended to encapsulate the spirit of that most refined and urbane of pianists. Written as a single movement, it has been frequently described as a vast canvas of unrelated episodes of increasing violence, but recent attempts to analyze the work have found a greater richness of ideas. There are many elements that unify the harmonic and ornamental material, and the raw melodic motifs are varied in a non-developmental process tangential to the sonata form. These ideas are almost exclusively based on a stepwise, short-ranged type of motif borrowed from Indian music; the first theme in the bass line is clearly related to the 'Nozaniná' chant of the Pareci Indians that is found in many of Villa-Lobos's works. The multi-layered writing suggests a 'geographic' approach to the keyboard and requires the score to be laid out on up to four staves; the effect in performance is that of an orgiastic profusion of decoration, almost invariably culminating in ostinati. Its greatest achievement is the combination of a convincing formal organization with a feeling of wild improvisation. The transcendent character of its piano writing led the composer to orchestrate it in 1932.

Proof of Villa-Lobos's striking ability to speak different musical languages at once and still retain his fingerprint in all of them is found in *Chôros No. 5, Alma Brasileira* (Brazilian Soul, 1925), composed while he was still working on *Rudepoêma*. It belongs to the formidable series of fourteen *Chôros*, scored for various ensembles from a solo guitar to orchestra and chorus, which was intended to be an unspecified catalogue of Brazilian musical influences. Originally the name 'chôro' referred to the chamber groups who, at the turn of the century, performed all kinds of music in the streets and bars of Rio de Janeiro. Later the term was associated with the syncopated stylization of the music they played,

and became the archetype of the Brazilian urban instrumental music. *Chôros No. 5* is the only one for solo piano and its doleful theme evokes the music of the *seresteiros* (serenaders), with its wide melody floating over a syncopated accompaniment. Typical of the series of *Chôros* is the brusque contrasting section; some musicologists tend to associate this feature not only with the composer's mercurial temperament but also with an attempt to depict the abrupt contrast of different Brazilian landscapes and vegetation.

Villa-Lobos moved back to Brazil in 1930, never to live abroad again. He became increasingly involved with educational projects for the government of the dictator Getúlio Vargas. Gradually he left the excesses of his Parisian period behind and, if his writing lost a lot in originality, it also gained from experience and maturity. His greatest project of the years 1930-45 was the *Bachianas Brasileiras*, a cycle of nine pieces written for various instrumental combinations. An early love for the music of Bach led the composer to undertake this project, in which he tried to underline the similarity between Baroque and Brazilian forms and melodic contours, thus aligning himself with the neo-classical movement in a very idiosyncratic way. This is evident in the ***Bachianas No. 4*** (1930-41) for solo piano. Each movement carries two titles, one 'baroque' and one Brazilian; only the first one was specially composed, the others being adaptations of earlier pieces. The *Prelude* borrows the first phrase of Bach's *Musical Offering* and subtly transforms it, rising to an emotional climax. The *Canto do Sertão* is a sublime melody decorated by a strange percussive sound, the call of the araponga, the blacksmith bird of the backlands. Similar melodic contours are found in the *Aria*, one of the few instances where an actual folk-song is utilized. The last piece, *Miudinho*, a dance of short steps related to the 'samba', meets Bach in its low pedal points, reminiscent, according to the composer, of a large organ. This is another piece which the composer also orchestrated (1941).

© 1995 Fabio Zanon

Débora Halász was born in 1965, the daughter of Hungarian emigrants in São Paulo, Brazil. She won a national competition for the first time when she was only nine. Alongside intensive studies with Myrian Dauelsberg she also attended masterclasses given by Yara Bernette, Bruno Leonardo Gelber and Rosalyn Tureck. Her career has been marked by numerous awards and prizes. In 1988 she was voted best soloist of the year by music critics in Brazil. The famous pianist Ingrid Haebler has said that: 'Débora Halász is one of the most promising talents in the piano field. The technical accomplishment and the exquisite piano touch she disposes of, as well as her sensitive and inspired musical imagination, should enable her to make a brilliant career.'

Manche Komponisten, wie Webern oder Varèse, konzentrierten ihre ganzen Bemühungen auf eine kleine Anzahl Werke, die sie bis ins Extreme polierten. Andere, wie Milhaud oder Schostakowitsch, ließen die Musik mit der größten Leichtigkeit hervorquellen, mit einem enormen Katalog ungleichmäßiger Qualität als Ergebnis. Der Brasilianer **Heitor Villa-Lobos** (1887-1959) gehört zu dieser Kategorie. Seine Musik ist stets mit seinem Land in Zusammenhang gesetzt worden, aufgrund ihrer Vielfalt, ihrer Verschmelzung verschiedener ethnischer Züge, ihrer Großzügigkeit, ihrer Rhythmen und Farben, und, natürlich, ihres ungeheuren quantitativen Ausmaßes. Ein deutliches Prinzip in seinem Schaffen war das „aufs Geratewohl“: er war kein Perfektionist, und seine musikalische Erziehung verbarg dies kaum. Er besaß aber ein sehr scharfes Ohr und viel von dem, was die Musikwissenschaftler nur mit Widerwillen Genie nennen. Sein enormes Schaffen umfaßt Symphonien, Konzerte, Ballette und Kammermusik für unkonventionelle Ensembles, und es ist weitgehend unerforscht. Seine Klavierwerke decken ein weites Feld hinsichtlich der Verschiedenheit der musikalischen Stile und der technischen Anforderungen. In Brasilien wurden sie stets aufgeführt und eingespielt, aber auf der internationalen Ebene haben die Pianisten nur allmählich

ihre Originalität und elementare Kraft erkannt. Das Programm auf dieser CD ist ein gutes Beispiel von Villa-Lobos' erstaunlicher Vielfalt.

Als professioneller Cellist und Gitarrist im Privaten nützte Villa-Lobos seine Unkenntnis der Klaviatur zu seinem Vorteil aus, indem er mit Frische, manchmal sogar mit Naivität an die Aufgabe ging. Man erwartete, daß ein seriöser Komponist in Brasilien während der ersten Jahre dieses Jahrhunderts große Mengen Klaviermusik schreiben sollte. Seine erste Frau war eine hervorragende Pianistin, und ab 1918 entfaltete sich eine enge Freundschaft zwischen ihm und Artur Rubinstein, der für seine Musik eintrat und den Boden für seine erste Reise nach Paris 1923 ebnete. Seine ersten Klavierwerke sind noch mit der sanften Tradition der französischen Romantik verbunden, und der Duft von Chopin und Franck schwebt stets in der Luft. Die *Suite floral* entspringt noch diesem Klavierstil, navigiert aber in die Richtung von Debussys Wasser, gefährlich avantgardistisch für ein Publikum, das an italienische Oper und russische Ballette gewohnt war. Das Stück, komponiert zwischen 1916 und 1919, ist reizend, formal schlicht und ausdrucksmäßig direkt. Es beginnt mit einem lässigen *Idyll in der Hängematte*, gefolgt von der sanften rhythmischen Unregelmäßigkeit in *Ein singendes Mädchen vom Lande*, und explodiert in der physischen Vitalität in *Freude im Gemüsegarten*, mit einem Element von Bitonalität. Die Uraufführungen der drei Stücke fanden zwischen 1917 und 1921 separat statt; die letzte wurde von Artur Rubinstein gespielt, der das Stück häufig als Zugabe verwendete.

Ein anderes Werk aus diesen Jahren ist *Carnaval das Crianças* (Karneval der Kinder, 1919-20), wo Villa-Lobos sich in acht zugleich naiven und radikalen Stücken als wahrer Miniaturist entpuppt. In den ersten Jahrzehnten dieses Jahrhunderts war die nationale Identität ein wichtiger Stoff bei den Diskussionen der brasilianischen Intellektuellen. Der Karneval des Titels ist eine deutliche Anspielung auf Schumann, hier aber durch ein hauptsächlich brasilianisches Prisma betrachtet. Kinder kommen häufig in Villa-Lobos' Musik vor, und Kindertänze können in einigen von seinen großen Klavierwerken gefunden werden, aber das ist hier nicht der Fall. Das gesamte Material ist original, und

die Personen werden einzeln abgebildet. Der brasilianische Karneval hat in seine Phantasiewelt einige Personen aus der *commedia dell'arte* aufgenommen, und wir haben deswegen den kleinen Pierrot, der auf seinem Steckenpferd reitet, Domino, der mit seinen Schlittenglocken spielt, eine neckische Pierrette und einen einsamen Akkordeonspieler, bevor sich die Kinder zum Frohsinn des letzten Stücks versammeln. Der Klaviersatz ist höchst deskriptiv und voller Charakters; die Musik, mit ihren genau abgestuften Nuancen von Licht und Schatten, ist Ravel einiges schuldig. Das letzte Stück ist vierhändig geschrieben, vielleicht als Versuch, die Erregung des Finales zu steigern. Villa-Lobos widmete das Stück seinen Neffen und Nichten, und es wurde 1925 in Rio de Janeiro uraufgeführt. *Carnaval das Crianças* wurde später für Klavier und Orchester umgeschrieben, mit Verbindungspassagen zwischen den Stücken; in dieser Fassung heißt es *Momoprecoce*.

A Lenda do Caboclo (Die Legende vom Caboclo, 1921) ist eines der am nachhaltigsten populären Stücken von Villa-Lobos, und es wird häufig von Konservatoriumsstudenten in Brasilien malträtiiert. Das Stück scheint nicht programmatisch zu sein, aber es ruft die morbide Atmosphäre der von den brasilianischen mestizos erzählten Geschichten hervor.

Zwischen 1923 und 1929 lebte Villa-Lobos in Paris. Er erklärte stolz, er sei nach Paris gezogen, nicht um zu lernen, sondern um seine Kunst vorzustellen; in Wirklichkeit erwies sich sein fransösischer Aufenthalt als vorteilhaft für seine musikalische Sprache. Er hatte dort ein viel aufnahmefähigeres Publikum, das gerne seine Exotik kosten wollte, und er lernte die berühmtesten Musiker jener Zeit kennen. Die Werke, die er während jener Periode komponierte, sind viel gewagter als alles, das er vorher komponiert hatte; **Rudepoëma** (1921-26) ist das Meisterwerk für Klavier, das er damals vollendete. Der Titel ist eine Verschmelzung von Wörtern mit der Bedeutung „grob“ und „Gedicht“, aber das erste Wort kommt hier der Bedeutung von „wild“ näher. Das Werk trägt eine rührende Widmung an Artur Rubinstein, der 1927 die Uraufführung in Paris spielte. Es ist interessant, daß dieses Stück, eine der brutalsten Zurschaustellungen pianistischer Grobheit, die jemals komponiert wurden, in Wirklich-

keit gedacht war, dem Geiste dieses so raffinierten und weltmännischen Pianisten zu entsprechen. Es ist in einem Satz geschrieben und wurde häufig als breites Spektrum unverwandter Episoden von stets gesteigerter Heftigkeit beschrieben, aber spätere Versuche, das Werk zu analysieren, haben eine größere Ideenfülle an den Tag gebracht. Es gibt viele Elemente, die das harmonische und ornamentale Material vereinheitlichen, und das Rohmaterial der melodischen Motive wird in einem zur Sonatenform tangentialen Prozeß ohne stufenweisen, kurzen Typ von Motiv, der der Musik der Indianer entlehnt ist; das erste Thema in der Baßstimme ist deutlich mit dem „Nozaniná“-Gesang der Pareci-Indianer verwandt, den man in vielen Werken von Villa-Lobos findet. Die vielschichtige Schreibweise deutet auf eine „geographische“ Einstellung zur Klaviatur und erzwingt die Verwendung von nicht weniger als vier Notensystemen; der Effekt bei der Aufführung ist jener einer orgiastischen Fülle an dekorativen Elementen, die fast ausnahmslos in Ostinati kulminieren. Die größte Errungenschaft des Werkes ist die Kombination einer überzeugenden formalen Organisation mit dem Gefühl einer wilden Improvisation. Von dem transzendenten Charakter des Klaviersatzes angeregt orchestrierte der Komponist das Werk 1932.

Einen Beweis für Villa-Lobos' auffallende Fähigkeit, verschiedene Musiksprachen gleichzeitig zu sprechen und trotzdem seine Fingerabdrücke in allen zu hinterlassen, finden wir in *Chôros No.5, Alma Brasileira* (Die brasilianische Seele, 1925). Dieses Werk entstand während er noch mit *Rudepoëma* beschäftigt war, und es gehört zur formidablen Serie von vierzehn *Chôros*, mit verschiedenen Ensembles von Sologitarre bis Chor und Orchester, die als unspezifizierter Katalog brasilianischer musikalischer Einflüsse gedacht war. Ursprünglich bezog sich der Name „chôro“ auf die Kammerensembles, die um die Jahrhundertwende in den Straßen und Bars von Rio de Janeiro Musik aller Arten spielten. Später wurde das Wort mit der synkopierte Stilisierung ihrer Musik in Verbindung gesetzt, und dies wurde der Archetypus der städtischen Instrumentalmusik in Brasilien. *Chôros No. 5* ist der einzige für Soloklavier, und

sein klagendes Thema erinnert an die Musik der *seresteiros* (Serenadenmusiker), mit einer breiten Melodie über einer synkopierten Begleitung. Für die *Chôros*-Serie typisch ist der brüsk kontrastierende Mittelteil; einige Musikwissenschaftler neigen dazu, diesen Stilzug nicht nur mit dem quecksilberhaften Temperament des Komponisten zu verknüpfen, sondern auch mit einem Versuch, den abrupten Kontrast zwischen verschiedenen brasilianischen Landschaften und Vegetationen zu veranschaulichen.

1930 zog Villa-Lobos wieder nach Brasilien zurück, und er sollte nie mehr im Auslande wohnen. Er beschäftigte sich immer mehr mit Unterrichtsprojekten für die Regierung des Diktators Getúlio Vargas. Mit der Zeit ließ er die Exzesse seiner Pariser Zeit hinter sich, und wenn seine Kompositionsweise viel an Originalität verlor, gewann sie andererseits an Erfahrung und Reife. Sein größtes Unternehmen der Jahre 1930-45 waren die *Bachianas Brasileiras*, ein Zyklus von neun Stücken für verschiedene Instrumentkombinationen. Eine frühe Liebe zu Bachs Musik brachte den Komponisten dazu, dieses Projekt zu unternehmen, in welchem er versuchte, die Ähnlichkeit zwischen Barock und brasilianischen Formen und melodischen Umrissen zu unterstreichen, wodurch er sich auf eine sehr idiosynkratische Weise an die neoklassizistische Bewegung anschloß. Dies kommt in den *Bachianas No.4* für Soloklavier (1930-41) zum Vorschein. Jeder Satz trägt zwei Titel, einen „barocken“ und einen brasilianischen; nur der erste Satz war extra komponiert, die anderen waren Einrichtungen früherer Stücke. Das *Prelude* entlehnt die erste Phrase dem *Musikalischen Opfer* von Bach und verwandelt es auf subtile Weise, indem es zu einem emotionalen Höhepunkt gebracht wird. Der *Canto do Sertão* ist eine erhabene Melodie, von einem seltsamen, perkussiven Klang dekoriert, dem Ruf des Araponga-Vogels. Ähnliche Melodielinien sind in der *Aria* zu finden, einer der wenigen Gelegenheiten, wo eine Volksmelodie verwendet wird. Das letzte Stück, *Miudinho*, ein mit der Samba verwandter Tanz mit kurzen Schritten, begegnet Bach in den tiefen Orgelpunkten, die nach Ansicht des Komponisten an eine große Orgel erinnern. Dies ist ein Stück, das der Komponist ebenfalls orchestrierte (1941).

© 1995 Fabio Zanon

Déborá Halász wurde 1965 als Tochter ungarischer Einwanderer in São Paulo, Brasilien, geboren. Bereits mit 9 Jahren gewann sie ihren ersten nationalen Wettbewerb. Neben ihrer intensiven Zusammenarbeit mit Myrian Dauelsberg, besuchte sie unter anderem Meisterkurse bei Yara Bernette, Bruno Leonardo Gelber und Rosalyn Tureck. Zahlreiche Auszeichnungen und Preise säumten ihren künstlerischen Werdegang. 1988 wählten brasilianische Musikkritiker sie zur besten Solistin des Jahres. Die berühmte Pianistin Ingrid Haebler bekannt: „Déborá Halász is one of the most promising talents in the piano field. The technical accomplishment and the exquisite piano touch she disposes of, as well as her sensitive and inspired musical imagination, should enable her to make a brilliant career.“

Certains compositeurs, comme Webern ou Varèse, ont investi tous leurs efforts dans un petit nombre de pièces polies à l'extrême. D'autres, comme Milhaud ou Chostakovitch, déversaient de la musique avec une grande facilité, créant un énorme catalogue d'une qualité inégale. Le Brésilien **Heitor Villa-Lobos** (1887-1959) appartient à la seconde catégorie. Sa musique a toujours été associée avec son pays à cause de sa diversité, son amalgame de divers traits ethniques, sa générosité, ses rythmes et sa couleur et, évidemment, son énorme quantité. Il s'y trouve un élément évident de chance; Villa-Lobos n'était pas un perfectionniste et son éducation musicale ne masqua pas la chose. Il avait néanmoins une oreille très développée et beaucoup de ce que les musicologues sont peu disposés à appeler génie. Son imposante production inclut des symphonies, concertos, ballets et de la musique de chambre pour des ensembles hétéroclites et une grande partie est inexploitée. Ses œuvres pour piano couvrent une vaste étendue de styles musicaux et d'habiletés techniques. Elles ont toujours été jouées et enregistrées au Brésil mais les pianistes mondiaux ont été lents à reconnaître leur originalité et leur pouvoir élémentaire. Le programme de ce disque est un bon exemple de l'étonnante diversité de Villa-Lobos.

Violoncelliste de profession et guitariste en privé, Villa-Lobos se servit positivement de son ignorance du piano, s'en approchant avec une fraîcheur frisant parfois la naïveté. En tant que compositeur sérieux au Brésil dans les premières années de ce siècle, on s'attendait de lui qu'il écrive beaucoup de musique pour piano. Sa première femme était une pianiste éminente et, en 1918, il se lia d'une très grande amitié avec Arthur Rubinstein qui défendit sa musique et prépara le terrain pour son premier voyage à Paris en 1923. Ses premières œuvres pour le piano sont encore reliées à la légère tradition du romantisme français et on sent toujours des odeurs de Chopin et de Franck flotter dans l'air. La *Suite florale* surgit de ce "pianisme" mais elle navigue vers les eaux de Debussy, un pas dangereusement avant-gardiste pour un public habitué à l'opéra italien et aux ballets russes. Composée entre 1916 et 1919, c'est une pièce charmante de forme simple et d'expression directe, commençant par une *Idylle dans le hammac* languissante, suivie d'une douce irrégularité de rythme dans *Le Chant d'une paysanne* et explosant dans la vitalité physique de *Joie dans le jardin potager* avec son déploiement de bitonalité. Les trois pièces furent créées séparément entre 1917 et 1921, la dernière par Arthur Rubinstein qui la joua fréquemment comme pièce de rappel.

Une autre pièce de ces années est *Carnaval das Crianças* (Le Carnaval des enfants, 1919-20) où Villa-Lobos se révèle lui-même comme un miniaturiste authentique dans huit pièces à la fois naïves et radicales. Dans les premières décennies de ce siècle, l'identité nationale était un point majeur de discussion pour les intellectuels brésiliens. Le carnaval dans le titre fait nettement allusion à Schumann mais il est vu ici à travers un prisme qui révèle sa quintessence brésilienne. Les enfants sont des sujets fréquents dans la musique de Villa-Lobos et leurs rondes se retrouvent dans certaines de ses œuvres majeures pour piano mais ce n'est pas le cas ici. Tout le matériau est original et les personnages sont décrits dans leur jeu solitaire. Le carnaval brésilien a incorporé dans son imagination des personnages de *La commedia dell'arte*; nous avons ainsi le petit Pierrot monté sur son cheval de bois, Domino jouant des clochettes, une Pierrette capricieuse et un joueur d'harmonica isolé avant que le groupe

d'enfants ne se retrouve pour les rires de la dernière pièce. L'écriture est hautement descriptive et pleine de caractère; la musique, avec ses degrés contrôlés d'ombre et de lumière, de gestes amusants et son sens précis du rythme, doit beaucoup à Ravel. La dernière pièce est écrite pour quatre mains, peut-être pour essayer d'intensifier l'excitation du finale. Villa-Lobos dédia la pièce à ses neveux et nièces et elle fut créée à Rio de Janeiro en 1925. *Carnaval das Crianças* fut ensuite remodelé pour piano et orchestre avec des passages reliant les pièces et il reçut le nouveau titre de *Momoprecoce*.

A Lenda do Caboclo (La légende du Caboclo, 1921), une des pièces populaires les plus durables de Villa-Lobos, est souvent calomniée par les étudiants de conservatoire au Brésil. La pièce ne semble pas renfermer de programme mais elle évoque l'atmosphère morbide des histoires racontées par les *mestizos* brésiliens.

Villa-Lobos vécut à Paris entre 1923 et 1929. il déclara avec fierté qu'il s'était rendu à Paris non pas pour apprendre, mais pour montrer son art; en réalité, le séjour français devait être bénéfique au développement de son langage musical. Il y rencontra un public beaucoup plus réceptif et désireux de goûter à son exotisme et il connut les musiciens les plus illustres de l'heure. Les œuvres qu'il composa durant cette période sont beaucoup plus osées que ce qu'il avait écrit auparavant; **Rudepoëma** (1921-26) est le chef-d'œuvre pour piano achevé dans ces années. Son titre est un amalgame des mots "rude" et "poème" s'approche plutôt ici de la connotation "sauvage". Villa-Lobos écrivit une dédicace touchante à son bienfaiteur Arthur Rubinstein qui créa l'œuvre à Paris en 1927. Il est intéressant que cette pièce, un des déploiements les plus brutaux de sauvagerie pianistique jamais composés, devait à l'origine renfermer l'esprit de ce pianiste des plus raffinés et des plus courtois. Ecrite en un seul mouvement, elle a souvent été décrite comme un vaste canevas d'épisodes d'une violence accrue sans rapport les uns avec les autres mais de récentes analyses ont trouvé dans l'œuvre une grande richesse d'idées. Plusieurs éléments unifient le matériau harmonique et ornemental et les motifs mélodiques bruts sont variés dans un procédé de non-développement tangentiel à la forme de sonate. Ces idées sont

presqu'exclusivement basées sur un type de motif diatonique bref emprunté de la musique indienne; le premier thème à la basse est clairement relié au chant "Nozaniná" des indiens Pareci trouvé dans plusieurs œuvres de Villa-Lobos. Les couches superposées de l'écriture suggèrent une approche "géographique" du piano et exigent que la partition soit écrite sur jusqu'à quatre portées; l'effet obtenu est celui d'une profusion orgiaque de décoration, aboutissant presque toujours à des ostinati. Sa plus grande réalisation est la combinaison d'une organisation formelle convaincante et d'un sentiment d'improvisation sauvage. Le caractère transcendant de son écriture pour piano poussa le compositeur à l'orchestrer en 1932.

Le preuve de l'étonnante habilité de Villa-Lobos à parler différents langages musicaux à la fois et pourtant à laisser sa marque distinctive dans chacun est trouvée dans *Chôros no 5, Alma Brasileira* (L'âme brésilienne, 1925), composition simultanée au *Rudepoêma*. L'œuvre appartient à la formidable série de 14 *Chôros* orchestrés pour différents ensembles, de la guitare solo à l'orchestre et au chœur; cette série devait être un catalogue non spécifié d'influences musicales brésiliennes. Originellement, le mot "chôro" se référait à des groupes de chambre qui, au changement de siècle, exécutaient tout genre de musique dans les rues et les bistrotts de Rio de Janeiro. Plus tard, le terme fut associé à la stylisation syncopée de la musique qu'ils jouaient et devint l'archétype de la musique instrumentale brésilienne urbaine. Le *Chôros no 5* est le seul pour piano solo et son thème dolent évoque la musique des *seresteiros* (joueurs de sérénade) avec sa large mélodie flottant sur un accompagnement syncopé. Une section contrastante brusque est typique de la série de *Chôros*; certains musicologues associeraient volontiers ce trait non seulement au tempérament mercurien du compositeur mais aussi à un essai de décrire le contraste abrupt de la végétation et de différents paysages brésiliens.

Villa-Lobos revint au Brésil en 1930 pour ne plus jamais vivre hors du pays. Il devint de plus en plus engagé dans des projets d'éducation pour le gouvernement du dictateur Getúlio Vargas. Il laissa petit à petit les excès de sa période parisienne derrière lui et, si son écriture perdit beaucoup de son originalité, elle

gagna aussi en expérience et en maturité. Son plus grand projet des années 1930-45 fut les *Bachianas Brasileiras*, un cycle de neuf pièces écrites pour combinaisons instrumentales variées. C'est son admiration précoce pour la musique de Bach qui poussa le compositeur à entreprendre ce projet dans lequel il essaya de souligner la ressemblance entre le baroque et les formes et les contours mélodiques brésiliens, s'alignant ainsi sur le mouvement néo-classique d'une manière très caractéristique. C'est évident dans la *Bachianas no 4* (1930-41) pour piano solo. Chaque mouvement porte deux titres, un "baroque" et un brésilien; seul le premier mouvement fut composé spécialement, les autres sont des adaptations de pièces antérieures. Le *Prélude* emprunte sa première phrase de *L'Offrande musicale* de Bach et il la transforme subtilement, l'élevant à un sommet émotionnel. Le *Canto do Sertão* est une mélodie sublime décorée par un son percussif étrange, l'appel de l'araponga, l'oiseau forgeron. Des contours mélodiques semblables se trouvent dans l'*Aria*, l'un des rares exemples présentant l'utilisation d'une chanson folklorique authentique. La dernière pièce, *Miudinho*, une danse de pas courts apparentée à la "samba", rencontre Bach dans ses pédales graves évoquant, selon le compositeur, un grand orgue. C'est une autre pièce que le compositeur a également orchestrée (1941).

© 1995 Fabio Zanon

Née en 1965, **Débora Halász** est la fille d'émigrants hongrois à São Paulo au Brésil. Elle gagna un concours national pour la première fois à l'âge de 9 ans seulement. A côté d'études intensives avec Myrian Dauelsberg, elle fréquenta les classes de maître de Yara Bernette, Bruno Leonardo Gelber et Rosalyn Tureck. Sa carrière fut marquée de nombreux prix et honneurs. En 1988, elle fut élue soliste de l'année par les critiques musicaux du Brésil. La célèbre pianiste Ingrid Haebler a porté sur elle le jugement suivant: "Débora Halász is one of the most promising talents in the piano field. The technical accomplishment and the exquisite piano touch she disposes of, as well as her sensitive and inspired musical imagination, should enable her to make a brilliant career."

Recording data: 1995-01-16/19 at the Musikaliska Akademien, Stockholm, Sweden
Balance engineer / Tonmeister: Hans Kipfer
2 Neumann KM130 and 2 Neumann KM143 microphones; Studer 961 mixer;
Fostex D-10 DAT recorder; Stax headphones

Producer: Hans Kipfer

Digital editing: Hans Kipfer, Jens Braun

Cover text: © 1995 Fabio Zanon

German translation: Julius Wender

French translation: Arlette Lemieux-Chené

Front cover picture: Denise Halász

Back cover photograph: Franz Halász

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

Colour origination: Studio 90 Ltd., Leeds, England

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40
info@bis.se www.bis.se

© & ® 1995, BIS Records AB



DÉBORA HALÁSZ

