


 **BIS**
CD-812 DIGITAL

VILLA-LOBOS

COMPLETE
PIANO
MUSIC
VOL. 2

DÉBORA HALÁSZ



VILLA-LOBOS, Heitor (1887-1959)**Ciclo Brasileiro** (1936-37) *(Irmãos Vitale S/A)***19'49**

- | | | |
|---|----------------------------|------|
| 1 | I. Dansa do Indio Branco | 3'45 |
| 2 | II. Impressões Seresteiras | 6'54 |
| 3 | III. Plantio do Caboclo | 3'40 |
| 4 | IV. Festa no Sertão | 5'03 |
-

5 Valsa da Dor (1932) *(Max Eschig)***5'14****Álbum das Cirandas** (1926) *(Ed. Arthur Napoleão)***40'48**

- | | | |
|----|---------------------------------------|------|
| 6 | I. Terezinha de Jesus... | 1'58 |
| 7 | II. A Condessa... | 2'30 |
| 8 | III. Senhora Dona Sancha... | 1'27 |
| 9 | IV. O Cravo Brigou com a Rosa... | 1'51 |
| 10 | V. Pobre Cega... | 1'20 |
| 11 | VI. Passa Passa Gavião... | 1'22 |
| 12 | VII. Xô, Xô, Passarinho... | 2'36 |
| 13 | VIII. Vamos Atrás da Serra Calunga... | 3'04 |
| 14 | IX. Fui no Tororó... | 1'48 |
| 15 | X. O Pintor de Cannahy... | 2'07 |
| 16 | XI. Nesta Rua, Nesta Rua... | 2'51 |
| 17 | XII. Olha o Passarinho Dominé... | 2'18 |
| 18 | XIII. À Procura de uma Agulha... | 3'45 |

19	XIV. A Canoa Cirou...	2'51
20	XV. Que Lindos Olhos...	5'25
21	XVI. C6-C6-C6...	2'07

22	Sul América (1925) <i>(Ed. Arthur Napoleão)</i>	3'46
----	--	-------------

Débora Halász, piano



Heitor Villa-Lobos

Heitor Villa-Lobos (1887-1959) is probably the most imaginative and prolific composer of the Americas. His larger-than-life personality contains the paradox of a highly individualistic imagination giving shape to an œuvre which depicts the peculiar process of thought and represents the complex emotional outlook of a whole nation — Brazil. Anyone looking for a logical, consequent, purposefully expressed $2+2=4$ musical argument will get lost in Villa-Lobos's music. The miniatures in this programme, truly neglected jewels, define some constants of his style: a tableau-like succession of ideas, rather than scholastic, formal development; a strong feeling for colour and texture; the taste for collage; the heroic sense of awe of the solitary man faced by a spacious and exuberant, although threatening nature; that quintessentially Brazilian word *saudade*, an overwhelming nostalgia for a person, a time, a feeling or a place (certainly a Europe or Africa which was never seen); a refusal to allow rational thought to take over, a penchant for a superstitious or shamanistic attitude; an exhilarating and childish sense of fun. All these traits might apply to other people as well, but the combination of them all would be easily recognized as specifically Brazilian.

A child of his time as much as a maverick, Villa-Lobos found himself at the eye of the tornado when he was invited to present his works at the *Semana de Arte Moderna* (Week of Modern Art) in 1922, a week of iconoclastic lectures, concerts and exhibitions which changed the map of Brazilian culture for the next thirty years or so. At the head of the movement was Mário de Andrade, the most influential intellectual of his time. He wrote *Macunaima*, the most important Brazilian novel of this period, and he was also a respected musicologist, teacher and critic. Through his teaching he converted young composers like Mignone and Guarneri to nationalism, and he was the major force behind Villa-Lobos's production in the twenties.

In a letter to a pupil, Andrade says that '...observing a certain resistance in Villa to take advantage of the folklore, observing his difficulties of formal construction..., I wrote to him a completely false letter, telling that I was under the spell of the works of Allende, a Chilean composer I pretended to have just discovered. I observed the pieces in A-B form, some using popular themes, others of free inspiration..., and of course I pretended to have a tremendous admiration for the man, something I knew would leave Villa bleeding in his vanity... Months later I went to

Rio for a party, and I met Villa amid a circle of friends. And he, immediately: "Look, come to my place! I've got something for you. Well! it's nothing of what you asked for!" And he smiled with a superior air. ... I went and it was the *Cirandas*. Exactly what I had asked for, although I was far from imagining it would be as good as the *Cirandas*.' Composed in 1926, the *Cirandas* are the quintessence of the spirit of the times, the musical counterpart of the 'Pau-Brasil' and 'Anthropophagic' literary movements. According to them, Brazilian culture should be anthropophagic, to 'eat up' all sorts of influences and re-organize them within its own lazy and irreverent universe. Andrade's intention was 'not to diminish the (importance of) European values. What we need here is, without silly patriotism or phoney nationalism, to turn our eyes to our own life.'

Villa-Lobos turned his eye to the world of children's songs, always present in his music. Where in *Carnaval das Crianças* he descends from the heights of art music to the playful imagination of the child, in the *Cirandas* (literally 'Round dances') he grows from the complex and mysterious emotional world of the children's songs to almost fauvist, sharply characterized portraits of states of the adult's soul. To say that they are in A-B form does not do justice to their complexity; ambience and subject would be a more appropriate definition. In the *Cirandas* both thematic and melodic elements, clearly distinguished, are frequently superimposed and merged. They invariably start with an incisive statement, sometimes playful and rhythmic, sometimes tender or macabre, distinguished or ironic, but always clear-cut and unforgettable, which establishes the atmosphere and the motoric impulse of the piece. This statement progressively gives way to the tunes, each of them easily recognizable by a native Brazilian, for whom there is an added significance suggested by the clash between the actual meaning of the lyrics and the placement of the tune within the context of each piece. Texture and harmonic invention are rich and original; Andrade affectionately calls this immediate commitment between sound and shape 'almost-music' and compares Villa-Lobos to Debussy and Stravinsky in his search for the 'occasionally musical' instead of 'intrinsically musical'. The tunes are usually stated in their original form, although some of them have their rhythmic profile changed by the necessity of stronger cohesion. The pianistic realization is, as always, very fresh, devoid of the muddy writing of some of his orchestral pieces.

Ciclo Brasileiro, composed in 1936, belongs to the time when the composer had come back to Brazil as a celebrity after an eight-year sojourn in Paris. Working as an official organizer of his country's musical life under the dictatorship of Vargas, he retreated to a more conventional formal approach, notwithstanding the growth of his instrumental writing skills. These are the years of the *Bachianas Brasileiras* and of a more splashy kind of nationalism, and these four pieces express the same optimism. The languorous melody of *Plantio do Caboclo* suggests the repetitive work of the *mestizo* under the sleepy heat. It bears the stamp of the composer, but its theme is also characteristic of much salon music that was being composed by minor artists in South America at that time. *Festa no Sertão* (Party in the Backlands) is deservedly popular for its vitality and exciting syncopations. The middle section gives way to a nostalgic lament, almost a tropical Rachmaninov. *Impressões Seresteiras* (Serenading Impressions) gives us an amusing example of the love-hate relationship between Villa-Lobos and Andrade. In one of his reviews, the writer says that 'the waltz has some truly disgusting moments', but carries on to realize that 'with all the imperfections, what a major waltz it is!', because of the originality of its melody which is unmistakably Brazilian without making any reference to typically Brazilian melodic types. *Dansa do Indio Branco* (Dance of the White Indian) is a step back to the fauvism of the twenties, a deliberately primitive, uncontrasted, all-rhythm piece. It has long been believed to be a self-portrait of the composer, but the title could actually refer to the fact that it moves through the white keys! When asked why such a bizarre title, the composer characteristically answered: 'Alas, because the Indian is white!'.

Two short pieces complete the programme. *Sul América* was a commission from the Argentinian newspaper *La Prensa* on the occasion of the composer's visit to that country in 1925. Villa-Lobos's comments pretend to find some affinities between the music of 'the two major nations of South America', but the kind of syncopation he chooses couldn't be more Brazilian or less Argentinian. *Valsa da Dor* (Waltz of the Pain) is one of those heart-rending waltzes which were so popular with Brazilian pianists and street musicians at the turn of the century, and it finds the composer at his bitterest.

© **Fábio Zanon 1996**

Déborá 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 master-classes 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: '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.'

Heitor Villa-Lobos (1887-1959) ist Amerikas vermutlich phantasievollster und produktivster Komponist. Seine überlebensgroße Persönlichkeit beinhaltet das Paradoxon einer sehr individualistischen Phantasie, die ein Werk schafft, das den eigenartigen Gedankenvorgang und das komplizierte emotionelle Spektrum einer ganzen Nation darstellt – Brasilien. Jeder, der eine logische, konsequente, bewußt zum Ausdruck gebrachte $2+2=4$ -Musik sucht, wird in Villa-Lobos' Musik verlorengehen. Die Miniaturen des vorliegenden Programms, wahrhaftig vernachlässigte Juwelen, veranschaulichen einige Konstanten seines Stils: eine tableauartige Aufeinanderfolge von Gedanken statt einer scholastischen formalen Entwicklung; ein ausgeprägtes Gefühl für Farbe und Klang; die Vorliebe für Collagen; das heroische Gefühl von Ehrfurcht, das ein einsamer Mensch angesichts einer weiten und überschwenglichen, wenn auch drohenden Natur empfindet; das fundamental brasilianische Wort *saudade*, die überwältigende Nostalgie für eine Person, eine Zeit, ein Gefühl oder einen Ort (ganz gewiß ein noch nie gesehenes Europa oder Afrika); das Weigern, rationales Denken Oberhand gewinnen zu lassen, die Vorliebe für eine abergläubische oder schamanistische Einstellung; ein be rauschendes, kindliches Gefühl für Spaß. Sämtliche diese Gefühle sind auch bei anderen Menschen vorzufinden, aber die Kombination von ihnen allen ist leicht als spezifisch brasilianisch zu erkennen.

Villa-Lobos, ein Kind seiner Zeit und ein Einzelgänger, fühlte sich im Auge des Tornados, als er 1922 eingeladen wurde, seine Werke bei der Semana de Arte Mo-

derna (Woche der modernen Kunst) vorzustellen, einer Woche ikonoklastischer Vorträge, Konzerte und Ausstellungen, die für etwa dreißig kommende Jahre das Bild der brasilianischen Kultur verändern sollte. An der Spitze der Bewegung stand Mário de Andrade, damals der einflußreichste Intellektuelle. Er schrieb *Macunaíma*, den wichtigsten brasilianischen Roman der damaligen Zeit, und war außerdem ein anerkannter Musikwissenschaftler, Lehrer und Kritiker. Durch seine Lehrtätigkeit bekehrte er junge Komponisten wie Mignone und Guarnieri zum Nationalismus, und er war die wichtigste Kraft hinter Villa-Lobos' Schaffen in den zwanziger Jahren.

In einem Brief an einen Schüler sagte Andrade, daß „... da ich bei Villa einen gewissen Widerstand gegenüber der Folklore, sowie seine Probleme mit dem formalen Aufbau empfand..., schrieb ich ihm einen völlig verlogenen Brief, in dem ich erzählte, ich stünde im Bann der Werke von Allende, einem chilenischen Komponisten, den gerade entdeckt zu haben ich vorgab. Ich erzählte über die Stücke in A-B-Form, manche mit Volksthemen, manche frei inspiriert..., und ich gab natürlich vor, den Mann ungeheuer zu bewundern, da ich wußte, dies würde Villas Eitelkeit verletzen... Monate später fuhr ich nach Rio zu einem Fest, wo ich Villa inmitten seines Freundeskreises vorfand. Er sagte sofort: ‚Schauen Sie, kommen Sie zu mir! Ich habe etwas für Sie. Na ja! Es ist nichts von dem, was Sie haben wollten!‘ Und er lächelte überlegen... Ich ging hin, und es waren die *Cirandas*. Genau das, was ich hatte haben wollen, obwohl ich es mir nicht hätte vorstellen können, daß es so gut wie die *Cirandas* werden würde.“ Die 1926 komponierten *Cirandas* sind ein Inbegriff des damaligen Zeitgeistes, ein musikalisches Gegenstück der „Pau-Brasil“ und „Anthropophagischen“ literarischen Bewegungen. Laut ihrer These sollte die brasilianische Kultur anthropophagisch sein, alle möglichen Beeinflussungen „aufessen“ und sie innerhalb ihres eigenen, faulen und respektlosen Universums umgestalten. Es war Andrades Absicht, „die (Wichtigkeit der) europäischen Werte nicht zu verringern. Was wir hier tun müssen, ist, die Augen unserem eigenen Leben zuzuwenden, ohne blöden Patriotismus oder falschen Nationalismus.“

Villa-Lobos wandte seine Augen der Welt der Kinderlieder zu, die in seiner Musik stets präsent ist. Im *Carnaval das Crianças* begibt er sich von den Höhen der Kunstmusik zur spielerischen Phantasie des Kindes herunter, während er in den *Cirandas* (buchstäblich „Reigentänze“) von der komplexen, mystischen Gefühls-

welt der Kinderlieder zu nahezu fauvistischen, scharf charakterisierten Portraits der Seelenzustände des **Erwachsenen** emporsteigt. Die Feststellung, daß sie in A-B-Form sind, ist eine Unterschätzung ihrer Komplexität; Atmosphäre und Thema wäre eine zutreffendere Definition. In den *Cirandas* werden klar erkennbare thematische und melodische Elemente häufig übereinandergelagert und miteinander verschmolzen. Sie beginnen ausnahmslos mit einer prägnanten Darlegung, manchmal spielerisch und rhythmisch, manchmal zart oder makaber, vornehm oder ironisch, stets aber scharf und unvergeßlich; sie legt die Atmosphäre und den motorischen Puls des Stücks fest. Nach dieser Darlegung folgen allmählich die Melodien, von denen eine jede für einen eingeborenen Brasilianer leicht erkennbar ist, dem ein zusätzlicher Sinn durch den Zusammenstoß zwischen der eigentlichen Bedeutung des Textes und der Plazierung der Melodie innerhalb des einzelnen Stücks angedeutet wird. Klang und harmonische Erfindung sind reich und originell; liebevoll nennt Andrade diesen unmittelbaren Zusammenhang zwischen Klang und Form „Fast-Musik“, und er vergleicht Villa-Lobos mit Debussy und Strawinsky in seiner Suche nach dem „gelegentlich Musikalischen“ anstatt des „Musikalischen an sich“. Die Melodien werden meistens in ihrer Originalform gebracht, obwohl das rhythmische Profil bei manchen von ihnen wegen des Bedarfes an strikterer Kohärenz verändert wird. Die pianistische Durchführung ist wie immer sehr frisch, frei von der trüben Schreibweise in manchen seiner Orchesterstücke.

Der 1936 komponierte ***Ciclo Brasileiro*** stammt aus der Zeit, in welcher der Komponist nach achtjährigem Pariser Aufenthalt als Berühmtheit nach Brasilien zurückkehrte. Während er als offizieller Organisator des Musiklebens seines Landes unter der Diktatur von Vargas arbeitete, kehrte er zu konventionelleren Formen zurück, ganz abgesehen von seinem zunehmenden Geschick beim instrumentalen Schreiben. Dies sind die Jahre der *Bachianas Brasileiras* und einer spritzigeren Art von Nationalismus, und diese vier Stücke bringen denselben Optimismus zum Ausdruck. Die schläfrige Melodie von *Plantio do Caboclo* deutet die eintönige Arbeit des *mestizo* unter der drückenden Hitze an. Sie trägt den Stempel des Komponisten, aber das Thema ist auch für vieles der Salonmusik charakteristisch, die damals von kleineren Künstlern in Südamerika komponiert wurde. *Festa no Sertão* (Fest im Waldland) ist verdienterweise aufgrund seiner Vitalität und seiner erregenden Synkopierungen beliebt, im Mittelteil ein nostalgisches Klage lied, fast ein tropischer

Rachmaninow. Die *Impressões Seresteiras* (Serenadenimpressionen) sind ein lustiges Beispiel der Haßliebe zwischen Villa-Lobos und Andrade. In einer Kritik sagt der Schriftsteller, daß „der Walzer hat einige wahrhaftig widerliche Momente“, fährt aber fort, indem er entdeckt, daß „bei aller Unvollkommenheit, was für ein bedeutender Walzer ist es doch!“, dies aufgrund der Originalität der Melodie, die unverkennbar brasilianisch ist, ohne sich dabei auf typisch brasilianische Melodietypen zu beziehen. *Dansa do Indio Branco* (Tanz des weißen Indianers) ist ein Schritt zurück zum Fauvismus der zwanziger Jahre, ein absichtlich primitives, kontrastloses Stück aus lauter Rhythmen. Man glaubte lange, dies sei ein Selbstbildnis des Komponisten, aber der Titel könnte sich in der Tat darauf beziehen, daß es sich innerhalb der weißen Tasten bewegt! Nach dem bizarren Titel gefragt, antwortete der Komponist charakteristisch: „Leider, weil der Indianer weiß ist!“

Das Programm wird durch zwei kurze Stücke ergänzt. *Sul América* entstand im Auftrag der argentinischen Zeitung *La Prensa* anlässlich des Besuches des Komponisten in Argentinien 1925. Villa-Lobos' Kommentare wollen Verwandtschaften zwischen der Musik in „den beiden großen Nationen Südamerikas“ feststellen, aber die von ihm gewählte Art von Synkopierung könnte nicht mehr brasilianisch oder weniger argentinisch sein. *Valsa da Dor* (Walzer des Schmerzes) ist einer jener herzzerreißenden Walzer, die unter den brasilianischen Pianisten und Straßenmusikern um die Jahrhundertwende so beliebt waren. Hier finden wir die bitterste Seite des Komponisten.

© **Fábio Zanon 1996**

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 Hachler bekennt: „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.“

Heitor Villa-Lobos est probablement le compositeur le plus imaginatif et le plus fécond des Amériques. Sa riche personnalité contient le paradoxe d'une imagination hautement individualiste créant une œuvre qui décrit le processus particulier de la pensée et représente l'attitude émotionnelle complexe de toute une nation — le Brésil. Quiconque cherche un argument musical logique, consécutif, délibérément exprimé, de type $2+2=4$, se perdra dans la musique de Villa-Lobos. Les miniatures enregistrées ici, de véritables bijoux négligés, déterminent certaines constantes de son style: une succession d'idées formant un tableau plutôt qu'un développement formel scolastique; une sensibilité très excitée à la couleur et au tissu; le goût du collage; le sens héroïque de terreur de l'homme solitaire devant une nature à la fois exubérante et menaçante; le mot essentiellement brésilien *saudade*, une nostalgie irrésistible d'une personne, d'une époque, d'un sentiment ou d'un endroit (certainement une Europe ou une Afrique jamais visitée); un refus de permettre à la pensée rationnelle de prendre le dessus, un penchant pour une attitude superstitieuse ou chamaniste; un sens enivrant et enfantin du plaisir. Tous ces traits peuvent s'appliquer aussi à d'autres gens mais leur combinaison serait facilement identifiée comme typiquement brésilienne.

A la fois un enfant de son temps et un non-conformiste, Villa-Lobos devint un centre d'intérêt quand il fut invité à présenter ses œuvres à la *Semana de Arte Moderna* (Semaine d'art moderne) en 1992, une semaine de conférences iconoclastes, concerts et expositions qui devaient changer le relief de la culture brésilienne pendant une trentaine d'années. Mário de Andrade, l'intellectuel le plus influent de son temps, était à la tête du mouvement. Il écrivit *Macunaíma*, le roman brésilien le plus important de cette période; il était aussi un musicologue, professeur et critique respecté. Par son enseignement, il convertit de jeunes compositeurs comme Mignone et Guarnieri au nationalisme et il fut la force majeure derrière la production de Villa-Lobos dans les années 20.

Dans une lettre à un élève, Andrade écrit: "...observant une certaine résistance de la part de Villa à tirer avantage du folklore, observant ses difficultés avec la construction formelle..., je lui écrivis une lettre entièrement mensongère, disant que j'étais sous l'enchantement des œuvres d'Allende, un compositeur chilien que je prétendais avoir juste découvert. Je fis remarquer les pièces de forme A-B, certaines utilisant des thèmes populaires, d'autres d'inspiration libre..., et, évidem-

ment, je prétendis avoir une énorme admiration pour cet homme, ce que je savais blesserait l'amour-propre de Villa... Des mois plus tard, je me rendis à Rio pour une fête et je rencontrai Villa dans un cercle d'amis. Et lui, immédiatement de dire: "Venez donc chez moi! J'ai quelque chose pour vous. Eh bien! Ce n'est pas du tout ce que vous m'avez demandé!" Et il sourit avec un air de supériorité... J'y suis allé et il s'agissait des *Cirandas*. Exactement ce que j'avais demandé mais j'étais loin d'imaginer que se serait aussi réussi que les *Cirandas*." Composées en 1926, les *Cirandas* sont la quintessence de l'esprit de ces temps-là, la contrepartie des mouvements littéraires "Pau-Brasil" et "Anthropophagique". Selon eux, la culture brésilienne devrait être anthropophagique: "manger" toutes sortes d'influences et les réorganiser dans le cadre de son propre univers paresseux et irrévérencieux. L'intention d'Andrade n'était "pas de diminuer les valeurs européennes (leur importance). Nous avons besoin ici de porter notre regard sur notre propre vie, sans patriotisme bête ou faux nationalisme."

Villa-Lobos se tourna vers le monde des chansons d'enfants, toujours présentes dans sa musique. Tandis qu'il descend des hauteurs de la musique artistique à l'imagination enjouée de l'enfant dans *Carnaval das Crianças*, dans les *Cirandas* (littéralement "Rondes"), il avance du monde émotionnel compliqué et mystérieux des chansons d'enfants aux portraits nettement caractérisés, presque fauvistes des états de l'âme adulte. De dire qu'elles sont de forme A-B ne rendrait pas justice à leur complexité; atmosphère et sujet serait une définition plus appropriée. Dans les *Cirandas*, les éléments thématiques et mélodiques, clairement distingués, sont fréquemment superposés et fusionnés. Elles commencent invariablement par une exposition incisive, parfois enjouée et rythmique, parfois tendre ou macabre, distinguée ou ironique, mais toujours nettement définie et inoubliable, qui établit l'atmosphère et l'impulsion moteur de la pièce. Cette exposition fait petit à petit place aux mélodies, chacune facilement reconnaissables par un Brésilien de naissance pour lequel elle acquiert un sens suggéré par le choc entre la signification réelle des poèmes et l'emplacement de la mélodie dans le contexte de chaque pièce. Le traitement du tissu et de l'harmonie est riche et original; Andrade appelle affectueusement cet engagement immédiat entre le son et la forme "presque musique" et compare Villa-Lobos à Debussy et Stravinsky dans sa recherche de "l'occasionnellement musical" plutôt que de "l'intrinsèquement musical". Les mélodies sont parfois ex-

posées dans leur forme originale quoique certaines aient un profil rythmique changé par la nécessité d'une cohésion accrue. La réalisation pianistique est, comme toujours, très fraîche et dépourvue de l'écriture brouillée de quelques-unes de ses pièces pour orchestre.

Composé en 1936, *Ciclo Brasileiro* appartient à l'époque où le compositeur était revenu au Brésil, célèbre après un séjour de huit ans à Paris. Travaillant comme organisateur officiel de la vie musicale de son pays sous la dictature de Vargas, il se replia sur une approche plus conventionnelle de la forme malgré la croissance de sa maîtrise de l'écriture instrumentale. Ce sont les années des *Bachianas Brasileiras* et d'un genre de nationalisme plus voyant, et ces quatre pièces expriment le même optimisme. La mélodie langoureuse de *Plantio do Caboclo* suggère le travail répétitif du *mestizo* sous la chaleur endormante. Elle porte l'étampe du compositeur mais son thème est également caractéristique de beaucoup de la musique de salon composée par des artistes mineurs en Amérique du Sud à cette époque. *Festa no Sertão* est à juste titre populaire pour sa vitalité et ses syncopes excitantes. La section du milieu fait place à une lamentation nostalgique qui fait presque penser à un Rachmaninov tropical. *Impressoes Seresteiras* (Impressions de sérénade) nous donne un exemple amusant de la relation de haine amicale entre Villa-Lobos et Andrade. Dans l'une de ses critiques, l'écrivain dit que "la valse a des moments véritablement choquants" mais il continue et reconnaît: "avec toutes ses imperfections, comme cette valse est majeure!", à cause de l'originalité de sa mélodie qui est immanquablement brésilienne sans faire aucune allusion aux types mélodiques essentiellement brésiliens. *Dansa do Indio Branco* (Danse de l'Indien blanc) est un pas en arrière au fauvisme des années 20, une pièce entièrement rythmique délibérément primitive et sans contrastes. ● On a longtemps cru que c'était un autoportrait du compositeur mais le titre pourrait en fait se référer au fait que la pièce est jouée sur les notes blanches du clavier! Quand on lui demandait la raison du titre bizarre, le compositeur répondait toujours: "Hélas, parce que l'Indien est blanc!"

Deux petites pièces complètent le programme. *Sul América* est une commande du journal argentin *La Prensa* à l'occasion de la visite du compositeur en Argentine en 1925. Les commentaires de Villa-Lobos prétendent trouver quelques affinités entre la musique des "deux nations majeures de l'Amérique du Sud" mais le genre de syncopes qu'il a choisies ne pourrait pas être plus brésilien ou moins argentin.

Valsa da Dor est l'une de ces valse à fendre le cœur si populaires parmi les pianistes et les musiciens ambulants au tournant des siècles; on y trouve Villa-Lobos dans son humeur la plus amère.

© **Fábio Zanon 1996**

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."

INSTRUMENTARIUM:

Grand Piano: Steinway D. Piano technician: Fredhorst Maiwald

Recording data: 1996-02-26/29 at the Musikhochschule, Dortmund, Germany

Balance engineer/Tonmeister: Hans Kipfer

Neumann microphones; Studer 961 mixer; Fostex PD-2 DAT recorder; STAX headphones

Producer: Hans Kipfer

Digital editing: Hans Kipfer

Cover text: © Fábio Zanon 1996

Translations: Julius Wender (German); Arlette Lemieux-Chené (French)

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

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

© & © 1996 & 1997, BIS Records AB

*Already available in the same series: **BIS-CD-712 – Heitor Villa-Lobos**
Rudepoêma • A Lenda do Caboclo • Suite floral • [^]Carnaval das Crianças •
Alma Brasileira (Chôros No. 5) • Bachianas Brasileiras No. 4.
Débora Halász, piano ([^]Roland Pöntinen, 2^{da} parte)*

Sul América

H. Lima - do
Rio, 1825

(Excerpto para La Penca)

The musical score is written on five systems of staves. The first system shows the beginning of the piece with a treble clef and a key signature of one flat. The second system includes the marking "mf esplosivo". The third system includes "ben marcato". The fourth system includes "Tempo!" and "mf 2^{da} Violino". The fifth system includes "ben marcato". The score consists of a piano part and a violin part.

Transmissão estrutural e fundidos, do folclore do país no
lápido de América do Sul. H. Lima

Excerpt from the manuscript of *Sul América*

D
É
B
O
R
A

H
A
L
Á
S
Z




 COMPACT
 disc
 DIGITAL AUDIO


BIS-CD-812 STEREO

DDD

Total playing time: 70'54

VILLA-LOBOS, Heitor (1887-1959)

Ciclo Brasileiro (1936-37) (Irmãos Vitale S/A) **19'49**

- [1] I. Dança do Índio Branco 3'45; [2] II. Impressões Seresteiras 6'54;
 [3] III. Plantio do Caboclo 3'40; [4] IV. Festa no Sertão 5'03

[5] Valsa da Dor (1932) (Max Eschig) **5'14**
Álbum das Cirandas (1926) (Ed. Arthur Napoleão) **40'48**

- [6] I. Terezinha de Jesus... 1'58; [7] II. A Condessa... 2'30;
 [8] III. Senhora Dona Sancha... 1'27; [9] IV. O Cravo Brigou com a Rosa... 1'51;
 [10] V. Pobre Cega... 1'20; [11] VI. Passa Passa Gavião... 1'22;
 [12] VII. Xô, Xô, Passarinho... 2'36; [13] VIII. Vamos Atrás da Serra Calunga... 3'04;
 [14] IX. Fui no Tororó... 1'48; [15] X. O Pintor de Cannahy... 2'07;
 [16] XI. Nesta Rua, Nesta Rua... 2'51; [17] XII. Olha o Passarinho Dominé... 2'18;
 [18] XIII. À Procura de uma Agulha... 3'45; [19] XIV. A Canoa Cirou... 2'51;
 [20] XV. Que Lindos Olhos... 5'25; [21] XVI. C6-C6-C6... 2'07

[22] Sul América (1925) (Ed. Arthur Napoleão) **3'46**

Débora Halász, piano