



Fiery, tasty & velvety



Santoro

Paulistanas, Prelúdios

Villa-Lobos

**Ciclo brasileiro, Chôros No. 5,
Bachiana brasileira No. 4**

Marcos Madrigal piano

Made with 100% organic ingredients



Marcos Madrigal

© Flavio Ianniello

Contents

The world of Cláudio Santoro - p. 5

by Pierre-Yves Lascar

CD 1 - The elegance of Santoro - p. 8

Prelúdios, Paulistanas

Escape Sketchbook - p. 17

9 drawings by Stéphane Cerveau, a commission from *Habanero*

The world of Heitor Villa-Lobos - p. 29

by Pierre-Yves Lascar

CD 2 - Three must-haves by Villa-Lobos - p. 32

Ciclo brasileiro, Bachiana brasileira No. 4, Chôros No. 5

Metamorphoses of the Brazilian Piano - p. 40

by Claudia Fallarero

¿habanero? - p. 52

Credits - p. 53

A black and white close-up portrait of a man with dark hair, looking slightly to the right. He is wearing a light-colored collared shirt and a dark jacket. The lighting is dramatic, with strong highlights on his forehead and nose, and deep shadows on the sides of his face.

Cláudio Santoro 1940s

© Archives of Cláudio Santoro

The world of Cláudio Santoro ^{EN}

Pierre-Yves Lascar

From Western Europe, Latin America still seems like a place far, far away. Our European imaginations associate it with a stunning, virgin beauty, with the rapid and hyper-modernist urbanisation of its sprawling cities throughout the second half of the twentieth century, and often, also, with a rich musical heritage fed by the spirit (or rather the practice) of dance. Western Europe, which itself to a large extent has broken from its relationship with dance as a societal and cultural practice, thus finds itself confronted by a musical heritage of marked complexity, one whose apparent melodic and sometimes also structural simplicity hides an underlying culture which is intensely vibrant and enduring. This duality forms the keystone of the Latin-American repertoire.

As its objective, the *Habanero* label has given itself the task of uncovering the multitudinous beauties of the vast Latin-American continent and its extraordinary, poetic musical heritage. The label will not be limiting itself to the Brazilian (or pianistic) tendencies that its first releases showcase, for *Habanero* will also explore the multifarious territories of the Spanish-speaking Americas, little by little covering a wide range of instrumental and vocal areas as the years go by. The present release offers two important cycles by **Heitor Villa-Lobos** (Brazil, 1887–1959) as well as two other splendid examples by the less well known **Cláudio Santoro** (Brazil, 1909–1989).

Cláudio Santoro, practically unknown in Europe, is an astonishing composer. With his *Paulistanas* and the sometimes extremely short, almost haiku-like twelve pieces of the first book of his second series of *Prelúdios*, you will get a good idea of his universe. In his music, the exploration of folk music from all over Brazil underpins an unceasing quest for supremely balanced forms. His yearning, sometimes to the point of abstraction, for condensed, concise structures stemming directly from real or imagined improvisations, unnerves and questions. Repeated listenings thus reveal its marvels. Sometimes an unexpected contrast might evoke a sudden swipe of a feline claw (*Prelúdio 5*), accompanied by that penetrating feline stare. Elsewhere, abrupt harmonic aggregations will reveal unexpected visions of the infinite, where, spellbound, you might think you glimpse one modern-day Wanderer (*Prelúdio 6*). With his intense yet utterly subtle melodies (*Paulistana 1*) **Cláudio Santoro** knows how to touch the soul, their wilfully changing faces reflecting the subtle and discrete transformations of the rhythmic counterpoint (*Paulistana 3*). For **Santoro**, sound is like the echo of a caress.
(continued on p. 29)

Le monde de Cláudio Santoro FR

Pierre-Yves Lascar

En Europe occidentale, l'Amérique latine reste une contrée lointaine. Notre imaginaire l'associe à des paysages d'une beauté époustouflante et renouvelée, à l'urbanisation galopante et hyper-moderniste de ses grandes métropoles tout au long du XX^e siècle, et souvent, aussi, à un riche fonds musical que l'esprit de la danse – ou plus exactement de la pratique dansée – irrigue considérablement. L'Européen de l'Ouest, qui s'est, lui, en grande partie défait de la danse en tant que pratique sociale et culturelle, se retrouve alors confronté à un patrimoine sonore d'une complexité notable, dont l'apparente simplicité mélodique, parfois même structurelle, cache en sous-texte une culture profondément vivante, et vivace : cette dualité est la clé de voûte des répertoires latino-américains.

Le label discographique *Habanero* se donne pour objectif de révéler les beautés multiples du vaste continent latino-américain, et plus encore l'extraordinaire poésie de son fonds sonore ; le tropisme brésilien – et pianistique – que développeront les premières parutions du label n'a aucunement valeur d'exclusivité. *Habanero* explorera aussi les différents contrées de l'Amérique hispanophone en abordant patiemment, au fil des années, divers domaines instrumentaux et vocaux. Le présent volume d'*Habanero* propose deux grands cycles de **Heitor Villa-Lobos** (Brésil, 1887-1959), ainsi que deux autres – splendides – du plus rare **Cláudio Santoro** (Brésil, 1909-1989).

Cláudio Santoro est un compositeur incroyable, si peu connu en Europe. Ses *Paulistanas* et les douze pièces parfois très brèves – presque des haïkus ! – formant le premier cahier de sa seconde série de *Préludes* donnent un bel aperçu de son univers. Chez lui, l'exploration du folklore multirégional brésilien sous-tend une quête constante de formes souverainement équilibrées. Son appétence pour les structures ramassées, synthétiques, parfois jusqu'à l'abstraction, directement issues de l'improvisation, réelle ou fictive, déstabilise et interroge. Les écoutes répétées dévoileront alors des merveilles. Parfois, un contraste inattendu évoquera le coup de griffe d'un félin aux yeux profonds (*Prelúdio 5*) ! Ailleurs, de soudaines superpositions harmoniques ouvriront vers un infini insoupçonné, où l'on croirait voir un Wanderer moderne, émerveillé (*Prelúdio 6*). Les mélodies intenses et pourtant si pudiques de **Cláudio Santoro** (*Paulistana 1*) savent toucher au cœur, et leurs visages volontiers changeants font écho à une transformation subtile et discrète du contre-chant rythmique (*Paulistana 3*). Pour **Santoro**, le son est comme l'écho d'une caresse. (*suite p. 30*)

El mundo de Cláudio Santoro ^{ES}

Pierre-Yves Lascar

En Europa occidental, América Latina sigue siendo una tierra lejana. Nuestro imaginario europeo la asocia con paisajes de una belleza deslumbrante y siempre renovada, con la urbanización galopante e hipermodernista de sus grandes metrópolis a lo largo de la segunda mitad del siglo XX y, con frecuencia también, con un acervo musical rico y diverso, intensamente irrigado por el espíritu de la danza (o más exactamente, de la práctica danzada). El europeo occidental —que en gran medida se ha desprendido de su vínculo con la danza como práctica social y cultural— se encuentra entonces ante un patrimonio sonoro de notable complejidad, cuya aparente simplicidad melódica, a veces incluso estructural, encubre en su trasfondo una cultura profundamente viva y vivaz: esta dualidad constituye la clave de bóveda de los repertorios latinoamericanos.

El sello discográfico *Habanero* se propone revelar las múltiples bellezas del vasto continente latinoamericano y, más aún, la extraordinaria poesía de su acervo sonoro; el tropismo brasileño (y pianístico) que marcará las primeras publicaciones del sello no tiene en absoluto un carácter excluyente. *Habanero* explorará también las diversas regiones de la América hispanohablante, abordando con paciencia, a lo largo de los años, distintos ámbitos instrumentales y vocales. El presente volumen de *Habanero* reúne dos grandes ciclos de **Heitor Villa-Lobos** (Brasil, 1887-1959), así como otros dos —espléndidos— del mucho más infrecuente **Cláudio Santoro** (Brasil, 1909-1989).

Cláudio Santoro es un compositor extraordinario, tan poco conocido en Europa. Con sus *Paulistanas* y las doce piezas —a veces brevísimas, casi haikus— que forman el primer cuaderno de la segunda serie de sus *Préludes*, podrán obtener un magnífico panorama de su universo. En él, la exploración del folclore multirregional brasileño sostiene una búsqueda constante de formas soberanamente equilibradas. Su inclinación por las estructuras compactas, sintéticas, en ocasiones casi hasta la abstracción, surgidas directamente de la improvisación, real o ficticia, desconcierta y suscita preguntas. Las escuchas reiteradas irán revelando maravillas. En ocasiones, un contraste inesperado evoca el zarpazo de un felino de ojos profundos (*Préludio 5*); en otras, súbitas superposiciones armónicas se abren hacia un infinito insospechado, donde uno creería ver a un Wanderer moderno, deslumbrado (*Préludio 6*). Las melodías intensas y, sin embargo, tan pudorosas (*Paulistana 1*) de **Cláudio Santoro** saben tocar el corazón, y sus rostros gustosamente cambiantes dialogan con una transformación sutil y discreta del contrapunto rítmico (*Paulistana 3*). Para **Santoro**, el sonido es una forma de caricia o, más bien, el eco de esta.

(continúa en la p. 31)

CD 1

44:27

Marcos Madrigal piano

Cláudio Santoro (1919–1989)

Prelúdios, 2nd series

- 1** **Prelúdio “Tes yeux No. 1” (manuscript version)** Leningrad, 10 May 1957 **02.46**
Lent et très expressive [sic]

«...Deve ser tocado com muita paixão e com sonoridade doce e cristalina»
«...Debe tocarse con mucha pasión y con un sonido dulce y cristalino.»
«...It should be played with great passion and with a sweet, crystal-clear sound.»
« ...Il doit être joué avec beaucoup de passion et avec une sonorité douce et cristalline. »

- 2** **Prelúdio “Tes yeux No. 2” (manuscript version)** Leningrad, 16 May 1957 **02.28**
Andante – Cantabile

«Caro Heitor (Alimonda) estas pequenas e singelas peças devem ser tocadas bem a vontade dando toda a alma. Nada quadrado. Esta No. 2 pode repetir se quiser se não pula aquele penúltimo compasso. Elas devem ser bem cantabiles. Se não gostar não toque. São pequenos improvisos que partiram espontaneamente do coração, é tudo, mais nada do que isso...»

«Querido Heitor, estas pequeñas y sencillas piezas deben tocarse con total libertad, poniendo toda el alma en ello. Nada rígido. La n.º 2 puede repetirse si se desea; si no, saltate ese penúltimo compás. Deben ser muy cantables. Si no te gustan, no las toques. Son pequeñas improvisaciones que surgieron espontáneamente del corazón, eso es todo, nada más...»

“Dear Heitor, these small and simple pieces should be played freely, putting your whole soul into it. Nothing stiff. You may repeat No. 2 if you like; if not, skip the penultimate bar. They should be very singable. If you don’t like them, don’t play them. They are small improvisations that came spontaneously from the heart, that’s all, nothing more than that...”

« Cher Heitor, ces petites pièces simples doivent être jouées librement, avec toute votre âme. Rien de rigide. Vous pouvez répéter la n° 2 si vous le souhaitez, mais ne sautez pas l'avant-dernière mesure. Elles doivent vraiment bien chanter. Si vous ne les aimez pas, ne les jouez pas. Ce sont de petites improvisations qui viennent spontanément du cœur, c'est tout, rien de plus...»

Paulistanas (1952–1953)

3	No. 1. Lento (cantabile)	São Paulo, 9 December 1952	01.41
4	No. 2. Moderato (Tempo de catira)	São Paulo, 6 August 1953	03.19
5	No. 3. Molemente chorosa — para Anna Stella Schic	São Paulo, 1953	04.04
6	No. 4. Alegre	São Paulo, 1953	01.56
7	No. 5. Poco lento (Entoando)	São Paulo, 1953	02.10
8	No. 6. Chôro <i>Vivo</i> — para Eunice Catunda	São Paulo, 1953	01.45
9	No. 7. (Sonata em 1 movimento) <i>Allegro e enérgico – Meno – Più vivo – Tempo primo – Poco meno e cantabile – Andante e appassionato – Meno ancora – Poco più meno – Meno – Vivo – Tempo primo</i>	Rio de Janeiro, 11 February 1952	05.42

Prelúdios, 2nd series · Book I (1957–1963)

Estos doce *Preludios* fueron seleccionados por el compositor entre los veinticinco escritos entre 1957 y 1963. La numeración incluida en la edición Savart de 2008 (utilizada en la presente grabación) es diferente de la del manuscrito original. Por lo tanto, aquí se incluye entre paréntesis la numeración inicial del manuscrito. A modo de breve introducción, las pistas 1 y 2 de este CD proponen las versiones del manuscrito original, que consideramos meras variantes.

These twelve *Preludes* were selected by the composer from twenty-five written between 1957 and 1963. The numeration included in the 2008 Savart edition (used by the present recording) is different from the original manuscript. So you can additionally find here in brackets the manuscript's original numbering. By way of a of a brief introduction, tracks 1 and 2 on this CD present the versions from the original manuscript, which we felt to be simple variants.

Le compositeur sélectionna ces douze *Préludes* parmi les vingt-cinq qu'il écrivit entre 1957 et 1963. La numérotation figurant dans l'édition Savart de 2008 (utilisée pour le présent enregistrement) diffère de celle du manuscrit original. Vous trouverez donc ici, entre parenthèses, la numérotation initiale du manuscrit. À titre d'introduction succincte, les pistes 1 et 2 de ce CD proposent les versions dudit manuscrit pour les deux premiers préludes, considérées comme de simples variantes.

10	No. 1 (1). Lento espressivo <i>with the subtitle "Tes yeux n° 1" in original manuscript</i> — pour Lia	Leningrad, 10 May 1957	01.55
11	No. 2 (2). Andante (Cantabile) <i>with the subtitle "Tes yeux n° 2" in original manuscript</i> — pour Lia	Leningrad, 16 May 1957	01.14
12	No. 3 (5). Lento espressivo <i>with the subtitle "Adieux" in original manuscript</i> — pour Lia	Moscow, March 1958	01.16
13	No. 4 (6). Lento — pour Nora e Alik	Rio de Janeiro, 21 July 1958	02.04
14	No. 5 (7). Andante	Rio de Janeiro, 12 June 1958	01.08
15	No. 6 (8). Andante (molto appassionato) <i>with the subtitle "Hommage à Brahms" in original manuscript</i> — para Jeannette Alimonda	Milan, 14 December 1958	02.06
16	No. 7 (10). Lento (dolce e terno) <i>with the subtitle "Le Rêve de l'automne · Lied pour piano" in original manuscript</i>	Vienna, 4 March 1959	02.12
17	No. 8 (13). Moderato	18 March 1960	01.06
18	No. 9 (14). Lento — para Gisèle	London, 17 July 1960	01.05
19	No. 10 (25). Lento molto espressivo — pour Gisèle	Geneva, 24 September 1963	02.02
20	No. 11 (20). Andante <i>with the subtitle "Berceuse" in original manuscript</i> — para Gisèle	21 March 1963	01.00
21	No. 12 (21). Andante espressivo — para Gisèle	Brasília/Rio de Janeiro, 24 March 1963	01.20

A black and white photograph of Cláudio Santoro, a man with short dark hair, wearing a white dress shirt and a dark tie with a light-colored polka-dot pattern. He is seated at a piano, looking down at the keys with a focused expression. The background is softly lit, showing a dark wooden table with a decorative vase on it. The overall mood is quiet and artistic.

Cláudio Santoro ca. early 1950s

© Archives of Cláudio Santoro



Cláudio Santoro,
with pianist Heitor Alimonda (1922–2002)

Alimonda is known as the dedicatee and first performer of Santoro's *Piano Sonata No. 3*, composed in 1955. This brilliant and important Brazilian pianist recorded this *Sonata* in 1959.

© Archives of Cláudio Santoro



Aram Khachaturian (1903–1978, left),
Cláudio Santoro (middle),
Tikhon Khrennikov (1913–2007, right)

© Archives of Cláudio Santoro

Khachaturian

A black and white photograph showing two men standing behind a podium. The man on the left is wearing glasses and a patterned jacket, looking down at a document. The man on the right is wearing a dark suit and holding a large sheet of paper. The background is dark and appears to be an indoor setting with wood paneling.

Cláudio Santoro in Germany ca. 1970

Archives of Cláudio Santoro

A black and white photograph of a man in a dark, pinstriped suit and tie, sitting at a table in a bar. He is holding a large glass of dark beer with a thick head of foam to his lips and drinking. He is looking directly at the camera with a slight smile. On the table in front of him is another glass of beer on a saucer. The background is blurred, showing other patrons and bar lights.

Cláudio Santoro in Vienna ca. 1959

© Archives of Cláudio Santoro

Escape Sketchbook

Words and drawings by Stéphane Cerveau

Brazilian music and culture inspired me from an early age, for my father often returned from Rio de Janeiro with suitcases full of records, books, statuettes and folk instruments. To illustrate some of Villa-Lobos and Santoro's compositions, I chose a broad palette and the fluid, childlike tenderness of watercolours, inks and coloured pencils. As the pieces unfolded, alternately nostalgic, reminiscent of dance or evoking poetic worlds, I let my inspiration wander, capturing the images, rhythms and forms that came to mind to create small, sensitive and dreamy miniatures.

Carnet d'évasion Mots et dessins de Stéphane Cerveau

Musique et culture brésilienne m'ont tôt fait rêver, mon père revenant plusieurs fois de Rio de Janeiro les valises remplies de disques variés, de livres, de statuettes ou d'instruments folkloriques... Pour illustrer quelques-unes des compositions de Villa-Lobos et Santoro, j'ai choisi une palette large, et la tendresse enfantine et fluide de l'aquarelle, des encres et des crayons de couleurs... Au gré des morceaux, tour à tour nostalgiques, dansants ou évocateurs de mondes poétiques, j'ai laissé voyager mon inspiration, saisissant les images, les rythmes et les formes qui s'imposaient à mon esprit, pour créer de petites miniatures sensibles et rêveuses.

Cuaderno de evasión Textos y dibujos de Stéphane Cerveau

La música y la cultura brasileñas me hicieron soñar desde muy temprana edad, ya que mi padre regresaba a menudo de Río de Janeiro con las maletas llenas de discos variados, libros, estatuillas o instrumentos folclóricos... Para ilustrar algunas de las composiciones de Villa-Lobos y Santoro, elegí una amplia paleta y la tierna y fluida ingenuidad infantil de la acuarela, las tintas y los lápices de colores... Al ritmo de las piezas, nostálgicas, danzantes o evocadoras de mundos poéticos, dejé volar mi inspiración, captando las imágenes, los ritmos y las formas que se imponían a mi mente, para crear pequeñas miniaturas sensibles y soñadoras.

Cláudio Santoro, *Paulistanas*



Cláudio Santoro, *Prelúdios* (1st drawing)



Cláudio Santoro, *Prelúdios* (2nd drawing)



Cláudio Santoro, *Prelúdios* (3rd drawing)



Heitor Villa-Lobos, *Bachiana brasileira No. 4*







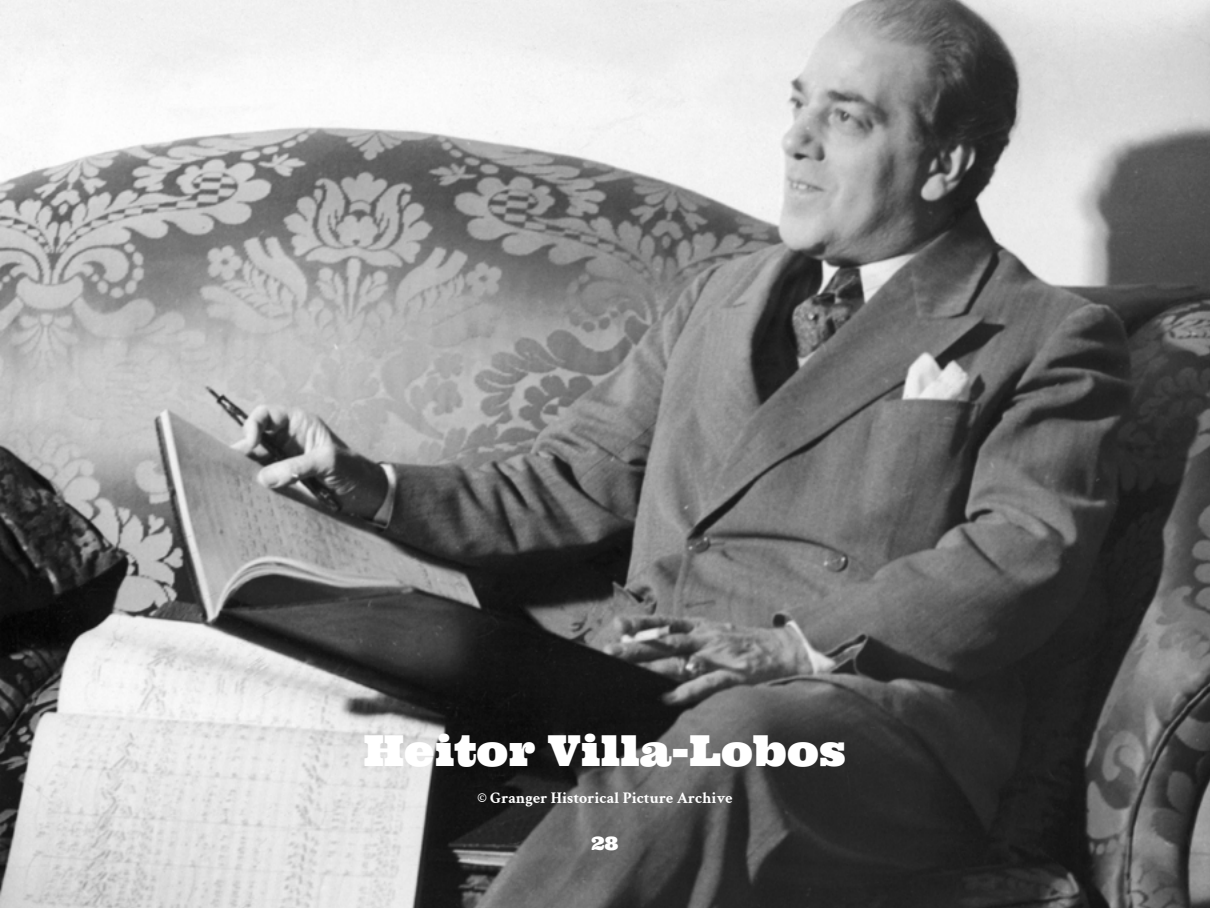




Stéphane Cerveau created these nine drawings in the summer of 2025 as purely visual paraphrases of Marcos Madrigal's performances featured on this double album AJI-001. They were commissioned by Habanero, which now owns them fully.

Stéphane Cerveau réalisa ces neuf dessins à l'été 2025, comme de libres paraphrases purement visuelles sur les interprétations de Marcos Madrigal proposées dans ce double album AJI-001. Une commande de Habanero, qui en possède aujourd'hui la pleine et entière propriété.

Stéphane Cerveau realizó estos nueve dibujos en el verano de 2025, como paráfrasis libres y puramente visuales de las interpretaciones de Marcos Madrigal propuestas en este álbum doble AJI-001. Un encargo de Habanero, que hoy en día es su único y pleno propietario.



Heitor Villa-Lobos

© Granger Historical Picture Archive

The world of Villa-Lobos

EN

Pierre-Yves Lascar

The three scores by **Heitor Villa-Lobos** which **Marcos Madrigal** has placed at the heart of this retrospective have almost become symbols of Brazilian music. They are certainly among the most accomplished of his piano works, although alongside also sit the *Rudepoëma*, written for **Arthur Rubinstein** in June 1921. In my view, the composer's 1932 piano version of his utterly impassioned even if slightly lop-sided *Amazonas*, an arrangement of his 1917 ballet, can be added to this list.

During the 1930s, **Villa-Lobos** perfected his synthesis of modern classical European aesthetics with the diverse rhythms of Brazil to a highly refined degree, and the nine *Bachianas brasileiras*, assembled between 1930 and 1945, might be thought of as a kind of illustrated treatise of **Villa-Lobos's** aims in this matter. The final part of *Bachiana brasileira No. 4* dates from 1930, the year he also composed *Bachiana brasileira No. 2* with which it shares something of the exuberance of *Dança*. With their expansive reflectiveness, most especially in the highly exposed original solo piano version, the first two movements of the *No. 4*—a prelude followed by a chorale, both composed as a dyptique in 1941—are captivating. Something of the Cantor's sacred spirit endures here.

Incontestably, **Villa-Lobos's** world is a flamboyant one. With the thousand crackles and rattles which are scattered liberally through the attractive *Amazonas* just mentioned his orchestra roars willingly, to the point of letting loose something almost **Varèse**-like. The piano works, no less thickly textured, imposes bold dynamics, stormy contrasts, fields of vivid, crude, colour. In *Ciclo brasileiro* the Brazilian's multicoloured universe literally explodes. And it is impossible not to hear afterwards in the generosity of the imagined male chorus in *Plantio do caboclo* a deep yearning for a Latin-American ecumenism.

Paris, 3 December 2025

Le monde de Villa-Lobos

FR

Pierre-Yves Lascar

Les trois partitions de **Heitor Villa-Lobos** que **Marcos Madrigal** propose au sein de cette rétrospective sont quasiment devenues des emblèmes du répertoire brésilien : le *Ciclo brasileiro*, le *Chôros V*, et la *Bachiana brasileira n° 4* représentent sans doute ses œuvres pour piano les plus accomplies. À leurs côtés se trouve aussi le *Rudepoëma*, écrit en juin 1921 pour **Arthur Rubinstein**, auquel il faudrait sans doute ajouter la version pour piano d'*Amazonas*, absolument passionnante bien qu'un peu bancale, conçue par le compositeur en 1932 d'après son « ballet » de 1917.

Dans les années 1930, **Villa-Lobos** parvient à un haut degré de finesse sa synthèse entre les esthétiques européennes classico-modernes et les rythmes si divers du Brésil, et les neuf *Bachianas brasileiras*, élaborées entre 1930 et 1945, peuvent en quelque sorte s'envisager comme un traité d'illustration des ambitions de **Villa-Lobos** en la matière. Le dernier volet de la *Bachiana brasileira n° 4* date de 1930, l'année de composition de la *Bachiana brasileira n° 2* dont il partage un rien l'exubérance de la *Dança*. Diptyque composé en 1941, les deux premiers mouvements de la *n° 4* – un prélude suivi d'un choral – envoûtent par leur grandiose recueillement, tout spécialement dans la version originale pour piano, si nue. Quelque chose de l'esprit sacré du Cantor de Leipzig perdure ici.

Incontestablement, l'univers de **Villa-Lobos** est flamboyant. Son orchestre rugissait volontiers, jusqu'à libérer parfois dans ses mille crépitements des parfums quasi varésiens. Son piano, tout aussi dense, impose ses dynamiques tranchées, ses contrastes tempétueux, et ses aplats de couleurs crus et rutilants (*Chôros V*). L'univers chamarré du Brésilien explose littéralement dans le *Ciclo brasileiro* (1936, et 1937 pour le troisième volet). Comment ne pas entendre dans le chœur d'hommes imaginaire de son premier volet, le *Plantio do caboclo*, dans sa générosité même, un profond désir d'œcuménisme latino-américain ?

Paris, 3 décembre 2025

El mundo de Villa-Lobos

ES

Pierre-Yves Lascar

Las tres partituras de **Heitor Villa-Lobos** que **Marcos Madrigal** incluye en esta retrospectiva se han convertido prácticamente en emblemas del repertorio brasileño. Representan, sin duda, sus obras para piano más logradas. A su lado figura también *Rudepoëma*, escrito en junio de 1921 para **Arthur Rubinstein**, al que habría que añadir, a nuestro juicio, la versión para piano de *Amazonas*, absolutamente fascinante aunque algo desequilibrada, que el compositor elaboró en 1932 a partir de su ballet de 1917.

En la década de 1930, **Villa-Lobos** perfecciona con un alto grado de sutileza su síntesis entre las estéticas clásicas y modernas europeas y los ritmos tan diversos de Brasil. Las nueve *Bachianas brasileiras*, concebidas entre 1930 y 1945, pueden entenderse en cierto modo como un tratado que ilustra las ambiciones de **Villa-Lobos** en este terreno. El último movimiento de la *Bachiana brasileira n.º 4* data de 1930, el mismo año que la *Bachiana brasileira n.º 2*, con la que comparte un punto de la exuberancia de la *Dança*. Díptico compuesto en 1941, los dos primeros movimientos de la *n.º 4* —un prelude seguido de un coral— seducen por su grandioso recogimiento, especialmente en la versión original para piano, tan desnuda. Algo del espíritu sacro del Cantor perdura aquí.

Indudablemente, el universo de **Villa-Lobos** es fulgurante. Su orquesta rugía de buen grado, hasta liberar, por ejemplo, en los mil crepitantes destellos que salpican el genial *Amazonas* (ya mencionado), perfumes de un colorido casi varesiano. Su piano, no menos denso, impone sus dinámicas tajantes, sus contrastes tempestuosos y sus grandes planos de color crudos y refulgentes. El universo abigarrado del brasileño estalla — literalmente— en el *Ciclo brasileiro*. ¡Cómo no escuchar después, en el imaginario coro de hombres del *Plantio do caboclo*, en su propia generosidad, un profundo anhelo de ecumenismo latinoamericano!

París, 3 de diciembre de 2025

CD 2

48:12

Marcos Madrigal piano

Heitor Villa-Lobos (1887–1959)

Ciclo brasileiro, W. 374 (1936–1937)

— dedicated to Arminda Neves d'Almeida (1901–1985)

- | | | | |
|---|--|----------------------|-------|
| 1 | No. 1. Plantio do caboclo
[Native Planting Song]
<i>Moderato (em ritmo absoluto)</i>
G-flat major | Rio de Janeiro, 1936 | 05.11 |
| 2 | No. 2. Impressões seresteiras
[Minstrel Impressions]
<i>Allegro non troppo – Movimento de Valsa (Poco moderato. Cantado e espressivo) – Più mosso (Allegro) – Meno – Più mosso – Meno – Più mosso – Meno – Vivo – Animato – Moderato – Animato – Presto – Meno – Allegro non troppo – Moderato</i>
C-sharp minor | Rio de Janeiro, 1936 | 07.27 |
| 3 | No. 3. Festa no sertão
[Jungle Festival]
<i>Allegro animato (Muito ritmado) – Meno – Tempo primo – a tempo – a tempo primo – Molto animato</i>
C major | Rio de Janeiro, 1937 | 05.30 |
| 4 | No. 4. Dança do índio branco
[Dance of the White Indian]
<i>Allegro – Muito cantada. Sem sair da uniformidade absoluta do ritmo – Più mosso – Vivo – Presto – Tempo primo – Più mosso – Prestissimo</i>
A minor | Rio de Janeiro, 1936 | 04.22 |

Bachiana brasileira No. 4, W. 264 (1930–1941)

- 5 **No. 1. Prelúdio (Introdução)** Rio de Janeiro, 1941 06.45
Lento
— dedicated to Tomás Terán (1895–1964)
- 6 **No. 2. Coral (Canto do Sertão)** Rio de Janeiro, 1941 04.26
Largo – a tempo – Più mosso – Largo – Grandioso – a tempo
— dedicated to José Vieira Brandão (1911–2002)
- 7 **No. 3. Ária (Cantiga). Sobre um tema do Nordeste** Rio de Janeiro, 1935 05.18
Moderato – a tempo – Vivace – Moderato – a tempo – Meno
— dedicated to Sylvio Salema (1901–1976)
- 8 **No. 4. Dansa (Miudinho)** Rio de Janeiro, 1930 03.21
Muito ritmado e animado
— dedicated to Antonieta Rudge (1885–1974)

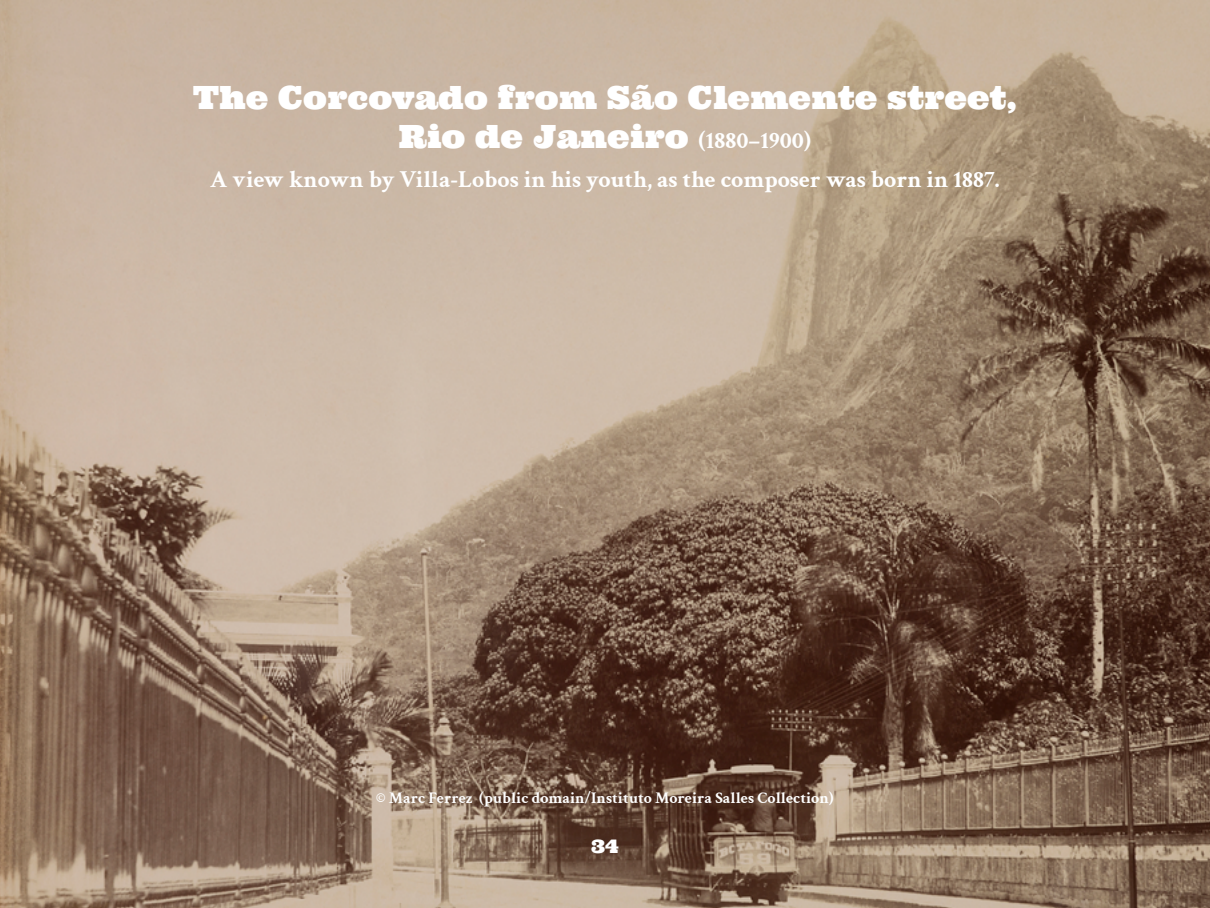
Chôros No. 5, W. 207 «Alma Brasileira»

Rio de Janeiro, 1925

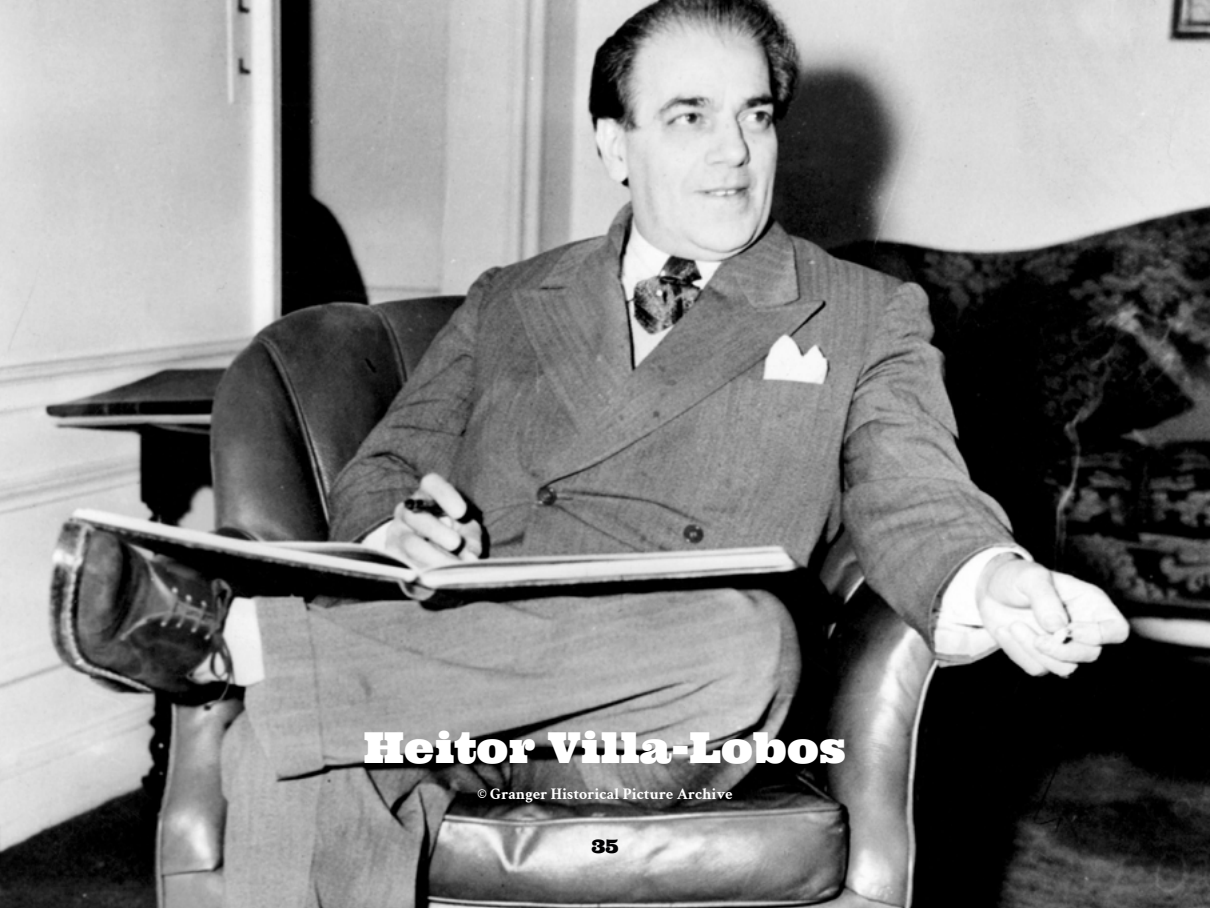
- 9 *Moderado (Dolente) – Vagore e bem distinto – Lento – Um pouco mais movido – Um pouco animado – Movimento justo de marcha moderada – Menos movido – Temp primo. Moderado dolente* 05.45
E minor
— dedicated to Arnaldo Guinle (1884–1963)

The Corcovado from São Clemente street, Rio de Janeiro (1880–1900)

A view known by Villa-Lobos in his youth, as the composer was born in 1887.



© Marc Ferrez (public domain/Instituto Moreira Salles Collection)



Heitor Villa-Lobos

© Granger Historical Picture Archive



A view of Rio de Janeiro

8 September 1922, during celebrations for the centenary of Brazil's independence.

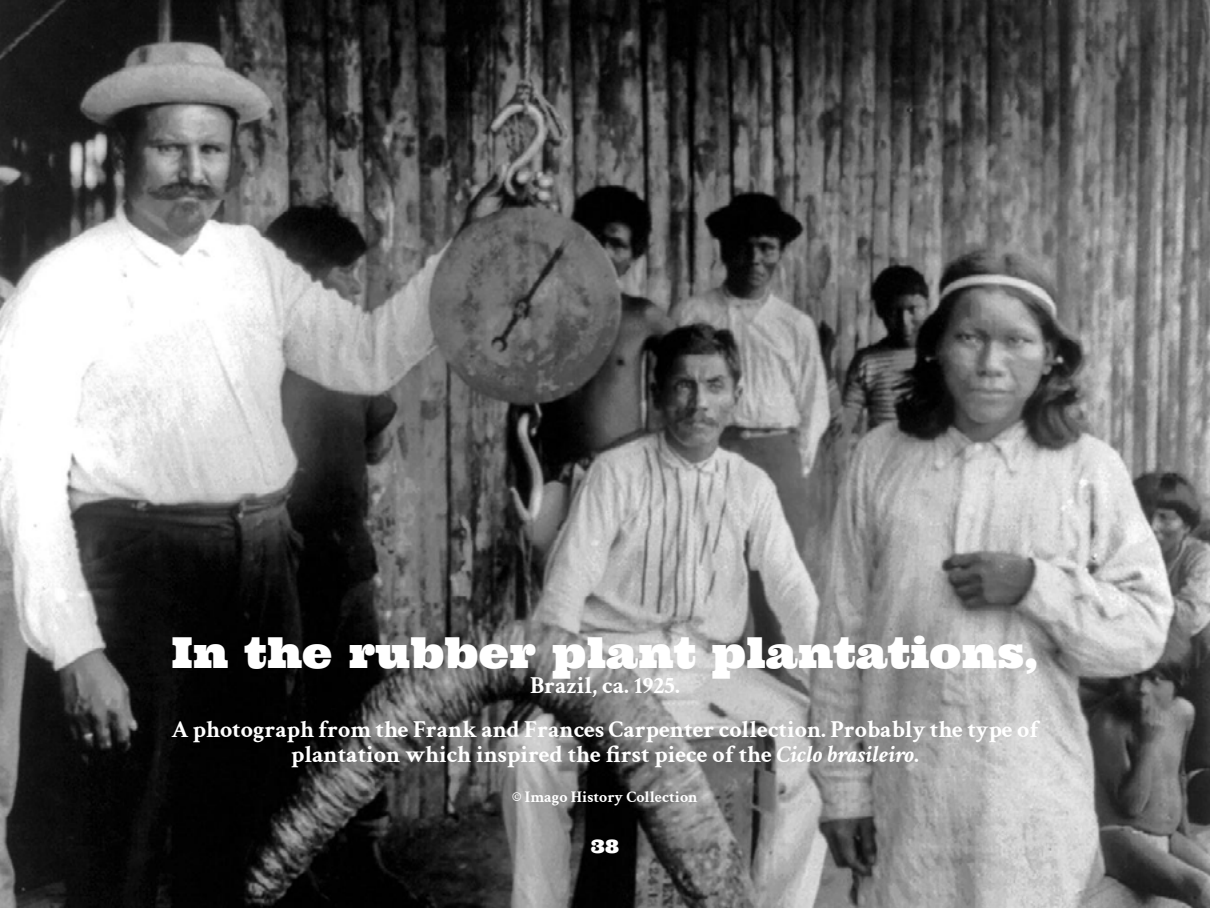
© Smith Archive



Heitor Villa-Lobos
in Rio de Janeiro in 1941

The two first pieces from the *Bachiana brasileira No. 4* were composed during that year.

© Granger Historical Picture Archive



In the rubber plant plantations,

Brazil, ca. 1925.

A photograph from the Frank and Frances Carpenter collection. Probably the type of plantation which inspired the first piece of the *Ciclo brasileiro*.

© Imago History Collection

Caboclo, oil on canvas 1834

Jean-Baptiste Debret (1768–1848)

Basically, a *caboclo* is a person of mixed Indigenous Brazilian and European ancestry.

© Wikimedia Commons



Metamorphoses of the Brazilian Piano

Claudia Fallarero

Latin America reverberates with nostalgia. The whole area is filled with an inherent sense of longing, the melancholy of migrants, and the memories, languor and sorrow of travellers. It also resonates with the hope of new beginnings, “new world” expectations, strangeness, excitement and discovery, a place of bizarre passions, colours, flavours, and suffocating smells; an enticing world.

As is the case with any cultural encounter, a musical interpretation of Latin America flows much more freely when one has felt the lively dynamism of its regions. An indispensable condition to understanding and conveying the Latin American sound is to have experienced the giddy rhythm of its cities, to have heard its hubbub, walked its mountains and streets, smelt its seas, felt the light of its dusks, spoken its languages, known its gods, eaten its native delicacies...

In South America’s vast and plural spaces, some lands are not so far from one another, physiognomically speaking. Brazil and Cuba, and other places too, were interlinked racially, religiously and even ritually. Hence, **Cláudio Santoro**, **Heitor Villa-Lobos** and **Marcos Madrigal** share many cultural chromosomes, which makes this double album feel cohesive and organic, as if the performer were revisiting the region and the composers’ times, understanding their yearnings, the rhythmic displacement of their forms and the melancholic sighs of their melodic resonance.

Villa-Lobos is famed and celebrated as a universal artist, but **Cláudio Santoro** (Manaus, Amazonas, 1919; Brasília, 1989) is also a major composer, acclaimed as one of Brazil’s most outstanding musicians of the 20th century. He was trained in the Conservatoires of Rio de Janeiro and Paris where his style came under the dodecaphonic influence of avant-garde composer **Hans-Joachim Koellreutter**, and where he received the stamp of famous French pianist, organist, composer, conductor, teacher and intellectual, **Nadia Boulanger**. She taught famous musicians as varied as **George Gershwin**, **Daniel Barenboim**, **Astor Piazzolla**, **Philip Glass**, **Aaron Copland** and **Egberto Gismonti**.

Santoro's training as a pianist and violinist allowed him to approach orchestral, chamber, and instrumental composition without restraint, and also create songs, children's vocal pieces and choral works, among which are a cantata, a mass for six voices and a *Requiem*. Upon returning from a sojourn that consolidated his career in Europe, he settled in Brasilia in 1978 where he founded and directed the Symphony Orchestra of the Teatro Nacional—which today bears his name—and became a founding Professor at the Music Department in the capital's University.

His extensive catalogue began in 1939 with early pieces that lean towards the atonality inspired by **Koellreutter**, although he writes in a more flexible and less serial, dodecaphonic style. The mid-1940s ushered in what some scholars consider his second period: more subjective, in a lyrical vein, and imbued with incipient nationalism. In this period he explores the writing of preludes, a pianistic genre that he threw himself into for decades throughout the 1940s, 50s and 60s and essentially at the end of his life too, from 1983 to 1984. The preludes included on this album still reflect undercurrents of Romantic sensibility and **Santoro's** rhetorical *exclamatio*s—which **Madrigal** heightens with an almost “vocal” style of piano playing—all of this wrapped up in an interesting conceptual introspection that he crafted out of his unusual approach to “preluding”.

From 1948 onwards, **Santoro** became strongly committed to the study of Brazilian folklore and music, eventually joining the nationalist movement that extended across the continent. As a result, he displayed a greater concern for rhythm and theatricality in his musical devices, finding inspiration in the Russian symphonism of **Prokofiev** and **Shostakovich**. His seven *Paulistanas* surfaced during this central period of mature work. Written in 1953, they alternate between works of heartfelt, sometimes even painful lyricism and pieces with contrasting, incisive rhythmic emphasis. Between 1960 and 1990, **Santoro** wrote some of his most notable works, historically speaking: he embarked on electroacoustic music, creating an electronic ballet, pieces for solo instruments and tape, his *Requiem*, and his *Symphony No. 14*, the latter written in the year of his death.

Audiences generally know more about **Heitor Villa-Lobos** (Rio de Janeiro, 1887–1959), about his constancy and his paradigmatic influence on subsequent generations of Brazilian and Latin American composers. His significance is based on a curious stylistic mixture: on the one hand, he was attached to early 20th-century European contemporary music techniques—heir to western traditions but a rebel against stylistic or tonal restraint—and on the other, he reimagined a number of elements of national music. This interest in Brazilian traditions led him to undertake the compilation, transcription and arrangement of some 137 folk

melodies, collected during his poorly documented trips to the interior of Brazil in his early years (1905–1913). This had a profound impact on the composer, who consequently adopted a personal set of references that generated a kaleidoscopic nationalism, in tune with the movement's global agenda of the day and enriched by numerous sources, far more profound than the simplistic addition of indigenous or African sounds.

Despite having studied the final currents of post-Romanticism in the early stages of his education, **Villa-Lobos's** vision was strongly affected by the development of Modernism in Brazil, effectively launched in 1922 with the Modern Art Week in São Paulo. Funded by a few acquaintances, he left for Europe in 1923 and like **Santoro**, he settled in Paris. Here he met **Ravel, D'Indy, Falla, Stravinsky, Prokofiev** and **Varèse**, an experience that confirmed his determination to break with Romantic form and tonality and legitimized his search for a Brazilian musical vocabulary.

For over sixty years he built up a prolific catalogue, including orchestral and chamber music, stage works (operas, ballets, film music), and pieces for voice, voice and instruments, and solo piano. His repertory for piano, produced from 1912 to 1949, did not entirely reflect his stature as a virtuoso performer. Nonetheless, thanks to the expressive ethos of his compositions, he bequeathed a major contribution to 20th-century piano repertoire.

The works for piano by **Villa-Lobos** featured on this disc come from the composer's prime. They were devised in two decades, from 1925 to 1941. His *Chôros No. 5* (1925) for piano which he called "Alma brasileira" (Brazilian Soul), is perhaps the piece in the *chôros* cycle that most embodies a song-like sensibility. *Bachiana No. 4* (1930–41) is part of the well-known set of nine *Bachianas brasileiras*, whose inspiration came from the canonical style of **Johann Sebastian Bach**, material that **Villa-Lobos** regarded as a "universal, rich and profound source of folklore". Each movement of the *Bachianas* has two titles: one formal, à la **Bach** (prelude, introduction, aria, fantasia, toccata, fugue...) and the other with nationalist connotations: *embolada, modinha, ponteio, chôro*... National elements mainly coexist in the structural, melodic and rhythmic treatments and timbres. *Bachiana No. 4*, which features a chorale prelude, could be said to include hints of the tropical in the way its improvised parts are written. Lastly, the four pieces in *Ciclo brasileiro* (1936) privileges the bucolic life of country folk, an ode to rural sounds and places.

Before he explored the sound world of the two Brazilian composers, **Marcos Madrigal** had quite a store of local cultural references. Cuban nationalism, the seeds of which date from the 1920s, coincides with many of the approaches and questions mentioned above. From the end of the 19th century, it was common for Cuban composers, performers and critics to move to Europe, finishing their studies and establishing their careers in Paris. A few of them came back to the island with the sounds of “New Music” in their suitcases, set up symphonic groups and introduced contemporary musical ideas to Cuba. That was the case, for example, with **Amadeo Roldán**, known as the “Parisian-Criollo”, who together with **Alejandro García Caturla** pioneered the shaping of modern Cuban symphonic music. Like **Santoro** and **Villa-Lobos**, **Roldán** and **Caturla** shared a deep affinity with folk traditions—the world of rural farmers and Africa being the sources they drew on most often—and they made similar kinds of timbral, rhythmic and artistic experiments.

This is why **Madrigal** resonates so completely with the essence of the Brazilians. He understands the lament of their melodic lines, the implied flexibility of their agogics, the interweaving of layers of sound between melody and accompaniment, as though they were dealing with juxtaposed spaces and articulating the layers of Latin American society.

Métamorphoses du piano brésilien

Claudia Fallarero

L'Amérique latine est imprégnée de nostalgie. Tout en elle est vague à l'âme implicite, mélancolie de migrants, souvenirs de voyage, tristesse et langueur. Et aussi espoir de nouveaux débuts, attente d'un monde neuf, étrangeté, illusion et découverte – un espace de passions inconnues, de couleurs, de saveurs et d'odeurs suffocantes, un univers séduisant.

Comme pour d'autres traditions culturelles, transcrire en musique l'esprit latino-américain est plus naturel dès lors que l'on ressent la vitalité des différentes régions qui le constituent. Pour bien comprendre et transmettre le son du monde latino-américain, il est nécessaire d'avoir vécu le rythme effréné de ses villes, entendu son tumulte, parcouru ses monts et ses rues, respiré l'odeur de ses mers, senti la lumière de ses couchers de soleil, parlé ses langues, connu ses dieux, savouré ses mets...

Dans l'espace vaste et pluriel de l'Amérique latine, certaines terres sont, du point de vue de la physionomie, moins éloignées qu'il n'y paraît. Le Brésil et Cuba, entre autres, ont historiquement des liens raciaux, religieux et même rituels. Se fondant sur les nombreux chromosomes culturels communs, le pianiste **Marcos Madrigal** (originaire de La Havane) a invoqué les Brésiliens **Cláudio Santoro** et **Heitor Villa-Lobos** pour créer un album cohérent. L'interprète semble en effet revisiter le pays et l'époque des compositeurs, partager leurs désirs, comprendre l'agitation rythmique qui nourrit leurs formes et les soupirs mélancoliques qui façonnent les intonations de leurs mélodies.

Si **Villa-Lobos** est mondialement connu et célébré, le compositeur **Cláudio Santoro** (Manaus, Amazonas, 1919 – Brasília, 1989) est un autre musicien brésilien remarquable du XX^e siècle. Après des études au conservatoire de Rio de Janeiro, où il fut influencé par le dodécaphonisme de l'avant-gardiste **Koellreutter**, il poursuivit son apprentissage à Paris, où il reçut l'enseignement de la célèbre pianiste, organiste, compositrice, cheffe d'orchestre, pédagogue et intellectuelle **Nadia Boulanger**, mentor de nombreux illustres musiciens parmi lesquels **George Gershwin**, **Daniel Barenboim**, **Astor Piazzolla**, **Philip Glass**, **Aaron Copland**, **Egberto Gismonti**.

Après ce séjour à Paris qui consolida sa carrière en Europe, il s'établit en 1978 à Brasilia, où il fonda et dirigea l'Orchestre Symphonique du Théâtre National – qui porte aujourd'hui son nom –, et devint professeur et fondateur du Département de Musique de l'université de la capitale. Sa formation de pianiste et de violoniste lui a permis de s'intéresser davantage à la composition orchestrale, à la musique de chambre et plus largement au répertoire instrumental, même s'il a composé plusieurs chansons, des pièces vocales pour enfants et des œuvres chorales, dont une cantate, une messe à six voix et un requiem.

Ses œuvres de jeunesse (1939) reflètent l'influence de l'atonalisme introduit au Brésil par **Koellreutter**, même s'il y développe finalement un style dodécaphonique plus souple et moins sériel. La deuxième époque de **Santoro** date, selon certains spécialistes, du milieu des années 1940 : sa musique devient plus subjective, lyrique, et teintée d'un nationalisme naissant. À ce moment, il se lance dans la composition de préludes, un genre pianistique qu'il aborde tout au long des années 1940 à 1960 et encore à la fin de sa vie, en 1983 et 1984. Les préludes enregistrés ici dissimulent volontiers une certaine sensibilité romantique teintée d'exclamations rhétoriques – que l'interprétation de **Marcos Madrigal** accentue avec une qualité presque vocale. Ces pages étonnantes baignent dans une introspection passionnante, qui repose sur une façon particulière de « préluder ».

À partir de 1948, **Santoro** s'engage sérieusement dans l'étude du folklore et de la musique populaire brésilienne en rejoignant définitivement la tendance nationaliste qui se répand sur tout le continent. Il se passionne pour le rythme et cherche à renforcer le côté théâtral de son écriture, et pour cela s'inspire du symphonisme russe de **Prokofiev** et **Chostakovitch**. Les sept *Paulistanas* datent de cette époque décisive, qui est celle de sa pleine maturité. Écrites en 1952 et 1953, elles alternent des pièces d'un lyrisme émouvant, voire douloureux, et d'autres aux accents rythmiques contrastés et incisifs. Dans les vingt-cinq dernières années de sa vie, **Santoro** écrit, selon quelques spécialistes, certaines de ses œuvres les plus remarquables. Il aborde alors la musique électroacoustique, compose un ballet électronique, des pièces pour instruments solistes et bande magnétique, ainsi que son *Requiem* et, l'année de sa mort, sa *Quatorzième Symphonie*.

Le public connaît un peu mieux **Heitor Villa-Lobos** (Rio de Janeiro, 1887-1959). L'attrait puissant de son art devint un modèle pour les générations suivantes de compositeurs brésiliens et latino-américains. Son langage témoigne d'un mélange stylistique singulier entre un attachement fort aux techniques de la musique européenne contemporaine du début du XX^e siècle d'une part – issues elles-mêmes de la tradition occidentale,

et pourtant rebelles à toutes sortes de contraintes formelles et tonales – et une réinterprétation d'éléments substantiels du patrimoine brésilien d'autre part. Son intérêt pour la tradition nationale est patent dans ses compilations, transcriptions et arrangements de quelques 137 mélodies folkloriques, recueillies au cours de ses voyages peu documentés à l'intérieur du Brésil durant les premières années de sa carrière (1905-1913). En s'appropriant ces références d'une façon toute personnelle, **Villa-Lobos** crée un nationalisme kaléidoscopique, en totale phase avec l'émergence de tendances similaires dans d'autres régions du monde à la même époque. **Villa-Lobos** puise son inspiration dans de nombreuses sources, et ne se limite pas à l'incorporation naïve de sonorités « indigènes » ou « africaines ».

Si d'ultimes effluves du postromantisme flottent encore dans ses œuvres de jeunesse, **Villa-Lobos** subit l'influence du Modernisme au Brésil, qui surgit en 1922 durant la Semaine de l'Art moderne à São Paulo. Grâce à ses relations, il se rend en Europe en 1923 et, comme **Santoro** plus tard, s'installe à Paris. Il y rencontre **Ravel**, **d'Indy**, **Falla**, **Stravinski**, **Prokofiev** et **Varèse**. Ces contacts confirment son désir de rompre avec la forme et la tonalité romantiques, et légitiment sa recherche d'un vocabulaire musical brésilien.

Son abondant catalogue, constitué au cours d'une carrière longue d'une soixantaine d'années, comprend des pièces orchestrales et de la musique de chambre, des œuvres scéniques (opéras, ballets, films), vocales (parfois avec plusieurs instruments solistes), et bien sûr des pages pour piano, principalement écrites entre 1912 et 1949 : elles ne reflètent pas exactement sa condition d'interprète virtuose, mais contribuent de manière grandiose à la littérature pianistique du XX^e siècle, au vu de la puissante expressivité qu'elles dégagent.

Composées durant plus d'une décennie (de 1925 à 1940 environ), les œuvres pour piano de **Villa-Lobos** enregistrées ici correspondent, comme celles de **Santoro**, à l'époque mature du compositeur. Le **Chôros n° 5** (1925) pour piano seul, qu'il intitula aussi « *Alma Brasileira* », est peut-être la pièce de son cycle de **Chôros** dont la sensibilité est la plus proche du chant. La **Bachiana n° 4** (1930-1941) fait partie de la célèbre série des neuf *Bachianas brasileiras*, pièces inspirées de **Jean-Sébastien Bach** – compositeur canonique s'il en fut –, que **Villa-Lobos** considérait comme « la source d'un folklore universel, riche et profond ». Chaque mouvement des *Bachianas* a deux titres : l'un est formel, « à la **Bach** » (prélude, introduction, aria, fantaisie, toccata, fugue...), et l'autre est doté d'une nuance nationaliste (*embolada*, *modinha*, *ponteio*, *chôro*...). Ces divers éléments tendent à coexister fondamentalement dans les structures, dans le traitement mélodique et rythmique, et dans les associations de timbres. La **Bachiana n° 4**, qui comporte un prélude suivi d'un choral, contient peut-être des références

« tropicales » dans certains passages de caractère improvisé. Enfin, le *Ciclo brasileiro* (1936-1937), composé de quatre œuvres, qui glorifie le monde bucolique des paysans, est une ode aux sonorités et aux espaces grestes.

Avant d'aborder l'univers sonore de ces compositeurs ainsi que ces musiques originaires du Brésil, le Havanaïs **Marcos Madrigal** possédait un riche bagage de références culturelles locales. Le nationalisme cubain, qui se développa à partir des années 1920, coïncide avec bon nombre d'approches et de questions mentionnées plus haut. Dès la fin du XIX^e siècle, de nombreux compositeurs, interprètes et critiques cubains s'installèrent en Europe pour compléter leur formation et promouvoir leur carrière à Paris. Certains regagnèrent l'île avec le son de la « nouvelle musique » dans leurs valises ; ils fondèrent des ensembles symphoniques et intégrèrent des airs contemporains à Cuba. C'est le cas d'**Amadeo Roldán**, surnommé « le Créole-Parisien », qui fut un pionnier, avec **Alejandro García Caturla**, de la musique symphonique cubaine moderne. Comme **Santoro** et **Villa-Lobos**, **Roldán** et **Caturla** s'intéressèrent profondément au folklore – principalement d'origine paysanne et africaine – et menèrent des expériences similaires sur le timbre, le rythme et l'esthétique. **Madrigal** est, pour ces raisons notamment, en symbiose avec l'essence de nos deux Brésiliens. Il comprend leurs lignes mélodiques plaintives, la plasticité non explicite de l'agogique, la superposition des plans sonores entre mélodies et accompagnements, comme s'il s'agissait d'espaces juxtaposés, comme s'il était question des diverses strates du tissu social latino-américain.

Metamorfosis del piano brasileño

Claudia Fallarero

América Latina suena a nostalgia. Toda ella tiene añoranza implícita, melancolía de migrantes, memorias de viajeros, tristeza y languidez. Suena también a esperanza de nuevos comienzos, a expectativas de mundo nuevo, a extrañeza, ilusión y descubrimiento, a espacio de pasiones desconocidas, colores, sabores y olores sofocantes, a un universo seductor.

Como sucede en todos los contextos culturales, interpretar musicalmente a Latinoamérica fluye con más efectividad cuando se ha sentido la dinámica vital de sus regiones. Para entender y transmitir el sonido americano, es condición imprescindible haber vivido el ritmo vertiginoso de sus ciudades, escuchado sus bullicios, caminado sus montes y sus calles, olido sus mares, sentido la luz de sus atardeceres, hablado sus lenguas, conocido sus dioses, comido sus autóctonos manjares...

En el vasto y plural espacio de América, algunas tierras no son fisonómicamente tan distantes. Brasil y Cuba, como otros casos, fueron entrelazadas de modos raciales, de maneras religiosas y hasta rituales. Por ende, **Cláudio Santoro**, **Heitor Villa-Lobos** y **Marcos Madrigal** comparten numerosos cromosomas culturales, y eso permite que este fonograma doble se sienta consonante y orgánico, como si el intérprete revisitara la región y época de los compositores, comprendiera sus anhelos, la agitación rítmica de las formas y los suspiros melancólicos de las entonaciones melódicas.

Si bien **Villa-Lobos** es conocido y celebrado como un autor universal, **Cláudio Santoro** (Manaus, Amazonas, 1919; Brasilia, 1989) es también un importante compositor, reconocido entre los más relevantes músicos brasileños del siglo XX. Con una formación adquirida entre el Conservatorio de Río de Janeiro y el de París, su estilo está influido por el dodecafonismo del vanguardista **Hans-Joachim Koellreutter** y la impronta de la afamada pianista, organista, compositora, directora orquestal, pedagoga e intelectual francesa **Nadia Boulanger**, maestra de otros muchos nombres ilustres como: **George Gershwin**, **Daniel Barenboim**, **Astor Piazzola**, **Philip Glass**, **Aaron Copland**, **Egberto Gismonti**...

En el caso de **Santoro**, su preparación como pianista y violinista le permitió acercarse a la composición orquestal, camerística e instrumental con más profusión, aun cuando concibió varias canciones, piezas vocales infantiles y obras corales, entre ellas, una cantata, una misa a seis voces y otra de *Requiem*. Al regreso de la estancia que consolidó su carrera en Europa, en 1978 se estableció en Brasilia, fundó y dirigió la orquesta sinfónica del Teatro Nacional —que hoy lleva su nombre— y se convirtió en profesor fundador del Departamento de Música de la universidad capitalina.

Su nutrido catálogo inicia con piezas tempranas, en 1939, orientadas hacia el atonalismo inducido por **Koellreutter**, aunque con un estilo dodecafónico más flexible y menos serial. A mediados de la década de 1940 comienza lo que algunos estudiosos consideran una segunda fase en su trabajo: más subjetiva, de vena lírica, de un incipiente nacionalismo. Es justo en este período cuando se adentra en la composición de preludios, un género pianístico que aborda transversalmente a lo largo de las décadas del 40, 50, 60 y hasta casi al final, entre 1983 y 84. Los preludios incluidos en esta producción poseen aun la latencia del estilo de la sensibilidad romántico, de las retóricas *exclamatio*s —que **Madrigal** potencia en su interpretación pianística con un sentido casi vocal—, sumidos en una interesante introspección conceptual, construida a partir de la peculiar forma de «preludiar».

De 1948 en adelante, **Santoro** adquiere un serio compromiso con el estudio del folclor y la música popular brasileña, adscribiéndose definitivamente a la tendencia nacionalista diseminada por el continente. Muestra así mayor inquietud por el ritmo y el efectismo de los recursos, y se inspira en el sinfonismo ruso de **Prokofiev** y **Shostakovich**. Sus siete *Paulistanas* surgen en esta etapa central de su madurez. Escritas en 1952-1953, en ellas se alternan piezas de un sentido lirismo, hasta doloroso, con otras de contrastantes e incisivos énfasis rítmicos. En las últimas décadas de su vida, entre 1960 y 1990, **Santoro** escribe, según la historiografía, algunas de sus obras más notables: se acerca a la música electroacústica; da vida a un ballet electrónico, a piezas para instrumentos solos y cinta magnetofónica, al *Requiem*, y a su *Catorce Sinfonía*, justo en el año de su muerte.

Acerca de **Heitor Villa-Lobos** (Rio de Janeiro, 1887-1959), de su solidez e impacto modélico para muchas generaciones posteriores de compositores brasileños y latinoamericanos, las audiencias conocen un poco más. Su significación se funda en una peculiar mezcla estilística: por un lado, su apego a las técnicas europeas de la música contemporánea de inicios del XX —herederas de la tradición occidental, pero rebeldes a toda clase de ataduras formales y tonales—, y por otro, su reinterpretación de elementos sustanciales de la música nacional.

Como parte de su interés por la tradición brasileña, llevó a cabo la recopilación, transcripción y arreglo de unas 137 melodías folclóricas, recogidas durante sus escasamente documentados viajes al interior de Brasil, en los primeros años de su carrera (1905-1913). Ello marcó una particular apropiación de referencias en el compositor, generando un nacionalismo caleidoscópico, a tono con la agenda global de esta tendencia en su época, nutrido de numerosas fuentes, mucho más profundo que la ingenua inclusión de sonidos indígenas o africanos.

Aun habiendo recibido los últimos aires del postromanticismo en su etapa temprana de formación, la visión de **Villa-Lobos** fue marcada por el desarrollo del Modernismo en Brasil, que irrumpió en 1922 con la Semana del Arte Moderno, en São Paulo. Subsidiado por algunos conocidos, marchó a Europa en 1923, y como **Santoró**, se asentó en París, conoció a **Ravel**, **D'Indy**, **Falla**, **Stravinsky**, **Prokofiev** y **Varèse**, una experiencia que confirmó su perspectiva de ruptura con la forma y la tonalidad románticas, y legitimó su búsqueda de un vocabulario musical brasileño.

Construyó un prolífico catálogo a lo largo de seis décadas, con piezas orquestales y camerísticas, obras escénicas (óperas, ballets, música para cine), vocales, vocales-instrumentales y pianísticas. Su repertorio para piano, abordado entre 1912 y 1949, no fue precisamente el reflejo de su condición como virtuoso intérprete. No obstante, legó una importante contribución a la literatura pianística del siglo XX, por el sentido expresivo de cada una de sus composiciones.

Las obras para piano de **Villa-Lobos** que este disco recoge corresponden también al lenguaje consolidado del compositor. Fueron concebidas a lo largo de una década, desde mediados de 1920 hasta los años principios del 40. El **Chóros Nº 5** (1925) para piano solo que también denominó «Alma brasileira», es quizás el más cercano de su ciclo de chóros a la sensibilidad de la canción. La **Bachiana Nº 4** (1930-41) es parte de la conocida serie de nueve *Bachianas brasileiras*, piezas inspiradas en el estilo del canónico compositor alemán **Johann Sebastian Bach**, material que Villa-Lobos consideró como una «fuente de un folclorismo universal, rico y profundo». Cada movimiento de las bachianas posee dos títulos: uno formal, a la **Bach** (preludio, introducción, aria, fantasía, toccata, fuga...) y otro de matiz nacionalista, como *embolada*, *modinha*, *ponteio*, *chôro*... Estos elementos nacionales tienden a convivir fundamentalmente en las estructuras, el tratamiento melódico y rítmico, y las asociaciones tímbricas. La **Bachiana Nº 4**, que cuenta con un preludio coral, incluye los aires del tropicalismo quizás en su lenguaje de pasajes improvisados. Por último, el **Ciclo brasileiro** (1936), integrado por cuatro piezas, privilegia el bucólico mundo campesino, siendo una oda a los sonidos y espacios rurales.

Antes de adentrarse en el universo sonoro de estos músicos y estas músicas brasileñas, **Marcos Madrigal** contaba con un fecundo arsenal de referencias culturales locales. El nacionalismo cubano, gestado desde la década del 20, coincidió en muchos de los enfoques y cuestionamientos antes mencionados. Desde finales del siglo XIX fue frecuente que numerosos compositores, intérpretes y críticos cubanos se trasladaran a Europa, completando sus formaciones y el posicionamiento de sus carreras en París. Algunos regresaron a la Isla con el sonido de la «música nueva» en sus maletas, fundaron colectivos sinfónicos e introdujeron los aires contemporáneos en Cuba. Así sucedió con **Amadeo Roldán**, conocido como el «criollo-parisino», quien junto a **Alejandro García Caturla** fue pionero en la conformación de la moderna música sinfónica cubana. Como **Santoro** y **Villa-Lobos**, **Roldán** y **Caturla** compartieron profundas inquietudes folclóricas —los mundos campesino y africano fueron sus fuentes más visitadas— e incurrieron en similares experimentos tímbricos, rítmicos y estéticos.

Es por ello que **Madrigal** late a cabalidad con la esencia de aquellos brasileños. Entiende el lamento de sus líneas melódicas, la plasticidad no explícita de la agógica, la superposición de planos sonoros entre melodías y acompañamientos, como si de espacios yuxtapuestos se tratara, como si de estratos del entramado social americano se hablara. Es así que el pianista desentraña tan bien la fogosidad rítmica, la agresividad de ciertos patrones, a veces, diseñados como primitiva propuesta africana, y otras, pensados como sugestivamente sinfónicos, ajustados al lenguaje del piano.

Puede considerarse un verdadero acierto, por ende, la mixtura de estos autores y este intérprete. El encuentro de sus imaginarios sonoros, de sus culturas afines, de sus historias y negociaciones culturales, converge en este disco. Se funden, se reinterpretan a la luz de nuestros días, con las propias nostalgias del presente, que parecen no distar de las antiguas. Sirva esta propuesta para poner la mirada sobre estas valiosas músicas latinoamericanas, no del todo olvidadas, y que siguen siendo imprescindibles, como otras tantas, para comprender el «sonido de América».

¿habanero?

Habanero es una iniciativa independiente y totalmente privada, lanzada por el productor parisino Pierre-Yves Lascar.
¿Su único objetivo? Promover y difundir la riqueza de la música y los repertorios de América Latina, ofreciendo grabaciones, conciertos y, a largo plazo, un festival y un concurso de interpretación.
Buscamos apoyos para poner en marcha nuestros diversos proyectos. No dude en ponerse en contacto con nosotros.
Estaremos encantados de hablar con usted.

Habanero is an independent and entirely private initiative launched by the Parisian producer Pierre-Yves Lascar.
Its sole purpose? To promote and disseminate the richness of Latin American music and repertoires by offering recordings, concerts, and in due course a festival and an international competition.
We are seeking support to implement our various projects. Please do not hesitate to contact us.
We would be delighted to talk to you.

Habanero est une initiative indépendante et totalement privée, du producteur parisien Pierre-Yves Lascar.
Son unique dessein ? Promouvoir et diffuser la richesse des musiques et répertoires d'Amérique latine, en proposant des enregistrements, des concerts, et à terme un festival et enfin un concours d'interprétation.
Nous recherchons des soutiens pour mettre en place nos divers projets. N'hésitez pas à nous contacter.
Nous serions heureux d'échanger avec vous.

contact@habanero.fr

Credits

*The complete catalogue of Cláudio Santoro's works is available here : www.claudiosantoro.art.br
Many thanks to Alessandro Santoro, the son of this great Brazilian composer, for his time and openness*

Publishers

[Santoro] Edições Savart (*Preludes*, 2008; *Paulistanas*, 2004);
[Villa-Lobos] Consolidated Music Publishers (New York, 1948)

Recording location & dates St. John the Evangelist, Oxford (Great Britain), 31 August & 1-2 September 2017

Executive & Recording producer Pierre-Yves Lascar

Artistic supervisor William Grant Naboré
Many thanks to maestro Naboré

Editing Marcos Madrigal

Sound engineering, mixing and mastering Frédéric Briant

A 24bit/96kHz recording
Microphones: DPA 4006 TL, Neumann TLM 50, Schoeps MK 21, Sanken CU-41
Preamplifiers: Prism Maselec MMA-4XR / Converter: Merging Horus
Recording and editing using Pyramix Digital Audio Workstation

Instrument Steinway D No. 582241

Piano technician Joseph Taylor (Taylor Pianos Ltd., Oxford)

Illustrations © Neermana (cover) © Archives of Cláudio Santoro (p. 4, 11 to 16), © Granger - Historical Picture Archive (p. 28, 35, 37), © Instituto Moreira Salles Collection (p. 34), © Smith Archive (p. 36), © Imago History Collection (p. 38), © Wikimedia Commons (p. 39)

Photos of Marcos Madrigal © Flavio Ianniello (p. 2, 55)

English translations Tom Skipp (p. 40-43), Stephen Pettitt (p. 5, 29)

French translations Pierre Élie Mamou (p. 44-47)

Spanish translations Andrea Arrighini (p. 7, 31)

Many thanks to Julie Fallon and Christine Lucia.

Artistic director · Label manager Pierre-Yves Lascar

Taste enhancer · Cover design and booklet layout Olivier Lalane (le philtre, Paris)

Promotion & press relations Amandine Aubrée (Toi Toï productions, Paris)

Manufactured in Lithuania. All rights of the producer and of the owner of the work reproduced reserved.

Unauthorized copying, hiring, lending, public performance or broadcasting of this record prohibited.

AJI-001

www.habanero.fr



A portrait of Marcos Madrigal, a man with a shaved head, wearing a dark suit and a dark shirt. He is smiling and looking towards the camera. His hands are clasped in front of him. The background is a dark, solid color.

Marcos Madrigal

© Flavio Ianniello

 **habanero**