

BRESIL BAROQUE

**TROIS ÉTAPES MUSICALES
ENTRE SAO PAULO, LE MINAS GERAIS
ET RIO DE JANEIRO**

Volume I : **MUSICA SACRA DO BRASIL COLONIAL**
Par le Chœur et l'orchestre Vox Brasiliensis
Direction Ricardo Kanji

Volume II : « **NEGRO SPIRITUALS AU BRÉSIL BAROQUE** »
Par l'ensemble XVIII – 21, Musique des Lumières
Direction Jean-Christophe Frisch

Volume III : **LA MISSA PASTORIL
ET AUTRES ŒUVRES DE J.M. NUNES GARCIA**
Par l'ensemble Turicum
Direction Luiz Alves da Silva & Mathias Weibel

Volume I

MUSICA SACRA DO BRASIL COLONIAL

Par le Chœur et l'orchestre Vox Brasiliensis

Direction Ricardo Kanji

1	Matais de incêndios (Cantiga ou vilancico para o Natal) - <i>anonyme</i>	2'25
2	Ex tractatu Sancti Augustini - <i>anonyme</i>	3'41
3	Donec Ponam (du Dixit Dominus) - <i>José Alves (Portugal - séc. XVIII)</i>	1'57
4	Bajulans - <i>anonyme (Manoel Dias de Oliveira ?)</i>	1'04
5 à 12	Asperges me / Domine Hyssopo - <i>anonyme (séc. XVIII)</i>	7'08
	5 - <i>Asperges me / Domine, hyssopo</i> 0'41	
	6 - <i>Miserere mei, Deus</i> 0'47	9 - <i>Hosanna filio David</i> 1'30
	7 - <i>Gloria Patri</i> 0'37	10 - <i>Collegerunt pontifices</i> 2'05
	8 - <i>Sicut erat</i> 0'26	11 - <i>Sanctus</i> 0'39
		12 - <i>Pueri Hebræorum</i> 1'43
13	Ego enim accepi a Domino - <i>José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (1746? - 1805)</i> (attribué à Lobo de Mesquita) - soprano : Viviane Casagrandi	5'36
14 à 29	Bênção das Cinzas e Missa para a Quarta-feira de Cinzas	14'01
	14 - <i>Exaudi nos, Domine</i> 2'16	22 - <i>Sicut erat</i> 0'26
	15 - <i>Gloria, Patri</i> 0'22	23 - <i>Kyrie / Christe / Kyrie</i> 4'38
	16 - <i>Sicut erat</i> 0'34	24 - <i>Domine, ne memineris</i> 1'26
	17 - <i>Immutemur habitu</i> 1'32	25 - <i>Exaltabo te, Domine</i> 1'34
	18 - <i>Misereris omnium, Domine</i> 0'58	26 - <i>Sanctus</i> 0'39
	19 - <i>Miserere mei, Deus</i> 0'29	27 - <i>Benedictus</i> 0'58
	20 - <i>Quoniam in te confidit</i> 0'17	28 - <i>Hosanna</i> 0'07
	21 - <i>Gloria, Patri</i> 0'24	29 - <i>Agnus Dei</i> 0'41
30	Abertura em Ré - <i>José Maurício Nunes Garcia (1767 - 1830)</i>	4'32
31	Tota pulchra es Maria - <i>J.M. Nunes Garcia</i>	5'20
32	Dies Sanctificatus - <i>J.M. Nunes Garcia</i>	2'46
33	Abertura "Zemira" - <i>J.M. Nunes Garcia</i>	7'34

minutage total : 61'09

Volume II
« **NEGRO SPIRITUALS AU BRÉSIL BAROQUE** »
Par l'ensemble XVIII – 21, Musique des Lumières
Direction Jean-Christophe Frisch

1	Te deum - <i>Luis Alvares Pinto (reconstruction Jacques Frisch)</i>	24'48
2	Magnificat - <i>João Rodrigues Esteves</i>	11'59
	Sonata Chiquitana - <i>anonyme</i>	
3	- <i>Allegro</i>	3'09
4	- <i>Andante</i>	3'51
5	- <i>Minuetto</i>	1'39
6	Miserere - <i>Manoel Dias de Oliveira</i>	4'45
7	Sonata para órgão - <i>Carlos Seixas</i>	3'13
8	Salve Regina - <i>Inacio Parreiras Neves</i>	4'30
9	Magnificat - <i>Manoel Dias de Oliveira</i>	3'12

minutage total : 63'49

Volume III
LA MISSA PASTORIL
ET AUTRES ŒUVRES DE J.M. NUNES GARCIA
Par l'ensemble Turicum
Direction Luiz Alves da Silva & Mathias Weibel

1 à 14	Missa Pastoril <i>Para solos, coro e orquestra (Rio de Janeiro, 1811)</i>	27'53
	1 - Kyrie 2'38 2 - Gloria 2'09 3 - Laudamus te 2'18 4 - Gratias 2'03 5 - Qui Tollis 2'27 6 - Qui Sedes 1'41 7 - Cum Sancto Spiritu 2'38	8 - Credo 1'56 9 - Et Incarnatus 1'25 10 - Crucifixus 1'12 11 - Et Resurrexit 2'39 12 - Sanctus 0'54 13 - Benedictus 1'14 14 - Agnus Dei 2'39
15	Tarambote <i>Para as duas Charamelinhas</i>	3'05
16 et 17	Laudate Dominum <i>Salmo 116 para solos, coro e orquestra (Rio de Janeiro, 1813)</i>	7'04
18	Dies Sanctificatus <i>Gradual para coro e orquestra (Rio de Janeiro, 1793)</i>	2'30
19	Justus cum ceciderit <i>Gradual para São Sebastião (Rio de Janeiro, 1799)</i>	2'14
20 et 21	Laudate Pueri <i>Salmo 112 para solos, coro e orquestra (Rio de Janeiro, 1813)</i>	7'57

minutage total : 51'28

« BRÉSIL BAROQUE » OU LE TRIOMPHE DU MÉTISSAGE

Défiant toutes les catégories esthétiques, l'âme baroque du Brésil a cinq siècles d'âge. Elle n'attend pas l'explosion européenne de la Contre-réforme, pas plus que la *ratio studiorum* des jésuites. Elle est consubstantielle à la naissance de ce monde qui n'est plus l'Europe, reste marquée par l'Afrique (peut-être également par l'Asie ?) et n'est pas tout à fait d'Amérique latine. Le baroque ne naît pas au Brésil; c'est le Brésil qui naît baroque. Il est cet "ailleurs" que seuls les géographes peuvent situer avec précision: ce dualisme du divin et de l'humain qui marque, dans toutes ses expressions, la formation historique du pays et façonne jusqu'au comportement de ses habitants.

Et voici que l'arc-en-ciel des pigmentations s'en mêle, et qu'il est bien difficile de ne pas songer à s'approprier le syllogisme du poète Affonso Romano de Sant'Anna: "Le Baroque est un métissage esthétique / Le Brésil est un pays de méfis / Donc le Baroque est brésilien". Esthétique et génétique à la fois. Car de Lobo de Mesquita, la grande figure musicale du Minas Gerais au Padre Nunes Garcia, à Rio de Janeiro, sans parler de l'immense Aleijadinho, dans le domaine si proche de l'architecture et de la sculpture, nous ne voyons qu'emblèmes méfis ayant aboli, dans le domaine de la création, toutes les lignes de démarcation sociales, érotiques, raciales et économiques.

Le Carnaval baroque du Brésil a le diable au corps. Il débarque à Salvador de Bahia où toutes traces de ses magies sonores semblent s'être évaporées à jamais. Et voici qu'un mulâtre (encore un !) découvre de l'or dans un ruisseau, en 1698, et que naît la fulgurante aventure du Minas Gerais: les "Mines Générales", où durant plus d'un demi-siècle, les Orphées noirs vont transformer tribunes et rues des villes en théâtres religieux, puisque, selon les spécialistes de cette époque, "un groupe de

Mulâtres numériquement supérieur s'adonnaient à l'artisanat, aux arts plastiques et à la musique", et que "l'activité musicale, comme l'artisanat, finit par choir à de talentueux Mulâtres qui s'en chargeaient car les Blancs ne se montraient guère disposés à se consacrer aux travaux manuels, voulant seulement faire rapidement fortune

L'admirable n'est-il pas que ces « mélangés », ces « dégénérés », aient assimilé Haydn, Mozart aussi bien que les plus grands compositeurs italiens ou portugais contemporains, pendant qu'un "petit estropié", l'Aleijadinho, architecte et sculpteur auquel l'écrivain Dominique Fernandez reconnaît la force d'un Puget ou d'un Michel-Ange, laissait à Ouro Preto les témoignages de son génie.

Le premier enregistrement présenté ici a été conçu par le musicologue brésilien Paulo Castagna à la manière d'un panorama destiné à nous faire découvrir un ensemble d'œuvres composées au Brésil entre la partie médiane du XVIII^e siècle et le début du XIX^e siècle, dans les Capitaineries de Pernambouc, du Minas Gerais, de Rio de Janeiro et de Sao Paulo. Une période relativement brève, si on la compare à la longue histoire de la musique dans l'empire espagnol des Indes; tant il est vrai que le Brésil, dont la période coloniale s'étend de 1500 à 1822, tient encore une place à part dans ce développement musical du Continent américain. On y assiste en effet à une dynamique de création musicale beaucoup plus tardive que dans les autres parties du continent. Bien qu'il existe de rares témoignages d'une activité compositionnelle dans la première moitié du XVIII^e siècle, c'est principalement à compter des années 1770, avec l'avancée du processus d'urbanisation, que

s'intensifia la production musicale sacrée de l'Amérique portugaise. Les plus antiques compositions brésiliennes conservées à ce jour furent écrites par un auteur anonyme de la région de Salvador de Bahia en 1759, avant que nous ne voyons apparaître la figure d'un Luis Alvarez Pinto dans la région de Recife – Pernambuco, vers 1776. Ici, le propos musicologique aura donc été de restituer ces premières œuvres connues, les mettant en parallèle avec leurs sources portugaises antérieures ou contemporaines. L'enregistrement nous mènera ensuite à la découverte de deux compositeurs à l'œuvre mieux identifiée ; d'une part, José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (1746 ? – 1805) dont la musique est abondamment représentée ici ; d'autre part, José Mauricio Nunes Garcia (1767 – 1830) dont l'œuvre – considérable – devait également s'ouvrir aux formes de la musique profane. En témoignent les deux ouvertures proposées par le présent enregistrement, encadrant les pièces sacrées correspondant plus à l'univers traditionnel de la musique « coloniale ».

Le second enregistrement est consacré plus particulièrement aux œuvres musicales nées dans le contexte du développement économique de la région dite du « Minas Gerais » (les mines générales), à l'époque où les mines d'or et de pierres précieuses sont en plein essor. C'est alors que s'y multiplient les sanctuaires, les tribunes d'orgues et... les compositeurs.

Enfin, avec le troisième enregistrement présenté ici, voici Rio de Janeiro. Rio, comme l'on a coutume de dire, histoire de mieux noyer définitivement dans les eaux de l'oubli le véritable nom de cette ville : "La très loyale et héroïque ville de Saint Sébastien de la Rivière de Janvier". En 1763, la vice-royauté va y transporter sa cour, installée jusque-là à Salvador de Bahia. Déploiements de drapeaux et sonneries de fanfares y

marquent régulièrement la cérémonie du baisemain au cours de laquelle notables et courtisans défilent devant le vice-roi. Comme une caricature de cette fin de règne de l'absolutisme qui, au Brésil, engendrera en 1798 la révolte de l'Inconfidência Mineira. C'est là que naîtra, en 1767, José Mauricio Nunes Garcia, dans le suprême baroque des étreintes d'un Mulâtre affranchi et d'une esclave.

Compositeur, organiste, pianiste et professeur, très versé dans la philosophie, le latin et les langues, c'est en 1784 que Nunes Garcia intégra la Confrérie de Sainte Cécile vouée, comme son nom l'indique, à la musique. Il fut alors ordonné prêtre. En 1798, il devint Maître de Chapelle de la Cathédrale de Rio de Janeiro mais, quand le Prince régent Don João débarqua à Rio, en 1808 il institua la Chapelle Royale dont Nunes Garcia devait devenir le principal responsable jusqu'en 1811, date à laquelle cette fonction lui serait retirée pour être confiée à Marcos Portugal. Nunes Garcia se tourna alors vers la musique profane pour le Théâtre de Manuel Luis (vraisemblablement inauguré en 1769) ainsi que pour le Théâtre Royal São João (inauguré en 1813) tout en poursuivant son activité dans le domaine de la musique sacrée, principalement pour les Confréries de São Pedro, de Sainte Cécile comme pour l'Ordre Tertiaire du Monte do Carmo et la Chambre Sénatoriale. Il continua à écrire de la musique jusqu'en 1826, date de la Missa de Santa Cecilia, sa composition la plus grandiose, avant de disparaître en 1830, réduit à la plus extrême pauvreté.

PRESENTATION DES ŒUVRES

VOLUME I

MUSICA SACRA DO BRASIL COLONIAL

1. *Matais de incêndios* (Cantique ou Villancico de Noël, d'un auteur anonyme, pour 4 voix et accompagnement - Mogi das Cruzes, début du XVIIIe siècle) restauré par Paulo Castagna.

Ce Villancico est une composition para-liturgique, imprégnée d'éléments populaires, chanté en un idiome local lors des Fêtes de Noël ou de l'Immaculée Conception. Bien que les villancicos aient connu la plus large diffusion dans l'Amérique sous influence espagnole aux XVIIe et XVIIIes siècles, on ne retrouve pas un tel usage, d'une telle intensité, dans l'Amérique portugaise. Les Constitutions de l'Archevêché de Bahia (1707) tendaient déjà à inhiber cette pratique de "*cantigas desonestas*" dans les sanctuaires brésiliens et ce genre musical devait être interdit par le Roi D. João V dans toutes les possessions portugaises, à partir de 1723

"*Matais de incêndios*" dont le manuscrit appartient à un ensemble retrouvé à Mogi das Cruzes, dans l'actuelle banlieue de São Paulo, est une composition que l'on peut dater de 1730 ; voire de 1720. L'œuvre est dédiée à l'Enfant-Jésus, fêté ici en termes naïfs

2. *Ex tractatu Sancti Augustini* (pour la 4e Leçon du 2^o nocturne de l'Office des Matines du Mercredi Saint, à 4 voix- Portugal, XVIIe siècle ?). Transcription Paulo Castagna.

Le manuscrit de cette composition, probablement du XVIe siècle portugais, fut copié autour de la décennie de 1730 par Angelo do Prado Xavier, vraisemblablement auxiliaire de son frère, le Père Faustino do Prado Xavier (1708-1800) Maître de Chapelle de la paroisse de Mogi das Cruzes, puis chanoine à la Cathédrale de São Paulo. Il s'agit d'une œuvre écrite dans le *stile antico*, faisant appel à une écriture en imitations, dont la copie appartient au groupe de manuscrits aujourd'hui connu comme "Ensemble de Mogi das Cruzes", localisés par Jaelson Trindade en 1984, et qui étaient utilisés pour le rembourrage des couvertures de cuir du *Livro de Foral da Vila de Mogi das Cruzes* (ouvert en 1748).

Ce manuscrit dont la composition gravée ici, porte l'information "*Ex tractatu Sancti Augustini / De / Angelo Prado Xavier*"; encore que ce "De" put être utilisé pour désigner le copiste ou le propriétaire de ces papiers, mais non nécessairement l'auteur de la musique.

3. José Alves *Donec ponam* (du *Dixit Dominus*, pour 8 voix et continuo - Portugal, XVIIIe siècle).

Transcription : Paulo Castagna.

Encore que l'identité de son auteur, certainement portugais, n'ait pas été établie, on pense généralement à José Alves Mosca, organiste de la cathédrale de Lisbonne à partir de 1800, et dont la carrière se prolonge jusqu'en 1831. Le manuscrit de son *Dixit Dominus* (Psaume 109), dont la seconde section est gravée ici, reste un bon exemple de musique portugaise apportée au Brésil au XVIIIe siècle. La copie en fut réalisée par André da Silva Gomes, maître de chapelle de la cathédrale de São Paulo. Pour l'usage de ce sanctuaire, Gomes copia les œuvres d'auteurs portugais et italiens comme José Alves, José Joaquim dos Santos, José Gomes Veloso, João Cordeiro da Silva, Giovanni Biordi Romano et Giuseppe (ou José) de Porcaris, mais il n'est pas possible de savoir avec précision quelles œuvres de ces compositeurs furent réellement exécutées au Brésil, ni avec quelle fréquence.

4. « *Bajulans* » Auteur anonyme (Manoel Dias de Oliveira ?) Motet pour la Procession du Vendredi Saint, pour 4 voix et basse - XVIIIe siècle. Transcription : Paulo Castagna.

Dans la vie liturgique du Portugal, au XVIe siècle, la Procession du Vendredi Saint était comme une version simplifiée de la "*Via Sacra*", dévotion très en faveur parmi les ordres mineurs depuis le siècle précédent, et destinée à permettre à ses participants de méditer sur chacune des quatorze stations de la Passion de Jésus-Christ. Cette procession, comme celle de Carême, fut instituée principalement par Luis Alves de Andrade,

du Couvent de Notre Dame de Grâce de Lisbonne en 1587, introduite au Brésil durant le siècle suivant par les Carmélites chaussées. L'usage s'en est perpétué jusqu'à aujourd'hui dans les villes du Portugal et du Brésil et l'on chante un motet devant chaque "passo" érigé sur la voie publique et racontant un épisode de la vie du Christ ; le dernier étant réservé à l'entrée de l'église lors de la déposition de l'image du Seigneur. Pour accompagner ces motets, on employait généralement au XVIII^e siècle un petit orgue positif.

Ce « *Bajulans* » (dont le texte est extrait de l'Evangile selon Saint-Jean) est un exemple typique de l'utilisation du *stile antico* dans la musique coloniale du Minas Gerais.

5 à 12. *Asperges me / Domine hyssopo* Auteur anonyme (extraire de l'office du Dimanche des Rameaux, Minas Gerais, XVIII^e siècle). Transcription : Paulo Castagna.

Que ce soit dans les archives paulistes ou du Minas Gerais, l'on ne compte plus les copies (XVIII^e et XIX^e siècles) de cette œuvre ou de certaines de ses sections. Certains manuscrits mentionnent des auteurs différents : Manoel Dias de Oliveira (Mariana) ; José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (Atibaia) ou Paula Ferreira (Guaratingueta), rendant finalement impossible toute attribution claire.

Nous sommes en présence d'une écriture caractéristique de la production musicale de la seconde moitié du XVIII^e siècle au Minas Gerais.

Cette transcription fut établie à partir du manuscrit du Musée de la Musique de Mariana. Bien que certaines sources consultées comportent des parties instrumentales destinées aux hautbois, cors, cordes avec trompette, nous avons opté ici pour une version plus légère.

13. J.J.E. Lobo de Mesquita (Vila do Principe, 1746? - Rio de Janeiro, 1805) *Ego enim accipi a Domino* (8^e Leçon des Matines du Mercredi Saint, Minas Gerais, XVIII^e siècle. Transcription : André Cardoso.

Organiste, chef et compositeur, José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita est sans doute celui qui aura légué le plus grand nombre de compositions aux riches archives du Minas Gerais.

Fils du portugais José Lobo de Mesquita et de son esclave Joaquina Emerenciana, il vint à Arraial de Tejuco (l'actuelle Diamantina), où il appartient à la Confrérie de *Nuestra Senhora das Mercês dos Homens Crioulos* tout en exerçant les fonctions d'organiste à la Paroisse Saint-Antoine ainsi qu'à la Chapelle des tertiaires de Notre-Dame des Carmes (où subsiste toujours l'orgue construit par Manuel de Almeida Silva vers 1782). Il demeura ensuite presque deux années à Vila Rica, y exerçant ses activités musicales au bénéfice de l'Ordre Tertiaire de Notre-Dame du Carmel, ainsi qu'à la confrérie du Très Saint Sacrement de la Paroisse Notre Dame del Pilar. Enfin, il devait arriver à Rio de Janeiro en 1801, devenant organiste de la Chapelle des Carmes ; poste qu'il devait occuper jusqu'à sa disparition, en 1805.

Cet *Ego enim* était destinée à se substituer au plainchant traditionnellement utilisé pour la lecture de la Huitième Leçon des Matines du Mercredi Saint, employant, pour cela, un soliste vocal.

14 à 29. *Bênção das Cinzas e Missa para a Quarta-feira de Cinzas* (Arraial do Tejuco, 1778) Transcription : Adhemar Campos Filho.

Ce cycle de pièces destinées à la Bénédiction des Cendres du Mercredi des Cendres correspond à la célébration du 1^{er} jour de Carême. C'est une des plus anciennes œuvres datée de Lobo de Mesquita (1778), faisant apparaître (comme dans le cas de ces *Tratos para o Sábado Santo*, de 1783), sous la basse continue, une partie "obligée" de violoncelle avec une ligne mélodique différente de celle qui apparaît au continuo. Cette transcription fut réalisée à partir d'un manuscrit copié à Arraial do Tejuco en 1778 (une nouvelle transcription ayant été réalisée en 1998 par Julio Cesar Moretzsohn) et la partie de l'orgue ayant été trouvée à Diamantina.

30. José Maurício Nunes Garcia (1767-1830) *Abertura em Ré* (Rio de Janeiro au début du XIX^e siècle) - Transcription : Cleofe Person de Mattos

À côté d'une œuvre sacrée aussi impressionnante par son volume que par sa qualité, Nunes Garcia ne composa pas moins de 4 œuvres purement orchestrales sous les titres suivants : *Sinfonia Fúnebre* (1790),

Abertura tempestade (sans date), *Abertura em Ré* (sans date) et, enfin, *Zemira* (1803).

"L'Abertura em Ré" ou ouverture en Ré de Nunes Garcia est un type particulier et autonome de composition orchestrale, différente, pour cela, des plus grandes symphonies structurées en 3 ou 4 mouvements, communes aux XVIII et XIXe siècles.

Déjà à Rio de Janeiro en 1842, Rafael Coelho Machado observait que *"nous donnons plus particulièrement le nom de symphonie à une composition qui contient un discours complet destiné à l'orchestre"*, alors que le musicologue portugais Ernesto Vieira nous informe en 1999 que l'ouverture est *"une pièce de musique pour orchestre, dans le style d'une ouverture proprement dite, mais destinée à être exécutée en concert ou à servir d'introduction ou d'intermède à n'importe quel spectacle ou solennité"*. Ce sont des symphonies de petite dimension auxquelles leurs auteurs n'ont pas voulu donner un tel nom pour qu'elles ne soient pas confondues avec de grandes symphonies classiques".

2 types de symphonies (ou ouvertures, donc), furent écrites par Nunes Garcia dans cette perspective, sans doute à destination de cérémonies profanes : l'Ouverture en Ré et Zemira.

31. José Maurício Nunes Garcia *Tota Pulchra es Maria* (antienne pour la neuvième de Notre Dame de Conception - Rio de Janeiro, 1783). Transcription Cleofe Person de Mattos.

Cleofe Person de Mattos, qui attribua à cette œuvre le numéro 1 de son catalogue thématique des œuvres du Padre José Maurício Nunes Garcia (Rio de Janeiro : Nec, 1970), considère l'antienne *Tota Pulchra* comme la plus ancienne œuvre du Maître Carioca, écrite en 1783, alors qu'il n'avait que 16 ans d'âge. Déjà à cette époque, Nunes Garcia montrait combien il avait assimilé un style classique plus cosmopolite, différenciant sa production de celles du Minas Gerais, de São Paulo et du Nordeste connus au XVIIIe siècle.

32. José Maurício Nunes Garcia *Dies Sanctificatus* (graduel pour la 3e messe de Noël - Rio de Janeiro, 1793). Transcription : Cleofe Person de Mattos.

Cette œuvre qui reçut de Cleofe Person de Mattos

le numéro 130 dans son catalogue thématique fut transcrite d'un manuscrit autographe de 1793 des Archives de l'Ecole de Musique de l'UFJR, avec le frontispice *"Gradual, p.a 3.a Missa do dia do Natal Com Violinos Viola Oboés trompas 4 Vozes Violoncello Timpano e Organo Composto pello Reverendo Padre Mestre Jozé Maurisicio Nunes Garcia"* et publié par Funarte en 1981. Il s'agit d'une composition dans laquelle Nunes Garcia s'exprime avec une économie de moyens sans rapport avec le répertoire qu'il destinera plus tard à la Cathédrale ou à la Chapelle Royale de Rio de Janeiro.

33. José Maurício Nunes Garcia (1767-1830) *Abertura "Zemira"* (Rio de Janeiro, 1803). Transcription : Cleofe Person de Mattos.

Cette œuvre est connue d'après un manuscrit préservé aux Archives de l'Ecole de Musique de l'UFJR. Elle fut copiée à la fin du XIXe siècle par Leopoldo Miguez (1850-1902), avec le titre : *"Zemira: Protophonia da opera I Zemira I composta em 1803 I pelo Padre I José Maurício Nunes Garcia"* suivi de l'intéressante observation : "N.B. - Les copies qui ont servi pour faire cette partition comportaient le titre suivant : ouverture ou introduction qui demande des éclairs et des tonnerres des violons, alto, violoncelle, cors *"trombe lunghe"*, flûtes, bassons et basses". A partir de l'indication de Leopoldo Miguez -peut-être inspirée du prélude de l'opéra Guarany de Carlo Gomes - Zemira ne fut pas l'ouverture d'un opéra, mais pouvait avoir été destinée, comme l'observe le musicologue portugais Ernesto Vieira en 1899, *"à être exécutée en concert, ou à servir d'introduction ou d'intermède en quelque spectacle en solennité"*. Le seul opéra que Nunes Garcia ait écrit (*"Le due gemelle"*, en 1809) fut perdu et il n'existe aucune relation apparente entre une telle composition et cette ouverture. Cleofe Person de Mattos, en accord avec cette supposition, affirme que Zemira fut *"vraisemblablement destinée à quelque solennité provoquée par la réunion de la Chambre Sénatoriale"*.

D'après Paulo Castagna

VOLUME II

NEGRO SPIRITUALS AU BRÉSIL BAROQUE

Dévorées par la vermine, rongées par l'humidité : tel serait demeuré le destin des partitions contenues dans les archives brésiliennes, à l'instar de tant d'autres archives latino américaines, sans le dynamisme de la musicologie brésilienne qui, depuis Kurt Lange collectant des partitions dans les villes baroques brésiliennes dès les années 40, jusqu'aux musicologues actuels, se préoccupent de sauver cette inestimable patrimoine : même si beaucoup reste à faire. On connaît l'existence d'opéras, de messes à plusieurs chœurs, de pièces d'orgue, mais les partitions qui auraient subsisté n'ont pas encore été retrouvées. Des milliers de titres restent à inventorier, et souvent seule l'existence de copies concordantes permet de reconstituer des pièces entières, tant est désastreux l'état de conservation des manuscrits.

Si on laisse de côté les traces ténues datant des XVIe et XVIIe siècles, en l'état actuel des connaissances, on distingue trois périodes principales de l'activité musicale du Brésil colonial. Elles sont liées au développement successif des différentes régions de cet immense territoire.

Au début du XVIIIe siècle, les premières compositions apparaissent dans les villes côtières, en particulier celles du Nordeste, autour de Recife et de Salvador de Bahia alors capitale de la colonie. Cinquante ans plus tard, la musique connaît un important développement dans la région intérieure du Minas Gerais à l'époque où les mines d'or et de pierres précieuses donnent à la province son nom (Mines Générales) et une fabuleuse prospérité. Enfin au tournant du XIXe siècle, au moment où le roi du Portugal et sa Cour s'installent à Rio de Janeiro pour fuir les armées de Napoléon, la personnalité du Père José Mauricio Nunes Garcia, compositeur extraordinairement doué, donne naissance à un répertoire musical qui n'a rien à envier aux grandes capitales européennes. Cet enregistrement illustre les deux premières périodes de l'activité musicale du Brésil colonial.

La première période dans le Nordeste est marquée par le

compositeur **Luis Alvares Pinto** (Recife c. 1719- c. 1789). Il constitue le seul lien direct de la musique coloniale brésilienne avec celle du vieux continent car on sait qu'il étudia au Portugal avec l'organiste de la cathédrale de Lisbonne : Henrique da Silva Esteves Negrão. Il fut également violoncelliste de la Chapelle Royale de Lisbonne. De retour à Recife vers 1761, il y publia un traité de solfège. Comme beaucoup de musiciens au Brésil, il était militaire : une patente royale le confirme dans son poste de capitaine du régiment des milices en 1766, et membre d'une fraternité religieuse, la «Irmandade de Nossa Senhora do Livramento». De 1778 à sa mort, il fut maître de chapelle de l'église São Pedro dos Clerigos. De ses œuvres, il ne reste que peu de choses : outre le Te Deum, un Salve Regina à trois voix a été perdu récemment. Cités par des catalogues, des sonates, un office de Pâques et d'autres œuvres religieuses n'ont pas été retrouvés jusqu'alors. Le Te Deum lui-même est très incomplet, puisque les parties de cordes et une partie de cor sont manquantes. La reconstitution que nous en proposons ici a été réalisée par Jacques Frisch sur le modèle de compositeurs européens et brésiliens, en particulier Antônio dos Santos Cunha. Le texte du Te Deum était utilisé lors de célébrations officielles, telles que les victoires militaires, le couronnement d'un roi, ou l'intronisation d'un nouvel évêque. Il était très prisé au Portugal et dans ses colonies, et la commande d'un Te Deum à un compositeur était considérée comme un honneur. Dans celui-ci, les versets grégoriens et figurés sont alternés, usage très fréquent dans la musique brésilienne.

Le compositeur portugais **João Rodrigues Esteves** (Lisbonne c. 1700-c. 1755) était actif à Lisbonne à l'époque où Luis Alvares Pinto s'y trouvait, et l'on peut supposer que Pinto s'en est inspiré. Envoyé à Rome pour faire ses études par le roi João V, Esteves était maître de chapelle du Séminaire Royal de Musique, et donc contemporain du maître de Pinto dont aucune œuvre n'est connue. Son style typiquement portugais, où la polyphonie très archaïque, presque Renaissance, contraste avec des solos

très galants influencés par la nouvelle école napolitaine, peut nous aider à comprendre une des origines du style brésilien colonial.

Il n'y a aucune preuve d'une filiation entre la musique du Nordeste et celle qui apparaît dans la province du Minas Gerais pendant le second cycle de l'activité musicale du Brésil. Presque tous les musiciens et compositeurs sont des esclaves ou des affranchis, généralement noirs ou mulâtres, en raison d'une organisation sociale particulière : les blancs, riches, aristocrates et peu nombreux, avaient des fonctions plus dignes d'eux que celle de musicien, même si certains d'entre eux avaient sans doute une éducation musicale, comme en métropole. Les musiciens professionnels étaient donc souvent des esclaves au service d'un maître. Les esclaves musiciens avaient d'ailleurs une grande valeur marchande. On trouvait dans les gazettes de Rio de Janeiro des annonces destinées aux riches propriétaires qui souhaitaient avoir un orchestre à leur service. Parfois l'enfant d'un blanc et d'une esclave, ou un esclave affranchi, trouvaient un statut social décent dans ce métier, comme dans celui de peintre ou sculpteur. Le génial «Aleijadinho», sculpteur de nombreux chefs d'œuvre, appartenait également à cette catégorie de population.

Les Noirs ne pouvaient naturellement pas profiter de l'enseignement des institutions réservées aux blancs, ils n'eurent comme modèle que les partitions importées d'Europe, toujours manuscrites, car l'importation de livres imprimés était interdite dans la région tout comme les ordres religieux et les visiteurs étrangers. Il est probable qu'ils bénéficièrent de quelques conseils de prêtres qui n'étaient en aucun cas de véritables maîtres de musique. Il y a donc une réelle rupture dans la tradition de l'enseignement musical. Cette rupture constitue le principal intérêt de la musique du Minas Gerais, car elle a déterminé son originalité, son langage propre. Par les lettres des évêques qui commandaient des partitions pour leur diocèse, on connaît assez bien le répertoire importé à cette époque. Des partitions très anciennes, Palestrina ou Lassus, y voisinaient avec les compositions récentes de Pergolèse, Haydn ou Mozart. Après quelques décennies nécessaires à la formation d'une école musicale, les compositeurs du Minas Gerais ont donc tenté l'impossible

synthèse entre la polyphonie renaissance et la mélodie classique.

Les très nombreuses compositions que nous connaissons de cette période reflètent cette situation sociale particulière, où l'on ne donnait pas aux musiciens les moyens d'apprendre parce qu'ils n'étaient pas blancs. Beaucoup d'entre elles sont de qualité très médiocre, et malheureusement les compositeurs les plus productifs n'étaient pas toujours les plus inspirés. Il est cependant possible que certaines de ces partitions qui nous semblent désastreuses et que nous avons écartées pour le présent enregistrement ne puissent être comprises que dans un style interprétatif très particulier dont nous aurions perdu la trace : si l'on ne connaissait des Polyphonies Corses ou des Negro Spirituals que quelques partitions, on serait sans doute dérouter par leur apparente simplicité. Nous avons retenu des pièces plus conformes aux canons européens, et qui néanmoins ont une saveur particulière et un style qui ne ressemble à aucun autre.

Inacio Parreiras Neves (Ouro Preto c. 1730 - c. 1794) était membre de la fraternité «Irmadade de São José dos Homens Pardos», réservée aux Noirs affranchis. Il dirigeait la musique dans différentes églises de sa ville natale. Il semble avoir été très estimé à son époque, puisqu'on lui commanda une composition à quatre chœurs pour la mort de dom Pedro III. Cette pièce exécutée en 1787, est perdue, elle aussi. Le manuscrit de l'antienne *Salve Regina* est également incomplet, car la partie vocale d'alto est manquante. Le titre porte d'ailleurs une indication curieuse : «A parte de contralto sempre foi de D. Mariquinha, quem pode pode.», c'est à dire «la partie d'alto a toujours été à Dona Mariquinha, elle seule peut la chanter.» Cette partie a été reconstituée par Adhemar Campos Filho.

Manuel Dias de Oliveira (Tiradentes ca 1734 - 1813) était le fils de l'organiste Lourenço Dias de Oliveira et d'une esclave. Il était mulâtre, militaire, et membre de différentes fraternités religieuses. On le considère comme un des compositeurs les plus importants du Minas Gerais, tant par la quantité que par la qualité de ses œuvres. De très nombreuses copies existent dans plusieurs villes

de la région, témoignant du renom dont il bénéficiait. La partie centrale du *Miserere*, très étrange, pose un problème d'interprétation. Cette «*Lamentação*» est écrite pour contralto et un instrument, non précisé. Nous avons choisi de la confier au cor solo. Le motif descendant est une citation d'une autre œuvre du compositeur, peut-être suffisamment connue à l'époque pour servir de «*Leitmotiv*».

Stylistiquement, la musique du Minas Gerais est relativement homogène, et assez proche de celle de **Luis Alvares Pinto**. Les voix, presque toujours réunies par quatre, sont écrites de façon plutôt compacte, avec peu de solos, un contrepoint très simple, laissant aux violons l'essentiel de la variété d'écriture. La tessiture des voix indique qu'elle ne pouvait être chantée que par des hommes. La musicologie a montré récemment que les chanteurs des chapelles n'étaient généralement pas plus de quatre, accompagnés d'un garçon qui doublait les parties les plus aiguës. C'est souvent l'orchestration qui fait le principal intérêt des compositions. Les cors y jouent un rôle important, parfois difficile, peut-être parce que les cornistes admis dans les églises étaient choisis dans les orchestres militaires. Les parties de violons, en revanche, bien que présentant la plus grande variété d'écriture, sont assez simples. L'ensemble exprime une ferveur populaire, presque naïve, mâtinée de paganisme, qui à l'époque a parfois effrayé les évêques : plusieurs lettres demandent que soient interdites des œuvres inconvenantes «tant dans le texte que dans la musique, car les musiciens sont presque tous des hommes noirs ordinairement vicieux».

Alors que les sources littéraires témoignent fréquemment de musique instrumentale dans le Minas Gerais, tant pour l'orgue seul que pour des ensembles instrumentaux, aucune partition ne semble avoir subsisté. Pour combler cette lacune, nous avons choisi deux directions, qui ne sont naturellement que des hypothèses de travail. D'une part nous avons enregistré l'une des deux sonates pour orgue du compositeur portugais **Carlos Seixas**, dont on peut imaginer qu'il était connu au Brésil, et d'autre part nous avons instrumenté une **sonate en trio** anonyme, retrouvée dans les archives de San Ignacio de Chiquitos, en Bolivie, à quelques centaines de kilomètres du Brésil actuel. Le style de cette sonate, probablement composée par un indien selon les modèles transmis par les missionnaires jésuites, est assez proche de la musique du Minas Gerais. Nous avons renforcé cette parenté en ajoutant les deux cors, absents du manuscrit, mais peut-être présents à l'origine, selon le musicologue Piotr Nawrot.

Les travaux et la générosité de deux musiciens et musicologues ont permis la réalisation de cet enregistrement. Depuis des années ils explorent les archives musicales brésiliennes, font connaître du public les œuvres qu'ils découvrent. L'un vit en Suisse et chante dans le monde entier, Luis Alves da Silva, directeur de l'ensemble Turicum. L'autre, José Maria Neves (récemment disparu) habitait São João del Rei, petite ville du Minas Gerais où, entre deux congrès internationaux, il animait un ensemble de musiciens descendant des chapelles du XVIIIe siècle.

Jean-Christophe Frisch

VOLUME III

MISSA PASTORIL PARA NOITE DE NATAL ET AUTRES ŒUVRES DE J.M. NUNES GARCIA

Enseignait-il la musique à l'âge de douze ans ? Echange-t'il des correspondances avec Haydn comme le prétendent certaines traditions ? Cette dernière rumeur, comme on le verra plus loin, ne sera d'ailleurs pas sans quelques fondements. Mais, à vrai dire, peu importe; et la bibliographie de Nunes Garcia, telle qu'établie par l'admirable travail de la musicologue Cleofe Person de Mattos (à qui nous devons l'édition critique des œuvres présentées par le présent enregistrement), nous réserve bien d'autres surprises.

Précoce, certes (il compose une première antienne *Tota Pulchra es* à l'âge de 16 ans), Nunes Garcia a bien vite compris qu'à Rio, un Maître d'extraction modeste ne devrait qu'à un travail acharné de se faire une place, face à la société aristocratique.

En même temps qu'il forge ses armes de compositeur, organiste, pianiste et professeur de musique, il verse avec une égale fougue dans la philosophie, le latin et l'étude des langues. Ce qui en fera un remarquable interprète de la liturgie. C'est assez pour le faire remarquer, et dès l'âge de 24 ans, il rejoint la Fraternité de Sao Pedro dos Clerigos dont les membres interprètent quelques mois plus tard son *Te Deum* (10 mai 1791). L'année suivante, Nunes Garcia est ordonné prêtre. Ce qui ne l'empêchera pas de faire naître de ses œuvres quelques enfants, sous le regard d'une église plutôt bonne fille. Désormais, rien ne l'arrête dans son activité créatrice régulière qu'abrite, à partir de 1795, sa maison de la *rua das Marrecas* où il ouvre également une école de musique. Et en 1798, vient la première consécration, avec sa nomination à la direction du chœur de la Cathédrale de Rio de Janeiro. Une bien maigre chapelle musicale, il est vrai, et que ses prédécesseurs, José de Oliveira e Amaral comme Joao Lopes Ferreira maintenaient difficilement en vie. Mais qu'importe ! Ceinture dorée finirait bien par l'emporter sur bonne renommée. Le destin ne tarderait pas à s'en charger.

Le destin, il porte le nom et le visage de Napoléon Bonaparte et de ses sicaires. C'est pour mettre un océan entre ceux-ci et lui, que le roi du Portugal, dom Joao VI, met les voiles le 29 novembre 1807. Un exil non suspect de misanthropie. Les quelques vingt navires, qui transportent une cour estimée de 10.000 à 15.000 personnes, sont environnés d'autant de navires marchands et de vaisseaux de guerre anglais. C'est à Bahia que débarque le souverain, le 24 janvier 1808. -Un événement considérable, car c'est la première fois, dans l'histoire coloniale du Nouveau-Monde, qu'un roi européen met le pied sur le sol américain. Bahia qui n'est plus la capitale du Brésil depuis 1763 et qui, l'espace de deux mois, put rêver à son ancien rang recouvré. Mais non. Après avoir hésité, dom Joao VI quitte Bahia pour s'installer à Rio où il arrive le 7 mars 1808 dans un enthousiasme indescriptible. Très vite, il y favorise le développement d'une intense activité artistique qu'il dote, d'ailleurs, de sa propre bibliothèque riche de 60.000 volumes, immédiatement mise au service du public.

Tout ceci est, doublement, capital pour Nunes Garcia. D'abord, parce que le roi qui, du fait d'une très ancienne prérogative attachée à la Maison de Bragança, à la haute main sur les activités musicales de la cour et de sa Chapelle Musicale, va reconnaître immédiatement son talent. Et l'enfant qui avait appris la musique dans une humble école des jésuites de la banlieue de Rio va se voir comblé d'honneurs et de charges, devenant le prédicateur officiel de la cour puis, bientôt, l'Inspecteur de la Chapelle Royale. Et puis, surtout, la venue à Rio de dom Joao VI est génératrice de mouvement ; de rencontres exceptionnelles pour Nunes Garcia. Parmi celles-ci, l'étrange, fascinant et trop mal connu Sigismund Neukomm qui demeurera à Rio de 1816 à 1821. -Avec lui, ce sont à la fois Mozart et Haydn en personne qui font leur entrée en Amérique. Encore un précoce, ce Neukomm. Il chante à la Cathédrale de Salzbourg à

l'âge de sept ans. Banal... sauf qu'il y fera ses études théoriques sous la direction de Michael Haydn, l'une des plus pures amitiés de Wolfgang Amadeus. Quant à l'autre Haydn, Joseph, Neukomm en sera également l'élève durant sept ans, recevant sa bénédiction pour ses arrangements de *La Création, du Retour de Tobie, des Saisons ou d'Arianna a Naxos*. C'est l'époque où ses propres élèves s'appellent Anna Milder ou... Wolfgang Amadeus Mozart, le jeune.

Qu'un tel connaisseur ait pu dire et écrire à propos de Nunes Garcia qu'il était "le premier improvisateur du monde" à la sortie de l'un de ses concerts laisse rêveur ! Mais voici un admirateur qui vient à point nommé. Car lorsque Neukomm et Nunes Garcia se rencontrent et se prennent d'affection, cela fait déjà quelques années que l'étoile du génial Mulâtre tend vers son déclin devant celle, montante, de Marcos Portugal qui était alors considéré comme le meilleur compositeur portugais de son temps.

Des éclairs zèbrent le ciel de ces années là, durant lesquelles, troublante similitude avec la vie de Mozart qu'il chérit si intimement depuis qu'il en connaît les plus grands chefs d'œuvres par Neukomm, Nunes Garcia fait l'apprentissage amer de la désaffection progressive des "grands". Le 19 décembre 1819, alors que l'oubli a recouvert dans toute l'Europe le mal aimé de Vienne, qui aurait pu s'attendre à ce que résonnent, pour la première fois en Amérique, les sublimes accents du *Requiem* sous les voûtes d'un sanctuaire de Rio ? Et puis, deux ans plus tard, c'est la *Création*, que découvre le public de la capitale brésilienne sous la direction de Nunes Garcia.

Mais voici le temps définitif du reflux. C'est également l'année (1821) du retour au Portugal de dom Joao VI qui laissera le Brésil entre les mains d'un souverain, certes lui-même musicien, mais en butte à bien d'autres soucis. Dans un an, le Brésil sera indépendant. Surtout, c'est l'année marquée par la séparation d'avec Neukomm, également en partance pour l'Europe.

La fin de l'histoire est triste -Mozart, encore ?- Difficultés financières et problèmes de santé vont désormais être les seuls compagnons de Nunes Garcia. Les seuls, vraiment ? Non. Car en 1826, il livre, dans un ultime tour de force créateur, la gigantesque *Missa de Santa Cecilia*

qui est l'un des chefs-d'œuvre de la musique universelle; comme un miroir ou une synthèse des 43 années de sa vie passées au service de la musique. Dernière joie d'un homme qui, à 58 ans, usé et fatigué, réussit à arracher de l'épuisement ses dernières forces créatrices.

José Mauricio Nunes Garcia mourut le 18 avril 1830, dans la plus extrême pauvreté.

Comme c'est fréquemment le cas avec lui, la *Missa Pastoril* apparaît à plusieurs reprises dans le catalogue de ses œuvres. La première version fut composée en 1808 et destinée aux seules voix accompagnées d'un orgue. Preuve vraisemblable de la pauvre qualité des ensembles instrumentaux dont disposait Rio au moment de l'arrivée de dom Joao VI. Elle réapparaît en 1811 (dans la version qui est gravée ici), enrichie d'un orchestre qui dut être constitué des musiciens de la Chapelle Royale de Lisbonne, également en exil. De l'une à l'autre version, l'on voit bien évoluer les moyens de création musicale à Rio de Janeiro. Encore Nunes Garcia, même dans la seconde version plus élaborée et riche, ne fera pas appel aux violons ; laissant aux altos en parties divisées, le soin de prouver qu'à cette époque, du moins entre Portugal et Brésil, l'on tenait en haute estime ce pupitre trop souvent décrié de nos jours. On n'est pas bien loin de Chérubini. Ni de l'opéra qui pointe ses artifices dès les trois premières mesures du Gloria. Les arias, ornés et d'une haute virtuosité, sont bien de leur temps. Mais à les bien considérer, ils préparent déjà les périodes solistes vocales de la *Missa de Santa Cecilia* qui, eux, ouvrent la voie au futur du grand art vocal. "*Para a noite de Nadal*" (pour la nuit de Noël), nous dit le manuscrit. C'est bien de cela qu'il s'agit. Et l'ensemble de l'œuvre baigne dans la douce et tendre lumière d'un art populaire que rien ne vient jamais assombrir.

Les deux psaumes, *Laudate Dominum* et *Laudate Pueri*, datent de 1813. Ce n'est d'ailleurs pas la seule similitude, puisque l'on relève immédiatement leur commune unité de conception. Même tonalité, même orchestration, jusqu'aux structures rythmiques semblables ; encore que le *Laudate Pueri*, plus développé, laisse peut-être une plus large place à la tendresse et à l'exultation.

Avec le Graduel *Dies Sanctificatus* (1793) "*Gradual*

para o dia de Natal", nous retrouvons quelque peu le climat de la Missa Pastoril. Comme dans son cas, du reste, nous en connaissons deux versions; la présente, et son arrangement pour chœur et orgue. Pièce destinée à être interprétée le jour de Noël, "*Dies Sanctificatus*" appartient à une fort longue série de Graduels dont la composition va émailler toute la vie du musicien avant tout liturgique que fut Nunes Garcia. Peut-être porta t'il une attention toute particulière, cependant, à celui

qu'il composa en l'honneur de Saint Sébastien, en 1799. La fête du Saint Patron de la ville de *São Sebastião do Rio de Janeiro* était, et reste toujours, extrêmement populaire et, à l'époque de Nunes Garcia, la musique accompagnait invariablement la procession et les diverses cérémonies du 20 janvier. On retrouvera d'ailleurs la survivance de cette tradition, beaucoup plus tard, dans une messe de Villa Lobos.

Alain Pacquier



Ricardo Kanji



Jean-Christophe Frisch



Mathias Weibel & Luiz Alves da Silva

Chœur et l'orchestre Vox Brasiliensis

Direction Ricardo Kanji

Ricardo Kanji naquit à São Paulo en 1948. Il y débuta ses études musicales avec Tatiana Braunwieser, puis avec Lavinia Viotti à laquelle il doit ses premiers contacts avec la flûte à bec. A l'âge de quinze ans, il commença à apprendre la flûte traversière avec Joao Dias Carrasqueira, et deux années plus tard, il entra simultanément dans les orchestres philharmonique et symphonique de São Paulo.

En 1966, lors d'une période d'études aux Etats unis, il co-fonda l'ensemble Musikantiga avec lequel il développa une activité musicale innovante jusqu'à son départ, en 1969, au Peabody Institute de Baltimore.

C'est alors qu'il décida de se dédier à l'étude des flûtes baroques, se dirigeant vers la Hollande, où il étudia au Conservatoire Royal de La Haye avec les célèbres virtuoses qu'étaient alors Frans Brügger et Frans Vester, de 1970 à 1972. Cette année-là devait le voir récompensé au Premier Concours International de flûte à bec de Bruges.

En 1973, Ricardo Kanji fut nommé successeur de Frans Brügger au Conservatoire Royal de La Haye, charge qu'il occupa jusqu'en 1995, époque à partir de laquelle il se consacra à la formation de musiciens venant du monde entier. Comme directeur de l'Orchestre Baroque du Conservatoire (qu'il venait de créer), il réalisa de nombreux programmes musicaux baroques et classiques. On le voit alors dans toutes les grandes formations baroques, qu'il s'agisse de l'Ensemble Philidor, de l'Orchestre du XVIII^e siècle ou du Leonhardt Consort avec lequel Ricardo Kanji prit part à l'enregistrement des cantates de J.S. Bach.

Depuis son retour au Brésil, voici peu, Ricardo Kanji y occupe une place de choix comme concertiste, chef, pédagogue, constructeur de flûtes et animateur de groupes musicaux.

Ricardo Kanji was born in São Paulo in 1948. He began his music studies with Tatiana Braunweiser, then with Lavinia Viotti to whom he owes his first contact with the recorder. At the age of fifteen he began to learn the flute with Joao Dias Carrasqueira and two years later he joined at the same time the Philharmonic and symphony orchestras of São Paulo.

In 1966 while studying in the USA he co-founded the ensemble Musikantiga developing an innovative musical activity until his departure in 1969 to the Peabody Institute at Baltimore.

It was then that he decided to dedicate himself to studying the baroque flute then, going on to Holland where he studied at the Royal Music School of La Haye with the two famous virtuosos Frans Brügger and Frans Vester from 1970 to 1972. That year saw him winning an award at the First International Competition for recorder at Bruges.

In 1973 Ricardo Kanji was appointed successor to Frans Brügger at the Royal Music School of La Haye keeping this post until 1995 when he started devoting himself to forming musicians from all over the world. As director of the Baroque Orchestra of the Music School (which he had just created) he organised a large number of baroque and classical music programmes. He is thus seen in all the important Baroque formations whether its the Ensemble Philidor of the XVIIIth century Orchestra or the Leonhardt Consort with which Ricardo Kanji took part in the recording of the JS Bach cantatas.

Since he returned to Brazil quite recently, he occupies a choice position as performer, conductor, teacher, flute maker and organiser of music groups.

Ensemble XVIII – 21, Musique des Lumières

Direction Jean-Christophe Frisch

Remarqué dès la fin de ses études par des personnalités comme Pierre-Yves Artaud ou William Christie, J.C. Frisch commence sa carrière avec Jean-Claude Malgoire. Au sein de la Grande Écurie et la Chambre du Roi, il participe à de nombreux concerts, disques, spectacles lyriques, tournées. Il développe parallèlement une activité de soliste et enregistre pour les firmes ADDA et ERATO des C.D. consacrés à Gaspard le Roux, Marin Marais et au jeune Mozart qui sont salués par la critique.

Il fait alors le choix de privilégier les projets personnels. Le succès de l'enregistrement de l'intégrale des sonates pour flûte de Vivaldi, le décide à créer XVIII-21 Musique des Lumières, l'ensemble avec lequel il pourra mettre en œuvre ses conceptions de la musique baroque.

Les premiers concerts de XVIII-21 ont été remarqués pour leur originalité à Ambronay, la Chaise -Dieu, et la recreation à Dijon de la version de chambre des Indes Galantes de Rameau a fait reconnaître Jean-Christophe Frisch dans le milieu professionnel et parmi ses pairs comme le représentant d'une nouvelle génération de spécialistes de la musique baroque.

Son objectif est de montrer par une interprétation surtout vivante et sincère, que les découvertes musicologiques les plus récentes, celles que les générations précédentes de spécialistes n'avaient pas intégrées, rendent cette musique encore plus proche de notre sensibilité du 21ème siècle. La pratique de l'improvisation, devenue habituelle pour les musiciens de XVIII-21, est un exemple de l'évolution qu'il impose.

XVIII-21 est également connu comme un ensemble disponible pour les recherches musicologiques les plus délicates : Le festival de Saint-Florent le Vieil l'a choisi pour retrouver et interpréter la musique jouée en Chine à l'époque des missions jésuites. Ce travail a été couronné par des concerts à Pékin en 1997 et par la sortie de deux disques chez Astrée-Auvidis. Ces disques ont reçu de nombreuses distinctions de la critique musicale : 10 de

Having attracted the attention, towards the end of his studies, of such personalities as Pierre-Yves Artaud and William Christie, Jean-Christophe Frisch began his career with Jean-Claude Malgoire. As a member of La Grande Écurie et la Chambre du Roy, he took part in many concerts, recordings, operatic performances and tours. In parallel with this he developed a solo career, recording for Adda and Erato CDs of music by Gaspard le Roux, Marin Marais and the young Mozart that were acclaimed by the press.

He then decided to give priority to his personal projects. The success of his recording of Vivaldi's complete flute sonatas prompted him to found XVIII-21 Musique des Lumières, an ensemble with which he could implement his own ideas on Baroque music.

The first concerts of XVIII-21, at Ambronay and La Chaise-Dieu, attracted attention for their originality, and their recreation of the chamber version of Rameau's Les Indes Galantes at Dijon gained Jean-Christophe Frisch recognition in the music profession and among his colleagues as representative of the new generation of Baroque specialists.

He aims to demonstrate, by means of lively and sincere interpretation, that the most recent musicological discoveries, those that earlier generations of specialist performers had not assimilated, bring this music even closer to our 21st-century sensibility. The practice of improvisation, which has now become a regular habit with the musicians of XVIII-21, is one example of the evolution he imposes in his work.

XVIII-21 is also well-known as an ensemble ready and willing to take on the most delicate musicological research: The Festival of Saint-Florent-le-Vieil selected it to rediscover and perform the music played in China at the time of the Jesuit missions. This project culminated in concerts in Peking in 1997 and the release of two CDs on Astrée-Auvidis. These recordings received many awards from the musical press: 10 de Répertoire, Choc du Monde de la Mu-

Répertoire, Choc du Monde de la Musique, ffff de Télérama, nomination aux Victoires de la Musique.

Depuis 1999, son ensemble XVIII-21 Musique des Lumières est subventionné par le Ministère de la Culture (DRAC Ile de France), depuis 2002 par la fondation France Télécom, la Ville de Paris. Il est en résidence à Saint-Mandé, et prépare une extension de cette résidence dans le reste du Val de Marne, en collaboration avec l'ADIAM et le Conseil Général.

Ensemble Turicum

Direction Luiz Alves da Silva & Mathias Weibel

Depuis sa Fondation par Luiz Alves da Silva et Mathias Weibel l'Ensemble TURICUM ne cesse de surprendre par ses découvertes des trésors oubliés de la littérature musicale: le fait qu'il y a eu une création musicale intense au Brésil aux 17ème et 18ème siècles est un phénomène complètement méconnu en dehors du Brésil. Un compositeur comme le padre José Maurício Nunes Garcia, par exemple, n'a rien à envier à ses collègues européens et l'Ensemble TURICUM l'atteste par ses innombrables interprétations.

L'Ensemble se considère exclusivement comme une formation vocale instrumentale de chambre fonctionnant toujours sans chef d'orchestre mais admet la possibilité de jouer en grande formation.

Ses enregistrements reflètent le courage de l'extraordinaire: après l'enregistrement du *Stabat Mater* de Giovanni Gualberto Brunetti composé en hommage à Pergolèse, ainsi que des enregistrements d'oeuvres de divers compositeurs brésiliens, l'Ensemble TURICUM a fait sensation auprès de la presse et du public avec l'enregistrement de la "Missa Pastoril" de José Maurício Nunes Garcia (CD paru en 1999 chez K617) ainsi qu'avec un premier enregistrement mondial de la "Messa a 5" de Pergolèse découverte à Lisbonne et divers œuvres de Galassi, Leo et Pérez (CD paru en 2004 chez K617).

sique, ffff de Télérama, and a nomination at the Victoires de la Musique.

XVIII-21 Musique des Lumières has been subsidised since 1999 by the French Ministry of Culture (DRAC Ile de France), and since 2002 by the France Télécom Foundation and the City of Paris. The ensemble is resident at Saint-Mandé, and is preparing to extend this residence to the rest of the Val-de-Marne *département*, in collaboration with the ADIAM and the Conseil Général.

Ever since it was founded by Luiz Alves da Silva and Mathias Weibel, Ensemble Turicum has consistently surprised audiences and critics by unearthing forgotten treasures of music: the fact that there was intensive musical activity in seventeenth- and eighteenth-century Brazil is a phenomenon completely ignored outside the country. Such composers as Padre José Maurício Nunes Garcia need not fear comparison with their European counterparts, as Ensemble Turicum has demonstrated with its innumerable performances.

The ensemble functions exclusively as a chamber group of singers and instrumentalists, always without conductor, but it does sometimes admit the possibility of appearing as a larger formation.

Its CDs reflect its courage in confronting the extraordinary: after recording the *Stabat Mater* of Giovanni Gualberto Brunetti, composed as a tribute to Pergolesi, and works by a variety of Brazilian composers, Turicum created a sensation with press and public when it released the *Missa Pastoril* of José Maurício Nunes Garcia (on the K617 label, 1999), followed by a world premiere recording of Pergolesi's *Messa a 5*, discovered in Lisbon, and works by Galassi, Leo and Pérez (also on K617, 2004).

Plusieurs festivals et séries de concerts ont invité l'Ensemble TURICUM à enrichir leur programmation, entre autres les Schlosskonzerte de Thoune, le Festival de musique sacrée à Schwäbisch Gmünd, la série Musica Antiqua de la salle Brahms du Musikverein de Vienne, le festival Musica Antiga de Curitiba, Brésil baroque au Petit Palais de Paris, le Festival de Inverno Ouro Preto ainsi que d'autres villes d'Europe et d'Amérique du Sud.

Dans le contexte d'un projet de la Fondation Pro Helvetia, l'Ensemble TURICUM a conduit des recherches au sein des archives nationales de la capitale bolivienne, Sucre, dans le domaine de la musique baroque coloniale. Ces trouvailles ont été présentées lors des festivals de Santa Cruz de la Sierra, du festival de Inverno à Ouro Preto, au Théâtre Amazonas de Manaus ainsi que lors de plusieurs concerts en Europe.

Entre-temps l'Ensemble TURICUM a conquis les scènes de l'opéra avec "Primadonnen mögen Schokolade", un merveilleux pastiche de deux "bijoux" de l'opéra baroque ("La Serva Padrona" de Pergolèse et "L'Impresario delle Canarie" de Padre Martini).

A number of festivals and concert series have invited Ensemble Turicum to enrich their programmes, among them the Thun Schlosskonzerte, the Schwäbisch Gmünd Sacred Music Festival, the Musica Antiqua season of the Brahmsaal at the Vienna Musikverein, the Musica Antiga Festival of Curitiba, Brésil Baroque at the Petit Palais in Paris, the Festival de Inverno Ouro Preto. The group also appears regularly in other cities in Europe and South America.

Within the framework of a project for the Fondation Pro Helvetia, Ensemble Turicum has undertaken research on colonial Baroque music in the national archives of the Bolivian capital Sucre. The fruits of this work have been presented at the Festival of Santa Cruz de la Sierra, the Festival de Inverno at Ouro Preto, the Amazonas Theatre in Manaus, and in several European concerts.

In the meantime, Ensemble Turicum has also conquered the operatic stage with *Primadonnen mögen Schokolade*, a superb pastiche of two jewels of Baroque opera (Pergolesi's *La serva padrona* and Padre Martini's *L'impresario delle Canarie*).

BAROQUE MIRAGES OF BRAZIL

Be patient, Brazil is an immense country! Where does this injunction come from. From which book? From whose lips? Or is it rather a question which keeps breaking surface to haunt musicologists, musicians, and adventurers in the art, continuously other coming up against an immensely baroque country-in every sense of the word-and where only the music refuses to yield to the logic of this aesthetic concept?

Brazil's baroque soul is five centuries old. It didn't wait for the European explosion of the Counter-Reformation, any more than the ratio studiorum of the Jesuits. It is substantial with the birth of this world which is no longer Europe and not completely Latin America. Baroque wasn't born in Brazil; Brazil was born baroque; and the title of the big exhibition presented for the commemoration of the Fifth Centenary of its discovery: «Between sky and earth» admirably resumes this «elsewhere» that only geographers can situate accurately: this dualism of divine and human which marks, in all forms of expression, the historical shaping of the country, moulding even the behaviour of its inhabitants. Then there is the intermingling of the rainbow of skin colours, to which we are inevitably tempted to appropriate the poet Affonso Romano de Sant'Anna's syllogism «Baroque is an aesthetic mix/ Brazil is a country of mixed blood/So Baroque is Brazilian.» Both aesthetic and genetic. For from Lobo de Mesquita, the great musical figure from Minas Gerais to Padre Nunes Garcia, in Rio de Janeiro, not to mention the immense Aleijadinho, in the other related domains, architecture and sculpture, only mixed emblems appear, having abolished, within the field of creation, all the social, erotic, racial and economic boundaries.

The baroque Brazilian Carnival is the devil incarnate. It arrives at Salvador de Bahia where all traces of its magic sounds seem to have been evaporated forever. Then a mulatto (another one!) discovers gold in a stream, in 1698 and the dazzling adventure of Minas Gerais begins: The «General Mines» where for half a century the black Orpheus would transform the galleries and streets into

religious theatres, since according to specialists of the period, a group of Mulattos who were greater in number, became involved in craftwork, art, and music, and «the musical activity like the craftwork finally came down to talented Mulattos who took over, since the whites didn't show any interest in handicrafts, they just wanted to make their fortunes as quickly as possible» But little whiteman you will be swallowed up. In 1786 in the Minas Gerais, there were only 65, 664, compared to 100, 685 mulattoes and 196, 498 black slaves. But what was worse was that this population of mixed blood, these degenerates, had assimilated Haydn, and Mozart as being the greatest Italian and Portuguese contemporary composers, while a little cripple, Aleijadinho, an architect and sculpture who the writer Dominique Fernandez recognized as having the force of Puget or Michaelangelo, left the proof of his genius at Ouro Preto.

Then there is Rio de Janeiro, or Rio as everyone calls it, just to make sure that the real name of this town is definitely lost forever : «The very loyal and heroic town of Saint-Sebastien of the River January». In 1763 the vice royalty would take its court there, previously installed at Salvador. The unfurling of flags and the sound of the fanfare would regularly accompany the ceremonious kissing of hands as the procession of the notability and courtiers passed before the viceroy, caricaturing the end of the reign of absolutism, which in Brazil, like in France in the same year would give birth to the Inconfidencia Mineira revolt. At the same time, in 1767 José Mauricio Nunes Garcia was born from the supremely baroque embrace of a freed mulatto and a slave.

PRESENTATION OF WORKS

VOLUM 1

MUSICA SACRA DO BRASIL COLONIAL

1. ***Matas de Incêndios*** (Canticle or Christmas Villancico, composer unknown, Mogi das Cruzes, beginning of XVIIIth century) restored by Paulo Castagna.

This Villancico is a para-liturgical composition impregnated with popular elements sung in a local idiom at Christmas time or at the saint's day of Immaculate Conception). Although the villancicos were very widespread under Spanish influence in the XVIIth and XVIIIth centuries they were hardly present in Portuguese America. The Constitutions of the Archbishopric of Bahia (1707) already tended to inhibit the practice of «*cantigas desonestas*» in the Brazilian sanctuaries and these villancicos were forbidden by King D João Vth in all the Portuguese possessions from 1723. A document from the ecclesiastical archives of the Archbishopric of Mariana (attributed to Francisco Xavier da Silva Chapelmaster at the time of the Matriz de Ribeiro do Carrmo) attests that the bishop of Rio de Janeiro, D Frei Antoniô de Guadalupe (since 1745, São Paulo like Minas Gerais belonged to the bishopric of Rio) proceeded to forbid «indecent and profane songs and music» as well as «profane and indecent songs or villancicos» in churches.

The manuscript of «*Matias de incendios*» belongs to a set found at Mogi das Cruzes which is now part of the São Paulo suburbs. It is a composition which can be dated from 1730 or even 1720, dedicated to the Infant-Jesus in naive terms (only 4 of the 8 verses existing on the manuscript have been cut here), the text no doubt belongs to the category considered as «dishonest», «profane» or «indecent» by the ecclesiastical legislation of the first half of the XVIIIth century.

2. ***Ex. tractatu Sancti Augustini*** (for the 4th Lesson of the 2nd nocturn of the matins service for Holy-Wednesday, Portugal XVIIIth century?). Transcription Paulo Castagna.

The manuscript of this composition probably from

XVIIth Portuguese century was copied around the 1730 decade by Angelo do Prado Xavier, probably assisting his brother Father Faustino do Prado Xavier (1708-1800) Chapel master of the parish of Mogi das Cruzes then canon of the São Paulo Cathedral. It is a work written in the Stile antico calling for imitation, the copy is part of a set of manuscripts known today as «The Mogi das Cruzes Ensemble» rediscovered by Jaelson Trindade in 1984 and which were used to stuff the leather covers of the ***Livro de Foral da Vila de Mogi das Cruzes*** (open in 1748). The manuscript whose composition is cut here bears the information «*Ex tractatu Sancti Augustini / De / Angelo Prado Xavier*» although the «De» could have been used to refer to the copyist or the owner of the papers and not necessarily the author of the music.

3. **José Alves *Donec ponam*** (from the *Dixit Dominus*, Portugal, XVIIIth century). Transcription: Paulo Castagna.

Although the identity of its author has not been established it is thought to be by José Alves Mosca organist at the Lisbon Cathedral from 1800 and whose career carried on until 1831.

The manuscript of his *Dixit Dominus* (Psalm 109) whose second section has been cut here remains a good example of Portuguese music brought to Brazil in the XVIIIth century. It was copied by André da Silva Gomes, chapel master of the São Paulo Cathedral. Gomes copied works of Portuguese and Italian authors such as José Alves, José Joaquim dos Santos, José Gomes Veloso, João Cordeiro da Silva, Giovanni Biordi Romano and Guisepppe (or José) de Porcaris to be used in the cathedral but it is not possible to know precisely which works were actually performed in Brazil, nor how often. The document used for this transcription comes from the Music Section of the Archives of the Metropolitan Curia of São Paulo with the following frontispiece: «*Gomes/Organo/ Dixit Dominus/ a 8 Ripieno / Del Sigr. Giosepho Alvez*».

4. **Bajulans** Author unknown (Manoel Dias de Oliveira ?) Motet for the procession on Good Friday for 4 voices and bass- XVIIIth century.

Transcription: Paulo Castagna (1997).

In Portugal's liturgical life in the XVth century the Good Friday procession was like a simplified version of « Via Sacra » a favourite devotion of the minor orders since the previous century and intended to let its participants meditate at each of the fourteen stations of the Passion of Jesus Christ. This procession like the one for Lent was mainly instituted by Luis Alves of Andrade, from the Convent of Our Lady of Grace at Lisbon in 1587, introduced in Brazil during the following century by the Shod Carmelites. It is still practised today in Portuguese and Brazilian towns and a motet is sung in front of each «passo» built in a public place and relating an episode in the life of Christ the last one being reserved for the entry of the church where a picture of our Lord is deposited. To accompany these motets a small positive organ was usually used in the XVIIIth century. The *Bajulans* (the text is a passage from the Gospel according to Saint John) is a typical example of the stile antico in the colonial music of Minas Gerais. The only hand-written copy known of this work belongs to the Archives of the *Lira Sanjoanense Orchestra*.

5 to 12. **Asperges me /Domine hyssopo** Author unknown (taken from the service of Palm Sunday, Minas Gerais XVIIIth century). Transcription: Paulo Castagna.

Whether from the archives of São Paulo or Minas Gerais the number of copies (XVIIIth and XIXth century) of this work or its sections are countless. Certain manuscripts mention different authors: Manoel Dias de Oliveira (Mariana); José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (Atibaia) and Paula Ferreira (Guaratingueta), making it impossible to give a clear attribution. Here the writing is characteristic of music produced in the second half of the XVIIIth century in Minas Gerais.

This transcription was made from the manuscript at the Mariana Music Museum. Although some of the sources we came across had instrumental parts intended for

oboes, horns, strings with trumpet we decided to opt for a lighter version.

13. J.J.E. Lobo de Mesquita(?) (*Vila do Principe, 1746?-Rio de Janeiro, 1805*) **Ego enim accepi a Domino** (8th Lesson of Holy Wednesday Matins, Minas Gerais, XVIIIth century). Transcription: André Cardoso.

Organist, conductor and composer J.Joaquim Emerico Lobo de Mesquita is no doubt the one who left the greatest number of works to the rich archives of Minas Gerais. Son of the Portuguese José Lobo de Mesquita and his slave Joaquina Emerenciana, he came to Arraial de Tejuco (now known as Diamantina) where he belonged to the brotherhood of Nossa Senhora das Mercês dos Homens Crioulos while acting as organist in the parish of Saint-Anthony as well as at the Chapel of the Third Order of Our Lady of Carmelite (where the original organ built by Manuel de Almeida Silva towards 1782 still exists). He then remained for almost two years at Vila Rica carrying out his musical activities for the benefit of the Third Order of Our Lady of Carmelite as well as at the brotherhood of the Most Holy Sacrament in the Parish of Our Lady of Pilar. Finally he arrived in Rio de Janeiro in 1801 becoming organist of the Carmelite Chapel he kept this post until the end of his life in 1805. This *Ego enim* was transcribed from a manuscript from the archives of the Institute for child singers (Petropolis RJ) as well as two other copies from different sources (Museu da Inconfidencia/Arquivo Casa do Pilar). This composition was intended to act as a substitute for the traditionally used plain-chant for the reading of the 8th lesson of the Holy Wednesday Matines using a solo voice for that.

14 to 29. **Bênção das Cinzas e Missa para a Quarta-feira de Cinzas** (Arraial do Tejuco, 1778) Transcription: Adhemar Campos Filho.

This cycle of pieces intended for the Blessing of the Ashes for Ash Wednesday corresponds to the feast of first day of Lent. It is one of the oldest dated works by Lobo de Mesquita (1778) making appear (as in the case of the *Tratos para o Sabado Santo*, in 1783) under the basso continuo an «obbligato» part by cello with

a different melodic line to that of the continuo. This transcription was made from a manuscript copied at Arraial do Tejuco in 1778 (a new transcription having been made in 1998 by Jullo Cesar Moretzsohn) and the organ part having been found at Diamantina (Arquivo de Pia Uniao do Pao de Santo Antonio).

30. José Maurício Nunes Garcia (1767-1830) Abertura em Ré (Rio de Janeiro, at the beginning of the XIXth century) Transcription: Cleofe Person de Mattos

Besides a religious work as impressive by its volume as by its quality, Nunes Garcia composed no less than four purely orchestral works under the following titles: Sinfonia Funebre (1790), Abertura Tempestade (undated) Abertura em Re (undated) and finally Zemira (1803). «L'Arbertura em Re « or overture in D by Nunes Garcia is a particular and autonomous type of orchestral composition, different for that to the greater symphonies structured in 3 or 4 movements, common to the XVIIIth and XIXth centuries. Already at Rio de Janeiro in 1842 , Rafael Coelho Machado observed that «we give the name symphony particularly to a composition which contains an entire discourse intended for the orchestra» whereas the Portuguese musicologist Ernesto Vieira informs us in 1999 that the overture is « a piece of music for orchestra in the style of an overture in the proper sense of the term but intended to be executed in concerts or to serve as an introduction or act tune for any show or formal occasion». They are symphonies of small dimension to which their authors did not wish to give such a name so that they may not be confused with great classic symphonies». 2 types of symphonies (or overtures, then) were written by Nunes Garcia in this perspective no doubt intended for profane ceremonies: Overture in D and Zemira.

31. José Maurício Nunes Garcia Tota Pulchra es Maria (antiphon for the novena of Our Lady of Conception (Rio de Janeiro, 1783). Transcription Cleofe Person de Mattos.

Composer, organist pianist and teacher, well-versed in philosophy, Latin and languages Nunes Garcia joined

the Brotherhood of Saint- Cecile in 1784 personally practising music there belonging to the brotherhood of São Pedro dos Clérigos in 1791 he was ordained priest the following year.

In 1798 he became Chapel master of the Cathedral of Rio de Janeiro but when the Prince regent Don João arrived in Rio in 1808 he instituted the Royal Chapel to which Nunes Garcia was given the responsibility until 1811, when Marcos Portugal arrived in Rio to take up his function as Master/Composer of the thus mentioned Royal Chapel. So, Nunes Garcia turned towards profane music for the Theatre of Manuel Luis (probably inaugurated in 1769) and for the Royal Theatre São João (inaugurated in 1813) still carrying out his religious music activities mainly for the brotherhoods of São Pedro, Saint Cecile as well as for the Third Order of the Monte do Carmo and for the Senatorial Chamber.

He continued to write music until 1826, date of the Missa de santa Cecilia his most grandiose composition. Cleofe Person de Mattos who attributed this work the number 1 of his thematic catalogue of the works of Padre José Maurício Nunes Garcia (Rio de Janeiro: Nec 1970) considers the antiphon Tota Pulchra as the most ancient work of Master Carioca, written in 1783 at the age of only 16. Already at this period Nunes Garcia showed how much he had assimilated a more cosmopolitan classical style, producing something different to those of Minas Gerais, São Paulo and the Nordeste known in the XVIIIth century.

32. José Maurício Nunes Garcia Dies Sanctificatus (gradual for the 3rd Christmas mass (Rio de Janeiro, 1793) Transcription Cleofe Person de Mattos.

This work which was numbered 130 in the thematic catalogue of Cleofe Person de Mattos was transcribed autographed in 1793 from the Archives of the Music School of the UFRJ with the frontispiece «Gradual, p a 3 a Missa do dia do Natal Com Violinos Violla Oboés trompas 4 Vozes Violoncello Timpnao e Organo composto pello Reverendo Padre pestre José Maurício Nunes Garcia» and published by Funarte in 1981. It is a composition in which Nunes Garcia expresses

himself with a minimum of means and unrelated to the repertoire which he later intended for the Cathedral or the Royal Chapel of Rio de Janeiro.

33. José Maurício Nunes Garcia (1767-1830) *Abertura «Zemira»* (Rio de Janeiro, 1803). Transcription Cleofe Person de Mattos.

This work is known from a manuscript preserved in the Archives of the Music school of the UFRJ. It was copied at the end of the XIXth century by Leopold Miguez (1850-1902), with the title «3 *Zemira: Protophonia Ida operal Zemiral composta em 1803 pelo Padre José Maurício Nunes Garcia*» followed by the interesting remark: «NB The copies used to make this score bore the following title: «Overture or introduction which requires the thunder and lightning of the violins, violas, cellos, horns «trombe lunghe» flutes; bassoons and bass. From the indication given

by Leopold Miguez -perhaps inspired by the prelude of the Opera 'Guarany' by Carlo Gomes- *Zemira* was not the overture to an opera but could have been designed according to the Portuguese musicologist Ernest Vieira in 1899, «to be executed in concert or to act as an introduction or act tune in a show or on a formal occasion». The only opera that Nunes Garcia had written («*il due gemmelle*» in 1809) was lost and there exists no apparent relation between such a composition and this overture. Cleofe Person de Mattos agreeing with this assumption affirms that *Zemira* was probably destined to some formal occasion of a meeting of the *Senatorial Chambe*».

The present transcription was published by Funarte in 1982 including in the «full score» all the parts copied by Leopold Miguez.

Paulo Castagna

VOLUM 2

THE DEVELOPMENT OF COLONIAL BRAZIL

Devoured by vermin and affected with mildew, this would have been the destiny of the scores in the Brazilian archives like in many other Latino American archives if it hadn't been for the dynamism of Brazilian musicology which has been endeavouring to save this priceless heritage since the 1940's with Kurt Lange who started to collect scores in the baroque Brazilian towns up to present day musicologists who still have a lot of work ahead of them. We know that operas, masses for several choirs and organ pieces exist but the scores which are thought to have survived haven't been found yet. The state of the conservation of the manuscripts is so bad that thousands of titles are still left to be checked out and often only the existence of concurring copies enable the reconstitution of entire pieces.

Putting aside the faint traces from the XVIth and XVIIth centuries, in the present state of our knowledge we are able to distinguish three major periods of musical activity in colonial Brazil. They are linked to the successive developments of the different regions of this

immense territory.

At the beginning of the XVIII th century the first compositions appeared in the towns along the coast especially in the Northeast around Recife and Salvador de Bahia the colony's capital at the time. Fifty years later an important development took place in the interior region of Minas Gerais at the time when the gold and gem mines gave the name to the province (Mines Générales) and a fabulous prosperity. This recording illustrates the first two periods of musical activity in colonial Brazil.

The first period in the Northeast was marked by the composer **Luis Alvares Pinto** (Recife c. 1719- c. 1789). He formed the only direct link between Brazilian colonial music and music from the Old Continent, we know that he studied in Portugal with the organist of Lisbon Cathedral: Henrique da Silva Esteves Negrão. He was also the cellist for the Royal Chapel of Lisbon. On his return to Recife in 1761, he published a work on music theory. Like a lot of Brazilian musicians he was a soldier: an official royal document confirms his appointment as captain of

the militia in 1766, and member of a religious brotherhood the «Irmadade de Nossa Senhora do Livramento». From 1778 to his death he was choirmaster for the church of São Pedro dos Clerigos. Little remains of his work: apart from the Te Deum, a three part Salve Regina has been lost recently. Quoted in the catalogues are sonatas, an Easter service and other religious works which haven't been found yet. The Te Deum itself is very incomplete, the string parts and a horn part are missing. The reconstitution we offer here has been done by Jacques Frisch on the model used by European and Brazilian composers, in particular Antônio dos Santos Cunha. The text of the Te Deum was used for official celebrations such as military victories, king's coronations, or the enthronement of a new bishop. Highly prized in Portugal and its colonies, a commission for a Te Deum was considered as a great honour for a composer. In this one the Gregorian versicles and figuration are alternated, this pattern is frequently used in Brazilian music.

The Portuguese composer **João Rodrigues Esteves** (Lisbon c. 1700-c. 1755) was active at Lisbon at the same period as Luis Alvares Pinto and we may assume that he inspired Pinto. Sent to Rome to study by King João V, Esteves was choirmaster for the Royal Music Seminary and thus a contemporary of Master Pinto none of whose works are known. His typically Portuguese style, where the very archaic, almost Renaissance polyphony contrasts with the very romantic solos influenced by the new Neapolitan school helps us to understand the origins of the Brazilian colonial style.

There is no evidence of a relation between the music from the Northeast and the music which appeared in the Minas Gerais province during the second cycle of musical activity in Brazil. Almost all the musicians and composers were slaves or freed slaves generally black or mulattos due to a rather special social structure: the whites, few in number were rich aristocrats and held more dignified positions than musician even if some of them had no doubt had a musical education like those in the home country. Thus the professional musicians were often slaves in the service of a master. In fact slaves who were musicians were sold for a higher price. In the Rio de Janeiro gazette advertisements have been found intended

for rich owners who wished to have an orchestra in their service. Sometimes the child of a slave and a white, or a freed slave, could obtain a decent social status through being a musician or a painter or a sculptor. The great «Alvejadinho», sculptor of many chefs d'œuvre was also in this category of the population.

The blacks couldn't of course take advantage of the teaching institutions reserved for whites, their only models were the scores imported from Europe, always handwritten, as printed books like religious orders and foreign visitors were forbidden in the area. Probably some of the priests who weren't real music teachers gave them some advice. Hence there was a genuine breach in traditional music instruction. This breach constitutes the main interest in the music from Minas Gerais, for it established its originality its own particular language. Through the letters written by the bishops when ordering scores for their dioceses, we have some clear knowledge of the repertoire which was imported at that period. Very old scores, Palestrina or Lassus, were found alongside recent compositions by Pergolese, Haydn and Mozart. After the several decades necessary to form a school of music, the composers from Minas Gerais thus attempted the impossible synthesis between the renaissance polyphony and the classical melody.

The large number of compositions which we know of that period reflect the very special social structure, where musicians were not given the opportunity to learn because they weren't white. Many of them are of rather mediocre quality and unfortunately the most productive composers were not necessarily the most inspired. However it is possible that some of these seemingly disastrous scores which we haven't used for the present recording can only be understood in a very special interpretative style whose trace has apparently been lost. If we only had a few scores of Corsican Polyphonies and Negro Spirituals we would no doubt be disconcerted by their apparent simplicity; we have chosen pieces which are more conform to European canons but which nevertheless, have a special savour and style quite different to any other.

Inacio Parreiras Neves (Ouro Preto c. 1730 - c. 1794) was a member of the brotherhood «Irmadade de São

José dos Homens Pardos», reserved for freed black slaves. He conducted the music in different churches in his native town. He seems to have been very esteemed at the time because he was commissioned to compose a work for four choruses for the death of Dom Pedro III. This piece performed in 1787 has also been lost. The manuscript of the *Salve Regina* antiphony is also incomplete; the vocal alto part is missing. The title bears a rather curious indication: «A parte de contralto sempre foi de D. Mariquinha ` quem pode pode.» That is «The alto part has always been Dona Mariquinha's, only she can sing it.» This part has been reconstituted by Adhemar Campos Filho.

Manuel Dias de Oliveira (Tiradentes ca 1734 - 1813) was the son of the organist Lourenço Dias de Oliveira and a slave. He was a mulatto, a soldier and member of different religious brotherhoods. He was regarded as one of the most important composers from Minas Gerais because of the quantity and quality of his works. Many copies of his works exist in several towns in the region providing proof of his reputation. The central part of the *Miserere*, which is very strange, poses an interpretation problem. This «Lamentação» has been written for contralto and an instrument which isn't named. We have chosen to entrust it to the solo horn; The descending motif appears in another of the composer's works, perhaps well known enough at the time to serve as a «Leitmotiv».

As far as style is concerned the music from Minas Gerais is relatively homogeneous and quite close to Luis Alvares Pinto's. The voices, almost always grouped in four, are written in a rather compact way with few solos, a very simple counterpoint, leaving the variety of the writing for the violins. The voice range indicates that it can only be sung by men. Musicology has recently shown that the choir singers were not usually more than four, accompanied by a boy who would do the higher pitched parts. It was usually the orchestration which was the composition's main interest. The horns played an important role, sometimes difficult, perhaps because the horn players taken into the church were chosen from the military bands. The violin parts however although having the biggest variety of writing are quite simple. The whole expresses a popular fervour, almost naive, mixed in

with paganism, which at the time sometimes frightened the bishops: Several letters asked that improper works be banned « Just as much the texts as the music, for the musicians are almost all usually vice-ridden black men».

Although literary sources often mention the existence of instrumental music in the Minas Gerais, for the organ as well as for instrumental ensembles, no score seems to have survived. To make up for this lack, we have chosen two directions which of course are only a working hypothesis. On the one hand we recorded one of the two sonatas for organ by the Portuguese composer Carlos Seixas, which was probably known in Brazil, and on the other we have orchestrated an anonymous sonata in trio, found in the archives of San Ignacio de Chiquitos, in Bolivia, a few hundred kilometres from modern day Brazil. The style of this sonata, which was probably composed by an Indian following the models passed on by the Jesuit missionaries is quite close to the music from Minas Gerais. To strengthen this relation we have added two horns, absent in the manuscript, but which may have originally been there according to the musicologist Piotr Nawrot.

The work and generosity of two musicians and musicologists have enabled this recording to be made. For years they have been exploring the Brazilian music archives and offering the public the works they have discovered. One of them lives in Switzerland and sings all over the world, Luis Alves da Silva, director of the Turicum ensemble. The other, José Maria Neves who recently died, lived in São João del Rei, a small town in the Minas Gerais where between two international conferences he was leading a group of musicians descending from the XVIIIth century chapels.

Jean-Christophe Frisch

VOLUM 3

JOSÉ MAURÍCIO NUNES GARCIA

Was he already teaching at the age of twelve? Did he ever correspond with Haydn as has been traditionally claimed? -which we will see further on is not entirely unfounded. In fact this does not matter. The bibliography of Nunes Garcia resulting from the admirable work of the musicologist Cleofe Person de Mattos has other surprises in store; she has produced the critical edition of the works presented in this recording.

He was certainly precocious, since he composed his first antiphony *Tota Pulcra Es* at the age of sixteen. Nunes Garcia quickly realised that in Rio a mulatto from a simple background had to prove himself by working hard to be accepted by the aristocracy.

While forging his arms as a composer, an organist a pianist and a music teacher, he invested an equal passion in Philosophy, Latin, and language studies, making him a remarkable interpreter of Liturgy. This was enough for him to be noticed and at the age of 24 he joined the *Sao Pedro dos Clerigos* Brotherhood whose members performed his *Te Deum* a few months on May 10th 1791. The following year Nunes Garcia was ordained priest. This did not prevent him from giving birth to other musical creations while being watched over by a tolerant church. From then on nothing could stop his steady creative activity which occurred at his house in *Rua das Marrecas* from 1795, where he also opened a Music School. In 1798 his reputation was first established by his appointment as director of the *Rio de Janeiro Cathedral's* choir. It was true that it was a rather poor chapel, and its predecessors José de Oliveira e Amaral and Joao Lopes Ferreira found it difficult to maintain. But that did not matter, a good reputation would finally be replaced by glory, destiny would see to that.

Destiny bore the name of Napoleon Bonapart and his hired assassins. It was to put an ocean between them and himself that the King of Portugal, dom Joao VI, set sail the 29th November 1807. An exile not without misanthropy. The twenty ships carrying the court estimated at 10, 000 to 15, 000 people, were surrounded by as many merchant ships as English warships. The Sovereign landed

at Bahia the 24th January 1808. An enormous event, as it was the first time in the New World's colonial history that a European king had set foot on American soil. Bahia had not been the capital of Brazil since 1763 and for two months dreamed that it had recovered its former status. In fact this was not the case, after some hesitation, dom Joao VI left Bahia to settle in Rio where he arrived on the 7th March 1808 with undescrivable enthusiasm. He very quickly encouraged the development of an intensive artistic activity which he endowed with his personal library containing as many as 60, 000 volumes, which was immediately made available to the public.

All this was doubly important for Nunes Garcia. Firstly because the King, who, due to an ancient prerogative attached to the House of Bragança, had supreme control over musical activities of the court and its chapel, would recognise his talent. The child who had learnt music in a humble Jesuit school just outside Rio would be covered with honours and responsibilities, becoming the official court preacher and then the Inspector of the Royal Chapel. Above all, the arrival of dom Joao VI would generate important movement and enable Nunes to make some exceptional encounters. Among these the strange, fascinating and too little known Sigismund Neukomm, who would remain in Rio from 1816 to 1821. Along with him, both Mozart and Haydn in person made their entry into America. Neukomm was another precocious musician. He sang at Salzburg Cathedral at the age of seven, nothing out of the ordinary except that he would study music theory under Michael Haydn, one of Wolfgang Amadeus's most genuine friendships. As for the other Haydn, Joseph Neukomm would be his pupil for seven years, receiving his benediction for his arrangements of *The Creation*, the *Return of Tobie*, the *Seasons* and *Arianna a Naxos*. At that time the names of his students were, Anna Milder, and... Wolfgang Amadeus Mozart the Younger.

That such a connoisseur had actually said and written of Nunes Garcia that he was «the world's first improviser» after hearing one of his concerts really makes you wonder!

Here is an admirer who arrives just at the right moment. For at the time of their encounter and friendship, the star of the brilliant mulatto was on the decline, being replaced by the rising one of Marcos Portugal who was considered as the best Portuguese composer of his time.

Lightning streaked the skies of those years during which Nunes Garcia would experience the bitter lesson of the gradual withdrawal of the «great». They were strangely similar to the life of Mozart whom he cherished so deeply having been introduced to his greatest works by Neukomm. The 19th December 1819 whereas all over Europe the fallen favourite of Vienna had sunk into oblivion, who would have expected hear resounding for the first time in America the sublime strains of the Requiem under the vaults of a sanctuary in Rio? Two years later the public of the capital Brazil would discover the Creation lead by Nunes Garcia. This would be a definite period of decline. It is also the year of Joao Vlth's return to Portugal, he would leave Brazil in the hands of another sovereign, also a musician, but with other preoccupations. A year later Brazil would be independent. Above all it was the year that marked the separation with Neukomm also leaving for Europe.

The end of the story is sad-Mozart, again?-Nunes Garcia's existence would be filled with financial worries and health problems, but not completely, in 1826 in a final creative 'tour de force' he gives us the gigantic Missa de Santa Cecilia. It is a masterpiece of universal music; like a mirror or a synthesis of the 43 years of his life spent in the service of music. The final joy of a man who at the age of 58, tired, and worn out succeeds in snatching his final creative force from exhaustion .

José Mauricio Nunes Garcia died the 18th April 1830 in extreme poverty.

How can the **Missa Pastoril** be classified and what position does it hold generally in Nunes Garcia's creative life?

As is often the case, the Missa Pastoril appears on several occasions in the catalogue of his works. first version was composed in 1808 and intended only for voices accompanied by organ. Possible proof of the poor quality of the instrumental formations available in Rio at the time of dom Joao Vlth's arrival. It reappears in 1811(the version

in this recording), enriched with an orchestra which must have been made of musicians from the Royal Chapel of Lisbon also in exile. Through the two versions one can observe how the means for musical creation developed in Rio de Janeiro. Again Nunes Garcia even in the second version which is richer and more elaborate would not use the violins, leaving the altos in divided parts the role of proving that at this period at least between Portugal and Brazil this section was held in great esteem which is no longer the case nowadays. We are not that far behind Cherubini nor opera which peeps through with its artifices in the first three bars of the Gloria. The ornate and highly skilful arias are typical of the period. But at a closer look they are already preparing the vocal soloist periods in the Missa de Santa Cecilia who open the way to the future of vocal art. «Para a noite de Nadal» (for a Christmas Night), according to the manuscript, and that 's what it's all about. The entire work is bathed in a soft and tender light of popular art which nothing can overshadow.

The two psalms, **Laudate Dominum** and **Laudate Pueri** are dated 1813.This is not the only similitude, as they appear to have a common unity of conception. The same tonality, the same orchestration, even to similar rhythmical structures, although the **Laudate Pueri**, which is more developed leaves more room for tenderness and exultation.

With the Gradual **Dies Sanctificatus** (1793) «Gradual para dia de Natal», we find little of the atmosphere of the Missa Pastoril. Similarly we have two versions; the present, and the arrangement for choir and organ. This piece intended to be performed on Christmas day, «Dies Sanctificatus» belongs to quiet a long series of graduals that Nunes Garcia the liturgical musician would compose throughout his life. Perhaps he paid special attention however to the one composed in honour of Saint Sebastian in 1799.The festival of the Patron Saint of the town of Sao Sebastiao do Rio de Janeiro was and still is extremely popular and at the time of Nunes Garcia, the music usually accompanied the procession and ceremonies on the 20th January. In fact the survival of this tradition would be found in a mass by Villa Lobos.

Alain Pacquier

Circonstances des enregistrements et remerciements

VOLUME 1

Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo, Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana, Biblioteca da Casa de Portugal (São Paulo), Consulado Geral dos Países Baixos de São Paulo, Consulado Geral da Holanda, Cultura Inglesa de São Paulo, Instituto de Artes da UNESP (São Paulo), Instituto de Estudos Brasileiros da USP, Instituto dos Meninos Cantores (Petrópolis - RJ), Museu da Inconfidência (Ouro Preto - MG), Museu da Música (Mariana - MG), 9ª Coordenadoria Regional / São Paulo do IPHAN, Ordem Terceira da Penitência de São Francisco São Paulo - SP, Orquestra Lira Sanjoanense (São João del Rei - MG), Sociedade de Cultura Artística de São Paulo

in memoriam :

Sérgio Roberto Vieira da Motta



Patrocínio



TELEBRÁS

Apoio

SOCIEDADE DE
CULTURA
ARTÍSTICA



VOLUME 2

Ce deuxième enregistrement, réalisé dans l'église priorale de Saint-Quirin (Moselle) constitue la mémoire des échanges culturels entre la France et le Brésil, dans le cadre des Chemins du Baroque 2000. Après une première présentation dans le cadre du XIIIe Festival International de Musique de Sarrebourg, ce programme a été donné en concert à São Paulo, Juiz de Fora et Rio de Janeiro, avant d'être à nouveau présenté en Bolivie, dans le cadre du *Terceer Festival Misiones de Chiquitos*. L'ensemble, résultant d'un large partenariat entre le *Centre International des Chemins du Baroque de Saint-Ulrich*, l'*Instituto Itaú Cultural* et *K.617*, avec le soutien de l'*Association Française d'Action Artistique* et du *Ministère des Affaires Etrangères*.

VOLUME 3

Ce troisième enregistrement a été réalisé dans le contexte de la commémoration du Cinquième Centenaire de la Découverte du Brésil par le navigateur Portugais Alvaro Cabral. Il accompagne ainsi trois des manifestations majeures organisées entre la France et le Brésil, à l'occasion de cette célébration. D'une part, l'exposition **Brésil baroque, entre ciel et terre**, organisée au Petit Palais, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris (du 4 novembre 1999 au 6 février 2000). D'autre part, la XIIIe édition du Festival International de Sarrebourg (du 8 au 12 juin 2000) essentiellement consacrée à la renaissance des musiques coloniales brésiliennes. Enfin, le développement des programmes de coopération culturelle des Chemins du baroque entre la France et le Brésil, avec le concours de l'*Instituto Itaú Cultural*, du Ministère de la Culture du Brésil et, enfin, du Centre International des Chemins du baroque de Saint-Ulrich, à Sarrebourg.

La Moselle et "Le Couvent" de Saint Ulrich

Qu'un Centre de ressources consacré aux musiques baroques de l'Amérique latine ait vu le jour en Moselle et rayonne au-delà des frontières et des océans, ne laisse point de surprendre. On peut y voir l'un des signes, nombreux, d'un engagement du Conseil Général aux côtés des initiatives les plus originales, pourvu qu'elles soient fécondes et porteuses d'ouverture vers de nouveaux horizons culturels.

Cette initiative innovante, que vient prolonger l'activité éditoriale discographique de K617, participe ainsi à une démarche plus large de développement culturel bénéficiant de l'attention permanente de notre Assemblée.

Il suffit ici de rappeler les actions menées pour la mise en valeur du patrimoine musical dans le département, l'accompagnement fidèle des amateurs regroupés en sociétés de musique, des ensembles instrumentaux professionnels ainsi que des festivals, sans omettre enfin les écoles de musique qui ont un rôle prépondérant dans la formation des jeunes musiciens.

Puisse "Le Couvent", Centre International des Chemins du Baroque de Saint Ulrich, poursuivre son développement dans un environnement aujourd'hui en pleine mutation et en plein épanouissement, avec le musée de Sarrebourg, le site archéologique de la villa gallo-romaine de Saint Ulrich, le Festival international de musique...

"Le Couvent", porté par une société d'économie mixte innovante née de l'initiative du Conseil Général de la Moselle et de la Ville de Sarrebourg, rassemblant désormais le Centre International des Chemins du Baroque et le Label discographique K617, est aujourd'hui un véritable site culturel, riche de projets et promis au plus bel avenir.

Le Conseil Général de la Moselle est fier de son engagement aux côtés de ceux qui font et feront de ce lieu, un terrain de découvertes et de rencontres, un espace de développement artistique et culturel.

Philippe Leroy

Le Président du Conseil Général de Moselle



Le Couvent, Centre International des Chemins du Baroque

The Moselle and "The Convent" of Saint Ulrich

It should come as no surprise that a Resource Centre dedicated to the baroque music of Latin America was set up in the department of the Moselle, casting its net beyond national borders and far overseas. Rather, it should be seen as one of the many signs of the commitment of the General Council of the Moselle to support original initiatives that promise rich returns and open up new cultural horizons.

This innovative initiative, an offshoot of the K617 record label publishing activity, takes its place in the broader cultural development that is fostered continually by our Assembly.

As proof of this, we need only recall the many actions carried out to raise the profile of the musical heritage of the department, the faithful support provided to amateur musical groups, instrumental ensembles and festivals, not to mention the schools of music which have such an important role to play in the training of young musicians.

We look forward to "The Convent" (*"Le Couvent"*), the "St. Ulrich International Centre for the Paths of the Baroque" (*"Centre International des Chemins du Baroque de Saint Ulrich"*), continuing to pursue its development in a rapidly changing, burgeoning environment, alongside the Sarrebourg museum, the archeological site of the St. Ulrich Gallo-Roman villa and the International Music Festival.

"The Convent", run by an innovative mixed enterprise that was the brainchild of the General Council of the Moselle and the Town of Sarrebourg, and which now includes the International Centre for the Paths of the Baroque and the K617 record label, has today become a truly cultural phenomenon, with a wealth of projects and a bright future in store.

The General Council of the Moselle is proud to support those who make and who shall continue to make this site a place for discovery and encounter, as well as a showcase for artistic and cultural development.

Philippe Leroy

President of the General Council of the Moselle