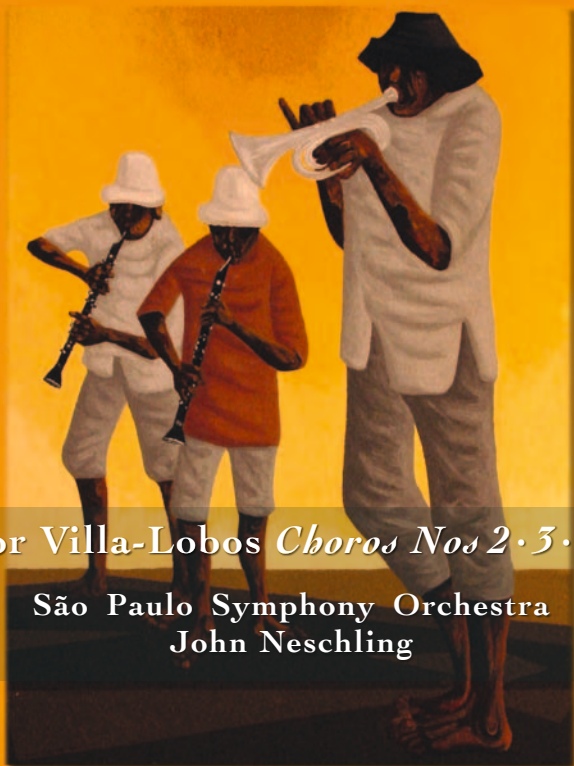




Heitor Villa-Lobos *Choros Nos 2 · 3 · 10 · 12*

São Paulo Symphony Orchestra
John Neschling

VILLA-LOBOS, HEITOR (1887–1959)

- ❶ INTRODUCTION TO THE CHOROS (1929) *(Editions Max Eschig)* 13'32
for guitar and orchestra
FABIO ZANON *guitar*
SÃO PAULO SYMPHONY ORCHESTRA · JOHN NESCHLING *conductor*
- TWO CHOROS (BIS) (1928) *(Editions Max Eschig)* 8'47
for violin and cello
- ❷ I. *Moderé* 4'24
- ❸ II. *Lent – Moins – Lent* 4'17
CLÁUDIO CRUZ *violin* · JOHANNES GRAMSCH *cello*
- ❹ CHOROS No. 2 (1924) *(Editions Max Eschig)* 2'42
for flute and clarinet
ELIZABETH PLUNK *flute* · OVANIR BUOSI *clarinet*

- 5 CHOROS No. 3, 'PICA-PAU' (1925) *(Editions Max Eschig)* 3'32
for male choir and wind instruments
SÉRGIO BURGANI *clarinet* · MARCOS PEDROSO *alto saxophone*
WAGNER POLISTCHUCK *trombone* · ALEXANDRE SILVÉRIO *bassoon*
DANTE YENQUE, LUCIANO AMARAL, SAMUEL HAMZEM *horn*
MALE VOICES OF THE CHOIR OF THE SÃO PAULO SYMPHONY ORCHESTRA
JOHN NESCHLING *conductor*
- 6 CHOROS No. 10, 'RASGA O CORAÇÃO' (1926) *(Editions Max Eschig)* 13'01
for orchestra and mixed choir · *Text: Catulo da Paixão Cearense*
CHOIR OF THE SÃO PAULO SYMPHONY ORCHESTRA *choral direction: NAOMI MUNAKATA*
SÃO PAULO SYMPHONY ORCHESTRA · JOHN NESCHLING *conductor*
- 7 CHOROS No. 12 (1929) *(Editions Max Eschig)* 37'01
for orchestra
SÃO PAULO SYMPHONY ORCHESTRA · JOHN NESCHLING *conductor*
- TT: 79'58

For Villa-Lobos the 1920s were the years of the *Choros*, just as the 1930s was the decade that would see the launch of the *Bachianas*. If these latter works, conceived under the aegis of Bach, represented a wish to rediscover ‘classical’ form after the composer’s return to Brazil in 1930, the *Choros*, with their strong ties to Europe, showed an audacious inventiveness. In them a stunning abundance of musical ideas are given free rein, and an orchestration based on bold associations develops: in this sense, the inclusion of exotic and popular instruments is not only a picturesque and entertaining feature, but the result of a process that in each work extends the exploration of timbres even further.

Composed in 1924, *Choros No. 2* was premièred in São Paulo on 18th February 1925, after Villa-Lobos had returned from a stay in Europe. The work is dedicated to the theorist of Brazilian Modernism Mário de Andrade – a ‘step up’ in intellectual terms compared to the dedication of *No. 1* to the popular composer Ernesto Nazareth. It is a duet for flute and clarinet, two instruments favoured by the *chorões* or ‘performers of choros’. The work begins by rejecting any idea of structural clarity; one has the impression of an improvisation without clear organization, with undetermined tonality, constantly changing time signatures, and simultaneous but unrelated rhythms. The flute finally comes upon a theme reminiscent of popular origins; but these are transformed through free and unexpected acts of invention.

Choros No. 3, from 1925, is the first of the series to bring together a complex group: clarinet, bassoon, saxophone, three horns, trombone and a four-part male choir. If, as seen in *Nos 1* and 2, the principle of the *Choros* (originating as they do from the serenading practice of the *chorões*) is predominantly urban, *No. 3* clearly shows the freedom with which the composer regarded the concept. It acquires a national, even ideological tone with its appeal to deeply rooted – and highly fictitious – origins in indigenous culture. Like Mário de Andrade in his novel *Macunaíma* some years later, Villa-Lobos recycled the Romantic concept of the Indian.

In this work, Villa-Lobos makes repeated use of the themes *Nozani Ná* and *Noal anauê* of the Parecis Indians, which had been recorded by the anthropologist Edgar

Roquette-Pinto. He would return to the second of these themes, *Noal anauê*, in the third suite of *Descobrimento do Brasil (Discovery of Brazil)*. *Choros No. 3* has a subtitle: *Pica-Pau (Woodpecker)*. In a passage characterized as *très rythmé* we encounter onomatopœic writing, imitating the sound of the bird pecking at a branch. There is an obsessive, emphatic rhythm on which the flexible, drawn-out and sinuous melodic lines rest.

The ideological dimension becomes obvious at the end. After the recitation throughout the work of indigenous and onomatopœic words, the male choir finishes off with the exclamation ‘Brazil!’ In his review of a performance of the work conducted by the composer on 30th November 1926, the composer’s friend Manuel Bandeira wrote: ‘the unity of the *choro* [sic] seemed doubtful to me with the *Nozanina-Orekuá* at the beginning and that eccentric “Brazil! Brazil!” at the end. I do not think it was intended ironically (when people fail nowadays, they call it irony). I rather believe that Villa needed a word – any word – ending in “il”. He chose Brazil. I think “barrel” [“barril”] would have been better.’¹ This poet of small things, who was so repelled by all eloquence, and even more by bombastic exclamations, touched a sore spot. The work is a treasure trove of musical inventiveness. But Bandeira regarded the stratagems of patriotism, among which the neo-Indianism of Villa-Lobos can be classified, with suspicion.

By contrast, a performance of *Choros No. 3* in Paris in 1927 filled the critics with enthusiasm: ‘This is the first time in Europe that one hears works coming from Latin America bringing with them the wonders of virgin forests, of great plains, of superabundant nature, profuse in dazzling fruits, flowers, and birds... One may have a different conception of the art of music, but one cannot remain indifferent to works of such power...’² Here Henri Prunières remarks on the heady scents manufactured by Villa-Lobos, and which proved so seductive for foreign senses. But, leaving aside the exotic framework, the fresh breath of creativity is beyond doubt.

Choros No. 10 is the most famous orchestral work by Villa-Lobos. The first part has a prelude-like form, at the same time outlining a landscape and a sense of expectation. The landscape is filled with bird-song; the expectation is woven together of reson-

ant moments pregnant with prophecy. A musical territory, earthy – consisting of erosions and virgin forests – gradually incorporates savage rhythms, thus introducing a human presence in the vegetal density. A sinuous clarinet phrase writhes during a calm spell replete with the chirps of the piccolo and the flute, and the rattle of shakers. Finally the rhythm takes shape, a powerful ostinato, and the choir enters, with onomatopœia that Villa-Lobos claimed to be Inca, but that Marcel Beaufrils has described as ‘a noise as of human maracas, on “k”, on “r” and all the percussive consonants, with vowels attaching themselves to them in series that are more or less uniform: “jakata kamaraja tékére kiméréjé”’.³

This primitive, savage world does not end in isolation. Villa-Lobos adds to it a reminder of the urban serenader. ‘The reaction of civilized man when confronted with bare nature’, as the composer would have it, or rather, the superimposition of imagined impressions of the exuberance of nature and of the Indians (equally imaginary, whether they are called ‘Incas’ or ‘Parecis’), on the mind of the serenader. Villa-Lobos comes up with the melody of a polka, *Yara*, written by Anacleto de Medeiros. In 1909, a few years after the polka’s publication, the poet Catulo da Paixão Cearense had added lyrics to it, with the title of *Rasga o Coração*. *Choros No. 10* thus acquired the subtitle by which it is better known. (It also has another name: *Jurupary*, the name of a ballet created by Serge Lifar for the score.)

The descendants of Catulo da Paixão Cearense later filed a law suit against Villa-Lobos for author’s rights, and the composer was obliged to remove the lyrics of the melody. He substituted them with a vocalise on ‘a’, and the second edition of the score included neither the lyrics nor the subtitle. Today, the work is usually performed with the original text. *Choros No. 10* was composed in 1926 and premièred in Rio de Janeiro conducted by Villa-Lobos.

At the end of the decade, Villa-Lobos finished his cycle of *Choros*. The years 1928 and 1929 were productive, and he began simultaneously the composition of the last works, the numbering of which is not strictly chronological. *Choros No. 12* and the *Introduction to the Choros* were written in 1929. The *Two Choros (bis)* are from 1928.

These were years of glory and maturity for the composer who now was in full command of the technical means for musical composition and who had earned a place on the international scene.

The mature composer grew expansive in monumental works. He said: ‘[*Choros No. 11*] is strong, big and robust, like an elephant. There are those who would prefer a little white rat. Such people, of course, will never be able to appreciate or understand *Choros No. 12*. This does not matter, however: the world will always have room for elephants, as well as for little white rats.’

This particular elephant has an extravagant orchestration. It encompasses both powerful accumulations and delicate transparencies, passing from large sonic compounds to the sensitivity of chamber music. There is a rhapsodic aspect, juxtaposing rhythmic insistence with rêverie. There is an allusion to the melody *Estrela é Lua nova*, a Brazilian theme of African origin that Villa-Lobos also used in his *Canções típicas brasileiras* (*Typical Brazilian Songs*). An urban waltz emerges, a recurrent feature in the series of *Choros*. Also included is an ‘esquinado’, a Brazilian popular dance which has now fallen into oblivion. It is noteworthy, however, that these different elements appear in a very balanced manner. Everything is joined together through Villa-Lobos’s sovereign creative energy. Dedicated to the musicologist José Cândido de Andrade Muricy, *Choros No. 12* was first performed in Boston on 21st February 1945 by the Boston Symphony Orchestra conducted by Villa-Lobos.

The *Introduction to the Choros* was added *après coup*, after the cycle had been completed in 1929. It is a prelude, a beginning, a monumental entrance to the whole. Villa-Lobos envisaged it as an introduction to a complete performance of the cycle. He returned to themes that occur throughout the series, and thus fully demonstrated the classical function of the symphonic overture, nourished by significant themes. Adhemar Nóbrega has pointed out: ‘Towards the end, during a soft passage, a guitar appears with a free cadenza *ad libitum*, specifically as a preparation for the immediately following *Choros No. 1*...’ Portal and key at the same time, the *Introduction to the Choros* demonstrates to the listener that the series should be regarded as a single entity. This

allows us to understand the perspicacity of Pierre Vidal's observation: 'The *Choros* create their own logic. What with their diversity of content, their harmonic originality, their polyrhythm and their instrumental virtuosity, they are representative of Villa-Lobos at the height of his audacity in the 1920s, and have been considered as the most important Brazilian contribution to the music of the twentieth century.'⁴

If the *Introduction to the Choros* forms the overture, the ***Two Choros (bis)*** for violin and cello constitute a small and marvellous coda for the cycle. If the *Choros* were performed in their entirety, these two pieces would be given as an encore. They form a small work in two movements. In the first, an inquisitive rhythm opens onto a central passage of dreamy melancholy. The second movement begins with strange and beautiful chords, and continues like an improvisation without rhythm, giving the impression of a recitative that speaks of unknown worlds. The lively *fugato*, the *pizzicato* of the cello, the eloquence of the brief finale: every element in the two short pieces is fashioned with the audacity and elegance of the avant-garde spirit of the time.

Villa-Lobos had travelled to Brazil in 1930 with the intention of returning shortly to Paris. There he had left his furnished apartment, with all his belongings. But the revolution of October 1930 that brought Getúlio Vargas to power temporarily banned foreign payments. Villa-Lobos was unable to send the necessary amount for his rent and was evicted in his absence. It is believed that this was the time that *Choros Nos 13* and *14* were lost. They were probably composed in 1928 (*No. 14*) and 1929 (*No. 13*). We have the composer's own analysis of these works, with some musical examples⁵. *Choros No. 13* required two orchestras providing support for a band, which was treated as the central nucleus of the work. *Choros No. 14* brought together a huge number of performers, and in the vocal parts Villa-Lobos reportedly used quarter tones.

Even with this loss, however, the cycle of the *Choros* represents an admirable accomplishment, the result of an exceptionally ambitious musical project that, in spite of the diversity of its ideas, constitutes a prodigiously rich, coherent unit – a musical whole of powerful originality.

© Jorge Coli 2008

¹ BANDEIRA, Manuel, *Andorinha, andorinha*. Quoted in NÓBREGA, Adhemar, *Os Choros de Villa-Lobos*.

² PRUNIÈRES, Henri, *Revue Musicale*, January 1928.

³ BEAUFILS, Marcel, *Villa-Lobos, Musicien et Poète du Brésil*.

⁴ In *The many faces of Villa-Lobos*, the liner notes to *Villa-Lobos par lui-même*, a collection of historic recordings.

⁵ Reproduced in facsimile in NÓBREGA, Adhemar, *Os Choros de Villa-Lobos*.

Founded in 1994, the **Coro da OSEP** (Choir of the São Paulo Symphony Orchestra) was established to present works for choir and orchestra as well as a *cappella*. The group has been directed by Naomi Munakata since 1995, and during this time it has participated in numerous concerts with renowned orchestras and conductors. The choir takes part in the São Paulo Symphony Orchestra's regular concert series and, with the orchestra, has presented the first Brazilian performances of works such as Penderecki's *Seven Gates of Jerusalem*, Britten's *Spring Symphony* and Walton's *Belshazzar's Feast*. It received the Carlos Gomes Award for Best Choir in 1999 and 2001.

The **São Paulo Symphony Orchestra** (OSEP) is now considered the most important orchestra in Latin America. Since 1997, under the direction of John Neschling, the orchestra has gone through transformations that have made it into a new benchmark of quality and excellence in art, culture and education in Brazil. With the support of the state government, the orchestra has established the Maestro Eleazar de Carvalho Musical Documentation Center, an orchestral subscription series, various educational programmes and volunteer groups, and a publisher called Criadores do Brasil.

In eclectic programmes that combine great works of the international repertoire with world premières and Brazilian compositions, the orchestra brings some of the most acclaimed soloists and conductors to Brazil. More than 60 guest musicians visit the orchestra every year; these have included Kurt Masur, Krzysztof Penderecki, Josep Pons, Barbara Hendricks, Sergei Leiferkus, Nelson Freire, Stephen Kovacevich, Emmanuel Pahud, Pepe Romero, Gérard Caussé, Midori and Leonidas Kavakos.

Born in Rio de Janeiro, **John Neschling** studied the piano and studied conducting under Hans Swarowsky and Reinhold Schmid in Vienna, and under Leonard Bernstein and Seiji Ozawa in Tanglewood. Among the international conducting competitions that he has won are those of Florence (1969), of the London Symphony Orchestra (1972) and of La Scala (1976). Talent and musical vocation are part of Neschling's family history: he is a grand-nephew both of the composer Arnold Schoenberg and of the conductor Arthur Bodanzky.

In the 1980s he was musical director of the municipal theatres of both São Paulo and Rio de Janeiro in Brazil, and in Europe he has directed the São Carlos (Lisbon), St Gallen (Switzerland), Massimo (Palermo) and Opéra de Bordeaux theatres, besides being resident conductor at the Vienna State Opera. He made his début in the United States in 1996 conducting *Il Guarany* by Carlos Gomes at the Washington Opera, with Plácido Domingo in the role of Peri.

He has also composed more than 60 scores for the cinema, theatre and television. Artistic director and principal conductor of the São Paulo Symphony Orchestra since 1997, John Neschling has been member of the Brazilian Academy of Music since 2003. He is married to the writer Patrícia Melo and lives in São Paulo.

Os anos de 1920 são, para Villa-Lobos, os dos *Choros*, como os de 1930 seriam aqueles que afirmariam as *Bachianas*. Se estas significaram a vontade de reencontrar uma estrutura formal ‘clássica’, sob a égide de Bach, a partir de seu retorno ao Brasil para um período longo, em 1930, os *Choros*, muito vinculados à Europa, demonstram grande audácia inventiva. Nos *Choros*, as idéias musicais se desencadeiam, atordoantes pela abundância. Desenvolve-se neles uma orquestração feita de associações ousadas: nesse sentido, a inclusão de instrumentos exóticos, populares, não se mostra apenas como citações pitorescas e divertidas, mas funde-se num processo que dilata, cada vez mais amplo, as descobertas tímbricas.

Um grande salto ocorre entre os *Choros n° 1* e *n° 2*. Composto em 1924, o *n° 2* estreou em São Paulo, em 18 de fevereiro de 1925, depois que Villa-Lobos voltara da Europa. A obra vem dedicada a Mário de Andrade – ascensão intelectualizada em relação à dedicatória do *n° 1* a Ernesto Nazareth. Trata-se de um dueto para flauta e clarinete, dois instrumentos favoritos dos chorões. A obra começa afastando qualquer idéia de clareza estruturada; tem-se a impressão de um improviso sem organização nítida, com tonalidade indeterminada, com indicações de compassos que se alteram a cada avanço, com ritmos que não se relacionam e que são tocados ao mesmo tempo. A flauta termina por encontrar um tema que lembra as origens populares; mas essas origens são metamorfoseadas por invenções livres e surpreendentes.

O *Choros n° 3*, de 1925, é o primeiro da série a associar um conjunto complexo: clarinete, fagote, saxofone, três trompas, trombone e um coral masculino a quatro vozes. Se o princípio genético (ou, se quiser, ‘etimológico’) dos *Choros* é antes de tudo urbano (música que deriva da prática seresteira dos chorões), patentes nos *n° 1* e *n° 2*, o *n° 3* demonstra a liberdade com que o compositor concebia essa denominação. O *Choros n° 3* adquire uma inflexão cultural, mesmo ideológica, com o apelo a um enraizamento (bem imaginário) à cultura indígena. Como *Macunaíma*, de Mário de Andrade, alguns anos depois, Villa-Lobos reciclava o indianismo romântico.

Nessa obra, Villa-Lobos emprega reiteradamente os temas *Nozani Ná* e *Noal anauê* dos índios Parecis, que foram gravados por Roquette-Pinto. Este último tema, *Noal*

anauê, será retomado na terceira suíte de *Descobrimento do Brasil*.

O *Choros nº 3* tem um subtítulo: *Pica-Pau*. É na passagem assinalada como três *rythmé* que intervém a onomatopéia que imita o ruído da ave bicando um galho. Existe a obsessão do ritmo bem marcado sobre o qual pousam, plásticas, alongadas, as linhas melódicas onduladas.

A dimensão ideológica torna-se clara no final. Depois que, ao longo da obra, o coro masculino escandiu palavras indígenas e onomatopéias, a obra se conclui com a exclamação ‘Brasil!’. Manuel Bandeira, em crítica a um concerto de 30 de novembro de 1926, no qual a obra foi apresentada sob regência do compositor, escreve o seguinte: “No *Choro nº 3* (sic) de Villa-Lobos a parte do pica-pau é estupenda: a unidade do choro (sic) me pareceu duvidosa com o *Nozanina-Orekuá* no começo, e aquele estapafúrdio ‘Brasil! Brasil!’ do fim. Não creio que fosse ironia (a turma agora quando se estrepa apela para a ironia). Quer me parecer que Villa precisava ali de uma palavra em liberdade acabada por ‘il’. Botou Brasil. Acho que ficava melhor ‘barril’.”¹ O poeta das coisas simples, a quem repugnava tanto qualquer eloquência, e inda mais as exclamações bombásticas, pôs o dedo na ferida. A obra é um tesouro de invenções musicais. Mas as astúcias patrióticas, sob as quais se encontra o neo-indianismo de Villa-Lobos, foram sentidas por ele com desconfiança.

Ao contrário, o *Choros nº 3*, apresentado em 1927 na Sala Gaveau de Paris entusiasmava a crítica: “Pela primeira vez na Europa ouve-se obras vindas da América Latina que trazem com elas as maravilhas das florestas virgens, das grandes planícies, de uma natureza exuberante, profusa em frutos deslumbrantes, flores, e pássaros... Pode-se ter uma outra concepção da arte da música, mas não se pode permanecer indiferente a obras de tal poder e é preciso reconhecer, com Florent Schmitt que perpassou um verdadeiro sopro criador”². Henri Prunières, nesse texto, cheira os perfumes capitosos fabricados por Villa-Lobos e tão sedutores para narizes estrangeiros. Mas, armação exótica à parte, o sopro criador é indiscutível.

O *Choros nº 10* é a obra sinfônica mais célebre de Villa-Lobos. A primeira parte forma como que um prelúdio, desenhando ao mesmo tempo uma paisagem e uma

espera. A paisagem é habitada por cantos de pássaros, a espera é tecida de momentos sonoros habitados por um prenúncio. Território musical, telúrico, de erosões e matas virgens que vai incorporando ritmos selvagens, incluindo uma presença humana nas densidades vegetais. A frase sinuosa da clarineta serpenteia no momento calmo, carregado de pios do flautim, da flauta, do chocalho das cascavéis. Enfim, o ritmo toma corpo, um poderoso ostinato, e entra o coro, com onomatopéias que Villa-Lobos diz serem incas, mas que são, antes, “um ruído de maracás humanos, em ‘k’, em ‘r’, e todas as consoantes que percutem, vogais que se agarram nelas por séries mais ou menos uniformes – ‘ jakataka kamarajá tékére kiméréjé ’”³.

Um tal mundo primitivo, selvagem, não termina isolado. Villa-Lobos acrescenta-lhe a lembrança urbana do seresteiro. “A reação do homem civilizado ao se confrontar com a natureza nua”, como queria o compositor, ou antes, uma superposição de impressões imaginárias da exuberância natural, dos índios (eles também tão imaginários, incas ou parecis, pouco importa), à memória do seresteiro. Villa-Lobos vai buscar a melodia de uma polca escrita por Anacleto de Medeiros, *Yara*, à qual Catulo da Paixão Cearense acrescentou letra, em 1909, poucos anos depois da publicação de *Yara*, sob o título de *Rasga o Coração*. Assim, o *Choros nº 10* adquiriu o subtítulo de *Rasga o Coração*, pelo qual é mais conhecido. Tem também outro nome: *Jurupary*, denominação do balé criado por Serge Lifar sobre essa partitura.

Os descendentes de Catulo da Paixão Cearense moveram um processo contra Villa-Lobos por direitos autorais. O compositor foi obrigado por justiça a retirar as palavras da melodia, substituindo-as por um vocalise em ‘ah’. A segunda edição das partituras não contém as palavras nem o subtítulo. É assim que ele a gravou, e que a obra pode ser ouvida sob sua regência em um dos seis CDs que formam o álbum, intitulado *Villa-Lobos par lui-même*. Hoje, as interpretações costumam voltar ao texto de origem.

O *Choros nº 10* foi composto em 1926 e estreado no Rio de Janeiro sob a regência de Villa-Lobos.

No final da década, Villa-Lobos conclui o ciclo. Os anos de 1928 e 29 são fecundos. É quando ele enceta ao mesmo tempo os últimos números, cuja ordenação não é estrí-

tamente cronológica. O *Choros nº 12* e a *Introdução aos Choros* foram escritos em 1929. Os *Choros (bis)* são de 1928. São anos de apogeu e maturidade para o compositor. Ele adquirira um lugar no cenário internacional, dominava plenamente seus meios técnicos de escrita musical.

Com o amadurecimento, o compositor expande-se em obras monumentais. Diz ele: “(O *Choros nº 11*) é forte, grande e robusto como um elefante. Há quem prefira um ratinho branco. Estes, naturalmente, nunca poderão sentir nem compreender um ***Choros nº 12***. Não importa, porém: no mundo há sempre lugar para os elefantes, assim como para os ratinhos brancos”.

No caso, o elefante tem uma orquestração pletórica. Ela é capaz tanto de amálgamas poderosos, quanto de transparências delicadas. Passa de grandes conglomerados sonoros a uma sensibilidade de câmara. Há um aspecto rapsódico, associando pulsações, devaneios. Surge uma alusão à melodia de *Estrela é Lua nova*, tema brasileiro de origem africana que Villa-Lobos incorporava, então, nas suas *Canções típicas brasileiras*. Surge uma valsa urbana, evocação recorrente nos *Choros*. Surge ainda a inclusão de um ‘esquinado’, dança popular brasileira, hoje bem esquecida. É preciso notar, porém, que essas associações diversas, se dão em grande equilíbrio. Villa-Lobos une tudo em sua energia criadora, predominante.

Dedicado ao musicólogo José Cândido de Andrade Muricy, a estréia do *Choros nº 12* ocorreu em Boston, com a Orquestra Sinfônica de Boston, sob a direção de Villa-Lobos no dia 21 de fevereiro de 1945.

A *Introdução aos Choros* foi acrescentada *après coup*, em 1929, depois de o ciclo ter sido terminado. É um prelúdio, antes, uma entrada monumental a todo o conjunto. Villa-Lobos imaginou que a peça serviria de introdução a uma apresentação completa de todo o ciclo. Ela retoma temas que perpassaram por toda a seqüência. Nesse sentido, mostra plenamente as funções clássicas das aberturas sinfônicas, nutridas de temas significantes. Adhemar Nóbrega assinala: “No final, em meio a um ambiente de suavidade, aparece um violão com uma cadência livre *ad libitum* que prepara justamente a entrada imediata do *Choros nº 1*, considerado como o embrião ou o modelo psicoló-

gico a ser desenvolvido ulteriormente, no domínio técnico, ao longo da concepção de todos os *Choros*”.

O próprio princípio desse portal concebido a posteriori permite perceber, nos *Choros*, algo que escapa habitualmente ao ouvinte. Villa-Lobos de fato completou um conjunto de obras, que foi por ele sentido, se não concebido, como um ciclo. Ou seja, quando se ouve apenas um *Choros*, tem-se um fragmento, por completo e monumental que ele possa ser. É como isolar *A Valquíria* ou *Siegfried* na *Tetralogia* de Wagner. Portal e chave ao mesmo tempo, a *Introdução aos Choros* indica ao ouvinte que o conjunto deve ser tomado como uma totalidade. Ela permite compreender o alcance da passagem escrita por Pierre Vidal: “Os *Choros* secretam sua própria lógica. Com a diversidade do material que veiculam, com sua harmonia original, sua polirritmia e sua virtuosidade instrumental, representam Villa-Lobos no apogeu de suas audácias dos anos de 1920 e foram considerados como a contribuição mais importante do Brasil à música do século XX”.⁴

Se a *Introdução aos Choros* forma a abertura, os dois *Choros (bis)* para violino e violoncelo são uma pequena e maravilhosa coda para o ciclo. Seriam dados como bis, no caso de os *Choros* serem executados integralmente. Eles formam uma pequena peça em dois movimentos. No primeiro, o ritmo curioso abre-se para uma passagem central de devaneio e melancolia. O segundo se inicia com belos e estranhos acordes, avança como que num improviso sem ritmo, dando a impressão de um recitativo que fala de mundos desconhecidos. O *fugato*, animado, o *pizzicato* do violoncelo, a eloquência do breve final, todos os elementos das duas pequenas peças são feitos com audácia e elegância de um espírito avant-garde daqueles anos. Não se resumem a isso, porém: demonstram uma invenção surpreendente e um modo único de tratar os dois instrumentos, em combinação inusitada, conferindo a ela uma amplidão sonora que parece ir muito além de apenas um violino e um violoncelo.

Villa-Lobos havia regressado ao Brasil em 1930, com a intenção de voltar logo a Paris. Deixara ali seu apartamento mobiliado, com todos os seus pertences. Mas a Revolução de Outubro de 1930, que pusera Getúlio Vargas no poder, proibiu temporariamente pagamentos no estrangeiro. Villa-Lobos não podia enviar a quantia necessária para seu

aluguel, foi despejado em sua ausência. Acredita-se que foi nesse momento que os *Choros n° 13* e *n° 14* se perderam. Eles teriam sido compostos em 1929 (*n° 13*) e em 1928 (*n° 14*). Existe uma análise dessas obras feita pelo próprio compositor, com alguns exemplos musicais⁵. O de *n° 13* exigia duas orquestras, que serviam de apoio para uma banda, tratada como núcleo central da obra. O de *n° 14* reunia um imenso conjunto de intérpretes. Villa-Lobos teria empregado, para as vozes, a divisão em quartos de tom.

No entanto, mesmo com essa perda, o ciclo dos *Choros* apresenta uma compleição admirável. É a realização de um projeto musical excepcionalmente ambicioso que, apesar da diversidade de suas concepções, constitui uma unidade coerente, prodigiosamente rica. Com este último CD da série, tem-se enfim a oportunidade de ouvi-los nesse sentido forte e complexo da coesão de suas partes num todo musical de poderosa originalidade.

© **Jorge Coli 2008**

¹ BANDEIRA, Manuel, *Andorinha, andorinha*. Referência em NÓBREGA, Adhemar, *Os Choros de Villa-Lobos*.

² PRUNIÈRES, Henri, *Revue Musicale*, Janeiro de 1928.

³ BEAUFILS, Marcel, *Villa-Lobos, Musicien et Poète du Brésil*.

⁴ VIDAL, Pierre, em *Visages de Villa-Lobos*, na apresentação do álbum de gravações históricas *Villa-Lobos par lui-même*.

⁵ Reproduzidas em fac-símile em NÓBREGA, Adhemar, *Os Choros de Villa-Lobos*.

Há mais de uma década sob direção de Naomi Munakata, o **Coro da OSESP** apresenta-se nas temporadas da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo e também em concertos próprios, em formação sinfônica, de câmara ou *a cappella*. No início denominado Coro Sinfônico do Estado de São Paulo, foi reestruturado e agregado em 2000 pela OSESP e em 12 anos de atividade desenvolveu um repertório abrangente. Realizou as primeiras audições no Brasil de *Sete Portões de Jerusalém*, de Penderecki, *Spring Symphony* de Benjamin Britten e *Belshazzar's Feast* de William Walton. Em 1999 e 2001, recebeu o Prêmio Carlos Gomes de Melhor Coral.

A Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo – OSESP – é considerada hoje a mais destacada orquestra da América Latina. Desde 1997 sob a direção do maestro John Neschling, a OSESP passou por reestruturações que a transformaram em referencial de qualidade e excelência nos campos da Arte, da Cultura e da Educação no Brasil. Com o apoio do Governo do Estado de São Paulo, por meio da Secretaria de Cultura, foram criados o Centro de Documentação Musical Maestro Eleazar de Carvalho, a editora de partituras Criadores do Brasil, a Coordenadoria de Programas Educacionais, a recente Academia, o Serviço de Assinaturas e o Serviço de Voluntários.

Com uma programação abrangente – que mescla as grandes obras da literatura musical internacional com primeiras audições mundiais e compositores brasileiros –, a OSESP traz ao Brasil alguns dos maiores regentes e solistas da atualidade, como Kurt Masur, Krzysztof Penderecki, Josep Pons, Barbara Hendricks, Sergei Leiferkus, Nelson Freire, Stephen Kovacevich, Emmanuel Pahud, Pepe Romero, Gérard Caussé, Midori e Leonidas Kavakos, dentre mais de 60 convidados a cada ano.

Nascido no Rio de Janeiro, **John Neschling** formou-se regente em Viena com Hans Swarowsky e Reinhold Schmid, e em Tanglewood com Leonard Bernstein e Seiji Ozawa. Venceu importantes concursos internacionais de regência como o de Florença (1969), o da Sinfônica de Londres (1973) e o do Teatro alla Scala, de Milão (1976). O talento e a vocação para a música destacam-se no histórico da família de Neschling, que é sobrinho-neto do maestro Arthur Bodanzky e do compositor Arnold Schoenberg.

Na década de 80, assumiu a direção dos teatros municipais de São Paulo e do Rio de Janeiro. Na Europa, dirigiu o Teatro São Carlos, de Lisboa; o Teatro St. Gallen, na Suíça; o Teatro Massimo, de Palermo; a Ópera de Bordeaux, e atuou como regente residente na Ópera de Viena. Em 1996, conduziu *Il Guarany*, de Carlos Gomes, na Ópera de Washington, com Plácido Domingo no papel de Peri. Neschling compõe para teatro, cinema e televisão, contabilizando mais de 60 títulos. Regente titular e diretor artístico da Osesp desde 1997, John Neschling é membro da Academia Brasileira de Música desde 2003, casado com a escritora Patrícia Melo e vive em São Paulo.



JOHN NESCHLING

Für Villa-Lobos waren die 1920er Jahre das Jahrzehnt der *Choros*, so wie die 1930er das Jahrzehnt waren, in dem die *Bachianas* aus der Taufe gehoben wurden. Wenn letztere Werke, die im Zeichen Bachs stehen und nach Villa-Lobos' Rückkehr nach Brasilien (1930) entstanden sind, den Wunsch des Komponisten bekunden, die „klassischen“ Formen wiederzuentdecken, zeigen die *Choros* mit ihren starken europäischen Verflechtungen seine kühne Erfindungsgabe. Hier läßt Villa-Lobos einer erstaunlichen Fülle musikalischer Ideen freien Lauf und entfaltet eine Instrumentation auf der Grundlage gewagter Assoziationen; in diesem Sinn ist die Einbeziehung exotischer und folkloristischer Instrumente nicht nur ein pittoresk-unterhaltsamer Aspekt, sondern das Ergebnis eines Prozesses, der die Erkundung von Klangfarben in jedem Werk weiter vorantreibt.

Choros Nr. 2, 1924 komponiert, wurde am 18. Februar 1925 in São Paulo uraufgeführt, nach Villa-Lobos' Rückkehr von einem Europaaufenthalt. Das Werk ist Mário de Andrade, dem Theoretiker der brasilianischen Moderne gewidmet – sozusagen ein „Aufstieg“ in intellektueller Hinsicht, vergleicht man dies mit der Widmung des *Choros Nr. 1* an den populären Komponisten Ernesto Nazareth. Es handelt sich um ein Duett für Flöte und Klarinette, zwei von den *chorões* oder „Choros-Spielern“ bevorzugte Instrumente. Das Werk beginnt, indem es jegliche Idee struktureller Klarheit hinter sich läßt, stattdessen stellt sich der Eindruck einer Improvisation mit diffuser Organisation, unablässig wechselnden Taktarten sowie simultanen, aber unverbundenen Rhythmen ein. In der Flöte erklingt schließlich ein Thema, das folkloristische Ursprünge zu haben scheint, doch werden diese durch freie und unerwartete Einfälle verwandelt.

Choros Nr. 3 aus dem Jahr 1925 ist das erste Stück dieser Werkreihe, das ein komplexeres Ensemble zusammensetzt: Klarinette, Fagott, Saxophon, drei Hörner, Posaune und vierstimmiger Männerchor. Wenn – wie in den *Nr. 1* und *2* – das Prinzip der aus der Musizierpraxis der *chorões* hervorgegangenen *Choros* im wesentlichen urban ist, so zeigt *Nr. 3* deutlich die Freiheit, mit der der Komponist sein Konzept handhabte. Mit seinem Appell an tiefverwurzelte – und höchst fiktive – Ursprünge in der Kultur der Eingeborenen nimmt es einen nationalen, ja ideologischen Ton an. Ähnlich wie Mário

de Andrade in seinem Roman *Macunaíma* einige Jahre später, recycelte Villa-Lobos hier das romantische Konzept des Indianers.

Villa-Lobos verwendet hier mehrfach zwei Melodien der Parecis-Indianer, die der Anthropologe Edgar Roquette-Pinto aufgezeichnet hatte: *Nozani Ná* und *Noal anauê*. In der dritten Suite der *Descobrimento do Brasil* (*Die Entdeckung Brasiliens*) sollte er zum zweiten dieser Themen, *Noal anauê*, zurückkehren. *Choros Nr. 3* hat einen Untertitel: *Pica-Pau* (*Specht*). In einem „très rythmé“ überschriebenen Abschnitt wird mit lautmalерischen Mitteln der Klang eines klopfenden Spechts imitiert. Auf einem obsessiv-beherrschenden Rhythmus ruhen schmiegsame, weit geschwungene Melodienlinien.

Die ideologische Dimension wird gegen Ende offenkundig. Nachdem das ganze Werk hindurch indigene und lautmalерische Worte vorgetragen wurden, schließt der Männerchor mit dem Ausruf „Brasilien!“. In einer Konzertkritik anlässlich einer vom Komponisten geleiteten Aufführung des Werks am 30. November 1926 schrieb der mit Villa-Lobos befreundete Manuel Bandeira: „In Anbetracht des *Nozanina-Orekuá* zu Beginn und des ‚Brasil! Brasil!‘ am Ende erschien mir die Einheit des *choro* [sic] gefährdet. Ich glaube nicht, daß es ironisch gemeint war (Wenn jemand heute scheitert, nennt er es Ironie). Ich glaube vielmehr, daß Villa ein Wort brauchte – irgendein Wort! –, daß auf ‚il‘ endete. Er wählte ‚Brasil‘. Ich denke, ‚barril‘ (Faß) wäre besser gewesen.“¹ Dieser Poet der kleinen Dinge, der sich von Eloquenz und erst recht von bombastischen Ausrufen abgestoßen fühlte, legte den Finger in eine Wunde. Das Werk ist eine Fundgrube an musikalischer Phantasie, aber Bandeira betrachtete die Schlichen des Patriotismus, zu denen Villa-Lobos’ Neo-Indianismus gezählt werden kann, mit Mißtrauen.

Eine Aufführung 1927 in Paris dagegen nahmen die Kritiker mit Begeisterung auf: „Zum ersten Mal hört man in Europa Werke aus Lateinamerika, die die Wunder des Urwalds, weiter Ebenen, überbordender Natur voll unglaublicher Früchte, Blumen und Vögel mit sich bringen ... Man mag einen anderen Begriff musikalischer Kunst haben, aber man kann derart kraftvollen Werken gegenüber nicht gleichgültig sein ...“² Henri Prunières bezieht sich hier auf die berauschenden Düfte aus Villa-Lobos’ Manufaktur, die

so verführerisch auf ausländische Sinne wirkten. Aber auch abgesehen von dem exotischen Rahmenwerk ist der frische schöpferische Atem über jeden Zweifel erhaben.

Choros Nr. 10 ist das berühmteste Orchesterwerk von Villa-Lobos. Der erste Teil hat Präludiencharakter und umreißt zugleich eine Landschaft und eine Erwartungshaltung. Vogelgesang erfüllt die Landschaft; die Erwartung entsteht aus einem Gewebe resonierender Momente voll prophetischer Schwere. Ein musikalisches Territorium, irden, aus Erosionen und Urwäldern, nimmt allmählich wilde Rhythmen auf, wodurch der Mensch in die dichte Vegetation eingeführt wird. Eine geschmeidige Klarinettenphrase windet sich während eines ruhigen Zaubers voller Pikkolo- und Flötengewitzscher sowie dem Rasseln des Schüttelrohrs. Schließlich nimmt der Rhythmus – ein kräftiges Ostinato – Gestalt an, und der Chor setzt mit Lautmalereien ein, die Villa-Lobos mit den Inka in Verbindung gebracht hat; Marcel Beaufils dagegen nannte sie „ein Geräusch wie von menschlichen Maracas – auf ‚k‘, ‚r‘ und allen perkussiven Konsonanten, wobei sich Vokale in mehr oder weniger einheitlicher Folge anlagern: ‚jakata kamaraja tékére kiméréjé‘.“³

Diese primitive, unzivilisierte Welt endet nicht in Isolation. Villa-Lobos fügt eine Reminiszenz an den urbanen Musiker hinzu: „Die Reaktion zivilisierter Menschen, die mit der rohen Natur konfrontiert werden“, so der Komponist, oder auch: die Überlagerung eingebildeter Eindrücke von der Überschwenglichkeit der Natur und von den Indianern (die ebenso imaginär sind, ob sie nun „Inkas“ oder „Parecis“ genannt werden) in der Vorstellung des Straßenmusikers. Villa-Lobos wartet mit einer Polkaweise auf, die von Anacleto de Medeiros stammt: *Yara*. 1909, einige Jahre nach der Veröffentlichung der Polka, hat der Dichter Catulo da Paixão Cearense sie textiert und den Titel *Rasga o Coração* (*Gebrochenes Herz*) gewählt. Auf diese Weise erhielt der *Choros Nr. 10* den Untertitel, unter dem man ihn besser kennt. (Darüber hinaus existiert noch ein weiterer Name: *Jurupary*, wie der Titel eines Balletts von Serge Lifar nach Villa-Lobos' Musik lautete.)

Wegen der Autorenrechte strengten die Nachfahren Catulo da Paixão Cearenses später eine Klage gegen Villa-Lobos an, und der Komponist wurde verpflichtet, den Gesangstext zu entfernen. Er ersetzte ihn durch eine Vokalise auf „a“, und die zweite

Edition enthielt weder den Text noch den Untertitel. Heute wird das Werk üblicherweise mit dem ursprünglichen Text aufgeführt. *Choros Nr. 10* wurde 1926 komponiert und unter der Leitung von Villa-Lobos in Rio de Janeiro uraufgeführt.

Am Ende des Jahrzehnts schloß Villa-Lobos den *Choros*-Zyklus ab. In den Jahren 1928/29 war er ausgesprochen produktiv und begann simultan mit der Komposition seiner letzten Werke, deren Numerierung nicht streng chronologisch ist. *Choros Nr. 12* und die *Einleitung zu den Choros* wurden 1929 komponiert. Die *Zwei Choros (bis)* stammen aus dem Jahr 1928. Es waren Jahre der Reife und des Ruhms für Villa-Lobos, der souverän über die Techniken der Komposition verfügte und sich in der internationalen Musikwelt etabliert hatte.

Der reife Komponist hat ausgedehntere, monumentale Werke geschrieben. Über *Choros Nr. 11* sagte er, er sei „stark, groß und robust, wie ein Elefant. Es gibt Menschen, die eine kleine weiße Ratte vorzögen; sie werden **Choros Nr. 12** natürlich nie würdigen oder verstehen können. Aber das ist nicht weiter wichtig: Die Welt hat Platz für Elefanten und auch für kleine weiße Ratten.“

Dieser spezielle Elefant zeichnet sich durch eine extravagante Instrumentation aus. Sie umfaßt kraftvolle Verdichtung wie auch delikate Transparenz und reicht von großen Klangmassen bis zu kammermusikalischer Sensibilität. Es gibt ein rhapsodisches Element, in dem rhythmische Hartnäckigkeit neben Verträumtem steht. Es gibt eine Anspielung auf das brasilianische Lied *Estrela é Lua nova*, das afrikanischen Ursprungs ist und von Villa-Lobos auch in seinen *Canções típicas brasileiras* (*Typische brasilianische Lieder*) verwendet wurde. Ein urbaner Walzer taucht auf (wiederkehrendes Element der *Choros*-Reihe), außerdem erklingt ein „esquinado“ – ein brasilianischer Volkstanz, der heute in Vergessenheit geraten ist. Bemerkenswert ist, daß diese unterschiedlichen Elemente in einer sehr ausgewogenen Weise erscheinen. Alles wird von Villa-Lobos' souveräner künstlerischer Energie verschmolzen.

Choros Nr. 12 ist dem Musikwissenschaftler José Cândido de Andrade Muricy gewidmet und wurde am 21. Februar 1945 vom Boston Symphony Orchestra unter Leitung von Villa-Lobos uraufgeführt.

Die *Einleitung zu den Choros* wurde erst nach Abschluß des Zyklus (1929) hinzugefügt. Es ist ein Vorspiel, ein Beginn, ein monumentaler Eingang. Villa-Lobos stellte es sich als Einleitung zu einer Gesamtauführung des Zyklus vor. Er griff Themen auf, die in dem Zyklus erklingen, und demonstrierte solcherart die klassische Funktion der symphonischen Ouvertüre, die sich auf wichtige Themen des Folgenden stützt. „Gegen Ende“, so hat Adhemar Nóbrega hervorgehoben, „erklingt in einer sanften Passage eine Gitarre mit einer freien Kadenz ad libitum und bereitet damit den unverzüglich folgenden *Choros Nr. 1* vor“.

Portal und Schlüssel zugleich, vermittelt die *Einleitung zu den Choros* dem Hörer, daß der Zyklus als eine Einheit verstanden werden soll. Dies ermöglicht es uns, Pierre Vidals scharfsinnige Beobachtung nachzuvollziehen: „Die Choros erschaffen ihre eigene Logik. Mit all ihrer inhaltlichen Vielseitigkeit, ihrer harmonischen Originalität, ihrer Polyrhythmik und ihrer instrumentalen Virtuosität sind sie repräsentativ für einen Villa-Lobos, der auf der Höhe seiner Experimentierfreude innerhalb der Musik des 20. Jahrhunderts ist.“⁴

Wenn die *Einleitung zu den Choros* die Ouvertüre darstellt, sind die *Zwei Choros (bis)* für Violine und Cello die kleine, wunderbare Coda. Bei einer Gesamtauführung der *Choros* bilden sie die Zugabe – ein zweisätziges, kurzes Werk. Im ersten Satz öffnet sich ein forscher Rhythmus hin zu einem zentralen, träumerisch-melancholischen Abschnitt. Der zweite Satz beginnt mit fremdartigen, wunderschönen Akkorden und verwandelt sich dann in eine rhythmisch freie Improvisation, die den Eindruck eines Rezitativs vermittelt, das von unbekannten Welten erzählt. Das lebhafte Fugato, das Cello-Pizzikato und die Eloquenz des kurzen Finales: Jedes Element in den beiden kurzen Stücken ist mit der für die Avantgarde jener Zeit charakteristischen Kühnheit und Eleganz gestaltet.

Villa-Lobos war 1930 mit der Absicht nach Brasilien gereist, alsbald nach Paris zurückzukehren. Dort hatte er sein möbliertes Appartement und sämtliche persönlichen Sachen zurückgelassen. Doch die Revolution im Oktober 1930, die Getúlio Vargas an die Macht brachte, stoppte für geraume Zeit Auslandszahlungen. Villa-Lobos konnte

seine Miete nicht überweisen und wurde aus der Wohnung geworfen. Man nimmt an, daß zu jener Zeit die *Choros Nr. 13* und *14* verloren gingen, die mutmaßlich 1928 (*Nr. 14*) und 1929 (*Nr. 13*) komponiert worden waren. Der Komponist hat eine eigene Analyse dieser Werke mit einigen Musikbeispielen vorgelegt⁵. *Choros Nr. 13* sah zwei Orchester vor, die ein im Zentrum stehendes Ensemble unterstützten. *Choros Nr. 14* versammelte eine enorme Anzahl von Musikern; in den Vokalpartien hat Villa-Lobos angeblich Vierteltöne verwendet.

Trotz dieses Verlusts stellt der *Choros*-Zyklus eine bewundernswerte Leistung dar, das Ergebnis eines außerordentlich ehrgeizigen musikalischen Projekts, das bei aller Unterschiedlichkeit der Gedanken eine ungeheuer reichhaltige, kohärente Einheit bildet – ein musikalisches Ganzes von großer Originalität.

© **Jorge Coli 2008**

¹ BANDEIRA, Manuel, *Andorinha, andorinha*, zitiert nach NÓBREGA, Adhemar, *Os Choros de Villa-Lobos*.

² PRUNIÈRES, Henri, *Revue Musicale*, Januar 1928.

³ BEAUFILS, Marcel, *Villa-Lobos, Musicien et Poète du Brésil*.

⁴ VIDAL, Pierre, in: *The many faces of Villa-Lobos* (Booklet-Text zu *Villa-Lobos par lui-même*, eine Sammlung historischer Aufnahmen).

⁵ Faksimile-Abdruck in NÓBREGA, Adhemar, *Os Choros de Villa-Lobos*.

Der **Coro da OSEP** (Chor des São Paulo Symphony Orchestra) wurde 1994 gegründet, um sowohl Werke für Chor und Orchester als auch *a-cappella*-Kompositionen darzubieten. Seit 1995 wird der Chor von Naomi Munakata geleitet und hat seitdem bei zahlreichen Konzerten mit renommierten Orchestern und Dirigenten gearbeitet. Der Chor nimmt teil an den regulären Konzertreihen des São Paulo Symphony Orchestra und hat Werke wie Pendereckis *Seven Gates of Jerusalem*, Britten's *Spring Symphony* und Waltons *Belshazzar's Feast* in Brasilien erstaufgeführt. In den Jahren 1999 und 2001 wurde er als Bester Chor mit dem Carlos Gomes Award ausgezeichnet.

Das **São Paulo Symphony Orchestra** (OESP) gilt heute als das bedeutendste Orchester Lateinamerikas. Seit 1997 von John Neschling geleitet, hat das Orchester Wandlungen durchlaufen, die es zu einem neuen Qualitätsmaßstab der brasilianischen Kunst, Kultur und Erziehung gemacht haben. Mit Unterstützung der Regierung hat das Orchester das Maestro Eleazar de Carvalho Musikedukationszentrum, eine Abonnementreihe, verschiedene Education-Programme und Ehrenamt-Projekte sowie einen Verlag namens Criadores do Brasil etabliert.

Die vielseitigen Orchesterkonzerte, bei denen Meisterwerke des internationalen Repertoires auf Aufführungen und brasilianische Kompositionen treffen, bringen einige der renommiertesten Solisten und Dirigenten nach Brasilien. Zu den jährlich über 60 Gastmusikern gehören Kurt Masur, Krzysztof Penderecki, Josep Pons, Barbara Hendricks, Sergei Leiferkus, Nelson Freire, Stephen Kovacevich, Emmanuel Pahud, Pepe Romero, Gérard Caussé, Midori und Leonidas Kavakos.

John Neschling wurde in Rio de Janeiro geboren; er studierte Klavier und Dirigieren – letzteres bei Hans Swarowsky und Reinhold Schmid in Wien sowie bei Leonard Bernstein und Seiji Ozawa in Tanglewood. Zu den internationalen Dirigierwettbewerben, die er gewonnen hat, gehören Florenz (1969), London Symphony Orchestra (1972) und La Scala (1976). Talent und musikalische Berufung liegen in Neschlings Familie: Er ist ein Großneffe sowohl des Komponisten Arnold Schönberg wie des Dirigenten Arthur Bodanzky. In den 1980er Jahren war er Musikalischer Leiter der Stadttheater von São Paulo und Rio de Janeiro. In Europa hat er die Theaterorchester von São Carlos (Lissabon), Sankt Gallen (Schweiz), Massimo (Palermo) und der Opéra de Bordeaux geleitet, daneben war er residenter Dirigent der Wiener Staatsoper. 1996 gab er sein USA-Debüt, als er *Il Guarany* von Carlos Gomes an der Washington Opera (mit Plácido Domingo in der Rolle des Peri) dirigierte. Darüber hinaus hat er Film-, TV- und Schauspielmusik komponiert. Der Künstlerische Leiter und Chefdirigent des São Paulo Symphony Orchestra (seit 1997) ist seit 2003 Mitglied der Brasilianischen Musikakademie. Er ist mit der Schriftstellerin Patrícia Melo verheiratet und lebt in São Paulo.

Les années 1920 furent celles des *Choros* pour Villa-Lobos, tout comme la décennie suivante devait voir la sortie des *Bachianas*. Si ces dernières œuvres, conçues sous l'égide de Bach, représentaient un désir de redécouvrir la forme «classique» après le retour du compositeur au Brésil en 1930, les *Choros*, forts de leurs liens solides avec l'Europe, montrent une invention audacieuse. En eux, Villa-Lobos donne libre cours à une abondance d'idées musicales et développe une orchestration basée sur des associations hardies : en ce sens, l'inclusion d'instruments exotiques et populaires n'est pas seulement un trait pittoresque et divertissant, mais le résultat d'un processus qui, dans chaque œuvre, étend toujours plus loin l'exploration des timbres.

Composé en 1924, *Choros no 2* fut créé à São Paulo le 18 février 1925 après le retour de Villa-Lobos d'un séjour en Europe. L'œuvre est dédiée au théoricien du modernisme brésilien Mário de Andrade – un «palier plus haut» en termes intellectuels en comparaison à la dédicace du *no 1* au compositeur populaire Ernesto Nazareth. Il s'agit d'un duo pour flûte et clarinette, deux instruments favorisés par les *chorões* ou «interprètes de choros». L'œuvre commence en rejetant toute idée de clarté structurale ; on a l'impression d'une improvisation sans organisation claire, avec une tonalité indéterminée, des changements constants d'armature et des rythmes simultanés mais non-reliés. La flûte tombe enfin sur un thème évocateur d'origines populaires ; mais elles sont transformées par des inventions libres et inattendues.

Daté de 1925, *Choros no 3* est le premier de la série à rassembler un groupe complexe : clarinette, basson, saxophone, trois cors, trombone et un chœur d'hommes à quatre voix. Si, ainsi que montré dans les *nos 1* et 2, le principe du *Choros* (originaire des sérénades des *chorões*) est surtout urbain, le *no 3* montre clairement la liberté avec laquelle le compositeur considérait le concept. Il acquiert un ton national, idéologique même, avec son attraction pour les origines profondément ancrées – et hautement fictives – dans la culture indigène. Comme Mário de Andrade l'a fait dans son roman *Macunaíma* quelques années plus tard, Villa-Lobos recyccla le concept romantique de l'Indien.

Dans cette œuvre, Villa-Lobos fait un usage répété des thèmes *Nazani Ná* et *Noal anauê* des indiens Parecis, thèmes qui ont été enregistrés par l'anthropologue Edgar Roquette-Pinto. Il devait revenir au second de ces thèmes, *Noal anauê*, dans la troisième suite de *Descobrimento do Brasil (Découverte du Brésil)*. *Choros no 3* est sous-titré : *Pica-Pau (Pic)*. Un passage caractérisé comme très rythmé présente une écriture onomatopéique, imitant le son de l'oiseau qui donne des coups de bec sur une branche. Les lignes mélodiques souples, étendues et sinueuses reposent sur un rythme obsédant et énigmatique.

La dimension idéologique devient évidente à la fin. Après la récitation tout au long de l'œuvre de paroles indigènes et onomatopéiques, le chœur d'hommes termine avec l'exclamation « Brazil ! » Dans sa critique d'une exécution de l'œuvre sous la direction du compositeur le 30 novembre 1926, son ami Manuel Bandeira écrit : « l'unité du *choro* [sic] me sembla douteuse avec le *Nozanina-Orekuá* au début et ce « Brazil ! Brazil ! » excentrique à la fin. Je ne pense pas qu'il se voulait ironique (quand les gens échouent de nos jours, ils appellent cela de l'ironie). Je crois plutôt que Villa avait besoin d'un mot – n'importe lequel – se terminant par « il ». Il choisit Brazil. Je crois que « baril » aurait été mieux. »¹ Ce poète des petites choses, que toute éloquence dégoûtait, et encore plus les exclamations grandiloquentes, toucha un point sensible. L'œuvre est un trésor d'imagination musicale. Mais Bandeira voyait avec méfiance les stratagèmes du patriotisme qui peuvent embrasser entre autres le néo-indianisme de Villa-Lobos.

Par contre, une exécution de *Choros no 3* à Paris en 1927 enthousiasma les critiques : « C'est la première fois qu'en Europe on entend des œuvres venues de l'Amérique latine et qui apportent avec elles les enchantements des forêts vierges, des grandes plaines, d'une nature exubérante, prodigue en fruits, en fleurs, en oiseaux éclatants... On peut avoir une autre conception de l'art musical, on ne saurait rester indifférent à des œuvres de cette puissance... »² Henri Prunières communique ici quelques observations sur les parfums enivrants livrés par Villa-Lobos et qui devaient tant séduire les goûts étrangers. En mettant toutefois de côté le cadre exotique, la fraîcheur de la créativité n'en est pas moins réelle.

Choros no 10 est l'œuvre pour orchestre la mieux connue de Villa-Lobos. La première partie ressemble à un prélude tout en dessinant un paysage et une sorte d'attente. Le paysage est rempli de chant d'oiseaux ; l'attente est tissée par des moments résonnants remplis d'annonces de l'avenir. Un territoire musical, terrestre – formé d'érosions et de forêts vierges – incorpore graduellement des rythmes primitifs, introduisant ainsi une présence humaine dans la densité végétale. Une phrase sinueuse à la clarinette frémit pendant une incantation calme pleine du gazouillis du piccolo et de la flûte et de cliquetis de shakers. Le rythme prend forme finalement, un *ostinato* énergique, et le chœur entre avec des onomatopées que Villa-Lobos prétend être incas mais que Marcel Beaufils a décrit comme « un bruit de maracas humaines, sur des <k>, des <r>, et toutes consonnes percutantes, des voyelles s'y accrochant par séries plus ou moins uniformes – <jakata kamaraja tékéré kiméréjé> ». »³

Ce monde primitif, sauvage, ne reste pas isolé. Villa-Lobos y ajoute un rappel du sérénadeur urbain. « La réaction de l'homme civilisé quand il est confronté avec la nudité de la nature », ainsi que l'exprime le compositeur, ou plutôt la superposition d'impressions imaginées de l'exubérance de la nature et des Indiens (également imaginaires, qu'ils soient « Incas » ou « Parecis »), dans l'esprit du sérénadeur. Villa-Lobos suggère la mélodie d'une polka, *Yara*, écrite par Anacieto de Medeiros. En 1909, quelques années après la publication de la polka, le poète Catulo da Paixão Cearense y a ajouté des vers qu'il intitula *Rasga o Coração*. *Choros no 10* acquit ainsi le sous-titre sous lequel il est le mieux connu. (Il a aussi un autre nom : *Jurupary*, le titre d'un ballet créé par Serge Lifar pour cette partition.)

La descendance de Catulo da Paixão Cearense poursuivit plus tard Villa-Lobos pour violation de droits d'auteur et le compositeur dut retrancher les paroles de la mélodie. Il les remplaça par une vocalise sur « a » et la seconde édition de la partition ne renferma ni les paroles ni le sous-titre. Aujourd'hui, l'œuvre est habituellement jouée avec le texte original. *Choros no 10* fut composé en 1926 et créé à Rio de Janeiro sous la direction de Villa-Lobos.

A la fin de la décennie, Villa-Lobos finit son cycle de *Choros*. Les années 1928 et

1929 furent fécondes et il commença simultanément la composition des dernières œuvres dont le numérotage n'est pas strictement chronologique. *Choros no 12* et *Introduction aux Choros* datent de 1929. Les *Deux Choros (bis)* sont de 1928. Ce furent des années de gloire et de maturité pour le compositeur qui était alors en pleine possession des moyens techniques de la composition musicale et qui s'était taillé une place sur la scène internationale.

Le compositeur mûr s'épancha dans des œuvres monumentales. Il dit : « [*Choros no 11*] est fort, gros et robuste, comme un éléphant. Il y en a qui préféreraient un petit rat blanc. Ces gens ne pourront évidemment jamais apprécier ni comprendre *Choros no 12*. Mais qu'importe : le monde aura toujours de la place pour des éléphants et pour de petits rats blancs. »

L'orchestration de cet éléphant particulier est extravagante. Elle couvre de puissantes accumulations et des transparences délicates, passant des larges composés soniques à la sensibilité de la musique de chambre. Il s'y trouve un aspect rhapsodique, une juxtaposition d'insistence rythmique et de rêverie. On entend une allusion à la mélodie *Estrela é Lua nova*, un thème brésilien d'origine africaine que Villa-Lobos utilisa aussi dans ses *Canções típicas brasileiras* [*Chansons typiquement brésiliennes*]. Une valse urbaine émerge, un trait répétitif dans la série des *Choros*. On trouve aussi un « esquinado », une danse populaire brésilienne maintenant oubliée. Il est remarquable cependant que ces différents traits apparaissent de manière très équilibrée. Tout est relié par l'énergie créatrice souveraine de Villa-Lobos.

Dédié au musicologue José Cândido de Andrade Muricy, *Choros no 12* fut créé à Boston le 21 février 1945 par l'Orchestre symphonique de Boston dirigé par Villa-Lobos.

L'*Introduction aux Choros* fut ajoutée après coup, une fois le cycle terminé en 1929. C'est un prélude, un début, une entrée monumentale au tout. Villa-Lobos y voyait une introduction à une exécution complète du cycle. Il revint aux thèmes présentés tout au long de la série, démontrant ainsi la fonction classique entière de l'ouverture symphonique nourrie par des thèmes importants. Adhamar Nóbrega a fait remarquer : « Vers la fin, au cours d'un passage doux, une guitare apparaît avec une cadence libre *ad libitum*,

spécialement comme préparation au *Choros no 1* qui suit immédiatement après... » A la fois portail et clé, l'*Introduction aux Choros* montre à l'auditeur que la série doit être considérée comme une seule entité. Cela nous permet de comprendre la perspicacité de l'observation de Pierre Vidal : « Les *Chôros* secrètent leur propre logique. Avec la diversité du matériau qu'ils véhiculent, leur harmonie originale, leur polyrythmie et leur virtuosité instrumentale, ils représentent Villa-Lobos au sommet de ses audaces des années vingt et ont été considérés comme l'apport le plus important du Brésil à la musique du vingtième siècle ». ⁴

Si l'*Introduction aux Choros* forme l'ouverture, les *Deux Choros (bis)* pour violon et violoncelle constituent une ravissante petite coda pour le cycle. Dans le cas d'une exécution intégrale des *Choros*, les deux petites pièces seraient jouées comme rappels. Elles forment une œuvre courte en deux mouvements. Dans le premier, un rythme curieux mène à un passage central de mélancolie rêveuse. Le second mouvement commence avec de beaux accords étranges et continue comme une improvisation sans rythme, donnant l'impression d'un récitatif qui parle de mondes inconnus. Le *fugato* animé, le *pizzicato* du violoncelle, l'éloquence du bref finale : tout élément dans les deux petites pièces est modelé avec l'audace et l'élégance de l'esprit d'avant-garde de l'époque.

Villa-Lobos a voyagé au Brésil en 1930 dans l'intention de retourner peu après à Paris. Il y avait laissé son appartement meublé et toutes ses possessions. Mais la révolution d'octobre 1930 qui porta momentanément Getúlio Vargas au pouvoir interdit tout paiement à l'étranger. Villa-Lobos ne put envoyer la somme nécessaire pour son loyer et il fut expulsé en son absence. On croit que la perte de *Choros nos 13 et 14* date de ce moment. Ils furent probablement composés en 1928 (*no 14*) et 1929 (*no 13*). Nous avons l'analyse propre du compositeur de ces œuvres avec quelques exemples musicaux. ⁵ *Choros no 13* demandait deux orchestres fournissant un soutien à un groupe traité comme le point central de l'œuvre. *Choros no 14* rassemblait un grand nombre d'exécutants et, dans les parties vocales, Villa-Lobos utilisait apparemment des quarts de tons.

Malgré cette perte, le cycle des *Choros* représente un accomplissement admirable, le résultat d'un projet musical exceptionnellement ambitieux qui, malgré la diversité de

ses idées, constitue une unité cohérente à la richesse prodigieuse – un tout musical d’une originalité époustouflante.

© *Jorge Coli* 2008

¹ BANDEIRA, Manuel, *Andorinha, andorinha*. Cité dans NÓBREGA, Adhemar, *Os Choros de Villa-Lobos*.

² PRUNIÈRES, Henri, *Revue Musicale*, janvier 1928.

³ BEAUFILS, Marcel, *Villa-Lobos, Musicien et Poète du Brésil*.

⁴ VIDAL, Pierre, *Visages de Villa-Lobos*, les notes de *Villa-Lobos par lui-même*, un recueil d’enregistrements historiques.

⁵ Reproduit en fac-similé dans NÓBREGA, Adhemar, *Os Choros de Villa-Lobos*.

Le **Coro da OSESP** (Chœur de l’Orchestre symphonique de São Paulo) fut fondé en 1994, dans le but de présenter des œuvres pour chœur et orchestre ainsi qu’*a cappella*. Naomi Munakata dirige le groupe depuis 1995 ; au cours de ces années, le chœur a participé à de nombreux concerts avec des orchestres et des chefs renommés. Il collabore à la série des concerts réguliers de l’Orchestre symphonique de São Paulo et, avec l’orchestre, il a présenté les créations brésiliennes de *Seven Gates of Jerusalem* de Penderecki, *Spring Symphony* de Britten et *Belshazzar’s Feast* de Walton. Il a reçu le prix Carlos Gomes pour Meilleur Chœur en 1999 et 2001.

L’**Orchestre symphonique de São Paulo** (OSESP) est maintenant considéré comme l’orchestre le plus important de l’Amérique latine. Depuis 1997, sous la direction de John Neschling, la formation s’est transformée en un nouveau repère de qualité et d’excellence en art, culture et éducation au Brésil. Grâce à l’aide du gouvernement national, l’ensemble a mis sur pied le Centre de documentation musicale Maestro Eleazar de Carvalho, une série d’abonnements à ses concerts, divers programmes éducatifs et groupes de volontaires ainsi qu’une maison d’édition appelée Criadores do Brasil.

L’orchestre attire au Brésil certains des solistes et chefs les plus renommés dans des programmes éclectiques alliant de grandes œuvres du répertoire international à des créations mondiales et à des compositions brésiliennes. Plus de 60 musiciens invités visitent l’orchestre chaque année ; parmi eux se trouvent Kurt Masur, Krzysztof Pend-

recki, Josep Pons, Barbara Hendricks, Seigei Leiferkus, Nelson Freire, Stephen Kovacevich, Emmanuel Pahud, Pepe Romero, Gérard Caussé, Midori et Leonidas Kavakos.

Né à Rio de Janeiro, **John Neschling** a étudié le piano et la direction avec Hans Swarowsky et Reinhold Schmid à Vienne, et avec Leonard Bernstein et Seiji Ozawa à Tanglewood. Parmi les concours internationaux de direction qu'il a gagnés nommons ceux de Florence (1969), de l'Orchestre symphonique de Londres (1972) et de La Scala (1976). Le talent et la vocation musicale font partie de l'histoire de la famille Neschling : le compositeur Arnold Schoenberg et le chef d'orchestre Arthur Bodanzky étaient les grands-oncles de John.

Dans les années 1980, il fut directeur musical des théâtres municipaux de São Paulo et Rio de Janeiro au Brésil; en Europe, il a dirigé le théâtre São Carlos (Lisbonne), St-Galle (Suisse), Massimo (Palerme) et Opéra de Bordeaux en plus d'être chef en résidence de l'Opéra national de Vienne. Il fit ses débuts aux Etats-Unis en 1996 en dirigeant *Il Guarany* de Carlos Gomes à l'Opéra de Washington avec Plácido Domingo dans le rôle de Peri.

Il a aussi composé plus de 60 œuvres pour le cinéma, le théâtre et la télévision. Directeur artistique et chef principal de l'Orchestre symphonique de São Paulo depuis 1997, John Neschling est membre de l'Académie de musique du Brésil depuis 2003. Il a épousé l'écrivain Patrícia Melo et vit à São Paulo.

5 CHOROS No. 3, 'PICA-PAU'

The text of Choros No. 3 incorporates onomatopoeia and Amerindian chants collected by the anthropologist Edgar Roquette-Pinto. In the score printed by Editions Max Eschig is a translation of the chant 'Nozani Ná' of the Parecis Indians.

It is time to drink

It is time to eat

Let us eat kozetoza [a dish made of corn]

Let us drink oloniti [an alcoholic drink made of corn].

6 CHOROS No. 10, 'RASGA O CORAÇÃO'

At its first entry the choir sings a text of an almost percussive nature, which according to the composer was of Amerindian origins. Later on, extracts from the poem 'Rasga o Coração' by Catulo da Paixão Cearense (1863–1946) appear in various parts.

Se tu queres ver a imensidão do céu e mar,
Refletindo a prismatização da luz solar,
Rasga o coração, vem te debruçar,
Sobre a vastidão do meu penar!

Sorve todo o olor que anda a recender
pelas espinhosas florações do meu sofrer!
Vê se podes ler nas suas pulsações
as brancas ilusões e o que ele diz no seu gemer
e que não pode a ti dizer nas palpitações!
Ouve-o brandamente, docemente palpitar.
Casto e purpural, num treno vespéral,
mais puro que uma cândida vestal!

Rasga-o, que hás de ver lá dentro a dor
a solução

Sob o peso de uma cruz de lágrimas, chorar!
Anjos a cantar preces divinais,
Deus a ritmar seus pobres ais!
Rasga-o, que hás de ver...! Ah!

If you wish to see the immensity of sky and sea,
Reflecting like prisms the rays of the sun,
Tear out my heart; come and bow down
Before the vastness of my pain!

Inhale all the perfume which is released
by the thorny flowerings of my suffering!
See if you can read in its pulsating beats
its innocent illusions and that which its sighs conveys
and that it cannot tell you in its tremblings!
Listen as it gently, sweetly trembles.
Chaste and red, in an evening lament,
purer than a vestal virgin!

Tear out my heart, you who wish to see the
sobbing pain inside,
crying under a heavy cross of tears!
Angels singing holy prayers,
God beating time to its sad groans!
Tear it out, you who wish to see... Ah!

The Complete *Choros*

São Paulo Symphony Orchestra · John Neschling

Previously released:



Nos 5, 7 & 11

BIS-CD-1440

with Cristina Ortiz, piano

Diapason d'Or *Diapason*

10/10 *Classics Today*

5 Stelle *Musica*

„Exzellente Darbietungen und eine einwandfreie Klangqualität“

klassik.com

« le jeu [de Cristina Ortiz] est coloré et dansant et nous plonge au cœur des ruelles animées de Rio. »

Le Monde de la Musique



Nos 1, 4, 6, 8 & 9

BIS-CD-1450

10/10 *Classics Today*

Editor's Choice *Gramophone*

‘John Neschling leads his São Paulo forces in performances that offer the last word in glittering color and rhythmic exuberance, engineered with maximum realism and impact.’

Classics Today.com



RECORDING DATA

Recorded at the Sala São Paulo, São Paulo, Brazil

Recording equipment: Neumann microphones; Stagetec Truematch microphone preamplifier and high resolution A/D converter;
MADI optical cabling; Yamaha 02R96 digital mixer; Sequoia Workstation; B&W Nautilus 802 loudspeakers; STAX headphones
Executive producer: Robert Suff

Choros No. 2

Recorded in December 2003

Recording producer: Marion Schwebel. Sound engineer: Ingo Petry. Digital editing: Elisabeth Kemper

Introduction to the Choros; Choros Nos 3 & 12

Recorded in February 2005

Recording producer: Ingo Petry. Sound engineer: Uli Schneider. Digital editing: Bastian Schick

Two Choros (bis); Choros No. 10

Recorded in February 2005

Recording producer and digital editing: Uli Schneider. Sound engineer: Ingo Petry

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Jorge Coli 2008

Translations: Horst A. Scholz (German); Arlette Lemieux-Chené (French)

Front cover painting: Clóvis Graciano, *Músicos* (1971). By kind permission of Projeto Clóvis Graciano, São Paulo, Brazil

Photograph of John Neschling: © João Musa

Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd, Saltdean, Brighton, England

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40

info@bis.se www.bis.se

BIS-CD-1520 © & ® 2008, BIS Records AB, Åkersberga.



Heitor Villa-Lobos

BIS-CD-1520