

BIS



Heitor Villa-Lobos *Choros Nos 5 · 7 · 11*

Cristina Ortiz *piano*
São Paulo Symphony Orchestra
John Neschling

VILLA-LOBOS, HEITOR (1887–1959)

- CHOROS No. 11 for piano & orchestra (1928) *(Max Eschig)* 62'52
- 1 *Allegro preciso ma non troppo (attacca)* 21'02
- 2 *Adagio (attacca)* 15'39
- 3 *Allegro moderato* 26'09
- CRISTINA ORTIZ *piano*
SÃO PAULO SYMPHONY ORCHESTRA (OESP)
JOHN NESCHLING *conductor*
- 4 CHOROS No. 5, 'ALMA BRASILEIRA' 5'02
for piano (1925) *(Villa-Lobos Music Corporation)*
CRISTINA ORTIZ *piano*
- 5 CHOROS No. 7, 'SETTIMINO' 9'15
for winds, violin & cello (1924) *(Max Eschig)*
Ensemble from the SÃO PAULO SYMPHONY ORCHESTRA
BÜLENT EVCIL *flute* · ARCÁDIO MINCZUK *oboe*
SÉRGIO BURGANI *clarinet* · NAILOR AZEVEDO 'PROVETA' *alto saxophone*
JOSÉ ARION LINAREZ *bassoon* · CLÁUDIO CRUZ *violin*
ALCEU REIS *cello* · ARMANDO YAMADA *tam-tam*

TT: 78'06

Throughout life, Villa-Lobos changed his own life story. He created fables, inventing a past. In his catalogue, he included compositions which he had never written, and attributed incorrect composition dates to certain works in order to make them appear more pioneering. Many of these dates, although still accepted today, await closer examination. He decided to become a ‘tropical’ composer in Paris, when he noticed the vogue for a barbarian exoticism that was flourishing there in the 1920s: Florent Schmitt called it *néo-sauvage*. He incorporated long and bohemian trips into his biography, greatly expanding on a more prosaic reality. With regard to these youthful trips, Lisa Peppercorn, a great specialist on Villa-Lobos, has observed: ‘To trace the route of such long excursions on the map... is enough to show how highly improbable it was that Villa-Lobos and his friends visited all these parts of the country’. He always tried to conceal the obvious European influence of his early years, a period marked by Saint-Saëns, Vincent d’Indy or Debussy.

These preliminary observations are important. They allow us to debunk the myth, the belief in a *brasildade*, or ‘Brazilianess’, springing directly from the personality of a Villa-Lobos who had been imbued with a ‘national’ identity from early childhood. Discarding this fantastic myth, we may *a posteriori* arrive at a much more credible ‘construction’. It is also necessary to remember that it was only in the 1920s, and precisely with the *Choros*, that the decidedly Brazilian character of Villa-Lobos asserted itself – that is, at the time of his long and frequent visits to Paris.

‘By visiting Paris and the rest of Europe in the 1920s,’ – wrote the Finnish musicologist Eero Tarasti¹ – ‘Villa-Lobos understood what the composer’s social position was in Europe at that moment: above all, he was of interest to the European musical world as an interpreter of the Brazilian character with the rhythms of primitive strength of his compositions and the characteristic harmonies and folkloric melodies that reflected the diversity of the colours of the tropics’.

It seems very clear that Villa-Lobos ‘took advantage’ of such exoticism. He knew the Europeans wanted *les saveurs et les accents de sensuel exotisme*, to quote a phrase that Cortot² coined to characterize him and Darius Milhaud. Consequently he com-

posed Brazilian music in Europe, thus ensuring his standing as ‘tropical’ composer.

In this context, the *Choros* occupy a crucial position. Thanks to Villa-Lobos himself, his music assumed the role of a ‘Brazilian soul’ (*alma brasileira*). The Romantic notion of ‘the soul’ includes the concept of a highly purposeful inner essence; as for ‘Brazilian’, the word cannot be truly understood without placing it in its true context as an ideological construct. For Villa-Lobos a personal, vague and powerful feeling (‘to feel Brazilian’) became an imperative. It is prudent to consider that while the work of Villa-Lobos plays a decisive role within the culture that existed and exists in Brazil, it is neither its synthesis nor its essence – among other reasons because the first of these two concepts, albeit seductive, is impossible to achieve, whereas the second does not exist.

Instead of diminishing the composer, this makes him even more worthy of our esteem. Villa-Lobos is not great because he is Brazilian. He is great because he is great, and that is that.

This being said, it is nevertheless important to realize how this programme of ‘Brazilianness’ develops within the composer’s work. Taking into account his later revisions and the alteration of the composition dates of several works, his early works, while composed in Brazil, could hardly be called Brazilian. In *Villa-Lobos I and II*³, Mário de Andrade remembered the clearly international character of the pieces presented during the ‘Week of Modern Art’ held in São Paulo in 1922. This was probably because Villa-Lobos did not have many ‘Brazilian’ things to offer. It is a fact that a very large part of his compositions prior to 1922 have an indisputably French flavour. As we have already mentioned, it was also in Paris that he made his ‘Brazilianness’ into a programme. This would, above all, be concentrated in the *Choros*.

There is a note included in some of the scores to the *Choros* published by Editions Max Eschig: ‘The *Choros* represents a new form of musical composition, in which the different modalities of indigenous and popular Brazilian music are synthesized, having as its main elements rhythm and whatever melody of popular character that emerges now and again at random, always modified according to the composer’s personality. The harmonic processes are, equally, an almost complete stylization of the original.

The word “serenade” may give an approximate idea of the meaning of *Choros*.’

Thus, first of all, the idea of a national synthesis appears: it is the programme. Then come the rhythm and the popular melodies. But emerging ‘now and again’: the random character excludes them from the structuring principle. And if the harmony is ‘an almost complete stylization’, the stylization becomes more important than the original. Finally the idea of the ‘serenade’ appears, as if evoking an atmosphere.

Villa-Lobos gave a talk on the *Choros* in Paris in 1958, one year before he passed away. He was no longer referring to a form, adding that Chopin could not define what a polonaise is, or a ballade. They are just names: the composer takes refuge in what is a mere denomination. He went on to state that if a symphony introduces exotic themes and instruments, it mustn’t be called a symphony. Might we therefore ask ourselves if the *Choros* could not be an exotic symphony?

Villa-Lobos very much insisted on the emotional character of the *Choros*. Is it thus to be considered as a genre, even if an ill-defined one? He concluded in an almost ascetic manner: to take as the point of departure the customs of popular music and transform them into great music, into what he termed ‘intellectual music’.

It seems to me that one of the most important of Villa-Lobos’s points is the reference to symphonies. Not that the *Choros* are, in any respect, symphonies. But the reference implies a clear concern with an elevated and complex musical structure, if not with an established form. The *Choros* by Villa-Lobos are anything but exotic in their exposition – achieved with great skill and clarity – of points that allow us to recognize this paradox of predictable unfamiliarity. One only has to compare this music with *Le Bœuf sur le toit* by Milhaud, who some years earlier had used themes and rhythms encountered in Brazil. It is a work of vivid colours, of dance beats, delightful in its sunny energy. In fact it offers a view of the ‘Brazilian soul’ that is much more common today, because it is lively and carnivalesque. At the time during which the *Choros* were composed, on the other hand, Brazilians regarded themselves as a melancholic people.

The *Choros* were composed for very varying formations and numbers of players. They do not fit into rigid structures: Villa-Lobos insisted very much on the principle of

improvisation that governs the ‘chorões’ (the members of a group that plays *choros*). This leads to a rhapsodic aspect that is essential in these works: the structure is not decided upon beforehand, but unfolds in the writing of the work. Much less rigorous than the *Bachianas Brasileiras*, the *Choros* attain a happy and bold freedom of invention that cannot be found in the composer’s other works, however sublime they are.

Composed in Rio de Janeiro and dedicated to Arnaldo Guinle, *Choros No. 5* (subtitled *Alma brasileira*) was written for piano, in contrast to the large forces of the preceding *Choros*, and begins in an intimate manner. At the beginning of the score, the composer asks for the right hand to be ‘vague and highly distinct’ and for the left to be ‘murmuring and highly rhythmical’. How is the performer to understand ‘vague and highly distinct’? ‘Vague’, in the sense of day-dreaming, of the idle hours towards the end of the afternoon, perhaps; and ‘highly distinct’ in view of the clearly articulated low notes found in the murmured rhythm. There is a touch of serenade, as the musicologist Adhemar Nóbrega has pointed out so eloquently: ‘Very intentionally, the composer makes us hear, simultaneously, the implacable rhythmic outline of the accompaniment and the free and relaxed melody, giving a veiled impression of *rubato*, of the delay of the melodic expression, which is characteristic of serenaders’. The central part cuts short the suggestion of languor in order to insert a nucleus of powerful rhythm. Finally there is a return to the initial section. Villa-Lobos concludes *Alma brasileira* with this dual impression: forlornness and forceful rhythms.

The wonderful *Choros No. 7, Settimino*, composed in 1924, a ‘synthesis of syntheses’ as the composer described it, was first performed in Rio de Janeiro in 1925. It is scored for flute, oboe, clarinet, bassoon, saxophone, violin and cello, to which is added a tam-tam played off-stage. It is the last of the *Choros* to be composed for a chamber group. Something in its rhythm evokes *The Rite of Spring*, disguising itself behind influences from indigenous Brazilian music. The collage principle (which is also evident in other *Choros*), the superimposing of polkas and fragmented waltzes, of laments and rhythms, brings to mind the works of Charles Ives. There is an old recording conducted by Villa-Lobos in Rio de Janeiro in 1934: with a certain indolence, it

reveals a conception that abolishes any rigidity and in fact suggests the improvisation that the composer sought among the performers of *choros*.

Choros No. 11 is the longest of the series. Written in 1928 and dedicated to Rubinstein, it was performed for the first time in Rio de Janeiro in 1942, conducted by Villa-Lobos. With its abundant, generous orchestration, 'it is the most remarkable of all his works' (Eero Tarasti). As the composer acknowledged, the form may recall that of the concerto grosso, but it is an inflated concerto grosso, immense, transformed into a truly romantic concerto for piano, both in terms of the intensity of the passionate, melancholic and always eloquent feelings, and of the virtuosity demanded of the soloist, for whom Villa-Lobos wrote some very challenging cadenzas. This is far from the prodigious avant-gardism of for instance *Choros No. 8*, so clear, so easy to date just by listening to it. In *Choros No. 8* there is joy in relishing discoveries, in preserving the transparency, like a painter who reveals strokes, specks, effects, throwing them on a background that leaves large parts of the canvas visible. Here, on the contrary, there is a dense flow that forever sweeps along every sonic discovery with it.

Choros No. 11 is a work of exceptional size, grandeur and conception, and precisely for this reason it is rarely performed, as witness the lapse of fifteen years between its composition and its première. The large orchestral forces and great length have in no way compromised the meticulous quality of the orchestration; rather the opposite. In this work one finds an element of soul, less Brazilian than intensely human, far removed from any experimentation or attempts at representation.

© *Jorge Coli 2008*

¹ TARASTI, Eero, *Presence of Villa-Lobos* – Volume 9.

² CORTOT, Alfred, *La Musique française de Piano*.

³ Cit. in COLI, Jorge, *Final music*.

Cristina Ortiz's colourful and passionate performances in recital and with some of the world's top orchestras have earned her the accolade as one of the *grandes dames* [*De Volkskrant*] of the piano. Her natural musicality and her masterful, untiring commitment to honest playing have ensured her a place among the most respected pianists in the world. Throughout her extensive career she has performed with orchestras such as the Berlin and Vienna Philharmonic Orchestras, Chicago Symphony Orchestra, Philharmonia Orchestra and the Royal Concertgebouw Orchestra, under conductors including Neeme Järvi, Mariss Jansons, Kurt Masur, André Previn and David Zinman.

A recording career of some thirty albums proves that Cristina Ortiz's unique skills as a pianist reach well beyond the concert platform. Her recordings continue to enjoy sustained public and critical acclaim for interpretations of a most eclectic repertoire, ranging from Beethoven and Brahms to Rachmaninov, Villa-Lobos and Stenhammar. Cristina Ortiz began studies in her native Brazil before moving to Paris with a scholarship where she worked with Magda Tagliaferro. After winning a gold medal at the third Van Cliburn Competition in Texas, she went on to complete her studies under the guidance of the legendary Rudolf Serkin at the Curtis Institute of Music of Philadelphia before choosing to settle in London. Currently, between recitals and concerto performances, she divides her time between teaching privately and giving masterclasses. She has recently collaborated with the cellist Antônio Meneses and Dimitri Ashkenazy, as well as with the Chilingirian Quartet in the south of France, where in 2006 she successfully organized her first informal festival of chamber-music-plus-jazz.

The **São Paulo Symphony Orchestra** (OESP) 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.



CRISTINA ORTIZ

Na medida em que ia avançando na vida, Villa-Lobos mudava sua própria história. Construía fábulas, inventando um passado. Incluía em seu catálogo composições que nunca tinha escrito, atribuía datas falsas e precoces a certas obras para conferir-lhes um caráter precursor: muitas, ainda hoje aceitas, esperam por um controle rigoroso. Decidiu tornar-se um compositor ‘tropical’ em Paris, ao perceber a voga de um exotismo bárbaro que ali então florescia nos anos de 1920: Florent Schmitt o chamou de *néo-sauvage*. Passou a incorporar à sua biografia viagens extensas e boêmias, ampliando muito uma realidade mais prosaica. Lisa Peppercorn, grande especialista em Villa-Lobos, observa a respeito dessas viagens juvenis: “Traçar o trajeto de tais périplos no mapa (...) basta para mostrar o quanto é altamente improvável que Villa-Lobos e seus amigos tenham visitado essas partes do país”. Sempre procurou ocultar a evidente formação europeia dos seus primórdios, momento marcado por Saint-Saëns, Vincent d’Indy ou Debussy.

Estas preliminares são importantes. Elas permitem derrubar o mito, a crença numa brasilidade ‘autenticamente’ surgida da personalidade de Villa-Lobos, impregnada de um ser ‘nacional’ desde sua gênese infanto-juvenil. Ao invés do mito prodigioso, teríamos o ‘constructo’, *a posteriori*, muito mais plausível. Pois é preciso lembrar que, de todos os modos, apenas com os *Choros*, nos anos de 1920, o caráter francamente brasileiro de Villa-Lobos se afirma. Isto é, no momento de suas longas e freqüentes estadas em Paris.

“Ao visitar Paris e o restante da Europa na década de 20” – escreve o musicólogo finlandês Eero Tarasti¹ – “Villa-Lobos compreendeu qual a posição social do compositor na Europa naquele momento: ele interessava ao mundo musical europeu acima de tudo como um intérprete de brasilidade, com os ritmos de força primitiva de suas composições, harmonias próprias, melodias folclóricas que refletem a variedade das cores do trópico”.

Parece bem claro que Villa-Lobos fazia ‘render’ o exotismo. Sabia que os europeus desejavam *les saveurs et les accents de sensuel exotisme*, na imagem que Cortot² criou para caracterizá-lo e a Darius Milhaud. Ele escrevia então música brasileira na Europa, assegurando assim seu lugar de compositor ‘tropical’.

Os *Choros*, nesse âmbito, situam-se num ponto nevrálgico. A música de Villa-Lobos assumiu, graças ao próprio compositor, o papel de uma ‘alma brasileira’. A romântica noção de ‘alma’ implica numa quintessência bem ambiciosa; quanto ao ‘brasileira’, para entendê-la de fato, é preciso situá-la no seu lugar de constructo ideológico. Um sentimento pessoal, vago e poderoso (‘sentir-se brasileiro’) torna-se, com Villa-Lobos, impositivo. É mais sadio pensarmos que a obra de Villa-Lobos tem um papel crucial dentro da cultura que ocorreu e ocorre no Brasil, mas que ela não é nem sua síntese, nem sua essência. Entre outras coisas, porque a primeira dessas duas noções, à parte engodo, não é possível; e a segunda, não existe.

Isso, bem ao contrário de diminuir o compositor, o engrandece. Villa-Lobos não é grande porque é brasileiro. É grande porque é grande, e basta.

Uma vez todas essas precauções tomadas, é importante também perceber como esse programa de ‘brasilidade’ evolui dentro da produção do compositor. Sua produção inicial, no Brasil, era pouco brasileira, em que pesem as revisões interpretativas feitas por ele mesmo de sua própria gênese, incluindo nelas a alteração das datas de várias obras. Mário de Andrade lembra, em *Villa-Lobos I e II*³, o caráter altamente internacional das peças apresentadas pelo compositor na Semana de Arte Moderna, e isso porque Villa-Lobos não devia ter muita coisa ‘brasileira’ para mostrar. É fato que suas composições anteriores a 1922 são, em sua esmagadora maioria, de um galicismo indiscutível. É em Paris, também, como já assinalamos, que sua brasilidade desperta como um programa. Ela se concentrará sobretudo nos *Choros*.

Há uma explicação que acompanha algumas das partituras editadas por Max Eschig: “Os *Choros* representam uma nova forma de composição musical, na qual são sintetizadas as diferentes modalidades da música brasileira indígena ou popular, tendo por elementos principais o ritmo e qualquer melodia de caráter popular que aparece vez por outra, acidentalmente, sempre transformada segundo a personalidade do autor. Os procedimentos harmônicos são, igualmente, quase uma estilização completa do original. A palavra ‘serenata’ pode dar uma idéia aproximada da significação de *Choros*”.

Assim, aparece em primeiro lugar a idéia de uma síntese nacional: é o programa.

Depois, o ritmo e as melodias populares. Mas, surgindo ‘vez por outra’, o caráter acidental afasta o princípio estruturante. Se a harmonia é ‘quase uma estilização completa’, a estilização torna-se mais importante que o original. Enfim surge a idéia da serenata como evocatória de um ‘clima’.

Villa-Lobos deu uma palestra sobre os *Choros* em Paris, em 1958, um ano antes de morrer. Deixa de se referir a uma forma. Diz que Chopin não poderia definir o que é uma polonaise, ou uma balada. São apenas nomes: o compositor recua a apenas uma denominação. Mas diz em seguida que, se uma sinfonia introduz temas e instrumentos exóticos, ela não deveria ser chamada de sinfonia. Poderíamos então perguntar se os *Choros* não seriam sinfonias exóticas.

Villa-Lobos insiste muito no caráter sentimental dos *Choros*. Tratar-se-ia então de um gênero, mesmo se vago? Ele termina por uma espécie de ascese: partir das práticas musicais populares para transformá-las em grande música, em ‘música intelectual’, como diz ele.

Desses pontos, um dos mais importantes parece-me ser a referência à sinfonia. Não que os *Choros* sejam, de algum modo, sinfonias. Mas a alusão implica uma clara preocupação senão com uma forma fixada, ao menos com uma estrutura musical elevada e complexa. Os *Choros* de Villa-Lobos são tudo, menos exóticos, no sentido de trazerem, com facilidade e evidência, pontos que permitem reconhecer esse paradoxo de um estranhamento previsível. Basta comparar essa música com *Le Bœuf sur le toit*, de Milhaud que, anos antes, servira-se de temas e ritmos encontrados no Brasil. É uma obra de cores vivas, de pulsação dançante, saborosa em sua energia ensolarada. Por sinal, ela oferece uma visão da ‘alma brasileira’ muito mais atual, porque alegre, carnavalesca. Nos tempos dos *Choros*, ao contrário, os brasileiros viam-se a si próprios como seres melancólicos.

Os *Choros* foram compostos para formações e em tamanhos muito diferentes. Não se amoldam em estruturas rígidas: Villa-Lobos insiste muito no princípio da improvisação que preside aos chorões (os componentes de um grupo que toca choros). Daí um princípio rapsódico que paira nessas obras: a estrutura não é dada previamente, ela se

desenrola na escrita da obra. Bem menos rigorosos que as *Bachianas*, os *Choros* atingem uma liberdade feliz e audaciosa de invenção que certamente não será mais encontrada em outras obras, mesmo que sublimes, do compositor.

Composto no Rio de Janeiro e dedicado a Arnaldo Guinle, o *Choros n° 5*, que tem o subtítulo de *Alma brasileira*, ao contrário das massas arregimentadas para os precedentes, foi escrito para piano, e se inicia confidencial. O compositor pede, no início da partitura, para a mão direita “vago e bem distinto” e, para a mão esquerda, “murmurando e bem ritmado”. Como o intérprete deve entender esse “vago e bem distinto”? Vago, no sentido de devaneio, de horas vagas em fim de tarde, talvez; e “bem distinto” no sentido de bem destacado dos baixos, que se encontram nesse ritmo murmurado. Há um tom de seresta; Adhemar Nóbrega assinala bem: “Muito a propósito, o autor faz ouvir, simultaneamente, o implacável recorte rítmico do acompanhamento e o canto livre e descontraído, dando uma disfarçada impressão de rubato ou da expressão melódica se retardando, que é característica dos seresteiros”. A parte central corta a sugestão de langor para inserir um núcleo de ritmo poderoso. Enfim, retorna a secção inicial. Villa-Lobos encerra a *Alma brasileira* nessa impressão dual: abandono e pulsações veementes.

O maravilhoso *Choros n° 7, Settimino*, composto em 1924, “síntese das sínteses” como disse dele o compositor, foi interpretado pela primeira vez no Rio de Janeiro, em 1925. Os instrumentos são: flauta, oboé, clarinete, fagote, saxofone, violino e violoncelo, aos quais se acrescenta um tam-tam que deve ser tocado fora da vista do público. É o último, pela ordem, destinado a uma formação de câmara. Alguma coisa da rítmica evoca a *Sagração da Primavera*, que se traveste de inspiração indígena. O princípio de colagem (como ocorre também em outros *Choros*), de superposições, de polcas e valsas fragmentadas, de lamentos e pulsações, pode trazer (como afinidade e não como influência) à lembrança as obras de Charles Ives. Há uma antiga gravação desse *Choros*, que Villa-Lobos dirigiu no Rio de Janeiro em 1934: malemolente, ela revela uma concepção que abole qualquer rigor, sugerindo, de fato, a improvisação que o compositor buscava nos chorões.

O *Choros n° 11* é o mais longo da série. Escrito em 1928, dedicado a Rubinstein, foi apresentado pela primeira vez no Rio de Janeiro, em 1942, sob a direção de Villa-

Lobos. Ampla, generosa orquestração, “a mais notável de toda sua obra”, escreveu o musicólogo Eero Tarasti. A forma pode lembrar a do *concerto grosso*, como afirmou o compositor, mas um *concerto grosso* pletórico, imenso, transformado em verdadeiro concerto romântico para piano, tanto pela intensidade dos sentimentos apaixonados, melancólicos e sempre eloqüentes, quanto pela virtuosidade exigida do solista, para quem Villa-Lobos escreveu, aqui, terríveis cadências. Estamos longe do vanguardismo prodigioso do *Choros n° 8*, tão evidente, tão fácil de datar pela simples audição. No *Choros n° 8* há como que o prazer de saborear os achados, de respeitar a transparência, como um pintor que expõe traços, manchas, efeitos, jogando-os sobre um fundo que deixa ver largos trechos da tela. Aqui, ao contrário, há um fluxo compacto que arrebatada, em contínuo, os achados sonoros.

Obra de tamanho, grandeza e concepção excepcionais, o *Choros n° 11* é, por isso mesmo, pouco apresentado; é provavelmente o que explica o lapso de 15 anos entre a composição e a estréia. A idéia de grandes massas orquestrais, e de longa duração, não afasta, bem ao contrário, a qualidade minuciosa da orquestração. Há nele uma qualidade de alma, menos brasileira do que intensamente humana, para além de qualquer experimentação ou representação.

© Jorge Coli 2008

¹ TARASTI, Eero, *Presença de Villa-Lobos* – volume 9.

² CORTOT, Alfred, *La Musique française de Piano*.

³ Citação em COLI, Jorge, *Música final*.

As apresentações da pianista **Cristina Ortiz**, em recitais ou acompanhada de grandes orquestras, garantem o reconhecimento como uma das grandes damas [*De Volkskrant*] do piano. Sua musicalidade natural e seu comprometimento com a boa execução da música asseguram o lugar entre os pianistas mais respeitados do mundo. Ao longo de sua carreira, Cristina tocou com orquestras como as Filarmônicas de Berlim e de Viena, Sinfônica de Chicago, a Philharmonia e a Concertgebouw; sob a regência dos maestros Neeme Järvi, Mariss Jansons, Kurt Masur, André Previn e David Zinman.

Uma carreira fonográfica com cerca de trinta álbuns prova que as habilidades de Cristina como pianista vão muito além das apresentações em concertos. Seus discos encantam o público e a crítica cativos e aclamados pelas interpretações de um repertório bastante eclético, que varia de Beethoven e Brahms a Rachmaninov, Villa-Lobos e Stenhammar. Cristina iniciou seus estudos no Brasil, seu país de origem, antes de se mudar para Paris, com uma bolsa de estudos, onde trabalhou com Magda Tagliaferro. Após ganhar a Medalha de Ouro no terceiro Concurso Van Cliburn, no Texas, continuou seus estudos sob a orientação do legendário Rudolf Serkin no Instituto de Música Curtis da Filadélfia, antes de decidir fixar-se em Londres. Atualmente, entre recitais e apresentações em concertos, Cristina divide seu tempo entre aulas particulares e masterclasses. Recentemente, colaborou com o violoncelista Antônio Meneses juntamente com Dimitri Ashkenazy, bem como com o Quarteto Chilingirian no sul da França, onde, em 2006, organizou com muito sucesso seu primeiro festival informal de música de câmara e jazz.

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

Sein ganzes Leben lang veränderte Heitor Villa-Lobos die Geschichte seines Lebens. Fabulierend erfand er seine Vergangenheit. In sein Werkverzeichnis nahm er Werke auf, die er nie komponiert hatte, und versah andere Werke mit falschen Entstehungsdaten, um sie bahnbrechender erscheinen zu lassen. Viele dieser heute immer noch anerkannten Daten verdienen eine genauere Untersuchung. Als er in Paris die Popularität unzivilisierter Exotik bemerkte (Florent Schmitt sprach von *néo-sauvage*), beschloß er, ein „tropischer“ Komponist zu werden. Er arbeitete lange und exzentrische Reisen in seinen Lebenslauf ein, um eine eher prosaische Wirklichkeit interessanter zu machen. Über diese Jugendreisen hat die Villa-Lobos-Expertin Lisa Peppercorn gesagt: „Es genügt, den Verlauf solch langer Exkursionen auf der Karte nachzuverfolgen ..., um zu erkennen, wie wenig wahrscheinlich es ist, daß Villa-Lobos und seine Freunde all diese Landstriche bereist haben“. Stets war er bemüht, den offenkundigen Einfluß Europas (Saint-Saëns, Vincent d'Indy oder Debussy) auf seine frühe Schaffensphase zu verschleiern.

Diese Vorbemerkungen sind nicht unwichtig; sie erlauben es uns, jene *brasilidade* („Brasilianischheit“), die dem seit frühester Kindheit mit einer „nationalen“ Persönlichkeit versehenen Villa-Lobos' direkt entsprungen zu sein schien, als einen Mythos zu entlarven. Diese Fantasterei zu verwerfen, kann uns dabei helfen, *a posteriori* zu einem erheblich plausibleren „Konstrukt“ zu gelangen. Erinnerung sei auch daran, daß Villa-Lobos' entschieden brasilianischer Charakter sich erst in den 1920er Jahren (genauer: mit den *Choros*) Bahn brach – mithin während seiner ausgedehnten und häufigen Paris-Aufenthalte.

„Durch seine Reisen nach Paris und das übrige Europa in den 1920er Jahren“, schrieb der finnische Musikwissenschaftler Eero Tarasti¹, „verstand Villa-Lobos seine gesellschaftliche Rolle im damaligen Europa: Für das europäische Musikleben war er vor allem als ein Interpret des brasilianischen Charakters interessant: mit der urwüchsigen rhythmischen Kraft seiner Kompositionen und den charakteristischen Harmonien und Volksliedern, die die Farbenvielfalt der Tropen widerspiegeln“.

Augenscheinlich machte sich Villa-Lobos diesen Exotismus zunutze. Er wußte, daß die Europäer nach *les saveurs et les accents de sensuel exotisme* (dem Reiz und der

Würze sinnlicher Exotik) verlangten – ein Ausdruck, den Alfred Cortot² auf Villa-Lobos und Darius Milhaud münzte. Und so komponierte er in Europa brasilianische Musik, was ihm den Ruf eines „tropischen“ Komponisten sicherte.

In diesem Kontext nehmen die *Choros* eine wichtige Position ein. Dank Villa-Lobos fungierte seine Musik als „brasilianische Seele“ (*alma brasileira*). Die romantische Idee der „Seele“ basiert auf der Vorstellung von einem zweckbestimmten inneren Wesen; das Wort „brasilianisch“ hingegen kann nicht recht verstanden werden, wenn man es nicht als ideologisches Konstrukt in seinen adäquaten Kontext stellt. Für Villa-Lobos wurde ein persönliches, vages und mächtiges Gefühl („brasilianisch fühlen“) zu einem Imperativ. Zu berücksichtigen bleibt, daß das Schaffen von Villa-Lobos eine entscheidende Rolle in der Kultur Brasiliens spielt und gespielt hat, daß es aber weder ihre Synthese noch ihr Wesen ausmacht – u.a. deshalb, weil der erste dieser beiden Begriffe verlockend, aber unerreichbar ist, während der zweite nicht existiert.

Statt daß dies den Rang des Komponisten minderte, verdient er unsere Achtung umso mehr. Villa-Lobos ist ein großer Komponist, nicht weil er Brasilianer ist. Er ist groß, weil er groß ist. Soviel dazu.

Dies vorausgeschickt, ist es dennoch wichtig zu erkennen, welche Entwicklung dieser brasilianische Strang im Schaffen des Komponisten nimmt. Berücksichtigt man die späteren Revisionen und die Änderung so mancher Kompositionsdaten, können seine frühen, in Brasilien entstandenen Werke kaum „brasilianisch“ genannt werden. In *Villa-Lobos I und II*³ erinnert sich Mário de Andrade an den deutlich internationalen Charakter jener Kompositionen, die bei der „Woche der modernen Kunst“ 1922 in São Paulo aufgeführt wurden. Vermutlich hatte Villa-Lobos damals nicht viele „brasilianische“ Stücke anzubieten. In der Tat zeigt ein Großteil seiner vor 1922 komponierten Werke ein unbestreitbar französisches Flair. Und wie erwähnt, hat er das „Brasilianische“ in Paris zum Programm erhoben – und es dann vor allem in den *Choros* verdichtet.

In einigen der von den Editions Max Eschig veröffentlichten *Choros*-Partituren findet sich folgende Anmerkung: „Die *Choros* stellen eine neue Form musikalischen Komponierens dar, bei der die verschiedenen Formen indigener und volkstümlicher

Musik Brasiliens zusammengefügt werden. Die Hauptelemente dabei sind der Rhythmus und unterschiedlichste Volksmelodien, die dann und wann auftauchen und immer durch die Persönlichkeit des Komponist verändert werden. Die harmonischen Vorgänge sind ebenfalls eine fast vollständige Stilisierung der Originale. Der Begriff ‚Serenade‘ vermittelt eine ungefähre Idee dessen, was mit *Choros* gemeint ist.“

An erster Stelle also steht die Idee einer nationalen Synthese: Das ist das Programm. Dann kommen Rhythmus und Volksmelodien. Aber sie tauchen „dann und wann“ auf: Ihr regelloser Charakter schließt eine strukturelle Funktion aus. Und wenn die Harmonik „eine fast vollständige Stilisierung“ darstellt, wird die Stilisierung wichtiger als das Original. Und schließlich erscheint, wie eine atmosphärische Beigabe, die Idee der „Serenade“.

1958, ein Jahr vor seinem Tod, hat Villa-Lobos in Paris über die *Choros* gesprochen. Er bezog sich dabei nicht mehr auf formale Aspekte, und verwies darauf, daß auch Chopin nicht würde erklären können, was eine Polonaise oder eine Ballade eigentlich sei. Es seien lediglich Namen: Der Komponist suche Zuflucht bei einer bloßen Bezeichnung. Ferner wies er darauf hin, daß eine Symphonie, die exotische Themen und Instrumente enthalte, nicht Symphonie genannt werden dürfe. Ist also die Frage statt haft, ob es sich bei den *Choros* um exotische Symphonien handelt?

Villa-Lobos hat großen Wert auf den emotionalen Charakter der *Choros* gelegt. Sollte man sie daher als Gattung betrachten, wenngleich als kaum definierte? Geradezu asketisch der Schluß: Er sei von den Usancen der Volksmusik ausgegangen, um sie in „große“ Musik zu verwandeln – in „intellektuelle Musik“.

Einer der wichtigsten Hinweise von Villa-Lobos erscheint mir jener auf die Symphonik. Nicht, daß die *Choros* in irgendeiner Hinsicht Symphonien seien. Aber dieser Hinweis bekundet deutlich die Beschäftigung mit einer elaborierten, komplexen musikalischen Struktur – wenngleich keiner etablierten Form. In ihrer kunstvollen und präzisen Präsentation von Indizien, die uns dieses Paradox vorhersagbarer Unvertrautheit zu erkennen erlauben, sind die *Choros* von Villa-Lobos alles andere als exotisch. Man muß diese Musik nur mit *Le Bœuf sur le toit* von Milhaud vergleichen, der einige Jahre

zuvor Themen und Rhythmen verwendete, denen er in Brasilien begegnet war. Es sind Werke voll lebhafter Farben, Tanzrhythmen und wunderbarer Sonnenhelle. In der Tat bieten sie eine Ansicht der „brasilianischen Seele“, die in ihrer lebhaften und karnevalesken Art heute sehr vertraut ist. Zur Entstehungszeit der *Choros* freilich sahen sich die Brasilianer als ein melancholisches Volk.

Die *Choros* wurden für sehr unterschiedliche Besetzungen komponiert. Sie passen nicht in strenge Strukturen: Für Villa-Lobos war das Prinzip der Improvisation sehr wichtig, das die „chorões“ (die Mitglieder der jeweiligen Ensembles) leitet. Das ruft einen rhapsodischen Aspekt hervor, der diesen Werken wesentlich ist: Die Struktur wird nicht vorab festgelegt, sondern entsteht beim Schreiben der Werke. Weit weniger rigoros als die *Bachianas Brasileiras* gelangen die *Choros* zu einer glücklichen und kühnen Freiheit der Erfindung, die man in den anderen Werken des Komponisten nicht findet, wie sublim sie auch immer sein mögen.

Choros Nr. 5 (Alma brasileira), in Rio de Janeiro komponiert und Arnaldo Guinle gewidmet, ist im Unterschied zu dem vorangegangenen, groß besetzten *Choros* für Klavier geschrieben und beginnt auf intime Weise. Zu Beginn der Partitur steht die Anweisung des Komponisten, die rechte Hand solle „vage und sehr klar“, die linke aber „murmeln und hochrhythmisch“ spielen. Wie soll der Spieler „vage und sehr klar“ deuten? „Vage“ vielleicht im Sinne des Tagträumens, der Mußstunden am Ende des Tages; und „sehr klar“ im Hinblick auf die deutlich artikulierten tiefen Töne des gemurmelten Rhythmus. Auch Serenadenhaftes ist vernehmbar, worauf der Musikwissenschaftler Adhemar Nóbrega so eloquent hingewiesen hat: „Ganz bewußt läßt uns der Komponist zugleich die unerbittliche rhythmische Kontur der Begleitung und die freie, zwanglose Melodie hören, was den verhüllten Eindruck eines Rubatos erzeugt, einer Verzögerung des melodischen Ausdrucks, wie er für Serenadensänger charakteristisch ist“. Der Mittelteil beseitigt mit seinem kraftvollen Rhythmus jedweden Gedanken an sehnsüchtiges Verlangen. Der Schluß greift den Anfang wieder auf. Villa-Lobos beendet *Alma brasileira* mit diesem zwiespältigen Eindruck: Verlorenheit und kräftige Rhythmen.

Der wunderbare *Choros Nr. 7, Settimino*, wurde 1924 als „eine Synthese von Synthesen“ (Villa-Lobos) komponiert und 1925 in Rio de Janeiro uraufgeführt. Er sieht Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott, Saxophon, Violine und Cello sowie ein hinter der Bühne plaziertes Tamtam vor. Es handelt sich um das letzte Ensemblewerk der *Choros*-Werkgruppe. Verdeckt von Einflüssen indigener brasilianischer Musik, erinnert die Rhythmik mitunter an *Le Sacre du Printemps*. Das Collage-Prinzip (das auch anderen *Choros* zuzugrunde liegt), das Übereinanderschichten von Polkas und Walzerfragmenten, von Klagegesängen und Rhythmen läßt an die Werke von Charles Ives denken. Es gibt eine alte, 1934 in Rio de Janeiro eingespielte Aufnahme dieses *Choros*' unter der Leitung von Villa-Lobos; trotz der aufnahmetechnischen Unzulänglichkeiten bezeugt sie eine Interpretation, die jegliche Steifheit hinter sich läßt und in der Tat einen Eindruck von jenem improvisatorischen Element gibt, das der Komponist von den Spielern der *Choros* verlangte.

Der Rubinstein gewidmete *Choros Nr. 11* ist das längste Werk der Reihe. 1928 komponiert, wurde er 1942 unter der Leitung von Villa-Lobos in Rio de Janeiro uraufgeführt. Mit seiner opulenten Instrumentation „ist er das außergewöhnlichste unter all seinen Werken“ (Eero Tarasti). Die Form mag, wie der Komponist bestätigte, an das Concerto grosso erinnern, doch es ist ein überhöhtes, gewaltiges Concerto grosso, verwandelt in ein wahrhaft romantisches Klavierkonzert – sowohl hinsichtlich der Intensität der leidenschaftlichen, melancholischen und stets eloquenten Gefühle als auch hinsichtlich der Ansprüche an die Virtuosität des Solisten, für den Villa-Lobos einige ausgesprochen schwierige Kadenzten komponiert hat. Das alles ist weit entfernt von dem erstaunlich avantgardistischen *Choros Nr. 8*, für dessen Datierung bloßes Hören hinreicht. Im *Choros Nr. 8* zeigt sich eine Freude am lustvollen Entdecken und am Erhalt von Transparenz, ganz wie ein Maler Striche, Flecken, Einwirkungen auf einem Hintergrund enthüllt, der weite Teile der Leinwand sichtbar läßt. Hier dagegen reißt ein dichter Fluß jede Klangendeckung mit sich.

Choros Nr. 11 ist ein Werk von außerordentlicher Größe, Pracht und Anlage, was allerdings auch der Grund dafür ist, daß es selten aufgeführt wird – nicht von ungefähr

fand die Uraufführung knappe 15 Jahre nach der Fertigstellung statt. Die Orchesterstärke und die lange Dauer haben keineswegs die Qualität der minutiösen Instrumentation beeinträchtigt – im Gegenteil. In diesem Werk findet man ein seelisches Element, das weniger brasilianisch als vielmehr allgemeinmenschlich ist, fern von jedem Experimentieren oder dem Streben nach Repräsentation.

© *Jorge Coli* 2008

¹ Eero Tarasti, *Presence of Villa-Lobos* – Volume 9.

² Alfred Cortot, *La Musique française de Piano*.

³ zit. n. Jorge Coli, *Final music*.

Cristina Ortiz’ so farbenreiche wie leidenschaftliche Rezitale und Konzerte mit einigen der besten Orchester der Welt haben sie zu einer der *grandes dames* [*De Volkskrant*] des Klaviers gemacht. Ihre natürliche Musikalität, ihr meisterliches und unermüdliches Engagement für eine redliche Spielweise haben ihr einen Platz unter den geachtetsten Pianisten der Welt gesichert. Im Laufe ihrer Karriere hat sie mit Orchestern wie den Berliner und Wiener Philharmonikern, dem Chicago Symphony Orchestra, dem Philharmonia Orchestra und dem Royal Concertgebouw Orchestra unter Dirigenten wie Neeme Järvi, Mariss Jansons, Kurt Masur, André Previn und David Zinman gespielt.

Eine Diskographie von rund 30 Alben belegt, daß Cristina Ortiz’ einzigartige Klavierkunst weit über die Konzertbühne hinausreicht. Für ihre Einspielungen eines ausgesprochen vielseitigen Repertoires von Beethoven und Brahms bis zu Villa-Lobos und Stenhammar erhält sie regelmäßig den Beifall von Publikum und Kritik. Cristina Ortiz begann mit dem Klavierunterricht in ihrem Heimatland Brasilien, bis sie mit Hilfe eines Stipendiums nach Paris zu Magda Tagliaferro ging. Nach dem Gewinn einer Goldmedaille beim dritten Van Cliburn-Wettbewerb in Texas vervollkommnete sie ihre Studien bei dem legendären Rudolf Serkin am Curtis Institute of Music of Philadelphia, bevor sie sich in London niederließ. Neben ihren Rezital- und Konzertauftritten gibt sie derzeit Privatunterricht und Meisterklassen. In jüngerer Zeit hat sie mit dem Cellisten

Antônio Meneses und Dimitri Ashkenazy zusammengearbeitet sowie mit dem Chilingirian Quartet im Süden Frankreichs, wo sie 2006 mit großem Erfolg ihr erstes informelles Festival für Kammermusik-plus-Jazz organisierte.

Das **São Paulo Symphony Orchestra** (OSESF) 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 Musikdokumentationszentrum, 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 Uraufführungen 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.

Tout au long de sa vie, Villa-Lobos a changé sa propre histoire. Il a créé des fables, inventé un passé. Dans son catalogue, il a incluí des compositions qu'il n'avait jamais écrites et faussé la date de compositions de certains morceaux pour leur donner un caractère accru de pionniers. Plusieurs de ces dates, quoique encore acceptées aujourd'hui, attendent un examen plus approfondi. Il décida de devenir un compositeur « tropical » à Paris quand il remarqua la vogue d'exotisme barbare qui y fleurissait dans les années 1920 et que Florent Schmitt appela néo-sauvage. Il ajouta de longs voyages bohémiens à sa biographie, brochant généreusement sur une réalité plus prosaïque. Au sujet de ces voyages de jeunesse, la grande spécialiste de Villa-Lobos Lisa Peppercorn a déclaré : « Pour retracer la route de si longues excursions sur la carte... il suffit de montrer comme il est improbable que Villa-Lobos et ses amis aient visité toutes ces parties du pays. » Il a toujours voulu dissimuler l'évidente influence européenne de ses années de jeunesse, une période marquée par Saint-Saëns, Vincent d'Indy ou Debussy.

Ces observations préliminaires sont importantes. Elles nous permettent de discréditer le mythe, la croyance en une *brasilidade* ou « brésilianité » jaillissant directement de la personnalité d'un Villa-Lobos imbu d'une identité « nationale » dès sa tendre enfance. En rejetant ce mythe fantastique, on peut arriver *a posteriori* à une « construction » beaucoup plus crédible. Il est nécessaire aussi de garder en mémoire que ce n'est que dans les années 1920 et précisément avec le *Choros*, que le caractère décidément brésilien de Villa-Lobos s'est affirmé – et cela correspond à l'époque de ses longs et fréquents séjours à Paris.

« En visitant Paris et le reste de l'Europe dans les années 1920 », – écrivit le musicologue finlandais Eero Tarasti¹ – « Villa-Lobos comprit quelle était sa position sociale en Europe à l'époque : il était surtout intéressant pour le monde musical européen en tant qu'interprète du caractère brésilien avec les rythmes de la force primitive de ses compositions ainsi que les harmonies caractéristiques et les mélodies folkloriques reflétant la diversité des couleurs tropicales. »

Il semble très clair que Villa-Lobos « tira avantage » d'un tel exotisme. Il savait que les européens voulaient « les saveurs et les accents d'un exotisme sensuel », pour citer

une phrase de Cortot² caractérisant Villa-Lobos et Milhaud. Par conséquence, il composa de la musique brésilienne en Europe, assurant ainsi sa réputation de compositeur « tropical ».

Dans ce contexte, le *Choros* occupe une position décisive. Grâce à Villa-Lobos lui-même, sa musique assumait le rôle « d'âme brésilienne » (*alma brasileira*). La notion romantique de « l'âme » inclut le concept d'une essence intérieure hautement significative ; quant à « brésilienne », le mot ne peut être vraiment compris sans être placé dans son véritable contexte de construction idéologique. Pour Villa-Lobos, un sentiment personnel vague et puissant (« se sentir brésilien ») devint un impératif. Il est prudent de considérer que, tandis que l'œuvre de Villa-Lobos joue un rôle décisif dans la culture qui existait et qui existe encore au Brésil, elle n'en est ni la synthèse ni l'essence – et ce, pour plusieurs raisons dont l'une est que le premier de ces deux concepts, même s'il est séduisant, est impossible à réaliser tandis que le second n'existe pas.

Au lieu de diminuer le compositeur, cela le rend encore plus digne même de notre estime. Villa-Lobos n'est pas grand parce qu'il est brésilien. Il est grand à cause de sa grandeur, c'est tout.

Ceci dit, il est néanmoins important de comprendre comment ce programme de « brésilianité » se développe dans l'œuvre du compositeur. Vu ses révisions ultérieures et l'altération des dates de composition de plusieurs œuvres, ses premières, quoique composées au Brésil, peuvent difficilement être qualifiées de brésiennes. Dans *Villa-Lobos I et II*³, Mário de Andrade rappela le caractère nettement international des pièces présentées au cours de la « Semaine d'art moderne » tenue à São Paulo en 1922. C'est probablement parce que Villa-Lobos n'avait pas beaucoup de choses « brésiennes » à présenter. C'est un fait que nombre de ses compositions d'avant 1922 dégagent un parfum indiscutablement français. Comme il a été mentionné plus tôt, c'est aussi à Paris qu'il fit un programme de cette « brésilianité » qui devait se concentrer surtout sur les *Choros*.

On lit dans une note dans certaines des partitions des *Choros* publiées par les éditions Max Eschig : « Le *Choros* représente une nouvelle forme de composition mu-

sicale, dans laquelle sont synthétisées les différentes modalités de la musique brésilienne, indienne et populaire, ayant pour principaux éléments le Rythme et n'importe quelle Mélodie typique de caractère populaire, qui apparaît de temps à l'autre accidentellement, toujours transformée selon la personnalité de l'auteur. Les procédés harmoniques sont, eux aussi, presque une stylisation compète de l'original. Le mot « Sérénade » peut donner une idée approximative de la signification du *Choros*. »

Ainsi, tout d'abord, l'idée d'une synthèse nationale apparaît ; c'est le programme. Puis viennent le rythme et les mélodies populaires. Mais émergeant « de temps à autre » : le caractère aléatoire exclut d'eux le principe structurel. Et si l'harmonie est « une stylisation presque complète », la stylisation devient plus importante que l'original. Finalement, l'idée de la « sérénade » apparaît, comme si elle évoquait une atmosphère.

Villa-Lobos fit un exposé sur le *Choros* à Paris en 1958, un an avant sa mort. Il ne parlait plus d'une forme, ajoutant que Chopin ne pouvait pas définir ce qu'est une polonaise ou une ballade. Ce ne sont que des noms : le compositeur se réfugie dans ce qui n'est qu'une dénomination. Il déclara ensuite que si une symphonie présente des thèmes et des instruments exotiques, elle ne doit pas être appelée une symphonie. On pourrait peut-être se demander alors si le *Choros* ne pourrait pas être une symphonie exotique.

Villa-Lobos insista beaucoup sur le caractère émotionnel du *Choros*. Doit-il ainsi être considéré comme un genre, même mal défini ? Il termina de manière presque ascétique : de prendre comme point de départ les coutumes de la musique populaire et de les transformer en grande musique, en ce qu'il appela « de la musique intellectuelle. »

Je crois que l'un des points les plus importants de Villa-Lobos est la référence aux symphonies. Non pas que les *Choros* soient des symphonies, sous quelque aspect que ce soit. Mais la référence insinue un clair rapport avec une structure musicale élevée et complexe, sinon une forme établie. Les *Choros* de Villa-Lobos n'ont rien d'exotique dans leur exposition – réussie avec clarté et une grande adresse – de points qui nous permettent de reconnaître ce paradoxe de manque attendu de familiarité. On n'a qu'à comparer cette musique avec *Le Bœuf sur le toit* de Milhaud qui, quelques années plus tôt, avait utilisé des thèmes et des rythmes trouvés au Brésil. C'est une œuvre aux

couleurs vives, aux rythmes de danse, ravissante d'énergie ensoleillée. En fait, elle offre une vue de « l'âme brésilienne » qui est beaucoup plus courante aujourd'hui parce qu'elle est vive et carnavalesque. D'un autre côté, au moment de la composition des *Choros*, les Brésiliens se considéraient comme un peuple mélancolique.

Les *Choros* furent composés pour des ensembles très variés quant aux instruments et au nombre de joueurs. Ils ne conviennent pas à des structures rigides : Villa-Lobos insista beaucoup sur le principe d'improvisation qui gouverne les « chorões » (les membres d'un groupe qui joue des *choros*). Cela conduit à un aspect rhapsodique essentiel dans ces œuvres : la structure n'est pas décidée à l'avance mais elle prend forme pendant la composition de l'œuvre. Beaucoup moins rigoureux que les *Bachianas Brasileiras*, les *Choros* atteignent une liberté d'invention heureuse et osée introuvable chez le compositeur d'autres œuvres, toutes sublimes soient-elles.

Composé à Rio de Janeiro et dédié à Arnaldo Guinle, *Choros no 5* (sous-titré *Alma brasileira*) est écrit pour piano, par contraste aux grandes forces du *Choros* précédent, et il commence de manière intime. Au début du morceau, le compositeur demande à la main droite d'être « vague et hautement distincte » et à la gauche d'être « murmurante et hautement rythmique ». Comment l'interprète doit-il comprendre « vague et hautement distincte » ? « Vague » dans le sens de rêverie, des heures paresseuses vers la fin de l'après-midi peut-être ; et « hautement distincte » en vue des notes graves nettement articulées dans le rythme murmuré. Le musicologue Adhemar Nóbrega fit remarquer si éloquemment qu'il s'y trouve un petit quelque chose de la sérénade : « Le compositeur nous fait entendre simultanément, très intentionnellement, le profil rythmique implacable de l'accompagnement et la mélodie libre et détendue, donnant une impression voilée de *rubato*, du retard de l'expression mélodique caractéristique des sérénadiers. » La partie centrale met rapidement fin à la suggestion de langueur pour insérer un noyau de rythme puissant. La section initiale revient finalement. Villa-Lobos termine *Alma brasileira* avec cette impression de dualité : abandon et rythmes énergiques.

Composé en 1924, le ravissant *Choros no 7, Settimino*, une « synthèse de synthèses » comme le décrit le compositeur, fut créé à Rio de Janeiro en 1925. Il est orchestré

pour flûte, hautbois, clarinette, basson, saxophone, violon et violoncelle auxquels est ajouté un tam-tam joué en coulisse. C'est le dernier des *Choros* à avoir été composé pour un groupe de chambre. Quelque chose dans son rythme rappelle *Le Sacre du printemps* et se cache derrière les influences de la musique brésilienne indigène. Le principe de collage (évident aussi dans d'autres *Choros*), superposition de polkas et de valse, chants funèbres et rythmes fragmentés, fait penser aux œuvres de Charles Ives. Il existe un vieil enregistrement de ce *Choros* dirigé par Villa-Lobos à Rio de Janeiro en 1934 ; avec une certaine indolence, il révèle une conception qui abolit toute rigidité et en fait suggère l'improvisation que le compositeur recherchait parmi les musiciens de *choros*.

Choros no 11 est le plus long de la série. Écrit en 1928 et dédié à Rubinstein, il fut créé à Rio de Janeiro en 1942 sous la direction de Villa-Lobos. Avec son orchestration riche et généreuse, « c'est la plus remarquable de toutes ses œuvres » (Eero Tarasti). Le compositeur reconnu que la forme peut rappeler celle du *concerto grosso* mais c'est un *concerto grosso* boursofflé, immense, transformé en véritable concerto pour piano romantique en termes d'intensité des sentiments passionnés, mélancoliques et toujours éloquents, et de la virtuosité exigée du soliste pour lequel Villa-Lobos a écrit quelques cadences très difficiles. Nous sommes loin de l'avant-gardisme prodigieux du *Choros no 8* par exemple, si clair, qu'on date facilement juste à l'écouter. *Choros no 8* se plaît à faire des découvertes excitantes, à garder la transparence comme un peintre qui révèle des coups, des grains, des effets, les lançant sur un fond qui laisse de grandes parties de la toile visibles. Ici au contraire, un flot dense balaie à jamais avec lui toute découverte sonique.

Choros no 11 est une œuvre d'un format, d'une grandeur et d'une conception exceptionnels et c'est précisément pourquoi il est rarement joué, preuve à l'appui l'écart de quinze ans entre sa composition et sa création. Les grandes forces orchestrales et l'impressionnante longueur n'ont en rien mis en péril la qualité méticuleuse de l'orchestration, plutôt le contraire. On trouve dans cette œuvre un élément d'âme, moins brésilienne qu'intensément humaine, très éloignée de toute expérience ou tentatives de représentation.

© Jorge Coli 2008

¹ TARASTI, Eero, *Presence of Villa-Lobos* – Volume 9.

² CORTOT, Alfred, *La Musique française de Piano*.

³ Cit. dans COLI, Jorge, *Final music*.

Les récitals colorés et passionnés de **Cristina Ortiz** et ses interprétations avec les meilleurs orchestres du monde en font une des « grandes dames » [*De Volkskrant*] du piano. Sa musicalité naturelle, son engagement magistral et infatigable pour un jeu honnête lui ont assuré une place parmi les pianistes les plus respectées du monde. Tout au long de sa carrière, elle s'est produite avec les éminents orchestres philharmoniques de Berlin et Vienne, l'Orchestre symphonique de Chicago, l'Orchestre Philharmonia et l'Orchestre Royal du Concertgebouw entre autres, sous la direction de chefs renommés dont Neeme Järvi, Mariss Jansons, Kurt Masur, André Previn et David Zinman.

Une carrière d'enregistrement d'une trentaine d'albums prouve que l'adresse extraordinaire de Cristina Ortiz au piano dépasse la salle de concert. Ses enregistrements continuent d'enthousiasmer le public et les critiques grâce à des interprétations d'un répertoire très éclectique, passant de Beethoven et Brahms à Rachmaninov, Villa-Lobos et Stenhammar. Cristina Ortiz entreprit ses études dans son Brésil natal avant qu'une bourse ne la mène à Paris étudier avec Magda Tagliaferro. Après avoir gagné une médaille d'or au troisième concours Van Cliburn au Texas, elle termina ses études sous la direction du légendaire Rudolf Serkin à l'Institut Curtis de musique à Philadelphie et choisit ensuite de s'installer à Londres. En plus de jouer des récitals et des concertos, elle partage maintenant son temps entre l'enseignement privé et les cours de maître. Elle a collaboré récemment avec le violoncelliste Antônio Meneses et Dimitri Ashkenazy, ainsi qu'avec le Quatuor Chilingirian au sud de la France où elle a organisé avec succès, en 2006, son premier festival inofficiel de musique-de-chambre-plus-jazz.

L'**Orchestre symphonique de São Paulo** (OSESF) 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 Penderecki, 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.

VILLA-LOBOS · BACHIANAS BRASILEIRAS *including alternative versions*
SÃO PAULO SYMPHONY ORCHESTRA · ROBERTO MINCZUK



BACHIANAS BRASILEIRAS NOS 2, 3 AND 4

with JEAN LOUIS STEUERMAN *piano*
BIS-CD-1250

‘Minczuk manages a perfect balance of the earthy, folk elements and the classical framework in which they are placed by Villa-Lobos...’

Fanfare

BACHIANAS BRASILEIRAS NOS 7–9

with the SÃO PAULO SYMPHONY ORCHESTRA CHOIR
BIS-CD-1400

‘The Brazilian players sound as if the music is in their blood...
I can hardly wait for the remaining instalments.’

Gramophone



BACHIANAS BRASILEIRAS NOS 1, 4–6

with DONNA BROWN *soprano* · SATO MOUGHALIAN *flute*
ALEXANDRE SILVÉRIO *bassoon* · JEAN LOUIS STEUERMAN *piano*
BIS-CD-1410

„Ein würdiger Abschluss für diese überzeugende Gesamteinspielung.“

klassik.com



INSTRUMENTARIUM

Grand piano: Steinway D

DDD

RECORDING DATA

Recorded in February 2006 (Nos 5 & 11) and August 2004 (No. 7) at the Sala São Paulo, São Paulo, Brazil

Piano technician: José Luis da Silva

Recording producers: Martin Nagorni (Nos 5 & 11) and Uli Schneider (No. 7)

Sound engineer: Marion Schwebel

Digital editing: Martin Nagorni (Nos 5 & 11) and Uli Schneider (No. 7)

Recording equipment: Neumann microphones; Stagetec Truematch microphone preamplifier and high resolution A/D converter;

MADI optical cabling; Yamaha o2R96 digital mixer; Sequoia Workstation; B&W Nautilus 802 loudspeakers; STAX headphones
Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Jorge Coli 2008

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

Front cover: Candido Portinari, *Chorinho* (circa 1942). By kind permission of João Candido Portinari, Rio de Janeiro, Brazil

Photograph of John Neschling: © João Musa

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

BIS CDs 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-1440 © 2007 & © 2008, BIS Records AB, Åkersberga.

Heitor Villa-Lobos



BIS-CD-1440