

The background of the entire cover is a painting. It depicts a man on the left, wearing a dark hat and a light-colored plaid shirt, playing a guitar. He is looking towards a woman on the right. The woman is wearing a red top and a white and red patterned shawl, and she is singing with her mouth open. They are standing in front of a dark, textured wall, possibly made of wood or stone. The overall style is that of a classical painting, with warm tones and visible brushstrokes.

Heitor Villa-Lobos *Choros Nos 1·4·6·8·9*

São Paulo Symphony Orchestra
John Neschling

VILLA-LOBOS, HEITOR (1887–1959)

- 1 CHOROS No. 6 for orchestra (1926) *(Max Eschig)* 24'49
SÃO PAULO SYMPHONY ORCHESTRA (OSESF)
JOHN NESCHLING *conductor*
- 2 CHOROS No. 1 for guitar (1920) *(Max Eschig)* 5'09
FABIO ZANON *guitar*
- 3 CHOROS No. 8 for large orchestra & 2 pianos (1925) *(Max Eschig)* 20'00
LINDA BUSTANI *piano 1* · ILAN RECHTMAN *piano 2*
SÃO PAULO SYMPHONY ORCHESTRA (OSESF)
JOHN NESCHLING *conductor*
- 4 CHOROS No. 4 for 3 horns & trombone (1926) *(Max Eschig)* 5'31
DANTE YENQUE, OZÉAS ARANTES & SAMUEL HAMZEM *horn*
DARRIN COLEMAN MILLING *bass trombone*
- 5 CHOROS No. 9 for orchestra (1929) *(Max Eschig)* 24'19
SÃO PAULO SYMPHONY ORCHESTRA (OSESF)
JOHN NESCHLING *conductor*

TT: 81'18

Recordings of *Choros Nos 5* ('Alma Brasileira'), 7 ('Settimino') and 11
can be found on Volume 1 of this series (BIS-CD-1440)

In the 1920s, Villa-Lobos expanded his great plan as a composer with his series of *Choros*. This coincided with his discovery of Europe and of the European fascination for a certain barbaric quality in the arts. Villa-Lobos realized that an exotic image of Brazil could be exploited successfully before a European audience. This image also served him as an extraordinary creative impulse. Furthermore, Villa-Lobos now encountered, in a forceful manner, the international musical avant-garde experiments of the period.

Villa-Lobos gave a lecture on the *Choros* in Paris in 1958, a year before he died. On that occasion, in citing *Choros No. 1* as an initial experiment from which it had been possible to develop the others, he accorded a greater importance to the work than simply that of being the first in a cycle. The date of its première is unknown; the catalogue published by the Villa-Lobos Museum¹ gives 1921 as the year of composition. It is a short work, written for guitar, a delicious invitation to the audience, which recaptures the atmosphere of Brazilian urban music of the time. The work was a tribute to the Brazilian composer Ernesto Nazareth, to whom it was dedicated.

With its halting rhythm, *Choros No. 4*, for three horns and one trombone, may even suggest ‘the aura of a small and poorly organized band entertaining somewhere on a Sunday afternoon in an unnamed South American city, half-remembered, half-heard, and freely evolving’, as Simon Wright² has put it. In the midst of the music, a ‘chorinho’ emerges and then dissolves before reaching the end. With regard to *Choros No. 4*, Adhemar Nóbrega remarked upon the ‘faded, diluted, almost enigmatic character of the harmonic language utilized in it’.

‘The climate, the colour, the temperature, the light, the chirping of birds, the scent of the molasses grass among the chicken coops, and all the elements of the nature in the arid and remote interior of Brazil provide inspirational motifs for this work that, nevertheless, neither represents an objective aspect nor has a descriptive flavour,’³ Villa-Lobos said about *Choros No. 6*. This is the first in the series scored for orchestra and it includes a number of typical Brazilian percussion instruments, such as small and large tambourines, *coco*, *roncador*, samba tambourine, *tambu-tambi*, *cuíca* and *reco-*

reco. It was written in 1926 and premièred in Rio in 1942. According to the composer, the languid theme in the flute suggests a mellow and melancholy atmosphere; the development acquires a rhapsodic form, in which themes and ideas multiply, combining freely with one another. To the nature of the hinterland brought forth by the composer, he adds, by means of a waltz, the evocation of small rustic towns.

No. 8 is maybe the one in the cycle that to the composer best illustrated the idea of *Choros*. According to François-René Tranchefort, ‘the work is definitely one of the most brilliant, most lively, most expressive of the series’. In his book *Villa-Lobos, Musicien et Poète du Brésil*, Marcel Beaufils relates: ‘We frequently put the following question to him: “what does the concept of form signify?” His answer was always the same, sharp as every time one hit upon a deep secret – not to say a crucial concern – within him: “a form is that which makes sense”.’

Choros No. 8 is the perfect example of this definition: a structure sustained through the sense of order, through the all-important inventiveness of the work in its entirety, transforming what might have been a rhapsody or a fantasy into an edifice. It is a kind of intuitive construction which transcends the rules that govern the conventions of musical architecture. ‘In all my *Choros*... I have no fixed formulas for the use of themes. I use them for development or atmosphere, as I feel the need. I never repeat themes merely for the pleasure of repetition or to create “cyclic” music. I do not use existing folk-songs or dances. My themes often suggest folk themes, that is: they have the aspect of folk themes. I do not believe in quoting anyone else’s music. In my music there are no so-called influences. It is thoroughly American – of our continent – belonging to no school or special trend,’ he stated in an interview included in the programme notes for a concert with the New York Philharmonic Orchestra in 1949.

It is sufficient to hear *Choros No. 8* to realize that the issue of influences is more complex than this statement suggests. Indeed, Villa-Lobos does not use any quotations, but it remains obvious how much he was exposed to the European music of that time – from the *Rite of Spring* to Debussy, from *Le Bœuf sur le toit* to the transparent textures of the Groupe des Six, alternating with a ‘savage’ fury. But it is not possible to speak

about ‘synthesis’: rather, these are styles that Villa-Lobos reinvigorates, incorporating them into a rhythm of his own and a unique orchestration.

Choros No. 8, conceived in Paris (1925), completed in Rio and premiered in Paris (1927, Concerts Colonne, conducted by Villa-Lobos) is an imaginative and highly controlled concentrate of the innovations that the composer encountered. These elements of the period are incorporated into the composer’s creation and thus justify the concluding statement in the previously quoted New York concert programme: ‘When I write, it is according to the style of Villa-Lobos.’

Composed for orchestra and two pianos, *Choros No. 8* was called ‘Choros da Dança’ (‘Dance Choros’) by the composer, and makes use of a large number of Brazilian percussion instruments including the *caracaxá* (children’s rattle). One of the pianos is primarily used as a rhythmic force.

In his book *Heitor Villa-Lobos, compositor brasileiro*, Vasco Mariz quotes a review by the composer Florent Schmitt of the Paris première of this work. Schmitt wrote that Villa-Lobos had achieved his objective of composing a great musical work, distinct and exotically ‘savage’: ‘we witness the unleashing, without any further dissembling, of all the worst instincts of this survivor of the Stone Age. Fantasy jostles with savagery, but the stylized savagery of an honest man with a noble soul – not within the capacity of any merryman or vagabond – which stays resolutely within the realm of beauty. Seized with *jazzium tremens* the orchestra howls and rants, and just as you think that the limits of an almost superhuman dynamism have been reached, suddenly four giant’s arms plunge in, those of Aline van Barentzen and Tomas Teran: twenty fingers of steel – at this instance equalling a hundred – brandishing two formidable tank-like Gaveau pianos of fifteen octaves in all, which against this tumultuous backdrop explode with the noise of an earthquake in hell. That is the final blow. It becomes hellish or divine, depending on your own judgement. Because you will either love it or detest it; no one can remain indifferent. Inevitably one feels as if one has just been hit by a tidal wave.’

Choros No. 9, written in 1929 and premiered in Rio in 1942, was conceived, like *No. 6*, for symphony orchestra, with the addition of unusual instruments of popular

origin. But, unlike *No. 6* with its aspects of a symphonic poem, *No. 9* is pure musical organization, strongly based on rhythms (with numerous changes of time signature). A vigorous game that alternates between languor (in parts recalling *Scheherazade* by Rimsky-Korsakov) and commanding rhythms (once again the presence of *The Rite of Spring* can be felt, although this was much denied by the composer), in a combination that incorporates Villa-Lobos's own innovations. The extraordinary qualities of orchestration that so fascinated Messiaen permeate the whole work.

© **Jorge Coli 2008**

¹ *Villa-Lobos, his Work*, several authors.

² WRIGHT, Simon, *Villa-Lobos*.

³ Cit. in NÓBREGA, Adhemar, *Os Choros de Villa-Lobos*.

Fabio Zanon is recognized as one of the leading guitarists of today, whose artistry has expanded the scope of the guitar in the musical scene. Educated in his native Brazil and in London, he came to international prominence in 1996, when he won the first prize at two major international guitar competitions (Tárrega in Spain and GFA in the USA) within a month. Since then Fabio Zanon's recordings have met critical acclaim and he has toured Europe and the Americas regularly.

The Brazilian pianist **Linda Bustani** was a prize-winner at the Vianna da Mota International Piano Competition in Lisbon at the age of only 15. At the invitation of Yakov Zak, she went to the Tchaikovsky Conservatory in Moscow where she studied with Eliso Virsaladze. She has made numerous appearances in Europe, Asia and America, performing with orchestras such as the Royal Concertgebouw Orchestra, Royal Liverpool Philharmonic Orchestra and the Hallé Orchestra under conductors including Sir Simon Rattle, Okko Kamu, Günther Herbig, Eleazar de Carvalho, Roberto Duarte and Luis Gustavo Petri. In 2003 Linda Bustani won the Carlos Gomes Prize, the most prestigious Brazilian music award, in the category Best Pianist of the Year.

The Israeli pianist and composer **Ilan Rechtman** made his début at the age of 11 with the Israel Philharmonic Orchestra. A prizewinner in the François Shapira, Clairmont and San Antonio Competitions, he has performed with London Symphony Orchestra, Montreal Metropolitan Orchestra, San Diego Symphony and the Pittsburgh, New Zealand and New Mexico Symphony Orchestras. Ilan Rechtman has appeared in some of the most prestigious venues in Europe, Asia and the USA. As a composer he has written orchestral works commissioned by the conductors Zubin Mehta and Lorin Maazel. He has also held the posts of artistic director of the ensembles Israel Virtuosi and City Island Baroque Ensemble, and of the concert series Sundays on the Island in New York.

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.

Nos anos de 1920 Villa-Lobos desenvolve seu grande projeto de composição com a série dos *Choros*. Para ele, é a descoberta da Europa, e lá, da sedução que provocava um certo sabor de barbárie nas artes. Villa-Lobos percebe que uma imagem exótica do Brasil pode ser explorada com sucesso diante do público europeu. Ela também lhe serve de extraordinário impulso criador. Villa-Lobos encontra ainda, de modo forte, presente e completo, as experiências das vanguardas internacionais nas músicas de então.

Villa-Lobos deu uma palestra sobre os *Choros* em Paris, em 1958, um ano antes de morrer. Naquela conferência, ele dá uma importância mais que inaugural ao *Choros nº 1*, quando o toma como primeira experiência, a partir da qual os outros poderão ser elaborados. A data da estréia não é conhecida, o catálogo publicado pelo Museu Villa-Lobos¹ estatui 1921 como ano de composição. É obra breve, escrita para violão, um delicioso convite à escuta, que retoma o clima da música urbana do tempo: Ernesto Nazareth foi homenageado com a dedicatória da obra.

Choros nº 4, para três trompas e um trombone, com seu ritmo claudicante, talvez possa mesmo evocar “a aura de uma banda pequena e pobre trazendo diversão para algum lugar, num domingo à tarde, numa cidade sem nome da América do Sul; meio lembrado, meio ouvido, e se desenvolvendo livremente”, como escreveu Simon Wright². Surge, em meio aos sons, um chorinho, que se desfaz antes de concluir. Adhemar Nóbrega lembra, a respeito do *Choros nº 4*, o “caráter esgarçado, diluído, quase inapreensível da linguagem harmônica ali empregada”.

“O clima, a cor, a temperatura, a luz, os pios dos pássaros, o perfume do capim melado entre as capoeiras, e todos os elementos da natureza do sertão serviram de motivos de inspiração para esta obra que, no entanto, não representa nenhum aspecto objetivo nem tem sabor descritivo”³, declarou Villa-Lobos sobre o *Choros nº 6*, o primeiro para orquestra, que incorpora camisão pequeno e grande, coco, roncador, tamborim de samba, tambu-tambi, cuíca, reco-reco... Foi escrito em 1926 e criado no Rio em 1942. O tema langoroso da flauta sugere, segundo o compositor, um ambiente suave e melancólico; o desenvolvimento adquire uma forma rapsódica; temas e idéias se multipli-

cam, ligando-se livremente uns aos outros. À natureza do sertão, evocada pelo compositor, acrescenta-se, graças a uma valsa, a evocação de cidadezinhas caipiras.

Talvez o *Choros nº 8* seja o que melhor encarna a idéia de *Choros* para o compositor. Citando François-René Tranchefort, “a obra se confirma como uma das mais brilhantes, das mais vivas, das mais expressivas da série”. Marcel Beaufils, em seu livro *Villa-Lobos, Musicien et Poète du Brésil*, conta: “Freqüentemente, nós o [Villa-Lobos] pusemos diante do problema: ‘o que representa a noção de forma?’ Sua resposta nunca variou, cortante como toda a vez que se atingia, nele, um segredo profundo ou uma inquietação formativa: ‘uma forma é aquilo que se sustenta’.”

O *Choros nº 8* é o perfeito exemplo dessa definição. Uma estrutura que se sustenta pelo sentido da organização, pela invenção nevrálgica no conjunto, transformando aquilo que poderia ser uma rapsódia ou uma fantasia em obra construída. Um modo de construção intuitivo, ultrapassando as leis que presidem as convenções das arquiteturas sonoras. “Em todos os meus *Choros*... eu não tenho fórmulas fixas para o uso de temas. Uso-os para o desenvolvimento ou atmosfera, segundo sinto a necessidade. Nunca repito os temas meramente pelo prazer da repetição ou para criar música ‘cíclica’. Não uso canções e danças folclóricas prontas. Meus temas freqüentemente sugerem temas folclóricos porque têm o aspecto de temas folclóricos. Não acredito em citar a música de ninguém. Na minha música não existem as assim chamadas influências. É completamente americana – de nosso continente – não pertencendo a escolas ou a correntes específicas”, declarou ele numa entrevista publicada no programa de concerto com a Orquestra Filarmônica de Nova York, em 1949.

Basta ouvir o *Choros nº 8* para se perceber que a questão das influências é mais complexa do que essa declaração. De fato, Villa-Lobos não cita nada, mas fica transparente o quanto ele foi exposto à música européia da época. Do *Sagração da Primavera* a Debussy, do *Bœuf sur le toit* a uma transparência tão Groupe des Six que se alterna com uma fúria ‘selvagem’. Mas não se pode falar em ‘síntese’: são antes maneiras que Villa-Lobos incorpora, renovando-as, numa pulsão que lhe é própria, numa orquestração única.

O *Choros nº 8*, concebido em Paris (1925), terminado no Rio e estreado em Paris (1927, Concerts Colonne, regência de Villa-Lobos) é a quintessência das novidades que atravessam o compositor de maneira inventiva e plenamente dominada. Esses elementos de época incorporam-se à criação do compositor e, nesse sentido, justificam a afirmação conclusiva, que se encontra naquele programa novaiorquino: “Quando escrevo, é de acordo com o estilo de Villa-Lobos”.

Composto para orquestra e dois pianos, o *Choros nº 8* foi chamado pelo compositor de *Choros da Dança*, empregando grande número de instrumentos brasileiros de percussão, entre eles o caracaxá. Um dos pianos é tratado, essencialmente, como força rítmica.

Vasco Mariz transcreveu, em seu *Heitor Villa-Lobos, compositor brasileiro*, um comentário do compositor Florent Schmitt sobre a estréia dessa obra em Paris. Ele revela que Villa-Lobos atingira seu objetivo de fazer grande obra musical, marcada e exoticamente “selvagem”: “Paralelamente à orquestra, já agora com seus oitenta executantes enfim reunidos, vemos desencadear-se, sem hipocrisia, todos os piores instintos desse sobrevivente da idade da pedra. A fantasia se mistura à selvajaria, mas uma selvajaria estilizada de homem honesto e de alma nobre, que não está ao alcance de qualquer um e que pertence, apesar de tudo, ao domínio da beleza. A orquestra uiva raivosamente, presa de *jazzium tremens*, e quando se pensa que foram atingidos todos os limites de um dinamismo quase sobre-humano, eis que de repente, os vinte dedos que naquele momento valem cem, de Aline van Barentzen e de Tomás Terán, atacam dois Gaveau⁴ formidáveis como Tanks⁵, que, no tumulto, explodem com uma algazarra de todos os infernos. Dado o golpe de misericórdia, aquilo se torna demoníaco ou divino, conforme o modo de pensar de cada um. Porque ou a gente adora ou abomina; não se fica indiferente; irresistivelmente sente-se que, desta vez, *un grand souffle a passé*.”

O *Choros nº 9*, escrito em 1929 e estreado no Rio em 1942, foi concebido, assim como o *nº 6*, para orquestra sinfônica, e acrescenta à orquestra instrumentos inusitados de origem popular. Mas, ao contrário desse *nº 6*, com seu sabor de poema sinfônico, o *nº 9* se quer pura organização musical, fortemente baseado em ritmos (com numerosas

mudanças de compassos). Um jogo poderoso que alterna langores (incorporando mesmo lembranças da *Sheherazade*, de Rimsky-Korsakov) e ritmos imperiosos (com, novamente, a presença d'A *Sagração da Primavera*, embora muito renegada pelo compositor), numa associação que integra invenções originais. Paira, ao longo de toda a obra, as prodigiosas qualidades de orquestração que fascinavam Messiaen.

© *Jorge Coli 2008*

¹ *Villa-Lobos, sua Obra*, vários autores.

² WRIGHT, Simon, *Villa-Lobos*.

³ Citação em NÓBREGA, Adhemar, *Os Choros de Villa-Lobos*.

⁴ marca de piano.

⁵ tanques de guerra.

Fabio Zanon é um dos mais respeitados músicos brasileiros e sua arte é internacionalmente reconhecida por expandir os limites do violão clássico. Sua formação deu-se em São Paulo e em Londres e sua carreira internacional decolou em 1996, ao vencer, em um mês de intervalo, os dois maiores concursos internacionais de violão. Desde então suas gravações têm sido saudadas como referenciais e ele tem se apresentado anualmente nos maiores teatros da Europa e das Américas.

A pianista **Linda Bustani** foi premiada aos quinze anos de idade no Concurso Internacional Vianna da Mota, de Lisboa. Trabalhou a convite de Iakov Zak no Conservatório Tchaikovsky, em Moscou, onde foi aluna de Eliso Virsaladze e participou de diversos concertos e recitais pela Europa, Ásia e América. Foi solista de importantes orquestras como a Concertgebouw de Amsterdã, New Philharmonia, Royal Liverpool Philharmonic, Hallé e Sinfônica Bratislava, sob a direção dos regentes Simon Rattle, Okko Kamu, Günther Herbig, Isaac Karabitshevsky, Eleazar de Carvalho, Roberto Duarte, Henrique Morelenbaum, Alceo Bocchino, Roberto Tibiriçá, Ligia Amadio e Luis Gustavo Petri. Em 2003, ganhou o prêmio brasileiro Carlos Gomes na categoria Melhor Pianista do Ano.

O compositor e pianista israelense **Ilan Rechtman** fez sua estréia aos 11 anos com a Orquestra Filarmônica de Israel. Venceu os concursos internacionais de piano François Shapira, Clairmont e San Antonio. Foi solista com a Sinfônica de Londres, a Montreal Metropolitan Orchestra, a Szeland Symphony, as sinfônicas de Pittsburgh, Nova Zelândia, San Diego e Novo México. Como solista e camerista apresentou-se nos principais teatros da Europa, Ásia e América. Compôs peças para orquestra encomendadas pelos maestros Zubin Mehta e Lorin Maazel e foi compositor oficial residente da Júpiter Symphony. Foi diretor artístico dos grupos Israel Virtuosi e City Island Baroque Ensemble, assim como da série de concertos barrocos Sundays on the Island.

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

In den 1920er Jahren fügte Villa-Lobos seinen kompositorischen Großprojekten eine Werkreihe mit dem Titel *Choros* hinzu. Das traf zusammen mit seiner Entdeckung Europas und des Faszinosums, das der „Barbarismus“ in der Kunst für die Europäer darstellte. Villa-Lobos erkannte, daß ein exotisches Bild von Brasilien vor einem europäischen Publikum ein erfolgreich auszubeutendes Thema sein konnte. Aber auch ihm diente dieses Bild als außergewöhnlicher Schaffensimpuls. Zudem erlebte Villa-Lobos damals auf ungestüme Weise die Experimente der internationalen Musikavantgarde jener Tage.

1958, ein Jahr vor seinem Tod, hielt Villa-Lobos in Paris einen Vortrag über die *Choros*. Dabei nannte er *Choros Nr. 1* ein erstes Experiment, das ihm die Entwicklung der nachfolgenden Stücke ermöglicht habe, so daß es sich offenkundig um mehr handelt als nur um das erste Werk eines Zyklus'. Der Zeitpunkt der Uraufführung ist unbekannt; der vom Villa-Lobos-Museum veröffentlichte Katalog¹ nennt 1921 als Entstehungsjahr. Es ist ein kurzes Werk für Gitarre, eine herrliche Einladung an das Publikum, die das Flair der urbanen brasilianischen Musik jener Tage einfängt. Die Komposition ist eine Hommage an den brasilianischen Komponisten Ernesto Nazareth, dem sie auch gewidmet ist.

Mit seinem stockenden Rhythmus könnte *Choros Nr. 4* für drei Hörner und Posaune den Eindruck „einer kleinen und schlecht organisierten Kapelle vermitteln, die in einer namenlosen südamerikanischen Stadt am Sonntagnachmittag aufspielt – rasch vergessen, kaum wahrgenommen und sich frei entfaltend“, wie Simon Wright² gesagt hat. Mittendrin erscheint ein „chorinho“, um kurz vor Schluß wieder zu verschwinden. Adhemar Nóbrega sprach von dem „verblaßten, schütterten, geradezu rätselhaften Charakter der hier verwendeten harmonischen Sprache.“

„Das Klima, die Farbe, die Temperatur, das Licht, das Vogelgezwitscher, der Geruch des Melassegrases zwischen den Hühnerställen und die Besonderheiten der Natur im dünnen, fernen Landesinneren Brasiliens – all dies waren Anregungen für dieses Werk, das freilich weder einen gegenständlichen Bezug noch beschreibenden Charakter hat“³, sagte Villa-Lobos über *Choros Nr. 6*. Es ist das erste Orchesterwerk der Reihe,

und es weist zudem etliche typische brasilianische Perkussionsinstrumente auf: kleines und großes Tamburin, Coco, Roncador, Samba-Tamburin, Tambu-Tambi, Cuica, Bambusraschel ... Das 1926 komponierte Werk wurde 1942 in Rio de Janeiro uraufgeführt. Das träge Flötenmotiv erzeugt, so der Komponist, eine sanfte, melancholische Atmosphäre; die Durchführung nimmt rhapsodische Form an, in der Themen und Gedanken sich vervielfachen und frei miteinander verbinden. Zur Sphäre des solcherart evozierten Hinterlandes gesellt sich vermittels eines Walzers das Bild kleiner Bauerndörfer.

Choros Nr. 8 verkörpert vielleicht am besten, worum es dem Komponisten bei den *Choros* ging. Wie François-René Tranchefort bemerkte, ist „das Werk definitiv eines der brilliantesten, lebendigsten und ausdrucksstärksten der ganzen Reihe.“ In seinem Buch *Villa-Lobos, Musicien et Poète du Brésil*, berichtet Marcel Beaufrils: „Mehrfach stellten wir Villa-Lobos die Frage: ‚Was bedeutet dieses Formkonzept?‘ Seine Antwort änderte sich nie, war stets scharf, als ob in ihm ein tiefes Geheimnis oder eine aufkeimende Unruhe berührt worden sei: ‚Eine Form ist das, was sich selber tragen kann‘.“

Choros Nr. 8 ist das perfekte Beispiel für diese Definition: eine Struktur, die von einem Sinn für Ordnung getragen wird, von dem überaus wichtigen Erfindungsreichtum des Gesamtwerks, der das, was eine Rhapsodie oder Fantasie hätte werden können, in ein Gebäude verwandelt. Es ist eine Art intuitiver Konstruktion, die die konventionellen Regeln musikalischer Architektur hinter sich läßt. „In meinen *Choros*“, äußerte er in einem Interview, das 1949 im Programmheft eines Konzerts des New York Philharmonic Orchestra abgedruckt ist, „habe ich keine feste Formel für die Verwendung der Themen. Ich benutze sie je nach meinem Dafürhalten für Verarbeitung oder für die Atmosphäre. Nie wiederhole ich Themen allein der bloßen Freude an der Wiederholung wegen oder um ‚zyklische‘ Musik zu erzeugen. Oft klingen meine Themen wie Volksmusik, d.h. sie haben etwas Volksliedhaftes an sich. Ich halte nichts davon, fremde Musik zu zitieren. In meiner Musik gibt es keine sogenannten Einflüsse. Sie ist ganz und gar amerikanisch, kommt von unserem Kontinent und gehört keiner Schule oder besonderen Stilrichtung an.“

Hört man *Choros Nr. 8*, so zeigt sich schnell, daß die Frage der Einflüsse komplexer

ist, als diese Äußerung vermuten läßt. In der Tat verzichtet Villa-Lobos auf Zitate, doch ist offenkundig, daß er die europäische Musik seiner Zeit mehr als nur wahrgenommen hat: Vom *Sacre* bis zu Debussy, von *Le Bœuf sur le toit* bis zu den transparenten Texturen der *Groupe des Six*, dazu die „unzivilisierte“ Wut. Man kann indes nicht von einer „Synthese“ der Stile sprechen: Villa-Lobos belebt sie vielmehr neu, verleiht ihnen seinen eigenen Rhythmus und eine einzigartige Instrumentation.

Choros Nr. 8 wurde 1925 in Paris entworfen, in Rio de Janeiro vollendet und 1927 in Paris uraufgeführt (Concerts Colonne, geleitet von Villa-Lobos). Es ist ein einfallsreiches und äußerst kontrolliertes Konzentrat der Innovationen, mit denen der Komponist in Kontakt gekommen war. Die zeitgenössischen Züge werden in die Schöpfung des Komponisten integriert und rechtfertigen so die abschließende Äußerung in dem Programmheft: „Wenn ich komponiere, komponiere ich im Stil von Villa-Lobos.“ Der für Orchester und zwei Klaviere komponierte *Choros Nr. 8* wurde vom Komponisten „Choros da Dança“ („Tanz-Choros“) genannt; er sieht eine Vielzahl brasilianischer Perkussionsinstrumente vor, u.a. die Caracaxá (Kinderrassel). Eines der Klaviere wird vorwiegend als Rhythmusinstrument eingesetzt.

In seinem Buch *Heitor Villa-Lobos, compositor brasileiro* zitiert Vasco Mariz eine Kritik des Komponisten Florent Schmitt nach der Pariser Uraufführung dieses Werks. Schmitt schrieb, Villa-Lobos habe sein Ziel erreicht, ein großes musikalisches Werk von starker eigener Prägung und exotischer „Wildheit“ zu komponieren: „Wir werden Zeuge, wie die schlechtesten Instinkte dieses Überlebenden der Steinzeit unverhohlen entfesselt werden. Fantasie ringt mit Sadismus, aber mit dem stilisierten Sadismus eines ehrlichen Mannes mit edler Seele – beileibe kein Playboy oder Strolch! –, der entschieden im Reich des Schönen verweilt. Vom Jazzfieber erfaßt, heult und tobt das Orchester, und gerade wenn man denkt, daß die fast übermenschliche dynamische Kraft an ihre Grenzen gelangt ist, stoßen plötzlich vier Riesenarme hinzu: jene von Aline van Barentzen und Tomas Teran, zwanzig Finger aus Stahl – was in diesem Fall einer Hundertzahl gleichkommt – schwingen zwei gewaltige panzergleiche Gaveau-Klaviere mit alles in allem fünfzehn Oktaven, die vor diesem tumultuösen Hintergrund explodieren

wie ein Erdbeben in der Hölle. Das ist der Gnadenstoß; nun wird es – je nach Standpunkt – höllisch oder himmlisch. Sie werden das entweder lieben oder verabscheuen; keinen läßt es gleichgültig. Unweigerlich fühlt man sich, als hätte man an einem wahrhaft großen Ereignis teilgenommen.“

Choros Nr. 9, 1929 komponiert und 1942 in Rio de Janeiro uraufgeführt, wurde, wie *Nr. 6*, für ein um ungewöhnliche folkloristische Instrumente erweitertes Symphonieorchester komponiert. Anders aber als *Nr. 6* mit seiner Nähe zu einer Symphonischen Dichtung, ist *Nr. 9* rein musikalisch organisiert und basiert wesentlich auf Rhythmen (mit zahlreichen Taktwechseln): ein lebhaftes Spiel, in dem Trägheit (die mitunter an Rimsky-Korsakows *Scheherazade* erinnert) und gebieterische Rhythmen einander abwechseln (auch hier scheint *Le Sacre du Printemps* eine erkennbare Rolle zu spielen, wenngleich der Komponist dies stets geleugnet hat), eine Kombination, die originelle Innovationen mit sich führt. Die außerordentlichen Qualitäten der Orchestrierung, die Messiaen so faszinierten, prägen das gesamte Werk.

© *Jorge Coli* 2008

¹ *Villa-Lobos, his Work*, mehrere Autoren.

² WRIGHT, Simon, *Villa-Lobos*.

³ zit. n. NÓBREGA, Adhemar, *Os Choros de Villa-Lobos*.

Fabio Zanon gilt als einer der führenden Gitarristen unserer Zeit; mit seiner künstlerischen Meisterschaft hat er den Spielraum der Gitarre in der Musikszene erweitert. Er wurde in seiner brasilianischen Heimat und in London ausgebildet; 1996 erregte er internationale Aufmerksamkeit, als er innerhalb eines Monats bei zwei bedeutenden internationalen Gitarrenwettbewerben (Tárrega in Spanien und GFA in den USA) die Ersten Preise gewann. Fabio Zavons Aufnahmen sind von der Kritik gefeiert worden; regelmäßig konzertiert er in Europa und Amerika.

Die brasilianische Pianistin **Linda Bustani** war bereits im Alter von 15 Jahren Preisträgerin bei der Vianna da Mota International Piano Competition in Lissabon. Auf Einla-

dung von Yakov Zak ging sie an das Tschaikowsky-Konservatorium in Moskau, wo sie bei Eliso Virsaladze studierte. Sie hat zahlreiche Konzerte in Europa, Asien und Amerika gegeben, wo sie mit Orchestern wie dem Royal Concertgebouw Orchestra, dem Royal Liverpool Philharmonic Orchestra und dem Hallé Orchestra unter Dirigenten wie Simon Rattle, Okko Kamu, Günther Herbig, Eleazar de Carvalho, Roberto Duarte und Luis Gustavo Petri aufgetreten ist. Im Jahr 2003 gewann Linda Bustani in der Kategorie „Beste Pianistin/bester Pianist des Jahres“ den Carlos Gomes Preis, die renommierteste musikalische Auszeichnung Brasiliens.

Der israelische Pianist und Komponist **Ilan Rechtman** gab sein Debüt im Alter von elf Jahren mit dem Israel Philharmonic Orchestra. Der Preisträger etlicher Wettbewerbe (François Shapira, Clairmont und San Antonio) hat mit dem London Symphony Orchestra, dem Montreal Metropolitan Orchestra, der San Diego Symphony sowie den Symphonieorchestern von Pittsburgh, Neuseeland und New Mexico konzertiert. Ilan Rechtman ist in einigen der angesehensten Konzertsäle Europas, Asiens und der USA aufgetreten. Dirigenten wie Zubin Mehta und Lorin Maazel haben bei ihm Orchesterwerke in Auftrag gegeben. Außerdem war er Künstlerischer Leiter der Israel Virtuosi, des City Island Baroque Ensemble und der Konzertreihe Sundays on the Island in New York.

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 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.

Dans les années 1920, Villa-Lobos agrandit son domaine de compositeur avec sa série de *Choros*. Cela coïncidait avec sa découverte de l'Europe et la fascination européenne pour une certaine qualité barbare dans les arts. Villa-Lobos comprit qu'une image exotique du Brésil pourrait être exploitée avec succès devant un public européen. Cette image lui servit d'impulsion créative extraordinaire. De plus, Villa-Lobos était manifestement exposé aux expériences de l'avant-garde musicale internationale de cette époque.

Villa-Lobos donna un exposé sur le *Choros* à Paris en 1958, un an avant sa mort. À cette occasion, en citant *Choros no 1* comme une expérience initiale de laquelle il a été possible de développer les autres, il accorda à l'œuvre une importance plus grande que celle d'être tout simplement la première d'un cycle. La date de sa création est inconnue ; le catalogue publié par le Musée Villa-Lobos¹ indique 1921 comme date de composition. C'est une œuvre courte, écrite pour guitare, qui invite le public et capte l'atmosphère de musique urbaine brésilienne de l'époque. Elle est un hommage au compositeur brésilien Ernesto Nazareth auquel elle est dédiée.

Avec son rythme boiteux, *Choros no 4*, pour trois cors et un trombone, pourrait même suggérer « l'ambiance d'un petit groupe de musiciens mal organisés qui divertissent des gens en quelque part un dimanche après-midi dans une ville sud-américaine anonyme, à moitié oublié, moitié entendu, et qui se déplace à volonté », comme l'a dit Simon Wright². Au milieu de la musique, un « chorinho » surgit et se dissout avant la fin. Au sujet de *Choros no 4*, Adhemar Nóbrega commenta « le caractère fade, dilué, presque énigmatique du langage harmonique qui y est utilisé. »

Au sujet de *Choros no 6*, Villa-Lobos dit ceci : « Le climat, la couleur, la température, la lumière, le pépiement d'oiseaux, l'odeur d'herbe de mélasse parmi les poulaillers, et tous les éléments de la nature dans l'intérieur aride et lointain du Brésil fournissent des motifs d'inspiration pour cette œuvre qui, pourtant, ne représente pas un aspect objectif ni ne renferme de saveur descriptive. »³ C'est le premier de la série instrumentée pour orchestre et il requiert plusieurs instruments de percussion typiquement brésiliens : tambourins de grand et petit format, coco, racleur roncadour, tambourin de samba, tambu-

tamvi, cuíca, racleur reco-reco ... Il date de 1926 et fut créé à Rio en 1942. Selon le compositeur, le thème languissant à la flûte suggère une atmosphère douce et mélancolique ; le développement prend une forme rhapsodique dans laquelle thèmes et idées se multiplient, en libre association les uns avec les autres. A la nature de province qu'il a dessinée, le compositeur ajoute, au moyen d'une valse, l'évocation de petites villes rustiques.

Le *no 8* est peut-être celui du cycle qui illustre le mieux l'idée de *Choros* du compositeur. Selon François-René Tranchefort, « l'œuvre est définitivement l'une des plus brillantes, plus vivantes, plus expressives de la série. » Dans son livre *Villa-Lobos, Musicien et Poète du Brésil*, Marcel Beaufils relate : « Souvent nous l'avons mis devant le problème : < que représente la notion de forme ? > Sa réponse n'a jamais varié, tranchante comme chaque fois qu'on s'attentait chez lui à un secret profond, sinon à une inquiétude formative : < une forme, c'est ce qui se tient. > »

Choros no 8 est le parfait exemple de cette définition : une structure soutenue par le sens de l'ordre, grâce à l'imagination très importante de l'œuvre dans son entité, transformant en un édifice ce qui pourrait avoir été une rhapsodie ou une fantaisie. C'est une sorte de construction intuitive qui transcende les lois qui gouvernent les conventions de l'architecture musicale. « Dans tous mes *Choros* ... je n'ai pas de formules fixes pour l'emploi des thèmes. Je les utilise pour le développement ou l'atmosphère, comme j'en perçois le besoin. Je ne répète jamais des thèmes seulement pour le plaisir de la répétition ou pour créer de la musique < cyclique >. Je n'utilise pas des chansons ou danses populaires existantes. Mes thèmes suggèrent souvent des thèmes populaires, c'est-à-dire qu'ils ont l'aspect de thèmes populaires. Je ne crois pas à la citation de musique de quelqu'un d'autre. Ma musique ne renferme pas de dites influences. Elle est entièrement américaine – de notre continent – appartenant à aucune école ou courant spécial », affirma-t-il dans une entrevue reproduite dans les notes de programme d'un concert avec l'Orchestre philharmonique de New York en 1949.

Il suffit d'entendre *Choros no 8* pour comprendre que la question d'influence est plus compliquée que ce qu'en suggère l'affirmation ci-haut. Assurément, Villa-Lobos n'a pas recours à des citations mais il reste évident combien il était exposé à la mu-

sique européenne de ce temps-là : du *Sacre* à Debussy, du *Bœuf sur le toit* aux textures transparentes du groupe des Six, alternant avec une furie « sauvage ». Mais il n'est pas possible de parler de « synthèse » : ce sont plutôt des styles que Villa-Lobos revigore et incorpore dans un rythme de son cru et une orchestration unique.

Conçu à Paris (1925), terminé à Rio et créé à Paris (1927 aux Concerts Colonne sous la direction de Villa-Lobos), *Choros no 8* est un concentré imaginaire hautement contrôlé des innovations rencontrées par le compositeur. Ces éléments de cette période sont incorporés dans la création du compositeur et ils justifient ainsi la phrase concluante du programme de concert à New York cité plus haut : « Quand j'écris, c'est dans le style de Villa-Lobos. »

Composé pour orchestre et deux pianos, *Choros no 8* fut appelé « Choros da Dança » (« Choros de danse ») par le compositeur ; il exige un grand nombre d'instruments de percussion brésiliens dont le *caracaxá* (crécelle pour enfants). L'un des pianos est surtout utilisé comme force rythmique.

Dans son livre *Villa-Lobos, compositor brasileiro*, Vasco Mariz cite une critique du compositeur Florent Schmitt à la création parisienne de cette œuvre. Schmitt a écrit que Villa-Lobos avait atteint son but de composer une grande œuvre de musique, distincte et exotiquement « sauvage » : « ... nous voyons se déchaîner sans plus aucune hypocrisie les pires instincts de ce rescapé de l'âge de pierre. La fantaisie y coudoie le sadisme, mais un sadisme stylisé d'homme bon et d'âme haute, qui n'est pas à la portée du premier fêtard venu, ou du premier chemineau, et se tient jalousement dans le cercle de la beauté. L'orchestre hurle et délire, en proie au jazzium tremens, et alors que vous croyez atteintes les limites d'un dynamisme presque surhumain, voici que, d'un coup, quatre bras de titans s'abattent, ceux d'Aline van Barentzen et de Tomas Teran, vingt doigts d'acier qui en l'espèce en valent cent, brandissant deux formidables tanks-Gaveau de quinze octaves qui, sur ce fond tumultueux, explosent avec un fracas de séisme aux enfers. C'est le coup de grâce. Cela devient démoniaque, ou divin, selon votre entendement. Car vous adorerez ou abhorrez : vous ne resterez pas indifférents. Irrésistiblement vous sentirez que le vrai grand souffle a passé. »

Écrit en 1929 et créé à Rio en 1942, *Choros no 9* fut conçu, comme *Choros no 6*, pour orchestre symphonique avec addition d'instruments insolites d'origine populaire. Mais, contrairement au *no 6* à l'aspect de poème symphonique, le *no 9* est une organisation musicale pure, fortement basée sur des rythmes (aux nombreux changements de chiffage). Un jeu animé qui alterne langueur (rappelant par endroits *Shéhérazade* de Rimsky-Korsakov) et rythmes impératifs (on ressent encore une fois la présence du *Sacre du printemps*, quoique ce fût formellement dénié par le compositeur), dans une combinaison qui rassemble des innovations originales. Les qualités extraordinaires de l'orchestration qui fascinèrent tant Messiaen imprègnent l'œuvre en entier.

© *Jorge Coli* 2008

¹ *Villa-Lobos, his Work*, plusieurs auteurs.

² WRIGHT, Simon, *Villa-Lobos*.

³ Cit. dans NÓBREGA, Adhemar, *Os Choros de Villa-Lobos*.

Fabio Zanon est reconnu comme l'un des meilleurs guitaristes de l'heure, dont l'art a augmenté l'étendue de la guitare sur la scène musicale. Après des études dans son Brésil natal et à Londres, il se fit une renommée internationale en gagnant le premier prix de deux grands concours internationaux de guitare (Tárrega en Espagne et GFA aux Etats-Unis) en moins d'un mois. Les enregistrements de Fabio Zanon ont depuis été salués par la critique et lui-même fait régulièrement des tournées en Europe et dans les Amériques.

La brillante pianiste brésilienne **Linda Bustani** fut lauréate au concours international de piano Vianna da Mota à Lisbonne à l'âge de 15 ans seulement. Invitée par Yakov Zak, elle s'inscrivit au conservatoire Tchaïkovski à Moscou dans la classe d'Eliso Virsaladze. Elle a donné de nombreux concerts en Europe, Asie et Amérique, jouant avec de grands orchestres dont l'Orchestre Royal du Concertgebouw, l'Orchestre philharmonique royal de Liverpool et l'Orchestre Hallé dirigés par Simon Rattle, Okko Kamu, Günther Herbig, Eleazar de Carvalho, Roberto Duarte et Luis Gustavo Petri entre autres.

En 2003, Linda Bustani gagna le prix Carlos Gomes, le plus prestigieux du Brésil, dans la catégorie Meilleur pianiste de l'année.

Le pianiste et compositeur israélien **Ilan Rechtman** fit ses débuts à l'âge de onze ans avec l'Orchestre philharmonique d'Israël. Lauréat des concours François Shapira, Clairmont et San Antonio, il a joué avec l'Orchestre symphonique de Londres, l'Orchestre Métropolitain de Montréal, les orchestres symphoniques de San Diego et de Pittsburgh, de la Nouvelle-Zélande et de New Mexico. Ilan Rechtman s'est produit dans des salles des plus prestigieuses d'Europe, d'Asie et des Etats-Unis. Il a composé des œuvres pour orchestre commandées par les chefs d'orchestre Zubin Mehta et Lorin Maazel. Il a aussi occupé le poste de directeur artistique des ensembles Israel Virtuosi et City Island Baroque Ensemble, ainsi que de la série de concerts «Sundays on the Island» à New York.

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 éducationnels 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.

INSTRUMENTARIUM

Fabio Zanon: Guitar by Daryl Perry, Canada 2000

Grand pianos: Steinway D

DDD

RECORDING DATA

Recorded in December 2003 (No. 1), August 2004 (Nos 4, 6 & 9) and February 2005 (No. 8) at the Sala São Paulo, São Paulo, Brazil

Piano technician: José Luis da Silva

Recording producers: Marion Schwebel (No. 1) and Uli Schneider (Nos 4, 6, 8 & 9)

Sound engineer: Ingo Petry (Nos 1 & 8) and Marion Schwebel (Nos 4, 6 & 9)

Digital editing: Elisabeth Kemper (No. 1) and Uli Schneider (Nos 4, 6, 8 & 9)

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

MADI optical cabling; Yamaha 02R96 digital mixer; GENEX GX8500 MOD recorder (No. 1); Sequoia workstation (Nos 4, 6, 8 & 9); 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-Chéné (French)

Front cover: José Ferraz de Almeida Júnior, *Country Guitarist* (1899).

By kind permission of the Pinacoteca do Estado de São Paulo collection

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-1450 © & © 2008, BIS Records AB, Åkersberga.

Heitor Villa-Lobos

