

Fábio Cury

DER »CHORO FÜR FAGOTT UND KAMMERORCHESTER«

VON CAMARGO GUARNERI:

GEDANKEN ZUR INTERPRETATION DER BRASILIANISCHEN CHOROS

Als Solo- oder Kammermusikinstrument mag das Fagott zwar vielleicht nicht das privilegierteste Instrument des musikalischen Repertoires sein, doch haben Fagottisten keinen Grund zur Klage, wenn die Rede von der brasilianischen nationalen Musik¹ des 20. Jahrhunderts ist. Immerhin gibt es eine bedeutende Anzahl von Werken dieser Art für unser Instrument.

Stücke von Villa-Lobos stehen schon seit langem auf den internationalen Repertoirelisten für das Instrument. Werke von Francisco Mignone wecken in aller Welt vermehrt das Interesse der Fagottisten und erscheinen immer häufiger auf den Konzertprogrammen. Der *Choro für Fagott und Kammerorchester* von Mozart Camargo Guarnieri, Thema meines Forschungsprojekts an der Universität São Paulo, wird sicherlich eine ähnlich bedeutende Stellung innerhalb der Literatur für dieses Instrument einnehmen. Wird das Werk bisher noch relativ wenig gespielt und ist kaum bekannt, so ist das nur den Umständen zuzuschreiben.

Als Teil unseres Unterfangens, dieses Werk bekannt zu machen, nahm ich an der Revision des Manuskripts durch Prof. Antonio Ribeiro teil, spielte die Erstaufnahme als Solist mit der Amazonas Philharmonie ein und schrieb eine Doktorarbeit, deren Fokus auf den interpretativen Fragen zum Stück liegt.

Im Bemühen um die Interpretation dieses Werks war es unumgänglich; an die Besonderheiten der brasilianischen Musik zu denken, vor allem an die Unterschiede in

Beispiel 1: H. Villa-Lobos – Choros Nr. 7 (Settimino) – erste Takte.

¹ Im folgenden Artikel wird der Begriff »nationale Musik« verstanden als »Musik, die Gebrauch von nationalen Elementen macht« und unterscheidet sich damit von »brasilianischer Musik«, Musik brasilianischer Komponisten, unabhängig von Stil und Form. [Anmerkung der Übersetzerin]

Tempo di Valsa (um pouco lenta)
(♩ = 58)

Beispiel 2: Choros Nr. 7 (Settimino).

der Aufführungspraxis. Kann man doch einerseits ganz deutlich feststellen, dass es in der Praxis eine spezielle Art der Interpretation der brasilianischen Musiker gibt, die oft nicht von einer einfachen und strikten Einhaltung der Notation abgeleitet werden kann; sind andererseits akademische Arbeiten zu diesem Thema sehr rar.

Merkmale des brasilianischen Nationalstils

Zwei Namen wurden zu Anfang des 20. Jahrhunderts für die Konsolidierung der brasilianischen nationalen Musik wichtig: Villa-Lobos und Mário de Andrade. In seinem *Essay über die brasilianische Musik (Ensaio sobre a música brasileira)* von 1928 sieht Andrade die Verwendung von populären und folkloristischen Elementen als einzige Möglichkeit, der nationalen Musik ihren deutlich brasilianischen Charakter zu geben. In diesem Aufsatz sieht er Konstanten der nationalen Musik speziell in den Parametern

a) Rhythmus, wo er aufzeigt, wie beim Versuch, das afrikanische musikalische Erbe in die europäische Notation zu zwängen, Polyrhythmen oder Synkopen entstehen;

b) Melodie, mit ihren oft absteigenden Linien, dem Gebrauch von Tonarten mit kleiner Septime, Tonrepetitionen, Phrasen, die eindringlich auf der Medianten verweilen usw.;

c) Kontrapunkt, der zum Beispiel den Gebrauch der melodischen Basslinie des Choros oder die improvisierten Linien der Chorospiele beschreibt (ANDRADE, 1928, S. 31–52).

Andrades Erklärung zu den Besonderheiten der brasilianischen Musik und die Beobachtung nationaler Interpreten beim Spiel ihrer eigenen Musik bringen uns dazu, die rhythmische Flexibilität und die Akzentuierung als Kernpunkte einer authentischen brasilianischen Interpretation hervorzuheben.

Wie bereits Eros Tarasti zutreffend hervorhebt, gibt es große Übereinstimmungen zwischen der theoretischen Auslegung Andrades und dem Werk von Villa-Lobos der 1920er Jahre, als er die Reihe der *Choros* komponierte (TARASTI, 1995, S. 65). Allerdings handelte Villa-Lobos immer unabhängig, und nicht immer fand Andrade in dessen Werken jene Elemente wieder, die er verteidigte. Öfters kritisierte er an ihnen einen billigen Hang zur Exotik.

In der Villa-Lobos unmittelbar folgenden Generation, speziell im Werk Guarneris, der in Mário de Andrade seinen großen geistigen Mentor hatte, verstärkte sich der Einfluss des Essayisten.

Wenn sich also die nationale brasilianische Musik durch Verwendung populärer, folkloristischer und indianischer Elemente auszeichnet, so ist folglich auch eine Interpretation wünschenswert, die zwingend auf diese Einflüsse und Inspirationen hinweist. Wenn wir diese Überlegung fortführen, stellt sich sofort die Frage, warum das Wort *Choro* dem Werk Guarneris für Fagott und Orchester den Titel gab.

Ein mit der brasilianischen Musik nur wenig vertrauter Interpret könnte meinen, es handle sich um einen Versuch, die populäre Gattung des Choro darzustellen. In diesem Fall würde es genügen, die Charakteristika der Aufführungspraxis des Choro zu kennen und sich von ihnen inspirieren zu lassen oder sie unterstützend zur Bildung einer Werkinterpretation heranzuziehen. Jedoch haben weder Guarneri noch Villa-Lobos, der als erster den Begriff als Bezeichnung für seine Werkreihe aus den 1920er Jahren benutzte, das Wort in dieser Absicht verwendet.

Auch wenn ihre Beweggründe ganz verschieden waren, so benutzten beide doch den Begriff, um ihren Kompositionen einen eindeutig nationalen Charakter zu geben. So konnten sie Gebrauch von Elementen einer beliebigen Richtung der nationalen Musik machen, ohne sich auf den *Choro* zu beschränken.

Der Begriff *Choro* bezeichnet heutzutage in Brasilien eine musikalische Gattung und ist gekennzeichnet durch ein moderates bis schnelles Tempo im Zweiertakt, instrumentale Virtuosität, abrupte Modulationen und Melodielinien in Sechszehntelsequenzen usw. Dabei sollte man nicht vergessen, dass der Begriff ursprünglich für eine Gruppe von Instrumentalisten stand, die auf den Straßen der Innenstädte zum Spaß eine ganze Reihe von Gattungen aufspielten: Polkas, Mazurken, *Schottische*, Walzer, Tangos, Habaneras usw. Das Wort stand nicht nur für die Gruppe dieser

² Die am meisten verbreiteten Hypothesen zur etymologischen Ableitung des Begriffs *Choro* weisen ebenfalls auf die Verwendung dieses Worts für eine Gruppe von Musikern und nicht für ein musikalisches Genre hin. Siehe Loureiro, S. 27f.

Beispiel 3: Heitor Villa-Lobos – Choros Nr. 7 (Settimino).

Musiker, sondern bezeichnete auch den lockeren Stil, mit dem die Instrumentalisten diese Genres spielten.²

Villa-Lobos legte es bei der Verwendung des Worts *Choro* darauf an, größere formale Freiheit zu genießen. Er wollte experimentelle und innovative Werke schreiben und außerdem seinem Schaffen einen exotischeren Anklang geben, der die Aufmerksamkeit auf sich ziehen und den Respekt des avantgardistischen Zirkels in Paris verdienen sollte, wo er in den 1920er Jahren lebte. Der vielfältige Charakter seiner Reihe der *Choros* bestätigt die Absicht, die brasilianische Musik in all ihrer Bandbreite der Gattungen und Stile (nicht nur

des *Choros*) frei widerzuspiegeln.

Wenn wir dies an einer weiteren Komposition der Fagottliteratur festmachen wollen, dem *Choros Nr. 7*, können wir in der Tat die Vielfalt der angewendeten populären und ethnischen Modelle feststellen: Im Beispiel Nr. 1, gleich zu Beginn, Takt 1–6, wird in parallelen Dezimen die Melodie *Nozani-na* der Pareci-Indianer von der Klarinette und dem Violoncello vorge-

³ Die brasilianischen Walzer vermischten sich letztendlich mit der *Modinha* und wurden langsamer und lyrischer als die europäischen. Typische Beispiele dieser Art findet man in der Reihe der 16 Walzer für Fagott solo von Francisco Mignone.

stellt; im Beispiel Nr. 2, im Mittelteil (Nummer 10), stellt das Fagott ein Walzerthema im *Modinha*³-Charakter in B-Dur vor, das danach auf das Cello übergeht und eine dissonante Begleitung erhält (c-d-g). Im Beispiel Nr. 3, im Schlussteil, vom fünften Takt der Nummer 21 an, wird Bezug auf den Stil einer *Maxixe*⁴ hergestellt, mittels *pizzicati* des Violoncellos und der Violine, welche an die gezupften Saiten der Gitarre und des *Cavaquinho*⁵ (eine Art kleiner Gitarre, Anmerkung der Übersetzerin) erinnern. Danach setzt das Fagott mit einem Thema voller typischer rhythmischer Vorwegnahmen ein. Wenn diese Einflüsse erkannt sind, sollte die Interpretation auch die charakteristischen Eigenschaften des Spiels im Original in jedem dieser Fälle umsetzen.

Von Villa-Lobos zu Guarnieri

Im Gegensatz zu Villa-Lobos strukturierte Guarnieri seine Werke nach einem Formplan und leistete traditionelle motivische Arbeit. Den Namen *Choro* verwendete er in seinen Kompositionen in eher ideologischer als musikalischer Weise. Bis auf die Gruppe der sechs *Choros* aus seiner Jugendzeit wurden seine *Choros* ab 1951 immer einem Soloinstrument mit Orchesterbegleitung zugeordnet und unterscheiden sich trotz der abweichenden Bezeichnung nicht wesentlich von den Werken, die er selbst Konzerte nannte. Angesichts dieser Tatsache und des Zeitpunkts, zu dem die Werkreihe ihren Anfang nimmt, folgern wir, dass die Verwendung des Titels *Choro* durch sein Engagement für die nationale Musik motiviert wurde. Ein Jahr zuvor, 1950, hatte Guarnieri seinen umstrittenen *Offenen Brief an die Musiker und Kritiker Brasiliens* veröffentlicht, in dem er die Ausbreitung der seriellen Musik innerhalb Brasiliens stark kritisierte. Es bestand also wiederum nicht die Absicht, den populären *Choro* nachzubilden oder zu parodieren, auch wenn sicherlich einige charakteristische Züge in den Kompositionen Guarnieris wiederzufinden sind.

Es würde keinen Sinn ergeben und auch den Umfang dieses Artikels sprengen, hier alle populären Gattungen zu erörtern und

⁴ *Maxixe* ist eine tänzerische Gattung, aus der sich der Samba entwickelt hat.

⁵ *Cavaquinho* ist eine kleine Gitarre. [Anmerkung der Übersetzerin]

den Einfluss jeder einzelnen auf die Interpretation aufzuzeigen. Außerdem geht die populäre Musik in abgeänderter Form in die »ernste« Musik ein – meist als stilisierte Synthese, die sich mal einer, mal einer anderen populären Richtung zuneigt. Allerdings ist es möglich, wenn auch stark vereinfacht, zwei Kategorien zu nennen, die für das nationale Schaffen markant sind: Musik mit einem an die *Modinha* angelegten Charakter, und solche, die sich an Tänzen inspiriert hat.

Die *Modinha* stammt ursprünglich aus Europa und verbreitete sich ab dem 18. Jahrhundert sowohl in Portugal als auch in Brasilien. Um 1800 wurde sie deutlich von der italienischen Oper beeinflusst.

Mauricio Loureiro zufolge können als ihre Hauptcharakteristika die Verzierung der Gesangslinie durch häufige chromatische Passagen und große Intervallsprünge und, in Bezug auf die Harmonik, Modulationen in die Subdominante und der Wechsel zwischen Dur und Moll genannt werden (LOUREIRO, 1991, S. 14f).

Der wichtige Beitrag der *Modinha* für die brasilianische Musik ist ihr unverwechselbarer lyrischer, gefühlvoller und romantischer Charakter, der (natürlich in veränderter Form) das *Calmo* des *Choro* für Fagott und Kammerorchester von Guarneri dominiert (Beispiel Nr. 4).

Das *Calmo* gehört also in die Kategorie der von der *Modinha* beeinflussten Musik. Deren Interpretation beruht auf dem Prinzip der langen Phrasen, welchem zufolge mit steigender Intensität auf den Höhepunkt zugespielt wird, Von dort aus wird das Verfahren dann umgekehrt. Der Interpret sollte in Werken dieser Art hohe Dosen von Sentimentalität und Lyriasmus anwenden, was sich auch durch Schwankungen im Tempo und den Gebrauch von *rubato* ausdrückt. Ein Beispiel für eine noch deutlicher von der *Modinha* inspirierte Musik ist die Fagottlinie in der *Aria – choro* aus der *Bachianas Nr. 6*, die sich dem improvisatorischen Charakter der Flötenlinie entgegengesetzt (Beispiel Nr. 5). →

The musical score is arranged in a system of six staves. The top staff is for Bassoon (Fg.), followed by Violin I (Vi. I), Violin II (Vi. II), Viola (Via.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The piece is titled 'Calmo' with a tempo marking of quarter note = 60. The score includes various dynamics such as *p* (piano), *pp* (pianissimo), *mp* (mezzo-piano), and *f* (forte). Performance instructions include *molto espressivo*, *rall.* (ritardando), and *a tempo*. Specific techniques like *arco* (arco), *pizz.* (pizzicato), and *divisi* are also indicated. The score shows melodic lines with slurs and phrasing marks, and harmonic support from the strings.

Beispiel 4: *Calmo* des *Choro* für Fagott und Kammerorchester von Camargo Guarneri, Takt 41–57.

Beispiel 4: Calmo des Choro für Fagott und Kammerorchester von Camargo Guarnieri, Takt 58-62.

Beispiel 5: Heitor Villa-Lobos – Bachianas Nr.6, Takt 3-10.

**FLÖTE
KLARINETTE
OBOE
FAGOTT
SAXOPHON**

GROSSE AUSWAHL,
SÄMTLICHES ZUBEHÖR, NOTEN,
VERMIETUNG, AN- UND VERKAUF

**FACHGESCHÄFT FÜR
BLASINSTRUMENTE
FACHWERKSTATT**

KATALOG BITTE ANFORDERN

HAUPTSTR. 65
12159 BERLIN-SCHÖNEBERG
TELEFON 030/85 070 574-0
INTERNET: WWW.HOLZBLAESER.COM
E-MAIL: POSTBOX@HOLZBLAESER.COM

DIE HOLZBLÄSER

Präzision und Handarbeit

	Klarinetten Bass-Klitten*	Oboen	Fagotte
Adler	•	•	•
Buffet	•*		
Bulgheroni		•	
Lorée		•	
Marigaux		•	
Mönning		•	
Schreiber			•
Wurlitzer, Clemens	•		
Wurlitzer, Paul-Kurt	•		
Yamaha	•*		

Musik Bertram

Friedrichring 9
79098 Freiburg
Tel. (0761) 273090 - 0
Fax (0761) 273090 - 60
e-mail: musik.bertram@online.de
www.musik-bertram.com

K Ö L B L
Accessories GmbH

Feinstes Zubehör für
Holz- und Blechblasinstrumente
Gitarre · Bass · Marching Drums

Manufaktur für
Tragriemen, Wischer und Taschen

100% Handarbeit in Deutschland

Kölbl Accessories GmbH
In der Hernau 11 - D-90518 Adorf
Tel. 0049 (0) 9089240 - Fax 0049 (0) 9089241
E-Mail: koelblmusic@t-online

Man kann den Ursprung der tänzerischen Inspiration darauf zurückführen, dass die europäischen Gesellschaftstänze im Spiel durch die brasilianischen *Chorões*⁶ abgewandelt wurden. Dort ist übrigens auch der Ursprung von neueren populären Gattungen wie dem Samba anzusiedeln.

Kompositionen mit tänzerischem Einfluss basieren mehr auf rhythmischen Figuren als auf langen Phrasen. Zwar gibt es einerseits aufgrund des pulsierenden Charakters bei dieser Art von Musik nicht viel Platz für Flexibilität im Tempo, doch spielt andererseits in dieser Kategorie die Akzentuierung eine wichtige Rolle: In der brasilianischen Musik werden oft gerade die schwachen Zeiten betont. Das *Allegro* des *Choros für Fagott und Kammerorchester* passt in diese Kategorie, da es eine stilisierte Synthese tänzerischer Gattungen verwendet, die typisch für den Nordosten Brasiliens sind, wie z. B. *Baião*, *Xote* und *Xaxado*. Die Interpretation sollte daher diese Charakteristika herausarbeiten (Beispiel Nr.6).

Übersetzung: Ariane Petri

• • • L I T E R A T U R • • •

Andrade, Mário de, *Ensaio sobre a música brasileira*, São Paulo: Livraria Martins Editora, 1962.

Cury, Fábio, *Choro para fagote e orquestra de câmara: aspectos da obra de Camargo Guarnieri*. Diss., São Paulo, Universidade de São Paulo, 2011.

Loureiro, Maurício Alves, *The clarinet in the Brazilian chôro with an analysis of the Chôro para clarineta e orquestra (Chôro para clarineta e orquestra) by Camargo Guarnieri*, Diss., Iowa City, University of Iowa, 1991.

Tarasti, Eero, *Heitor Villa-Lobos: life and works, 1887–1959*, Carolina do Norte: Mc Farland & Company, 1995.

Digitalisiertes Notenmaterial basierend auf:

GUARNIERI, Mozart Camargo. *Choro für Fagott, Harfe, Schlagzeug und Streicher*. Revision von Antonio Ribeiro unter Mitarbeit von Fábio Cury. São Paulo: nicht veröffentlicht, 2011. 1 Partitur [22 S.].

Villa-Lobos, Heitor, *Bachianas Brasileiras n. 6*, New York: International Music Company, 1946. 1 Partitur [11 S.]. Flöte und Fagott.

Ders., *Choros n. 7*, Paris: Max Eschig, 1955. 1 Partitur [20 S.]. Fl., Ob., Cl., Altsax., Fg., Vl., Vlc. und Tam-tam.

⁶ Die Chorospiele werden *chorões* genannt.

Beispiel 6: *Allegro* des *Choro für Fagott und Kammerorchester* von Camargo Guarnieri.

13

Fg. *f*

Vi. I

Vi. II

Vla. *f* *cresc.*

Vc. *f* *cresc.*

Cb. *f* *cresc.*

13

Fg. *f*

Vi. I

Vi. II

Vla. *f* *cresc.*

Vc. *f* *cresc.*

Cb. *f* *cresc.*

17

Fg. *f*

Vi. I *p*

Vi. II

Vla. *mf*

Vc. *p*

Cb.

Hp. *mf*

Perc. *mf*

OSCAR ADLER & CO.
FÜR HÖCHSTE ANSPRÜCHE

BASS-
KLARINETTE

MODELL
500 / 510

OSCAR ADLER & Co.
Holzblasinstrumentenbau GmbH
Postfachstr. 19 / D 06258 Markneskirchen
Tel. +49 (0) 37422/3581
www.moerhig-adler.de

LUDWIG FRANK
MEISTERHAFT
HOLZBLASINSTRUMENTE
Fachhandel & Meisterwerkstatt

LUDWIG FRANK
OBOENBAU
BERLIN

WERKSVERTRETUNG ALLER
FÜHRENDE HERSTELLER

SÄMTLICHES ZUBEHÖR UND
REPARATUREN VON
OBOE - FAGOTT - KLARINETTE
QUERFLÖTE - SAXOPHON

Ludwig Frank & Frank Meyer GbR
Schulstraße 4 · 13187 Berlin (Pankow)
Tel. (030) 494 81 88 · Fax (030) 494 79 53
eMail: music@frankundmeyer.de
www.frankundmeyer.de