

Шоро №1 – Ейтор Вила-Лобос

Божидара Трохарова

През 20 – те години на XXв., Ейтор Вила – Лобос композира 14 пиеси във фолклорен стил, които нарича *шоро*. Те са резултат от търсенето на автентичен бразилски език в музиката. В тези пиеси той комбинира елементи от популярния бразилски градски жанр *шоро* и традиционното африканско и индианско влияние със европейски музикални техники като : неравнимерни акценти, резки метрични промени и дисонанси (напомнящи дори на примитивните дисонанси, които се срещат при Стравински). (1)

Четиринадесетте пиеси са написани за различни инструменти.

дата	номер	Инструмент/и	премиера	продължителност
1920г.	1	китара	неизвестно	3 мин.
1924г.	2	флейта и кларинет	18.02.1925г., Сао Пауло	3 мин.
1925г.	3	кларинет, фагот, саксофон, 3 валдхорни, тромбон, мъжки глас	30.11.1925г., Сао Пауло	6 мин.
1926г.	4	3 валдхорни, тромбон	24.10.1927г., Париж	6 мин.
1925г.	5	пиано	16.10.1940г., Ню Йорк	5 мин.
1926г.	6	оркестър	18.07.1942г., Рио де Жанейро	26 мин.
1924г.	7	флейта, обой, кларинет, саксофон, фагот, цигулка, виолончело, там – там, оркестър, 1 пиана	17.09.1925г., Рио де Жанейро	9 мин.
1925г.	8	оркестър, 2 пиана	24.11.1927г., Париж	18 мин.
1929г.	9	оркестър	15.07.1942г., Рио де Жанейро	23 мин.

1926г.	10	оркестър и хор	11.11.1926г., Рио де Жанейро	11 мин.
1928г.	11	оркестър и пиано	18.07.1942г., Рио де Жанейро	60 мин.
1929г.	12	оркестър	21.10.1945г., Бостън	35 мин.
1929г.	13 (изгубено)			
1928г.	14 (изгубено)			

Шоро № 1

Шоро № 1 е написано в традиционен стил, за разлика от другите, които комбинират в себе си европейски музикални техники и характерни елементи на бразилката музика. В интервю за „Ню Йорк Таймс“ през 1944г. Вила – Лобос казва : „ Винаги съм се стремил към синтез между западната култура и културата в собствената ми страна“ .(2)

Четиринайсетте пиеси са перфектен пример за това. В тази поредица от пиеси, Лобос издигнал местната тадиция до световно ниво. Така тази музика се е радвала на успех както на местно ниво, така и на световно.

Лобос представил някои от шоротата в Париж, като французите възприели това за *екзотична* музика. Това бил опитът му музикално да обрисова есенцията на бразилската култура, т. нар. – “*brasilidade*” – в буквален превод – „бразилски характер“. Търсенето на „бразилския характер“ в изкуството бил основна цел на модернистичните бразилски артисти от 1920 до 1940г., в които от части се причислявал и Ейтор Вила – Лобос. Официално, бразилското модернистично движение води началото си от „Седмица на модерното изкуство“ през 1922г. и от тогава играе важна роля в бразилското изкуство. (3)

Самия Лобос казва, че поредицата от шоро пиеси е синтез между бразилско – индианска и популярна музика, и използвани европейски композиционни техники, с които да постигне целите си. Тези техники много се доближавали до стила на Стравински. Всъщност, Вила – Лобос сам изказва възхищението си към Стравински, като споделя, че изпълнението на „Пролетно тайнство“, което той е чул в Париж е бил един от най – емоционалните моменти в живота му. Като се има предвид възхищението му към музиката на Стравински, не е изненадващо, че можем да открием техники взаимствани от него – особено по отношение на ритъма и използването на дисонанси.

По отношение на използвания индиански тематичен материал, Жерард Бахаг коментира, че техниката, която Лобос често използва е комбинирането на различни мотиви и темброви пластове и използването на абстрактен хроматичен стил. Въпреки това, Лобос използва тези техники, за да разработи свой собствен музикален стил, и да спомогне за доближаването му до търсенето на *brasilidade* (бразилския характер).(4)

В едно интервю, Вила – Лобос казва : „Нямам фиксирана формула, по отношение на използването на теметичния материал. Използвам дадена тема, за постигнето на определена атмосфера, когато почувствам тази нужда. Никога не повтарям темите, само за удоволствието от повторението, или за да постигна цикличност. Също така, не използвам готови фолклорни песни или танци. Моите теми, често напомнят

фолклорни теми, но те не са буквално взимствани или цитирани. Вярвам, че музиката се създава от необходимост, биологична необходимост. Моето артистичното е – „la liberte absolue” – пълна свобода. Когато композирам нещо, то е в стила на Вила – Лобос.” (5) Интересното е, че например в шоро номер 3, 7 и 10, Лобос използва готови теми, което говори, че може би неговите думи, относно използвания тематичен материал са леко преувеличени.

Заради различното и екзотично бразилско звучене, изпълненията шоро в Париж, били доста добре приети - „За първи път в Европа се чува музика, която идва от Латинска Америка, която носи със себе си магията на горите, невероятната природа, различните и екзотични плодове, цветя и птици.. Каквото и очакване да има човек за музиката и изкуството, не може да остане безразличен към творби като тези.” (6)

Смесването на местни музикални традиции и космополитни такива можем да открием при европейските композитори още през XIXв. Тези композитори, извършват нещо като „музикална археология” – събират фолклорен материал от „златния век” на тяхната култура, използвайки го и възраждайки интереса към съответната култура. Този тематичен материал е пречупен през европейската съвременна призма и примесен със актуалните музикални техники. Идеята е да се създаде музика, която да отразява националния дух, но да се използват съвременни европейски композиционни похвати, за да се постигне по – голяма популярност. (7)

Шоро № 1 е написано в по – традиционен стил. Комбинирането на традиционния бразилски стил с класическата китара го прави интересна хибридна композиция. То представлява стилизирана версия на оригиналния жанр *шоро*. Честото използване на фермати и ачелерандо създават усещането за изпровизация. Пиесата е написана в рондо форма, типична за жанра шоро, като следва структура АВАСА. Бразилското влияние се открива дори и само в наименованието – шоро. Размерът е 2/4 – типичен за шорото. Следва синкопираният ритъм, също типичен за шорото. В това шоро присъстват два модела.

Сравнявайки Шоро №1 със шорото „Flor Amorosa”, което споменах в предишна глава се много прилики. На първо място – това е ритъмът.

Пример – осмината с точка и шестнайсетина в шоро №1



Пример – осмина с точка и шестнайсетина във „Flor Amorosa”

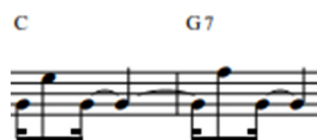


Тук дори се вижда как този ритмичен модел и в двете шорота е последван от три шестнайсетини, започващи на слабо време.

Слеващият пример – шестнайсетина, осмина и шестнайсетина в Шоро №1



И същата ритмична фигура във “Flor Amorosa”



Другата прилика между двете шорота е ауфтакта от три шестнайсетини.

Пример (Шоро №1)



Пример – “Flor Amorosa”



При определянето на тоналностите при жанра шоро, много често се наблюдава следната закономерност, показана в таблицата. (8)

дялове	A	B	A	C	A
мажорни тоналности	I	V/IVm	I	IV	I
минорни тоналности	Im	III	Im	I	Im

Първият дял е в тоналност Emoll, а третият – дял C е в E dur – в едноименната мажорна тоналност.

Разглеждайки хармонията се откриват типични за джаза и латино музиката хармонични движения – в началото – субдоминанта F#7, последвана от доминантата B7 и тоника. (II – V – I).



В Шоро №1 китарата имитира типичен шоро състав, в който флейтата изпълнява мелодията, китарата ритъма, а бас китарата – баса.

Шоро №1 в изпълнение на автора

Един от най – ранните записи на пиесата е този на самия композитор. Точната дата на записа е неизвестна, но се знае, че е направен около 40 – те години на XXв. Записът е озаглавен “Villa – Lobos plays Villa Lobos”. Автентичността му е потвърдена от Турибио Сантос - директор на музея на Вила-Лобос. Качеството на записа, съответно, отразява развитието на технологията по онова време – звукът е леко неясен, липсва сила и яснота. Няма яснота относно това каква китара е използвал Лобос и къде е бил направен записа. Въпреки това, записът може да ни даде представа за интерпретацията на композитора. На записа може да се чуе отношението на композитора към популярния бразилски жанр шоро. Това, което прави впечатление е използването на различни акценти при изпълнението, и разнообразните ритмически модели, които се получават. Примерът по – долу показва интерпретацията му на първите тактове от шорото. Означенията с червено показват темпото, акцентите и фразирането, което той прави. (9)

Изборът му на темпо в началото е около 90 за четвъртина нота, но все пак, това темпо е гъвкаво и търпи промени дори и само по време на първата фраза. Последните три шестнайсетини от такт 3, той изпълнява с *rallentando*, каквото прави и в началото на третата фраза, но в този случай *rallentando* не е написано в нотите, а той го добавя при изпълнението си в последствие. При следващото повторение на тези тактове (17-24), Лобос ги изпълнява по същия начин. Той спазва динамическите означения, които е написал, с изключение на акорда в четвърти такт (шестнайсетината). Този акорд е написан с акцент, който композитора не изпълнява, а разлага същия този акорд. Това е

единственият апрежиран акорд в първите осем такта. По същия начин той не спазва този акцент и при повторението (17 – 24 такт)

Той прави *accelerando* на последните три шестнайсетини от шести такт и повтаря *rallentando* на трите шестнайсетини от осми такт. При повторението (тактове 17 – 24) Лобос не изпълнява *rallentando* на такт 19, както и акцента на акорда в такт 20. Той прави леко *accelerando* от такт 21 до първата половина на такт 24, като на последните три шестнайсетини от такта прави забавяне до започването на следващата фраза в такт 25. В примера по – долу означенията с червено показват начина, по който той изпълнява пиесата. Заклучението от записа е, че всеки път, когато свири първата фраза (общо 6 пъти – два пъти в дял А, два пъти в дял А след дял В и два пъти след дял С) и нито един път не изпълнява акцента в четвърти такт. (10)

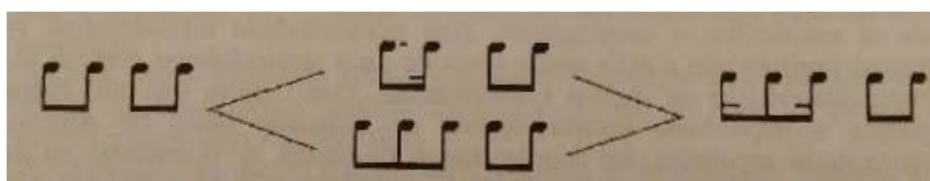
Началото на пиесата започва с ритмически модел, който се повтаря осем такта. Този модел предполага, че изпълнителят трябва да подчертае някои от тоновете. Шорото е в двувременен размер. Басовите тонове в началото се намират на първо и на второ време, което създава стабилна рамка в басовата линия, тъй като се появява само на силните времена. Някои изпълнители подчертават басовите тонове, а също така изсвирват второто време по-силно от първото. Единствените акорди се появяват на първо време, както и след точкуваната нота на първо време (шестнайсетината). Така, естествено се подчертава точкувания ритъм, като се получава натрупване на повече тонове. Последните три тона от всеки такт служат като афтакт към следващия. Няма означение за артикулацията на тези тонове, но от много записи може да се чуе, че много китаристи изпълняват тези тонове все едно има знак за легато, като свързват последната шестнайсетина с първия тон от следващия такт.

Точкувания ритъм в първата половина на всеки такт (осмина с точка и шестнайсетина) е пример за модел, често използван в бразилката популярна музика през 20 – те години на XXв. Например, една от най – известните песни на бразилския популярен композитор Ернесто Назарет – „Одеон“ използва точно този ритмически модел на всяко време от акомпанимента на песента. Примерът по – долу показва използването на този ритъм. Вила – Лобос посвещава „Шоро №1“ именно на Ернесто Назарет. (11)



От този пример забелязваме две общи неща – синкопирания ритъм и групата от три ноти, която служи за ауттакт.

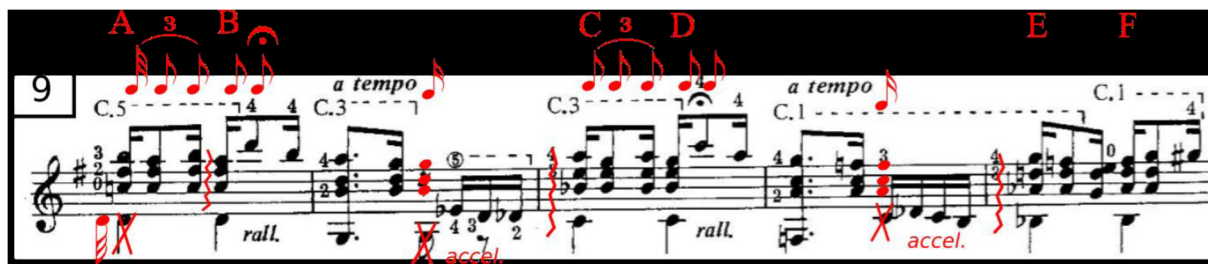
Продължаваме с появата на нов ритмически модел в тактове 9 – 16 (и при повторението 25 – 32). Появява се синкопиран ритъм, който много често се среща в бразилската популярна музика. Бразилския музиколог Марио де Андраде представя теория за появата на този ритъм. Вижда се в долния пример. (12)



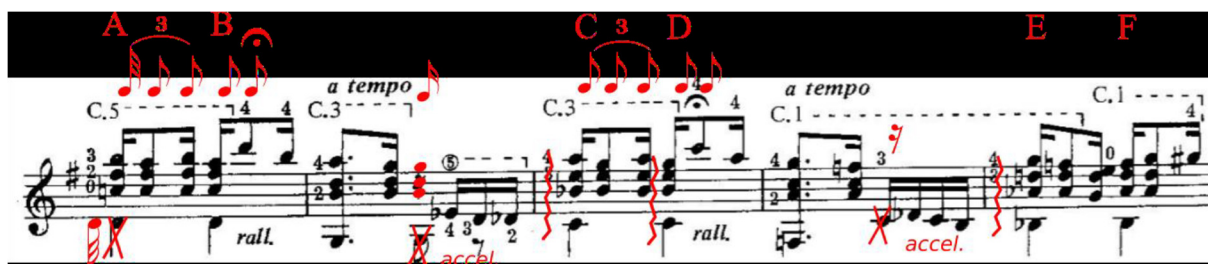
Вила – Лобос доста свободно интерпретира пасажите, където се появява такъв синкопиран ритъм – понякога променя ритъма като свири триоли или равни осмини ноти, понякога добавя *rallentando* или фермата на определени тонове, а дори понякога изпуска горния глас на акорда. (13)

Разглеждайки тактове 9-16, първата фраза се състои от мотиви, разделени на по два такта. Всеки започва със синкопиран ритмичен модел в мелодията и хармонията в първия и втория такт, последван от низходящото движение на три тона в баса. Този мотив се среща почти навсякъде в началото, с разликата че в началото това движение е възходящо, а тук – низходящо. Басовите тонове продължават да бъдат на първо и второ време, създавайки равномерна пулсация, както и до сега в първите осем такта.

В девети такт, Лобос разделя басовия тон от акорда, така че се получава апреджато. Тази негова интерпретация разчупва представата за постоянно повтарящата се пулсация. На второ време той арпеджира акорда (отбелязан в В в примера), въпреки че не е написал знак за арпеджиране на акорда. След този акорд (девети такт), Лобос прави фермата на тона *re*, като тази фермата е записана и в манускрипта. В десети такт отново прави промяна, като на второто време вместо тона *sol* повтаря предишния акорд (шестнайсетината преди това). Прави и леко *accelerando* на трите шестнайсетини след това. Тези промени, които прави разчупват пиесата. На единайсти и тринайсти такт арпеджира първия акорд, като така привлича вниманието към първото време (акордите са отбелязани с С и Е в примера). В примера по-долу над текста са отбелязани промените, които Лобос прави. (14)



При повторението след дял В на този момент (9 – 16 такт) Лобос прави съвсем леки промени, но като го изпълнява по подобен начин. По-големи промени прави при повторението му след дял С. Тук той не арпезира акорда на второ време (отбелязан с В в долния пример), както прави при първото изсвирване на акорда и при повторението след В. Вместо това арпезира акордите на третия такт на първо и второ време (отбелязани с С и D). В четвърти такт той изпуска първия тон на второ време (до), като вместо това изпълнява шестнайсетина пауза. (15)



Разглеждайки интерпретацията на Вила-Лобос на този контрастен с началото пасаж (тактове 9 – 16), можем да направим следните заключения : първата фраза от изречението изпълнява по-свободно, докато във втората е в темпо (това се забелязва при всяко едно повторение – в началото, след дял В и след дял С); при всяко повторение изпълнява синкопирания ритъм като триоли (тактове 9 и 11 – първо време).(16) Във този пасаж, както и в осемте такта преди това (началото на шорото), Лобос придава ритмична гъвкавост, що се отнася до темпото, правейки *accelerando* и *rallentando*, както и фермати, които не са записани в текста.

В завършващия пасаж от дял А – тактове 25 – 32 забелязваме повтарящ се ритмичен модел от синкопирани акорди върху басова линия от четвъртини ноти. Преди този пасаж, Лобос изпълнява последните три шестнайсетини ноти от такт 24 с ралентандо, като ауфтакт към този пасаж. След това изпълнява всичко както е написано, с изключение на първия акорд на такт 25 – там отделя баса от акорда. Този път, при появата на синкопирания ритъм Лобос не изпълнява тези тонове като триоли, а спазва точно нотните стойности. Неговото интерпретаторско предложение е да не изпълнява акцентите, които са изписани в текста, което дава свобода на изпълнителя (в примера отново е отбелязано над текста). Също така, не изпълнява и *allargando* което е написано на 28 такт, а запазва темпото непроменено. Последната промяна, която прави е на такт 29, където не изпълнява посления акорд, а само горния глас (тонът *фа*). Освен това, той удължава стойността на нотата, като я изпълнява като осмина вместо като шестнайсетина. Така успява да подчертае тониката на такт 30.

При повторенията – първия път и при повторението след дял В, Лобос изпълнява този пасаж по един начин – в темпо около 90 за четвъртина, а при второто повторение – след дял С, той забързва до около 105 за четвъртина.(17)

The image shows a musical score for two staves. The first staff starts at measure 24 and the second at measure 29. Measure 24 features a series of chords with a 'rallentando' marking and a red 'X' over a note. Above the staff, there are labels C.5, C.3, C.1, and allarg. Measure 29 starts with a 'rall.' marking and a red 'X' over a note. Above the staff, there are labels a tempo, poco rall., and harm. 12. The second staff ends with a 'Fine' marking. Red 'X' marks are also present in measure 30.

Нека разгледаме дял В. Първата фраза (такты 33-36) използва същия ритмичен модел както в първия такт от пиесата – осмина с точка и шестнайсетина последвани от четири шестнайсетини. Така въпреки, че хармонията е различна това напомня на началото на шорото. В следващия такт се появява ритъм, който не е използван до сега – хабанера ритъм.

Дял В започва и завършва с равномерна структура, но по средата се появява асиметрия във фразирането.

First phrase of a sentence

Diagram illustrating the first phrase of a sentence, showing measures m.33 through m.41. The phrase is divided into two groups by a dashed blue line:

- Group 1 (m.33 - m.36):
 - m.33: Four eighth notes.
 - m.34: Four eighth notes.
 - m.35: Four eighth notes, with a note marked "(down a third)".
 - m.36: Four eighth notes.
- Group 2 (m.37 - m.41):
 - m.37: Four eighth notes.
 - m.38: Four eighth notes.
 - m.39: Four eighth notes.
 - m.40: Four eighth notes.
 - m.41: Four eighth notes.

Irregular phrasing

Diagram illustrating irregular phrasing, showing measures m.42 through m.48:

- m.42: Four eighth notes.
- m.43: Four eighth notes.
- m.44: Four eighth notes.
- m.45: Four eighth notes.
- m.46: Four eighth notes.
- m.47: Four eighth notes.
- m.48: Four eighth notes.

8 bar sentence

Diagram illustrating an 8 bar sentence, showing measures m.49 through m.56:

- m.49: Four eighth notes.
- m.50: Four eighth notes.
- m.51: Four eighth notes.
- m.52: Four eighth notes.
- m.53: Four eighth notes.
- m.54: Four eighth notes.
- m.55: Four eighth notes.
- m.56: Four eighth notes.

Интересно е как Лобос интерпретира тези непълни изречения в началото на този дял. В неговото изпълнение той запзва басовите тонове, като издържда трайността им до края. В първия такт от дял В, той изпълнява четирите шестнайсетини на второ време като наведнъж – все едно са свързани с легато. Това е същия начин, по който започва и дял А. Във такт 34 откриваме ритмичния модел треси́ло (в горния глас). Лобос задържа акорда (втория тон от този модел) като го свори като осмина с точка. Най-вероятно това е за да акцентира върху този ритъм. Във такт 36 прави същото. (18)

При втората фраза, започваща от такт 37, Лобос арпежира първия и четвъртия акорд. Запазва всички четвъртини ноти в баса, като ги изпълнява с пълната им трайност, с изключение на баса в такт 47 – точно преди *glissando*. Също така добавя и *rallentando* на такт 46. Той не изпълнява акцентите в баса, както и на шестнайсетините в такт 45. (19)

Както е представено в таблицата по-горе, първата фраза от дял В (тактове 33-36), не успява да образува изречение. Тази фраза се завърща отново в такт 49. Този път образува класическо осемтактово изречение. Лобос арпежира само първия акорд на такт 49. Също така от втория акорд (шестнайсетината след този акорд) изпълнява само горния глас *sol*. Прави промени и в такт 50, където изпълнява само два тона от акордите *sol*, *си бемол* и *ми*, като пропуска *си бемол*. Отново задължа втория акорд, за да подчертае ритъма тресилю на тактове 50 и 52. (20)

Отивайки към последната фраза, Лобос арпежира първия акорд в такт 53. Не изпълнява написаните акценти в такт 55.

От начина, по който Лобос изпълнява дял В от шпорото се вижда че използва подобни похвати като в дял А. Пример за това е арпежирането на първия акорд от всяка нова фраза. Другото, което прави впечатление е, че при изпълнението на един и същ

синкопиран ритъм няколко пъти подред, той го изпълнява точно по начина по който е написан ритмически, за разлика от други пъти, където удължава някои нотни стойности. Също така, не изпълнява акцентите, които са написани. (21)

Дял С (такты 57-72) контрастира с А и В, защото тоналността се променя от E moll към E dur. Темпото също се променя, тъй като има означение *moderato un poco*. Вила-Лобос отново разлага първите акорди на тактове 57 и 60, а след това и първите акорди на тактове 66 и 68. Както се вижда акордирания акорд на такт 57, следва неговия модел да акордира първия акорд от всяка нова фраза. В дял С има няколко основни разлики между изпълнението на Лобос и написаното в текста. В началото – такт 57, той не изпълнява ритъма както е написан (шестнайсетина, осмина, шестнайсетина), а го свири като триоли. Лобос не изпълнява написаните акценти, както и динамичните означения. В тактове 59, 61, 65 и 67 не изсвирва първите акорди, а само долния глас. По-късно в такт 70 Лобос добавя цял нов акорд, но изсвирва втората шестнайсетина като единичен тон. Целия дял С, той изпълнява в темпо около 90 за четвъртина, въпреки различните означения за промяна на темпото, които той не спазва. Също така, не изпълнява и никоя от ферматите, които са написани. (22)

57 Moderato un poco

60

63 Moderato un poco

67

71

presser

harm. 7

p 3

rall.

sf

D.S. al Fine

При повторението на този дял, Лобос го изпълнява по почти същия начин, както първия път. С изключение на такт 57, където пропуска първия тон и свири само басовия тон. Същото прави на такт 65. Разлага акорда на такт 69, което на прави първия път. Не е ясно, защо Лобос не е спазил означенията за темпото, които е написал, а въпреки това изпълнява целия дял в едно и също темпо. При повторението на дял А след С, той забърва темпото, като го свори в темпо около 105 за четвъртина. Може би, чрез изпълнението на дял С в едно равномерно, по-бавно темпо, той прави контраст със следващия дял. (23)

Като заключение, може да се каже че подходът на Вила-Лобос към интерпретацията на Шоро №1 е импровизационен. Коего от своя страна е логично, тъй като импровизацията е в основата на жанра шоро.

Бележки:

- (1) Ferraz, G. Heitor Villa – Lobos and Choros no. 3 : Modernism, Nationalism, and “Musical Antropology in International Journal of the Arts in Society. Illinois, USA. 2012, p. 223.
- (2) Ibidem, p. 223.
- (3) Ibidem, p. 224.
- (4) Ibidem, p.226.
- (5) Ibidem, p.226.
- (6) Prunières, H. in Béhague, Heitor Villa-Lobos.
- (7) Ibidem, p.229.///???
- (8) <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/09298215.2020.1797109#d1e176>, посетено на 12.11.2024г.
- (9) Uller, A. Villa-lobos choros no. 1: a study of the recordings, 2023, p.10.
- (10) Ibidem, p.13.

- (11) Ibidem, p.12.
- (12) Mário de Andrade, Dicionário musical brasileiro (Belo Horizonte: Itatiaia, 1989), p.476.
- (13) Uller, A. Op. cit., p.17.
- (14) Uller, A. Op. cit., p.18.
- (15) Uller, A. Op. cit., p.19.
- (16) Uller, A. Op. cit., p.20.
- (17) Uller, A. Op. cit., p.21.
- (18) Uller, A. Op. cit., p.24.
- (19) Uller, A. Op. cit., p.25.
- (20) Uller, A. Op. cit., p.26.
- (21) Uller, A. Op. cit., p.27.
- (22) Uller, A. Op. cit., p.29.
- (23) Uller, A. Op. cit., p.31-32.