

Barbara Mayer

Die multiethnischen Einflüsse Brasiliens im Schaffen des Komponisten Hekel Tavares (1896–1969)

Ausführliche Erläuterungen am
Beispiel seines „Concerto para Piano e
Orquestra em Formas Brasileiras“
op. 105 Nr. 2



J. B. METZLER

Zeitgenössische Musikwissenschaft

Reihe herausgegeben von

Jan Hemming, Institut für Musik, Universität Kassel, Kassel, Hessen, Deutschland

Die zeitgenössische Musikwissenschaft hat in den letzten Jahren einen immensen Innovationsschub erfahren. Sie widmet sich der ganzen Bandbreite von Themen und Methoden und überwindet die Grenzen zwischen (sogenannter) Kunstmusik und populärer Musik oder zwischen den althergebrachten Teilbereichen der Historischen- und Systematischen Musikwissenschaft sowie der Ethnomusikologie. Dies eröffnet neue intra-, inter- und transdisziplinäre Perspektiven in konstruktivem Austausch mit Cultural- und Gender Studies, Empirical Musicology oder Digital Humanities. Die Reihe Zeitgenössische Musikwissenschaft löst namentlich die Reihe Systematische Musikwissenschaft ab und macht sich weiterhin zur Aufgabe, durch Veröffentlichung von Überblickswerken, Monographien und Diskussionsbänden innovative musikwissenschaftliche Ansätze zu präsentieren.

Herausgegeben von

Jan Hemming

Kassel, Deutschland

Contemporary musicology has undergone enormous innovations in recent years. It now addresses a complete range of topics and methods and crosses the borders between (so-called) art music and popular music or between the traditional realms of historical, systematic and ethnomusicology. This opens up new intra-, inter- and transdisciplinary perspectives in close exchange with Cultural and Gender Studies, Empirical Musicology or Digital Humanities. The series Contemporary Musicology follows up the series Systematic Musicology and continues presenting innovative musicological approaches by publishing textbooks, monographs and discussion volumes.

Edited by

Jan Hemming

Kassel, Germany

Weitere Bände in der Reihe <https://link.springer.com/bookseries/16520>

Barbara Mayer

Die multiethnischen Einflüsse Brasiliens im Schaffen des Komponisten Hekel Tavares (1896–1969)

Ausführliche Erläuterungen am
Beispiel seines „Concerto para Piano
e Orquestra em Formas Brasileiras“
op. 105 Nr. 2



J. B. METZLER

Barbara Mayer
Bobingen, Deutschland

Dissertation, Salzburg, Univ. Mozarteum, 2019

ISSN 2662-9089 ISSN 2662-9097 (electronic)
Zeitgenössische Musikwissenschaft
ISBN 978-3-662-64612-0 ISBN 978-3-662-64613-7 (eBook)
<https://doi.org/10.1007/978-3-662-64613-7>

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Der/die Herausgeber bzw. der/die Autor(en), exklusiv lizenziert durch Springer-Verlag GmbH, DE, ein Teil von Springer Nature 2021

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlags. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Die Wiedergabe von allgemein beschreibenden Bezeichnungen, Marken, Unternehmensnamen etc. in diesem Werk bedeutet nicht, dass diese frei durch jedermann benutzt werden dürfen. Die Berechtigung zur Benutzung unterliegt, auch ohne gesonderten Hinweis hierzu, den Regeln des Markenrechts. Die Rechte des jeweiligen Zeicheninhabers sind zu beachten.

Der Verlag, die Autoren und die Herausgeber gehen davon aus, dass die Angaben und Informationen in diesem Werk zum Zeitpunkt der Veröffentlichung vollständig und korrekt sind. Weder der Verlag noch die Autoren oder die Herausgeber übernehmen, ausdrücklich oder implizit, Gewähr für den Inhalt des Werkes, etwaige Fehler oder Äußerungen. Der Verlag bleibt im Hinblick auf geografische Zuordnungen und Gebietsbezeichnungen in veröffentlichten Karten und Institutionsadressen neutral.

Planung/Lektorat: Marija Kojic

J.B. Metzler ist ein Imprint der eingetragenen Gesellschaft Springer-Verlag GmbH, DE und ist ein Teil von Springer Nature.

Die Anschrift der Gesellschaft ist: Heidelberger Platz 3, 14197 Berlin, Germany

Vorwort

Schon immer hat mich die pulsierende Musikwelt Südamerikas fasziniert. Aus diesem Grunde widmete ich bereits meine Masterarbeit einem brasilianischen Opus, der Suite *A Prole do bebê* Nr. 1 des renommierten Komponisten Heitor Villa-Lobos. Für mein Doktorat plante ich ursprünglich, die dabei gesammelten Resultate anhand weiterer Werke desselben Künstlers zu extensivieren, doch als ich auf YouTube das *Concerto para Piano e Orquestra em Formas Brasileiras* op. 105 Nr. 2 von Hekel Tavares (1896–1969) entdeckte, beschloss ich, mich in meiner Dissertation ebendem nordostbrasilianischen Komponisten zuzuwenden, einem Zeitgenossen von Villa-Lobos, über den, wie ich rasch herausfand, deutlich weniger Informationen existierten, so dass mir ein wissenschaftliches Projekt zur Steigerung seiner öffentlichen Wahrnehmung wesentlich sinnvoller erschien. Zudem reizte mich die Aufgabe, die hierzulande nahezu unbekanntem kulturellen Elemente der brasilianischen Völkervielfalt, welche die Klangsprache dieses zu Lebzeiten richtungsweisenden, doch von wissenschaftlicher Seite bisher wenig beachteten Musikers so eindrucksvoll charakterisieren, detailliert herauszuarbeiten und speziell am Beispiel seines Klavierkonzerts aufzuzeigen, wie stark sich jener Konnex in seinem Schaffen ausprägt.

Für die tatkräftige Unterstützung meines aufwendigen Vorhabens möchte ich mich herzlich bei folgenden Personen und Instituten bedanken: meiner Betreuerin, Frau Prof. Dr. Barbara Dobretsberger, für die immer kompetente Beratung und ihren unermüdlichen Einsatz, der Universität Mozarteum Salzburg und dem österreichischen Bundesministerium für Bildung, Wissenschaft und Forschung für das Forschungsstipendium in Brasilien, Alberto Tavares mit Familie für die stets engagierte, freundliche Bereitstellung sämtlicher Informationen über seinen Vater, dem Instituto Moreira Salles in Rio de Janeiro für die Möglichkeit zur Untersuchung aller für mein Projekt relevanter Materialien, Cláudio und Daisy Martinowski für die große Hilfe bei der Unterkunftssuche, Carla Pinheiro mit

Familie für die Unterkunft in Rio de Janeiro, Elaine Guimarães für die Verpflegung, Herrn Prof. Arnaldo Cohen für die Auflistung seiner Interpretationen des Klavierkonzerts, Paulo Miranda für die Vermittlung von Kontakten, die zahlreichen Auskünfte zur brasilianischen Populärmusik und das Erlebnis einer echten *Roda de Choro*, Agnes Penna mit Familie für die gastfreundliche Beherbergung in São Paulo, Luciana Camargo Colucci und Eny da Rocha mit Familie für ihre Bemühungen während meines Aufenthalts in dieser Stadt, Juliana d'Agostini für das persönliche Gespräch, die wichtigen Hinweise zum Klavierkonzert und ihr exzellentes Klaviersolo, Reinhold Wieser, Zsuzsanna Kiss und dem Austria Festival Symphony Orchestra für die Salzburger Uraufführung des Klavierkonzerts, sowie meiner Familie für ihre beständige Förderung meiner Pläne. Die Namen sämtlicher, im Bedarfsfall bei Übersetzungsangelegenheiten konsultierter Personen werden im Abschnitt 2. der Begriffserklärungen nicht minder lobend kommuniziert.

Salzburg, im Mai 2019

Barbara Mayer

Nachtrag zur Publikationsversion 2021

Für die Bereitstellung bzw. die Genehmigungen zum Abdruck von Notenbeispielen, Bildern und weiterer Objekte danke ich nachstehenden Personen und Institutionen:

Alberto und Andrea Tavares, Carlos Almada, Carlos Augusto de Camargo Andrade, Claudevan Melo, Fernando Neves, Tony Wilkinson, Alexandre Dias, Luciana Camargo Colucci, Wolfgang Martin Stroh, Claus Schreiner, Johannes Prischl, Suely V. Brígido Neves, Eduardo de Miranda da Mata Machado, Tânia Camargo Guarnieri, Maria Antonia Pavan de Santa Cruz, Instituto Piano Brasileiro, Instituto Musica Brasilis, Bayerische Staatsbibliothek (München), Filharmonia Narodowa (Warschau), Alamy Stock Fotos Ltd., Getty Images/iStockphotos, Ed. Irmãos Vitale (Rio de Janeiro)/La Chunga Music (Berlin), Ed. Classiques Garnier/Garnier frères (Paris), Ed. Droz (Genf), Sidomusic IMG Liechti & Cie. (Genf).

Begriffserklärungen und Hinweise

1. Genderdeklaration

Gemäß den aktuellen Richtlinien für gendergerechtes Formulieren in wissenschaftlichen Arbeiten an österreichischen Hochschulen kommt in dieser Dissertation die vollständige Paarform zum Einsatz, falls beide Geschlechter gemeint

sind. Ausnahmen bei der Differenzierung bilden lediglich wörtliche Zitate, auch solche, die aus Fremdsprachen übersetzt wurden, um der Intention des Urhebers oder der Urheberin im üblichen Sprachgebrauch des Landes und des spezifischen historischen Kontexts Rechnung zu tragen. Ebenso wird mit aus dem Portugiesischen entlehnten Bezeichnungen verfahren – sie scheinen meist im Kursivdruck im Text auf. Bei einigen Themengebieten lagen mir, trotz gewissenhafter Nachrecherchen, keine Anhaltspunkte für eine weibliche Beteiligung vor, sofern jene nicht ohnehin schon aufgrund der soziohistorischen Bedingungen nahezu auszuschließen war, was vornehmlich die bis zu Hekel Tavares' Lebzeiten männlich beherrschte Kompositionsdomäne in Brasilien betrifft. In derlei Fällen wurde ergo auf die Paarform verzichtet, um ein reales Bild der Sachlage nachzuzeichnen.

2. Übersetzungen

Alle Übersetzungen aus dem Portugiesischen, Spanischen, Italienischen, Französischen und Englischen wurden, wenn nicht anders vermerkt, von der Autorin vorgenommen. Für die Durchsicht meiner Resultate und sonstige hilfreiche Tipps danke ich Luana Neis, Emanuel Magalhães Froés, Hugo Del-Negro, Fátima und Peter Kraus, Markus Thalheimer, Camille Levecque, Christine von Daumiller, Sandra Puleo, Lucila Márquez Diaz und Carmen Prieto López.

3. Zur Fuß- und Endnotensystematik

Zur besseren Lesbarkeit sind die Fußnoten mit Informationen zur befragten Quelle oder sonstigen belangvollen Hinweisen am unteren Seitenende in arabischen Ziffern notiert. Die Endnoten in kleinen, römischen Zahlen beinhalten hingegen in der Regel die Originalzitate in der einschlägigen Ausgangssprache und werden am Ende der jeweiligen Großkapitel gesondert aufgelistet. Angesichts der beträchtlichen Anzahl an Fuß- und Endnoten in dieser Arbeit wird in jedem Großkapitel von neuem mit der Nummerierung 1 bzw. i begonnen.

4. Orthographische Besonderheiten bei portugiesischen Texten, Namen und Begriffen

Die meisten Quellen in meiner Schrift umfassen den Zeitraum von den 1920er-Jahren ab bis heute. In der Zwischenzeit wurden die orthographischen Regelungen des brasilianischen Portugiesisch evident abgewandelt, so dass in einem größeren wissenschaftlichen Werk ein einheitliches Schriftbild von im Laufe jener Zeitspanne wiederholt auftretenden oder zitierten Werktiteln und Personen nicht

möglich ist. Generell wurde im Dissertationstext die jeweils in der herangezogenen Literatur stehende Form aufgegriffen, sofern nicht vorher schon länger eine andere Schreibweise verwendet worden war. Um im konkreten Fall Missverständnisse zu vermeiden, wurden eventuelle Änderungen gesondert mitgeteilt, ein *Procedere*, das auch bei wörtlichen Zitaten zum Zuge kam. Eine ähnliche Problematik birgt die Groß- und Kleinschreibung in längeren portugiesischen Werktiteln, die je nach Quelle, innerhalb des orthographisch erlaubten Rahmens, stark variieren können. Besonders auffällig stechen im selben Konnex die Varietäten von Hekel Tavares' Namen heraus, dessen Vorname, abgesehen von der von Sohn Alberto Tavares präferierten Variante "Hekel", in etlichen Publikationen noch in den Versionen "Heckel", "Haeckel"¹, "Hæckel"² und "Hékel"³ auftaucht. In der folgenden Abhandlung wurde die vielerorts geläufige, von Alberto Tavares empfohlene Form übernommen, sofern nicht Dokumente mit anderer Orthographie wörtlich zitiert wurden. Zudem wird der Komponist in der Literatur interessanterweise oft lediglich mit seinem Vornamen apostrophiert. Dies stellt für die Bezeichnung eines Künstlers zwar ein eher untypisches Phänomen dar, ist aber auf seine immense Beliebtheit als Liedkomponist im populären Bereich bei einem breiten Publikum zurückzuführen, das ihn gerne mit besagtem Namen bedachte⁴ⁱ.

5. Zum Sprachgebrauch des *Indio*-Begriffs

Letztendlich bleibt noch zu ergänzen, dass die laut Claus Schreiner in Lateinamerika etwas negativ angehauchten Begriffe *Indio* bzw. *indianisch*⁵ in meiner Dissertation vollkommen wertfrei eingesetzt werden.

¹ vgl. HELIOS (ohne weitere Angaben zum Autor): "Um Musico", in: *Diario da Noite*, São Paulo, vom 29. 08. 1939, ohne ohne weitere Quellenangaben vom Instituto Moreira Salles in Rio de Janeiro am 30. 05. 2015 in digitalisierter Form zur Verfügung gestellt.

² vgl. o. A.: "Música. Haeckel Tavares", in: *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, vom März, ohne weitere Quellenangaben vom Instituto Moreira Salles in Rio de Janeiro am 31. 05. 2015 in digitalisierter Form zur Verfügung gestellt.

³ vgl. Baptista Filho, Zito: "A índole artística do nosso povo na música sinfônica de Hékel Tavares", in: *O Globo*, vom 26. 09. 1984, ohne weitere Quellenangaben vom Instituto Moreira Salles in Rio de Janeiro am 30. 05. 2015 in digitalisierter Form zur Verfügung gestellt.

⁴ vgl. Bortoli, Fernando de: *Hekel Tavares e o mais lindo concerto para piano e orquestra. O homem e sua obra. A música da terra*, São Paulo: Im Eigenverlag 1996, S. 11.

⁵ vgl. Schreiner, Claus: *Musica Latina. Musikfolklore zwischen Kuba und Feuerland*, Frankfurt/Main: Fischer 1982, S. 16.

Einleitung

Hekel Tavares' eben beschriebene Affinität und Hinwendung zur schillernden, multiethnischen Volkskultur seines Landes kam möglicherweise nicht von ungefähr, wenn man bedenkt, dass er sein breitgefächertes kompositorisches Schaffen in einer Epoche zu entfalten begann, während der sich Brasilien ohnehin auf der Suche nach einer nationalen Identität und einer eigenen künstlerischen Ausdrucksweise befand: Gerade nämlich, als der vielseitig begabte Künstler in den 1920er/30er-Jahren seine ersten durchschlagenden Erfolge als Lied- sowie als sinfonischer Komponist verbuchen konnte und dabei allmählich seine individuelle Klangsprache ausbildete, steuerte die Strömung des musikalischen Nationalismus und die hiermit verbundene Rückbesinnung auf volkskulturelle Elemente auf einen ihrer Gipfelpunkte zu – eine wohl nicht rein zufällige Überschneidung⁶. Originär sprangen solche nationalen Tendenzen ja von Europa auf Brasilien über, war die europäische Kunstwelt im ausgehenden 19. Jahrhundert doch buchstäblich von nationalen Wellen erfasst worden: Intendierten im südosteuropäischen Raum Béla Bartók und Zoltán Kodály, sich überwiegend auf der Grundlage von eigenhändig gesammelten “[...] Volksliedern der Balkanhalbinsel [...]”⁷ einen Weg zu “[...] einer modernen Sprache durch harmonische, melodische und rhythmische Erneuerungen [...]”⁸ zu bahnen, bemühte sich der tschechische Komponist Leoš Janáček in seiner Heimat anhand einer an der “[...] Poesie

⁶ vgl. Kapitel über den brasilianischen Nationalismus und Modernismus: Die Ästhetik zu Tavares' Zeit, 1.3.

⁷ Mattos, Henriqueta Rebuá de: *Die Werke für Klavier solo von Heitor Villa-Lobos. Synkretismus europäischer und lateinamerikanischer Elemente und Kontrasteffekte*, Diss. München: Utz 2001, S. 1

⁸ Mattos, S. 1

der slawischen Volksmusik [...]”⁹ angelehnten Sprachmelodie um ein nationales Kolorit, obwohl jene “[...] nicht unmittelbar auf folkloristischem Material [...]”¹⁰ beruhte. In Russland hatte sich die nationale Musiktradition dagegen sogar “[...] schon im 19. Jahrhundert entwickelt und erreichte mit Prokofjew und Schostakowitsch den Höhepunkt ihrer nationalen Modernität. Einen eigenen Ausdruck fand auch die skandinavische Musik durch Jean Sibelius, die englische durch Ralph Vaughan Williams und Benjamin Britten, Italien durch Ferruccio Busoni und Giacomo Puccini und Spanien durch Manuel de Falla, indem unter dem Einfluss der örtlichen Traditionen neue kompositorische Techniken gefunden werden konnten”¹¹. Um die Erkundung derlei unerforschter Wurzeln war man nun genauso in Brasilien bestrebt, denn man hoffte, aus denselben verschiedenste Impulse zur Kreation einer zeitgemäßen, nationalen ästhetischen Sprache zu gewinnen – allerdings war dies beileibe nicht das einzige Ziel: Vielmehr sollte mit einer derart spezifisch-brasilianischen kulturellen Ausdrucksweise endlich die künstlerische Ablösung von Europa gelingen¹². Jenes schier überquellenden und bis dahin nahezu brachliegenden Pools an folkloristischen und populären Expressionsformen bedienten sich nun vermehrt Kunsttätige wie u. a. Alberto Nepomuceno, Heitor Villa-Lobos und nicht zuletzt Hekel Tavares, der es sich zum künstlerischen Leitgedanken machte, “[...] den Geist der *Música Popular*¹³ seines Landes in den Konzertsälen einzuführen”¹⁴. Ebendie auf die mannigfaltigen, multiethnisch verankerten Phänomene fokussierte Maxime spiegelt sich in Tavares’ ganzem sinfonischen Œuvre ungetrübt wider. Quasi musterhaft exemplifiziert, allein in formaler Hinsicht, sein *Concerto para Piano e Orquestra em*

⁹ Mattos, S. 1

¹⁰ Mattos, S. 1

¹¹ Mattos, S. 1/2.

¹² vgl. Kapitel über den brasilianischen Nationalismus und Modernismus: Die Ästhetik zu Tavares’ Zeit, 1.3.

¹³ Hinweis zu den Begriffen *Folklore* und *Populärmusik* (port. *Música Popular*) nach brasilianischem Verständnis: Anders als in Europa wird die Populärmusik in Brasilien nicht als Gegenstück zur Kunstmusik, sondern zur Folklore betrachtet. Die Übergänge zwischen diesen beiden Kategorien sind jedoch fließend und weisen oft sogar gemeinsame Wurzeln auf. Generell steht der Begriff *Folklore* nach brasilianischer Auffassung für sämtliche kulturelle Ausdrucksweisen ländlicher Entstehung und Tradition, während solche der *Música Popular* über u. a. städtische Entstehungszentren verfügen und medial verbreitet werden können; vgl. Kapitel über die brasilianische Folklore und *Música Popular*, 2.4.2.

¹⁴ Tavares, Hekel: Gesprächszitat, in: Mauricio Quadrio: “Hekel Tavares”, Text im Plattencover zu: Hekel Tavares: *2 Concertos em Formas Brasileiras*, Orquestra Sinfônica Nacional sob a regência do compositor, Solisten: J. de Souza Lima, O. Borgerth, LP zum Prêmio Nacional do Disco, Kopie aus dem Privatbesitz von Alberto Tavares.

Formas Brasileiras op. 105 Nr. 2 besagten Zusammenhang, zumal die drei Konzertsätze in den typisch brasilianischen Formen *Modinha*, *Ponteio* und *Maracatu* direkt auf das Vorbild der korrespondierenden Genres der Folklore bzw. Populärmusik rekurrieren. Daher soll in der vorliegenden Arbeit, u. a. mit einer auf den Forschungsgegenstand zugeschnittenen Analyse, ein zentrales Augenmerk auf dieses Konzert gerichtet werden. Gleichwohl werden die anderen Werke nach Bedarf in mehr oder minder großem Umfang ebenfalls zur Erörterung herangezogen, um einen möglichst umfassenden Eindruck des eigenwilligen und talentierten Komponisten vermitteln zu können, welcher als äußerst kreativer Kopf schon zu Lebzeiten die traditionelle Einteilung der damals strikt getrennten Sparten der Kunst- und Populärmusik an ihre Grenzen lotste und Werke beider Bereiche in seinem Schaffen vereinte, was bereits seine Sonderstellung in der Musikwelt Brasiliens durchschimmern lässt. Zur angemessenen Erläuterung des musikalisch-nationalen Umfelds, in dem sich Hekel Tavares seinerzeit bewegte, wird im ersten Kapitelteil meiner Dissertation die sozio- und musik-kulturelle Genese Brasiliens bis hin zur Zeit seiner beginnenden sinfonischen Karriere aufgerollt, womit vor allem dem europäischen Leserkreis ein besseres Verständnis des besonderen musikhistorischen Hintergrunds geboten werden soll. An erster Stelle steht hierbei ein Überblick über die brasilianische Sozial- und Kulturgeschichte allgemein: Er beleuchtet die kulturanthropologischen Interaktionen zwischen den brasilianisch-amerindischen Eingeborenen, den nach der Entdeckung Brasiliens im Jahre 1500 eintreffenden, europäischstämmigen Einreisenden, primär den portugiesischen Kolonisatoren und Kolonisorinnen, sowie den bis Ende des 19. Jahrhunderts aus Afrika verschleppten Versklavten. Der weitgespannte historische Bogen für einen derartigen kulturellen Austausch reicht beeindruckenderweise von der portugiesischen Seefahrerzeit bis hin zur europäischen und amerikanischen Kolonialzeit, derweil u. a. die Funktion der USA und des britischen Empire in die Resultate einfließt¹⁵. Daraufhin kann konkret die Entwicklung der brasilianischen Musikgeschichte bis zur angekündigten Phase des brasilianischen Nationalismus und Modernismus im frühen 20. Jahrhundert anvisiert werden. Im Zuge meiner intensiven Recherchen zu jenen Anfangskapiteln stieß ich auf überraschende Querverbindungen zu Österreich, die im Folgenden kurz skizziert werden, nachdem meine Arbeit ja in ebendem Land verfasst wurde. Gleichzeitig soll so ein erster aussagekräftiger Einblick in die vielfach frappanten europäisch-brasilianischen Interaktionen gegeben und damit auf die zugehörigen Kapitel neugierig gemacht werden, noch dazu angesichts

¹⁵ vgl. Kapitel über die (sozio)kulturellen Vorbedingungen zur Entwicklung des brasilianischen Nationalismus, 1.1.

der Tatsache, dass Hekel Tavares kurioserweise von ähnlichen Beziehungen teils persönlich betroffen war: Dank der Tätigkeit seines Vaters als nordostbrasilianischer Konsul für Österreich-Ungarn, erhielt die Familie Tavares nämlich von der österreichischen Regierung einst ein Harmonium zum Geschenk, auf dem der damals fünfjährige, kleine Musiker erste Kompositionsversuche unternahm. Demnach wurde ausgerechnet von österreichischer Seite ein stattlicher Grundstein für seine spätere künstlerische Laufbahn gelegt. Neben komparablen Belangen imponieren im selben Maße die entscheidende Funktion der österreichischen Erzherzogin Leopoldine im Kampf um die Unabhängigkeit Brasiliens von Portugal 1822 sowie die tragende, musikhistorische Rolle ihres Klavierlehrers, des Salzburger Musikers Sigismund Neukomm (1778–1858), der mehrere Jahre am brasilianischen Königshof tätig war und als einer der ersten Tonschaffenden in Brasilien Elemente der europäischen Klassik mit brasilianischen Inspirationen kombinierte¹⁶. Ergo avancierte ein gebürtiger Österreicher zu einem der Pioniere für die ja erst Jahrzehnte später voll aufblühende Strömung des brasilianisch-musikalischen Nationalismus. Über besagte Brücke besteht unbestritten eine direkte Linie zwischen dem Salzburger Komponisten und dem mehr als hundert Jahre jüngeren Hekel Tavares, seines Zeichens Exponent der zweiten national-brasilianischen Kompositionsschule *Brasilidade*¹⁷, die die maßgeblich von Neukomm angeregte musikalische Synthese aus abendländischen und brasilianischen Elementen plus deren künstlerische Elaboration forcierte¹⁸. Solche mittlerweile mehrfach erwähnten brasilianischen Spezifika werden nun im zweiten Kapitelteil über die multiethnischen Einflüsse Brasiliens genauer unter die Lupe genommen, sind doch zumindest die amerindischen und afrikanischen Traditionen in Brasilien den meisten nicht-brasilianischen Lesern und Leserinnen ein relativ wenig geläufiges Terrain. Selbst die europäischen Einflüsse, bei denen man sich als musikinteressierter Mensch noch relativ gut auszukennen wähnt, nehmen in Brasilien manchmal eine sehr eigene Form an, was sich transparent anhand der

¹⁶ Der 2015 erschienene Dokumentarfilm *Saudade. Rendezvous in Brasilien* des österreichischen Musikwissenschaftlers Herbert Lindsberger und der Regisseurin Ulrike Halmschlager thematisiert ebendie musikalische Verbindung von Sigismund Neukomm zu Erzherzogin Leopoldine; vgl. Lindsberger, Herbert/Halmschlager, Ulrike: *Saudade. Rendezvous in Brasilien*, österreichischer Dokumentarfilm 2015. Der Film wurde im Jahre 2017 im Rahmen einer Veranstaltungsreihe in Mozarts Wohnhaus in Salzburg gezeigt und dort von der Autorin angesehen.

¹⁷ vgl. Kapitel über die musikhistorischen Grundlagen des brasilianischen Nationalismus als Rahmen zur Einordnung von Hekel Tavares' Werk, 1.2.4., Fußnote 220.

¹⁸ vgl. Kapitel über die musikhistorischen Grundlagen des brasilianischen Nationalismus als Rahmen zur Einordnung von Hekel Tavares' Werk, 1.2.3. und 1.2.4.

europäischstämmigen brasilianischen Kinderfolklore nachempfinden lässt: In der tropischen Umgebung schälten sich, wohl u. a. unter afrikanisch-amerindischer Einwirkung, einerseits diverse rhythmische Mutationen in den Liedmelodien heraus und andererseits manifestierten sich verblüffende Textänderungen, die aus den Bemühungen resultierten, vorrangig ursprünglich französische Liedtexte eben nicht sinngemäß zu übersetzen, sondern rein vom Wortklang her an das brasilianische Portugiesisch zu adaptieren – nur ein Beispiel, welch ungeahnte Blüten vermeintlich Bekanntes in Südamerika treiben konnte¹⁹. Um die für das europäische Publikum vermutlich partiell “exotisch” anmutenden Kapitelinhalte etwas verständlicher zu gestalten, wurden einschlägige Notenbeispiele eingefügt, deren jeweils ermittelte musikanalytische Parameter, z. B. Struktur, Klangfarbe, Melodieführung, Harmonik und Rhythmus, durch den unmittelbaren Textbezug direkt an Ritual, Tradition und Praxis der thematisierten Kultur bzw. Gattung erklärt werden konnten. Was für eine breite Palette an folkloristischen und populären Ausdrucksformen, außer dem weltberühmten Samba, aus ebendem äußerst vielschichtigen Konglomerat emergierte, wird im Kapitel über die Folklore und Música Popular veranschaulicht, in dem sich zudem wertvolle Hinweise zur Definition der letztgenannten beiden Begriffe sowie zu ihrem Sprachgebrauch in Brasilien nachlesen lassen²⁰. An dieser Stelle muss noch darauf aufmerksam gemacht werden, dass, obwohl der komplette zweite Kapitelteil natürlich durchaus in die Fachdisziplin der Musikethnologie hineinreicht, der Dissertationsschwerpunkt nach wie vor auf Hekel Tavares und sein Werk gerichtet bleibt, weswegen musikethnologische Aspekte lediglich entsprechend des Arbeitsrahmens behandelt werden. Aus demselben Grunde nahm ich auch keine fachspezifisch musikethnologischen Methoden wie Feldstudien vor, da jene am Ziel des ohnehin ausgedehnten Projekts vorbeidriften würden: Vielmehr sollten die musikethnologischen Ergebnisse, immer unter Berücksichtigung des Forschungsgegenstandes, aus meist aktuellen Publikationen eruiert und nach hermeneutischer Methode in den Kontext der Arbeit eingeflochten werden, ein Verfahren, das ich auch im ersten Kapitelteil anwandte. Erfreulicherweise war in Bibliothekskatalogen (wie *KVK* und *BVB*) nämlich eine verhältnismäßig große Auswahl an Sekundärliteratur zu den musikhistorischen und musikethnologischen Kapiteln auszumachen, für die aber oft sehr gute Sprachkenntnisse im Portugiesischen, Spanischen, Italienischen, Französischen und Englischen erforderlich

¹⁹ vgl. Kapitel über die europäischen Musikkulturen und ihr Einfluss auf Tavares’ Werk, 2.3.4.

²⁰ vgl. Fußnote 13 und vgl. Kapitel über die brasilianische Folklore und Música Popular, 2.4. und 2.4.2.

sind. Darüberhinaus ließ sich eine respektable Anzahl an neueren Veröffentlichungen, hauptsächlich jüngerer, motivierter wissenschaftlich Tätiger an überwiegend brasilianischen Universitäten und Forschungsinstituten entdecken, deren Beiträge erheblich zum Entwurf eines aktuellen Bilds der derzeitigen Sachlage verhalfen. Im Gegensatz dazu stellte sich die Recherche nach der Konzertpartitur oder fundierter Literatur über Hekel Tavares und sein Opus als deutlich schwieriger heraus: Fraglos sind inzwischen Tonträger mit Aufnahmen des Klavierkonzerts und etlichen anderen Werken des Komponisten im Handel oder auf Internet-Musikportalen, z. B. auf YouTube, verfügbar und freilich werden einige Publikationen, wie diejenigen von u. a. Fernando de Bortoli²¹ oder Joel Bello Soares²², auf dem brasilianischen Buchmarkt vertrieben, doch sind solche momentan erwerbbaaren Schriften eher knapp gehalten und weisen für ein derart umfangreiches Forschungsvorhaben schlichtweg nicht genügend Material auf. Nachdem meinen Quellen zufolge bisher keine einzige weitere Dissertation über Hekel Tavares verfasst wurde oder gerade verfasst wird²³, weder in portugiesischer oder englischer noch deutscher Sprache, freue ich mich, Pionierarbeit auf besagtem Gebiet geleistet haben zu können. Was wissenschaftliche Arbeiten generell anging, stieß ich lediglich auf zwei Initiativen: eine leider nicht lieferbare Lizentiatsarbeit von Alexandro Norberto da Costa Carvalho mit dem Titel *Hekel Tavares. O satubense esquecido*²⁴ (“Hekel Tavares. Der vergessene Satubenser²⁵”), sowie eine Masterarbeit von Samuel Almeida Silva über das Liedwerk von Hekel Tavares²⁶, in der Silva bereits das Fehlen präziserer wissenschaftlicher Studien und das unzureichende Vorhandensein von Fachliteratur bemängelt²⁷ⁱⁱⁱ. Um also an genauere Informationen zu Biographie und Schaffen des Komponisten heranzukommen, kontaktierte ich dessen Sohn, Alberto Tavares,

²¹ vgl. Bortoli, Fernando de: *Hekel Tavares e o mais lindo concerto para piano e orquestra. O homem e sua obra. A música da terra*, São Paulo: Im Eigenverlag 1996.

²² vgl. Soares, Joel Bello: *Alagoas e seus Músicos*, Brasília: Thesaurus Editora 1999.

²³ Laut Auskunft der Datenbanken der internationalen *American Musicological Society* (AMS), vgl. www.ams-net.org, und der *Gesellschaft für Musikforschung*, <http://www.dissertationmeldestelle.de/index.php>, war bislang keine einzige Doktorarbeit über den Komponisten Hekel Tavares, geschweige denn über die in meiner Dissertation explizierte Thematik, gemeldet.

²⁴ vgl. Carvalho, Alexandro Norberto da Costa: *Hekel Tavares. O satubense esquecido*, Lizentiatsarbeit, UFAL Maceió 2013.

²⁵ Satubenser: Einwohner der Stadt Satuba im Bundesstaat Alagoas, Brasilien.

²⁶ vgl. Silva, Samuel Almeida: *Reflexões sobre Hekel Tavares e seu cancionista*, Masterarbeit, Universität Goiás Goiânia 2009.

²⁷ vgl. Silva, S. 5

der etliche Zeitzeugnisse im Privatarchiv der Familie aufbewahrt. Vorerst sandte ich Herrn Tavares Fragebögen zum künstlerischen Leben seines Vaters zu, die ich nach qualitativer Methodik konzipierte, so dass deren Unterpunkte, gemäß einem eher narrativen Interviewcharakter, als völlig offene Fragen mit freien Antwortmöglichkeiten formuliert waren. Darum flossen unschätzbare persönliche Erfahrungen in die Erläuterungen von Herrn Tavares mit ein. Ein Forschungsaufenthalt in Brasilien im Jahre 2015 ermöglichte mir dann nicht nur ein persönliches Gespräch mit dem Befragten inklusive interessanter Einblicke in sonstige relevante Dokumente und Original-Manuskripte, sondern auch einen Archivaufenthalt im Instituto Moreira Salles in Rio de Janeiro, wo ein beträchtlicher Teil des Tavaresschen Nachlasses, Partituren, Tonträger, Bildmaterial und ca. 100 einst von Hekel Tavares' Ehefrau gesammelte Zeitungsberichte über die künstlerischen Aktivitäten ihres Mannes, nach Terminvereinbarung in meist digitalisierter Form eingesehen werden können. Allgemein behindern der bisweilen bescheidene Zustand des Ausgangsmaterials (altersbedingte Verblichenheit, schlechte Lesbarkeit etc.) sowie diverseste Ungenauigkeiten, fehlende Daten, lücken- und fehlerhafte oder des Öfteren gar kontroverse Angaben in zahlreichen Quellen den Forschungsprozess eklatant und verlangen extrem zeitaufwendige und intensive Nachrecherchen. Hinzu gesellt sich, vornehmlich in den Zeitungsartikeln, ein dem damaligen Zeitgeist entsprechender, oft äußerst metaphorischer Schreibstil mit – laut der Meinung von Muttersprachlern und Muttersprachlerinnen – vielfach sehr ungebräuchlichen Satzkonstruktionen, Formulierungen und Ausdrücken, die Übersetzungen ins Deutsche massiv erschwerten. Trotz derartiger Hürden stand mir jetzt zumindest ausführliches, teils ja sogar noch unpubliziertes oder wissenschaftlich wenig genutztes Material zur Verfügung, das ich nun nach einem enormen Aufarbeitungsprozess – strukturiert und übersetzt – im dritten Kapitelteil zu einem möglichst exakten künstlerischen Werdegang von Hekel Tavares zusammenfügen konnte. Dieser porträtiert differenziert dessen individuelle Komponistenpersönlichkeit, wobei u. a. zwei aktuelle Auflistungen seiner Liedwerke und tiefgehende Informationen zu den in chronologischer Reihenfolge geordneten, kinderpädagogischen und sinfonischen Werken seine Schaffensperioden detailliert vergegenwärtigen²⁸. Damit sollte zugleich ein einbettender Rahmen für das im vierten Kapitelteil beleuchtete *Concerto para Piano e Orquestra em Formas Brasileiras* bereitet werden, das mittels einer Werkanalyse plus Hinweisen zu Entstehungsgeschichte und Rezeption näher präsentiert wird. Die hierfür nötige Orchesterpartitur des Konzerts war, wie die Ausgabe für zwei Klaviere, nur nach etlichen Umwegen zu erhalten, denn solche Exemplare konnten zwar auf

²⁸ vgl. Kapitel über den künstlerischen Werdegang von Hekel Tavares, 3.

Bestellung von Alberto Tavares gedruckt²⁹, aber leider nicht ins Ausland versandt werden, weshalb ich anfangs private brasilianische Kontakte zur Beschaffung der zunächst ausschließlich erwerbbarer Ausgabe für zwei Klaviere bemühen musste, um nebst der Höranalyse nach Aufnahmen von Interpreten und Interpretinnen wie u. a. Arnaldo Cohen, João de Souza Lima, Juliana d'Agostini und Felicja Blumenthal fundamentale analytische Grundlagen erarbeiten zu können. Erst anlässlich einer Salzburger Uraufführung des Klavierkonzerts im Mai 2014, die ich mit der freundlichen Unterstützung von Reinhold Wieser und Zsuzsanna Kiss organisierte³⁰, brachte mir die brasilianische Solistin Juliana d'Agostini mit Einverständnis von Alberto Tavares und seines Verlegers mehr Stimmenmaterial aus ihrer Heimat mit, bevor ich auf meinem Forschungsaufenthalt persönlich die Originalpartitur in Empfang nehmen und fortan die endgültige Analyse anfertigen konnte. Ob ihrer Bedeutung im Gesamtzusammenhang und zum rascheren Verständnis wurde der Werkanalyse eine eigene Methodenerklärung vorangestellt, in welcher dann gezielt die verwendeten Analysestrategien und deren Funktionen erhellt werden³¹. Eine gewissenhaft recherchierte Rezeptionsgeschichte des Opus mit sorgfältig rekonstruiertem Aufführungsüberblick und einer dankenswerterweise von Pianist Arnaldo Cohen zusammengestellten Auflistung seiner letzten Interpretationen des Werkes rundet die Behandlung jenes außergewöhnlichen Klavierkonzerts ab³². Auch in ebender Angelegenheit galt es, auf viele kaum beachtete Quellen aus dem Instituto Moreira Salles zurückzugreifen und demnach Dutzende an Zeitungskritiken gründlichst zu studieren. In diesem Zuge war die Methode der inneren Quellenkritik oftmals unumgänglich, weil einige der musikkritischen Schriften von vornherein keinen wissenschaftlich-objektiven Anspruch anstrebten oder andere Autoren und Autorinnen offenbar ohne ausreichende Eigenleistung schlichtweg unüberprüft Aussagen aus ihren Vorlagen übernahmen und damit unabsichtlich Irrtümer und Fehlschlüsse nährten. Letztendlich zeichnete sich folgender Eindruck der rezeptionsgeschichtlichen Stimmungslage ab: An der Seite von etlichen fast enthusiastischen Rezensionen waren, abgesehen

²⁹ 2016 wurde die Solo-Klavierstimme vom Instituto Musica Brasilis in Rio de Janeiro gesetzt und ist seitdem im Internet-Notenhandel Sheetmusicplus unter https://www.sheetmusicplus.com/title/concerto-para-piano-e-orquestra-n-2-em-formas-brasileiras-digital-sheet-music/20466204?ac=1&_requestid=2588537 käuflich zu erwerben. Für die komplette Partitur oder den Klavierauszug bleiben jedoch die Familie Tavares und der Verlag Irmãos Vitale zuständig.

³⁰ vgl. Kapitel über die Aufführungsgeschichte und Rezeption des Klavierkonzerts, 4.3.13.

³¹ vgl. Analyse des Klavierkonzerts, 4.2.

³² vgl. Kapitel über die Aufführungsgeschichte und Rezeption des Klavierkonzerts, 4.3.

von ernstzunehmender Kritik, Pressestimmen zu finden, deren wohl vorsätzlich negative Gutachten mit logischen Argumenten stringent widerlegt werden konnten, was den von Alberto Tavares angedeuteten Verdacht eines Mobbingkomplotts gegen seinen Vater erhärtet, dem in meiner Dissertation auf der Basis seriösen Beweismaterials nachgegangen wird³³. Derselbe wurde mutmaßlich von einem der damals namhaftesten Musikkritiker geschürt und schwächte letztlich, zusammen mit anderen Schicksalsschlägen, den Bekanntheitsgrad des Komponisten eminent. Hauptsächlich nach Tavares' Tode sank sein einstiges Renommee rapide ab und erholte sich erst in den letzten Jahren kraft langsam einsetzender Rehabilitationsmaßnahmen etwas von dem drastischen Absturz, so dass sein Name der Kulturwelt allmählich wieder zum Begriff werden kann. Hierauf soll im abschließenden Resümee, das gleichzeitig die Funktion eines Schlussworts innehat, nochmals ein finales Schlaglicht geworfen werden, indem unter Einberechnung oben genannter Aspekte u. a. mit stichhaltigen Parallelen zu anerkannten Musikern, wie z. B. George Gershwin oder Edward Elgar, argumentiert wird. Unbedingt muss diesbezüglich klargestellt werden, dass es dabei definitiv nicht um die Einnahme einer pauschalen Verteidigungshaltung gegen sämtliche potentiellen Kritikpunkte an Tavares' kompositorischer Leistung geht, wofür durch meinen persönlichen Kontakt zur Familie Tavares natürlich ein gewisses Risiko besteht, das nicht vollständig eliminiert werden kann³⁴. Jedoch besitze ich dank meiner Hochschulabschlüsse in den Hauptfächern Komposition und Klavier meines Erachtens nach eine souveräne Urteilsfähigkeit, was die künstlerische Qualität eines Werkes, speziell eines Klavierkonzerts, betrifft. Zudem wurde streng darauf geachtet, eine breitgefächerte Auswahl an aufschlussreichen Rezensionenmaterialien verschiedener vertrauenswürdiger Urheber und Urheberinnen zu akquirieren, um einen möglichst vielseitigen Querschnitt der kritischen Beurteilungen untersuchen zu können. Alle erdenkliche Sorgfalt verwendete ich darauf, nachvollziehbare und berechtigte Kritik von Bewertungen abzugrenzen, die nachweislich auf falschen Tatsachen beruhen und rein dazu dienen, dem Image des Komponisten zu schaden.

Somit sollte anhand von aussagekräftigen Stellungnahmen sowie in der gesamten Dissertation diskutierten Charakteristika von Tavares' Klangsprache Licht in dieses "kritische Dickicht" gebracht und so für eine adäquate Positionierung von Hekel Tavares in der südamerikanischen Komponistenriege plädiert werden, um

³³ vgl. Kapitel über den brasilianischen Nationalismus und Modernismus: Die Ästhetik zu Tavares' Zeit, 1.3.3.2.

³⁴ vgl. auch Kapitel über das Resümee zentraler Aspekte und Problematiken der Kritik über Hekel Tavares am Beispiel seines Klavierkonzerts – ein Einblick in die Betrachtungsweisen seines multiethnisch verankerten Schaffens, 4.4., Fußnote 493.

seinem Verdienst und seiner künstlerischen Persönlichkeit gebührend Rechnung zu tragen³⁵. Nun bleibt mir zu hoffen, dass ich mit meinem Forschungsprojekt, an dem ich stets mit großem Elan, Interesse und Freude gearbeitet habe, einen Gutteil zu einem wachsenden Interesse an Hekel Tavares und seinem Œuvre beisteuern kann.

- i . Tavares, H./Quadrio: [...] *tem como objetivo precípua trazer para as Salas de Concerto o espírito da música popular do meu país.*
- ii . vgl. Silva: *São poucos os livros que dele falam e não há, até o momento, teses ou trabalhos acadêmicos [...].*
- iii. vgl. Bortoli: *Começava ali a longa e feliz carreira do compositor, o que levaria Leopoldo Haeckel Tavares da Costa ao cartório, onde simplificaria o nome para HEKEL TAVARES, mais condizente com o gosto do meio artístico e que mais tarde, com a chegada do sucesso, o povo simplificaria ainda mais, para HEKEL, simplesmente HEKEL, pois não teria cabimento dizer-se que o autor de Guacyra era o Maestro Hekel Tavares, como também não se diz que esta ou aquela sinfonia é do Maestro Wolfgang Amadeus Mozar (sic!), senão que simplesmente é de Mozart.*

³⁵ vgl. Kapitel über das Resümee zentraler Aspekte und Problematiken der Kritik über Hekel Tavares am Beispiel seines Klavierkonzerts – ein Einblick in die Betrachtungsweisen seines multiethnisch verankerten Schaffens, 4.4.

Inhaltsverzeichnis

1 Die kulturgeschichtliche Entwicklung Brasiliens bis zu Hekel Tavares' Zeit	1
1.1 (Sozio)kulturelle Vorbedingungen zur Entwicklung des brasilianischen Nationalismus	1
1.1.1 Die Kolonialzeit (ca. 1500–1815)	2
1.1.1.1 Die Kolonialzeit I (bis ca. 1550): Die amerindischen Eingeborenen während der europäischen Kolonisation	2
1.1.1.2 Die Kolonialzeit II (ca. 1550 – ca. 1700): Afrikanische Versklavte in Brasilien – die Ausgangsbedingungen zur Entstehung einer neuen Nation	7
1.1.1.3 Die Kolonialzeit III (ca. 1700 – ca. 1815): Der Wunsch nach Selbstbestimmung	11
1.1.2 Das Königreich (1815–1822)	13
1.1.3 Das Kaiserreich (1822–1889)	15
1.1.3.1 Das Kaiserreich I: Die Unabhängigkeitserklärung (1822) und die Übergangsphase zur internationalen Anerkennung (1822–1825)	15
1.1.3.2 Das Kaiserreich II (ca. 1825 – ca. 1860): Die innerbrasilianischen Sezessionskämpfe als Ausdruck einer Identitätssuche	16

1.1.3.3	Das Kaiserreich III: Der umstrittene Tripel-Allianz-Krieg gegen Paraguay (1864–1870) als Stabilisator der nationalen Einheit Brasiliens	20
1.1.3.4	Das Kaiserreich IV: Der lange Weg zur Abschaffung der Sklaverei (1888)	22
1.1.4	Die <i>República Velha</i> (1889–1930)	25
1.1.4.1	Die <i>República Velha</i> I: Von der Monarchie zur Republik (1889) – ein Zeichen des gesellschaftlichen Wandels	25
1.1.4.2	Die <i>República Velha</i> II: Der Aufstand von Canudos (1896–97) als unmittelbarer Auslöser zur Entwicklung des aktuellen brasilianischen Nationalverständnisses	28
1.2	Musikhistorische Grundlagen des brasilianischen Nationalismus als Rahmen zur Einordnung von Hebel Tavares' Werk	33
1.2.1	Musik zur Kolonialzeit I: Der Einfluss des Jesuitenordens auf die brasilianischen Musiktraditionen	33
1.2.2	Musik zur Kolonialzeit II: Kulturelle Blüte in Minas Gerais und den Küstenmetropolen São Paulo und Rio de Janeiro	37
1.2.3	Musik zur Zeit der Monarchie: Musikleben am Hofe von Rio de Janeiro	39
1.2.4	Musik zur Kaiserzeit bis hin zur Republik: Zu den Anfängen des musikalischen Nationalismus und zur Kategorisierungsproblematik seiner Vertreterschaft	45
1.3	Der brasilianische Nationalismus und Modernismus: Die Ästhetik zu Tavares' Zeit	56
1.3.1	Die <i>Semana de Arte Moderna</i> 1922: Der Durchbruch des Modernismus und dessen Folgen für das brasilianische Kulturleben	56
1.3.2	Zur Frage der nationalen Identität in der modernistischen Manifestliteratur	62

1.3.3	Die widersprüchliche Beziehung des modernistischen Musikkritikers Mário de Andrade zu Hekel Tavares und die damit verbundenen Konsequenzen für Tavares' Karriere	67
1.3.3.1	Die Übereinstimmungen von Andrades und Tavares' ästhetischer Denkweise am Beispiel von Andrades <i>Ensaio sobre a Música Brasileira</i> und Tavares' Klavierkonzert	67
1.3.3.2	Die künstlerischen Differenzen zwischen Andrade und Tavares bis hin zum Boykott des national-brasilianischen Komponisten	80
1.3.4	Fazit: Hekel Tavares' Verhältnis zum Modernismus	98
2	Die multiethnischen Einflüsse Brasiliens und ihre Auswirkungen auf das Schaffen von Hekel Tavares	127
2.1	Die amerindischen Musikkulturen und ihr Einfluss auf Tavares' Werk	127
2.1.1	Erste Beobachtungen aus Reiseberichten des 16. Jahrhunderts	130
2.1.2	Das indigene Instrumentarium	133
2.1.3	Funktion von Musik und Tanz bei den Indios	136
2.1.4	Zur Notationsproblematik indigener Musik	140
2.1.5	Charakteristika indigener Musik im Laufe der Jahrhunderte	142
2.1.5.1	Variationstechniken und indigene polyphone Strukturen	145
2.1.5.2	Skalen	148
2.1.5.3	Tonumfang und Melodik indigener Gesänge	151
2.1.5.4	Chromatik und tetrachordale Strukturen	153
2.1.5.5	Hexachordale Strukturen und weitere Skalentypen	155
2.1.5.6	Über das Auftreten von Vierteltönen	156
2.1.5.7	Rhythmik	162
2.1.6	Weitere Einflüsse der Indiokulturen in der Folklore und deren wechselseitige Beziehungen bis heute	165

2.2	Die afrikanischen Musikkulturen und ihr Einfluss auf Tavares' Werk	170
2.2.1	Grundlegende Informationen zur afrikanischen Immigration in Brasilien	171
2.2.2	Der <i>Candomblé</i> : Die afrikanischen Religionen und ihr Einfluss auf die brasilianische Kulturwelt	173
2.2.2.1	Zur Entstehungsgeschichte der afrobrasilianischen Kultformen	173
2.2.2.2	Afroreligiöse Elemente im Werk von Hekel Tavares	179
2.2.2.3	Zur Funktion der Musik im <i>Candomblé</i>	186
2.2.3	Afrikanische Musikinstrumente in Brasilien unter besonderer Berücksichtigung der Instrumentation von Hekel Tavares' Klavierkonzert	188
2.2.4	Die afrikanischen Arbeitslieder und deren Einfluss auf die brasilianische Kulturwelt	193
2.2.4.1	Musikalische Kommunikationstechniken in afrikanischen Arbeitsgesängen	193
2.2.4.2	Die Besonderheiten afrobrasilianischer linguistischer und musikalischer Kommunikationstechniken am Beispiel der <i>Vissungo</i> -Lieder der Sklavenschaft von Minas Gerais: Der afrikanische Beitrag in den Sprach- und Musikkulturformen Brasiliens als Grundlage zum Verständnis entsprechender Kompositionen von Hekel Tavares	195
2.2.4.3	Afrolinguistische Spezifika im Werk von Hekel Tavares	202
2.2.5	Der <i>Batuque</i> und seine Abkömmlinge: Eine Urform afrobrasilianischer Tänze und deren Spuren im Werk von Hekel Tavares	206
2.2.5.1	Zur Entstehungsgeschichte des <i>Batuque</i> und seines komplexen, weitschichtigen Begriffsverständnisses	207
2.2.5.2	Beispiele für weitere Verzweigungen im Begriffs- und Funktionsverständnis des <i>Batuque</i> : <i>Batucajé</i> , <i>Capoeira</i> , <i>Samba</i>	212

	2.2.5.3	Die afrikanisch-rhythmische Komponente am Beispiel des Batuque	216
	2.2.5.4	Afro-amerindische Synthesen: Die Fusion des Batuque mit dem amerindischen Pajelança-Kult und die daraus resultierenden Folgeerscheinungen in der brasilianischen Folklore	222
	2.2.6	Allgemeine Charakteristika der afrobrasilianischen Musik im Vergleich mit amerindischen musikalischen Phänomenen	229
	2.2.7	Abschließender Überblick über die afrobrasilianische Historie am Beispiel der Sinfonie e-Moll von Hekel Tavares	234
2.3		Die europäischen Musikkulturen und ihr Einfluss auf Tavares' Werk	235
	2.3.1	Allgemeine Informationen	235
	2.3.2	Europäische Einflüsse in Hekel Tavares' Karriere und dessen Klavierkonzert	237
	2.3.3	Instrumente aus Europa in Brasilien	239
	2.3.4	Europäische Kinderfolklore	240
	2.3.5	Hispanische Einflüsse	244
	2.3.6	Einflüsse aus weiteren europäischen Ländern wie Italien, Frankreich und Deutschland	246
	2.3.7	Einflüsse von Seiten des Hauptkolonisators Portugal	248
	2.3.7.1	Volksspiele	248
	2.3.7.2	Einflüsse aus der portugiesischen Liedtradition	252
	2.3.7.3	Einflüsse portugiesisch-jesuitischer Missionstätigkeit in indianisch geprägten Genres	255
	2.3.8	Ausblick	257
2.4		Die brasilianische Folklore und Música Popular	257
	2.4.1	Der Begriff der <i>Folklore</i>	257
	2.4.2	Zum brasilianischen Verständnis von <i>Folklore</i> und <i>Música Popular</i>	261
	2.4.3	Gattungen der brasilianischen Folklore	265
	2.4.3.1	Die Volksdramen <i>Danças Dramáticas</i>	266
	2.4.3.1.1	Allgemeine Informationen	266

	2.4.3.1.2	Der Maracatú	269
	2.4.3.2	Tänze (<i>Danças</i>)	272
	2.4.3.2.1	Allgemeine Informationen	272
	2.4.3.2.2	Tänze afrikanischer Prägung/Batuque-verwandte Tänze I: Jongo und Coco	273
	2.4.3.2.3	Tänze afrikanischer Prägung/Batuque-verwandte Tänze II: Der Lundu und seine verwandten Tänze	277
	2.4.3.2.4	Tänze europäischer Prägung: Die Ciranda und ihre Verwandten	284
	2.4.3.3	Das Liedgut der brasilianischen Folklore	285
	2.4.3.3.1	Der Ponteio	285
	2.4.3.3.2	Die Toada	287
2.4.4		Gattungen der brasilianischen Populärmusik	289
	2.4.4.1	Allgemeine Informationen	289
	2.4.4.2	Die Modinha	291
	2.4.4.3	Der Choro	300
	2.4.4.4	Der Maxixe	305
	2.4.4.5	Gattungen des brasilianischen Karnevals I: Die Marcha und der Frevo	309
	2.4.4.6	Gattungen des brasilianischen Karnevals II: Der städtische Samba	312
3		Der künstlerische Werdegang von Hekel Tavares	367
3.1		Historischer Rahmen und allgemeine Informationen	367
3.2		Zur Entwicklung der Tonsprache des Komponisten: Musikhistorische Hintergründe und zeitlich-ästhetische Einordnung seiner Schaffensphasen	369
3.3		Kindheit und Jugend: Der frühe Kontakt mit Musik und Folklore	375
3.4		Zur Rolle der künstlerischen Ausbildung an der <i>Escola Nacional de Música</i> in Rio de Janeiro in Tavares’ kompositorischem Konzept	379
3.5		Die Blüte von Tavares’ Liedschaffen ab Mitte der 1920er-Jahre	383

3.6	Die allmähliche Hinwendung zur Kunstmusik: Tavares' Übergangsphase mit pädagogischen Werken (Anfang der 1930er-Jahre bis ca. 1935)	400
3.7	Die sinfonische Schaffensphase (ab Mitte der 1930er-Jahre)	406
3.7.1	Der offizielle Einstieg in die Kunstmusik mit der Suite <i>André de Leão e o Demônio de Cabelo Encarnado</i> 1935	406
3.7.2	Das Klavierkonzert im Rahmen von Tavares' umfangreichen Kompositionsprojekten der 1930er/1940er-Jahre	413
3.7.3	Die sinfonische Dichtung <i>Anhangüera</i> und weitere künstlerische Ereignisse der 1950er-Jahre	416
3.7.4	Tavares' Aktivitäten zu Beginn der 1960er-Jahre: Die Suite <i>Brasília</i> in vier Märschen für Sinfonieorchester und das <i>Capricho Brasileiro</i> für Streichorchester und Afoxé	422
3.7.5	Die künstlerische Präsenz von Hekel Tavares in den 1960er-Jahren nach der Uraufführung seines Violinkonzerts	424
3.8	Zum Umgang mit Hekel Tavares' Schaffen nach seinem Tode 1969: Der mühsame Weg zurück ins öffentliche Bewusstsein	434
4	Hekel Tavares' <i>Concerto para Piano e Orquestra em Formas Brasileiras</i>	467
4.1	Entstehungsgeschichte und Uraufführung des Klavierkonzerts	467
4.2	Analyse des <i>Concerto para Piano e Orquestra em Formas Brasileiras</i> op. 105 Nr. 2: <i>Modinha – Ponteio – Maracatú</i>	475
4.2.1	1. Satz: <i>Modinha</i>	479
4.2.2	2. Satz: <i>Ponteio</i>	495
4.2.3	3. Satz: <i>Maracatú</i>	505
4.3	Aufführungsgeschichte und Rezeption des Klavierkonzerts	526
4.3.1	Die Uraufführung mit Antonietta Rudge als Solistin 1939	527
4.3.2	João de Souza Lima als Solist 1939/1940	527
4.3.3	Guiomar Novães als Solistin in den 1940er/1950er-Jahren	540

4.3.4	Felicja Blumenthal als Solistin in den 1950er-Jahren	552
4.3.5	Osvaldo Penna als Solist 1961	558
4.3.6	Herausgabe der LP 2 <i>Concertos em Formas Brasileiras</i> 1962	559
4.3.7	Der Schallplattenpreis <i>IV Prêmio Nacional do Disco 'Fernando Tude de Souza'</i> : 1962 oder doch 1967?	563
4.3.8	Clelia Arcella als Solistin in den 1960er/1970er-Jahren	571
4.3.9	Das Klavierkonzert als Ballett <i>Contraponto</i> 1971	572
4.3.10	Pietro Maranca als Solist 1982	573
4.3.11	Rosana Diniz als Solistin 2002	575
4.3.12	Arnaldo Cohen als Solist seit 2002	578
4.3.13	Juliana d'Agostini als Solistin (Auswahl an Aufführungen) seit 2014	582
4.4	Resümee zentraler Aspekte und Problematiken der Kritik über Hekel Tavares am Beispiel seines Klavierkonzerts – ein Einblick in die Betrachtungsweisen seines multiethnisch verankerten Schaffens	585
Quellenverzeichnis		647



Die kulturgeschichtliche Entwicklung Brasiliens bis zu Hekel Tavares' Zeit

1

1.1 (Sozio)kulturelle Vorbedingungen zur Entwicklung des brasilianischen Nationalismus

Als Einführung in die brasilianische Kulturwelt sei ein Überblick über die soziohistorische Entwicklung Brasiliens gegeben, der zum Verständnis der musikkulturellen Kapitel sowie von Hekel Tavares' kompositorischem Denken von essentieller Bedeutung ist – insbesondere für den nicht-brasilianischen Leserkreis, für den dieses Fachgebiet erfahrungsgemäß ein absolutes Neuland darstellt. Eine Grobgliederung der brasilianischen Geschichte, die sich laut Henriqueta Rebuá de Mattos in vier Hauptepochen einteilen lässt¹, soll dazu einen ersten Eindruck liefern, welcher im Verlauf des Kapitels konkretisiert wird: Zunächst wäre hierbei die amerindische Vorzeit zu nennen, die die vorkolumbianische Phase bis zum Anfang des 16. Jahrhunderts umfasst. Sie wird abgelöst von der sich bis ins 19. Jahrhundert erstreckenden Kolonialzeit², an die die Ära des unabhängigen Brasiliens als Königreich und Kaiserreich anschließt³. Um die Wende zum 20. Jahrhundert folgt dann die sogenannte Neuzeit mit dem

¹ vgl. Mattos, Henriqueta Rebuá de: *Die Werke für Klavier solo von Heitor Villa-Lobos. Synkretismus europäischer und lateinamerikanischer Elemente und Kontrasteffekte*, Diss. München: Utz 2001, S. 11.

² vgl. Subkapitel 1.1.1.

³ vgl. Subkapitel 1.1.2. und 1.1.3.

Ergänzende Information Die elektronische Version dieses Kapitels enthält Zusatzmaterial, auf das über folgenden Link zugegriffen werden kann
https://doi.org/10.1007/978-3-662-64613-7_1.

Übergang von der brasilianischen Monarchie zur Republik⁴. Nachdem über die erstgenannte Zeitspanne bedauerlicherweise nur noch sehr wenige Daten bekannt sind, setzt diese Dissertation mit der Schilderung der Situation der Eingeborenen in der beginnenden Kolonialzeit an. Von jenem Zeitpunkt aus wird, je nach Bedarf und Informationsstand, auch auf frühere Ereignisse bzw. Sachverhalte zurückgegriffen.

1.1.1 Die Kolonialzeit (ca. 1500–1815)

1.1.1.1 Die Kolonialzeit I (bis ca. 1550): Die amerindischen Eingeborenen während der europäischen Kolonisation

Gegen Ende des 15. Jahrhunderts begann in Europa die Zeit der Seefahrten und der Erkundung ferner Kontinente: 1492 hatte der Genueser Christoph Columbus auf der Suche nach einem Seeweg Richtung Indien eine “neue Welt” entdeckt, Amerika. Fortan gab es für die Seemächte Spanien und Portugal kein Halten mehr. Beide Königreiche sandten Schiffe aus, um in den “neuen Indien” ebenfalls unbekannte Erdteile ausfindig zu machen. Der daraufhin entbrennende Wettkampf um Kolonien unter den iberischen Ländern sollte in der Bulle *Inter Coetera* (port.)/*Caetera* (span.) 1493 und später im Vertrag von Tordesillas 1494 durch offiziell festgelegte Grenzen zwischen den entweder Spanien oder Portugal zugesprochenen Gebieten etwas gemäßigt werden⁵. Als der Seefahrer Pedro Álvares Cabral nun im Dienste des portugiesischen Königs Manuel I. eine Indienreise antrat, auf der er außerdem zu ermitteln hatte, “[...] ob Portugal weiter westlich im Atlantik womöglich territoriale Ansprüche reklamieren konnte”⁶, stieß sein Schiff Ende April 1500 auf vermeintlich noch unbewohntes Terrain. Doch der Schein trog, stattdessen registrierte die Schiffsmannschaft nämlich bald eindeutige Zeichen humaner Existenz: Tatsächlich “lebten um 1500 schätzungsweise knapp 5 Mio. Menschen im Territorium des heutigen Brasiliens”⁷ – Ureinwohner und Ureinwohnerinnen verschiedenster Stämme. Ihre Stammväter und -mütter hatten vermutlich vor über 12.000 Jahren, also lange vor der Ankunft

⁴ vgl. Mattos, S. 11. und vgl. Subkapitel 1.1.4.

⁵ vgl. Knipp, Kersten: *Das ewige Versprechen. Eine Kulturgeschichte Brasiliens*, Berlin: Suhrkamp 2013, S. 19.

⁶ Knipp, S. 18.

⁷ Rinke, Stefan/Schulze, Frederik: *Kleine Geschichte Brasiliens*, München/Nördlingen: Beck 2013, S. 15.

der ersten Europäer und Europäerinnen, brasilianischen Grund und Boden betreten. “Zu dieser Zeit waren der amerikanische und der asiatische Kontinent mit einer Eisbrücke in der Beringstraße verbunden. Laut wissenschaftlicher Auskunft dürften von dort die ersten Menschen, wahrscheinlich auf der Suche nach Nahrung, hinübergelant sein. Sie verstreuten sich dann über den ganzen amerikanischen Kontinent”⁸ⁱ. Solche indigenen Nationen, von denen einige isoliert, andere wiederum in engerer Beziehung zu ihren Nachbarvölkern lebten, hatten schon beachtenswerte kulturelle Traditionen geschaffen, was darauf schließen lässt, dass sogar in der vorkolonialistischen Zeit ethnische Durchmischung und dementsprechende Akkulturationsprozesse stattgefunden hatten. Denn “bereits die ältesten Spuren weisen eine große Bandbreite technologischer Entwicklungen auf und sind ein Indikator für die Diversität früher menschlicher Lebensformen in Brasilien”⁹. Deswegen kann das Bild der ersten europäischen Einwanderer und Einwanderinnen, welche in den Indios¹⁰ oftmals nur “primitive Wilde” sahen, keinesfalls bestätigt werden. Eher riefen, neben der fremden Umgebung, die für die europäischen Fernreisenden ungewohnten Gebräuche und die für sie exotisch anmutende äußere Erscheinung der Eingeborenen Unsicherheit hervor. Entsprechend teilte Pero Vaz de Caminha, Schiffschonist der Cabralschen Flotte, in der *Carta do Achamento do Brasil*¹¹ vom Mai 1500 dem portugiesischen König seine lebensnahen Beobachtungen hierzu in sehr anschaulicher Weise mit: “Sie besitzen eine dunklere, mehr ins Rötliche gehende Hautfarbe sowie wohlgeformte Gesichter und Nasen [...]. Sie gehen nackt, ohne jegliche Bedeckung, [...]. Beide hatten eine durchbohrte Unterlippe, in die noch ein echter weißer Knochen gesteckt war”¹²ⁱⁱ. Doch hatte sich der erste Kulturschock bei der portugiesischen Besatzung einmal gelegt, berichtete Caminha von freundlicher Aufnahme von Seiten der Amerinder und Amerinderinnen wie zudem von deren

⁸ Munduruku, Daniel: *Coisas de Índio. Versão infantil*, São Paulo: Callis 2012, italienische Ausgabe: *Cose da Índio. Versione per l'infanzia*, Übersetzung: Sylvia Ghetti, Milano: Callis 2012, S. 13.

⁹ Rinke, Stefan/Schulze, Frederik: *Kleine Geschichte Brasiliens*, München/Nördlingen: Beck 2013, S. 10.

¹⁰ Der Ausdruck *Indios* umfasst in dieser Arbeit indianische Männer und Frauen (gemäß dem portugiesischen Sprachgebrauch zur Erstellungszeit dieses Kapitels).

¹¹ *Carta do Achamento do Brasil*: Pero Vaz de Caminhas schriftliches Dokument über die Entdeckung Brasiliens.

¹² Caminha, Pero Vaz de: “Carta do achamento do Brasil”, vom 01. 05. 1500, zitiert in: Voltaire Schilling: “Brasil. História por Voltaire Schilling. Carta de Pero Vaz de Caminha”, in: Geschichtliches Internet-Informationportal *Educaterra*, http://www.educatererra.com.br/voltaire/500br/carta_caminha.htm, vom 03. 02. 2015.