

Henriqueta Rebuá de Mattos

Die Werke für Klavier solo von Heitor Villa-Lobos

Synkretismus europäischer und lateinameri-  
kanischer Elemente und Kontrasteffekte



Herbert Utz Verlag · Wissenschaft  
München

*In memoriam patris*

**Inhaltsverzeichnis**

Abkürzungsverzeichnis.....	IX
<i>Vorwort</i> .....	X
<b>Einleitung</b> .....	1
1        Thema.....	1
2        Gegenstand und Ziel.....	3
3        Methode.....	4
4        Stand der Forschung.....	6
5        Forschungsbeitrag.....	8
6        Begriffserklärungen.....	9
 <b>I        Die Musik Brasiliens zur Zeit Villa-Lobos'</b> .....	 11
1        Zur Entstehung einer brasilianischen Musikkultur.....	11
2        Herkunft, Formen und Charakteristika der Musik Brasiliens.....	19
2.1     Die amerindische Musik.....	19
2.2     Die Volksmusik.....	27
2.2.1 Die Kinderlieder.....	28
2.2.2 Die regionalen Gesänge.....	30
2.2.3 Die Volkstänze.....	35
2.2.4 Die dramatischen Tänze.....	38
2.3     Die populäre Musik.....	41
2.3.1 Die <i>modinha</i> .....	41
2.3.2 Der <i>choro</i> .....	43
2.3.3 Der <i>tango brasileiro</i> .....	45
2.3.4 Der <i>maxixe</i> .....	46
 <b>II       Der brasilianische Modernismo</b> .....	 49
1        Die "Woche der modernen Kunst".....	50
2        Die Ästhetik der Manifestliteratur des Modernismo.....	52
2.1     Brasilholzmanifest.....	52
2.2     Manifest <i>Nhengaçu Verde-Amarelo</i> .....	54
2.3     Menschenfresser-Manifest.....	55

3	Theorieansätze zur modernen Kunst von Mário de Andrade.....	55
3.1	Die poetischen Theorien.....	56
3.2	Die Theorien zur nationalen Musik.....	58
<b>III</b>	<b>Villa-Lobos: Lernprozeß und künstlerische Tätigkeiten.....</b>	<b>62</b>
1	Kindheit und Jugend.....	62
2	Ernsthafte Beschäftigung mit Komposition.....	64
3	Reise nach Paris und internationale Anerkennung.....	67
<b>IV</b>	<b>Die Werke für Klavier solo.....</b>	<b>71</b>
1	Die Entstehung des Klavierwerks.....	71
2	Analyse ausgewählter Beispiele.....	82
2.1	Die Bearbeitungen von Volksliedern für Kinder.....	85
2.1.1	<i>Brinquedo de roda</i> .....	86
2.1.1.1	<i>Tira o seu pezinho</i> .....	87
2.1.1.2	<i>A moda da carranquinha</i> .....	88
2.1.1.3	<i>Os três cavalheiros</i> .....	89
2.1.1.4	<i>Uma, duas angolinhas</i> .....	91
2.1.1.5	<i>Garibaldi foi à missa</i> .....	94
2.1.1.6	<i>Vamos todos cirandar</i> .....	95
2.1.2	<i>Petizada</i> .....	98
2.1.2.1	<i>A mão direita tem uma roseira</i> .....	100
2.1.2.2	<i>Assim ninava mamãe</i> .....	103
2.1.2.3	<i>A pobrezinha sertaneja</i> .....	105
2.1.2.4	<i>Vestidinho branco</i> .....	105
2.1.2.5	<i>Saci</i> .....	106
2.1.2.6	<i>História da caipirinha</i> .....	107
2.2	Die Synthese unterschiedlicher Einflüsse in <i>Ondulando</i> .....	110
2.2.1	Struktur.....	111
2.2.2	Musikalischer Verlauf.....	114
2.2.3	Aufbau.....	118
2.2.4	Der flüchtige Einfluß von Bach.....	120
2.2.5	Der Einfluß von Chopin.....	123
2.2.6	Der Einfluß von Mendelssohn.....	126
2.2.7	Der Einfluß der Gitarrentechnik.....	127

# VI

2.2.8	Notation.....	130
2.3	Zitate und Collage-Technik im <i>Valsa Scherzo op. 17</i> .....	134
2.4	Debussy's Einfluß auf die <i>Suite floral</i> .....	144
2.4.1	Die musikalischen Bilder der Suite.....	145
2.4.2	Die musikalische Ausarbeitung des „Idylles in der Hänge- matte“.....	147
2.4.3	Die Aufnahme von Strukturen Debussy's.....	152
2.4.4	Die harmonisch experimentellen Vorgänge.....	155
2.4.5	Pentatonik und Ganztonleiter.....	159
2.4.6	Polyrhythmie und Taktwechsel.....	163
2.4.7	Orgelpunkt.....	165
2.4.8	Notation.....	166
2.5	Die Familie der Puppen: Kontrastierende Charaktere in Verbindung mit europäischen und brasilianischen Elementen.....	169
2.5.1	Die Puppe aus Porzellan.....	172
2.5.2	Die Puppe aus Papier.....	173
2.5.3	Die Puppe aus Ton.....	174
2.5.4	Die Puppe aus Gummi.....	176
2.5.5	Die Puppe aus Holz.....	178
2.5.6	Die Puppe aus Lumpen.....	179
2.5.7	Der Clown.....	179
2.5.8	Die Puppe aus Stoff.....	180
2.6	Die "brasilianischen Kompositionen" der zwanziger Jahre.....	183
2.6.1	Der nationale Ausdruck in <i>A lenda do caboclo</i> .....	183
2.6.2	<i>Choros</i> Nr. 5: Rückkehr zum Primitivismus.....	188
2.6.3	Primitiver Tanz und Serenadenklänge: Die Sehnsucht nach den brasilianischen Wäldern.....	194
2.7	Die Rückkehr zur Volksliedbearbeitung: Kinderreigen.....	198
2.7.1	Das Zurückgreifen auf frühe Verfahren.....	199
2.7.2	Das lyrische Element.....	201
2.7.3	Bartók als Vorbild.....	202
2.7.4	Der Halteton.....	202
2.7.5	Die Verbindung zweier Sätze.....	202
2.7.6	Die Auswirkung der <i>modinhas</i> und der Volksmusik.....	203

# VII

2.8	Reigen für Erwachsene: Höhepunkt der Volksliedbearbeitung.....	207
2.8.1	Form.....	208
2.8.2	Struktur.....	208
2.8.3	Tonalität, Bitonalität und Atonalität.....	209
2.8.4	Haltetone und Orgelpunkt.....	213
2.8.5	Ostinato.....	217
2.8.6	Kontrapunkt.....	219
2.8.7	Der Rhythmus.....	220
2.8.8	Die Behandlung des Volksliedes.....	225
2.9	Das grobe musikalische Gedicht: <i>Rudepoema</i> .....	231
2.9.1	Formale Organisation.....	232
2.9.2	Melodische Organisation.....	234
2.9.3	Rhythmische und harmonische Strukturen.....	237
2.9.4	Nationaler Charakter.....	239
2.10	Eine Programmmusik für Kinder: <i>Francette &amp; Piá</i> .....	242
2.10.1	Das amerindische Thema.....	244
2.10.2	Die Verwendung des französischen Volksliedes.....	245
2.10.3	Der brasilianische Rhythmus gegenüber der französischen Melodie.....	245
2.10.4	Der Zorn.....	247
2.10.5	Der Krieg.....	248
2.10.6	Rückkehr aus dem Krieg.....	249
2.10.7	Die fortdauernde Freundschaft.....	249
2.11	Die nationalen Kompositionen ab 1930.....	253
2.11.1	<i>Bachianas Brasileiras</i> Nr. 4.....	257
2.11.2	<i>Ciclo brasileiro</i> .....	266
2.11.3	<i>Homenagem a Chopin</i> .....	271
	Schlußwort.....	276
Anhang I	Volkslieder aus Brasilien.....	285
Anhang II	Volkslieder aus Frankreich.....	303
Anhang III	Gedichte.....	308

## VIII

Werkverzeichnis.....	310
Handschriften.....	310
Ausgaben.....	310
Literaturverzeichnis.....	311

1815

1816

1817

1818

1819

1820

1821

1822

1823

## Einleitung

### 1 Thema

Die Entwicklung von einzelnen nationaler Stilen außerhalb Mitteleuropas war eng mit der Bildung eines allgemeinen weltumspannenden Musikstils ab dem Beginn des 20. Jahrhunderts verbunden. Bevor das jahrhundertealte tonale System endgültig zerbrach, war die Notwendigkeit entstanden, sich anderer Strukturen zu bedienen. So entfalteten sich neue Ausdrucksmöglichkeiten auf der Basis schlichter volksmusikalischer Elemente. Indem nun die musikalischen Elemente und Traditionen bestimmter Regionen unter dem Einfluß der neuen Ästhetik und Techniken der Musik von Komponisten wie Debussy, Ravel, Strawinsky, Hindemith u.a. adaptiert wurden, entstanden einzelne lokale Stile.

Inmitten der weltweiten politischen, wirtschaftlichen und sozialen Krise am Ende der zwanziger und dreißiger Jahre verbreitete sich Musik, die nicht nur ästhetischen Ansprüchen genügte, sondern auch den sozialen Gegebenheiten entsprang. Viele Komponisten lehnten die avantgardistischen Strömungen zu Beginn des Jahrhunderts ab und suchten nach einer Art musikalischem "Populismus". Beabsichtigt war ein einfacher und eingängiger Ausdruck. Dies wurde durch das Verwenden von tonalen Formen und populären sowie folkloristischen Materialien erreicht (vgl. Salzman, 1970, 8).

Der musikalische Folklorismus zu Beginn des Jahrhunderts fand zusammen mit der ungarischen Musik in der Person von Béla Bartók ihren wichtigsten Repräsentanten. Er sammelte und analysierte zusammen mit Zoltán Kodály vor allem Volkslieder der Balkanhalbinsel. Diese ursprünglichen folkloristischen Quellen halfen ihm, sich zugunsten der Entstehung einer modernen Sprache durch harmonische, melodische und rhythmische Erneuerungen von traditionellen Verfahren zu befreien. Die Musik Leoš Janáček's hingegen basierte nicht unmittelbar auf folkloristischem Material, sondern seine Sprachmelodie entstammte der Poesie der slawischen Volksmusik. Die Tradition der russischen Musik entwickelte sich schon im 19. Jahrhundert 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.

Am Ende der Dreißigerjahre waren vor allem auf dem amerikanischen Kontinent neue Strömungen zu beobachten, mit folgenden Zielen:

- Integration der Künstler in die Gesellschaft,
- Entwicklung einer Musik, die eine gesellschaftliche Funktion übernimmt,
- Musik für die Masse und
- Musik als Gesellschaftskritik.

Als Folge davon kehrte die amerikanische Musik zu einer Tonalität zurück, die allerdings mit der klassischen nicht zusammenhing. Diese Bewegung, suchte ihre Kulturidentität aus dem Material der Volksmusik zusammen. In Amerika wurde sie u.a. von der französischen impressionistischen Musik, von Strawinsky, Hindemith und Kurt Weill beeinflusst. Amerika offenbarte seine eigene Kultur durch die moderne Musik weltweit bekannter Komponisten, z.B. Aaron Copland, der die europäischen Traditionen mit amerikanischen Musikformen, wie z.B. dem Jazz verband, und George Gershwin, der auf der Basis populärer Elemente komponierte (vgl. Salzman, 1970, 110f).

Die amerikanischen Komponisten widmeten sich der alten Kultur der einzelnen Landesregionen und übten damit eine nachhaltige Wirkung auf die lateinamerikanische Musik aus. Neben Komponisten wie Carlos Chaves (1899-1978) und Silvestre Revueletas (1899-1940), aus Mexico, Amadeo Roldan (1900-1939) aus Cuba und Alberto Ginastera (1916) aus Argentinien<sup>1</sup> gilt der aus Rio de Janeiro stammende brasilianische Komponist Heitor Villa-Lobos (1887-1959) als der wichtigste Komponist Lateinamerikas. Er schuf eine originäre Tonkunst, die für das Brasilien der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts repräsentativ war. Unter dem Einfluß des Romantizismus, des französischen Impressionismus, europäischer und brasilianischer avantgardistischer Tendenzen und der populären musikalischen Traditionen Rio de Janeiros der Jahrhundertwende entstand Musik, die auf einzig-