

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 Hekel 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 Hof 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

2.2.5.3	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

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 <i>2 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