

Tiago de Oliveira Pinto

Die ›Brasilianisierung‹ der Musikforschung

Samba und die wissenschaftliche Einordnung von Musik in Brasilien

I – Brasilianisierung

Der Soziologe Ulrich Beck hat in seinem Buch *Schöne neue Arbeitswelt – Vision: Weltbürgergesellschaft* von 1999¹ das Konzept der »Brasilianisierung« der Gesellschaft eingeführt, mit dem er eine düstere Prognose der künftigen Weltwirtschaft skizziert. Beck versteht Brasilianisierung als den Durchbruch des Prekären, als Diskontinuität und Informalität zuungunsten der sog. Vollzeitbeschäftigung in den westlichen Nationen. Gemeint ist damit, dass die gesamtwirtschaftliche Entwicklung im Westen auf eine Vielfalt neuer Spielarten zusteuert, die viel Unsicherheit und jene mangelnde Vorhersehbarkeit mit sich bringt, die ansonsten aus der Arbeitswelt der Länder des globalen Südens bekannt ist, um sich nun in den Lebensformen im globalen Norden auszubreiten. Beck verbindet die genannten Veränderungen mit den Folgen der Globalisierung anhand des Exempels eines vollständig freien Marktes. Es geht dem Soziologen darum, die Zerrüttung der Mittelschichten in Mitteleuropa und in Nordamerika anzukündigen. Er weist folgerichtig auf die künftig immer weiter voranschreitende Öffnung der Einkommensschere und auf die sich ausbreitende Armut in der Welt hin.

Im Anschluss an eine von brasilianischen Ideenhistorikern – aus der Philosophie, den Geistes-, Literatur-, Politik- und Sozialwissenschaften – oftmals vorgenommene Umdeutung europäischer Begriffe soll an dieser Stelle der Versuch unternommen werden, die von dem deutschen Soziologen negativ konnotierte Brasilianisierung in ein positiveres Licht zu überführen, um sie dann für die Musikwissenschaft brauchbar zu machen. Dabei geht es nicht um die Karnevalisierung von Konzepten, im Sinne der in Brasilien intensiv rezipierten

Theorie von Michail Bakhtin,² u. a. bei DaMatta,³ wo es vor allem um die in Europa als Tabubruch empfundene Aufhebung der Grenze zwischen Hoch- und Populärkultur geht, sondern um eine kritische Umdeutung im Hinblick auf epistemologische Korrekturen, deren berechtigte Einforderung in letzter Zeit an Intensität gewonnen hat.⁴ Die in der Beck'schen Terminologie steckende Vielfalt, inklusive die Offenheit von Entwicklungsprozessen und das damit einhergehende grundlegende Moment des Unvorhersehbaren, sollen hier als Kategorien mit innovativem und kreativem Potenzial verstanden werden. Die somit neu gepolten Einordnungen erweisen sich als geeignet, das wissenschaftliche Denken zur Musik in Brasilien zu befördern und können von hier ausgehend inspirierend auch für andere musikforschende Kreise sein.

II – Hintergrund

Die wissenschaftliche Beschäftigung mit Musik in Brasilien wird seit Mitte des 20. Jahrhunderts wesentlich von zwei Herangehensweisen bestimmt: Das erste Problem ist intern und betrifft die Schwerpunktsetzung von Arbeiten über Musik in Brasilien. Es begegnet zunächst in eindeutig klingenden Titeln wie z. B. *O Carnaval Carioca através da música*. Anders als es der Titel suggeriert, geht dieses zweibändige Kompendium von Edgar de

1 Ulrich Beck: *Schöne neue Arbeitswelt – Vision: Weltbürgergesellschaft*, Frankfurt a. M. 1999.

2 Michail Bakhtin: *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*, München 1969, bes. auch vom selben Autor *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*, Frankfurt a. M. 1987 (das Manuskript ist 1940 in Moskau entstanden, daselbst erst 1963 veröffentlicht worden).

3 Roberto DaMatta: *Carnavais, malandros e herois. Para uma sociologia do dilema brasileiro*, Rio de Janeiro 1979.

4 Dazu u. a. Claudia Brunner: *Epistemische Gewalt. Wissen und Herrschaft in der kolonialen Moderne*, Bielefeld 2020.

Nina Graeff

Substituabilidade: Substitution und Umdeutung afrikanischer Instrumente in Brasilien

Musikinstrumente werden in der Regel aus einer eurozentrischen Perspektive heraus erforscht, die sie als unveränderliche und standardisierte Objekte betrachtet und vor allem die äußerlich sichtbaren physischen Merkmale wahrnimmt – ihre Form, Abmessungen und Art der Tonerzeugung. Demzufolge gelten weltweit hergestellte und vertriebene europäische und nordamerikanische Musikinstrumente als Maßstab für den Vergleich und die Erforschung weiterer Musikinstrumente. So werden die traditionellen Instrumente der Populärkultur zuweilen als minderwertige, weniger entwickelte Versionen dieser ›Standard‹-Instrumente betrachtet, zuweilen als deren uralte und primitive Vorläufer, wie im Fall der brasilianischen Rabecas (Fideln) und Violas (gitarrenähnliche Instrumente mit fünf Doppelchören) im Verhältnis zur Violine und zur Gitarre:¹ »In the processes of colonisation, European civilisation had encountered and subsumed ›primitive‹ cultures, while at the same time the artefacts and practices of these cultures started to be systematically catalogued and preserved. It was not difficult to draw general conclusions on the evolution of musical instruments by making direct comparisons between items collected from undeveloped cultures and those made and used within the Western sphere.«²

1 Violas sind portugiesische Gitarren, die in der Regel fünf Doppelchöre besitzen und die vor ihrer Ersetzung durch die spanische Gitarre (*violão*) Ende des 19. Jahrhunderts in zahlreichen brasilianischen Regionen große Popularität genossen. Heute gilt der *violão* als eines der populärsten Instrumente Brasiliens, während die Violas erst in den letzten zwanzig Jahren eine Art Revival insbesondere in urbanen Zentren erleben. Vgl. dazu Márcia Tabora: *A viola de arame: origem e introdução no Brasil*, in: *Revista Em Pauta* 13 (2002), Heft 21, S. 133–152.

2 Robert Barclay: *The development of musical instruments. National trends and musical implications*, in: *The Cambridge Companion to the Orchestra*, hg. von Colin Lawson, Cambridge 2003, S. 22–41, hier S. 23.

Demgegenüber bleiben traditionelle Instrumente, vor allem afrikanischer Herkunft, ihre Anwender und ihre Geschichte unsichtbar und unverstanden, bis sie in Vergessenheit geraten, angepasst oder durch fabrikmäßig hergestellte Instrumente ersetzt werden, die meist aus dem Kulturkreis Europas und den USA kommen. Hinzu kommt, dass die indigenen und afroamerikanischen Kulturen Brasiliens auf mündlicher Überlieferung beruhen und seit der portugiesischen Kolonisation unterdrückt, verfolgt und missachtet wurden. Infolgedessen stützt sich die Geschichte der in Brasilien gemachten Musik zumeist auf die Schriftkultur der Kolonisatoren, die Geschichte der Konservatorien, Musikkapellen und Orchester mit ihren Repertoires, Methoden und Instrumenten europäischen Ursprungs.³ Durch Querverweise auf historische und ikonografische Aufzeichnungen über die Präsenz afrikanischer Instrumente in Brasilien will dieser Artikel⁴ zeigen, wie afrikanische Musikinstrumente, insbesondere Lamellophone und Chordophone, im Laufe der Jahrzehnte durch die musikalischen Praktiken, Orte und Subjekte in Brasilien ersetzt und neu bezeichnet wurden. Damit trägt diese Arbeit zur Dekonstruktion der Ideologie des europäischen Ursprungs von Instrumenten und Praktiken der traditionellen und populären Musik in kolonisierten Ländern wie Brasilien bei.

Zahlreiche populäre Musikpraktiken in Brasilien sind durch die Substituierbarkeit von Instrumenten gekennzeichnet, d. h., die bei einer musikalischen Darbietung verwendeten Instrumente variieren je nach Kontext, verfügbaren

3 Vgl. Marcus Vinicius Medeiros Pereira: *Licenciatura em música e hábitus conservatorial. Analisando o currículo*, in: *Revista da ABEM* 22 (2014), Heft 32, S. 90–103.

4 Es handelt sich hier um die gekürzte Version meines umfangreicheren, in portugiesischer Sprache verfassten Artikels. *Substituição, adaptação e padronização de instrumentos musicais entre África, Europa e Brasil*, in: *Per Musi* 43 (2023), S. 1–32.

Barbara Alge

Música Barroca Mineira, Kulturerbeprozesse und Brasilianität

Am 8. September feiert das Dorf Morro Vermelho mit rund 900 Einwohnern im brasilianischen Bundesstaat Minas Gerais nicht nur – wie alle Katholiken – Mariä Geburt, sondern zugleich ihre lokale Schutzpatronin Nossa Senhora de Nazaré (Unsere Heilige Jungfrau aus Nazareth). Der Tag markiert dabei den Höhepunkt des Festa da Nossa Senhora de Nazaré, das schon Tage zuvor mit der Novene gefolgt von verschiedenen Ritualen, Heiligen Messen, Musik und Tanzdramen begonnen hat. Die Heilige Messe um 11 Uhr am 8. September dauert rund zweieinhalb Stunden und wird auch von Menschen aus den Nachbarschafts-orten besucht, die die teilweise auf Latein gehaltene und sowohl gesungene als auch instrumentale Messe anonymen Autorschaft erleben wollen. Der lokale Kirchenchor Coral em Latim und die lokale Blasmusikkapelle Sociedade Musical de Santa Cecília treten in dieser Messe auf.

In den Jahren 2008, 2010 und 2013 habe ich im Rahmen meiner ethnografischen Feldforschung an dieser Messe teilgenommen. Darüber hinaus habe ich von 2008 bis zur Fertigstellung meines Buchmanuskripts¹ via Internetquellen, Archivmaterial und Literatur Kulturerbeprozesse in Bezug auf Morro Vermelho und seine lokalen Patronatsfeste beobachtet. Auf Morro Vermelho aufmerksam geworden war ich durch Publikationen eines Psychologieprofessors aus Belo Horizonte, der über die »portugiesische Identität« des Dorfes geschrieben hatte, die sich in von der lokalen Blasmusikkapelle begleiteten »Traditionen« wie der Christen-und-Mauren-Darstellung am 7. September und dem Contradança ausdrückte, der während dem Fest zu Ehren der Heiligen Jungfrau des Rosenkranzes (»Nossa Senhora do Rosário«) zu hören und sehen war.²

Die Dimension der Rolle, die das musikalische Vermächtnis aus der Zeit des Goldrauschs in Brasilien für lokale Identitätskonstruktionen in Minas Gerais spielte, wurde mir jedoch erst nach meinem Aufenthalt vor Ort bewusst. »Mineiro sabe duas coisas muito bem: solfejar e latim« (»Jemand aus Minas Gerais kann zwei Dinge gut: Solfeggio und Latein«) besagt ein Sprichwort, das der Musikforscher Francisco Curt Lange (1903, Eilenburg – 1997, Montevideo) schon Anfang des 20. Jahrhunderts in Rio de Janeiro zu hören bekam. Im Folgenden werde ich den brasilianischen Goldrausch, der seinen Höhepunkt im 18. Jahrhundert hatte, geschichtlich einordnen, seinen musikalischen Ausdruck in postkolonialen Identitätskonstruktionen in Minas Gerais darstellen und in Hinblick auf Kulturerbepraktiken und Konstruktionen von Brasilianität besonders in der Dorfgemeinschaft Morro Vermelho diskutieren.

I – Der Goldrausch in Minas Gerais und seine soziale Dimension

In den 1760er-Jahren entdeckten sog. Fahrenträger (*bandeirantes*), die meisten von ihnen aus den Städten São Vicente und São Paulo kommend, Gold in der Region Minas Gerais. Goldsuchende Abenteurer aus verschiedenen Regionen Brasiliens, vor allem aber aus Bahia und São Paulo, sowie auch Europäer, vor allem aus Portugal, drangen in Minas Gerais ein – eine Region, die zuvor nur spärlich und vor allem von indigenen Brasilianern bewohnt war. Zwischen den späten 1690er-Jahren und der Restriktion portugiesischer Immigration im Jahr 1709 machten sich zwischen 8.000 und 10.000 portugiesische Männer jährlich auf, um

1 Barbara Alge: *Gold, Festivals, and Music in Southeast Brazil. Sounding Portuguese-ness*, New York [u. a.] 2022.

2 Vgl. u. a. Ana Flávia Sales Costa und Miguel Mahfoud: *História, tradição e memória. Construção de conhecimento*

em Morro Vermelho, in: *CMS* 16 (2001), Heft 6. [Anm.: Die ursprünglich auf der Seite www.ichs.ufop.br publizierte Studie ist derzeit im Netz nicht aufrufbar.]

Durval Cesetti und Nan Qi

Lydia do Amaral und ihre Werke für Klavier

Ein Versuch zur Bewahrung eines unbekanntes Repertoires der brasilianischen Musik

I – Einleitung

Einer der überraschendsten und faszinierendsten Aspekte der brasilianischen Klaviermusik ist das, was wir noch immer nicht kennen: die unzähligen Stücke, die nie herausgegeben oder aufgenommen wurden oder erst noch (wieder)entdeckt werden müssen. Eine Organisation, die intensiv daran gearbeitet hat, einen Großteil der vergessenen Geschichte der Klaviermusik in Brasilien wieder zugänglich zu machen, ist das Instituto Piano Brasileiro (IPB), das 2015 von dem Wissenschaftler Alexandre Dias gegründet wurde. Als das IPB seine Arbeit aufnahm und begann, seltene, neu- oder wiederentdeckte Aufnahmen und Partituren im Internet zu veröffentlichen, erregten seine Bemühungen die Aufmerksamkeit der Musikwelt, sodass mehrere wertvolle Sammlungen dem IPB gespendet oder leihweise zur Digitalisierung überlassen wurden. Als 2017 die Nachkommen von Lydia Dias do Aguiar do Amaral (1855?–1948) auf einem Anwesen der Familie 30 Manuskripte ihrer Kompositionen fanden, war es eine Selbstverständlichkeit, Kopien dieser Partituren an das IPB zu senden, das diese wiederum dem Pianisten Durval Cesetti zur Verfügung stellte, einem der beiden Autoren dieses Artikels, der bereits 16 von ihnen für die Reihe »Por Dentro das Partituras« (auf dem YouTube-Kanal des IPB) einspielte und der eine zukünftige professionelle Ausgabe und Aufnahme aller gefundenen Werke plant. In diesem Artikel werden wir über die Wiederentdeckung dieser Komponistin schreiben und versuchen zu kommentieren, wie persönliche, historische, musikalische und gesellschaftliche Faktoren dazu beigetragen haben könnten, dass ihre Werke so lange verborgen blieben.

Zu umreißen ist ebenso, wie ein Narrativ der brasilianischen Musik konstruiert wurde, insbesondere nach Heitor Villa-Lobos, um einige Komponisten und Strömungen gegenüber anderen

aufzuwerten, die nach diesem neuen Status quo als minderwertig, altmodisch oder zu »europäisch« angesehen wurden. Diese stilistische Voreingenommenheit in Bezug auf das Werk von Komponistinnen wird häufig auch mit geschlechtsspezifischen Vorurteilen in Verbindung gebracht. Um besser zu verstehen, wie diese Faktoren auf das Werk von Lydia do Amaral zutreffen und welche Schwierigkeiten eine Komponistin in einer stark männerzentrierten Gesellschaft hatte, ist es angeraten, einen Schritt zurückzugehen und zunächst das Leben der Komponistin zu beleuchten. Im folgenden Abschnitt wird daher ihr Werk in den Kontext der Geschichte des brasilianischen Klaviers gestellt. Anschließend werden wir uns speziell mit brasilianischen Komponistinnen dieser Zeit befassen und dann diesen Beitrag mit spezifischen Kommentaren zu drei Werken von Lydia do Amaral abschließen.

II – Zur Biografie

Lydia do Amaral wurde zwischen 1855 und 1857 in der Stadt Capivari im Hinterland von São Paulo geboren. Sie heiratete José Estanislau do Amaral, der von seinem gleichnamigen Vater zahlreiche Landgüter geerbt hatte. Sie hatten sieben Kinder, von denen zwei im Säuglingsalter starben; von den anderen fünf Kindern, vier Jungen und einem Mädchen, wurde Tarsila do Amaral (1886–1973) zu einer der bedeutendsten Malerinnen in der Geschichte Brasiliens. Ihr Gemälde *Abaporu* aus dem Jahr 1928 gilt als das wertvollste Gemälde des Landes und wird auf einen Wert von 45 Millionen US-Dollar geschätzt (entsprechend dem Versicherungswert einer Ausstellung im Jahre 2018 im MoMA in New York).¹

¹ Vgl. Edison Veiga: *Abaporu: a história do quadro mais valioso da arte brasileira, que voltará a ser exposto no país*, epocanegocios.globo.com, letzter Zugriff am 5. Februar 2023.

André Micheletti

Von Deutschland nach Brasilien: Ernst Mahle – Ein Leben im Dienst der Musik

Ernst Hans Mahle wurde am 3. Januar 1929 in Stuttgart geboren und kam 1951 zusammen mit seinen Eltern Ernst und Else Mahle sowie zwei Geschwistern nach Brasilien. Seine Eltern kehrten später nach Deutschland zurück, aber Ernst Hans entschied sich, in Brasilien zu bleiben, wo er 1962 eingebürgert wurde. Wenn wir heute von Maestro Ernst Mahle sprechen, so meinen wir immer auch das Ehepaar Mahle und die Förderung der klassischen Musik – nicht nur im Hinterland von São Paulo bzw. in Piracicaba, wo sie bis heute leben, sondern direkt und indirekt in ganz Brasilien.

Maria Aparecida Romera Pinto Mahle, oder einfach Dona Cidinha, wie sie in Brasilien liebevoll genannt wird, wurde in Piracicaba geboren. Die beiden lernten sich in São Paulo kennen, wo Mahle damals noch lebte und bei Hans-Joachim Koellreutter (1915–2005) am Pro Arte Seminários de Música Komposition studierte. Dona Cidinha wiederum ging nach São Paulo, um am selben Institut einen Kurs zur Verbesserung ihrer Fertigkeiten am Klavier zu belegen, und studierte im Anschluss daran bei Koellreutter Chorleitung. Am 10. April 1955 heirateten Cidinha und Ernst im kleinen Kreis kirchlich im Haus ihrer Eltern.¹ Bereits zwei Jahre zuvor hatte das Ehepaar zusammen mit Koellreutter und Mitgliedern der örtlichen Gesellschaft für Kunst und Kultur die Musikschule Piracicaba (EMP) gegründet, in der sie sich fünfzig Jahre lang dem Musizieren und der musikalischen Bildung widmeten. Heute trägt die Schule den Namen Ernst-Mahle-Musikschule Piracicaba (EMPEM). Guilherme Antonio Sauerbronn beschreibt in seiner Dissertation diesen Abschnitt im Leben des Ehepaars Mahle: »Ende 1952 reiste Koellreutter nach Piracicaba, um ein Flöten- und Klavierkonzert zu geben, und stellte

fest, dass es in der Stadt zwar bereits die Gesellschaft für Kunst und Kultur gab, aber noch keine Musikschule. Und so stießen Koellreutter, Mahle und Maria Aparecida 1953 zusammen mit anderen angesehenen Persönlichkeiten aus Piracicaba die Gründung der Escola Livre de Música Pró-Arte in Piracicaba an, die am 9. März 1953 ins Leben gerufen wurde.«² Über die Prinzipien der Musikschule, die auf Koellreutter zurückgehen, berichtet Dona Cidinha: »Das Motto der Escola Livre de Música Pró-Arte de São Paulo lautete: »Es gibt keine schlechten Schüler, sondern nur schlechte Lehrer.« Der traditionelle Unterricht an den brasilianischen Konservatorien wurde vehement kritisiert. Unsere Ideen und Ideale deckten sich mit denen unseres Lehrers; unser Ziel war es, all jenen, die bei uns studieren wollten, eine anspruchsvolle und attraktive Lernerfahrung zu bieten und gleichzeitig dieses Studium als Ergänzung zu ihrer allgemeinen Bildung zu betrachten und durch die Musik eine ausgeglichene und glücklichere Persönlichkeit zu entwickeln.«³

Mahle wählte Piracicaba also aus ganz naheliegenden Gründen als Wohnsitz, eine Stadt, die in den Folgejahren dann auch zum Zentrum seines gesamten musikalischen und pädagogischen Schaffens wurde. Bereits 1965 verlieh man ihm dort die Ehrenbürgerwürde. Mahle hatte nicht nur ein Studium an der Pró Arte in São Paulo absolviert, sondern war zuvor, als er noch in Deutschland lebte, Kompositionsschüler Johann Nepomuk Davids gewesen. Zudem nahm er an Kompositionskursen Olivier Messiaens, Wolfgang Fortners und Ernst Kreneks auf den Internationalen Darmstädter Ferienkursen teil

1 *Cidinha e Ernst Mahle, Uma história de amor*. Dieses dem Autor gegebene Interview wurde 2004 in der Tageszeitung *Jornal de Piracicaba* veröffentlicht, www.aprovincia.com.br/memorial-piracicaba, letzter Zugriff am 14. Februar 2023.

2 Guilherme Antonio Sauerbronn de Barros: *Goethe e o Pensamento Estético-Musical de Ernst Mahle: Um Estudo do Conceito de Harmonia*, Diss., Rio de Janeiro (UNIRIO) 2005, S. 205f.

3 Ebd.

Denise H. L. Garcia

Música eletrônica brasileira

Ein historischer Abriss zur Entwicklung der elektroakustischen Musik in Brasilien

Seit dem Beginn der Entwicklung der elektroakustischen Musik auf europäischem Boden in den 1950er-Jahren interessierten sich – ähnlich wie in anderen lateinamerikanischen Ländern – brasilianische Komponisten für eine Neuerung, die noch immer unter den historischen Bezeichnungen *Musique concrète* und Elektronische Musik bekannt ist. Die Studienaufenthalte brasilianischer Komponisten vor allem in europäischen und amerikanischen Musikmetropolen riefen dieses Interesse hervor. Nach ihrer Rückkehr nach Brasilien sah sich die Generation dieser »Pioniere« mit dem Mangel an technischer Ausstattung für eine wirksame Umsetzung ihrer Ideen konfrontiert. Entsprechend prägte die Produktion mit den wenigen zur Verfügung stehenden Mitteln ihre Werke auch in stilistischer Hinsicht. Bis Ende der 1970er-Jahre gab es weiterhin Bestrebungen, Labore und Studios einzurichten, was zwar nicht zu einer lebhaften musikalischen Produktion führte, aber sehr wohl zur Herausbildung der nächsten Generation interessierter Komponisten. Auch sie gingen häufig für eine Ausbildung ins Ausland und kehrten dann wieder in ein Brasilien zurück, das inzwischen bessere technische Rahmenbedingungen bieten konnte. Und so entstand – nicht zuletzt aufgrund der Öffnung des Landes für Einfuhren elektronischer Geräte und Computer – zu Beginn der 1980er- und bis in die 1990er-Jahre hinein eine bedeutende Produktion elektroakustischer Musik, allen voran in Rio de Janeiro. Es wurden die ersten professionellen Studios in einigen brasilianischen Universitäten eingerichtet, und das Thema Technologie und Computermusik begann sich fortan stärker zu entwickeln. Der vorliegende Abriss versucht in dem hier gegebenen Rahmen, diese Entwicklung so umfassend wie möglich nachzuzeichnen. Er ist in Jahrzehnte unterteilt und fokussiert bei der Beschreibung der Fakten in jedem Jahrzehnt auf drei Aspekte: Ausbildung der Komponistengeneration, technische Rahmenbedingungen sowie Produktion und Verbreitung der Musik.

I – 1950–1959

In den 1950er-Jahren erhielt der junge Komponist Reginaldo de Carvalho ein Stipendium der französischen Regierung, um bei Pierre Schaeffer am damaligen Centre Bourdan, das der französischen Rundfunk- und Fernsehanstalt ORTF angegliedert war, ein Praktikum in »*Musique concrète*« zu absolvieren. 1956 kehrte er nach Brasilien zurück und blieb bis 1959 in Rio de Janeiro, wo er ein kleines persönliches Studio einrichtete, das er *Estúdio de Experiências Musicais* (Studio für musikalische Experimente) nannte und in dem er seine ersten Stücke auf der Grundlage von aufgenommenen Klavierklängen (*Si bemol*, *Temática* und *Troços*) und Materialien wie Glas (*Estudo I*) und Holz (*Estudo II*) produzierte¹.

In São Paulo entwickelte sich die *Escola Livre de Música Pró-Arte*, die von dem 1937 nach Brasilien emigrierten deutschen Komponisten Hans-Joachim Koellreutter geleitet wurde, zu einem wichtigen Zentrum der musikalischen Ausbildung, das das Interesse an zeitgenössischer Musik bündelte und Musik veröffentlichte. An der Schule wurde im Jahr 1954 ein Studio für elektronische Musik eröffnet, das von dem Komponisten Ernst Mahle koordiniert und mit technischer Unterstützung seines Bruders Christoph Mahle von Koellreutter² betreut wurde.

1 Igor Lintz Maués: *Música eletroacústica no Brasil. Composição utilizando o meio eletrônico (1956–1981)*, Diss., São Paulo 1989, S. 10.

2 Nach Vinholes nahm Koellreutter 1950 während der Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt am Symposium »Die Klangwelt der elektronischen Musik« teil. Dies war vielleicht der erste Kontakt des Komponisten mit diesem Musikgenre, der ihn dazu anregte, ein Studium für elektronische Musik an der ELM aufzunehmen. Vgl. Luís Carlos Vinholes: *Música eletrônica no Brasil nos anos 1950*, in: *Música em Contexto* 5 (2011), Heft 1, S. 27–59, hier S. 46.

Knut Andreas

Orquestrando Brasil

Zur gegenwärtigen Situation der Orchesterlandschaft Brasiliens

I - Von den Metropolen ins Landesinnere

Die Beschäftigung mit der Orchesterlandschaft Brasiliens führt zunächst in die Metropolen São Paulo und Rio de Janeiro, die im innerbrasilianischen Vergleich über eine hohe Orchesterdichte verfügen. Mit der Neustrukturierung des Sinfonieorchesters des Bundesstaates São Paulo (Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, OSESP) Ende der 1990er-Jahre und der Eröffnung des Konzertsaaes Sala São Paulo 1999 (vgl. Abbildung 1 auf Seite 315) rückt dieses Orchester, zu dessen Chefdirigenten John Neschling sowie Marin Alsop zählten und das seit 2020 unter der Leitung von Thierry Fischer steht, zunehmend in den internationalen Klassikfokus. Als erstes brasilianisches Orchester überhaupt konzertierte das OSESP 2012 unter Leitung Marin Alsops bei den BBC Proms. Seitdem führten Tourneen u. a. in den Musikverein Wien, ins Concertgebouw Amsterdam, in die Berliner Philharmonie und regelmäßig in die USA. 1954 gegründet, zählt das OSESP heute mit mehr als 100 Musikern zu den am umfangreichsten besetzten Orchestern Brasiliens. Mit Blick auf die Entwicklung und immense Professionalisierung des OSESP konstatiert der brasilianische Musikkritiker und Gitarrist Sidney Molina einen Umschwung in der brasilianischen Orchesterlandschaft, die über Jahrzehnte aufgrund des Mangels an künstlerischer Planung und administrativer Autonomie immer wieder mit musikalischen und institutionellen Krisen zu kämpfen hatte.¹ Dem Beispiel São Paulos folgten mit einer umfassenden Reform das Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB) mit Sitz in Rio de Janeiro sowie das 2008 gegründete Philharmonische Orchester des Bundesstaates

Minas Gerais (Orquestra Filarmônica de Minas Gerais, OFMG), das in den letzten Jahren stark an internationaler Bedeutung gewonnen hat und zu dessen Aufschwung neben einer beispielhaften Administration nicht zuletzt der Bau eines eigenen Konzertsaaes (Sala Minas Gerais) in Belo Horizonte, der Hauptstadt von Minas Gerais, beigetragen hat. Alle drei Orchester bereichern mit wöchentlichen Konzerten, Programmen der musikalischen Bildung sowie Sozialprojekten das großstädtische Kulturleben.

Vor dem Hintergrund der hohen Bevölkerungszahlen der drei größten Metropolregionen Brasiliens (Belo Horizonte ca. sechs Millionen, Rio de Janeiro ca. 13 Millionen und São Paulo ca. 22 Millionen) verwundert es kaum, dass sich in diesen drei Städten weitere Orchester finden, sei es das Sinfonieorchester des Bundesstaates Minas Gerais (Orquestra Sinfônica de Minas Gerais, OSMG), das Sinfonieorchester des Theaters in Rio de Janeiro, das im vergangenen Jahr gegründete Orquestra Rio Villarmônica, das Sinfonieorchester des Theaters in São Paulo oder das Orquestra Experimental de Repertório São Paulo. Hinzu kommen zahlreiche Orchester sozial-educativer Projekte sowie Jugendorchester und Universitätsorchester. Einige der Universitäten Brasiliens, die künstlerische Studiengänge anbieten, unterhalten dabei nicht nur studentische, sondern auch professionelle Orchester, so z. B. das 1975 gegründete Orchester der Universität São Paulo, dessen erster Dirigent der brasilianische Komponist Camargo Guarnieri war, oder das 1982 gegründete Orchester der Universität Campinas, das sich neben seiner Konzerttätigkeit auch als Forschungslabor für zeitgenössische Musik und Aufführungspraxis versteht.

Zweifelsohne verfügen die hier beschriebenen drei Metropolregionen der Bundesstaaten São Paulo, Rio de Janeiro und Minas Gerais heute über die führenden Orchester Brasiliens, vor allem

1 Vgl. Sidney Molina: *Das Lied von der Erde – Brasilien*, in: *VAN-Magazin* (23. Juni 2015), www.van-magazin.de, letzter Zugriff am 18. Februar 2023.

Luciana Del-Ben

Die Musikerziehung in den Schulen Brasiliens und ihr Bildungspotenzial

Der Musik einen Platz in den Schulen zu sichern, war und ist eines der wichtigsten Anliegen im Bereich der Musikerziehung in Brasilien. In gewissem Maße ist dies darauf zurückzuführen, dass dieser Platz rechtlich gesehen unsicher ist, da Musik nicht als Teil des Lehrplans mit eigenem Profil behandelt wird, sondern – zusammen mit den bildenden Künsten, dem Tanz und dem Theater – als eine der Ausdrucksformen des Pflichtfaches Kunst, wie im aktuellen Bildungsrahmengesetz festgelegt ist.

Das brasilianische Bildungssystem ist zweigegliedert: Es besteht aus der Grundbildung – eingeteilt in frühkindliche Bildung, Primarschule und Sekundarschule – und der Hochschulbildung. Die Grundbildung, auf die sich diese Arbeit konzentriert, »zielt darauf ab, die Entwicklung der Lernenden zu fördern, die für die Ausübung der bürgerlichen Rechte und Pflichten notwendige Allgemeinbildung zu gewährleisten und ihnen die Mittel an die Hand zu geben, um im Beruf und in weiterführenden Studien voranzukommen.«¹ Sie umfasst drei Stufen: 1. die frühkindliche Bildung, die in Kindergärten für Kinder im Alter von null bis drei Jahren und in Vorschulen für Kinder im Alter von vier bis fünf Jahren angeboten wird; 2. die Primarstufe mit einer Dauer von neun Jahren, die im Alter von sechs Jahren beginnt und in die ersten Jahre (1. bis 5. Klasse) und die letzten Jahre (6. bis 9. Klasse) unterteilt ist; und 3. die Sekundarstufe mit einer Mindestdauer von drei Jahren.

Im Jahr 2017 wurde in Brasilien eine »Gemeinsame Nationale Lehrplangrundlage« (BNCC) eingeführt, in der die Kompetenzen und Fähigkeiten beschrieben sind, an denen man sich bei der

Erstellung der Lehrpläne orientieren muss.² Nach dem Bildungsrahmengesetz ist Kunst im BNCC ein obligatorischer Bestandteil des Lehrplanes. In den Primarschulen werden jedoch Musik und andere künstlerische Sprachen als thematische Einheiten des Faches Kunst behandelt, zu denen noch das Fach »Integrierte Kunst« hinzukommt. Trotz dieser Änderung besteht bei der Umsetzung dieser Lehrplankomponente in den Schulen großer Spielraum, worunter der Stellenwert der Musik sowie der anderen Künste im Verhältnis zu anderen Elementen des Lehrplanes leidet,³ da Musik als thematische Einheit beispielsweise mit dem Hörverstehen oder der Grammatik im Fach Englisch gleichgesetzt wurde. In der Sekundarstufe werden die künstlerischen Ausdrucksformen nicht einmal als thematische Einheiten behandelt, und die erworbenen Kompetenzen werden, abgesehen von denen, die sich auf die portugiesische Sprache und die Mathematik beziehen, nicht mit Lehrplaninhalten verknüpft. Diese Aspekte stellen das Bildungspotenzial der Musik in der Grundbildung in Frage. Andererseits haben einzelne Schulträger im Rahmen der Ausgestaltung von Schulfächern dieses Potenzial erkannt, zumal die schwache rechtliche Grundlage ihnen ermöglicht hat, eigene musikpädagogische Ansätze zu entwickeln, zumal das Bildungsrahmengesetz ihnen die Freiheit gibt, eigene pädagogische Projekte zu verfolgen.

Ziel meines Beitrages ist es, einige dieser Ansätze aus der Perspektive derjenigen zu betrachten, an die sie sich richten: die Lernenden, und zu

1 Vgl. das Gesetz zur Festlegung der Richtlinien und Grundlagen der musikalischen Bildung *Lei n. 9.394, de 20 de dezembro de 1996*, in: *Diário Oficial da União*, Brasília, DF, v. 134, n. 248, Seção 1, S. 27.833–27.841, veröffentlicht am 23. Dezember 1996.

2 Es würde den Rahmen dieses Artikels sprengen, die Gefahr zu erörtern, dass die BNCC zu einer unerwünschten Vereinheitlichung in einem so vielfältigen und kontinentalen Land wie Brasilien führt.

3 Luciana Del-Ben, Marcus Pereira und Medeiros Vinicius: *Música e educação básica: sentidos em disputa*, in: *Conhecimentos em disputa na Base Nacional Comum Curricular*, org. von Fabiany de Cássia Tavares Silva und Constantina Xavier Filha, Campo Grande 2019, S. 189–209.

Henrik Almon

Musikalische Grenzgänger

Ein kurzer Überblick über eine italienisch-brasilianische Rezeptionsgeschichte von Carlos Gomes' Oper »Il Guarany«

Der unmittelbare Erfolg seiner Oper *Il Guarany* direkt nach der Uraufführung 1870 an der Mailänder Scala stellte den bis dahin unbekanntesten brasilianischen Komponisten Carlos Antonio Gomes von einem Tag auf den anderen in das internationale Rampenlicht. Neben dem Publikumserfolg entstanden relativ schnell auch etliche musikwissenschaftliche Publikationen zu seinem Werk. Die sehr unterschiedlich gesetzten Schwerpunkte dieser mittlerweile 150-jährigen internationalen Rezeptionsgeschichte führen hierbei zu einer teils sehr divergierenden Bewertung von Werk und Komponisten.

Nach ersten Erfolgen in São Paulo und Rio de Janeiro reiste Gomes mit einem staatlichen Stipendium zu einem Studium bei Lauro Rossi am Mailänder Konservatorium. Die Tatsache, dass er sodann den weitaus größten Teil seines Lebens in Italien verbrachte, von wo aus er große Berühmtheit erlangte,¹ führte dazu, dass sich sowohl die italienische als auch die brasilianische Musikwissenschaft mit ihm auseinandergesetzt haben – und dies ganz im Gegensatz zu der eher mager ausfallenden Rezeption in Deutschland, wo erst 1996 und damit 126 Jahre nach der Uraufführung die deutsche Erstaufführung in Bonn unter Werner Herzog stattfand. Bezeichnenderweise ist dann auch das äußerst aufwendig gestaltete Programmheft der Oper Bonn, mit drei längeren Textbeiträgen u. a. von der Literaturwissenschaftlerin und Übersetzerin Ingrid Schwammborn, die bislang detaillierteste und umfassendste deutschsprachige Publikation zur Oper.²

In Mailand kam es 1870 in der ersten Saison zu insgesamt zwölf Aufführungen und sogar fünfzehn

im darauffolgenden Jahr. Die brasilianische Erstaufführung fand bereits am 2. Dezember 1870 im Teatro Lírico Fluminense in Rio de Janeiro zu Ehren des Geburtstages von König Pedro II. und unter Anwesenheit des Komponisten statt. Später wurde die Oper in London (1872), Santiago de Chile (1873), Buenos Aires (1874), Wien (1875), Brüssel, Barcelona und Montevideo (1876), Sankt Petersburg und Moskau (1879), Lissabon (1880), Mexico Stadt (1883) und New York (1884) präsentiert.³ Nach einer längeren Pause kam es dann ab den 1930er-Jahren zu einer allmählichen Renaissance von *Il Guarany*. So gab es 1933 weitere Aufführungen in São Paulo, 1935 in Rio de Janeiro, 1937 in Rom, 1949 wieder in Rio und 1950 in São Paulo. Auch in den 1960er-Jahren wurde die Oper relativ konstant in Brasilien, seit den 1970er-Jahren auch wieder in Italien aufgeführt.⁴ Im Folgenden wird das besondere Sujet dieser Oper, eine Literaturadaption des Werkes *O Guarani* von José de Alencar, vorgestellt sowie im Anschluss daran das Spannungsfeld sowohl der europäischen – hierbei vor allem der italienischen – als auch der sehr bewegten brasilianischen Rezeptionsgeschichte nachgezeichnet.

I – Die literarische Vorlage: José de Alencars *O Guarani*

Carlos Gomes' *Il Guarany* ist eine Oper in vier Akten nach einem Libretto von Antonio Scalvini und Carlo D'Ormeville in italienischer Sprache. Die Popularität von Gomes' Werk lässt sich zum einen auf das Sujet des Librettos zurückführen, das ganz in der Mode der damaligen Zeit an einem aus

1 Marcos Góes: *Carlos Gomes. Un pioniere alla Scalla*, Mailand 1997, S. 21f.

2 Oper der Stadt Bonn (Hg.): *Il Guarany*, Redaktion: Pia Janke, Bonn 1994.

3 Vgl. Arthur Scherle: *Carlos Gomes – ein brasilianischer Opernkomponist*, in: *Il Guarany* (wie Anm. 2), S. 43ff.

4 Vgl. ebd., S. 54.