

# Heitor Villa-Lobos

## Skizze zu Werk und Person<sup>1</sup>

Alfred Schreiber

Von Heitor Villa-Lobos, dem hervorragendsten Exponenten brasilianischer Musik in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts, weiß das Publikum hierzulande selten mehr als den Namen. Sieht man einmal ab von Darbietungen einiger harmloser Stückchen für Gitarre, so sind seine Werke im Rundfunk nur hin und wieder, in Konzertveranstaltungen beinahe gar nicht zu hören. Womöglich suggerieren gar eben diese Gitarrenkompositionen – bis auf einige Ausnahmen sentimentale Schwelgereien im populären Stil – ein falsches romantizistisches Bild von der Musikalität ihres Urhebers. Dies entspräche völlig, auf anderem Gebiet, weitverbreiteten europäischen Klischeevorstellungen von einem Land, wo vielmehr Leben bedeutet, sich anzustrengen, damit man am Leben bleibt, wie Simone de Beauvoir es einmal ausgedrückt hat. Anders ist die Lage in den USA, wo Villa-Lobos legendären Ruhm ernten konnte. Anders auch im Paris der zwanziger Jahre, dessen Avantgarde ihn begeistert feierte.

Aber seine Musik ist mit zu vielen kulturellen Strömungen assoziiert, enthält zu viele heterogene Materialien und gebärdet sich in einer derart übergroßen Masse von Formen und Einzelwerken, als dass die Kritik den Verdacht der Oberflächlichkeit und Anspruchslosigkeit nicht hätte äußern können. Gewiss bringt es das Riesencœuvre mit sich, dass manche Werke irgendwie definierten „fortgeschrittenen Ansprüchen“ nicht genügen. Dennoch scheint es übertrieben, wenn man, wie der Engländer Wilfried Mellers, seinen „ausgefeiltesten Werken kaum mehr als ein mildes Interesse“ zubilligen möchte. Aufmerksames Interesse verdient Villa-Lobos gerade aus europäischer Sicht allein schon deshalb, weil es ihm möglich war, sich auf immerhin originelle Weise einer tonalen Musiksprache zu bedienen, während in Europa das Ende dieser Sprache längst besiegelt schien. Überhaupt sollte man in irgendeinem Sinne tonale Werke, zumal in anderen Kontinenten beheimatete, nicht ausschließlich vor der Kontrastfolie avantgardistischer Erzeugnisse zu beurteilen suchen, womöglich etwa so, als hätte man im Modernsten auch schon den nicht weiter zu befragenden Maßstab des „Richtigen“.

---

<sup>1</sup>unter dem redaktionellen Titel erschienen: „Wie der Stamm viele Wurzeln hat“

Dagegen wäre zu halten, dass alle heutige Musik zumindest im positiven Sinne fragwürdig ist und dass sicherlich die schlechteste nicht sein wird, in deren Material jene Fragwürdigkeit hineingearbeitet ist. Gegenüber einem solchen Kanon der Negativität erscheint Villa-Lobos' Musik allerdings einigermaßen ambivalent. Ein flüchtiger Blick auf das Leben des Komponisten und auf einige hervorstechende Grundcharaktere seiner besten Werke mag das verdeutlichen. Villa-Lobos wurde am 5. März 1887 in Rio de Janeiro geboren. Eben dort starb er auch zweiundsiebzigjährig nach einem Leben voll rastloser Arbeit, der kein musikalisches Gebiet fremd geblieben ist: angefangen von Kirchenmusik, Balletten, zahlreichen sinfonischen Werken, Liedern, Werken für alle nur denkbaren instrumentalen Besetzungen bis zu Kompositionen für den Film. Ein typischer Autodidakt, verschmähte er in seiner Jugend die allzu regelmäßige akademische Unterweisung und durchwanderte sieben Jahre lang sein Heimatland. Wie vor ihm schon mancher Komponist, beispielsweise Bela Bartók, erhoffte er sich erneuernden Zufluss für die Musik aus dem frischen Quell der brasilianischen Folklore.

„Folkloristisch“ bezeichnet hier weniger einen bestimmten musikalischen Inhalt als vielmehr vitale Formen improvisatorischen Musizierens. In ihnen sammeln sich Tendenzen verschiedener Herkunft und Eigenart – vielleicht eine Entsprechung zum religiösen Leben Brasiliens, das vor Synkretismus nur so strotzt und zum Beispiel afrikanische Nago-Riten mit katholischer Liturgie zu verschmelzen weiß. Man würde daher auch fehlgehen, dächte man in Villa-Lobos' Werken so etwas wie folkloristische Requisiten zu finden. Zwar führt manches schon im Titel das Etikett des Volkstümlichen mit sich, wie etwa die *Suite popular brasileira* für Gitarre solo, und es gibt auch nicht wenige kürzere Arbeiten, deren Ton vulgärer lateinamerikanischer Schnulze bedenklich verwandt scheint. Doch ist das eigentlich „Folkloristische“ selbst in solchen Produkten eher gekennzeichnet durch das unbefangene (man könnte auch sagen: kritiklose) Sich-Einverleiben musikalischer Fetzen aus welchen Bereichen auch immer. Dass Folklore bei Villa-Lobos auf einen solchen Vorgang der Verbindung und Identifikation hinausläuft, illustriert scherzhaft die Anekdote, nach der er, gelegentlich einer Diskussion über die Folklore seiner Heimat, ausgerufen haben soll: „Ihr wollt wissen, was Folklore ist? Nun schön – ich bin Folklore!“

Ein weiterer Hintergrund zum Verständnis seiner bedeutenden Werke ist sein Aufenthalt in Europa, hauptsächlich in Paris, von wo aus er im Zeitraum von 1923 bis 1930 mehrere große Reisen, unter anderem auch nach Dakar, unternahm. In Paris griff er Elemente der französischen Musik auf, vor allem aus dem von Debussy und Ravel geformten „impressionistischen“ Idiom. Während man sich inzwischen daran gewöhnt hat, etwa in Debussys *Jeux* ein Vorstadium avantgardistischer Klangtechniken zu sehen, dachte Villa-Lobos

nicht im Traum daran, das aufgelesene Material strukturell zu verwerten oder gar weiterzuentwickeln. Er übernahm davon ganz naiv einfach das, was man in heutiger Sprechweise „Sound“ nennt. Glücklicherweise sind es gerade die kühlen harmonischen Charaktere dieses Sounds, die den besten seiner Werke billige Sentimentalität ersparen. Hier ist besonders das große Klavierstück *Rudepoema* zu erwähnen, das 1926, also während des Europa-Aufenthaltes, entstanden ist und nur noch sehr entfernt mit Debussys Tonsprache zu tun hat. Eher erinnert seine rhythmische Komplexität und motorische Gewalt an Bartók oder Strawinsky.

Doch bekundet sich in solchen Anklänge nicht viel mehr Gemeinsames als Bewegungsintensität und die gelegentliche Vorliebe für primitive Melodiebrocken. Jenseits dieser äußerlichen Typik – sie ist bei Villa-Lobos oft viel drastischer ausgeprägt ist als etwa bei Bartók – gibt es vorwiegend Trennendes. So entfaltet sich in *Rudepoema*, nach Exposition eines schlichten Leitthemas, eine assoziativ verbundene Folge kurzer Episoden, vorangetrieben auf alle Weisen frenetischer Bewegung: unnachgiebiges Drängen, hartes Hämmern und Stampfen, wild durchraste Tonleitern, ruheloses Rotieren. Der Themenkomplex wird nicht im herkömmlichen Sinn entwickelt, sondern auseinandergesprengt und hineingeschleudert in einen reißenden Strom, der keinen Haltepunkt bietet. Doch zeigt eine nähere Betrachtung, was jenes dschungelhafte Hörbild durchwaltet: Es ist die Logik eines landschaftlichen Zusammenhangs, in der Zufall, Schwerkraft und das Vorläufige des subjektiven Standortes dominieren. Das Panorama bildet die Einheit dieser Musik, und ihr tanznaher, gestischer Grundcharakter verleiht ihr die Bewegungsimpulse. Sie ist brasilianisch, sofern sie einen instinktiven Ausdruck der brasilianischen Szenerie überhaupt darstellt, einer Szenerie voller Gegensätze, unvermittelter Veränderungen und luxurierender Buntheit. In diesem Sinne ist es auch zu verstehen, dass Villa-Lobos sich häufig der volkstümlichen Form des „chôro“ bedient hat, ein typisches Improvisierschema, das besonders zur Zeit des Karnevals in allen möglichen Variationen verwendet wird.

Zwei der eindrucksvollsten Stücke dieser Art sind wohl das Bläserquintett „en forme de chôro“ und das *Nonetto*. Bezeichnend für diese Werke und auch für *Rudepoema* ist die Verbindung rauher Objektivität und motorischer Ekstase. Villa-Lobos strebte darüber hinaus aber noch eine weitere Verbindung an mit den traditionell-zivilisierten Momenten europäischer Musik. Der bekannteste Versuch dieser Art ist die berühmt gewordene Folge der *Bachianas Brasileiras*. Es sind das mehr oder weniger umfangreiche Werke verschiedener instrumentaler Besetzung: acht Celli im ersten, Flöte und Fagott im sechsten, großes Sinfonieorchester im siebten Stück. In allen ist das motivische Material von barocker Anmutung, dabei manchmal, wie in der großen Schlussfuge der siebten Bachiana, sogar weiträumig kontrapunktisch gegliedert. Instrumen-

tale Raffinesse, orchestrale Wucht, harmonische Vielfalt und phantasiereiche Ausgestaltung machen den Werkzyklus zu einer nostalgischen Dokumentation beharrlichen Suchens nach musikalischer Kontinuität und Orientierung.

Für ein abschließendes Urteil über den Komponisten Villa-Lobos ist es wahrscheinlich noch zu früh. Sein Schaffen bildet, äußerlich charakterisiert, gleichsam eine Coda zur Musik des vorigen Jahrhunderts. Aber diese Coda ist in mancher Hinsicht auch ein unfreiwilliges Lehrstück darüber, wie schwierig es in dieser Gegenwart ist, authentische Musik zu schreiben, und vielleicht auch, warum Musik heute so ist, wie sie ist.