

Christine Wassermann Beirão (Lissabon)

## Zur Frage des Nationalstils in der portugiesischen Musik

Vielleicht in keinem anderen europäischen Land ist in den letzten vierzig Jahren mehr über die Frage der nationalen Identität nachgedacht und publiziert worden als in Portugal.<sup>1</sup> In den Veröffentlichungen wiederholen sich bestimmte Schlüsselbegriffe wie „verlorene Identität“, „Wiederherstellung der Identität“, „kulturelle Rückständigkeit“, „nationaler Mythos“, „Portugal und Europa“, „Trauma“, „Normalität“. Allem Anschein nach herrscht in der Gesellschaft des kleinen Landes am südwestlichen Rand Europas eine große Unsicherheit bezüglich ihres Selbstverständnisses, ihrer Beziehungen zu anderen Nationen, ihrer Stellung in Europa und der Welt. Es sind hiermit zwei Punkte zum Ausdruck gebracht worden, die möglicherweise zu dem Identitätsproblem beitragen: Portugal ist klein und es versteht sich geographisch, wirtschaftlich und kulturell als peripher. Das Wesentliche daran ist, dass es selbst sich so versteht, denn gerade diese Selbsteinschätzung dürfte ein wesentlicher Faktor des Problems sein. Dieses Selbstverständnis basiert vor allem auf dem relativ jungen Positionswechsel von einem „Mutterland“ überseeischer Gebiete<sup>2</sup> zu einem der, trotz erfolgter Riesenentwicklungssprünge, schwächeren Mitgliedsstaaten der Europäischen Union (1986), wobei die Wichtigkeit, die Portugal und seine Sprache weiterhin in der Welt haben, oft völlig in den Hintergrund gerät. Dies jedoch bedenkend, ist selbst seine geographische Lage alles andere als peripher. Der Vergleich der Entwicklung Portugals besonders mit der der mittel- und nordeuropäischen Länder führt zu der stets wiederholten Feststellung des Verspätet- oder Rückständigseins („atraso“), häufig ohne Berücksichtigung der Umstände, die dafür verantwortlich sind – ganz zu schweigen von der Fragwürdigkeit der impliziten Forderung nach vergleichbaren Entwicklungen aller „westlichen“ Nationen. Im kulturellen Bereich trifft dies in besonderem Maße auf die Musik zu.

Ein kurzer Rückblick auf entscheidende Fakten und Situationen der Neuzeit der Geschichte Portugals, einschließlich seiner Musikgeschichte, soll den Hintergrund seiner kulturellen Entwicklung ein wenig beleuchten.

Dem ruhmreichen Zeitalter der portugiesischen Entdeckungen und Eroberungen überseeischer Gebiete (15./16. Jahrhundert) geht zum großen Teil parallel das sogenannte „goldene Zeitalter“ der Vokalpolyphonie, die gleichzeitig auch im übrigen Europa verbreitet war. Während sie jedoch in den europäischen Musikzentren gegen Ende des 16. Jahrhunderts von neuen Strömungen wie der Monodie, dem Drama per musica und eigenständiger Instrumentalmusik abgelöst wurde, wurde sie in Portugal noch bis weit über die Mitte

- 
- 1 Stellvertretend für diese Publikationen seien genannt: Eduardo Lourenço, *O Labirinto da Saudade: Psicanálise Mítica do Destino Português*, Lissabon 1978; Jorge Borges de Macedo, *Portugal-Europa para além da circunstância*, Lissabon 1988; Paulo Ferreira de Castro, „Nacionalismo musical ou os equívocos da portugalidade“, in: *Portugal e o Mundo*, hrsg. von Salwa El-Shawan Castelo-Branco, Lissabon 1997; José Gil, *Em busca da identidade*, Lissabon 2009; José Manuel Sobral, *Portugal, Portugueses: Uma Identidade Nacional*, Lissabon 2012.
  - 2 Die Besetzung Goas durch die Inder (1961) wurde 1974 von den Portugiesen akzeptiert, Guinea-Bissau wurde 1974 unabhängig, Angola, Mosambik, Ost-Timor und die Kapverden 1975, und Macau kam erst 1999 wieder unter chinesische Herrschaft.

des 17. Jahrhunderts hinaus intensiv gepflegt. Typische Gattungen des Barock, wie das Instrumentalkonzert oder die Sonate sowie Kantate und Oratorium, wurden, von wenigen Ausnahmen abgesehen, von portugiesischen Komponisten nicht übernommen. Vielmehr drangen ab dem zweiten Viertel des 17. Jahrhunderts ganz allmählich barocke Elemente in die alten Formen ein, und es bildeten sich zum Teil spezifisch iberische Gattungsvarianten heraus, die klar auf die Kenntnis der Entwicklungen in Italien und Mitteleuropa schließen lassen, während zugleich erstaunlich lange die alten Traditionen beibehalten wurden. Diese Tatsache ist zu einem großen Teil der praktisch alle Lebensbereiche durchdringenden Macht der Kirche in Portugal zuzuschreiben. So war das unter König João III. 1548 begründete Kollegium der Künste (Colégio Real das Artes) bereits nach wenigen Jahren fest in der Hand der Jesuiten, die in der Folge einen immensen Einfluss auf das gesamte Ausbildungswesen gewannen.<sup>3</sup> Es braucht nicht betont zu werden, dass die Jesuiten nicht an den jeweils aktuellen Tendenzen in den Künsten interessiert waren – im Gegenteil: Zusammen mit dem seit 1539 funktionierenden Inquisitionsgericht wurde sichergestellt, dass sie ausschließlich zum moralischen Wohl des Volkes bzw. für den Dienst an der Kirche eingesetzt wurden. (Der große Humanist Damião de Góis wurde von der Inquisition u. a. dafür verurteilt, dass in den geselligen Zirkeln in seinem Hause andere Musik gemacht wurde als im Lande „üblich“ war.)<sup>4</sup> Diese Situation entschärfte sich deutlich erst im 18. Jahrhundert, als die kirchlichen Interessen im Bereich der Künste als Priorität des Königs (João V.) betrachtet und Darbietungen profaner Kultur, sofern sie der harmlosen Unterhaltung diene, zugelassen wurden.

Erste italienische Opernaufführungen fanden erst ab den 1730er Jahren statt (abgesehen von einigen auf den Hofstaat beschränkten Serenate und Intermezzi) und verdrängten dann praktisch vollständig eine bis dahin lebendige, in Portugal allerdings nur kurze Tradition iberischen Musiktheaters, die Zarzuela, die zwar tatsächlich eine kastilianische Gattung war und der stets Libretti in kastilianischer Sprache zugrunde lagen, die jedoch vereinzelt auch von portugiesischen Dichtern und Komponisten produziert wurde.<sup>5</sup> Auch die Pflege kleiner Mischgattungen, die sich im Rahmen des von König und Kirche Erlaubten oder zumindest Geduldeten herausgebildet hatten, fiel der sich neuerdings verbreitenden Vorliebe für die italienische Oper zum Opfer, wie es z. B. mit den Presépios geschah – musikalisch-theatralischen Krippenspielen, die Elemente des alten portugiesischen vizeninischen<sup>6</sup> Theaters mit solchen der kastilianischen Zarzuela verbanden.

Gewissermaßen als Gegenentwicklung wurden ab 1733 – im selben Jahr, in dem nachweislich am portugiesischen Hof die erste Opera buffa aufgeführt wurde – in einem kleinen Privattheater, dem Teatro do Bairro Alto, Komödien von António José da Silva gespielt, in portugiesischer Sprache, mit Musik von portugiesischen Komponisten, die in Form von Rezitativen, Arien, Duetten und Chören mit gesprochenen Textteilen abwechselte. Im Unterschied etwa zum deutschen Singspiel sowie zur Opera buffa waren die Darsteller/innen keine Menschen, sondern Puppen – vielleicht nicht nur, wie Luiz de Freitas Branco anmerkt, weil echte Schauspieler und vor allem Schauspielerinnen eine Gefahr für die Moral des

3 Rui Ramos u. a., *História de Portugal*, Lissabon 2009, S. 242.

4 Rui Vieira Nery / Paulo Ferreira de Castro, *History of Music, Reihe Synthesis of portuguese culture*, Lissabon 1991, S. 50.

5 Vgl. Vieira Nery / Ferreira de Castro, S. 82.

6 Nach Gil Vicente (1465–ca. 1536), in dessen Theaterstücken die Musik eine tragende Rolle gespielt hat. Vgl. Mário Vieira de Carvalho, *Denken ist Sterben. Sozialgeschichte des Opernhauses Lissabon*, Kassel 1999, S. 21 und passim.

portugiesischen Volkes dargestellt hätten,<sup>7</sup> sondern auch, weil die Stücke durchaus kritisch gegen Machtmissbrauch und moralische Hypokrisie der oberen Gesellschaftsschichten Stellung bezogen. In dieser Hinsicht knüpfte da Silva an die Dramen Gil Vicentes an. Doch wie so viele andere fortschrittliche Initiativen in Portugal dauerte auch diese nur kurze Zeit – sechs Jahre – und fand keine wirkliche Fortsetzung oder gar Weiterentwicklung. António José da Silva, der einer jüdischen Konvertiten-Familie entstammte, fiel 1739 dem Ketzergericht der Inquisition zum Opfer (der offiziellen Anklage zufolge nicht wegen seiner kritischen Theaterstücke), und das Teatro do Bairro Alto, 1755 von dem verheerenden Erdbeben zerstört, wurde zwar danach mit Puppentheater wieder eröffnet, ging jedoch bald zu Aufführungen portugiesischer Stücke und italienischer Opern mit echten Darstellern über.

Ebenso wie das Theater wurden auch die anderen Musikbereiche von höchster Stelle streng reguliert und kontrolliert. Der bigotte König João V. hatte sich die päpstliche Kapelle zum Vorbild genommen (die Anzahl der Sänger soll zeitweise 30 bis 40 betragen haben, womit er vermutlich zugleich den spanischen Nachbarn übertrumpfen wollte) und ließ außerdem ein zwölköpfiges Streichorchester bilden. Alle Instrumentalisten und die große Mehrheit der Sänger waren ausländischer Herkunft. Noch vor der Erhebung des Bistums Lissabon zum Patriarchat durch Papst Clemens XI. (gegen einige Schiffe voll brasilianischen Goldes, wie August Reissmann maliziös anmerkt<sup>8</sup>) wurde für die Ausbildung musikalischen Nachwuchses 1713 ein Seminar gegründet, das dann den Namen „Seminário Patriarcal“ erhielt, sowie 1729 eine weitere Ausbildungsstätte, an der Gregorianischer Gesang gelehrt wurde.

Die Förderung der Schaffung und Ausübung sakraler Musik war im kulturellen Bereich das Hauptanliegen König Joãos – wobei ein beträchtlicher Teil des Repertoires in aus den Büchern der päpstlichen Kapelle kopierten Werken im Palestrina-Stil bestand. Diese Abschottung Portugals gegen die Entwicklungen der Musik im übrigen Europa sowie die Tatsache, dass nahezu sein gesamtes Musikleben aus Importen bestand, hatten schwerwiegende Folgen für seine weitere Musikgeschichte. Ja, sie scheint von diesen Tendenzen bis ins späte 20. Jahrhundert hinein geprägt worden zu sein. Einzelne, durch persönliche stilistische Eigenschaften auffallende Komponisten, wie ein Carlos Seixas (1704–1742), ein João de Sousa Carvalho (1745–1798) oder ein João Domingos Bomtempo (1775–1842), fanden nicht eigentlich Nachfolger in dem Sinne, dass sich eine von ihnen ausgehende Entwicklungslinie gebildet hätte.

Andererseits wurden, wie erwähnt, typisch iberische Produkte, die zur Entwicklung einer eigenen Tradition hätten beitragen können, durch italienische Musik verdrängt oder verboten – letzteres geschah mit dem Vilancico, einer traditionsreichen halbszenischen Musikgattung religiösen Charakters, die von König João V. 1723 per Dekret aus den Kirchen verbannt wurde,<sup>9</sup> um im liturgischen Bereich ganz und gar dem römisch-päpstlichen Vorbild folgen zu können. Weitere Faktoren, die eine Fortentwicklung der „gewachsenen“ Kultur unmöglich machten, kamen hinzu: die – unabhängig vom gerade regierenden König – außerordentlich große Macht der Kirche (die in den 1750er Jahren gebrochen wurde, während jedoch die Inquisition noch bis 1821 aktiv war); eine unter gelegentlich wechselnd-

7 Luiz de Freitas Branco, „A música teatral portuguesa“, in: *A Evolução e o Espírito do Teatro em Portugal. 2.º ciclo das conferências promovidas pelo „Século“ – 1947*, 2. Teil, Lissabon 1948, S. 111.

8 Art. „Portugiesische Musik“, in: *Musikalisches Conversations-Lexikon*, begründet von Hermann Mendel, vollendet von August Reissmann, Bd. XII (Ergänzungsband), Berlin 1883, S. 513.

9 Tomás Borba / Fernando Lopes Graça, Art. „Vilancete ou vilancico“, in: *Dicionário de Música (Ilustrado)*, Bd. II, Lissabon 1958, S. 679.

den Vorzeichen bis ins letzte Viertel des 20. Jahrhunderts fast ununterbrochen bestehende Zensur; das große Erdbeben von 1755, dem neben mindestens 12.000 (vielleicht auch doppelt so vielen) Menschen und mehr als zwei Dritteln der Gebäude Lissabons samt ihren unschätzbar wertvollen Inhalten auch der königliche Palast mit seiner Bibliothek inklusive der außerordentlich großen Musiksammlung João's IV. zum Opfer fiel. Auch die überaus zahlreichen Kriege und Schlachten (ab dem 19. Jahrhundert Aufstände und Revolutionen, vorher vor allem Eroberungen und Verteidigungen der überseeischen Gebiete) sowie die bis in heutige Zeiten reichende zentralistische staatliche Regulierung des politischen, sozialen und kulturellen Lebens behinderten zweifellos die Entwicklung einer beständigen, identitätsstiftenden Musikkultur.<sup>10</sup> Die hohe Analphabetenquote (sie lag 1911 noch bei ca. 70%) und ein niedriges Bildungsniveau im Allgemeinen und in der Musik im Besonderen standen einer potentiellen Neigung größerer Teile der Gesellschaft zur gehobenen Kultur von vornherein entgegen. Alle diese Ereignisse und Fakten erklären indessen nicht restlos die bis in die heutige Zeit anzutreffende Unsicherheit bezüglich einer kulturellen Identität der Portugiesen.

Die konstitutionelle Monarchie etablierte sich in Portugal erst 1834, nach einem Bürgerkrieg zwischen Liberalen und Anhängern des absolutistisch regierenden Königs Miguel. Der Sieg der Liberalen änderte jedoch wenig an der allgemeinen Meinung über Sinn und Bedeutung von Kultur und insbesondere von Musik. Die Ansicht, Musik könne und solle den Menschen erziehen, bilden und erheben, blieb den portugiesischen Verantwortlichen (in hohem Maße bis heute) weitgehend fremd. Dabei war bereits 1771 von König José mit Bezug auf die öffentlichen (Musik-)Theater verkündet worden, sie seien die Schule, in der die Völker die gesunden Maximen der Politik, der Moral, der Vaterlandsliebe, der Werte, des Eifers, der Treue, mit denen sie ihrem Herrscher dienen sollen, lernen würden: so würden sie zivilisiert werden und die Reste des Barbarentums allmählich begraben und damit die unglücklichen Jahrhunderte der Ignoranz zurücklassen.<sup>11</sup> Der eigentliche Zweck von Musik außerhalb der Kirche blieb auch im 19. Jahrhundert die Unterhaltung, die Zerstreuung, wie bereits 1816 vom Chronisten der Allgemeinen Musikalischen Zeitung konstatiert wurde: „Musik soll sie [die Portugiesen] bloß leicht aufregen, angenehm reizen, vergnüglich unterhalten; so will es ihre Natur, ihre Gewohnheit, und ihr fast gänzlicher Mangel an eigentlicher Bildung für diese Kunst.“<sup>12</sup>

### *João Domingos Bomtempo*

Weder Versuche der Begründung einer Tradition des Konzertwesens noch die Bemühungen einiger Komponisten, nationale Musik in verschiedenen Gattungen zu schaffen, waren von lang anhaltendem Erfolg gekrönt. Der erste, der beides mit immerhin der Folge betrieb, dass er damit seinen festen Platz in den Musikgeschichten erhalten hat, war João Domingos Bomtempo. Obgleich italienischer Abstammung väterlicherseits, war er nicht, wie seine landsmännischen (portugiesischen) Zunftgenossen, nach Italien gegangen, um die Kunst

10 Prinzipiell übt die jeweilige Regierung in Portugal bis heute einen derartigen Einfluss auf die Kulturlandschaft aus, dass bei einem Machtwechsel die Leitung der einzelnen Institutionen häufig bis ins letzte Glied ausgetauscht wird, was die Schaffung dauerhafter Fundamente für die Künste äußerst schwierig, wenn nicht unmöglich macht.

11 Francisco da Fonseca Benevides, *O Real Theatro de S. Carlos de Lisboa*, Lissabon 1883, S. 12.

12 Anon., „Musik in Portugal“, in: *Allgemeine Musikalische Zeitung* 18 (1816), Nr. 26 (26. Juni), Sp. 429.

des Opernkomponierens zu vervollkommen, sondern nach Paris und London, wo er als Pianist konzertierte und sich mit aktuellen Gattungen der Kammer- und Orchestermusik vertraut machte. Die Aktionen des wieder Heimgekehrten sind zugleich ein Beispiel dafür, wie schwierig es sein konnte, in dem gänzlich von der Regierung überwachten und kontrollierten öffentlichen Leben selbst scheinbar harmlose Kulturprojekte zu verwirklichen.

Nach der zunächst erfolgreichen Revolution der Liberalen 1820 nach Lissabon zurückgekehrt, gründete Bomtempo zwei Jahre später nach dem Vorbild der Londoner Philharmonic Society die Sociedade Filarmónica. Die Gesellschaft veranstaltete pro Jahr vier Blöcke von je sechs Konzerten, in denen Werke der Wiener Klassiker und unter anderen auch Kompositionen Bomtempo gespielt wurden. Es gelang, drei fast komplette Folgen durchzuführen, wobei zwei Konzerte nicht genehmigt wurden und daher ausfielen und die letzte Folge sich, unter anderem durch Verschiebungen wegen des Todes König João VI., auf vier Jahre ausdehnte. Dann (1828) kehrte jedoch der Infant Miguel aus dem Exil<sup>13</sup> zurück und wurde von den einberufenen drei Ständen als absolutistischer Herrscher zum König akklamiert. Der liberal gesinnte Bomtempo nahm Refugium in der russischen Botschaft, wo er fünf Jahre zubringen musste, bis das Heer der Liberalen Lissabon besetzte und König Miguel sich geschlagen gab. Es muss zugegeben werden, dass dies eine besonders unruhige Zeit war, jedoch bei weitem nicht die einzige der Art in der portugiesischen Geschichte.

Im Zuge umfassender Reformen durch die neue, liberale Regierung (mit der immer noch minderjährigen Königin Maria II. an der Spitze) wurde, integriert in das Lissabonner Waisenhaus, 1835 das Conservatório de Música gegründet, das das obsoletere Patriarchalische Seminar in der Musikausbildung ablöste und das, nach etlichen Reformen und Umbenennungen, noch heute besteht. Bomtempo wurde sein erster Direktor und blieb es bis zu seinem Tod. Wenngleich die Förderung portugiesischer Musik nicht zu den erklärten Zielen des Konservatoriums gehörte, verband Bomtempo doch von Beginn an nationale Interessen mit der Entwicklung dieser Institution. So hatte er bereits ein Jahr vor ihrer Gründung, im Zusammenhang mit einem von ihm eingereichten Plan, der allerdings nicht umgesetzt wurde, auf die Wichtigkeit (und den finanziellen Vorteil) hingewiesen, nationale Musiker auszubilden anstatt ausländische zu verpflichten.<sup>14</sup>

Auch was seine Kompositionen betrifft, kann Bomtempo als Pionier in Portugal bezeichnet werden. Er war, soweit bekannt ist, der erste, der mit der Sonatensatzform arbeitete (in Symphonien, Sonaten sowie Klavierquintetten und -sextetten) und einer der ersten, die national inspirierte Musik im modernen Sinn schufen.<sup>15</sup>

Unter dem Oberbegriff einer „national inspirierten Musik“ sind drei verschiedene Arten von Werken zu unterscheiden:

---

13 Miguel, der zweite Sohn König João's, war von diesem ins Exil geschickt worden, nachdem er versucht hatte, die absolutistische Monarchie durch Staatsstreiche wiederherzustellen. Nach dem Tod João's war sein ältester Sohn als Pedro IV. zum König erklärt worden, der aber zugleich Kaiser von Brasilien war und daher als König von Portugal zugunsten seiner noch minderjährigen Tochter Maria abgedankt hatte.

14 Maria José de La Fuente, „João Domingos Bomtempo e o Conservatório de Lisboa“, in: *João Domingos Bomtempo 1775–1842* (Katalog zur Ausstellung der Biblioteca Nacional de Portugal), Lissabon 1993, S. 16.

15 Eine hervorragende Studie zu Bomtempo, die auch das politische und gesellschaftliche Umfeld eingehend untersucht, stammt von Ladan Taghian Eftekhari: *Bomtempo (1775-1842). Un compositeur au sein de la mouvance romantique*, Paris 2012.

1. solche mit lediglich außermusikalischer nationaler Thematik;
2. Kompositionen patriotischen Charakters;
3. musikalisch durch einen spezifischen nationalen Stil gekennzeichnete Werke.

João Domingos Bomtempo hat Beispiele der zweiten Kategorie komponiert:

- den *Hymno Lusitano* für Sopran, Chor und Orchester, der den Sieg der portugiesischen Truppen über Massena feiert und zum Geburtstag des portugiesischen Prinzregenten Dom João (später João VI.) 1811 in der Residenz des Botschafters in London aufgeführt und bei Muzio Clementi gedruckt wurde;
- eine *Messe de Requiem*, dem Andenken des portugiesischen Dichters Luís Vaz de Camões gewidmet und bei Auguste Leduc in Paris erschienen (komponiert 1818 in Paris);
- ein Quintett für Klavier und vier Blasinstrumente (komponiert 1821 oder 1822) mit Variationen über den „Hymno da Carta“, der vom Kronprinzen Dom Pedro zur Feier der Verfassungsurkunde komponiert worden war und von 1834 bis 1910 als Nationalhymne diente.

Das Requiem entstand ein Jahr nach einer vorzeitig aufgedeckten Verschwörung gegen die de facto herrschende Regierung englischer Militärs in Portugal. Der angeblich führende Kopf der Verschwörer, Gomes Freire de Andrade (Freimaurer, wie Bomtempo), war grausam gefoltert und hingerichtet worden. Nach Aufführungen in Paris und London erklang das Werk schließlich 1821 in Lissabon, anlässlich einer Gedenkfeier zu Ehren der „Märtyrer der Freiheit“ (der an der geplanten Aktion Beteiligten) und zwei Jahrzehnte später wieder bei den Exequien des Patrioten Bomtempo.

Anders als Paulo Ferreira de Castro, der zwischen patriotischen Werken einerseits und nationaler Musik andererseits unterscheidet,<sup>16</sup> behandle ich die Komponente der außermusikalischen nationalen Thematik als eigene Kategorie, weil diese zum einen prinzipiell der patriotischen Musik, aber nur fakultativ den Werken stilistisch nationalen Charakters anhaftet und weil sie andererseits auch Kompositionen inhärent sein kann, die sich weder als patriotisch noch als stilistisch national bezeichnen lassen. Wird von einem portugiesischen Komponisten einem Lied ein Sonett Luís de Camões' zugrunde gelegt, so muss das Ergebnis nicht unbedingt ein patriotisches und auch kein stilistisch nationales Werk sein; es lässt sich aber durchaus als „national inspirierte Musik“ begreifen: Luís de Camões (1524/1525–1580) war erst im zweiten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts im Zuge eines in der Folge der Napoleonischen Kriege erwachenden Patriotismus dem fast vollständigen Vergessen entrissen worden und gilt seit den großen Feierlichkeiten zu seinem 300. Todestag als der Nationaldichter schlechthin. Schreibt derselbe Komponist hingegen eine Symphonische Dichtung beispielsweise über einen Auszug aus Camões' *Os Lusíadas*, wird es sich vermutlich um ein patriotisches Werk handeln (dies müsste durch gegebene äußere Bedingungen untermauert werden), das auch nationalstilistische Eigenschaften aufweisen kann (aber nicht muss).

Die drei oben genannten Werke patriotischen Charakters von Bomtempo entstanden alle im Zusammenhang mit aktuellen politischen Ereignissen: der *Hymno Lusitano* und das Requiem vor dem Hintergrund einer Fremdherrschaft, die Variationen über den „Hymno da Carta“ anlässlich der von den Liberalen geforderten Einführung einer Konstitution in

<sup>16</sup> Ferreira de Castro, S. 157.

Portugal, die der konstitutionellen Monarchie den Weg ebnete. Seine ideologische Einstellung zu den Ereignissen brachte der Komponist so in musikalischen Werken zum Ausdruck. Der Hymnus eignet sich bereits durch seine gattungsgeschichtliche Tradition eines Lobgesangs als Gefäß für patriotische Inhalte. Mit der *Messe de Requiem* soll Bomtempo sich, Ernesto Vieira zufolge,<sup>17</sup> der gerade aufblühenden Patriotismuswelle angeschlossen haben, die sich im kulturellen Bereich auf den Dichter des großen Epos *Os Lusíadas* konzentrierte.

Stilistisch lassen sich bei Bomtempo einige Merkmale festhalten, die ihn in ihrer Kombination von den ihm als vorbildlich erschienenen Zeitgenossen, deren Werke er in seinen Konzertveranstaltungen spielen ließ (Haydn, Mozart und Beethoven, Cherubini, Hummel und Pleyel), unterscheiden und die sich zum Teil bei späteren portugiesischen Komponisten ebenfalls finden: kleingliedrige Thematik, häufige Motivwiederholungen, einfache Harmonik, gefällige Melodik, häufig über Trommel-, Murky- oder Albertibässen. Vor allem eine gelegentliche Tendenz zum Elegischen inmitten der Leichtigkeit des Tonfalls kann als typisch portugiesische ausdrucksstilistische Eigenart begriffen werden. Bereits William Beckford, Sohn eines reichen Engländers, schrieb, als er 1787 Portugal bereiste, über einen am Klavier improvisierenden jungen Musikliebhaber: „Die Portugiesen fallen immer, ganz natürlich, in Modulationen im Lamentoton, die mir direkt ins Herz gehen.“<sup>18</sup> Das Bedürfnis, einer Stimmung von Trauer, Melancholie oder Sehnsucht Ausdruck zu geben, scheint dem portugiesischen Herzen seit vielen Jahrhunderten eingeschrieben zu sein. Dom Duarte, König für wenige Jahre im 15. Jahrhundert, philosophierte bereits in seinen moralischen Texten im *Leal Conselheiro* („Treuer Ratgeber“) von 1437/38 über Trauer und Melancholie und versuchte die wohl früheste Definition der „Saudade“, jenes Gefühlszustands, der so portugiesisch ist, dass der Begriff angeblich in keine Sprache genau zu übersetzen ist. Auch gibt es Musikgattungen, die ihre Entstehung offenbar genau diesem Ausdrucksbedürfnis verdanken, wie z. B. die Modinha oder der Fado, der – bis vor wenigen Jahren noch von der gelehrten Musikerzunft verachtet – neuerdings wieder zum nationalen portugiesischen Gesangsstück schlechthin erklärt wird.

João Domingos Bomtempo nimmt in der portugiesischen Musikgeschichte (und damit auch in der europäischen) eine wichtige Position ein. Zwar hatte er mit seinem Versuch, den damals modernen (von Charles Rosen und anderen „klassisch“ genannten) Stil in Portugal einzuführen, keine unmittelbaren Nachfolger – weder was das Konzertrepertoire noch was das Komponieren betrifft: Soweit bekannt ist, wurde erst 1894 wieder eine Symphonie von einem portugiesischen Komponisten geschrieben – von José Vianna da Motta, der sich jedoch zweifellos mit Bomtempo verbunden fühlte. (Bei seiner Aufnahme 1895 in die Freimaurer-Loge „Ave Labor“ nahm er den Namen Bomtempos an, der ebenfalls den Freimaurern angehört hatte.) Vianna da Motta, der 32 Jahre lang in Deutschland lebte und eine internationale Karriere als Pianist machte, folgte Bomtempo auch in anderer Hinsicht nach: 1917 gründete er die Sociedade de Concertos de Lisboa<sup>19</sup>, und zwei Jahre später wurde er Direktor des Lissabonner Konservatoriums.

17 Ernesto Vieira, *Diccionario Biographico de Musicos Portuguezes*, Bd. I, Art. „Bomtempo (João Domingos)“, Lissabon 1900, S. 130.

18 *Diário de William Beckford em Portugal e Espanha*, Nachdruck der 3. von João Gaspar Simões ins Portugiesische übertragenen Auflage, Lissabon 2009, S. 63. (Übers.: C.W.B.)

19 Bereits 1875 hatte es eine Konzertgesellschaft dieses Namens gegeben, die jedoch, wie verschiedene andere jener Epoche, nur eine ephemere Einrichtung war.

*José Vianna da Motta*

Vianna da Mottas Symphonie (im Allgemeinen „*À Pátria*“ genannt, obwohl diese Bezeichnung ursprünglich nur die Widmung des Werkes ist) folgt zwar formal und ideengeschichtlich dem Modell der beethovenschen Symphonie – in den Worten Schopenhauers: als „treues und vollkommenes Abbild des Wesens der Welt“, während zugleich „alle menschlichen Leidenschaften und Affekte“ aus ihr sprechen<sup>20</sup>, – nicht jedoch inhaltlich, legt man weiterhin die Ausführungen Schopenhauers zugrunde, der im Zusammenhang mit den menschlichen Leidenschaften und Affekten an gleicher Stelle fortfährt: „jedoch alle gleichsam nur in abstracto und ohne alle Besonderung: es ist ihre bloße Form, ohne den Stoff [...]“ Hierin nahm Vianna da Motta sich vor allem Franz Liszt zum Vorbild, dessen Symphonische Dichtungen er gut kannte und sehr schätzte. Tatsächlich ist seine Symphonie deutlich von der Idee der Symphonischen Dichtung geprägt. Allen vier Sätzen gehen Verse von Luís de Camões voraus – dem zweiten (Adagio molto) die Quartinen eines Sonetts, den drei übrigen Zeilen aus *Os Lusíadas* –, womit das Werk auch ohne seine Widmung zweifellos unter die patriotisch motivierten einzuordnen wäre. Dem letzten Satz sind Teile aus der 145. Strofe des Zehnten Gesangs der „Lusiaden“ vorangestellt:

„[...] a Pátria [...] que está metida  
[...] na rudeza  
Duma austera, apagada e vil tristeza.“<sup>21</sup>

In einer deutschen Übertragung:

„[...] das Land [...], das mich geboren,  
Versunken in [...] die Stumpfheit  
Elender, starrer, regungsloser Dumpfheit.“<sup>22</sup>

In einer anderen, in der die so fundamentale Trauer (*tristeza*) nicht dem Reim geopfert wurde:

„[...] des Vaterlandes [...],  
Das [...] starr versunken  
Von dumpfer Trauer, niedrer Roheit trunken.“<sup>23</sup>

Der Finalsatz trägt als einziger eine programmatische Überschrift („*Decadência – Luta – Ressurgimento*“: Niedergang – Kampf – Wiedererstehen), mit der aber durch die Wiederaufnahme der beiden Hauptthemen des Kopfsatzes im Finale der Bogen zum Beginn zurückgeschlagen und damit das ganze Werk umspannt wird.

20 Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Bd. II, Ergänzungen zum 3. Buch, Kap. 39. Vianna da Motta hat dieses Werk laut Tagebucheintrag spätestens 1888 gelesen. (Die Tagebücher, hrsg. von der Autorin dieses Artikels, werden voraussichtlich noch 2015 von der Biblioteca Nacional de Portugal ediert.)

21 Vianna da Motta, *À Pátria. Sinfonia para grande orquestra*, notação XXI: Linda-A-Velha 2009. Hier wurde das bemerkenswerte Wagnis unternommen, 100 Jahre nach dem Erstdruck der Partitur (1908 erschienen in São Paulo, gedruckt bei Breitkopf & Härtel in Leipzig) das Werk mit den Revisionen von 1920 neu aufzulegen.

22 Luís de Camões, *Die Lusíaden*, ausgewählt, übertragen und eingeleitet von Otto Freiherr von Taube, Darmstadt 1979, S. 121.

23 *Die Lusíaden des Luis de Camoëns*. Verdeutschte von J[ohann] J[akob] C[hristian] Donner, Stuttgart 1833, S. 372.

Vianna da Mottas Symphonie entstand zu einem Zeitpunkt, zu dem die Portugiesen sich wegen des britischen „Ultimatums“<sup>24</sup> von 1890 noch in einem Zustand von Indignation, verletztem Stolz und Frustration befanden, und sie ist von der Öffentlichkeit, vermittelt durch renommierte Kritiker<sup>25</sup>, als unmittelbare Reaktion darauf verstanden worden. Interessant ist die Parallele zum Requiem Bomtempo, der sich in einer Situation, die ebenfalls aufgrund der Macht der Engländer als demütigend empfunden wurde, gleichfalls auf Camões bezog. Vianna da Motta strebte jedoch über die patriotische Idee hinaus eindeutige nationalcharakteristische Züge in seiner Symphonie an. Im Scherzo verwendete er Motive zweier Volkslieder, und im ganzen Werk kann der teils pathetisch heroische, teils wehmütig nostalgische, oft naive Ton, eingebunden in klare, leicht fassliche Formen, als Ausdruck portugiesischer Wesensart aufgefasst werden. Vianna da Motta selbst hat jedoch (nach dem derzeitigen Forschungsstand) nie für sich in Anspruch genommen, einen Nationalstil begründet zu haben. In einem Vortrag anlässlich der Zentenarfeier zum Todestag Beethovens in Wien stellte er lediglich fest, dass seine Symphonie das erste Werk in dieser Form in Portugal gewesen sei.<sup>26</sup> Danach habe er sich ausschließlich der Folklore zugewandt.

Diese letzte Aussage ist in dreifacher Hinsicht ungenau. Zum ersten hat Vianna da Motta Volksmelodien nicht anders denn als Material- und Ideenspender gebraucht und in geglätteter und „begradigter“ Form verwendet oder eigene, folkloristisch anmutende Themen erfunden. Fernando Lopes-Graça nennt den zuerst genannten Prozess „folclorizante“ (folklorisierend), den anderen aber versteht er als eigentliche Basis zur Ausbildung eines „nationalen Stils“.<sup>27</sup> Zum zweiten hat Vianna da Motta auch vor und sogar in seiner Symphonie folklorisierend komponiert – was seiner oben wiedergegebenen Aussage nicht widerspricht, die jedoch den schiefen Eindruck vermitteln könnte, mit der Symphonie habe es einen Bruch in seiner kompositorischen Entwicklung gegeben. Zum dritten ist auch die Ausschließlichkeit, von der er spricht, nicht ganz wörtlich zu nehmen: Nach Beendigung der Symphonie komponierte er noch eine Sonate für Violine und Klavier, das Lied *Die Spröde* (Goethe) sowie einige Klavierstücke für den Hausgebrauch, die in Sonderbeilagen von Zeitungen erschienen (z. B. *Crepúsculo* und *Meditação* – letztere allerdings erst nach dem in Wien gehaltenen Vortrag). Wahr ist jedoch, dass Vianna da Motta von 1893 an seinen Werken portugiesische Titel gab und begann, Motive aus der Volksmusik zu verwenden oder deren Charakter in eigenen Themen nachzuempfinden.

24 Portugal hatte bereits 1886 einen Plan publiziert, in dem es seinen Anspruch auf das zwischen seinen afrikanischen Kolonien Angola und Mosambik liegende Territorium deutlich machte. Als die Portugiesen ihre Präsenz in dem fraglichen Gebiet verstärkten, forderte Großbritannien, das seinerseits eine Nord-Süd-Verbindung durch den Kontinent anstrebte, sie auf, es binnen 24 Stunden zu verlassen, was sie dann auch taten.

25 Vor allem Antonio Arroyo, dessen Analyse der Symphonie in der Zeitschrift *Amphion* ein ganzes Jahr vor der Uraufführung am 21.5.1897 erschien, ließ diesbezüglich an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig: „Der Autor, den Moment der Krise darstellend, in der das Vaterland zu versinken scheint, lässt es von Neuem wiedererstehen zu ruhmreichem Leben, in einer Verjüngung der nationalen Seele.“ (Antonio Arroyo, „Perfis artísticos. Vianna da Motta“, in: *Amphion* 9, 15.5.1896, S. 67. Übers.: C.W.B.)

26 José Vianna da Motta, „Beethoven in Portugal“, in: *Kongressbericht der Beethoven-Zentenarfeier*, Wien 1927, S. 135. Es ist möglich, dass Vianna da Motta 1927 die Symphonien Bomtempo noch nicht bekannt waren. In einer späteren Übersetzung dieses Vortragstextes für seine Artikelsammlung *Música e Músicos alemães* (Coimbra 1941, <sup>2</sup>1947) schreibt er anstelle von „in dieser Form“: „streng in der beethovenschen Form“ („rigorosamente, a forma Beethoveniana“) (a. a. O., Bd. I, S. 155).

27 Fernando Lopes-Graça, *A Música Portuguesa e os seus Problemas I*, Lissabon 1944, <sup>2</sup>1989, S. 51 bzw. 46.

Im Jahr 1893 befand sich Vianna da Motta zum ersten Mal nach zehnjähriger Abwesenheit für längere Zeit, nämlich acht Monate, in seiner Heimat und präsentierte sich als Pianist und Komponist einem staunenden und überwiegend begeisterten Publikum. In einem Brief vom 3. November 1893 schrieb er an seinen ehemaligen Schüler Lopes-Graça: „Bevor ich 1893 nach Portugal kam, hatte ich schon eine Rhapsodie über portugiesische Motive geschrieben, aber nachdem ich einige Monate hier verbracht hatte, begann ich originale Werke volkstümlichen Charakters zu schreiben [...]“<sup>28</sup> Der nunmehr 25-jährige als Pianist hervorragende und auch im Komponieren und Dirigieren begabte Künstler kam in jenem Jahr in sein Heimatland, wo er in nicht weniger als 25 Konzerten auftrat (in denen er auch einige eigene Werke spielte), wie ein Gott verehrt<sup>29</sup> und von König Carlos zum Ritter des Sant’Iago-Ordens ernannt wurde. Dass der Enthusiasmus, mit dem er gefeiert wurde, auch mit der aktuellen gesellschaftlich-politischen Stimmung zusammenhing, ist jedoch ebenso klar erkennbar wie andererseits die allgemein bekannte Tendenz vor allem der Lissabonner, ein kulturelles (und insbesondere ein musikalisches) Wunder nicht allzu lange zu bestaunen. In São Martinho, einem beliebten Badeort an der Atlantikküste, wurde für Vianna da Motta ein Sonett verfasst und ihm überreicht, das den stimmungsmäßigen Hintergrund jener Jahre in wenigen Worten zum Ausdruck bringt, und der damit Geehrte fasst den Inhalt noch kürzer in einem Brief an seine deutsche „Familie“<sup>30</sup> zusammen: „Der Hauptgedanke ist: wenn das Vaterland mich hört, vergißt es die unglückliche Gegenwart, mein Spiel erwecke Erinnerungen an die ruhmreiche Vergangenheit Portugals und das Vaterland sei stolz mich seinen Sohn zu nennen.“<sup>31</sup>

Die unglückliche Gegenwart ist nicht nur auf den verletzten Nationalstolz wegen des britischen Ultimatus zu beziehen: Der Staat war zudem seit 1892 praktisch bankrott, was Steuererhöhungen, Lohnkürzungen und erhöhte Arbeitslosigkeit zur Folge hatte – eine Situation also, die der gegenwärtigen auffallend ähnelt, in der ja das Thema der nationalen Identität auch wieder an Brisanz gewonnen hat. Vor diesem Hintergrund ist der Triumphzug Vianna da Mottas zu sehen, der im Übrigen, wie oben angedeutet, gegen sein Ende hin bereits deutlich an Intensität verlor. Das „große Abschiedskonzert“ („Grande concerto de despedida“ war das Programm titulierte) war, einem Brief an die beiden Damen Lemke zufolge, eine Enttäuschung: „Wenig Publikum, laute Unterhaltungen, lauer Beifall. [...] In Lissabon ist weniger Kunstliebe und -verständnis als in Porto.“<sup>32</sup>

Dennoch bewirkte dieser Aufenthalt in der Heimat einen Wendepunkt zumindest im Komponistenleben des jungen Künstlers. Schon in jenen Monaten in Portugal hatte er mehrere von nationalem Kulturgut geprägte Werke komponiert: vier *Canções portuguesas*, die, um eine fünfte erweitert, bereits ein Jahr später als Opus 10 bei Sasseti & Companhia in Lissabon erschienen, ebenso wie das Klavierstück *Vito. Dança popular*, op. 11; die *Cenas*

28 Zit. nach Lopes-Graça, *Opúsculos* (3), Lissabon 1984, S. 63. (Übers.: C.W.B.)

29 Selbst sein um 14 Jahre älterer illustrierer Kollege Alexandre Rey Colaço soll gesagt haben, das portugiesische Publikum müsste ihm auf den Knien zuhören. (João de Freitas Branco, *Viana da Mota*, Lissabon 1972, <sup>2</sup>1987, S. 243. Die unterschiedlichen Schreibweisen des Namens Vianna da Mottas rühren daher, dass viele Autoren die Regeln der Rechtschreibreform von 1911 generell auch auf Namen anwenden, andere hingegen die Wahl der Schreibweise des jeweiligen Namensträgers berücksichtigen.)

30 Sie bestand aus zwei Damen (Tante und Nichte) namens Margarethe Lemke, deren jüngere später Vianna da Mottas erste Frau wurde.

31 Brief an Lemkes vom 23.9.1893 aus São Martinho (Nachlass Vianna da Mottas in der Biblioteca Nacional de Portugal; Korrespondenz noch ohne Signaturen).

32 Brief an Lemkes vom 17.11.1893 aus Lissabon.

*portuguesas* op. 9, ebenfalls für Klavier, wurden (noch in den 1890er Jahren, ohne Datum) bei Eduardo da Fonseca in Porto publiziert. Die *Serenata* op. 8 für Klavier erschien vermutlich schon 1893 bei Sasseti.

Die Tatsache, dass die genannten Kompositionen sämtlich und sogar praktisch umgehend ediert wurden, ist alles andere als selbstverständlich im portugiesischen Musikbetrieb, in dem die große Mehrheit der Werke selbst der bedeutendsten Komponisten bis heute nicht im Druck erschienen ist. Vianna da Motta war offensichtlich „the right man in the right place at the right time“. Er wurde dazu bestimmt, den verletzten Nationalstolz wieder herzustellen, nahm diese Rolle mit Begeisterung an und wurde dementsprechend behandelt.

Es wiederholte sich hier etwas, das in der portugiesischen Geschichte in unterschiedlichen Abständen immer wieder auftritt und eng mit dem populären „Sebastianismus“ zusammenhängt, dem mythischen Glauben an die Wiederkehr des in der Schlacht von Alcácer Quibir (Ksar-el-Kebir) 1578 besiegten Königs Sebastião, dessen Leiche nicht eindeutig identifiziert werden konnte. Noch heute wird der Sebastianismus häufig thematisiert, so wie bis heute (vor allem in Krisenzeiten) dem ruhmvollen Zeitalter der Entdeckungen nachgetrauert wird. „Der wahre Sebastian aber ist der Text der *Lusiaden*<sup>33</sup>, der dann, befördert von der Romantik, die Ikone der portugiesischen Kultur geworden ist“, stellt der Literaturwissenschaftler und Philosoph Eduardo Lourenço in seinem Essay „Portugal als Schicksal“ fest.<sup>34</sup> Die Häufigkeit, mit der von Komponisten auf das König Sebastião gewidmete Epos Camões' zugegriffen wurde und wird, bestätigt diese Behauptung auch für den Bereich der Musik. Und kein Stoff eignete sich besser für den Versuch, die portugiesische Kultur um einen musikalischen Nationalstil zu bereichern.

Für die *Canções portuguesas* benutzte Vianna da Motta jedoch zunächst Texte aus dem 19. Jahrhundert (João de Deus und Almeida Garrett) und einen aus dem Volksmund. „Bei dieser Suche nach Gedichten“, schreibt er nach Deutschland, „habe ich gesehen, was für köstliche Dichtungen wir haben. Sie sind nicht tiefsinnig, aber elegant, anmutig, bald tief melancholisch, bald übermütig heiter, immer sehr sinnlich. Vollendung in Form und Sprache – bezaubernd! Welche Leichtigkeit, Weichheit, manche Verse scheinen zu hüpfen, so lebendig ist der Rhythmus.“<sup>35</sup> Die portugiesische Poesie, die der glühende Verehrer Goethes, Raabes und Cornelius' entdeckte, brachte anscheinend eine Saite in ihm zum Schwingen, die lange auf diese Berührung gewartet hatte. Und mit der Charakterisierung der Dichtungen gelingt ihm in wenigen Worten eine treffende Beschreibung der portugiesischen Mentalität. In demselben Brief erwähnt er einen vielversprechenden Plan: „Dom João da Camara wird mir eine Oper dichten. Der Stoff ist Ignez de Castro. Es wird die erste portugiesische Oper sein.“ Nichts hätte zu diesem Zweck nähergelegen als ein Libretto nach Camões' *Lusitadas*, deren vielleicht populärster Teil die tragische Liebesgeschichte von Inês de Castro und dem Infanten Dom Pedro ist. Leider wurde der Plan nicht realisiert. Ob der Grund dafür wirklich war, dass Vianna da Motta an der Oper generell (ebenso wie an der symphonischen Musik) das Interesse verlor, wie er Jahrzehnte später in einem Interview

33 Luís Vaz de Camões, *Os Lusitadas* (1572 publiziert).

34 Eduardo Lourenço, „Portugal als Schicksal. Zur kulturellen Dramaturgie Portugals“, in: Ders., *Mythologie der Saudade. Zur portugiesischen Melancholie*, Frankfurt/M. 2001, S. 86. Originaltitel des Essays: „Portugal como Destino: Dramaturgia cultural portuguesa“ (1991).

35 Brief an Lemkes vom 7.8.1893 aus Lissabon.

behauptete,<sup>36</sup> bleibe dahingestellt. Bedauerlich ist es auch, weil der angekündigte Librettist zu diesem Zeitpunkt bereits ein renommierter Autor historischer Dramen war.

### *Alfredo Keil und die Frage der Nationaloper*

Die erste portugiesische Oper, *Serrana* (mit portugiesischem Libretto, nationaler Thematik und einer gewissen *Couleur locale*), komponierte zwischen 1895 und 1897 Alfredo Keil, ein vielseitig begabter Künstler deutscher und elsässischer Abstammung, der zu dem Zeitpunkt bereits mehrere national inspirierte Werke geschrieben hatte: die Kantate *Patrie* (1884), die in einer Version für Gesang und Klavier mit dem Titel *Patria!* gedruckt wurde, die Hymnen *A Portuguesa* (1890; 1911 zur Nationalhymne erklärt) und *Hymno do Infante D. Henrique* (1894) sowie die Opern *Donna Bianca* (1888 uraufgeführt; Libretto nach der Dichtung „Donna Branca“ von Almeida Garrett) und *Irene* (1893; nach einer Legende, die Almeida Garrett in *Viagens na minha terra* erzählt). Kompositorisch orientierte sich Keil mit diesen beiden Opern in erster Linie an der französischen Grand-opéra, während die Libretti italienisch sind.

Das Libretto für seine letzte vollendete Oper *Serrana* schrieb der Textdichter der späteren Nationalhymne, Henrique Lopes de Mendonça, nach der Erzählung „Como ela o amava!“ („Wie sie ihn liebte!“) von Camilo Castelo Branco. Sie gilt als die erste Opera seria in portugiesischer Sprache – musste jedoch für die Aufführungen im Königlichen Theater São Carlos ins Italienische übersetzt werden, da dort ausschließlich italienisch gesungen wurde. (Über ein im Opernhaus residierendes nationales Ensemble verfügte São Carlos erst seit den Reformen in der Folge der „Revolution“ von 1974, als die Sängerinnen und Sänger aus dem Teatro da Trindade dorthin umzogen – was jedoch nicht heißt, dass von da an die nationale Kunst gepflegt worden wäre.) Obgleich Keils *Serrana* durchaus erfolgreich war, wurde sie erst 1909, zehn Jahre nach der Premiere, erstmals in ihrer Originalsprache aufgeführt, und zwar im Teatro da Trindade, das für die Präsentation portugiesischer Werke zuständig war. Keil hat es nicht mehr erlebt.

Francisco da Fonseca Benevides berichtet in seinem äußerst informativen Werk über die das Lissabonner Opernhaus betreffenden Ereignisse über die Premiere von Keils Oper 1899: „Die ‚Serrana‘ von Keil gefiel überaus gut. Es ist die dritte Oper, die dieser hervorragende portugiesische Meister in São Carlos auf die Bühne gebracht hat. Das Libretto, geschrieben von dem berühmten portugiesischen Dichter und Dramaturgen Henrique Lopes de Mendonça, ist genuin national, indem es Episoden und Gebräuche der Beira wiedergibt; es wurde von Cesare Ferreal ins Italienische übersetzt. Die Oper hat viele Chöre und Gesänge mit nationalen Motiven im volkstümlichen Stil.“<sup>37</sup> Benevides beschreibt zutreffend das Neuartige dieses Werkes, jedoch ohne auch nur die Andeutung einer Kritik an der Tatsache, dass das ursprünglich portugiesische Libretto ins Italienische übersetzt werden musste: Es war selbstverständlich. Von anderer Seite kritisiert wurde hingegen, dass selbst der Druck eines Klavierauszugs mit den Vokalpartien, der noch 1899, wie zu der Zeit üblich, in Deutschland erfolgte, nicht von der Regierung finanziert wurde, sondern dass eine

36 Interview von João de Freitas Branco mit Vianna da Motta, publiziert in der Zeitschrift *Sonoarte* 1 (25.12.1930), Lissabon; wieder abgedruckt in João de Freitas Branco, *Viana da Mota*, S. 337–341.

37 Francisco da Fonseca Benevides, *O Real Theatro de S. Carlos de Lisboa: 1883–1902*, Lissabon 1902, S. 135. Übers.: C.W.B. (Dieser Band ist die Fortsetzung des viel umfangreicheren ersten, der den Untertitel trägt: „Desde a sua fundação em 1793 até à actualidade“, Lissabon 1883.)

Gruppe portugiesischer Emigranten in Brasilien dafür aufkam, wohingegen z. B. spanische und brasilianische national geprägte Opern jeweils auf Staatskosten publiziert wurden. Auf der Partiturseite mit der Widmung an Jules Massenet ist in großer Schrift vermerkt, dass es sich um die erste in portugiesischer Sprache gedruckte Oper handle; und die 90 Subskribenten, die den Druck finanziert haben, bezeichnen sie als „die erste moderne Oper, die die Verbreitung der portugiesischen Musik initiiert“.<sup>38</sup>

Gab es demnach von Beginn an Bestrebungen, Keils *Serrana* als Nationaloper zu etikettieren, so fällt demgegenüber die Zurückhaltung der Kritiker der Uraufführung in diesem Punkt auf: nicht einer von ihnen bezeichnete das Werk ausdrücklich als „national“.<sup>39</sup> Die einzige Kritik jedoch, in der auf den nationalen Charakter der *Serrana* hingewiesen wird, liefert den Schlüssel für die distanzierte Haltung der Rezensenten in jener Hinsicht, die mit Sicherheit nicht auf die italienische Sprache allein zurückzuführen ist, da sie ja eine Selbstverständlichkeit war. In dieser Kritik wird gelobt, dass die Handlung und ihre Wiedergabe in der Musik vollkommen national seien („perfeitamente nacional“), auf Szenen „unserer lieben Beira“ beruhend (einer der elf alten Provinzen Portugals), so dass das Publikum mit „unseren“ Gesängen und Gebräuchen einer „unserer“ Provinzen bekannt werde.<sup>40</sup> Die Handlung spielt also auf dem Land, in einem kleinen Dorf in der Serra da Estrela. Was die großstädtischen Opernbesucher aber von der Landbevölkerung kannten, waren nicht etwa einige Volkweisen, sondern beschränkte sich im Allgemeinen auf die Überzeugung von ihrer Unzivilisiertheit. Es fehlte demzufolge die Basis zu einer möglichen Identifizierung des Publikums mit dem Werk: Weder war dazu eine der Personen der Handlung noch deren Ort noch die Handlung selbst geeignet, die keinerlei Bezug auf ein kritisches Moment der damals aktuellen Situation Portugals nimmt (es sei denn, man wollte in der Gier nach Reichtum der Hauptdarstellerin und in der daraus folgenden Tragödie eine Parallele zur damaligen finanziellen Krise des Landes sehen).

Carl Dahlhaus hat unter dem Titel *Die Idee der Nationaloper* die These formuliert, „ein musikalischer Nationalstil entstehe dadurch, daß der Individualstil eines Komponisten von Rang in einer geschichtlichen Situation, in der die Trägerschicht einer Musikkultur nach einem musikalischen Ausdruck oder Reflex politischen Nationalgefühls verlangt, als Nationalstil begrüßt werde“.<sup>41</sup> Auf die Zeit nach dem britischen „Ultimatum“ von 1890 und den Staatsbankrott 1892 in Portugal übertragen, lässt sich zweifellos von einer solchen geschichtlichen Situation ausgehen. Nur konnte Alfredo Keils Oper *Serrana* aus den genannten Gründen nicht als Nationaloper akklamiert werden; selbst die musikstilistischen Mittel, die als nationale Elemente identifiziert werden können, waren dem Publikum weitgehend fremd. Dass außerdem fraglich ist, ob Keil ein „Komponist von Rang“ war, ist in diesem Fall nebensächlich, denn das portugiesische Opernpublikum jener Zeit verfügte mangels entsprechender Bildung über ein recht beschränktes Urteilsvermögen. All dessen ungeachtet, hat sich bis heute der Mythos erhalten, die *Serrana* sei „die erste portugiesische Nationaloper“. Ein nach meinen Erfahrungen typisch portugiesisches Phänomen ist dabei,

38 Luís Raimundo, „Para uma leitura dramaturgica e estilística de *Serrana* de Alfredo Keil“, in: *Revista Portuguesa de Musicologia* 10, Lissabon 2000, S. 229.

39 Vgl. Teresa Cascudo, „A década da invenção de Portugal na música erudita (1890–1899)“, in: ebd., S. 206.

40 Rezensent mit dem Kürzel OP, in der Zeitung *Tempo* vom 14.3.1899; wiedergegeben nach Cascudo, S. 207.

41 Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft 6), Laaber 1980, Sonderausgabe 1996, S. 180.

dass fast alle Autoren, die sich zu dem Werk äußern, nicht eine entschiedene Position dazu vertreten, sondern im Bereich des Unbestimmten bleiben: sie betrachten es entweder als „Versuch“, eine Nationaloper zu schaffen,<sup>42</sup> oder beschränken sich auf die Rolle eines bloßen Faktenvermittlers, indem sie schlicht konstatieren, die *Serrana* werde gemeinhin „als die erste portugiesische Nationaloper“ betrachtet,<sup>43</sup> ohne jedoch anzugeben, wer sie denn als solche bezeichnet hat. Die Etikettierung des Werkes scheint über Jahrzehnte auf der Basis eines „man sagt“ überliefert worden zu sein. Ihr Ursprung liegt wohl in den Kritiken zur Uraufführung, die die Handlung und die Verwendung einiger Volksmelodien als national hervorheben, sowie in dem oben erwähnten Text des Klavierauszugs von 1899.

Anlässlich der ersten Aufführungen in portugiesischer Sprache 1909 wird berichtet, die *Serrana* sei die erfolgreichste und populärste Oper Keils und ihre Handlung sei „genuin national“.<sup>44</sup> Mag die geschichtliche Situation, in der das Werk dem vermeintlichen Bedürfnis der kulturell gebildeten Portugiesen nach einem musikalischen Ausdruck ihres Nationalgefühls Rechnung tragen wollte, auch bereits zehn Jahre zurückgelegen haben, so ist doch unbestreitbar, dass nun, mit der Aufführung in der Originalsprache, die drei werkimmanenten Bedingungen für eine Nationaloper erfüllt waren: Die Sprache, die Handlung und Teile der Musik sind unverkennbar portugiesisch. Dass der portugiesische Text, nebenbei bemerkt, oft nicht recht zum Verlauf der Musik passt, liegt daran, dass Keil wegen der erforderlichen Übersetzung ins Italienische entsprechende Anpassungen in der Komposition vorgenommen hat und dass die ursprüngliche Partitur (mit portugiesischem Text) erst im Zuge einer neuen Produktion für das Teatro Nacional de São Carlos im Jahr 2002 von João Paulo Santos entdeckt worden ist. Bis dahin hatte man für Aufführungen in portugiesischer Sprache stets die Orchesterpartitur der Uraufführung benutzt und den Text dem (zweisprachigen) gedruckten Klavierauszug entnommen<sup>45</sup> (wo er naturgemäß ebenfalls nicht zum musikalischen Duktus passt). In dieser Form vermittelt das Werk verständlicherweise den Eindruck, Keil habe nicht gut zu einem portugiesischen Libretto komponieren können; es wurde von einigen Kritikern als nicht wirklich gelungen beurteilt und schon aus diesem Grund von ihnen nicht als Nationaloper angenommen. Ein weiteres Manko bleibt nach wie vor, dass diese Aufführungen nicht im Opernhaus São Carlos stattfanden (das sich im Übrigen erst seit 1943 „Teatro Nacional“ nennt), wo noch bis ins späte 20. Jahrhundert original portugiesische Opern vergleichsweise selten gespielt und stets mit Argwohn rezipiert wurden. Anders gesagt: Der *Serrana* fehlte die Akklamation durch die Trägerschicht der portugiesischen Musikkultur,<sup>46</sup> um im üblichen Sinn als Nationaloper gelten zu können. Es gibt jedoch kein anderes Werk, das diese Funktion übernehmen könnte.

42 So z. B. Lopes-Graça (Borba / Lopes Graça, Art. „Keil, Alfredo“, in: *Dicionário de Música*, S. 65), Vieira de Carvalho (*Razão e Sentimento na Comunicação Musical*, S. 167) und Alexandre Delgado („Serrana“, in: *glosas* 2, Lissabon 2010, S. 17).

43 Z. B. João de Freitas Branco (*História da Música Portuguesa*, Lissabon 1959, Mem Martins 42005, S. 294), Ferreira de Castro (Vieira Nery / Ferreira de Castro, *History of Music*, S. 154) und Luísa Cymbbron (Manuel Carlos de Brito / Cymbbron, *História da Música Portuguesa*, Lissabon 1992, S. 136).

44 Anon., „Serrana“, in: *Ilustração Portuguesa* 163 (5. April 1909) [wöchentliche Beilage der Zeitung *O Seculo*], S. 425.

45 Vgl. João Paulo Santos, „Aparelho Crítico“, im Programmheft des Teatro Nacional de São Carlos: *Serrana. Alfredo Keil*, Lissabon 2002, S. 30.

46 Vgl. Dahlhaus, a. a. O.

Opern mit nationaler Thematik hatte es in Portugal zwar bereits früher gegeben, z. B. von Francisco de Sá Noronha, Miguel Ângelo Pereira, Francisco de Freitas Gazul und auch von Alfredo Keil,<sup>47</sup> jedoch selbstverständlich alle mit italienischen Libretti. Zudem folgten diese Werke auch stilistisch italienischen oder französischen Vorbildern, wenngleich ein Kritiker in Sá Noronhas *Larco di Sant'Anna* (mit einem Libretto nach Almeida de Garrett) die „süße und meditative Melancholie“ wahrnahm, die so typisch für den Geist der peninsularen Dichtung sei.<sup>48</sup> Der Kritiker war vermutlich Jayme Batalha Reis. In einem Nachruf, wie es scheint, auf Sá Noronha benutzt er die gleichen Worte, um dessen Werk allgemein zu charakterisieren, wobei er jedoch präzisiert, dass die Melancholie in seinen Kompositionen von einer Art sei („mais severa e mais sobria“ – ernsthafter und mäßiger), die sie von der spanischen unterscheidet.<sup>49</sup>

Wie dies in so vielen Fällen in der portugiesischen Musikgeschichte geschah, hatte auch Alfredo Keil mit seinem Wagnis, eine „genuin nationale“ ernste Oper zu komponieren, keinen unmittelbaren Nachfolger. Der Komponist, der die Sache der Nationaloper als Nächster zu seinem Programm machte, Ruy Coelho, war 42 Jahre jünger als Keil. Seine Oper *O serão da infanta*, die erste mit portugiesischem Libretto, die in São Carlos Premiere hatte (1913), fiel durch und führte wegen der Schulden, die der Komponist für die Aufführung gemacht hatte und nicht begleichen konnte, zu seiner vorübergehenden Festnahme.<sup>50</sup>

Im Bereich der komischen Oper, in dem Libretti in portugiesischer Sprache genehm und sogar erwünscht waren, gab es ebenfalls einige mit nationaltypischen Inhalten, vor allem von Domingos Cyriaco de Cardoso und Augusto Machado sowie, bereits im 20. Jahrhundert, von Filipe Duarte. Die portugiesische Operette, die noch wenig erforscht ist, entwickelte eine Tradition, die etwa von der Mitte des 19. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts reicht. Nach vereinzelt früheren Versuchen wurde seit den 1890er Jahren auch mehr oder weniger konstant die Idee eines nationalen Charakters der Musik selbst verfolgt – zur selben Zeit also, zu der das demütigende britische „Ultimatum“ die große Welle nationalistischer Schöpfungen und Aktivitäten auslöste.

Es erhebt sich die Frage, warum eine ebensolche Tradition nicht auch im Bereich der ersten Oper entstand, zumal seitdem mit Keils *Serrana* der Bann gebrochen war und die portugiesische Sprache sich als nicht völlig unbrauchbar dafür erwiesen hatte. Lag es am mangelnden Interesse der Komponisten, sich von den italienischen Modellen zu lösen? An der Gleichgültigkeit der Kulturpolitiker in Sachen Förderung der Idee einer Nationaloper? Am Geschmack des Publikums? Francisco da Fonseca Benevides charakterisiert anlässlich zweier konkurrierender prime donne in São Carlos in der Saison 1850/1851 den Geschmack des Lissabonner Opernpublikums folgendermaßen: „[...] das Publikum von São Carlos hegt im Allgemeinen eine große Vorliebe für die Sängerinnen der leichten Art und treibt seine Ovationen bis zur höchsten Übertreibung, wenn es Fiorituri rein und in höchster Lage hört; das heißt, wie man etwas vulgär sagt, es liebt die ki-ki-ri-kis in der obersten

47 *Beatrice di Portugallo* und *Larco di Sant'Anna* von Francisco Sá de Noronha, *Eurico* von Miguel Ângelo Pereira, *Fra Luigi di Sousa* von Francisco de Freitas Gazul sowie *Donna Bianca* und *Irene* von Alfredo Keil.

48 José Maria de Andrade Ferreira, *Litteratura, Musica e Bellas-artes*, Bd. II, Lissabon 1872, S. 268; zit. nach Ferreira de Castro (Vieira Nery / Ferreira de Castro), *History of Music*, S. 142.

49 Vieira, Bd. II, Art. „Noronha (Francisco de Sá)“, S. 133.

50 Manuel Deniz Silva, Art. „Coelho, Rui“, in: *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, hrsg. von Salwa El-Shawan Castelo-Branco, Lissabon 2010, Bd. I, S. 302.

Oktave der Sfogati-Sopranen.<sup>51</sup> Ob die Sängerinnen und Sänger auch gute Schauspieler waren, interessierte das Publikum im Allgemeinen schon nicht mehr. Die Qualität der Komposition konnten die allerwenigsten beurteilen, und den (italienischen) Text verstanden sie ohnehin nicht, so dass auch die Handlung eigentlich unwichtig war. Was zählte, waren einzig und allein die Stimmen. Dies war auch noch 1898 so, als der bereits weltberühmte portugiesische Bariton Francisco de Andrade in seiner besten Rolle, als Don Giovanni, in seiner Geburtsstadt Lissabon auftrat und Publikum wie Kritiker maßlos enttäuscht waren, da er nicht mit großer Stimme virtuose Kunststücke vollbrachte, wie sie erwartet hatten.<sup>52</sup> Zur Verabsolutierung der Stimme kam ein weiterer Faktor hinzu, der die Frage nach einer Nationaloper konterkarierte: das prinzipielle Misstrauen gegenüber Oper in portugiesischer Sprache. So selbstverständlich wie Oper mit Belcanto gleichgesetzt wurde, konnte es diese nur in italienischer Sprache geben. (Selbst Wagners Werke wurden, erstmals 1883, in italienischen Übersetzungen aufgeführt.) Die herrschenden ästhetischen Positionen sind zweifellos mit der Tatsache verbunden, dass die in Lissabon auftretenden Operntruppen praktisch ausschließlich aus Italienern bestanden.<sup>53</sup>

Die Schaffung eines Nationaltheaters mit nationalen Künstlern ist ein langes, leidiges Thema der portugiesischen Musik- und Kulturgeschichte. Bereits 1820, zu Beginn der konstitutionellen Monarchie, gab es einen bis ins letzte Detail ausgearbeiteten Vorschlag des Musikers António José do Rego, der zusammen mit einem genauen Kosten-Nutzen-Plan ein Schreiben an die Regierung richtete, in dem er indirekt auf die kulturelle Rückständigkeit seines Landes hinwies: „Es ist wirklich zu bedauern, dass das Projekt eines Nationaltheaters, das eine überaus nützliche und in zivilisierten Nationen sogar unerlässliche Einrichtung ist, in Portugal mit so wenig Interesse verfolgt worden ist.“<sup>54</sup> Sein Plan war es, zugleich eine Ausbildungsstätte für die portugiesischen Musikertalente einzurichten, so dass man bereits nach fünf oder sechs Jahren die Unsummen, die für ausländische Interpreten ausgegeben wurden, um einiges reduziert in die eigenen Künstler hätte stecken können. Leider hat die Regierung sich, trotz der schlüssigen Argumentation und der Beteuerung, dass dies eine ausgesprochen wichtige patriotische Aktion wäre, nicht überzeugen lassen. Aber die unruhigen Zeiten waren wohl auch wenig geeignet für planmäßige kulturelle Umwälzungen. Interessant ist, dass das Konservatorium für Musik 15 Jahre später als Annex des Lissabonner Waisenhauses gegründet wurde, was schon António José do Rego für die Ausbildungsstätte der portugiesischen Musiker vorgeschlagen hatte.

Ähnliche Vorstöße zur Schaffung eines nationalen Operntheaters gab es noch einige Male im Verlauf der weiteren Geschichte. Während der ersten Hälfte des Jahres 1891 lief eine Kampagne in der Zeitschrift *A Arte Musical*, die die Bemühungen Alfredo Keils in dieser Sache unterstützte.<sup>55</sup> Es kann als sicher gelten, dass sie in direktem Zusammenhang mit dem Militärputsch stand, der unmittelbar vorher, am 31. Januar desselben Jahres, in Porto zur Verkündung der Republik geführt hatte (die jedoch nur einige Stunden bestand),

51 Benevides (1883), S. 234. Übers.: C.W.B.

52 Vgl. Vieira de Carvalho, *Denken ist Sterben*, S. 146ff.

53 Im Teatro de São João in Porto gab es hingegen bereits in den 1850er Jahren Portugiesen im Opernensemble – was allerdings nichts daran änderte, dass Opern nur in italienischer Sprache dargeboten wurden.

54 Humberto d'Ávila, „António José do Rego, uma figura esquecida da música portuguesa, e a instituição de uma ópera nacional (II)“, in: *Arte Musical* 16/17 (Juli 1962), S. 566. (Übers.: C.W.B.)

55 Vgl. Cascudo, S. 197f.

wobei Keils später zur Nationalhymne erklärter Marsch *A Portuguesa* zum Einsatz gekommen war. Keil wollte ebenso wenig wie António José do Rego die in São Carlos auftretenden ausländischen Ensembles durch portugiesische ersetzen, sondern in einem eigens dafür vorgesehenen Theater eine Alternative zum traditionellen Opernbetrieb schaffen, nämlich die Darstellung portugiesischer Opern in portugiesischer Sprache durch portugiesische Künstler. Im ersten der vom Direktor der *Arte Musical*, João de Melo Barreto, verfassten Artikel wird bezeichnenderweise die stets präsenste Sorge um das Ansehen der Nation deutlich: Man wolle vor allem den Ausländern demonstrieren, dass man in diesem kleinen peninsularen, an musikalischen Begabungen so reichen Land beharrlich und enthusiastisch am artistischen Aufstieg arbeite.<sup>56</sup> Zehn Jahre später wurde von der Regierung ein Dekret erlassen, mit dem das Portugiesische Operntheater (Teatro Lírico Português) begründet wurde. Es fehlten „nur“ das Gebäude und das Ensemble, wie Mário Vieira de Carvalho sarkastisch feststellt.<sup>57</sup> Das Theater, das neben São Carlos gebaut werden sollte, ist nie errichtet worden, und das Ensemble, die Companhia Portuguesa de Ópera, wurde endlich 1963 gegründet. Es nahm seinen Sitz im Teatro da Trindade und führte während einer kurzen Saison von nur drei Monaten im Jahr italienische, französische und portugiesische Opern der „leichten“ Gattungen auf. Hier war auch, wie oben erwähnt, bereits 1909, also noch ohne ein professionell ausgebildetes Ensemble, Alfredo Keils *Serrana* erstmals in portugiesischer Sprache gespielt worden. Die Companhia Portuguesa wurde schon nach zwölf Jahren wieder aufgelöst und ihre Mitglieder fanden endlich in São Carlos ihre Heimstatt.

Für die Entwicklung einer Tradition portugiesischer Opern waren diese Umstände denkbar ungeeignet: Gut ausgebildete portugiesische Sänger gab es nicht, und die italienischen weigerten sich zuweilen, eine Oper mit nationalem Sujet zu singen, selbst wenn ihr ein italienisches Libretto zugrunde lag; die alternativen Theater waren in jeder Hinsicht schlechter ausgestattet (sie wurden nicht subventioniert) und konnten daher nur minimale Gagen zahlen, also keine professionellen Künstler engagieren; vor allem das großbürgerliche und adlige Publikum, das das Theater São Carlos frequentierte, lehnte portugiesische ernste Opern prinzipiell ab und wollte ohnehin nur unterhalten werden und sich in der Öffentlichkeit präsentieren.

### *Die Diskussion um den portugiesischen Nationalstil*

Es kann wohl als charakteristischer Zug der Portugiesen bezeichnet werden, dass sie an alten Gewohnheiten, wenn sie einmal fest verankert sind, geradezu hartnäckig festhalten, wie am Beispiel des skizzierten Musikbetriebs deutlich wurde. Eine weitere Eigenart scheint, zumindest im musikalischen Bereich, eine kulturelle Genügsamkeit zu sein, die kein dringendes Bedürfnis nach Vielfalt entstehen lässt. So hatte man mit Keils *Serrana* seine Nationaloper und mit Vianna da Motta den Begründer des nationalen Stils in der Instrumentalmusik: Außer der dem Vaterland gewidmeten Symphonie schrieb er eine weniger erfolgreiche Kantate *Invocação dos Luziadas*, ein Chorstück und eine Orchesterouvertüre „Inez de Castro“ (also ebenfalls auf Camões' „Lusiaden“ basierend), ein Streichquartett, dessen 2. und 3. Satz unter dem Titel *Cenas nas Montanhas* bekannt wurden, sowie einige Klavierstücke volkstümlichen Charakters. In den genannten Instrumentalwerken verwendet Vianna da Motta Motive aus der Volksmusik sowie solche, die ihr nachempfunden

56 João de Melo Barreto, „Cronica“, in: *A Arte Musical*, 20.2.1891; wiedergegeben nach Cascudo, S. 198.

57 Vieira de Carvalho, *Denken ist Sterben*, S. 139.

sind. Fernando Lopes-Graça, der in seinen zahlreichen Aufsätzen immer wieder über das Problem eines portugiesischen Nationalstils in der Musik nachgedacht hat (bezeichnenderweise heißen gleich drei Bände seiner gesammelten Schriften *A Música Portuguesa e os seus Problemas*), fasst diese beiden Techniken Vianna da Mottas als erste Phase der Entwicklung eines Nationalstils auf. Als zweite Phase solle darauf die Entwicklung einer Musik folgen, die unter Beibehaltung ihrer nationalen Verwurzelung den Rang des Universalen der klassischen Musik erreiche.<sup>58</sup> Zu diesem Zweck müsse eine autonome musikalische Sprache erfunden werden.<sup>59</sup> Lopes-Graça wurde nicht müde, das Eintreten in diese zweite Phase anzumahnen (und als Komponist selbst dazu beizutragen). Ein gutes Vierteljahrhundert nach den angeführten Gedanken, in einem Abriss der portugiesischen Musikgeschichte, zählt Lopes-Graça eine Reihe zeitgenössischer Komponisten auf, die den „folklorisierenden Nationalismus“ Vianna da Mottas in einen „essentiellen Nationalismus“ verwandelt haben.<sup>60</sup> („Nationalismus“ ist hier immer als wertfreies Substantiv zu „national“ zu verstehen, so wie das portugiesische „nacionalismo“ gebraucht wird.) Diese beiden Komponistengenerationen (Frederico de Freitas, Fernando Lopes-Graça, Armando José Fernandes, José Manuel Joly Braga Santos) setzten zeitgemäß die Modernisierungstendenzen Luiz de Freitas Brancos fort und nicht die spätromantischen Vianna da Mottas, dessen Kompositionen zum größten Teil ja noch im 19. Jahrhundert entstanden sind. Es steht jedoch außer Frage, dass Freitas Branco, der übrigens auf vielfache Weise mit Vianna da Motta verbunden war, ähnlichen ästhetischen Grundsätzen folgte wie dieser,<sup>61</sup> auch wenn Freitas Branco sich mehr an der französischen Musik orientierte, während Vianna da Motta von der deutschen, namentlich der „Neudeutschen“ geprägt war.

So unterschiedlich die Personalstile der genannten Komponisten auch sind, muss es doch etwas sie einerseits miteinander Verbindendes und andererseits von Komponisten anderer Nationalitäten Unterscheidendes geben. Dass sich alle in irgendeiner Weise mit der Volksmusik auseinandergesetzt und auf sie reagiert haben, ist zunächst einmal ein äußerer Faktor: Jeder Komponist der Welt könnte Motive portugiesischer Folklore verwenden, ohne dadurch zum Vertreter eines portugiesischen Nationalstils zu werden. Vianna da Motta, von Lopes-Graça als Initiator der Entwicklung eines nationalen Stils in der Musik betrachtet,<sup>62</sup> umschrieb das eigentliche Merkmal eines solchen einmal folgendermaßen: „So wie unsere Dichter einen charakteristisch portugiesischen Ausdruck gefunden haben, ist es auch möglich, eine Musik zu schaffen, die der Ausdruck unserer Wesensart ist.“<sup>63</sup> Das Hauptproblem wurde vom Beginn der Diskussion an in der Frage gesehen, woran

58 Lopes-Graça, „Sobre o conceito de ‚música portuguesa‘“ (1941), in: Ders., *A Música Portuguesa e os seus Problemas I*, S. 46.

59 Ebd., S. 57.

60 Lopes-Graça, „Breve notícia histórica“ (1968 erschienen unter dem Titel „Música e músicos“ im *Dicionário de História de Portugal*, hrsg. von Joel Serrão u. a., 9 Bde., Porto 1962–2001), in: Ders., *Opúsculos (3)*, S. 169f. – Mit „nacionalismo essencial“ bezeichnet der Autor eine Entwicklungsstufe, auf der die Komposition als Experimentierfeld zur Schaffung einer neuen, von Charakteristika der Volksmusik ausgehenden musikalischen Sprache genutzt wird. (Vgl. Lopes-Graça, *Introdução à música moderna*, Lissabon 1942.)

61 Dies ist u. a. der in der Biblioteca Nacional de Portugal liegenden Korrespondenz zwischen den beiden Komponisten zu entnehmen. (Espolien Vianna da Motta und Luiz de Freitas Branco, beide noch ohne Signaturen.)

62 Lopes-Graça, „Viana da Mota“, in: *Opúsculos (3)*, S. 18 und passim.

63 Interview in *Sonoarte 1* (25.12.1930). Übers.: C.W.B., nach dem Wiederabdruck in João de Freitas Branco, *Viana da Mota*, S. 340f.

ein portugiesischer Komponist zu diesem Zweck anknüpfen könne. So stellte bereits 1890 der Kritiker José Maria Greenfield de Mello im Zusammenhang mit Keils Oper *Irene* fest: „Niemand kann sagen, welcher Art die Musik wäre, die portugiesische Opern enthalten müssten, um als charakteristisch portugiesisch zu gelten. Vielen, den meisten sogar, sind die Eigenarten unserer Musik fast vollkommen unbekannt [...]“<sup>64</sup> Zwei weitere tonangebende Kritiker der Zeit plädierten für die Ausbeutung der Volksmusik. Auf der Basis der Folklore müsse die nationale Kunst entstehen, meinte Manuel Ramos. Der ästhetische Geschmack des Volkes müsse durch Erziehung entwickelt werden und die Volkslieder seien zu kompilieren<sup>65</sup>, denn: „Die portugiesische Musik ruht in der Tiefe und wartet auf den Genius, der sich durch sie inspirieren lässt, alle Vorurteile durchbricht und sie [die portugiesische Musik] bei allen beliebt macht.“<sup>66</sup> Antonio Arroyo hielt einige Jahre später in Porto einen Vortrag zum Thema, der in komprimierter Form publiziert wurde und bereits das heute wieder aktuelle Bild vom kulturell „kolonialisierten“ Volk gebraucht: „[...] in der Musik müsste genau dasselbe geschehen wie in der Poesie; es ist nämlich ein großer Reichtum in unserer Volksliedsammlung zu finden, wenngleich die Formen der höheren Kunst nicht darauf zugegriffen haben, wenn sie dies hätten tun sollen; wir dürfen uns nicht durch den langen Zeitraum beirren lassen, in dem wir unter der Vormundschaft der flämischen, italienischen und französischen Kunst gelebt haben, die so desaströs jegliche Manifestation unseres Nationalgefühls erstickt und das Werk, dessen viele talentierte Portugiesen fähig gewesen wären, zerstört hat.“<sup>67</sup>

Etwa zwei Jahrzehnte später äußert sich Manuel Ramos erneut, anlässlich der bevorstehenden Uraufführung von Vianna da Mottas Kantate *Invocação dos Luziadas*, deutlich desillusioniert in Bezug auf die Verwendung von Volksmusik in der Kunstmusik: „Heute, wo unsere Volkslieder mehr oder weniger gut kompiliert sind und wir die Bilanz der mageren portugiesischen musikalischen Ereignisse ziehen, müssen wir wohl ein wenig vom ersten Enthusiasmus zurücknehmen und fragen, ob unsere Musiker nicht besser beraten gewesen wären, wenn sie ihre Inspiration und Couleur locale in anderen Quellen gesucht hätten. Die Wahrheit ist, dass das Folkloremotiv nicht hergibt, was man sich von ihm versprochen hatte.“<sup>68</sup> Wiederum mit Enthusiasmus preist der Autor daher das neue Werk Vianna da Mottas (das er in einer privaten, vom Komponisten am Klavier präsentierten Voraufführung bereits gehört hatte) als die Krone der portugiesischen Musik und zeichnet noch einmal die Entwicklung des Komponisten nach, von den ersten Klavierstücken mit stilisierten Volksmelodien, über die portugiesischen Gesänge mit selbst erfundenen Melodien im Volkston, bis zum Streichquartett und zur Symphonie, in denen echte Volksmelodien verarbeitet seien. Die Krönung dieses Entwicklungsgangs – und zugleich der

64 [José Maria] Greenfield de Mello, „A musica popular em Portugal“, in: *Amphion* 4, Nr. 1 (1.1.1890), S. 2.

65 Die erste umfassende und recht bunte Sammlung erschien unmittelbar nach diesem Aufruf: *Cancioneiro de Musicas Populares contendo Letra e Musica de Canções, Serenatas, Chulas, Danças, Descantes, Cantigas dos Campos e das Ruas, Fados, Romances, Hymnos nacionaes, Cantos patrióticos, Cantos religiosos de Origem popular, Canticos liturgicos popularizados, Canções politicas, Cantilenas, Cantos maritimos, etc. e Cançonetas estrangeiras vulgarizadas em Portugal*, hrsg. von Cesar das Neves und Gualdino de Campos, 3 Bde., Porto 1893–1898.

66 [Carlos] Manuel Ramos, *A Musica portugueza*, Porto 1892, S. XX. Übers.: C.W.B., nach Cascudo, S. 197.

67 Antonio Arroyo, „A musica em Portugal“, in: *Amphion* 11, Nr. 17 (31.8.1897), S. 247. Übers.: C.W.B., nach Cascudo, S. 202.

68 Ramos, „O problema da musica portugueza“, in der Tageszeitung *Republica*, 16. April 1915.

portugiesischen Musik insgesamt bis zu diesem Zeitpunkt – sei nun die *Invocação dos Luziadas*. In ihr hat der Komponist keine Volksmelodien verwendet, sondern versucht, wie er selbst in einem Interview erklärte, die poetischen Gedanken der zugrunde liegenden neun Stanzas aus Camões' Epos *Os Lusitadas* in Musik zu übersetzen.<sup>69</sup> Manuel Ramos zufolge hätte mit diesem Werk das erreicht sein können, was Lopes-Graça später als den ersten Schritt zur Schaffung einer echten, universal gültigen Nationalmusik bezeichnete: Die Erfindung einer autonomen musikalischen Sprache. Dies ist Vianna da Motta jedoch nicht gelungen – möglicherweise hatte er es auch nicht angestrebt: Die Sprache seiner Kantate orientiert sich zu deutlich an Liszt und Wagner, als dass sie als autonom gelten könnte, und drückt infolgedessen auch nicht die „Wesensart“ der Portugiesen aus. Am deutlichsten fasste diese Tatsache ein enttäuschter Kritiker in Worte: „[...] letzten Endes haben wir nur Kälte, Kälte, Eiseskälte verspürt!“<sup>70</sup> Wenngleich das Werk nicht den Erfolg hatte, den der einflussreiche Kritiker Manuel Ramos heraufbeschwören wollte, hat es dennoch (wohl vor allem durch diesen und ähnliche der Aufführung vorausgehende und folgende Texte) die Position Vianna da Mottas als Initiator des „nacionalismo musical português“, die ihm neben Alfredo Keil zugestanden wird, gefestigt. Soweit dies zu ergründen war, ist die Kantate nur ein einziges weiteres Mal (1946) zu Lebzeiten des Komponisten aufgeführt worden – womit sie aber nur das Schicksal der großen Mehrheit aller portugiesischen Kompositionen teilt. Vianna da Motta selbst hat sie offenbar nicht unter seine Werke nationalen Charakters gezählt: In einem Brief an seinen treuen Freund Lopes-Graça, der ihn nach den Entstehungsdaten eben jener Kompositionen gefragt hatte, erwähnt er die *Invocação dos Luziadas* gar nicht.<sup>71</sup> Und noch fünf Jahre nach ihrer Uraufführung vertrat er weiterhin den Standpunkt, die Basis eines nationalen Musikstils sei die Volksmusik.<sup>72</sup> In dem bereits erwähnten Interview rückt er dann von dieser Verabsolutierung ab, äußert aber nur recht vage, es sei vorstellbar, dass es auch andere volkscharakteristische Ausdrucksweisen geben könnte.<sup>73</sup>

Fernando Lopes-Graça nennt ein weiteres Jahrzehnt später zwei mögliche Wege, die zur Bildung einer musikalischen Nationalsprache führen können: die Anknüpfung an eine glanzvolle, charakteristisch geprägte vergangene Epoche seiner Musikgeschichte oder, falls eine solche Epoche nicht existiert habe, die Suche nach brauchbarem Material in der Volksmusik. In beiden Fällen jedoch dürfe diese Musik nur einen Anstoß geben, der Inspiration dienen, denn Musik müsse stets eine lebendige, in der Gegenwart verwurzelte Sache sein.<sup>74</sup> Im weiteren Verlauf dieser Gedanken kommt Lopes-Graça zu dem Ergebnis, dass in Portugal weder die „folklorisierende“ Phase bemerkenswerte Kompositionen hervorgebracht noch die musikalische Vergangenheit positive Lektionen zu bieten habe.<sup>75</sup> Aus dem Dilemma, in das er durch seine Betrachtungen geraten war, hat ihn gewissermaßen die musikalische Wirklichkeit befreit. Es gab schließlich doch, wie oben erwähnt, eine Reihe bemerkenswerter Komponisten, die etwas Eigenes, charakteristisch Portugiesisches geschaffen haben, wofür Lopes-Graça den Begriff „nacionalismo essencial“ geprägt hat. Dies kann als erfahrbare Realität gelten: Eine Komposition von Freitas Branco, Claudio Carneiro, Joly Braga Santos, Lopes-Graça, ja auch bereits von Vianna da Motta oder Luiz Costa, kann

69 Vgl. João de Freitas Branco, *Viana da Mota*, S. 178.

70 Anon., „Camões“, in der Tageszeitung *O Jornal*, 20. April 1915, S. 2.

71 Lopes-Graça, *Opúsculos* (3), S. 63f.

72 Vgl. Vianna da Motta, Einleitungstext in: *Revista do Conservatório Nacional de Música* 1 (Januar 1920).

73 Interview in *Sonoarte* 1 (25.12.1930), a. a. O., S. 340.

74 Lopes-Graça, „Sobre o conceito de ‚música portuguesa‘“, S. 45f.

75 Ebd., S. 51 und S. 57.

nicht für ein französisches, russisches oder deutsches Werk gehalten werden. Nicht leicht zu beantworten ist jedoch die Frage, was denn die Merkmale und Eigenschaften dieser portugiesischen Musik sind. Das hieße zugleich bestimmen, was diese so verschiedenartigen Stile untereinander verbindet. Denn die seit über 100 Jahren zur Charakterisierung von Werken jener Komponisten bemühte Wendung „unverwechselbar portugiesisch“ („inconfundivelmente português“) ist in dieser Funktion doch mehr als dürftig. Eine entsprechende Untersuchung kann jedoch nicht mehr Gegenstand dieses Artikels sein.

Als Ergebnis ist festzuhalten, dass es etwa zwischen der Mitte des 19. und der Mitte des 20. Jahrhunderts in der portugiesischen Musikgeschichte eine Bewegung gegeben hat, die die Schaffung einer charakteristischen, autonomen Musik anstrebte. Von einem „Nationalstil“ kann jedoch, allem Anschein nach, aufgrund der großen stilistischen Diversität der daran beteiligten Komponisten bzw. aufgrund des Fehlens eines Komponisten, dessen Stil unmittelbar Schule gemacht hätte, nicht gesprochen werden. Dass man mit einiger Hörerfahrung dennoch portugiesische Kompositionen (vor allem des 19. und 20. Jahrhunderts) von anderen unterscheiden kann, lässt den Schluss zu, dass es charakteristische Merkmale gibt, die jene miteinander verbindet und von diesen trennt. Dies ist eine, im wertfreien Sinn, positive Feststellung, die der noch immer nicht abgeschlossenen Suche nach nationaler Identität im Bereich der Musik als Ausgangspunkt dienen könnte. Wenn eine solche Untersuchung sich zunächst nur auf das (positiv) Vorhandene konzentrierte und den Vergleich mit entsprechenden Entwicklungen anderer Nationen hintenanstellte, träte zweifellos ein musikalisches Erbe in Erscheinung, mit dem die Trägerschicht der portugiesischen Musikkultur sich identifizieren könnte, wenn sie dies wollte und – Voraussetzung dafür – wenn die Musik durch Edition der Partituren und durch die selbstverständliche Präsenz in Konzerten und Medien genügend verbreitet würde.

Es ist geradezu bemerkenswert, dass allen Widrigkeiten zum Trotz – der durch politische Ereignisse, gesetzliche Erschwernisse und Zensur immer wieder verhinderten freien Entfaltung der Künste, dem Desinteresse von Regierenden und Publikum, den fehlenden (Aus)bildungsstrukturen usw. – eine im 18. Jahrhundert noch brüchige, dann aber an Stärke gewinnende Linie durch die portugiesische Musikgeschichte verläuft, auf der die Idee einer charakteristischen, autochthonen musikalischen Sprache bis in die Gegenwart zu verfolgen ist. Dass diese Idee sich nie zu einem „Nationalstil“ verfestigt hat, ist nicht per se ein Mangel; es kann als spezifisch portugiesische Eigenschaft bezeichnet werden, dass bereitwillig Fremdes aufgenommen und gegebenenfalls mit Eigenem verschmolzen wird. Vielleicht ist gerade diese Eigenart der Grund dafür, dass die Frage nach der nationalen Identität in Krisenzeiten jedesmal wieder aufflammt. Und vielleicht könnte eine bessere Kenntnis und Annahme der eigenen Kultur ein Teil der Antwort auf diese Frage sein.