

Gilbert Stöck (Leipzig)

Komponieren in Portugal in den 1960er Jahren Beobachtungen zu Fernando Lopes-Graça, Emmanuel Nunes und Jorge Peixinho

Am 15. August 1962 wurde Jorge Peixinhos dodekaphone Komposition *Sobreposições*¹ im Cine-Teatro Carlos Manuel in Sintra, in der Nähe von Lissabon, uraufgeführt.² Joaquim da Silva Pereira dirigierte hierbei das Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional.³ Zur Uraufführung schrieb Peixinho in einem kurzen Einführungstext:

„Der Titel geht aus einem fundamentalen Konstruktionsprinzip hervor. Dabei geht es grundlegend darum, unterschiedliche musikalische Elemente oder Strukturen übereinanderzulegen. Nicht selten erscheinen sich entwickelnde und statische Elemente zugleich.“⁴

Peixinho trat, nachdem er 1959 mit *Cinco pequenas peças* für Klavier zum ersten Mal als Komponist auf sich aufmerksam gemacht hatte, Anfang der 1960er Jahre mit weiteren Orchesterwerken an die Öffentlichkeit.⁵ Er sorgte ab dieser Zeit beim portugiesischen Publikum für Aufsehen, da er – mehr als andere portugiesische Komponisten bislang – dodekaphone und serielle Techniken erprobte. Peixinho wurde rasch der wichtigste lebende Komponist Portugals.⁶

-
- 1 JP 008 (Cristina Delgado Teixeira u. a., „Catálogo da obra de Jorge Peixinho“, in: *Jorge Peixinho in memoriam*, hrsg. v. José Machado, Lissabon 2002, S. 329). Das Werk wurde im März/April 1960 in Rom komponiert.
 - 2 Der Beitrag basiert auf einem Vortrag, der vom Verfasser am 6. November 2011 anlässlich der Tagung „Tempo, Espaço, Intencionalidade“, organisiert vom Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM), in Lissabon gehalten wurde.
 - 3 Auf dem Programm standen zudem Werke von Emil Nikolaus von Resnizek (Ouvertüre zur Oper *Donna Diana*), Edward Elgar (Konzert für Violine und Orchester, op. 61), Béla Bartók (*2 Portraits*, op. 5) und Maurice Ravel (*Daphnis e Chloe*, Suite Nr. 2). Informationen zu diesem Konzert finden sich im portugiesischen Nationalarchiv in Lissabon (Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Sign.: SNI-IGAC cx. 2076 [PT/TT/MI-GM/4-12/610]).
 - 4 Im Original: „O título deriva de um princípio constructivo basilar; trata-se fundamentalmente de sobrepor elementos ou estruturas musicais e diferentes, não raras vezes uma simultaneidade de elementos dinâmicos e estáticos.“ (Übersetzung G. S.).
 - 5 Beispielsweise mit *Políptico 1960* und dem Konzert für Saxophon und Orchester (1961).
 - 6 Peixinho (1940–1995) studierte in Lissabon und Rom und arbeitete in den 1960er Jahren bei bzw. mit Pierre Boulez und Karlheinz Stockhausen. 1970 gründete er die für die Verbreitung zeitgenössischer Musik in Portugal wichtige Grupo de Música Contemporânea de Lisboa. Peixinho lehrte an den Konservatorien in Lissabon und Porto. (Zu grundlegenden Informationen siehe Evgueni Zoudilkine, Art. „Peixinho, Jorge“, in: *MGG2*, Personenteil 13, Kassel 2005, Sp. 247–248 und Mário Vieira de Carvalho, Art. „Jorge Peixinho“, in: *KdG* (9. Nachlieferung, Februar 1996). Ausführlichere biographische Daten finden sich bei Evgueni Zoudilkine, Art. „Peixinho, Jorge“, in: *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, Bd. 3, hrsg. v. Salwa El-Shawan Castelo-Branco, Lissabon 2010, S. 977–980, bei Mário Vieira de Carvalho, „Jorge Peixinho. Entdeckung einer musikalischen Persönlichkeit“, in: *Musik-Kontexte. Festschrift für Hanns-Werner Heister*, hrsg. von Thomas Phleps und Wieland Reich,

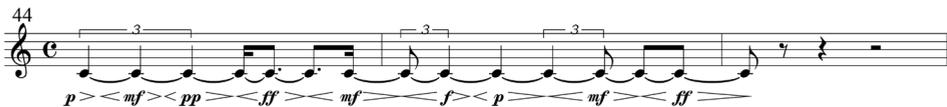
Sobreposições offenbart vier grundlegende kompositorische Ideen:⁷

Idee A erscheint zum ersten Mal in Takt 3 f. Das Motiv ist insbesondere melodisch, durch eine spezielle Anordnung von Sekundschritten, geprägt und wird jeweils von einem einzelnen Instrument deutlich nachvollziehbar gespielt. Die Idee wird, neben der Grundgestalt, sehr variabel verarbeitet und erscheint auch in Permutationen wie Umkehrung, Krebs und Krebsumkehrung.⁸



Notensbeispiel 1: Idee A, Takt 3 f. (1. Posaune)

Idee B zeichnet sich durch eine variable rhythmische Fortschreitung auf gleichbleibender Tonhöhe aus. Zumeist bezieht Peixinho hier verschiedene Triolengruppen ein (beispielsweise Achtel- in Verbindung mit Viertelnoten, zuweilen synkopisch verschränkt).⁹ An einigen Stellen wird die Dynamik sehr differenziert entfaltet, sodass jede Note eine veränderte Dynamik erhält.¹⁰



Notensbeispiel 2: Idee B, Takt 44 ff. (1. Flöte)

Das charakteristische Merkmal der Idee C ist ein Tremolo der Streicher ohne eine bewegte melodische Entfaltung. Das Tremolo tritt als stehende Klangfläche mit oftmals langen Haltetönen auf.¹¹

Bd. 1, Münster 2011, S. 150–164, sowie ein ausführliches Werkverzeichnis bei Delgado Teixeira u. a., „Catálogo da obra de Jorge Peixinho“, S. 321–369.

7 Alle Notenbeispiele sind dem Autograph entnommen, der online über das Portuguese Music Research & Information Centre zugänglich ist (www.mic.pt, 27. September 2012).

8 Takt 6 (Grundgestalt), 10 (G), 11 (G), 14 f. (Variante der G), 16 (G), 31 (zweimal G), 35 (Umkehrung), 38 (U), 54 f. (U), 56 f. (Variante G), 58 (U), 62 (Krebsumkehrung), 64 (G), 69 f. (Krebs), 73 f. (U), 77 (U), 93 (G).

9 Z. B. in Takt 5, 9–12, 23–28, 33 f., 39, 41–46, 56–60, 91–94, 95–99.

10 Peixinho verzichtet jedoch auf eine seriell strenge Ordnung des Rhythmus.

11 Z. B. Takt 2–5, 9–13, 32–34, 52–60, 91–94, 104–109.

91 *c / sord. (al pont.)*

p *pp* *cresc.* *quasi f*

c / sord. (al pont.) *pp* *pp* *gliss* *p* *ff* *pp* *mf*

c / sord. (al pont.) *ppp* *mp*

c / sord. (al pont.) *ppp* *mp*

Notensbeispiel 3: Idee C, Takt 91 ff. (Violine 1 und 2, Viola, Violoncello, Kontrabass)

Als Idee D können melodische Ornamente bezeichnet werden, die Ausschnitte der chromatischen Zwölftonskala verwenden und zumeist in den Holzbläsern erscheinen.¹² Als besonderes Merkmal tritt die Simultaneität unterschiedlicher rhythmischer Entwicklungen hervor, wobei der Tonhöhenverlauf relativ stabil bleibt.¹³

20 *sempre legatissimo*

sempre ppp *pp* *ff* *pp*

sempre ppp

sempre ppp *ff* *pp*

sempre ppp

12 Takt 20–29, 62–67, 75–86, 103–111. Ab Takt 20 erscheinen in den Holzbläsern ausschließlich die sieben Töne der chromatischen Reihe *f* bis *b*. Die gleiche Reihe tritt erneut, nunmehr in den Streichern, in den Takten 23–28 auf. Die fünf Komplementärtöne *c* bis *e* erscheinen in unterschiedlichen Oktavlagen in den Takten 26–29 in den Stimmen der Blechblasinstrumente.

13 Z. B. in der 1. Flöte die Folge *fis* – *g* – *f* – *gis* – *a* – *g* – *ais* – *b* – *a* – *gis* – *a* – *g*, die, mit leichten Variationen, bis einschließlich Takt 24 viermal wiederholt wird. Ähnliche Folgen lassen sich auch in der 2. Flöte und den beiden Klarinetten nachvollziehen.

Notenbeispiel 4: Idee D, Takt 20 ff. (1. und 2. Flöte, 1. und 2. Klarinette)

Jede dieser Ideen kann unabhängig von den anderen und auch in Kombinationen auftreten.¹⁴ *Sobreposições* löst den Titel „Überlagerungen“ dadurch ein, dass die Kombination der vier Ideen scheinbar spielerisch und befreit vom Telos „klassizistisch“-musikalischer Entwicklungen möglich wird. Zu keinem Zeitpunkt schimmert logische Folgerichtigkeit im Ablauf durch, die musikalische Erwartungen weckt und danach einlöst.¹⁵ Die letzten drei Ideen realisieren die von Peixinho angesprochene Simultanität von Bewegung und Statik durch die unterschiedliche Entwicklung der musikalischen Parameter innerhalb der Ideen: Idee B bleibt tonhöhenstabil, während sich der rhythmische Ablauf und die Dynamik sehr wandelbar zeigen; Idee C variiert die melodische Linie bei gleichbleibender Klangfarbencharakteristik und Idee D verarbeitet einen gleichbleibenden Bestand von Ausschnitten der Zwölftonskala, wobei zugleich die Abfolge des Rhythmus sehr variabel gestaltet wird.

Sobreposições wird mit der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen zur Metapher musikalisch-künstlerischen Denkens in Portugal in den 1960er Jahren. Einige Jahre nachdem die ersten Werke von Peixinho aufgeführt wurden, begann auch Emmanuel Nunes zu komponieren und repräsentierte, gemeinsam mit Peixinho und anderen, eine neue Komponisten-Generation, die den arrivierten Komponisten wie Fernando Lopes-Graça Impulse gab und das ästhetische Spektrum musikalischen Schaffens in Portugal auffächerte.¹⁶ Im Folgenden werden unterschiedliche Möglichkeiten kompositorischen Tuns in Portugal in den 1960er Jahren thematisiert. Zugleich werden Bedingungen der Szene zeitgenössischer Musik jener Zeit während der Diktatur von António de Oliveira Salazar reflektiert.

14 Ideen 1 und 2 (10 f., 56–58, 93), 1 und 3 (3 f., 10 f., 54 f., 56 f., 58, 93), 1 und 4 (62, 64, 77), 2 und 3 (5, 9–12, 33 f., 56–60, 91–94), sowie 3 und 4 (104–109).

15 Siehe hierzu auch Carvalho, „Jorge Peixinho“, S. 162.

16 Nunes betrachtete sich in einer E-Mail an den Verfasser vom 11. Oktober 2011 am Beginn der 1960er Jahre zwar noch nicht als ‚Komponist‘ im emphatischen Sinn des Wortes, trotzdem soll sein politisches Engagement im Untersuchungszeitraum, da er als einer der international bedeutendsten Komponisten portugiesischer Abstammung gilt, weiter unten erwähnt werden. Das erste Werk, das er als gültige Komposition anerkannte und das publiziert werden durfte, ist im Übrigen *Degrés* für Streichtrio, das 1965 in Paris geschaffen wurde (siehe hierzu das Werkverzeichnis im Artikel „Emmanuel Nunes“ von Paulo de Assis, in: *KdG* (39. Nachlieferung, August 2009).

In den 1960er Jahren fanden heftige Auseinandersetzungen zwischen dem Salazar-Regime, vor allem dessen Geheimpolizei PIDE¹⁷ und dem gefährlichsten Gegner des Regimes, der Partido Comunista Português (PCP), statt.¹⁸ So wurde das Jahr 1961 als „ano horrível“¹⁹ aus der Sicht Salazars bezeichnet, da einige bemerkenswerte Aktionen der PCP stattfanden und außenpolitische Probleme mit den Kolonien eskalierten.²⁰ Am 22. Januar kaperte eine Rebellen-Gruppe unter der Führung von Henrique Galvão das portugiesische Schiff Santa Maria. Die Aktion wurde vom wichtigsten Oppositionspolitiker dieser Jahre, Humberto Delgado, mitorganisiert.²¹ Kurze Zeit danach begannen der Aufstand und der damit verbundene Befreiungskrieg in der portugiesischen Kolonie Angola.²² Palma Inácio, der bereits in früheren Jahren durch regimesabotierende Aktionen auf sich aufmerksam gemacht hatte, entführte am 10. November mit Gesinnungsgenossen ein Flugzeug der portugiesischen Luftfahrtgesellschaft TAP auf dem Flug von Casablanca nach Lissabon. Dabei zwang er den Piloten, tief über Lissabon zu fliegen, wo tausende regimekritische Flugblätter abgeworfen wurden.²³ Schließlich wurde die portugiesische Kolonie Goa am 18./19. Dezember von indischen Truppen erobert.²⁴

Gerade in dieser Zeit der innen- und außenpolitischen Spannungen begann sich in Portugal der ästhetische Horizont kompositorischen Schaffens zu weiten. Zu den Komponisten, die sich einer neoromantischen und -klassizistischen Musiksprache verpflichtet sahen, zählten die in Portugal berühmten Ruy Coelho, Frederico de Freitas, Jorge Croner de Vasconcelos und António Victorino d'Almeida. Besonders Coelho und de Freitas profitierten in besonderem Maße von der Unterstützung der faschistischen Kulturpolitik.²⁵ Erste Versuche atonalen Komponierens und Experimentierens mit neuen Formkonzepten unternahmen – zumindest in einigen Kompositionen – Joly Braga Santos und Fernando

17 Polícia Internacional e de Defesa do Estado.

18 Salazar wurde bald nach dem Militärputsch vom 28. Mai 1926 als Finanzminister (ab 1932 Premierminister) der mächtigste Politiker Portugals und errichtete den ‚Estado Novo‘ (‚Neuer Staat‘). Auf dieser Grundlage bestand eine faschistische Diktatur bis zur sog. ‚Nelkenrevolution‘ am 25. April 1974. Salazar selbst musste, aufgrund gesundheitlicher Probleme, 1968 die Macht an Marcelo Caetano abgeben. Während der Herrschaft von Salazar und Caetano blieb die PCP verboten und konnte nur im Untergrund agieren. Zu grundlegenden Informationen zur Diktatur Salazars siehe u. a. Fernando Rosas, *O Estado Novo (1926–1974)* (= *História de Portugal* 7), Lissabon 1998 und António Henrique de Oliveira Marques, *Geschichte Portugals und des portugiesischen Weltreichs*, Lissabon 1995, dt. Stuttgart 2001, S. 554–640. Aufgaben, Methoden und Vorgehen der PIDE werden beispielsweise bei Maria da Conceição Ribeiro, *A Polícia Política no Estado Novo 1926–1945*, Lissabon 1995 und Irene Flunser Pimentel, *A História da PIDE*, Lissabon 2011 aufgearbeitet.

19 António Luís Marinho, *1961 – O ano horrível de Salazar*, Lissabon 2011, passim, siehe auch Pimentel, *História da PIDE*, S. 167.

20 Bereits die Flucht des 1949 inhaftierten PCP-Generalsekretärs Álvaro Cunhal und anderer leitender Parteimitglieder aus der Gefängnisfestung Peniche am 3. Januar 1960 stärkte die PCP und antizipierte Salazars „ano horrível“ (Pimentel, *História da PIDE*, S. 148 ff. und 454 ff.).

21 Marinho, *1961*, S. 77 ff.

22 Ebd., S. 85 ff., 95 ff., 114 ff., 119, 145 ff., 164, 170, 186 ff., 200 ff.

23 Ebd., S. 198 ff.

24 Ebd., S. 216 ff.

25 Coelho politisch ‚korrekte‘, folkloristische Werke wurden beispielsweise – deutlich öfter als diejenige anderer portugiesischer Komponisten – am renommierten Teatro São Carlo in Lissabon uraufgeführt. Vgl. José Eduardo Rocha, „14 anotações sobre Música Contemporânea Portuguesa“, in: João de Freitas Branco, *História da música portuguesa*, Mem Martins ⁴2005, S. 356 f.; siehe auch Mário Vieira de Carvalho, *Denken ist Sterben. Sozialgeschichte des Opernhauses Lissabon* (= Musiksoziologie 5), Kassel 1999, S. 277 ff. und 295 f.

Lopes-Graça (letzterer beispielsweise mit *Canto de amor e de morte*, 1961, *Concerto da cammera col violoncello obbligato*, 1965/66 und *Catorze anotações* für Streichquartett, 1966). Hierzu gesellten sich avancierte Komponisten, die die damals jüngsten Entwicklungen in Darmstadt und anderswo rezipierten und für ihr Œuvre nutzbar machten, wie beispielsweise der zuvor genannte Jorge Peixinho, und zudem Constança Capdeville, Cláudio Carneiro, Álvaro Cassuto und Luís Filipe Pires.²⁶ Progressives Komponieren wurde besonders von der damals jungen und bis heute mächtigen Fundação Calouste Gulbenkian gefördert, sodass diese Stiftung für das portugiesische Musik-, und überhaupt das allgemeine Kulturleben, von großer Bedeutung wurde.²⁷

Die ästhetische Ausdifferenzierung zeitgenössischen Komponierens in Portugal erweckt den Eindruck, als hätten Salazar und sein Herrschaftsapparat nur wenig Motivation verspürt, die Szene „Neuer“ Musik intensiv zu kontrollieren. Dies hing möglicherweise damit zusammen, dass andere „Fronten“, wie sie exemplarisch für das Jahr 1961 aufgezeigt wurden, als systemgefährdend eingeschätzt wurden. Zwar fußte die Observation und Sanktionierung von Fernando Lopes-Graça und seinem Werk wohl nicht auf der Spezifik der – durchaus selten avancierten – Materialbehandlung, sondern auf seiner politischen Gesinnung, aber diese Kontrolle veranschaulicht zugleich, dass auch der zeitgenössischen Kunstmusik durchaus Schranken gesetzt wurden, wenn wortsprachliche oder künstlerische Aussagen allzu sehr das Regime attackierten. Seine *Marchas, Danças e Canções próprias para grupos vocais e instrumentais populares* bzw. *Canções heróicas* (ab 1946) wurden zensiert bzw. mit einem Aufführungsverbot belegt. Für seine politische Haltung wurde Lopes-Graça nicht nur mit Berufsverbot belegt, sondern verbrachte auch einige Zeit in Gefängnissen.²⁸

26 Rocha, „14 anotações“, S. 345–392, besonders 358–380. Den Überblick über portugiesische Musik in der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts ergänzen – neben Monographien zu einzelnen Komponisten – Hans-Klaus Jungheinrich, „Ein Stück Begrenztes, das dennoch vom Unbegrenzten zeugt. Ein Hinweis auf neue Musik in Portugal“, in: *Jahresring 29* (1982/83), S. 80–85, Sérgio Azevedo, *A invenção dos sons*, Lissabon 1998, Francisco Monteiro, *The Portuguese Darmstadt Generation. The Piano Music of the Portuguese Avant-Garde*, Diss. University of Sheffield 2002 und *Dez compositores portugueses*, hrsg. v. Manuel Pedro Ferreira, Lissabon 2005.

27 Jungheinrich, „Ein Stück Begrenztes“, S. 81 f., Manuel Carlos de Brito und Salwa El-Shawan Castelo-Branco, Art. „Portugal“, in: *MGG2*, Sachteil 7, Kassel 1997, Sp. 1714 f.

28 Fernando Lopes-Graça (1906–1994) studierte u. a. bei Tomás Borba, José Viana da Mota und Luís de Freitas Branco am Konservatorium in Lissabon, wurde 1932 aus politischen Gründen verhaftet, lehrte danach an der Musikakademie in Coimbra, wurde 1936 erneut verhaftet und ging 1937 nach Paris, wo er u. a. bei Koechlin studierte. Nach seiner Rückkehr nach Lissabon engagierte er sich als Konzertorganisator, Musikkritiker und Volksmusiksammler und bis 1954 auch als Musikpädagoge. Danach wurde ihm die offizielle Lehrtätigkeit untersagt. Die wichtigsten Gattungen seines kompositorischen Schaffens bilden Chor-, Orchester- und Kammermusik, bei letzterer vor allem die Klaviermusik. Internationale Beachtung fand Lopes-Graça durch das *Concerto da cammera col violoncello obbligato*, das Mstislav Rostropowitsch in Auftrag gegeben hatte und das von diesem 1967 in Moskau uraufgeführt wurde. Zu kurzen biographischen Angaben siehe Mário Vieira de Carvalho, Art. „Fernando Lopes-Graça“, in: *KdG* (8. Nachlieferung, Juli 1995) und Teresa Cascudo, Art. „Lopes-Graça, Fernando“, in: *MGG2*, Personenteil 11, Kassel 2004, Sp. 448–450. Zur Observierung von Lopes-Graça seitens der PIDE siehe Pimentel, *História da PIDE*, S. 254 und Mário Vieira de Carvalho, *Pensar a música, mudar o mundo – Fernando Lopes-Graça*, Porto 2006, S. 217–243. Zu weiteren Ausführungen über Lopes-Graça, sein Œuvre und sein Verhältnis zum Salazar-Regime siehe beispielsweise ders., Art. „Lopes-Graça, Fernando“, in: *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*, Bd. 3, S. 707–722, ders., *O essencial sobre Lopes-Graça*, Lissabon 1989, Maria de São José Corte-Real, „Sons de Abril – estilos musicais e movimentos de intervenção político-cultural na Revolução de 1974“, in: *Revista portuguesa de musicologia* 6 (1996), S. 141–171, Alexandre Branco Weffort, *A canção popular portu-*

Lopes-Graças Musik erfüllt zwei soziale Funktionen, die als „música de participação“²⁹ (Umgangsmusik) und „música de concerto“³⁰ (Darbietungsmusik) umschrieben werden können.³¹ Seine *Marchas*, *Danças e Canções* und *Canções heróicas* haben weder dieselben Intentionen noch das gleiche Zielpublikum wie beispielsweise das hochartifizielle Klavierquintett *Canto de amor e de morte* und viele andere Werke, die an ein traditionelles Konzertpublikum adressiert sind. Während sich „música de participação“ als eine agitatorische, für den Klassenkampf funktionalisierte Musik versteht, die quasi von jedermann gesungen werden konnte, nimmt die „música de concerto“ den Rang der „klassisch“ konzipierten und rezipierten Kunstmusik ein: geschaffen und dargeboten von Kennern für Kenner. Gerade das atonale Werk *Canto de amor e de morte* hatte im Schaffen von Lopes-Graça einen besonderen Stellenwert.³²

Nachdem bereits Peixinho in einer frühen Analyse von *Canto de amor e de morte* sehr nachvollziehbar die Terz in der Mikro- und Makrostruktur als wichtigstes Intervall und bestimmendes Motiv erkannt hat,³³ und zudem Mário Vieira de Carvalho das Werk zeitgeschichtlich und biographisch verortete,³⁴ soll nun zwei weiteren grundlegenden kompositorischen Ideen nachgespürt werden:³⁵

Idee I integriert zwei Halbtönschritte, die von einem anderen Intervall³⁶ in Gegenrichtung voneinander getrennt sind. Diese Idee wird in allen Abschnitten des Werkes aufgenommen, teilweise derart intensiv, dass einige Passagen in jedem Takt diesen Bewegungsgestus offenbaren.³⁷ Über diese Figur hinausgehend, treten – bis auf wenige Ausnahmen – in fast allen der 359 Takte des Stückes plastisch hervortretende chromatische Fortschreitungen auf.

guesa em Fernando Lopes-Graça, Lissabon 2006 und António Pinho Vargas, *Música e poder. Para uma sociologia da ausência da música portuguesa no contexto europeu*, Coimbra 2011, S. 379 ff.

29 Bzw. „música coloquial“ oder „colloquial music“; siehe Mário Vieira de Carvalho, „Between Political Engagement and Aesthetic Autonomy. Fernando Lopes-Graça’s Dialectical Approach to Music and Politics“, in: *20th-Century Music* 8 (2011), S. 192.

30 Bzw. „música apresentacional“ oder „presentational music“ (siehe ebd.).

31 Die Distinktion stammt von Mário Vieira de Carvalho (*Pensar a música*, S. 155), der sich seinerseits an Heinrich Bessler orientierte (siehe hierzu Heinrich Bessler, „Umgangsmusik und Darbietungsmusik im 16. Jahrhundert“, in: *Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte*, hrsg. v. Peter Gülke, Leipzig 1978, S. 301–331, näher beispielsweise auf S. 305 f.)

32 Carvalho, *Pensar a música*, S. 27 f. und 96 f. Siehe beispielsweise auch Aussagen von Jorge Peixinho („Entrevista à ‚Crítica‘“, in: *Jorge Peixinho, Escritos e entrevistas*, hrsg. von Cristina Delgado Teixeira und Paulo de Assis, Porto 2010, S. 310 f.).

33 Jorge Peixinho, „O ‚Canto de amor e de morte‘. Introdução a um ensaio de interpretação morfológica“, in: *Dez compositores portugueses*, S. 191–198.

34 Carvalho, *Pensar a música*, S. 95 ff. Siehe auch ders., „Jorge Peixinho“, S. 159 f.

35 Ein Faksimile des Autographs wurde mir dankenswerterweise vom Museu da Música Portuguesa in Estoril bei Lissabon zur Verfügung gestellt.

36 Zumeist eine kleine oder große Terz, eine große oder übermäßige Sekunde.

37 Die markantesten Abschnitte hierzu finden sich in den Takten 14–22, 59–101, 164–217, 302–334. Natürlich werden Assoziationen zum berühmten b-a-c-h deutlich, aber es gibt bislang keine Anhaltspunkte, dass Lopes-Graça einen direkten Bezug zur Bach-Symbolik herstellen wollte.

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music is written in 3/4 time and features a complex sequence of notes with various accidentals (sharps, naturals, and flats). There are several triplet markings (indicated by a '3' over a group of notes) and a dotted line indicating a continuation of a rhythmic pattern. The notation is dense and intricate, typical of a modernist or experimental style.

Notensbeispiel 5: Idee I, Takt 16 ff. (Klavier)

Idee II verbindet melodische Entwicklungen mit simultan auftretenden, bordunhaft wirkenden Haltetönen, bzw. Tonrepetitionen, die bereits in den ersten Takten erscheinen.³⁸

The image shows a musical score for strings, consisting of four staves. The top two staves are for Violin 1 and Violin 2, and the bottom two are for Viola and Violoncello. The music is written in 4/4 time and features a steady, homorhythmic pattern of eighth notes. The dynamic marking 'pp' (pianissimo) is present on each staff. The notation is relatively simple and repetitive, focusing on texture and rhythm rather than complex melodic development.

Notensbeispiel 6: Idee II, Takt 1 ff. (Violine 1 und 2, Viola, Violoncello)

Das erste Auftreten beider Ideen am Beginn des Werkes hat ein musikhistorisches Vorbild: Bereits Henry Purcell gestaltet die Arie *What power art thou* aus der sogenannten „Frost Scene“ der Oper *King Arthur* auf ähnliche Art und Weise. Der Streichersatz bewegt sich homorhythmisch in konstanten, getragenen Achtelschritten, wobei die Melodik der Violinen abwärts unterbrochen, voranschreitet. Die Viola hingegen verharrt im ersten Takt auf einer Tonhöhe, sodass simultan Bewegung und musikalisches „Erstarren“ realisiert werden.³⁹ Das Idiom steter, rhythmisch „schreitender“ Bewegung als musikalische Charakteristik des Winters bzw. der Kälte war zwar durchaus im 17. und 18. Jahrhundert beliebt,⁴⁰ doch die Verbindung der Satzstruktur mit der spezifischen melodischen Bewegung bei gleichzeitiger Tonhöhenkonstanz anderer Stimmen betont eine mögliche Verbindung zu *King Arthur*.⁴¹

38 Besonders nachvollziehbare Beispiele treten – nach dem Beginn bis Takt 4 – in den Takten 28–48, 80–88, 100–108, 111–147, 160–180, 191–202, 238–252, 256–262, 304–308 und 335–359 auf.

39 Lopes-Graça befand sich am Beginn der 1960er Jahre in einer psychisch bedrohlichen Situation, in der er durch Selbstmord gefährdet war (Carvalho, Art. „Lopes-Graça, Fernando“, in: *Enciclopédia da música*, S. 711 f.). Zwar gibt es gegenwärtig keine biographischen Anhaltspunkte, dass Lopes-Graça sich direkt auf Purcell bezieht, aber die Analogie zwischen Lopes-Graças damaligen Lebensumständen und Purcells Arie, die vom Wunsch handelt, von der Mühsal des Lebens (Sich-Bewegens) befreit zu werden, um (wieder) sterben zu dürfen, ist bemerkenswert.

40 Beispielsweise in Jean-Baptiste Lullys *Isis*, LWV 54 (Beginn 4. Akt: *L'hyver qui nous tourmente*) oder im 1. Satz aus Antonio Vivaldis Violinkonzert *L'Inverno* op. 8, RV 297, aus *Le Quattro Stagioni*.

41 Das Notensbeispiel fußt auf *The Works of Henry Purcell. Volume XXVI: King Arthur*, Neuausgabe hrsg. v. Margaret Laurie, London 1971, S. 84–87.

Andante

Notenbeispiel 7, Takt 1 ff. (Violine 1 und 2, Viola, Violoncello)

Notenbeispiel 7, Takt 1 ff. (Violine 1 und 2, Viola, Violoncello)

Die Ideen I und II treten sehr vielfältig durch unterschiedliche Lagen, Dynamik, Instrumentierung und dadurch mit unterschiedlicher Deutlichkeit auf, wobei die oftmals intervallmäßig enge melodische Progression, repetitive Rhythmik und der geringe Kontrast ein hohes Maß an Konzentration und Verdichtung suggerieren, das die permanente Aufmerksamkeit des Hörers erfordert.

Beim Vergleich der zeitgleich entstandenen Kompositionen *Sobreposições* und *Canto de amor e de morte* fällt die unterschiedliche Dramaturgie ins Auge: *Sobreposições* versteht sich als bewusstes In-Frage-Stellen traditionellen Entwicklungsdenkens. Die Logik des Werkes ist die ausformulierte Nicht-Logik. Das Ende des Werkes erscheint willkürlich und vorläufig, der gesamte Ablauf reversibel. *Canto de amor e de morte* hingegen beginnt bereits in den ersten Takten die grundlegenden Gestaltungsmerkmale vorzustellen, aus dem – wie aus einem Nukleus – das gesamte Werk mit scheinbar strenger Folgerichtigkeit erwächst und sich entwickelt.⁴²

Die Behauptung, jegliches in einer Diktatur geschaffene Kunstwerk sei von vornherein ein plakatives Statement für oder gegen die herrschende Macht, wäre sicherlich voreilig.⁴³ Gerade die bei Lopes-Graça sinnvoll erscheinende Unterscheidung von „música de participação“ und „música de concerto“ verweist auf die Möglichkeit, neben politisch agitierender Musik zugleich auch Musik zu komponieren, die sich solcher Funktionalisierung enthält.⁴⁴

42 Im Übrigen sind sich die melodischen Hauptgedanken in *Sobreposições* und *Canto de amor e de morte* sehr ähnlich: eine kleine Sekunde aufwärts, gefolgt von einer großen Sekunde bzw. vermindernden Terz abwärts (vergleiche hierzu die Notenbeispiele 1 und 6).

43 Grundlegende Gedanken über musikalische Ideologiekritik jenseits einer allzu strengen Dichotomie im Sinne von Opposition – Opportunismus bringt für die Musik der DDR – aber wohl auch generalisierbar für andere Diktaturen: Nina Noeske, *Musikalische Dekonstruktion. Neue Instrumentalmusik in der DDR* (= KlangZeiten 3), Köln 2007, beispielsweise S. 78 ff.

44 Dies schließt natürlich nicht aus, dass auch Werke der „música de concerto“ portugiesischer Provenienz aufgrund ihrer Faktur, ihres Gehaltes und Textes gesellschaftspolitisch kritisches Potential in sich bergen. Peixinho setzte beispielsweise in seinem Kammermusikwerk *CDE* der „Comissão Democrática

Diese Distinktion lässt sich auch bei Aktivitäten von Emmanuel Nunes (1941–2012) am Beginn der 1960er Jahre nachvollziehen. In einigen Interviews erläutert Nunes, dass er politisches und künstlerisches Vorgehen klar trennte.⁴⁵ Er trat als Student politisch aktiv in Erscheinung⁴⁶ und reiste 1962 sogar nach Moskau, um sich dort in marxistischen Fragen schulen zu lassen.⁴⁷ Sein aktives politisches Engagement spielte für sein Werk jedoch keine Rolle, auch sprach er – nach eigenen Worten – niemals mit seinem damaligen Kompositionslehrer Fernando Lopes-Graça über Politik. Lopes-Graça, der – wie oben ausgeführt – besonders unter Salazar gelitten hatte, habe auch nie versucht, Nunes zu überzeugen, politisch agitatorische Werke zu komponieren.

Lopes-Graça und Peixinho stehen gemeinsam mit den Komponisten mit neoromantischem Idiom für die Vielfalt kompositorischen Tuns in Portugal unter den Vorzeichen einer faschistischen Diktatur.⁴⁸ Jean Paul Sarraute fasste 1960 diese Vielfalt treffend zusammen:

„Der Reichtum portugiesischer Musik ist beträchtlich und ich denke nicht, dass es musikalische Tendenzen gibt, sei es Dodekaphonie oder *musique concrète*, die nicht von portugiesischen Komponisten reflektiert würden.“⁴⁹

Eleitoral“, die die bedeutendste Oppositionsbewegung im Vorlauf von Wahlen darstellte, ein musikalisches Denkmal. Das c-d-e dient hierbei nicht nur als tonsymbolisches Ornament, sondern diese Töne prägen die Faktur und den musikalischen Verlauf des gesamten Werkes (Gilbert Stöck, „Jorge Peixinho's ‚CDE‘ – Studies on the Relationship between Music and Cultural Policy“, in: *Kongressbericht Jorge Peixinho – Mémoires ... Miroirs*, Lissabon Oktober 2010, hrsg. v. Paulo de Assis, Druck in Vorbereitung).

- 45 In einem Gespräch mit Wolfgang Max Faust vertrat Nunes folgende Meinung: „Daß mir eine politische oder besser soziale Dimension meiner Werke unwichtig ist, bedeutet auf gar keinen Fall, daß ich den Zuhörer als einen unwichtigen Teil betrachte oder daß ich ihn verachte. Doch wer die Politik in den Vordergrund rückt, der gibt dem Hörer schlechte Qualität im Bemühen um einen guten (?) Inhalt. Er sollte lieber Politik – aber professionell – betreiben.“ [Fragezeichen in Klammern im Original], und: „Die Idee einer politischen Botschaft etwa ist mir total fremd. Die Musik vermag in tiefere als politische Zusammenhänge einzudringen.“ Vgl. Wolfgang Max Faust, „Auf ein komplexes rhythmisches Urprinzip bezogen. Emmanuel Nunes im Gespräch (1979)“, in: *MusikTexte* 15 (1986), S. 7.
- 46 Im März 1962 bemühten sich Studierende an Lissaboner Hochschulen, ein Nationales Studentensekretariat mit dem Ziel zu organisieren, eine Art „Studentenparlament“ zu realisieren. Die politischen Autoritäten untersagten dies jedoch, was von den Studierenden in Lissabon und Coimbra mit Streikaufrufen beantwortet wurde (Pimentel, *História da PIDE*, S. 262 f.). Hier war Nunes mit leitenden Organisationsaufgaben betraut. Bereits vor diesen Protesten wurde Nunes Mitglied der Partido Comunista Português, da dies aus seiner Sicht die einzige oppositionelle Bewegung gegen das Salazar-Regime war (E-Mail von Nunes an den Verfasser vom 11. Oktober 2011).
- 47 Pedro Amaral, Art. „Nunes, Emmanuel“, in: *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, Bd. 3, S. 915. Gerade dieser Aufenthalt bewirkte aber, dass Nunes sich von weiteren politischen Aktivitäten zurückzog und die PCP verließ (E-Mail von E. Nunes an den Verfasser vom 11. Oktober 2011). Zu weiteren biographischen Hinweisen siehe Hélène Borel u. a., *Emmanuel Nunes*, Paris 2001, besonders S. 19–23 und zu seinen frühen musikalischen und politischen Aktivitäten siehe das „Entrevista de Pedro Figueiredo (1999)“, in: *Emmanuel Nunes, Escritos e entrevistas*, hrsg. v. Paulo de Assis, Porto 2011, S. 431–451, in diesem Zusammenhang besonders S. 433–438.
- 48 Wie oben bereits angesprochen, betrachtete sich Emmanuel Nunes zu dieser Zeit noch nicht als Komponist.
- 49 Jean Paul Sarraute, „Da música portuguesa contemporânea“, in: *Arte Musical* 29 (1960), S. 290: „A riqueza da sua [der portugiesischen Musik, G. S.] produção é considerável e não creio que haja movimento de música, seja ela dodecafonia ou concreta, que não seja tomado em consideração por compositores portugueses.“ (Übersetzung G. S.). Im Übrigen war Fernando Lopes-Graça selbst besorgt, dass serielles Komponieren und dessen Anspruch auf Letztgültigkeit die kompositorische Pluralität in Portugal gefährden könnte. (siehe hierzu Fernando Lopes-Graça, „Para onde vai a música portu-

Die Folgerung, dass Salazars Regime – gerade im Vergleich zu anderen Diktatoren des 20. Jahrhunderts – zeitgenössischer Musik keinerlei Bedeutung schenkte, wäre jedoch verfrüht. Eine adäquate Einschätzung der Maßregelung bzw. des Gewährenlassens erfordert nicht nur die Auflistung der – aufgrund welcher Motivation auch immer – komponierten Werke und Gattungen, sondern auch die Analyse weiterer Forschungsfelder, beispielsweise die Differenzierung von Genres („E“-Musik, „U“-Musik, verschiedene Konzepte von „Volksmusik“ usw.⁵⁰) hinsichtlich der Kontrolle bzw. der Förderung (letzteres beispielsweise durch staatliche Auftragswerke) durch das Salazar-Regime, und die Analyse konkreter Aufführungsbedingungen durch die Aufarbeitung von Konzertprogrammen.

Hinsichtlich der Positionierung eines diktatorischen Regimes zu kunstmusikalischen Tendenzen mit gesellschaftskritischem Gehalt lassen sich – grob zusammengefasst – drei grundlegende Verhaltensweisen unterscheiden (die innerhalb einer herrschenden Ideologie auch neben- und nacheinander auftreten können): Entweder das Regime verbietet solche Strömungen und setzt alles daran, dies auch zu sanktionieren, oder die Machthaber erklären widerstrebende Tendenzen als Teil ihrer eigenen, (noch) antagonistischen Entwicklung. Potentiell kritische Künstler werden nicht marginalisiert, sondern bewusst gefördert, um zu versuchen, sie anhand der Förderung zu steuern.⁵¹ Schließlich kann – als dritte Möglichkeit – Musik mit kritischem Potential ein besonderer, abgeschotteter Rahmen zugewiesen werden: mit eigenen Räumlichkeiten, Festivals, Medien, mit Musikwissenschaftlern, die auf solche Musik spezialisiert sind und mit eigenem Publikum, das solche Musik gehalten erfassen kann – in einer selbstreferentiellen „Box“ mit wenigen Interessierten und außerhalb des gesellschaftlich relevanten und damit für das Regime potentiell gefährlichen Diskurses.⁵²

Dass das Regime ein sehr breit aufgefächertes Spektrum an zeitgenössischer Musik zuließ, schließt die erste Möglichkeit aus. Die Klärung der Frage, welche Komponisten und Gruppierungen Salazar für sich propagandistisch nutzen und welche er eher an den Rand des Gesellschaftlich-Wahrgenommenen drängen wollte, kann noch nicht abschließend vorgenommen werden.

guesa?“, in: *III Ciclo de Cultura Musical – Fernando Lopes-Graça*, hrsg. v. Mário Vieira de Carvalho, Lissabon 1966, S. 24 f., Carvalho, *Pensar a música*, S. 26 f. und Vargas, *Música e poder*, S. 378).

50 Geradezu diametral stehen sich Lopes-Graças Reflexionen über die Möglichkeit einer „nationalen“ portugiesischen Musik und der offiziellen Linie folkloristischer Kunst gegenüber. (Siehe einführend hierzu Mário Vieira de Carvalho, „Politics of Identity and Counter-Hegemony. Lopes-Graça and the Concept of National Music“, in: *Music & Politics* 6/1 (2012), S. 1–12.

51 Hierzu zählt möglicherweise auch die Intention von António Ferro, Salazars wichtigstem Kulturpolitiker, im Jahre 1940 das Ballettensemble ‚Verde Gaio‘ zu gründen. Ferro war 1933–1949 Leiter des Secretariado de Propaganda Nacional (ab 1945 Secretariado Nacional de Informação), das für künstlerische Belange im Estado Novo verantwortlich war. Angeregt durch Diaghilevs Ballets Russes versuchte Ferro, durch ‚Verde Gaio‘ eine portugiesisch-folkloristische, politisch ‚korrekte‘ Ballettradition zu begründen. Durch Kompositionsaufträge an Ruy Coelho, Frederico de Freitas und Jorge Croner de Vasconcelos konnte er einige der namhaften portugiesischen Komponisten für diese Idee gewinnen und mit ihren Werken für die Kulturpolitik des Salazar-Regimes werben (Maria Luisa Roubaud, „O ‚Verde Gaio‘. Uma política do corpo no Estado Novo“, in: *Vozes do povo. A folclorização em Portugal*, hrsg. v. Salwa El-Shawan Castelo-Branco und Jorge Freitas Branco, Oeiras 2003, S. 337–353; Vitor Pavão dos Santos, „Verde Gaio. Uma Companhia Portuguesa de Bailado (1940–1950)“, in: *Verde Gaio. Uma Companhia Portuguesa de Bailado (1940–1950)*, hrsg. v. dems., Lissabon 1999, S. 13–84).

52 Siehe zu diesen Tendenzen Stöck, „Jorge Peixinho’s, CDE“, Druck in Vorbereitung.