

Title: Überlegungen zum Transfer vokalpolyphoner Musik aus Portugal nach Brasilien im 16. und frühen 17. Jahrhundert

Author(s): Christian Storch

Source: *Vokalpolyphonie zwischen Alter und Neuer Welt : Musikalische Austauschprozesse zwischen Europa und Lateinamerika im 16. und 17. Jahrhundert*, ed. by Klaus Pietschmann in collaboration with Cristina Urchueguía; Dresden, musiconn.publish 2020, (= troja. Jahrbuch für Renaissancemusik 14), p. 157–173.

DOI: <https://doi.org/10.25371/troja.v20152597>



Creative Commons license: CC BY-SA

Vorliegende Publikation wird unter obengenannter CC-Lizenz durch musiconn.publish im Open Access bereitgestellt.

musiconn.publish dient der kostenfreien elektronischen Publikation, dem Nachweis und der langfristigen Archivierung von musikwissenschaftlicher Fachliteratur. Auch Arbeiten aus der Musikpädagogik und der Künstlerischen Forschung mit Musikbezug sind willkommen. Außerdem bietet musiconn.publish die Möglichkeit zur digitalen Publikation von wissenschaftlichen Noteneditionen.

musiconn.publish ist ein Service des Fachinformationsdienstes Musikwissenschaft (musiconn – für vernetzte Musikwissenschaft), der von der Deutschen Forschungsgemeinschaft gefördert und gemeinschaftlich von der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden und der Bayerischen Staatsbibliothek München betrieben wird.

Weitere Informationen zu musiconn.publish finden Sie hier: <https://musiconn.qucosa.de/>

Eine Übersicht zu allen Services von musiconn finden Sie hier: <https://www.musiconn.de/>

Überlegungen zum Transfer vokalpolyphoner Musik aus Portugal nach Brasilien im 16. und frühen 17. Jahrhundert

Bei der wissenschaftlichen Beschäftigung mit vokalpolyphoner Musik und Musikpraxis im kolonialen Brasilien des 16. bis frühen 18. Jahrhunderts steht die Musikhistoriografie vor einem gravierenden Problem: Es gibt keine Noten aus dieser Zeit, die sich einer originär brasilianischen Provenienz zuordnen ließen. Abhandlungen zur Musik dieses Zeitraums müssen in der Regel im Deskriptiven oder in der Beschreibung und Analyse musikalischer Aufführungskontexte verbleiben und können sich nicht um eine Betrachtung musikalischer Exempel, wie sie doch für die mittlerweile global geprägte Musikhistoriografie zum Grundwerkzeug gehört, bemühen. Dieser vermeintliche ›Malus‹ betrifft dabei nicht nur Brasilien, sondern weite Teile des portugiesischen Imperiums in Afrika und Asien, in denen sich keinerlei Musikalien erhalten haben, aus denen für den genannten Zeitraum Details über das Repertoire, die Transferwege, die Bedingungen des Musizierens vor Ort oder die aus der Art des Repertoires zu schlussfolgernde künstlerische Potenz einzelner Kolonien, Städte oder Kirchgemeinden zu deduzieren wären.¹

Im vorliegenden Beitrag sollen am Beispiel Brasiliens einige Überlegungen angestellt werden, wie trotz der Absenz von Noten eine Geschichte der vokalpolyphonen Musik in dieser Kolonie zu schreiben sein könnte. Mit Hilfe von zeitgenössischen Sekundärquellen aus Brasilien selbst wie auch aus dem Mutterland Portugal werden einige Möglichkeiten und philologische Wege skizziert, wie das anzunehmende vokalpolyphone Musikleben im kolonialen Brasilien vor allem ab der Mitte des 16. Jahrhunderts ausgesehen hat, welche Akteure hieran beteiligt waren, wie der Transferprozess zwischen Europa und insbesondere Portugal und der Kolonie ausgesehen haben könnte und schließlich, welches Repertoire an den Kirchen, Kollegien und Missionsstationen des Landes auf Basis der gewonnenen Indizien wenn auch nicht eindeutig bestimmbar, so doch wenigstens ein Stück weit einzugrenzen ist.

Ausgangslage

Bisherige Studien zur Musikgeschichte Brasiliens nach der Landung durch die Portugiesen im Jahr 1500 geben zu Recht zu bedenken, dass hier eine Besonderheit vorliegt, die zwar auch für die spanischen Eroberungen des amerikanischen

1 Vgl. etwa für Goa Susana Sardo, *Guerras de jasmim e mogarim. Música, identidade e emoções em Goa*, Alfragide 2010, S. 138–140.

Kontinents gilt, nicht aber für etwaige europäische Vorbilder in der Art des philologischen Zugangs. Die Rede ist von der interkulturellen Begegnung zwischen Portugiesen und der indigenen Bevölkerung einerseits und der sich im Laufe der Jahrzehnte vollziehenden transkulturellen Verflechtung andererseits, die eine einzigartige Musikgeschichte hat entstehen lassen zwischen indigenen, europäischen und afrikanischen – d. h. ehemals sklavischen –, vor allem nicht notierten Musikpraktiken. Eine solch transkulturelle Musikgeschichte verlangt nach einer besonderen Obacht in der Analyse historischer Quellen wie etwa Missionarsbriefen, da die kulturelle Divergenz zwischen einzelnen Kultur- und Musikakteuren nicht selten verzerrte Bilder generiert, die von heutiger Warte aus nur sehr schwer zu korrigieren sind.

Zweifellos macht gerade die Amalgamierung unterschiedlicher Musikstile in der brasilianischen Musikgeschichte insbesondere auf dem Gebiet der populären Musik einen großen Reiz aus, weshalb sie heute den Hauptgegenstand musikhistorischer und musikethnologischer Beschäftigung innerhalb des Landes bildet. Nicht zuletzt aufgrund der starken gesellschaftlichen Verankerung populärer und ethnisch heterogener Musikformen wie Samba, Bossa Nova und MPB (»Música popular brasileira«) sowie der – auch politisch geförderten – Beschäftigung mit indigener Musik ist eine akademisch verankerte Auseinandersetzung mit der sogenannten Kunstmusik (portugiesisch: *Música erudita* = gelehrte, kultivierte Musik) weit weniger ausgeprägt und mit Lehrstühlen versehen als etwa in europäischen Ländern.

In den wenigen musikwissenschaftlichen Schriften, die sich mit den Anfängen dezidiert europäischer bzw. europäisch geprägter Musizierformen, also auch der Vokalpolyphonie, auseinandersetzen, konzentrieren sich die Ausführungen auf die ersten portugiesischen Distrikte und Orte an der Atlantikküste der Kolonie wie etwa Salvador da Bahia, Pernambuco, Pará, São Vicente, Rio de Janeiro und São Paulo. Nicht bestritten wird hierbei die Rolle der Jesuiten bei der Einführung des Schulwesens, in erster Linie für indigene Kinder, und der damit verbundenen Rolle der Musik.² Bruno Kiefer gibt allerdings in seiner mehrfach verlegten *História da música brasileira* zu bedenken, dass der jesuitischen Präsenz im Land nicht die Hauptrolle für die Entwicklung der *Música erudita* Brasiliens zukam:

Muito mais importante, neste sentido, foi a ação dos mestres de capela que vieram de Portugal ou que se criaram aqui – padres e leigos – e que teve in-

2 Zur Bedeutung der Jesuiten für die musikalische Ausbildung von indigenen Kindern vgl. u. a. Marcos Holler, *Os jesuítos e a música no Brasil colonial*, Campinas 2010.

ício já no primeiro governo geral na Bahia e, logo depois, em Pernambuco e outros centros.³

Paula Castagna und Jaelson Trindade geben darüber hinaus zu bedenken, dass die Kapellmeister der städtischen Hauptkirchen während der gesamten Kolonialzeit Brasiliens als die »mächtigsten« Musiker galten, weil sie nicht nur in den Kathedralen für die musikalische Ausgestaltung der Messen zuständig waren, sondern weil ihre Musikensembles – die in der Regel nicht aus Angehörigen der jeweiligen Kirche bestanden – auch außerhalb ihres eigentlichen Wirkortes aktiv wurden und sich überdies die Kontrolle des vokalpolyphonen Repertoires in ihren Händen befand: »The chapelmaster also censored the music so that no secular melody was heard in den sacred environment.«⁴ Dem Kapellmeister zur Seite stand hierbei der mit Priesterweihe versehene Vorsänger (»chantre«), dem die vor allem administrative Beaufsichtigung der Kathedralmusik oblag, d. h. das Üben mit den Chorjungen, die Auswahl der Mitglieder des Klerus für die festgesetzten Zeremonien sowie das Dirigieren der von den Kapellsängern musizierten Offizien.⁵ Leider liegen uns für den hier betrachteten Zeitraum kaum Namen von Kapellmeistern vor, so dass eine biografische Spurensuche etwa zu Ausbildungsstätten »importierter« Kapellmeister in den portugiesischen Musikzentren und einem damit verbundenen möglichen Transfer von Musikalien und Stilen von hier nach da erschwert wird.⁶

Bei der Erforschung der vokalpolyphonen Musizierpraxis im kolonialen Brasilien des 16. und frühen 17. Jahrhunderts ist zudem zu bedenken, dass sich eine ausgeprägte Figuralmusik hauptsächlich in den wenigen urbanen Zentren ausgebildet haben dürfte. Der überwiegende Teil der Kolonie bestand aus indigenen Siedlungen und Stammesgebieten in der subtropischen Wildnis, die fast ausschließlich durch Paramilitärs wie etwa die Sklavensucher (bandeirantes), Abenteurer und Missionare erschlossen wurden. Eine jesuitische Siedlungspolitik

3 »Viel wichtiger war in diesem Sinne das Agieren der Kapellmeister, die entweder aus Portugal kamen oder hier aus Patern oder Laien hervorgingen und die es bereits unter der ersten Hauptregierung in Bahia sowie, wenig später, in Pernambuco und anderen Zentren gab.« Bruno Kiefer, *História da música brasileira dos primórdios ao início do século XX*, Porto Alegre 1997, S. 11.

4 Paula Castagna und Jaelson Trindade, »Chapelmasters and musical practice in Brazilian cities in the eighteenth century«, in: *Music and Urban Society in Colonial Latin America*, hrsg. von Geoffrey Baker und Tess Knighton, Cambridge 2011, S. 132–150: S. 143.

5 Vgl. ebda., S. 139.

6 Eine Ausnahme bildet Bartolomeu Fernandes Pires, der 1559 Kapellmeister an der *Igreja de Nossa Senhora das Neves* in Salvador wurde und als der früheste namentlich überlieferte Kapellmeister Brasiliens gilt. Vgl. Maurício Dottori, »Achegas para a História dos Mestres de Capela do Rio de Janeiro Colonial«, in: *Revista Música 7* (1996), S. 37–46: S. 39. Ob er mit dem Komponisten Vasco Pires aus Coimbra verwandt war, konnte bislang nicht herausgefunden werden.

fernab der Kolonialstädte, wie sie für die reducciones in Bolivien oder Paraguay im Laufe des 17. und frühen 18. Jahrhunderts bekannt ist und auf Basis derer es zu einer ausgeprägten Musikpraxis mit umfangreich überlieferten mehrstimmigen Notenbeständen kam, lässt sich für Brasilien nur in geringem Ausmaß feststellen.⁷

Sekundärquellen

Kirchenarchitektur und Reiseberichte

Die Schwierigkeit, eine Musikgeschichte ohne originär verfügbare Noten aus dem zugrundeliegenden geografischen wie zeitlichen Rahmen zu rekonstruieren, macht es notwendig, auf andere, sekundäre Quellen auszuweichen. In erster Linie kommen hier Missionars- und Reiseberichte in Frage, in denen vereinzelt auf musikalische Aktivitäten hingewiesen wird. Aber auch die Kirchenarchitektur spielt eine nicht unbedeutende Rolle bei der Frage, ob, wo und wie in einem Gotteshaus gesungen wurde oder ob es lediglich als Kapelle diente. Dass die Portugiesen und durch sie unterstützte Missionsorden wie Franziskaner, Dominikaner und Jesuiten mit Beginn der Kolonisierung Brasiliens, Afrikas und Südostasiens auch architektonische Stile in die neu eroberten Gebiete transferierten und somit ein »weltweites Inland«⁸ schufen, ist bekannt. Im indischen Goa beispielsweise entstanden bereits in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts kleinere Gemeindekirchen; ab der zweiten Hälfte auch größere wie die Jesuitenkirche São Paulo mit angeschlossenem Kolleg, in denen sich ein reiches musikalisches und theatralisches Leben entfaltete.⁹ Auch in Brasilien wurden im Laufe des 16. Jahrhunderts Kirchen z. T. im portugiesischen Emanuel-Stil errichtet. Die *Igreja Basílica de Nossa Senhora do Rosário* zum Beispiel, 1535 in Vila Velha im Bundesstaat Espírito Santo nördlich von Rio de Janeiro erbaut, verfügt ebenso wie viele andere Gotteshäuser dieser Zeit über die typische Chorempore über dem Eingangportal. Damit lassen sich bereits erste Vermutungen anstellen, dass

7 Marcos Holler hat darauf hingewiesen, dass die Jesuiten in der portugiesischen Kolonie grundsätzlich weniger Freiheiten in ihrer Missionsarbeit genossen als im spanischen Teil Amerikas, was die dauerhafte Entwicklung und musikalische Prosperität von Missionsdörfern erschwerte bzw. verhinderte. Vgl. Marcos Holler, »Grundlagen jesuitischer Musikpraxis im kolonialen Brasilien«, in: *Die Musik- und Theaterpraxis im kolonialen Amerika. Grundlagen – Desiderate – Forschungsperspektiven*, hrsg. von Christian Storch, Sinzig 2014, S. 149–163: S. 160–161.

8 Ana Ruela Ramos de Assis Pacheco, *Construção de um Mundo Interior. Arquitetura franciscana em Portugal, Índia e Brasil (sécs. XVI–XVII)*, Diss. Universidade Coimbra 2013.

9 Vgl. António Manuel Nunes Pereira, *Die Kirchenbauten in Alt-Goa in der zweiten Hälfte des 16. und in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts. Zur Entstehung eines Sakralbautypus*, Diss. Rheinisch-Westfälische Technische Hochschule Aachen 2002, S. 86.

es hier zumindest chorisches Singen – ob homophon oder polyphon – gegeben hat.

Ein Teil der im Laufe des 16. Jahrhunderts entstandenen Kirchen Brasiliens ist allerdings aufgrund von Abriss, Verfall oder mehrfachen Umbauten in ihren Originalformen nicht mehr erhalten. Dies betrifft u. a. die Kirchen *Nossa Senhora da Vitória* (um 1534), *Santo Antônio Além do Carmo* (1594/95) und *Nossa Senhora do Ó* (vor 1587) sowie die von den ersten Jesuiten Brasiliens – Manuel da Nobrega, José de Anchieta und Antônio Vieira – errichtete *Igreja de Nossa Senhora da Ajuda* (1549) in Salvador da Bahia. Informationen zur polyphonen Musikpraxis¹⁰ in diesen Kirchen lassen sich, da Musikalien aus diesem Zeitraum ebenfalls absent sind, lediglich über Umwege beziehen, etwa über Bemerkungen zu musikalisch zelebrierten Messen in Missionarsbriefen oder Beschreibungen in Reiseberichten.

Konsultiert man unter dieser Zielsetzung zeitgenössische Reisebeschreibungen etwa von Hans Staden oder Ulrich Schmidl, so wird man schnell ernüchert: Für das europäische und deutsche Publikum der Renaissance schienen Berichte über kriegerische Indianerstämme und Anthropophagen wesentlich interessanter zu sein als die Etablierung europäischer Gesangstraditionen, weshalb sich in ihnen kaum Informationen hierzu finden lassen. Schmidl, der zwischen 1534 und 1554 als Landsknecht den südamerikanischen Kontinent bereiste und als Mitbegründer von Buenos Aires gilt, gibt lediglich an, dass in Espírito Santo »Christenn in der stat«¹¹ seien. Hans Staden, der zwischen 1549 und 1555 seine zweite Brasilienreise absolvierte, erwähnt im Bericht über seine neunmonatige Gefangenschaft bei den Tupi einige Details über vornehmlich indigene Musikpraktiken, an denen er teilhaben musste. Der einzige Verweis auf europäische Gesangstraditionen ist die Erwähnung eines geistlichen Liedes, zu dem er von den Indigenen aufgefordert worden war: »Darnach muste ich jnen singen / und ich sang Geystlichelieder /

10 Die architektonische Problematik betrifft auch die Frage nach vorhandenen Orgeln und deren Disposition. Die erste Organistenstelle Brasiliens wurde, soweit bis jetzt bekannt, im Jahr 1559 in der Kathedrale (Sé Primacial) von Salvador da Bahia eingerichtet. Bereits 1552 hatte Bischof Dom Pero Fernandes Sardinha – der erste Bischof Brasiliens – in einem Brief an den portugiesischen König Dom João III. um Zusendung einer Orgel gebeten. Vgl. Marco Aurelio Brescia, »Difusão e aclimação do órgão ibérico na América portuguesa entre os séculos XVI e XVIII«, in: *Revista eletrônica de musicologia* 14 (2010), http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMv14/08/difusao_e_aclimatacao.html (letzter Zugriff: 26.04.2018).

11 Valentin Langmantel (Hrsg.), *Ulrich Schmidels Reise nach Süd-Amerika in den Jahren 1534 bis 1554*, Tübingen 1889 (Bibliothek des Literarischen Vereins in Stuttgart 184), S. 110.

Da sollte ich jnen außlegen auff jre sprache / Da sagte ich / Ich habe von meinem Gott gesungen. Sie sagten mein Gott were ein unflat [...].«¹²

Auch Jean de Léry, ein französischer Calvinist, der in den 1550er Jahren in Brasilien weilte und zunächst auf der französischen Enklave Forte Coligny in der Nähe von Rio de Janeiro einige Wochen verbrachte, erwähnt in seiner *Histoire d'un voyage* lediglich, dass er und seine Begleiter den fünften Psalm gesungen hätten – einer der Bittpsalmen Davids, in dem der König Gottes Abneigung gegen »gottlos[e] Wesen«, »Ruhmredige«, »Lügner« und »Übeltäter« wiedergibt, um hernach, »in deiner Gerechtigkeit« geleitet, in Gottes »heilige[n] Tempel« zu gehen: »Denn du, Herr, segnest die Gerechten; du krönest sie mit Gnade wie mit einem Schilde.«¹³ Der Gehalt dieses Psalms lässt sich unschwer auf die koloniale Situation, in der portugiesische Konquistadoren tagtäglich mit »gottlosen« Indigenen kriegerisch aufeinandertrafen, wie de Léry im Folgenden eindrücklich beschreibt, anwenden. Weitere Informationen, etwa zur eventuellen musikalischen Ausstattung der zahlreich von ihm besuchten Gottesdienste, bleibt dieser leider schuldig. Die wenigen der brasilianischen Kolonie gewidmeten Reiseberichte des 16. Jahrhunderts beinhalten deshalb kaum Anhaltspunkte über eine mehrstimmige Kirchenmusikpraxis.

12 Hans Staden, *Warhaftig Historia unnd beschreibung einer Landtschafft der Wilden / Nacketen / Grimmigen Menschfresser Leuthen / in der Newenwelt America gelegen / vor und nach Christi geburt im Land zu Hessen unbekant & biß auff diese ij. nechstvergangene jar / Da sie Hans Staden von Homberg auß Hessen durch sein eygne erfahrung erkant / und jetzund durch den truck an tag gibt*, Frankfurt am Main 1556, Kapitel xxviii [S. 60].

13 Ps 5, 4–12. Vgl. außerdem Jean de Léry, *Historia der Schiffahrten Johannis Lerij / nach der Landtschafft Brasilien in America*, in: Dietrich de Bry, *Dritte Buch Americæ, Darinn Brasilia durch Johann Staden von Homberg auß Hessen / auß eigener erfahrung in Teutsch beschrieben. Item Historia der Schiffart Ioannis Lerij in Brasilien / welche er selbst publiciert hat / jetzt von Newen verteutsch / Durch Teucrium Annæum Priuatum, C. Vom Wilden unerhörtem wesen der Innwoner / von allerley frembden Gethieren und Gewächsen / sampt einem Colloquio, in der Wilden Sprach[.] Alles von newem mit künstlichen Figuren in Kupffer gestochen und an Tag geben / Durch Dieterich Bry von Lüttich / jetzt Burger zu Franckfurt am Mayn 1593*, Frankfurt am Main 1593, S. 105. Die französische Erstausgabe *Histoire d'un voyage faict en la terre du Bresil* erschien 1578 in La Rochelle. In die Musikgeschichte eingegangen ist de Lérys Reisebericht dennoch, da er eine der frühesten Notentranskriptionen eines kurzen und repetierten, einstimmigen Tupi-Gesangs in weißer Mensuralnotation enthält (in der deutschen Ausgabe auf S. 219). Zu einer Kritik an de Léry vgl. Gary Tomlinson, *The Singing of the New World. Indigenous Voice in the Era of European Contact*, Cambridge 2007, S. 100 und S. 106–107.

Missionarsbriefe

Anders sieht es hingegen bei Dokumenten missionarischer Provenienz aus. Insbesondere die Jesuiten, die ab 1549 unter Manuel da Nobrega ihre Missionsaktivitäten in Brasilien begannen, haben einen umfangreichen Quellenkorpus hinterlassen, aus dem sich zahlreiche Hinweise über die Pflege einer vokalpolyphonen Kirchenmusik gewinnen lassen. So erfahren wir beispielsweise von einer feierlichen Prozession der Laienbruderschaft »Kinder Jesu« unter der Führung von Pater Nobrega an Mariä Lichtmess (2. Februar 1553) in São Vicente, während der eine Messe gesungen wurde. Der Schreiber gibt an, dass diese Jungen die Messe sehr oft im »canto de órgão« (= mehrstimmiger Gesang) singen würden; die Indigenen würden diese Art des Gesangs besonders akzeptieren und sich freuen, alles hören zu können.¹⁴ An anderer Stelle erläutert Leite, dass die Laienbruderschaft über hervorragende Sänger verfügt haben muss, die sich aus dem Pater Leonardo Nunes (Gesang und Dirigat), dem Bruder António Rodrigues (Gesang, Dirigat und Flöte) sowie den Jungen der Bruderschaft und aus Lissabon herbeigeschafften Waisenkindern zusammensetzten.¹⁵

In einem Quatrimester-Brief des Jesuitenpaters António Blásquez in Bezug auf den Zeitraum September–Dezember 1556 beschreibt dieser ausführlich die musikalischen Aktivitäten in Rio Vermelho (heute Stadtteil von Salvador da Bahia). In Anwesenheit Pater Manuel da Nobregas, des Gouverneurs Duarte da Costa sowie eines Großteils der Einwohner der Stadt sei am 15. August 1556 (Mariä Himmelfahrt) eine »neue Messe« mit Flöten und mehrstimmigem Gesang gefeiert worden. Die indigenen Kinder seien dabei in »suas roupetinhas brancas« (»ihren weißen Kleiderchen«) erschienen, mit Blumengebinden an den Köpfen und Palmwedeln in den Händen. Die Pater hätten die Kinder schon an der Kirchentür erwartet, um dort mit ihnen den Katechismus »com toda a solenidade a festa que nós podemos« (»mit aller uns möglichen Festlichkeit«) abzuhalten. Hiernach sei die Taufe der Kinder vorbereitet worden, bei der diese zusammen mit den Patern Litaneien gesungen hätten. Es seien Tränen geflossen, da Gott sich der Kinder von »gente tão bruta e boçal« (»so groben und ungebildeten Leuten«) angenommen habe. Nach der Taufe gingen alle gemeinsam in die Kirche, das Te

14 Anonymer Brief eines Jesuiten an seine Brüder in Portugal vom 10. März 1553, in: *Monumenta Brasiliae*, hrsg. von Serafim Leite, Bd. 1: 1538–1553, Rom 1956 (Monumenta Historica Societatis Iesu a Patribus Eiusdem Societatis Edita 79; Monumenta Missionum Societatis Iesu X), S. 425–433: S. 431.

15 Vgl. Serafim Leite, »O primeiro embarque de órfãos para o Brasil: 7 de Janeiro de 1550«, in: *Brotéria* 17 (1933), S. 37–43. Über die Bedeutung portugiesischer Waisenknaben für die jesuitische Missions- und Musikpraxis in Brasilien vgl. außerdem Antonio Alexandre Bispo, *Grundlagen christlicher Musikkultur in der außereuropäischen Welt der Neuzeit. Der Raum des früheren portugiesischen Patronatsrechts*, Bd. 2, Rom 1988 (Musices Aptatio 1987/1988), S. 642–644.

Deum laudamus singend. Die ganze Feier habe – insbesondere, was die durch Pater Nobrega gesungene Messe angeht – auf alle anwesenden Indigenen und Portugiesen einen großen Eindruck gemacht. Es sei dies der Weg, Gott zuerst die indigenen Kinder nahezubringen, damit diese später »seus pays se vinhão a elle« (»ihre Eltern zu ihm kommen lassen«).¹⁶

Des Weiteren beschreibt Blásquez die Feierlichkeiten zur Einweihung der Kirche von Rio Vermelho im selben Zeitraum. Besonders bemerkenswert ist hierbei die Praxis des doppelchörigen Musizierens, unter Mitwirkung des Kapellmeisters der Kathedrale von Salvador:

Antes que ha benzesses, disemos as ladainhas repartidos em dous choros, porque para entr'ambos avia vozes suficientes. Logo se fez ao derredor da igreja, dizendo hos meninos huma cantigua, e respondeo o outro choro com as frautas, cousa que parecia muito bem [...].¹⁷

Wie Blásquez weiterhin berichtet, reiste im Oktober 1556 der mittlerweile zum Pater geweihte António Rodrigues nach einem längeren Aufenthalt aus Rio Vermelho ab, gemeinsam mit 70 Indigenen, darunter viele Kinder. Der Abschied wurde als Prozession inszeniert: Die Kinder wären, so Blásquez, aus ihren Häusern gekommen und hätten Kreuze in den Händen gehalten. Durch die ganze Stadt prozessierend, hätten sie Litaneien gesungen. Pater Rodrigues hätte die Jungen zudem noch dazu animiert, einige Gesänge in ihrer eigenen Sprache (»em sua lingua«) zu singen.¹⁸

Gerade Prozessionen spielten im missionarischen Alltag aller Orden eine wichtige Rolle für den Evangelisierungsauftrag, konnten die Missionare so nicht nur ihre Macht im öffentlichen Raum demonstrieren, sondern gerade auch der indigenen Bevölkerung die Pracht des christlichen Glaubens nahebringen, wie der Aufzug der Kinder in Rio Vermelho verdeutlicht. Nicht nur in Brasilien, auch in Asien zeigte sich die einheimische Bevölkerung offenbar regelmäßig beeindruckt von jesuitischen Prozessionen und ihrem allgemeinen Auftreten in der Öffentlich-

16 António Blásquez, »Letras quadrimestres de Setembro a Janeiro 1556 da Baya do Salvador para nosso P.^c Inácio«, in: *Monumenta Brasiliae*, hrsg. von Serafim Leite, Bd. 2: 1553–1558, Rom 1957 (Monumenta Historica Societatis Iesu a Patribus Eiusdem Societatis Edita 80; Monumenta Missionum Societatis Iesu XI), S. 345–356: S. 349–350.

17 »Vor der Einsegnung sangen wir wiederholt Litaneien in zwei Chören, weil wir für beide genügend Stimmen besaßen. Bald ging man in der Kirche herum; die Jungen sangen ein Lied, der andere Chor antwortete begleitet von Flöten; eine Sache, die sehr gut wirkte [...].« Ebda., S. 350–351.

18 Vgl. ebda., S. 353.

keit, zumindest wenn man den Missionarsbriefen Glauben schenken will.¹⁹ Die Jesuiten nutzten hierbei die akkommodative Methode der Infiltration: In den Prozessionen – aber auch in Theaterstücken bzw. geistlichen Spielen, den sogenannten autos²⁰ – wirkten in der Regel bereits Indigene mit, die »nach ihrer Art« – d. h. auf indigene Weise – gekleidet waren, tanzten und sangen, aber immer eingebunden waren in den Prozessionszug, um Außenstehende von der Offenheit und Güte der christlichen Missionare zu überzeugen und für die Evangelisierung zu werben.²¹

Der Topos »auf ihre Art« (»em seu modo«) geht, sofern von mehrstimmigen Aufführungskontexten die Rede ist, oft einher mit einer weiteren Formulierung, die typisch ist für Missionarsbriefe: Größere Festlichkeiten oder Messen, in denen polyphon gesungene Musik erklang, werden mit dem Attribut »wie in Portugal« oder »wie in Lissabon« versehen. Überliefert ist u. a. die Tauffeier in der Siedlung São Paulo in Bahia im Herbst 1562 mit einer mehrstimmigen Messe »com tão boa capella e tam bem fornecida de cantores, como se podera achar em qualquer das principais ygrejas de Lisboa«²². Während der Messe nahm der anwesende Bischof 161 Hochzeiten vor; vor der Messe fanden bereits 312 Taufen statt. Im Anschluss an das Hochamt prozessierten alle Neugetauften und Vermählten durch das Dorf.²³

19 Welche Dimensionen gerade die jesuitischen Prozessionen und Festlichkeiten einnehmen konnten, zeigt ein Blick in Pietro della Valles Beschreibung der Kanonisierungsfeier für Franz Xaver und Ignatius von Loyola, die vom 10. bis 17. Februar 1624 in Goa, der Hauptstadt des portugiesischen Estado da Índia, stattfand und zu der es mehrere Prozessionen, Gottesdienste und sogar Theateraufführungen gab. Vgl. Pietro della Valle, *Der Pilgram. Reiß-Beschreibung in die Orientalische Länder*, Bd. 4, Genf 1674, S. 143–145.

20 Vgl. hierzu ausführlich Dania Schüürmann, »Die Dämonen des Anchieta im kolonialen Jesuitentheater Brasiliens. Überlegungen zu performativen und transkulturellen Aspekten«, in: *Die Musik- und Theaterpraxis im kolonialen Amerika. Grundlagen – Desiderate – Forschungsperspektiven*, hrsg. von Christian Storch, Sinzig 2014, S. 165–180.

21 Eine weitere Strategie der Jesuiten war die Akkommodation, die Anpassung der Missionare an die kulturelle Umgebung: Nicht nur José de Anchieta übersetzte liturgische Texte in Tupi und ersetzte indigene Gottheiten durch christliche Symbole, um leichter Zugang zu den Indigenen zu erlangen. Vgl. einführend Paulo Castagna, »The Use of Music by the Jesuits in the Conversion of the Indigenous Peoples of Brazil«, in: *The Jesuits. Culture, Sciences, and the Arts, 1540–1773*, hrsg. von John O'Malley, Bd. 1, Toronto 1999, S. 641–658.

22 »mit einer derart guten Kapelle und bereitgestellten Sängern, wie man sie in jeder Hauptkirche Lissabons finden könne«. Brief von P. Leonardo do Vale an P. Gonçalo Vaz de Melo vom 12. Mai 1563, in: *Monumenta Brasiliae*, hrsg. von Serafim Leite, Bd. 4: 1563–1568, Rom 1960 (*Monumenta Historica Societatis Iesu a Patribus Eiusdem Societatis Edita 87; Monumenta Missionum Societatis Iesu XVII*), S. 3–22: S. 6.

23 Vgl. ebda.

Nicht verwunderlich ist zudem der Referenzpunkt Coimbra im Norden Portugals, wo im Laufe der 1540er Jahre das neugegründete Jesuitenkolleg so schnell an Personal und Schülern wuchs, dass es zu einem der größten Kollegien außerhalb Roms aufstieg.²⁴ In einem Brief an seine Mitbrüder in Coimbra schreibt Bruder Diogo Jácome im Juni 1551 aus São Vicente, dass die Messe in der neuen Igreja de Jesus am 1. Januar des Jahres »com toda a muziqua de canto d'orguão e frautas« gesungen worden sei, »como se lá [in Coimbra, Anm. d. Verf.] podera fazer«.²⁵

Vergleichsmomente wie diese begegnen uns in zahlreichen Missionarsbriefen über den gesamten Zeitraum des Bestehens der Jesuiten hinweg; in ihnen bemühen die Pater den qualitativen Abgleich mit europäischen Vorbildern, um die Qualität musikalischer Aufführungen zu illustrieren und nicht zuletzt das eigene missionarische Engagement zu legitimieren. Das Problem: Erstens sind zumindest die missionarischen Quellen problematisch hinsichtlich ihres in der Regel positiven Bildes, das sie vom Erfolg der Evangelisierungsbemühungen zeichnen und das wohl nur in seltenen Fällen ein authentisches Protokoll der tatsächlichen Begebenheiten wiedergibt.²⁶ Zweitens geht aus den Missionarsbriefen nicht hervor, um welches Repertoire es sich bei den gesungenen Messen, den Vespern, Litaneien, Psalmen oder Motetten gehandelt hat. Zu vermuten ist, so die Hypothese dieses Beitrags, dass die meisten kirchenmusikalischen Kompositionen während des 16. Jahrhunderts noch nicht in den einzelnen Gemeinden, Diözesen oder Kollegien geschrieben wurden, sondern dass man sich mit aus Portugal im-

24 Vgl. John O'Malley, *The First Jesuits*, Cambridge/Mass., London 1993, S. 202.

25 »mit gänzlich mehrstimmiger Musik und Flöten«, »wie man sie dort machen kann«. Brief von Diogo Jácome an seine Brüder in Coimbra vom Juni 1551, in: *Monumenta Brasiliae, hrsg. von Serafin Leite, Bd. 1: 1538–1553, Rom 1956 (Monumenta Historica Societatis Iesu a Patribus Eiusdem Societatis Edita 79; Monumenta Missionum Societatis Iesu X)*, S. 238–247: S. 246.

26 Wie erfolglos zweihundert Jahre portugiesisch-europäische Missionierung bspw. in Indien waren, zeigen die vielzitierten Beschreibungen von Bartholomäus Ziegenbalg und Christian Sartorius aus Tranquebar, nach denen es äußerst mühsam gewesen sei, den indigenen Kindern diatonische Leitern zu vermitteln. Vgl. Johann Anton Sartorius, »An den Editorem«, in: *Der Königl. Dänischen Missionarien aus Ost-Indien eingesandter Ausführlichen Berichten, Dritter Theil*, hrsg. von Gotthilf August Francke, Halle 1735, S. 673–674. Freilich lässt sich Indien, das aus politischen Gründen nie vollständig unter portugiesische Kontrolle geriet, nicht mit Brasilien vergleichen. Allerdings berichteten zuvor auch hier die jesuitischen Missionarsbriefe in der Regel positiv von den Evangelisierungserfolgen. Aus den konträren Beschreibungen zwischen Jesuiten und Herrnhutern lässt sich deshalb auch eine unterschiedliche Strategie hinsichtlich der Werbung um weitere finanzielle und personelle Unterstützung erkennen: Die Jesuiten zeichneten ein erfolgreiches Bild der Missionierung, das es zu verfestigen galt; Sartorius und Ziegenbalg hingegen zeigten die Schwierigkeiten der Missionsarbeit auf, um damit ihre Anwesenheit und Arbeit zu rechtfertigen.

portierten Chorbüchern und sonstigen Noten abhalf, die dann vor Ort kopiert wurden.

Einen Hinweis auf die Validität dieser Hypothese bietet allerdings kein Jesuit aus Brasilien oder Spanisch-Amerika, sondern Afonso Martins, der Vikar von Malakka, der bereits im Jahr 1514 in einem Brief an den portugiesischen König Emanuel um die Zusendung von Chorbüchern bittet.²⁷ Im Laufe der Jahrhunderte wird sich, wie wir am Beispiel zahlreicher erhaltener Notenbestände aus dem spanischen Teil Lateinamerikas wissen, diese Praxis zugunsten vor Ort komponierter Kirchenmusik – ob in den städtischen Kirchen und Kathedralen oder den Missionsdörfern – wandeln.

Portugal als Referenzrahmen

Die Frage ist, welche Kompositionen von wo aus ihren Weg von Portugal und Europa nach Brasilien gefunden haben könnten. Eine eindeutige Antwort hierauf ist problematisch, eigentlich unmöglich, obwohl zahlreiche Indizien etwa in Betreff des architektonischen Stils von Kirchen, der engen Bezugspunkte zwischen den Überseemissionaren und den Kollegien, Kirchen und Klöstern in Portugal wie auch des Inhalts zahlreicher Missionarsbriefe die große Breite eines möglichen vokalpolyphonen Repertoires zumindest ein wenig eingrenzen. Es sei deshalb versucht, über den Referenzrahmen Portugal im Allgemeinen und vier damalige kulturelle Zentren des Landes im Besonderen einige Überlegungen zu diesem in Brasilien potentiell verfügbaren Repertoire anzustellen.

Die Musikgeschichte Portugals ist für das 16. und 17. Jahrhundert eng verknüpft mit vier Städten: Lissabon als das weltliche Zentrum mit Sitz des Königs, von dem aus der größte Teil der Überseefahrten ausging und von wo aus Waisenkinder zur musikalischen Missionierung indigener Kinder nach Amerika und Asien verschifft wurden, Porto als das logistische Zentrum im Norden des Landes sowie zwei intellektuelle, kulturelle und nicht zuletzt jesuitische Zentren: Coimbra und Évora.²⁸ In Coimbra befanden sich, wie bereits erwähnt, das größte Jesuitenkolleg Europas außerhalb Roms und zudem die Universidade de Coimbra mit seinem von Jesuiten begründeten »Collegio das Artes«. Es dürfte deshalb kein Zufall sein, dass Manuel da Nobrega und José de Anchieta – die beiden wichtigsten jesuitischen Missionare im Brasilien des 16. Jahrhunderts – genau hier studiert hatten.

Neben der Universität und dem Jesuitenkolleg verfügte Coimbra zu dieser Zeit über ein kulturell florierendes Kloster namens Santa Cruz, das zwischen

²⁷ Vgl. Bispo, *Grundlagen christlicher Musikkultur* (wie Anm. 15), Bd. 2, S. 559–560.

²⁸ Vgl. José Augusto Alegria, *O colégio dos moços do coro da Sé de Évora*, Lissabon 1997; Ders., *História da escola de música da Sé de Évora*, Lissabon 1973 und Ernesto Gonçalves de Pinho, *Santa Cruz de Coimbra. Centro de actividade musical nos séculos XVI e XVII*, Lissabon 1981.

1545 und 1572 unter der Patronage des kunstliebenden Bischofs von Coimbra, João Soares, stand und über einen eigenen Kapellmeister namens D. Francisco de Santa Maria verfügte, der von 1559 bis zu seinem Tod 1597 dort wirkte.²⁹ Ein Großteil der über 30 Domherren, die seinerzeit dort tätig waren, muss musikalisch gebildet gewesen sein. Vom Domherr Pedro de Cristo beispielsweise sind in der Universitätsbibliothek von Coimbra weit über 100 Kompositionen überliefert, darunter zahlreiche vierstimmige Halleluja-, Laudate Pueri- und Dixit Dominus-Vertonungen, ein achtstimmiges Ave Maria, mehrere Magnificats zu vier und acht Stimmen, ein je vierstimmiges Stabat Mater und Te Deum sowie 15 Gründonnerstags- und Karfreitagsresponsorien, neben zahlreichen weiteren, zum größten Teil vierstimmigen Kompositionen.³⁰

Enthalten sind diese Werke in mehreren Chorbüchern, die aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts aus der Provenienz von Santa Cruz stammen. Diese sind in ihrer Zusammenstellung zum Teil äußerst heterogen: Beinhaltet beispielsweise Ms. M 9 von ca. 1550 6 Messen, 4 Antiphonen, 2 Magnificats, 10 Hallelujas, 2 Responsorien, 1 Hymnus, 1 Te Deum, 3 Lamentationen, 1 Benedicamus Domino und 10 Motetten, so weist das Chorbuch Ms. M 48, das zwischen 1550 und 1559 angelegt wurde, lediglich 4 Messenexzerpte auf, dafür aber 49 Motetten, 10 franko-flämische weltliche und 11 instrumentale Werke.³¹ Die Heterogenität und Bandbreite der Coimbraer Chorbücher verweist auf unterschiedliche liturgische Anwendungs- und Aufführungskontexte, wie sie auch in der Kolonie Brasilien das musikalische Kirchenjahr bestimmt haben dürften. Ob eines der Chorbücher von Santa Cruz aus seinen Weg in eine der brasilianischen Gemeinden gefunden hat, ist bislang unbekannt, aber nicht auszuschließen. Erhärtet wird der Verdacht dadurch, dass D. Francisco de Santa Maria in seiner Funktion als Kapellmeister an Santa Cruz ab 1559 bis zu seinem Tod 1597 eng mit dem Jesuitenkolleg zusammenarbeitete und für die alljährlichen Theateraufführungen des Öfteren Tragödienchöre lieferte.³² Zudem gab es in Coimbra, so Rees, zu jener Zeit lediglich eine weitere musikalische Institution in der Stadt, nämlich die

29 In Ms. M. 3 ist eine vierstimmige *Missa o beata Maria des Kapellmeisters* enthalten. Vgl. Cristina Urchueguía, *Mehrstimmige Messen in Quellen aus Spanien, Portugal und Lateinamerika, ca. 1490–1630. Drucke, Handschriften und verlorene Quellen*, München 2005, S. 227–228.

30 Vgl. Robert Stevenson (Hrsg.), *Portugaliae Musica XXIX: Villancicos portugueses*, Lissabon 1976, S. XVIII sowie Owen Rees, *Polyphony in Portugal c. 1530–c. 1620. Sources from the monastery of Santa Cruz, Coimbra*, New York und London 1995 (Outstanding dissertations in music from British universities), S. 151–153.

31 Vgl. Urchueguía, *Mehrstimmige Messen* (wie Anm. 29), S. 229–230 und S. 234.

32 Vgl. Margarida Miranda, »Música para o teatro humanístico em Portugal: Dom Francisco de Santa Maria, Miguel Venegas S. I. e o Colégio das Artes de Coimbra (1559–1562)«, in: *Humanitas* 55 (2005), S. 315–340: S. 322–323.

Universitätskapelle, die allerdings für größer besetzte Aufführungen personell zu schlecht ausgestattet war.³³

Wenn Diogo Jácome aus São Vicente im Jahr 1551 schreibt, dass eine mehrstimmig gesungene und von Flöten begleitete Messe genauso prachtvoll geklungen habe wie in Coimbra, so ist zu vermuten, dass sich dieser Vergleich auf die Musizierpraxis in Santa Cruz oder auf ein Engagement der Klosterkapelle im Jesuitenkolleg bezieht, ungeachtet der Tatsache, dass D. Francisco de Santa Maria erst acht Jahre später zum Kapellmeister berufen wurde.

Eine weitere Eigenschaft der Chorbücher von Coimbra ist, dass in ihnen nicht nur Werke von Komponisten aus Coimbra selbst oder aus Nordportugal, also Porto oder Braga, enthalten sind, sondern ebenso von Musikern aus Lissabon oder Évora aus Südportugal wie Manuel Mendes (ca. 1547–1605), Manuel Cardoso (1566–1650), Duarte Lobo (ca. 1565–1646) oder Filipe de Magalhães (ca. 1571–1652). So taucht beispielsweise Mendes im Chorbuch Coimbra Ms. M 36 mit einem vierstimmigen Alleluja auf, zudem in Chorbüchern in Arouca bei Porto; der in Lissabon geborene und im spanischen Malaga wirkende Komponist Gonçalo Mendes Saldanha (ca. 1580 – ca. 1645) ist mit mehrstimmigen Werken im Chorbuch Coimbra Ms. M. 54 sowie in Évora vertreten.

Wenn demnach über bestimmte, zum gegenwärtigen Zeitpunkt noch weitgehend unerschlossene Transferwege Musik von Mendes oder Saldanha in mehrere Chorbücher in ganz Portugal gelangt ist, so liegt die Vermutung nahe, dass zum einen deren Werke möglicherweise auch in Brasilien rezipiert worden sind und dass zum anderen die Vielschichtigkeit portugiesischer Chorbücher – die für Coimbra gemachten Beobachtungen lassen sich ohne Weiteres auf Chorbücher aus Braga, Lissabon oder Évora übertragen – ein Charakteristikum dieser Zeit war, das seinen Widerhall auch in der brasilianischen Kolonie gefunden haben muss. D. h. in Portugal selbst gab es offenbar kaum regionale Einfärbungen in der Konzeption von Chorbüchern; die Kompilation richtete sich nach den liturgischen Bedürfnissen der Gemeinden und Klöster. Damit ist zu schlussfolgern, dass etwaige exportierte Chorbücher nach Rio de Janeiro, Salvador da Bahia, São Vicente oder São Paulo eine ähnliche Struktur aufwiesen wie beispielsweise diejenigen aus dem Kloster Santa Cruz in Coimbra, in denen eine große Bandbreite an portugiesischen, spanischen – so z. B. Cristóbal de Morales, der zudem in Chorbüchern in Porto erscheint –, anonymen, aber auch internationalen Komponisten wie Nicolas Gombert, Jean Richafort oder Giovanni Pierluigi da Palestrina, der u. a. in Chorbuch Ms. M 44 (ca. 1580) mit zwei vierstimmigen Messen auftaucht, vorhanden ist.³⁴

Gerade der enge musikalische Austausch zwischen Portugal und Spanien im 16. und 17. Jahrhundert, verstärkt noch durch die staatliche Personalunion zwi-

33 Vgl. Rees, *Polyphony in Portugal* (wie Anm. 30), S. 123.

34 Vgl. Urchueguía, *Mehrstimmige Messen* (wie Anm. 29), S. 234–235.

schen 1580 und 1640, bewirkte auch eine Präsenz spanischer Komponisten in portugiesischen Chorbüchern und umgekehrt, so dass eine spezifischere Eingrenzung auf bestimmte Musiker, deren liturgische Werke ihren Weg nach Brasilien gefunden haben könnten, kaum möglich zu sein scheint, zumal sich Werke portugiesischer Komponisten auch in Archiven und Bibliotheken lateinamerikanischer Städte befinden, die ehemals unter spanischer Krone standen.

Musikalische Wege in die Neue Welt

Dass ein solcher Transfer, basierend auf dem musikalischen Austausch zwischen Portugal und Spanien, in die Neue Welt stattgefunden hat, belegt u. a. die Präsenz zahlreicher Notenabschriften portugiesischer oder in Portugal geborener, aber später in Spanien wirkender Komponisten im Kathedralarchiv von Puebla, Mexiko: Manuel Mendes, Gonçalo Mendes Saldanho, Francisco de Santiago (1578–1644) oder auch Manuel de Tavares (ca. 1585–1638), um nur einige zu nennen. Saldanhos und de Santiagos Kompositionen fanden zudem ihren Weg nach Bogotá, Kolumbien. Einige Villancicos von Francisco de Santiago, der ab 1617 in Sevilla wirkte, sind darüber hinaus in Mexiko-Stadt überliefert.³⁵

Ein wesentlich weitere Verbreitung zumindest im spanisch beherrschten Teil Lateinamerikas fanden allerdings Villancicos und liturgische Werke von Frei Manuel Correa (geb. um 1600) und Gaspar Fernandes (1566–1629). Correa, gebürtig aus Lissabon und seit 1650 Kapellmeister im spanischen Saragossa, ist in Archiven und Bibliotheken in Bogotá, Cuzco (Peru), Guatemala-Stadt (Guatemala) und Buenos Aires (Argentinien) vertreten; die Präsenz seiner Kompositionen erstreckt sich somit fast über den gesamten südamerikanischen Kontinent und lässt weitere Fundorte vermuten. Bemerkenswert ist zudem, dass der portugiesische König D. João IV., der ab 1640 das erneut eigenständige Portugal führte, zahlreiche Abschriften von Correas Kompositionen beauftragte, um sie in seine Sammlung am Hof zu Lissabon aufzunehmen.³⁶

Gaspar Fernandes, vermutlich aus Évora, hingegen wurde 1599 als Organist und Orgelprüfer an der Kathedrale zu Guatemala-Stadt unter Vertrag genommen und 1602 zum Kapellmeister befördert; er trug also in persona zum Transfer zwischen Portugal und der Neuen Welt – wenn auch nicht nach Brasilien – bei. Von hier aus gelangte er im Jahr 1606 als Kapellmeister nach Puebla, von wo seine Kompositionen in Abschriften auch nach Oaxaca und Mexiko-Stadt gelangten. Das Besondere an einem in der Kathedrale von Oaxaca überlieferten, allerdings aus Puebla stammenden Codex mit Werken ausschließlich von Fernandes sind die darin enthaltenen Villancicos mit Texten in indigenen und afrikani-

35 Vgl. Robert Stevenson (Hrsg.), *Portugaliae Musica XXXVII: Antologia de polifonia portuguesa, 1490–1680*, Lissabon 1982, S. XIV–XXI.

36 Vgl. Stevenson, *Portugaliae Musica XXIX* (wie *Anm.* 30), S. XV–XVIII.

schen Sprachen, was diesen zu einer der frühesten Quellen für die Entwicklung des afrikanisch-amerikanischen Kulturtransfers macht. Zudem enthält der Codex portugiesisch-sprachige Villancicos, die, so vermutet Stevenson, vor allem für die zu jener Zeit zahlreich in Puebla lebenden Portugiesen bestimmt gewesen sein müssen.³⁷ Nicht auszuschließen ist deshalb, dass von hier aus einige dieser mit portugiesischem Text unterlegten Kompositionen ihren Weg auch nach Brasilien gefunden haben.

Neben der Überlieferung von Notenabschriften und der Präsenz portugiesischer Komponisten in Lateinamerika spielte seit Mitte des 16. Jahrhunderts auch der Musikdruck eine nicht unbedeutende Rolle beim Transfer von Musikalien von der iberischen Halbinsel in die Neue Welt. Wie María Gembero Ustárroz für den spanischen Raum untersucht hat, sind zahlreiche Drucke des 16. und frühen 17. Jahrhunderts in Bibliotheken und Archiven in Lateinamerika überliefert.³⁸ Dass hierzu auch einige Werksammlungen nicht-spanischer Komponisten – etwa Palestrinas *Hymni totius anni* (Venedig 1589) in Bogotá, Orlando di Lassos posthum veröffentlichtes *Magnum opus musicum Orlandi di Lasso* (München 1604) in Lima oder Philippe de Montes *Missa ad modulum Benedicta es sex vocum* (Antwerpen 1579) in Cuzco – gehören, unterstützt die Beobachtungen, die bereits in Bezug auf die Chorbücher in Coimbra gemacht wurden: Das vokalpolyphone Repertoire in Portugal und im spanischen Kolonialreich bestand zum Großteil aus Werken einheimischer Komponisten, in der Regel den Kapellmeistern am jeweiligen Ort, aber auch aus ausgewählten Kompositionen internationaler Musiker.

Die Bandbreite der Verlagsorte verweist zudem auf einen sich ausprägenden Musikalienmarkt innerhalb Europas, der allerdings, was die Überlieferung in Lateinamerika betrifft, von venezianischen Verlagshäusern dominiert war: Von den 59 Drucken, die Gembero Ustárroz untersucht hat, wurden 27 in Venedig publiziert; lediglich 18 stammen aus Spanien und nur zwei aus Portugal. Demgegenüber scheint die Anzahl von drei in Mexiko gedruckten Musikalien ebenfalls marginal. Tatsächlich aber weisen diese Drucke mehrere auch für den vorliegenden Beitrag relevante Merkmale auf. Zunächst zeigen die Publikationsdaten der drei Drucke – 1563, 1572 und 1604 –, dass es zumindest in Mexiko bereits seit der

37 Vgl. ebda., S. LX–LXXIV. Zum Codex Oaxaca vgl. außerdem Aurelio Tello, *Archivo musical de la Catedral de Oaxaca*, Mexiko-Stadt 1990 sowie ders. (Hrsg.), *Cancionero musical de Gaspar Fernandes*, Havanna 1999. Zwei Villancicos von Gaspar Fernandes sind kürzlich neu ediert und publiziert worden: *Ximoloyalí siñola tlaticpan*, in aztekischer Sprache zu 5 Stimmen, sowie *Pois con tanta graça*, auf Portugiesisch zu 6 Stimmen, in: *Humor, pericia y devoción: villancicos en la Nueva España*, hrsg. von dems., Mexiko-Stadt 2013, S. 99–103 bzw. S. 104–112.

38 Vgl. María Gembero Ustárroz, »Circulación de libros de música entre España y América (1492–1650): notas para su estudio«, in: *Early Music Printing and Publishing in the Iberian World*, hrsg. von Iain Fenlon und Tess Knighton, Kassel 2006 (DeMusica 11), S. 147–179.

Mitte des 16. Jahrhunderts die Möglichkeit des Notendrucks gab. Darüber hinaus verweisen die Fundorte auf eine Problematik, die ebenso für Brasilien gilt, denn die heutigen Aufenthaltsorte dieser Musikalien sind nicht zwangsläufig mit den Entstehungs- oder Rezeptionsräumen eines bestimmten musikalischen Repertoires gleichzusetzen. So befinden sich zwar das 1563 in Mexiko-Stadt publizierte *Psalterium chorale secundum consuetudinem Sancti Dominici* in San Miguel Acatán in Guatemala und ein 1572 in Mexiko-Stadt gedrucktes Graduale Dominicale in der Biblioteca Nacional ebendort. Die 1604 ebenfalls in Mexiko-Stadt gedruckten *Quatuor Passiones* von Juan Navarro (ca. 1550–ca. 1610), die sich heute in Santiago de Chile befinden, allerdings wurden, so Gembero Ustárroz, erst um 1900 von José Toribio Medina aus Mexiko-Stadt mitgebracht.³⁹

Sie stehen damit stellvertretend für einen Großteil der in der Biblioteca Nacional von Rio de Janeiro erhaltenen Drucke, Hand- und musiktheoretischen Schriften, die aus dem 15. bis 18. Jahrhundert stammen, allerdings erst im Zuge der Flucht des portugiesischen Königs João VI. im Jahr 1807 nach Rio de Janeiro gelangten und bei dessen Rückkehr nach Portugal im Jahr 1821 zurückgelassen wurden. Dies betrifft insbesondere die frühesten in Lateinamerika erhaltenen Drucke aus dem 15. Jahrhundert, das *Missale Romanum* (Venedig 1485) und das *Missale secundum* (Lissabon 1498), sowie die in Rom angefertigte Handschrift Cofre 18 von 1486.⁴⁰ Aber auch die von Gembero Ustárroz angegebenen gedruckten musiktheoretischen Abhandlungen, etwa von Gioseffo Zarlino, Giovanni Maria Artusi oder Pedro Thalesio, spiegeln in erster Linie die Musikrezeption und die Bedeutung dieser Theoretiker in Portugal selbst wieder denn in Brasilien. Betrachtet man allerdings, wie es für den spanischen Teil Lateinamerikas in Bezug auf Spanien offenkundig ist, das liturgische Musikleben Brasiliens des 16. und frühen 17. Jahrhunderts als ein Spiegelbild desjenigen in Portugal, so besitzen Schriften wie Thalesios *Arte de canto chão, com huma breve instrução pera os sacerdotes, diaconos, subdiaconos & moços do coro, conforme ao uso romano* ([Die Kunst des Cantus planus, mit einer kurzen Einführung für Priester, Diakone, Subdiakone und Chorjungen, im Einklang mit dem römischen Gebrauch], Coimbra 1618) für eine Rekonstruktion der homophonen und polyphonen Musikpraxis in der portugiesischen Kolonie durchaus Relevanz.

Im vorliegenden Beitrag wurde versucht, Möglichkeiten und Grenzen einer Erforschung der Kirchenmusikgeschichte Brasiliens des 16. und frühen 17. Jahrhunderts aufzuzeigen. Zahlreiche Indizien legen nahe, dass bereits sehr früh eine ähnlich reiche Vokalpolyphonie praktiziert wurde wie im Mutterland Portugal. Die hier aufgeworfenen Verweise auf die Architektur, auf Missionarsbriefe mit

39 Vgl. ebda., S. 173.

40 Vgl. Robert Stevenson, *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*, Washington 1970, S. 259–261.

Überlegungen zum Transfer vokalpolyphoner Musik aus Portugal nach Brasilien

dem gängigen Topos »wie in ...«, auf die Anstellung von Kapellmeistern in den städtischen Kathedralen, auf die Chorbücher aus Coimbra und die enge Beziehung der Jesuiten zwischen den kulturellen Hochburgen Portugals und dem brasilianischen Missionsgebiet wie auch ein Verweis auf die Zirkulation von handschriftlichen und gedruckten Musikalien im Kolonialreich Spanien als möglicher Referenzpunkt für eine ähnliche Entwicklung im portugiesischen Einflussgebiet grenzen den Forschungsgegenstand zudem insoweit ein, als sie die Eckdaten einer letztlich nicht eindeutig rekonstruierbaren Geschichte der *Música erudita* mit einem bestimmbareren Repertoire bilden. Ungeachtet all der aufgeworfenen Probleme und Hindernisse lässt sich jedoch eine hohe Wahrscheinlichkeit bestimmter Stile, Gattungen und Transferwege formulieren, deren endgültige Verifizierung bis heute aussteht.