

Barbara Alge

Kolonialmusik aus Minas Gerais als Ideologem

Beitrag zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung Halle/Saale 2015 –
»Musikwissenschaft: die Teildisziplinen im Dialog«

Veröffentlicht unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-NC-ND 4.0
© 2016 | Schott Music GmbH & Co. KG

gfm
GESELLSCHAFT FÜR
MUSIKFORSCHUNG

Barbara Alge

Kolonialmusik aus Minas Gerais als Ideologem

Im Jahre 1946 veröffentlichte Francisco Curt Lange (1903–1997) einen Artikel unter dem Titel »La música en Minas Gerais: un informe preliminar« (»Die Musik in Minas Gerais: ein einleitender Bericht«) im *Boletín Latino Americano de Música*.¹ Darin berichtet er von einem reichen Musikleben im heutigen brasilianischen Bundesstaat Minas Gerais, das auf die Zeit des Goldrauchs in Minas Gerais im 18. Jahrhundert zurückgeht. Zu dieser Zeit, nämlich von 1500 bis 1822, befand sich Brasilien unter portugiesischer Kolonialherrschaft. Langes Beobachtungen basieren auf einer Auswertung von historischen Dokumenten, die er während seines Aufenthalts in Minas Gerais 1944 gesammelt hat, darunter Manuskripte und Einträge zu Festaangaben. Neben Hinweisen auf Instrumente sind in solchen Dokumenten Namen hinterlassen, aus denen Lange durch Nachforschungen schließen konnte, dass viele der – ausschließlich männlichen – Musiker und Komponisten im kolonialen Minas Gerais gemischt europäisch-afrikanischer Abstammung, sogenannte *mulatos*, waren. Ferner berichtet Lange von Kopien europäischer Komponisten, die sich in Archiven von Kirchen und *bandas de música* (Blasmusikkapellen) neben Manuskripten lokaler Kompositionen befinden, darunter Kompositionen von Haydn, Mozart, Beethoven, Boccherini und Pleyel. Auch soll es einen Hinweis auf die Verwendung eines Cembalos in einem Fest in Minas Gerais für 1739 geben. Lange illustriert den Text mit Abbildungen von Kirchen und anderen Gebäuden im Kolonialstil. Mit »Musik aus Minas Gerais« bezieht sich Lange ausschließlich auf liturgische Musik im Stile europäischer Kunstmusik, die von Kirchenchören und Musikgruppen (sogenannten *orquestras* und *bandas de música*) praktiziert wird.

Eine solche Musik erklingt auch heute noch im Rahmen katholischer Feste und im Konzertkontext in Minas Gerais. Während es im vernakulären, also lokal gewachsenen, Kontext meist nicht notwendig ist, diese Musik zu etikettieren, werden für den Konzertkontext Etiketten wie »música barroca«, »música colonial« oder »música mineira« geschaffen. So interpretiert beispielsweise das 2013 an der Universidade Estadual de Minas Gerais gegründete Orquestra Minas Barroca aus Belo Horizonte Werke von Komponisten aus dem 18. und 19. Jahrhundert aus Minas Gerais neben Werken europäischer Barockkomponisten wie Antonio Vivaldi.² Anlässlich des 200. Todestages des Skulpteurs Aleijadinho aus Minas Gerais fand am 31. August 2014 unter anderem ein Cembalo-Konzert mit dem Titel »O Nosso Barroco Mineiro« (»Unser Barock aus Minas Gerais«) in einer Kirche in der Stadt Uberlândia in Minas Gerais statt. Die Stadt Juíz de Fora ist in Minas Gerais bekannt für das Festival Internacional de Música Colonial Brasileira e Música Antiga (Internationales Festival brasilianischer Kolonialmusik und Alter Musik), und auch in bekannteren Kolonialstädten wie Ouro Preto, Mariana oder Diamantina wird mit Konzerten geworben, in denen sogenannte »Kolonialmusik aus Minas Gerais« (»música colonial mineira«) erklingt. Das wohl bekannteste musikalische Ensemble, das sich der Interpretation kolonialer Musik aus Minas Gerais verschrieben hat, ist das Orquestra Ribeiro Bastos aus der Stadt São João del Rei, dessen Wirken als sogenannte *companhia de música* (Musikkompagnie) schon auf die Zeit vor 1846 datiert werden kann.³

¹ Francisco Curt Lange, »La Música en Minas Gerais: un informe preliminar«, in: *Boletín Latino-Americano de Música* 6/6, Teil 1, Rio de Janeiro 1946, S. 408–494.

² Webseite des Orquestra Minas Barroca; <https://www.facebook.com/OrquestraMinasBarroca> (aufgerufen am 13.4.2016).

³ Orquestra Ribeiro Bastos unter der Leitung von José Maria Neves, *Missa a Cinco Vozes* (komponiert von Antônio dos Santos Cunha), LP, Rio de Janeiro: Funarte, Fundação Roberto Marinho, 1981. Auf folgender Webseite wird das Orquestra Ribeiro Bastos mit dem Etikett »música barroca« assoziiert: <http://diretodesaojoaodelrei.blogspot.de/2012/08/does-jose-marias-enobreceram-grandiosa.html> (aufgerufen am 28.3.2016).

In diesem Beitrag untersuche ich die sogenannte »música colonial mineira« (Kolonialmusik aus Minas Gerais) als Ideologem. Dabei beziehe ich mich mit »Ideologem« einerseits auf ein Phänomen, das ideologische Inhalte oder Bedeutungsschichten besitzt, also als Bedeutung »tragendes« oder »vermittelndes« Medium, das bestimmte Wertvorstellungen bewirbt und den Machtanspruch bestimmter sozialer Gruppen unterstützt. Gleichzeitig diskutiere ich diese Musik als Element einer komplexeren Ideologie, und zwar der Vorstellung einer regionalen Identität des größten Bundesstaates Brasiliens: Minas Gerais. Ich zeige, wie dieser Musik in einem bestimmten kulturellen Kontext die Vermittlung bestimmter Ideologien zugeschrieben werden kann. Etikette wie »música barroca«, »música mineira«, »música colonial« und die Assoziation dieser Musik mit *mulato* Komponisten diskutiere ich als Bedeutungsschichten. Inwieweit diese Bedeutungsschichten auf die Forschungen von Lange zurückzuführen sind – wie unter anderem der brasilianische Musikwissenschaftler Paulo Castagna behauptet – ist ebenfalls Gegenstand der Diskussion.⁴

Musikleben im kolonialen Minas Gerais

Nach dem ersten Goldfund in Minas Gerais um 1690 strömten Menschen aus Brasilien, vor allem aus São Paulo und Bahia, und auch aus Europa, vor allem Portugal, in diese Region. Aus West- und Zentralafrika, und zum Teil über Bahia, wurden Sklaven zur Arbeit in den Minen gebracht. In kürzester Zeit entstanden Ballungsräume, die zu kleinen Städten anwuchsen. Von den 300.000 Einwohnerinnen und Einwohnern in Minas Gerais im Jahr 1776 waren über 50% afrikanischer Herkunft, der Rest setzte sich aus Europäerinnen und Europäern und sogenannten *pardo*⁵ Mischlingen zum gleichen Anteil zusammen.⁶ Schon um 1740 gab es mehr *mulatos* in Minas Gerais als sogenannte *brancos* (Weisse). Die Gesellschaft war nach Klassen eingeteilt und diese Einteilung richtete sich in erster Linie nach der Nähe zur Sklaverei, nach Familienabstammung und wirtschaftlicher Situation, und erst an zweiter Stelle nach Hautfarbe.⁷

Lange, der 1903 als Franz Kurt Lange in Eilenburg in Deutschland geboren und 1923 nach Lateinamerika übersiedelt war, glaubte fest daran, dass der Reichtum durch den Goldrausch in Minas Gerais nebst prunkvollen religiösen Bauten und einem Anstieg der Künste auch in der Musik seinen Ausdruck erfahren haben musste. Dies motivierte ihn zu Nachforschungen in Lokalarchiven in Minas Gerais in den 1940ern. Er suchte nach Hinweisen auf eine Kultur europäischer Kunstmusik im kolonialen Minas Gerais. Seine Vermutung wurde schließlich durch musikalische Manuskripte und andere historische Dokumente in Lokalarchiven von religiösen Bruderschaften und Blasmusikkapellen bestätigt.

Religiöse Bruderschaften, sogenannte *irmandades*, bestimmten im kolonialen Minas Gerais das soziale und religiöse Leben – auch das musikalische. In ihrem Auftrag wurde Musik für prunkvolle Feste anlässlich von religiösen Festtagen und Feiern des portugiesischen Königshauses komponiert und interpretiert. Im Auftrag der Bruderschaften und auch für die Senatskammern (*senados da câmara*), die ebenfalls bestimmte Feste ausrichteten, arbeiteten sogenannte Musik- und Kapellmeister (*mestres de música*). In ihrer Zuständigkeit lag die Organisation von musikalischen Ensembles (*companhias de música*). Musiker mit Lizenzen für

⁴ Paulo Castagna, *O Estilo Antigo na Prática Musical Religiosa Paulista e Mineira dos Séculos XVIII e XIX*, 3 Bände, Dissertation, Universität São Paulo 2000, S. 69f.

⁵ Der Terminus »preto« (»schwarz«) wurde für Menschen mit Nähe zur Sklaverei verwendet, während sich »mulato« auf Sklaven europäisch-afrikanischer Abstammung bezog. Als »pardos« wurden freie Menschen gemischt ethnischer Herkunft bezeichnet und dieser Terminus war weniger negativ behaftet als »mulato« (Aldo Leoni, »Historiografia musical e hibridação racial«, in: *Revista Brasileira de Música* 23/2, Escola de Música, Universidade Federal Rio de Janeiro 2010, S. 95–116, hier: S. 102).

⁶ Kenneth Maxwell, *Conflicts and Conspiracies. Brazil and Portugal 1750–1808*, 1974, New York u. a. 2004, S. 86.

⁷ Suzel Ana Reily, »The »Musical Human« and Colonial Encounters in Minas Gerais«, in: *Samus. South African Music Studies* 29 (2009), S. 60–79, hier: S. 65.

die professionelle Musikausübung (*licenças*) wurden für so wenig Geld als möglich in einer Auktion (*arrematação*) gewonnen.⁸ Ferner gehörten zu den Aufgaben der *mestres de música* das Anfertigen von Kompositionen für bestimmte Festtage im Auftrag der Bruderschaften und der Senatskammern, und auch der Musikunterricht lag in ihrer Verantwortung. Lange schätzt die Zahl der professionellen Musiker im 18. Jahrhundert in Minas Gerais auf 1.000.⁹ Allein in der Stadt Vila Rica (heutiges Ouro Preto) sollen zwischen 1712 und 1817 rund 205 Musiker aktiv gewesen sein.¹⁰

Institutionalisierte Musikgruppen, sogenannte *orquestras*, entstanden in Minas Gerais erst Mitte des 19. Jahrhunderts. Für die Stadt São João del Rei soll es Hinweise auf eine *companhia de música* geben, die 1776 gegründet wurde und aus vierstimmigem kleinen Chor sowie erster und zweiter Geige, Bratsche, Cello, Bass, zwei Flöten (oder Oboen) und zwei Hörnern bestand. Diese Besetzung für vierstimmigen, manchmal doppelt besetzten (also achtstimmigen) Chor und ein kleines Ensemble aus Streichern, Flöten, Oboen, Hörnern und Bass war typisch. Die Musik, die diese Ensembles interpretierten, war größtenteils von Komponisten aus Minas Gerais selbst geschrieben. Auch Werke europäischer Komponisten gelangten über den Klerus und die portugiesischen Kolonialherren nach Minas Gerais. Neben den schon erwähnten Komponisten aus Europa wurden auch Werke von Frescobaldi, Monteverdi, Palestrina, Pergolesi, Scarlatti, Byrd, Händel, Purcell, Wagenseil, João José Baldi, António Leal Moreira, Marcos António Fonseca Portugal, José Joaquim Santos, David Perez, Niccolò Jommeli, Peter von Winter und Joseph Küffner in Archiven in Minas Gerais gefunden. Zu den bekanntesten Komponisten aus Minas Gerais gehören José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (1746–1805), Marcos Coelho Neto (1763–1823), Ignacio Parreira Neves (1736–1794) und Francisco Gomes da Rocha (1745–1808). Langes Forschungen und Publikationen trugen wesentlich zur Popularisierung dieser Komponisten aus Minas Gerais bei.

Viele Werke, die noch heute in den prunkvollen, mit Gold ausgeschmückten Kirchen an Festtagen in Minas Gerais erklingen, sind von anonymer Autorschaft. Zu diesen Werken gehören Messen, Novenen, Hymnen, Antiphonen, Loblieder (*ladainhas*) und andere Mariengesänge sowie Motetten (*motetos*) im Rahmen von Osterfeierlichkeiten und Patronatsfesten.¹¹

Im Folgenden widme ich mich den ideologischen Bedeutungsschichten der Musik, deren historischer Produktionskontext nun dargestellt wurde – und zwar der Etikettierung dieser Musik als »barock«, als »mineiro« (aus Minas Gerais), als »mulato« und als »kolonial«.

Música Barroca Mineira

Während Lange in seinen frühen Publikationen nicht von »música barroca mineira« spricht, wird das Adjektiv »barock« später mit den von ihm untersuchten Manuskripten aus Minas Gerais assoziiert, zunächst in Artikeln brasilianischer Zeitungen.¹² In den 1960ern beginnt sich die brasilianische Musikwelt zu fragen, inwieweit der Barockbegriff für die in Minas Gerais im Stile europäischer Kunstmusik komponierte Musik

⁸ Die *arrematação* war ein öffentlicher Verkauf, bei dem die Senatskammer die kostengünstigsten Musiker erwarb, die von den *mestres da música* vorgeschlagen wurden (Castagna, *O Estilo Antigo na Prática Musical Religiosa Paulista e Mineira*, S. 227).

⁹ Suzel Ana Reily, »Music, Minas, and the »Golden Atlantic«, in: *The Cambridge History of World Music*, hrsg. von Philip Bohlman, Cambridge 2013, S. 223–252, hier: S. 237.

¹⁰ Also Leoni, *Os que vivem da arte da música, Vila Rica, Século XVIII*, Masterarbeit, Universidade Estadual de Campinas 2007, S. 185–192.

¹¹ Musik im Rahmen der Osterfeierlichkeiten in der Stadt São João del Rei siehe *Festa de Passos 2011, São João del Rei, Procissão do Encontro*; <https://www.youtube.com/watch?v=Pysxr8XSpL0>, hochgeladen am 8.4.2011 (aufgerufen am 13.4.2016).

¹² Siehe unter anderem »Escândalo Barroco« in der Zeitschrift *O Cruzeiro*, 1959; und Julio Medaglia, »O Milagre Musical do Barroco Mulato«, in: *O Estado de São Paulo*, Suplemento Literário, 10. Juli 1965.

angemessen ist.¹³ 1985 publiziert Lange selbst einen Artikel mit dem Titel »A Música Barroca«.¹⁴ Darin unterscheidet er drei Phasen der Musikpraxis im kolonialen Minas Gerais: die Entstehungsphase (1700–1750), die Übergangsphase (1750–1760) sowie die Konsolidierungsphase und die Entstehung künstlerischer Aktivität als Feld (1760–1810). Auf der Webseite, die für die Kolonialstädte, die sogenannten *idades históricas* (»historische Städte«), in Minas Gerais wirbt, schreibt der Musikwissenschaftler Carlos Kater, dass Lange über 20 Jahre hinweg circa 800 Partituren gesammelt und 30 davon restauriert hat und dass Lange zur Verbreitung der *música mineira* in Brasilien, dem restlichen Lateinamerika, Europa und den USA beigetragen hat. In Langes Nachlass an der Universidade Federal de Minas Gerais in Belo Horizonte seien Dokumente mit *música barroca mineira*, Manuskripte aus der Kolonialzeit und andere Dokumente »von großem historischen Wert« hinterlassen.¹⁵

1975 veröffentlicht Geraldo Dutra de Moraes ein Buch mit dem Titel *Música Barroca Mineira*, in dem er den von ihm angenommenen Ursprüngen von Musik, Tanz und Theater in Minas Gerais nachgeht und diese Ursprünge im Einfluss der Portugiesen und Spanier sieht.¹⁶ Ein Text von Antônio Campos zu »A Música Barroca de Minas Gerais«, der über einen Weblog im Internet zu finden ist, führt in die Geschichte von Minas Gerais, den Einfluss der Kirche sowie wichtige *mineiro* Komponisten und deren Werke für den liturgischen und profanen Bereich ein.¹⁷ Der brasilianische Musikwissenschaftler Domingos Sávio Lins Brandão weist darauf hin, dass sich der Barock in Minas Gerais vor allem in religiöser Hinsicht nicht nur auf das 18. Jahrhundert beschränke. Deshalb sei es schwierig, die *música barroca mineira* innerhalb bestimmter Stile und Perioden einer linear gedachten Musikgeschichte einzuordnen.¹⁸ Er schreibt:

»Die stilistische Einheit der musikalischen Produktion zur Kolonialzeit in Minas Gerais lässt sich innerhalb europäischer Stilistik einordnen, ist jedoch umgedeutet und neu konzeptualisiert in Funktion unserer eigenen sozialen Vielfalt.«¹⁹

Generell ist bei diesen und anderen Autorinnen und Autoren zu unterscheiden, ob von »Musik im *mineiro* Barock« oder tatsächlich von »Barockmusik aus Minas Gerais« die Rede ist. Erstere bezieht sich nämlich schlicht darauf, dass diese Musik im Kontext einer Epoche, deren Bezeichnung sich auf einen Kunststil bezieht, erklungen ist. Für die Ethnomusikologin Suzel Reily ist eine Assoziation der Musik aus Minas Gerais mit dem Barocken im Sinne einer Ästhetik möglich – und zwar einer Ästhetik, die von Dramatik und Übertreibung sowie von dem Ziel, eine Verbindung zum Göttlichen herzustellen, geprägt ist.²⁰ Auch Rudolf Flotzinger weist darauf hin, dass der Barockbegriff vor allem im Sinne individueller exzentrischer

¹³ Castagna, *O Estilo Antigo na Prática Musical Religiosa Paulista e Mineira*, S. 69f.

¹⁴ Zitiert nach Domingos Sávio Lins Brandão, Raissa Anastásia de Souza Melo, »A Formação do Campo Artístico-Musical em Minas Barroca«, in: *Revista Modus* V/7, Belo Horizonte 2010, S. 9–30, hier: S. 10.

¹⁵ Original auf Portugiesisch unter

http://www.cidadeshistoricas.art.br/cidadeshistoricas/hac/artmus_01_p.php (aufgerufen am 28.3.2016).

¹⁶ Geraldo Dutra Moraes, *Música barroca mineira*, São Paulo: Conselho Regional de Farmácia do Estado de São Paulo 1975.

¹⁷ <http://martinezemanuel.blogspot.de/2007/08/musica-barroca-de-minas-gerais.html>, hochgeladen am 7.8.2007 (aufgerufen am 10.4.2016).

¹⁸ Domingos Sávio Lins Brandão, »Análise Musical e Musicologia Histórica«, in: *Revista Modus* VII/10 (2012), S. 21–36, hier: S. 30–32.

¹⁹ »A unidade do conjunto estilístico da produção musical do período colonial mineiro pertence ao campo da estilística europeia, porém resignificada, transmutada, variegada, reconceptualizada em função da nossa própria multiplicidade social« (ebd., S. 32).

²⁰ Suzel Ana Reily, »Remembering the Baroque Era: Historical Consciousness, Local Identity and the Holy Week Celebrations in a Former Mining Town in Brazil«, in: *Ethnomusicology Forum* 15/1 (2006), S. 39–62, hier: S. 47.

Stileigentümlichkeiten eines Komponisten und Musikwerkes, oder einer anticlassischen Attitüde von Kulturen und Epochen angewendet wird.²¹ Das Barocke beschreibe zudem laut César Salgado das Wesen Lateinamerikas mit seiner ethnischen und künstlerischen Mischgesellschaft, und – so fügt Maria Montes hinzu – mit seinen Widersprüchen.²²

Das portugiesische Wort *barróco* bezeichnet eine ungleichmäßige Perle. Im 17. Jahrhundert florierte der Barock als Antwort des Katholizismus auf den Vormarsch des Protestantismus. Er ist ein Kunststil, der in Architektur und Literatur seinen Ausdruck fand, kirchliche und himmlische Hierarchien sowie Üppigkeit ausdrückte und von Rom ausging. Erkennbar war er in der Ästhetik und Ideologie der Gegenreformation, die den Gebrauch von Bildern im Katholizismus befürwortete, um anhand von Abbildungen religiöser Persönlichkeiten Analphabetinnen und Analphabeten unter den Christen religiös zu bilden. In Minas Gerais findet der Barock seinen stärksten Ausdruck in der Architektur, vor allem den Kirchen, und auch in den katholischen Festen, bei denen Musik und andere sinnliche Elemente wie Bilder, Licht, theatralische Darstellungen, Text usw. die barocke Erfahrung fördern. Der Barock ist also einerseits eine Empfindsamkeit, andererseits, wie die Kulturtheoretikerinnen Lois Parkinson Zamora und Monika Kaup betonen, ein Symbol lateinamerikanischer kultureller und historischer Realitäten.²³

»The ample, dynamic, porous and permeable visual and verbal forms of the baroque allowed in the New World to incorporate the cultural perspectives and iconographies of the indigenous and African laborers and artisans who built and decorated Catholic structures. [...] The baroque was able to overarch contradictions and include oppositions and thus became useful celebrating the hybridity of Latin American cultural products.«²⁴

Der Barock kann also als Stil, als Geisteshaltung und als menschliche Konstante angesehen werden und weniger als eine bestimmte geschichtliche Epoche.²⁵

Nach dem Barocken wird jedoch auch als Stil in der Satztechnik der Komponisten aus Minas Gerais gesucht – so wie überhaupt versucht wird, dieser Musik eine Identität und einen an europäischen Werken orientierten Status zuzuschreiben.²⁶ Während viele Manuskripte aus Minas Gerais, die vorwiegend als Einzelstimmen und nicht als Gesamtpartitur existieren, anonymer Autorschaft sind, legte Lange seinen Fokus auf Werke, deren Urheber bekannt sind. Die ältesten in Minas Gerais gefundenen Manuskripte stammen aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, wobei es sich bei den meisten um Abschriften von Originalfassungen handelt.

Lange weist auf Elemente des Spätbarocks, des Rokokos und der Frühklassik sowie des Galanten Stils in dieser Musik hin.²⁷ Der Musikwissenschaftler Régis Duprat führt das Barocke vor allem auf die Verwendung des Generalbasses zurück,²⁸ während Guilherme Werlang ausschließlich frühklassische Elemente in

²¹ Rudolf Flotzinger, »Musikwissenschaftliche Terminologie – nicht nur eine Frage der Mode«, in: *Musikgeschichte als Verstehensgeschichte*, hrsg. von Joachim von Brügge u. a., Tutzing 2004, S. 537–561, hier: S. 545

²² César Augusto Salgado, »Hybridity in New World Baroque Theory«, in: *The Journal of American Folklore* 112/445 (1999), S. 316–331; Maria Lúcia Montes, »Entre o Arcaico e o Pós-Moderno: Heranças Barrocas e a Cultura da Festa na Construção da Identidade Brasileira«, o. J.; www.antropologia.com.br (aufgerufen am 13.10.2015).

²³ Lois Parkinson Zamora, Monika Kaup, »Baroque, New World, Neobaroque. Categories and Concepts«, in: *Baroque New Worlds. Representation, Transculturation, Counterconquest*, Durham 2010, S. 1–41, hier: S. 1f.

²⁴ Ebd., S. 3, 8.

²⁵ Ebd. S. 9.

²⁶ Castagna, *O Estilo Antigo na Prática Musical Religiosa Paulista e Mineira*, S. 70

²⁷ Ebd., S. 71.

²⁸ Ebd., S. 73.

dieser Musik ausmacht.²⁹ Sílvio Crespo erkennt das Barocke im Ausdruck und das Klassische in der Form.³⁰ Generell lassen sich in den Kompositionen aus Minas Gerais das Barocke in der Verwendung des Generalbasses und virtuoser Soli und das Klassische in der Hinwendung zur Harmonie und der Verwendung eines homophonen Chorsatzes ausmachen.³¹ Paulo Castagna weist schließlich auch noch auf die Bedeutung des Alten Stils in dieser Musik hin.³²

The image shows a musical score for a four-part vocal setting of the Marian antiphone 'Salve Regina' by José Emerico Lobo de Mesquita (1787). The score is in 2/4 time and includes parts for Soprano, Alto, Tenor, and Bass, along with Harpsichord, Violin I, Violin II, and Contrabass. The lyrics are: 'Vi - ta dul - ce - do et Spes nos - tra sal - ve et Spes et Spes nos - et Spes'.

Notenbeispiel Marienantifone »Salve Regina« von José Emerico Lobo de Mesquita (1787)³³

Mulatos

Die These der ethnischen Vermischung als Kennzeichen des lateinamerikanischen Barocks wird im Falle von Minas Gerais von der sogenannten Mulatten-Theorie gestützt.³⁴ Diese Theorie geht auf die Feststellung von Lange zurück, dass viele der Musiker und Komponisten im kolonialen Minas Gerais sogenannte

²⁹ Guilherme Werlang, »Estilo e Personalidade na Música no Ciclo do Ouro em Minas Gerais«, in: *Latin American Music Review* 12/2 (1991), S. 187–199.

³⁰ Sílvio Augusto Crespo, »O Himno a 4 de Marcos Coelho Netto: uma análise«, in: *Revista Música* 1/2 (1990), keine Seitenzahl, siehe: <http://www.revistas.usp.br/revistamusica/article/view/55003/58647> (aufgerufen am 13.7.2016).

³¹ Ein homophoner Concertante-Stil ist z. B. in der Marienantifone »Salve Regina« von José Emerico Lobo de Mesquita (1787) für 4 Stimmen, 1. und 2. Geige und Generalbass auszumachen (siehe das Notenbeispiel). Der erste Satz ist hier laut Sílvio Crespo klassisch, Soli wiederholen das Thema im Galanten Stil und der homophone Satz wird von barockem Prozedere unterbrochen (zitiert nach Reily, »Music, Minas and the »Golden Atlantic«, S. 234f.). Gerard Béhague fügt dem hinzu, dass in dieser Antifone parallele Terzen und Sexten in den Stimmen und begleitenden Violinen bevorzugt werden, dass in Bezug auf Klangfarbe und Struktur wenig systematisiert wird und eine Einheit eher in der Tonalität gefunden werden kann. Im Mittelpunkt stehen der liturgische Text, Melodik und der Chorsatz (Gerard Béhague, »Música »Barroca« Mineira: Problemas de Fontes e Estilística«, in: *Universitas. Revista de Cultura da Universidade Federal da Bahia* 2 [1969], S. 131–158).

³² Castagna, *O Estilo Antigo na Prática Musical Religiosa Paulista e Mineira*.

³³ Noten reproduziert aus Reily, »Music, Minas and the »Golden Atlantic«, S. 236. Audio Version unter »Brazilian baroque, Lobo de Mesquita, Salve Regina, Diamantina MG«, https://www.youtube.com/watch?v=vFdJ_3hK-Ow, hochgeladen am 5.5.2009 (aufgerufen am 10.4.2016); gesamte Partitur unter http://imslp.org/wiki/Salve_Regina_%28Lobo_de_Mesquita,_Emerico%29 (aufgerufen am 13.4.2016).

³⁴ Francisco Curt Lange, »Os Músicos Mulatos«, in *Minas Gerais*, Suplemento Literário 8/355, Belo Horizonte 1973, S. 9–11; Leoni, »Os que vivem da arte da música, Vila Rica, século XVIII«, Diósnio Machado Neto, *Em vão vigiam as sentinelas: cânones e rupturas na historiografia musical brasileira sobre o período colonial*, Tese de Livre-Docência, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras,

mulatos waren. Diese seien aus Mischehen von portugiesischen Kolonialherren und afrikanischen Sklaven hervorgegangen.³⁵ Laut Lange verhalf das Wirken im Bereich westlicher Kunstmusik diesen *mulatos* zum sozialen Aufstieg.³⁶ Im musikalischen *mulato* des kolonialen Minas Gerais fand Lange auch den typischen Amerikaner, also ein Aushängeschild für seine Definition des *Americanismo Musical*.³⁷ Er schreibt:

»Die Musiker überwandern nicht nur den Barockstil, der sie in den Kirchenbauten und staatlichen Gebäuden überwältigend umgab. Sie gaben sich einem vorklassischen Stil hin, und ihre Tätigkeit als Tonschöpfer beweist uns ihre hohe Begabung, die umso mehr erstaunen lässt, als sich diese der Misere entkommenen Vollblutmusiker als Sänger und Instrumentalisten beginnend in weniger als dreißig Jahren nicht nur vor den Weissen als Komponisten zu behaupten wussten. Trotz ihrer Hautfarbe und ihrer angeblichen Minderwertigkeit entwickelten sie eine Tonsprache, die einzigartig in der Musikgeschichte ist.«³⁸

Und doch sei die Musik anders als die in Europa entstandene.³⁹ Dass *mineiro* Komponisten aus der Kolonialzeit kompositorische Lösungen schufen, die die vorherrschenden Regeln aus Europa herausforderten oder sogar überwandern, darauf weisen auch andere brasilianische Musikwissenschaftlerinnen und Musikwissenschaftler hin.⁴⁰ Ein Kommentar zum Video »Sakrale Musik aus dem kolonialen Brasilien« auf der Video-Internetplattform Youtube betont ferner, dass »diese Musik anders als die europäisch scheint, (nämlich) leichter«.⁴¹

Música Mineira

Die Region Minas Gerais wird heute im touristischen Kontext vermarktet als »katholisch, barock und kultiviert«. Um nur ein Beispiel zu nennen: In der Ausstellung »Barroco Mineiro« im Museum Vale in Belo Horizonte im August 2013 wurde eine Miniatur der Stadt Ouro Preto von Cembalomusik und Videoinstallationen begleitet, die die Geschichte der afrikanischen Sklaven und der Portugiesen, den »Männern von Prestige«, erzählte. Musikalische Aushängeschilder der Region Minas Gerais sind zum einen die Blasmusikkapellen, deren Archive Manuskripte liturgischer Musik aus dem 18. und 19. Jahrhundert beherbergen, sowie, repräsentativ für die Geschichte der afrikanischen Sklaven, die *congado* Trommel- und Tanzgruppen. Liturgische Musik, die sogenannte *música barroca mineira*, wird zum regionalen Kulturerbe deklariert, und lokale und regionale Eigenheiten dieser Musik werden herausgearbeitet, um sie schließlich

Ribeirão Preto 2011; Suzel Ana Reily, »Reconceptualizing »Musical Mulatismo« in the Mining Regions of Portuguese America«, in: *the world of music (new series)* 2/2 (2013), S. 25–47.

³⁵ Das bekannteste Beispiel eines *mulato* Künstlers aus Minas Gerais ist der Skulpteur Antônio Francisco Lisboa (»Aleijadinho« [»der kleine Krüppel«], 1730–1814), Sohn eines Portugiesen und einer afrikanischen Sklavin.

³⁶ *Mulatos* erhielten solche Lizenzen erst ab 1750. Zudem wurde von der portugiesischen Krone verordnet, dass jede von einem *mulato* komponierte liturgische Musik erst nach Überprüfung durch einen autorisierten Weissen Gutachter aufgeführt werden konnte. Die Musik musste nämlich den Normen des Trentinischen Konzils entsprechen (Reily, »The »Musical Human« and Colonial Encounters in Minas Gerais«, S. 74).

³⁷ Lange vertritt die Idee eines »musikalischen Amerikanismus«, in der er alle Nationen Amerikas und deren Musik zusammenbringen wollte auf der Grundlage der gemeinsamen kolonialen Erfahrung (Barbara Alge, »The Influence of German Musicology in the Work of Francisco Curt Lange«, in: *Opus* 20/1 [2014], S. 9–38, hier: S. 13).

³⁸ Francisco Curt Lange, »Zur Musikgeschichte der Kolonialzeit«, 1976; <http://www.academia.brasil-europa.eu/Materiais-abe-53.htm> (aufgerufen am 13.4.2016).

³⁹ Zur Kritik am Rassendeterminismus, Nationalismus, Evolutionismus, Eurozentrismus, Kolonialismus, Positivismus, der Werkorientierung und der Suche nach »historischem Wert« bei Lange siehe Alge, »The Influence of German Musicology«.

⁴⁰ Domingos Sávio Lins Brandão, *O Sentido Musical da Música em Minas Colonial*, Masterarbeit, Universidade Federal de Minas Gerais 1993; Fábio Henrique Viana, »A Paisagem Sonora de Vila Rica e a Música Barroca dos Minas Gerais (1711–1822)«, Doktorarbeit, Universidade Federal de Minas Gerais 2011, S. 164.

⁴¹ »Bresil Baroque CD 1– Música Sacra do Brasil Colonial«; <https://www.youtube.com/watch?v=cUWjlyqnxDM>, hochgeladen am 24.5.2013 (aufgerufen am 13.4.2016).

für Touristinnen und Touristen attraktiv zu machen und finanzielle Unterstützung von Seiten von Wirtschaft und Politik zu bekommen.⁴²

Musik in Minas Gerais ist aber natürlich mehr als liturgische Musik auf Latein, auch im katholischen Festkontext. Die *congado* Trommel- und Tanzgruppen sind nur ein Beispiel dafür. Zudem unterscheidet sich *música mineira* kaum von liturgischer Musik aus der Kolonialzeit anderer Länder und anderer brasilianischer Regionen (v.a. Pará, Bahia und Goiás). Wie Christian Storch anmerkt, sind zudem in Spanisch-Amerika entstandene Kompositionsstile nicht von denen des europäischen Spaniens zu trennen – gleiches gilt für Portugiesisch-Amerika und Portugal.⁴³

Música Colonial Mineira

Im letzten Punkt möchte ich nun auf das Adjektiv »kolonial« zurückkommen, mithilfe dessen Musik aus Minas Gerais als *música colonial mineira* vermarktet wird. Wie zuvor im Falle der *música barroca mineira* angemerkt, gilt es, hier zwischen dem Kolonialen als Zeitspanne und dem Kolonialen als Ideologie zu unterscheiden. Maurício Dottori bezieht sich beispielsweise in seinem Essay zur *música colonial mineira* auf Musik aus der Kolonialzeit, also vor 1822 komponierte.⁴⁴ Auch Lange schreibt über Musik zur Kolonialzeit.⁴⁵

Música colonial mineira wird aber besonders in der Alltagssprache in Minas Gerais zum Teil so stark generalisiert, dass auch Werke aus dem imperialen Brasilien (1822–1889) oder sogar aus dem 20. Jahrhundert darunter klassifiziert werden.⁴⁶

Kolonial drückt ferner einen Stil oder eine Ästhetik aus, der nur dann auszumachen ist, wenn die hier behandelte Musik aus Minas Gerais als Ausdruck der politisch-wirtschaftlichen Ordnung gesehen wird, vor deren Hintergrund sie entstanden ist: nämlich in politischer, wirtschaftlicher und kultureller Abhängigkeit von Portugal, unter Einfluss von Mission, Militär und kolonialen Verwaltungsstrukturen und innerhalb der Idee, dass als unterentwickelt angesehene Gebiete von Kolonialherren und der katholischen Kirche zivilisiert werden mussten. In der Mischung der Stile spiegeln sich ebenfalls koloniale Machtbeziehungen. Europäische Kompositionstechniken und Regeln wurden übernommen, gleichzeitig aber auch gebrochen. Ferner drückt sich das Koloniale im Umgang mit dieser Musik aus. Sie wird von privilegierten Akteurinnen und Akteuren als »kolonial« gelabelt, und zwar von Intellektuellen, Forscherinnen und Kulturakteuren.⁴⁷

In der Stadt Juíz de Fora in Minas Gerais findet jährlich das internationale Festival brasilianischer Kolonialmusik und Alter Musik statt. Auf Historische Aufführungspraxis wird bei diesem Festival großer Wert

⁴² Auf Patrimonialisierungsprozesse und die touristische Vermarktung sogenannter Kolonialmusik in anderen lateinamerikanischen Ländern weist auch Waisman hin (Leonardo Waisman, »La Música Colonial en la Iberoamérica Neo-Colonial«, in: *Acta Musicologica* 76/1 [2004], S. 117–127, hier: S. 123).

⁴³ Christian Storch, »Einführung: Kolonialgeschichte und Musikhistoriografie«, in: *Die Musik- und Theaterpraxis der Jesuiten im kolonialen Amerika*, hrsg. von dems., Sinzig 2014, S. 11–29.

⁴⁴ Maurício Dottori, *Ensaio sobre a Música Colonial Mineira*, Masterarbeit, Universität São Paulo 1992.

⁴⁵ Francisco Curt Lange, »A música no período colonial em Minas Gerais«, in: *Seminário sobre a Cultura no Período Colonial 1*, Conselho Estadual de Cultura de Minas Gerais, Belo Horizonte 1979, S. 7–87; Francisco Curt Lange, »Um fabuloso redescobrimto: para justificação da existência da música erudita no período colonial brasileiro«, in: *Revista de História* 107, São Paulo 1976, S. 45–67.

⁴⁶ Zur Verwendung des Begriffs *música colonial mineira* siehe ferner: Gerard Béhague, »Música mineira colonial à luz de novos manuscritos«, in: *Barroco* 3, Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais 1971, S. 15–26; Sílvio Crespo, »A Música Colonial Mineira: Aspectos do Estilo«, in: *Comunicações e Artes*, São Paulo 1989, S. 30–37.

⁴⁷ Geoffrey Baker betont: »To accept the harmoniousness and attractiveness of the artwork at face value – and to deny its political dimension – is to be seduced by its colonialist message, to see only the mask rather than the power behind it, to accept its erasure of other voices and histories«, Geoffrey Baker, »Latin American Baroque: Performance as a Post-Colonial Act?«, in: *Early Music* XXXVI/3 (2008), S. 441–448, hier: S. 447.

gelegt. Auch das Orquestra Minas Barroca aus Belo Horizonte versucht sich an historisch getreuer Aufführungspraxis, indem die modernen Violinen und Celli mit Barockbögen gespielt werden und der Generalbass von Cembalo, Viola da Gamba, einer Laute und der zehnsaitigen *viola caipira* Gitarre verstärkt wird.⁴⁸ Laut Aurélio Tello begann eine Hinwendung zu Historischer Aufführungspraxis kolonialer Musik in den 1960ern, zusammen mit einem Anstieg an Editionen von Manuskripten und gefolgt von einem Anstieg an Festivals in den 1990ern, in denen Gruppen sogenannter Alter Musik und Gruppen, die sogenannte Kolonialmusik aus Lateinamerika interpretieren, aufeinandertreffen.⁴⁹

Für Leonardo Waisman stellt die Zuschreibung kolonialer Musik zum Etikett der Alten Musik eine neokoloniale Annexion dar, da die Aufführungskontexte in den Kathedralen Spanisch-Amerikas unter Mitwirkung indigener Musiker völlig andere gewesen seien als die CD-Einspielungen und Aufführungen auf Barockmusikfestivals es heute je rekonstruieren können.⁵⁰ Dabei werden als exotisch deklarierte Eigenheiten herausgearbeitet, damit die Musik einerseits vertraut, andererseits erfrischend anders klingt.

Obwohl die Musik aus dem 18. Jahrhundert aus Minas Gerais mit der Aktivität von Nachfahren afro-europäischer Abstammung bzw. der Vorstellung eines »mestizo Barock«⁵¹ assoziiert wird, schwingen im Adjektiv »kolonial« die Assoziationen »weiß, zivilisiert und europäisch bzw. portugiesisch« mit.

Im Dorf Morro Vermelho in Minas Gerais wird die Messe beim Fest zu Ehren der Heiligen Jungfrau von Nazareth am 8. September, von der die Akteurinnen und Akteure selbst annehmen, dass sie auf die Zeit des *mineiro* Goldrausch zurückgeht, jedes Jahr von einem Chor interpretiert, der sich nur für das musikalische liturgische Repertoire auf Latein formiert. Im Chor sind Mitglieder bestimmter Familien – Familien afro-brasilianischer Herkunft, die mit der *congado* Trommeltradition in Verbindung stehen, singen nicht im Chor und spielen nicht in der Blasmusikkapelle. Das Fest, in dessen Kontext die Messe aufgeführt wird, wird zudem im Gesamten heute als »portugiesisches Erbe« vermarktet, um so Sponsoring und Tourismus anzulocken.⁵² Was Waisman beobachtet, nämlich dass die »Entscheidungssträger über dieses »Kulturerbe« die Nachfahren der Kolonialherren sind«, gilt auch für Minas Gerais.⁵³ Wie Suzanne Cusick betont, entsprechen das Barocke und Koloniale heutigen Bedürfnissen, um heutige Lebensweisen zu legitimieren und eine Kontinuität mit den Vorfahren – und, so zeige ich in einer anderen Studie,⁵⁴ mit bestimmten Gesellschaftsklassen und historischen Ereignissen herzustellen.⁵⁵

⁴⁸ Siehe Konzert »Segunda Musical« des Orquestra Minas Barroca im TV Assembleia Minas Gerais am 25.11.2013; https://www.youtube.com/watch?v=VTGtD-_NhRk (aufgerufen am 13.4.2016). Die *viola caipira* ist übrigens als Instrument in den Musikensembles in Minas Gerais seit dem 18. Jahrhundert belegt.

⁴⁹ Aurélio Tello, »La Investigación de la Música Colonial o Cómo Hacer Musicología rompiendo Paradigmas«, in: *Música/Musicología y Colonialismo*, koordiniert von Coriún Aharonián, Montevideo 2011, S. 235–247, hier: S. 244.

⁵⁰ Waisman, »La Música Colonial en la Iberoamérica Neo-Colonial«, S. 209.

⁵¹ Geoffrey Baker, »Latin American Baroque«, S. 443.

⁵² Barbara Alge, *Kings, Gold and Nazaré. Sounding Portuguese in Southeast Brazil*, unveröffentlichte Habilitationsschrift, Hochschule für Musik und Theater Rostock 2016.

⁵³ Waisman, »La Música Colonial en la Iberoamérica Neo-Colonial«, S. 123.

⁵⁴ Alge, *Kings, Gold and Nazaré. Sounding Portuguese in Southeast Brazil*.

⁵⁵ Suzanne Cusick, »Barroco em Contexto«, in: *Per Musi* 19, Belo Horizonte 2009, S. 7–17, hier: S. 8.