



Lothar Kraft

*Lasst nicht zu, dass unser
Lied verstummt*

Indigenes Erbe und Oper in Lateinamerika

Königshausen & Neumann

Lothar Kraft

—

Lasst nicht zu,
dass unser Lied verstummt

Lothar Kraft, geboren 1935 in Wasserburg am Bodensee, studierte nach dem Abitur am Gymnasium Lindau zunächst 1954/55 an der Kirchenmusikschule Regensburg, dann an den Universitäten München und Bonn. Dort wurde er 1962 mit einer Arbeit über *Martin Deutinger* „*Das Wesen der musikalischen Kunst*“ promoviert und war als Assistent tätig. 1966–2007 lebte er mit Margarete Cordes, später Margarete Kraft, Redakteurin der Kulturzeitschrift *Humboldt*, zusammen. Vier Jahre lang leitete er die Bundesgeschäftsstelle der Jungen Union, der Nachwuchsorganisation der CDU/CSU. 1969 ging er als Vertreter der Konrad-Adenauer-Stiftung nach Rio de Janeiro. Seither gehören Lateinamerika und insbesondere Brasilien zu seinen Hauptinteressengebieten. 1974–1984 leitete er das Institut für Internationale Solidarität der Konrad-Adenauer-Stiftung und war 1984–2000 deren Hauptgeschäftsführer.

Lothar Kraft

Lasst nicht zu,
dass unser Lied verstummt

Indigenes Erbe und Oper
in Lateinamerika

Königshausen & Neumann

Publiziert mit Unterstützung der
Europäischen Musikforschungsvereinigung (EMV)

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg 2023

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier

Umschlag: skh-softics / coverart

Umschlagabbildung: Teatro Municipal de Ouro Preto,
ehemaliges Opernhaus, Minas Gerais, 2019.

Wikicommons: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Teatro_Municipal_de_Ouro_Preto_2019_06.jpg)

Teatro_Municipal_de_Ouro_Preto_2019_06.jpg (letzter Zugriff: 15.11.2023)

Alle Rechte vorbehalten

Dieses Werk, einschließlich aller seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt.

Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist

ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere

für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung
und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany

ISBN 978-3-8260-7938-2

eISBN 978-3-8260-8439-3

www.koenigshausen-neumann.de

www.ebook.de

www.buchhandel.de

www.buchkatalog.de

Für Tobias Kraft, Adriana Bernal Calderón,
Leonard und Gabriel Kraft Bernal

Inhalt

Einführung	9
Der Amazonas-Mythos	15
Werke aus dem Norden und Nordosten Brasiliens	18
Rapsódia Nordestina	25
Biophonie	31
Musik und Gesellschaft in Brasilien	37
Die erste Messe und die Hofmusik	38
Die Oper kommt nach Brasilien.....	49
Brasilien sucht eine nationale Musiksprache.....	59
Música erudita – música popular	74
Villa-Lobos – ein Komponist aus Brasilien	82
Experimentalkünstler und Indigenismus	90
Estados Unidos de Mexico	99
Kolumbus, Montezuma, Cortéz, das Musiktheater und die Literatur.....	101
Mexikanische Oper und Komponisten	107
Die romantische indigenistische Bewegung.....	112
Yucatán	116
Joseph Haydn in Lateinamerika	126
Indigenismo – Altamerikanistik	128
Karibischer Raum, reisende Opernkompanien	133
Kuba.....	135
Haiti und San Domingo	140
Venezuela, Kolumbien, Ecuador	142

Eliten und Volkskultur	147
Peru.....	152
Chile	161
Argentinien	167
Canciones.....	175
Paraguay und Uruguay	178
USA – Auf der Suche nach der amerikanischen Musik.....	181
Dvořák und Florence Price, Bernstein und Weill	183
Indian or American Opera.....	188
Third Stream	191
Puccini in Amerika – eine amerikanische Oper?	193
Alte Musik in Iberoamerika	199
Entdeckung der Archive	203
Barocktheater der Jesuiten	207
Musikforscher, Musikgruppen, Medien	209
Pintura de castas	213
Zivilisation oder Barbarei?	217
Präkolumbianische Musik.....	219
Bibliographie	223
Leseempfehlung	231
Anmerkungen	237
Register	257
Bildnachweise.....	277

Einführung

Es war im Oktober 1969 als ich in Rio de Janeiro landete. Vier Jahre blieb ich in Brasilien. Während dieser Zeit bereiste ich das ganze Land, mehrmals das Amazonasgebiet und den Nordosten. In einem deutsch-brasilianischen Regierungsvorhaben sollte ich am Aufbau eines Nationalen Produktionszentrums für Bildungs- und Kulturfernsehen mit Sitz in Rio de Janeiro mitwirken. Da ich Musik und Musikwissenschaft studiert hatte, begeisterte mich schnell die brasilianische Musik. Regelmäßig besuchte ich Shows der *música popular brasileira* (MPB) und montags die *noitada de samba* im Teatro Opinião. So gab es viele Gelegenheiten, die Künstler der MPB kennenzulernen und Schallplatten zu sammeln. Es war die MPB, die sogenannte Populäre Musik, die mich in ihren Bann zog. Erst später entdeckte ich die brasilianische Kunstmusik, die *música erudita*, in ihrer Qualität, Schönheit und Vielfalt.

All zu viel wusste ich nicht über amerikanische Musik, wenig über lateinamerikanische Kunstmusik. Als Schüler schrieb ich 1954 unter Einfluss von Joachim E. Behrendt eine Abiturarbeit über Jazz, 1963 hörte ich in Chicago die Broadway-Fassung von *My Fair Lady*. Als ich 2003 von Bonn nach Berlin umzog, wollte ich die Berliner Musikgeschichte kennenlernen und recherchierte über die Berliner Singakademie und Carl Friedrich Zelter (1758–1832). Dabei stieß ich auf Carl Heinrich Graun (1704–1757), dessen *Tod Jesu* (1755) bis ins 19. Jahrhundert hinein in etwa die Rolle spielte wie danach Johann Sebastian Bachs *Matthäuspassion*, deren Wiedererweckung Felix Mendelssohn Bartholdy 1829 mit der Singakademie gelang. Bei C.H. Grauns Kompositionen fand ich dann seine Oper mit dem Thema Montezuma und Cortéz, in Berlin 1755 uraufgeführt, und war überrascht, als ich lernte, dass

auch Gaspare Spontinis Montezuma-Oper 1817 in Berlin in einer Neufassung zur Aufführung gekommen war. Das weckte wieder mein Interesse an Musik und Lateinamerika. Der Opernexperte Frieder Reininghaus ermutigte mich, das Thema umfassender zu bearbeiten. So machte ich mich an die Arbeit. Ich dachte an die zahlreichen europäischen Komponisten, die sich mit amerikanischen Themen befasst hatten.

Schnell wurde mir klar, wie aufregend und reich die Musik amerikanischer Komponisten ist und wie wenig wir vor allem von der Kunstmusik Lateinamerikas wissen. Sie ist nun ein Schwerpunkt meines Textes. Wegen der Wechselbeziehungen zwischen dem Süden und Norden Amerikas ergaben sich schließlich auch Anmerkungen zur Musik der USA.

Viele amerikanische Komponisten, da liegen die Gemeinsamkeiten, setzen sich mit der Geschichte und Realität ihres Kontinents auseinander. Gemeinsam ist die Suche nach einer eigenständigen amerikanischen Musik. Das begeisterte mich und wurde mein Thema. So hörte ich viel Musik und las. Im vorliegenden Text stelle ich Informationen und Einschätzungen zusammen. Das kann aber nur eine Auswahl sein und nur eine Anregung für weitere Recherchen. Manchmal strengt der Text etwas an, weil schnell Namen und Orte und Zeiten gewechselt werden. Das ist das Problem von Überblicken, die sich nicht in Details vertiefen können, wie das Einzelstudien tun. Davon aber gibt es zum Glück immer mehr, die in vielen Fällen online abrufbar sind. So konnte ich Master-Arbeiten und Dissertationen lesen.

Es gibt viele Schallplatten, CDs und Videos (was vor allem bei Musiktheater ein Vorteil ist). Fast unerschöpflich ist das Angebot bei YouTube, mit dem Vorteil vieler Videoaufzeichnungen auch von wenig beachteten Aufführungen. Opern als vorherrschende Musikbeispiele habe ich gewählt, weil sie Geschichten erzählen. Historische wie die von Cortéz und Montezuma, indigene Mythen und viele dramatische Liebesgeschichten, Romeo und Julia-Tragödien zwischen Indigenen und Europäern. Nicht immer aber sind die Konflikte

ohne Ausweg. Es gibt das *lieto fine*, das *Happy end*. Daraus wurde der Mythos der Einheit, der Versöhnung, gar der gelingenden Liebe zwischen den Ethnien. Der Sohn von Cortéz und seiner Geliebten Malinche wurde der Prototyp des Mestizentums, einer neuen amerikanischen Identität.

In dieser Tradition stehen die Überlegungen zu Indigenismus und Indianismus, die meiner Auswahl der Opernbeispiele zugrundeliegen. Dazu schreibt der brasilianische Gelehrte Antonio Cândido: „Zu Beginn der Unabhängigkeit, die mit der Romantik zusammenfiel, bestand dieses identitätsstiftende und einigende Element im Indianismus, der die Ureinwohner des Landes als eine Art mythischer Vorfahren im Kampf gegen die Kolonialmacht schilderte.“ Dieser Satz ist ein Ostinato für meinen Text: *Die Ureinwohner* als eine Art mythischer Vorfahren. Wie bei der barocken Hofoper die Mythen der Antike oder in der deutschen Romantik das Mittelalter ist es hier der indigene Mythos.

Die mythischen Vorfahren sind die indigenen Völker, die First Nations (Kanada), die Native Americans, Indians (USA), die indios oder povos, pueblos nativos (Lateinamerika). Die *americas*, Nord- und Südamerika wurden, nachdem Europäer entdeckten, dass es den Kontinent gibt, europäisch „zivilisiert“. Die christlich-europäische Zivilisation, repräsentiert durch iberische Katholiken im Süden, hundert Jahre später durch Puritaner im Norden, wurde zum Lebensstil-Muster für alle. Wenn die indigenen Menschen nicht bereit waren, sich den neuen Normen anzupassen oder sich dagegen wehrten, war das eine „legitime Begründung“ für einen „gerechten Krieg“. Um und nach 1800 entstanden Staaten mit räumlichen Neuordnungen sowie Festlegung von Grenzen – die gewaltigen West-Grenzerweiterungen: In den USA im Laufe des 19. Jahrhunderts, deutlich früher in Brasilien. In den Kämpfen um Unabhängigkeit von den europäischen Zentral- und Kolonialmächten suchten die Völker und neuen Eliten der Amerikas ihre Rolle. Im Verlauf des 19. Jahrhunderts, der Zeit der Unabhängigkeitsbewegungen, entstanden Nationalkulturen, oft

verbunden mit regionalen Konflikten und Aufständen. Daher liegt ein Schwerpunkt dieses Textes über die Entwicklung der amerikanischen Musik auf diesem epochalen Zeitabschnitt.

Die Befreiung von kolonialer Bevormundung ist nur zum Teil gelungen. Die jahrhundertelangen Erfahrungen mit Sklavengesellschaften, die tief sitzenden Herren-Sklaven-Verhaltensmuster, ein offener oder subtiler Rassismus und Klassenabstand beeinflussen bis heute den Charakter amerikanischer Gesellschaften. In den Ländern unterschiedlich ausgeprägt wirken kollektive Erinnerungen an das schreiende Unrecht, das den Ureinwohnern und den Millionen aus Afrika als Handelsware importierten Sklaven widerfuhr.

Die indigenen Völker, die vor dem Eindringen der Europäer seit wenigstens 15.000 Jahren in den Amerikas lebten, ihre Kulturen und Zivilisationen schufen, wurden materiell und kulturell enteignet, verjagt, unterworfen, vernichtet, an die Ränder gedrängt, diskriminiert. Durch eingeschleppte Krankheitserreger starben in den Anfangszeiten der europäischen Eroberungen bis zu 90 Prozent der Urbevölkerung. Die List der Sexualität hat dazu geführt, vor allem in Lateinamerika, dass seit Jahrhunderten eine ethnische Vermischung stattfindet. Es entstand die „Kultur des Mestizentums“. „Wir Mexikaner sind Mestizen, wir fühlen uns sowohl der indigenen Kultur als auch der spanischen verbunden“, erläuterte die Primaballerina Elisa Carrillo Cabrera vor wenigen Jahren in einem Interview für den Berliner *Tagesspiegel*. Gewiss sei es traurig, „dass die Kolonisatoren viel zerstört haben, aber daraus ist eine neue Kultur erwachsen, unsere Mestizen-Kultur. Wir nehmen beide Teile unserer Erbschaft an.“⁴¹

Der folgende Text geht von historischen Rahmenbedingungen aus und begibt sich auf Wanderungen durch musikalische Landschaften, wobei ich nur wenige Wege gehen kann. So werden die Informationen und Einschätzungen, mein Blick, eine subjektive Auswahl bleiben, wie bei einem Gespräch.

Indigenismo ist ein Gattungsbegriff. Er fokussiert das Eigene, Ursprüngliche, die Differenz. *Indianismo*, ein Unterbegriff des *Indigenismo*, gibt den ‚voreuropäischen‘ Kulturen und Traditionen Amerikas Gewicht. *Indigenismo* und *Indianismo* sind Quellen des *Nacionalismo*, also der Unverwechselbarkeit der regionalen, nationalen, letztlich der amerikanischen Kulturen im Vergleich und Wettbewerb mit den Kulturen anderer Kontinente, vor allem mit Europa. Die Debatten zum Indigenismus gingen von städtischen Intellektuellen aus. Eine abstrakte Einheit Amerika entsteht nur im Vergleich mit den anderen Kontinenten. Geografie ist dabei ein Element für die Definition amerikanischer Identitäten. So verwundert es nicht, dass vielen Komponisten die Musikalisierung von Landschaften, Flüssen und Wäldern, Naturtöne, regionale und folkloristische Traditionen wichtig sind.

In Brasilien spielt Musik keine kleinere Rolle als der Fußball. Wie es Straßen- und Breitensport gibt, so wird auch überall musiziert. Fußball und Musik sind in Brasilien vereint, wie in Katar der Spieler Lucas Paquetá bestätigte: „Wir werden weiter Tore schießen und danach tanzen.“ Auf dieser Basis, die Geselligkeit und Kommunikation schafft, entstehen Talente, Gemeinschaftsgefühl, Wettbewerb. Einige werden in ihren Disziplinen zur Elite, im Fußball wie in der Musik. Einige werden bekannt, prominent, verehrt. Sie steigen sozial auf in ihren Milieus – lokal, regional, national, einige international. Nicht jeder wird ein Star. Alle versuchen es.

Die europäische Musik war über Jahrhunderte das Zentrum musikalischer Erneuerung und Entwicklung. Zentrum und Peripherie waren die Kategorien. Außerhalb Europas war die musikalische Peripherie, ihr Name: außereuropäische Musik. Das änderte sich allmählich nach 1900, erst recht nach 1918.

International wird die Kunstmusik Lateinamerikas noch zu wenig wahrgenommen. Das war für mich ein weiteres Motiv, dieses Sachbuch zu schreiben. Es will Leser ansprechen, die sich für indigene Völker, Naturschutz, Lateinamerika und

seine Musik interessieren. Den im Text genannten Werken und Titeln kann man, dank der neuen Medien, schnell und einfach begegnen. Die Gliederung in Länderkapitel ist sinnvoll, weil die Kontexte sehr unterschiedlich sind und ein beeindruckend starkes Regional- und Nationalbewusstsein vorherrscht. Die Länderkapitel lassen sich unabhängig von der Reihenfolge lesen.



Brasilien-Regionen

Der Amazonas-Mythos

Der Mythos Amazonas wird entzaubert durch die Verwüstungen der Zivilisation. Diese droht, „die atemberaubende Artenvielfalt, die sich in Hunderttausenden von Jahren entwickelt hat, für immer zu vernichten. Bereits ein Fünftel des ursprünglichen Waldes ist zerstört. Jede Minute gehen Waldflächen in Flammen auf“, so der Aufschrei in einer der jüngsten Kampagnen des World Wildlife Fund zur Rettung des größten Tropenwaldes unserer Erde. 100.000 Brände soll es Jahr für Jahr geben. „Die alten Wälder müssen geschützt werden. Lasst die Wälder in Ruhe.“²

Seit Tausenden von Jahren leben im Amazonasraum indigene Völker, die sich dieser Umwelt angepasst haben, mit ihr vertraut sind, in Respekt mit der Natur leben, ihre Geräusche und Töne genau kennen. Sie jagen, tanzen und singen und ahmen die Stimmen und Melodien der Tiere nach. Ihre Mythen und Legenden handeln fast immer von Tieren und erzählen, wie die Welt entstanden ist. Ihre Sagen und Märchen sind voller Parabeln, Metaphern und Gleichnisse. Die Welt der Menschen und die Natur werden nicht unterschieden, sie bilden eine Einheit. Flüsse und Landschaften sind „Träger symbolischer und mythologischer Bedeutungen“ (Christian von Tschilschke). Die Boa-Schlange Anaconda repräsentiert mit göttlichem Rang die Flusslandschaften.

Neuere Untersuchungen kamen zu dem Ergebnis, dass das Amazonasgebiet, von dem sechzig Prozent zu Brasilien gehören, einst dichter besiedelt gewesen sein muss. Das war in der Zeit vor den ersten spanischen Expeditionen im 16. Jahrhundert, die von Peru aus zum Plündern und Rauben aufbrachen. Insbesondere wollten sie das legendäre Eldorado finden. Werner Herzogs 1972 entstandener Kinofilm *Aguirre, der*

Zorn Gottes erinnerte an den besonders brutalen und kriminellen Konquistador Lope de Aguirre (dargestellt von Klaus Kinski). Im 17. Jahrhundert begannen Portugiesen – ebenfalls wenig zimperlich – den Amazonasraum zu erkunden und für sich zu beanspruchen. Zunächst mit einer Expedition unter Leitung von Pedro Teixeira (1585–1641), der weitere folgten. Die indigene Bevölkerung im Amazonasbecken verringerte sich nach der Ankunft der Europäer drastisch – von möglicherweise acht bis zehn Millionen Menschen um neunzig oder sogar 95 Prozent. Wohl vor allem aufgrund der eingeschleppten Infektionen.³

Amazonia desmatada – Lasst die Urwälder in Ruhe

Die indigenen Völker verlieren in der Gegenwart durch rücksichtsloses Verhalten der Mehrheitsgesellschaft ihre Lebensräume und damit die Lebensgrundlage.

Rinderweiden, Sojaplantagen und Goldschürfer zerstören die Amazonaslandschaft, die ökologische Bedeutung für das Wohlergehen der ganzen Welt hat.

Mindestens zwanzig Prozent des Amazonaswaldes sind bereits vernichtet. Er steht vor dem *tipping point*, jenem Punkt, an dem seine Verwandlung in eine Savanne unaufhaltbar und unumkehrbar wird, so der Umwelt-Experte Carlos Nobre.⁴ Doch für viele Brasilianer haben der Amazonas und die Lebensrechte von Ureinwohnern keine Priorität. Andere Probleme bestimmen ihr Denken und Handeln. Obwohl viele indigene Vorfahren haben, was ihnen oft nicht bewusst ist oder was sie verdrängen, ist der *indio*, wie er allgemein genannt wird, meist eine ferne, exotische Gestalt.

Warum ist der Mythos Amazonas für Komponisten attraktiv? Der Fernsehsender ARTE stellt „Villa-Lobos. Komponist eines neuen Brasiliens“ vor, mit seinen Kompositionen, die vom Amazonas-Raum inspiriert wurden.⁵ Auch für die in Manaus lebende französische Musikerin Isabelle Sabrié ist die Amazonaslandschaft das Thema ihrer Kompositionen. Die

Stereotype vom ‚edlen Wilden‘, der Naturzustand, die Suche nach der ‚wahren‘ Herkunft, den Wurzeln, dem Paradies, Utopia können die Quellen sein für künstlerische Inspirationen: das Motiv, warum der Mythos Amazonas Künstler und Musiker fasziniert.

Im Roman *Die verlorenen Spuren* (*Los pasos perdidos*, 1953) des kubanisch-französischen Schriftstellers und Musikforschers Alejo Carpentier reist ein nordamerikanischer Musikwissenschaftler von New York in den Urwald, in die Natur, zu den magischen Quellen von Mythen und Musik. Für den venezolanischen Maler Jacobo Borges, der vom Roman Carpentiers beeinflusst war und eine ähnliche Exkursion zum Orinoco unternahm, war das „eine Reise in das eigene Innere“. Der Musiker im Roman hört die Töne der Natur, die ihn wieder zum Komponieren bringen, und er sucht, so sein Auftrag, „für die Sammlung der Universität bestimmte primitive Instrumente im venezolanischen Urwald“.⁶

Der indigene Mythos und die Moderne

Das Interesse an Volkskunst und frühen Kulturen beleuchtet der englische Kunstkritiker Edward Lucie-Smith in seinem Buch *Kunst in Lateinamerika*. Im Vorwort klärt er Begriff und Herkunft des Indigenismus. Sein Buch kann man parallel zu Musikerbiografien lesen, da viele kulturelle Grundphänomene und Sachverhalte vergleichbar sind zwischen bildender Kunst, Literatur, Musik, in ihrem historischen und professionellen Kontext und beim Kulturtransfer. „Der Versuch, lateinamerikanische Länder nach dem Grad des indianischen Einflusses in ihrer Kunst zu klassifizieren, führt direkt zur Frage des Indigenismus“, erläuterte Lucie-Smith. „Die Suche nach den indigenen, eingeborenen Wurzeln hat sicher viele, wenn auch nicht alle modernen Künstler Lateinamerikas beschäftigt.“⁷

Diese Vorstellungen prägten aufklärerische Ideen des Kontinents. Der Indigenismus als kulturelle Bewegung begann um 1900 mit dem Essay *Ariel* von Jose Enrique Rodó

und ist im Kern „ein literarisches und kein künstlerisches Phänomen“.⁸ Neben dem uruguayischen Essayisten Rodó sind vor allem Autoren wie José Carlos Mariátegui (*Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, 1928) und der guatemaltekeische Nobelpreisträger Miguel Ángel Asturias (*Hombres de maíz*, 1949) kanonische Vertreter dieser Strömung.

Für den Marxisten Mariátegui stellte das untergegangene Reich der Inkas den Prototyp einer neuen egalitären sozialistischen Gesellschaft dar. [...] Das strittige Thema des Indigenismus zeigt, daß es dabei nicht um die Lebensfähigkeit der indianischen Vergangenheit als einer Alternative zu aus Europa importierten Ideen geht, sondern um das in lateinamerikanischen Kulturen ungeachtet ihrer Ursprünge empfundene universale Bedürfnis nach einem eingeborenen Ermächtigungsmythos. Der Mythos als solcher ist ganz unterschiedlich, je nach dem Kontext.⁹

Es bleibt in der Literatur, Musik wie in der bildenden Kunst eine wichtige, auch konfliktreiche Beziehung zur Tradition der europäischen Moderne bestehen: „Die lateinamerikanischen Reaktionen auf die europäische Moderne sind allerdings ambivalent – man hat sie sowohl begrüßt als auch zugunsten einheimischer Traditionen abgelehnt,“¹⁰ resümierte Edward Lucie-Smith. „Dieses Nebeneinander der Kulturen ist eine Besonderheit, die Lateinamerikas kulturelle Eigenständigkeit ausmacht.“¹¹

Werke aus dem Norden und Nordosten Brasiliens

Tief im Amazonasgebiet liegt Acre. Bis 1903 gehörte die Gegend zu Bolivien bzw. Peru. Goldfunde und insbesondere der Kautschuk-Boom motivierten Ende des 19. Jahrhunderts Tausende zur Zuwanderung, vor allem aus dem Nordosten Brasiliens. Regionale Autonomiebestrebungen und seit 1899 andauernde Grenzstreitigkeiten in der schwer zugänglichen

Region, in der ursprünglich beispielsweise die Arawaks lebten, eskalierten zum „Guerra do Acre“ (auch „Revolução Acreana“ genannt). 1903 wurde mit dem Friedensvertrag von Petrópolis die Westexpansion Brasiliens bestätigt.

Kautschuk und Musik sind Teil der Operngeschichte Amazoniens. Die Opernhäuser in den Landeshauptstädten Manaus und Belém, beide nahe am Ufer des großen Stroms gelegen, verdanken dem für die Industrieproduktion lange so bedeutenden Rohstoff und dem mit ihm gemachten großen Geld ihre Existenz.

Aquiry

Eine Amazonasoper hat den Acre-Krieg zum Thema: *Aquiry-a luta de um povo*. Komponiert hat sie der in Acre geborene Komponist Mario Lima Brasil. In der Regionahauptstadt Rio Branco, benannt nach dem Chefdiplomaten, der die Friedensverhandlungen führte, wurde diese Oper 2004 im Teatro Plácido de Castro uraufgeführt und mehrmals wiederholt. Diese abendfüllende eingängige Jugendoper mit Singspiel- oder Zarzuela-Charakter, mit Soli, Chor, Tanz und gesprochenen Dialogen, wurde dann 2005 auch in Brasilia im Teatro Claudio Santoro gezeigt und von TV-Senado im Jahr 2006 aufgezeichnet.

Die Einweihung des von kühler Architektur geprägten Teatro Plácido de Castro in Rio Branco fand 1990 statt. Das Haus mit seinen 500 Plätzen dient als multifunktionales Kulturzentrum. Benannt wurde es nach jenem Kautschukbaron, der Ende des 19. Jahrhunderts die Revolutionsarmee anführte und zum ersten Präsidenten des zunächst unabhängigen Staates avancierte. 1908 ermordet, wird er heute als Held verehrt.

Mario Lima Brasil schrieb noch ein weiteres dramatisches Werk: *Chico Mendes*. Es dauert etwa 45 Minuten, kam 2014 und ebenfalls in Acre auf die Bühne. Mit ihm wird an den Führer einer Landarbeitergewerkschaft und Regionalpolitiker erinnert, der für das Amazonasgebiet und die Rechte seiner

Bewohner kämpfte – für die *seringueiros* (Gummizapfer), gegen die *Fazendeiros* in einer expandierenden Agrarwirtschaft mit Holzräubern, Goldsuchern und Agrobusiness. Chico Mendes, Symbolfigur des Widerstands, wurde 1988 von einem Großgrundbesitzer und dessen Sohn vor seinem Haus erschossen. João das Neves, ein Theatermann aus Rio (*grupo opinião*), nahm dieses Ereignis zum Anlass, um nach Acre zu ziehen. Er arbeitete dort mit indigenen Gruppen und machte Theater zu deren Themen und Ängsten.

Porunduba

2007 wurde beim Festival de Amazonas de Ópera *Porunduba* uraufgeführt. Der Titel des Werks geht auf den Namen des Erzählers indigener Amazonas-Legenden und -Mythen zurück. Die Partitur sei, erläuterte der Komponist Edmund Villani-Cortez, „inspiriert von der Musik Amazoniens, der Indio in meiner Oper ist der Indio meiner Vorstellungen“.¹² 2015 folgte eine *Porunduba*-Aufführung im Teatro São Pedro im fernen São Paulo. Dieses 1917 eröffnete Haus war anfangs ein Stadtteiltheater, wurde überwiegend von Italienern der Mittelklasse besucht und von Operntruppen aus Italien bespielt – im Gründungsjahr z.B. mit Mascagnis *Cavalleria rusticana*, Leoncavallos *Pagliacci*, Puccinis *La Bohème*, Bizets *Carmen* und Amilcare Ponchiellis *La Gioconda*. Zwischen 1941 und 1967 diente es ausschließlich als Kino, wurde aber in den 80er-Jahren wieder zum (Musik-)Theater für die ganze Stadt umgewidmet und 2013 Sitz einer neugegründeten Akademie für Sängernachwuchs, einem landesweiten Pilotprojekt.

Alma, die Seele

In Manaus geboren wurde der Komponist Claudio Santoro (1919–1989), der während seines Exils von 1970 bis 1978 in Mannheim lebte und unterrichtete. Seine einzige Oper *Alma* (1985) wurde auf dem XXII. Opern-Festival 2019 in Manaus

in einer erweiterten und überarbeiteten Fassung uraufgeführt. Die Handlung basiert auf einem Text von Oswald de Andrade und spielt in São Paulo um 1920. Nach Santoro ist das Opernhaus in Brasília benannt, das im Stil einer Maya-Pyramide erbaut wurde. Seine 14 Sinfonien wurden seit 2018 vom Orchestra Filarmónica de Goiás aufgezeichnet.

Wie viele Amerikaner war Santoro Schüler von Nadia Boulanger in Paris. In Rio studierte er auch bei Koellreutter (wie die Komponisten Edino Krieger, Guerra-Peixe, Tom Jobim). Von der Zwölftonmusik löste er sich später.

Hans-Joachim Koellreutter, Flötist und Komponist, emigrierte nach seinem Studium in Berlin 1937 über Genf nach Südamerika. Mit seiner kosmopolitisch konzipierten Gruppe *Música Viva* griff er aktiv ins brasilianische Musikleben ein. Er provozierte den Widerstand von Mozart Camargo Guarnieri und der „musikalischen Nationalisten“.

Ende Mai 1948 war Claudio Santoro der einzige brasilianische Musiker beim II. Kongress für Fortschrittliche Komponisten und Musikkritiker der Kommunistischen Internationale (Komintern) in Prag. Dort wurde das Komponieren für den Sozialismus und für die nationalen Kulturen propagiert, der Kosmopolitismus dekadenter westlicher Komponisten angeprangert. Opern und Lieder, die dieser Linie nicht entsprachen, wurden als „formalistisch“ abgelehnt. Daran erinnerte am 25.2.2023 Radio Prague International – 75 Jahre nach der Machtübernahme der Kommunisten in der Tschechoslowakei. 1948 war Santoro vom Konzept des sozialistischen Realismus der Musik beeindruckt und auch Camargo Guarnieri kannte die Botschaft der Prager Tagung. Einiges von ihr ließ sich mit dem *nacionalismo musical* in Brasilien verbinden. 1950 erschien Guarnieris für diese Idee werbende Offener Brief *An die Musiker und an die Kritiker in Brasilien*.

Onheama

Das XVIII. Opernfestival 2014 in Manaus präsentierte *Onheama* (*Eklipse*, auf Tupi) von João Guilherme Ripper (geb. 1959). Ripper, zeitweise Opernchef in Rio de Janeiro, stützte sich auf eine längere Erfahrung als Musiktheater-Komponist: Legenden des Nordostens, indigene Mythologie, die Rettung des Amazonasraumes sind die Themen der populären Kinder/Jugend-Oper *Onheama*. Erstmals gespielt wurde sie von einem Jugendorchester und vor einem jugendlichen Publikum.¹³

Bug-Jargal und Jara

Aus einer wohlhabenden Familie von Kautschuk-Produzenten in Belém an der Amazonasmündung stammt der Komponist José Cândido da Gama Malcher (1853–1921). Er studierte von 1877 bis 1881 in Mailand. Von vier Opern sind zwei erhalten: *Bug-Jargal* (1891) und *Jara* (1895). Unter Verwendung eines Texts von Victor Hugo (1826) handelt *Bug-Jargal* von der Revolution der Schwarzen in Haiti gegen die französischen Herren (1791–1804). Die Thematik war nach der Aufhebung der Sklaverei in Brasilien unschwer auf südamerikanische Verhältnisse übertragbar. Andere Erfahrungen der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts resultierten aus den Sklavenaufständen der 1830er-Jahren in Minas Gerais, Bahia und Rio de Janeiro. Die Elite hatte Angst vor dem *haitianismo*. Der Aufstand auf der Karibikinsel war von der Oberschicht in Brasilien aufmerksam verfolgt worden und blieb in Erinnerung.

Bug-Jargal orientiert sich am Modell der Grand Opéra, in der keine gesprochenen Passagen vorgesehen sind, und bot sechs Solisten, Ballett und großen Chor auf.

Satirischen Reiz hält der 4. Akt der zweistündigen Oper bereit: Die befreiten Sklaven tanzen ein Menuett im französischen Hofstil. Nach 114 Jahren erinnerte das IV. Festival de Ópera im Teatro da Paz in Belém 2005 erstmals wieder an dieses Werk. Die beeindruckende Realisierung in italienischer

Sprache mit schwarzen Sängern und Ballett-Tänzern wurde aufgezeichnet, später auch in Rio und São Paulo gezeigt.

Beim V. Opernfestival Belém 2006 wurde nach 111 Jahren *Jara* wieder aufgeführt (Uraufführung im Teatro da Paz 1895). Diese Oper mit indigener Mythologie hat die Besonderheit, dass der italienische Text mit indigenen Textteilen abwechselt. *Jara*, eine Figur in Amazonasmythen (der Name entstammt der Tupi-Sprache), ist wie Loreley, Undine oder Rusalka eine Wassernymphe – eine Nixe, die Männer mit ihrem Liebesversprechen in den Tod treibt. *Jara* ist die Mutter des Wassers, eine Sirene der brasilianischen Mythologie, die durch ihre Lieder verzaubert. *Macunaima* wurde eines ihrer Opfer.

José Cândido da Gama Malcher war mit Carlos Gomes befreundet und holte diesen nach Belém. Dort verbrachte Gomes seine letzte Lebenszeit. 1882 engagierte Malcher eine italienische Operntruppe, die nach Brasilien kam, um in Anwesenheit von Gomes dessen acht Jahre zuvor erstmals in Genua präsentierte Oper *Salvator Rosa* aufzuführen, die – wie bereits Daniel-François-Esprit Aubers *La Muette de Portici* (Paris 1928) – die neapolitanische Fischer-Revolution von 1647 gegen die Herrschaft der spanischen Habsburger in Süditalien dramatisierte.

Belém (Bethlehem) verfügt heute über drei Musikausbildungseinrichtungen, darunter das Carlos-Gomes-Konservatorium. Da die Stadt eine Partnerschaft mit Missouri unterhält, gibt es einen regen Austausch von Musikstudenten. Im Rahmen des auch touristisch bedeutsamen Opernfestivals von Belém werden jährlich drei Bühnenwerke inszeniert. Zur Bewältigung des finanziellen und personellen Aufwands wurde mit Manaus eine Kooperation und gegenseitige Übernahme von Produktionen vereinbart.

Goethe-Institut: Amazonas-Musiktheater

Am 8. Mai 2010 wurde im Rahmen des internationalen Festivals für neues Musiktheater *münchener biennale* das dreiteilige

Stück *Amazonas* uraufgeführt. Auf Initiative von Joachim Bernauer und José Wagner Garcia wirkte das Goethe-Institut mit dem ZKM Karlsruhe, weiteren internationalen Partnern und Yanomami-Indianern im Amazonasgebiet zusammen.¹⁴ „Ein außergewöhnliches multimediales Musiktheater-Projekt macht den amazonischen Regenwald zum Protagonisten“, betont die Pressemitteilung des Festivals. Das von Peter Weibel (Konzept, Text, Inszenierung) entwickelte *Amazonas* führe wichtige Themen zusammen: „Klimawandel, indigene Kultur und Kosmologie sowie die Zerstörung eines Lebensraumes“.

Ein neues Stück Operngeschichte ist hierbei nicht entstanden. Wie üblich bei dieser Art Kunstproduktion liegen der eigentliche Wert und die Wirkung vor allem in der fünfjährigen Zusammenarbeit aller beteiligten Partner-Institutionen, Künstlern und kulturellen Repräsentanten sowie in der umfangreichen Öffentlichkeitsarbeit. „Der böse Geist, Xawara, entweicht aus der Erde, wenn man sie aufreißt, um Gold zu suchen“, sagt im dritten Teil des Musiktheaters der Schamane. Dieser böse Geist ruiniert in der Gegenwart den Regenwald.

Isabelle Sabrié

Die Sopranistin und Komponistin Isabelle Sabrié (geboren 1965 in Paris) zog 2008 nach Manaus. Sie schreibt Sinfonien, Ballette und Opern, auch für das Festival de Ópera Manaus. Sie ist auf der Suche nach den „sons da floresta“, den Tönen des Waldes, den Geräuschen und Tönen der Natur und lässt sich von den Klängen, Rhythmen, „Dimensionen der Urwaldräume“ inspirieren.¹⁵ Ihre digitale Oper *A Fada e o Girassol* wurde 2012 in der Oper in Belém aufgeführt, ein weiterer Teil ihres Œuvres in Brasilia und Manaus vorgestellt. Bis 2013 gab sie Gesangsunterricht an der Staatsuniversität Amazonas und war bis 2020 künstlerische Beraterin für die Amazonas-Agentur für kulturelle Entwicklung. Sie ist Kunstexpertein in der UN-Gruppe „Harmony with Nature“.¹⁶ Ihr Format

„harmonia ritmico-espacial“ umfasst verschiedene Werke wie *Dança vegetal*, *Carnaval amazónica*, *Cenas da amazónia*. Sabrié trat auch als Sängerin an der Oper in Manaus auf: So bei *Kawab Ijen* von J.G. Ripper beim XXI. Festival Amazonas de Ópera, bei *Medea* von Cherubini oder Mahlers *Wunderhorn*-Liedern mit der Amazonas Filarmónica – einem Orchester, das nach 1997 erfahrene Orchestermusiker aus der ehemaligen Sowjetunion aufnahm.

Requiem für den Amazonas

Ein Beispiel hybrider Musikkultur, einer *música mestiza*, ist der Kolumbianer Francisco Zumaque (geboren 1945). Er war einer der vielen Schüler der legendären Nadia Boulanger, lebte zeitweise auch in Köln und Bonn. Sein Œuvre reicht vom Streichquartett bis zu *Colombia Caribe* (diese Musik ist inzwischen die Hymne für die nationale Fußballmannschaft). Er taucht in populäre und folkloristische Musik ein. Seine Musiksprache soll aus „der Welt, die ich kenne, aus der Kultur meines Landes entstehen“. Er sucht aber auch „die Kosmologie des Amazonas, Geist und Töne des Urwalds.“¹⁷ Er kämpft gegen Naturzerstörung, für ein besseres Schicksal der Indianer, für Respekt gegenüber den indigenen Kulturen. Unter anderem schrieb er ein *Requiem für den Amazonas*, bei dem Vogelstimmen eingespielt werden, eine *Elegia de la Anaconda*. Die Anaconda-Schlange ist Symbol des Amazonas.

Rapsódia Nordestina

Der Nordosten Brasiliens galt lange als bitterarme und zurückgebliebene Region, wurde kulturell unterschätzt. Zur Zeit der Zuckerproduktion gab es den Reichtum der Reichen, eine vitale Kultur der Intellektuellen und eine traditionsgebundene Volkskultur. Hierfür im Folgenden einige Beispiele.

Discos Marcus Pereira, Archiv der Musik des Nordostens

Discos Marcus Pereira ist eine Quelle für die authentische Musik Brasiliens und von unschätzbarem Wert als musikalisches Archiv. Aufnahmen des Komponisten Guerra-Peixe mit dem Orchester Amorial z.B. wurden von Marcus Pereira eingespielt. In zehn Jahren wurden 144 Alben produziert, davon 16 mit Musik aus den Regionen.

1973 erschienen die vier preisgekrönten Alben *música popular do Nordeste*. Im selben Jahr gründete Marcus Pereira seine kleine Plattenfirma. Am Wiederaufblühen der *choro*-Tradition in den 1970er-Jahren hat er großen Anteil. Er schuf eine musikalische Landkarte Brasiliens. So fand auch die Musik des Nordens und des Nordostens Aufmerksamkeit im ganzen Land.

Marlui Miranda – indigene Musik und Mythen

Eine Sonderrolle für die indigene Musik spielt die Musikerin und Sängerin Marlui Miranda. Sie recherchierte jahrelang die Musik der Indios, so in Pará, Roraima, Mato Grosso. Sie ist eine subtile Kennerin indigener Musik und Mythen. Sie veröffentlichte mehrere Alben. In ihrer Musik will sie nicht ethnografisch sein, sondern eine subjektive Interpretin und Vermittlerin. Sie bleibt der vokalen Tradition, der Klangphonetik, den originären Melodien und rhythmischen Strukturen, den Anlässen und Themen und den jeweiligen indigenen Sprachen so treu und nah wie möglich.

Zum Teil arbeitet sie mit archaischen Texten, die über Generationen mündlich überliefert wurden und heute oft nicht mehr verstanden werden. Sie dolmetscht die *música indígena*. Die Nähe zur *música nordestina* ist erkennbar. Das ist nicht erstaunlich, da in der Musik des Nordens und Nordostens viele musikalische Erfahrungen und Traditionen der *povos nativos* eingeschmolzen sind. Diese Nähe spürt man bei den Alben, zum Beispiel bei „Marlui Miranda. IHU Todos os

Sons“ (CD, 1995, mit den Texten und Erklärungen im Beiheft).

Literatura de Cordel

Cordel-Literatur ist Volkskultur des Nordostens. Bedeutende Schriftsteller wie José Cabral de Melo Neto, Ariano Suassuna, Guimarães Rosa ließen sich von ihr anregen. Nachdem sie sich zuvor schon in Europa entwickelt hatte, kam diese Literatur am Ende des 18. Jahrhunderts von Portugal nach Brasilien. Dort etablierte sie sich als regionale Kultur durch Verse mit Humor und Ironie, mit Themen und Sprachgewohnheiten des Volkes. Sie will unterhalten und informieren. Die Dichter (*cordelistas*) verkaufen ihre kurzen Texte auf den Märkten. Sie sind an einer Schnur (*cordel*) aufgehängt. Charakteristisch für die Musik im Norden und Nordosten Brasiliens ist nicht nur ihre Verwurzelung in der indigenen Musiktradition, sondern auch in der iberischen der Villancicos (*cántigas, letras, chanzonetas, canciones* und *romances*), die bis ins europäische Mittelalter zurückreicht. Ende des 15. Jahrhunderts war Juan del Encina in Spanien der wichtigste Komponist von Villancicos. So ist die Region des Nordosten Brasiliens auch eine Fundgrube für die *música erudita* (Kunstmusik), auf der Suche nach Quellen und für *brasilidad*.

Für sein Brasilienbuch *Der Krieg am Ende der Welt* über Euclides da Cunha recherchierte Vargas Llosa in Bahia. Er entdeckte, dass der Ritterroman noch lebt „in Form der Literatura de Cordel, jener volkstümlichen Literatur, die mit den Portugiesen nach Brasilien gekommen war.“ In Vargas Llosas Worten: „Ich benutzte diese Lieder sofort in meinem Roman, als Huldigung an die Tradition des Troubadours und auch, weil sie etwas ist, was in der heutigen Kultur des Sertão weiter besteht.“¹⁸ Ritterromane hatten eine lange Geschichte. Die Konquistadoren und ihre Söldner lasen sie – bis zum ironischen Geniestreich von Cervantes.