

Leseprobe aus organ 1/2011

© Schott Music, Mainz 2011

Órgãos Portugueses

Grundzüge einer Geschichte der Orgelkunst in Portugal

Von Gerhard Doderer, Lissabon

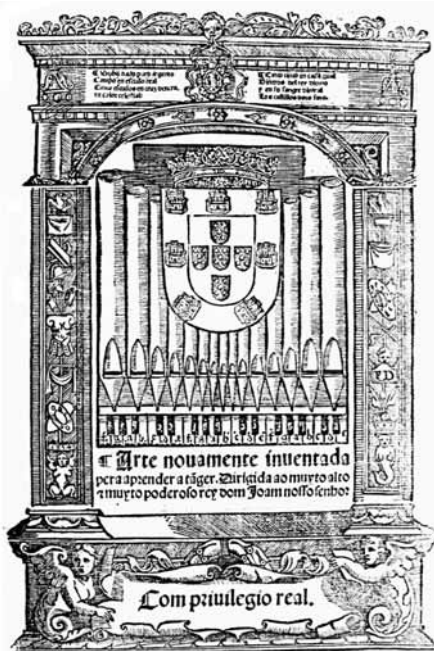
Erst seit relativ kurzer Zeit wird der Orgelkunst in Portugal Eigenständigkeit in technischer und historischer Hinsicht zugestanden, auch in Abgrenzung zu anderen auf der Iberischen Halbinsel verifizierbaren Orgelbautraditionen wie z. B. in Kastilien, Katalonien oder Aragonien.

Orgelkompositionen vor 1700

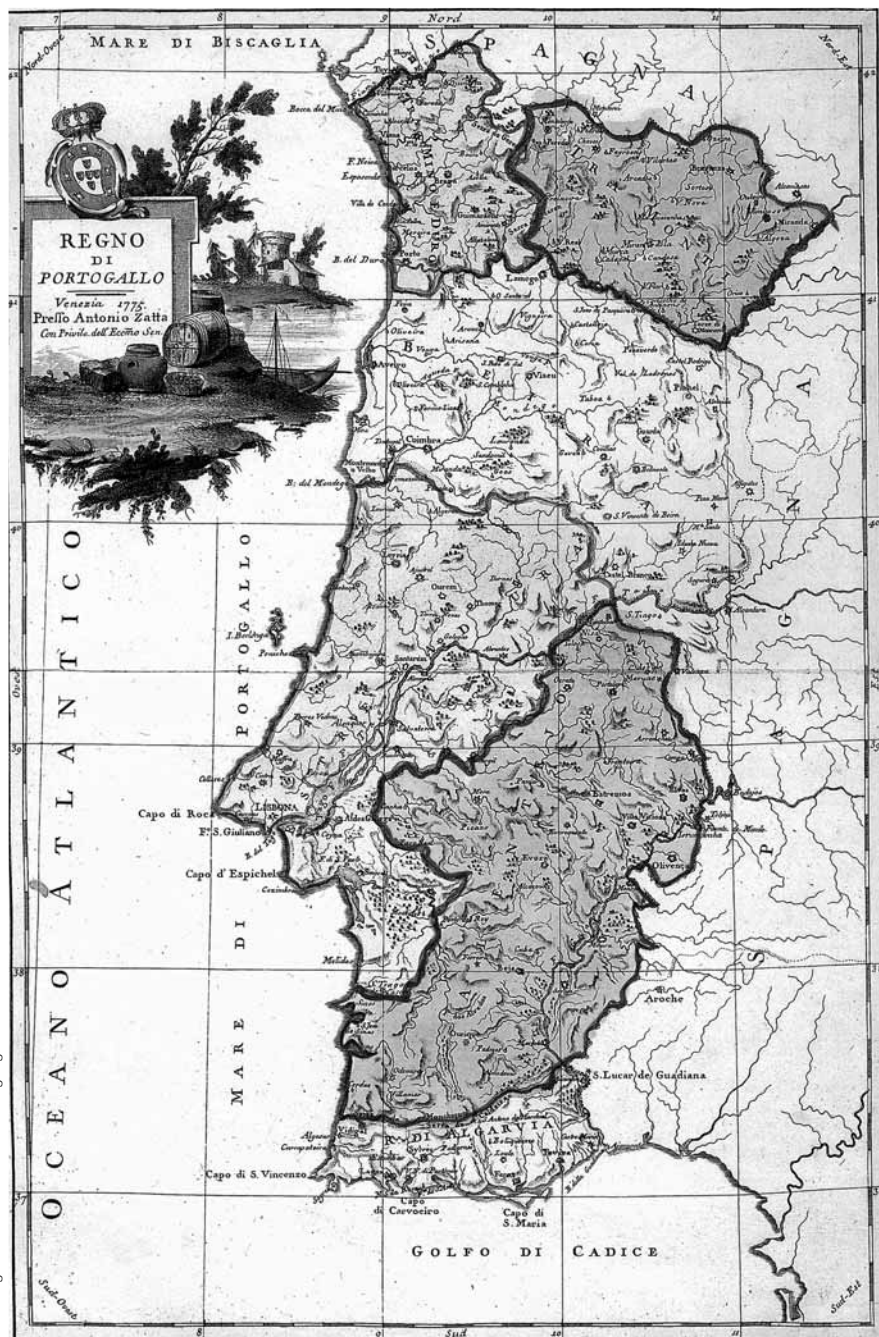
An einer ersten Blüte der portugiesischen Orgelmusik hatten im Rahmen der portugiesischen Entdeckungen und Expansionsbestrebungen des 15./16. Jahrhunderts auch die neu erschlossenen Territorien, vornehmlich des afrikanischen und asiatischen Raums, teil. Den portugiesischen Königen war es stets ein Anliegen, neben Missionaren und liturgischen Gerätschaften auch für die entsprechenden Musikinstrumente Sorge zu tragen. Schon für 1480 ist ein erster Orgelexport in das afrikanische Königreich Kongo belegt, in den Jahren 1500/10 wurden Orgeln nach Cochim (Indien) und an den König von Bisnagá (Indien) verschifft, 1519/20 folgten weitere Instrumente nach Malakka (Malaysia) und Äthiopien; oftmals begnügte man sich nicht mit den Orgeln selbst, sondern schickte auch ausgebildete Sänger und die entsprechenden Organisten mit. Bezeichnenderweise lässt sich auch auf dem Gebiet der Musik für Tasteninstrumente (und hier gerade für die Orgel) im Jahre 1540 mit der *Arte novamente inventada pera aprender a tanger*, einer Sammlung vornehmlich intabulierter vokaler Vorlagen aus der Hand des im Dienste König Johann III. stehenden spanischen Hofmusikers Gonzalo de Baena, die früheste portugiesische Musikveröffentlichung aus der Lissabonner Werkstatt Hermão Galhardes nachweisen. Die sechzig zwei- bis vierstim-

migen Stücke gehen somit dem ältesten spanischen gedruckten Repertoire (Luis Venegas de Henestrosa, *Libro de cifra nueva*, 1557) voraus und folgen im europäischen Reigen den *Tabulaturen etlicher Lobgesang und Lidlein uff die Orgeln und Lauten* von Arnolt Schlick (1512), den *Frottole intabulate da sonare organi* de Antonio Antico (1517), den *Recerchari Motetti Canzoni* von Marco Antonio Cavazzoni (1523) und den verschiedenen Drucken von Attaignant (Paris, ab 1530).

Mit seiner Tabulatur, die durch die wechselnde Anzahl der horizontalen Linien die jeweilige Zahl der am polyphonen Geflecht teilhabenden Stimmen darstellt und mit in jeder Oktave sich wiederholenden Zahlen die diatonischen Tonstufen wiedergibt, nimmt Baena im Wesentlichen die spätere „Zifferntabulatur“ für die spanische *Vihuela* (Vorgänger der Gitarre) vorweg, auch durch die statt rhythmischer Symbole verwendete proportionale Aufteilung des Raums innerhalb der Takteinheiten. Zum größten Teil gibt die *Arte Ordinarium*steile aus Messkompositionen, aber auch Hymnen und Cantica wieder, in sehr geringem Maße freiere Formen wie Motetten. Es finden sich einige genuin instrumentale Stücke, das Repertoire vokaler Herkunft überwiegt jedoch sehr deutlich – zur Hälfte aus der Hand der Komponistengeneration vor und bis 1450/60 wie z. B. Josquin (14), Compère (6), Ockeghem (3), Obrecht



„Arte novamente inventada pera aprender a tanger“, Lissabon 1540



Historische Karte von Portugal, Antonio Zatta, Venedig 1775, Sammlung Ryhiner/Bern

Ausdrucksvermögen zu, mit dem er oft – in der Absicht, musikalisch-psychische Stimmungslagen zu fixieren – die der Renaissance eigene Abgeklärtheit überschreitet. *Fantasia* und *Obra* – Letzteres im allgemeinen Sinne von „Kompositions-Stück“ – lassen sich inhaltlich in jener Zeit nicht voneinander abgrenzen; ihnen ist die Abfolge von ricercarehaften Imitationszügen und glosierten, in Achtel- und Sech-

(3), Agricola (3), Urrede (2) und Brumel (1). Von den Zeitgenossen Baenas sind Escobar (3), Peñalosa (3), Badajóz (1), Anchieta (1), Basurto (1), Fevin (1), Gascon (1), Caron (1) und Morales (1) vertreten, er selbst steuerte zwei eigene Stücke und zehn weitere seines Sohnes Antonio bei. Nur drei Werke blieben anonym.

Neben dieser traditionellen Praxis der Übertragung vokaler Vorlagen auf das Tasteninstrument gewinnen in der Folgezeit die durchaus instrumental konzipierten *Fantasias* und *Obras* imitativer Schreibweise mehr und mehr an Bedeutung: António Carreiras († 1589) nicht immer zweifelsfrei der Orgel zuweisbare Instrumentalstücke zählen zusammen mit denen Heliodoro de Paivas († 1552) zu den frühesten nicht in Tabulatur gesetzten Orgelstücken der portugiesischen Musikgeschichte. In seinen bis zu fünf verschiedene Themen behandelnden polythematischen *Tentos* zeigt sich António Carreira als Meister des fein gearbeiteten Kontrapunkts und einer herben Harmonik. Besondere Bedeutung kommt seinem

zehntelwerten verzierten Melodielinien bzw. Abschnitten eigen.

Die im Jahre 1617 fertig gestellten *Flores de Música* des Manuel Rodrigues Coelho erschienen 1620 in der Landeshauptstadt und müssen als die bedeutendste Sammlung gedruckter Instrumentalmusik in der Musikgeschichte Portugals angesehen werden (vgl. Abb. auf Seite 25). Ab 1602 Organist an der Kathedrale zu Lissabon, zwei Jahre später in den königlichen Dienst gewechselt und die Hoforganistenstelle übernommen, unterstreicht Coelho in seiner groß angelegten Sammlung die ganze Vielfalt, die für die erwähnte typisch iberische Schreibweise charakteristisch war und noch für lange Zeit bleiben sollte: Dem *Ricercare*, der *Canzona* und der *Toccata* nahe stehend, vielfach absorbierend und in der Metamorphose stets neue Facetten erweisend, ist der *Tento* (spanisch: *tiento*) die Form schlechthin für alle iberischen Organisten von Cabezón bis hin zu Soler gewesen. Die *Tentos*, Versetten, Orgelhymnen und Chanson-

bearbeitungen Coelho lassen für die portugiesische Orgelmusik eine besondere Eigenständigkeit erkennen, die sich durch eine gemessene Haltung in der Art Sweelincks deutlich von der zeitgenössischen Literatur des Nachbarlandes Spanien absetzt. In seinen Vorbemerkungen zu Inhalt, Spieltechnik und Ausführung unterstreicht der Hoforganist die Notwendigkeit eines ausgeglichenen Ornamentierens und Diminuierens in beiden Händen, der Ausführung ohne rhythmische Schwankungen und in gemäßigten Tempi sowie einer sorgfältigen Artikulation.

Neben jeweils drei, zum Teil bis zu 300 Takten umfassenden, mono- und polythematischen *Tentos* für jede der acht Kirchentonarten wurde in einem zweiten Teil der *Flores de Música* liturgische Gebrauchsmusik in Form von nahezu einhundert Einzelstrophen umfassenden Orgelhymnen (4 „Pange lingua“; 9 „Ave maris stella“) und Versetten, darunter 35 für das „Kyrie“ und 23 für „Magnificat“ oder „Nunc dimittis“ aufgenommen. Letztere weisen einen zusätzlichen, an der Choralvorlage orientierten Gesangspart auf. Den ersten Teil beschließen vier Paraphrasen („Susanas glosadas“) der durch Didier Lupi und Orlando di Lasso bekannt gewordenen Chanson „Susanne un jour“.

Coelhos Fähigkeit, Anregungen von in- und ausländischen Meistern wie Cabezón, Sweelinck oder Andrea Gabrieli in seinen Personalstil einzuschmelzen und die Form des *Tentos* in spontaner und wenig forcierter Weise anzureichern, verleihen den *Flores de Música* große Bedeutung. Sie sind in erster Linie durch Reichtum formgestaltender Elemente, zurückhaltende Dissonanzbehandlung und gemäßigten Gebrauch von Spielfiguren und chromatischen Einfärbungen charakterisiert.

Coelhos Einfluss auf die folgenden Organistengenerationen im Lande wurde erst spät im 17. Jahrhundert durch die vornehmlich in Nordportugal eingedrungenen Kompositionen der Organisten von Aragonien und Navarra überlagert. In zwei umfangreichen Handschriften Nordportugals finden sich zahlreiche liturgische und freie Orgelstücke, hauptsächlich portugiesischer Provenienz: im 1695 datierten Orgelbuch des Frei Roque da Conceição (Ms 43, Städtische Bibliothek Porto; vgl. Seite 25) nehmen neben José Leite da Costa, Frei Carlos de São José und Antonio Correia Braga die Organisten Diogo da Conceição und Pedro de Araújo († 1705?) die wichtigsten Plätze ein. Letzterer ist auch im Konvolut Ms 964 der Bibliothek zu Braga vertreten, er muss als die Zentralfigur der im Umkreis um die Kathedrale des Erzbistums Braga wirkenden säkularen und klösterlichen Organisten Nordportugals des letzten Drittels des 17. und des beginnenden 18. Jahrhunderts gesehen werden. In seinem Umkreis, maßgeblich von der Musikpraxis der nordportugiesischen Benediktiner- und Zisterzienserklöster geprägt, gewinnen jetzt neben den für den liturgischen Gebrauch bestimmten Versetten, *Tentos* und *Obras* hauptsächlich Stücke für Halbregister und *Batalhas* an Bedeutung. Ausgehend vom Prinzip des kammermusikalischen Musizierens mit Solo- und Begleitinstru-

menten, wurde bei den *meio registos* der Gegensatz zwischen akustisch hervorgehobenen konzertierenden Melodielinien im Diskant- oder Bassbereich und den neutraler eingefärbten, harmonisch stützenden Stimmen in allen Varianten ausgearbeitet. Auf diese Weise konnten die spanischen und portugiesischen Organisten dann trotz der weithin vorherrschenden Einmanualigkeit und Pedallosigkeit differenzierte klangliche Ebenen mit kammermusikalischem Charakter erzeugen. Die *Batalha* („Schlacht“) wurde von den iberischen Organisten des 17. Jahrhunderts, ausgehend von französischen Vorbildern und unter Einbeziehung nationaler Traditionen, im Sinne einer religiös-symbolisierenden Kampfes Schilderung ausgebildet und auf die technisch-akustischen Eigenheiten der iberischen Orgel abgestimmt.

Über Pedro de Araújo Herkunft können bislang keinerlei Aussagen gemacht werden; der Name Araújo ist im nordportugiesisch-galizischen Raum sehr häufig anzutreffen. Zwischen 1662 und 1668 war er nachweislich Musiklehrer am Seminário Conciliar zu Braga. Der Zeitpunkt seiner Bestallung als zweiter Organist der Kathedrale ist nicht bekannt, verbürgt ist 1665 als das Jahr, in dem er auf dieses Amt zugunsten der Pfründe an der Kirche São Salvador in Joane (zwanzig Kilometer südöstlich von Braga) verzichtete. In diesem Kirchenamt ist Araújo aufgrund der von ihm vorgenommenen Beurkundungen bis ins Jahr 1704 bezeugt. Mit seinem Œuvre erreicht die portugiesische Orgelmusik einen Gipfelpunkt und eine in Bezug auf Qualität und Formenwelt der spanischen Orgelkunst ebenbürtige Aussagekraft. Als authentisch gelten 13 handschriftlich überlieferte *Fantasias*, *Obras*, *Tentos de meio registo* und *Batalhas*, darüber hinaus können ihm mit Sicherheit in denselben Quellen weitere sechs Stücke dieser Art zugeschrieben werden. Araújo's Kompositionen erweisen eine faszinierende Schöpferpersönlichkeit, die in großartiger Weise nicht nur stilistische und formale Elemente ihres Landes mit denen italienischer und aragonesischer Organisten verschmolz, sondern auch eine erstaunliche Sensibilität hinsichtlich des Gebrauchs der technischen und akustischen Mittel des zur Verfügung stehenden Orgeltypus deutlich werden lässt.

Eine nicht vollständig geklärte Rolle nehmen die über meist liturgisch fixierten Vorlagen in instrumentalkontrapunktischer Manier ausgearbeiteten *Tenções* oder *Concertos* (auch *Concertados*) des Lissabonner Organisten João da Costa ein; die relativ kurzen Stücke sind zwar gut auf der Orgel wiederzugeben und weisen oft eine Beziehung zum Offizium aus, in den meisten Fällen könnte aber doch eher die Absicht eines Kontrapunktstudiums im Vordergrund gestanden haben. ...

... mehr erfahren Sie
in Heft 2011/01