

Das musikalische Antlitz Brasiliens

Gleich zu Anfang seiner kurzgefaßten „História do Brasil“ macht Rocha Pombo, der klassische wenngleich nicht immer unparteiische Geschichtsschreiber Brasiliens, eine für sein Heimatland beachtenswerte Feststellung. Er spricht nämlich von der Musik, mit der die Patres der Gesellschaft Jesu einen nicht geringen Eindruck auf das Gemüt des noch rohen Volkes hinterlassen hätten. Allen voran sei es der heiligmäßige Pater José de Anchieta gewesen, der, wie Rocha Pombo von ihm berichtet, in Piratininga, der heutigen Weltstadt São Paulo, sofort an die Aufgabe ging „eine große Zahl Hymnen und fromme Gesänge für die Indianerkinder (zu kombinieren), woran sich die Neubekehrten erbauten und womit sie sich unterrichteten“. Das geschah gegen 1553.

Aber schon vorher benutzten die Franziskanermissionäre den ausgeprägten musikalischen Sinn der brasilianischen Eingeborenen, um sie in den Glaubenswahrheiten zu unterweisen. Man lernte den Katechismus singend. Die gesungene Katechese bildete lange Zeit hindurch ein besonders geeignetes Mittel für den Religionsunterricht. Besonders wirkte der gregorianische Gesang auf das Volk. Pater Manoel da Nóbrega, ebenfalls ein ganz bedeutender Jesuitenmissionar, behauptete, daß er mit dieser Musik es fertigbringen wolle, sämtliche Indianer Südamerikas an sich zu ziehen. Ein scheinbar übertriebenes Wort, das aber, sobald man die wirkliche Sachlage der damaligen Zeit kennt, sehr realistisch wird. Der gleiche Nóbrega konnte bereits 1549 in Bahia einen regelrechten Musikkurs einrichten.

Wenn man sich nun daran erinnert, daß Brasilien 1500 entdeckt wurde, so darf gesagt werden, an seiner Wiege habe die Musik gestanden und das Land mit ihren Klängen bis zum heutigen Tag begleitet. Sie muß nach all dem, was die Musikwissenschaftler bis jetzt erforscht haben, als sozialer Faktor ersten

Ranges angesehen werden. Man weiß genau, daß es keine Zeiten ohne Musikpflege gegeben hat. Leider trug der bis heute noch nicht ausgestorbene Unverstand viel dazu bei, daß wertvolles Material im Trubel der Geschehnisse unrettbar verlorengegangen ist. Es fehlte (und fehlt) anscheinend der Sinn für den Wert musikalischer Vergangenheit. Denn wie könnte man es sich erklären, daß wichtige Musikmanuskripte – wie ein brasilianischer Forscher merkbar empört von seinen Landleuten schreibt – als Einpackpapier oder als Hülle von Feuerwerkskörpern benutzt wurden? Es muß noch auf eine weitere Tatsache aufmerksam gemacht werden, die diesen Unverstand wenn auch nicht entschuldigt, so doch teilweise erklärt. Der Brasilianer ist ein scharfer Selbstkritiker. Seiner Selbstkritik fehlt jedoch jenes wichtige positive Element, das sich der Eigenwerte durchaus bewußt bleibt und es ermöglicht, ausgleichend und aufbauend zu wirken. So entsteht eine geradezu krankhafte Begeisterung für alles Fremdartige und damit die Unfähigkeit, ausländische Güter kritisch in die nationalen Gegebenheiten einzubauen. Es muß daher dem deutschen Leser dieser Zeilen merkwürdig vorkommen, wenn der gleiche Musikforscher sagt, daß wertvolles brasilianisches Musikgut nur im Ausland veröffentlicht werden konnte.

Obgleich der Indianer sowohl durch die Musikkatechese wie auch durch andere musikalische Darbietungen angelockt und für die Auf- und Annahme der Religion disponiert wurde, so wäre es doch verfehlt, wollte man daraus schließen, er habe später einen wesentlichen Einfluß auf die Musik in Brasilien ausgeübt. Er verhielt sich vielmehr rezeptiv. Der Grund mag darin zu suchen sein, daß er sich vor den weißen Eindringlingen immer wieder zurückziehen mußte. In Mexiko und Peru – um nur diese beiden Länder zu nennen –, wo die Dinge ganz anders lie-

gen, hat der Indianer entscheidend in die Entwicklung der Musik eingegriffen. Man muß also die brasilianische Geschichte in ihren Anfängen kennen mit all den abscheulichen Gewalttaten gegen die Indianer, um zu verstehen, daß sie, trotz ihrer außergewöhnlichen Begabung, die Musik gar nicht beeinflussen konnten, obwohl sie sich ihrer musikalischen Fähigkeiten durchaus bewußt waren. So hielten sich die Tupinambás, nach einem Zeitdokument von 1587, für große Musiker und schätzten selbst den Feind, wenn dieser nur Musiker war, also Sänger oder Instrumentalist.

Der reinen Passivität des brasilianischen Indianers stellte sich die enorme Aktivität des Negers entgegen. Sie setzte in jenem Augenblick ein, als es nach damaliger Auffassung nötig war, die Arbeitskraft des nicht zu zählenden Indianers durch den gefügigen afrikanischen Neger zu ersetzen. Die Aufnahme desschwarzen Mannes in die sich bildende brasilianische Volksfamilie bewirkte, daß die bis dahin bestehende Musik ein ganz eigenartiges Kolorit angenommen hat. Nicht als ob sie ihren religiösen Charakter verloren hätte, der in der gesungenen Katechese begründet liegt. Dieser wird sozusagen afrikanisch gefärbt. Mehr noch: die Vokalmusik bekommt jenes heidnische Gepräge, in dem sich Reste katholischen Lehrgutes mit afrikanischem Götterglauben zu einem höchst seltsamen Gemisch verbinden, das auf den mit brasilianischen Verhältnissen nicht vertrauten Ausländer befremdend, ja abstoßend wirkt. Es war nie möglich, den „Banzo“, jenes tiefe Heimweh der aus Afrika gewaltsam entführten Neger, zum Schweigen zu bringen. Der katholische Glaube wurde von ihnen nur oberflächlich angenommen, was sich daraus erklärt, daß es zu wenig Missionare gab und diese erst, wie es in den Zeitdokumenten mit großem Kummer heißt, die Weißen bekehren mußten, bevor sie daran denken konnten, den Schwarzen das Christentum zu predigen. Diese Umstände muß man vor Augen haben, um zu begreifen, wie es

möglich ist, daß bis heute in der Vokalmusik des Volkes Heidnisches mit Christlichem nicht selten ein unentwirrbares Durcheinander bildet. Kenner der Sachlage stellen sogar mit Besorgnis fest, daß die Verworrenheit immer mehr zunimmt. Was allenfalls eine Besonderheit der Musik des brasilianischen Kulturraumes sein könnte, droht eine nicht geringzuschätzende Gefahr für den katholischen Glauben zu werden. So ist z. B. der „Candomblé“ mit seinen kultischen Tänzen und Gesängen sehr ernst zu nehmen, wird aber von den Behörden den mit brasilianischen Verhältnissen nicht vertrauten Touristen als harmlose Äußerung der Folklore angepriesen. Euclides da Cunha, der Meisterdarsteller des Krieges gegen die Jagunços in Nordbrasilien, hat schon zu seiner Zeit darauf aufmerksam gemacht, daß das Volk nach Anhören der Messe an den wilden Gelagen afrikanischer „Candomblés“ teilnimmt. Zusammenfassend zu sagen: wollte man die brasilianische Musik in ihrem Wesen beschreiben, könnte der Beitrag des Negers keinesfalls übergangen werden. Sein Einfluß ist bis in die jetzige Zeit so stark, – nicht nur in der Musik allein, sondern auch auf anderen künstlerischen Gebieten – daß er schlechthin nicht wegzudenken ist.

Indianer, Neger und Weiße bildeten im Lauf der Zeit ein ganz neues Volk, dessen Heimat ein unermeßliches Land ist, das Schritt für Schritt erobert werden mußte: dieses Land mit seiner in üppigsten Farben schillernden tropischen Vegetation, seinen geheimnisvollen und unergründlichen Urwäldern, in denen die vor den weißen Eindringlingen geflüchteten Indianer ihre eintönigen Weisen und die wilden Tiere ihre furchterregende Stimme ertönen lassen. In all dies mengt sich die Klage des Negers mit seinem „Banzo“. Es fehlten auch nicht die religiösen, sozialen und politischen Probleme, die das werdende Volk zu lösen hatte. Man denke an die erschütternde Tragödie der nach Freiheit dürstenden Neger in Nordbrasilien; an die ersten Versuche, sich von

Portugal politisch unabhängig zu machen. All das und noch vieles andere bilden die zahllosen und geheimnisvollen Komponenten, die, weil sie allgemeine Interessen berühren, das brasilianische Volk schicksalverbunden zusammenfassen und es schließlich typisieren. Wendet sich nun der Künstler mit dem ihm eigenen Sinn diesen Komponenten zu und gelingt es ihm, sie in die Sprache der Musik in eindeutiger Weise zu übertragen, dann wird durch diese Sprache nur ein ganz bestimmtes Volk, eben das brasilianische, angesprochen, während ein anderes die gleichen Klänge als fremdartig und unverständlich empfindet. Der Musikforscher Enrico N. França sagt daher kurz und bündig: Die Musik ist brasilianisch, sobald der Komponist seine Sensibilität auf seine Heimat gerichtet hält. Vor Jahren sang ich mit meinem gemischten Schülerchor ein kleines aber schwieriges Werk der brasilianischen Komponistin Celeste Jaguaribe. Es wird ein Jasminfeld beschrieben, über das sich hellstes Mondlicht ergießt. Der Jasmin, wie vom Mond verzaubert, sendet diesem seine Düfte zu, verbunden mit einem abschließenden ekstatischen Ausruf des Entzückens. Es ist schwer zu sagen, ob die Worte die Musik, oder die Musik die Worte begleiten; die künstlerische Einheit ist ideal. Zweifellos könnte auch ein deutscher Tondichter dieses wunderschöne Idyll schildern; was es aber zu einem typisch brasilianischen werden läßt, ist das in Worten nicht mitteilbare Kolorit der Musik. Man spürt unmittelbar: hier hat sich die Komponistin mit ihrer ganzen künstlerischen Einfühlung ausschließlich ihrer Heimat zugewandt.

Dieses nationale Musikbewußtsein erwachte im 19. Jahrhundert. Carlos Gomes, dessen Oper „Guarani“ am 19. März 1870 in der Mailänder Scala uraufgeführt wurde, deutete es zunächst nur an. Ihm folgten in nicht allzu großem Abstand einige andere Komponisten, von denen nur die wichtigsten genannt seien: Alberto Nepomuceno – er studierte zeitweise in Berlin am Sternschen

Konservatorium – Brasília Itiberê und Alexandre Levy. Sie dürfen als die repräsentativsten Köpfe nationaler Musik gelten. Von nun an reißt das Interesse für brasilienzugewandte Musik nicht mehr ab, um schließlich seinen bis jetzt höchsten Ausdruck in Heitor Villa Lobos gefunden zu haben. Villa Lobos gilt augenblicklich als der führende brasilianische Musiker. Sein Name dürfte selbst in europäischen Fachkreisen nicht unbekannt sein.

Villa Lobos wurde 1887 in Rio geboren und zeigte schon als Kind eine ausgesprochene Neigung für Musik. Besonders waren es die volkstümlichen Weisen, die „Música caipira“ die ihn sehr beeindruckten, und Bach. (Ich habe noch keinen musikliebenden Brasilianer kennengelernt, der nicht mit Bach in ein innigeres Verhältnis hätte treten wollen, sobald er dessen Musik hörte.) Vasco Mariz, der Biograph von Villa Lobos, sagt, daß diesen von jeher das Außerordentliche an Bach und der „Música caipira“ angezogen hat. Zwischen beiden Arten von Musik sei der Widerstreit nur scheinbar. Noch etwas: Vasco Mariz verrät in seiner Lebensbeschreibung, daß Villa Lobos 1907 in das „Instituto Nacional de Música“ eingetreten sei, es aber schon im selben Jahr wieder verlassen habe, um von da an autodidaktisch weiterzuarbeiten. Sein freier Geist hätte sich in der Zwangsjacke, die der unnachsichtige Institutslehrer Frederico Nascimento ihm anziehen wollte, nicht wohl gefühlt. Man erfährt auch noch, daß Villa Lobos sein Lieblingsinstrument, das Cello, gut zu spielen scheint. Ferner heißt es, er verstünde nicht einmal die eigenen Werke muster-gültig zu interpretieren; er sei ein mittelmäßiger Klavierspieler, (was man allerdings von einem Komponisten nicht erwarten sollte). Seine Allgemeinbildung wurde ebenfalls bemäkelt, die ihn, wie ein großes Blatt aus São Paulo zu berichten wußte, in Paris unbegreifliche Dinge zu sagen veranlaßte. Ob die Schar seiner Feinde so groß ist wie die seiner Bewunderer, läßt sich nicht mit Bestimmtheit angeben. Sicher ist, daß

von ihm irgendein Zauber ausgeht, der ihm trotz heftigster Anfeindungen den ersten Platz unter den heutigen brasilianischen Komponisten sichert. Worin besteht dieser Zauber? Ist es eine gewisse musikalische Unverfrorenheit, mit der er sich Ausdruck verschafft und die wie so vieles Moderne in der neuen Kunst allzu problematisch ist, als daß man mit Sicherheit den Weizen von der Spreu unterscheiden könnte? Das einfache Aufgeben althergebrachter Normen hat ja von jeher faszinierend auf kurzsichtige Geister gewirkt. Guanabarrino, einer der schroffsten Gegner von Villa Lobos, nennt seine Musik ein wüstes Geplärr, das nicht nach dem Wahlspruch „wenig aber gut“ geschrieben werde, sondern nach dem andern, der da lautet „viel, obgleich untauglich“. Bekannt ist, daß sich der erste Geiger eines Orchesters, gestützt von seinen Kollegen, während der ersten Probe eines Werkes erhob, um zu sagen, die einzuübende Komposition besitze weder Kopf noch Fuß. Vasco Mariz – er berichtet diesen Zwischenfall – fügt aber sofort hinzu, daß gerade dieses Stück von der heutigen Fachkritik als wenig revolutionär angesehen werde. Vorerst kann man sicher sagen, daß sich an Villa Lobos die Geister scheiden. Das scharfe Aufeinanderprallen der Meinungen erhitzt die Köpfe zu sehr. Die Zeit wird klare Einsicht bringen.

Unvergängliche Verdienste erwarb sich Villa Lobos als Musikerzieher seiner Landsleute. Er wollte den Geschmack für gute Musik wecken. Wer um dessen Niveau besonders bei den einfachen Volksschichten weiß, wird diesen Wunsch aufrichtig begrüßen. Von seiten der höchsten Stellen bezeugte man Villa Lobos größtes Entgegenkommen. Es gelang ihm gewaltige Massenchöre zu organisieren, die er aus Anlaß besonderer Festlichkeiten selbst dirigierte. Um gute Musik volkstümlich zu machen, schrieb er einen sechsbändigen „Praktischen Führer“ (Guia Prático), der von einfachen zu schwierigen Kompositionen aufsteigt.

Die Werke Villa Lobos sind so zahl-

reich, daß ein giftiger Kritiker behauptete, der Komponist wisse selbst nicht, wie viel er geschrieben habe. Hier sollen daher nur die „Bachianas Brasileiras“ herausgegriffen werden, die ihre Inspiration aus der musikalischen Atmosphäre Bachs entnommen haben. In Bach sieht Villa Lobos den musikalischen Vermittler aller Völker¹.

Wie sieht denn eine „Bachiana“ aus? Von den neun „Bachianas“ wähle ich die 13 Minuten dauernde zweite, die 1938 in Venedig mit großem Erfolg aufgeführt wurde. Sie ist für Kammerorchester geschrieben und bringt im „Préludio“ das musikalische Konterfei eines Aufschneiders, das durch den Klang der Zugposaunen und Cellos sehr realistisch wirkt. Die „Aria“ versetzt den Zuhörer in die Welt des „Candomblé“, worin der „Canto a nossa terra“ (Gesang an unser Land) besonders typisch wirkt. Der dritte und letzte Teil, die „Tocata“, ist allgemein bekannt unter dem Namen „Bauernbähnchen“ (Trenzinho do caipira) und gibt meisterhaft das Bild einer Eisenbahn des brasilianischen Innern wieder. Man denkt unwillkürlich an Honeggers „Pacific 231“, nur daß es sich hier um ein charakteristisches, in lebhaften Tropenfarben gemaltes Bummelbähnchen handelt.

Um Villa Lobos gruppieren sich noch andere Künstler, die ebenfalls für nationalgefärbte Musik eintreten. So hat sich z. B. Francisco Mignone nicht nur in Brasilien sondern auch im Ausland einen Namen gemacht. Er versteht es

¹ Ich selbst habe in mehr als zehnjähriger Praxis die interessantesten Feststellungen machen können. Aus der Matthäuspassion sang ich mit meinem Chor die verschiedensten Choräle, teils mit lateinischer, teils portugiesischer Textunterlage. Zwar waren meine jugendlichen Sänger höchst erstaunt, als ich ihnen mitteilte, Bach sei Protestant gewesen. Nachdem ich aber erklärt hatte, wie man in katholischen Fachkreisen über Bachs Musik denke, war der Bann gebrochen, und zwar so definitiv, daß sich manche meiner ehemaligen Schüler mit Sehnsucht an jene Gesangsstunden erinnern. Die weitere musikalische Kultur wurde durch Bachmusik wesentlich gefördert, besonders hinsichtlich der Pflege schöner Melodien.

meisterhaft, seinen Werken brasilianische Art beizumengen, die ganz besonders in der sorgfältigen Orchestrierung hindurchschimmert. Die Fachkritik sagt mit Recht, seine Musik gehöre zu der eindrucksvollsten. 1948 starb in Rio im Alter von 51 Jahren ein anderer bedeutender Komponist, Lorenzo Fernandez, dessen „Trio Brasileiro“ auf dem 1924 in Rio stattgefundenen internationalen Komponistenwettbewerb den ersten Preis errang. Es müßte noch Camargo Guarnieri erwähnt werden, der mit seiner Einaktoper „Pedro Malazarte“ einen großen Erfolg hatte. Erich Kleiber dirigierte seinerzeit in Rio die „Abertura Concertante“ Guarnieris. Es mußten ferner noch Radamés Gnattali, Frutuoso Viana, Luiz Cosme und andere genannt und beschrieben werden, was jedoch zu weit führte.

Die profane Musik hat sich seit der Mitte des 19. Jahrhunderts immer weiter von der religiösen entfernt. Viele Gründe können dafür angeführt werden (vgl. diese Zschr. 162 [1958] 303). Der Marquis de Pombal, Hauptvertreter des portugiesischen Regalismus des 18. Jahrhunderts, setzte die Vertreibung der Jesuiten und anderer Ordensleute durch. So trat im kirchenmusikalischen Leben eine Stockung ein, weil ja gerade der Klerus es war, der die Musikpflege als eine nicht zu unterschätzende Aufgabe ansah. Der Liberalismus des 19. Jahrhunderts, mächtig durch die Freimaurer vorangetrieben, ließ die Kluft zwischen Kirche und Staat immer größer werden. Daß dadurch unter dem Volk und den Gebildeten wegen des stets wachsenden Priestermangels die Interessenlosigkeit für alles Kirchliche, mithin auch für die kirchliche Musik, ins Unermeßliche steigen mußte, liegt auf der Hand. Die Folgen sind heute noch sichtbar.

Wenn man einen Sonntagsgottesdienst in Brasilien besucht, so fällt einem sofort – von wenigen Ausnahmen abgesehen – der Mangel an Volksgesang auf. In der Hauptmesse singen für gewöhnlich einige Männer und Frauen vom Chor aus, häufig von einem mangelhaften

Orgel- oder Harmoniumspiel begleitet. Der Kardinal von Rio ist diesem Mangel energisch zu Leibe gerückt, wie es denn auch sehr bezeichnend ist, daß er sofort bei seinem Amtsantritt ein beachtenswertes Hirtenschreiben über Kirchenmusik veröffentlichte. Es wurde auf seinen Wunsch an verschiedenen Stellen Organistenunterricht eingeführt. Außerdem verbot er profane Musik im Gotteshaus aufzuführen. Falls sie ein Pfarrer aus Nachlässigkeit doch zuläßt, kann er sicher sein, schwer bestraft zu werden, eine Maßnahme, die durchaus gerechtfertigt ist in einem Land, wo Wagners „Einzug der Gäste auf der Wartburg“, Schumanns „Träumerei“ und Schuberts „Ave Maria“ mit Vorliebe zur Wandlung gespielt werden.

Das Volk nimmt leider nur passiv am Gottesdienst teil. Gute Organisten sind selten und begleiten im allgemeinen das Volk beim Singen nicht. Die Folge ist, daß sogar die immer wiederkehrenden Volkslieder falsch gesungen werden, weil ihre Melodie niemals auf einem kräftig durchklingenden Instrument vorgespielt wird. Auch ihr Text ist oft schauerhaft und gibt zu dogmatischen Irrtümern Anlaß, zumal er nicht selten durch Worte ersetzt wird, die im Volk gebräuchlich sind. Überdies werden in vielen von ihnen immer wieder Brasilien und die Brasilianer erwähnt.

Anläßlich der von Zeit zu Zeit stattfindenden eucharistischen Kongresse und anderer Kundgebungen religiösen Charakters pflegt man Preise auszusetzen um gutes Liedmaterial zu gewinnen. Aber Volkstümlichkeit läßt sich nicht vorschreiben und kann nicht vom grünen Tisch aus befohlen werden. Das beweist unzweideutig der aus Anlaß des letzten Internationalen Eucharistischen Weltkongresses komponierte und preisgekrönte Hymnus. Der vielversprechende Hymnus wird heute kaum noch gesungen, obwohl die verschiedensten zur Begutachtung gerufenen Musiker anderer Meinung waren. Bereits über die Worte entbrannte ein Streit, weil sie Anlaß zu dogmatischen Irrtümern hätten geben können. Als sie nach entsprechen-

der Änderung mit der begleitenden Musik durch die modernsten Mittel propagiert wurden, war die Aufnahme keinesfalls günstig. Ein anderer Fall liegt Jahre zurück. Es handelt sich um den Hymnus des Eucharistischen Kongresses in São Paulo. Das den Hymnus einleitende Wort „Brasileiros“ wurde als Aufruf entsprechend musiziert, worauf dann in beabsichtigter Anlehnung an die brasilianische Nationalhymne deren Anfangstöne die Worte der Kongreßhymne begleiteten. Die Idee war sicherlich originell und hat wahrscheinlich bestechend auf die Prüfungskommission gewirkt. Die Brasilianer sind stolz auf ihre schneidige Nationalhymne. Trotzdem wurde der Kongreßhymnus nicht populär. Er ist heute fast vergessen, wogegen ein anderer Hymnus, der nicht den ersten Preis erlangte, noch gesungen wird.

Ein bislang ungelöstes Problem ist die geistliche Chormusik. Sicherlich hat die Neuordnung hinsichtlich der Zusammensetzung der gemischten Chöre durch den Papst Pius XII. eine für Brasilien äußerst günstige Lage geschaffen. Die meisten brasilianischen Bischöfe widersetzten sich bis dahin aus Gehorsamsgründen dem aus Frauen und Männern bestehenden gemischten Chor. Man wünschte durchaus an Stelle der Frauen Knabenstimmen, ein Ideal, das ja trotz der päpstlichen Verfügung immer noch weiter besteht, für Brasilien aber, wenn man von ganz wenigen Ausnahmen absieht, in unerreichbaren Fernen liegt. Was ein solcher Chor zu erreichen vermag, ist den Teilnehmern des Intern. Eucharist. Kongresses in Rio bekannt, wo ein von den Franziskanerpatres begründeter, aus Knaben- und Männerstimmen bestehender Chor beachtliche Leistungen zeigte. Aber solange es dem Brasilianer nicht beizubringen ist, daß Chormusik Disziplin erfordert, wird es unmöglich sein, darin Fortschritte zu machen. Wie will man dem musikalisch interessierten, aber religiös indifferenten Menschen die Fülle katholischer Musik nahebringen, wenn sie ihm nie vorgeführt wird? Was Wun-

der, wenn er deshalb die Kirche für unfähig hält, dem modernen Menschen etwas zu bieten, und wenn es auch nur die Schönheit eines feierlichen Kultaktes mit der ihn umrahmenden Musik wäre?

Es gibt für einen Komponisten keine echten Anreize, seine Musik in den Dienst der Kirche zu stellen. Er wird sich, wie auch der Architekt, der profanen Muse zuwenden. Welcher Musikverlag wollte außerdem das Risiko auf sich nehmen, Werke zu veröffentlichen, die ihm keine Gewähr bieten, Interessenten zu finden? Es ist viel sicherer, ausländische geistliche Musik zu importieren, deren Wert bereits festliegt. Um das Interesse für Kirchenmusik zu heben, bemühen sich einige Zeitschriften durch Veröffentlichungen entsprechender Artikel und auch durch mehrseitige Musikbeilagen, wie sie z. B. in der „Música Sacra“ üblich sind. Aber der Kampf um die Erhaltung der Zeitschriften ist hart. So klagte mir vor einigen Jahren der Herausgeber der „Música Sacra“, daß ihm die Frage der Mitarbeiter im schriftstellerischen und kompositorischen Teil große Kopfschmerzen mache. Es komme sogar vor, daß ihm Plagiate zur Veröffentlichung in der Musikbeilage eingesandt werden, die er natürlich zurückweisen müsse. Anderes könne wiederum nicht angenommen werden, weil es den für kirchliche Zwecke notwendigen religiösen Charakter nicht besitze. Zu all dem gesellt sich noch die betrübliche Tatsache, daß verschiedene Vorkämpfer für Kirchenmusik, voran der Franziskaner Petrus Sinzig, bereits in die Ewigkeit abberufen wurden und man keineswegs das beruhigende Gefühl hat, andere würden die entstandenen Lücken ausfüllen.

Das musikalische Antlitz Brasiliens ist das einer noch jugendlichen Volksgemeinschaft, das, sofern es vom Profan-Musikalischen her geprägt wird, sich zwar immer charakteristischer gestaltet, aber jener edlen Züge entbehrt, die ihm allein durch die Weihe kirchlichen Musizierens aufgedrückt werden könnten. Damian Prentke SDS