

MÁRIO VIEIRA DE CARVALHO (Lissabon / Portugal)

## **Musizieren gegen die Diktatur: Fernando Lopes-Graça im Spannungsfeld von Kunst und Politik unter dem ‚Neuen Staat‘ (1926–1974)**

Das Leben und Wirken von Fernando Lopes-Graça (1906–1994) gilt als musterhaftes Beispiel der Auseinandersetzungen um Kunst und Politik unter den Bedingungen einer Diktatur: in diesem Fall, einer Diktatur faschistischen Typus, die am 28. Mai 1926 mit einem Militärputsch begann, 1933 mit der Verfassung des so genannten ‚Neuen Staates‘ (portugies. *Estado novo*) konsolidiert wurde, und fast 48 Jahre fort dauerte, bis sie durch die ‚Nelken-Revolution‘ (portugies. *Revolução dos Cravos*) vom 25. April 1974 zugrunde ging.

Lopes-Graças politisches Engagement und sein Widerstand gegen die Diktatur sowie die Zensurmaßnahmen und Verfolgungen, denen er zum Opfer fiel, werden im ersten Teil dieses Beitrags besonders berücksichtigt. Sein Denken und Profil als Komponist im Hinblick auf wichtige Schwerpunkte wie die Stellung zur Moderne, den Begriff einer ‚nationalen Musik‘, und die Spannung zwischen autonomer Kunst und politischer Einstellung werden im zweiten Teil in abgekürzter Form behandelt.

### **I**

#### *„Kommunist von Geburt“*

Fernando Lopes-Graça wurde am 17. Dezember 1906 geboren. Geburtsort war Tomar, eine kleine Stadt im Zentrum des Landes etwa 150 km nordöstlich von Lissabon. Das Häuschen im ehemaligen Judenviertel, in dem er geboren wurde, zeugt von der extremen Armut seiner sozialen Herkunft.<sup>1</sup> Die Eltern seines Vaters, Silvério, geboren 1882, sind unbekannt. Als Findelkind trug er den Namen seines Adoptivvaters – „Lopes“ – und den Namen „da Graça“, der allen Findelkindern aus Tomar gegeben wur-

---

<sup>1</sup>Die Wohnung (1. Etage des Hauses) hatte nur 50 Quadratmeter, verteilt auf zwei winzige Innenzimmer, ein kleines Wohnzimmer, eine Küche und ein WC. 2006 wurde das Zwei-Etagen-Haus als Gedenkstätte (Casa-Memória Fernando Lopes-Graça) restauriert und umgebaut.

de, indem diese vom Spital Nossa Senhora da Graça aufgenommen und aufgezogen wurden. Der Legende nach sei ein gewisser Elisiário da Graça (ebenfalls ein Findelkind) Silvérios natürlicher Vater gewesen, d. h. der natürliche Großvater von Fernando, der immer in der so genannten Judiaria (Judenviertel) von Tomar gelebt habe. Aber auch mütterlicherseits hatte Fernando Lopes-Graça ähnliche Ahnen: Seine Großmutter war selbst Findelkind und trug deshalb ebenfalls den Namen „da Graça“; sein Großvater (mütterlicherseits) war unbekannt. Die Adoptivgroßeltern (väterlicherseits) waren sehr arme Landwirte aus der Umgebung von Tomar. Sie suchten für ihr Adoptivkind Silvério eine Arbeitsstelle in der Stadt, als er dreizehn bzw. vierzehn Jahre alt war. 1906, im Geburtsjahr von Fernando, war sein Vater Silvério Koch in einem Hotel der Stadt. Seine Eltern waren zu dieser Zeit noch nicht verheiratet. Erst 1910, nach der Geburt ihres fünften Kindes, schlossen sie die Ehe – ein Detail, das nicht nur ihrem sozialen Status, sondern auch ihrer distanzierten Einstellung zur Religion bzw. zur katholischen Kirche entsprach.

Die ungewöhnliche Zahl von Findelkindern – gegen 1880 entsprachen sie fast 50 Prozent der Geburten – ist nur eines unter anderen Anzeichen der Härte der sozialen Verhältnisse. Die Stadt zeichnete sich in einem vorwiegend landwirtschaftlichen Bezirk durch ihre industrielle und proletarische Dimension aus: eine Arbeiterinsel in einem Bauernkontext.<sup>2</sup> Dieser gesellschaftliche Hintergrund sowie die republikanische und konfessionslose Gesinnung seiner Familie spielten selbstverständlich eine wichtige Rolle in Lopes-Graças Entwicklung. Die Stimmung, die er zuhause erfuhr, erklärt zum Beispiel, warum er mehrmals behauptete, er sei „Kommunist von Geburt“, und die sowjetische Revolution sei das bedeutendste Ereignis, das in seiner Erinnerung seine Kindheit geprägt habe<sup>3</sup> – was um so bedeutender ist, als das so genannte ‚Wunder‘ der heiligen Jungfrau im selben Jahre 1917 in Fátima (nur ein paar Kilometer von Tomar entfernt) angeblich stattfand.

---

<sup>2</sup>Zur Kindheit von Lopes-Graça und Beziehungen zu seiner Geburtsstadt Tomar, vgl. als wichtigste Quelle, der hierbei gefolgt wird, António Sousa, *A Construção de uma Identidade. Tomar na vida e obra de Fernando Lopes-Graça*, Chamusca (Cosmos) 2006; vgl. auch Lopes-Graças Memoiren seiner Kindheit „Recordações em Dó Maior“, in: Fernando Lopes-Graça, *Disto e Daquilo*, Lissabon (Cosmos) 1973, S. 17–45.

<sup>3</sup>Vgl. Mário Vieira de Carvalho, *Pensar a música, mudar o mundo: Fernando Lopes-Graça*, Porto (Campo das Letras) 2006, S. 138.

Entscheidend für die Entstehung von Lopes-Graças Interesse für die Musik war aber die plötzliche Verbesserung der ökonomischen Familienlage, als es dem Vater durch eine langfristige Leihgabe gelang, selbst ein Hotel in Tomar zu kaufen, in das die Familie umzog, und das als ein kleines Familienunternehmen bewirtschaftet wurde. Es waren gerade die Kinderspiele am Klavier des Hotels, die dem elfjährigen Fernando 1917 den Weg zu Musik- und Klavierunterricht ebneten. Sein Zugang zur Musikausbildung war in dieser Hinsicht wirklich singulär.

Das Musikleben in Tomar wurde jahrhundertlang vom Orden der Christuskrieger beherrscht. Dieser hatte die Güter des Templer-Ordens, darunter das berühmte Kloster von Tomar, übernommen. Mit der Abschaffung aller religiösen Orden 1834 zogen viele der Christus-Krieger, besonders die Adligen, in ihre Stadt-Häuser um und brachten in die städtischen Kirchen anspruchsvolle vokale und instrumentale Musik beim Gottesdienst. Amateure der höheren Sozialschichten gründeten ein Orchester, das sich später auf drei andere verteilte, während die untersten Schichten sich in Bläserkapellen organisierten, die an Festtagen auf der Straße marschierten und in Musikpavillons auftraten. In der Öffentlichkeit waren noch die Militärkapellen der beiden in Tomar ansässigen Regimenter sehr präsent. Hinzu kam eine republikanisch-demokratische Amateurkapelle, in der sich Arbeitgeber und -nehmer des Handels und der Industrie vereinigten, und in der Lopes-Graças Vater selbst vorübergehend mitwirkte. Hausmusik wurde noch von bürgerlichen Familien betrieben. Insgesamt waren über zweihundert Personen am Anfang des 20. Jahrhunderts in Tomar in diesen verschiedenen musikalischen Tätigkeiten aktiv (bei einem sinfonischen Konzert 1919 wurden zum Beispiel Ludwig van Beethovens Ouvertüren *Prometheus* und *Egmont* sowie Werke von Jean Sibelius, Pjotr Tschaikowsky u. a. gespielt).<sup>4</sup>

In einem noch nicht von Musikausbildung geprägten sozialen Habitus entstand jedoch Lopes-Graças Zugang zur Musikerziehung. Er begann den Musik- und Klavierunterricht eher als ein Außenseiter.<sup>5</sup> Beeindruckt von dessen Klavierspiel, setzte sich einer der Hotelgäste, ein Offizier, dafür ein, dass der junge Fernando der Tochter des Kommandanten vorgestellt wurde, die sich als Pianistin bei Luís Costa am Konservatorium von Porto hatte ausbilden lassen. Sie nahm ihn entgeltfrei als Schüler, und so begann Lopes-

---

<sup>4</sup>Vgl. Sousa, *A Construção de uma Identidade*, S. 39 ff.

<sup>5</sup>Sein Vater hatte bei einer Volkskapelle Gitarre gespielt, was Lopes-Graça jedoch nie erlebte (Lopes-Graça, „Recordações em Dó Maior“, S. 19).

Graças privater Musikunterricht, der im Hauptquartier stattfand. Nach einem Jahr wurde der Kommandant jedoch verlegt, und Lopes-Graça verlor seine Lehrerin. Zu diesem Zeitpunkt lief er wirklich Gefahr, seine Musikausbildung aufzugeben, da er bei einer anderen bezahlten Berufsmusiklehrerin weitermachen sollte. In der Tat hatten seine Eltern wegen der Belastung mit der Erziehung ihrer überlebenden vier Kinder und dem Kauf des Hotels Angst, sich in Unkosten zu stürzen. Erst der Kummer des Kindes wegen der negativen Entscheidung brachte sie dazu umzudenken und dessen Musikausbildung weiter zu unterstützen. Ein gewisses Misstrauen zeigte aber auch die neue Lehrerin, wie Lopes-Graça in seinen Memoiren erzählt:

Frau Rita, als eine angesehene Lehrerin von Mädchen und Jungen der ‚vornehmen Gesellschaft von Tomar‘, sah auf jeden Fall mit einem gewissen Misstrauen, dass ein Sprössling der untersten [Tomarschen] Bougeoisie in deren aristokratisches Milieu eintrat.<sup>6</sup>

Bald erwies sich Lopes-Graça als der begabteste ihrer Klavierschüler, den die vornehmen Familien zu ihren Musikabenden gern einluden.

#### *Bruch mit jeder Form von Nationalismus*

Als er vierzehn Jahre alt war, wirkte er bereits in einem Quintett mit, das im Kino die Stummfilme begleitete. Lopes-Graça übernahm dabei zugleich die Bearbeitungen für Quintett von bekannten Opernnummern u. a. von Giuseppe Verdi, Gioachino Rossini und Giacomo Puccini. Unterdessen wurden Lopes-Graças musikalische Fortschritte regelmäßig am Konservatorium Lissabons geprüft. Von diesen Besuchen in Lissabon profitierte er auch, da er seinen musikalischen Horizont erweiterte, indem er sich in den Musikläden zeitgenössische Werke, nämlich von Claude Debussy und russischen Komponisten, kaufte. Als er selbst begann, die Klavierbegleitung von Stummfilmen allein zu übernehmen, führte er gleich dieses neue Repertoire darin ein. Zu seiner frühen Musikausbildung trug die Kammermusik ebenso bei, die er noch in Tomar regelmäßig zu praktizieren begann: von Joseph Haydn bis Debussy und Maurice Ravel.

1923 wurde Lopes-Graça am Konservatorium Lissabon aufgenommen. Er besuchte die Klassen für Klavier (Adriano Merêa), Komposition (Tomás Borba) und Musikwissenschaft (Luís de Freitas Branco). Gleichzeitig besuchte er seit 1924 das Gymnasium in Lissabon. Nach Erlangung seines

---

<sup>6</sup>Lopes-Graça, „Recordações em Dó Maior“, S. 29.

Klavier-Diploms, begann er 1927 mit einem pianistischen Aufbaustudium bei Vianna da Motta.

Bereits im Jahre 1926 war Lopes-Graças politischer Ruf als Anarchist in Tomar verbreitet. Aber erst 1928 profilierte er sich in der Öffentlichkeit nicht nur als Künstler, sondern auch als politischer Aktivist: Neben seinem ersten öffentlichen Konzert als Klavier-Absolvent des Konservatoriums und Komponist gründete und leitete er in Tomar eine Zeitung – *A Acção* („Die Aktion“) –, die sich gegen die am 28. Mai 1926 errichtete Diktatur faschistischen Typus wandte und republikanische, antiklerikale, anarchistische, sozialistische und kommunistische Ideen propagierte. Eine ausgesprochen internationalistische Stellung gab den Ton der Kampagne dieser Zeitung gegen alle Formen von Nationalismus einschließlich jeder Form nationalistischer Kunst an. Lopes-Graças erstes Werk trug den Titel *Variações sobre um tema popular português* („Variationen über ein portugiesisches Volksthema“) für Klavier – ein Werk, das den vorherrschenden Konsens im Konservatorium für eine nationale Musik widerspiegelte. Aber in dem Jahr, in dem er es uraufführte, bekannte er sich zugleich gegen diese künstlerische Richtung.<sup>7</sup>

Noch 1928 immatrikulierte er sich an der Universität Lissabon (Geschichte, Philosophie), wurde zum Aktivisten der republikanisch-demokratischen Studentenbewegung und nahm an Protestaktionen teil.

1929 entstand durch sein Engagement im Studentenverband des Konservatoriums eine Musikzeitschrift – *De Musica* –, in der seine ersten Essays erschienen. Seitdem war Lopes-Graça übrigens ständig als Journalist, Musik- und Theaterkritiker in verschiedenen linksorientierten Zeitungen und Zeitschriften aktiv. (Die Gesamtausgabe seiner Schriften umfasst 18 Bände.)

Die zunehmende Radikalisierung der Stellungnahmen der Zeitung *A Acção* sowie Lopes-Graças Teilnahme am *Socorro Vermelho* („Rote Hilfe“) und an der sogenannten *Organização Comunista de Tomar* („Kommunistische Organisation von Tomar“) führten 1931 nicht nur zum Verbot der Zeitung, sondern auch zu Lopes-Graças Verhaftung zusammen mit anderen politischen Aktivisten. Lopes-Graça wurde im Prozess der Geheimpolizei (n.º128/SPS) als einer der neun wichtigsten Verantwortlichen für eine Organisation identifiziert, die angeblich einhundertfünfzig Mitglieder umfass-

---

<sup>7</sup>Vgl. Mário Vieira de Carvalho, *Pensar a música, mudar o mundo: Fernando Lopes-Graça*, und ders., „Politics of Identity and Counter-Hegemony: Lopes-Graça and the Concept of National Music“, in: *Music & Politics* 6 (2012), S. 1–12.

te. Der Verhaftung im Aljube (einem politischen Gefängnis in Lissabon) folgte seine Verbannung nach Alpiarça, einem Örtchen auf halbem Wege zwischen Tomar und Lissabon. Schon davor hatte er aus politischem Protest gegen die autoritären akademischen Verhältnisse die Universität mit anderen Kollegen ostentativ verlassen.

Inzwischen beendete er sein Kompositionsstudium im selben Jahr 1931 mit der höchsten Bewertung und gewann in einem öffentlichen Wettbewerb die Stelle zum Klavierlehrer am Konservatorium. Aus politischen Gründen wurde ihm aber verboten, sie anzutreten.

Seine Verbannung nach Alpiarça hinderte ihn, der portugiesischen Erstaufführung des *Pierrot Lunaire* von Arnold Schönberg 1932 in Lissabon beizuwohnen, die im Rahmen der von der Mäzenin Ema Reys veranstalteten Konzertreihe stattfand. Der Vorschlag zur *Pierrot Lunaire*-Erstaufführung kam von Lopes-Graça selbst, und er selbst hätte auch den Einführungsvortrag übernehmen sollen. Mit diesem vornehmen aber zugleich demokratisch gesinnten Milieu war Lopes-Graça bereits früher in Verbindung getreten. Câmara Reys, der Gatte von Frau Reys, war der Direktor der oppositionellen-linken Kulturzeitschrift *Seara Nova*, in der Lopes-Graça seit 1931 als Musikkritiker Aufsehen erregte: nämlich mit seinen unerbittlichen Angriffen auf das *Oratório Fátima* und dessen nationalistische Autoren (den Komponisten Rui Coelho und den Dichter Afonso Lopes Vieira)<sup>8</sup> sowie auf den Film *A Severa* über eine Fado-Sängerin – einen Film, der auch als nationalistisch galt und ihm wieder Anlass gab, kategorisch gegen den Nationalismus in der Kunst Stellung zu nehmen.<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup>Die Aufführungen des *Fatima*-Oratoriums 1931 am Opernhaus Lissabon (Teatro de São Carlos) – eines Werks, das das ‚Wunder‘ der Heiligen Frau am 13. Mai 1917 in Fatima verherrlichte – wirkten als politische Propagandaaktionen der Diktatur in Verbindung mit der katholischen Kirche gegen die demokratische Opposition und die Volksfront in der jungen spanischen Republik. Bei einer öffentlichen Veranstaltung zu Ehren der Autoren des Werkes hielt António Ferro, künftiger Sekretär für die Propaganda des ‚Neuen Staates‘, eine Lobrede. Lopes-Graças Rezension zeichnete sich durch die Unerbittlichkeit aus, mit der er – in seinem raffinierten und hoch literarischen Stil – den Text, die Musik sowie die populistische Gesinnung und Wirkung des Werkes und dessen Rezeption als lächerlich entlarvte. Vgl. hierzu Vieira de Carvalho, *Denken ist Sterben. Sozialgeschichte des Opernhauses Lissabon*, (= Musiksoziologie, Bd. 5), Kassel etc. (Bärenreiter) 1999, S. 277–279.

<sup>9</sup>Siehe Vieira de Carvalho, „Politics of Identity and Counter-Hegemony: Lopes-Graça and the Concept of National Music“, S. 3f.



Abbildung 1: Lopes-Graça 1931 im Aljube (Gefängnis der Geheimpolizei in Lissabon). Zeichnung von Alves Henriques, einem der neun gefangenen Mitglieder der „Kommunistischen Organisation von Tomar“. Aus Lopes-Graças Nachlass – Museu da Música Portuguesa Cascais.



Abbildung 2: Politische Aktivisten am Verbannungsort, Alpiarça, 1932. Aus Lopes-Graças Nachlass – Museu da Música Portuguesa Cascais.

### *Musik als „Erkenntnis“*

1932, nach seiner Freilassung, nahm er die Einladung zum Lehrer an der Musikakademie (einer privaten Schule) in Coimbra an. Dort nahm er das Studium an der Universität (Philosophische Fakultät) sowie die politischen Aktivitäten wieder auf. Bald wurde er zum Vorsitzenden der Generalversammlung des Akademischen Republikanischen Zentrums gewählt. Einige seiner Kollegen der Studentenbewegung waren ebenfalls von Lissabon nach Coimbra gewechselt. Gleichzeitig schloss er sich in Coimbra zwei in sozialen und ästhetischen Fragen verschiedenen Gruppen von Intellektuellen an: Die eine gab die avantgardistische Kulturzeitschrift *Presença* heraus, in der Lopes-Graça 1934–1935 seine ersten Lieder über Gedichte von Fernando Pessoa und die schon erwähnten Essays über Paul Hindemith und Schönberg veröffentlichte; in der anderen versammelten sich eher sozial engagierte Intellektuelle, die 1935 eine weitere Kulturzeitschrift – *Manifesto* – herausgaben, für die Lopes-Graça ein Essay mit dem Titel *A música e o homem* („Die Musik und der Mensch“) schrieb. Im letzteren polemisierte Lopes-Graça gegen die Stellungnahme Darius Milhauds, die Musiker hätten mit Politik nichts zu tun, und davon ausgehend setzte er sich mit der

Frage des Sinns der Kunst auseinander, wobei er postulierte, Kunst sei „Erkenntnis“, eine „Erkenntnistätigkeit“.<sup>10</sup>

Unterdessen hatte sich Lopes-Graça Ende 1933 in einem öffentlichen Wettbewerb der Staatsabteilung für das Erziehungswesen (*Junta de Educação Nacional*) um ein Stipendium für seine Weiterbildung in Komposition und Musikwissenschaft in Paris beworben, wobei als Unterlagen die Kandidaten eigene Kompositionen bzw. Essays vorstellen sollten. Lopes-Graça gewann das Stipendium, erhielt es aber nicht. Die Ergebnisse der Prüfungskommission wurden sogar durch den Vorsitzenden der zuständigen Staatsabteilung rechtskräftig gemacht und im Frühjahr 1934 veröffentlicht. Mächtiger war aber die Geheimpolizei, die die Regierung dazu brachte, nach Ermessensentscheidung Lopes-Graça den Reise-Pass zu verweigern.

Lopes-Graças Kontakte mit führenden Aktivisten der Portugiesischen Kommunistischen Partei gingen auf seine ersten politischen Erfahrungen in Tomar zurück, und entwickelten sich in Lissabon und Coimbra weiter. Sie spielten natürlich eine Rolle bei seinem Engagement in der Organisation einer Portugiesischen Volksfront sowie eines Anti-faschistischen Akademischen Blocks, und zwar in Übereinstimmung mit der Losung der Kommunistischen Internationale, ähnlich wie in Frankreich und Spanien weitere Volksfronten zu bilden. Der Geist einer breiten demokratischen Einheit, wie er einer Volksfront entspräche, ergibt sich übrigens nachdrücklich aus Lopes-Graças Briefwechsel, in dem er dann im Hinblick auf den Sturz des Faschismus für die politisch-pragmatische Überwindung der Meinungsverschiedenheiten unter den Gruppen der Intellektuellen plädiert.

In der Folge dieser politischen Tätigkeit wurden Lopes-Graça und Kommunistische Partei-Führer 1936 etwa zwei Monate nach Beginn des spanischen Bürgerkrieges gefangen genommen. Nach fast sieben Monaten Untersuchungshaft (hauptsächlich im Fort von Caxias nahe Lissabon verbracht) wurde Lopes-Graça zu einer Geldstrafe und dem Entzug politischer Rechte für fünf Jahre verurteilt. Seine Freilassung begründete der Richter mit der bereits vollstreckten Haft, den verbürgenden Aussagen von respektierten Zeugen (wie zum Beispiel Vianna da Motta und Luís de Freitas Branco) und mit dem Argument, es sei bewiesen, dass der Angeklagte sich nicht zu „kommunistischen Ideen“ bekenne.<sup>11</sup>

<sup>10</sup>Lopes-Graça, „A música e o homem“, in: *Reflexões sobre a música* (= Obras Literárias, Bd. 1) Chamusca (Cosmos), 1978, S. 197–205, hier S. 202–203.

<sup>11</sup>Vgl. Sousa, *A Construção de uma Identidade*, S. 138–142.

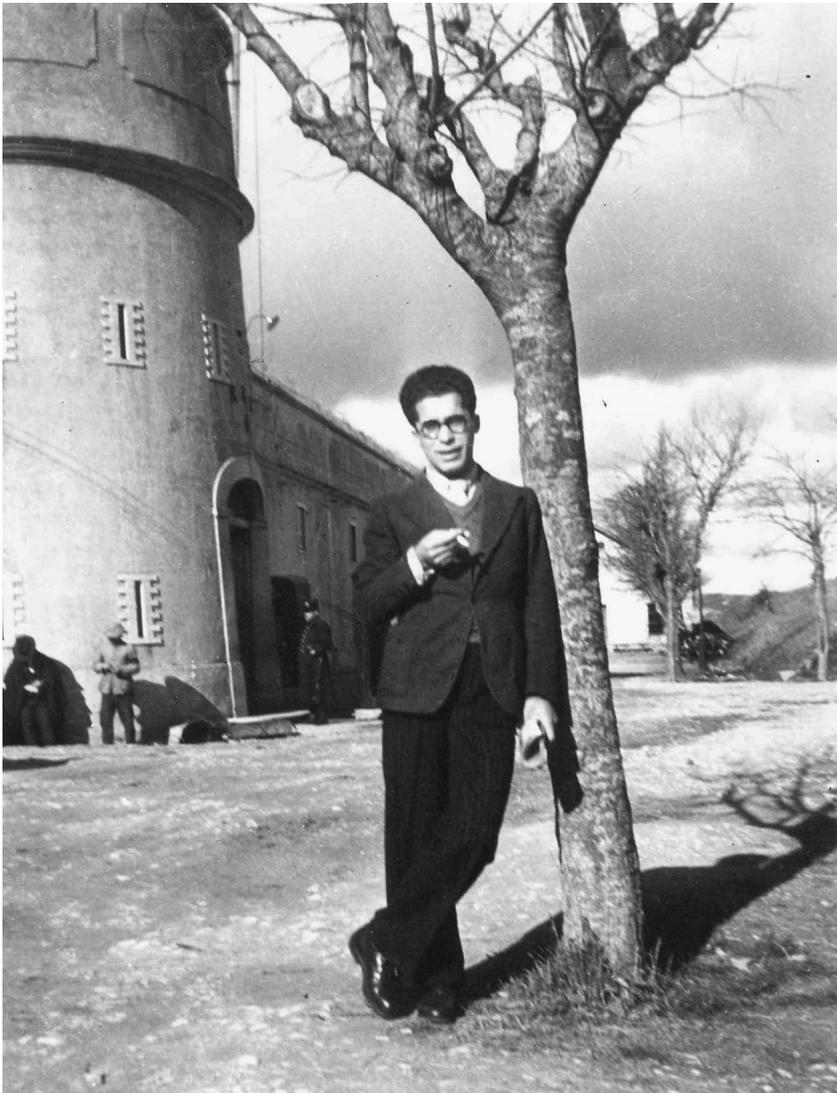


Abbildung 3: Lopes-Graça 1936 im Forte de Caxias bei Lissabon (Gefängnis der Geheimpolizei). Aus Lopes-Graças Nachlass – Museu da Música Portuguesa Cascais.

Mit der Gründung der *Legião Portuguesa* und *Mocidade Portuguesa* im selben Jahr 1936, die in Portugal jeweils der *Sturmabteilung* und der *Hitler-Jugend* Nazi-Deutschlands entsprachen, gewann die Herrschaft und Propaganda des Regimes an Aggressivität. Viele Beamte, einschließlich Universitätsdozenten, wurden entlassen. Die Unterzeichnung eines schriftlichen Bekenntnisses zur „aktiven Ablehnung des Kommunismus und aller umstürzlerischen Ideen“ wurde seitdem als Bedingung verlangt, zu amtieren.<sup>12</sup> Die Festnahme von Antifaschisten ging weiter. Freigelassene Genossen der Volksfront, mit denen Lopes-Graça im engen Kontakt war, wurden wieder gefangen genommen.

### *Paris-Exil*

In diesem Kontext kam die Einladung der *Gesellschaft für Musikerziehung* mit Sitz in Prag (gegründet von Leo Kestenberg) zur Teilnahme an deren zweitem Kongress in Paris zum richtigen Zeitpunkt. Lopes-Graça versuchte mit dieser Begründung noch einmal den Reise-Pass zu erwirken und war diesmal so erfolgreich, dass er wenige Wochen nach seiner Freilassung bereits mit dem Schiff Lissabon verließ (er fuhr via Le Havre und Bordeaux nach Paris). Er ging bewusst ins Exil (seine Absicht war es, sich in Paris niederzulassen), und beim Abschied zeigte er den auf dem Kai zurückgebliebenen Freunden die geballte Faust . . .

Seine Ankunft in Paris fiel mit der Weltausstellung zusammen, so dass sich ihm zahlreiche Möglichkeiten eröffneten, sich mit der Moderne in den Künsten vertrauter zu machen. Das Sehnen nach Erweiterung seines kulturellen Horizonts wurde jedoch von seiner ökonomischen Lage drastisch begrenzt. Jedenfalls gelang es ihm auszukommen, und 1938 studierte er Musikwissenschaft bei Paul-Marie Masson und Komposition bei Charles Koechlin. Seine Beziehungen zur Kommunistischen Bewegung bzw. zur Volksfront kam durch die Komposition einer Ballett-Revue *La fièvre du temps* („Das Fieber der Zeit“) für das Kulturhaus (*Maison de la Culture*) der Französischen Kommunistischen Partei erneut zum Ausdruck. Sie wurde von der *Compagnie des Ballets Internationaux* im Théâtre Pigale zur

---

<sup>12</sup>Vgl. „Decreto-Lei“ (Regierungsgesetz) 27003, vom 14. September 1936. Artikel 1 setzt den Erklärungsinhalt fest: „Declaro por minha honra que estou integrado na ordem social estabelecida pela Constituição Política de 1933 com activo repúdio do comunismo e de todas as ideias subversivas.“ („Ich erkläre bei meiner Ehre, dass ich in die von der Verfassung von 1933 etablierte soziale Ordnung, mit aktiver Ablehnung des Kommunismus und aller subversiven Ideen, integriert bin.“)

Aufführung gebracht (Choreografie von Julia Mancus und Ludolf Child, Text und Bühnenbild von Jean Jacobk Vino).

Mit dem Kriegsausbruch bewarb er sich beim Freiwilligenkorps, lehnte aber die Vorbedingung des Erwerbs der französischen Staatsbürgerschaft ab und kehrte nach Lissabon zurück. Einige seiner Freunde warben dann bei prominenten Personen für seine Ernennung auf eine Stelle beim Staatsrundfunk. Der Anlass waren dessen Umstrukturierung und die Chance, dass beim Besetzen der Leitungsposten der Musikabteilung und der neu gegründeten Abteilung für Musikstudien die Fachkompetenz parteipolitische Kriterien überwiegen könnte. Zwei Hindernisse erwiesen sich jedoch als unüberwindlich: Das eine war die Unterzeichnung der schriftlichen anti-kommunistischen Selbstverpflichtung und die Preisgabe politischer Überzeugungen; das andere war 1941 die Ernennung des ehemaligen Sekretärs für Staatspropaganda, António Ferro zum Vorsitzenden des Rundfunks, der an solchen Verhandlungen weniger als sein Amtsvorgänger interessiert war.

António Ferro hatte 1933 die Führung des *Secretariado de Propaganda Nacional* („Amt für Staatspropaganda“) übernommen, gleich nachdem er ein langes Interview mit dem Diktator geführt und auf diese Weise seine Begabungen für das Amt gezeigt hatte. Er war ein bekannter Schriftsteller und Journalist mit breiten Verbindungen zum Kulturmilieu einschließlich der künstlerischen Avantgarde. Zu seinem nationalistischen Programm gehörte die Verbreitung der uralten Tugenden der ‚Rasse‘, wobei die Folklore eine wichtige Rolle spielte. Auf dem Gebiet der Musik drückte sich sein Volkskulturkonzept in der Organisation der so genannten *ranchos folclóricos* (Volkstanzgruppen) aus, die traditionelle Bauern-Lieder und -tänze pflegen sollten. Dies war eine der Komponenten seiner „*Política do Espírito*“ („Politik des Geistes“) im Zusammenhang mit der nationalistischen Propaganda.<sup>13</sup>

Gerade gegen diesen Begriff von ‚Volksmusik‘ und ‚Nationalismus‘ profilierte sich Lopes-Graça entschieden, als er aus Paris zurückkam. Aber seine Einstellung zur Folklore hatte sich unterdessen ziemlich geändert. Die Wende fand 1938 in Paris statt, als Lopes-Graça das kurz zuvor erschienene Buch über musikalische Traditionen portugiesischer Bauerngemeinschaften von Rodney Gallop mit großem Interesse las und rezensierte.<sup>14</sup> Ein wichti-

<sup>13</sup>Vgl. Fernando Rosas und J. M. Brandão de Brito, *Dicionário de História do Estado Novo*, 2 Bde., Lissabon (Círculo de Leitores), 1996, Bd. 2, S. 894–896.

<sup>14</sup>Rodney Gallop, *Cantares do Povo Português. Estudo crítico, recolha e comentário*, übers. António Emílio de Campos, Lissabon (Instituto para a Alta Cultura) 1937. Vgl.

ger Anstoß für Lopes-Graças Interesse an der Erforschung von Volksquellen ergab sich noch aus zwei anderen Erfahrungen im Paris-Exil: aus der Anregung der polnischen Sängerin Lucie Dewinsky, die ihr Repertoire von Volksliedern verschiedener Länder erweitern wollte; und nicht zuletzt aus der zunehmenden Bewunderung von Béla Bartók, den er dann persönlich kennen gelernt hatte. Die 1938 begonnenen Zyklen von Volksliedern für Stimme und Klavier (einige davon aus Gallops Notenübertragungen von bisher unbekanntem Melodien) und die Orchesterwerke vom Anfang der 1940er Jahre wie die *Três Danças Portuguesas* („Drei portugiesische Tänze“), die Klavierkonzerte Nr. 1 und Nr. 2 und die Symphonie gelten als erste Beispiele seines neuen Ansatzes zu Volksmusik, dessen prospektive Geste sich in zahlreichen Werken im Laufe der folgenden Jahrzehnte verfeinert.

#### *Alternative Kommunikationsstrukturen*

1941 wurde Lopes-Graça eine Stelle als Musiklehrer (Klavier, Harmonie, Kontrapunkt) bei der *Academia de Amadores de Música* angeboten, was ihm eine stabilere Berufssituation verschaffte. Diese so genannte Akademie von Musikamateuren wurde 1884 von bürgerlich-aristokratischen Musikliebhabern gegründet. Ihr Zweck war, nicht nur Konzertveranstaltungen zu organisieren, sondern auch eine Musikschule zu unterhalten. Als Alternative zum Konservatorium war die Privatmusikschule der Akademie besonders renommiert.

Unter Lopes-Graças Einfluss erreichte die Akademie wieder eine größere Bedeutung für das Musikleben Lissabons. Sie wurde zum Sitz der Konzertgesellschaft *Sonata* für Zeitgenössische Musik (1942), eines Chors von Amateuren für die Pflege portugiesischer traditioneller Musik (1949), einer Musik- und Kulturzeitschrift *Gazeta Musical e de Todas as Artes* (1951), von Gastvorlesungen und -kursen, usw. – alles Initiativen, bei denen er eine führende Rolle spielte.

Mit dem Ende des Krieges und der Hoffnung, die Alliierten würden die Wende zur Demokratie in Portugal und Spanien befördern, erreichte der politische Kampf einen neuen Boom. Dem Impuls der untergetauchten Portugiesischen Kommunistischen Partei folgend, die 1941 unter Leitung von Álvaro Cunhal umstrukturiert wurde, entwickelten sich nicht nur die Arbeiterbewegung in den Großstädten und die Organisation der Landarbei-

---

Lopes-Graças Rezension „Folclore Musical Português“, zuerst veröffentlicht in *Seara Nova*, Nr. 538 (November 1937), in: Lopes-Graça, *A Música Portuguesa e os seus problemas*, I, (= Obras Literárias, Bd. 6), Lissabon (Caminho), 1989, S. 197–204.



Abbildung 4: Kommunistische Intellektuelle bei einem Schiffsausflug auf dem Tejo (1941): Parteiführer Álvaro Cunhal. Reproduziert in: José Pacheco Pereira, *Álvaro Cunhal: Uma Biografia Política*, Bd. 2, Lissabon (Temas e Debates) 2005, S. 92.

ter großen landwirtschaftlichen Güter im Süden (Alentejo), sondern auch die Strukturen des demokratischen-antifaschistischen Widerstands, die sehr breite Schichten der Gesellschaft umfassten. Bereits 1943 entstand die Nationalbewegung Antifaschistische Einheit (*MUNAF – Movimento Nacional de Unidade Antifascista*), die 1945 der Bewegung der Demokratischen Einheit (*MUD – Movimento de Unidade Democrática*) und deren sehr dynamischer Jugendorganisation (*MUD Juvenil*) Platz machte. Sie trugen zwischen 1946 und 1949 zur besonderen Härte des Kampfes für die Wiederherstellung der demokratischen Freiheiten bei, verfehlten jedoch ihre Ziele. 1949 war das Jahr, in dem der Kandidat der Opposition, Norton de Matos, vor der Präsidentenwahl wegen des Mangels an Freiheitsgarantien und freier Wahlmöglichkeiten seine Kandidatur vor der Stimmabgabe aus Protest zurückzog; das Jahr, in dem untergetauchte Führungsmitglieder der Kom-



Abbildung 5: Kommunistische Intellektuelle bei einem Schiffsausflug auf dem Tejo (1941): Fernando Lopes-Graça und der berühmte neo-realistische Dichter Alves Redol. Ebd.

munistischen Partei, darunter Álvaro Cunhal, gefangen genommen wurden; das Jahr, in dem Portugal als Gründungsmitglied in die Nato eintrat. Der Kalte Krieg hatte sich für die Erhaltung der portugiesischen Diktatur entschieden.

Lopes-Graça nahm am antifaschistischen Widerstandskampf immer weiter sehr aktiv teil. Neben der politischen Organisationsarbeit (zum Beispiel Mitglied eines Bezirkskomitees der MUD) beteiligte er sich daran auch als Musiker, indem er seit 1945 eine Reihe Kampflieder komponierte und mit einem Chor von jungen Aktivisten (die meisten Mitglieder der *MUD Juvenil*) verbreitete. Sie traten in politischen Meetings bzw. Kulturveranstaltungen der demokratischen Bewegung auf. Dieses Repertoire wurde jedoch verboten und dessen gedruckte Ausgabe 1946 unmittelbar nach Erscheinen von der Geheimpolizei beschlagnahmt. Deshalb wurde Lopes-Graça 1946 noch einmal von der Geheimpolizei festgenommen und über den Inhalt der Lieder befragt. In Zusammenhang mit der politischen Lage entschied sich Lopes-Graça 1949 die Chorgruppe zu einem Chor für die Pflege traditioneller Musik umzubilden. Für die Zensurmechanismen des Regimes, die

jede öffentliche Aufführung und deren präzises Darbietungsprogramm im Voraus kontrollierten, mussten Lopes-Graças Arrangements von traditionellen Liedern als Konzertprogramm akzeptabel sein, umso mehr als der Chor seinen Sitz in einem Musikverein wie der *Academia de Amadores de Música* hatte. Mit dieser neuen Aufgabe gelang es Lopes-Graça, den Chor zu bewahren (die Kampflieder pflegten die Chormitglieder weiter, aber nur heimlich und nicht in konventionellen Darbietungen).

Dass das Erscheinen der Sammlung von Kampfliedern (*Marchas, Danças e Canções próprias para grupos vocais e instrumentais populares*, 1946)<sup>15</sup> die Musik in den Dienst der politischen Intervention stellte, kurz nachdem Lopes-Graça in seinem Buch *Introdução à Música Moderna* („Einführung in die Moderne Musik“, 1942)<sup>16</sup> Musik als autonome Kunst behandelte, zeugt von der Spannung zwischen Autonomieästhetik und politischem Engagement, die das Musikdenken und -schaffen von Lopes-Graça als Komponisten prägte, und die zum Abschluss dieses Beitrages als ein besonders wichtiger Schwerpunkt noch im Detail berücksichtigt wird.

1948 nahm Lopes-Graça an dem internationalen Treffen teil, das im Mai in Prag stattfand, und aus dem ein Initiativkomitee des *Internationalen Verbands der fortschrittlichen Komponisten und Musikwissenschaftler* entstand. Zu diesem Initiativkomitee gehörten unter anderen Hanns Eisler (Österreich), Tichon Chrennikov (UdSSR), Alan Bush (UK), Albano Estrela (Brasilien), Roland de Candé (Frankreich) und Georges Bernand (Schweiz). Kurz darauf im August nahm Lopes-Graça auch an dem von Jerzy Borejsza veranstalteten „Friedenskongress der Intellektuellen“ teil, der in Wroclaw (Polen) stattfand, und an dem sich Bertolt Brecht, Aldous Huxley, Pablo Picasso, Paul Eluard, Irene und Frédéric Joliot-Curie und andere berühmte Intellektuelle beteiligten. Durch einen Spitzel erfuhr die portugiesische Polizei, dass Lopes-Graça in Paris durch Irene Joliot-Curie, Mitglied der Französischen Kommunistischen Partei, das Visum erwirkte (und zwar ohne Stempel im Reise-Pass, damit es keinen Beweis seines Besuches in einem kommunistischen Land gäbe). Diese Lopes-Graças Akten der Geheimpolizei<sup>17</sup> entnommenen Details erklären, warum ihm 1949 die

<sup>15</sup>Lopes-Graça, *Marchas, Danças e Canções (próprias para grupos vocais e instrumentais populares)*, Lissabon (Seara Nova) 1946.

<sup>16</sup>Lopes-Graça, „Introdução à música moderna“, in: *Obras Literárias: Opúsculos (2)*, (= *Obras Literárias*, Bd. 3), Lissabon (Editorial Caminho) 1984, S. 9–118.

<sup>17</sup>Proz. 2585-SA, Arquivos da PIDE/DGS, Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

108

S. P. R.

RCE

Polícia de Vigilância e Defesa do Estado

*A respeito de...*  
*refusou-se a ser...*  
*depois...*

*Aguiu*  
*9/4/46*  
*Hoz*

*Maio 36/46*  
*Barcel*

-----AUTO DE DECLARAÇÕES-----

Às sete dias do mês de Maio de mil novecentos e quarenta e seis, nesta cidade de Lisboa e Sede da Polícia Internacional e de Defesa do Estado, onde se encontrava o Excmo. Senhor Jorge Alcides dos Santos Pedreira, Inspector-Adjunto desta Polícia, perante Alberto Fernandes de Barros, agente da mesma Polícia, servindo de investigador, comigo Carlos do Amaral Borges, também agente, servindo de escrivão, compareceu o nacional FERNANDO LOPES GRACA, de trinta e nove anos de idade, solteiro, professor de ensino artistico particular, filho de Silverio Lopes Graca e de Emilia da Conceição Lopes Graca, natural da freguesia de Santa Maria do Olivais, concelho de Tomar e residente na Rua Infanteria das Armas, numero oitenta e sete, segundo andar, esquerdo, desta cidade.-----

À matéria da informação, declarou:- Que no dia oito de --  
Abril do corrente ano, salvo erro, foi convidado pela Direcção da Biblioteca da "Sociedade Inscrivel Alusense" affim de prestar a sua colaboração artistica numa festa a realizar naquela data, convite a que acceou, lembrando até --  
que seria interessante, para dar maior realce ao espectáculo, que neste, o Senhor Doutor ARNINDO JOSÉ RODRIGUES fizesse uma palestra sobre Arte, o que de facto succedeu.----  
Que para maior brilhantismo o declarante resolveu fazer-

*C. realista em 17 e sem qualquer valor*

Abbildung 6: Protokoll der Geheimpolizei, 27. Mai 1946. Arquivos da PIDE/DGS, Proc. 2585/SR (Arquivo Nacional da Torre do Tombo).

Reise nach Budapest zur Teilnahme an der Jury des Bartók-Wettbewerbs versperrt wurde. Trotzdem war für ihn die Fahrt nach Amsterdam (1948) und Palermo (1949) frei: Der Anlass waren die Festspiele der *Internationales Gesellschaft für Zeitgenössische Musik*, deren portugiesische Abteilung er selbst gegründet hatte.

Seit den dreißiger Jahren bewachte ihn die Geheimpolizei ständig. Geheimpolizeiagenten berichteten von seinen Konzerten und anderen öffentlichen Auftritten, seine Treffen und Besuche bei Freunden wurden aufgezeichnet, sein Briefwechsel überwacht, in manchen Fällen sogar beschlagnahmt, wobei die Briefe von bzw. an Lopes-Graça nie die Empfänger erreichten. Lopes-Graças Akten zählen zu den umfangreichsten der Geheimpolizei, die heute im historischen Staatsarchiv Torre do Tombo aufbewahrt werden. Denn über keinen anderen portugiesischen Musiker oder Musikwissenschaftler hat die Geheimpolizei im Laufe der Jahre so umfangreiches Material gesammelt.<sup>18</sup>

Es ist also kein Wunder, dass die Geheimpolizei einen neuen Schritt unternahm, um Lopes-Graças Berufsverbot zu erweitern. So wandte sie sich in einem vertraulichen offiziellen Brief vom 28. Februar 1952 an die sogenannte „Oberinspektion der Privaten Erziehung“ (*Inspecção Superior do Ensino Particular*) und legte eine „Biografie“ von Lopes-Graça bei, in der seine kommunistischen Beziehungen, Verhaftungen, Beiträge zu einer kommunistisch-gesinnten Zeitung, Teilnahme am Bezirkskomitee der MUD und andere politische Tätigkeiten verzeichnet wurden. 1954 zog der Minister für Erziehungswesen die Konsequenzen und verordnete die Beschlagnahme von Lopes-Graças Berufsdiplom als Lehrer.<sup>19</sup> Infolge dessen musste er die Lehrtätigkeit sowie die Leitung der Kurse an der *Academia de Amadores de Música* aufgeben. Damit musste er nicht nur auf seine Lehrtätigkeit an Staatsschulen, sondern nun auch auf diejenige an Privatschulen verzichten.

Dies bedeutete einen harten Schlag für seinen Lebensunterhalt. Von seinem Wirken als Komponist und Interpret konnte er nicht leben, zumal er auch im offiziellen Musikleben *persona non grata* war. António Ferro als Präsident des Rundfunks hatte ein allgemeines Verbot jeder Sendung

---

<sup>18</sup>Proz. 2585-SA. Siehe die Veröffentlichung einiger dieser Geheimberichte in: Vieira de Carvalho, *Pensar a música, mudar o mundo*, S. 217–243.

<sup>19</sup>Proz. 2585-SA. Geheimbericht veröffentlicht in: ebd., S. 229–230.

**MINISTÉRIO**  
=4  
**EDUCAÇÃO NACIONAL**  
INSPECÇÃO SUPERIOR  
DO  
ENSINO PARTICULAR  
Campo das Mártires de Seabra  
LISBOA

**IMPORTANTE**

Os recipientes indicam as competentes repartições:

	Livro N.º 9
	Processo N.º 3365
	Alvará N.º

Lisboa, 11 de Março de 1954.

Exm.º Senhor  
Fernando Lopes Graça  
Rua Nova da Trindade, 86-2º.

L I S B O A

Comunico a V. Ex.ª, que por despacho ministerial de 8 de corrente, foi anulado, nos termos do n.º 2 do art.º 8.º, do Estatuto do Ensino Particular (Decreto n.º 37.545, de 8 de Setembro de 1948), o diploma de professor particular do ensino artístico que possui.

Nesta conformidade, deverá enviar a esta Inspeção, com urgência, o referido diploma, não podendo, de futuro, ministrar o ensino particular.

A Bem da Nação  
O Inspector Superior,  
*[Assinatura]*

TR.

Abbildung 7: Beschlagnahme des Lehrerdiploms (offizieller Brief des Ministeriums für das Erziehungswesen, 11.3.1954). Arquivos da PIDE/DGS, Proc. 2585/SR (Arquivo Nacional da Torre do Tombo).

bzw. jeder Aufführung der Werke von Lopes-Graça erlassen.<sup>20</sup> Trotzdem und gegen den Druck der Zensur setzten sich prominente Personen des Musiklebens, wie zum Beispiel der Generalmusikdirektor des Orchesters des Staatsrundfunks Pedro de Freitas Branco, für den Einbezug seiner Werke in die Konzertprogramme ein. Sonst wäre es undenkbar gewesen, dass Orchesterwerke von Lopes-Graça in den 1940er und 50er Jahren auf den Programmen des Staatsrundfunks erschienen. Außerdem wirkte Lopes-Graça schon durch sein anspruchsvolles Schaffen dem Druck des Staatsapparats erfolgreich entgegen. So wurde er immer wieder mit dem wichtigen Kompositionspreis des *Círculo de Cultura Musical* – eines Musikvereins der Hochbourgeoisie, der in guten Beziehungen zum Regime stand – ausgezeichnet und behauptete auf diese Weise vor der Öffentlichkeit sein hervorragendes Können als Komponist. 1940 gewann er diesen Preis zum ersten Mal mit dem Klavierkonzert Nr. 1. Dementsprechend wurde das Werk unter Leitung von Pedro de Freitas Branco von Leopold Querol und dem Orchester des Staatsrundfunks am 3. Juli 1941 im Herzen des offiziellen Musiklebens – dem Opernhaus Lissabon – uraufgeführt. Da die Regierung den Zwang der Abendgarderobe beim Besuch des Opernhauses beschlossen hatte – aufgenommen war nur die Galerie –, erklang also das Werk des ‚kommunistischen‘ Komponisten vor einem Zuschauerraum in Abendgarderobe.

Ebenfalls im Opernhaus fand 1945 die Uraufführung eines anderen Werks, *Promessa*, im Kontext der Konzertreihe desselben Musikvereins statt. Es musizierten die Sängerin Arminda Correia und das Orchester des Staatsrundfunks unter Leitung von Freitas Branco. In einem humorvollen Text von Lopes-Graças Freund José Gomes Ferreira wird der soziale Widerspruch des Vorgangs beschrieben. Der Komponist, der keinen Abendanzug trug, saß unsichtbar in der Galerie, während seine Musik unten im „Empfangssalon“ – wie Salazar das Opernhaus definierte – erklang:

Die Galerie [*galinheiro*] gehört von Natur aus zu ihm [Lopes-Graça], und ich werde kaum versuchen, ihn von dort wegzubringen, wo die Nachwelt eines Tages einen Gedenkstein mit der folgenden Inschrift aufstellen wird: „Hier haben die Verehrer des Komponisten Lopes-Graça ihn eines Abends im 20. Jahrhundert auf die Schultern geho-

---

<sup>20</sup>Vgl. João de Freitas Branco, „A Música em Portugal nos anos 40“, in: *A Cultura nos Anos 40*, Bd. 6: *Os Anos 40 na Arte Portuguesa*, Lissabon (Fundação Gulbenkian) 1982, S. 55–75, hier S. 64 f.

ben, damit er den Applaus des dankbaren Parketts entgegennehmen konnte“.<sup>21</sup>

Bemerkenswert ist jedoch, dass zwei weitere mit demselben Kompositionspreis ausgezeichnete Werke – 1942 der Liederzyklus für Stimme und Orchester *História Trágico-Marítima* („Tragische Seegeschichte“) auf Gedichte von Miguel Torga, einem bekannten antifaschistischen Schriftsteller, und 1944 die *Sinfonia per orchestra* – nicht mehr unmittelbar zur Aufführung gelangten. Die Sinfonie wurde erst 1953 in Porto, der Liederzyklus noch später, 1960, schon im Kontext der Gulbenkian-Festspiele uraufgeführt.

#### *Antifaschistischer Widerstand und ideologische Auseinandersetzungen*

Auch im Rahmen der alternativen Kommunikationsstrukturen, die Lopes-Graça hervorbrachte – Konzertgesellschaft *Sonata*, Chor der *Academia de Amadores de Música* – reichten seine Honorare als Interpret bzw. die Autorenrechte nicht aus, seinen Lebensunterhalt als Berufsmusiker zu sichern. Ohne die Honorare der Lehrtätigkeit hatte sich seine ökonomische Lage ziemlich verschlechtert.

Deshalb suchte Lopes-Graça – wie schon früher – nach Alternativen als Musikkritiker und Journalist, Verfasser von musikwissenschaftlichen Büchern, auch als Übersetzer, wobei er sich als ein hervorragender Stilist der portugiesischen Sprache auszeichnete. In seiner Virtuosität als Schriftsteller spiegelte sich übrigens seine intensive und umfangreiche Auseinandersetzung mit der portugiesischen Literatur aller Zeiten wider, was auch in seinen zahlreichen Vertonungen von Gedichten von mittelalterlichen bis zeitgenössischen Autoren zum Ausdruck kam. Zwei monumentale Veröffentlichungen folgten der Beschlagnahme seines Berufsdiploms als Lehrer: Gleich im Jahre 1954 begann er auf der Basis eines frühen Entwurfs von Tomás Borba, ehemals sein Lehrer und später sein Kollege an der Akademie, mit der Arbeit an einem Musiklexikon in zwei Bänden, dessen letzte Faszikel 1958 erschien; unmittelbar darauf unternahm er die Übersetzung von Romain Rollands *Beethoven – Les Grandes Époques Créatrices*, die drei Bände umfasste. Verleger war sein Freund Manuel Rodrigues de Oliveira, seit den früheren 1930er Jahren ein Kommunist, der in den 40er Jahren mit dem großen Projekt einer Reihe von Taschenbüchern zu allen kulturellen bzw. wissenschaftlichen Gebieten begonnen hatte. Bento Caraça, ein berühmter Mathematiker (auch Opfer des Berufsverbotes als Universitäts-

<sup>21</sup> *Seara Nova*, 12. Mai 1945; zitiert in: Vieira de Carvalho, *Denken ist Sterben*, S. 314.

professor) koordinierte diese für die breitesten Schichten gedachte Reihe – die so genannte *Biblioteca Cosmos* –, die über hundert Titel erreichte, darunter einige von Lopes-Graça, wie zum Beispiel die *Introdução à música moderna* („Einführung in die Moderne Musik“).

Gleichzeitig aber komponierte Lopes-Graça intensiv weiter. Im Jahre 1954, als habe er sarkastisch auf die repressive Maßnahme des Ministers für das Erziehungswesen geantwortet, beendete er zum Beispiel das Concertino für Klavier, Streicher, Bläser und Schlagzeug (*Concertino para piano, cordas, metais e percussão*), eines seiner humorvollsten Werke, das weniger von konkreten Elementen populärer Musik als von deren Geist durchdrungen ist.

Wäre Lopes-Graça nicht so ernsthaft kommunistisch engagiert gewesen, so könnte dieses Concertino auch als sarkastische Antwort auf einen unerwarteten Angriff auf seine Kunsttheorie und -praxis gelten, der im selben Jahre 1954 in der linken, mit der Kommunistischen Partei verwickelten Kulturzeitschrift *Vértice* erschien. Der Ernst und der eher nicht polemische Ton, mit dem Lopes-Graça durch eine kurze Erklärung darauf reagierte, zeigte seinen Unwillen, dem Angriff Bedeutung zu verleihen, zumal der Autor kein anerkannter Name des Kulturmilieus war. Erst nach der April-Revolution 1974 wurde bekannt, dass der Generalsekretär der Partei, Álvaro Cunhal, dann in Fort von Peniche gefangen, sich selbst unter einem Decknamen (António Vale) an den laufenden Auseinandersetzungen um Kunst und Politik beteiligt hatte.<sup>22</sup> In jenem Aufsatz verdeutlichte er die Prinzipien des ‚sozialistischen Realismus‘ (in Portugal als *Neo-Realismo* bekannt) und führte als Beispiele von ‚Formalismus in der Kunst‘ Picasso in der Malerei und Lopes-Graça in der Musik, besonders dessen Vision im Buch zur „modernen Musik“<sup>23</sup> an.

Um dieses widerspruchsvolle politisch-ideologische Spannungsfeld Mitte der fünfziger Jahre noch umfangreicher darzustellen, soll in diesem Zusammenhang an zwei Momente erinnert werden: die Komposition des Klavierwerkes *Elegia* 1953 und die Gedenkfeier zum 30. Jahrestag der so genannten ‚Nationalen Revolution‘ 1956, die zum 1933 verfassungsgemäß errichteten ‚Neuen Staat‘ geführt hatte.

<sup>22</sup>Vgl. José Pacheco Pereira, *Álvaro Cunhal: Uma Biografia Política*, Bd. 3: *O Prisioneiro*, Lissabon (Temas e Debates) 2005.

<sup>23</sup>Vgl. António Vale, „Cinco notas sobre forma e conteúdo“, in: *Vértice* 131–132 (1954), S. 466–484.

Einerseits ist es seltsam, dass Cunhals Angriff auf Lopes-Graça stattfand, kurz nachdem der Komponist ein Klavierwerk verfasste, in dem er sein Engagement im Widerstandskampf der Kommunistischen Partei zeigte. In diesem Werk – *Elegia* – gedenkt Lopes-Graça der verstorbenen Mutter eines der prominentesten kommunistischen Parteiführer, Guilherme da Costa Carvalho, der seit vielen Jahren im Konzentrationslager Tarrafal in der damaligen Kolonie Kapverden interniert war. Lopes-Graça, der mit dieser Familie eng befreundet war, verweist durch das Zitat eines seiner bekanntesten Kampflieder (*Jornada*), das kurz vor dem Ende des Werkes auftaucht, deutlich auf den politischen Kampf. Trauer ist der vorherrschende Ton des Klavierstückes, in dem die Erinnerung an den Kampf nur als eine Episode erscheint.

Andererseits, im selben Jahr, in dem das Sekretariat für Propaganda die Musikfestspiele zum 30. Jahrestag des ‚Neuen Staates‘ in Lissabon veranstaltete und von deren Programm Lopes-Graças Musik selbstverständlich ausgeschlossen war, gelang es ihm, sein 1948 komponiertes Orchesterwerk *Cinco Estelas Funerárias (para companheiros mortos)* („Fünf Grabsteine (für verstorbene Genossen)“) in Porto zur Aufführung zu bringen. Es spielte das Orchester des Staatskonservatoriums unter Leitung von Ino Savini. Eine fragmentarische, expressionistische Geste prägt dieses Werk zum Gedenken an antifaschistische Widerstandskämpfer. Obwohl der Titel allein die politische Intention nicht verrät, war diese für einen Teil des Publikums spürbar. Die Zensur aber, vielleicht weil es sich um ein rein instrumentales Werk handelte, erhob keinen Einspruch, merkte scheinbar nicht, wie die Aufführung dieser Musik als politisches Gegenstück zum 30. Jahrestag des ‚Neuen Staates‘ wirken konnte. Durch diese Musikaufführungen wurde die bestehende Macht in Lissabon und gleichzeitig aber der Widerstandskampf in Porto gefeiert.<sup>24</sup>

In das Jahr 1956 fiel ein weiteres Ereignis, das die Kulturlandschaft Portugals völlig umwandeln sollte: die Gründung der Gulbenkian-Stiftung. Der armenische Milliardär Calouste Gulbenkian hatte sich während des Krieges in Portugal verliebt und Lissabon für den Sitz seiner Stiftung gewählt. Hinzu kam, dass sein portugiesischer Rechtsanwalt und erster Vorsitzender der Stiftung, Azeredo Perdigão, in der demokratischen Opposition enga-

<sup>24</sup>Immerhin erschien der Titel des Werkes auf dem Konzert-Programmheft geändert: „für verstorbene Genossen“ (*para companheiros mortos*) wurde durch „für verstorbene Freunde“ (*para amigos mortos*) ersetzt, vermutlich als ‚Selbstzensur‘, um dem Aufführungsverbot zu entkommen.

**JORNADA**

Versos de José Gomes Ferreira Música de Fernando Lopes Graça

*Tempo de Marcha*  $\text{♩}$

18

Abbildung 8a: F. Lopes-Graça: Kampflied *Jornada* („Aufmarsch“, 1945). Text vom neo-realistischen Dichter José Gomes Ferreira: „Bleib nicht zurück, Genosse / Aus Stahl ist diese Wut, die uns vorwärts bringt / Verliere dich nicht im Nebel / Folge unseren Herzen im Dunkeln / [Refrain:] Hoch die Stimmen! Hoch die Stimmen! Vereint wie die Finger der Hand / Wir werden das Ende des Weges erreichen / Unter der Sonne von diesem Lied.“ Aus Lopes-Graças Nachlass – Museu da Música Portuguesa Cascais.

**ELEGIA**  
à memória de  
**D. HERCULANA DE CARVALHO**

F. LOPES-GRAÇA  
(1953)

*Lento, non troppo (♩: 80)*  
*esqueto*

© 1962 by F. LOPES-GRAÇA

*Reservados todos os direitos*

Abbildung 8b: F. Lopes-Graça: *Elegia*, Klavierstück 1953, „Zum Gedenken an D. Herculana de Carvalho“ (Mutter von Guilherme da Costa Carvalho). Aus Lopes-Graças Nachlass – Museu da Música Portuguesa Cascais.



AOSCMP.

ORQUESTRA SINFÓNICA  
DO  
CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DO PORTO

9.º CONCERTO DA TEMPORADA DE 1955-1956

sob a direcção do Maestro

INO SAVINI

com a colaboração da violoncelista

MARIA DA CONCEIÇÃO MACEDO

« Prémio Suggia 1955 »



310.º Concerto

NOITE DE 4 DE ABRIL DE 1956

às 21 h. 45 m.

no

TEATRO RIVOLI

Para maiores de 13 anos

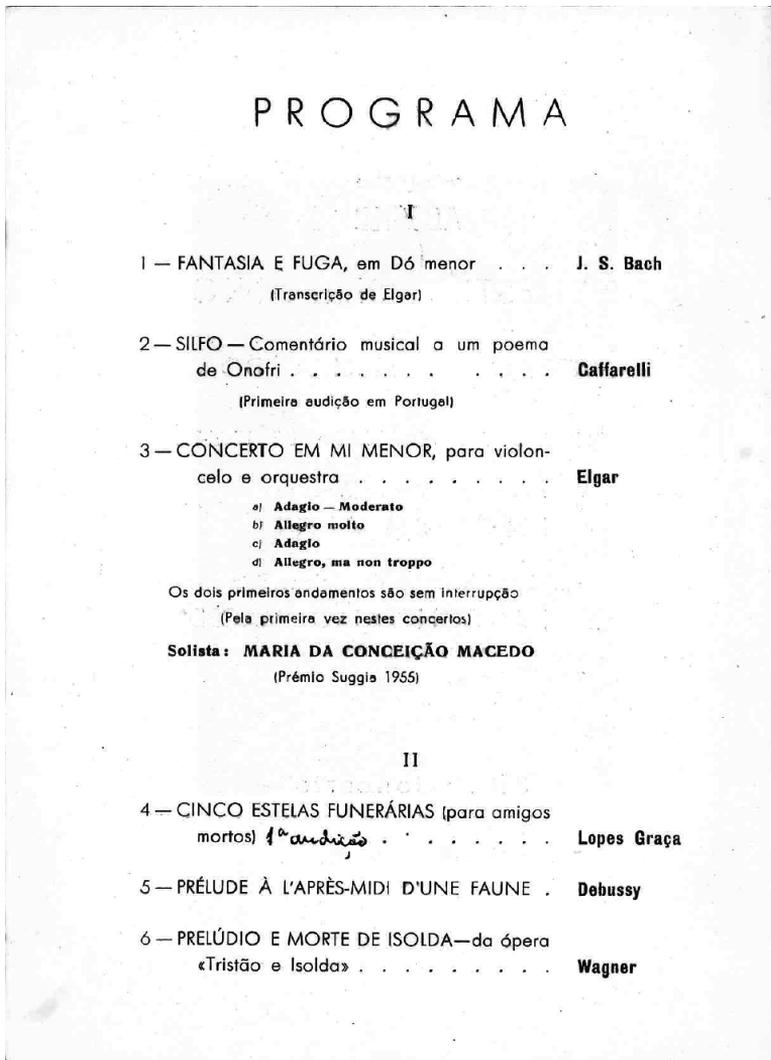


Abbildung 9: Programmheft einer Aufführung von *Cinco Estelas Funerárias (para companheiros mortos)* („Fünf Grabsteine (für verstorbene Genossen)“). Aus Lopes-Graças Nachlass – Museu da Música Portuguesa Cascais. Die handschriftliche Anmerkung von Lopes-Graça, es handle sich um die Uraufführung, ist ein Irrtum seinerseits.

giert war (er war übrigens einer der ehemaligen Gründer der Kulturzeitschrift *Seara Nova*). Deshalb wurde die Zustimmung des Diktators erst nach schwierigen Verhandlungen erreicht. Durch ihre finanzielle Macht bedrohte die Gulbenkian-Stiftung (fast ein Staat innerhalb des Staates) die totalitären Ansprüche der Regierung. Die Ambivalenz des politischen Kompromisses prägte seitdem die Tätigkeit der Gulbenkian-Stiftung. Einerseits wurden ein paar Exminister der Regierung in deren Verwaltungsrat aufgenommen. Andererseits aber wurden viele bekannte Forscher, Künstler, Intellektuelle, Experten, die bisher wegen ihrer oppositionellen Stellungen verfolgt wurden oder sogar im Exil lebten, in deren verschiedenen Abteilungen angestellt. Zum Beispiel übernahm die Leitung der Musikabteilung Madalena Farinha, ehemalige Klavierschülerin von Lopes-Graça und Aktivistin der demokratischen Bewegung in Coimbra, Witwe eines berühmten Mathematikers, der als Mitglied der Kommunistischen Partei in den 1930er Jahren zusammen mit Lopes-Graça an der Bildung der Volksfront beteiligt gewesen war. Die Ambivalenz des politischen Kompromisses der Gulbenkian-Stiftung drückte sich einerseits in der unvermeidlichen Zusammenarbeit mit der Regierung aus, andererseits im Versuch, selbst gewisse Tätigkeiten direkt zu übernehmen, statt sie als Stiftung einfach zu unterstützen. So vergab u. a. die Musikabteilung nicht nur Stipendien, sondern unterhielt auch ihren eigenen Chor, ihr eigenes Orchester und Ballett-Ensemble, veranstaltete eigene große Musikfestspiele und -saisons. Dadurch versuchte die Gulbenkian-Stiftung, weder das offizielle, unter Staatskontrolle stehende Musikleben, noch unabhängige, angeblich oppositionsverdächtige Musikvereine bzw. -veranstaltungen zu befördern. Die Konsequenzen dieser Strategie waren nämlich die allmähliche Verkümmern und Auflösung der Staatsrundfunkorchester sowie das Verschwinden alter privater Musikvereine wie des *Círculo de Cultura Musical* und anderer. Auch auf dem Gebiet der gedruckten Musik machten die wenigen überlebenden portugiesischen Musikverlage einer nach dem anderen Konkurs, während die Gulbenkian-Stiftung die kritische Herausgabe wertvoller portugiesischer alter Musik selbst übernahm. Lopes-Graça, der hoffte, durch die Unterstützung der Gulbenkian-Stiftung einen neuen Impuls für seine Konzertgesellschaft *Sonata* zu erwirken, war enttäuscht, und die *Sonata* wurde auch aufgelöst. Einige seiner Werke wurden dagegen in die Gulbenkian-Konzertprogramme aufgenommen, er selbst zu einem der Berater des Gulbenkian-Komitees für Musikethnologie ernannt (dieses Komitee sollte über die Unterstützung für Forschungsprojekte auf diesem Gebiet entscheiden). Bald demissionierte er

jedoch, als die Mehrheit des Komitees 1959 gegen das Forschungsprojekt über portugiesische traditionelle Musik stimmte, das von dem korsischen Ethnologen Michel Giacometti beantragt wurde. Giacometti gab nicht auf, suchte nach anderen Unterstützungsquellen, und lud Lopes-Graça dazu ein, als Berater beim Projekt mitzuwirken. Daraus entstand eine lebenslange enge Zusammenarbeit und Freundschaft, die sich in zahlreichen Veröffentlichungen (besonders kommentierten Ton- und Videoaufnahmen) ausdrückte.

*Canto de Amor e de Morte* („Gesang von Liebe und Tod“)

Im Jahre 1961 fiel der Tod von Lopes-Graças Vater (die Mutter war schon früher gestorben) mit einer schweren existentiellen Krise zusammen, die Lopes-Graça in tiefe Depression an der Grenze des Selbstmordes brachte. Er hatte immer als einsamer Mensch gelebt. Er war bereits 55 Jahre alt und sein Einkommen hatte nie für die Miete einer Wohnung gereicht, sondern er wohnte bis dahin zur Untermiete. Die möglichen tieferen Ursachen der Depression bleiben jedoch ungeklärt. Er war zu Tränen gerührt, wenn man ihn später danach fragte. Untrennbar mit dieser Krise verbunden ist das Entstehen seines Werkes *Canto de Amor e de Morte* („Gesang von Liebe und Tod“) für Klavier und Streichquartett, in dem Lopes-Graça die bereits latente expressionistisch-dramatische Tendenz seiner Musiksprache bis zum Äußersten, bis fast zum Atonalen erweiterte. Umso merkwürdiger ist es, dass diese Wende mit seiner Kritik der avantgardistischen Generation zusammenhängt, die in Portugal besonders von dem jungen Komponisten Jorge Peixinho vertreten wurde. In dem 1961 geschriebenen Aufsatz „Wohin geht die portugiesische Musik?“ formulierte Lopes-Graça die Frage der Dialektik zwischen dem Lokalen und dem Universellen. Er beklagte im Hinblick auf die portugiesische Musik die „Diskontinuitäten“, das „Überspringen von Stufen“, den permanenten Neubeginn, „der sie in Umlaufbahnen um andere Musikwelten (die italienische, die deutsche, die französische) kreisen lässt“. Er glaubte, dass „der ‚Aktualitätseifer‘ der jungen portugiesischen Komponisten in der Gefolgschaft von Schönberg und Webern“, wenn auch „vollkommen verständlich“, einen Bruch mit dem darstellte, was sich erst ab dem letzten Viertel des 19. Jahrhunderts mit Alfredo Keil und Vianna da Motta herauszukristallisieren begonnen hatte: „die Schaffung einer portugiesischen, in Stil und Sprache individualisierten Musik“.<sup>25</sup> Dem

<sup>25</sup>Lopes-Graça, „Para onde vai a música portuguesa?“ [„Wohin geht die portugiesische Musik?“], in: *III Ciclo de Cultura Musica – Fernando Lopes-Graça*, hrsg. von Mário

Gedanken von Lopes-Graça lag, wenn auch nicht in expliziter Form, die Vorstellung zugrunde, dass das „Lokale“ sich dialektisch ins „Universelle“ verwandeln könne, während die Suche nach einer „wahrhaft internationalen Kunst“ – gleich dem utopischen Versuch des Esperanto – zum Scheitern verurteilt sei. Lopes-Graças Standpunkt ließ jedoch die Feststellung zu, dass die [musikalische] „ethnisch-kulturelle Realität“ (oder, um einen geläufigeren Begriff zu gebrauchen, der „musikalische Nationalismus“) auch eine internationale Bewegung war, um die Mitte des 19. Jahrhunderts in Europa entstanden, eine Bewegung, der sich die portugiesischen Komponisten durch äußeren Einfluss angeschlossen hatten.<sup>26</sup>

Als er dies schrieb, komponierte er den „Gesang von Liebe und Tod“, den eben ein avantgardistischer Komponist wie Jorge Peixinho für einen Gipfel der portugiesischen Musik hielt:

Durch ein die Morphologie der Sprache organisierendes Prinzip von eisernem innerem Zusammenhalt, das sich auf das Intervall und seine strukturierende Kraft gründet, erzielt Lopes-Graça ein beneidenswertes Gleichgewicht zwischen der Beherrschung der Ausdrucksmittel und der dichterischen Qualität dieses Ausdrucks.<sup>27</sup>

Die Grenzüberschreitung von Tonalität und tonalen Funktionen, die für die gesamte Musik von Lopes-Graça charakteristisch ist, geht in der Tat im „Gesang von Liebe und Tod“ bis zum Äußersten, und dies erklärt sicher den Enthusiasmus von Peixinho, der in diesem Werk eine „Dialektik von Konstruktion und Ausdruck“ (um Theodor W. Adorno noch einmal zu zitieren) sah, die seinem eigenen Vorhaben als junger Komponist ähnlich

---

Vieira de Carvalho, Lissabon (Associação Académica da Faculdade de Direito) 1966, S. 24–25.

<sup>26</sup>Vgl. Paulo Ferreira de Castro, „Nacionalismo musical ou os equívocos da portugalidade / Musical nationalism, or the ambiguities of Portugueseeness“, in: *Portugal e o Mundo. O Encontro de Culturas na Música / Portugal and the World. The Encounter of Cultures in Music*, hrsg. von Salwa El-Shawan Castelo-Branco, Lissabon (Publicações Dom Quixote) 1997, S. 155–170.

<sup>27</sup>Jorge Peixinho, „Canto de Amor e de Morte: Introdução a um Ensaio de Interpretação Morfológica“ [„Einführung in einen Versuch der Morphologischen Interpretation“], in: Vieira de Carvalho (Hrsg.), *III Ciclo de Cultura Musical – Fernando Lopes-Graça*, S. 35–40.

zu sein schien.<sup>28</sup> Das Werk gilt übrigens noch als Beispiel von Lopes-Graças Technik der ‚entwickelnden Variation‘.

Lopes-Graça überwand die existentielle Krise, und 1962 bewohnte er zum ersten Mal eine eigene gemietete Wohnung, eine Mansarde an der Küste mit einem schönen Meerblick. Er komponierte intensiv nach seinem gewissermaßen neuen Stil, in dem Intervallzellen und Klangfarbe eine strukturellere Rolle spielen. Die Geste des Fragments gewann mehr und mehr an Bedeutung: Das beste Beispiel sind die aphoristischen *Catorze Anotações* („Vierzehn Anmerkungen“) für Streichquartett (1966).

Mit dem Kolonialkrieg, der im Frühjahr 1961 in Angola ausbrach, radikalisierten sich aber die politischen Verhältnisse, zumal die Kommunistische Partei und andere oppositionelle Kräfte sich nachdrücklich gegen den Krieg und auf die Seite der Freiheitsbewegungen der kolonialen Gebiete stellten. Ende des Jahres wurde ein untergetauchter Parteiführer, der bekannte bildende Künstler José Dias Coelho, auf einer Straße in Lissabon von der Geheimpolizei erschossen (vielleicht aus Rache, da Cunhal und andere führende Mitglieder der Kommunistischen Partei ein Jahr zuvor in einer spektakulären Operation dem Gefängnis entflohen waren). Im selben Jahr schlug ein Militärputsch gegen die Regierung fehl, an dem der exilierte General Delgado, ehemaliger Kandidat der Opposition, teilnahm. Es gelang ihm, zu entfliehen, er wurde aber später von der Geheimpolizei ermordet. Arbeiter- und Studenten-Demonstrationen und Streiks vermehrten sich in diesen Jahren. Die oppositionelle Jugend wurde entweder mobilisiert und an die Kriegsfrente geschickt oder ihre Mitglieder gingen ins Exil, um den Militärdienst zu vermeiden. Die Zensur verhärtete sich, was im Fall von Lopes-Graça zum Verbot der Aufführungen einiger seiner Werke führte: z. B. des 1936 komponierten Liedes über ein Gedicht von Fernando Pessoa – *O menino da sua mãe* („Der Sohn seiner Mutter“) –, dessen Rundfunkübertragung verboten wurde, da die Vertonung dem Text eine antikrieglerische, sogar antikoloniale Intention verlieh. Verboten wurden auch gewisse Bearbeitungen traditioneller Lieder, die zum Repertoire von Lopes-

---

<sup>28</sup>Zur Beziehung zwischen Peixinho und Lopes-Graça, siehe Mário Vieira de Carvalho, „Jorge Peixinho: Entdeckung einer musikalischen Persönlichkeit“, in: *Musik-Kontexte – Festschrift für Hanns-Werner Heister*, hrsg. von Thomas Phleps und Wieland Reich, 2 Bde., Münster (Verlagshaus Monsenstein und Vannerdat OHG) 2011, Bd. I, S. 150–164 und Gilbert Stöck, „Komponieren in Portugal in den 1960er Jahren. Beobachtungen zu Werken und Äußerungen von Fernando Lopes-Graça, Emmanuel Nunes und Jorge Peixinho“, in: *Die Musikforschung* 66 (2013), S. 55–65.

Graças Chor gehörten und nach den Berichten der Polizeispitzel angeblich auf die Zuhörer zu agitatorisch wirkten (z. B. *Os homens que vão para a guerra* [„Die Menschen, die in den Krieg ziehen“]; *Canta camarada, canta* [„Sing Genosse, Sing“]). Sabotage gehörte ebenso zur Strategie der Geheimpolizei. Anlässlich der Vorbereitung der bevorstehenden Uraufführung des *Concerto da camera col violoncello obbligato* in Moskau, das Lopes-Graça auf Einladung von Mstislav Rostropovič schrieb, wurde der Briefwechsel zwischen beiden ziemlich erschwert. Die Briefe vom 19. Januar und 8. August 1967, die Lopes-Graça schon aus Sicherheitsgründen über Freunde in Paris geheim übersandt hatte, haben Rostropovič nie erreicht. Trotzdem fand die Uraufführung im Oktober in Moskau statt, aber ohne die Anwesenheit des Komponisten, der nicht dorthin reisen durfte. Dieses und andere Zeichen internationaler Anerkennung sowie die von verschiedenen portugiesischen Kulturvereinen und -verbänden organisierten Veranstaltungen zu seinem 60. Geburtstag bildeten jedoch ein Gegengewicht zu den Episoden politischer Verfolgung.



Abbildung 10: Lopes-Graça bei einer Demonstration am 1. Mai in Lissabon nach der Nelken-Revolution vom 25. April 1974. Aus Lopes-Graças Nachlass – Museu da Música Portuguesa Cascais.

## II

Die Stellung zur Moderne, der Begriff von nationaler Musik und die Auseinandersetzung mit dem *Neo-Realismo* müssen besonders berücksichtigt werden, damit das Profil von Lopes-Graça deutlichere Konturen gewinnt. Hierbei geht es jedoch eher um eine synthetische Darstellung, die als Einführung in die Diskussion dient und auf weitere Literatur hinweist.

*Begriff der Moderne*

Im Einführungsvortrag zu einem der Konzerte des Mäzens Reys, den Lopes-Graça 1933 den *Poèmes juifs* („Judengedichte“) von Darius Milhaud widmete, werden rassistische „Einstellungen und Gefühle“ verurteilt und die wichtige Rolle gelobt, die die Juden auf verschiedenen Ebenen gespielt hatten. Die Juden „werden angeklagt“ – sagte Lopes-Graça – „die ganze soziale Ordnung umzustürzen“, sie hätten aber den Mut, „wichtige Wege des modernen Denkens zu ebnen“. Als Beispiele nannte er „[Albert] Einstein, [Sigmund] Freud, [Henri-Louis] Bergson, [Émile] Durkheim, Léon Brunschvicz, Jacob Wassermann, Ludwig, [Marcel] Proust, Stéphan Zweig, [Sergej] Eisenstein, Wladimir Illitch [Lenin], Milhaud, Schönberg“. <sup>29</sup> Was dabei auffällt, ist der Zusammenhang der verschiedenen Felder der Moderne – Moderne in Kunst, Politik und Wissenschaft –, der zu dieser Zeit auch in anderen Texten von Lopes-Graça zum Vorschein kommt. In einem öffentlichen Brief an Reys (aus seinem Verbannungsort) verglich er 1932 die Atonalität mit der Relativität in den Wissenschaften und in der Philosophie: Gemeint waren Einsteins Theorie und möglicherweise Friedrich Nietzsches „Umwertung aller Werte“. <sup>30</sup> In einem Essay von 1935 mit dem Titel *A Revolução musical schönberguiana* („Die schönbergsche musikalische Revolution“) – dem ersten Essay zu Schönberg, das in Portugal erschien –, behauptete er (auf einen italienischen Musikwissenschaftler Bezug nehmend), die Zwölftontechnik sei eine Art „musikalischer Kommunismus“. Er brachte also Atonalität, Relativität und Kommunismus unter einen gemeinsamen Nenner. <sup>31</sup>

<sup>29</sup>Lopes-Graça, „Lied‘ francês contemporâneo“, in: *Música e músicos modernos*, Porto (Edições Lopes da Silva) <sup>2</sup>1986, S. 15–31, hier S. 29.

<sup>30</sup>Lopes-Graça, „A propósito da 1.ª audição em Portugal do ‚Pierrot Lunaire‘, de Schönberg“, in: *Música e músicos modernos*, Porto (Edições Lopes da Silva) <sup>2</sup>1986, S. 33–41, hier S. 37.

<sup>31</sup>Lopes-Graça, ebd., S. 37, und „A Revolução musical schönberguiana“, in: *Música e músicos modernos*, <sup>2</sup>1986, S. 43–57, hier S. 45.

Außerdem stellte Lopes-Graça dem Bruch mit der Romantik die Moderne gleich. In einem Text von 1934 über Hindemith hob er den „Willen zur Einfachheit“, die „Klarheit der Linien“, die „Reinheit der Form“, die „Kraft der Konstruktion“, die „Askese der Ideen“ hervor. Hindemiths Musik sei der Gegensatz zur „postromantischen Schwülstigkeit“ sowie zum „wirbellosen Impressionismus“, sei „objektive Musik“, wie es Heinrich Strobel in Bezug auf *Lehrstück* – das 1929 in Zusammenarbeit mit Brecht verfasste Bühnenwerk – schrieb.<sup>32</sup> Anstatt zu „symbolisieren“, zu „repräsentieren“, solle die Musik (sogar die dramatische bzw. die mit Texten verbundene Musik) „rein“, „absolut“ sein.<sup>33</sup> In diesem Zusammenhang zitierte er Nietzsche, aber als wichtige Quelle für seinen Begriff der Moderne galt vor allem Ortega y Gasset's *La Deshumanización del Arte* („Die Entmenschlichung der Kunst“),<sup>34</sup> von dem er sich jedoch in einigen Aspekten distanzierte. So meinte Lopes-Graça 1930 in dem ersten in Portugiesisch erschienenen Text über Igor Stravinsky, die moderne Musik tendiere ja dazu, „sich zu entmenschlichen, d. h. sich von der romantischen Schwärmerei des Subjektivismus zu befreien bzw. zu reinigen“, es sei aber ein Fehler im Gegenteil – d. h. in der Musik bloß als *exercitium arithmeticum* – das Ideal einer klassischen Kunst zu sehen, und den so verstandenen ‚Neoklassizismus‘ zu rechtfertigen. Ein Gleichgewicht solle erreicht werden.<sup>35</sup> Übrigens bekannte sich Lopes-Graça als Komponist nie zum Neoklassizismus. In einem Interview (1974) sprach er von einer „Konstante“ in seinem Schaffen, „die, *grosso modo*, als dramatischer Expressionismus von mehr oder weniger atonaler Sprache bezeichnet werden kann“.<sup>36</sup>

### *Anti-Hegemonialer Begriff von nationaler Musik*

Im Gegensatz zur radikalen Ablehnung von Folklorismus und Nationalis-

<sup>32</sup>Lopes-Graça, „Hindemith e a música alemã contemporânea“, in: *Música e músicos modernos*, Porto (Edições Lopes da Silva) <sup>2</sup>1986, S. 59–69, hier S. 67 und 69.

<sup>33</sup>Lopes-Graça, „Lied‘ francês contemporâneo“, S. 19–21.

<sup>34</sup>José Ortega y Gasset, *La Deshumanización del Arte y Otros Ensayos de Estética*, Madrid (Revista de Occidente en Alianza Editorial) 2009. In Lopes-Graças Bibliothek trägt eine frühere Ausgabe dieses Buches seine Unterschrift mit Datum von 1929.

<sup>35</sup>Lopes-Graça, „Apresentação de Stravinsky“, in: *Música e músicos modernos*, S. 201–206, hier S. 204.

<sup>36</sup>„É a constante que, *grosso modo*, poderá ser designada de expressionismo dramático de linguagem mais ou menos atonal“ – vgl. „Uma entrevista (com Mário Vieira de Carvalho)“, in: Lopes-Graça, *Reflexões sobre a música* (= Obras Literárias, Bd 1), Lissabon (Cosmos) 1978, S. 127–155, hier S. 141.

mus in der Kunst, die sich in mehreren seiner Texte ab 1928 erneut ausdrückte, zeigte Lopes-Graça schon in seinem Stravinsky-Essay von 1936 Offenheit zum Gebrauch von Volksquellen, wenn diese ähnlich wie bei Stravinsky von der „leichten und oberflächlichen folkloristischen Ästhetik vollkommen unterschieden sind, die mit seltenen Ausnahmen im ganzen so genannten ‚musikalischen Nationalismus‘ davor und danach herrschte“.<sup>37</sup> Die kritische Revision seines ehemaligen Standpunktes wird in einer Rezension von 1940 deutlich, als er eine frühere absetzende Meinung zu Manuel de Falla zurückzog, und seine Stellungnahme verfeinerte: Er wandte sich gegen „den damals herrschenden engen Begriff des folkloristischen Nationalismus“, gegen das „leichte und oberflächliche Pittoreske“, das man in dessen Musik suchte.<sup>38</sup> Das, was er an Manuel de Falla vor allem schätzte, sei „der Weg von einer Kunst des nationalistischen Pittoresken“ – einer Kunst der „leichten“, man könnte sagen ‚populistischen‘ „Triumphe“ – zu einer Kunst der Interpretation und Gleichwertigkeit von Werten und Symbolen einer Jahrhunderte alten Kultur“, zu „einem ausgefeilten Stil“ bzw. der „Problematisierung“, kurzum: zu „mehr Wahrheit“ im Hinblick auf einen „essenziellen Nationalismus“.<sup>39</sup> So begann Lopes-Graça seitdem ein gegenhegemoniales Konzept „nationaler Musik“ zu entwickeln, das er sowohl in theoretisch-kritischen Texten zu portugiesischer Musikgeschichte und traditioneller Musik, als auch durch sein Wirken als Komponist erforschte.

In Texten von 1940 und 1941 fasste er seine neue Einstellung zum Begriff eines portugiesischen musikalischen Nationalismus zusammen: Er solle weder „politisch“, noch „ethnisch“, sondern „ethnisch-ästhetisch“ sein, wobei Lopes-Graça sich auf diese Weise und in Übereinstimmung mit seiner Stellung zur Autonomieästhetik (siehe unten) gegen den Gebrauch von Volksmusik zum Zweck der Politik profilierte. Er sei nicht als Folklorist, sondern als Komponist an der „ästhetischen Seite“ der Volksmusik interessiert, besonders an deren Potential für die Entwicklung einer „modernen

---

<sup>37</sup>Lopes-Graça, „Igor Stravinsky“, in: *Música e músicos modernos*, S. 71–84, hier S. 75. Den Text datierte der Autor im Forte de Caxias (politisches Gefängnis bei Lissabon) auf 1936.

<sup>38</sup>Lopes-Graça, „A propósito da ‚Rapsódia Portuguesa‘ de Ernesto Halffter“, in: *Música e músicos modernos*, S. 103–111, hier S.106 und 110–111.

<sup>39</sup>Lopes-Graça, „Quatro apontamentos sobre Manuel de Falla e a sua obra“, in: *Música e músicos modernos*, 91–101, hier S. 93–97.

musikalischen Grammatik“.<sup>40</sup> Dieses „ästhetische Kriterium“ habe Priorität, in dem Sinne, dass es „die individuelle Erfahrung“, die „individuelle schöpferische Kraft“ des Komponisten voraussetzte.<sup>41</sup>

So wie aus den meisten Tonaufnahmen von Volksmusik hervorgeht, die Michel Giacometti sammelte und in Zusammenarbeit mit Lopes-Graça veröffentlichte, kam der individuelle bzw. kollektive Gesang in den verschiedensten Ritualen des Alltags nicht selten durch Fähigkeiten und Fertigkeiten sowie eine Art Ausdruckshingabe zustande, die wegen deren lokaler Singularität überraschten. Manche dieser Aufnahmen klingen noch ‚radikaler‘ und scheinen noch unversöhnlicher mit der Massenkultur zu sein, als die so genannte Avantgarde-Musik aus jener Zeit.

Was Lopes-Graças Begriff von nationaler ‚Identität‘ als Baumaterial diente, erwies sich also als ‚Alterität‘. Die vorherrschende Idee vom Nationalen und die entsprechenden Manifestationen in der Massenkultur wurden von den ausgeprägten lokalen Ausdifferenzierungen negiert. Lopes-Graças Identitätspolitik basierte in diesem Sinne auf der Suche nach dem „Nicht-Identischen“: dem Nicht-Identischen in der Volksmusik als Moment der „Authentizität“ musikalischer Erfahrungen, aber auch als Moment der Entwicklung seiner eigenen Individualität als Komponist. Seine Identitätspolitik brach mit dem System der Massenkultur auf diesen beiden Ebenen, was in Zusammenhang mit Jürgen Habermas’ Begriff der „Entkoppelung“ von „System“ und „Lebenswelt“<sup>42</sup> erklärt werden kann: „Authentisch“ wäre dementsprechend die noch von der Volks-„Lebenswelt“ und deren Alltagsritualen untrennbare sowie noch nicht als Ergebnis der Arbeitsteilung geübte musikalische Praxis, im Gegensatz zur im Rahmen des „Systems“ der Musikindustrie bzw. -markt, Massenmedien und Staatspropaganda organisierten und dadurch „gefälschten“ Volksmusik. Unter den „authentischen“ Beispielen von Volksmusik, wie sie z. B. von Giacometti *in loco* aufgenommen wurden, hatte Lopes-Graça aber nur an jenen Interesse, die seinem „ästhetischen Kriterium“ entsprachen, d. h., die mit seinem Begriff der musikalischen Moderne und seiner Suche nach einer eigenen Individualität als Komponist vereinbar waren.

<sup>40</sup>Lopes-Graça, „Sobre a canção popular portuguesa e o seu tratamento erudito“, in: *A Música Portuguesa e os seus Problemas I (Obras Literárias, Bd. 6)*, Lissabon (Caminho) 1989, S. 137–144, hier 138–141.

<sup>41</sup>Lopes-Graça, „Sobre o conceito de música portuguesa“, ebd., S. 37–62, hier S. 46.

<sup>42</sup>Habermas, Jürgen, *Theorie des kommunikativen Handelns*, 2 Bde., Frankfurt a. M. (Suhrkamp) <sup>2</sup>1985, Bd. II, S. 229–293.

In diesem Sinne war er Bartók nah, und distanzierte sich gleichzeitig von den Begriffen nationaler Kunst sowohl des ‚Neuen Staates‘ als auch des „sozialistischen Realismus“ bzw. *Neo-Realismo*. Auch in Bezug auf die Verwendung von Volksquellen kam seine Einstellung zur Autonomieästhetik – diesem Moment „von immanenter Kritik des Materials“<sup>43</sup> – zum Ausdruck.<sup>44</sup>

*Moderne versus ‚Neo-Realismo‘*

Kunst als Erkenntnis, wie es im 1935 veröffentlichten Essay *A música e o homem* („Die Musik und der Mensch“) steht,<sup>45</sup> bedeutet Widerstand gegen Ideologie, und nicht Gleichsetzung mit Ideologie. Das ist es, was Lopes-Graça und die meisten seiner Genossen, einschließlich des Parteiführers Cunhal entzweite. Cunhal hatte Jura studiert, genoss ein hohes intellektuelles Ansehen und war selbst als Schriftsteller und Zeichner sehr begabt. In seinem bereits erwähnten Essay (unter dem Decknamen António Vale) sind folgende Schwerpunkte hervorzuheben: Auch wenn Kunst als „rein“ beschrieben sei, sei sie nie „rein“; sie spiegele immer „die Geschichte einer sozialen Schicht in einem bestimmten Moment und in einer bestimmten Lage“ wider; so wie „jede andere Ideologie“ ruhe die Kunst auf dem Leben und den gesellschaftlichen Kämpfen, könne „nur unter Berücksichtigung dieses Lebens und dieser Kämpfe erklärt, interpretiert, bewertet“ werden; es gebe eine „tendenziöse Kunst“ der sozialen Schichten, die „von der gesellschaftlichen Entwicklung verurteilt werden“, und eine „tendenziöse Kunst“ der aufsteigenden sozialen Schichten; „formalistische Künstler“ seien ohnmächtig, die „Bestrebungen der aufsteigenden Schichten zu übersetzen“; „um eine höhere Form zu erreichen“, gelte das Prinzip: „erst der Inhalt!“; es sei notwendig, dass der Künstler fühle, seine Kunst sei ein Kommuni-

<sup>43</sup>Im Sinne Adornos, auch wenn sich Adorno von der Arbeit an Volksquellen distanzierte.

<sup>44</sup>Man verbindet oft das Interesse von Lopes-Graça an einer nationalen Musik mit seinem Bekenntnis zu Kommunismus. Daran zeige sich seine Nähe zu ‚sozialistischem Realismus‘ bzw. *Neo-Realismo*. Wie es sich jedoch aus seiner Theorie und Praxis als Künstler ergibt, steht seine Erforschung und Verwendung von Volksmusik – so wie im Fall von Bartók – in keinem Verhältnis zur Doktrin des *Neo-Realismo*. Für eine detaillierte Diskussion von Lopes-Graças Stellung zur nationalen Musik siehe Vieira de Carvalho, „Politics of Identity and Counter-Hegemony: Lopes-Graça and the Concept of National Music“ sowie ders. „Buscar a identidade na alteridade: o conceito de ‚povo‘ na música tradicional“, Beitrag zum Internationalen Kolloquium *Alves Redol – Horizonte Revelado* (Lissabon, Janeiro de 2012), in: *Nova Síntese*, 7 (2012), S. 157–166.

<sup>45</sup>Lopes-Graça, „A música e o homem“, in: *Reflexões sobre a música*, S. 197–205.



Abbildung 11: Lopes-Graça und der Generalsekretär der PKP Álvaro Cunhal, Treffen in der Zentrale der Portugiesischen Kommunistischen Partei (Herbst, 1991). Aus Lopes-Graças Nachlass – Museu da Música Portuguesa Cascais.

kationsmittel mit anderen Menschen und, dementsprechend, sei sie um so kraftvoller und schöner, je deutlicher sie sei.<sup>46</sup> Diese Ausführungen von Cunhal entsprechen genau der Lehre des ‚sozialistischen Realismus‘, zu finden bereits bei Andrej Šdanov in seiner Rede von 1934.<sup>47</sup>

Lopes-Graças Theorie und Praxis als Komponist hatte aber in der Tat mit der Lehre des ‚sozialistischen Realismus‘ wenig zu tun. In seinem Briefwechsel mit João José Cochofel bedauert derselbe schon im Januar 1944, dass einige Kommilitonen eine populistische Kunstrichtung vertreten, welche die offizielle sowjetische Kunstlehre mit der des portugiesischen ‚Neuen

<sup>46</sup>Vgl. Vale, „Cinco notas sobre forma e conteúdo“.

<sup>47</sup>Für einen Überblick zum ‚sozialistischen Realismus‘ siehe Régine Robin, *Le réalisme socialiste: Une esthétique impossible*, Paris (Payot) 1986.

Staates‘ gleich stelle.<sup>48</sup> Besonders bemerkenswert ist es, dass Lopes-Graça in seinen Ansichten zum Verhältnis zwischen Kunst und Politik „auf die Freiheit“ des Künstlers, seine individuelle Autonomie als eine historische Errungenschaft setzte. Im Gegensatz zu Cunhal postulierte Lopes-Graça, „das Gesetz der Kontingenz“ sei „das wahre Gesetz der Kunstentwicklung“ sowie der Geschichte. Bei einer seiner Stellungnahmen zum Ausdruckspotential der Musik, die von einer anti-romantischen Gesinnung ausging, wandte er sich gegen „die Umwandlung der Musik in ein Vehikel von Ideen und Gefühlen [...], das sie am Vorwärtsschreiten hindert, damit sie zum ‚Drama‘, ‚Bekenntnis‘, ‚Ideologie‘ wird – Literatur, die aus Ohnmacht keine Literatur sein kann; Musik, die sich aus Ehrgeiz weigert, Musik zu sein“.<sup>49</sup> Freiheit bzw. Autonomie gegen Heteronomie, ästhetische ‚Vermittlung‘ gegen unmittelbares Subsumieren der Kunst unter heteronome Zwecke: In diesen Postulaten überschneiden sich die Gedanken von Lopes-Graça so deutlich mit Adornos dialektischem Ansatz,<sup>50</sup> wie er von der Lehre des sozialistischen Realismus abweicht.

Während Lopes-Graça in seiner Musik die Suche nach billiger Popularität ablehnte, engagierte er sich zugleich sehr intensiv, bei konkreten Aktionen, die zur Umwandlung der kulturellen und politischen Wirklichkeit hätten beitragen können, wobei er sich hierzu Antonio Gramscis Begriff von revolutionärer Hegemonie näherte (kein Gramsci-Zitat belegt jedoch die bewusste Aneignung von dessen Lehre). Dazu gehörte auch ein Teil seines Schaffens als Komponist: das schon erwähnte Repertoire von Kampf- bzw. Arbeiterliedern, in dem sein politisches Engagement unmittelbar zum Ausdruck kam.

---

<sup>48</sup>Vgl. Mário Vieira de Carvalho, „Fernando Lopes-Graça: Une biographie marquée par la tension entre l’art et la politique“, in: *Biographies* (=Arquivos do Centro Cultural Calouste Gulbenkian, Bd. 49), Lissabon/Paris: Centro Cultural Calouste Gulbenkian 2000, S. 291–303, hier S. 301. Vgl. auch Vieira de Carvalho, *Pensar a música, mudar o mundo*, S. 57–58.

<sup>49</sup>Lopes-Graça, „Uma entrevista (com Mário Vieira de Carvalho)“, in: *Reflexões sobre a música*, S. 127–128.

<sup>50</sup>Vgl. Th. W. Adorno, „Kritik des Musikanten“, in: Th. W. Adorno: *Gesammelte Schriften*, 20 Bde., hrsg. von Rolf Tiedemann, Darmstadt (Wissenschaftliche Buchgesellschaft) 1998, Bd. 14, S. 67–107, hier S. 72.

Die von Heinrich Bessler 1959 geprägten Kategorien von „Darbietungsmusik“ und „Umgangsmusik“ sind hierbei hilfreich.<sup>51</sup> Die „Darbietungsmusik“ von Lopes-Graça – Musik, die für das Zuhören bestimmt ist – folgte, wie schon gesagt, dem Kriterium der Autonomieästhetik. Gleichzeitig aber begann Lopes-Graça 1945 „Umgangsmusik“ zu komponieren: Kampflieder, die „für vokale und instrumentale Volksgruppen“ geschrieben wurden, die sie frei übernehmen und umarbeiten sollten; Lieder, die jeder Mensch lernen, singen, sich frei aneignen und ändern können sollte. Wie der Autor selbst erklärte, setze ihre Wirkung voraus, dass sowohl der Text wie auch die Musik „einfach, objektiv und direkt“ seien. In Bezug auf dieses Repertoire etablierte er dann eine Verknüpfung mit dem literarischen Trend, den er als Partner für dieses Unternehmen wählte – die ‚neo-realistische‘ Dichtkunst. Da versöhnte er sich ausdrücklich mit seinen neo-realistischen Genossen für den Zweck der politischen Intervention.

Im Hintergrund dieser Dichotomie zwischen Darbietungs- und Umgangsmusik steht die Gegenüberstellung zwischen „geträumter Aktion“ und „lebendiger Aktion“, mit der er sich in einem Text von 1941 auseinandersetzte.<sup>52</sup> Indem er mit der romantischen Tradition der Identifikation brach, wollte er für den Konzertsaal keine Musik komponieren, die in „geträumter Aktion“ aufging, sondern eine, die mit seinen Worten (1940) – sogar wenn sie „ausdrucklos“ wäre – uns doch dazu führte, „ihr in deren Klangabenteuer völlig wach und fast als Mitvollzieher zu folgen“, „unseren musikalischen Sinn wach bewahrt, uns in deren eigener Dauer installiert“, d. h. „aktive“ und – man könnte hinzufügen – mitdenkende Hörer forderte.<sup>53</sup>

Er wollte aber auch eine Musik komponieren, die bis auf die Straße hinausdrang, sich den Massenbewegungen anschloss, d. h. eine Musik, die selbst in „lebendige Aktion“, in politische Praxis, übergang. Als „heroische Lieder“ wurden sie bekannt. Engagement, Identifizierung, Willensgemeinschaft sind ihr immanent.

<sup>51</sup>Heinrich Bessler, „Umgangsmusik und Darbietungsmusik im 16. Jahrhundert“, in: ders. *Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte*, hrsg. von Peter Gülke, Leipzig (Reclam) 1978, S. 301–331.

<sup>52</sup>Vgl. Mário Vieira de Carvalho, „*Lebendige Aktion gegen geträumte Aktion*: Musik und antifaschistischer Widerstand in Portugal“, in: *Musik und Revolution. Georg Knepler zum 90. Geburtstag*, hrsg. von Hanns Werner Heister, Hamburg (von Bockel) 1997, Bd. II, S. 325–347.

<sup>53</sup>Lopes-Graça, „A propósito da Abertura da ópera *Neues vo[m] Tage*, de Hindemith“, in: *Música e músicos modernos*, S. 197–200, hier S. 198–199.

Dagegen ist der Ton seiner Darbietungsmusik gar nicht heroisch, was Lopes-Graça's ästhetisches Profil auch vom sozialistischen Realismus unterscheidet. Weder die Zugänglichkeit für das Publikum, wie schon gesagt, noch der grandiose Ton, die packenden Schlüsse, das Heldenhafte bestimmen seine Konzertmusik. Im Gegenteil: Sie vermeidet ein abschließendes Telos, pflegt die Anti-Klimax, wirkt nicht selten ‚unvollendet‘, durch die Geste des Schwebezustandes, der Perplexität, der Befragung unterbrochen. Dieser fragmentarische Charakter, die kurze, nicht selten aphoristische Form, auch der Transgressionsimpuls, der überall anwesend ist – ein tonaler Hintergrund, der von nicht aufgelösten Dissonanzen aufgehoben wird oder sogar ins Atonale übergeht (z. B. durch die Verwendung der Oktagonik), das störende, rebellische Potential gewisser Suggestionen der traditionellen Musik – all dies bewirkt statt Einfühlung eher Verfremdung, die Balance zwischen Einfühlung und kritischer Distanz. Hierbei entfernt sich Lopes-Graça so weit von einer Tradition aristotelischer Katharsis, die der bürgerlichen Aufklärung, der Romantik, dem Naturalismus und eben dem sozialistischen Realismus gemeinsam ist, wie er sich einem nicht-aristotelischen, epischen Kommunikationsmodell nähert. Episch im eigentlichen Sinne Bertolt Brechts, indem er auf die Dissoziation zwischen Darstellungsmitteln und Dargestelltem, zwischen der „Werkstatt“ des Komponisten und der komponierten Musik hinweist. Keine Täuschung. Lopes-Graça lädt den Hörer zum „Mitvollziehen“ bei seiner Arbeit am Material ein.

Kritische Distanz in der „autonomen Kunst“ – als eine Chance zu Erkenntnis, die vor heteronomen, aufgezwungenen (darunter politischen) Zwecken beschützt werden sollte – und politisches Engagement im wirklichen Leben: Durch diese in seiner Darbietungs- und Umgangsmusik bewährte doppelte Dimension versuchte Lopes-Graça, seine ästhetische Überzeugung mit seinem politischen Engagement in Einklang zu bringen, und als Musiker sowie als Bürger eine kohärente Widerstandsstrategie gegen das Regime zu entwerfen.<sup>54</sup>

---

<sup>54</sup>Für eine detaillierte Diskussion zur Spannung zwischen Autonomieästhetik und politischem Engagement bei Lopes-Graça sowie seiner Stellung zum ‚Neo-Realismo‘ siehe Vieira de Carvalho, „Between Political Engagement and Aesthetic Autonomy: Fernando Lopes-Graça's Dialectical Approach to Music and Politics“, in: *Twentieth-Century Music* 8/2 (2012), S. 175–202.