

Aspekte populärer Musik Brasiliens

Antonio Cezar Ferreira

The Brazilian *Choros* combines rhythmic gesture, ongoing harmonies and sequences of motives in one single melody. This technique derives from baroque music and can be compared to the suites for cello by J.S.Bach. The Portuguese colonists brought their baroque music with them to Brazil where it later merged with the rhythmic music brought in by the West African slaves. In this means the first original Brazilian music was generated. This article will argue that both musical idioms are not as separated as one may believe.

Keywords: Music, History, Sociology

„Der Samba ist nicht in erster Linie die Bezeichnung für einen bestimmten Rhythmus. Der Samba ist die brasilianische Musik, die sich aus der Verbindung der drei Rassen, der Portugiesen, der Indianer und der Afrikaner, die das brasilianische Volk ausmachen, entwickelt hat. Der Samba ist bei uns beinahe eine Sache des Blutes, [...] der Name eines Gefühls geworden.“ (Baden Powell)

Einleitung

„Brasilien ist so reich an musikalischen Ausdrucksformen, dass es sich leisten könnte, über Jahrhunderte hinweg jährlich einen neuen Tanz, eine neue Liedform oder einen neuen Rhythmus der Welt anzubieten, ohne sich je wiederholen zu müssen.“¹

Zwei diese Ausdrucksformen gelten jedoch dank der Verbreitung durch die Massenmedien im „nicht brasilianischen“ Teil dieser Welt als Synonym für die Musik Brasiliens schlechthin: SAMBA und BOSSA NOVA.

„Samba“ existiert als Bezeichnung verschiedenster Tanzformen in den einzelnen Regionen Brasiliens. Spricht man verallgemeinernd von Samba, so meint man damit eigentlich nur die Form des Strabenkarnevals in Rio de Janeiro und die sie begleitende Musik.

„Die Musik des modernen städtischen Samba-Tanzes wurde die charakteristischste Popular-Form in Brasilien und grenzte langsam die vielen regionalen Idiome aus, die ihr vorangegangene waren. Ab den 40er Jahren dominierte der Samba in der populären Musik Brasiliens, und brachte mannigfaltige verwandte Formen hervor.“²

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit verschiedenen Aspekten der Música Popular Brasileira im allgemeinen und dem Samba im besonderen. Ich hielt es für wichtig, vor einer Untersuchung einzelner Details, eine kulturgeschichtliche „Standortbestimmung“ vorzunehmen. Daher erscheinen am Anfang einige Notizen nicht nur zur Geschichte Brasiliens, sondern auch zur Entwicklung populärer musikalischer Formen. Meine Absicht war es jedoch nicht, einen auch nur annähernd umfassenden

Av. Protásio Alves, 6950/201, 91310-001 Porto Alegre/RS – Brasil. Tel: (51) 3387.1622;
E-mail: ferreiracezar@hotmail.com

Überblick zu geben; musikfolkloristische Formen sind daher weitgehend ausgeklammert.

Historischer Abriss

In der Geschichte Brasiliens spiegelt sich das Schicksal Lateinamerikas:

- Kolonialzeit
- Missionierung durch katholische Geistliche
- Sklavenarbeit
- Unabhängigkeitsbewegungen
- Nationalismus
- Industrialisierung
- Militärdiktatur
- Soziales Elend
- Abhängigkeit von den Reichen Industrienationen (insbesondere USA)

Eine eigenständige kulturelle, politische und wirtschaftliche Entwicklung der Ureinwohner Lateinamerikas kam durch den Eintritt der Europäer, durch die Entdeckung neuer, vielversprechender Kolonialmärkte, abrupt zum Erliegen.

Im Falle Brasiliens erfolgte die „Entdeckung“ durch den portugiesischen Seefahrer Pedro Alvares Cabral. Am 22. April 1500 wurde das Land offiziell vom portugiesischen König João II in Besitz genommen und zur Kolonie erklärt. Portugal, bereits seit 1436 am internationalen Sklavenhandel beteiligt, verschleppte bis 1851 afrikanische Sklavenarbeiter nach Brasilien. Mit ihrer „Hilfe“ wurde Brasilien bis ins 19. Jahrhundert der grösste Zuckerproduzent der Welt. Diesem *Ciclo do Açúcar* (dem Zuckerzyklus) folgte der als *Ciclo do Ouro*³ in die Geschichte eingehende Goldrush aus dem Hochland von Minas Gerais, wo grosse Gold- und Edelsteinvorkommen ausgebeutet wurden. Dadurch verlagerte sich das wirtschaftliche Zentrum des Landes vom Nordosten (Bahia, Pernambuco) weiter nach Süden und 1763 wurde Rio de Janeiro Hauptstadt der Kolonie. Dorthin verlegte die portugiesische Krone aufgrund der napoleonischen Kriege von 1808 bis 1821 auch den Sitz ihres Hofes. Zahlreiche städte kolonialen Baustils nach dem barocken Vorbild Portugals entstanden, die „...als Stätten zur Pflege von Malerei, Dichtung und Musik grobe Bedeutung erlangten. Wenn dies auch sozusagen europäische Kunst der herrschenden Kolonialherren war, in ihrer Ausführung verriet sie schon eigenständig Brasilianisches.“⁴

1822 gab der portugiesische Kronprinz Brasilien mit der Unabhängigkeitserklärung vom 7. September die Freiheit – um sich als Dom Pedro I zum Kaiser des brasilianischen Reiches Krönen zu lassen. Die ca. 800.000 fast ausschließlich afrikanischen Sklaven mussten bis 1888 warten ehe sie in die Freiheit entlassen wurden. In Abwesenheit des Kaisers (Dom Pedro II) schaffte dessen Tochter Isabel endgültig die Sklaverei ab. Die Besitzer der Plantagen, bis dahin auf Seiten der Monarchie, verbündeten sich daraufhin mit dem Militär und dem Republikanischen Lager und reagierten mit einem Putsch – erfolgreich.

Obwohl 1890 sämtliche Dokumente über die Einfuhr von Sklaven vernichtet worden sind, gehen Schätzungen von einer Gesamtzahl von ca. 5 Millionen Menschen aus, die im Laufe von fast vier Jahrhunderten vom Afrikanischen Kontinent auf brasilianische Plantagen verschleppt worden sind. Darcy Ribeiro spricht von einer „mittleren Lebenszeit“ eines Arbeitssklaven von „nicht mehr als fünf bis sieben Jahren“, je nach Region und Arbeitsanfall.⁵ Der Kaiser wurde abgesetzt und Brasilien zur Republik erklärt.

Die Integration der freigewordenen ehemaligen Sklavenarbeiter und die beginnende Industrialisierung zu Anfang des 20. Jahrhunderts stellte das Land jedoch vor soziale Probleme, die seitdem eher gewachsen als gelöst worden sind. Auch die aufkommende Industrialisierung des Landes, die vor allem in São Paulo und Rio de Janeiro ab den 50er Jahren dieses Jahrhunderts boomartig stattfand, verstärkte eher die Genesätze, als dass sie sie aufhob. Nach zwei längeren Diktaturperioden (1930 – 45 und 1964- 85)

begann seit wenigen Jahren die *abertura democrática* (die Öffnung zur heutigen Demokratie); seit 1985 spricht man von Brasilien als der *Nova República*.⁶

Indio-, Afro- und Euro-Brasilien

Brasilien ist bevölkerungs- und flächenmässig das größte Land Lateinamerikas (34-mal so gross wie die Bundesrepublik Deutschland – ein Land voller Extreme und Gegensätzlichkeiten. Auf der einen Seite krebsartig wuchernde Ballungszentren wie São Paulo und Rio de Janeiro - auf der anderen Indianerstämme wie die Kayabi und Kamayurá, die, geschützt vom Urwald des Xingú-Nationalparks Zentralbrasilien, noch als eine der wenigen überlebenden Eingeborenen Gruppen ihre jahrhundertalte, ‚primitive‘, Kultur scheinbar ins 20. Jahrhundert hinübergerettet haben.⁷

Bei aller Vielschichtigkeit kann die heutige brasilianische Volkskultur als eine Vermischung der kulturellen Eigenwerte dreier ethnisch verschiedener Gruppen angesehen werden, die der

- Europäer

- Afrolatiner, (die Nachfahren der afrikanischen Sklaven in Lateinamerika)

- Amerinder (ein in der Fachliteratur geprägter Begriff für die Ureinwohner Südamerikas).⁸

Warum haben die Indianer an den Entwicklungsprozess der Musikfolklore Brasiliens nicht teilgenommen?

Wie die politischen, so waren auch die kulturellen „Machtverhältnisse“ im Laufe der geschichtlichen Entwicklung Brasiliens jedoch ungleich verteilt: „Im Prozess der Verschmelzung dreier Rassen zu einer einzigen Nation [...] erwiesen sich die Portugiesen und Afrikaner als die Stärkeren: Sie waren gewissermassen ‚koalitionsfähig‘ und assimilierten in ihre überafrikanische Mischkultur die schwächere der Amerinder.“⁹ Denn mit den europäischen Kolonialherren kamen sofort auch katholische Geistliche ins Land der „Wilden“, allen voran Missionare vom Orden der Jesuiten. Diese bauten sogenannte „Reduktionen“, in denen sie den Indios Schutz vor den Kolonialisten boten und gleichzeitig, vor allem über das Medium der Musik, Bekehrungsversuche zum christlichen Glauben unternahmen. Der missionarische Eifer der Jesuiten hat sicherlich einige Stämme vor der Abschichtung, Versklavung und Ausrottung bewahrt. Gleichzeitig aber wurde von ihnen die authentische Musik dieser Stämme nahezu total unterdrückt und wurde damit eine kulturelle Ausrottung betrieben. Die Jesuiten haben ihre europäische Kultur kategorisch über die der Amerinder gestülpt und damit eine Vermischung beider Kulturen weitgehend verhindert.¹⁰

Nach der Vertreibung der Jesuiten im Jahre 1759 waren die Indios den Abenteurern und Siedlern schutzlos ausgeliefert; viele Stämme wurden vernichtet. Die überlebenden, „befriedeten“ Indios bildeten ein willkommenes Arbeitskräftereservoir, so dass auf die Einfuhr von Sklaven verzichtet werden konnte.

Heute liegt die geschätzte Zahl der indianischen Einwohner Brasiliens zwischen 180.000 und 220.000 Menschen bei einer Gesamtbevölkerungszahl von 190 Millionen. Der brasilianische Musikwissenschaftler und Ethnologe Mário de Andrade zieht ein bitteres Resümé: „Der Mensch der brasilianischen Nation ist heute dem Indianer entfernter als dem Japaner oder Ungarn. Das indianische Element ist im Volkstum psychologisch assimiliert und praktisch bereits gleich Null.“¹¹ Das afrikanische Element brasilianischer Kulturgeschichte ist jedoch von nicht zu unterschätzender Bedeutung. Die hauptsächlich aus Westafrika stammenden Sklaven erwiesen sich als so stark in ihren mythologischen Überlieferungen und rituellen Praktiken verwurzelt, dass sie sich der Kultur der herrschenden Kolonialherren anpassen konnten, ohne ihre eigene Tradition vollkommen aufgeben zu müssen. In der Musikfolklore Brasiliens äussert sich dies besonders in folgenden Punkten, die sich eindeutig auf afrikanischen Ursprung zurückführen lassen:

- Die enorme Vielfalt der unterschiedlichsten Perkussionsinstrumente und Trommels
- Die Überlagerung eines durchgehenden beats durch polyrhythmische Bildungen
- Bestimmte choreographische Merkmale und Gesten verschiedener Tanzformen – z.B. der Capoeira-Tanz aus Bahia, ursprünglich ein zur Selbstverteidigung dienendes Kampfspiel entlaufener Sklaven.

Die musikalische Betätigung der schwarzen Sklaven äusserte sich auf mehreren Ebenen: Einmal bei der Arbeit auf dem Feld, wo sie sich in ihren „Worksongs“ Gedanken und Empfindungen mitteilen konnten. Dann an den offiziellen Feiertagen, wo ihnen die Plantagenbesitzer Musik und Tanz erlaubten. Ein wesentlicher Aspekt auch ihrer musikalischen Praxis fand jedoch mehr oder weniger im Verborgenen statt – die Ausübung ihrer stammesunterschiedlichen Riten und spirituellen Kulthandlungen mit ihren typischen Rhythmen und Tänzen war für die Afrikaner von lebenswichtiger Bedeutung.

Die Scharzen brachten nach Brasilien ihre religiösen Kulte mit ihren Göttern, ihrer Musik und ihren Instrumenten mit und sie haben sie bis heute weitgehend beibehalten. Im Verlauf des 17. und 18. Jahrhunderts schliesslich kamen die Schwarzen dem Christianisierungsbedürfnis der Katholischen Kirche soweit entgegen, dass sie offiziell sich als gläubige Christen zeigten, insgeheim aber ihre traditionellen Götter und Geister beibehielten. Um in Wirrwarr afrikanischer und Katholischer Götter und Heiliger ein gewisses Ordnungsprinzip zu etablieren und vielleicht auch aus der Einsicht heraus, dass es wohl nichts schaden könne, die afrikanische Göttin Iemanjá und die Jungfrau Maria parallel wegen der Erfüllung einer Bitte anzurufen, belegten sie jede ihrer afrikanischen Gottheiten gleichzeitig mit einem Katholischen Heiligen. Diese Form der Synkretisierung ermöglichte es ihnen, unter den Augen der Priester gleichzeitig ihre traditionellen Götter anzurufen.¹²

Noch heute ist Brasilien „nur auf der Oberfläche ein Katholisches Land“.¹³ Kulte wie der *Xango* in Pernambuco, der *Candomblé* in Bahia oder der *Macumba* in Rio de Janeiro sind für viele Brasilianer ein „wichtiger Faktor im Leben.“¹⁴

Es blieb nicht aus, dass sich auch in der folkloristischen und populären Musik Brasiliens, wo sich ein Trennungsstrich zwischen diesen beiden Gattungen ohnehin kaum ziehen läßt, Einflüsse dieser magischen Musik zeigten. So sagt Baden Powell:

Ich habe mit Vinicius (Vinicius de Moraes - brasilianischer Komponist) eine Platte gemacht, die den Titel „Afro Samba“ trägt, wo es um diese mythologischen Gottheiten geht. Es gibt eine Hierarchie unter diesen Gestalten. Verschiedene Bräuche und Speisen sind ihnen jeweils zugeordnet. Auch Tanz und Musik ist den jeweiligen Charaktertypen angepasst. Ich kenne die Rhythmen. Jeder mythologischen Gestalt ist ein eigener Rhythmus zugeordnet.¹⁵

Zahlreiche Gutsbesitzer unterrichteten einige ihrer Sklaven im Gebrauch europäischer Instrumente wie Geige oder Gitarre, und hielten sie an, auf Festen zum Tanze aufzuspielen –europäische Modetänze jener Zeit, versteht sich. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts gab es sogar ganze „Sklaven-Sinfonieorchester“ – mit Streichern, Holz- und Blechbläsern. Die Folge davon war, dass die schwarzen Musiker auf die neuen Instrumente und Spielweisen ihre traditionellen Melodien und Rhythmen übertrugen. Auch wurde die im Herrenhaus gespielte europäische Musik den anderen Sklaven vorgeführt und das für die Afrikaner fremdartig wirkende Tanzgebaren der Europäer parodiert und modifiziert. Auch im musikalischen Bereich kam es also zu einem gewissen „Synkretismus“.

Musikalische Mischformen entstanden, in denen sich afrikanische Rhythmusauffassung mit europäischer Melodik und Harmonik verband.

Música Popular Brasileira

Wie bereits angedeutet, sind die Grenzen zwischen den verschiedenen Musikparten besonders in Brasilien sehr fließend. So sind neue Stilphasen der *Música Popular* häufig durch die Verbindung mit folkloristischem Ur-Material eingeläutet worden. Und Komponisten der *Música erudita*, also der sogenannten „ernsten“ Musik, werden manchmal dem „populären“ Lager zugerechnet; gerade Komponisten wie Heitor Villa-Lobos, Carlos Nobre oder Radamés Gnattali, der 1962 in seinem 2. Violin-Konzert sogar Bossa Nova-Rhythmen einsetzte, haben mit ihrer Musik dazu beigetragen, dass man von einer „nationalen Schule“ brasilianischer Komponisten sprechen kann, die in ihren Werken folkloristisches oder populäres Material verwenden oder im „folkloristischen Geiste“ komponieren.¹⁶

Alles, was nicht der Folklore oder der populären Musik zuzurechnen ist, nennt man in Brasilien *Música Erudita* also „gelehrte“ Musik. Diese wird nochmal unterteilt in *Música Clássica* (Klassik) und *Música Culta* (Kirchenmusik).¹⁷

So sind Kompositionen von João Teixeira Guimarães, genannt João Pernambuco oder Heitor Villa Lobos, die dem Stil der *Choro*-Musik zuzurechnen sind, genauso unter der Sparte „E-Musik“ veröffentlicht worden wie Klavierstücke von Ernesto Nazareth, dem Komponisten zahlreicher *Tangos Brasileiros*. Während andererseits ein „klassisches“ Gitarrenduo wie die beiden brasilianischen Brüder Sérgio & Odair Assad auf ihren Schallplatten auch Werke von Jazzern wie Egberto Gismonti oder Hermeto Pascoal einspielen.¹⁸

Geschichtlich gesehen meint man mit der *Música Popular Brasileira*, also der populären Musik Brasiliens, erst jene Musik, die um die Jahrhundertwende entstand und in den folgenden Jahren durch die nun aufkommenden Massenmedien Rundfunk und Schallplatte schnell Verbreitung finden konnte. Im Gegensatz zur eher in ländlichen Gegenden beheimateten folkloristischen Musik Brasiliens sind die Produktionsstätten der *Música Popular* hauptsächlich in den grossen städtischen Ballungsgebieten mit ihrem regen, auch internationalen, Kulturleben anzusiedeln. „Gerade in den Grossstädten (allen vorweg Rio de Janeiro und São Paulo) entstand in dieser Zeit des ausgehenden 19. Jahrhunderts durch die Zuwanderungsströme der ehemaligen schwarzen Sklaven ein Klima der verhärteten sozialen Gegensätze, das dennoch oder gerade deswegen beste Voraussetzungen für die Entstehung der städtischen populären Musik schuf.“¹⁹ Zu den neuen Angehörigen des Proletariats zählten nun natürlich auch die vielen Musiksklaven, die von den Küstenregionen in die Städte wanderten. „Etwa zur gleichen Zeit vollzogen sich an verschiedenen anderen Stellen des amerikanischen Kontinents parallele Entwicklungen: So etwa die Geburt des Tango in Buenos Aires, die Anfänge des Jazz in Nordamerika (Blues, Ragtime), die Entstehung der Calypso-Musik in Trinidad.“

Was ist folkloristische Musik?

Mit Samba, Baião und Bossa Nova ist nicht einmal ein Prozent aller Formen und Variationen innerhalb der *Música Popular Brasileira* über die Grenzen dieses an Bevölkerung und Fläche grössten südamerikanischen Landes hinaus bekannt geworden. Die Ignoranz der westlichen Musikindustrie hat es obendrein fertiggebracht, selbst diese drei populären Formen lediglich als exotische Rhythmen darzustellen und damit ihren eigentlichen Wert zu verstümmeln. Die ethnischen Voraussetzungen für das Entstehen dieser reichen Folklore wurden Anfang des 16. Jahrhunderts infolge der Begegnung europäischer, afrikanischer und indianischer Kulturen geschaffen. Brasilien nimmt unter allen Ländern der Erde in dieser Hinsicht eine Sonderstellung ein. Begegnung und Vermischung dreier Rassen verschiedener kontinentaler Herkunft, klimatische und landschaftliche Gegensätze in den verschiedenen Landesteilen, politische, wirtschaftliche und soziale Geschichte – all diese Faktoren waren Voraussetzungen, Nährboden und Katalysator für die noch heute vorhandene folkloristische Vielfalt.

Trotz augenblicklicher politischer Repression und trotz wirtschaftlichen, aber krisenanfälligen, Aufschwungs mit all den sozialen und ökonomischen

Ungerechtigkeiten, bekennen sich die brasilianer vollenherzens zu ihren Vaterland. Der brasilianische soziologe Gilberto Freyre bezeichnet Brasilien als „... ein Land des Lusotropicalismus, als kulturelle Synthese aus europäischem Denken mit einheimischen, unter tropischen Lebensbedingungen entstandenen Wesenselementen. Überall und immer ist musik Teil des brasilianischen Lebensgefühls –spontan, unorganisiert, echten Bedürfnissen entspringend.“²⁰

Für einen Aussenstehenden ist der Einstieg in die brasilianische Mentalität schwer, obwohl ihn die Herzlichkeit der Brasilianer dazu ermuntert. Er muss seine angelernte Zurückhaltung ablegen und Vorurteile und Klischees von exotischer Lebensweise vergessen. Eine Begriffsbestimmung ist jedoch notwendig: Was ist folkloristische Musik? 1954 wurde auf dem Internationalen Kongress für Musikfolklore in São Paulo folgendes definiert: „Die folkloristische Musik ist das Produkt einer musikalischen Tradition, die sich per mündlicher Überlieferung weiterentwickelt.“²¹

Der Leiter des Kongresses, Renato Almeida, sieht als folkloristische Musik (Volksmusik) „...eine Musik, die anonym und kollektiv von den ungebildeten Klassen einer zivilisierten Nation benutzt wird.“²²

Die Definition von folkloristischer Musik, popular Musik oder gar Popmusik erweist sich für Brasilien als äussert schwierig, denn einerseits basiert die brasilianische Pop(ular)musik, wie sie fast ausschließlich in Europa bekannt ist, zum überwiegenden Teil auf folkloristischem Ausgangsmaterial, andererseits zeigt sie sich seit Mitte des vergangenen Jahrhunderts angereichert mit europäischen Modetänzen (Polka, Mazurka, Walzer) und angloamerikanischen (Jazz, Rock) und karibischen (Habanera, Bolero) Rhythmen.

Mário de Andrade, der vor rund 50 Jahren als erster die brasilianische Musik mit Analysen und Essays stärker beleuchtete, meint: „Wenn nur das national wäre, was von den Indios kommt, dann dürfen die Italiener auch keine Orgel benutzen, die ja von den Ägyptern stammt, oder die Geige, die arabisch ist, den Kirchengesang, der griechisch-hebräisch ist, die Polyphonie, die nordisch ist, anglosaxonisch, flämisch und der Teufel.“ Andrade folgert: „Brasilianische Musik ist jede nationale musikalische Schöpfung, ob mit oder ohne ethnischen Charakter.“²³ Also: *Música Popular Brasileira* als Oberbegriff über alle folkloristischen und populären Spielarten.

Der Choro

Ausser den Modetänzen, die in den Salons der vornehmen Bürger gespielt wurden, wie Walzer, Polka, Mazurka oder Ecossaise, sorgten besonders zwei musikalische Gattungen für das melodische und rhythmische Ausgangsmaterial, das etwa um 1870 zur Entstehung der Choro-Musik führte: nämlich die Modinha und der Lundu.

Die Modinha gilt als das früheste Beispiel einer eigenständigen brasilianischen Musikentwicklung. Als Variation der portugiesischen Moda-Lieder entstanden, war sie eine Liedform lyrischen Charakters in gemächlichem Tempo mit einfacher Melodik und schlichten Harmonien.

Der Lundu war eine damals sehr populäre Lied- und Tanzform afrikanischer Herkunft, die sich aus der Tradition Kollektiver Rundtänze entwickelt hat und „vor allem in den Städten die Entwicklung von Liedern und Tänzen entscheidend beeinflusst hat.“²⁴

Anfangs bezeichnete *Choro* noch kein neues Musikgenre, sondern bezog sich nur auf die Zusammensetzung der Instrumentalensembles, die die gängigen Modetänze, vor allem Polkas, spielten. Hatte die übliche Begleitung der Troubadoure und Serenadensänger aus zwei Gitarren und einen Cavaquinho (der Ukelele vergleichbare 4-saitige Miniaturgitarre mit der Stimmung D-G-H-D) bestanden, so kam jetzt noch die Flöte hinzu. Diese Besetzung wurde als *Quarteto Ideal* bezeichnet.²⁵ Der Flötist spielte jedoch nicht nur die melodie ab, sondern er variierte und umspielte sie, fing an zu improvisieren. Das Cavaquinho übernahm den Part der harmonischen Begleitung, während die Gitarren kontrapunktische Linien und Bassläufe erfanden. Dies ging

besonders gut auf der *Violão de 7 Cordas*, einer etwas grösser gebauten, 7-saitigen Gitarre, die im Laufe der Zeit Verwendung in den Choro-Ensembles fand. Später wurden weitere Bläser und – unter dem Einfluss des Samba – Perkussionsinstrumente wie *Pandeiro* und *Reco-Reco* hinzugefügt. Die Musiker dieser Instrumentalensembles hießen *Chorão* bzw. *Chorões*.

C. Schreiner sieht die Herleitung des Namens vom portugiesischen Verb *chorar* (klagen, weinen) und bezieht sich auf das „Klangbild der *Choro*-Gruppe, jene leicht melancholische Stimmung.“²⁶ Einer der ersten, der die neue Spielweise populär machte, war der Flötist und Komponist Joaquim Antonio da Silva Calladi (1848-1880). Doch zunächst blieb der *Choro* eine Musik der Strasse. Erst Ernesto Nazareth (1863-1934) gelang es, mit seinen für das Klavier komponierten *Choros*, die er *Tangos Brasileiros* taufte, in den Salons des gehobenen Bürgertums Einzug zu halten.

Die musikalische Formaufteilung des *Choro* ist normalerweise rondoartig: A B A C A. Das melodieinstrument kann auch durch eine Gesangsstimme ersetzt werden. Charakteristisch für die Form des *Choro* ist auch die Verwendung von *Breaks*, d.h. am Ende einer Phrase hören plötzlich alle Instrumente des Ensembles auf zu spielen bis auf eines, das dann die so entstandene „Lücke“ meist improvisatorisch ausfüllt.

Der *Choro* ist noch heute populär und in grosser Besetzung gespielt, kommt er mit seiner dichten improvisierten Polyphonie dem New Orleans Jazz nahe. Aber *choros* sind nicht nur in hohem Mass Kontrapunktisch, sie modulieren auch ständig, einer typischen Bewegungslinie des Basses folgend.²⁷

Man sieht: Zwischen Jazz und *Choro* lassen sich einige Verbindungslinien ziehen:

- das Improvisationsvermögen der Musiker
- eine „Kollektive“ Musizierhaltung
- die Aufgabenverteilung der einzelnen Ensembleinstrumente
- im harmonischen Bereich häufige Modulationen
- das Einbringen der „Persönlichkeit“ eines jeden Musikers (Personalstil)
- synkopierende Rhythmik

Samba

Nichts entspricht so sehr den gängigen Klischeevorstellungen von Brasilien wie der Karneval in Rio mit seinen „heißen“ Samba- Rhythmen. „Für die Europäer ist Samba in erster Linie Karneval. Aber es gibt Hunderte von Arten des Samba: das ‚Samba-Chanson‘ (*Samba-Canção*), den langsamen Samba, den Samba der ‚großen Liebe‘, den Samba des ‚großen Karnevals.“²⁸

Grob vereinfacht, kann man diese aufs ganze Land verteilten „Hunderte von Arten“ auf drei Unterteilungen reduzieren: während sich der *Samba de Morro* und der *Samba de Salão* tanzen lassen, ist *Samba-canção*²⁹ eine lyrische Liedform, *usually performed in the international pop-style*.³⁰

Mit dem *Samba de Morro* (auch *Samba Carioca*) ist der städtische Samba gemeint, wie er beim Karneval gespielt wird. Der *Samba de Salão* ist der Samba des Ballsaals, wo farbenprächtige Orchester die Sänger(-innen) begleitet. Der Perkussionsapparat ist hier etwas kleiner. Bei dem *Samba-Canção* handelt es sich um das Samba-chanson, eigentlich eine Fortführung der *Modinha*, mit sparsamen Samba-Rhythmen und melancholischen Texten.

Den geographischen Ursprung des *Samba de Morro* lokalisieren die Musikforscher übereinstimmend in Rio de Janeiro, der ehemaligen Hauptstadt. Genauer gesagt in den *Morros*, den Hügeln von Rio, wo in ihren *Favelas* die Armen und Ärmsten der Stadt (noch heute) ums Überleben kämpfen. Im Laufe der Zeit hatten sich die Bewohner der „Hügel“ ihren Platz im jährlich stattfindenden Strassen-carnaval gesichert – trotz anfänglicher Verbote, denn der aus Portugal importierte *Entrudo*-Karneval war anfänglich ein Privileg der weissen Cariocas (der wohlhabenderen Bewohner Rios) und ihrer Paraden und Konfettischlachten).³¹

Wie schon der im vorigen Abschnitt behandelte Choro aus vielen verschiedenen Quellen getrunken hatte, so flossen im Samba die meisten zur damaligen Zeit vorherrschenden Lied – und Tanzformen, die natürlich während des *Carnaval* überall gleichzeitig zu hören waren, zusammen: Polcas, Lundus (die zusammen schon den *Maxixe*, einen sehr lebhaften synkopenreichen Tanz hervorgebracht hatten), die verschiedenen Formen des *Marcha*, afrikanische Rundtänze (*batuques*) und natürlich die Musik der Feiern des *Candomblé* und des *Macumba*. Denn die Kultstätten der Schwarzen waren auch Treffpunkte vieler Musiker eines Stadtviertels: Musiker, die häufig professionell in den damaligen *Choro-Conjuntos* arbeiteten.

Die Tanzlieder, die während der Karnevalsanzüge, den *Enredos* gesungen wurden, wurden von den verschiedensten Perkussionsinstrumenten begleitet. Ungefähr um 1930 tauchte der Begriff *Batucada* auf, mit dem man noch heute das Zusammenspiel der Samba-Perkussionsinstrumente bezeichnet (Auch ist *Batucada* die Bezeichnung für die Kompositionsform). Etwa gleichzeitig gründeten sich die ersten Samba-Schulen, die *Escolas de Samba*. Ihre Aufgabe war es, die jährlich stattfindenden Karnevalsanzüge zu organisieren und ihre Mitglieder in Tanz und Musik zu unterrichten. Im Laufe der Zeit gewannen sie für die jeweiligen Stadtviertel immer größere Bedeutung, in dem sich ihr Aufgabengebiet auch auf soziale Aspekte erweiterte. Da die *Carnaval*-Parade in Form eines Wettbewerbes zwischen den einnehmenden Gruppen angelegt ist, steht für die Mitglieder der konkurrierenden *Escolas* jeweils die Ehre ihres heimatlichen Viertels auf dem Spiel. Heute sind die Sambahschulen, zumindest die größeren in Rio de Janeiro, perfekt strukturierte Wirtschaftsunternehmen mit vielen verschiedenen *Alas* (Flügels). So gibt es neben Kindergruppen und Kostümschneidereien auch einen Flügel der für die jeweilige *Escola* arbeitenden Komponisten, die die Hits der Saison abzuliefern haben. „Der Samba nahm den Weg herab vom Hügel in die Sambahschulen und mit diesen in das Stadtzentrum zum *Carnaval* und in die Geschäftsetagen von Tourismus und Musikindustrie.“³²

Den Hit der Saison 1917 landete ein gewisser Ernesto dos Santos, genannt Donga. Sein *Pelo Telephone* war jedenfalls der erste *Samba Carnavalesco*, der auf Schallplatte aufgenommen wurde. Die Rhythmen des Karnevalssamba wurden nun von den Komponisten des „populären Lagers“ stilisiert und dank rRadio und Schallplatteindustrie folgte jetzt die „goldene phase“ des Samba. Die alten Choro-Ensembles mussten nun die neuen Samba-Interpreten begleiten. Einer der wichtigsten Choro und Samba-Komponisten war der Flötist und Saxofonist Alfredo da Rocha Vianna, genannt: Pixinguinha (1898-1973). Er schrieb Stücke „mit komplizierten harmonischen Strukturen und raffinierten Abläufen.“³³

Außer Komponisten wie José Barbosa da Silva (Sinho, 1888-1930) und Noel Rosa (1910-1937) sei noch Ary Barroso (1907-1964) erwähnt, dem mit seinem „Aquarela do Brasil“ eines der im Ausland meistgespielten brasilianischen Stücke überhaupt gelang. Großen Anteil hatte daran nicht zuletzt die Sängerin Carmen Miranda (1909-1955), die mit dem Stück in den USA einen riesen Erfolg hatte und auch in zahlreichen Hollywood-Filmen der 40er Jahre mitwirkte.

Informações para quem busca saber mais sobre a Música Popular Brasileira:/Informationen für denjenigen, der mehr über brasilianische Populär-Musik wissen möchte:

ALMEIDA, Laurindo: Brazilian Percussion Instruments. Verlag Unbekannt.

BEHAGUE, Gerhard: Music in Latin America – an Introduction. New Jersey: Prentice Hall, 1979.

LABER, Gerhard: Perkussion – Instrumente und Rhythmen. Wien: Universal Edition, 1987.

MOREIRA, Airto: The Spirit of Percussion. New Jersey: 21st. Century Music Production, 1985.

- PÄFFGEN, Peter: Gitarre & Laute. Köln: 1988.
- PIETSCH, Reinhard: Komposition und Improvisation sind Zwillingsschwestern. Köln: 1983.
- PINTO, Tiago de Oliveira: Weltmusik Brasiliens – Einführung in Musiktraditionen Brasiliens. Mainz: Schott's Söhne, 1986.
- ROBERTS, John Storm: The Latin Tinge – Impact of Latin American Music in United States. Oxford: University Press, 1979.
- SCHNEIDER, Claus: Música Latina – Musikfolklore zwischen Kuba und Feuerland. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1982.
- SCHNEIDER, Claus: Música Popular Brasileira – Handbuch der folkloristischen und populären Musik Brasiliens. Darmstadt: Tropical Musik, 1985.
- SCHRÖDER, Rainer: Brasilien auf eigene Faust – Abenteuer zwischen Amazonas und Mato-Grosso. München: Droemer, 1985.
- SUBIRA, José/CHERBULIEZ, Antonie E.: Musikgeschichte von Spanien, Portugal, Lateinamerika. Zürich: Pan-Verlag, o.J.
- VILLAS-BOAS, Orlando/VILLAS-BOAS, Cláudio/BISILLIAT, Maureen: Xingú – Bei den Indianern im Herzen Brasiliens. München: List Verlag, 1979.
- The New Groove Jazz Dictionary. London: 1988.

Notas

- ¹ SCHNEIDER, Claus: Música Popular Brasileira. 1985, S. 3.
- ² ROBERTS, John Storm: The Latin Tinge. 1979, S. 13f (Übers. d. Verf.)
- ³ PINTO, Tiago de Oliveira: Weltmusik Brasiliens. 1986, S. 9.
- ⁴ Idem. S. 9.
- ⁵ SCHNEIDER, Claus: Música Popular Brasileira. 1985, S. 37.
- ⁶ PINTO, Tiago de Oliveira: Weltmusik Brasiliens. 1986, S. 10.
- ⁷ Idem. S. 19.
- ⁸ SCHNEIDER, Claus: Música Latina. 1982, S. 16.
- ⁹ Idem. S. 19.
- ¹⁰ Idem. S. 21.
- ¹¹ Idem. S. 22.
- ¹² Idem. S. 107.
- ¹³ BERENDT, J. E.: Ein Fenster aus Jazz. S. 341.
- ¹⁴ SCHNEIDER, Claus: Música Popular Brasileira. 1985, S. 106.
- ¹⁵ PIETSCH, Reinhard: Komposition und Improvisation sind Zwillingsschwestern. 1983, S. 242.
- ¹⁶ BEHAGUE, Gerhard: Music in Latin America. 1979.
- ¹⁷ Handbuch der Kirchenmusik – Advanced Music. 1985.
- ¹⁸ PÄFFGEN, Peter: Interview mit Sérgio. 1985, S. 119.
- ¹⁹ SCHNEIDER, Claus: Música Popular Brasileira. 1985, S. 329.
- ²⁰ Idem. S. 9.
- ²¹ Idem. S. 10.
- ²² Idem. S. 10.
- ²³ Idem. S. 11.
- ²⁴ Idem. S. 67.
- ²⁵ PINTO, Tiago de Oliveira: Interview mit Ary Vasconcelos in: Weltmusik Brasiliens. 1986
- ²⁶ SCHNEIDER, Claus: Música Popular Brasileira. 1985, S. 333.
- ²⁷ PÄFFGEN, Peter: Interview mit B. Hodel in: Gitarre & Laute. 1988, S. 52.
- ²⁸ Idem. S. 241.
- ²⁹ ALMEIDA, Laurindo: Brazilian Percussion Instruments. S.4.
- ³⁰ ROBERTS, John Storm: The Latin Tinge. 1979, S. 14
- ³¹ SCHNEIDER, Claus: Música Popular Brasileira. 1985, S. 118.
- ³² Idem. S. 260.
- ³³ Idem. S. 127.