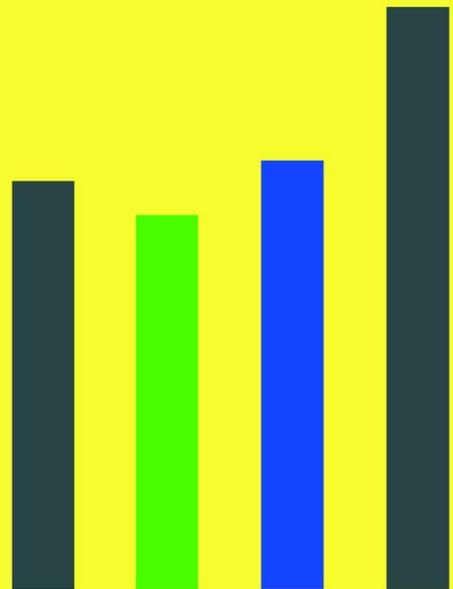


Janco Bystron

# Baianische Grooves im Wandel



Makro- und Mikrostrukturen  
brasilianischer Percussionsmusik  
im soziodynamischen Kontext

## Titelgrafik

Die Balken repräsentieren vier Trommelschläge, welche in unterschiedlichen zeitlichen Verhältnissen zueinander stehen. Die Beschreibung kausaler Zusammenhänge in der Struktur brasilianischer Percussionsrhythmen, die als zentrale Elemente dieser Studie in ihrem musikalischen Aufbau sowie auf ihren gesellschaftlichen Kontext hin illustriert werden, gibt innerhalb vieler Fallstudien im Raum von Salvador da Bahia einen detaillierten und lebhaften Einblick in brasilianische Musikkultur.

# **Baianische Grooves im Wandel**

Makro- und Mikrostrukturen  
brasilianischer Percussionsmusik  
im soziodynamischen Kontext

Feldstudie in Salvador da Bahia

Dissertation

zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie an der  
Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden

vorgelegt von

Janco Bystron

geb. am 22. 1. 1979 in Hannover

Betreuer:

Herr Prof. Dr. Michael Heinemann, Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden

Gutachter:

1. Herr Prof. Dr. Michael Heinemann, Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden
2. Herr Prof. Dr. Tiago de Oliveira Pinto, Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar

Die Disputation fand am 1. 11. 2017 unter Vorsitz von Prof. Dr. Matthias Herrmann statt.

# Inhaltsverzeichnis

<b>Vorwort: Mythische Methoden</b> .....	<b>4</b>
<b>Teil I: Fallbeispiele verschiedener Percussionsgruppen</b> .....	<b>9</b>
<b>1.1 Percussion auf dem Land</b> .....	<b>10</b>
Gruppe <i>Sou da Raiz</i> .....	11
Gruppe <i>Voa Voa Maria</i> .....	13
Percussionisten der <i>Universidade Federal da Bahia (UFBA)</i> .....	16
<i>Samba</i> aus Irará.....	17
<b>1.1.1 Makrostruktur der Rhythmen</b> .....	<b>20</b>
<i>Samba corrido, samba de caboclo</i> .....	20
<i>Samba junina</i> .....	25
<i>Samba de lavagem</i> aus Irará.....	27
Solistische Passagen.....	32
<b>1.1.2 Mikrorhythmische Struktur</b> .....	<b>37</b>
Pulsationsebene.....	39
<i>Beat</i> -Ebene.....	44
<i>Timeline</i> -Ebene.....	46
<i>Offbeat</i> -orientierte Patterns.....	48
Elemente aus solistischen Passagen.....	52
<b>1.2 Percussion in der Stadt</b> .....	<b>56</b>
<i>Escola de Samba – Unidos de Itapuã</i> .....	57
Percussionsgruppe des <i>Projeto Axé</i> .....	59
<i>Grupo Carnavalesco Jorge Sacramento</i> .....	60
<i>Maracatu Santo Antônio</i> .....	61
<i>Grupo Botequim</i> .....	64
<b>1.2.1 Makrostruktur der Rhythmen</b> .....	<b>68</b>
<i>Samba</i> der 70er Jahre, <i>samba reggae</i> .....	69
<i>Maracatu</i> .....	74
<i>Samba Botequim</i> .....	81
<b>1.2.2 Mikrorhythmische Struktur</b> .....	<b>84</b>
Pulsationsebene.....	85
<i>Timeline</i> -Ebene.....	88
<i>Beat</i> -Ebene, <i>offbeat</i> -orientierte Patterns.....	91
<b>1.3 Rhythmen aus der capoeira, Musik mit dem berimbau</b> .....	<b>96</b>
<i>FICA-Bahia</i> .....	98
<i>OBA DX</i> .....	101
Ramiro Musotto.....	105
<b>1.3.1 Makrostruktur der Rhythmen</b> .....	<b>106</b>
<i>Capoeira</i> -Rhythmen.....	106
<i>Berimbau</i> -Soli, konzertante <i>berimbau</i> -Musik.....	113
<b>1.3.2 Mikrorhythmische Struktur</b> .....	<b>120</b>
<b>1.4 Zwischenfazit</b> .....	<b>124</b>

<b>Teil II: Kulturelle Verwendung von Percussionsmusik.....</b>	<b>137</b>
<b>2.1 Percussionsmusik im historischen Kontext.....</b>	<b>143</b>
Akkulturationsprozesse.....	145
<i>Lundu, modinha, maxixe, choro</i> .....	149
Urbaner <i>samba</i> .....	151
<i>Bossa nova, MPB, jovem guarda, tropicalismo</i> .....	156
<i>Black rio</i> -Bewegung, <i>blocos afros, axé-music</i> .....	161
<b>2.2 Percussionsmusik im religiösen Kontext.....</b>	<b>166</b>
<b>2.2.1 Makrostruktur der Rhythmen.....</b>	<b>180</b>
<i>Rum</i> -Variationen.....	186
Spieltechnik, Klänge.....	188
Schwer fassbare rhythmische Wendungen.....	191
<b>2.2.2 Mikrorhythmische Struktur.....</b>	<b>192</b>
Mikrorhythmik der Begleit-Patterns.....	192
Mikrorhythmik in solistischen Passagen.....	196
<b>2.3 Percussion im pädagogischen Kontext.....</b>	<b>200</b>
2.3.1 Percussionsunterricht in der <i>Fundação Pierre Verger</i> .....	200
2.3.2 Musikunterricht an der <i>UFBA</i> .....	207
<b>Teil III: Kulturkritik.....</b>	<b>218</b>
<b>3.1 Percussion und Rassismus.....</b>	<b>218</b>
<b>3.2 Kommerzielle Percussionsmusik.....</b>	<b>223</b>
3.2.1 Kommerzialisierung des Karnevals.....	227
3.2.2 <i>Pagode baiano</i> .....	234
3.2.3 <i>Arrocha, música sertaneja</i> .....	240
<b>3.3 Tradition versus Moderne.....</b>	<b>243</b>
<b>Nachwort: Percussive Perspektiven.....</b>	<b>249</b>
<b>Anhang.....</b>	<b>253</b>
Video- Audioaufzeichnungen, CD-Index.....	253
Ergänzende Transkriptionen.....	256
Quellenverzeichnis.....	260
Stichwort- und Personenverzeichnis.....	266
Danksagung.....	269
Eidesstattliche Erklärung.....	270

## Vorwort: Mythische Methoden

Diese Arbeit möchte dem Leser einen differenzierten Einblick in das gemeinschaftliche Musizieren mit brasilianischen Percussionsinstrumenten geben. Die vorliegenden Beschreibungen brasilianischer Rhythmen basieren auf Interviews und Musikaufnahmen, die innerhalb zweier Feldforschungsaufenthalte in den Jahren 2009/10 und 2012/13 in Salvador da Bahia und Umgebung mit Musikern und Musikgruppen aufgezeichnet wurden. Transkriptionen in Notenschrift und Diagramme zur Veranschaulichung computergestützter Rhythmus-Analysen sowie beschreibende Texte inklusive ins Deutsche übersetzte Zitate aus Gesprächen mit brasilianischen Musikern werden strukturiert dargelegt, um einen Zugang zu einer Musikpraxis zu schaffen, die sich im Zusammenspiel unterschiedlicher kultureller Einflüsse in speziellen Rhythmen äußert.

Dass „der katalogisierende Blick des Systematikers“ allzu oft das verhüllt, „was er doch eigentlich freilegen möchte“ (Precht, 2015), wird demjenigen klar, der eine miterlebte mündlich tradierte Musikkultur durch (Noten-)Schrift oder sonstige systematische Darstellungen veranschaulichen will. Die Abstrahierung durch einen Notentext oder einer anderen noch einigermaßen übersichtlichen Darstellung ist oft so stark, dass man sich fragt, ob es überhaupt Sinn macht, eine orale Musikkultur zu verschriftlichen. Auf der anderen Seite ist eine derartige Erfassung von Musik auch für den praktischen Umgang mit brasilianischen Percussionsrhythmen unabdingbar und in Brasilien längst Usus. Ob durch Unterrichtsmethoden oder in zeitgenössischen Kompositionen, folkloristische brasilianische Rhythmen werden in vielen Zusammenhängen entweder durch Notenschrift oder durch ihre digitale Verarbeitung beispielsweise innerhalb einer Popmusikproduktion<sup>1</sup> systematisiert, jedoch nach Meinung des baianischen<sup>2</sup> Schlagzeugers Ivan Huol bezüglich ihrer klanglichen Nuancen dekonstruiert:

„Es ist so, dass die Maschine, der Computer zur Dekonstruktion der lokalen Kulturen beiträgt. Auch deshalb, weil er eine Ausgeburt aus dem Tal des Siliziums [Silicon Valley] ist, oder, um dieses Wortspiel zu machen, aus dem Tal der Stille. Und wir [Musiker] sind aus dem Tal der Unordnung, des Krachs. Unsere Musik ist voll von Geräuschen, voll von Konflikten.“ (Interview mit Ivan Huol, Schlagzeuger aus Salvador, 8. 3. 2013; ein Verzeichnis aller Interviewpartner findet sich im Anhang)

---

1 Unter Popmusik wird in dieser Studie in unscharfer Abgrenzung zu populärer Musik eine weltweit massenmedial verbreitete und stark elektroakustisch aufbereitete Musik verstanden, die besonders in rhythmischer Hinsicht angloamerikanisch beeinflusst ist.

2 Baianisch: aus dem brasilianischen Bundesstaat Bahia. Bahia liegt im Nordosten Brasiliens, ist in etwa so groß wie Frankreich (Festland) und hatte im Jahr 2010 ca.14 Millionen Einwohner.

Das Wortspiel wird in portugiesischer Sprache deutlicher: *Silicon Valley*, einer der weltweit bedeutendsten Standorte der IT- und Hightechindustrie, heißt auf Portugiesisch *Vale do Silício*, und *Vale do Silêncio* ist die ähnlich klingende Bezeichnung für „Tal der Stille“.

Die von Huol angesprochene „Unordnung“ spiegelt sich bei den für diese Arbeit geführten Interviews dadurch wider, dass die befragten Musiker oftmals musikalische Sachverhalte mit gesellschaftlichen Themen, wie beispielsweise die soziale Ungleichheit oder die Rolle unterschiedlicher religiöser Glaubensrichtungen innerhalb der brasilianischen Gesellschaft, in Verbindung bringen. Dabei enthalten die Kommentare Ambivalenzen, die in der gelebten Realität vieler Musiker immer wieder bestätigt werden und die es schwierig machen, Schlussfolgerungen im Sinne einer wissenschaftlichen Untersuchung zu ziehen. Zugleich geben die von den Musikern angesprochenen Themen Aufschluss über den Kontext, in welchem Percussionsmusik<sup>3</sup> stattfindet.

Die Vorliebe für eindeutige kausale Zusammenhänge ist in der menschlichen Psyche fest verankert, sie verstellt jedoch oftmals den Blick für alternative Sichtweisen. „Wir begreifen unser Leben durch Geschichten, welche die Wirklichkeit vereinfachen, fügen Fiktionen hinzu und verdrängen alles, was nicht so recht in unsere persönliche Vorstellung hineinpassen will.“ (Dobelli, 2011) Doch so sehr Dobelli den sogenannten *story-bias* (englisch *bias* für Verzerrung, Verfälschung) im Zusammenhang mit rationalen Entscheidungen problematisch darstellt, so stimuliert gerade die Fiktionsbedürftigkeit des Menschen einen Zugang zu Kunstwerken, welche wiederum zur psychischen Verarbeitung eines Problems durch Vertrauensgewinn beitragen können. „Geschichten können immun machen gegen die größten Irrtümer.“ (Alexander Kluge, Filmemacher, Jurist, ZDF-Sendung *Precht* vom 31. 1. 2016)

Oftmals enthielten die Gespräche der für diese Arbeit befragten Musiker Anekdoten, welche in ihrer Erzählweise an das 1990 erschienene Buch von Ruy Castro über den brasilianischen Musikstil *bossa nova* erinnerten. Passenderweise wurde das Werk in der deutschen Übersetzung (Höfen, 2006) mit „Eine Geschichte der brasilianischen Musik“ betitelt und auch das Nachfolgewerk trägt den nicht minder lebendig klingenden Titel *A Onda que se ergueu no Mar (Die Welle, die sich aus dem Meer erhob, Castro, 2001)*.

Mário de Andrade, einer der historisch bedeutendsten Musikethnologen Brasiliens, unternimmt in seinem 1928 veröffentlichten Roman *Macunaíma* den Versuch, durch die Hauptfigur die vielen Fragmente brasilianischer Kultur aufzuzeigen und innerhalb einer Geschichte zu veranschaulichen. Der Held ohne Charakter, wie *Macunaíma* untertitelt

---

<sup>3</sup> Percussionsmusik wird in dieser Studie als eine Musik verstanden, in der Percussionsinstrumente, deren Spielweisen durch die folkloristische Musik tradiert wurden, eine tragende Rolle spielen. Unter folkloristischer Musik wird eine oral übermittelte autochthone traditionelle Musik verstanden.

wird, „wurde von einigen Kritikern als turbulente Figur angesehen, welche das psychologische Chaos brasilianischer Menschen, in welchen sich unterschiedlichste Rassen und kulturelle Elemente vereinigen, repräsentiert.“ (Proença, 1969 in Suzel Ana Reily, 1994)

Auch der brasilianische Musiker und Schriftsteller Chico Buarque vermengt in seinem erst kürzlich erschienenen Roman „Mein deutscher Bruder“ (Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 2016) Fiktion und Wirklichkeit und stellt den autobiographischen Kern der Geschichte in einen veränderten Kontext. Der Journalist Jens Jessen begrüßt dieses literarische Verfahren, indem er die rhetorische Frage stellt, ob es im Alltag wie in der Geschichtsschreibung nicht immer so sei, „dass Fakten und Mythen unaufhörlich ihre Plätze wechseln und die Konstruktion, die einem eben noch unentbehrlich schien, einer späteren Epoche als lügenhaft erscheint – und durch eine neue Erzählung ersetzt wird“. (*Die Zeit* vom 4. 5. 2016, S. 47) So gesehen besteht nicht unbedingt ein Konflikt zwischen dem Anspruch auf Objektivität einer wissenschaftlichen Darstellung und der Methode, musikalische Sachverhalte über Geschichten zu veranschaulichen, zumal diese das Selbstverständnis der hier dokumentierten Musiker widerspiegeln. Daher versucht die vorliegende Arbeit, möglichst viele Sichtweisen aufzuzeigen und eben auch Geschichten und Anekdoten mit einzubeziehen. Allen Darstellungen ist dabei naturgemäß gemein, dass sie sich aus der Interaktion von Forschenden und Erforschten generieren.

Die Arbeit beginnt nahe am musikalischen Geschehen und vergrößert das Sichtfeld im weiteren Verlauf um einige Metaebenen, die den Kontext, in welchem Percussionsmusik stattfindet, erfassen. Durch diese induktive<sup>4</sup> Vorgehensweise wird die Intention deutlich, mit welcher diese Studie entstand: Als Schlagzeuger wollte ich zunächst wissen, was den brasilianischen Groove ausmacht, und wie er praktisch umgesetzt wird. Der Begriff Groove, der im Titel dieser Arbeit erscheint, fokussiert eine kulturspezifische musikalische Gestaltungsweise, welche in dieser Studie unter anderem durch die Visualisierung der mikrorhythmischen Struktur brasilianischer Rhythmen konkretisiert wird. Wie sich brasilianische Grooves im Zeitalter der computergestützten Musikproduktion verändern, kann freilich erst durch weitere Untersuchungen über größere geografische und zeitliche Räume genauer verifiziert werden; doch die Feststellung einiger Tendenzen sowie des musikalischen Status Quo in der baianischen Hauptstadt, welcher wenigstens der Mythos eines Mekka der brasilianischen Percussion anhaftet, kann die Initiative zur vorliegenden Studie letztlich insofern rechtfertigen, als dass rhythmische Details einer vielfältigen Musikkultur für interessierte Musiker nachvollziehbar gemacht werden.

---

<sup>4</sup> Der Schluss (Konklusion) vom Besonderen auf das Allgemeine und seine Umkehrung wurde von Aristoteles als Induktion bzw. Deduktion systematisiert. (vgl. Precht, 2015, S. 232)

Im ersten Teil werden die Aufnahmen aus der Feldforschung präsentiert. Im Fokus steht die Art und Weise der praktischen Umsetzung von rhythmischen Patterns<sup>5</sup>, die einzeln oder in der Gruppe von brasilianischen Musikern auf Percussionsinstrumenten dargeboten wurden. Der in dieser Hinsicht interessierte Musiker wird hier fündig in Bezug auf das musikalische Material von traditionellen folkloristischen und modernen Rhythmen, die zunächst in Notenschrift dargestellt werden; anschließend werden ihre mikrorhythmischen Strukturen durch Säulendiagramme veranschaulicht und in Bezug auf Spielbewegungen, Instrumentenbeschaffenheit und den jeweiligen Spieler ausgewertet. Möglich ist dies durch die Anwendung der Mehrspurtechnik bei den Feldaufnahmen, wodurch auch im Gruppenkontext einzelne Impulse der jeweils beteiligten Percussionsinstrumente präzise in den zeitlichen Verlauf eingeordnet wurden. Die hier dargestellte Musik wird grob anhand ihres urbanen bzw. ländlichen Umfelds eingeteilt, wobei eine Gruppe von Percussionsstudenten, die in einer Laborsituation in der *Universidade Federal da Bahia (UFBA)* aufgenommen wurde, zu Vergleichszwecken für beide Bereiche herangezogen wird. Ein weiteres Kapitel des ersten Teils fokussiert die Musik, die mit *berimbau*-Instrumenten<sup>6</sup> produziert wird. Besonders hier wird deutlich, auf welche Art sich folkloristische Musik im Kontext einer modernen Gesellschaft weiterentwickelt.

Der zweite Teil zielt auf die kulturelle Verwendung der Percussionsinstrumente und beschreibt unterschiedliche Situationen, eben den Kontext, in welchem musiziert wird. Es werden zunächst historische Hintergründe, welche für die Entstehung brasilianischer Percussionsmusik maßgeblich waren, erläutert, anschließend wird die Musik auf den religiösen Kontext des *candomblé* (afrobrasilianische Religion) sowie auf ihre pädagogische Verwendung bezogen. Obwohl dieser Teil unter Wiedergabe bedeutsamer Aussagen aus Interviews mit brasilianischen Musikern eine eher qualitative Darstellungsart favorisiert, werden besonders für die Beschreibung der Rhythmen aus dem *candomblé* (wie schon im ersten Teil) viele Notenbeispiele sowie Säulendiagramme herangezogen. Die hier analysierten Aufnahmen stammen von der DVD-Produktion *A Orchestra do Candomblé da Nação Ketu* (Reis, Schroy, 2011) und geben im Zusammenhang mit den Transkriptionen Aufschluss über die Struktur und Spielweise der Rhythmen in diesem rituellen Kontext.

---

5 Englisch: Muster; der Pattern-Begriff wird in dieser Studie im Sinne einer zyklischen (ostinaten) musikalischen Struktur verwendet.

6 Musikbogen afrikanischen Ursprungs; Funktionsweise ähnlich der eines Monochords (vgl. Kapitel 1.3). Brasilianische Instrumentennamen (*berimbau*, *pandeiro* etc.) und Musikstile bzw. Rhythmen (*samba*, *maracatu*) werden in dieser Studie als portugiesisches Wort behandelt und somit klein geschrieben. Namen von bestimmten Gottheiten werden zuweilen als Synonym für Rhythmen verwendet, diese werden dann groß geschrieben, da sie sich auf Eigennamen beziehen.

Der dritte Teil verfolgt einen kulturkritischen Ansatz und beschreibt aktuelle Entwicklungen in Bezug auf den Aufführungskontext von Percussionsmusik. Die in diesem Abschnitt zitierten Musiker sprechen über ihre Erfahrungen innerhalb der eigenen musikalischen Realität. Sie legen allgemeine Ansichten über Musik in ganz Brasilien und im globalen Zusammenhang dar und deuten an, inwiefern es zu einer Nivellierung differenzierter Spielformen durch mangelnde Einbettung in soziale Praktiken kommen kann. Die bei den Interviews oft thematisierte Kommerzialisierung der populären Musik<sup>7</sup> Brasiliens und die damit verbundene Kritik an der „Kulturindustrie und ihre[r] mediale[n] Massenkultur, welcher es gelingt, kulturelle Elemente divergierenden Ursprungs zu absorbieren und ihrer Verwertung zu unterwerfen“ (Horst Nitschak, *Brasilien heute*, 2010, S. 454), erfährt in diesem Teil eine Reflexion. Aber auch von den Musikern als positiv empfundenen Entwicklungen werden geschildert: Die zunehmende Ausdifferenzierung des musikalischen Materials unter Verwendung moderner Technologien bietet nicht nur Raum für Kreativität, sondern auch Vorteile im Hinblick auf die Professionalisierung des einzelnen Percussionisten.

Der Anhang enthält neben einem Stichwort- und Interviewverzeichnis eine DVD-ROM mit filmischen Kurzporträts der im ersten Teil dokumentierten Gruppen sowie eine CD mit Tonbeispielen zu den meisten besprochenen Transkriptionen. Der durch Säulendiagramme sichtbar gemachte Groove einzelner Stimmen aus den Percussionsensembles kann durch das Anspielen der jeweils angegebenen [CD-Tracks] auch gehörmäßig nachvollzogen werden. Weiterhin enthält der Anhang ergänzende Transkriptionen von Rhythmen und Trommelsoli aus dem Kontext des *candomblé*.

---

<sup>7</sup> Unter populärer Musik wird in dieser Studie massenhaft verbreitete und in Brasilien sehr bekannte Musik verstanden, die sich von ernster, klassischer oder Kunstmusik abgrenzt (vgl. hierzu Pfeleiderer, 2006). Die populäre Musik Brasiliens lässt sich schwer von folkloristischer Musik und von brasilianischer Popmusik abgrenzen, ein Grund hierfür ist, dass viele populäre Musikstile auf folkloristischen Rhythmen basieren und diese in aktueller Zeit zunehmend elektroakustisch aufbereitet werden. Erschwerend bezüglich aller Definitionsversuche kommt hinzu, dass die Bezeichnungen für Genres den Intentionen der Produzenten (und auch der Konsumenten) unterliegen, d. h., sie werden von der Kulturindustrie etabliert, folglich verändern sich begriffliche Assoziationen mit bestimmter Musik im Laufe der Zeit.

## Teil I: Fallbeispiele verschiedener Percussionsgruppen

Der erste Teil beschreibt die Musik unterschiedlicher Percussionsgruppen aus Sicht des praktischen Musikers. Transkriptionen in herkömmlicher Notenschrift sollen zunächst einen Überblick über die Makrostruktur, d. h., den groben zeitlichen Verlauf im Aufbau verschiedener brasilianischer Percussionsrhythmen, wie sie in aktueller Zeit von musikalischen Gruppierungen gespielt werden, bieten. Der hohe Abstraktionsgrad einer solchen Darstellung wird durch ergänzende Anmerkungen reduziert, sie geben Aufschluss über klangliche und dynamische Eigenschaften der Instrumente bzw. der Musik.

Inwiefern sich Spielbewegungen auf die rhythmische Phrasierung auswirken oder ob Nuancierungen im mikrorhythmischen Verlauf vom individuellen Spieler abhängen, soll durch Analysen der Mikrorhythmik näher untersucht werden. Durch den Quervergleich einzelner Musiker im Kontext unterschiedlicher Musikgruppen können letztlich Aussagen darüber getroffen werden, ob spezielle Phrasierungsarten charakteristisch für bestimmte Rhythmen sind, und inwiefern diese beispielsweise vom Spieltempo abhängen.

Auch wenn die auf diese Art erstellten Analysen sehr konkret sind und die Musik auf mikroskopische Weise darstellen, so sei vorsorglich darauf hingewiesen, dass es sich hier um Fallstudien handelt und die gefundenen mikrorhythmischen Muster sich nicht allgemein auf brasilianische Rhythmen übertragen lassen. Des Weiteren wurden die Aufnahmen teilweise unter laborartigen Bedingungen realisiert. Den Musikern war jederzeit bewusst, dass sie untersucht wurden und so bleibt es offen, ob eine unbeobachtete Musiziersituation andere Untersuchungsergebnisse geliefert hätte.

Abschließend sei noch darauf hingewiesen, dass die vorliegenden Analysen naturgemäß mit kulturabhängigen Methoden erstellt wurden und die Repräsentation der Musik durch die Kulturinhaber selbst ganz anders hätte ausfallen können. Zwar verfolgt die Studie einen zeitgemäßen kulturrelativistischen Ansatz, d. h. sie versucht die brasilianische Kultur aus sich heraus zu verstehen, dennoch bedient sie sich notwendigerweise Darstellungsformen (deutsche Sprache, Noten, Diagramme), welche den eigentlichen kulturellen Besitz, nämlich die „Fähigkeit zur Kreation einer spezifischen ästhetischen Erfahrung“ (Klingmann, 2010, S. 91) nicht erfassen können. Daher möchte ich beim Lesen dieser Studie dazu ermutigen, die hier gezeigten Rhythmen nach Möglichkeit selbst und idealerweise mit anderen Percussionisten zusammen auszuprobieren.

## 1.1 Percussion auf dem Land

Viele ländliche *samba*-Veranstaltungen, die Musik, Tanz und theatralische Elemente innerhalb bestimmter Aufführungsprinzipien vereinen, werden als *samba de roda* (*roda*: portugiesisch für Kreis oder Rad, hier: Personenkreis) bezeichnet. Die Traditionen des *samba de roda* reichen bis ins 16. Jahrhundert zurück und konstituieren sich aus afrobrasilianischen und europäischen Einflüssen. In dieser häuslichen Musikkultur (*cultura doméstica*) praktizieren Musiker, Tänzer und Zuschauer innerhalb einer Kreisformation folkloristische Musik, welche mit Percussionsinstrumenten, Saiteninstrumenten und portugiesischem Gesang realisiert wird. Eine oder mehrere Tänzerinnen in der Mitte des Kreises führen dabei spezielle, auf kleinen Schritten basierende Tanzbewegungen aus, die gemeinhin als *miudinho* bekannt sind. Grundsätzlich ist die aktive Teilnahme aller Anwesenden, sei es durch Tanz, Gesang, Händeklatschen oder das Spielen von Instrumenten, sinngemäß für den *samba de roda*. Die Anlässe zum *samba* sind vielfältig. Sie stehen im Zusammenhang mit dem populären Katholizismus, mit afrobrasilianischen Religionen oder resultieren aus spontanen Zusammenkünften ohne speziellen übergeordneten Rahmen. *Samba*-Percussion wird im ländlichen Umfeld auch im Zusammenhang mit Blaskapellenmusik gespielt. Meist zu katholischen Feiertagen werden festliche Umzüge veranstaltet, innerhalb welcher Blas- und Percussionsinstrumente musikalisch dominieren. Die Ehrung katholischer Heiliger bildet dabei einen übergeordneten Rahmen für multikulturelle Äußerungen, zu denen neben *samba de roda* auch *candomblé*-Rituale oder *capoeira*-Partien zählen.

Diesem Abschnitt liegen Video- und Audioaufzeichnungen von vier Ensembles zugrunde, welche exemplarisch die Charakteristika der Percussionsinstrumente im *samba de roda* bzw. in der *samba*-Musik bei dörflichen Umzügen aufzeigen sollen. Während die *samba de roda*-Gruppen *Sou da Raiz* und *Voa Voa Maria* bereits seit einigen Jahren bestehen, wurde eine dritte Gruppe mit Percussionsstudenten der *Universidade Federal da Bahia* (*UFBA*) zum Zwecke dieser Untersuchung gebildet. Die Studenten wurden gebeten, traditionelle regionale Rhythmen zu spielen, um sie mit den Darbietungen der ersten beiden Gruppen zu vergleichen. Die vierte *samba*-Gruppe stammt aus Iará und hat sich der Aufgabe verschrieben, den *samba*-Rhythmus, welcher traditionell zu den Blaskapellenumzügen (*charanga*) in ihrem Dorf gespielt wird, in den Kontext eines modernen Rhythmusarrangements zu stellen, das im entsprechenden Abschnitt analysiert wird.

## Gruppe *Sou da Raiz*

Die Aufnahmesession mit der *samba de roda*-Gruppe *Sou da Raiz* fand am 2. 6. 2013 in Santo Amaro, einer Kleinstadt ca. 80km nordwestlich von Salvador, statt. Dort befindet sich die *Casa de Samba*, welche die *Associação de Sambadores e Sambadeiras do Estado da Bahia (ASSEBA)* beherbergt. Diese staatliche Einrichtung zur Erhaltung kultureller Traditionen in der Region *Recôncavo baiano*<sup>8</sup> soll den *samba*-Gruppen in kulturpolitischer Hinsicht Artikulationsmöglichkeiten bieten. In der *Casa de Samba* befinden Veranstaltungsräume, eine dauerhafte Ausstellung zur geschichtlichen Entwicklung des *sambas* in der Region, ein Verwaltungsbüro und ein Tonstudio. Die Aufnahme mit der Gruppe wurde im Garten der *Casa de Samba* gemacht, um einen Dokumentationsbeitrag im Sinne der Kultureinrichtung zu leisten.

Abbildung 1: Gruppe *Sou da Raiz*



*Sou da Raiz* steht im Portugiesischen für „Ich bin vom Ursprung“ (*raiz*: portugiesisch für Wurzel). Die Gruppe betont mit diesem Namen eine Verbindung zu ihrem kulturellen Erbe. Rogaciano Augusto de Carvalho, der *mestre primeiro* (erster Meister<sup>9</sup>) der Gruppe (Abbildung 1, in der Mitte) kommentiert den Namen mit folgenden Worten:

<sup>8</sup> Der halbmondförmige Landstreifen *Recôncavo baiano* umschließt die Allerheiligenbucht (*baía de Todos-Santos*), an der die Hauptstadt des brasilianischen Bundesstaates *Bahia*, *Salvador da Bahia* liegt.

<sup>9</sup> Als Meister (*mestre*) werden im vorliegenden Kontext Personen genannt, die aufgrund der intensiven Beschäftigung mit kulturellen Werten, wie z. B. *samba* oder *capoeira*, über ein großes theoretisches und praktisches Wissen verfügen und deswegen oftmals eine leitende Funktion innerhalb einer Gruppe ausüben. Auch die Lebenserfahrung spielt dabei im Gegensatz zur formalen schulischen oder akademischen Ausbildung eine wichtige Rolle.

„Wenn man vom Ursprung spricht, muss man nichts mehr dazu sagen. Du hast gehört, was sie [die Percussionisten der Gruppe] gesagt haben: Sie sind Söhne und Enkel von *samba*-Spielern. Die Wurzel sprießt und sie stirbt niemals! Es hängt nicht von der Qualität der Erde ab! Die Erde gibt's nur einmal! Wir bauen unsere Musik an!“ (Interview mit Rogaciano Augusto de Carvalho, 2. 6. 2013)

Als Meister ist Carvalho der offizielle Leiter der Gruppe, welche aus insgesamt fünfzehn Teilnehmern besteht. Musikalisch erfüllt er die Funktion des Vorsängers innerhalb der *call-and-response*-Arrangements (responsoriale Praxis), spielt aber auch zeitweise *pandeiro* (eine mit Schellen bestückte Rahmentrommel). An der Aufnahmesession waren fünf Percussionisten, von welchen einer zeitweise ebenfalls die Funktion des Hauptsängers übernahm, zwei Gitarristen und sechs Tänzerinnen (*sambadeiras*) beteiligt. Eine der *samba*-Tänzerinnen spielte zuweilen *xequerê* (eine mit einem Perlennetz überzogene Kalebasse). Traditionell ist das Spielen von Percussionsinstrumenten im *samba de roda* Männersache, eine Ausnahme bildet hierbei neben dem *xequerê* die rhythmische Begleitung mittels Küchenutensilien: Ein Messer wird an einem meist emaillierten Teller im Rhythmus durchgehender Sechzehntelnoten gerieben. Dieses für den *samba de roda* sehr typische „Percussionsinstrument“ war in der Gruppe nur marginal durch einen zwölfjährigen Jungen vertreten. Weitere in der Gruppe verwendete Percussionsinstrumente waren drei *atabaques* (Fasstrommeln, ähnlich einer *conga*, in unterschiedlichen Größen und Stimmungen als *rum*, *rumpi* bzw. *lé* bezeichnet), zwei *pandeiros*, ein Paar *agogô*-Glocken<sup>10</sup> und einer *surdo* (zylindrische Basstrommel<sup>11</sup>). Eine Schlüsselposition nahm der Percussionist Sinésio Souza Góes ein, welcher speziell für die Aufnahmesession die Rolle des musikalischen Leiters erfüllte.

Die von der Gruppe demonstrierten Rhythmen gehören nach eigener Aussage zum Repertoire des *samba do caboclo* bzw. *samba corrido* (*corrido*: portugiesisch für gerannt). „Den Stil den Du gerade aufgenommen hast, heißt *samba corrido*. Es ist ein populärer, kommunikativer *samba*. Er wartet auf niemanden, er sucht das Volk! Und das Volk kann nicht widerstehen, hinzulaufen und mitzutanzten, deswegen ist er der gerannte *samba*!“ (Interview mit Rogaciano Augusto de Carvalho, 2. 6. 2013)

Die kulturpolitischen Intentionen der Gruppe artikulierte der musikalische Leiter Sinésio Souza Góes (Abb. 1, fünfter von rechts im Kreis) am Ende der Interviewrunde durch eine

<sup>10</sup> Vorformen der *agogô* brachten afrikanische Sklaven von der Westküste Afrikas nach Brasilien. Bei den Yoruba und anderen Völkern in Nigeria, Benin und Togo heißen ähnliche Glocken heute noch *agogô*. (Pinto, Tucci, 1992)

<sup>11</sup> Die *surdo* wird in Brasilien oft umgangssprachlich mit *cento e cinco* (portugiesisch für die Zahl 105) bezeichnet. Die Zahl bezieht sich auf den Umfang des Trommelfells von 105cm.

engagierte Rede, für die er den Applaus seiner Mitstreiter erntete. Einige Ausschnitte der Rede, welche die kulturhistorische Bedeutsamkeit des *samba de roda* andeuten (siehe Kapitel 2.1), sind im Folgenden wiedergegeben:

„Was wir hier in dieser staatlichen Einrichtung der *samba*-Spieler und Tänzer in Bahia realisieren müssen, ist die Aufarbeitung ihrer kulturellen Identität und ihres Wissens! Wenn dieses Wissen nicht in kultureller Form genutzt wird, d. h., wenn die Leute sich nicht innerhalb dieser Bewegung kultivieren, bleibt es anonym. [...]

Der ursprüngliche *samba de roda* aus dem *Recôncavo* wurde im Jahr 2005 zum mündlichen, immateriellen Weltkulturerbe der Menschheit [UNESCO] erklärt, und das hilft uns natürlich bei unserer Arbeit. Wenn wir von brasilianischer Musik sprechen, sprechen wir eigentlich oftmals von klassischer Musik aus Europa, die wir imitieren mussten. Aber eigentlich ist unsere klassische Musik der *samba* von hier! Nur ist er hier als brasilianische klassische Musik nicht anerkannt! Also, es ist eine vielschichtige Angelegenheit. Wir sprechen hier über den Ursprung, wir säen einen musikalischen Samen, der in ganz Brasilien verschiedenste Stile hervorgebracht hat, und der von hier, vom *samba de roda* aus dem *Recôncavo Baiano* stammt!“ (Interview mit Sinésio Souza Góes, 2. 6. 2013)

### **Gruppe *Voa Voa Maria***

Die zweite *samba*-Gruppe *Voa Voa Maria* (portugiesisch etwa für „Flieg, flieg Maria“) stammt aus Matarandiba, einem kleinen Dorf auf der Salvador vorgelagerten Insel Itaparica. Dort ist die *Associação Sócio Cultural de Matarandiba (ASCOMAT)* ansässig, eine Kultureinrichtung, welche die Volkskultur von Matarandiba bewahren und beleben möchte. In diesem Zusammenhang entstand im Jahr 2009 *Voa Voa Maria*. Der religiös konnotierte Name sagt bereits etwas über den Aufführungskontext der aus elf Musikern und zwölf Tänzerinnen bestehenden Gruppe aus. Anlässe zum Musizieren sind die brasilianischen Adaptionen katholischer Gedenktage, wie beispielsweise das Fest des heiligen Johannes (*São João*), das Fest des heiligen Gonzalo, welches traditionell aus Portugal stammt (*São Gonçalo*), oder das Fest des Heiligen Antonius (*Santo António*). Trotz dieser Anlässe treten bei Auftritten von *Voa Voa Maria* religiös-kultische Funktionen in den Hintergrund, dementsprechend werden auch brasilianische populäre Volksfeste wie *boi estrela* oder *bumba meu boi*, deren religiöses Moment überlagert oder verloren ging (vgl. Schreiner, 1985, S. 68), von der Gruppe bespielt.

„Es macht großen Spaß, eine fröhliche Freizeitbeschäftigung. Du bist umgeben von netten Leuten. Ein verlockender *samba*-Rhythmus, der zum Tanzen einlädt, der einen ansteckt. [...]“<sup>12</sup> Wenn wir im Kreis stehen und dieses Lied singen, gibt es so eine Energie, alle singen, schreien, klatschen und rufen alle zum Mitmachen auf, dieses Lied macht einfach allen Spass!“ (Interview mit Joseane Souza da Rocha, *samba*-Tänzerin, 19. 5. 2013)

Abbildung 2: *Samba*-Tänzerinnen und Percussiongruppe Voa Voa Maria



Traditionsbewusstsein und Lokalpatriotismus spielen bei den *samba*-Aufführungen von *Voa Voa Maria*, welche die kulturelle Identität der Teilnehmer innerhalb der familiären Dorfgemeinschaft durch musikalische und performative Aktionen ausdrücken, eine wichtige Rolle.

„Wenn wir spielen, verleiben wir uns die Musik ein. Es ist etwas, was wir mögen. Und wir machen das, weil wir ein Ziel haben. Es ist, den Namen unseres Dorfes Matarandiba zu verkünden.“ (Interview mit Edmilson Vera Cruz Santos, Percussionist, 19. 5. 2013)

Der *candomblé*, der als geistige Quelle für den *samba de roda* eine entscheidende Rolle spielt, wird insofern erwähnt, dass ein Mitglied Anhänger dieser afrobrasilianischen Religion sei. Jedoch waren im Percussionsensemble von *Voa Voa Maria* keine *atabaque*-Trommeln, wie sie in *candomblé*-Kultstätten verwendet werden, anzutreffen, lediglich eine kubanische *conga* diente als Substitut dieser heiligen Trommeln. Auch die anderen Percussionsinstrumente waren keine traditionell hergestellten, sondern großteils aus *São Paulo* importierte, industriell gefertigte Instrumente, welche in ganz Brasilien im Karneval oder für andere *samba*-Veranstaltungen verwendet werden. Dies verfälscht jedoch nach Aussage des Percussionisten Edmilson Vera Cruz Santos die Musik nicht, da letztlich die kulturelle Herkunft und die Kompetenz der Musiker für die Authentizität des *samba*

<sup>12</sup> Inhaltliche Wiederholungen sowie abgebrochene Sätze in den Interviews wurden von mir gekürzt. Bei der Übersetzungsarbeit wurde versucht, einen Kompromiss zwischen dem natürlichen Sprachverhalten der Befragten und der Nachvollziehbarkeit für den (kulturfremden) deutschsprachigen Leser herzustellen.

ausschlaggebend sei: „Die Instrumente im ursprünglichen *samba de roda* sind hier das *pandeiro* von Herrn Mirinho und die übrigen *pandeiros*. Die anderen Instrumente sind schon Adaptationen und nicht so ursprünglich. Wenn Du ein anderes Instrument hast, so kann es nicht jeder für den ursprünglichen *samba* adaptieren. Also, wir versuchen den *samba*-Rhythmus in diese Instrumente zu legen, um ihnen so Originalität verleihen [...]. Diese *conga* dort ist ein Substitut für eine *atabaque*-Trommel, eine Trommel, die man aus der *capoeira* kennt, oder die im *candomblé* verwendet wird. Aber wir haben sie adaptiert, sie ist eigentlich eine *conga* von einer *axé*-Band [moderne Karnevals-Band]. Aber wir nehmen sie in den *samba*-Kreis mit auf.“ (Interview mit Edmilson Vera Cruz Santos, 19. 5. 2013)

Nicht nur durch die Art der Instrumentierung, sondern auch durch die Bekleidung, welche bei *Voa Voa Maria* eher als moderne Auftrittskleidung denn als traditionelle Tracht gestaltet war, wirkte das Ensemble insgesamt weniger traditionell als die Gruppe *Sou da Raiz*. Dadurch, dass die Bekleidung und auch einige Instrumente durch eine Kulturförderung finanziert wurden, wird deutlich, dass die Gruppe auch einen professionellen Auführungscharakter anstrebt und es eben nicht ausschließlich um eine Freizeitbeschäftigung zum Zeitvertreib im kleinen Rahmen geht. Man will sich im Rahmen kultureller Veranstaltungen auch außerhalb des eigenen Dorfes darstellen und langfristig am besten in der ganzen Welt: „Es war zuerst eine informelle Sache. Wir versammelten uns zu den Festen wie *São João*, wurden aber nicht finanziell gefördert. Dann habe ich bei einem anderen Event eine geförderte *samba*-Gruppe gesehen. Als ich wieder hierher kam, sprach ich mit den Mädchen und fragte: 'Warum beantragen wir nicht auch Gelder für Auftrittskleidung?' Schließlich gibt es hier viele Leute, die *samba* mögen. Und so kam die Idee, einen Antrag auf Kulturförderung zu stellen. Es wurde alles besser organisiert, und so sind wir heute da, wo wir sind!“ (Interview mit Marivalda Purificação dos Santos, Leiterin und Sängerin der Gruppe *Voa Voa Maria*, 19. 5. 2013)

„Wir sind schon bis São Paulo gekommen. Aber wir wollen weit reisen, um diese wunderbare Kultur von der Insel Vera Cruz aus Matarandiba zeigen. Es ist die letzte Insel vom Vera Cruz, aber sie ist die schönste von allen! Es ist wirklich eine wunderbare Sache, und mit dieser Aufnahme<sup>13</sup> können die Leute aus der ganzen Welt die Kultur aus Matarandiba kennen lernen und wissen, warum sie entstand und warum es sie bis heute gibt. Es ist eine Sache, auf die wir stolz sind!“ (Interview mit Edmilson Vera Cruz Santos, 19. 5. 2013)

---

13 Der Gruppe wurde als Gegenleistung dafür, dass sie sich für eine Feldaufnahme zu Verfügung stellte, ein von mir produzierter Videoclip (siehe Anhang) angeboten.

## Percussionisten der *Universidade Federal da Bahia (UFBA)*

Die fünf Percussionsstudenten, welche sich für die Aufnahmesession in einem Ensemble-raum der *Universidade Federal da Bahia (UFBA)* zusammenfanden, studierten wegen Fehlens eines Populärmusikstudiengangs zu Beginn ihrer studentischen Laufbahn in der Fachrichtung *percussão sinfônica* (Schlagwerk nach europäischem Vorbild). Ihr aktuelles nebenberufliches Aktionsfeld liegt jedoch hauptsächlich im Bereich der Populärmusik, somit sind die Percussionisten mit aktuellen populären Rhythmen und, wie sich herausstellte, auch mit traditionellen folkloristischen Rhythmen vertraut. Sie verwendeten im Unterschied zu den anderen Gruppen die *timbal*, eine moderne konische Trommel, welche hauptsächlich in *axé*-Bands und in *samba-reggae* Gruppen verwendet wird und deren Spielweise sich traditionell von den *atabaque*-Trommeln ableitet (Abb. 3, zweiter und dritter Spieler von links).<sup>14</sup>

Die Percussionisten spielten die gleichen *samba*-Varianten, wie die weiter oben beschriebenen Gruppen. Neben *samba junina*-, *samba corrido*- und *samba de caboclo*-Rhythmen integrierten sie ebenfalls solistische Passagen in ihre Performance.

Abbildung 3: Percussionisten der *Universidade Federal da Bahia*



<sup>14</sup> Die *timbal* ist der kubanischen *street-conga* ähnlich. Zwischen der kubanischen und brasilianischen populären und folkloristischen Musik existieren aufgrund der gemeinsamen Ursprünge in afrikanischen Yoruba-Kulturen (Nigeria, Benin) viele Parallelen bezüglich der Instrumentierung und rhythmischer Strukturen.

## **Samba aus Irará**

Als *samba de lavagem* wird *samba*-Musik bezeichnet, welche in der baianischen Kleinstadt Irará zu katholischen Festen wie beispielsweise zu *Nossa Senhora da Purificação* (Mariä Lichtmess/Reinigung) am zweiten Februar durch Percussions- und Blasinstrumente erklingt. Die Musiker dieser Umzugskapellen (*charanga*) sind großteils ebenso Mitglieder der örtlichen *filarmônica*, wo sie ihre musikalische Ausbildung erhielten. Die *filarmônicas* oder auch *bandas de música* sind bezüglich ihrer Aufführungspraxis in etwa mit deutschen Musikvereinen vergleichbar. In Brasilien spalteten sie sich ab Mitte des 19. Jahrhunderts von Militärkapellen als zivile Organisationen ab und gestalten bis heute eine bürgerliche musikalische Realität in Kleinstädten wie Irará. Im Jahr 2013 wurden in Brasilien 2392 Bands dieser Art registriert, Tendenz steigend (Silva, 2013).

Der *samba de lavagem* basiert nach Aussage des Saxophonisten Joselmo de Lima zudem auf der *samba de roda*-Tradition und kann als eine Symbiose aus europäisch geprägter Blasmusik und afrobrasilianischer Rhythmik bezeichnet werden.

„Es gibt hier in Irará zum Beispiel die Gruppe *Pisadinha* und viele andere Gruppen, deren Namen ich nicht alle behalten kann. Auf jeden Fall ist die *samba de roda*-Tradition hier besonders zu den Sonntagen im Januar sehr lebendig, die Inspiration kommt von dort.“ (Interview mit Joselmo de Lima, Saxophonist aus Irará, 1. 11. 2013)

Der Percussionist Nielton Marinho aus Irará, der an der *Universidade Federal da Bahia* (UFBA) das Fach Schlagwerk studiert, beschreibt die rhythmischen Besonderheiten des *samba*-Rhythmus aus seiner Heimat mit folgenden Worten: „Ich wurde in den *charanga*-Rhythmus hineingeboren. Der *samba de lavagem* hat eine ganz eigene rhythmische Qualität. Die Basstrommel spielt versetzt und das ergibt diesen bestimmten Groove. [...] Wir benutzen die traditionellen rhythmischen Elemente der Basstrommel und der kleinen Trommel und vermischen sie mit neuen Elementen wie *conga*-Melodien und *timbales*<sup>15</sup>-Patterns.“ (Interview mit Nielton Marinho, 31.10. 2013)

Marinho spricht im letzten Satz sein musikalisches Projekt an, innerhalb welchem er auf dem *samba de lavagem* basierende Percussion-Arrangements produziert (Abb. 4, rechts, nächste Seite). Die Motivation für ein derartiges Projekt beruht auf Marinhos Heimatverbundenheit sowie auf seinem künstlerischen Innovationsdrang.

---

<sup>15</sup> Als *timbales* wird ein in der kubanischen Musik beheimatetes Trommelpaar bezeichnet, welches aus nach unten offenen auf einem Ständer befestigten Metallkesseln besteht. Das Wort *timbal* steht im Spanischen für Kesselpauke, von der die *timbales* abstammen. Die in dieser Studie außerdem erwähnte *timbal* ist (im Unterschied zu den *timbales*) eine konische Handtrommel, welche in den baianischen Karnevalsbands verstärkt seit den 80er Jahren verwendet wird.

„Man nimmt immer die Musik von anderen auf, aber wir wollten auch etwas Eigenes machen. Etwas Innovatives, das sich aber auch auf unseren traditionellen Kontext vom *samba de lavagem* bezieht.“ (Interview mit Nielton Marinho, 31.10.2013)

Abbildung 4: links: Traditionelle Charanga, rechts: Moderne Percussions-Gruppe von Nielton Marinho



Entscheidend geprägt wurde die Rhythmik des *samba de lavagem* nach Aussage einiger Mitglieder der örtlichen *filarmônica* durch die Percussionisten Milton Preto aus Santo Amaro und Alfredo da Luz aus Irará, welche als *candomblé*-Anhänger afrobrasilianische Musik innerhalb von Straßenumzügen praktizierten und die Tradition der *barbeiros* (Barbiere) aufrecht erhielten. Die Musik der *barbeiros* entstand Ende des 18. Jahrhunderts durch befreite Sklaven, welche neben ihrem Beruf als Barbier Musikensembles hauptsächlich in den Städten Rio de Janeiro und Salvador gründeten. Ihre mit Saiten-, Percussions- und Flöteninstrumenten produzierte Musik wird von einigen Forschern als die erste genuine brasilianische Musik eingestuft. (Pinto, Tales Dos Santos, 2015)

„Es gab einen Herren, der aus der Nähe von Santo Amaro und Cachoeira vor mehr als sechzig Jahren hierher nach Irará gezogen ist. Er war ein großer Percussionist, der aus dem *candomblé* kam. Sein Name war Milton Preto. Wir sind mit ihm zum Fest des heiligen Johannes losgezogen und hatten große und kleine Trommeln und Konservendosen im Gepäck und spazierten damit die *Rua da Correia* [Straßenname] hinunter. Das war zu der Zeit, als die motorisierten Karnevalswagen aufkamen.“ (Interview mit Jose Núbio Martins Mendes, Percussionist der *charanga*, 1. 11. 2013)

„Milton Preto war aus Santo Amaro und lebte die ganze Zeit in diesem Chaos. Er kam hierher, schnappte sich Leute wie Alfredo [da Luz], die gut Percussion spielten, und formierte mit einigen Bläsern eine Gruppe. Und diese Gruppe blieb lange Zeit hier, das war sehr schön!“ (Interview mit Alfredo Azevedo da Cruz, Saxophonist aus Irará, 2. 11. 2013)

Abbildung 5: links: Milton Preto (zweiter von rechts), rechts: Alfredo Bispo dos Santos (Alfredo da Luz)



Inzwischen sind die traditionellen Uniformen (Abb. 5<sup>16</sup>, links) der *filharmônica* durch meist weiße T-Shirts ersetzt worden, und das Repertoire enthält aktuell weniger Hymnen; stattdessen werden populäre *sambas* und (ähnlich wie in Deutschland bei Musikvereinen) internationale Hits musikalisch paraphrasiert, weswegen oftmals zusätzlich ein *drumset* verwendet wird. Die moderne Verarbeitung des *samba de lavagem* durch die Gruppe von Nielton Marinho intendiert zudem eine Öffnung gegenüber kubanischen populären Rhythmen, was die Instrumentierung betrifft (*timbales*, *congas*). Die weiße Kleidung der Percussionisten sowie die Tatsache, dass die *congas* wie *atabaque*-Trommeln mit Stöcken gespielt werden, lässt eine Assoziation zum *candomblé* zu, der ebenfalls wie der *samba de roda* in Irará stattfindet. Inwiefern sich all diese Einflüsse im rhythmischen Material niederschlagen, zeigen die Transkriptionen der nächsten Kapitel.

---

16 Die Bilder stammen aus dem Vereinsarchiv der *filharmônica* aus Irará, das genaue Aufnahmedatum sowie der Name des Fotografen sind mir leider unbekannt.

## 1.1.1 Makrostruktur der Rhythmen

### ***Samba corrido, samba de caboclo***

Der *caboclo*<sup>17</sup> als spirituelles Wesen, welches indianische und europäische Symbolik in sich vereint, gab dem *samba de caboclo* seinen Namen. Ein *samba de caboclo* ist im eigentlichen Sinne ein für die *caboclos* bestimmtes Fest, welches mindestens einmal im Jahr in vielen *candomblé*-Häusern gefeiert wird (vgl. Oliveira Pinto, 1991, S. 154). Außerhalb der religiösen Stätten erklingen beim *samba corrido*, wie er von der Gruppe *Sou da Raiz* dargeboten wurde, ähnliche Rhythmen, welche im vorliegenden Fall zusätzliche Instrumente wie *surdo* und *pandeiro* integrieren.

Das Ensemble *Sou da Raiz* bot drei unterschiedlich Spielkonfigurationen dar. Im ersten Abschnitt wurden drei *atabaques*, ein Paar *agogô*-Glocken und ein *xequerê* verwendet. Der Spieler der *agogô*-Glocken begann mit einem zweitaktigen ostinaten Rhythmus-Pattern, im folgenden *timeline* (-Pattern, -Figur, -Formel) oder *clave* (-Figur) genannt, nach zwei Durchläufen setzte einer der *atabaque*-Spieler ein und anschließend, nach vier Durchläufen der *timeline*, jeweils die zwei weiteren *atabaque*-Spieler und die *xequerê*-Spielerin. Als letztes perkussives Element kam das Händeklatschen der übrigen sieben im Kreis stehenden Teilnehmer hinzu. Anschließend setzte der *call-and-response*-Gesang ein. Den Vorgesang übernahm hierbei ein *atabaque*-Spieler. Meister Rogaciano begab sich im zweiten Abschnitt der Performance zusammen mit ein bis zwei Tänzerinnen (*sambadeiras*) in den Personenkreis, übernahm die Rolle des Vorsängers und spielte *pandeiro*. Außerdem wurde eine *atabaque*-Trommel durch eine *surdo*-Trommel ersetzt.

Der vierte Abschnitt involvierte zwei Gitarristen, um brasilianische Volkslieder wie *Meu Balão* oder *Marinheiro* akkordisch bzw. mit einer Basslinie zu begleiten. Eine weitere *atabaque* wurde durch ein *pandeiro* ersetzt. Die verschiedenen Instrumentenkonfigurationen wurden zu Demonstrationszwecken von Meister Góes unter Berücksichtigung der technischen Aufnahmebedingungen festgelegt. Die rhythmische Struktur der von den Percussionsinstrumenten gespielten Patterns änderte sich nicht grundlegend innerhalb der gesamten Performance. Auch das Spieltempo blieb bei wechselnden Instrumentenkonfigurationen weitgehend bei ca. 135 bpm (*beats per minute*) konstant. Abbildung 6 (nächste Seite) zeigt die Eingangssequenz mit dem für den *samba de caboclo*-Stil typischen *timeline*-Pattern und den nacheinander einsetzenden *atabaques*.

---

<sup>17</sup> *Caboclo* bezeichnet primär ein Mestize (Mischling), der indianische und europäische Vorfahren hat.

Abbildung 6: Samba de caboclo (Intro), Gruppe Sou da Raiz, [CD Track 1]

Agogô-Pattern wird gedreht

Auffällig an der Eingangssequenz ist, dass die beiden Takte des *timeline*-Patterns der *agogô*-Glocke im dritten Takt nach Einsatz der *atabaque* vertauscht werden, was nicht der konventionellen Spielweise entspricht. Wahrscheinlich ist der zu frühe Einsatz des *atabaque*-Spielers ein Versehen, welches durch den *agogô*-Spieler ausgeglichen wird. Dies zeigt die perzeptiv<sup>18</sup> Aufmerksamkeit des Percussionisten in Bezug auf die Relation der rhythmischen Patterns. Der ständige Bezug auf meist zweitaktige rhythmische Figuren spielt eine wesentliche Rolle beim Musizieren der hier dokumentierten Percussionsgruppen.

Abbildung 7: Samba de caboclo (Groove), Gruppe Sou da Raiz, [CD Track 2]

18 Der Ausdruck perzeptiv bezieht sich in dieser Studie primär auf die gehörmäßige und eventuell unterbewusste Wahrnehmung.

Wie in Abbildung 7 zu sehen ist, geben alle Stimmen bis auf die *xequerê*- und die *palmas*-Stimme zweitaktige Patterns wieder. Während die rhythmischen Figuren der *agogô*-Glocken, des *xequerê* und der *atabaque*-Trommel *lê* weitgehend gleich bleiben, werden in der *rumpi*- und *rum*-Stimme (letzten beiden Stimmen in Abb. 7) die rhythmischen Patterns zeitweise variiert. Der *xequerê* markiert die Elementarpulsation, während die *agogô*-Glocke die *timeline* spielt, auf welche sich hauptsächlich die drei *atabaques* beziehen. Die improvisierten Phrasen der *rum* fallen in ihren Schwerpunkten innerhalb der gesamten Performance mit der *agogô-timeline* zusammen, zeitweise wird durch die doppelten Sechzehntelnoten eine rhythmische Gegenbewegung erzeugt (Takte 5 und 9, Abb. 7). Im Gegensatz dazu bildet das mit den Händen geklatschte Pattern (*palmas*) ein permanentes Spannungsmoment, da es in seiner Makrostruktur nur wenige mit dem *agogô*-Pattern zusammenfallende Impulse einschließt und auch nicht komplementär zu diesem verläuft. Gleichzeitig ist es aber rhythmisch sehr markant und einprägsam. Die große Ungenauigkeit beim Klatschen des Patterns ist ein Symptom dieser Inkompatibilität, welche durch die Herkunft des rhythmischen Materials aus unterschiedlichen afrikanischen Musikkulturen erklärt werden kann (Gerischer, 2003, S. 173).

Die Abbildungen 8 und 9 (nächste Seite) zeigen die nächsten Abschnitte der Performance der Gruppe *Sou da Raiz*, in welchen durch Hinzunahme eines *pandeiros* und einer *surdo* die Pulsationsebene bzw. die *beat*-Ebene besetzt wurde. Die *beat*-Ebene enthält zwei Zählzeiten, die im brasilianischen Sprachgebrauch als *tempo forte* (stark) auf Zählzeit eins und *tempo fraco* (schwach) auf Zählzeit zwei bezeichnet werden. Die *surdo*-Trommel, welche die *beat*-Ebene markiert, wird in vielen *samba*-Stilen auf der starken Zählzeit abgedämpft, auf der schwachen Zählzeit erklingt ein offener tieffrequenter Trommelschlag. Dieses wesentliche Merkmal vieler *samba*-Rhythmen erscheint aus der Perspektive anderer Musikkulturen, wie beispielsweise nordamerikanischen, ambivalent, da der *downbeat*, das Pendant zum *tempo forte*, oftmals mit tieffrequenten Trommelschlägen besetzt ist und der *backbeat*, bzw. das *tempo fraco*, mit höherfrequenten Trommeln bzw. Händeklatschen markiert wird.<sup>19</sup> Moderne *drumset*-Adaptionen brasilianischer *samba*-Rhythmen erscheinen dadurch als eine Umkehrung vieler populärer nordamerikanischer Rhythmen. Bei jüngeren *samba*-Stilen wie dem *samba reggae* oder dem *samba rock* vermischen sich diese konträren rhythmischen Makrostrukturen und führen zu unterschiedlichen Varianten, welche in den folgenden Kapiteln noch beschrieben werden.

---

<sup>19</sup> Viele nordamerikanische Rhythmen (z. B. *Motown-Grooves*) haben eine andere Struktur und sind von dieser generalisierenden Aussage ausgenommen.

Abbildung 8: Samba corrido, Gruppe Sou da Raiz [CD Track 3]

Die lediglich zwei in diesem Teil der Performance von *Sou da Raiz* verwendeten *atabaques* wurden von den Percussionisten der Gruppe nicht konventionell als *rum* und *rumpi*, sondern als *rum* und *contra rum* bezeichnet, da die kleinere *lé* wegfiel. Während die *rum*-Stimme ein festes Pattern enthält, werden auf der *contra rum* leichte Variationen gespielt, welche aber nicht mehr so starke rhythmische Gegenbewegungen wie im ersten Teil beinhalten. Die Gitarrenbegleitung im dritten Teil der Performance (Abbildung 9) stützt rhythmisch die Pulsationsebene (Gitarre 1) sowie die *beat*-Ebene in Form einer Basslinie (Gitarre 2). Die Percussionsbegleitung beinhaltet nun keine improvisierten rhythmischen Variationen mehr und ist auf eine reine Begleitfunktion reduziert.

Abbildung 9: Samba corrido (mit Gitarrenbegleitung), Gruppe Sou da Raiz, [CD Track 4]

Die unterschiedlichen von der Gruppe *Sou da Raiz* gezeigten Spielkonfigurationen bildeten, wie erwähnt, jeweils die gleiche rhythmische Grundstruktur ab, welche durch das für den *samba de caboclo* typische *timeline*-Pattern der *agogô* am einfachsten zu identifizieren ist. Da dieses Pattern mit einem *offbeat* beginnt und auch sonst eine stark synkopierte Struktur hat, fordert es als rhythmischer Bezugspunkt gerade bei hohem Spieltempo die Perzeption der übrigen Mitspieler stark heraus. Die variierte Begleitung der *atabaque*-Trommeln *rum* und *rumpi*, zusammen mit der angesprochenen Inkompatibilität der von den Teilnehmern geklatschten Pattern (*palmas*), machen es für den kulturfremden Hörer nicht leicht, sich innerhalb des polyrhythmischen Gefüges zurecht zu finden, geschweige denn, teilzunehmen und mit dem *call*- oder *response*-Gesang richtig einzusetzen. Für rhythmische Orientierung sorgten die vom Ensemble später hinzugenommenen *pandeiro*- und *surdo*-Stimmen, welche die Pulsationsebene bzw. das Metrum verstärken. Abbildung 10 zeigt einen *samba de caboclo*-Rhythmus, wie er von den Percussionsstudenten der *UFBA* gespielt wurde.

Abbildung 10: *Samba de caboclo*, Percussionsstudenten der *UFBA* [CD Track 5]

The image shows a musical score for a percussion ensemble. It consists of two systems of staves. The first system has five staves labeled 'Pandeiro', 'Ga', 'Lê', 'Rumpi', and 'Rum'. The second system has four staves, with the top one labeled '9'. The notation includes various rhythmic patterns, rests, and dynamic markings. The 'Pandeiro' part features a complex, syncopated pattern. The 'Ga' part has a similar but slightly different pattern. The 'Lê' part is a steady, rhythmic accompaniment. The 'Rumpi' and 'Rum' parts provide a low-frequency, steady accompaniment. The second system continues the patterns from the first, with some variations in the lower parts.

Das *timeline*-Pattern wird hier auf einer einzigen Glocke gespielt und nicht auf einem Glockenpaar mit zwei unterschiedlichen Tonhöhen. Die hier verwendete, industriell gefertigte *cowbell* imitiert die im *candomblé* traditionell gespielte und meistens handgefertigte *gã*-Glocke. Auch die drei *atabaques* wurden teilweise durch *congas* ersetzt, die in den Räumlichkeiten der *UFBA* zur Verfügung standen.

Das Pattern der *lê* war hier im Gegensatz zur Gruppe *Sou da Raiz* nicht konvergent zum *agogô*- bzw. *gã*-Pattern, sondern spielte eine konstante Figur, welche wie das *xequerê*-Pattern im vorherigen Beispiel den *beat* stabilisierte. Diese Aufteilung dürfte von der

Tatsache herrühren, dass die Studentengruppe weniger Mitglieder als die Gruppe *Sou da Raiz* umfasste und somit weniger Instrumente zur *beat*-Stabilisierung zur Verfügung standen. Die *pandeiro*-Stimme beinhaltete sowohl bei den Studenten als auch bei *Sou da Raiz* (hier im zweiten Teil der Performance) konstante Sechzehntelnoten.

### ***Samba junina***

Die Gruppe *Voa Voa Maria* verwendete lediglich eine Instrumentenkonstellation und spielte eine andere makrorhythmische Grundstruktur, welche sich anhand der *timeline*-Figur in die *samba junina*-Stilistik einordnen lässt. *Samba junina* wird traditionell zum Fest des heiligen Johannes (*São João*) im Juni gespielt. Wie im Abschnitt *samba de caboclo* schon angedeutet, beziehen sich die Termini entweder auf einen festlichen Anlass, bei welchem Musik erklingt, oder werden zur Verständigung über rhythmische Patterns benutzt. Diese treten innerhalb verschiedener *samba*-Stilistiken als Mischformen auf und stehen zudem verstärkt unter dem Einfluss des internationalen Musikmarktes, was die Verwendung zuweilen mehrdeutig erscheinen lässt.

Die Instrumentierung unterschied sich zur vorherigen Gruppe vornehmlich durch das Fehlen der *atabaques*. Rhythmische Variationen oder solistische Einlagen waren bei *Voa Voa Maria* weniger anzutreffen. Die meisten rhythmischen Variationen spielte die *tan-tan*-Trommel<sup>20</sup> (Abb. 11, zweite Zeile, nächste Seite) welche den *surdo*-Part umspielte und sich rhythmisch am *timeline*-Pattern des *tamborim* oder der *repique*<sup>21</sup> orientierte. Verwandt ist dieses Pattern mit dem *timeline*-Pattern des *samba de caboclo* insofern, als es in der ersten Hälfte ebenfalls mit zwei Sechzehntel-*offbeats* beginnt, und in der zweiten Hälfte das erste und vierte Sechzehntel des ersten *beats* markiert.

---

20 Die *tan-tan*-Trommel (auch *tantã*) ist eine kleine Basstrommel mit einem Felldurchmesser von ca. 12 bis 14 Zoll, welche auf dem Schoß gehalten und sowohl am Korpus als auch am Fell meist mit bloßen Händen angeschlagen wird (Abb. 2, Seite 14, rechtes Bild, Percussionist in vorderster Reihe mit weißer Trommel).

21 Die *repique* (auch *repinique*) ist eine Handtrommel mit einem Felldurchmesser von ca. 10 bis 12 Zoll. Der Name leitet sich vom portugiesischen Verb *repicar* ab, was soviel wie läuten oder bimmeln heißt, und spielt auf den obertonreichen Klang der Trommel und die auf ihr gespielten schnellen Pulsfolgen an.

Abbildung 11: Samba junina, Gruppe Voa Voa Maria [CD Track 6]

Im Vergleich zur Gruppe *Voa Voa Maria* unterschied sich die Performance des gleichen Stils durch die Percussionsstudenten durch die Tatsache, dass sie zum einen solistische Passagen der *timbals*, zum anderen kurze Unisonopassagen (*convenções*) beinhaltete. Die polyrhythmische Grundstruktur war jedoch die gleiche, was an der *caixa*<sup>22</sup>, der *repique*- und der *tamborim*-Stimme deutlich wird. Abbildung 12 zeigt das Percussions-Arrangement der Studenten auf Basis der *samba de junina*-timeline.

Abbildung 12: Samba junina, Percussionsstudenten der UFBA, [CD Track 7, gekürzt]

<sup>22</sup> Die *caixa* (portugiesisch: Fach, Kiste) ist ein Instrument ähnlich der *snare/marchingdrum* bzw. der kleinen Trommel.

Der Aufbau des Arrangements ist typisch für (brasilianische) Percussionsensembles, die rhythmisch abwechslungsreich musizieren wollen. Die Percussionisten spielten hier zwar einen im *samba de roda* verwendeten Rhythmus, das Arrangement wurde jedoch im Unterschied zur herkömmlichen musikalischen Praxis des *samba de roda* unter den Musikern vorher abgesprochen und teilweise durch Zurufe während der Performance gestaltet. Beim traditionellen *samba de roda* hängt das musikalische Geschehen tendenziell mehr vom sozialen Kontext ab, und es werden keine musikalischen Absprachen bezüglich musikalischer Formteile getroffen. Je nachdem, welche Instrumente und Musiker zur Verfügung stehen, kann eine *samba de roda*-Session unterschiedlich ausfallen. Allenfalls werden allgemein bekannte Volkslieder von einzelnen Musikern spontan angespielt (*puxar uma música*), woraufhin der Rest der Gruppe einstimmt. Entscheidend ist die interaktive Verbindung zwischen Tänzern und Musikern, welche nicht durch Absprachen zur musikalischen Koordinierung unterbrochen werden darf. Die von den Studenten dargebotene Performance stand eher der einer modernen *samba reggae*-Gruppe nahe, die sich der angesprochenen Elemente bedient und die in Kapitel 1.2 anhand verschiedener Gruppen beschrieben wird.

### ***Samba de lavagem* aus Irará**

Beim *samba de lavagem* aus Irará werden mit großer und kleiner Trommel (*bumbo, caixa*) sowie mit Beckenpaaren (*pratos*) durch synkopierte Patterns bzw. Akzentuierungen unterschiedliche rhythmische Ebenen kombiniert. Das melodische Material der Blasinstrumente erinnert zunächst an europäische Blaskapellenmusik, die synkopierte Begleitung der Percussion stellt diese jedoch in ein anderes rhythmisches Umfeld. Am offensichtlichsten wird dies durch die Becken, welche ausschließlich auf Nebenzählzeiten gegeneinander geschlagen werden und niemals mit den offenen Schlägen der großen Trommel zusammenfallen, wie es bei Blaskapellenmusik hierzulande meistens der Fall ist.

Abbildung 13: *Samba de lavagem*, Gruppe *Charanga aus Irará* [CD Track 8, Aufnahme incl. Blechbläsern]

The image shows a musical score for percussion instruments in a 2/4 time signature. It is divided into two tempo sections: 90bpm and 155bpm. The instruments are Prato, Caixa, Caixa 2, Bumbo, and Bumbo 2. The Caixa and Caixa 2 parts feature a complex rhythmic pattern with notes and rests, and are accompanied by rhythmic notation (R, L, R, L). The Bumbo and Bumbo 2 parts feature a simpler rhythmic pattern with notes and rests, and are accompanied by rhythmic notation (R, L, R, R, L). The Prato part features a simple rhythmic pattern with notes and rests.

Die großen Trommeln (*bumbos*) haben im *charanga*-Ensemble aus Irará eine geringere Tiefe als die *surdos* aus populären *samba*-Stilen, was den Vorteil hat, dass das Trommelkorpus beim Gehen bzw. Marschieren nicht im Weg ist, zumal das Trommelfell mit beiden Händen von oben geschlagen bzw. abgedämpft wird und nicht etwa seitlich nur mit einem Schlagstock angeschlagen wird. Die *caixistas* (Spieler der *caixas*) der *charanga* benutzten unterschiedliche Spieltechniken (*traditional* oder *matched grip*), bei den Spielern der großen Trommeln wurden unterschiedliche Handsätze für gleiche rhythmische Patterns verwendet (vgl. die letzten beiden Stimmen in Abb. 13).

Während das Pattern der großen Trommel im langsamen Tempo die für *samba* typische Begleitung mit der Markierung der starken und schwachen Zählzeiten durch abgedämpfte bzw. offene Töne spielt, wird das Pattern im schnellen Tempo auf zwei Schläge pro Takt reduziert, wobei der offene Ton des *tempo fraco* als vorgezogene Note erklingt. Dieses *bumbo*-Pattern wird von den Percussionisten aus Irará als charakteristischstes Merkmal des *samba de lavagem* aus Irará angeführt.

Abbildung 14 (nächste Seite) zeigt Ausschnitte der rhythmischen Variationen des *caixa*-Spiels von Pedro Silva da Paixão, der seit zweiundvierzig Jahren als Percussionist Mitglied der *charanga* ist. Seiner Angabe nach imitiert er die rhythmischen Variationen des inzwischen verstorbenen Percussionisten Milton Preto aus Santo Amaro. Charakteristisch für die *caixa*-Patterns, welche durchgängig mit alternierendem Handsatz (RLRL) die Elementarpulsation markieren, sind die *offbeat*-Betonungen, die durch Doppelschläge (*ruffs*) zusätzlich verstärkt werden (Abb. 14, Takt 1) und auch bei Wirbeln aufrecht erhalten werden (Takt 15).

Abbildung 14: Caixa-Variationen, Pedro Silva da Paixão [CD Track 9, Aufnahme abweichend]



Ein weiteres Gestaltungsmittel bilden durch Akzente abgesetzte Dreiergruppen von Elementarpulsen, welche nach zweieinhalb Takten in *offbeat*-Akzentuierungen übergehen (Abb. 14, Takte 5–7). Weiterhin deutet Silva an mehreren Stellen seines Vortrags eine *timeline*-Figur an, welche aus drei *off*- und einem *onbeat*-Akzent auf der Zählzeit zwei besteht (Takte 9–12).

Das Repertoire der rhythmischen Figuren ist mit *offbeat*-Akzenten und Doppelschlägen sowie einigen Wirbeln zumindest in der von Silva gegebenen einundsiebzig Takte langen separaten Demonstration relativ schlicht gehalten, und es ist anzunehmen, dass bei längeren *charanga*-Umzügen weitere *timeline*-Patterns und Variationen gespielt werden. Das besondere an der hier vorgeführten Trommeltechnik liegt vielmehr in der rhythmischen Phrasierung, welche im nächsten Abschnitt anhand der mikrorhythmischen Struktur noch näher beschrieben wird.

Die hier besprochenen *bumbo*- und *caixa*-Pattern der *charanga* aus Irará sind für den dort geborenen Percussionisten Nielton Marinho Ausgangspunkt für ein Percussionstück, das er als moderne Adaption des *samba de lavagem* bezeichnet und welches neben *agogô*-Glocken und *jam*-Blocks (Klangblöcke aus Kunststoff) auch kubanische Instrumente wie *timbales* und *congas* integriert (Abb. 15, Seite 31).

Ähnlich wie bei der Performance der Percussionsstudenten besteht das Arrangement aus abwechselnden Unisono- und Groove-Passagen. Der Groove basiert auf einer zwei-taktigen *timeline*-Figur, welche nach Aussage der Musiker die rhythmische Essenz des *samba de lavagem* aus Irará bildet. Am einfachsten zu erkennen ist sie anhand der Akzentuierungen der *caixa*-Patterns (z. B. ab Takt 5 in Abb. 15, Seite 31), aber auch die anderen Stimmen orientieren sich an diesem rhythmischen Gerüst, welches ähnlich wie die *samba junina-timeline*-Figur aus dem *samba de roda* mit zwei Sechzehntel-*offbeats*

beginnt, dann aber in der zweiten Hälfte nur die vollen Zählzeiten betont. Diese *clave*-Figur kam im *caixa*-Spiel von Pedro da Silva nicht vor, was entweder darauf schließen lässt, dass es Silva lediglich um Demonstration technischer Aspekte des *caixa*-Spiels ging und er sich deswegen weniger an feste *timeline*-Strukturen hielt, oder die *caixa*-Patterns im *samba de lavagem* weniger auf einer allgemeinen Konvention beruhen und mehr vom jeweiligen Spieler abhängen. Andererseits erscheint die von Nielton Marinho gewählte *timeline*-Figur mit ihrer Ähnlichkeit zum *samba de roda* insofern stringent, da dieser in Ipiranga oft parallel zum *samba de lavagem* stattfindet.

Den Bezug zu traditionellen Spielweisen stellt Nielton in dem Stück auch dadurch her, dass er ein *conga*-Pattern mit Hand und Schlägel spielt (Takt 32, Abb. 15, Seite 31), wie es beim Spiel der *atabaques* im rituellen Kontext des *candomblé* üblich ist. Auch die weiße Kleidung der Percussionisten deutet auf einen intendierten Bezug zur afrobrasilianischen Tradition hin.

Ein weiteres makrostrukturelles Merkmal in den Groove-Passagen ist das Weglassen der *bumbo* (Takte 7–12 oder 17–22), die das oben erwähnte typische synkopierte Pattern des *samba de lavagem* spielt (ab Takt 5). Vor dem Einsatz der *bumbo* oder nach ihrem Aussetzen im Groove sind Unisono-Parts (*breaks*) platziert, welche sich nicht an der *timeline* orientieren, sondern vielmehr durch Verschiebungen rhythmischer Bausteine die Vorhersehbarkeit der ostinaten Patterns im Groove kontrastieren. Die Kombination aus einer Achtelnote, gefolgt von zwei Sechzehntelnoten (oder umgekehrt), überlagert das Metrum, indem sie bei ihrer Wiederholung ein Sechzehntel später einsetzt (Takte 3–4, 21–22, 27–29, *conga*-, *timbal/es*-, *caixa*-Stimme). Diese Überlagerungen führen bei hohen Tempi (hier 160 bpm) zur rhythmischen Desorientierung, die dadurch verstärkt wird, dass die Gruppe nach einem derartigen *break* den Takt 31 um eine Viertelnote verkürzt. Dies kann unter Umständen ein Versehen gewesen sein, da normalerweise der ständige Bezug zur *timeline* (auch wenn diese nicht tatsächlich erklingt) geradzahlige Taktlängen bei vielen brasilianischen Percussionsstilen erzwingt. Insofern ist Marinhos Kommentar über sein Stück, dass „alles in der *clave* vom *samba de lavagem* ist“ (*tudo tá dentro da clave do samba de lavagem*, Interview mit Marinho, 31. 10. 2013), nicht vollständig zutreffend.

Abbildung 15: Percussionstück, Gruppe Nielton Marinho aus Irará [CD Track 10]

♩=160

Caixa 1 (Cowbell)  
 Caixa 2  
 Bumbo  
 Timbal  
 Congas  
 Pandeiro  
 Mini Caixa / Agogô / Timbales

9

17

26

31x

3x

37x

R L R L R L R L R

(com baqueta)

(caixa)

+1 timbales Solo

## Solistische Passagen

Solistische Einlagen auf Percussionsinstrumenten haben im *samba de roda* weniger den Charakter einer solistischen Improvisation als den eines variantenreichen Spiels, bei welchem ein einzelnes Instrument in den Vordergrund tritt.

„Der brasilianische Sprachgebrauch für Variationen oder Solofiguren gibt bereits entscheidende Hinweise auf den Charakter derselben. Ein Wort für 'solistisch musizieren' existiert nicht. Dagegen ist von *quebrar* – brechen – und *dobrar* – verdoppeln – die Rede.“ (Gerischer, 2003)

Mir ist die umgangssprachliche die Wortadaption *solar* für „solieren“ in Brasilien des Öfteren begegnet, jedoch eher unter professionellen Musikern. Aber selbst bei den Percussionsstudenten waren die solistischen Variationen, zumindest beim *samba de caboclo*, weniger vordergründig. Sie schienen also ein Bewusstsein dafür zu haben, dass bei diesem Stil solistische Variationen weniger expressiv sind.

Folgende Partituren (Abb. 16 und 17, nächste Seite) zeigen solistische (oder variierte) Phrasen eines *atabaque*-Spielers der Gruppe *Sou da Raiz* und die eines Percussionsstudenten. Die gespielten Variationen des *Sou da Raiz*-Percussionisten korrespondieren nicht eindeutig mit dem gleichzeitig ablaufenden *call-and-response*-Gesang, d. h. sie finden während des eigenen Vorgesangs *und* des Nachgesangs der Gruppe (*coro*) statt. Die Improvisationen des *rum*-Spielers bewegen sich im Spannungsfeld zwischen der rhythmischen Basis des *timeline*-Patterns der *agogô*-Glocken, seinem eigenen Gesang und gegenläufigen Rhythmen, welche die *timelines* aufbrechen, die im Ensemble dann aber mit Anschlägen der *xequerê*-Figur und den *palmas* zusammenfallen. Es werden also teilweise Schwerpunkte seines Gesangs oder des *timeline*-Patterns der *agogô*-Glocken aufgenommen (Abb. 16, Takte 7–10), zum Teil aber auch gegenläufige Patterns, die aber wiederum in sich eine Regelmäßigkeit aufweisen (Abb. 16, Takte 25–28).

Abbildung 16: Variierte Patterns auf der atabaque-Trommel rum, Gruppe Sou da Raiz [CD Track 11]

Vorgesang

7

15 Coro Vorgesang

23

31 Coro Vorgesang

39

47 Coro Vorgesang

55

63 Coro Vorgesang

Abbildung 17: Variierte Patterns auf der atabaque-Trommel rum, Percussionsstudent [CD Track 12]

5x

9

19

28

36

44

52

58 7x

Sowohl Achtelketten als auch Gruppierungen aus zwei, vier oder acht Sechzehntelnoten sowie das Wiederholen rhythmischer Bausteine, welche eine Achtelnote mit zwei Sechzehntelnoten kombinieren, sind in beiden oben aufgeführten Beispielen als typische Variationen zu finden. Auch die Kombination aus einer punktierten Achtelnote und einer Sechzehntelnote oder zwei hintereinander gespielte Sechzehntelnoten, gefolgt von einer Achtelpause, sind häufig anzutreffen. Durch das hohe Tempo verschwimmt hier die Grenze zwischen einzelnen oder doppelten Vorschlägen (*flams* bzw. *ruffs*) und ausgespielten Notenwerten. Zwischendurch wird regelmäßig auf das *timeline*-Pattern Bezug genommen; entscheidend ist jedoch die Tatsache, dass durch solche Sequenzierungen dieses aufgebrochen wird. Das temporäre Verlassen der *timeline*-Struktur wird als intensitätssteigerndes Element verwendet. Wahrnehmungspsychologisch spielt hier die multidimensionale Rhythmuswahrnehmung eine entscheidende Rolle, wie sie von verschiedenen Forschern untersucht wurde (vgl. dazu Parncutt 1994, Magill & Pressing 1997, Gerischer 2004, S. 63). Neben der *timeline* oder auch dem *beat* als metrischen Bezugspunkt wird durch die angesprochenen Sequenzierungen des Solotrommlers eine weitere metrische Ebene etabliert, die sich jedoch nicht wie bei den Percussionsstudenten über Taktgrenzen hinwegsetzt.

Der *samba junina*-Rhythmus der Percussionsstudenten beinhaltet eine ausgedehnte und weitaus virtuoser gestaltete Solopassage, welche auf der *timbal* gespielt wurden. Dass die Studenten Solopassagen hauptsächlich beim *samba junina* einbezogen, spricht dafür, dass dieser Stil moderner ist. Tatsächlich ist die *samba junina-timeline* in vielen populären brasilianischen Stilen (z. B. in der *axé-music*, im *samba reggae* oder im *pagode baiano*) anzutreffen und wird dort als traditionelles musikalisches Element aus dem *samba de roda* verwendet.

Das *junina*-Pattern enthält zwei Sechzehntel-*offbeats* weniger und ist dadurch strukturell leichter zu erfassen als das *samba de caboclo*-Pattern, dessen Beginn von jeweils zwei Sechzehntel-*offbeats* umrahmt wird. Gerade wenn man bedenkt, dass beim Solospiel Taktschwerpunkte umspielt werden, so ist es von Vorteil, dass diese von Mitspielern markiert werden. Auf der anderen Seite bieten aber auch die zwei *offbeats* zu Beginn des *junina*-Patterns Orientierung und werden vom Solisten oft mitgespielt (z. B. Abb. 18, Takte 17, 18, 26, 72, nächste Seite). Sie sind beim *samba junina*-Pattern eindeutiger auszumachen als beim *samba de caboclo*, wo *offbeats* auf beiden Seiten der *timeline* existieren und dadurch die Gefahr eines *timeline*-Seitentausches, wie er kurzzeitig bei der Gruppe *Sou da Raiz* auftrat, besteht.

Neu gegenüber den Variationen im *samba de caboclo* sind häufig verwendete Achteltriolen und, wenn auch seltener auftretend, Sechzehnteltriolen (Abb. 18, Takt 80) sowie Quintolen (Abb. 18 Takt 66). Durch die Variation der Notenwerte wird zeitweise das Metrum auch über Taktgrenzen hinweg überlagert (Abb.18, Takt 63). In Solo 2 in Abbildung 18 werden ab Takt 64 solche Überlagerungen durch Achteltriolen und sich anschließende Sechzehntelnoten aufgelöst, um den Bezug zum ursprünglichen Metrum und letztlich zum *timeline*-Pattern wieder herzustellen. Solche Passagen und auch die bereits beim *samba de caboclo* angesprochenen Sequenzierungen enden oft auf dem ersten *offbeat* des *timeline*-Patterns (Abb. 18, Takt 72), der den Percussionisten als Orientierungspunkt dient.

Abbildung 18: *Timbal-Variationen, samba-junina-timeline, Percussionsstudenten* [CD Track 13, 14, 15]

Solo 1

Solo 2

Solo 3

Ein weiteres Merkmal der solistischen Variationen der Percussionsstudenten ist in den Takten 64 bis 67 (Abb. 18, Seite 35) zu finden, jedoch nicht unbedingt anhand der Darstellung durch die Partitur ersichtlich. Der Übergang zwischen unterschiedlichen Notenwerten (Quintolen, Triolen, Sechzehntel) verläuft oft fließend, d. h. sie werden graduell gedehnt oder gestaucht. Unter Umständen ist es dem jeweiligen Percussionisten nicht bewusst, welche Notenwerte er gerade spielt. Eher werden makrostrukturelle Zusammenhänge des musikalischen Umfeldes im Geiste aufrecht erhalten, während sie mit inkompatiblen Patterns umspielt werden, um anschließend wieder auf eine bewusstere, weniger spannungsreiche Ebene zurückzukehren und deckungsgleich mit der Puls-, *beat*- oder *timeline*-Ebene zu spielen.<sup>23</sup>

Das zweiundzwanzigtaktige Solo des *timbales*-Spieler der Gruppe aus Irará nimmt mit einigen Sechzehntel-*offbeats* die *timeline*-Figur auf (Abb. 19, Takte 1, 5, 7), markiert aber auch zusätzliche *offbeats*, die aus dieser herausfallen (Takte 7, 9). Wenig solistisch erscheinen die ab Takt 11 gespielten Viertelnoten. Eventuell wurde hier vom *timbaleiro* die Aufmerksamkeit seiner Mitmusiker zwecks eines genaueren Zusammenspiels musikalisch eingefordert. Die in den Takten 3 und 12 durchgängig gespielten Sechzehntelnoten werden rhythmisch stark phrasiert, in Abbildung 19 ist dies durch zusammengerückte Notenköpfe grafisch angedeutet. Dass an anderen Stellen (Takt 7, 9) Sechzehntelreihen weitaus isochroner phrasiert wurden (Takt 7, 9), deutet darauf hin, dass die Phrasierung bewusst als Gestaltungsmittel eingesetzt wurde und nicht aus einer unbewussten Audition der Elementarpulsation entstanden ist. Wie die einzelnen Elementarpulse auf mikro-rhythmischer Ebene phrasiert, d. h. wann sie verkürzt oder verlängert werden, wird im nächsten Abschnitt gezeigt.

Abbildung 19: *Timbales-Solo, samba aus Irará, Rodrigo Lima* [CD Track 16]

The image shows a musical score for Timbales in 2/4 time. It consists of three staves. The first staff is labeled 'Timbales' and shows measures 1, 5, and 7. Measure 1 has a syncopated pattern with accents. Measure 7 has a triplet of sixteenth notes. The second staff shows measure 7 with a triplet of sixteenth notes and a group of five sixteenth notes. The third staff shows measure 12 with a triplet of sixteenth notes and a group of five sixteenth notes.

<sup>23</sup> Derartige Spielweisen werden in afrikanischer bzw. afroamerikanischer folkloristischer Musik von verschiedenen Autoren mit einem kulturabhängigen „Metronomsinn“ (*metronome sense*), welcher sich auf den *beat* bezieht, oder mit einem inneren „Steuerungspuls“, welcher den *beat* und die Elementarpulsation durch Spiel- und Tanzbewegungen körperlich umsetzt, theoretisch begründet (Waterman 1952, Dauer 1983 in Klingmann 2010, S. 129).

## 1.1.2 Mikrorhythmische Struktur

„Das *pandeiro* generiert Sechzehntelnoten, welche die große musikalische Frage unseres Planeten aufwerfen, die Frage nach dem Dialekt der Subdivisionen. Der Unterschied zwischen einem guten und einem schlechten Musiker ist aus der Sicht der Percussion [...] derjenige Musiker, der die gleiche Beugung der Sechzehntelnoten in allen Takten wiederholt, dieser ist ein guter Musiker unabhängig von der Kultur.“ (Interview mit Ivan Huol, Schlagzeuger, 8. 3. 2013)

Kleine, in regelmäßigen Abständen auftretende Verzögerungen oder Beschleunigungen der rhythmischen Impulse, welche durch Notenschrift schwer darstellbar sind, werden im folgenden Abschnitt durch Säulendiagramme repräsentiert, um das *Groove-feeling* (gefühlter Mikrorhythmus) der bisher vorgestellten Percussionsrhythmen zu visualisieren. Die rhythmischen Phrasierungen werden zudem daraufhin untersucht, inwiefern sie von der Spieltechnik des jeweiligen Instruments oder vom jeweiligen Percussionisten abhängen. Weiterhin wird die Abhängigkeit vom Spieltempo überprüft.

Mikrorhythmische Phänomene der Percussionsmusik aus derselben Region wurden bereits von der Musikwissenschaftlerin und Percussionistin Christiane Gerischer analysiert. In ihrer Dissertation „O suingue baiano – Mikrorhythmische Phänomene in baianischer Perkussion“ (Gerischer, 2003) werden die Makro- und Mikrostruktur der Rhythmen *samba*, *ijexá* und *barravento* vor dem Hintergrund musikpsychologischer und wahrnehmungspsychologischer Erkenntnisse dargestellt. Die in der vorliegenden Arbeit behandelten mikrorhythmischen Phänomene stellen im Idealfall eine Ergänzung der Untersuchungen von Gerischer dar. Die Anwendung der Mehrspurtechnik bei den Audioaufnahmen im Feld machte eine nachträgliche Trennung der einzelnen Percussionsinstrumente durch eine Frequenzanalyse, wie sie Gerischer realisierte, überflüssig. Die Ermittlung der Anschlagzeitpunkte stellte sich somit relativ einfach dar: Die auf acht separaten Spuren aufgezeichneten Audiosignale der einzelnen Percussionsinstrumente wurde mit Hilfe der automatischen Transientenerkennung der Musikproduktionssoftware *Logic Audio* (Apple) analysiert. Die im Programm anwählbaren Zeitspannen zwischen den einzelnen Transienten (relative Maxima) wurden manuell in eine Kalkulationssoftware übertragen und ausgewertet. Die Datenauswertung imitiert Gerischer's Methode. Die einzelnen Anschläge innerhalb eines ostinaten Rhythmus-Patterns wurden jeweils ins Verhältnis zu dessen Gesamtzeit gesetzt und prozentual umgerechnet, um Temposchwankungen während der Performance Rechnung zu tragen. Die gemessenen Zeit-

spannen innerhalb eines Rhythmus-Patterns, welches normalerweise vier *beats* (Viertelnoten) beinhaltet, wurde mit 400 Prozent angenommen. Folglich entspricht ein *beat* dem Wert von 100%, eine Achtelnote 50% und eine Sechzehntelnote 25%. Dies freilich im Falle einer ideellen äquidistanten Phrasierung der Rhythmen. Abweichungen von diesen Werten können in den erstellten Säulendiagrammen abgelesen werden. In der Regel wurden sechzehn identisch hintereinander gespielte Patterns eines Percussionsinstruments als Datengrundlage betrachtet und die Durchschnittswerte der einzelnen Anschläge sowie die Gesamtlänge des Patterns ermittelt (vgl. Gerischer, 2003, S. 138–139).

Zusätzlich zur durchschnittlichen Dauer eines Impulses wurde die Standardabweichung der jeweiligen Datenreihe ermittelt und im Diagramm mit aufgenommen, um die Spielgenauigkeit bzw. Willkürlichkeit bestimmter Impulse zu identifizieren. Die Standardabweichung wird mitunter als mittlerer Fehler bezeichnet. Sie sagt im vorliegenden Fall etwas darüber aus, wie stark die Streuung der einzelnen Trommelschläge um deren Mittelwert ist. Je kleiner die Streuung, desto mehr kann man von einer genauen oder bewussten Spielweise ausgehen.<sup>24</sup>

Die folgenden Diagramme zeigen die mikrorhythmischen Schwankungen der in den oben beschriebenen *samba de roda*-Gruppen verwendeten rhythmischen Patterns. Es werden im Folgenden nacheinander verschiedene rhythmische Ebenen auf ihre mikrorhythmische Struktur hin untersucht: Pulsationsebene, *beat*-Ebene, *timeline*-Ebene, *offbeat*-orientierte Patterns sowie einzelne Elemente aus solistischen Passagen. Entlang der x-Achse sind die einzelnen Impulse eines Pattern-Zyklus angeordnet. Die Höhe der Säulen bestimmt deren prozentuale Dauer (nicht ihre Lautstärke) bezogen auf einen *beat*.

Die Visualisierung des Grooves kann mit der dieser Studie beiliegenden CD gehörmäßig nachvollzogen werden. Unter der neben den Diagrammen angegebenen [CD Track]-Nummer kann das analysierte Audiomaterial direkt angewählt werden.

---

<sup>24</sup> Die Standardabweichung berechnet sich aus der quadrierten Differenz aus Einzelwert (hier in %) und Mittelwert der Reihe für den jeweiligen Trommelschlag, z. B. das erste Sechzehntel im Takt. Alle Werte der neu entstandenen Trommelschlag-Reihe werden summiert und durch deren Anzahl minus 1 geteilt. Anschließend wird daraus die Wurzel gezogen.

## Pulsationsebene

Die Diagramme (Abb. 20–23) repräsentieren die Pulsationsebene anhand der *pandeiro*-Stimme der Percussionisten aus zwei der oben beschriebenen Gruppen sowie zum Vergleich das Spiel des Percussionisten Cacau do Pandeiro (Künstlernamen), eines der in Salvador speziell für dieses Instrument bekanntesten Spieler.

Abbildung 20: *Pandeiro*-Pattern, Percussionsstudent    Abbildung 21: *Pandeiro*-Pattern, Gruppe Sou da Raiz

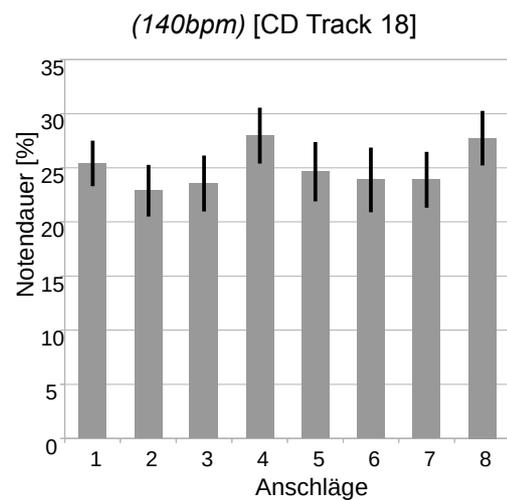
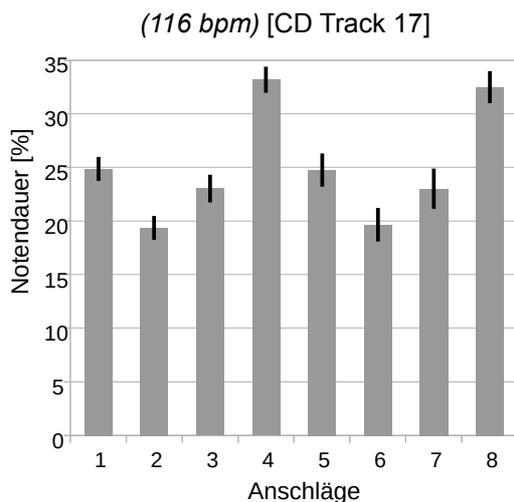
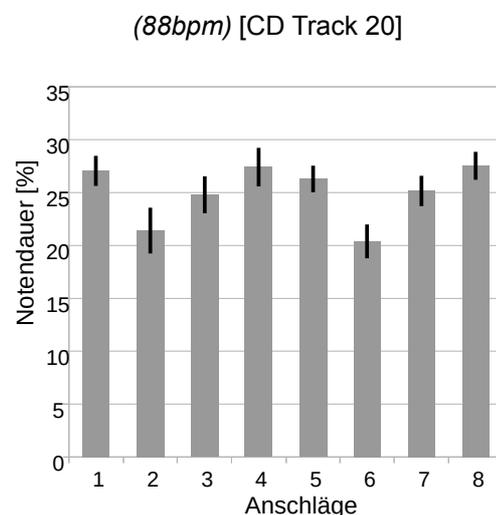
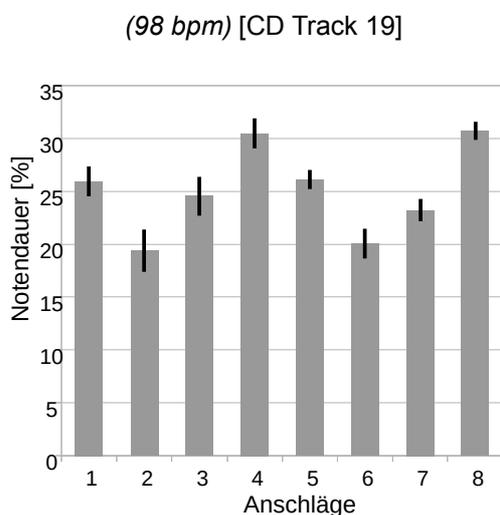


Abbildung 22: *Pandeiro*-Pattern, Percussionsstudent    Abbildung 23: *Pandeiro*-Pattern, Cacau do Pandeiro



Die unterschiedlichen Dauern der Sechzehntelnoten, die bei ideeller (gleichmäßig, isochron) Phrasierung jeweils einen Wert von 25% haben müssten, spiegeln hier insgesamt typische *samba*-Phrasierungsmuster wider, wie sie bereits in der oben erwähnten Arbeit von Christiane Gerischer festgestellt wurde (vgl. Gerischer, 2003, S. 183). Auch „Pedro Batista (2005) liefert uns die Analyse eines *tamborim*-loops, bei dem eine Folge vermeintlich isochroner Pulse gespielt wird“. (Klingmann, 2010, S. 52)

Die erste und vierte Sechzehntelnote eines *beats* sind länger als die beiden in der Mitte liegenden Noten. Ein Vergleich der Diagramme untereinander verdeutlicht die unterschiedliche Ausprägung dieses mikrorhythmischen Musters. In Abbildung 21 (Seite 39) beträgt der maximale Längenunterschied der Sechzehntelnoten 5%, in Abbildung 20 sind es fast 15%. Ein Grund hierfür kann mit der unterschiedlichen Spieltechnik der Percussionisten angenommen werden. Während der Percussionsstudent eine Drehbewegung mit dem linken Handgelenk bzw. Unterarm ausführt, bleibt die linke Hand des Percussionisten der Gruppe *Sou da Raiz* relativ passiv. Er bewegt das *pandeiro* lediglich mit dem Oberarm etwas hin und her. Dass beim *pandeiro*-Spiel die Drehbewegung der linken Hand bei schnell gespielten Sechzehntelnoten mit der rhythmischen Phrasierung korrelieren kann, dürfte für jeden Percussionisten beim Selbstversuch offensichtlich werden. Inwiefern die Phrasierung unabhängig von der Spieltechnik besteht, kann dadurch verifiziert werden, dass gleiche mikrorhythmische Muster auch auf anderen Instrumenten, welche andere Spielbewegungen erfordern, nachgewiesen werden. Schwer zu beantworten ist die Frage, ob die Spieltechniken und daraus resultierende rhythmische Phrasierungen auch das Groove-Verständnis einer Musikkultur beeinflusst haben. Die starke Ausprägung eines mikrorhythmischen Musters, wie sie in den Abbildungen 20 und 22 (Seite 39) zu sehen ist, kann von dem spieltechnisch versierten Percussionsstudenten bewusst realisiert worden sein, da dieser traditionellen *samba de roda* eventuell mit einem starken rhythmischen Dialekt assoziiert und diesen durch sein Spiel herausstellen will. Die relativ geringe Standardabweichung spricht für eine bewusste rhythmische Phrasierung.

Die Besonderheit in der durch Abbildung 23 (Seite 39) dargestellten Phrasierung liegt darin, dass der Unterschied zwischen den Anschlägen 1 und 4 bzw. 5 und 8 relativ gering ist. Der Percussionist Cacau do Pandeiro verwendete eine ähnliche Spieltechnik wie der Percussionsstudent, jedoch war die Drehbewegung weniger ausgeprägt. Weiterhin sang der Fünfundachtzigjährige das Lied *Festa para um Rei Negro* von Zuzuca do Salgueiro (aus dem Jahr 1971) gleichzeitig zu seinem *pandeiro*-Spiel und markierte Melodieschwerpunkte durch leichte Akzentuierungen, die sich ebenfalls auf die rhythmische Phrasierung ausgewirkt haben dürften.

Korrelationen mit dem Spieltempo werden durch den Abgleich der Abbildungen 21 und 23 (Seite 39) deutlich. Ein langsames Tempo führte bei dem Percussionsstudent offenbar zu einer leichten Nivellierung der Notendauern. Besonders der vierte und achte Anschlag verkürzten sich und lassen das Pattern ein wenig isochroner werden. Der Grund hierfür kann ebenfalls spieltechnische Gründe haben. Die Drehbewegung des *pandeiro* ist im

langsamen Tempo leichter zu kontrollieren, und das Instrument kippt nicht so schnell zwischen Anfangs- und Endposition hin und her. Derartige Annahmen sind jedoch spekulativ, da theoretisch auch ohne die Drehbewegung der linken Hand und somit allein mit der rechten Hand eine entsprechende rhythmische Phrasierung realisiert werden kann.

Die Pulsationsebene bei der Gruppe *Voa Voa Maria* wurde durch die *caixa* artikuliert, wobei das Pattern, bestehend aus durchgehenden Sechzehntelnoten, gleichzeitig die Akzente des *timeline*-Patterns des *samba junina* beinhaltet. Wie in Abbildung 24 (nächste Seite) zu sehen ist, korrelieren die Akzente auch mit der mikrorhythmischen Struktur. Der Akzent auf Anschlag 7 führt zu einem Bruch mit dem oben gezeigten mikrorhythmischen Muster der *pandeiro*-Stimmen. Dass dieses Muster dennoch, wenn auch nur bei den Anschlägen 1–4 und 9–12, anzutreffen ist, deutet darauf hin, dass die rhythmische Phrasierung unabhängig von der Spieltechnik des jeweiligen Instruments besteht, da die *pandeiro*- und *caixa*-Rhythmen auf völlig unterschiedlichen Spieltechniken basieren.

Abbildung 26 (nächste Seite) zeigt das gleiche von einem Percussionsstudenten gespielte Pattern. Es fällt ein recht starker Unterschied in der mikrorhythmischen Struktur im Vergleich zu Abbildung 24 (nächste Seite) auf, welchen man auf die unterschiedliche Spieltechnik bzw. die dynamische Gestaltung des Patterns zurückführen kann. Der Student benutzte den *matched grip* (beide Hände halten den Schlagstock in der gleichen Weise) beim Spielen der Trommel, die vor ihm auf einem Stativ aufgebaut war, während der Spieler der Gruppe *Voa Voa Maria* die traditionelle Stockhaltung benutzte, wie sie in Marschkapellen angewendet wird. Entsprechend hatte er seine Trommel am Gürtel befestigt (Abb. 2, Seite 14, ganz rechts). Außerdem differenzierte er die Dynamik des Patterns nicht so stark wie der Percussionsstudent, bei welchem zudem die nicht akzentuierten Schläge so leise waren, dass sie von der Audiosoftware nur schwer erfasst werden konnten. Daher hat die Datengrundlage für Abbildung 26 eine schlechte Qualität, die sich in den hohen Streuwerten widerspiegelt. Aus diesem Grund wurden zur Überprüfung in den Diagrammen der Abbildungen 27 und 28 (nächste Seite) nochmals ausschließlich die Dauern der akzentuierten Schläge der beiden Spieler, die sich leichter durch die Audiosoftware erfassen ließen, gegenüber gestellt. Die Diagramme ähneln einander mehr als ihre jeweiligen Entsprechungen (Abb. 24, 26), weil beide auf ihre akzentmäßige Makrostruktur reduziert wurden, jedoch sind auch hier mikrorhythmische Unterschiede zu erkennen. Der erste Akzent unterscheidet sich um rund 6,3%, der letzte um 6,4%.

Abbildung 24: Caixa-Pattern, Gruppe Voa Voa Maria [CD Track 21]

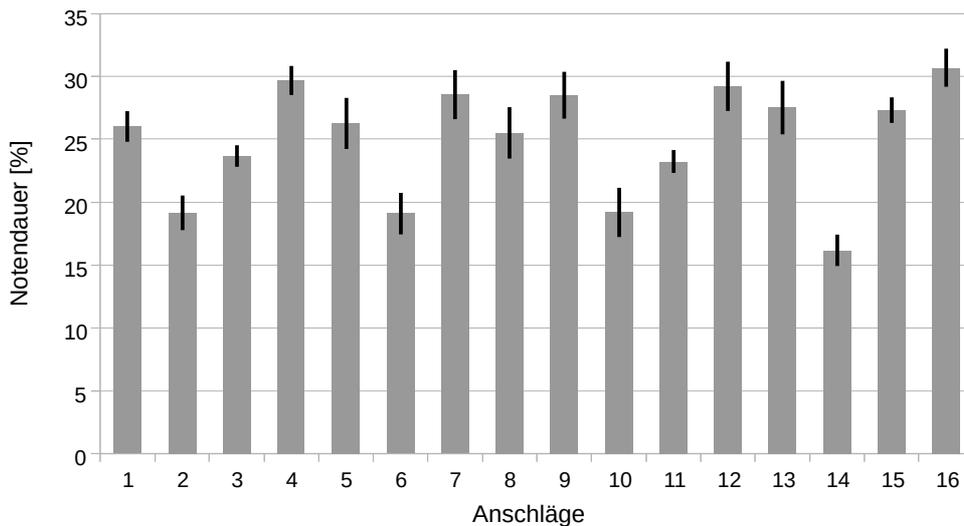


Abbildung 25: Caixa-Pattern, junina-clave



Abbildung 26: Caixa-Pattern, Percussionsstudenten [CD Track 22]

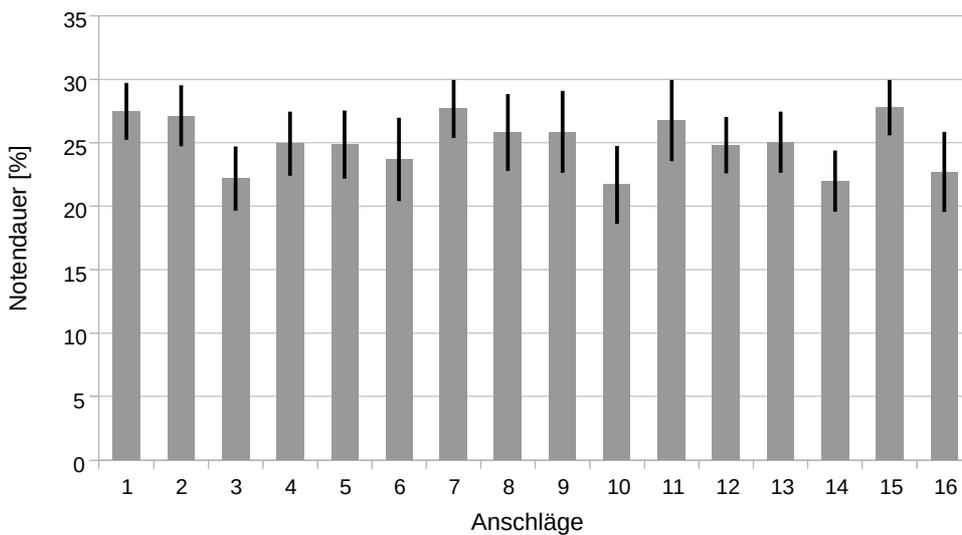


Abbildung 28: Akzente im caixa-Pattern, Perc.-Student

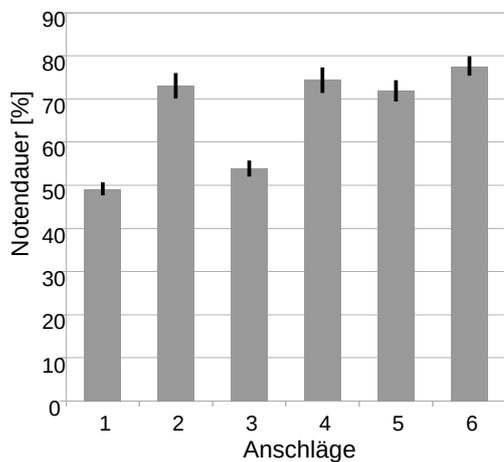
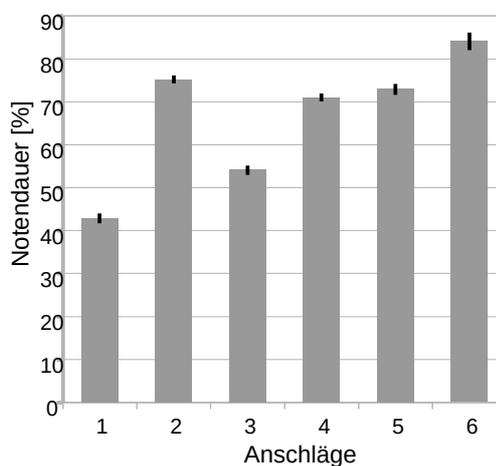


Abbildung 27: Akzente caixa-Pattern, Voa Voa Maria



Auch in den *caixa*-Patterns der Gruppe aus Irará waren die Elementarpulse zwischen den Akzenten bedingt durch das hohe Tempo (160 bpm) sowie durch Übersprechungseffekte mit dem akustischen Umfeld schwer zu identifizieren, weswegen sie in der Abbildung 29 in der gleichen oben beschriebenen Art zusammengefasst wurden. Lediglich ein Percussionist spielte alle Sechzehntelnoten deutlich aus. Dabei zeigte sich keine eindeutige Korrelation zwischen akzentuierten Schlägen und der Notendauer, vielmehr wurde die vierte Sechzehntelnote eines *beats* überdurchschnittlich früh gespielt und lag fast immer bei 30% (Abb. 30).

Abbildung 29: Akzente im *caixa*-Pattern, Gruppe aus Irará

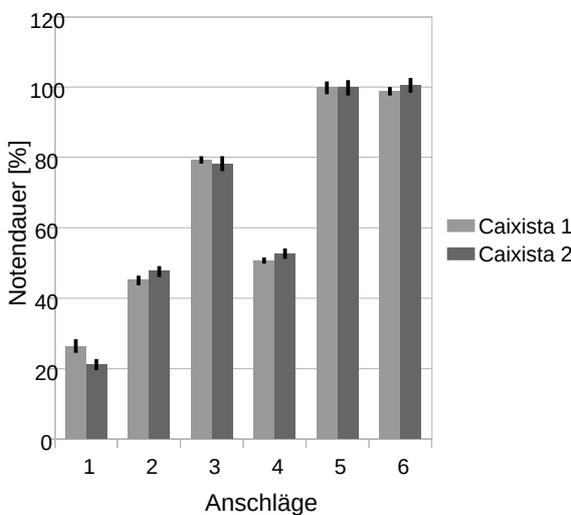


Abbildung 30: *Caixa*-Pattern, Gruppe aus Irará [CD Track 23]

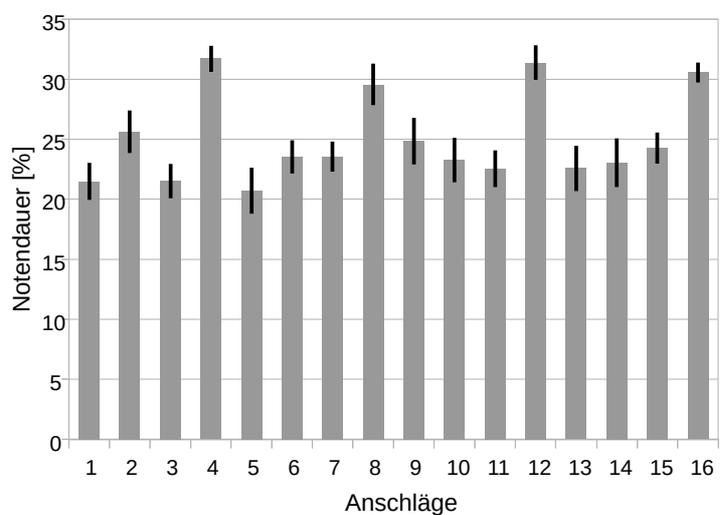


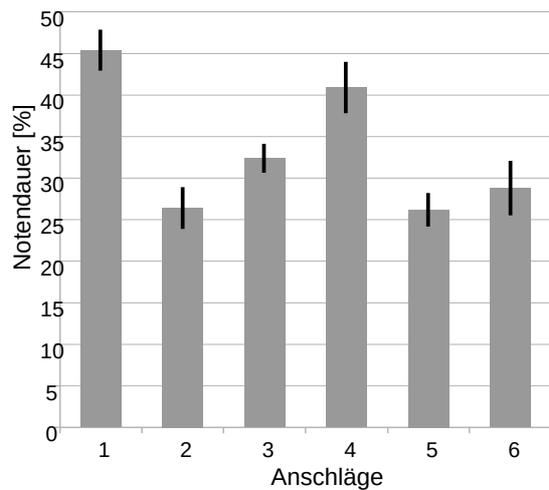
Abbildung 31: *Caixa*-Pattern, Gruppe aus Irará [CD Track 23]



Das *xequerê*-Pattern der Gruppe *Sou da Raiz* markiert ebenfalls eine Pulsationsebene, wobei hier jedoch keine durchgehenden Sechzehntelnoten gespielt werden, sondern abwechselnd eine Achtel- und zwei Sechzehntelnoten. Trotzdem wird an diesem Pattern eine besondere Phrasierungsart deutlich, welche durch die Spieltechnik beeinflusst wird. Das Instrument wird auf den beiden Hauptzählzeiten jeweils in eine entgegengesetzte Richtung bewegt. Jede Bewegung erzeugt einen Impuls ähnlich wie bei einem Shaker oder einer Rassel. Dies bewirkt, dass die rhythmische Figur, bestehend aus ungleich langen Noten (eine Achtelnote, zwei Sechzehntelnoten), in eine äquidistante oder auch triolische Richtung geformt wird, wie es in Abbildung 32 (nächste Seite) ersichtlich wird und wie es Abbildung 33 (nächste Seite) nochmals schematisch darstellt.

Abbildung 32: *Xequerê-Pattern*, Gruppe Sou da Raiz

[CD Track 24]



Ökonomische Spielweisen, welche keine Leerbewegungen, also Bewegungen des Percussionsinstruments ohne klangliche Konsequenz, zulassen, sind bei hohen Tempi vorteilhaft, führen aber gleichzeitig zu einer starken Einfärbung in Bezug auf die Phrasierung, gerade wenn es sich um rhythmische Patterns mit unterschiedlichen Notendauern handelt. Diese Phrasierung verstärkt sozusagen den rhythmischen Fluss in Richtung einer permanenten Pulsation. Bezüglich des letzten Impulses, der als Sechzehntelnote eine relativ lange Dauer von ca. 30% hat, harmoniert diese Phrasierung tendenziell gut mit dem *pandeiro*-Pattern, dessen vierter und achter Impuls ebenfalls relativ lang sind.

### **Beat-Ebene**

Die Diagramme in den Abbildungen 34 und 35 (nächste Seite) zeigen die mikro-rhythmischen Verhältnisse in der *beat*-Ebene anhand der *surdo*-Stimmen dreier Spieler aus unterschiedlichen Gruppen, wobei von einem Spieler drei Spieltempi erfasst wurden (Abb. 34, nächste Seite). Das Pattern, welches aus abwechselnden punktierten Achtel- und Sechzehntelnoten besteht, wird in allen Beispielen wie schon beim oben beschriebenen *xequerê*-Pattern in eine triolische Richtung verformt, d. h. die punktierte Achtelnote wird auf unter 70% verkürzt und die Sechzehntelnote entsprechend auf über 30% verlängert.

Anschläge 1 und 3 werden abwechselnd auf dem mit der Hand gedämpften bzw. frei schwingenden Trommelfell gespielt, sie unterscheiden sich jedoch nur bei *Sou da Raiz* (Abb. 35) merklich in ihrer Länge. Dort ist die erste Hälfte des Patterns noch stärker triolisch phrasiert, ein Grund hierfür könnte das recht hohe Spieltempo von 140 bpm sein.

In spieltechnischer Hinsicht ist es relativ schwierig, mit einem großen Schlagstock, wie er für das Spiel einer *surdo* benötigt wird, aufgrund der Trägheit seiner Masse kleine Schlagabstände in hoher Lautstärke einhändig (die andere Hand wird zum Abdämpfen benötigt) zu realisieren. Die Phrasierung korreliert zwar nicht ganz so eindeutig mit dem Spieltempo, jedoch wird bei schnelleren Tempi die triolische Formung des Patterns beim Spieler von *Voa Voa Maria* tendenziell verstärkt (Abb. 34).

Abbildung 34: *Surdo*-Patterns bei verschiedenen Tempi [CD Track 25, nur zwei Tempi nacheinander angespielt]

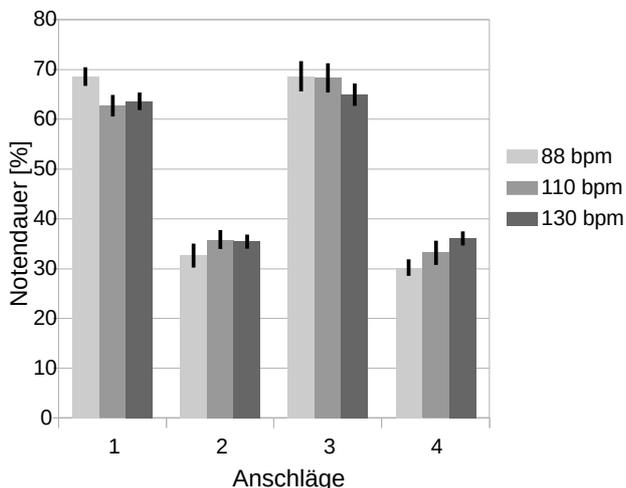
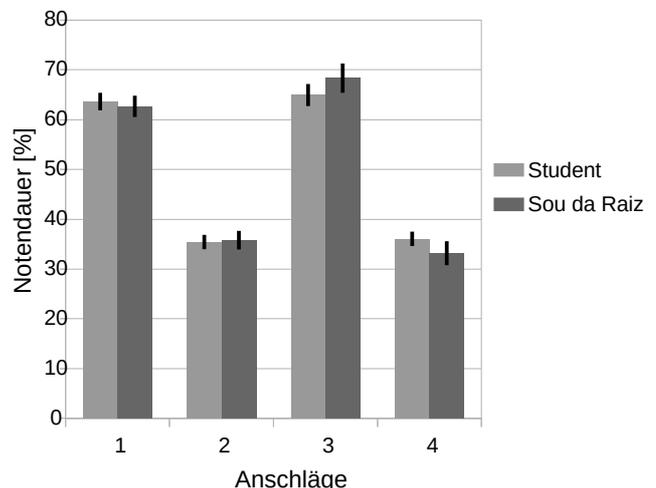


Abbildung 35: *Surdo*-Patterns zweier Spieler



Das Pendant zu den *surdo*-Patterns der Gruppen *Sou da Raiz*, *Voa Voa Maria* und den Percussionsstudenten ist beim *samba* aus Irará das *bumbo*-Pattern, welches halb so viele Schläge pro Takt enthält. Es besteht nur aus einem Hauptschlag und einer Synkope (Abb. 37, nächste Seite), welche der Percussionist der Gruppe von Nielton Marinho im ersten Takt der parallel verlaufenden *timeline*-Figur recht früh spielt; denn Anschlag 1 in Abbildung 36 liegt unter 70% (statt 75% bei ideeller Phrasierung). Dass Anschlag 2 nahezu seinem ideellen Wert von 125% entspricht, lässt auf eine relativ früh gespielte Viertelnote des zweiten Taktes (Anschlag 3) schließen, die Note selbst liegt nämlich ebenfalls nahe am Idealwert von 75%. Den Ausgleich schafft die nun folgende Synkope mit der Dauer von 135% eines *beats*. Insgesamt wird die synkopierte Figur zum Beginn der *timeline*-Figur hin gestaucht, es existiert sozusagen alle zwei Takte ein Ankerpunkt für das „nach vorn“ gespielte *bumbo*-Pattern.

Abbildung 36: *Bumbo-Pattern, Samba aus Irará*  
 [CD Track 26, *caixa* ist ebenfalls zu hören]

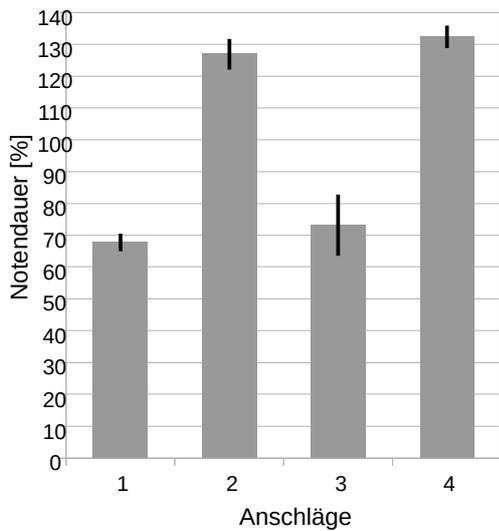


Abbildung 37: *Makrostruktur des bumbo-Pattern*  
 [CD Track 26]



### Timeline-Ebene

Die Abbildungen 38 und 39 zeigen den mikrorhythmischen Verlauf des *timeline*-Patterns aus dem *samba de caboclo*. Beide Diagramme weisen die gleiche Art der Abweichung von einer äquidistanten Phrasierung auf, wobei diese bei dem Spieler der Gruppe *Sou da Raiz* etwas ausgeprägter ausfällt. Anschlag 4 ist hierbei besonders augenscheinlich, die letzte Achtelnote im ersten Takt wird auf 57,8% gestreckt, bei dem Percussionsstudenten auf 54,1%. Dies steht tendenziell im Einklang mit der mikrorhythmischen Struktur der Pulsationsebene, in welcher ebenfalls die Notendauern zum Ende des *beats* hin verlängert werden. In der zweiten Hälfte des Patterns wird dies durch die Verlängerung der Anschläge 7 und 9 noch deutlicher.

Abbildung 38: *Agogô-Pattern, samba de caboclo*  
 Gruppe *Sou da Raiz* (140 bpm) [CD Track 27]

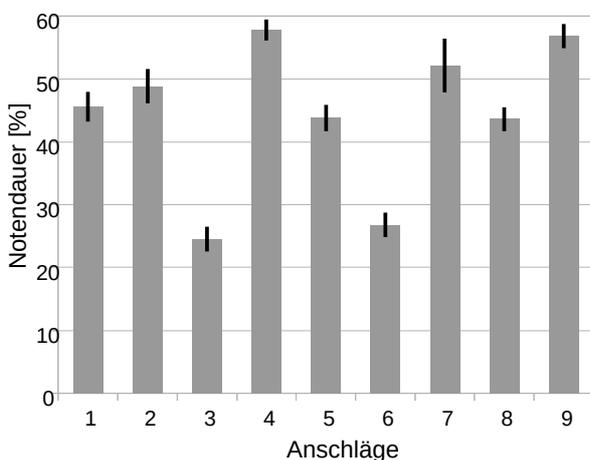


Abbildung 39: *Agogô-Pattern, samba de caboclo*,  
 Percussionsstudent (124 bpm) [CD Track 28]

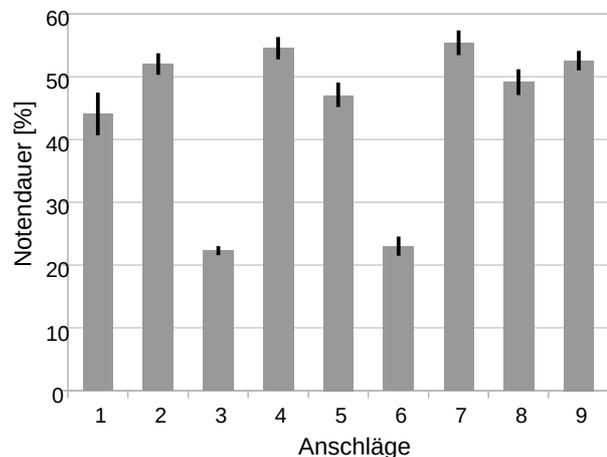


Abbildung 40: Timeline-Patterns samba de caboclo [CD Track 27, 28]



Für die in den Diagrammen repräsentierte unterschiedliche Ausprägung der Phrasierung spielen verschiedene Faktoren eine Rolle. Während der Percussionsstudent das Pattern auf nur einer Glocke realisierte, verwendete der *Sou da Raiz*-Spieler ein *agogô*-Glockenpaar (Abb. 40, Takt 1), welches eine Spieltechnik mit nicht nur vertikalen, sondern auch horizontalen Bewegungen erfordert, um zwischen den beiden Glocken hin und her zu wechseln. Weiterhin unterschied sich das Spieltempo um etwas mehr als 15 bpm. Ob der Percussionsstudent aufgrund seiner akademischen Ausbildung zu einer nivellierten Phrasierung neigt, ist schwer zu beurteilen; er phrasierte die auf dem *pandeiro* gespielten Sechzehntelnoten entgegen dieser Vorstellung stärker im Vergleich zum *Sou da Raiz*-Percussionisten (vgl. Diagramme 20 und 21, Seite 39).

Beim *timeline*-Pattern des *samba junina* zeigen sich in den untenstehenden Beispielen (Abb. 41, nächste Seite), unabhängig vom Spieltempo und vom Instrument und der damit einhergehenden Spielweise, gleiche Tendenzen bezüglich der Mikrorhythmik. Die Anschläge 1, 2 und 4 werden etwas verkürzt bzw. bleiben nahezu unverändert gegenüber einer äquidistanten Platzierung, die Anschläge 3 und 6, also die letzten Anschläge im Takt, werden etwas früher gespielt. Die Anschläge 2 und 5 liegen bei den Spielern der Gruppe *Voa Voa Maria* und den Percussionsstudenten sehr nahe an ihren Idealwerten von 75%. Das spricht in diesem Fall jedoch nicht zwingend für eine äquidistante Phrasierung, da ihre Werte eine Zeitspanne repräsentierten, welche die zwei nachfolgenden Sechzehntel der Elementarpulsation mit einschließen. Diese können von unterschiedlicher Dauer sein und in ihrer Summe dennoch 75% betragen.

Die Dauern der Anschläge 5 und 6 des *pandeiro*-Patterns (dunkelste Säule in Abb. 41) unterscheiden sich von den Dauern der *repique*-Anschläge, da das *pandeiro*-Pattern in seiner makrorhythmischen Struktur etwas anders aufgebaut ist (vgl. dazu Abb. 42). Der letzte Akzent des Patterns ist um eine Sechzehntelnote nach hinten verschoben, dadurch wird der Zeitraum nach Anschlag 5 vergrößert. Zudem wurden im Diagramm nur die akzentuierten Schläge des *pandeiro*-Patterns aufgenommen, um einen Vergleich zu den *repique*-Patterns zu ermöglichen. Und obwohl sich *repique* und *pandeiro* in ihrer Spieltechnik grundsätzlich unterscheiden – die *repique* wird beidhändig mit Stöcken

angeschlagen, das *pandeiro* wird mit nur einer Hand angeschlagen – werden ihre Patterns bis auf die Anschläge 5 und 6 rhythmisch nach ähnlichem Muster phrasiert.

Abbildung 41: Timeline-Patterns dreier Spieler, *samba junina* [Track 29, Spieler sind nacheinander zu hören]

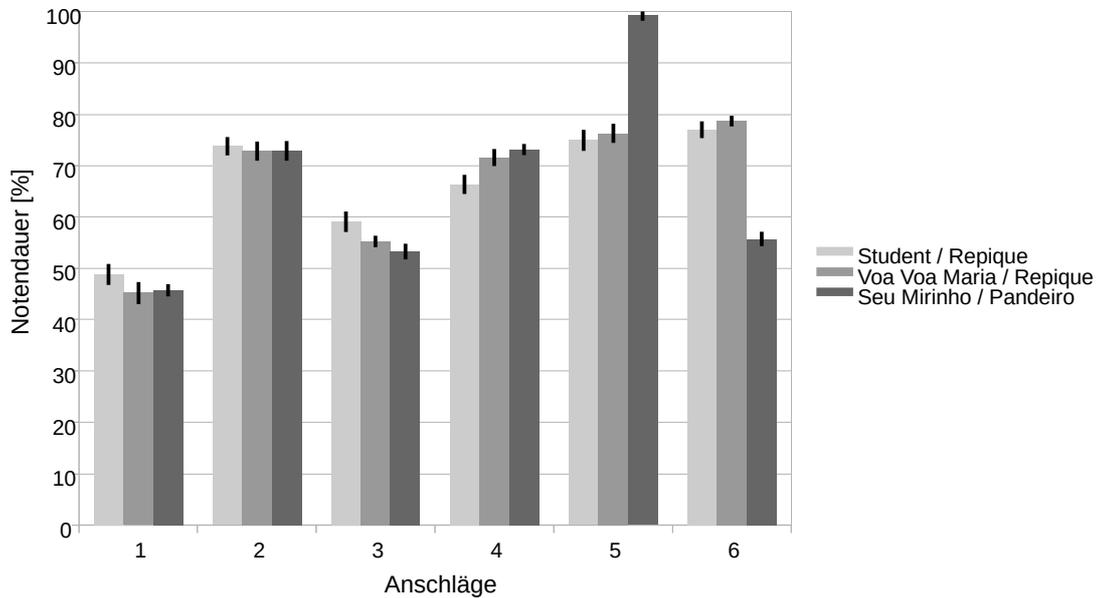


Abbildung 42: Varianten der *samba-junina-timeline*

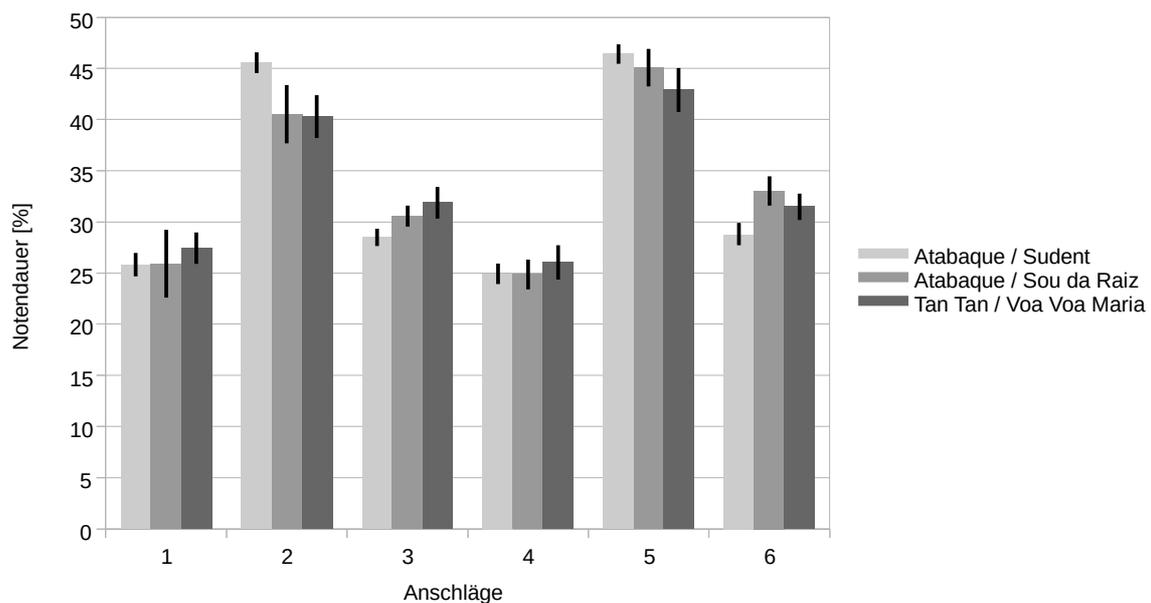
[Track 29, erste Variante ist von zwei unterschiedlichen Spielern zu hören]



### Offbeat-orientierte Patterns

Patterns, welche aus einer Sechzehntelnote, gefolgt von eine Achtelnote, und wiederum einer Sechzehntelnote bestehen, sind als konstituierende Elemente innerhalb brasilianischer Rhythmen in solistischen Passagen, aber auch in sequenzierter Form als ostinate Patterns häufig anzutreffen. Wie diese *offbeat*-orientierten Patterns mikro-rhythmisch phrasiert werden, zeigt Abbildung 43 (nächste Seite) anhand der *atabaque*-Stimmen von *Sou da Raiz* bzw. der *tan-tan*-Stimme von *Voa Voa Maria*.

Abbildung 43: 16tel-8el-16tel-Patterns dreier Percussionisten [CD Track 30, nur Student]



Die Anschläge 3 und 6 werden im Vergleich zur isochronen Phrasierung relativ früh gespielt, so dass sich die Achtelnoten in der Mitte des Patterns an den Positionen 2 und 3 verkürzen. Die Anschläge innerhalb eines *beats* verdichten sich somit nach vorn hin.

Diese Tendenz ist bei *Sou da Raiz* und *Voa Voa Maria* stark ausgeprägt und fällt zudem in beiden Hälften des Patterns unterschiedlich aus. In der ersten Hälfte, also auf dem bei *samba*-Rhythmen betonten *beat* (*tempo forte*), verkürzt sich die Achtelnote an Position 2 um fast 10%, in der zweiten Hälfte an Position 5 lediglich um 5% bzw. 7%. Bei dem Percussionsstudenten ist diese Tendenz weniger ausgeprägt.

Unterschiede werden höchstwahrscheinlich durch verschiedene dynamische und klangliche Ausformungen der Patterns bewirkt. Der Percussionsstudent akzentuiert die Anschläge 2 und 5, zudem spielt er auf einer kleinen *atabaque* (*lê*) nur eine Tonhöhe und erzeugt dadurch nicht nur eine klangliche Gleichförmigkeit des Patterns. Der *Sou da Raiz*-Spieler erzeugt durch die Kombination von *slaps* und offenen Anschlägen verschiedene Tonhöhen. Der Percussionist der Gruppe *Voa Voa Maria* spielt das Pattern wiederum auf einem gänzlich anders beschaffenen Instrument. Er schlägt die *tan-tan*-Trommel, welche in seinem Schoß liegt, sowohl auf dem Korpus als auch am Fell an. Die in Abbildung 43 erfassten Schläge spiegeln lediglich die Fell-Schläge wieder, welche aber durch die recht leisen Anschläge am Korpus ergänzt werden.

Ein weiteres *offbeat*-orientiertes *atabaque*-Pattern fällt zwischen den Percussionsstudenten und der Gruppe *Sou da Raiz* in seiner Grundstruktur recht unterschiedlich aus, obwohl es sich an der gleichen *timeline*-Figur orientiert. Die untenstehenden Beispiele

zeigen in Abbildung 44 das Pattern bei der Gruppe *Sou da Raiz* mit insgesamt zwölf Anschlägen, in Abbildung 45 spielt der Percussionsstudent das Pendant mit nur acht Anschlägen, da er auf die Markierung der vollen Zählzeiten verzichtet. Dies provoziert eine recht inkonstante Ausführung des Patterns, der Streufaktor fällt dadurch vergleichsweise hoch aus.

Ansonsten fällt die rhythmische Phrasierung der beiden Patterns bis auf eine Ausnahme recht ähnlich aus, wenn man gleiche Notenwerte aus beiden Patterns gegenüberstellt bzw. die vermehrten Anschläge im Pattern in Abbildung 44 entsprechend summiert. So liegen Anschlag 2 aus Abbildung 44 und Anschlag 1 aus Abbildung 45 bei circa 44%. Auch die Anschläge 5, 8 und 11 (Abb. 44) und die Anschläge 3, 5 und 7 (Abb. 45) haben ähnliche Werte. Die Summe der Anschläge 3 und 4 aus Abbildung 44 (dunkel markiert) beträgt 73,1%, Anschlag 2 in Abbildung 45 liegt bei dem ähnlichen Wert von 73,4%.

Abbildung 44: Atabaque-Pattern, Gruppe *Sou da Raiz*

[CD Track 31]

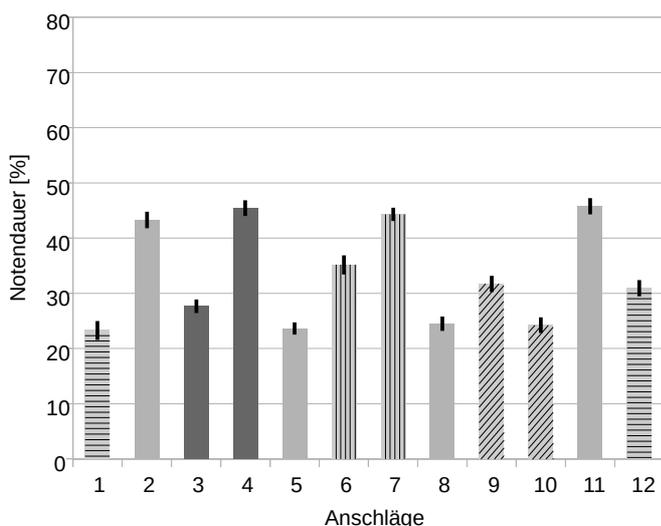


Abbildung 45: Atabaque-Pattern, Perc.-Student

[CD Track 32]

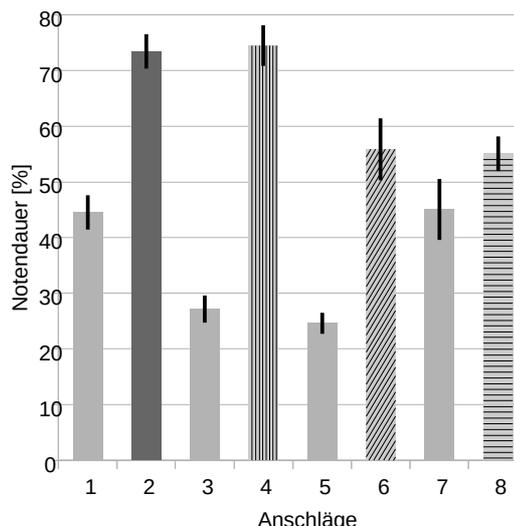


Abbildung 46: Offbeat-orientiertes atabaque-Pattern in zwei Varianten [CD Track 31, 32]



Beim Übergang des zweiten Taktes zum Neubeginn des Patterns fällt die Differenz zwischen der Summe der Anschläge 12 und 1 aus Abbildung 44 und Anschlag 8 aus Abbildung 45 mit 0,7% ebenfalls gering aus (horizontal schraffiert). Das Gleiche gilt für die Summe aus Anschlag 9 und 10 aus Abbildung 44 und Anschlag 6 aus Abbildung 45, dessen Werte sich um lediglich 0,1% unterscheiden (schräg schraffiert).

Vergleicht man jedoch die Summe der Anschläge 6 und 7 aus Abbildung 44 mit dem Wert des Anschlages 4 aus Abbildung 45 (Seite 50), so fällt eine recht starke Differenz von über 5% auf (vertikal schraffiert). Der Percussionsstudent phrasiert im ersten Takt das Pattern viel gleichmäßiger als sein Kollege bei *Sou da Raiz*. Eine Erklärung hierfür könnte darin liegen, dass die Kombination aus einer Achtelnote und zwei darauf folgenden Sechzehntelnoten, wie sie auch im *xequerê*-Pattern in Abbildung 32 (Seite 44) anzutreffen ist, eher in eine triolische Richtung phrasiert wird als eine Achtelpause und zwei Sechzehntelnoten. Da die Pause auf der Hauptzählzeit zwei den rhythmischen Fluss unterbricht, wird sie vom Spieler vermutlich stärker fokussiert. Dass im zweiten Takt des Patterns auch der Student zu einer triolischen Phrasierung tendiert, könnte daran liegen, dass die Anschläge 5 und 6 akzentuiert sind und als *slaps* auf der *atabaque*-Trommel ausgeführt werden. Akzentuierte Doppelschläge folgen in der Regel im Vergleich zu einer idealen Elementarpulsation relativ dicht aufeinander, wie schon bei der Analyse der solistischen Passagen (Seite 32) angedeutet wurde.

Die *atabaque* wird in vielen baianischen Percussionsgruppen durch eine *conga* oder *timbal*-Trommel ersetzt. Dies geschieht entweder aus pragmatischen Gründen, weil keine *atabaque* zu Verfügung steht (Gruppe *Voa Voa Maria*), oder weil der musikalische Kontext weltlich und nicht religiös ist. Manche Gruppen bevorzugen auch eine *conga*, weil diese meistens bessere klangliche Eigenschaften hat, gerade wenn es sich um ein industriell gefertigtes Markenprodukt handelt. Manche Percussionisten wollen auch ihren Status als professionelle Musiker durch die Verwendung moderner Instrumente von renommierten Herstellern unterstreichen. Durch entsprechende *postings* auf Facebook ist dies oft zu beobachten. Bei der Gruppe von Nielton Marinho aus Irará werden *congas* und *timbales* des US-amerikanischen Herstellers *Latin Percussion* (LP) verwendet. Abbildungen 47–48 (nächste Seite) zeigen die mikrorhythmischen Verhältnisse der *conga*-Patterns.

Die *offbeat*-orientierten Patterns der *samba*-Gruppe aus Irará sind auf mikrorhythmischer Ebene recht stark verformt. Das aus fünf Anschlägen bestehende *conga*-Pattern (Abb. 47, nächste Seite) greift strukturell das *bumbo*-Pattern auf, und genau wie bei diesem erklingt Anschlag 2 relativ früh und dauert 5% länger als eine isochrone Phrasierung. Die Anschläge 3–5 entsprechen auf mikrorhythmischer Ebene der typischen *samba*-Phrasierung mit der verkürzten zweiten Sechzehntelnote eines *beats*, welche durch die folgenden Sechzehntel wieder ausgeglichen wird.

Die ersten zwei Anschläge des *conga*-Patterns in Abbildung 47 gleichen in ihrer Phrasierung den vorangegangenen *atabaque*-Patterns der Gruppe *Sou da Raiz* und tendieren in eine triolische Richtung. Die Anschläge 3 und 4 erfolgen recht früh und bleiben dabei nahe an ihrer ideellen Länge von 50% bzw. 25%. Ausgleich schafft die letzte Achtelnote im Takt (Anschlag 5), welche um fast 9% ihre ideelle Länge übersteigt. Die Figur, bestehend aus einer Achtelnote, gefolgt von zwei Sechzehntelnoten, wird im zweiten Takt des Patterns zweimal ähnlich phrasiert, wobei die beiden Sechzehntelnoten beim zweiten Mal (Anschläge 10 und 11) dichter aufeinander folgen. In Abbildung 49 ist die mikrorhythmische Phrasierung schematisch innerhalb der Makrostruktur veranschaulicht.

Abbildung 47: *Conga*-Pattern mit *aguidavi*, Nielton Marinho aus *Irará* [CD Track 33]

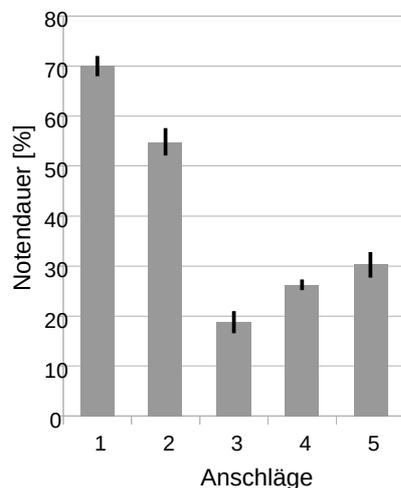


Abbildung 48: *Conga*-Pattern, Luiz Sales aus *Irará* [CD Track 34]

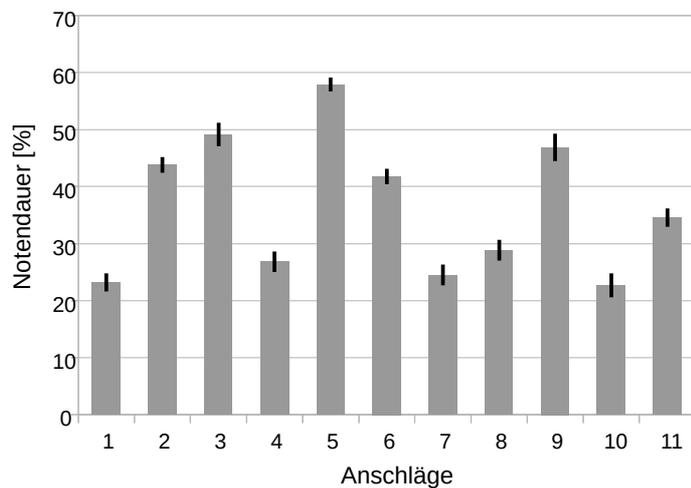


Abbildung 49: *Conga*-Pattern, *Samba* aus *Irará* [CD Track 33, 34]



## Elemente aus solistischen Passagen

Die folgende Analyse greift aus solistischen Passagen häufig auftretende rhythmische Elemente wie sequenzierte Sechzehntel- und Achtelgruppierungen sowie Achteltriolen heraus (vgl. Transkriptionen Seite 33 ff.). Da in den Soli naturgemäß das Spiel stark variiert wird, enthalten die Datenreihen der Diagramme maximal 6 Wiederholungen des

jeweiligen rhythmischen Elements, weswegen der Streufaktor hier meist niedriger ausfällt als bei den bisherigen Beispielen. Die unterstehenden Diagramme dienen zum Vergleich der mikrorhythmischen Verhältnisse im *atabaque*-Solospiel der Gruppe *Sou da Raiz* mit dem der Percussionsstudenten bzw. der Gruppe aus Irará.

Die zu Beginn dieses Kapitels dargestellte Phrasierung von Sechzehntelgruppierungen (Abb. 20–23, S. 39) findet sich auch im Solospiel wieder. In Abbildung 51 (nächste Seite) ist die deutliche Verkürzung der ersten und zweiten Sechzehntelnote der drei Percussionisten zu erkennen. Die lange Dauer des vierten Anschlags beim *Sou da Raiz*-Spieler erklärt sich durch die Makrostruktur des rhythmischen Elements. In dem aufgezeichneten Solo folgt auf vier hintereinander gespielte Sechzehntelnoten fast immer eine Sechzehntelpause. Daher verlängert sich der vierte Anschlag, denn seine Länge ist nur durch den nächsten tatsächlich gespielten Impuls messbar. Die extreme rhythmische Verformung lässt annehmen, dass die rhythmische Phrasierung von den Percussionisten bewusst als Gestaltungsmittel eingesetzt wird. Beim *Sou da Raiz*-Spieler verkürzt sich der zweite Anschlag fast auf eine Zweiunddreißigstelnote, dennoch entsteht dadurch, dass die Impulse graduell verlängert bzw. verkürzt werden, der Höreindruck von phrasierten Sechzehntelnoten. Wie erwähnt, stellt der *timbales*-Spieler aus Irará in seinem Solo auch stark und weniger stark phrasierte Vierergruppen aus Sechzehntelnoten gegenüber (Seite 36).

Bei Achtelketten werden die Anschläge auf den vollen Zählzeiten verkürzt, so dass sich die Länge gegenüber den Achtel-*offbeats* um bis zu 10% unterscheidet (Abbildung 50, nächste Seite). Der *Sou da Raiz*-Spieler verdichtet dort wie auch bei Sechzehntel-Doppelschlägen (Abbildung 53, nächste Seite) die Schläge stärker zum *beat* hin als der Student, der die Achtelnoten etwas nivellierter ausführt und die Doppelschläge nahezu isochron phrasiert.

Die Sechzehntel-*offbeats* in Abbildung 52 (nächste Seite) verlaufen ebenfalls adäquat zum anfangs aufgezeigten Muster der Elementarpulsation (Seite 39). Die Zeitspanne von Anschlag 1 und 3 bzw. Anschlag 2 und 4 überdauert jeweils eine lange und eine kurz phrasierte Sechzehntelnote, wobei das letzte Sechzehntel eines *beats* überdurchschnittlich lang gespielt wird, dies zeigt sich in der längeren Dauer des zweiten Sechzehntel-*offbeats*.

Abbildung 50: Soloelement 8tel, atabaque

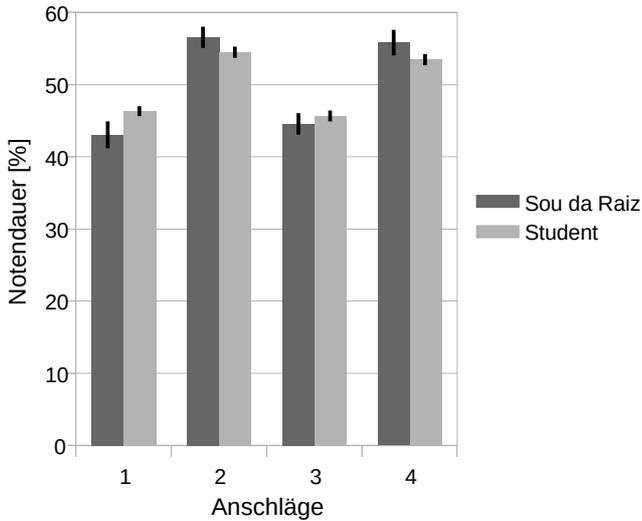


Abbildung 51: Soloelement 16tel, atabaque und timbales

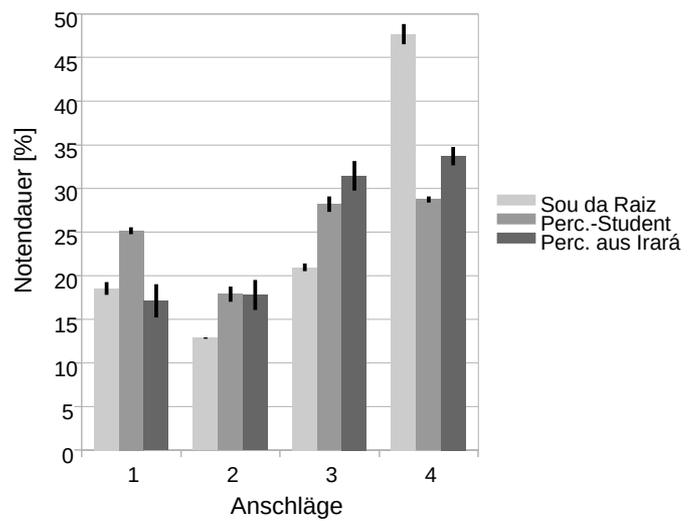


Abbildung 52: Soloelement 16tel-Doppelschläge, atabaque

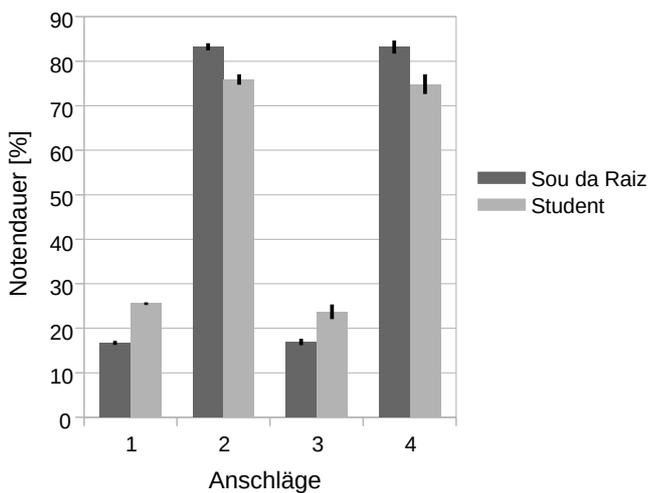
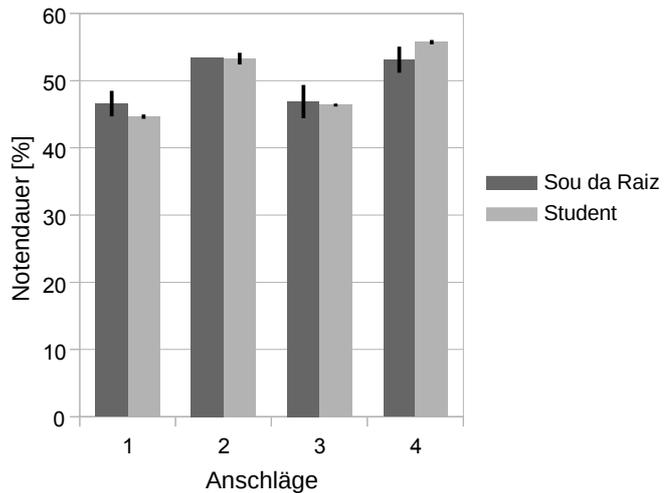


Abbildung 53: Soloelement, 16tel-offbeats, atabaque



Achteltriolen kamen nur im Solospiel der Studenten im Zusammenhang mit der *samba junina*-Stilistik vor. Eine eindeutige Korrelation mit einem mikrorhythmischen Muster anderer rhythmischer Elemente war nicht ersichtlich. Dies entspricht einer musikalischen Intention beim *timbal*-Solo. Gerade durch das Aufbrechen der Elementarpulsation mit möglichst eigenständig phrasierten Achteltriolen wird Spannung erzeugt und der Fokus auf den Solisten gelenkt. Bei einem *timbal*-solo fühlt man sich oftmals an ein *timbales*-Solo aus der kubanischen Musik erinnert. Der baiianische Percussionist Carlinhos Brown (Antônio Carlos Santos de Freitas, \*1962), der die *timbal* als Karnevals-Version einer *atabaque* mit seiner Gruppe *Timbalada* in Salvador etabliert hat, integriert viele Elemente aus kubanischer Rhythmik in seine Musik und lieh sich letztlich den Namen für die von ihm bekannt gemachte Trommel aus Kuba.

Beim *samba de caboclo* wird durch die triolische Phrasierung einer Sechzehntel-Achtel-Sechzehntel-Kombination ebenfalls Spannung erzeugt, und es entsteht zeitweise der Eindruck von durchgängig gespielten Achteltriolen. Jedoch nähern sich diese von der binären Seite her an und folgen tendenziell dem mikrorhythmischen Muster, in welchem das zweite Sechzehntel der Elementarpulsation verkürzt wird. Durch unterschiedliche Gestaltung der Achteltriolen beim *timbal*-Spiel – etwa der binären Aufteilung von Triolenachteln durch sich abwechselnde Anschlagsarten oder durch angefügte Vor- bzw. Doppelschläge – wird dieses mikrorhythmische Muster verlassen und führt zu einer eigenständigen mikrorhythmischen Verformung (Abb. 54, 55).

Abbildung 54: Soloelement Triolen 1, *timbal*

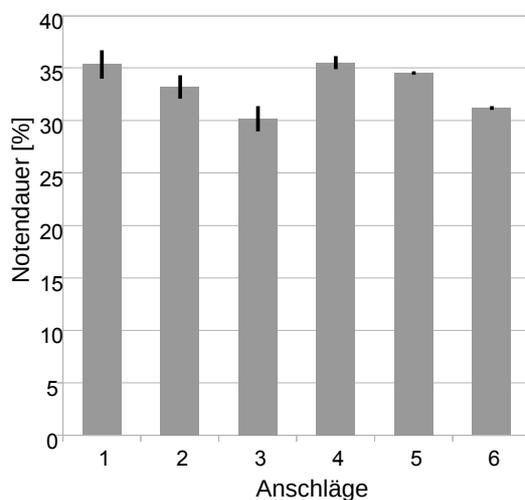
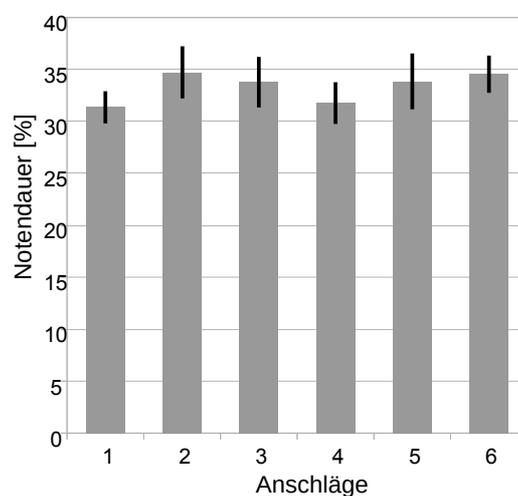


Abbildung 55: Soloelement Triolen 2, *timbal*



Der bewusste Einsatz von Achteltriolen, die nicht mehr nur als bloße Phrasierungsvariante sechzehntel-basierter Elemente erscheinen, deutet auf eine modernere Spielweise hin, welche in städtischen *samba*-Gruppen als stilbildendes Element durch unisono gespielte *convenções (breaks)* in die Performance integriert wird. Dadurch entstehen abwechslungsreiche Percussion-Arrangements, die im folgenden Kapitel vorgestellt werden.

## 1.2 Percussion in der Stadt

Der *samba* als „fröhliche Freizeitbeschäftigung“ innerhalb der Dorfgemeinschaft, wie er im vorherigen Kapitel von der *samba*-Tänzerin Joseane Souza da Rocha charakterisiert wurde, erfährt im verdichteten Leben einer Großstadt erhebliche Veränderungen. Die Entstehung des *samba* als Musikstil wird oft auf den Anfang des 20. Jahrhunderts datiert, in engem Zusammenhang gesehen mit dem Transfer ländlich geprägter Musiktraditionen in ein städtisches Umfeld, welches die Musik genauso wie die Menschen und ihre kulturellen und sozialen Eigenschaften veränderte. In Städten wie Salvador da Bahia als „Orte der Begegnung, der Inspiration, die über sich selbst hinausweisen“ (Horx, 2014), werden von der Percussion geprägte Musikstile wie *maracatu (baque virado)*, der aus Pernambuco stammt, oder *samba reggae*, welcher jamaikanische mit brasilianischen Rhythmen verbindet, kulturell geformt. *Samba reggae* wurde in den 80er Jahren von baianischen Percussionsgruppen entwickelt und von den *blocos afros* als weltweit verbindendes Element afrikanisch stämmiger Menschen proklamiert. Der hybride Musikstil ästhetisiert politische Intentionen der Afrobrasilianer, welche sich mit dem Problem der Klassenpolarisierung im städtischen Umfeld konfrontiert sehen. Percussionsgruppen profitieren von staatlicher Kulturförderung und agieren in Form eines Bildungsangebotes in sozialen Projekten für Straßenkinder, gleichzeitig sind sie Bestandteil des kommerzialisierten Karnevals. Die Funktionalisierung von Percussionsmusik verläuft fließend zwischen diesen verschiedenen Ebenen und erfolgt innerhalb des komplexen Regelwerks eines urbanen Umfeldes.

Die im Folgenden beschriebenen Gruppen konkretisieren Musik, welche nicht mehr ausschließlich für die familiäre Dorfgemeinschaft aufgeführt wird, sondern an ein unbekanntes Kollektiv gerichtet ist. Die Identifikation einer Gruppe mit ihrem Stadtteil spielt trotzdem, oder gerade deshalb, eine wichtige Rolle. Obgleich in Salvador Percussionsgruppen nicht innerhalb eines offiziellen Karnevals-Wettbewerbes auftreten, wie man es von den *samba*-Schulen in Rio de Janeiro her kennt, entsteht durch das Vorhandensein vieler unterschiedlicher Gruppen im gleichen Umfeld ein Konkurrenzdruck, der einerseits unter den Bedingungen eines kapitalistischen Wirtschaftssystems zu einer ungerechten Verteilung des öffentlichen Raumes in der Großstadt führt, andererseits aber die musikalische Ausdifferenzierung der brasilianischen Percussion stimuliert.

Die *Escola de Samba – Unidos de Itapuã* und die Percussionsgruppe des *Projeto Axé* sind Percussions-Gruppen für Jugendliche. Ihr Repertoire gründet sich auf traditionelle Karnevals-Rhythmen der 70er Jahre bzw. auf Rhythmen, wie sie von *blocos afros* wie *Ilê Aiyê* oder *Olodum*, die zu den in Salvador bekanntesten und weltweit konzertierenden Gruppen gehören, eingeführt wurden. Von ihnen konnten unter Anleitung von Prof. Dr. Jorge Sacramento, der Fachbereichsleiter für Percussion an der *UFBA* ist, einzelne Musiker in einer separaten Aufnahmesession aufgezeichnet werden.

Die Gruppe *Maracatu Santo Antônio* (benannt nach einem Stadtteil in Salvador) widmet sich einem Musikstil aus Pernambuco, der in Bahia sehr verbreitet und im urbanen Umfeld als *maracatu nação* oder auch *baque virado* bekannt ist. Die Gruppe *Botequim* initiiert ebenfalls im Stadtteil Santo Antônio regelmäßig *samba*-Runden (*rodas*), in welchen bekannte *samba*-Lieder, aber auch Eigenkompositionen der Gruppe gesungen, mit Percussionsinstrumenten sowie mit *cavaquinho*<sup>25</sup>, Querflöte und Gitarre begleitet werden.

In urbanen Zentren wie Salvador werden unzählige Formen des Musizierens mit Percussionsinstrumenten kultiviert. Mit Stilen wie *samba batucada*, *samba canção*, *samba reggae* und *maracatu* werden einige der zahlreichen Musikstile Bahias, in denen Percussionsinstrumente eine tragende Rolle spielen, im Folgenden beispielhaft aufgezeigt und analysiert.

### ***Escola de Samba – Unidos de Itapuã***

Die Gruppe *Escola de Samba – Unidos de Itapuã* begreift sich als *samba*-Schule und möchte an die Percussionsgruppen anknüpfen, welche vor der Entstehung der *blocos afros* mit ihrem moderneren *samba reggae*-Stil auf dem baianischen Karneval in den 70er Jahren anzutreffen waren. Und obwohl die Gruppe ähnliches rhythmisches Material verwendet wie aktuelle *samba-reggae*-Gruppen, so artikuliert sich das Traditionsbewusstsein nach Aussage der Gruppenmitglieder neben einigen traditionellen Spielweisen auch über das verwendete Instrumentarium, wie z. B. die *cuica* oder die *ganzá*, welche durch den *samba reggae* verdrängt wurden. Tatsächlich spielten diese Instrumente (zumindest bei der Aufnahmesession) jedoch nur eine untergeordnete Rolle.

---

<sup>25</sup> Das *cavaquinho* ist eine aus Portugal stammende kleine viersaitige Gitarre, die als Vorläuferin der hawaiianischen Ukulele gilt und deren Saiten meistens auf die Töne d', g', h' und d'' gestimmt werden. Populär wurde sie in Brasilien durch Waldir Azevedo (1923–1980) besonders im *choro*-Genre mit den Stück „*Brasileirinho*“ von 1947.

Abbildung 56: Gruppe Unidos de Itapua bei der Probe



Der Percussionist Raul Pitanga studierte an der *UFBA* sinfonische Percussion und ist einer der musikalischen Leiter der Gruppe. Er möchte innerhalb des Projekts pädagogische Arbeit mit Jugendlichen in seinem Heimatstadtteil Itapuã leisten und beschreibt seine Motivation dafür mit folgenden Worten:

„Ich bin glücklich, dass ich so eine Arbeit hier machen kann. Manchmal komme ich von einem Auftritt erst um drei Uhr nachts nach Hause und trotzdem bin ich am nächsten Morgen um neun Uhr hier. Ich bringe auch alle Instrumente selbst mit. Es bereitet mir Freude, ich mag es, zu unterrichten. Die Gruppenarbeit mit Percussion sozialisiert sehr. Jeder respektiert den Anderen. Manchmal lernt man Dinge, die einem in der Familie nicht beigebracht werden, auf der Straße. Man unterrichtet nicht nur Musikalisches, sondern auch andere Dinge wie Pünktlichkeit usw., darum geht es eben auch. Manche kommen hierher und denken, in der *samba*-Schule geht's um Karnevalsspaß und um Mulattinnen. Aber das ist nur die eine Seite. Klar, wenn wir es schaffen, ein größeres Projekt anzuschließen, wäre das super, aber ich bin mit dem, wie es jetzt ist, schon zufrieden.“  
(Interview mit Raul Pitanga, 14. 6. 2013)

Für die meist jugendlichen Percussionisten bietet die *Escola de Samba* eine Möglichkeit zur aktiven Teilnahme am Karneval oder an anderen festlichen Aktivitäten zu den zahlreichen Feiertagen und populären Festen in Bahia (ca. 24 im Jahr). Weiterhin erfährt

der Stadtteil durch Auftritte und Proben der Gruppe eine kulturelle Aufwertung, wie zwei bei der Probe anwesende Bewohner betonten: „Wir brauchen Leute hier in Itapuã, die Lust auf *samba* haben und wissen, wie man damit umgeht, die ihre Meinung beisteuern und mit uns zusammen arbeiten. Ich kann zwar nicht im Namen der Direktion sprechen, aber wir als Bewohner von Itapuã brauchen Kapazitäten, die sagen, wie man *samba* macht und einen schönen Karneval hinbekommt.“ (Interview mit Antônio Carlos Pedreira Costa, 14. 6. 2013)

„Ich befürworte jede Initiative, welche die Gemeinschaft zu kultureller Aktivität bringt. Ich denke, jede Art von kultureller Praxis ist wichtig, weil nur sie das Interesse der Jugend weckt, der Jugend, die wir so sehr brauchen. Wir müssen ihr eine Beschäftigung geben und sie professionell ausbilden.“ (Interview mit Reginaldo Raimundo Sousa, 14. 6. 2013)

### **Percussionsgruppe des *Projeto Axé***

*Das Projeto Axé* ist eine im Jahr 1990 gegründete regierungsunabhängige Hilfsorganisation (NGO) für Straßenkinder in Salvador da Bahia. Im Rahmen eines umfangreichen Resozialisierungsprogramms existieren unter anderem musikalische Bildungsinitiativen, zu welchen auch eine Percussionsgruppe gehört.

„Zu Beginn [des Projekts] gab es eine Zusammenarbeit mit [den bekannten Percussionsgruppen] *Ilê Aiyê*, *Olodum* und *Muzenza*. Die Frage nach der Kultur ist ausschlaggebend. Wenn der Straßenjunge etwas [aus unserem Bildungsprogramm] auswählt, geht er danach, was er mag, und oft bringt er schon Vorkenntnisse über Percussion mit.“ (Interview mit Helmut Schned, Projektleiter und Koordinator beim *Projeto Axé*, 29. 4. 2013)

Für den Co-Gründer des *Projeto Axé*, Marcus Antônio Cândido Carvalho, führt die Beschäftigung der meist afrobrasilianischen Straßenjungen mit baianischen Rhythmen innerhalb des Musikunterrichts zu einer „Wiederbegegnung mit ihrem kulturellen Erbe in der Art, dass sie dasselbige wieder wertschätzen können und erkennen, dass sie nicht nur Konsumenten, sondern auch Produzenten dieser Kultur sein können.“ (Interview mit Marcus Antônio Cândido Carvalho, 29. 4. 2013)

Abbildung 57: Percussionisten des Projeto Axé



Musikalisch orientiert sich die Percussionsgruppe an den genannten Vorbildern und ihren *samba reggae*-Rhythmen und probt regelmäßig, meist öffentlich auf der Straße, um auf diese Weise zu zeigen, „dass es einen Ausweg für Jungen gibt, die auf der Straße leben.“ (Interview mit Marcus Antônio Cândido Carvalho, 29. 4. 2013)

### **Grupo Carnavalesco Jorge Sacramento**

Prof. Dr. Jorge Sacramento leitet den Fachbereich für Percussion an der *Universidade Federal da Bahia (UFBA)*. Obwohl die Lehrpläne in diesem Bereich auf *percussão sinfônica* (Schlagwerk) ausgerichtet sind, bemüht sich Sacramento, auch regionale Rhythmen aus der Populärmusik in seinen Unterricht zu integrieren. Viele Studenten sind zudem in ihrer musikalischen Biografie von populären brasilianischen Rhythmen stark beeinflusst und von daher interessiert an Projekten, welche eine Verbindung zwischen klassischem Schlagwerk und baianischer Percussion herstellen. Unter diesem Vorzeichen steht das Projekt, welches Sacramento innerhalb des kulturellen Programms zum Karneval 2013 in der Altstadt Salvadors präsentierte. Neben Studenten seines

Fachbereichs nahmen auch Percussionisten aus bekannten Gruppen wie *Ilê Aiyê* und *Olodum* an den Proben teil, bei welchen Aufnahmen einiger populärer baianischer Rhythmen erstellt wurden.

Abbildung 58: Grupo Carnavalesco Jorge Sacramento bei der Probe



### ***Maracatu Santo Antônio***

Die Aufnahmesession mit der Gruppe *Maracatu Santo Antônio* fand am 26. 1. 2013 im gleichnamigen Stadtteil *Santo Antônio* im nördlichen Stadtzentrum Salvadors statt. Neben vier brasilianischen Percussionisten und einer Flötistin waren ein Kolumbianer, eine US-Amerikanerin, eine Dänin sowie der Leiter der Gruppe, Mauricio Muñoz, aus Chile anwesend. Das Repertoire beinhaltete rhythmische Improvisationen auf Basis typischer *maracatu*-Patterns sowie pernambucanische Volkslieder, wie *Tu Maracatu*, oder Stücke des brasilianischen Komponisten Lourenço da Fonseca Barbosa (1904–1997, Recife), welche Flötenmelodien und von allen Percussionisten gesungene oder gerufene Texte enthielten.

Abbildung 59: Gruppe Maracatu Santo Antônio



Die Gruppe *Maracatu Santo Antônio* bildete sich im Anschluss an einen Percussion-Workshop der *Fundação Cultural Estado da Bahia (FUNCEB)*, staatliche Kultureinrichtung) unter Anleitung des argentinischen Percussionisten Ramiro Gonzalo, eines Cousins des in Salvador für das *berimbau*-Spiel bekannten Percussionisten Ramiro Musotto. Die Gruppe integriert Laien und professionelle Musiker, die sich in ihrer Freizeit künstlerisch ausdrücken wollen.

„Wir haben hier alle Farben und Nationalitäten. Der eine ist Schlagzeuger, der andere ist Percussionist, spielt Flöte oder tanzt, aber alle haben immer eine Verbindung zur Kunst.“ (Interview mit Mauricio Muñoz, Leiter der Gruppe, 26. 1. 2013)

Der sinnlich-physische Aspekt, welcher beim Spielen der *alfaias* und der *xequerê* durch mimetische Spielbewegungen betont wird, ist für zwei Percussionistinnen die hauptsächliche Motivation zur Teilnahme in der Gruppe: „Man gerät in Ekstase, wenn man spielt. Ich mag die tiefen Frequenzen der Trommeln, also bat ich darum, mitmachen zu dürfen.“ (Interview mit Annette Irene, 26. 1. 2013)

„Es kam erst die Idee auf, Flöte zu spielen, aber ich wollte eigentlich immer Trommel spielen. So begann ich mit Mauricio Percussionsinstrumente zu üben, die Rhythmen mehr zu verstehen, die Musik zu fühlen. Ich habe eine eher akademische Ausbildung, in der man mehr in die Noten schaut, als die Musik wirklich zu fühlen. Und beim *maracatu* begann ich die Musik mehr zu fühlen. Das ist charakteristisch für die populäre Kultur, man

fühlt sich mehr inmitten von dem, was man macht, weil es deine eigene Sache ist. Ich spielte in der *filarmônica*, die auch populär ist, aber es ist eine mehr gelehrte [*erudita*] Sache.“ (Interview mit Marivone Santana, 26. 1. 2013)

Des Weiteren möchten die Percussionisten mit ihrer Musik zur Verbesserung der sozialen Verhältnisse in Salvador beitragen: „Musik an sich hat eine große Macht, das Individuum zu verändern. Je nachdem in welcher Form sie an jemanden herangetragen wird, hat sie die Macht, glücklich oder traurig zu machen, oder es zu revolutionieren. Über Rhythmen, Gesänge und Gedichte kann sie den Charakter einer Person an jedem Ort der Welt verändern. Es kann Krieg oder Frieden geben. Also ich glaube an die Musik als eine Form der nicht nur sozialen, sondern auch psychologischen Inklusion.“ (Interview mit Daniel Cabrito Marques aus Euclides da Cunha, 26. 1. 2013)

Marques spielt hier auf eine Zusammenarbeit der Gruppe *Maracatu Santo Antônio* mit dem Projekt *Universidade da Reconstrução Ancestral Amorosa (UNIRAAM)* an. Das Projekt wurde von dem Geografie-Professor Jorge Conceição, der von 1982 bis 1994 an der katholischen Universität in Salvador (*UCSAL*) unterrichtete, ins Leben gerufen und möchte durch eine „kritische Umerziehung“ Kinder aus sozial prekären Verhältnissen vor rassistischen oder sonstigen gewaltsamen Übergriffen schützen. Angewandt werden hierbei „natürliche Elemente, welche einen Gegensatz zu den Prinzipien der sozialen Ungleichheit bilden und zur ökologischen materiellen bzw. umweltbedingten Nachhaltigkeit beitragen.“ (uniraam.blogspot.de, Abruf im Oktober 2015)

Natürliche Elemente werden beispielsweise in Form der *boiada multicolor* (bunte Rinderherde) dargestellt. Als Rinder verkleidete Kinder werden bei Straßenumzügen dabei von der Gruppe *Maracatu Santo Antônio* begleitet. Weiterhin werden Trommel-Workshops erteilt. Die Lehre oder Weitergabe musikalischer Inhalte sei nach Aussage Marques' auch für den Erhalt der traditionellen populären Volkskultur wichtig. Aufgrund anderweitiger Orientierung in der Freizeit oder das Fehlen derselbigen aufgrund beruflicher Aktivitäten findet das Spielen von traditionellen Instrumenten bei Jugendlichen aktuell wenig Anklang: „Ich komme aus der Stadt Euclides da Cunha [...]”<sup>26</sup> und habe die kulturellen Volksfeste wie *terno de reis*, die *reizados*, die Tänze der Einheimischen in Aimbé und Sacará und all die Dinge im Umfeld des *candomblé* oft miterlebt. Durch den [technischen] Fortschritt folgen die Kinder nicht mehr dem Beruf des Vaters und ziehen weg [...]. Es gibt dort heutzutage

---

<sup>26</sup> Die Zitate aus den Interviews wurden von mir an den Stellen gekürzt, welche zum Verstehen musikalischer Sachverhalte nicht unbedingt relevant waren, wie etwa hier die Angabe der geografischen Lage der Stadt Euclides da Cunha, die im Jahr 1933 nach dem gleichnamigen Autor des Romans „*Os Sertões*“ von 1902 (vgl. Kapitel 2.1) benannt wurde.

schon kaum mehr Flötenspieler wie früher. Die *rabequeiros* [folkloristische Geigenspieler] aus meiner Stadt sterben aus. Und so machen wir Workshops, um der neuen Generation einen Zugang zur ursprünglichen Musik [...] zu ermöglichen.“ (Interview mit Daniel Cabrito Marques, 26. 1. 2013)

Daniel Marques beschreibt den Maracatu als „*candomblé*-Zeremonie auf der Straße“ und bezieht sich dabei auf die Profanierung von *candomblé*-Rhythmen in Recife, die ab dem 19. Jahrhundert zunehmend nicht mehr nur im intimen Rahmen des *terreiros* (Kultstätte im *candomblé*), sondern auch innerhalb einer Umzugsparade im Karneval praktiziert wurden. Insofern sind sowohl der *maracatu* als auch der *samba de roda* (und die daraus abgeleiteten *afoxé*-Karnevalsgruppen) aus dem *candomblé* hervorgegangen, jedoch haben unterschiedliche Ethnien an verschiedenen Orten in Brasilien (Pernambuco, Bahia) vielfältige Rhythmen kreiert; *maracatu* hat einen völlig anderen Groove-Charakter als *samba*.

### **Grupo Botequim**

*Botequim* steht im Portugiesischen für eine Bar (oder Kneipe), in deren Umgebung der *samba* der im Jahr 2006 entstandenen *Grupo* (=Gruppe) *Botequim* mitunter erklingt. Die Haltung der Musiker der *Grupo Botequim* ist gleichzeitig reaktionär und modern. Ihre CD widmen sie „den *samba*-Spielern der vergangenen Generationen für das Vermächtnis an Poesie und den hinterlassenen Gefühlen, sowie den *samba*-Spielern der Gegenwart und der Zukunft, damit sie den Ruf des *samba* als großartigste Übersetzung der brasilianischen Kultur, aufrecht erhalten“. (Aus dem CD-Booklet der Eigenproduktion der *Grupo Botequim*.<sup>27</sup>)

Die *Grupo Botequim* thematisiert den *samba* als urbanen Musikstil, dessen Entstehung Anfang des 20. Jahrhunderts geografisch der Stadt Rio de Janeiro zugeordnet wird, obwohl es hierüber immer wieder Auseinandersetzungen gibt. Dies erscheint der Gruppe jedoch unnötig: „Diese alte Diskussion darüber, ob der *samba* in Bahia oder in Rio de Janeiro geboren wurde... Wir sehen es so, dass der *samba* in Brasilien geboren wurde. Aber Bahia hatte dabei eine wichtige Funktion. [...] Als diese ganze Bewegung in Rio anfang, mit der ersten *samba*-Aufnahme, in all das waren Baianos und Baianas involviert.

---

<sup>27</sup> Der Verkauf der CD untersteht keinem Musiklabel. Im Booklet oder auf der CD ist kein Produktionsjahr vermerkt, womit dieses nur ungefähr zwischen 2006 (Gründung der Gruppe) und 2013 angenommen werden kann.

Im Haus der Tante Ciata, diese baianische Mutter. Also Bahia war wichtig für den *samba*. Ich lebe zwanzig Jahre hier, ich bin kein Baiano, aber ich zähle mich dazu.“ (Interview mit Pedrão, Leiter der Gruppe, 31. 3. 2013)

Abbildung 60: Gruppe Botequim



Im Text der Eigenkomposition *Samba no Terreiro* der Gruppe werden die in Brasilien populären Schlüsselfiguren des urbanen *samba*-Genre angeführt, indem eine idealisierte nächtliche *samba*-Session im Hause der Tante *Ciata* beschrieben wird, bei welcher der *sambista* und *pandeiro*-Spieler João da Baiana (1887–1974), der Flötist Pixinguinha (1897–1973), der für sein *caixa*-Spiel bekannte *sambista* Henrique Foréis Domingues alias Almirante (1908–1980) anwesend sind. Als weitere Vorbilder der Gruppe werden der Sänger und Gitarren- bzw. Bandolinspieler Noel de Medeiros Rosa (1910–1937), der *cavaquinho*-Spieler Nelson Cavaquinho (1911–1986) und der *sambista* Angenor de Oliveira alias Cartola (1908–1980) genannt.

Die Abschaffung der Sklaverei im Jahr 1888 führte im Zusammenspiel mit der Ende des 19. Jahrhunderts verstärkt eintretenden Industrialisierung Brasiliens dazu, dass durch die extreme Zuwanderung ehemaliger Sklaven, welche nicht mehr für die Agrarwirtschaft arbeiten wollten, sich die sozialen Gegensätze in den Städten verschärften. Genau deswegen wurden jedoch „beste Voraussetzungen für die Entstehung der städtischen populären Musik geschaffen“. (Schreiner, 1985) Die baianischen Emigranten verarbeiteten ihre soziale Notlage in kulturellen bzw. religiösen Zentren, Häusern, in welchen *candomblé*-Gottesdienste, private Feiern und Musikveranstaltungen stattfanden und welche für die Nachwelt durch ihre meist weiblichen Gastgeber (*tias*, Tanten) populär wurden (vgl. Kapitel 2.1).

Die Musiker der *Grupo Botequim* wollen musikalische Traditionen der *samba*-Musik von den oben genannten Protagonisten aufrechterhalten und beziehen sich zudem auf noch lebende *sambistas*, wie beispielsweise Paulo César Batista de Faria alias Paulinho da Viola (\*1942), welcher auf einem Foto im CD-Booklet zusammen mit Pedrão als musikalischer Leiter der *Grupo Botequim* erscheint. Das moderne Moment der *Grupo Botequim* liegt bei ihren Liedtexten, welche in spielerisch-ironisierender Weise Bezüge zu aktuellen Themen herstellen, wie beispielsweise das Lied *Amor Digital* (Digitale Liebe).

„Wir leben heute in einer Zeit, in der man immer versucht, etwas Neumodisches zu erfinden. Ich nehme einen *samba* her und verbinde ihn mit anderen Rhythmen, um etwas Neues zu verkaufen, um die Kulturindustrie, den Konsum zu bedienen. Damit sind wir nicht einverstanden. Die Erneuerung des *sambas* äußert sich darin, dass man neue Themen anspricht, wie beispielsweise in diesem neulich entstandenen Lied *Amor Digital*, welches aber im Gewand des traditionellen *samba* erscheint, in der Art, wie es gespielt wird. Also meiner Meinung nach ist es wichtig, neue Sachen machen, ohne aber die Referenz zu verlieren, soll heißen, dass wir uns zwischen der Tradition und der Modernität bewegen.“ (Interview mit Pedrão, Leiter der Gruppe, 31. 3. 2013)

Die Gruppe veranstaltet auf öffentlichen Plätzen oder in Bars stattfindende, eintrittsfreie *samba*-Sessions, sie tritt aber auch in Konzertsälen auf. Beide Auftrittsvarianten sind der Gruppe wichtig, da einerseits der *samba* als partizipative Musikveranstaltung für alle sozialen Gesellschaftsschichten offen stehen sollte, andererseits besteht auch der professionelle Anspruch der Musiker, für ihre als kulturell wertvoll erachtete und musikalisch anspruchsvolle Arbeit materiell entlohnt zu werden. Des Weiteren haben *samba*-Aufführungen in renommierten Etablissements und auch deren Übertragung durch Medienanstalten den Effekt, dass die *samba*-Musik viele Menschen überhaupt erst erreicht und ihr kultureller Wert in das Bewusstsein der Gesellschaft eindringen kann.

„Heutzutage verliert sich hier in Salvador diese Initiative für öffentliche [und kostenlose] *samba*-Veranstaltungen ein bisschen. Alle wollen eine *samba*-Gruppe gründen, um auf die Konzertbühne zu klettern. Wir zeigen, dass es nicht so sein muss. Wir spielen im *samba*-Kreis zur eigenen Befriedigung, um uns zu treffen, weil der *samba*-Kreis eine Schule ist, man lernt viel [von den Mitspielern]. Dort lernt man eine [harmonische] Bewegung, einen Akkord, den ein anderer spielt. Es kommt ein erfahrener *sambista* vorbei, [...] wie Meister Reginaldo oder Coutinho, [...] der ein großer Gitarrist aus Itapuã ist. [...] Das ist die Form, wie wir die Tradition lernend aufrecht erhalten. Wir zeigen aber auch auf der Bühne, dass es sie gibt!“ (Interview mit Roberto Ribeiro, *cavaquinho*-Spieler, 31. 3. 2013)

Die *samba*-Rhythmen der Gruppe *Botequim* werden in einem kleinen Ensemble von ca. vier bis zehn Musikern produziert. Es geht nicht wie bei den oben beschriebenen Gruppen darum, eine Trommel-Performance mit Umzugscharakter darzubieten, sondern vielmehr um das Singen und Spielen von *samba*-Liedern im kleineren Kreis. Das monatliche Treffen der Gruppe auf der *Praça Santo Antônio* im Norden des Stadtzentrums Salvadors wurde im Jahr 2012 jedoch zunehmend von einem immer größeren Publikum wahrgenommen. Die Musiker, welche um einen Tisch herum saßen und spielten (Abb. 60, Seite 65), zogen im letzten Drittel des Jahres bereits mehr als zweitausend Menschen an. Obwohl der *samba*-Kreis das Zentrum der informellen Veranstaltung bildete, kamen viele nicht unbedingt wegen der Musik von *Botequim*, die trotz Verstärkeranlage ohnehin nur in den ersten Reihen um den Tisch herum hörbar war. Autobesitzer, die ihre Fahrzeuge am Rande des Platzes parkten, ergänzten und störten letztlich durch das Abspielen von kommerzieller *pagode*- , *axé*-, *arrocha*- oder *funk*-Musik (*funk carioca*) über eingebaute leistungsfähige Lautsprecheranlagen das musikalische Programm der Gruppe *Botequim*. Diese ging im Jahr 2013 dazu über (entgegen ihrer oben angesprochenen Intention), den *samba*-Kreis in geschlossenen Veranstaltungsräumen in der Nähe der *Praça Santo Antônio* gegen einen kleinen Eintrittspreis fortzuführen.

Diese Entwicklung exemplifiziert das gesellschaftliche Spannungsfeld, in dem sich die Gruppe während ihrer öffentlichen *rodas* befindet. Die *samba*-Musik, welche ehemals von den unteren Gesellschaftsschichten produziert wurde, steigt nach oben auf und wird zunehmend von Mittelschichtlern und einem studentischen Publikum konsumiert und produziert, während das tendenziell bildungsferne Favela-Publikum mit *pagode baiano* (*funk*, *hip hop* u.a.) längst eine eigene Populärmusikkultur nachreicht.

Die Musiker von *Botequim* betonen zwar den partizipativen Charakter ihrer Auftritte, jedoch ist es bei Weitem nicht so, dass jeder einfach „irgendwie“ mitmachen kann. Die musikalischen Strukturen sind komplex, als Gitarrist oder *cavaquinho*-Spieler muss man mit typischen Vierklangs-Verbindungen vertraut sein, als Percussionist sollte man Songstrukturen kennen, und die leiseren Saiteninstrumente nicht zuletzt in dynamischer Hinsicht zu begleiten wissen. Willkommen im *samba*-Kreis sind Musiker, welche mit der traditionellen *samba*-Kultur vertraut sind, die Melodien, Akkorde, Rhythmen und die Texte kennen oder sogar selbst welche schreiben.

## 1.2.1 Makrostruktur der Rhythmen

Ein grundlegender Unterschied zur Musik der in diesem Kapitel zusammengefassten Gruppen (die Gruppe *Botequim* ausgenommen<sup>28</sup>) gegenüber den bisher besprochenen Gruppen besteht darin, dass weitaus mehr unterschiedliche rhythmische Patterns nacheinander innerhalb einer Performance von mehreren Percussionisten unisono gespielt werden. In vorausgehenden Proben wird der Wechsel dieser Patterns auf Zuruf oder durch Signale eines Bandleaders, welchem die Percussionisten meist in Reihen gegenüber stehen, abgesprochen. Die Gruppen, welche in Salvador auf der Straße *samba reggae* spielen, sind größer als eine *samba de roda*-Gruppe und zählen oft mehr als vierzig Spieler, die auf aus Metall oder Aluminium hergestellten und mit Plastikfellen bespannten *caixa*-, *repique*- und *surdo*-Trommeln spielen. Trotz makrostruktureller Ähnlichkeiten zum *samba de roda* kann man beim *samba reggae* von einem gänzlich anderen *samba*-Genre sprechen.

*Maracatu*, der eigentlich aus Pernambuco stammt, jedoch inzwischen weltweit verbreitet ist, integriert neben *caixa*-Trommeln, *xequerês*, *ganzás* (Schüttelinstrumente) und *gonguê*-Glocken hölzerne *alfaia*-Basstrommeln, welche mit tieffrequenten Rhythmusvariationen die Percussionsarrangements dominieren. *Maracatu* wird in Brasilien als eigener Stil angesehen. Dies erscheint insofern schlüssig, als die Variation der Patterns durch die Basstrommeln geschieht, während beim *samba reggae* die obertonreichen *repiques* bzw. *caixas* diese Aufgabe übernehmen. Dem *maracatu* liegt eine konstante *timeline* zugrunde, welche traditionell auf einer *gonguê*- oder *agogô*-Glocke durchgängig in Reinform gespielt wird; beim *samba reggae* fehlt eine derartige konstante Orientierung. Die *timeline* wird vielmehr durch Akzentuierungen innerhalb der *caixa*- und *repique*-Patterns in die Elementarpulsation integriert, wodurch sich diese beiden Ebenen vereinen. Dass dies Auswirkungen auf den Groove in mikrorhythmischer Hinsicht hat, wird noch im entsprechenden Abschnitt konkretisiert werden; es sei nur an dieser Stelle schon angemerkt, dass für den jeweiligen Percussionist beim Spielen von *timeline*-Figuren leise Zwischenschläge rhythmisch insofern stützend wirken, als Zwischenräume ausgefüllt werden und dadurch Akzente, sprich die *timeline*-Figur, besser kongruent mit der Elementarpulsation gespielt werden können, befinden sie sich doch in *einem* Pattern. Die

---

<sup>28</sup> Die Gruppe *Botequim* wurde (nachträglich) in dieses Kapitel integriert, da auch sie eine Gruppe aus dem städtischen Kontext bildet. Jedoch ist die Musik von *Botequim* tendenziell für einen intimeren Aufführungskontext ausgelegt, zudem ist sie weniger auf die Percussion zentriert. Somit lässt sie sich nur bedingt mit den Gruppen *Unidos de Itapuã*, *Projeto Axé*, *Maracatu Santo Antônio* oder der Gruppe *G.C.* vergleichen.

Folge ist ein anderes *Groove-feeling*. Ob man beim *samba reggae* überhaupt von einer *timeline*-Figur im herkömmlichen Sinne, als rhythmisches Bezugs-Pattern für alle anderen Instrumente, sprechen kann, ist ohnehin zweifelhaft, denn innerhalb der Performance wechseln bei den hier beschriebenen Gruppen die Akzentuierungen relativ häufig, um abwechslungsreiche Grooves darzubieten. Dies geschieht zudem auch in unterschiedlichen Tempi, die durch vorheriges Einstudieren von der gesamten Gruppe übergangslos geändert werden können.

### **Samba der 70er Jahre, *samba reggae***

Die Partitur in Abbildung 61 (nächste Seite) zeigt die von der Gruppe *Unidos de Itapuã* gespielten Rhythmen sowie typische *convenções (breaks)*, wie sie von den Percussionsstudenten im vorherigen Kapitel schon angedeutet wurden. Obwohl die Gruppe intendiert, traditionelle *samba*-Gruppen aus den 70er Jahren zu imitieren, sind dennoch hier anhand der *surdo*-Stimmen modernere Elemente erkennbar: Zwei Spieler teilen sich die Markierung der vollen Zählzeiten auf. Traditionellere Elemente artikulieren sich bei der Gruppe *Unidos de Itapuã* dadurch, dass der dritte *surdo*-Spieler mit einer recht hoch gestimmten *surdo*-Basstrommel eigenständige synkopierte *offbeat*-orientierte Patterns spielt. Dies ist bei moderneren *samba reggae*-Gruppen in dieser Art nicht anzutreffen, dort werden die drei *surdo*-Stimmen zu einem linearen Pattern kombiniert. Auch die *repique* spielt hier ein traditionelleres Pattern, das sich durch mit der rechten Hand ausgeführte Prallschläge auszeichnet. Die linke Hand ergänzt das vierte Sechzehntel der Elementarpulsation, durch die relative Nähe der Prallschläge wird es sehr früh an diese angeschlossen und zudem etwas akzentuiert, die Folge ist ein ständiges Vorwärts-*feeling* des Grooves (Abb. 61, Takt 8, nächste Seite). Die rhythmische Phrasierung aller Instrumente tendiert stark in eine triolische Richtung und wird zusätzlich durch die besonders von der *surdo 3* häufig gespielten Achteltriolen verstärkt (Takt 13), so dass mitunter der Höreindruck eines 6/8-Taktes entsteht.

Abbildung 61: Percussion-Arrangement, Gruppe Unidos de Itapuã (Ausschnitt), [CD Track 35, gekürzt]

Das mit Prallschlägen gespielte *repique*-Pattern ist im *samba reggae* nicht mehr anzutreffen. Dort werden die *repique*-Patterns mit Einzelschlägen realisiert und enthalten viele unterschiedliche Akzentmuster, wie es in folgender Transkription (Abb. 62, nächste Seite) von dem Percussionsarrangement der Gruppe des *Projeto Axé* zu sehen ist.

Die Akzentmuster der *repique*-Trommeln sind kennzeichnend für längere Groove-Strecken mit ostinaten Patterns, welche mit kürzeren Übergangsrhythmen (*convenções*, *breaks*) kombiniert werden. Sie beinhalten das geklatschte *palmas*-Pattern aus dem *samba de roda* (Abb. 62, Takt 5, nächste Seite, Wiederholungen nicht mitgezählt) sowie eine *3/2-clave*-Figur aus der kubanischen *salsa*-Musik (Takt 19). Auffällig ist, dass das *caixa*-Pattern im gesamten Arrangement wenig variiert wird und meistens das dritte Sechzehntel eines *beats* akzentuiert, um das typische *reggae-feeling* aufrecht zu erhalten. Auch bei den *breaks* weicht die *caixa*-Stimme meist nicht ab, markiert die Elementarpulsation und erleichtert so die Einhaltung der Pausenlängen. Die rhythmischen Variationen in den *breaks* haben in der Regel keinen stringenten Bezug zu einer bestimmten *clave*-Figur, vielmehr wird in ihnen ein *call-and-response*-Effekt zwischen den dunklen *surdo*-Stimmen und den hochfrequenten *repique*-Stimmen erzielt (Abb. 62, Takte 3–4, 32–33, nächste Seite).

Die plötzlichen Tempo- und Groove-Wechsel, welche von Gruppen wie *Unidos de Itapuã* oder der Gruppe *Projeto Axé* vollzogen werden, zeugen von einer regelmäßigen Probearbeit, die verstärkt vor dem Karneval stattfindet. In Takt 36 (Abb. 62, nächste Seite) findet sowohl ein Tempowechsel als auch ein Wechsel der Elementarpulsation von vier auf

drei Pulse pro *beat* statt. Die nun ungerade Aufteilung der einzelnen *beats* lehnt sich an die in Brasilien als *barravento*, *vassi* oder *ritmo de candomblé* bezeichneten Rhythmen an, welche traditionell auf *atabaque*-Trommeln im Kontext des *candomblé* gespielt werden. Der schnelle 6/8-Rhythmus wird bei der Gruppe *Projeto Axé* aufgrund seines hohen Tempos als Höhepunktbildender Abschluss der Performance verwendet.

Abbildung 62: Percussion-Arrangement, Gruppe *Projeto Axé* (Ausschnitt), [CD Track 36]

The image displays a musical score for a percussion arrangement in 2/4 time. It features six staves: Caixa, Repique 1, Repique 2, Surdo 1, Surdo 2, and Surdo 3. The score is divided into three main sections. The first section starts at measure 13 and ends at measure 31, with a tempo of 126bpm. It includes repeated patterns marked with '3x', '24x', and '3x'. The second section starts at measure 37 and ends at measure 54, with a tempo of 97 bpm. It includes repeated patterns marked with '7x', '3x', and '31x'. The third section starts at measure 57 and ends at measure 64, with a tempo of 125 bis 145bpm. It includes repeated patterns marked with '47x' and '3x'. The score uses various rhythmic notations, including eighth notes, sixteenth notes, and triplets.

Die *Grupo Carnavalesco Jorge Sacramento* (im Folgenden als *G.C.* abgekürzt) wurde bei den Aufnahmen gebeten, einen traditionellen *samba*-Rhythmus zu spielen. Und obwohl der Gruppe unter dieser Aufgabenstellung sowohl musikalisch als auch innerhalb der Kommunikation während der Session anzumerken war, dass ein gemeinsamer Konsens nur oberflächlich herrschte, war das musikalische Resultat aufschlussreich, weil die allesamt recht erfahrenden Percussionisten ihre Assoziation zu einer traditionellen Spielweise spielerisch darlegten. In der Transkription (Abb. 63, nächste Seite) unterscheiden sich vor allem die *repique*-Stimmen durch Details wie kurze Prallschläge und

verschiedene Anschlagpunkte auf den Trommelfellen, wodurch die Klangfarbe der Trommelschläge variiert wird. Die *repique*-Spieler spielten zudem, angelehnt an das Spiel auf einer *atabaque* im *candomblé*, jeweils mit einer Hand und einem Stock auf den Instrumenten, der Klang der Trommeln wurde dadurch zusätzlich nuanciert. Die zweite Sechzehntelnote, vor allem die des ersten *beats* eines Taktes, wird gemeinhin akzentuiert, eine eindeutige *timeline*-Figur ist jedoch nicht auszumachen.

Die Gruppe G.C. benutzte ein *surdo*-Set (*bolachão*), an dem ein Percussionist drei *surdo*-Trommeln unterschiedlicher Tonhöhe gleichzeitig spielte. Diese Instrumente, die keine Trommelkorpora besitzen, wurden für *axé*-Bands konstruiert, um die drei *surdo*-Stimmen des *samba reggae*-Stils innerhalb eines kleineren Bandkontextes zu imitieren zu können.

Abbildung 63: *Samba*-Rhythmus, Gruppe G.C. [CD Track 37]

Die rhythmische Ambivalenz innerhalb der *repique*-Stimmen und auch der *caixa*-Stimme war bei der anschließenden Vorführung verschiedener *samba reggae*-Rhythmen durch die Gruppe G.C. nicht mehr vorhanden. Lediglich bei den *breaks* war manchem Spieler eine Unkenntnis derselbigen anzumerken, was daran lag, dass die für die Gruppe zusammengestellten Spieler aus unterschiedlichen *samba reggae*-Formationen stammten, die jeweils ein unterschiedliches Repertoire an *breaks* und Grooves beherbergen. Inzwischen sind jedoch viele Rhythmen unter baianischen Percussionisten allgemein so bekannt, dass unterschiedliche Grooves bestimmten Gruppen zugeordnet und gespielt werden können. Die Identifikation geschieht gemeinhin durch die Melodie eines *samba reggae*-Stücks, und auch bei der G.C. stimmte der Percussionist Mario Pam von der Gruppe *Ilê Aiyê* verschiedene Stücke an, um gemeinsam mit seinen Kollegen unterschiedliche Grooves und *breaks* zu demonstrieren. Besonders die *breaks* enthielten bei G.C. komplexe rhythmische Strukturen. Der ab Takt 9 (Abb. 64, nächste Seite) gespielte *break* orientiert sich in seinen Akzentuierungen an dem erwähnten *palmas*-Pattern, welches zuvor auch im

Groove erscheint. Kollektiv werden die Akzente des *palmas*-Patterns durch zwei beidhändig abwechselnd gespielte Zweiunddreißigstelnoten ausgeschmückt (Abb. 64, Takte 12, 14), was gerade unter der normalerweise anzutreffenden Gruppengröße von ca. 40–50 Percussionisten ein gutes Zusammenspiel erfordert, da kleine, von vielen Percussionisten unisono gespielte Notenwerte leicht „verwischen“. Andere *breaks* orientieren sich an den gesungenen Texten und geben den Sprechrhythmus ausschnittsweise wieder bzw. gehen eine Symbiose mit ihm ein.

Abbildung 64: Percussion-Arrangement, Gruppe G.C. (Ausschnitte), [CD Track 38, gekürzt]

The musical score is arranged for five percussion instruments: Timbal, Repique 1, Repique 3, Repique 2, Caixa, and Surdos. The score is in 2/4 time and starts at 85 bpm. It includes various rhythmic patterns, including palm patterns (palmas) and accents. Key features include: 'ab 4\*40' 85 bpm' at the beginning; 'Accelerando auf 93bpm' at the top right; 'Tempowechsel auf 70bpm' at the bottom left; and '(84bpm)' at the bottom right. The score is divided into several systems, with a '10\*7' marking at the bottom of the final system.

Die Variationsbreite ostinater Patterns wird durch die letzten sechs Takte in Abbildung 64 (Seite 73) beispielhaft wiedergegeben. Die durch Akzente markierten *timeline*-Figuren enthalten unter anderem das *samba junina*-Pattern. Dadurch dass rhythmische Pattern meist unisono von einer Instrumentengruppe gespielt werden und nur wenige individuelle Variationen durch einzelne Spieler zulassen, tritt die Makrostruktur der kollektiv gespielten Patterns bei *samba reggae*-Gruppen deutlich hervor. Es gibt wenige Instrumente, die aus der vorgegebenen Struktur ausbrechen und variiert bis solistisch spielen. Weiterhin sorgt das gleichzeitige Spielen von Elementarpulsation und *timeline*- bzw. Akzent-Patterns der *repique*-Spielern zusätzlich für rhythmische Stabilität und Klarheit, da beide Ebenen von jedem Spieler permanent aufrecht erhalten werden.

### **Maracatu**

Die genaue Herkunft des Wortes *maracatu* ist sprachwissenschaftlich nicht eindeutig geklärt. Einige Forscher behaupten, *maracatu* sei die lautmalerische Umschreibung eines Trommelrhythmus, der bei illegalen Zusammenkünften pernambucanischer<sup>29</sup> Sklaven vor der Ankunft der Polizei warnte. Der Musikethnologe Mário de Andrade weist unter Vorbehalt auf eine mögliche Zusammensetzung des Wortes *maracatu* aus *maracá* (amerindisches Percussionsinstrument), *catu* („schön, gut“ in indianischer *Tupi*-Sprache) und *marã* (Krieg, Durcheinander) hin.<sup>30</sup>

Adão, einer der führenden *candomblé*-Priester aus dem Recife (Hauptstadt des Bundesstaates Pernambuco) der 1930er Jahre, erwähnt gegenüber dem Anthropologen Fernandes Gonçalves eine Versammlung vor einer Kirche, bei welcher einige tanzende Afrobrasilianer „*Maracatuca!*“ riefen, was nach Ansicht von Adãos Großvater, der die Geschichte ursprünglich erzählte, so viel wie „Lasst uns gehen!“ hieß. Die ebenfalls anwesenden Studenten kreierten im Anschluss an die Versammlung einen ähnlichen Tanz und nannten ihn *maracatu* (Gonçalves, 1937, S. 68).

Heute steht der Begriff *maracatu* für kulturelle Ausdrucksformen aus den Bundesstaaten Pernambuco, Bahia und auch aus Ceará, in welchen folkloristische afrobrasilianische Musik mit Tanzchoreographien sowie theatralischen Elementen innerhalb festlicher Umzüge kombiniert werden. Ein *maracatu*-Umzug transportiert religiöse, aus dem

---

29 Aus dem brasilianischen Bundesstaat Pernambuco.

30 <http://portodeluanda.maracatu.org.br>, <http://blocodepedra.maracatu.org.br>, Abruf: Oktober 2015

katholisch-afrikanischen Synkretismus hervorgegangenen Symbole durch kostümierte Umzugsteilnehmer wie beispielsweise den Kongo-König, den Angola-König und diverse andere Charaktere wie *caboclo*-Gestalten und stereotype Figuren aus der brasilianischen Kolonialzeit.

Die Ursprünge des *maracatu* liegen in festlich-religiösen Versammlungen der versklavten Bevölkerung des 17. Jahrhunderts, bei welchen symbolische Krönungen afrikanischer Könige zelebriert wurden. Den offiziellen Rahmen solcher von Trommelrhythmen und Gesang begleiteten Rituale bildeten die katholischen *irmandades* (Bruderschaften), innerhalb welcher man die Sklaven gewähren ließ, um sie zu kontrollieren und Aufstände zu verhindern. Die erste Beschreibung einer Krönungszeremonie stammt vom dem Franzosen Urbain Sochu Renneford aus dem Jahr 1666. Er beschreibt eine Prozession mit hunderten von Teilnehmern und erwähnt auch Musikinstrumente: *atabaque*-Trommeln, Trompeten und *tamborins* (Tinhorão, 1988). Weiterhin wurden alle Instrumente benutzt, welcher die Sklaven habhaft werden konnten, und so kam es zur Verwendung von Schalmeien, Marimbaphonen und diversen Percussionsinstrumenten. Die Beschreibungen der Musik zu jener Zeit waren nicht sonderlich detailliert, weil Chronisten wie Renneford keine Musiker waren. Die Heimatkundlerin Nancy de Souza e Silva behauptet ebenfalls, dass die Wurzeln des *maracatu* bis ins 17. Jahrhundert zurückreichen: „Ich habe ein Dokument gesehen, welches auf ein T-Shirt aufgedruckt war, es war eine Art Pergament, auf dem stand '400 Jahre *maracatu*'. Man sagt, dass Mauricio de Nassau der erste war, der Percussionsumzüge, die *maracatu* spielten, [offiziell] erlaubte.“ (Interview mit Nancy de Souza e Silva, 28. 1. 2013)

Silva spielt hier auf die von 1624 bis 1654 dauernde Vorherrschaft der Holländer unter dem Feldmarschall Johann Moritz, Fürst von Nassau-Siegen, im heutigen Pernambuco an. Die Umsetzung afrikanischer Rhythmen auf niederländischen Militärmusikinstrumenten ist durchaus denkbar und besonders zur Karnevalszeit wahrscheinlich. Inwiefern diese Rhythmen dem heutigen *maracatu*-Stil, der traditionelle europäische Marschtrommeln verwendet, schon ähnelten, lässt sich schwer beurteilen.

Ende des 18. Jahrhunderts wurden die Prozessionen der *irmandades* zunehmend misstrauisch betrachtet, da sie für die regierende Oberschicht ein nicht mehr kontrollierbares Element darstellten. Die Angst vor Kontrollverlust rührte nicht zuletzt vom Sklavenaufstand in Haiti (1791) her, der im Jahr 1804 den ersten unabhängigen Staat in Lateinamerika bewirkte. Die Umzugsgruppen der *irmandades* operierten nunmehr versteckt, und ihre Mitglieder wandten sich wieder stärker ihrer eigentlichen Religion, dem zu dieser Zeit zunehmend westafrikanisch (*Nagô*, *Yoruba*) beeinflussten *candomblé* bzw.

dem *Xangô*-Kult zu. Der in Recife beheimatete *Xangô*-Kult weist viele Parallelen zum *candomblé* auf, jedoch bestehen Unterschiede beispielsweise dadurch, dass im Gottesdienst keine *atabaques*, sondern zweifellige *ilu*-Trommeln (*melê*, *melê-ankó*, *ilú inhã*) verwendet werden. Eine Vergleichbarkeit zwischen *candomblé*-Rhythmen, den Rhythmen aus dem *Xangô*-Kult und den *maracatu*-Rhythmen besteht dahingehend, dass rhythmische Variationen von tieffrequenten Trommeln im Vordergrund stehen. Innerhalb der Umorientierung von den *irmandades* zu den Bräuchen des *candomblé* bzw. *Xangô*-Kultes entstand nach Ansicht Larry Crooks der *maracatu* (vgl. Crook, 2005, S. 151). Dafür spricht, dass der Begriff *maracatu* vermehrt ab Mitte des 19. Jahrhunderts in Zeitungsberichten, meist im Zusammenhang mit polizeilichen Reglementierungen, auftaucht.

Die erste schriftliche Erwähnung des *maracatu* stammt nach Ansicht des Musikers César Guerra-Peixe aus dem Jahr 1867 von dem Priester Lino do Monte Carmelo Luna (Guerra Peixe, 1955/1980), der bezüglich des Instrumentariums kleine Metallbesen, mit welchen Rhythmen geschlagen wurden, beschreibt. Dies erscheint merkwürdig, ist doch das hervorstechendste musikalische Merkmal des *maracatu* sein auf tief gestimmten Holztrommeln gespielter synkopierter Rhythmus, der *baque virado* (gedrehter Schlag).

Der Einfluss der weißhäutigen Bevölkerung auf Musikstile wie *maracatu* (und *frevô*) spielte Anfang des 20. Jahrhunderts zunehmend eine wichtige Rolle. Zu dieser Zeit kursierte die scheinheilige Idee einer friedvollen Rassenharmonie, durch welche die eingangs erwähnte Geschichte von Adão, in welcher weiße Studenten zusammen mit Afrobrasilianern den *maracatu* „erfanden“, beeinflusst wurde (Crook, 2005, S. 155).

Es scheint so, dass ab dem 20. Jahrhundert der *maracatu* eingefroren wurde, d. h. er veränderte sich in seiner musikalischen Struktur nicht mehr grundlegend (Crook, 2005, Real, 1960). Gründe hierfür liegen in der nationalistischen Kulturpolitik der brasilianischen Regierungen (besonders unter Vargas ab 1930), an der medialen Verbreitung populärer Musikstile durch die Kulturindustrie und an der Verarbeitung dieser Musik durch gesellschaftliche Eliten. César Guerra-Peixes Werk *Os maracatus de Recife* von 1955 trug genauso wie Mário de Andrades Schriften (z. B. *Danças Dramáticas do Brasil*, 1959) maßgeblich zur Kategorisierung populärer brasilianischer Musikstile wie *maracatu* bei. Diese Kategorisierungen entsprangen zu Andrades Zeiten nationalistischen Ideen einer intellektuellen Schicht, welche die folkloristische Musik Brasiliens in die gelehrte (ernste, klassische) Musik zu integrieren suchte. Francisco Mignone (1897–1986) komponierte Anfang der 1930er Jahre den *Maracatu de Chico Rei* und folgte damit Andrades Idee, eine durch die Folklore inspirierte nationale Musik zu schaffen. Die Forschungen und Dokumentationen über die folkloristische Musik Brasiliens, auf welche sich Komponisten

wie Villa-Lobos, Ernesto Nazaré oder Ernesto Joaquim Maria dos Santos alias Donga bezogen, unterlagen kulturpolitischen Absichten und entstanden darüber hinaus in einer Zeit, in welcher afrobrasilianische Kultur extremer politischer Unterdrückung durch die Regierung ausgesetzt war (vgl. Isabel Cristina Martins Guillen, 2007). Komponisten und Musikforscher erkannten zwar den großen kulturellen Wert und die musikalische Komplexität folkloristischer Musikkultur, sie verkannten jedoch, dass deren Träger unter starker Repression litten. Ihre Verarbeitung durch Künstler wie Capiba (Lourenço da Fonseca Barbosa) und Nelson Ferreira machte folkloristische Musik, oder vielmehr ein intellektuelles Konzept von ihr, salonfähig, indem *maracatu*-Stücke wie *É de Tororó* (1935), *Onde o Sol Descamba* (1936) oder *Êh! Uá Calunga* (1937) für Radio-Orchester komponiert wurden. Im Gegensatz zum *samba* in Rio erreichte der *maracatu* jedoch nie einen vergleichbaren kommerziellen Erfolg und blieb ein regionales Phänomen (Crook, 2005). Heute unterscheidet man namentlich bis zu drei *maracatu*-Stile, welche sich musikalisch und auch hinsichtlich der Kostüme und der damit symbolisierten Charaktere voneinander abgrenzen. *Maracatu cearense* aus dem Bundesstaat Ceará greift thematisch oftmals die Ankunft afrikanischer Sklaven im 15. Jahrhundert in Portugal auf und steht zudem in engem Zusammenhang mit der 1871 in Fortaleza entstandenen Bruderschaft *Nossa Senhora do Rosário dos homens pretos* (Unsere Frau vom Rosenkranz der schwarzen Männer, [www.fortalezanobre.com.br](http://www.fortalezanobre.com.br)). Als Percussionsinstrumente werden beim *maracatu cearense* *caixa*-Trommeln (teilweise ohne Spiralenteppich) und als *ferros* bezeichnete, aus einem Flachblech hergestellte Triangeln verwendet. Die verwendeten *alfaias* sind Basstrommeln, die baulich europäischen Marschtrommeln nachempfunden sind und auf welchen mit traditioneller Spieltechnik (*traditional grip*) *offbeat*-orientierte Rhythmusvariationen (*toques*) gespielt werden. Die auf den tieffrequenten *alfaias* unisono gespielten *toques* bilden zusammen mit der *gonguê-timeline* die Hauptmerkmale der Grooves des *maracatu cearense* sowie des *maracatu de baque virado* aus Recife. Die bekanntesten *maracatu*-Ensembles (*nações*, Nationen) des letzteren Stils sind die *Nação Elefante* oder die *Nação Estrela Brilhante*.

Während sich die beiden *maracatu*-Stile *cearense* und *baque virado* vor allem durch die Unisono-Parts der *alfaias* und identische *timeline*-Figuren ähneln, unterscheidet sich die ländliche Version des *maracatu* (*maracatu rural* oder *maracatu de baque solto*) durch den Groove-Charakter, der von einer durchgängigen Pulsation und einem treibenden *beat* in einem Tempo von ca. 180 bpm geprägt ist. *Maracatu rural* ist der jüngere Stil (19./20. Jhd.) und wird mit Blasinstrumenten (Klarinette, Saxophon, Posaune, Kornett) sowie Percussionsinstrumenten (*caixa*, *tarol*, *surdo*, *ganzá*, *chocalho*, *cuíca*, *zambumba*) gespielt. Die

schnellen Rhythmen wechseln sich mit meist unbegleiteten Gesangspassagen eines Vorsängers ab. Als Kostümierung werden heute große bunte Perücken (*cabelo de lança*) verwendet, an welchen teilweise Schüttelinstrumente befestigt sind (maracatu.org.br, Abruf im November 2015). Letztlich vermischen sich unterschiedliche *maracatu*-Stile dadurch, dass auch Gruppen vom Land in der Stadt auftreten, oder städtische Gruppen den ländlichen Stil in ihr Repertoire integrieren.

Die Gruppe *Maracatu Santo Antônio* fokussiert als kleine Formation (10–20 Percussionisten) die musikalische Seite des *maracatu de baque virado*. Sie tritt in einheitlicher weißer Kleidung auf, theatralische Elemente, wie eine aufwendige Kostümierung oder gar eine inszenierte Krönungszeremonie, werden nicht in die Performance eingeschlossen.

Die Abbildungen 65–67 (nächsten zwei Seiten) zeigen den Percussion-Part, wie er von der Gruppe *Maracatu Santo Antônio* am 26. 1. 2013 auf einer Probe gespielt wurde. Ein sechstaktiges *caixa*-Pattern (Abb. 65, Variante 1) bereitet den Einstieg für die übrigen sieben Percussionsinstrumente, bestehend aus vier *alfaia*-Trommeln in zwei verschiedenen Stimmungen, einer *gonguê*-Glocke und zwei *xequerês*. Erstaunlicherweise artikuliert keiner der Percussionisten (etwa durch Körperbewegungen, Fußtreten o.ä.) während des *caixa*-Vorspiels das Metrum, welches durch die Überlagerungsfigur und durch den Sechzehntel-*offbeat* (Takt 5) von der *caixa* verschleiert wird. Die Hörgewohnheit ist natürlich kulturabhängig, jedoch liegt es nahe, den zweiten Akzent der ersten drei Takte auf eine volle Zählzeit anzunehmen. Dem entsprechend notiert Larry Crook das *caixa*-Pattern im 3/8-Takt (Abb. 65, Variante 2), wodurch die Schwerpunkte des Patterns (*flams*) jeweils auf die Zählzeit eins fallen (Crook, 2005, S. 162). Diese Variante ist ebenso denkbar; sie beinhaltet einen Tempowechsel im letzten Takt des Patterns vor dem Einsatz der übrigen Percussionisten. Das Pattern, ob nun als Überlagerungsfigur oder im 3/8-Takt gedacht, erscheint aus etischer Sicht recht ungeeignet, um eine große Percussion-Formation anzuleiten, da es kein nachvollziehbares Metrum etabliert. Den kulturellen Outsider, der an das Einzählen von Rhythmen gewöhnt ist, erstaunt es immer wieder, auf welche rhythmischen Einleitungs-Figuren (*chamadas*, *calls*) hin eine Percussionsgruppe punktgenau einsetzt. Der *maracatu-call* exemplifiziert ein figuratives rhythmisches Empfinden, welches weniger Tempo und Metrum zur Synchronisation benutzt als sich vielmehr an rhythmische Figuren mit jeweils fest zugeordneten Tempi orientiert.

Abbildung 65: Caixa-Einstiegspattern in zwei Notations-Varianten [CD Track 39]

Variante 1

Variante 2

Der Sechzehntel-*offbeat* in Takt 6 des *caixa*-Patterns (Variante 1) stellt ein wichtiges rhythmisches Merkmal des *maracatu* vor, welches durch die *alfaia*-Stimmen während der Groove-Passagen immer im zweiten Takt der *timeline* in Form von zwei akzentuierten Sechzehntel-*offbeats* deutlich hervortritt (Abb. 66, ab Takt 7).

Abbildung 66: Percussion-Arrangement, Gruppe Maracatu Santo Antônio [CD Track 39, mit *caixa*-Einstiegspattern]

♩=100bpm

*Maracatu* basiert wie viele der zuvor gezeigten Percussionsstile auf einer asymmetrischen zweitaktigen *timeline*, welche durch die *gonguê*-Glocke ab Takt 6 (Abb. 66) gespielt wird. Die Synkopen dieser *timeline*-Figur im jeweils zweiten Takt sind mit den zwei Sechzehntel-*offbeats* in den *alfaia*-Patterns verknüpft. Da diese bereits in Takt 3 erscheinen, werden sie vorerst (absichtlich) auf der „falschen“ Seite der noch nicht gespielten *timeline*-Figur platziert, was aber durch die nachfolgende Wendungs-Figur (Takte 4 und 5) ausgeglichen wird. Diese wird in der gesamten nachfolgenden Performance immer wieder als Übergangselement zwischen verschiedenen Groove-Variationen der *alfaias* verwendet.

Die Variationen der *alfaias* (*toques*) werden im vorliegenden Fall von vier Trommeln, meist unisono, auf bestimmte Zeichen hin gespielt. Diese Zeichen können vom Bandleader durch eine Trillerpfeife (*apito*) oder in Form einer kurzen improvisierten Phrase auf einer der *alfaias* gegeben werden. Begleitet werden die *toques* stets vom auf der Elementarpulsation basierenden *caixa*-Pattern und der *timeline*-Figur der *gonguê*-Glocke. Letztere wird meistens dann zu einer eintaktigen Figur abgewandelt (Abb. 66, Takt 8, Seite 79, Wdh. nicht mitgezählt), wenn die *toques* der *alfaias* komplexer werden und ihre rhythmischen Figuren mehrere Takte überspannen.

Die *alfaias* werden innerhalb eines Ensembles in drei unterschiedlichen Größen (14–20 Zoll Durchmesser) verwendet. Die größte Trommel wird *trovador*, die mittlere *rompinor* und die kleinste Trommel wird *melê* genannt. Sie werden jeweils mit Schlägeln unterschiedlicher Dicke gespielt, wobei der dickere Schlägel von Rechtshändern in der rechten Hand mit dem Handrücken nach oben gehalten wird, die linke Hand hält den dünneren Schlägel mit nach oben geöffneter Handfläche (*traditional grip*). Dies führt dazu, dass die *alfaia*-Patterns leichte Akzentuierungen durch den stärkeren Schlägel erhalten. Bei *offbeat*-Betonungen beginnen die *alfaia*-Spieler daher das entsprechende Pattern mit der linken Hand auf der vollen Zählzeit. Dabei gibt es jedoch auch Unterschiede zwischen den einzelnen Spielern (Abb. 67, Takte 1–2). Auch der *caixista* gestaltet das Pattern durch Handsätze, welche mit den *alfaia*-Patterns korrelieren. Betonungen der Sechzehntel-*offbeats* werden von mit der rechten Hand ausgeführten Doppelschlägen begleitet (Abb. 67, Takte 3–4).

Abbildung 67: *Alfaia*-Pattern, Gruppe Maracatu Santo Antônio

The musical score for *Alfaia* is written in 2/4 time and consists of 38 measures. The notation includes various rhythmic patterns, accents, and repeat signs. The score is divided into several sections:

- Measures 1-11: A sequence of rhythmic patterns with accents. Measure 11 is marked with "11x".
- Measures 12-18: A sequence of rhythmic patterns with accents. Measure 18 is marked with "4x".
- Measures 19-28: A sequence of rhythmic patterns with accents. Measure 28 is marked with "4x".
- Measures 29-37: A sequence of rhythmic patterns with accents. Measure 37 is marked with "1-x".
- Measure 38: A final rhythmic pattern with an accent.

The score also includes a first ending bracket labeled "1. 2. 3." spanning measures 29-37. The word "accel." is written above measures 38-40. The notation uses various rhythmic symbols, including eighth and sixteenth notes, rests, and accents.

## **Samba Botequim**

Im Unterschied zu den im Kapitel 1.1 beschriebenen *samba de roda*-Gruppen gibt es bei *Botequim* keinen *call-and-response*-Gesang, von allen Ensemblemitgliedern mitgesungen werden allenfalls die Refrains. Die Strophen werden nicht improvisiert, sondern enthalten auf komponierte Melodien geschriebene Texte, welche von Gitarre, *cavaquinho* (kleine viersaitige Gitarre, ähnlich der Ukulele) und verschiedenen Percussionsinstrumenten begleitet werden. Die Percussionisten von *Botequim* betonen, dass sie je nach *samba*-Stil unterschiedliche Instrumente verwenden.

„Wir haben *samba de roda*, *samba canção*, *samba de breque*, *samba sincopado*, das Repertoire umfasst alle diese Rhythmen. Wir benutzen [Percussions-]Instrumente, die traditionell immer benutzt wurden wie *agogô*, *reco-reco* [Schrapidiophon], *tamborim*, Leder-*pandeiro*, Nylon-*pandeiro*, die *surdo* und die *repique de anel*. Je nach *samba*, den wir singen, benutzen wir das eine oder andere Instrument. [...] Wenn wir ein Lied aus dem *samba de roda* singen, wird der Teller präsent sein, weil es eine traditionelle Sache ist, eine Sache, die mit *samba de roda* zu tun hat. Wir spielen dann auch ein rustikaleres *pandeiro*, weil der *samba de roda* so entstand. Wenn wir ein *samba canção* singen, kommt das *pandeiro de corte* nicht vor, weil es ein langsamer Rhythmus ist.“ (Interview mit Everton Marco, Komponist, Percussionist, 31. 3. 2013)

Die Percussionsinstrumente haben meist rein begleitende Funktion, selten wird Raum für ein *pandeiro*-Solo gegeben. Üblicher hingegen sind Klarinetten- oder Querflötensoli. Dadurch dass oftmals nur jeweils ein bis zwei Percussionsinstrumente eines Typs vertreten sind, hat der einzelne Spieler mehr Freiheit bezüglich der Gestaltung der rhythmischen Begleitstimme. Trotzdem greifen die Percussionsstimmen ebenso wie alle anderen Stimmen (einschließlich der Melodiestimme) gleiche synkopische Muster auf, welche jedoch von Stück zu Stück unterschiedlich ausfallen.

Abbildungen 68–70 (nächsten zwei Seiten) zeigen die Transkriptionen aus der Instrumentalbegleitung dreier Stücke der Gruppe *Botequim*. Am stärksten variiert werden die *tamborim*- und *tan-tan*-Stimmen, am wenigsten die der *pandeiro*-Instrumente. Das liegt zum einen daran, dass die zwei an der Session beteiligten *pandeiro*-Spieler zugunsten der Synchronizität das gleichbleibende Unisonospiel bevorzugten, zum anderen würde die recht hohe Lautstärke des Instruments in Verbindung mit improvisierten Phrasen die übrigen Instrumente und den Gesang stören. Dieses Problem besteht beim Spielen des kleinen und ohnehin leisen *tamborims* weniger, somit enthält diese Stimme mehr Verzierungsschläge und zusätzliche Akzente (Abb. 68, oberste Stimme, nächste Seite).

Abbildung 68: Instrumentalbegleitung "Quebra Mar", Gruppe Botequim [CD Track 40]

The musical score for 'Quebra Mar' is written for four instruments: Tamborim, Pandeiro 1,2, Cavaquinho, and Gitarre. The tempo is marked as ♩=96. The time signature is 2/4. The score is divided into three systems. The first system (measures 1-4) shows the Tamborim and Pandeiro 1,2 parts with rhythmic patterns and accents. The Cavaquinho part features a complex rhythmic pattern with dead notes (indicated by 'x' marks) and accents. The Gitarre part provides a harmonic accompaniment with chords like C, F7, and G7. The second system (measures 5-8) continues the rhythmic patterns and includes chords like C, A7, Dm, and G7. The third system (measures 9-12) features a first and second ending for the Tamborim and Pandeiro parts, with chords like Dm, G7, C, G, and A7. The Cavaquinho and Gitarre parts continue their respective parts throughout the piece.

Der *cavaquinho*-Spieler gestaltete sein Spiel durch die Kombination von klingenden Anschlägen mit kurzen und geräuschvollen Anschlägen durch die rechte Hand mittels Plektrum (*dead-Notes*) und erzeugte dadurch rhythmische Muster. In den Refrains spielte er oftmals durchgehende Sechzehntelnoten, ohne die Saiten abzdämpfen, akzentuierte jedoch auch einzelne Anschläge im Einklang mit den Percussionsstimmen (Abb. 68, dritte Stimme). Der hierbei angewandte Wechselschlag (Auf- und Abbewegung der rechten Hand) beginnt auf den vollen Zählzeiten und verläuft kongruent zur Elementarpulsation (Sechzehntelnoten). *Offbeat*-Akzente werden in diesem Fall mit einer Aufwärtsbewegung der rechten Hand gespielt (Abb. 68, Takte 1–2).

Abbildung 69: Instrumentalbegleitung "Avisa que o samba chegou", Gruppe Botequim [CD Track 41]

The musical score for 'Avisa que o samba chegou' is written for five instruments: Pandeiro 1, Pandeiro 2, Surdo, Cavaquinho, and Gitarre. The tempo is marked as ♩=122. The time signature is 2/4. The score shows rhythmic patterns for the percussion instruments and chordal accompaniment for the Cavaquinho and Gitarre. The Pandeiro 1 and Pandeiro 2 parts feature rhythmic patterns with accents. The Surdo part provides a steady bass line with chords like Dm, G7, C, and A7. The Cavaquinho part features a complex rhythmic pattern with dead notes (indicated by 'x' marks) and accents. The Gitarre part provides a harmonic accompaniment with chords like Dm, G7, C, and A7.

Im Gegensatz dazu wird das Anschlagsmuster in anderen Passagen für Synkopen durch einen doppelten Abschlag unterbrochen, was eine Umkehrung der Auf- und Abbewegung der rechten Hand zur Folge hat. Die Begleitung des *cavaquinho*-Spielers wird dadurch perkussiver. Da meist innerhalb von zwei Takten (also einer *timeline*-Figur) zwei doppelte Abschlüsse gemacht werden (Abb. 71, nächste Seite), beginnt das gesamte Anschlags-Pattern stets mit einem Abschlag.

Abbildung 70: Instrumentalbegleitung des Stückes „iPode“, Gruppe Botequim [CD Track 42]

The image displays a musical score for the instrumental piece "iPode" by the group Botequim. The score is written for five instruments: Tan Tan, Pandeiro, Surdo, Cavaquinho, and Gitarre. The music is in 2/4 time and features a complex rhythmic pattern with syncopation. The Cavaquinho and Gitarre parts include chord markings such as Dm, D7, Gm, Bb/F, Em7(b9), A7, and B7(b9). The score is divided into two systems, with the first system starting at measure 1 and the second system starting at measure 5. The tempo is marked as 98.

Weiterhin charakteristisch ist, dass die linke Greifhand bei Abschlüssen der rechten Hand die Saiten fest herunterdrückt, und bei Aufschlägen (der rechten Hand) den Griff etwas lockert. Somit wird die dem jeweiligen Stück zugrunde liegende *timeline*-Figur (über Takt 3 und 4 in Abb. 71 eingezeichnet) durch mit Abschlüssen zum Klingen gebrachte Saiten markiert. Die Räume zwischen den akzentuierten Anschlüssen werden mit locker gegriffenen und dadurch weniger klingenden Anschlüssen aufgefüllt. Das *timeline*-Muster wird von *cavaquinho* und Gitarre meist erst nach zwei Takten ab Beginn eines Formteils aufgenommen. Vermutlich geschieht dies, um das Spieltempo zu stabilisieren, da eine synkopierte Sechzehntelnote dazu weniger geeignet ist.

Abbildung 71: *Cavaquinho-Stimme* aus dem Stück „*Alegrias do Carnaval*“, Gruppe *Botequim* [CD Track 43]

The image shows a musical score for a Cavaquinho. At the top, there is a 'Timelinefigur' (rhythmic figure) consisting of a sequence of eighth notes. Below it, the tempo is marked as  $\text{♩} = 85$ . The main score is written on three staves, starting at measure 6 and ending at measure 9. The notation includes complex chords and rhythmic patterns characteristic of Brazilian guitar.

Der Gitarrist zupfte zu vollen Zählzeiten die Bassstimmen mit dem Daumen, die drei Oberstimmen wurden mit Zeige-, Mittel- und Ringfinger angeschlagen. Übergangs- oder Umgreifakkorde treten in der Gitarren- und *cavaquinho*-Stimme durch kurzes Anklingen von Leersaiten auf und sind charakteristisch für akkordische Gitarrenbegleitung nicht nur in brasilianischer Musik. Obwohl die Töne im Moment der Wechsel streng genommen nicht in das harmonische Gefüge passen, implizieren sie im Gesamtbild eine Leittönigkeit (z. B. Abb. 68, Takt 5, Seite 82, letzte Achtel-/Sechzehntelnote in der *cavaquinho*- bzw. Gitarrenstimme).

## 1.2.2 Mikrorhythmische Struktur

Die durch die *repique*- und *caixa*-Stimmen gespielte Elementarpulsation wird bei den Gruppen *Projeto Axé*, *Unidos de Itapuã* und *G. C.* mit verschiedenen Akzentmustern versehen. Wie erwähnt, verschmelzen dadurch *timeline*- und Elementarpulsationsebene, wobei die *caixa*-Stimme die Akzentmuster insgesamt weniger variiert und somit der Pulsationsebene etwas näher steht. Die folgende Analyse der Mikrorhythmik soll klären, ob das im Kapitel 1.1.2 aufgezeigte Phrasierungsmuster der traditionellen *samba*-Gruppen sich auch im *samba reggae* oder *maracatu* wiederfindet oder ob die Akzentuierungen ein anderes *Groove-feeling* bewirken.<sup>31</sup>

<sup>31</sup> Die Gruppe *Botequim* wird hierbei nicht berücksichtigt.

## Pulsationsebene

Bei der Gruppe *Unidos de Itapuã* ist das typische *samba*-Phrasierungsmuster im *repique*-Pattern vertreten (Abbildung 72). Die relativ kurze Dauer der ersten drei Anschläge eines *beats* rührt daher, dass sie mit einem Stock in der rechten Hand als drei Prall-Schläge gespielt werden, welche dicht beieinander liegen und viel Zeit für Anschlag 4 bzw. 8, welche mit der linken Hand ohne Stock gespielt werden, übrig lassen. Ähnliches gilt für die *tamborim*-Pattern, bei welchen der vierte Anschlag eines *beats* mit einer Drehbewegung der linken Hand ausgeführt wird. Die Gruppe entspricht bezüglich der Phrasierung dieser Patterns ihrer Intention, traditionellen Karnevals-*samba* zu imitieren, und erzeugt ein triolisch wirkendes *Groove-feeling* von getriebenem Charakter.

Abbildung 72: *Repique*-Pattern, Gruppe *Unidos de Itapuã* [CD Track 44]

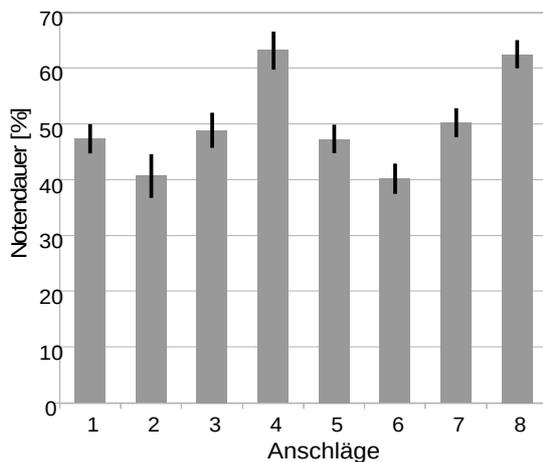
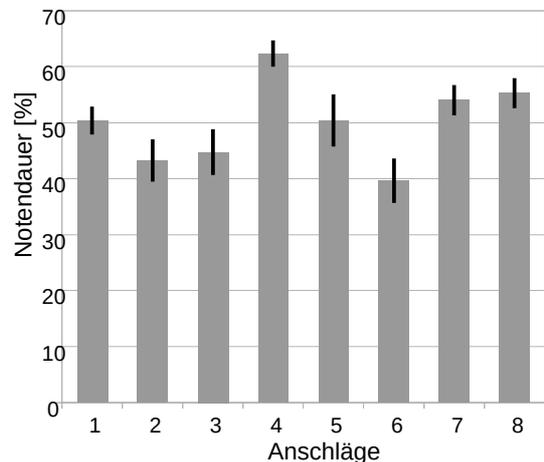


Abbildung 73: *Caixa*-Pattern, Gruppe *Maracatu Santo Antônio* [CD Track 45]



Auch das *caixa*-Pattern der Gruppe *Maracatu Santo Antônio* artikuliert besonders in der ersten Hälfte die *samba*-Phrasierung und das, obwohl eine anderer Handsatz (RRLR RLRL) verwendet wurde. Der unsymmetrische Handsatz spiegelt sich auch in der Mikro-rhythmik wider, wie in Abbildung 73 zu erkennen ist.

Das bereits von der Gruppe *Sou da Raiz* vorgestellte *xequerê*-Pattern (eine Achtelnote und zwei Sechzehntelnoten) erhält bei der *maracatu*-Gruppe durch unterschiedliche Spielbewegungen eine andere mikrorhythmische Struktur. Das Instrument wird in einer diagonalen Bewegung jeweils einmal rechts und links von der Körpermitte des Spielers geschüttelt. Dadurch wird das von der makrorhythmischen Struktur her symmetrische Pattern unsymmetrisch phrasiert (Abb. 74, nächste Seite). Die rhythmische Verformung ist mitunter so stark, dass der intendierte Rhythmus, bestehend aus einer Achtel- und zwei Sechzehntelnoten, gar nicht mehr erhalten bleibt (Abb. 75, nächste Seite).

Abbildung 74: *Xequerê*-Pattern, Gruppe Maracatu Santo Antônio [CD Track 46]

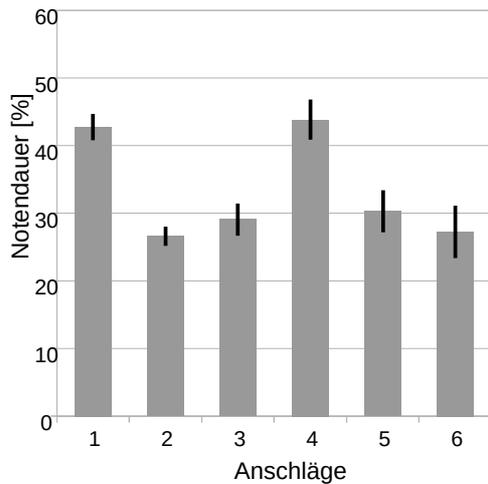
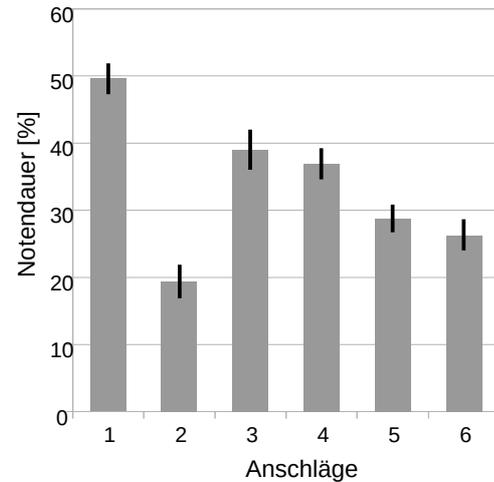


Abbildung 75: *Xequerê*-Pattern (verformt), Gruppe Maracatu Santo Antônio [CD Track 47]



Erwähnenswert ist bezüglich des Spielens des *xequerê*-Instrument, dass der erklingende Rhythmus ein Resultat von Tanzbewegungen ist. Die Verbindung von Tanz und der Rhythmus erzeugung ist bei diesem Instrument besonders eng. Die Bewegung des meist weiblichen Körpers als performatives Element ist für das *xequerê*-Spiel charakteristisch. Eine Parallele besteht in dieser Hinsicht zum *maracatu rural*, bei welchem am Körper (meist an Perücken) befestigte kleine metallene Gegenstände ein rasselndes Geräusch erzeugen. Das Rasseln ist zwar keine aktive musikalische Handlung, jedoch stellt es ein entscheidendes sonores Charakteristikum für den *maracatu rural* dar.

Im *samba reggae*-Stil vermischen sich brasilianische mit jamaikanischen Rhythmen. Letztere finden ihren Ausdruck im *caixa*-Pattern, welches durchgängig die Achtel-*offbeats* und teilweise auch die jeweils nachfolgende Sechzehntelnote betont. Auch die *repique*-Stimmen spielen streckenweise das gleiche Pattern, welches mikrorhythmisch anhand der folgenden Abbildungen 76–79 (nächste Seite) dargestellt wird.

Die Diagramme weisen untereinander, besonders aber zu den bisher gezeigten mikrorhythmischen Mustern, einen starken Unterschied auf und deuten somit auf ein anderes *Groove-feeling* für *samba reggae*-Rhythmen gegenüber der *samba junina*- oder *samba de caboclo bzw. corrido*-Stilistik hin. In allen gezeigten Beispielen sind die Anschläge 3 und 7 als längste Note im Pattern vertreten. Für die unterschiedliche Ausprägung der Pattern sind unterschiedliche Spieltempi, Instrumente und die damit zusammenhängende Spieltechnik sowie Spieldynamik verantwortlich.

Abbildung 76: Caixa-reggae-Pattern (94 bpm), Gruppe Projeto Axé [CD Track 48]

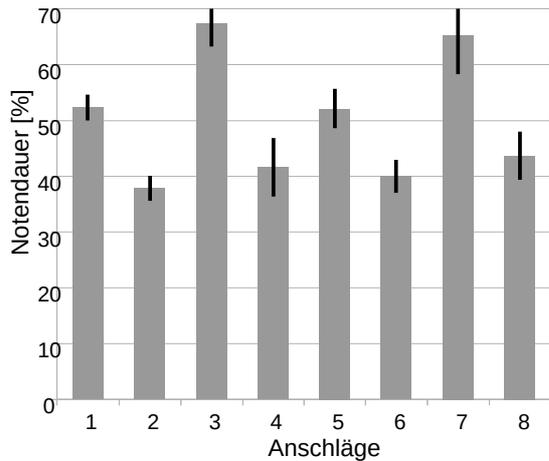


Abbildung 77: Caixa-reggae-Pattern (134 bpm), Gruppe Projeto Axé [CD Track 49]

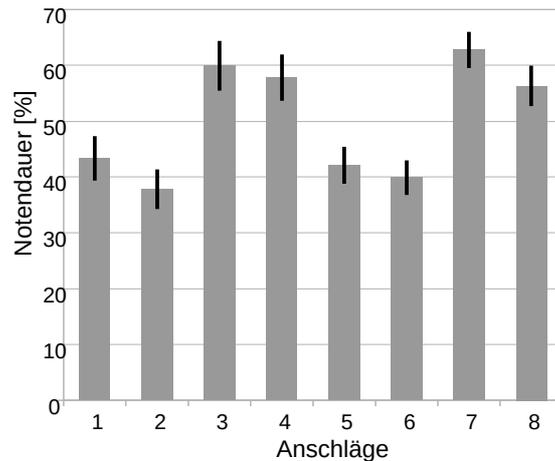


Abbildung 78: Repique-reggae-Pattern, Gruppe G.C. [CD Track 50]

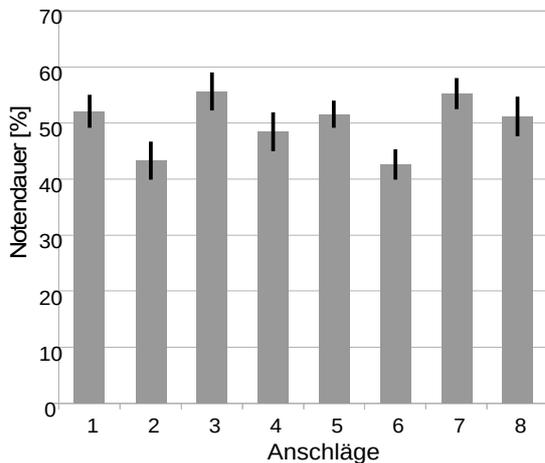
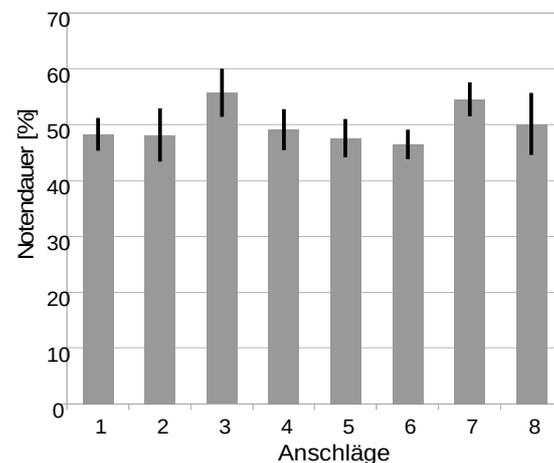


Abbildung 79: Timbal-reggae-Pattern, Gruppe G.C. [CD Track 51]



Das in Abbildung 76 gezeigte *caixa*-Pattern wurde rund 30 bpm langsamer gespielt als das Pattern in Abbildung 77. Die Betonung wurde im langsamen Tempo nicht nur dynamisch, sondern auch zeitlich verstärkt und bewirkt bei diesem Pattern wie auch bei dem *repique*-Pattern (Abb. 78) ein *shuffle*- oder *swing-feeling* (punktierter Rhythmus), wie man es von afroamerikanischen geprägten Musikkulturen her kennt. Das *timbal*-Pattern in Abbildung 79 wurde sehr leise gespielt, was scheinbar zu einer Nivellierung der mikrorhythmischen Verhältnisse geführt hat. Lediglich die betonten Achtel-*offbeats* sind von etwa 5% längerer Dauer als die übrigen Anschläge.

Abbildung 80: Roda-Pattern, caixa, Projeto Axé (130 bpm) [CD Track 52]

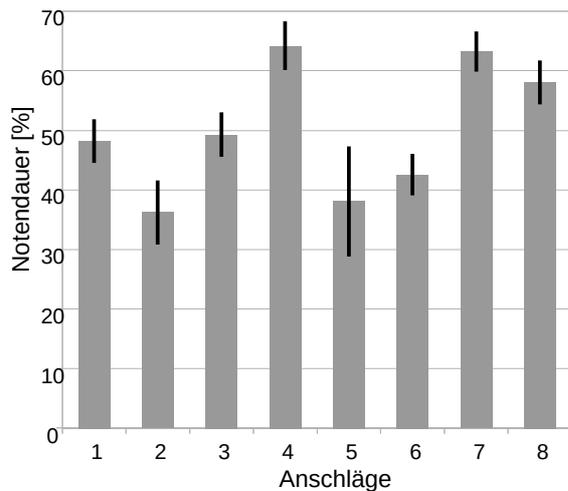
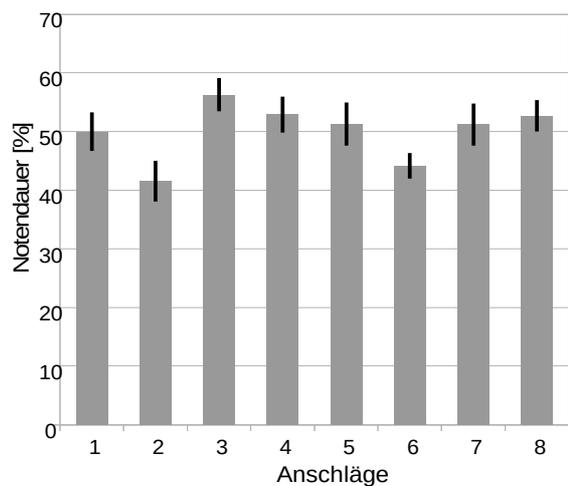


Abbildung 81: Roda-Pattern, repique, G.C. (85 bpm) [CD Track 53]



Die Betonung dieser Schläge und der damit erwirkte punktierte Rhythmus ist typisch für *samba reggae*, gleichzeitig zeichnet sich dieser Stil aber auch durch eine Vielzahl anders aufgebauter, parallel ablaufender Pattern aus, welchen andere mikrorhythmische Verhältnisse zugrunde liegen.

Ein Pattern, welches auch die *caixa*-Stimme oftmals übernimmt (und dann spielt kein Instrument in der Gruppe mehr ausschließlich Achtel-*offbeats*), ist das aus dem *samba de roda* übernommene Klatsch-Pattern (*palmas*). Unter mikrorhythmischen Gesichtspunkten gesehen, sequenziert es das *samba-feeling* und das eben gezeigte *reggae-feeling*, zumindest im schnellen Tempo (Abb. 80). Die Akzente des Patterns fallen hier tendenziell länger aus. Im langsamen Tempo (85 bpm) macht sich die Korrelation zwischen akzentuierten Schlägen und Notendauer nicht ganz so bemerkbar, obwohl die unbetonten Anschläge 2 und 6 ebenfalls kürzer ausfallen (Abb. 81).

### **Timeline-Ebene**

Eine konventionelle *timeline*-Figur, also eine, welche nicht nur durch Akzentuierungen innerhalb der Elementarpulsation hörbar gemacht wird, trat bei den in diesem Abschnitt behandelten Gruppen nur bei *Maracatu Santo Antônio* auf, was auf einen gegenüber dem *samba reggae* traditionelleren Stil hinweist. Modern hingegen ist, dass innerhalb der selben Performance zwei verschiedenen *timelines* erklingen, welche im vorliegenden Fall von einem Kolumbianer gespielt wurden.

Im längeren Pattern (Abb. 82) rücken die Achtelnoten paarweise zusammen, werden also entgegen eines punktierten Rhythmus phrasiert. Die Sechzehntelnoten im zweiten Takt des Patterns (Anschläge 5 und 6) werden auf Kosten der Achtelnote in ihrer Mitte (Anschlag 6) relativ breit gespielt. Das kürzere *gonguê*-Pattern ist dagegen recht gleichförmig phrasiert (Abb. 83).

Abbildung 82: *Gonguê*-Pattern (lang), Gruppe Maracatu Santo Antônio [CD Track 54]

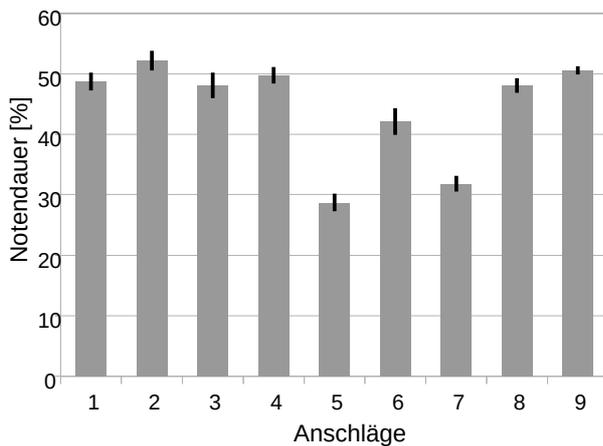
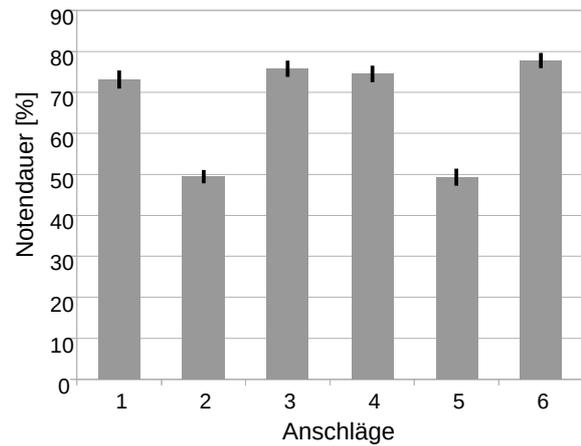


Abbildung 83: *Gonguê*-Pattern (kurz), Gruppe Maracatu Santo Antônio [CD Track 55]



Bei den *samba reggae*-Gruppen wird das aus dem *samba de roda* bekannte *palmas*-Pattern häufig durch einen Takt, der einen Achtel- und einen Sechzehntel-*offbeat* enthält, erweitert. Parallel zu diesem Pattern wird von der *caixa*-Stimme das *reggae*-Pattern aufrechterhalten, so dass der dritte und vierte Akzent des Patterns jeweils mit einem Akzent der *caixa* zusammenfällt. Um das *reggae-feeling* noch stärker zu betonen, wird oftmals der dritte Akzent des erweiterten Patterns durch einen Akzent auf dem nachfolgenden Sechzehntel ergänzt, wodurch der für *reggae*-Musik typische Gitarren-Rhythmus entsteht. Mikrorhythmisch stellt sich das Pattern folgendermaßen dar:

Abbildung 84: *Samba-reggae*-Pattern, *repique*, Gruppe G.C. [CD Track 56]

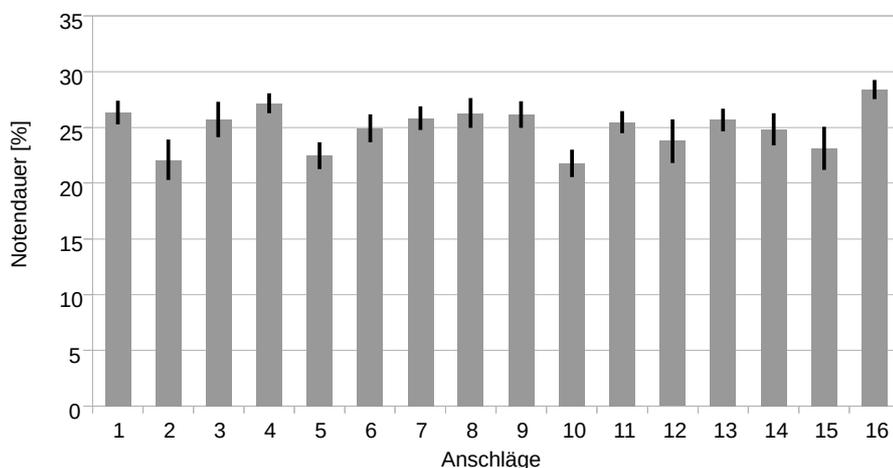


Abbildung 85: Samba-reggae-Pattern, berimbau, Gruppe OBA DX [CD Track 57]

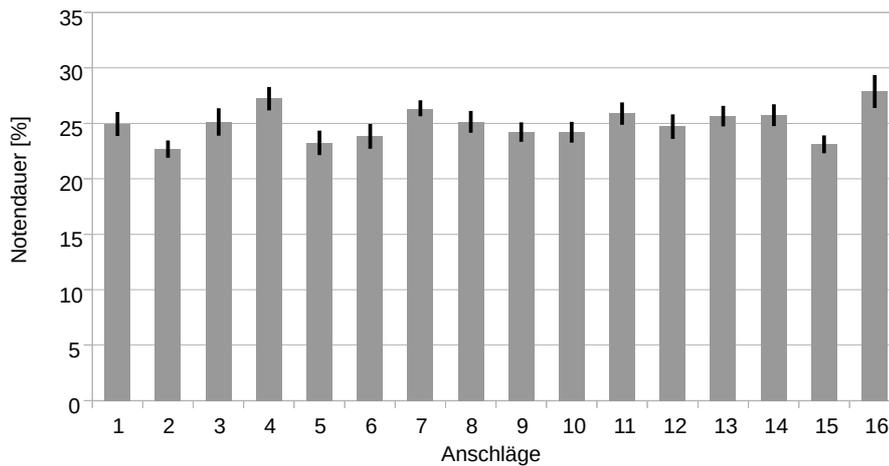
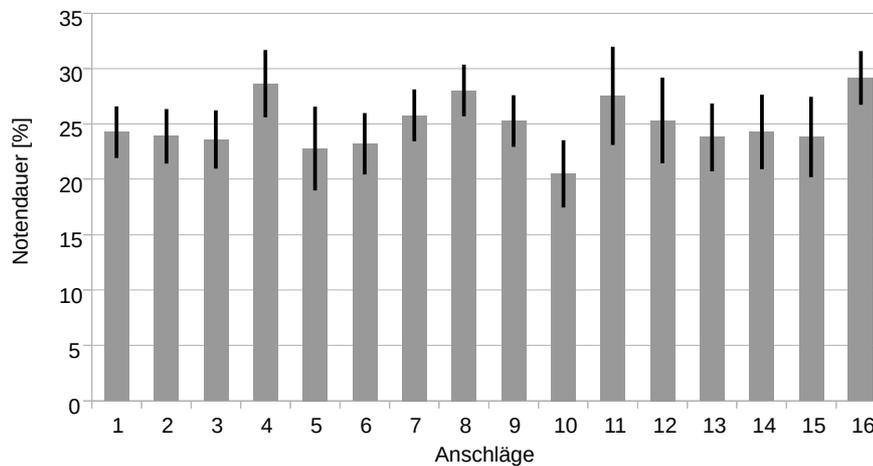


Abbildung 86: Samba-reggae-Pattern, repique, Gruppe Projeto Axé [CD Track 58]



Während die Abbildungen 84 und 85 bezüglich ihrer Notenlängen einander ähnlich sind, weicht die rhythmische Phrasierung des Spielers in Abbildung 86 ab. Grund hierfür kann das höhere Spieltempo sowie die relative hohe Spielgenauigkeit (hoher Streufaktor) sein. Gemein ist den Diagrammen die relative lange Dauer des letzten Anschlags, was auf eine bewusste Fokussierung des Pattern-Beginns hinweist. Auch die ersten vier Anschläge bilden in allen Beispielen eine ähnliche Struktur, welche dem *samba*-Phrasierungsmuster entspricht, jedoch im weiteren Verlauf nicht fortgeführt wird.

Abbildung 85 repräsentiert das Spiel eines *berimbau*-Spielers, welcher zu den bislang noch nicht besprochenen Gruppen gehört (Kapitel 1.3), jedoch an dieser Stelle zur Einbeziehung den spieltechnischen Aspekts dient: Das *berimbau* wird einhändig mit einem dünnen Stock in Körperichtung angeschlagen und setzt eine andere Stockhaltung als die eines *repique*-Spielers voraus. Trotzdem weist die mikrorhythmische Struktur des mit dem *berimbau* gespielten Patterns Ähnlichkeiten zu dem beidhändig gespielten *repique*-Pattern (Abb. 84, Seite 89) auf.

## **Beat-Ebene, offbeat-orientierte Patterns**

Die *beat*-Ebene wird bei den *samba reggae*-Gruppen von drei Basstrommeln unterschiedlicher Stimmung bedient, wobei die Basstrommel mit der höchsten Stimmung durch zusätzliche *offbeat*-Patterns diese ausschmückt. Die Stimme ist kein metrum-gebendes Pattern, bildet jedoch zusammen mit den anderen Basstrommelstimmen eine musikalische Einheit und wird deswegen hier mit behandelt.

*Offbeat*-orientierte Patterns, wie sie von den *atabaque*-Stimmen beim *samba de roda* gespielt werden, beinhalten in ihren Schwerpunkten die *timeline* sowie zusätzliche Zwischenschläge, die unter brasilianischen Percussionisten in ihrer Gesamtheit umgangssprachlich als bindende *molho* (Soße) bezeichnet werden, sie bilden zusammen mit der Elementarpulsation einen rhythmischen Klangteppich. Diese Aufgabe erfüllen im *samba reggae* die *repiques*, welche jedoch meistens *alle* Schläge (und wenn nicht, dann keinen) der Elementarpulsation, die nicht mit der *timeline* zusammenfallen, in Form von leisen Zwischenschläge artikulieren. Man könnte sagen, dass eine derartige Einbindung der Elementarpulsation *offbeat*-orientierte Patterns, welche nur *einige* Zwischenschläge derselbigen aufgreifen, überflüssig macht. Wie bereits angedeutet, wird durch diese Praxis das Zusammenspiel stabilisiert, was bei großen Percussionsgruppen von Vorteil ist.

Im *maracatu* gibt es analog zur Percussion im *Xangô*-Kult, von welchem der *maracatu* maßgeblich beeinflusst ist, ebenfalls drei unterschiedlich gestimmte Basstrommeln (*alfaias*), welche in Form von unisono gespielten *offbeat*-orientierten Patterns verschiedene *toques* realisieren. Diese *toques* markieren zwar auch oftmals Viertelnoten, im Vergleich zu den Basstrommeln im *samba reggae* erfüllen die *alfaias* jedoch weniger die *beat*-gebende Funktion, da ihre Patterns oft durch synkopierte Patterns variiert werden.

Bei der Gruppe *Unidos de Itapuã* (Abb. 87, nächste Seite) und dem *Projeto Axé* (Abb. 88, nächste Seite) wurden Viertelnoten abwechselnd durch zwei Spieler geschlagen, in der Gruppe *G.C.* spielte ein Spieler allein alle *surdo*-Stimmen auf einem Trommel-Set (Abb. 89, nächste Seite). Insgesamt variieren die Längen der Viertelnoten wenig im Vergleich zu den bisher untersuchten Patterns, weswegen die Skalierungen der y-Achsen angepasst wurden und erst bei 50% beginnen, um die geringen Unterschiede deutlicher zu machen. Der Streufaktor erscheint recht hoch, was jedoch ebenfalls durch die feinere Skalierung bedingt ist.

Abbildung 87: Surdo-Pattern, Gruppe Unidos de Itapuã [CD Track 59, Tempi nacheinander]

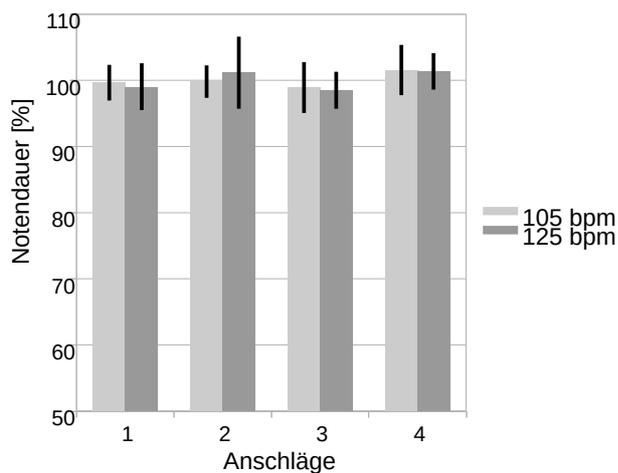


Abbildung 88: Surdo-Pattern, Gruppe Projeto Axé

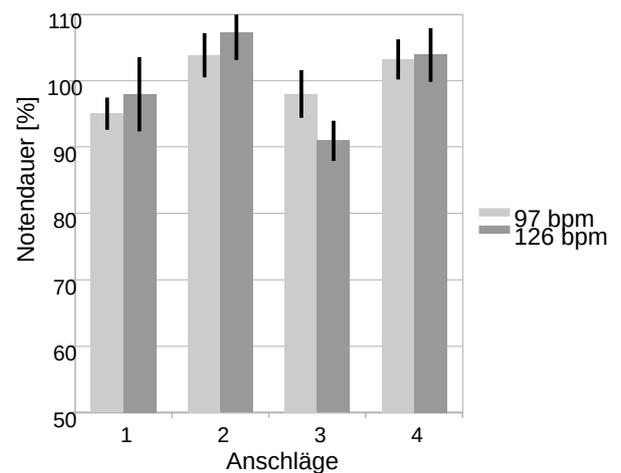
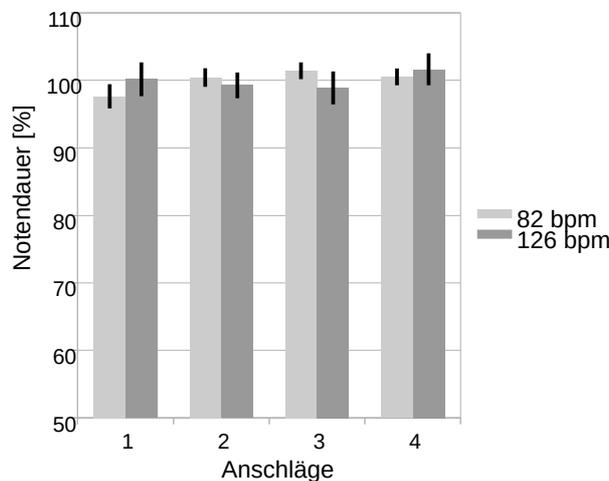


Abbildung 89: Surdo-set-Pattern, Gruppe G.C.



Während bei den *Unidos de Itapuã* und dem *Projeto Axé* noch ein Muster zu erkennen ist, in welchem die Anschläge 1 und 3 verkürzt und die Anschläge 2 und 4 tendenziell länger sind, so ist bei dem Trommelset-Spieler in Abbildung 89 keine Korrelation zwischen Notenlängen und *beat*-Position auszumachen. Die Realisation des *surdo*-Patterns durch einen einzigen Spieler wirkt sich in diesem Fall auf das Mikrotiming nivellierend aus.

Die längere Dauer der *beats* 2 und 4 steht im Zusammenhang mit dem *surdo*-Spiel im traditionellen *samba*, bei welchem die zweite Note eines Takts als offener, klingender Schlag ausgeführt wird, während der erste Schlag abgedämpft wird und dadurch kürzer wirkt. Konträr dazu markierte die Gruppe *Projeto Axé* *beat* 2 und 4 mit etwas höher gestimmten und *beat* 1 und 3 mit tiefer gestimmten *surdos*. Bei dem Set-Spieler der Gruppe G.C. war es genau umgekehrt und entsprach somit wieder der *samba*-Struktur. Ein weiterer Grund für die längere Dauer der *beats* 2 und 4 könnte im vermehrten Vorhandensein von Zwischenschlägen in diesen Zeiträumen liegen (Abb. 90, nächste Seite). Es findet dort mehr rhythmische Aktivität statt, was unter Umständen mehr Zeit beansprucht.

Während sich bei der Gruppe *Unidos de Itapuã* das Spieltempo nur gering auf die Mikrorhythmik auswirkte, trat beim *Projeto Axé* die ohnehin schon stärkere Phrasierung noch deutlicher hervor, was jedoch auch der Tatsache geschuldet sein kann, dass bei schnellerem Tempo ein anderes *surdo*-Pattern verwendet wurde.

Abbildung 90: *Surdo*-Pattern bei verschiedenen Tempi

The image shows a musical score for three percussion parts: Unidos de Itapua, Surdo Projeto Axé, and G. C. The score is divided into two tempo sections: 'langsames Tempo (80-100 bpm)' and 'schnelles Tempo (125 bpm)'. The Unidos de Itapua part uses a pattern of eighth notes with accents. The Surdo Projeto Axé part features a pattern of eighth notes with accents and rests. The G. C. part consists of eighth notes with accents. A tempo change to 120 bpm is indicated in the Surdo Projeto Axé part.

Dass verschiedene Spieltempi von den für diese Arbeit aufgenommenen Percussionisten mit unterschiedlichen Rhythmus-Patterns assoziiert wurden, zeigte sich häufig bei den Feldforschungen. Gerade autodidaktische Percussionisten kamen der Aufforderung, den gleichen Rhythmus in verschiedenen Tempi zu spielen, weniger nach. Vielmehr wurden verschiedene Tempi mit unterschiedlichen Liedern oder Songs innerhalb derselben Stilistik verbunden, welche mit abgewandelten Rhythmen begleitet wurden. Somit hängen auch die Patterns der *surdo*-Trommeln im *samba reggae* eng mit dem jeweiligen Lied zusammen und können in Makro- und Mikrostruktur sowie dem Spieltempo recht unterschiedlich ausfallen. Die Veränderung des Spieltempos ging zudem meist auch mit Variationen in Form von verzierenden Zwischenschlägen einher (Abb. 90, Takt 6 und 8, Stimme G.C.) und wirkte sich ebenfalls auf die mikrorhythmischen Muster aus.

Die in den *surdo*-Stimmen vermehrt gespielten Gruppierungen aus vier Sechzehntelnoten im zweiten Takt eines ostinaten Patterns (Abb. 90, Takt 2 und 4, mittlere und untere Stimme) sind typisch für die *samba reggae*-Stilistik. Diese von Christiane Gerischer lautmalerisch als „Dugudugudum“ umschriebenen Schläge gaben unter anderem den Anlass für ihre Untersuchungen bezüglich mikrorhythmischer Verhältnisse in baianischer Percussionsmusik (Gerischer, 2004, S. 10, S. 184).

Die Abbildungen 91–93 (nächste Seite) zeigen die mikrorhythmischen Verhältnisse zwischen diesen vier Sechzehntelnoten und bestätigen zunächst das typische *samba-feeling* mit der verkürzten zweiten Sechzehntelnote. Beim *Projeto Axé* gab es scheinbar einen ungeübten Spieler (hoher Streufaktor), welcher ein abweichendes Mikrotiming spielte, dennoch war auch bei diesem Spieler das vierte Sechzehntel überdurchschnittlich lang und lag bei über 30% im langsamen wie schnellen Tempo (Abb. 92).

Der *surdo-set*-Spieler der Gruppe G.C. veränderte sein Mikrotiming bei schnellen Tempi dahingehend, dass der erste Anschlag nun kürzer war als der zweite, zudem spielte er einen zusätzlichen Schlag zwischen dem zweiten und dritten Impuls, was mehr Zeit beanspruchte. In Abbildung 93 sind diese Schläge in ihrer Summe schraffiert dargestellt.

Abbildung 91: Sechzehntelgruppe im *samba-reggae-surdo*-Pattern

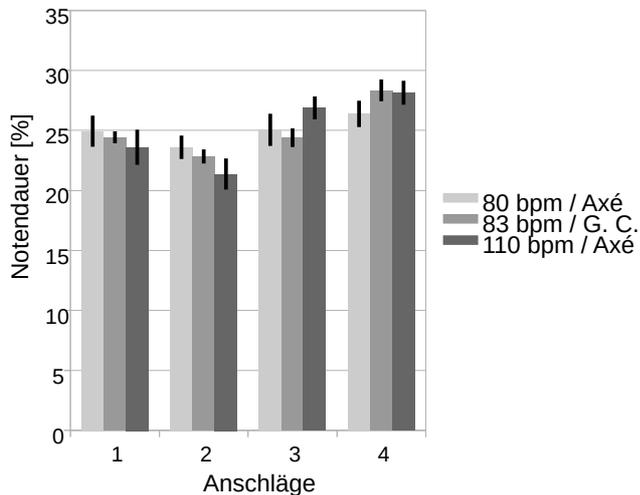


Abbildung 92: Sechzehntelgruppe, ungeübter Spieler

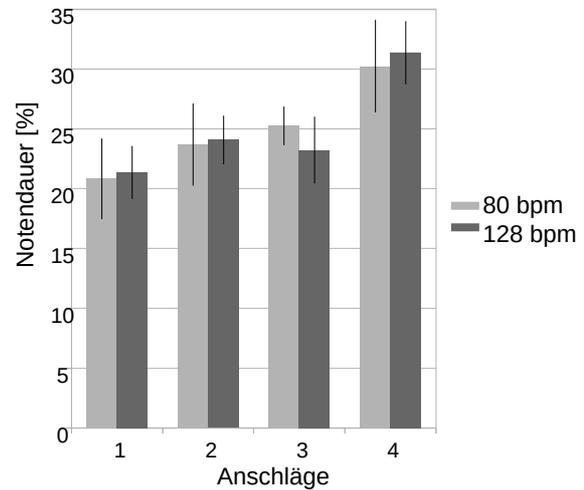
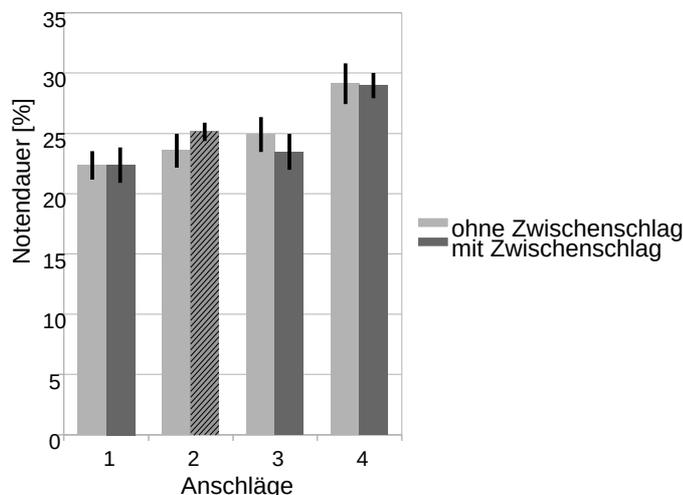


Abbildung 93: Sechzehntelgruppe mit/ohne Verzierung



Ein typisches *alfaia*-Pattern des *maracatu de baque virado* wird von der Gruppe *Maracatu Santo Antônio* recht gleichförmig phrasiert (Abb. 95, nächste Seite). Die Anschläge 1 und 4 bis 7 entsprechen nahezu immer einem Vielfachen von 25% (= eine Sechzehntelnote). Lediglich die Anschläge 2 und 3, beides Achtelnoten, rücken etwas zusammen, so als ob sie die beiden Doppelschläge des zweiten Taktes schon vorwegnehmen wollten.

Das variierte Pattern (Abb. 97, nächste Seite) wird breit phrasiert. Anschlag 2 erklingt relativ früh, der punktierte Rhythmus tendiert in eine triolische Richtung. *Alfaia*-Spieler 1 spielt die Sechzehntelsynkope (Anschlag 4) früher als seine Kollegen, gleicht dies jedoch

im Verlauf des zweiten Taktes wieder aus. Unterschiede in der rhythmischen Phrasierung der Spieler untereinander werden höchstwahrscheinlich durch die Verwendung verschiedener Handsätze verursacht.

Das Unisonospiel der *alfaia*s wird zeitweise durch improvisierte Phrasen von zwei der insgesamt vier *alfaia*-Spieler aufgebrochen. Das häufigste Element in diesen Passagen ist eine Sechzehntel-Achtel-Sechzehntel-Kombination, welche wie schon bei der *samba de roda*-Gruppe *Sou da Raiz* triolisch phrasiert wird (Abb. 94).

Abbildung 94: 16tel-8el-16tel-Pattern, *alfaia*, Gruppe Maracatu Santo Antônio

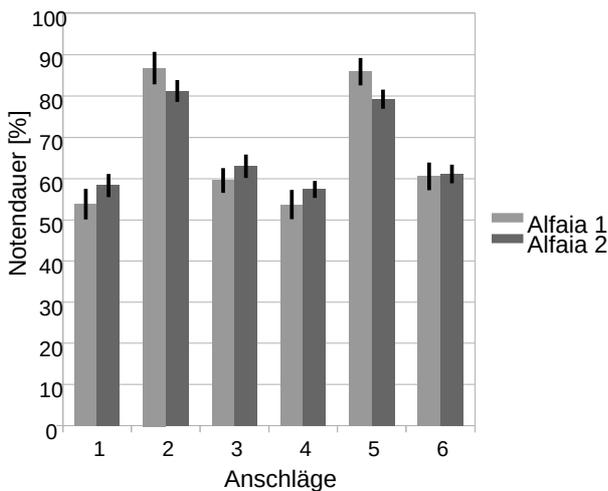


Abbildung 95: Alfaia-Pattern, Gruppe Maracatu Santo Antônio [CD Track 60]

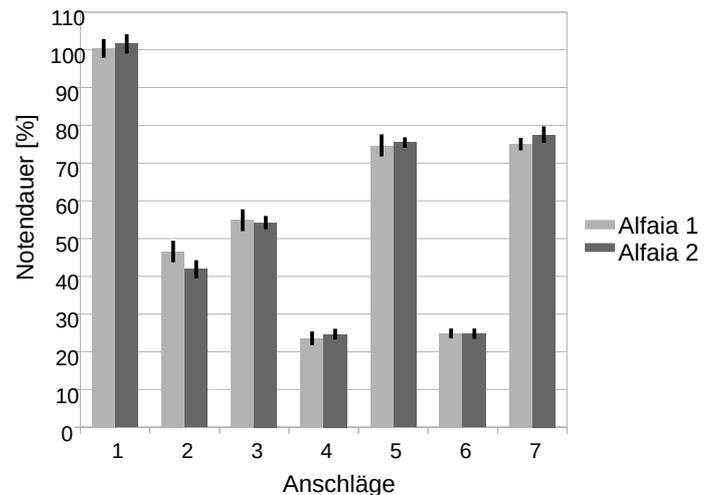


Abbildung 96: Handsätze im Alfaia-Pattern [CD Track 60, 61]

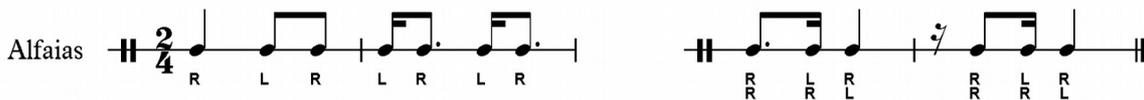
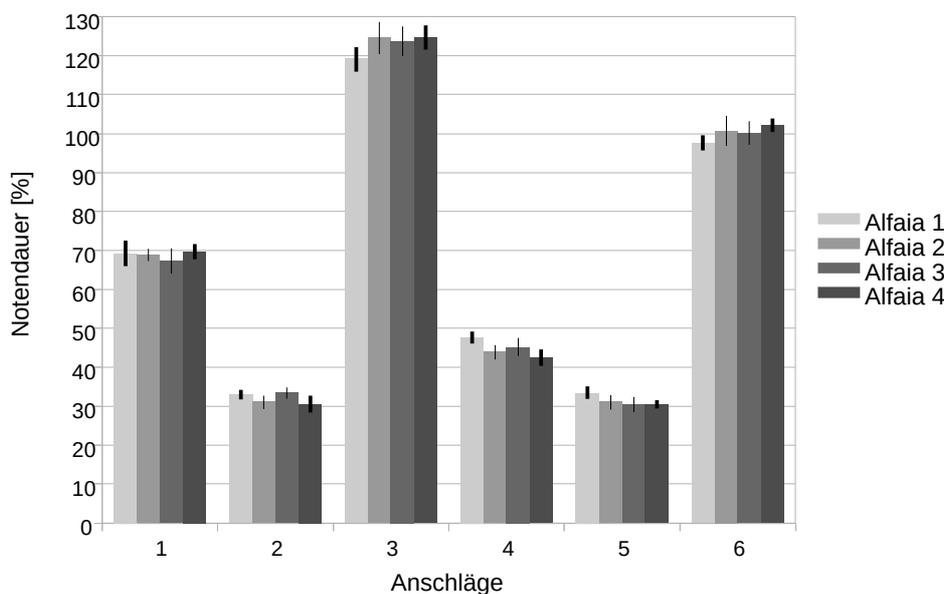


Abbildung 97: Alfaia-Pattern (Variation), Gruppe Maracatu Santo Antônio [CD Track 61]

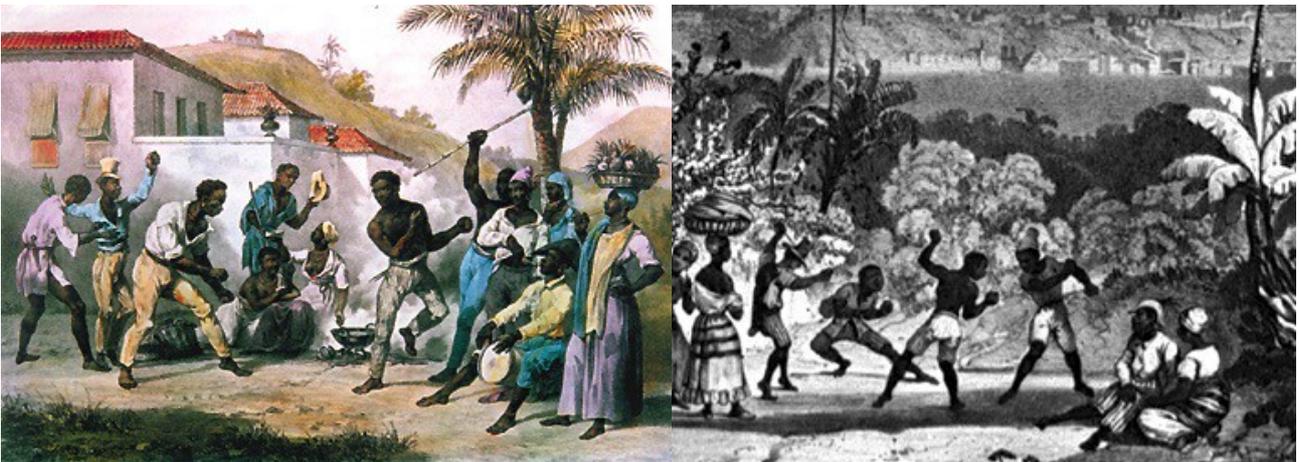


### 1.3 Rhythmen aus der *capoeira*, Musik mit dem *berimbau*

Dieses Kapitel beschreibt die Percussionsrhythmen der *capoeira*-Gruppe *FICA-Bahia* sowie die des Ensemble *OBA DX*, welche ihre Musik hauptsächlich mit *berimbau*-Instrumenten produzieren. Während *FICA-Bahia* traditionelle *capoeira Angola* praktiziert und diese international verbreiten will, so löst *OBA DX* das *berimbau* vom Kontext der *capoeira* und strebt eine konzertante Darbietung an, welche auf unterschiedlichen musikalischen Inspirationsquellen basiert. Eine davon ist sicherlich die *capoeira*, mit welcher das *berimbau*-Instrument traditionell verknüpft ist; das Repertoire wird jedoch unter Anwendung unkonventioneller Spielweisen durch (Eigen-)Kompositionen ergänzt.

Die *capoeira* als kulturelles Phänomen, das sich im Spannungsfeld zwischen spielerischem sowie kämpferischem Bewegungstraining, Spiritualität und Musik bewegt, zieht bis heute die Aufmerksamkeit vieler Anthropologen und Musikwissenschaftler auf sich (vgl. Pinto, 1991, S. 42–105). Die Anfänge liegen weiterhin im Dunkeln, früheste Belege stammen aus dem 19. Jahrhundert in Form von Reiseberichten oder Abbildungen. Der im Jahr 1835 erschienene Stich von Johann Moritz Rugendas (Abbildung 98, links) belegt die musikalische Untermalung der *capoeira* durch die Abbildung von Musikinstrumenten.<sup>32</sup>

Abbildung 98: „Jogar Capoeira ou danse de la guerre“ und „San-Salvador“ (Ausschnitt) von J. M. Rugendas



Der Musikbogen *berimbau* stammt höchstwahrscheinlich aus Zentralafrika, wobei der Typus des *mbulumbumba* aus der Provinz Wila (Huila) in Südwest-Angola und der Typus des *hungu* im *kimbundu*-sprachlichen Raum von Luanda dem *berimbau* in Brasilien bezüglich der Beschaffenheit und Spieltechnik am nächsten kommen (Pinto, 1986, S. 151).

<sup>32</sup> Einhundert brasilien-bezogene Werke von Rugendas erschienen erstmals 1827 unter den Titel „Voyage Pittoresque dans le Brésil“ durch den Lithographen und Verleger Godefroy Engelmann in Paris. Die meisten dieser Werke befinden sich heute in der Staatlichen Graphischen Sammlung München.

Afrikanische Sklaven aus diesen Gebieten erfanden in Brasilien mit der *capoeira* eine Möglichkeit, wenn auch von der Polizei geahndet, ihre soziale Unterdrückung durch psychisches und körperliches Training zu bewältigen. Auch nach der offiziellen Abschaffung der Sklaverei im Jahr 1888 war *capoeira* weiterhin im Strafgesetzbuch der ersten Republik verboten, da die *capoeira*-Kampftechnik unter rivalisierenden Banden (*maltas*) nicht selten zu Blutvergießen führte. Paradoxerweise wurden die Kräfte der *capoeiristas* teilweise von Politikern, die ihre Gegner einschüchtern wollten, inoffiziell genutzt. Aber auch ganz offiziell wurden *capoeiristas* in den Jahren zwischen 1865 und 1870 für den Krieg gegen Paraguay zwangsrekrutiert. Anfang des 20. Jahrhunderts institutionalisierte sich die *capoeira* allmählich. Eine Schlüsselfigur im Zuge dessen war Mestre Bimba (Manuel Mercês Machado), der 1932 mit der Gründung einer *capoeira*-Akademie in Salvador die *capoeira regional* als reglementierten Wettkampfsport etablierte, so dass 1936 die baianische Regierung die *capoeira* als Sportart anerkannte und die *academias de capoeira* nun offiziell registriert werden konnten. Das Gewaltpotenzial der *capoeira* verschwand immer mehr, so dass heutzutage *capoeira*-Trainings auf öffentlichen Plätzen stattfinden dürfen, auch, um als Werbeveranstaltung der jeweiligen *capoeira*-Schule oder als Touristenattraktion zu fungieren. Anhand von *FICA-Bahia* wird im Folgenden die Arbeit einer *capoeira Angola*-Schule in aktueller Zeit beschrieben sowie die Verwendung von Percussionsinstrumenten in der *capoeira* erläutert.

Die musikalische Weiterentwicklung des *berimbau* im Sinne einer Expansion seiner Anwendungsmöglichkeiten als reines Musikinstrument wird durch Gruppen wie *OBA DX* gezeigt. *Capoeira*-Meister Vava erwähnt in einem Vortrag im Jahr 1984, dass „der Musiker, der *berimbau* spielt, aus seinem Instrument macht, was der Gitarrenspieler aus der Gitarre macht: wenn etwa *samba* gespielt wird, erfindet er alles Mögliche, um das Seinige auf diese Weise fortzuführen.“ (Pinto 1991, S. 102) Und so, wie das musikalische Repertoire innerhalb der *capoeira* offener wurde, so verselbstständigte sich der Musikbogen, der aufgrund seiner Einfachheit in der Konstruktion ein großes Potenzial zur Entfaltung individueller Kreativität in sich birgt; er ist heutzutage als exotisches Percussionsinstrument weltweit verbreitet. Schon ab den 80er Jahren „entstand ein ganz neues Musikbogen-Repertoire, das oft mit *capoeira* nichts mehr zu tun hatte und sich vor allem in Verbindung mit kommerzialisierter Populärmusik entwickelte. Hier fand das *berimbau*-Spiel vielfältige und beachtenswerte Entfaltungsmöglichkeiten, entwickelte sich allerdings unter Aufgabe seines ursprünglichen Bedeutungs- und Funktionsgehalts“. (Pinto, 1986)

## **FICA-Bahia**

Der *capoeira*-Meister Cobra Mansa (Künstlernamen; portugiesisch: zahme Schlange) war zusammen mit Mestre Moraes Gründungsmitglied der *Grupo de Capoeira Angola Pelourinho* (GCAP), welche 1980 in Rio de Janeiro entstand und sich ab 1982 in Salvador da Bahia und Belo Horizonte sowie in Oakland (Kalifornien) und Washington D.C. etablierte. Ziel war es, „alle kulturellen Aspekte der *capoeira Angola* durch Lehre und Forschung zu konservieren, ihre Relevanz als afrobrasilianische kulturelle Ausdrucksform im globalen Kontext zu unterstreichen und dabei die afrikanischen Ursprünge zu identifizieren und wieder anzuerkennen“. (Moraes Trindade, 1996)

Mansa beauftragte im Jahr 1994 von Washington aus Mestre Valmir, der sich gerade aus „persönlichen Gründen“ von GCAP getrennt hatte, mit der Gründung von *FICA-Bahia*. *FICA-Bahia* ist demnach eine Abspaltung von GCAP, die vermutlich aus einer Uneinigkeit zwischen Mansa und Moraes entstand, aber ähnliche Ziele verfolgt. Heute existieren nach Aussage Valmirs 35 Spielstätten von *FICA-Bahia* weltweit. Das Hauptquartier liegt in der Rua Carlos Gomes in Salvador, in welchem regelmäßig *capoeira*-Runden stattfinden.

Abbildung 99: Mestre Valmir (rechts) mit seinen Schülern



„Heute in dieser globalisierten Welt dürfen wir nicht die Verbindung zur *capoeira* verlieren, bis jetzt ist sie noch mit einem Volk verbunden und mit einer bestimmten Lebenslehre. Heute wird die *capoeira* in Universitäten gelehrt, als ein Element in einem Kurs über physisches Training, wo du nach einem Semester, nach vier bis sechs Monaten [angeblich der *capoeira*] befähigt bist. Aber viele alte Meister widmeten ihr ganzes Leben der *capoeira*. Meister Pastinha sagte, dass er sterben würde, ohne alles über die *capoeira* zu wissen, er war ein Bürger, ein Mann mit über 70 Jahren *capoeira*-Erfahrung.“ (Interview mit Mestre Valmir, 24. 8. 2013)

Valmir kritisiert die Behandlung der *capoeira* als eine sportliche Disziplin im universitären Kontext. Der seit Beginn der Etablierung der *capoeira regional* geführte Disput über ästhetische Merkmale und die gesellschaftliche Stellung der *capoeira* bzw. deren Kulturträger, findet in der Aussage Valmirs seinen aktuellen Ausdruck. Durch die staatlich gelenkte Förderung der *capoeira regional*, aber auch durch die Demokratisierung der brasilianischen Gesellschaft im Allgemeinen, ist die *capoeira* vom Rand in die Mitte der Gesellschaft gerückt. Das Kulturgut ehemals marginalisierter Bevölkerungsgruppen ist zum Allgemeingut geworden und unterliegt damit der Beeinflussung durch alle Gesellschaftsbereiche sowie der freien Vermarktung im kapitalistischen System. Durch die Pflege und Aufrechterhaltung der traditionellen *capoeira Angola* wollen afrobrasilianische *capoeiristas* das kulturelle Kapital ihrer Vorfahren in eigener Hand behalten. Als Kulturschaffende möchten die *capoeira*-Meister für ihrem Beitrag zur Gesellschaft materiell entlohnt werden und beispielsweise wie viele andere Arbeitnehmer eine Rente erhalten; doch eine Künstlersozialkasse gibt es in Brasilien bis jetzt noch nicht.

„Heute gibt es einige Kulturförderungsprogramme wie z. B. *Cultura Viva*, aber diese Initiativen sind meiner Meinung nach noch sehr sporadisch. Für kleinere Gruppen interessiert man sich nicht, und es gibt bis heute keine Rente für die alten Meister. Einige Meister sind besitzlos, sie sterben oder werden krank, und sie haben keine Gesundheitsvorsorge [...] also viele dieser Meister sterben weiterhin, wie in der Vergangenheit, bettelarm.“ (Interview mit Mestre Valmir, 24. 8. 2013)

Der Zwiespalt, in welchem sich alle Künstler und Kulturschaffende befinden, welche die Weitergabe ihrer Kunst monetär umsetzen, wird anhand der *capoeira*-Schulen deutlich: Einerseits möchten sie kulturelle Inhalte wie die *capoeira Angola* für sich beanspruchen und von ihnen auch materiell profitieren, andererseits ist es gerade mündlich tradierten Ausdrucksformen wie der *capoeira* inhärent, für jeden Interessenten mit pädagogischen Absichten offen zu stehen, erst recht innerhalb einer demokratischen Gesellschaft. So wollen sich *capoeira*-Meister wie Cobra Mansa oder Mestre Valmir mit *FICA-Bahia* einem internationalen Publikum öffnen, sie selbst oder Menschen ihres unmittelbaren Vertrauens möchten aber die inhaltliche Ausrichtung der jeweiligen Organisation bestimmen. Sie legitimieren diese Position mit ihrer Zugehörigkeit zur afrobrasilianischen Bevölkerung, aus welcher die ursprüngliche *capoeira* hervorgegangen ist. Durch die Lehre und Weitergabe der *capoeira* entstehen jedoch immer mehr kompetente *capoeiristas* sowie *capoeira*-Schulen, welche vielleicht an Originalität verlieren, jedoch an Kreativität gewinnen. Mestre Valmir befürwortet zwar individuelle Stile einzelner *capoeira*-Schulen, und auch gegenüber den Neuerungen, die durch Mestre Bimba mit der *capoeira regional* eingeführt wurden, ist

er positiv eingestellt, jedoch kritisiert er, dass in vielen *capoeira*-Bewegungen die partizipativen und auch die musikalischen Elemente in den Hintergrund treten und individuellen Ideen weichen.

„Heutzutage gibt es eine Bewegung, die eher *capoeira-shows* produziert, die aerobische Bewegungen fördert, mit mehr Sprüngen usw., und das verfremdet selbst die *capoeira regional*. [Auch] Mestre Bimba praktizierte *capoeira Angola*, er war ein guter *berimbau*-Spieler, ein guter Sänger, und das gab seine Schule auch weiter. [...] Ich komme aus einer Schule, in der mein Meister für sein seriöses Spiel, seinen Gesang und für die gute Organisation des Percussionsensembles geschätzt wurde [...] Das sind Reichtümer, die wir nicht vergessen dürfen. Heute gibt es Leute, die etwas in Bewegung bringen, und ihr Vorhaben ist sehr individuell. Das beschädigt meiner Ansicht nach den normalen kontinuierlichen Prozess, der die Evolution respektiert.“ (Interview mit Mestre Valmir, 24. 8. 2013)

Als Neuerungen innerhalb der traditionellen *capoeira Angola* nennt Valmir die Teilnahme von weiblichen Spielerinnen und Kindern. „Die *capoeira* wurde in der Vergangenheit als asoziale Bewegung angesehen, die Frau war ausgeschlossen, auch Kinder, denn die *capoeira* war eine marginalisierte Bewegung.“ (Interview mit Mestre Valmir, 24. 8. 2013)

Valmir spricht hier von den Anfängen der *capoeira*, denn Kinder nehmen schon mindestens seit den 80er Jahren teil (vgl. Pinto, 1991, S. 54). Sicherlich besteht ein Trend darin, dass es immer mehr *capoeiristas* im Kindesalter gibt, und durch die *capoeira* genauso wie innerhalb des *samba de roda* immer mehr pädagogische Arbeit verrichtet wird. Auch das breite Publikum, welches speziell die *FICA-Bahia* als internationale Organisation ansprechen will, beeinflusst nach Aussage Valmirs die *capoeira*. Da die *capoeira* inzwischen weltweit verbreitet ist, besuchen viele ausländische *capoeiristas* das „*capoeira*-Mekka“ Salvador, um die ursprüngliche *capoeira* kennen zu lernen. „Wir exportierten die *capoeira* in einer bestimmten Form und importierten sie in einer anderen Form.“ (Interview mit Mestre Valmir, 24. 8. 2013). Der Re-Import steht dabei im Zeichen eines sozio-interkulturellen Austausches der globalen *capoeira*-Gemeinde. Dabei erfahren die aus dem Schwellenland Brasilien stammenden baianischen *angoleiros* (Anhänger der *capoeira Angola*) von den besseren Bedingungen in anderen Ländern bezüglich der Ausübung ihrer Kunst, beispielsweise durch Kulturförderungsprogramme oder aufgrund einer besseren städtischen Infrastruktur. Die *capoeira*-Touristen hingegen erleben die schwierigen Verhältnisse, unter welchen die baianischen *capoeiristas* im urbanen Umfeld leben.

„Unsere Schule wird nur durch ihre Mitglieder finanziert, durch Leute, die an die Bewegung der *capoeira* glauben. Es gibt keine Unterstützung durch die Regierung. [...] Das sind Dinge, die so nur in Brasilien passieren, wenn ich das so sagen darf! Was bedeutet es *capoeirista*, *angoleiro* oder *mandingueiro* zu sein? Es bedeutet, dass Du vom *benção*-Fest [in der Innenstadt] kommst und einen Bus in die Vorstadt nimmst. Du stehst eingequetscht im Bus und da brauchst Du Deine *ginga*, deine *mandinga*. Die Dinge erlebst Du in bestimmten [anderen] Ländern nicht, dort wird der Platz des Einzelnen respektiert.“ (Interview mit Mestre Valmir, 24. 8. 2013)

Die *ginga* bezeichnet den wiegenden Grundschrift des *capoeiristas*, der durch die ständige Bewegung des eigenen Körpers seinem Gegner keine fixe Angriffsfläche bieten will. Unter *mandinga* versteht man entweder gewagtere Bewegungen innerhalb des *ginga*-Schritts, oder die Fähigkeit des *capoeiristas*, seinen Gegner zu täuschen oder zu überraschen. Für Mestre Valmir stehen diese Begriffe auch für eine Möglichkeit, mit schwierigen Alltagssituationen (Gedränge im Bus) zurecht zu kommen. Zudem will er in seinem Kommentar auf die bestehenden sozialen Ungleichheiten in Brasilien, von welchen der in der Vorstadt lebende *capoeirista* betroffen ist, aufmerksam machen.

## **OBA DX**

Das Interview mit Dainho Xequerê und seinem *berimbau*-Orchester OBA-DX (*Orquestra de Berimbaus Afinados Dainho Xequerê*) fand am 10. 11. 2012 in der Fachabteilung Musik der *Universidade Federal da Bahia* in Salvador statt. Das achtköpfige Ensemble formierte sich vor eineinhalb Jahren und produziert seine Musik hauptsächlich mit *berimbau*-Instrumenten. Gelegentlich wird ein *pandeiro* als Begleitinstrument verwendet. Unterschiedliche Kombinationen aus sequenziellen linearen und parallelen Spielweisen lassen im Ensemble ähnlich wie beispielsweise bei amerikanischen *handbell*-Chören Melodien und Akkorde entstehen, die zusätzlich mit perkussiven Geräuschen angereichert werden.

Abbildung 100: Dainho Xequerê und sein berimbau-Orchester



Das Ensemble hat pädagogischen Charakter, die Spieler sind im Alter zwischen achtzehn und vierundzwanzig Jahren, ein großer Teil der Gruppe befindet sich in Bezug auf Spieltechnik und das Notenlesen im Anfängerstadium. Das Repertoire der Band besteht aus populären *capoeira*-Liedern, Eigenkompositionen, aber es werden auch internationale Songs wie beispielsweise *No Woman no Cry* von Bob Marley musikalisch paraphrasiert. Die Band tritt an traditionellen *capoeira*-Schauplätzen, innerhalb kleinerer kultureller Veranstaltungen sowie zum Karneval auf.

Der Ideengeber zu einem *berimbau*-Ensemble mit gestimmten Instrumenten war der im Jahr 2009 verstorbene argentinische Percussionist Ramiro Musotto, welcher nach Aussage der Band zur musikalischen Weiterentwicklung des *berimbau* in ganz Brasilien entscheidend beitrug. Ramiro Musotto war in zahlreichen Bands der brasilianischen Popmusikszene tätig, erwähnt wird im Interview der brasilianische Popstar Lulu Santos. Musotto soll laut Aussage Xequerês bereits 2005 in Frankreich ein *berimbau*-Orchester initiiert haben. Dainho Xequerê war im Jahr 2007 Mitglied in einem Percussionsensemble Musottos und sieht seine Aufgabe darin, die Idee der gestimmten *berimbaus* zu Ehren des Verstorbenen weiter zu führen.

„Hier in Brasilien haben wir mit Ramiro Musotto in der Kirche *Rosário dos Pretos* [kath. Kirche in der Altstadt Salvadors] gespielt, das war zwischen 2007 und 2008. Das war das erste Mal, dass es ein gestimmtes *berimbau*-Orchester [in Brasilien] gab. Davor kenne ich keine *berimbau*-Orchester mit gestimmten Instrumenten [...], das ist wirklich eine Erfindung von Ramiro Musotto, das mit den Melodien usw. Jetzt gibt es OBA DX, welches die Idee Ramiro Musottos weiterentwickelt, mit anderen Leuten innerhalb einer anderen Formation. Mit populären Liedern, mit brasilianischen und ausländischen Rhythmen.“ (Interview mit Dainho Xequerê, 10. 11. 2012)

Die in dem Ensemble benutzten Instrumente wurden baulich modifiziert, um einen besseren Klang und mehr tonale Flexibilität zu erreichen. Ein einzelnes *berimbau* produziert bei normaler Spielweise zwei unterschiedliche Tonhöhen in einem relativ engen Intervall von einer kleinen bis zu einer großen Sekunde. Das Intervall der zwei Töne wird mit einem zusätzlich befestigten Haltegriff (*capodaster*) vergrößert. Weiterhin wurden die *biribás* (der Bogen aus *biriba*-Holz) mit Aluminiumbeschlägen ausgestattet, was zu einer längeren Schwingdauer der Saite beitragen soll. Im Ensemble von Ramiro Musotto bestanden die Bögen der *berimbaus* vollständig aus Aluminium, diese Ausstattung ist dem Ensemble *OBA DX* aus finanziellen Gründen zur Zeit nicht möglich. Eine Kalebasse, welche aus einem speziellen Holz (*coité*-Holz) besteht, trägt ebenfalls zur Verbesserung des Klangs bei. Aus demselben Grund sollen zukünftig die *berimbau*-Instrumente von *OBA DX* mit Klaviersaiten ausgestattet werden. Gestimmt werden die *berimbaus* mit Hilfe von elektronischen Gitarrenstimmgeräten mit Klemmvorrichtung.

Die Percussionisten von *OBA-DX* bedienen sich mit dem *berimbau* eines traditionellen folkloristischen Percussionsinstruments, betonen aber, dass es sich bei den Aufführungen nicht um eine folkloristische Darbietung handelt. Die Mitglieder des Ensembles erhielten ihre Vorkenntnisse im Umgang mit dem *berimbau* zwar aus der *capoeira*, die musikalische Erarbeitung des Repertoires folgt jedoch den Methoden eines Orchesters oder Kammerensembles, daher eben auch die Bezeichnung als *orquestra de berimbau*. Im Gegensatz zur *capoeira*, welche einen partizipativen, kollektiven Charakter hat, intendiert *OBA DX*, ein festgelegtes Repertoire auszuarbeiten. Darin besteht der Anreiz für die Mitglieder des Ensembles, die ein Interesse daran haben, sich als afrobrasilianische Musiker auf der Bühne darzustellen. Die Erhöhung des *berimbaus* zum identitätsstiftenden afrobrasilianischen Symbol spielt hierbei eine wichtige Rolle.

Trotz der eingeschränkten musikalischen Möglichkeiten eines einsaitigen Instruments realisiert *OBA DX* Musik, die im Gesamtergebnis beispielsweise einem Gitarrenkonzert in Nichts nachstehen soll: „Unsere Show hat einen Slogan: ‘Eine Saite, viele Töne.’ [zeigt sein beschriftetes Shirt]. Das *berimbau* hat nur eine Saite, aber wir schaffen es, viele Töne und Sounds mit dem Instrument zu übertragen. Und dabei verändern wir die Charakteristika des *berimbaus* [...] aus der Sicht des Publikums. Das *berimbau* wurde nur für die *capoeira* gemacht? Nein, wir zeigen, dass das *berimbau* das Gleiche wie eine Gitarre oder ein Kontrabass macht.“ (Interview mit Dainho Xequerê, 10. 11. 2012)

Die Motivation des Ensembles besteht darin, mit einfachen Mitteln komplexe musikalische Strukturen zu erzeugen. Die bauliche Aufwertung des *berimbau* spielt dabei eine wichtige Rolle und ist in heutiger Zeit in Brasilien vielerorts zu beobachten. Die *biriba* wird, wie

bereits erwähnt, durch einen Aluminiumstab ersetzt wird, die Kalebasse kann mitunter aus einem Plastikkorpus bestehen (Abb. 101 links). Teilweise werden *berimbaus* mit mechanischen Stimmvorrichtungen und elektronischen Tonabnehmern ausgestattet, um sie im Konzertkontext Bühnentauglich zu machen. Veränderungen des charakteristischen Klangs eines *berimbau* mit elektroakustischen Mitteln wurden von Musikern wie Ramiro Musotto sowie Naná Vasconcelos zum Zwecke einer alternativen Bühnenperformance vorangetrieben. Auch *OBA DX* verwendet inzwischen elektronische Effekte. Der Gegensatz zwischen der puristischen Tonerzeugung eines *berimbau* und einer Bearbeitung mit technologisch komplexen Systemen (Effektgeräte usw.) übt einen großen Reiz auf viele (brasilianische) Musiker aus. Inzwischen ist ein *berimbau*-Roboter konstruiert worden und auf Youtube zu beobachten. Auf den Einwurf einer Münze hin, spielt der Roboter ein rhythmisches Pattern (Abb. 101, rechts, youtube.com, Kanal: Arte capoeira, 15. 12. 2012).

Abbildung 101: Moderne *berimbau*-Instrumente (links), *berimbau*-Roboter (rechts)



Die Weiterentwicklung von *berimbau*-Musik durch afrobrasilianische Musiker beinhaltet eine historische, sozialökonomische Komponente. Das *berimbau* wurde durch versklavte Afrikaner nach Brasilien gebracht, und bis heute leben viele ihrer Nachfahren unter schlechteren sozialen und materiellen Bedingungen als die europäischstämmige Mittel- und Oberschicht. Die soziale Not der brasilianischen Sklaven hat das *berimbau* innerhalb der *capoeira* kultiviert; es wurde als behelfsmäßiges Musikinstrument und auch als getarnte Waffe eingesetzt. Es war ein multifunktionales Werkzeug innerhalb der sozialen Überlebensstrategie der unterdrückten Bevölkerung. Durch Ensembles wie *OBA DX* gerät in heutiger Zeit das *berimbau* in den Vergleich zu Musikinstrumenten, welche in anderen Kulturkreisen zum Zwecke einer konzertanten Aufführung entwickelt wurden. Die

Annäherung an die abendländische Musikpraxis kommt dadurch zustande, dass in Brasilien hauptsächlich europäische Kunstmusik den Weg in die musikalische Schul- oder Hochschulausbildung fand. Auf welche Weise afrobrasilianische Musik innerhalb Schulen und Universitäten integriert wird, ist erst in den letzten Jahrzehnten Gegenstand eines Diskurses. Hierbei steht zur Debatte, ob der *capoeira* oder dem *samba de roda*, welche traditionell mündlich vermittelt werden, nicht ihre Essenz durch die Lehrmethodik europäischer Musikkultur entzogen wird (Kapitel 2.3).

Es ist jedoch keineswegs so, dass durch Ensembles wie *OBA DX* oder Musiker wie Ramiro Musotto die *capoeira* verdrängt wird. Das Gegenteil ist der Fall. Traditionelle *capoeira*-Praxis wird durch Organisationen wie *GCAP* oder *FICA-Bahia* im internationalen Kontext gepflegt. Dainho Xequerê unterstreicht im Interview den Respekt und die Wahrung dieser Tradition durch die Anmerkung, dass *capoeira*-Lieder ins Repertoire des Ensembles aufgenommen werden. Insofern wirkt die Gruppe *OBA DX* popularisierend auf die *capoeira*, indem sie ein *capoeira*-Instrument ins Zentrum einer konzertanten Bühnenperformance stellt.

### **Ramiro Musotto**

Der am 31. Oktober 1963 im *La Plata*-Raum Argentiniens geborene Percussionist und Musikproduzent verkehrte seit den 80er Jahren in Brasilien. Er lebte zwölf Jahre in Salvador, bevor er nach Rio de Janeiro ging, und kehrte schließlich im Jahr 2004 nach Bahia zurück, um seine Solokarriere voranzutreiben. Als *sideman* war er für viele namenhafte brasilianische Musiker und Bands tätig, darunter die Popgruppe *Skunk*, Lenine, Marisa Monte, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Lulu Santos, Zeca Baleiro, Adriana Calcanhotto, Sérgio Mendes, Zélia Duncan, Gal Costa und *Kid Abelha*. Im Zusammenhang mit letzterer Gruppe erreichte Musotto ein internationales Publikum durch die Teilnahme an der im Jahr 2002 ausgestrahlten *MTV-Unplugged* Fernsehsendung. Er starb am 11. September 2009 im Alter von 45 Jahren infolge einer Krebserkrankung.

Sein im Jahr 2001 erschienenes Soloalbum *Sudaka*, welches Musotto im eigenen Studio und teilweise in Hotelzimmern während der Konzerttourneen mit *Skunk* aufnahm, wird in der portugiesischsprachigen Wikipedia als eines der kreativsten und originellsten Arbeiten im Genre der in Brasilien produzierten, nicht für die Tanzfläche gedachten elektronischen

Musik ausgewiesen. Die Musik auf *Sudaka* verarbeitet die „hypnotische Wiederholung“ der Gesänge des Anglo-Indianers Talvin Singh sowie die „elektronischen Experimente“ des brasilianischen Percussionisten Naná Vasconcelos (pt.wikipedia.org). Weiterhin integriert *Sudaka* indianische Gesänge (*xavantes*), Musik der Pygmäen, Filmmusik des baianischen Filmemachers Glauber Rocha, und verwendet *samples* der Musik der Percussionsgruppe *Ilê Aiyê* und der *pagode*-Gruppe *Harmonia do Samba*. Als Gastmusiker treten auf dem Album der argentinische Saxophonist Gato Barbieri, der brasilianische Sänger Lulu Santos sowie der Bassist Lelo Zanetti von der Band *Skunk* in Erscheinung. Das 2007 erschienene Folgealbum *Civilização & Barbarye* entstand unter Teilnahme des US-amerikanischen Gitarristen und Klangkünstlers Arto Lindsay und des brasilianischen Sängers Chico César. Musotto betätigte sich zudem auch als Lehrer für Percussionsinstrumente und leitete zahlreiche Workshops. In diesem Rahmen entstand der Kontakt zu den Percussionisten Dainho Xequerê oder Mauricio Munoz, welche, inspiriert von der Arbeit Musottos, eigene Percussionsgruppen wie die Gruppe *OBA DX* bzw. *Maracatu Santo Antônio* initiierten.

### 1.3.1 Makrostruktur der Rhythmen

#### **Capoeira-Rhythmen**

„Wir haben eine Percussionsgruppe, bestehend aus acht Instrumenten, so wie es in der Vergangenheit war. Wir leben im 21. Jahrhundert, aber Du siehst, dass wir drei *berimbaus* verwenden, zwei *pandeiros*, *agogô*, *reco-reco* und eine *atabaque*. Die musikalische Seite, *ladainha*, *chula*, *corrido*... Also wir müssen aufpassen mit dieser Sache der Innovation.“ (Interview mit Mestre Valmir, 24. 8. 2013)

Die Aussage von Mestre Valmir bezieht sich auf den musikalischen Teil der *capoeira*, welcher bei modernen *capoeira*-Aufführungen zugunsten der akrobatischen Leistungen der *capoeiristas* zunehmend in den Hintergrund rückt. Der Vorteil bei der Verwendung einer umfangreichen Percussion-Section im *capoeira*-Kreis liegt unter anderem darin, dass im pädagogischen Kontext ein vielfältigeres Lehrangebot besteht. Das Spielen der *berimbau*-Instrumente erfordert regelmäßige Übung, aber auch die anderen Percussionsinstrumente sowie die gesungenen Texte müssen koordiniert und erlernt werden. In einer

*capoeira*-Schule wie *FICA-Bahia* beschäftigen sich die Mitglieder darüber hinaus mit dem Bau und der Wartung der Instrumente und lernen über die schuleigene kleine Bibliothek den historischen Kontext der *capoeira* kennen.

Die Verschriftlichung der *berimbau*-Rhythmen ist der Gefahr einer zu hohen Abstraktion ausgesetzt, weil das Spiel viele Nuancen beinhaltet, etwa die Geräusche der *caxixi*-Rassel, welche die Klänge des Musikbogens ergänzt. Abbildung 102 greift das von Phillip Harland im Jahr 1962 an der *University of California Los Angeles* entwickelte *Time Unit Box System (TUBS)* auf, welches schon von Oliveira Pinto für die Notation von *berimbau*-Rhythmen eingesetzt wurde. Der hier dargestellte *toque Angola* soll an dieser Stelle die grundsätzliche Spielweise des *berimbau*, soweit in schriftlicher Form möglich, verdeutlichen.<sup>33</sup>

Abbildung 102: Einleitender *toque Angola*, Mestre Valmir

The image shows musical notation for Berimbau and Caxixi. Below the notation is a table representing the TUBS notation system.

rechte Hand	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/
	*	*	x	*			*	*	x	*	x	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
linke Hand	^	^	O	o			^	^	O	o	O	o	O	o	O	o	O	o	O	o	o	o	o
			>	<																			

Die Kästchenreihen unter dem Notensystem stellen die Bewegungseinheiten (Kineme) des *berimbau*-Spielers, in diesem Fall von Mestre Valmir, dar. Geht man davon aus, dass brasilianische Percussionisten beim *berimbau*-Spiel eher Aktionseinheiten als auf der Elementarpulsation aufbauenden Notenlängen (vgl. Pinto, 1991, S. 77) wahrnehmen, so müsste man von dieser Perspektive aus streng genommen einige Kästchen verbinden, da leere Kästchen keine Aktion darstellen. Sie schaffen jedoch den Bezug zur Elementarpulsation und deuten in ihrer Gesamtheit durch unterschiedliche Größen bereits schematisch die mikrorhythmische Struktur an, welche im nachfolgenden Kapitel noch genauer untersucht wird.

Der *berimbau*-Spieler hält in der rechten Hand einen Schlagstock und gleichzeitig eine *caxixi*-Rassel, welche den Klang der angeschlagenen Saite (untere Note im System, '/' im *TUBS*-System) des Musikbogens geräuschvoll ergänzt (*TUBS*: x oder \*). Der Bogen selbst wird mit der linken Hand am kleinen Finger gehalten. Daumen und Zeigefinger bewegen

33 Die bekanntesten rhythmischen Patterns der traditionellen *capoeira* finden sich in dieser Art der Notierung im bereits erwähnten Buch von Tiago de Oliveira Pinto „*Capoeira, Samba, Candomblé – Afro-brasilianische Musik im Recôncavo Baiano*“ (Berlin 1991).

einen Stein oder eine Münze, welche den klingenden Bereich der Saite abgreift und so einen tiefen (O = freie Saite) oder hohen (obere Note im Notensystem, *TUBS*: o = abgegriffene Saite) Ton erzeugt. Wird der Stein nur leicht an die Saite angehalten, ergibt sich beim Anschlag ein schnarrendes Geräusch (*TUBS*: ^). Darüber hinaus wird der Abstand des *berimbau* zum Körper des Spielers variiert (*TUBS*: <, >) und somit die Öffnung der Kalebasse verdeckt oder frei gegeben, was den Obertongehalt des Instruments verändert. Diese Bewegungen fielen bei *FICA-Bahia* relativ schwach aus.

Die *caxixi*-Rassel kann auch unabhängig von den Anschlägen der Saite durch den Stock bewegt werden. Auch davon machten die *berimbau*-Spieler bei *FICA-Bahia* jedoch wenig Gebrauch. Die *caxixi* folgte tendenziell den Bewegungen des Schlagstockes und wurde selten eigenständig, etwa durch besondere seitliche Bewegungen, benutzt. Im obigen Beispiel erklingt nur der Schlag auf die Kalebasse (dreieckiger Notenkopf) auf der Zählzeit zwei eindeutig ohne ein begleitendes Geräusch der *caxixi*. Ungeachtet dieser Einschränkungen wirkten die Spieler von *FICA-Bahia* recht routiniert und erzeugten im Zusammenspiel komplexe rhythmische Strukturen, wie in Abbildung 103 (nächste Seite) anhand des einleitenden Spiels der *berimbau*-Instrumente zu sehen ist.

Die *berimbaus*, welche im Dreierensemble gemeinhin die Namen *gunga* (oder *berra-boi*), *médio* und *viola* (oder *violinha*) tragen, waren bei *FICA-Bahia* auf die Töne b (*gunga*) und etwas tiefer als h (*médio*, *viola*) gestimmt. Durch das Abgreifen der Saite wurde der zusätzliche Ton c (eigentlich etwas tiefer) erzeugt. Bei der *gunga* ergab sich somit das Intervall einer großen Sekunde, *médio* und *viola* realisierten einen Halbtonschritt.

Die Stimmungen der *berimbaus* hängen in der *capoeira* von den Vorlieben der jeweiligen Gruppe ab, üblich sind auch Terz- oder Quartabstände. Eine andere Stimmungsvariante besteht darin, dass der hohe Ton des einen Instruments dem tiefen Ton des anderen Instruments entsprechend gestimmt wird und sich somit drei Intervalle in Sekundabstand ergeben (pt.wikipedia.org). Durch die simple Konstruktion der Instrumente ist die Stimmung der *berimbaus* gewissen Toleranzen unterworfen, und es ist nicht auszuschließen, dass sie im vorliegenden Fall von *FICA-Bahia* anders als oben beschrieben intendiert war.

Die Längen der Bogenhölzer unterschieden sich bei der Gruppe kaum, die Kalebassen waren jedoch von unterschiedlicher Größe, wobei die der *gunga* am größten und die der *viola* am kleinsten war.

Abbildung 103: Berimbau-Einleitung, Gruppe FICA-Bahia [CD Track 62]

The musical score is written for three berimbau parts: Gunga, Médio, and Viola. It begins at a tempo of 40 bpm and increases to 55 bpm. The Gunga part is marked with 'x' symbols, indicating specific rhythmic patterns. The Médio part includes an 'accel.' marking and a '7' symbol. The Viola part includes a '3' symbol. The score is divided into measures 8, 16, and 20. Additional markings include '+Percussionensemble' and '+Gesang'.

Das einem Großteil der hier dokumentierten Performance von *FICA-Bahia* zugrunde liegende, als *toque Angola* bezeichnete Rhythmus-Pattern, wird von Mestre Valmir im ersten Takt begonnen und im weiteren Verlauf von den anderen zwei *berimbau*-Instrumenten immer wieder zwischen anderen variierten Phrasen, beispielsweise in Form von rhythmisch-metrischen Überlagerungen (Abb. 103, Takte 6–8, *médio*-Stimme), aufgenommen (Takt 9, *médio*-Stimme, Takt 21, *viola*-Stimme). Insgesamt fällt eine große Variationsbreite bei *allen berimbaus* auf. Traditionell sind variierte Phrasen eher der *viola* vorbehalten, jedoch variiert selbst Mestre Valmir auch auf der *gunga* immer wieder sein Spiel, etwa durch das Spielen von Achteltriolen (Takt 17).

Das *médio-berimbau* spielt den *toque Angola* in tonaler Umkehrung, weswegen er auch bisweilen als *toque Angola invertido* bezeichnet wird. Im Zusammenklang mit der *gunga* wechseln sich kleine und große Sekunden ab. Da die *viola* bezüglich des melodischen Verlaufes parallel zur *gunga* spielt, bilden sich im Zusammenklang mit ihr eine kleine Sekunde und eine Prim, im Zusammenklang mit dem *médio* eine permanente kleine Sekunde. Klar ist, dass das Sekund-cluster mit allen seinen tonalen Nuancen theoretisch von den Spielern bewusst intendiert sein kann. Die Annahme einer reinen oder temperierten Stimmung als Idealfall ist von daher spekulativ.

Die Umkehrung des *toque Angola* des *médio* ist insofern bemerkenswert, als er dadurch einem anderen *toque*, dem *São Bento Grande*, ähnelt (vgl. Pinto 1991, S. 79). Dieser beginnt ebenfalls mit einem hohen Ton, wobei einschränkend hinzugefügt werden muss, dass der melodische Verlauf eines *toques* nur teilweise als Identifizierungsmerkmal herangezogen werden kann. Für Dainho Xequerê beginnen sowohl der *toque Angola* als auch der *São Bento Grande* mit dem tieferen Ton. Ein mit dem höheren Ton beginnendes Pattern der gleichen Struktur bezeichnet er als *São Bento Pequeno* („kleiner“ *São Bento*). Zur Unterscheidung der einzelnen *toques* eignet sich vielmehr ihr Spieltempo und ihr Auftreten innerhalb der Spielabfolge einer *capoeira*-Runde. Der Wechsel der rhythmischen Patterns hängt sowohl vom Liederrepertoire als auch vom Geschehen im Kreis selbst ab. Die Percussionsinstrumente folgen der Intensität der Bewegungen der *capoeiristas* oder tragen zu ihrer Steigerung bei. Ein *São Bento Grande* tritt in einem höheren Spieltempo zu einem späteren Zeitpunkt der *capoeira*-Runde auf. Weiterhin unterscheiden sich die Bezeichnungen der *toques* in der *capoeira Angola* von denen der *capoeira regional*, was eine eindeutige Festlegung einer Nomenklatur zusätzlich erschwert.

Ab Takt 12 in Abbildung 103 (Seite 109) beginnen die übrigen Percussionsinstrumente rhythmische Patterns (Abb. 104, nächste Seite) zu spielen, welche über die gesamte Performance relativ konstant bleiben. Ab dem letzten Takt der obigen Transkription (Abb. 103, Seite 109) setzt der Vorgesang von Mestre Valmir ein. In Abbildung 104 (nächste Seite) sind in den Takten 1–6 alle beteiligten Instrumente notiert, ab Takt 7 sind nur noch die Gesangsstimme und die *viola*-Stimme dargestellt, da auch die anderen *berimbau*-Instrumente ihre Patterns im vorliegenden Abschnitt nicht mehr grundlegend verändern.

Abbildung 104: Percussion-Arrangement und Gesang, Gruppe FICA-Bahia [CD Track 63]

The musical score consists of several parts:

- Percussion:** Gunga, Médio, Viola, Atabaque, Pandeiro 1, 2, Agogô, and Reco Reco. Each instrument has a specific rhythmic pattern in 2/4 time.
- Voice (Gesang):** The vocal line is in G major (one sharp) and 2/4 time. It features a melody with lyrics in Portuguese. The lyrics are:
 

ha Ba-hi-a ca-pi-tal é Sal-va-dor. Quem nao con-he-ce a ca-po-ei-ra não po-de dar seu  
 — va-lor. To-dos po-dem a-pren-der, ge-ne-ral tam-bem dou-tor. Quem de-se-ja a-pren-der.  
 venha a-qui a Sal-va-dor! Pro cu-re um bom me(stre) co-le-ga sei e-le sei lá seu pro- fe-ssor ca-me-ra(da).

Der harmonische Zusammenhang zwischen den *berimbau*-Instrumenten und dem Gesang erschließt sich vom ersten Höreindruck her nur teilweise. Valmir singt die *ladainha* (Eingangsvers) in B-Dur (ab Takt 4 in Abb. 104), und auch die Saite seines *berimbaus* ist auf den ton b gestimmt. *Médio* und *viola* spielen jedoch den Ton h und verschleiern den tonalen Bezug der *gunga* zum Gesang. Derartige Eindrücke sind naturgemäß von der kulturellen Prägung des Hörers abhängig. Die *berimbau*-Begleitung wird im Zusammenhang mit den diatonischen Melodien von demjenigen Zuhörer als unpassend empfunden, dessen Hörgewohnheit auf einer harmonischen Einheit von Melodie und akkordischer Begleitung basiert. Diese existiert aber de facto in der *capoeira*-Musik nicht, da die *berimbaus* in den meisten *capoeira*-Gruppen nie ganz kongruent zum Grundton der

gesungenen Melodie gestimmt sind, was letztlich ein Charakteristikum dieser Musik ist. Das einleitende, von Valmir gesungene *dis*, deutet ebenfalls in diese Richtung. Avantgardistische (Instrumental-)Musik (z. B. Naná Vasconcelos, Hermeto Pascoal), welche *capoeira*- oder *berimbau*-Musik thematisiert, schöpft aus dieser Atonalität ihr künstlerisches Potenzial. Auch gibt es Komponisten, die aus den unkonventionellen Zusammenklängen von *berimbau*-Instrumenten neue Kompositionstechniken oder tonale Systeme ableiten und einen intellektuellen Zugang zur *capoeira*-Musik schaffen (*Compositores da Bahia*, siehe Kapitel 2.3).

Bezüglich der rhythmischen Struktur werden binäre und ternäre Pulsationsebenen von allen *berimbau*-Spielern jeweils durch gleichzeitiges Singen und Spielen bedient. Auch die Percussionsstimmen wechseln ihren Bezug zur Elementarpulsation durch rhythmische Variationen, die zum Ende der Performance hin vermehrt gespielt werden (Abb. 105).

Das *médio-berimbau* deutete bereits in der Anfangsphase durch die Spiegelung des *toque Angola* einen *toque São Bento Grande* an; durch das höhere Tempo (70 bpm) und das Anschlagen der leeren Saite auf der Zählzeit drei (zweite Stimme in Abb. 105) zu einem späteren Zeitpunkt der Performance trifft diese Bezeichnung nun eindeutiger zu. Die *gunga* spielt in diesem Teil hauptsächlich Achtel-*offbeats*, die *viola* wechselt improvisatorisch zwischen Achteltriolen und dem *toque Angola* ähnlichen Figuren.

Abbildung 105: Percussion-Arrangement, Gruppe FICA-Bahia [CD Track 64]

Der von der Gruppe OBA DX gespielte *toque São Bento Grande* beinhaltet ebenfalls beide Tonrichtungen und unterscheidet sich zudem von Spieler zu Spieler im Detail. Die letzten beiden Sechzehntel eines Patterns erklingen entweder geräuschvoll durch nur leichtes Anhalten des Steins an die Saite (2., 3. und 7. Stimme in Abb. 106, nächste Seite), oder tonal durch festes Andrücken des Steins (1., 4., 5., 6. und 8. Stimme in Abb. 106). Weiterhin bestehen Unterschiede bezüglich der Zeitpunkte des Zusammentreffens von Stein und Saite, was in manchen Fällen einen zusätzlichen Impuls im Pattern bewirkt, der zwischen tiefer und hoher Note liegt (2.–5. System in Abb. 106). Bemerkenswert war der exakt gleichzeitige Einsatz aller *berimbau*-Instrumente mit dem letzten Sechzehntel der

Zählzeit zwei auf das von Dainho Xequerê gespielte Einstiegs-Pattern. Dieses begann zudem ohne Vorzähler mit dem zweiten Sechzehntel der Zählzeit zwei.

Abbildung 106: Berimbau-Pattern, Gruppe OBA DX

[Track 65, einzelne Stimmen werden dynamisch hervorgehoben]

The image shows a musical score for eight berimbaus, labeled Berimbau 1 through Berimbau 8. The time signature is 2/4 and the tempo is 81 bpm. The score is divided into two systems by a double bar line. Berimbau 1 and 2 have rhythmic patterns with notes and rests. Berimbau 3 has a melodic line with notes and rests. Berimbaus 4, 5, 6, 7, and 8 have rhythmic patterns with notes and rests. The score is written on a grand staff with eight staves.

### **Berimbau-Soli, konzertante berimbau-Musik**

Zur Begleitung des von der Gruppe unisono gespielten *toques* spielte Dainho Xequerê ein *berimbau*-Solo, in welchem er im Abstand von drei bis vier Takten unterschiedliche rhythmische Muster kombinierte. Achteltrioen in Zweiergruppierungen (Takt 6, Whd. nicht mitgezählt, Abbildung 107, nächste Seite) wechselten sich wiederholt mit Sechzehntelketten ab. Das zweite Sechzehntel eines *beats* wurde hierbei meist mit dem Stein erzeugt (ab Takt 12, kleiner Notenkopf auf der Linie). Auch Sechzehnteltrioen wurden durch die Kombination von Stein- und Saitenklang produziert (Takt 16). Weiterhin stoppte Dainho Xequerê mit dem Stock gespielte Sechzehntelnoten mit dem Stein ab und deutete so eine Zweiunddreißigstel-Pulsation an (Takt 41).

Abbildung 107: Berimbau-Solo, Dainho Xequeré [CD Track 66]

Obwohl die Gruppe *OBA DX* zu den Untersuchungen dieser Arbeit Rhythmen aus der *capoeira* beisteuerte und einzelne Mitglieder aktive *capoeiristas* sind, besteht die musikalische Intention primär nicht in der Reproduktion traditioneller Rhythmen, vielmehr geht es um die Erzeugung melodischer und harmonischer Strukturen im Gruppenkontext. Untenstehend (Abbildung 108, nächste Seite) finden sich die ersten zwanzig Takte aus dem Stück *Lauê Lauê*. Das sechsstimmige Stück (hier im Doppelsystem zusammengefasst) wurde mit acht *berimbaus* vorgetragen. Stimme vier und fünf (von oben gezählt) wurden jeweils mit einem Instrument unterschiedlicher Bauart gedoppelt.

Die Akkordtöne der Dreiklänge C-Dur und F-Dur werden unter den *berimbaus* aufgeteilt, so dass drei Gruppen entstehen, die gleichzeitig verschiedene rhythmische Ebenen bedienen: Drei *berimbaus* spielen die mit Akzenten versehene Elementarpulsation, vier *berimbaus* belegen die *beat*-Ebene in zwei Varianten jeweils gedoppelt. Insgesamt lässt sich der Rhythmus durch die mit den Akzenten markierte *timeline*-Figur in die *samba reggae*-Stilistik einordnen. Die Gruppe verwendet für das Stück dementsprechend den Namen *Berimggae* (Mischung aus *berimbau* und *reggae*). Die rhythmische Struktur bleibt während des gesamten Stückes konstant. Abwechslung schaffen die Akkordwechsel sowie die klangliche Gestaltung bestimmter Anschläge. Durch die Verminderung des Drucks, mit welchem der Stein an die *berimbau*-Saite gepresst wird, wird ihr Klang geräuschvoller (ab Takt 9 in Abb. 108, nächste Seite).

Abbildung 108: Berimbau-Stück *Lauê Lauê*, Gruppe OBA DX, [CD Track 67]

Das Stück *Lauê Lauê* folgt einem klaren harmonischen Aufbau, und auch die rhythmische Struktur wird durch das *samba reggae*-Pattern definiert. Andere Stücke von *OBA DX* basieren auf der sequenzierten Aufteilung von Melodien, und obwohl bei *OBA DX* auch improvisierte *berimbau*-Soli Bestandteil von Aufführungen sind, so überwiegen doch im Vergleich zur *capoeira*-Musik festgelegte Arrangements. Der Vergleich zur *capoeira*-Musik ist aus Sicht der Gruppe indes auch unangebracht:

„Die Idee der *berimbau*-Orchester ist es sicherlich nicht, folkloristische Musik zu zeigen. Deswegen ist es ja auch ein Orchester. Eine folkloristische Präsentation wäre es, einfach hinzugehen und *capoeira*-Musik zu spielen. [...] Wir würden niemals ein *berimbau* mit Aluminium an der Spitze und Kapodaster in einer *capoeira*-Runde benutzen. Wir unterscheiden das zeitgenössische *berimbau*-Orchester von der traditionellen *capoeira*.“ (Interview mit Dainho Xequerê, 10. 11. 2012)

Xequerê distanziert sich davon, die traditionelle *capoeira*-Musik durch Innovationen, etwa in Form von gestimmten *berimbau*-Instrumenten zu verändern. Er will mit seiner Gruppe traditionelle Dinge nicht verdrängen. Dennoch beschreibt er in seinen Aussagen einen musikalischen Trend und verfolgt diesen durch die Gründung seines *berimbau*-Orchesters.

Folkloristische Ausdrucksformen finden vermehrt den Weg von öffentlichen Plätzen in Konzerthäuser. Innerhalb dieser neuen Kontextualisierung werden jedoch nur einzelne Elemente der Folklore verwendet, wie im vorliegenden Fall das *berimbau*, um einer konzertanten und eben nicht-partizipativen Aufführung einen folkloristischen „Anstrich“ zu geben. Während in einer *capoeira*-Runde jeder einmal das *berimbau* in die Hand nimmt, der einen *toque Angola* ausreichend auditiert hat und halbwegs beherrscht, so ist ein Platz im *berimbau*-Orchester exklusiver, da nur das Orchestermitglied mit dem speziellen Repertoire vertraut ist.

„In Salvador gibt es eine Künstlerbewegung, welche die klassische Musik, die instrumentale Musik oder alle Musik, die sich inhaltlich von dieser vulgären und kommerziellen Musik der Massen abgrenzt, verändern will. Das Geheimnis dieser Bewegung liegt in der populären Musik, die diese Musiker verstehen und auch spielen können. Ich denke, eines Tages wird auch das einfache Volk geflissentlich Beethoven und Bach hören, auch wenn diese Leute nie wirkliche Kenner dieser Musik sein werden. Aber sie werden Ensembles wie *Rumpilezz*<sup>34</sup> hören und zum baianischen Sinfonieorchester gehen, um sich sinfonischen *choro* anzuhören, das ist schon real und wird schon praktiziert!“ (Interview mit Marcelo Rosário, Gitarrist, 16. 5. 2012)

Abbildung 109 (Seite 119) zeigt die Transkription eines *berimbau*-Solostückes von Ramiro Musotto, welches *berimbau*-toques mit den Rhythmen eines *drumcomputers* und einer ebenfalls programmierten Basslinie (nur im ersten System dargestellt) sowie einigen sphärischen, synthetisch erzeugten Klängen kombiniert. Die Form des Stückes ist durch das programmierte Playback festgelegt und ist nicht wie in einer *capoeira*-Runde offen gestaltet. Überhaupt erklingt das *berimbau* innerhalb dieser konzertanten Solo-performance nun vom Aufführungskontext der *capoeira* völlig losgelöst, obwohl zu Beginn der *toque Angola* aufgegriffen wird (Abb. 109, ab Takt 8, ohne Einbezug der Wiederholungen, Seite 119), wie es auch zu Beginn einer *capoeira*-Runde üblich ist. Von dort aus wird jedoch nun ein gänzlich anderer Weg beschritten. Durch den Wechsel zwischen binärer und ternärer rhythmischer Einteilung der Elementarpulsation (Takte 14–15, 24–25, 26–27) und der von dort ausgehenden Uminterpretation des Grundmetrums (*timeshift*), wird im Stück zweimal das Tempo gesteigert (Takte 19–20 und 26–27), und der anfänglich langsam gespielte *toque Angola* geht in abgewandelte rhythmische Muster über, welche die vom *drumcomputer* wiedergegebenen Grooves ergänzen. Die Um-

---

<sup>34</sup> Das im Jahr 2006 gegründete Orchester *Rumpilezz* kombiniert unter der Leitung des Saxophonisten Letieres Leite baianische folkloristische Rhythmen mit modernen Bläserarrangements.

deutung der Notenwerte von Sechzehnteltriolen zu binären Sechzehntelnoten in der *berimbau*-Stimme geschieht in Takt 20 unmittelbar auf Zählzeit eins, der zweite *timeshift* wird verschleiert, indem die Sechzehnteltriolen als rhythmische Überlagerung in Form von Dreiergruppierungen der eigentlich binären Sechzehntelpulsation weitergeführt werden. Auch die *drumcomputer*-Stimme, welche den metrischen Bezug herstellt, beinhaltet in den Takten 27 und 28 ein Übergangs-Pattern, welches durch die Kombination von punktierten Achtelnoten und Viertelnoten das bisherige und das neue Metrum temporär gegenüberstellt.

Das gesamte Solo-Stück basiert nicht auf der Variation rhythmischer Motive, wie es beispielsweise in Schlagzeugsoli des *modern jazz* oft passiert, vielmehr wird die Elementarpulsation durch die unterschiedlichen Sounds des *berimbaus* ausgeschmückt. Dabei korrespondieren die Klänge des *berimbaus* (leere Saite, abgegriffene Saite, Steinberührung usw.) mit den *bassdrum*-, *snare*- und *hihat*-Pattern des *drumcomputers*. Die leere Saite des *berimbaus* fällt zunächst mit dem *bassdrumsound*, der hohe Ton mit dem *snaredrumsound* des *drumcomputers* zusammen (Takt 22). Die Elementarpulse, welche nicht mit der *snaredrum* oder *bassdrum* zusammenfallen, werden entweder durch leisere Saitenanschläge, durch mit dem Stein angeschnittene Anschläge oder nur durch die Berührung des Steins mit der Saite gespielt. Musotto führt sozusagen klangliche Entsprechungen zum *drumcomputer* ein und adaptiert die *drumset*-Rhythmen auf das *berimbau*. Gleiches tun im Übrigen derzeit *pandeiro*-Spieler, welche die unterschiedlichen Anschlagsmöglichkeiten und die damit einhergehende klangliche Ausgestaltung dazu nutzen, um *drumset*-Rhythmen bis hin zu synthetisch erzeugten *drum 'n bass-beats* zu imitieren. In Salvador gilt Emerson Taquari als Spezialist für derartige Spielweisen. Dahinter steckt das zu allen Zeiten bestehende Bedürfnis eines Musikers, seinem Instrument über die primär bestehenden Möglichkeiten hinaus durch geschickte Aufteilung sequenzierter Töne oder Klänge Vielstimmigkeit zu verleihen.

In dem vorliegenden *berimbau*-Solo geht es jedoch nicht um das Erzeugen einer Illusion von Mehrstimmigkeit, denn die ist durch das Playback ohnehin gegeben. Intendiert ist vielmehr eine klangliche Symbiose, welche durch Synchronizität zwischen der *berimbau*-Stimme und der Elementarpulsation des Computers besteht, aber eben auch durch die angesprochene klangliche Imitation des *drumcomputers* durch das *berimbau*. Der melodische Verlauf der *berimbau*-Stimme verhält sich zeitweise auch konträr zur *snare-bassdrum*-"Melodie". Der tiefe Ton fällt dann mit der *snaredrum*, der hohe mit der *bassdrum* zusammen (Takt 23). Dies kann man als eine musikalische Antwort auf den vorausgehenden Takt deuten. Trotz des starken Bezugs auf die *drumcomputer*-Stimme

gibt es eine gewisse improvisatorische Freiheit in der *berimbau*-Stimme, und nicht jeder Schlag ist gänzlich festgelegt. In den Passagen der Takte 15–18 oder 29–31 werden die Wiederholungen von der *berimbau*-Stimme leicht variiert, die Transkription gibt nur jeweils eine Variante innerhalb dieser Passagen wieder. Weiterhin ist die klangliche Gestaltung, welche durch die Bewegung des *berimbaus* mit der linken Hand und der damit einhergehenden zu- oder abnehmenden Abstrahlung der Obertöne durch die Kalebasse realisiert wird, in der Transkription nicht wiedergegeben. Entweder wird einzelnen Tönen ein klanglicher „Bauch“ verliehen, indem auf den Saitenanschlag der rechten Hand eine kurze Vor- und Rückbewegung der linken Hand, sprich der Kalebasse, folgt, oder eine ganze Sequenz von Anschlägen wird mit der allmählichen Hin- oder Wegbewegung der Kalebasse vom Körper des Spielers klanglich bezüglich des Obertongehaltes verändert. Das *berimbau* greift hier das Gestaltungsmittel der Frequenzfilterkurvensteuerung aus der elektronischen halb- oder vollautomatisierten Musik auf (Takte 38).

Folkloristische Musik, wie sie im *samba de roda* oder in der *capoeira* erklingt, beinhaltet ostinate rhythmische Patterns, um einen eindeutigen und sinnlich erfahrbaren musikalischen Konsens unter den Teilnehmenden zu etablieren. Spannungsmomente durch rhythmische oder metrische Verschiebungen bzw. Überlagerungen, wie sie in Musottos *berimbau*-Solo vorkommen, sind diesem gemeinsamen Konsens nicht unbedingt zuträglich, da sie Kenntnisse eines komplexeren formalen Aufbaus der Komposition voraussetzen. Zwar enthält das *berimbau*-Solo auch partizipative Elemente, etwa wenn das Publikum zu Zwischenrufen in einigen *breaks* aufgefordert wird (Takt 33 ff.), jedoch sind diese Momente vom Komponisten an einer bestimmten Stelle eingeplant worden und entstehen nicht spontan und improvisatorisch.

Die oben angesprochene rhythmische Symbiose resultiert vornehmlich aus dem synchronen Spiel von *berimbau* und *drumcomputer* bezüglich der mikrorhythmischen Verhältnisse der einzelnen Elementarpulse. Inwiefern Ramiro Musotto die quantisierte Wiedergabe der Elementarpulse des *drumcomputers* in seinem *berimbau*-Spiel aufnimmt, wird im folgenden Abschnitt beschrieben.



### 1.3.2 Mikrorhythmische Struktur

In den folgenden Analysen der *berimbau*-Rhythmen werden die mit dem Schlagstock ausgeführten Anschläge sowie die mit dem Stein erzeugten Impulse, welche Tonwechsel zur Folge haben, einbezogen. Manche Spieler verwendeten den Impuls, der durch das Berühren der Saite mit dem Stein entsteht, bewusst zur Bildung des jeweiligen Patterns, andere Spieler waren nur auf den Tonwechsel der Saite fokussiert, bei ihnen war der Steinimpuls und der Anschlag mit dem Stock zeitgleich, wodurch gleiche *berimbau-toques* unterschiedlich viele rhythmische Ereignisse (*events*) beinhalteten. Der *toque Angola* beinhaltete bis zu sieben Impulse oder Anschläge (mit Stock oder Stein), deren Dauer in Abbildung 110 von zwei Spielern dargestellt sind.

Abbildung 110: *Berimbau*-Patterns zweier Spieler [Track 69, Spieler sind nacheinander zu hören]

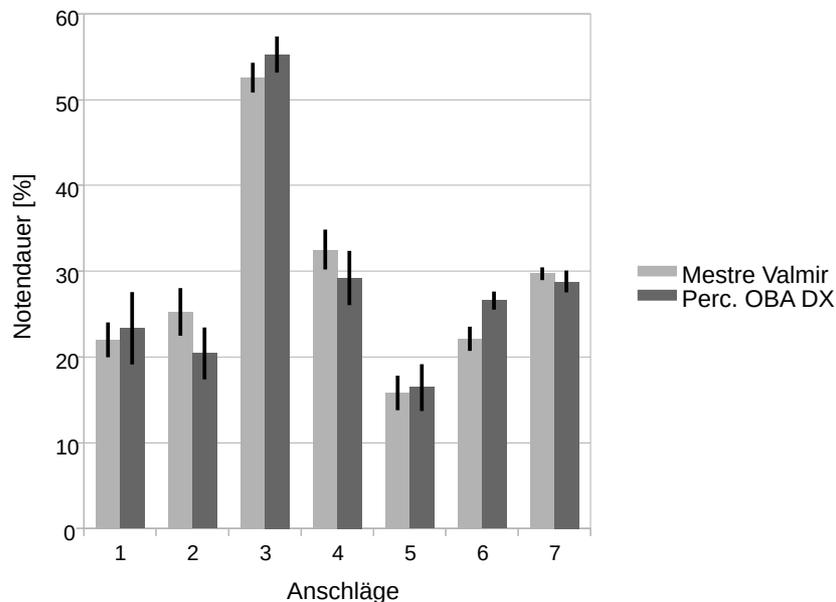


Abbildung 111: *Berimbau*-Pattern



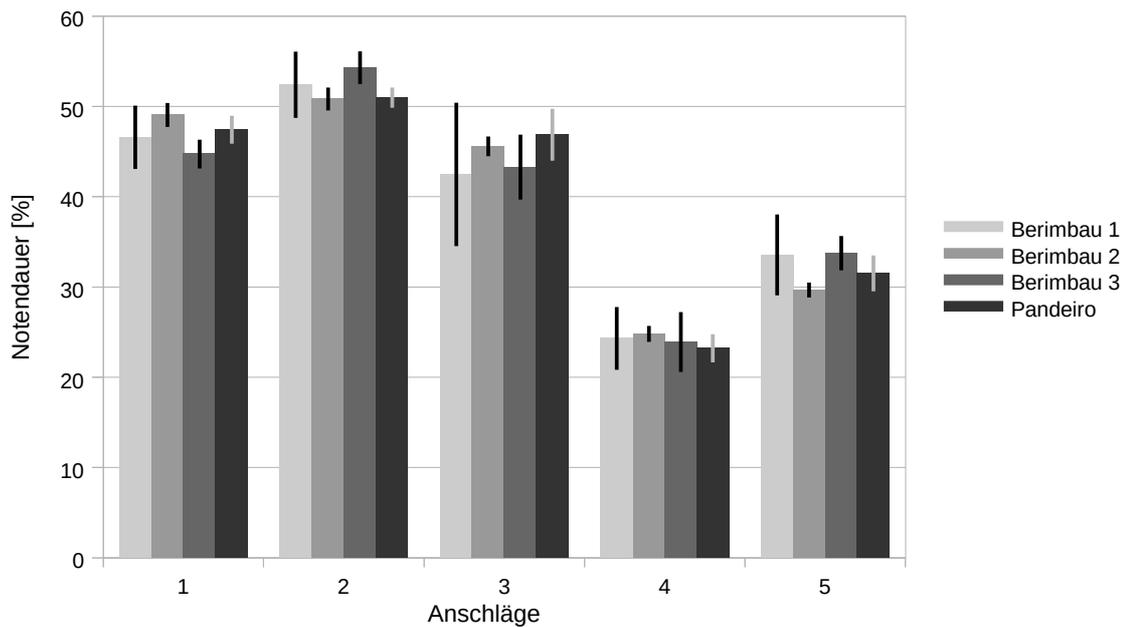
Die einzige Achtelnote in dem Pattern wird von beiden Spielern etwas verlängert, die übrigen Sechzehntelnoten werden teilweise verkürzt (Abb. 110, Anschläge 1 und 5), teilweise verlängert (Abb. 110, Anschläge 4 und 7). Besonders auffällig ist die starke Verkürzung des fünften Anschlages, der eigentlich nur eine Berührung der Saite mit dem Stein ist. Die Spieler greifen die Saite relativ spät ab und lassen den tiefen Ton der leeren Saite etwas länger schwingen, wodurch in der zweiten Takthälfte das *samba*-Phrasierungsmuster entsteht. Insgesamt ist die mikrorhythmische Verformung recht stark und

zeigt auch aus dieser Perspektive, dass die Beschreibung derartiger Rhythmen durch herkömmliche Notenwerte einen Modellcharakter besitzt.

Die hohen Streuwerte des Patterns erklären sich dadurch, dass das Amplitudenmaximum des Geräusches, welches durch das Zusammentreffen von Stein und Saite entsteht, für die computergesteuerte Transientenerkennung zuweilen zeitmäßig schwer zu registrieren ist. Dadurch ist auch die Dauer der benachbarten Anschläge nur ungefähr bestimmbar, da die Länge eines Anschlages erst durch das nächste *event* messbar wird. Zwei aufeinander folgende Anschläge mit dem Stock (Abb. 110, 111, Anschläge 6 und 7, Seite 120) sind einfacher zu erfassen und haben dadurch geringe Streuwerte. Es ist keinesfalls so, dass ein hoher Streuwert immer mit einer Unzulänglichkeit seitens des Spielers zu tun hat. Das *berimbau* Nummer eins in Abbildung 112 (nächste Seite) wurde vom durchaus versierten *berimbau*-Spieler Dainho Xequerê (Chef der Gruppe *OBA DX*) gespielt. Die hohen Streuwerte seines Spiels liegen vielmehr in der gestalterischen Variation bei der Verwendung des Steins und in der eben angesprochenen problematischen Transientenerkennung.

Tendenziell verhalten sich alle Instrumente des in Abbildung 112 (nächste Seite) dargestellten Patterns, welches den *toque Angola* in seiner einfachsten Form repräsentiert, bezüglich der Mikrorhythmik ähnlich. Die Achtelnoten auf den Positionen 1 und 3 werden leicht verkürzt gegenüber der auf Position 2 befindlichen Achtelnote. Während die vorletzte Sechzehntelnote nahezu ihrem Idealwert entspricht, wird die letzte Sechzehntelnote verlängert und besetzt sozusagen den durch die kurze Dauer der Anschläge 1 und 3 frei gewordenen Platz. Bemerkenswert ist weiterhin, dass die mit ins Diagramm aufgenommene *pandeiro*-Stimme der Gruppe *FICA-Bahia* sich mikrorhythmisch in die *berimbau*-Stimmen einfügt, was auf eine von der instrumentenspezifischen Spieltechnik unabhängige mikrorhythmische Gestaltung hinweist.

Abbildung 112: Einfacher toque Angola



Ein weiteres Beispiel für die instrumentenunabhängige und auch gruppenübergreifende rhythmische Gestaltung zeigt der Vergleich des *toques São Bento Grande* bei *OBA DX* mit dem erweiterten *pandeiro*-Pattern bei *FICA-Bahia*. Beide Patterns beinhalten sechs *events*, welche auf mikrorhythmischer Ebene in ähnlichen zeitlichen Verhältnissen angeordnet sind (Abb. 113).

Abbildung 113: Toque São Bento Grande und pandeiro-Pattern [CD Track 70, Instr. nacheinander]

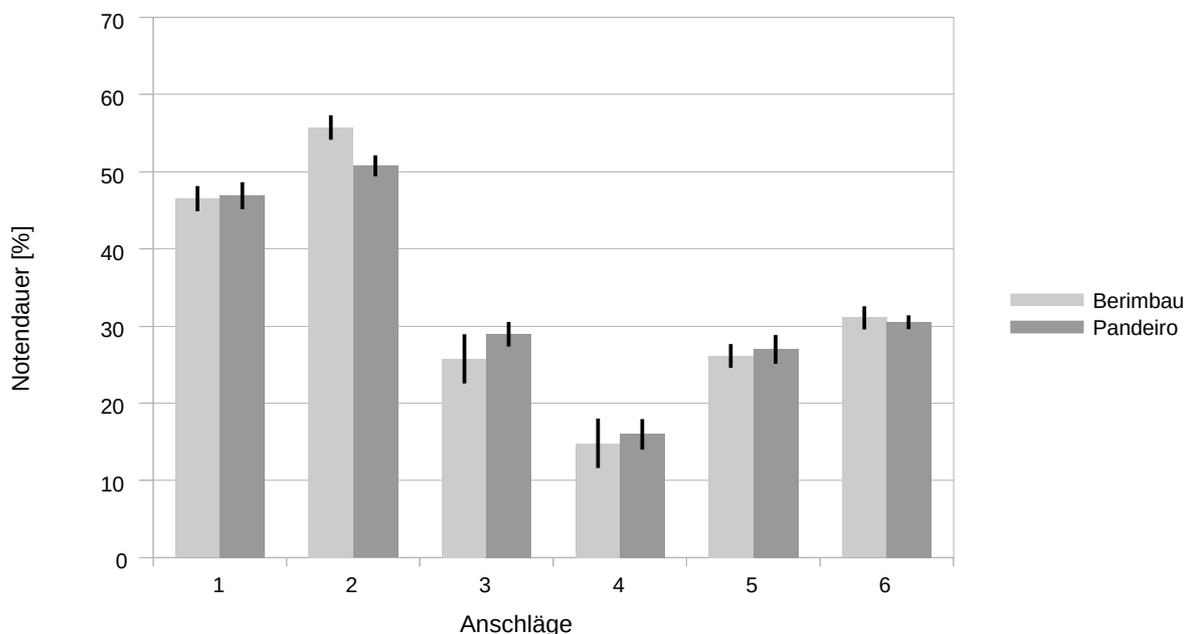
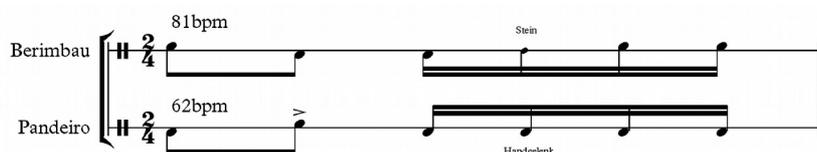


Abbildung 114: Toque São Bento Grande, pandeiro-Pattern



Die extreme Verkürzung des Anschlags 4 wird sowohl vom *berimbau* als auch vom *pandeiro* gleichermaßen realisiert und das, obwohl die Instrumente in jeweils unterschiedlichen musikalischen Kontexten gespielt wurden und sich zudem das Spieltempo um fast 20 bpm unterschied. Der *berimbau*-Spieler spielte den *toque* zusammen mit sieben anderen *berimbau*-Spielern im Tempo von 81 bpm in einer Studiosituation, der *pandeirista* hingegen war Teil eines weniger inszenierten *capoeira*-Kreises von *FICA-Bahia* und spielte das Pattern in 62 bpm. So gleich die rhythmische Makrostruktur (Abb. 114, Seite 122) der beiden Patterns ist, so unterschiedlich sind die Spielbewegungen, mit welchen sie realisiert werden. Beispielsweise führt der *pandeirista* Anschlag 2 als einen *slap* mit der flachen Hand aus, wodurch dieser einen Akzent erhält, beim *berimbau*-Spieler ist Anschlag zwei ein mit dem Stock auf die leere Saite ausgeführter Schlag. Anschlag 4 wird vom *pandeirista* durch eine Berührung am Handgelenk erwirkt, beim *berimbau*-Spieler ist die Berührung des zwischen Daumen und Zeigefinger gehaltenen Steins für den Impuls verantwortlich. Das Pattern veranschaulicht zudem die unterschiedliche Verwendung des Steins, welcher zum einen nur ein Hilfsmittel sein kann, um den Ton der Saite zu verändern (zweite Achtelnote in Abb. 114), oder zum anderen, um die Schwingung der Saite zu unterbrechen und dadurch einen eigenständigen rhythmischen Impuls zu erzeugen (1. Sechzehntel nach Zählzeit 2 in Abb. 114). Die mikrorhythmischen Verhältnisse im *berimbau*-Solo von Ramiro Musotto konnten nur unter Einschränkungen bestimmt werden, da das Audiomaterial der *berimbau*-Stimme und der *drumcomputer*-Begleitung nicht in einzelnen Spuren getrennt voneinander vorlag. Dennoch konnten Analysen an den Stellen vorgenommen werden, an welchen die synthetische Begleitung aussetzte.

Die ersten drei Anschläge des von Musotto gespielten *toque Angola* (Abb. 115, nächste Seite) weisen ähnliche mikrorhythmische Verhältnisse wie die bereits in Abbildung 112 (Seite 122) untersuchten Patterns auf. Die beiden letzten Sechzehntel des Patterns (Anschläge 4 und 5) sind im Gegensatz dazu jedoch recht isochron phrasiert.

Die ternäre Pulsation wird von Musotto auf mikrorhythmischer Ebene stark verformt. Allerdings weisen die sehr hohen Streuwerte auf eine gewisse Zufälligkeit hin, darüber hinaus war die computergesteuerte Analyse recht problematisch, weil die schnellen und geräuschvollen Impulse sich der automatischen Transientenerkennung oftmals entzogen und manuell nachjustiert werden mussten. Insgesamt ist jedoch erkennbar, dass die quantisierte isochrone Wiedergabe der Rhythmen durch den Drumcomputer sich *eben nicht* in Musottos *berimbau*-Spiel widerspiegelt. Beide Phrasierungsarten koexistieren in der analysierten Performance. Bei der Betrachtung der durch das Analyseprogramm

erstellten grafischen Darstellung fallen auch immer wieder leichte Inkongruenzen auf, die jedoch beim Hören nicht ins Gewicht fallen. Die durch ungenaues Spiel bedingten zeitlichen Verschiebungen werden aufgrund des hohen Tempos allenfalls nur unterbewusst wahrgenommen und mitunter vom Hörer positiv bewertet, da die Performance an menschlicher Qualität gewinnt.

Abbildung 115: *Toque Angola*, Ramiro Musotto [CD Track 68, Anfang]

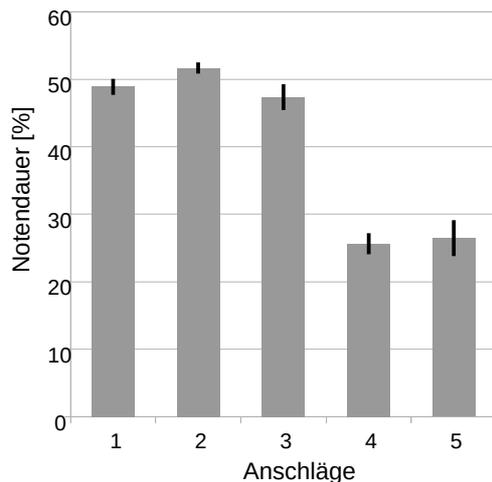
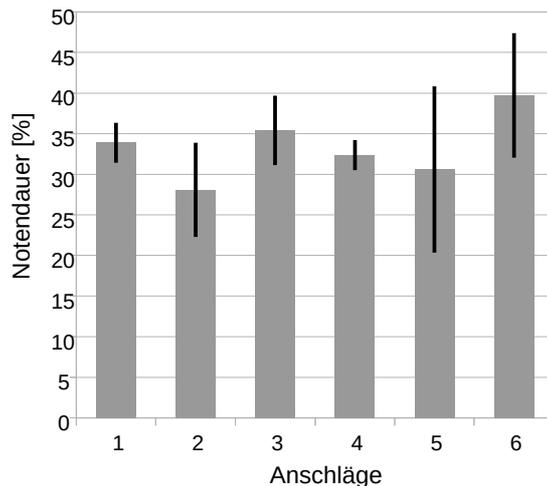


Abbildung 116: *Triolen-Pattern, berimbau*, Ramiro Musotto



## 1.4 Zwischenfazit

Die *samba de roda*-Gruppen unterschieden sich von den *samba reggae*-Gruppen in Bezug auf das verwendete rhythmische Material, in klanglicher Hinsicht und in ihrer Aufführungspraxis, weil der Aufführungskontext und die damit zusammenhängende künstlerische Intention im urbanen Umfeld veränderten Voraussetzungen unterworfen sind. Während bei der Gruppe *Voa Voa Maria* das eigene musikalische Vergnügen innerhalb der dörflichen Gemeinschaft im Vordergrund steht, treten *samba reggae* Gruppen in der Stadt vor einem größeren Publikum auf und stehen im Wettstreit mit anderen Gruppen. Entsprechend größer ist das Ensemble, und auch das Instrumentarium ist anders beschaffen: Die *surdo*-, *repique*- und *caixa*-Trommeln bestehen bei den *samba reggae*-Gruppen aus mit Plastikfellen bespannten Metallkesseln, sind vor allem auf eine hohe Lautstärke ausgelegt und produzieren einen vollkommen anderen Klang als die von der Gruppe *Sou da Raiz* verwendeten hölzernen und mit Kalbsleder bespannten

*atabaque*-Trommeln. Traditionelle *samba*-Instrumente wie das *pandeiro*, *agogô*-Glocken oder *atabaques* werden in den *samba reggae*-Gruppen nicht verwendet; stattdessen wird die in den 80er Jahren entwickelte *timbal* integriert, die weltliche Version der *caxambu*-Trommel, die in der religiösen Musik der afrobrasilianischen *jongo*-Religion gespielt wird. Als brasilianische Version der kubanischen *street-conga* wurde die *timbal* durch den Musiker Carlinhos Brown bekannt gemacht.

Während sich traditionelle *samba*-Gruppen wie *Sou da Raiz* und *Voa Voa Maria* rhythmisch an dem *timeline*-Pattern des *samba junina* bzw. des *samba de caboclo* orientieren und diese auch auf separaten rhythmischen Ebenen darstellen, produzieren die *samba reggae*-Gruppen eine Vielzahl unterschiedlicher *timeline*-Patterns, welche mit der Ebene der Elementarpulsation fest verbunden sind, da beide Ebenen von den Percussionisten jeweils auf einem Instrument (meistens die *repiques*) gleichzeitig gespielt werden. Das Unisonospiel dieser in die Elementarpulsation eingebetteten *timeline*-Patterns bildet zusammen mit den unter verschiedenen Spielergruppen aufgeteilten melodischen Basstrommel-Patterns die Grundlage der *samba reggae*-Rhythmik, welche durch eine weitere rhythmische Ebene der *caixa*-Trommeln ergänzt wird. Die zu den *timeline*-Patterns gleichzeitig gespielten *offbeats*, welche das *reggae-feeling* bewirken, lassen in Kombination mit den tiefen, offen klingenden Basstrommelschlägen darüber hinaus eine Assoziation mit nordamerikanischen Rock-, Pop- oder Funkrhythmen zu, vor allem bei langsameren Tempi. Überhaupt sind langsamere Tempi und auch Tempowechsel Bestandteil der Performance von *samba reggae*-Gruppen und ein weiteres Unterscheidungsmerkmal gegenüber traditionellen *samba*-Gruppen. Trotz der gravierenden Unterschiede zwischen den *samba reggae*- und *samba de roda*-Gruppen bezüglich der Aufführungspraxis sowie des rhythmischen Materials, wird die Musik beider Gruppen dem *samba*-Genre zugeordnet und zeigt die Divergenz dieses Genres unter dem Einfluss gesellschaftlicher Entwicklungen.

Die *maracatu*-Gruppe lässt sich in puncto Aufführungspraxis tendenziell auf die Seite der *samba reggae*-Gruppen stellen, in Bezug auf die Instrumentenbeschaffenheit und die Makrostruktur der Rhythmen hat sie jedoch ein etwas traditionelleres Erscheinungsbild, ganz abgesehen davon, dass es sich beim *maracatu* um einen regionalen Percussionsstil handelt, der in Recife entstand. Die hölzernen *alfaia*s sind mit Kalbslederfellen bespannt, und entsprechend dumpfer ist ihr Klang im Vergleich zu den moderneren *surdos* aus Metall. Die wenig variierten *timeline*-Figuren werden beim traditionellen *maracatu* auf einem separaten Instrument (*gonguê*-Glocke) gespielt, sie geben die rhythmische Orientierung im Ensemble. Besonders dann wenn die *alfaia*-Stimmen variantenreich

spielen, erscheint der *maracatu*-Groove im Gesamtbild sehr synkopiert, bei *samba-reggae*-Gruppen sorgt der ständige *beat* der *surdos* in Verbindung mit den *offbeat*-Patterns der *caixa*-Trommeln für einem homogeneren Groove-Charakter.

Die Beschreibungen der *samba*-Gruppen aus Irará machten deutlich, dass auch im ländlichen Umfeld traditionelle festliche Umzüge gepflegt werden und es keineswegs so ist, dass dort nur im kleinen Kreis *samba* gefeiert wird. Das differenzierte Einstudieren unisono gespielter Rhythmen innerhalb größerer Ensembles ist dennoch tendenziell ein urbanes Phänomen. Die Gruppe um Nielton Marinho aus Irará weist auf die Tendenz der Professionalisierung einzelner Percussionisten hin, die im städtischen Umfeld geschieht, sich aber auf ländliche Umgebungen auswirkt.

Bei Gruppen wie *Sou da Raiz* steht heute vermehrt die Pflege des eigenen Kulturguts im Vordergrund. Dabei sind solche Gruppen mit der Abbildung eines immateriellen Kulturerbes von staatlichen oder internationalen Organisationen wie der *UNESCO* innerhalb von Institutionen wie der *ASSEBA* (*Associação de Samba-dores e Samba-deiras do Estado da Bahia*) beauftragt. Damit einher geht die pädagogische Arbeit in Form von Musikunterricht, durch welche das musikalische Erbe weitergegeben und erhalten werden soll. Bei den urbanen *samba*-Gruppen steht musikpädagogische Arbeit zudem verstärkt im Dienst von sozialer Hilfsarbeit, wie sie anhand der Gruppe des *Projeto Axé* aufgezeigt wurde.

Die *capoeira* wurde in einem separaten Kapitel behandelt, obwohl auch sie ihre Ausdifferenzierung eher im städtischen Kontext erfährt. Gruppen wie *OBA DX* oder einzelne Künstler wie Ramiro Musotto sehen nur in kulturellen Zentren (Großstädten) eine Chance, ihre Kunst weiterzuentwickeln, um letztlich damit ihren Lebensunterhalt zu bestreiten. Das *berimbau*-Solo von Ramiro Musotto, das den traditionellen *toque Angola* mit nordamerikanischem *drumset*-Grooves sowie synthetischen Klängen kombiniert, oder die Musik der Gruppe *OBA DX*, welche die tonalen Möglichkeiten des *berimbaus* erweitert, veranschaulichen, wie einzelne Künstler bzw. Gruppen traditionelle Rhythmen verarbeiten und eine konzertante Performance entwickeln. Diese Entwicklungen verdrängen jedoch keineswegs die *capoeira*, welche weiterhin als eine lebendige kulturelle Erscheinung fortbesteht. *FICA-Bahia* forciert eine traditionelle Ausübung der *capoeira* hinsichtlich ästhetischer Gesichtspunkte, als kulturelle Vereinigung vertreten sie aber gleichzeitig eine offene Haltung hinsichtlich der ethnischen Zugehörigkeit der Partizipierenden und verbreiten ihre Kunst im internationalen Rahmen.

Der Versuch, rhythmische Besonderheiten anhand von Partituren zu verdeutlichen, zeigt die Grenzen musiktheoretischer Instrumente europäischer Herkunft auf. Sie werden von Gerhard Kubik als „wichtigste Werkzeuge zur Fehlinterpretation“ fremder Musikkulturen

bezeichnet, tragen sie doch zur „Entprogrammierung“ von Musikstudenten oder Ethnologen bei, und verstellen so den Zugang zu afrikanischen Musikkulturen (Kubik, 1988, S. 52). Aber vielleicht verhält es sich genau so mit den hier dokumentierten brasilianischen Percussionisten, welche durch kulturelle Einflüsse bezüglich der afrikanischen Elemente in ihrer Musik entprogrammiert wurden oder es von vornherein sind, denn brasilianische Musik konstituiert sich ja gerade aus der Symbiose unterschiedlicher Kulturen. Im rhythmischen Material brasilianischer Musik wurden vielfältige afrikanische Matrizen<sup>35</sup> mit unterschiedlichsten europäischen Musikstilen kombiniert. Auch wenn die *matriz africana* von vielen Percussionisten als wichtigste musikalische Quelle für brasilianische Percussion genannt wird, so erscheint das rhythmische Material auf den zweiten Blick genauso von vielen anderen Musikkulturen bezüglich der rhythmischen Struktur und der verwendeten Instrumente inspiriert. Der dialektische Prozess der Vermischung unterliegt kulturellen und gesellschaftlichen Voraussetzungen, die in jüngster Zeit durch das Internet und die dadurch ermöglichte Zirkulation von Musik aller Art starke Veränderungen erfahren haben und auch auf brasilianische folkloristische Percussion einwirken.

Ramiro Musotto adaptierte nordamerikanische *drumset*-Rhythmen auf das *berimbau*, indem er die Stimmung der Trommeln des *drumsets* (*bassdrum* und *snaredrum*) mit den Tonhöhen des *berimbaus* paraphrasierte. *Bassdrum* und der tiefe Ton des *berimbaus* erklangen somit meistens auf oder um die Zählzeit eins und drei. Der *backbeat* (Zählzeit zwei und vier) wurde durch den hohen Ton des *berimbaus* imitiert. Bezüglich des Beginns der Patterns vieler *drumset*-Grooves und dem *berimbau-Angola*-Pattern herrscht eine frequenzabhängige Parallelität. Es wäre theoretisch auch möglich, die beiden *berimbau*-Töne im *Angola*-Pattern auftaktig zu interpretieren, also das Pattern um eine Achtelnote nach vorn zu verschieben. In diesem Fall würde der hohe Ton auf die Zählzeit eins fallen. Diese Überlegung weist auf die Verschiedenheit des *toque Angola*-Patterns bezüglich seines melodischen Verlaufs und die daraus resultierenden rhythmischen Schwerpunkte gegenüber *samba*-Rhythmen hin. Bei *samba*-Rhythmen ist der melodisch-rhythmische Verlauf genau umgekehrt. Tiefe Trommelschläge erklingen auf der Nebenzählzeit zwei (*tempo fraco*), also genau entgegengesetzt zum *toque Angola*. Die Makrostruktur der Begleitung der anderen Percussionsinstrumente in der *capoeira* offenbart diesen Umstand ebenfalls: Der tiefe offene Ton der *atabaque*-Trommel und des *pandeiros* wird dem hohen Ton des *berimbaus* vor- und nachgestellt. Man könnte den hohen Ton des *berimbaus*

---

<sup>35</sup> Der Ausdruck *Matrize* (französisch: *matrice* „Gussform“ oder „Gebärmutter“) deutet bereits an, dass der Begriff „afrikanisch“ auch unter brasilianischen Musikern verallgemeinernd und in einer sehr abstrakten Form verwendet wird (vgl. Kapitel 2.1).

somit als *backbeat*, also als Folgeschlag der tieffrequenten Impulse der *atabaque* interpretieren.<sup>36</sup> Gleiches gilt für den *slap*-Schlag des *pandeiros*.

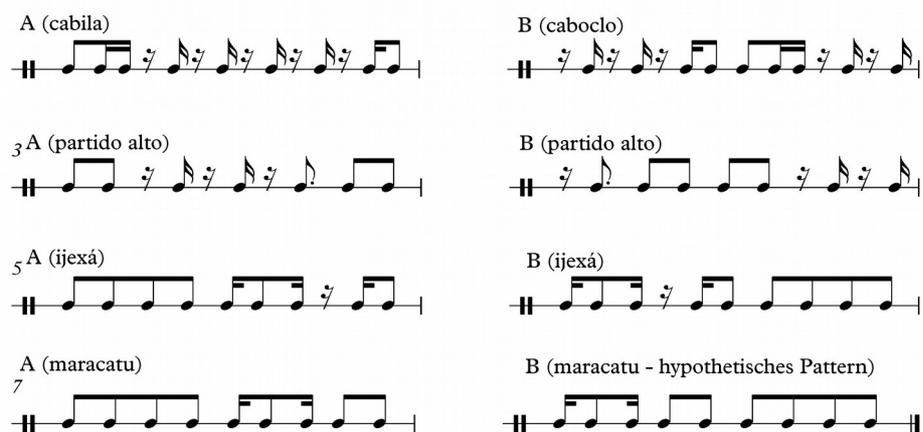
Die Verschiedenartigkeit von *capoeira*- und *samba*-Rhythmen bezüglich des melodischen Verlaufs kann im Nachhinein nicht mehr erklärt werden, jedoch veranschaulicht das anfängliche Beispiel von Musotto, wie eine rhythmische Übersetzung durch eine Instrumentenadaptation zustande kommen kann. Sie hätte auch anders verlaufen können, da das Verhältnis von rhythmisch-melodischen Patterns und gefühltem Metrum von unterschiedlichen Hörern verschieden wahrgenommen werden kann und unter Umständen in unterschiedlichen Auffassungen über den Beginn und das Ende musikalischer Sinneseinheiten je nach Hörgewohnheit resultiert. Ein deutscher Hörer nimmt eine aufsteigende Quarte tendenziell auftaktig wahr, ein US-Amerikaner erwartet bei Poprhythmen auf einen tieffrequenten *bassdrum*-Schlag einen höherfrequenten *snare-drum*-Schlag als *backbeat*. Die Relation musikalischer Elemente ist also an ein kulturelles Umfeld gekoppelt. Beim Zusammentreffen unterschiedlicher Kulturen können musikalische Verhältnismäßigkeiten bewusst oder durch Fehlinterpretationen bezüglich rhythmisch-metrischer Zusammenhänge verändert werden und sich anschließend etablieren. In der *capoeira* fällt mitunter die unnatürliche wirkende Silbenverteilung bei den gesungenen Melodien auf, was ein Resultat solcher Umdeutungen sein könnte.

Zu einem anderen Beispiel gelangt man durch die Frage, warum viele *samba*-Patterns (*samba de caboclo*, *samba junina*, *samba de partido alto*) mit einem Sechzehntel-*offbeat* beginnen, was gerade im Hinblick auf eine durch Laien produzierte folkloristische Musik recht unnatürlich wirkt, da es recht schwer ist, das erste Sechzehntel nach einem metrischen Schwerpunkt zu Beginn einer Melodie oder eines Liedes zu treffen. Natürlicher wäre tatsächlich, erst einmal das Metrum stabilisierend aufzunehmen und von dort aus zu synkopieren. Der brasilianische Saxophonist Letieres Leite, der an der *FUNCEB* Kurse zur Geschichte der baianischen Percussion leitet, vertritt die Theorie, dass der anfängliche *offbeat* in vielen *samba*-Rhythmen durch eine Fehlinterpretation des *cabila*-Patterns zustande kam. Das aus der afrikanischen *bantu*-Kultur stammende *cabila*-Pattern (auch zuweilen als *cabula*- oder *Angola*-Pattern bezeichnet, Abb. 117 A, nächste Seite) ist für Leite die Urform vieler *timeline*-Figuren aus dem *samba*-Genre.

---

<sup>36</sup> Dieser Überlegung muss einschränkend hinzugefügt werden, dass bei anderen *berimbau-toques* (z. B. *São Bento Grande*) der hohe Ton zuerst erklingt, jedoch ist der *toque Angola* für die *capoeira*-Musik fundamental und wird dort während einer *capoeira*-Runde am häufigsten verwendet.

Abbildung 117: Verschiedene timeline-Figuren in jeweils zwei Versionen



Beginnt man das Pattern ab der Zählzeit drei (Abb. 117, Zeile 1, B), gleicht es dem von der Gruppe *Sou da Raiz* gespielten mit einem *offbeat* beginnenden *samba de caboclo*-Pattern. Wie es nun zur rhythmischen Verschiebung gekommen sein könnte, ist einfach nachzuvollziehen: Eine gesungene Melodie setzt verspätet ein und führt bei den beteiligten Musikern zur dauerhaften Uminterpretation des Patterns. Jeder Musiker, der schon einmal im europäisch geprägtem Umfeld mit lateinamerikanischen oder afrikanischen Rhythmen zu tun hatte, kennt die von Zeit zu Zeit auftretenden Schwierigkeiten mancher Musiker, sich im polyrhythmischen Gefüge zurecht zu finden. Die Polyrhythmik provoziert dabei eine Polymetrik.

Auch Gerhard Kubik erwähnt die Mehrdeutungen in Bezug auf den Anfangspunkt der *kachcha*-Formel (*timeline*), welche 1965 in einem Dorf in Südost-Angola dokumentiert wurde und welche Kubik als ursprüngliche *timeline*-Figur für *samba*-Rhythmen ansieht (Kubik, 1986, S. 127). Er bezeichnet die europäische Uminterpretation der *timelines* als „Umkippen“. „Man kann darüber spekulieren, wie es zu diesem Umkippen kam. Dokumentiert es einen luso-brasilianischen Einfluss, ein Missverstehen der *samba*-Formel durch weiße Musiker, als diese begannen, in einer sophistizierten Gesellschaft wie derjenigen von Rio de Janeiro, die *samba*-Musik zu assimilieren?“ (Kubik, 1986, S. 128)

Bedenkt man zusätzlich noch, dass in afrikanischen Musikkulturen *timeline*-Formeln als absolut auditiert sein könnten und gedanklich keine metrische Ebene existiert, dann verstärkt sich noch der Verdacht, dass bei der Implementierung derselbigen Fehler passiert sein könnten. Forscher wie Gerhart Kubik haben Tanzbewegungen analysiert, um Rückschlüsse auf metrische Verhältnisse ziehen zu können, sind aber zu keinem eindeutigen Ergebnis gekommen. Dass selbst viele brasilianische Percussionisten meiner Beobachtung nach beim Musizieren nicht mit dem Fuß das Metrum artikulieren, spricht

ebenso wie die starken mikrorhythmischen Verformungen vieler rhythmischer Patterns für eine eher schwache Audition der metrischen Ebene.

Die Ähnlichkeit zwischen *cabila*- und dem *samba de caboclo*-Pattern ist nur ein Beispiel für makrostrukturelle Zusammenhänge unterschiedlicher asymmetrischer *timeline*-Figuren. Den Rhythmen des *samba de partido alto* (Abb. 117, Zeile 2, Seite 129) oder des *ijexá* (Abb. 117, Zeile 3) liegen jeweils ebenfalls *timeline*-Figuren zugrunde, die zuweilen in zwei (oder mehr) Varianten auftreten. Beim *maracatu* befinden sich die Synkopen stets in der zweiten Hälfte der *timeline*, jedoch kann man auch hier darüber spekulieren, ob das Umkippen der *gonguê*-Figur nicht neue andere Rhythmen hervorgebracht hat. Die *maracatu-timeline* unterscheidet sich beispielsweise nur in einem Schlag von der *ijexá-timeline* (vgl. Abb. 117, Zeile 3, Zeile 4).

Der Schlagzeuger Gavin Harrison thematisiert die temporäre Umdeutung metrischer Verhältnisse in seinem Lehrwerk *Rhythmic Illusions* und entwickelt sie zu einem musikalischen Ausdrucksmittel des Schlagzeug-Solospiels.

„Stellen wir uns ein Alien vor, welches zum ersten Mal die Erde berührt und plötzlich auf eine rhythmische Illusion [ein bereits uminterpretiertes rhythmisches Pattern] trifft. Ohne unsere kulturellen Einflüsse und eine Reihe von populären vorgefassten Konzepten als Anhaltspunkt, würde das Alien überhaupt nicht getäuscht werden, es würde vielmehr den Rhythmus als gegeben hinnehmen und eventuell sogar dazu tanzen.“ (Harrison, 1998)

Harrison spricht sich hier für eine ausschließliche Beeinflussung der musikalischen Auffassung durch das kulturelle Umfeld aus. Mit der Durchbrechung kulturell geprägter Konventionen, sprich der Erzeugung rhythmischer Illusionen, möchte er seine Musik spannungsreicher gestalten.

„Außerirdische“ musikalische Konzepte dürften auch in Brasilien durch das Aufeinandertreffen indigener, europäischer und afrikanischer Kulturen die Runde gemacht haben. Der Vermischung lag jedoch nicht ein unter ästhetischen Gesichtspunkten gefasster übergeordneter Plan zugrunde. Vielmehr spielte in den Anfängen der Kolonisierung Brasiliens die Christianisierung über das Medium Musik eine entscheidende Rolle. Innerhalb weitreichender Assimilations- bzw. Akkulturationsprozesse manifestierten sich im 18. Jahrhundert schließlich musikalische Formen, die bis heute gepflegt werden und gemeinhin als brasilianische angesehen werden (vgl. Kapitel 2.1).

Die Dominanz der *samba junina-clave* gegenüber der *samba de caboclo-clave* deutet darauf hin, dass *offbeat*-lastige, stark phrasierte Rhythmen weniger Überlebenschancen haben, vielleicht auch deshalb, weil sie mit globaler computerproduzierter Popmusik bezüglich rhythmischer Phrasierungen weniger kompatibel sind. Auf der anderen Seite ist

das Abstimmen rhythmischer Phrasierungen aus verschiedenen Quellen auch bei der computergestützten Produktion von Popmusik fundamental. Die musikalischen Versatzstücke werden dann mit softwarebasierten *timestretching-tools* im Studio oder direkt auf der Bühne einander angepasst, wobei hier die Frage aufgeworfen wird, nach welchen Kriterien eine solche Anpassung erfolgt. „Funktionieren“ am Ende mikrorhythmische Zufallsprodukte genauso gut wie Grooves, die auf kulturell gewachsenen mikrorhythmischen Strukturen basieren? Vielleicht entscheidet am Ende nur die konsequente sequenzielle Zirkulation kleiner musikalischer Einheiten an sich über den Hörgenuss.

Die mikrorhythmischen Strukturen der hier beschriebenen Gruppen weisen innerhalb des polyrhythmischen Gefüges teilweise erhebliche Diskrepanzen auf. Relativ häufig vertreten ist ein rhythmisches Phrasierungsmuster, welches gemeinhin als der brasilianische *suíngue* (portugiesische Wortadaption für das amerikanische Wort *swing*) bezeichnet wird, und in den vorausgegangenen Analysen anhand der *pandeiro*-Patterns am eindeutigsten aufgezeigt wurde. Mit den Analysen der Mikrorhythmik wurden Charakteristika des *Groove-feelings* der vorgestellten *samba*-Gruppen visualisiert und Korrelationen zwischen einigen Faktoren wie Spieltempo und Spielbewegungen sowie die Struktur der rhythmischen Patterns an sich aufgezeigt. Durch den Vergleich verschiedener Percussionisten untereinander sollten mikrorhythmische Muster auf ihr stilbildendes Potenzial bzw. auf den individuellen Einfluss des Spielers hin überprüft werden. Die Rhythmus-Analysen der verschiedenen Percussionsgruppen haben gezeigt, dass diese unterschiedlichen Faktoren ineinandergreifen und sich nicht immer in eindeutiger Weise einem mikrorhythmischen Muster unterordnen. Das schon von Christiane Gerischer festgestellte *samba-feeling*, welches die Elementarpulsation zu den Taktschwerpunkten hin verdichtet und dabei das zweite Sechzehntel eines *beats* etwas verkürzt wird, erwies sich vor allem bei den traditionellen *samba*-Gruppen als vordergründig, jedoch waren bereits hier Abweichungen, vor allem durch Akzentuierungen innerhalb der Patterns, zu erkennen. Bei den Analysen der *repique*- und *caixa*-Patterns in der *samba reggae*-Stilistik wurde das mikrorhythmische Muster des *samba-feelings* dadurch aufgebrochen, dass Elementarpulsation und *timeline*-Patterns mit einem Instrument gleichzeitig realisiert wurden und die Akzente fortwährend mit dem Mikrotiming korrelierten. Das *samba-feeling* wurde dort nur teilweise erhalten und ordnete sich teilweise dem *reggae-feeling* unter.

Die Frage, inwiefern die mikrorhythmische Phrasierung von den individuellen Eigenschaften des jeweiligen Percussionisten abhängt, ist schwer zu beantworten. Sollte man überhaupt Kriterien, zu welchem Zwecke auch immer, aufgestellt haben, sind generelle

Tendenzen schwer festzustellen, da größere Datenmengen als die im Rahmen dieser Untersuchung erhobenen vonnöten wären. Ob ein ausgebildeter professioneller Percussionist anders phrasiert als ein Autodidakt, zeigte die Gegenüberstellung der traditionellen *samba de roda*-Gruppen mit den Percussionsstudenten oder den professionellen Percussionisten der Gruppe G.C. Bei letzteren Gruppen lag tendenziell ein geringerer Streufaktor und somit eine konstante Spielweise vor, dennoch gab es auch bei den autodidaktischen Spielern teilweise geringe Streufaktoren. Entscheidend ist jedoch vielmehr der Umstand, dass in den meisten der untersuchten Gruppen Spieler teilnahmen, die relativ inkonstant spielten. Somit ist die große Streuung der Trommelschläge um ein ideales Zeitraster herum ein typisches Merkmal der Percussionsmusik dieser Gruppen. Die teilweise recht hohen Abweichungen in Verbindung mit der nicht-isochronen Phrasierung gleichzeitig ablaufender rhythmischer Patterns kann vom Zuhörer durchaus als diffus oder aber als lebendig wahrgenommen werden.

Gemein war allen beteiligten Percussionisten, dass sie in der brasilianischen Musikkultur musikalisch sozialisiert wurden. Von den Musikern wurde immer wieder betont, dass das tägliche Erleben der Musikkultur (*vivência musical*) essenziell für das Erlernen brasilianischer Rhythmen sei. Rhythmische Phrasierungen würden demnach hauptsächlich durch die Audition des kulturellen Umfeldes erlernt. Die Gegenthese wäre, dass rhythmische Phrasierungen kulturunabhängig sind und nur durch die spezielle Spielweise eines Instruments physikalisch erzwungen werden. Die anatomischen Eigenschaften des Menschen führten in Verbindung mit seinen motorischen Fähigkeiten automatisch zu einem speziellen Groove-Muster. Mikrorhythmische Phrasierungen könnten demnach als Konsequenz der Spieltechnik angenommen werden. Um die Korrelationen von Spielbewegung und Spieltempo sowie die kulturabhängige Hörgewohnheit der Spieler noch eingehender zu überprüfen, wurde eine Versuchsreihe mit deutschen *pandeiro*-Spielern erstellt. Die Spieler wurden gebeten, das Sechzehntel-*pandeiro*-Pattern möglichst exakt im Sinne einer isochronen Phrasierung zu spielen, um den Einfluss der Spielbewegungen isoliert betrachten zu können. Es sollte, mit anderen Worten, eine aus der Hörgewohnheit resultierende Imitation der brasilianischen Phrasierungsart möglichst unterdrückt werden. Die Probanden sollten zudem das Pattern in zwei verschiedenen Tempi jeweils mit und ohne Drehbewegung der linken Hand spielen.

Die in den Diagrammen 118 und 119 (nächste Seite) dargestellten Ergebnisse zeigen, dass erstens ein schnelles Tempo eine nicht-isochrone Spielweise provoziert, und dass zweitens die Drehbewegung der linken Hand die Phrasierung relativ wenig beeinflusst, sie aber tendenziell mit ihr etwas nivellierter ausfällt. Weiterhin beachtenswert ist, dass die Art

der Phrasierung trotz der Intention der Spieler, möglichst gleichmäßig zu phrasieren, bei schnellen Tempi mit der Phrasierungsart der zuvor beschriebenen untersuchten brasilianischen Percussionisten Ähnlichkeit hat. Das erste und letzte Sechzehntel eines *beats* fällt jeweils relativ lang aus, das zweite und dritte Sechzehntel hat eine kurze Dauer. Ein Unterschied besteht in der Dauer des dritten Sechzehntels (Anschläge 3 und 7), welches im Vergleich zur Phrasierungsart der brasilianischen Percussionisten (vgl. Abb. 20–23, Seite 39) kürzer ausfällt und somit ein etwas anderes *Groove-feeling* erzeugt.

Abbildung 118: *Pandeiro*-Pattern, schnelles Tempo

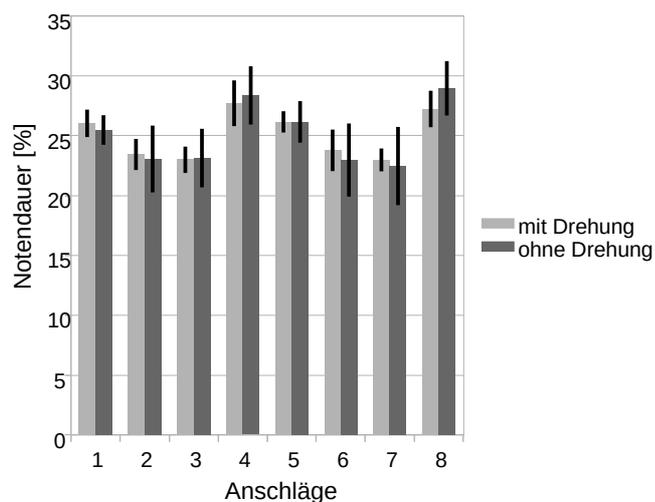
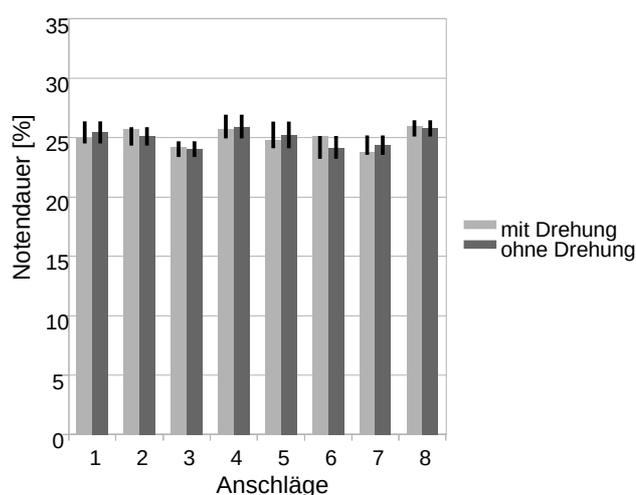


Abbildung 119: *Pandeiro*-Pattern, langsames Tempo



Geht man von diesen Erkenntnissen aus, so erzwingen instrumententypische Spielbewegungen bestimmte mikrorhythmische Muster, vor allem bei schnellen Tempi. Die Phrasierung einer rhythmischen Figur wäre dann entkoppelt von der Musikkultur und den Hörgewohnheiten des Spielers, welche sich jedoch nie ganz ausschließen lassen. Jemand, der das *pandeiro*-Spiel auch nur halbwegs beherrscht, hat aller Wahrscheinlichkeit nach Hörerfahrung mit brasilianischer Rhythmik. Bei langsamen Tempi scheint der Percussionist sein Spiel besser steuern zu können und kann, wie im obigen Beispiel sichtbar (Abb. 119), der Aufforderung zum Spiel einer isochronen Phrasierung eher nachkommen.

Ob die *pandeiro*-typischen Spielbewegungen exklusiv verantwortlich für das brasilianische Phrasierungsmuster sind, lässt sich nicht einfach überprüfen. Sicherlich spiegelte in den vorausgegangenen Analysen die auf einem *pandeiro* gespielte Elementarpulsation am eindeutigsten das *samba-feeling* wider, jedoch wird dieses auch von anderen Instrumenten, welche auf einer gänzlich anderen Spieltechnik basieren, wiedergegeben, wie beispielsweise von der *repique* bei der Gruppe *Unidos de Itapuã*. Auf der anderen Seite produzieren Akzentuierungen auf den *caixa*- oder *repique*-Trommeln abweichende mikrorhythmische Muster, genauso wie *offbeat*-orientierte Patterns oder *timeline*-Patterns

oftmals keine eindeutige Kongruenz mit der durch ein *pandeiro* vorgegebenen Elementarpulsation aufweisen. Die tendenziell triolische Phrasierung der *surdo*-Patterns wiederum passt sich gut in *pandeiro*-typische Phrasierungen ein, da das letzte Sechzehntel eines *beats* ebenfalls relativ früh gespielt wird.

Ob die Verdichtung der Elementarimpulse zum vorausgehenden *beat* lediglich durch dessen geistige Fokussierung zustande kommt, konnte durch eine Versuchsreihe mit deutschen Jazzschlagzeug- und Schlagwerkstudenten nicht bestätigt werden. Abbildungen 120 und 121 zeigen beispielhaft die auf einer *snaredrum* bzw. kleinen Trommel gespielten Sechzehntel-Patterns der nicht mit brasilianischer Rhythmik vertrauten Studenten, die darum gebeten wurden eine Akzentuierung auf den vollen Zählzeiten des 2/4-Taktes zu spielen.

Abbildung 120: Kleine-Trommel-Pattern

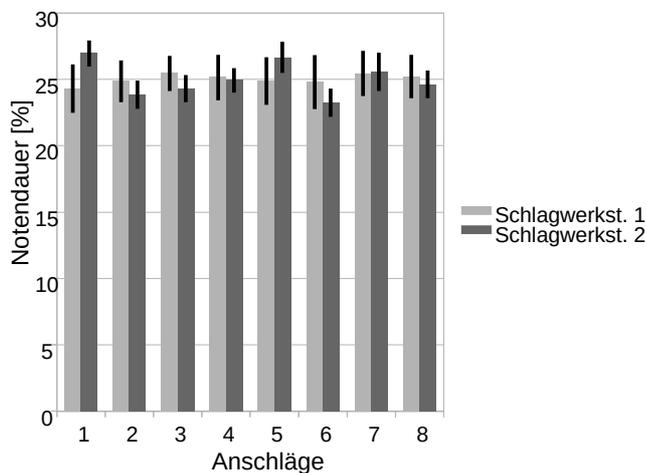
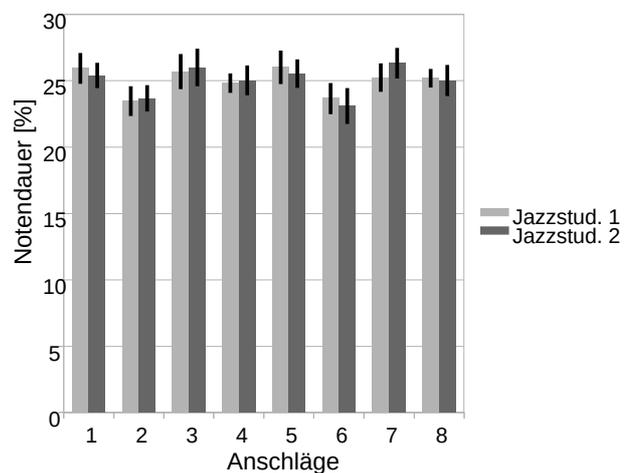


Abbildung 121: Snaredrum-Pattern



Relativ gleichmäßig phrasierte lediglich der Schlagwerkstudent 1 (hellgrau, Abb. 120), bei allen anderen Studenten gab es Korrelationen mit der Akzentuierung, wobei diese bei den Jazzstudenten untereinander relativ ähnlich ausfiel. Zudem machte sich die rechte, stärkere Hand (beide Studenten waren Rechtshänder) im Mikrotiming insofern bemerkbar, dass die mit rechts gespielten Anschläge 1, 3, 5 und 7 etwas mehr Zeit beanspruchten. Die eindeutigste Korrelation des *mikrotimings* mit der Betonung der vollen Zählzeiten ist beim Spiel des Schlagwerkstudenten 2 (dunkelgrau, Abb. 120) zu sehen. Eine überdurchschnittliche lange Dauer der Anschläge 4 und 8, wie sie für das *samba-feeling* typisch ist, war bei keinem der Studenten vorhanden, was kulturbedingte Einflüsse auf die mikrorhythmische Struktur vordergründig erscheinen lässt.

In welchen Anteilen die aus einer Musikkultur erwachsene musikalische Intention oder die pragmatische Anwendung bestimmter Spieltechniken den Groove beeinflusst, ist schwer zu sagen, vermutlich ist es aber eine Mischung aus beidem. Abbildung 122 zeigt eine

Matrix zur systematischen Untersuchung des Einflusses der genannten Faktoren auf die Mikrorhythmik (multifaktorielle Varianzanalyse). Sie soll an dieser Stelle als Anregung dienen, wie man letztlich die These, dass es keine rhythmische Phrasierung gibt, die nicht spielmechanisch bedingt ist<sup>37</sup>, beweisen kann. Hierzu würden sich rein rechnerisch mindestens vierzig Konstellationen der Einflussfaktoren ergeben, wenn man sich auf jeweils zwei Instrumente, Rhythmus-Patterns, Tempi, Nationalitäten und Arten der Ausbildungen der Spieler beschränkte.

Abbildung 122: Versuchsmatrix zur Überprüfung verschiedener Einflussfaktoren auf mikrorhythmische Phrasierungs-Muster

	rhythmische Struktur	Instrument	Tempo	Kulturkreis/ Nationalität	Ausbildung (akademisch/ autodidaktisch)
rhythmische Struktur	X				
Instrument		X			
Tempo			X		
Kulturkreis/ Nationalität				X	
Ausbildungsgrad (akademisch/ autodidaktisch)					X

Einflussfaktoren wie der Ausbildungsgrad oder die kulturelle Herkunft des Spielers sind bei einer derartigen Untersuchung schwer fassbar, da akademische und autodidaktische Musiker untereinander keine homogenen Gruppen bilden. Woher will man beispielsweise wissen, ob nicht ein autodidaktischer Percussionist mehr oder effektiver geübt hat als ein Musikstudent. Für einen statistisch verlässlichen Wert müsste man möglichst viele Percussionisten aus beiden Bereichen aufnehmen und analysieren. Neben diesen methodischen Herausforderungen bestünde eine weitere darin, bei den Versuchen eine natürliche Musiziersituation herzustellen. Sicherlich würde ein Gruppenkontext innerhalb einer Liveperformance mit Publikum brasilianische Percussionsmusik eher repräsentieren, als einzelne Musiker unter laborartigen Bedingungen aufzunehmen. Letztlich beinhaltet die Fragestellung, ob Phrasierungsarten universell spielmechanisch oder durch eine musikalische kulturgeprägte Intention zustande kommen, ein Paradoxon, da Spieltechniken per se schon eine kulturelle Erscheinung sind.

<sup>37</sup> Es ist einfacher, die doppelte Verneinung der These „Alle Phrasierungen sind spielmechanisch bedingt“ zu beweisen, da mit einem Gegenbeispiel der Beweis erbracht wäre.

Die Frage, ob die Spielbewegung einer musikalischen Intention folgt, oder umgekehrt, ob die rhythmische Gestalt die Folge bestimmter Spielbewegungen ist, wird beispielsweise auch durch die Betrachtung des Steins beim *berimbau* (Kapitel 1.3.2) oder der Handgelenksberührung beim *pandeiro* aufgeworfen (Kapitel 1.1.2). Sicherlich erscheint es nicht zufällig, dass diese eher subtilen Bewegungen auf Nebenzählzeiten angewendet werden, dennoch kann es auch sein, dass sich die Hörgewohnheit nach den auf dem jeweiligen Instrument sich anbietenden bewegungstechnischen Möglichkeiten und den daraus resultierenden Klängen gerichtet hat. Diese müssen freilich genauso wie etwa Geräusche aus der Natur interpretiert werden, was innerhalb verschiedener Kulturen zu den unterschiedlichsten Ergebnissen führt. Auf dem aus dem arabischen Raum importierten *pandeiro* wurde in Brasilien eine Spieltechnik entwickelt, welche sich von den Spieltechniken fernöstlicher Rahmentrommeln, von welchen das *pandeiro* abstammt, erheblich unterscheidet. Sie setzte sich aber im neuen kulturellen Umfeld durch, sei es deswegen, weil sich afrikanische Rhythmen mit ihr besser verwirklichen ließen, oder weil sich das Instrument schlicht und einfach besser halten ließ. Man kann durchaus anzunehmen, dass die mit dem *pandeiro*, dem *tamborim* oder mit der *ganzá* (Schüttelinstrument) produzierte Elementarpulsation auch auf andere Percussionsinstrumente, welche eine ganz andere Spieltechnik abverlangen, abfärbte.

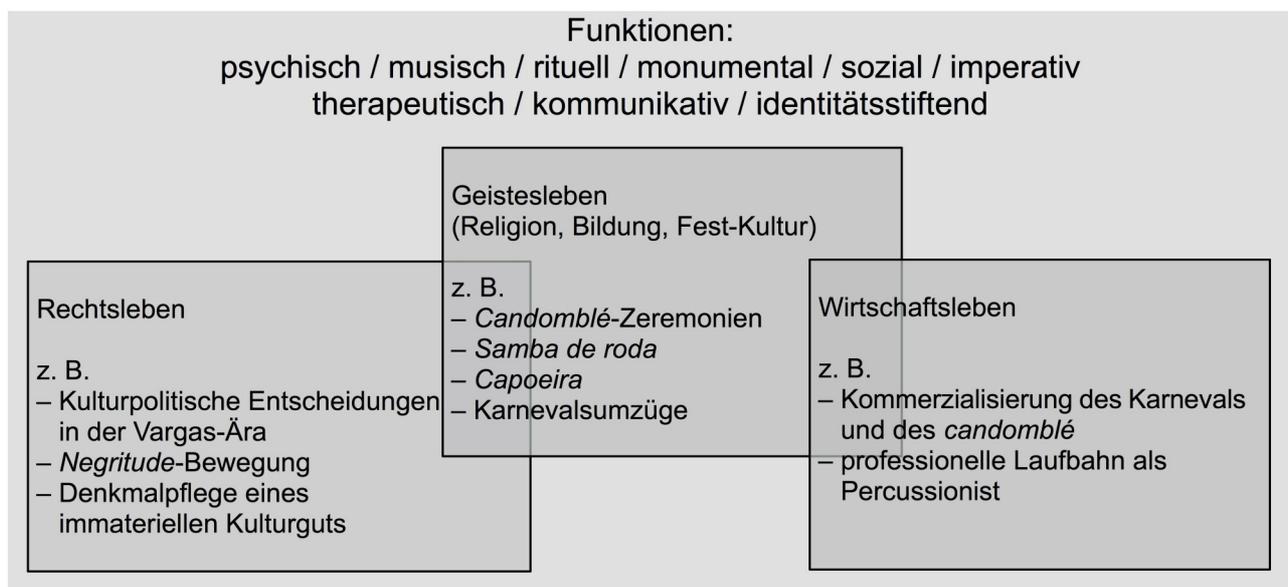
Die vorangegangenen Analysen und Beschreibungen machen die Komplexität dynamischer musikkultureller Zusammenhänge deutlich, die sich in einem Percussionsensemble widerspiegeln. Die Intention, mit der das in diesem Teil präsentierte musikalische Material produziert wurde, klingt in den Beschreibungen der Ensembles bereits an, sie soll im folgenden Teil konkretisiert werden, indem auf die kulturelle Verwendung von brasilianischen Percussionsrhythmen eingegangen wird.

## Teil II: Kulturelle Verwendung von Percussionsmusik

Das in diesem Teil verwendete Beschreibungsmodell verbindet Percussionsmusik mit unterschiedlichen gesellschaftlichen Bereichen, in welchen sie gespielt wird. Interviews mit den Percussionisten der im ersten Teil gezeigten Gruppen sowie weitere Aussagen aus Interviews mit Musikern aus Salvador werden anhand dieses Modells strukturiert.

Die drei Gesellschaftsbereiche, nach welchen Musik hier kontextualisiert wird, stehen nicht disparat nebeneinander, im Gegenteil: Gerade ihr Zusammenwirken provoziert vielfältige musikalische Funktionen. Dabei können Funktionen innerhalb unterschiedlicher Bereiche realisiert werden, jedoch in unterschiedlichen Anteilen. Man könnte demnach von Funktionsprofilen sprechen, welche die Musik je nach Kontext beeinflussen. Während eine *samba*-Band im Karneval eher eine unterhaltende Funktion ausübt, ist das Percussionsensemble in einer *candomblé*-Zeremonie Teil eines Rituals. Die Musik *beider* Gruppen kann jedoch eine gefühlsbetonte, kommunikative Funktion erfüllen. Diese kann ein- oder wechselseitig verlaufen, und natürlich können assoziierte Gefühle in ihrer Qualität völlig unterschiedlich ausfallen (Riggenbach, 2000, S. 22) Es gibt also eine Unschärfe bezüglich der musikalische Funktionen, weil gesellschaftliche Bereiche ineinanderwirken und sich gegenseitig bedingen. Folgende Grafik veranschaulicht das diesem Kapitel zu Grunde liegende Beschreibungsmodell, welches die Funktionen und deren musikalische Wirkung drei Gesellschaftsbereichen gegenüberstellt.<sup>38</sup>

Abbildung 123: Beschreibungsmodell zur gesellschaftlichen Kontextualisierung von Percussionsmusik



<sup>38</sup> Die hier vorgenommene Strukturierung der (brasilianischen) Gesellschaft folgt dem Prinzip der *Sozialen Dreigliederung*, welches in den Jahren 1917–1922 vom Anthroposophen Rudolf Steiner erdacht wurde; es wird hier auf musikalische Sachverhalte angewandt.

## Geistesleben: Religion, Festkultur, Bildung

*Samba* wird von Tiago de Oliveira Pinto als verbindendes Element bezeichnet, da er zum einen generations- und geschlechtsübergreifend praktiziert wird, zum anderen sowohl im religiösen Kontext des *candomblé* und auch in der *capoeira* als zusätzliches Element, als Teil einer musikalischen Struktur oder als kontextuelle Verbindung im weiteren Sinne vertreten ist (Oliveira Pinto, Berlin, 1991, S. 106 ff.). Pinto spricht hier mit dem *candomblé* und der *capoeira* kulturelle Äußerungen an, welche innerhalb des Geisteslebens eine Metaebene bilden, indem sie religiöse Inhalte mit einer Festkultur verbinden.

Für Muniz Sodré, Kommunikationswissenschaftler und Professor an der staatlichen Universität von Rio de Janeiro (*UFRJ*), ist das Spielen von Percussionsinstrumenten ebenfalls eng mit der geistig-religiösen afrobrasilianischen Welt verknüpft. „Im Glaubenssystem Nagô“, der Yoruba sprechenden aus Südwest-Nigeria, Benin bzw. Togo nach Brasilien verschleppten Sklaven, „entspricht der Klang dem dritten Teil eines Prozesses, der immer durch Paare aus generierenden Elementen entfesselt wird, sei es die Hand, welche auf die *atabaque*-Trommel schlägt, sei es die Luft, welche mit den Stimmbändern interagiert.“ (Sodré, 1998) Entfesselt werden diese Elemente durch Gottheiten wie beispielsweise *Exu*, bezüglich des Gesangs, oder durch spirituelle Energie (*axé*), welche den Elementen des Glaubenssystems Bedeutung verleiht und welche sich durch ritualisierte Worte und Klänge leiten lässt. (Sodré, 1998)

Diese abstrakten Beschreibungen versuchen die spirituell-religiösen Dimensionen, die bei der Produktion afrobrasilianischer Rhythmen eine wichtige Rolle spielen, in Worte zu fassen. Ein schwieriges Unterfangen, gerade auch im Hinblick auf eine kulturelle Übersetzung, jedoch unabdingbar für das Verstehen brasilianischer Musik.

Symbole aus religiös-rituellen Kontexten werden zu festlichen Aktivitäten profaniert. Die im ersten Teil beschriebene Gruppe *Sou da Raiz* bezog sich mit den *samba de caboclo*-Rhythmen auf spirituelle Wesen aus dem *candomblé* und profanierte das Repertoire im *samba*-Kreis, der zu festlichen Zwecken gebildet wurde. Feste zu ursprünglich religiösen Anlässen, allen vorweg der Karneval, bilden heute die hauptsächliche Grundlage für die Aufführung von Percussionsmusik; die Gruppen *Voa Voa Maria* und *Unidos de Itapuã* aus dem ersten Teil veranschaulichen dies.

Durch das Gesetz 11.645 vom 20. 1. 2008 bzw. das Gesetz 10.639 vom 9. 1. 2013 wurde die Aufnahme von Lehrinhalten aus dem Bereich afro- und indigen-brasilianischer Kultur in die Lehrpläne von allgemeinbildenden Schulen von staatlicher Seite in Brasilien vorgeschrieben. Ob und auf welche Art dies geschieht, fällt von Schule zu Schule

unterschiedlich aus, jedoch ist mit diesen Gesetzen ein wichtiger Grundstein gelegt, um dem Eurozentrismus im Bildungsbereich etwas entgegenzusetzen und der pluralen Gesellschaftsstruktur Brasiliens gerecht zu werden.

Die musikalische Ausbildung in der *Universidade Federal da Bahia (UFBA)* erhält derzeit neue Impulse durch die Gründung des Populärmusikstudiengangs im Jahr 2009. Die Lehrkräfte dieses Studiengangs sind eng mit der Musikszene Salvadors verbunden und wissen um das pädagogische Potenzial der folkloristischen Musik in Bahia. Eine Form zu finden, diese in die Lehrpläne zu integrieren, ist eine Herausforderung, der sich Institutionen wie die *UFBA* weiterhin stellen werden.

Im Rahmen der Kulturpflege von immateriellem Kulturgut, wie sie in Einrichtungen wie dem *casa de samba* in Santo Amaro oder in der Kulturstiftung *Fundação Pierre Verger* im Stadtteil Engenho Velho in Salvador geschieht, werden pädagogische Konzepte zur Musikvermittlung auch in Zusammenarbeit mit der *UFBA* entwickelt und praktiziert. Zudem sorgen vereinsmäßig organisierte Percussionsensembles aus Salvador wie beispielsweise *Timbalada*, *Olodum* oder *Ilê Aiyê*, die Gruppen für Kinder (*grupos mirins*) und Jugendliche unterhalten, nicht zuletzt, um den eigenen musikalischen Nachwuchs zu fördern, für die Erhaltung volkskultureller Äußerungen. Durch den großen kommerziellen Erfolg dieser Gruppen konnten seit Mitte der 80er Jahre eigene Schulen wie die *Escola Olodum* in der Altstadt Salvadors oder *Pracatum* im Stadtteil Candeal aufgebaut werden, in welchen Kindern und Jugendlichen vielfältige Aktivitäten angeboten werden. Zum einen besteht dabei die Zielsetzung, jungen Percussionisten mit professionellen Ambitionen eine Plattform zu bieten, zum anderen wollen derartige Einrichtungen zur Verbesserung der soziokulturellen Verhältnisse im jeweiligen Stadtteil beitragen. Gerade in peripheren Stadtteilen besteht durch die mangelhafte Qualität von Bildungseinrichtungen für Jugendliche in vielerlei Hinsicht eine Perspektivlosigkeit bezüglich der eigenen Ausbildung und des beruflichen Werdegangs. Eine Percussions- oder *capoeira*-Gruppe kann zwar nicht die Arbeit allgemeinbildender Schulen ersetzen, jedoch kann sie einen pädagogischen (Wieder-)Anschluss für Menschen herstellen, die ihn aus sozialer Not heraus verloren haben.

Damit ist eine weitere Funktion brasilianischer Percussionmusik angesprochen: Innerhalb sozialer Hilfsprojekte ist Percussions- oder *capoeira*-Unterricht oftmals fester Bestandteil. In Verbindung mit der Kultivierung afrobrasilianischer Symbolik wird durch das Trommelspiel eine Identifikationsmöglichkeit für Jugendliche mit eben dieser ethnischen Herkunft geschaffen, welche sich durch den Gewinn an Selbstbewusstsein positiv bezüglich der Teilnahme am gesellschaftlichen Leben auswirkt. Die Percussionsgruppe

des *Projeto Axé* aus dem ersten Teil der vorliegenden Studie ist ein Beispiel für eine derartige Arbeit.

## Rechtsleben

Die gesellschaftliche Marginalisierung der Afrobrasilianer ist historisch durch die Kolonialherrschaft begründet. Zwar sind die Zeiten vorbei, in welchen Sklavenkörper als Arbeitsmaschinen missbraucht wurden, jedoch hat sich der soziale Imperativ der Kolonialherrschaft der vergangenen Jahrhunderte in mancherlei Hinsicht in einen kapitalistischen Imperativ gewandelt: Afrobrasilianer haben bis heute schlechtere Chancen auf dem Arbeitsmarkt und einen weitaus schlechteren Zugang zu Bildungseinrichtungen, als die großteils hellhäutige obere Mittelschicht. Percussionsmusik war seit jeher ein Hilfsmittel zur Kompensation des sozialen Ausschlusses. Zu Kolonialzeiten wurde sie im Geheimen gespielt, um eine soziale Aktivität als Gegenpol zur harten Arbeit zu haben, heute wird die symbolische Wirkung von Percussionsmusik für politische Zwecke öffentlich demonstrativ eingesetzt. Dies spiegelt sich deutlich in der kulturellen Bewegung der *blocos afros* wider, welche bereits in den 80er Jahren „Vorläufer der heutigen politischen Forderungen nach gezielten Maßnahmen zur Integration von Afrobrasilianern in die brasilianische Gesellschaft“ waren (Schaeber, 2006, S. 230). Die staatlich gelenkte Kulturförderung, wie sie anhand der Gruppe *Sou da Raiz* im ersten Teil gezeigt wurde, zählt ebenfalls zu diesen Maßnahmen. Auch Gruppen wie *Olodum* oder *Ilê Aiyê* erhalten staatliche Fördergelder. Hier ist es entscheidend, zu welchem Anteil und in welcher Form ein derartige Kulturförderung effektiv gestaltet werden kann.

Unter dem autoritären Herrschafts-Regime von Getúlio Vargas wurden im *Estado Novo* kulturelle Manifestationen schematisiert, mit dem Zweck, das Nationalbewusstsein durch eine brasilianische Leitkultur zu stärken und zu vereinheitlichen. So wurden Hymnen der jeweiligen *nação* (Karnevalsgruppe) sowie uniformierte Auftrittskleidung zum festen Bestandteil vieler Karnevals-Umzüge. *Samba*-Schulen mussten sich registrieren und in ihre Parade bestimmte Elemente einbauen, wie beispielsweise den *porta-bandeira* (Fahnenträger) und die *ala das baianas*, eine Gruppe mit Trachten aus Bahia (Rinke, Schulze, 2013, S. 140). Viele der in dieser Zeit implantierten kulturpolitischen Maßnahmen haben sich bis heute erhalten.

Im Rahmen der *good-neighbour*-Politik förderte das Regime Vargas den kulturellen Austausch mit den USA, die der wichtigste Bündnispartner in der Zeit des Zweiten Weltkriegs waren. Ausgewählte Künstler wurden durch die Regierung legitimiert, Brasilien

im Ausland zu repräsentieren. Durch die großteils von nordamerikanischen Unternehmen gesteuerte kulturindustrielle Verarbeitung brasilianischer Musik, welche sich auf die in dieser Zeit aufkommenden Massenmedien stützte, gelangten Künstler wie Carmen Miranda durch Broadway- und Hollywoodauftritte zu Weltruhm und kultivierten die Verbindung zwischen Brasilien und den USA, welche auf machtpolitischen und wirtschaftlichen Interessen beider Staaten basierte.

## **Wirtschaftsleben**

Wenn Percussionsmusik zur Ware wird, hat dies erhebliche Auswirkungen nicht nur auf die Musik selbst, etwa in klanglicher oder struktureller Hinsicht, auch Musiker und Musikkonsumenten folgen kapitalistischen Spielregeln und gestalten musikalische Aufführungen nach marktwirtschaftlichen Kriterien. Eine *samba de roda* Gruppe spielt und verhält sich auf einer Konzertbühne anders als auf einem Dorfplatz, ein *capoeira*-Meister behandelt Gruppenmitglieder, die Vereinsbeiträge bezahlen, anders als Mitglieder, die er unentgeltlich unterrichtet. Professionelle Percussionisten auf einem *trio elétrico* im Karneval befolgen musikalische und performative Vorgaben in erster Linie, um den eigenen Lebensunterhalt zu verdienen und nicht, um sich künstlerisch auszudrücken. Diese Vorgaben basieren weniger auf einem natürlich entwickelten kollektiven musikalischen Bewusstsein, sondern entstehen durch individuelle Ideen, die sich der Marketinginstrumente der Medienindustrie bedienen. Die Herausbildung einer Massenkultur nahm in Brasilien in den 1920er vor allem in den Städten ihren Anfang, während sich auf dem Land traditionelle Formen populärer Volkskultur erhielten (vgl. Rinke, Schulze, 2013, S. 151). Durch die zunehmende Medialisierung durch Fernsehen und Internet werden diese Formen jedoch mehr und mehr verdrängt. Heute wird die ländliche Kultur durch Großveranstaltungen geprägt, bei welchen durch die *música sertaneja* (*countrymusic*) das Leben auf dem Land medial stilisiert und zelebriert wird.

Durch die Verbreitung von Musik über Massenmedien ist es möglich, ein großes Publikum um einzelne Künstler zu versammeln. Zudem lässt sich durch Fernsehen oder Radio übertragene Musik leicht mit anderen medialen Inhalten (Filme, Werbung) verknüpfen. Dongas Stück *Pelo Telefone* von 1917 ist deswegen stilprägend, weil es eine der ersten Plattenaufnahmen in Brasilien war. Stücke, die als Titelsong einer brasilianischen *telenovela* (Seifenoper) benutzt werden, prägen den allgemeinen Musikgeschmack heute stärker als bekannte Stücke aus der *samba*-Kultur, da die meisten Brasilianer heutzutage weitaus mehr Zeit vor dem Fernseher als im *samba*-Kreis verbringen.

Genauso wie im nordamerikanischen *hip hop* verbinden sich bei brasilianischen Stilen wie *samba reggae*, *pagode baiano*, *funk carioca* musikalische und performative Ausdrucksweisen mit Symbolen einer speziellen Konsumkultur. Kleidungsstücke wie Markenturnschuhe oder Marken-Baseballcaps sowie mit moderner Audiotechnik ausgestattete Autos gehören genauso wie die Musik zum festen Repertoire einer in Bahia weit verbreiteten Jugendkultur. Dem entsprechend integrieren moderne *pagode*-Bands modernes elektronisches Instrumentarium (*keyboards*, Effektprozessoren etc.) in ihre Performance und inszenieren sich dabei in ihren *promotion*-Videos in einer modernen Studioumgebung, in welcher die Musikproduktion als ein körperlich erfahrbares Moment inszeniert wird und den wirtschaftlichen Erfolg der Gruppe widerspiegeln soll (Herzberg, 2012, S. 150 ff.).

### **Zusammenspiel der Bereiche**

Percussionsmusik innerhalb der hier einleitend vorgestellten Gesellschaftsbereiche erzeugt im Gesamtbild jeweils eine unterschiedlich starke Sichtbarkeit. Ein Percussionist in einem traditionellen *candomblé*-Haus ist nahezu unsichtbar im Vergleich zu Carlinhos Brown, der als Percussionist und Sänger zu einem international vermarkteten Superstar geworden ist. Jedoch wäre die von ihm entwickelte und bekannt gemachte *timbal*-Trommel (und die damit verbundene Spieltechnik) ohne die im *candomblé* verwendeten *atabaques* bzw. die *caxambu*-Trommeln der *jongo*-Kultur in dieser Form nicht entstanden. Eine *samba de roda*-Gruppe wie die Gruppe *Sou da Raiz* würde ohne staatliche Förderung und Organisation durch die *ASSEBA* (*Associação de Sambadores e Sambadeiras do Estado da Bahia*) entweder nicht existieren, oder in anderer Form Musik machen. Somit wirken gesellschaftliche Entwicklungen im Zusammenspiel unmittelbar auf die Musik ein.

Die folgenden Kapitel fokussieren Themengebiete wie Religion, Bildung, Rassismus und Kommerzialisierung, um dieses Zusammenspiel an einigen konkreten Beispielen zu veranschaulichen. Es waren diese Themen, welche sich bei den Gesprächen über brasilianische Percussion mit den für diese Arbeit befragten Musikern herauskristallisierten. Vorausgeschickt werden zunächst einige kulturgeschichtliche Zusammenhänge über populäre Musikformen Brasiliens und im Speziellen Bahias.

## 2.1 Percussionsmusik im historischen Kontext

So selbstverständlich es heute erscheint, bestimmte Musik als brasilianisch zu bezeichnen, so schwer ist es, den Zeitpunkt festzulegen, ab wann es brasilianische Musik gibt. Das Problem ist jedoch kein zeitliches, sondern ein begriffliches. Wenige brasilianische Musiker würden heutzutage die Musik der Amazonas-Indianer als die eigentlich echte brasilianische Musik bezeichnen, obwohl dies zunächst aus dem heutigen Moralverständnis heraus gerecht erscheint. Aber begriffliche Definitionen wirken zuweilen wie anachronistische Worthülsen bezüglich ihres moralischen Standpunktes, sonst dürfte es den Namen Brasilien so wenig geben wie den Umstand, dass brasilianische Musik meistens einen portugiesischen Text hat. Was brasilianisch ist und was nicht, bestimmt das Zusammenspiel der obengenannten Gesellschaftsbereiche, innerhalb derer sich an bestimmte Begriffe geknüpfte kulturelle Inhalte innerhalb einer Gruppe durchsetzen. Es gibt keine außenstehende Instanz, welche die Relevanz *einer* bestimmten Musik beurteilen kann. Von daher bleibt dem Kulturinteressierten nur die Möglichkeit der Betrachtung der Vielfalt, die er vorfindet. Genau dies geschieht in der Forschungsliteratur über brasilianische Populärmusik durch die historische Einordnung von Genres, ihrer Beurteilung bezüglich ausländischer Einflüsse sowie ihrer Einteilung in populäre, ernste bzw. „erudierte“<sup>39</sup> (*música erudita*) und folkloristische Musik.

Einen multimedialen Einblick in eine der älteren Forschungsarbeiten über folkloristische Musik bietet die „*Missão de Pesquisas Folclóricas – Cadernetas de Campo*“ (Forschungsmission über Folklore – Forschungsnotizen) von Mário de Andrade, welcher als Direktor des von ihm gegründeten *Departamento de Cultura e Recreação da Prefeitura Municipal de São Paulo* im Jahr 1938 in den Nordosten Brasiliens aufbrach, um folkloristische Manifestationen zu dokumentieren. Das ehrgeizige Projekt war einerseits erfolgreich, da eine große Menge an Schrift-, Ton- und sogar Videomaterial über folkloristische Kultur aus dieser Zeit gesammelt werden konnte, andererseits scheiterte es im folgenden Verlauf, weil das Rohmaterial der Forschungsreise aus Kostengründen im Anschluss nicht ausgewertet, geschweige denn der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden konnte. Dies geschah schließlich fast siebzig Jahre später auf die Initiative der zivilen Organisation *Vitae - Apoio à Cultura, Educação e Promoção Social*, welche im Jahr 1990 für die Digi-

---

<sup>39</sup> Der Ausdruck *música erudita* wird in Brasilien im allgemeinen Sprachgebrauch als Pendant zur europäischen klassischen, ernsten bzw. traditionellen Kunstmusik verwendet. Die Bezeichnung *erudito/a* (portugiesisch: gelehrt) impliziert, dass es sich um eine komplexe und zudem kulturfremde Musik (aus Europa) handelt, die vor ihrer Aufführung gelehrt bzw. erlernt werden muss, weil sie sich nicht wie folkloristische oder populäre Musik in der Praxis entwickelt.

talisierung des Forschungsmaterials sorgte, bzw. durch den Unternehmerverband *Serviço Social do Comércio* (SESC), welcher 2006 eine CD-Sammlung für den Handel herausgab; 2010 erschien eine komprimierte DVD-Version (Cerqueira, Nascimento, 2010).

Die Notizbücher der *missão* beschreiben, teilweise in sehr subjektiver Art und Weise, das alltägliche Leben in ländlichen Gemeinschaften und beinhalten Orts- und Personenbeschreibungen besonders im Hinblick auf kulturelle Aktivitäten. Percussionsinstrumente wie das *berimbau*, *reco-reco* und diverse Schüttelinstrumente sowie *caixa*- und *zabumba*-Trommeln sind durch Fotos, Zeichnungen und einige Tonaufnahmen dokumentiert. Trotz der schlechten Qualität der Audioaufnahmen lassen sich gespielte rhythmische Patterns durchaus nachvollziehen. Die multimediale Sammlung vermittelt schon allein aufgrund ihres Umfangs einen Eindruck von der Vielfalt und Individualität folkloristischer Traditionen, die sich, wie eingangs angesprochen, nur schwer in ein Definitionskorsett zwingen lassen. Mit Percussionsrhythmen wird ein Teil der brasilianischen Musik betrachtet, der von fast allen der für diese Arbeit befragten Musikern mit dem afrikanischen Erbe der brasilianischen Musik in Verbindung gebracht wird. Das simplifizierende Modell, welches perkussive Elemente der brasilianischen Musik afrikanischen Völkern zuschreibt, erhält seit Ende der 70er Jahre Nährboden durch die Tatsache, dass sich baianische *blocos afros* wie *Olodum*, *Muzenza* oder *Malê Debalê* eine selbst erdachte afrikanische Kultur als Karnevals-Umzugsthema wählen und diese aufwendig inszeniert nach außen tragen. Die Konstruktion einer scheinbaren Authentizität ist nicht exklusiv brasilianisch, sie geschieht in vielen modernen Gesellschaften. Das sozialpsychologische Phänomen basiert dabei weniger auf historischen Fakten, sondern entspringt vielmehr dem Wunsch nach einer gemeinschaftlichen Identität in Verbindung mit einer reaktionären Haltung. Gleichzeitig ist es Form einer ästhetischen Modernisierung, welche individuellen Ideen entspringt und keinem gesellschaftlichen Imperativ untersteht (vgl. hierzu Thomas Kühn, Jesse Souza, 2006). Die Stereotypisierung afrikanischer Symbole ist in Bahia in ihrem künstlerischen Ausdruck so stark, dass brasilianische Musik sich mitunter durch die „afrikanische“ Percussion definiert, wie Tom Tavares weiß: „Das Konzept wird in einigen Situationen verkauft. Es hing oft der Idee an, dass die brasilianische Musik sich in der Percussion akzentuiert, Trommeln, *atabaques*, *surdos*, *agogôs*, ich weiß nicht, es ist auch dieses. [...] In der gleichen Art, wie ich von den *samba*-Schulen in Rio de Janeiro spreche, spreche ich von den Gruppen aus Bahia. Afro-Gruppen, *Ilé Aiyê*, *Muzenza*, *Olodum*, *Ara Kêtu* und von dort aus weiter. Sie alle haben ihre Musik, und vermutlich ist es eine brasilianische Musik, obwohl sie die ganze Zeit sagen, dass es afrikanische Musik ist.“ (Interview mit Tom Tavares, Dozent für brasilianische Populärmusik an der *UFBA*, 15. 2. 2013)

Über die Dominanz des afrikanische Erbes in der brasilianischen Musik lässt sich streiten, sein Anteil in ihr ist jedoch historisch bewiesen. Zwischen 1530 und 1852 wurden ca. 4 Millionen Sklaven aus den Gegenden des heutigen Benin, Angola oder den südwestlichen Gebieten von Zaïre nach Brasilien deportiert. Sie entwickelten ihre Musik parallel unter veränderten repressiven Bedingungen in einer „erweiterten Kulturzone Afrikas“ (Kubik, Berlin, 2004). Bereits um 1490 nahmen aus Nordafrika deportierte Sklaven ihren Umweg über Portugal nach Brasilien, der maurische Einfluss in der Musik spiegelt sich in der heutigen stereotypisierten Wahrnehmung der Percussionsinstrumente im *pandeiro* wider.

### **Akkulturationsprozesse**

An das Musikmachen war in den anfänglichen Kolonialzeiten aus Sicht der Sklaven nicht zu denken, da viele von ihnen täglich siebzehn Arbeitsstunden auf einer (Zucker-)Plantage zu verrichten hatten und dadurch meist nach sieben Jahren verstarben (Knipp, 2013, S. 70). Die Herrschaft der Kolonialherren unterdrückte jedwede kulturelle Regung der Gefangenen. Überhaupt wurde im Brasilien des 16. Jahrhundert wenig Wert auf kulturelle Aktivitäten gelegt, die wirtschaftliche Ausbeutung und die unmittelbare Überlebenssicherung standen im Vordergrund. Es scheint im Rückblick so, dass die Jesuitenorden, welche sich ab 1554 im heutigen Gebiet von São Paulo niederließen, die einzigen waren, von denen kulturelle Impulse ausgingen. Als selbsternannte Schutzherrn der indigenen Bevölkerung versuchten sie, über das Medium Musik ihre Schützlinge zu missionieren, was insofern gelang, als dass sich die Indianer interessiert und lernwillig zeigten, und in *Tupi* (indianische Sprache) übersetzte christliche Texte in Form von gregorianisch inspirierten Gesängen oder in Form von religiösen Theaterstücken (*autos*) aufführten, die zur in dieser Zeit raren Unterhaltung der Bevölkerung beitrugen. Die Verweltlichung der religiösen Musik geschah später in Form von Straßenumzügen, an welchen sich Indianer freiwillig mit ihren *taquara*-Flöten und *rumba*-Kugeln beteiligten. Dabei nahmen sie auch Instrumente wie (andere) Flöten, Mundharmonikas, Triangeln und Tamburine dankbar von Ihren Herren entgegen, um auf ihnen zu musizieren (Knipp, 2013, S. 51).

Doch so sehr sich die Jesuiten auch der Indianer zum Schutz vor ihrer Versklavung annahmen, so trugen sie auch zu ihrer kulturellen Entwurzelung bei. Der indianische Einfluss auf brasilianische Musikstile wurde schon im Keim erstickt, und war letztlich Aufgrund zahlenmäßiger Unterlegenheit gegenüber Afrikanern und Europäern gering. Der dennoch durch die literarische *indianismo*-Bewegung zu Zeiten der ersten Republik (ab 1889)

geschaffene Indianermythos ist in Brasilien heute noch präsent, zumal er durch die *Modernismo*-Bewegung im 20. Jahrhundert in der brasilianischen Identitätsfrage („Tupi or not Tupi“, Manifest von Oswald de Andrade, 1928) erneut beschäftigt wurde. De facto gibt es in Brasilien eine indianische Bevölkerung von ca. 350 000 Menschen in zum Teil isoliert lebenden 215 Völkern (um 1500 lebten ca. 4,7 Mio. Indianer in Brasilien, ursprünglich etwa 7 Mio.), jedoch lässt sich schwer beurteilen, welche kulturellen Ideen dem *Indianismo* entsprangen und welche die indigene Bevölkerung tatsächlich tradierte. Prof. Dr. Jorge Sacramento, Leiter des Fachbereiches Percussion an der *UFBA*, spekuliert über einen größeren als den in der Literatur bisher angenommenen Einfluss der indigenen Musik auf die brasilianische.

„Man spricht [in der Literatur] oft nur von afrikanischer und europäischer Musik, obwohl noch heute die indianische Musik sehr präsent ist; in Manaus gibt es z. B. das Festival *Parantinese*. [...] Ich sehe das in keinen Untersuchungen, in keinen Büchern. Die indianische Musik hatte Einfluss bei der Entstehung der brasilianischen Musik. Man hätte viel von den Indianern lernen können...“ (Interview mit Prof. Dr. Jorge Sacramento, 4. 3. 2013)

Der afrikanischen Sklaven nahmen sich die Jesuiten nicht oder nur wenig an, was nicht hieß, dass sie die Versklavung von Afrikanern grundsätzlich tolerierten; jedoch stand bereits der Schutz der Indianer im starken Widerspruch zu den wirtschaftlichen Interessen dieser Zeit, was letztlich zur Vertreibung der Jesuiten im Jahr 1759 führte.

Die Räume, in welchen sich Elemente afrikanischer Kultur entfalten konnten, vergrößerten sich mit der zunehmenden Befreiung ihrer Kulturträger. War der kulturelle Austausch der unterschiedlichen Ethnien anfangs nur versteckt auf den Feldern bei der Arbeit oder in der Sklavenhütte möglich, so schuf die Trennung von Afrikanern und Europäern in den Gottesdiensten der Landkirchen Ende des 16. Jahrhunderts eine Möglichkeit, afrikanische Bräuche und Musik, wenn auch in getarnter Form, zu erhalten, was in den bis heute bestehenden offenen Synkretismus mündete. Innerhalb der ab dem 17. Jahrhundert gegründeten *irmandades* (Bruderschaften), welche die katholische Volkskultur bereits in Portugal unter schwarzen Sklaven verbreitete, kam dieser Akkulturationsprozess zur weiteren Entfaltung, indem an kirchlichen Festtagen als katholische Heilige getarnte afrikanische Könige in Prozessionen verehrt wurden. Diese bereits vorher von Sklaven praktizierten *congós* und *reizados* konnten nun innerhalb der *irmandades* offiziell zu zahlreichen kirchlichen Feiertagen aufgeführt werden. Der kulturelle Einfluss der *irmandades* auf die Sklaven kann nicht hoch genug eingeschätzt werden. Die *irmandades* „waren die einzig legale Organisationsform für Schwarze bis zur Abschaffung der Sklaverei. Allein in Salvador gab es zu Beginn des 18. Jahrhunderts einunddreißig solcher

*irmandades*. Sie kümmerten sich um Begräbnisse, Totenmessen und Krankenpflege. Sie setzten sich, meist vergeblich, um die Freilassung von versklavten Mitbrüdern ein“ (Prutsch, Rodrigues-Moura, 2013).

Durch die *irmandades* erfolgte eine Aufteilung der afrikanisch-stämmigen Bevölkerung nach unterschiedlichen Kriterien wie Hautfarbe, Geschlecht, dem sozialen Status (frei oder versklavt) und der vermeintlichen afrikanischen Herkunft. So wurden die meisten Mitglieder des Ordens *Venerável Ordem Terceira do Rosário de Nossa Senhora do Rosário do Pelourinho*, welcher in Salvadors bekanntester Kirche *Igreja de Nossa Senhora do Rosário do Pelourinho* gegründet wurde, dem Gebiet in und um Angola zugeordnet. Anhänger der *Jejê* (grob aus Westafrika) versammelten sich innerhalb des Ordens *Ordem de Nosso Senhor Bom Jesus das Necessidades e Redenção dos Homens Pretos* in der Kapelle *Corpo Santo* in der Unterstadt Salvadors. Aus diesen Gruppierungen bildeten sich einige *terreiros* (*candomblé*-Stätten), wie beispielsweise das *Casa Branca* im salvadorianischen Stadtteil *Engenho Velho*, welches um 1830 entstand (Carneiro, 1978) und auf die weibliche *irmandade Nossa Senhora da Boa Morte* aus der Kirche *Nossa Senhora da Barroquinha* (südwestlich der Altstadt) zurückgeht (Verger, 1997, Albuquerque, 1981, de Barros, 2009). „Es ist naheliegend, dass in den Bruderschaften nicht nur verschiedene afrikanische Dialekte gesprochen, sondern auch die religiösen Glaubensvorstellungen tradiert wurden. Bastide vertritt sogar den Standpunkt, dass gerade die Bruderschaften und damit in gewisser Weise die katholische Kirche das Fortbestehen der Kulte ermöglicht hätten.“ (Lühning, 1990, Bastide, 1983, S. 260/1)

Ab 1575 entstanden gewaltsam verteidigte Rückzugsgebiete für geflüchtete Sklaven (erst *mocambos*, dann *quilombos*), welche dort, wenn auch illegal, in Freiheit leben und ihre Kultur öffentlich ausüben und entwickeln konnten. Die ethnische Mischung war auch hier unter den Afrikanern äußerst vielfältig und ist im Nachhinein nur schwer zu rekonstruieren. Das bekannteste *quilombo Palmares* bestand fast hundert Jahre, beherbergte 20-30000 Geflüchtete und erstreckte sich über ein Gebiet von 27000 Quadratkilometer. *Zumbi*, ein Anführer von Palmares, ist heute ein Held des Nordostens Brasiliens, nicht nur für die im Jahr 1991 gegründete nach ihm benannte Rockband *Nação Zumbi*. Sein Todestag, der 20. 11. 1695, wird in vielen Gemeinden als eine Art Nationalfeiertag des schwarzen Bewusstseins gefeiert (Prutsch, Rodrigues-Moura, 2013).

Sklaven aus Afrika wurden mit dem von Sklavenhändlern eingeführten *nação*-Begriff aus wirtschaftlichen Gründen klassifiziert, und es kam in dieser Hinsicht schon zu einer starken Abstraktion bezüglich der ethnischen Herkunft. Diese zersetzte sich nach Abschaffung der Sklaverei im Jahr 1888 zunehmend, und trotz seiner diskriminierenden Konnotation hat

der *nação*-Begriff dazu beigetragen, dass kulturelle Gruppierungen unabhängig von der ethnischen Zusammensetzung ihrer Mitglieder bis heute bestehen (Kubik in Pinto, 1986, S. 124), etwa dadurch, dass unterschiedliche *candomblé*-Konfessionen mit *nação Nagô* oder *nação Congo-Angola* bezeichnet werden.

„Also wir können heute diese *batuques* [verallgemeinernder Begriff für Trommelrhythmen] entmystifizieren und sagen, dass der Rhythmus, der im Haus der Tante Ciata und anderen [Häusern] Ende des 19. Jahrhunderts gespielt wurde und den *choro* hervorbrachte, diese Rhythmen stammten aus dem *terreiro* Angola, der *nação* Angola. Aber das ist nicht der Rhythmus aus dem Land Angola. Verwechsele nicht das Land mit einer Nation im *candomblé*!“ (Interview mit Letieres Leite, 8. 5. 2013)

Die Erlernbarkeit von Kultur erschwert Rückschlüsse auf ihre Ursprünge. Diese lassen sich anhand von Gemeinsamkeiten in zwei Kulturen nur ungefähr verorten. Wenn heute in einem *candomblé*-Gottesdienst auf Yoruba gesprochen oder gesungen wird, kann es sein, dass einige Gemeindemitglieder Vorfahren aus Südwest-Nigeria oder Süd-Benin haben, es kann aber genauso gut sein, dass sich die Yoruba-Sprechenden lediglich der *nação Nagô* zugehörig fühlen und portugiesische Vorfahren haben. In ähnlicher Art und Weise, so ist anzunehmen, verliefen auch Akkulturationsprozesse innerhalb der versklavten afrikanischen Bevölkerung im 17. und 18. Jahrhundert.

Mit „Übereinkunft in der Sklavenhütte“ (*concordo na senzala*) überschreibt der Musiker Letieres Leite eine Situation, in welcher die nach Brasilien deportierten Afrikaner in der wenigen Freizeit, die sie hatten, nach einem kleinsten gemeinsamen musikalischen Nenner suchten. Die ethnische Trennung unter den Sklaven ist allerdings erst zu Anfang des 18. Jahrhunderts belegt (Knipp, 2013, S. 77), und somit ist nicht ganz klar, inwiefern sich nicht schon vorher ein musikalischer Konsens herausgebildet hatte. Nicht nur Instrumente, sondern auch die rhythmischen Patterns selbst eignen sich zur Identifizierung der geografischen Verbindung zum afrikanischen Kontinent. Für Kubik haben bestimmte *timeline*-Patterns eine „große historische Konstanz“ (Kubik in Pinto, 1986, S. 125), und er ordnet das in Bahia als *barravento* oder *vassi* bekannte triolische Rhythmus-Pattern westafrikanischen Küstengebieten, genauer gesagt dem Gebiet der *kwa*-Sprachen (*Youruba, Fon, Akan* etc.) zu. Seine Spiegelung ab der Takthälfte ist vermehrt unterhalb des Unterlaufes des Nigers anzutreffen. Ob man dies so genau feststellen kann, ist gerade im Hinblick auf eine eventuelle Fehlinterpretation der rhythmischen Struktur durch die Forscher zu bezweifeln. In jedem Fall tritt die *vassi-timeline* (vgl. Kapitel 2.2) in Afrika und auch im heutigen Bahia in verschiedenen Varianten und Tempi auf.

Die sechzehn Elementarpulse beinhaltende *kachacha*-Formel hat für Kubik ihren Ursprung in Ost-Angola/Süd-Zaïre (Katanga) bei den *-Luba, -Lunda, -Luvale, -Cokwe und verwandten Populationen* (Pinto, 1986). Das Gebiet in Süd-Zentralafrika wurde im 19. Jahrhundert verstärkt vom Ostküsten-Sklavenhandel erfasst, was dazu führte, dass sich derartige binäre Rhythmen in Brasilien verbreiteten. Die *cabila-timeline*-Figur, welche bis heute in *candomblé*-Ritualen hörbar ist, wird von Leitieres Leite als eines der ursprünglichsten Pattern für das *samba*-Genre angesehen. Durch eine Fehlinterpretation bei der kulturellen Vermischung erscheint es, wie bereits angesprochen, seiner Meinung nach in vielen *samba*-Genres in der Mitte gespiegelt und erhält dadurch den für viele *samba*-Stile charakteristischen *offbeat* zu Beginn des Patterns.

### ***Lundu, modinha, maxixe, choro***

180–200 Jahre vergehen in der portugiesischen Kolonie, bis es zu einer Vermischung unterschiedlicher musikalischer Strukturen kommt. Im 18. Jahrhundert entstehen Liedformen wie *cantigas* und *modas* als Vorläufer des auf Ende des 17. Jahrhunderts datierten *lundu*-Stils, welcher afrobrasilianische Rhythmik mit portugiesischer Lyrik verbindet.

Kulturelle Entwicklungen wie der Bau von Theatern (das erste eröffnete 1748 in Rio de Janeiro) oder Buchdruckereien (ab 1808) wurden von Lissabon mit Argwohn wahrgenommen, man misstraute den kreativen und intellektuellen Kräften, die eine Unabhängigkeit der Kolonie propagieren könnten (Schreiner, 1982, S. 32). Als diese 1822 schließlich von Dom Pedro II. ausgerufen wurde, konnten sich Kulturschaffende freier entfalten. Unter dem Einfluss der afrobrasilianischen, noch unfreien Bevölkerung entwickelten sich verstärkt ab den 70er Jahren des 19. Jahrhunderts musikalische bzw. tänzerische Mischformen, wie die *modinha*, der *maxixe*-Tanz (auch als brasilianischer Tango bekannt) und der *choro* als Vorläufer des urbanen *samba*. Die Tänze osteuropäischer Einwanderer wie *polca* und *mazurka* beeinflussten hierbei die Musik in den urbanen Zentren der jungen unabhängigen Kolonie und vermischten sich mit afrobrasilianischen Rhythmen deshalb, weil sowohl Osteuropäer als auch ehemalige Sklaven, welche Ende des 19. Jahrhunderts auf Arbeitssuche in den urbanen Zentren waren, dieselben innerstädtischen *cortiço*-Häuser bewohnten. Auch hispanischer Einfluss machte sich zum Jahrhundertwechsel durch den *habanera*-Tanz bemerkbar. (Dunn, Perrone, 2002, S. 8)

Die Unabhängigkeitserklärung bewirkte in Brasilien einen Diskurs über die nationale Identität. Unterschiedlichste, vermeintlich wissenschaftliche Rassentheorien kursierten, welche sich auf die Wahrnehmung und das Image kultureller Äußerungen auswirkten. Während sich Arthur de Gobineau als französischer Gesandter und Freund des Königs Dom Pedro II. abwertend über die Bevölkerungszusammensetzung Brasiliens äußerte, versuchte in Salvador eine Gruppe von Medizinerinnen mit der *Escola Tropicalista Baiana* durch parasitologische Forschung das Bild der degenerierenden Tropen zu relativieren (Rinke, Schulze, 2013, S. 106).

Mit José de Alencar und seinem Roman *Iracema* von 1865 artikulierte sich der oben erwähnte *indianismo* mit seinem Mythos vom *Edlen Wilden*, der mit der Realität der Indianer jedoch nichts gemein hatte und lediglich Ausdruck des Bedürfnisses nach identitätsstiftenden, jedoch die Realität verklärenden und von Portugal abgrenzenden (in Portugal gab es keine Indianer) romantischen Symbolen für den jungen Staat war. Dreiundsechzig Jahre später rechnet Mário de Andrade mit dem *indianismo* ab und entwirft in seinem Roman *Macunaíma* einen mythologischen ethnohybriden *Held ohne Charakter*, der (ähnlich wie Robert Musils *Mann ohne Eigenschaften* zwei Jahre später) die Frage nach der eigenen Identität persifliert. Immer wieder musste das Bild des Indianers für die Identitätsfindung des Mainstream erhalten, nicht zuletzt, um dabei zu helfen, die materielle und durch vorgeblich wissenschaftlich begründeten Rassismus (vgl. Nina Rodrigues, *Os Africanos no Brasil*, 1932) verursachte psychische Notlage der afrobrasilianischen Bevölkerung zu ignorieren. Bis heute ist der Diskurs über die brasilianische Identität und der damit zusammenhängende Rassendiskurs lebendig (Kapitel 3.1).

„Wenn du zehn Kinder vor Dir hast und sie fragst, welcher Rasse sie sich zugehörig fühlen, dann sagen sie: 'Ich bin gelb oder meine Rasse ist rot oder grün...'. Weniger werden sie sagen, dass sie schwarz [*negra*] sind. Weil hier in Brasilien unglücklicherweise das Problem besteht, dass Du nicht weißt, wer Du bist. Du hast keine Vorstellung von Rasse, sondern nur von der Hautfarbe. Du wirst ausgewählt nach der Hautfarbe.“ (Interview mit Nancy de Souza e Silva, Heimatkundlerin, Mitarbeiterin der *Fundação Pierre Verger*, 28. 1. 2013)

Trotz der Unabhängigkeitserklärung orientierte man sich in Brasilien weiterhin in kultureller Hinsicht (Kunst, Mode und Architektur) an Europa, obwohl sich viele Dichter dieser Zeit des Problems der Identitätsfindung annahmen und darüber publizierten, wie beispielsweise Gonçalves de Magalhães, der behauptete, „die brasilianische Dichtung sei eine als eine Französin oder Portugiesin verkleidete Griechin“. Die Kunstakademie *Academia*

*Imperial de Belas Artes* entstand 1826 durch eine Mission französischer Künstler in Rio, unter ihnen der Zeichner Jean-Baptiste Debret, von welchem viele Bilddokumente aus dieser Zeit auch über die afrobrasilianische Kultur stammten. Diese fand im 19. Jahrhundert in keiner Weise Einzug in das öffentliche oder gar literarische Bewusstsein des brasilianischen Bürgertums, entsprang sie doch versklavten Menschen, die eben auch den Dichtern jener Zeit dienten; beispielsweise besaß auch José de Alencar Sklaven (Knipp, 2013, S. 143).

Die Abschaffung der Sklaverei im Jahr 1888 und die Ausrufung der Republik (1889) sorgte in Verbindung mit der verstärkt einsetzenden Industrialisierung und Urbanisierung dafür, dass das Land zumindest in den Städten von einem starken kulturellen Aufschwung erfasst wurde. Deshalb wird die Entstehung der *brasilianischen* Musik von vielen Musikern und Musikwissenschaftlern bis heute in diese Zeit datiert. Die nun freien Afrobrasilianer konnten sich zwar allmählich kulturell entfalten, gleichzeitig waren sie jedoch orientierungslos innerhalb ihrer gewonnenen Freiheit, welche von größter wirtschaftlicher Not geprägt war. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts waren ein Großteil der 1.000.000 Einwohner Rios ehemalige Sklaven, welche als Verlierer aus den damals rigoros durchgeführten Modernisierungsmaßnahmen zur städtischen Infrastruktur hervorgingen.

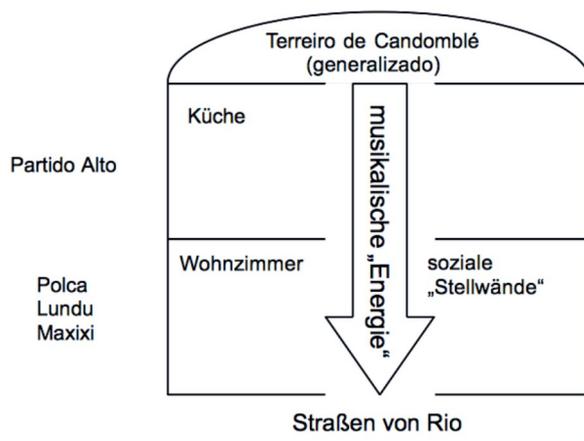
Auch auf dem Land, und besonders im Nordosten Brasiliens, herrschte wirtschaftliche Not, welche in einem von religiösem Fanatismus geleiteten Massenaufstand (Krieg von Canudos 1896–97) mündete, der von der brasilianischen Regierung unter Anwendung deutscher Krupp-Kanonen brutal niedergeschlagen wurde (vgl. Euclides da Cunha „*Os Sertões*“, 1902). Auch die militärische Untergrundbewegung unter Luis Carlos Prestes versuchte, die ungerechte Republik abzuschaffen, indem ca. 2000 Revolutionäre einen 25000 Kilometer langen Marsch (Kolonie Prestes ab 1925) durch dreizehn brasilianische Bundesstaaten unternahmen, sie unterlagen letztlich aber den brasilianischen Regierungstruppen.

### **Urbaner *samba***

In den Städten versuchten zugezogene ehemalige Sklaven, die auf der oft vergeblichen Suche nach Arbeit waren, innerhalb kultureller Inseln ihr hartes Schicksal psychisch zu verarbeiten. In den *casas das tias* (Häusern der Tanten), von welchen das Haus der „Tante“ Ciata (Hilária Batista de Almeida, 1854–1924) wohl das bekannteste ist, wurden

*candomblé*-Gottesdienste praktiziert, deren musikalische Elemente sich allmählich den Weg in verweltlichter Form auf die Straße suchten und für die Herausbildung des bis heute bekanntesten Musikgenres, des *sambas*, maßgeblich waren. Mit folgendem Tafelbild verdeutlicht Letieres Leite den urbanen kulturellen Prozess, welcher von den „Häusern der Tanten“ ausging, und veranschaulicht damit eine *candomblé*-zentrische Sichtweise auf die populäre Musik Brasiliens.<sup>40</sup>

Abbildung 124: Tafelbild von Letieres Leite im Rahmen der Ausbildung der FUNCEB



Während die im 18. Jahrhundert in Brasilien aufkommende klassische Musik europäischen Vorbildern folgte und Musik von Haydn und Boccherini auch von Sklaven (und besonders in Kirchen) auf in Brasilien hergestellten Instrumenten gespielt wurde (*mulatismo musical*), so artikulierte sich in der populären Musik innerhalb der *samba*-Gruppen das afrikanische Erbe durch Gesänge, Tänze und Percussionsrhythmen. Im Jahr 1808 beobachtete der schottische Kaufmann John Perish Robertson eine der in Rio stattfindenden *batuques* mit zweitausend Teilnehmern, welche von der Polizei geahndet und mit Folter bzw. durch Freiheitsentzug bestraft wurde. Der generalisierende Ausdruck *batuque* (von *bater*, portugiesisch für schlagen) stand für Percussionsrhythmen, die anlässlich der Sklavenbefreiung Ende des 19. Jahrhunderts zusammen mit *samba* einem Begriff zugeordnet wurden, der erstmals 1838 in einem Satirejournal aus Pernambuco (brasilianischer Bundesstaat) schriftlich belegt und als Sammelbegriff Anfang des 20. Jahrhunderts fast zum Synonym für brasilianische Percussionsmusik wurde. Stimuliert wurde dieser Prozess durch die Teilnahme der Sklaven am Karneval bereits ab 1830, bei welchem sie ihre Rhythmen in die ohnehin schon persiflierte Marschmusik der bürgerlichen Karnevalsvereine einbrachten (Knipp, 2013). Aus den lizenzierten *cordõe*-Gruppen, die mit Dirigentenstab im Takt gehalten wurden, entstanden ab 1920 schließlich

<sup>40</sup> Letieres Leite kombinierte nach eigener Aussage das Tafelbild aus unterschiedlichen Quellen.

*samba*-Schulen. Durch die Bezeichnung als Schule betonten Musiker und Tänzer in abgrenzender Weise den soziokulturellen Wert ihrer Aktivitäten, da es damals wie heute im Karneval oft zu gewaltvollen Auseinandersetzungen kam und die Künstler dadurch oft in die öffentliche Kritik gerieten. Die *samba*-Schulen zogen durch ihre gute Organisation und Performance bald das Interesse bürgerlicher Schichten auf sich, wurden aber bis Mitte des 20. Jahrhunderts dennoch mit Argwohn betrachtet, da *samba*-Musik mit den zu dieser Zeit nicht tolerierten und von der Polizei verfolgten *candomblé*-Zeremonien in engem Zusammenhang gesehen wurde. Insofern waren frühe *samba*-Künstler wie Ernesto Joaquim Maria dos Santos (Donga), João da Baiana, Wilson Batista, Zé Kéti oder Adoniran Barbosa trotz des teilweise erheblichen Erfolgs Diskriminierungen ausgesetzt. Die erste internationale Tournee unternahm die achtköpfige schwarze *samba*-Gruppe *Oito Batutas* im Jahr 1922, und es brauchte die Bestätigung des Publikums aus Paris, um die Musiker auch in Rio salonfähig zu machen (Knipp, 2013, S. 231).

Die ab 1900 möglich gewordene mediale Verbreitung von populärer Musik via Schallplattenverkauf und Radioausstrahlung machte Musiker wie Ernesto Joaquim Maria dos Santos alias Donga (1890–1974) und Xisto de Paula Bahia (1841–1894) zu nationalen Stars, wobei letzterer die Ernte des Erfolgs an seinen Interpreten Manuel Pedro dos Santos alias Baiano abtreten musste. Der von Baiano gesungene *lundu* „*Isto é Bom*“ wurde im vom tschechischen Immigranten Fred Figner betriebenen Tonstudio *Casa Edison* als erste Aufnahme Musikaufnahme Brasiliens überhaupt im Jahr 1902 produziert. Urbane kulturelle Entwicklungen wurden zudem durch literarische Bewegungen befeuert. Nicht mehr die naturverbundenen Indianer standen im Fokus, Modernisten wie Oswald de Andrade schauten in die Zukunft, und der rannte man in den Metropolen hinterher (Rinke, Schulze, 2013). Die intellektuelle Elite der Modernistenbewegung, der auch Mário de Andrade, Heitor Villa-Lobos und der Soziologe Gilberto Freyre angehörten, war es schließlich auch, welche den *samba* als die „echte“ brasilianische Musik identifizierte und damit dem kulturellen Nationalismus, welcher sich durch Bezeichnung *Brasiliadade* ab den 1930er ausdrückte, ein Musikgenre zuordnete.

Anfang des 20. Jahrhunderts beeinflussten US-amerikanische Musikstile das *marchinha*-Genre, welches die Karnevalsmusik der 20er Jahre dominierte und als eine Art Polka-Marsch von Rhythmen bzw. Tänzen wie *shimmy*, *charlston*, *black-bottom* und *foxtrott* durchdrungen wurde. Die weltweite Verbreitung US-amerikanischer Populärmusik prägte die Zeit nach dem ersten Weltkrieg und beeinflusste nicht nur Brasiliens Musik (Severiano, Homem de Mellow, 1998 in Perrone, Dunn, 2002, S. 9). Die *good-neighbour*-Politik des Regimes unter Vargas, welches mit dem *Estado Novo* auch die nationale Volkskultur zu

diktieren versuchte, förderte den kulturellen Austausch mit den USA, indem beispielsweise im Jahr 1939 brasilianische Musiker auf die Weltausstellung nach New York geschickt wurden oder im Jahr 1940 das *All-American-Youth-Orchestra* unter Leitung von Leopold Stokowski zu Aufnahmen des Albums *Native Brazilian Music (Columbia Records)* nach Rio geholt wurde. „Gemäß der Kriegsallianz sollte auch der Austausch von Kunst und Kultur partnerschaftlich sein. Er bot lateinamerikanischen Ländern theoretisch dieselben Chancen, wohlwissend, dass die USA mit Hollywood, ihren Medienkonzernen und der Werbeindustrie weitaus im Vorteil waren.“ (Prutsch, Rodrigues-Moura, 2013)

Dementsprechend wurde der kulturelle Austausch von US-amerikanischen Unternehmen wie *Columbia Records* genutzt, um sich im brasilianischen Markt zu etablieren und brasilianische Musik weltweit zu vermarkten, wie es anhand des Stückes *Aquarelo do Brasil* von Ary Barroso beispielhaft deutlich wird. Das Stück, dessen patriotischen Text das Vargas-Regime für propagandistische Zwecke instrumentalisierte, wurde in den Soundtrack von Disneys Zeichentrickfilm *Saludos Amigos* (1944) aufgenommen und dadurch, unter dem Namen *Brazil*, zu einem der ersten international wahrgenommenen musikalischen Exporte Brasiliens. Ob das Stück in ästhetischer Hinsicht Brasiliens Musik widerspiegelte, mag manch einer bezweifeln, da Barrosos Aufnahme seines *samba exaltação*, so das Genre, unter welchem es verkauft wurde, eher den US-amerikanischen Bigbandsound reproduzierte, der zu dieser Zeit in den *ballrooms* von der gesellschaftlichen Mittelschicht favorisiert wurde. Auch der Film war weniger dazu gedacht, Brasilien authentisch darzustellen, er sollte vielmehr die „Versinnbildlichung der panamerikanischen Freundschaft“ illustrieren und vor allem Touristen anlocken (Prutsch, Rodrigues-Moura, 2013). In die gleiche Richtung zielte der 2011 erschienene 3D-Animationsfilm *Rio* der *Blue Sky Studios*.

Ary Barroso komponierte darüber hinaus Songs wie *No Tabuleiro da Baiana* für Carmen Miranda und trug damit zu deren Erfolg in den USA bei, der sie zur globalen Popikone für das Klischee brasilianischer tropischer Lebensfreude machte. Auch Carmen Miranda wurde für Repräsentationszwecke des *Estado Novo* instrumentalisiert. Schließlich war es auch Ary Barroso, der in seinem Radioprogramm *A Hora do Calouro* den Musiker Luíz Gonzaga auftreten ließ und damit dem nordöstlichen *baião*-Genre, für welches Gonzaga einstand, 1941 zum Durchbruch verhalf.

Ein weiteres Beispiel für einen Musiker, welcher US-amerikanische Gestaltungselemente in brasilianische Populärmusik integrierte und seine Kompositionen bzw. Arrangements in Brasilien und den USA erfolgreich verkaufte, ist Farnésio Dutra e Silva alias Dick Farney. Seine Version des Stückes *Copacabana* des Komponisten Barros Ribeiro verzichtete auf

typische brasilianische Percussionsounds und integrierte Streicherarrangements, welche den romanischen Balladen-Stil, für welchen der *crooner*<sup>41</sup> Farney bekannt war, stützten. Das Stück *Copacabana* vertonte den *American Way of Life*, welcher als Lebensmotto besonders bei Rios reicherer Mittelschicht in dieser Zeit populär war, und „eröffnete eine neue Tendenz in der urbanen populären Musik, welche mehr auf die kosmopolitischen Aspirationen der Bewohner von Rio`s Strandbezirken abgestimmt war.“ (Perrone, Dunn, 2002, S. 16)

Für die brasilianische Percussion bedeutete diese Entwicklung eine zunehmende Integration des *drumsets*, dessen Spielweise bei brasilianischen Schlagzeugern stark unter den Einfluss des US-amerikanischen Jazz kultiviert wurde. So entstand etwa der *samba de prato* (*prato*: portugiesisch für Becken), welcher dadurch charakterisiert wurde, dass brasilianische Schlagzeuger wie Edison Machado oder Milton Banana, inspiriert vom US-amerikanischen *Swing samba*-Rhythmen, weniger auf der *hihat*, sondern vermehrt auf dem Becken spielten. Trotz der Integration des *drumsets* in der kommerziellen Musik durften Percussionsklänge nicht fehlen, da sie mit dem stereotypen Bild von Brasilien als tropisches Land assoziiert wurden. Jedoch erscheinen die Aufnahmen aus dieser Zeit bezüglich der percussiven Begleitung reduzierter, was auch der Aufführungssituation in den Tanzsälen Rio de Janeiros entgegenkam. Dort konnte man die lauten Rhythmen einer *samba*-Schule nicht gebrauchen.

Der Diskurs über die Amerikanisierung brasilianischer Musik wird durch unzählige Songtexte deutlich und zeugt von einer durchaus kritischen Beurteilung der US-amerikanischen Kulturindustrie in Brasilien. Beispiele hierfür sind die Songs *Chiclete com Banana* (Kaugummi mit Banane) von Jackson de Pandeiro von 1939 oder *Disseram que eu voltei americanizada* (Sie sagten, dass ich amerikanisiert zurückgekommen bin), welcher von Carmen Miranda gesungen wurde. Diese Songs belegen einen in dieser Zeit virulenten musikalischen Nationalismus. Natürlich betraf die vorwiegend von ausländischen Unternehmen gesteuerte Vermarktung brasilianischer Musik nur den Musikkonsum in den Städten, und auch nur hier den Teil, der von der *ballroom*-Gesellschaft konsumiert wurde. Folkloristische Musik existierte weiterhin in der Stadtperipherie und in ländlichen Gegenden, jedoch zeigen auch die in dieser Zeit unternommenen eingangs erwähnten Forschungsreisen unter Leitung von Mário de Andrade, dass es intellektuelle Modernisten gab, die um die folkloristischen Traditionen des Landes besorgt waren, da diese von den Massenmedien verdrängt oder von der

---

<sup>41</sup>*Crooning* beschreibt einen in den 1920er Jahren mit der Entwicklung des Mikrofons entstandenen Gesangsstil der populären Musik (wikipedia.org).

Kulturindustrie in Produkte umgewandelt wurden. „Der technische Fortschritt und die überwältigende Etablierung der Kulturindustrie bedrohten den verbleibenden [kulturellen] Widerstand der bescheiden lebenden und marginalisierten Bewohner der urbanen Peripherie und auf dem Land.“ (Cerqueira, Vera Lúcia Cardim de, 2010) Aber auch diese wurden innerhalb der *samba*-Schulen zunehmend von der Kulturindustrie im Rahmen des sich immer mehr industrialisierenden Karnevals absorbiert, was natürlich nicht hieß, dass Percussionsinstrumente im Karneval keine Rolle mehr spielten; jedoch entfernten sich musikalische Praktiken von ihren folkloristischen Ursprüngen besonders im urbanen Kontext, wie im ersten Teil dieser Arbeit aufgezeigt wurde.

Für Kersten Knipp hatte der Komponist und Percussionist Armando Vieira Marçal (1902–1947) einen erheblichen Anteil an der rhythmischen Verfeinerung des *samba*-Genres. Sein *samba batucado*-Stil (getrommelter *samba*) motivierte viele *samba*-Schulen, die „schnellen Rhythmen“ zu ihrem „Markenzeichen zu machen“. (Knipp, 2013, S. 237) Ihren zunehmenden Erfolg in den 60er Jahren schreibt Knipp dem Regisseur Fernando Pamplona (1926–2013) zu, welcher einer der Pioniere im Kommerzialisierungsprozess des Karnevals war. Innerhalb des heute bestehenden Megaspektakels, welches seit 1984 im *Sambódromo da Marquês de Sapucaí* (Tribühnenstraße im Stadtzentrum Rios) für ein internationales Publikum jährlich seine perfekte Inszenierung erfährt, treten ausgewählte *samba*-Gruppen mehrere Nächte lang in einem Wettbewerb gegeneinander an. Der Karneval ist in allen brasilianischen Metropolen zu einer kommerziellen Großveranstaltung avanciert, welche mit dem früheren Straßenkarneval und seinen bürgerlichen Vereinen nurmehr wenig gemein hat (vgl. Kapitel 3.2). Der Karneval in Recife gilt heutzutage noch als recht ursprünglich und weniger kommerzialisiert.

### ***Bossa nova, MPB, jovem guarda, tropicalismo***

Die *bossa nova* (in etwa „Neue Welle“), welche sich als intellektueller und zugleich weltvergessend und unkritischer Musikstil ab Ende der 50er Jahre etablierte, ist bis heute aus wirtschaftlicher Sicht der bedeutendste musikalische Export Brasiliens. Das bekannteste *bossa nova*-Stück, *Garota de Ipanema* (*Girl from Ipanema*), verkaufte sich im Jahr 1964 innerhalb von zwei Wochen zwei Millionen mal. Noch im selben Jahr existierten bereits vierzig Versionen auf den US-amerikanischen Markt (Castro, 2006). Als reservierte Mittelklassenmusik, die in ihrer Attitüde dem nordamerikanischen *cool jazz* ähnelt, entstand die *bossa nova* in einer politisch entspannten Atmosphäre unter Präsident

Kubitschek, der mit „50 Jahre Fortschritt in 5 Jahren“ sein politisches Programm charakterisierte, dessen Ausdruck sich im Bau der Hauptstadt Brasilia architektonisch artikulierte. Der Gitarrist und Sänger João Gilberto gilt als Erfinder des *bossa nova*-Stils. Seine stilprägende Gitarrenbegleitung kombinierte Jazzharmonik mit *samba*-Rhythmik. Die „unterspannt“ gesungenen Melodien beinhalteten rhythmische Verzögerungen und Beschleunigungen und bauten so ein spezielles Spannungsverhältnis zur instrumentalen Begleitung auf. Vinicius de Moraes, Tom Jobim, Carlos Lyra, Roberto Menescal, Ronaldo Bôscoli u.a. waren weitere *bossa-nova*-Protagonisten, welche als professionelle Musiker lyrische Texte in diesem Stil schrieben und vertonten, mit denen sich anfangs durch Auftritte in Hotellobbys (*Plaza Hotel*) Geld verdienen ließ. Bezüglich der rhythmischen Begleitung intendierten die Komponisten zwar *samba*-Rhythmen, diese wurden jedoch nur leise durch ein *drumset* angedeutet, indem durch *sidestick*- und Besen-Anschläge auf der *snare* in Kombination mit einem punktierten *bassdrum*-Pattern eine Percussionsgruppe minimalistisch synthetisiert wurde.

Eine facettenreichere Spielweise konnten Schlagzeuger wie Milton Banana, Edison Machado oder Dom Um Rumão im *samba-jazz* oder *samba de prato*-Genre entwickeln. Diese vorwiegend instrumental gespielte Musik wurde von brasilianischen und US-amerikanischen Instrumentalisten in dieser Zeit anfänglich auf Sessions im *Little Club* oder im *Beco das Garrafas* (Kneipen-Gasse in Rio) kultiviert. *Samba Jazz* hieß auch das erfolgreichste Album dieses Genres. Es wurde 1962 vom US-amerikanischen Jazzgitarristen Charly Byrd im Anschluss an eine vom US-amerikanischen Außenministerium finanzierte Südamerikatournee aufgenommen, welche Ausdruck der immer noch währenden *good-neighbour*-Politik zwischen Brasilien und den USA war. Die an *Samba Jazz* beteiligten Musiker, zu denen auch Stan Getz gehörte, der 1964 zusammen mit Tom Jobim und João Gilberto unter Beteiligung von Astrud Gilberto das erfolgreichste *bossa nova*-Album *Getz/Gilberto* aufnahm, waren inspiriert von brasilianischen Musikstilen, vorwiegend *samba* und *bossa nova*, so dass sie diese Stile eben „verjazzten“. Das hieraus entstandenen Genre hatte tendenziell mehr mit *samba* und weniger mit dem leichten und leisen Charakter der *bossa nova* gemein. Der Journalist Robert Celerier von der Zeitung *Correio da Manhã* erfand dennoch den Namen *hard bossa nova*, eine Anlehnung an die amerikanische Jazzstilistik *hard bop*, die um 1950 in den USA entstanden war. Die Musik war tatsächlich so hart, dass João Gilberto, „wenn er zufällig [auf einer Session im *Little Club*] vorbeikam und sie [die Musiker] eigene Nummern wie *Quintessência* oder *Noa Noa* spielten, entsetzt die Flucht ergriff: All die Trommelstöcke, von denen er das brasilianische Schlagzeug befreit zu haben glaubte, waren wieder da

und machten mehr Lärm denn je. Vor allem in den Händen von Edison Machado, der in der Armee am Maschinengewehr gedient hatte und spielte, als gelte es, die Deutschen zu besiegen“. (Castro, 2006, S. 234)

Das 1962 in der *Carnegie-Hall* (New York) veranstaltete Konzert läutete eine vermehrte Zusammenarbeit zwischen brasilianischen *bossa nova*-Musikern und US-amerikanischen Jazzmusikern ein und brachte das *bossa nova*-Genre zum kommerziellen Erfolg in den USA. Die Kulturindustrie versuchte diesen immer weiter zu steigern, was jedoch in „kitschigen Pop-Versionen der *bossa nova*-Kompositionen mündete“. Bereits 1963 persiflierte Elvis Presley mit *Bossa Nova Baby* das Genre (Perrone, Dunn, 2002). Auch der Pianist Sérgio Santos Mendes aus Niterói und seine Gruppe *Brazil* versuchten, mit brasilianischer Easy-Listening-Musik kommerzielle Erfolge zu erzielen, und produzierten schließlich 1966 einen Exportschlager mit einer Version von *Mas Que Nada* des Komponisten Jorge Ben Jor.

Die seichten Klänge der *bossa nova* wurden Mitte der 1960er Jahre allmählich von der *música popular brasileira* (MPB) abgelöst. Dem Studentenmilieu nahe stehende Musiker der Bewegung, welche trotz der ab 1964 bestehenden Militärherrschaft eine Protestkultur etablierten, fokussierten die prekären sozialen Verhältnisse Brasiliens, indem sie sich der Musik derer zuwandten, die am meisten unter diesen Verhältnissen litten, und mit informellen *samba*-Veranstaltungen in den *favelas* (*ghettos*) der Großstädte versuchten, die widrigen Umstände abzumildern. Wieder einmal war es die Identitätsfrage, welche nach nationalen Symbolen verlangte, und somit war nun der „echte“ *samba* aus den *favelas* von Seiten der etablierten Populärmusiker wie beispielsweise Nara Leão gefragt. „Ich habe keine Lust mehr, Wohnzimmerliedchen für zwei oder drei Intellektuelle zu singen. Ich will den echten *samba*, der die Sprache des Volkes ist!“, sagte sie 1964 in einem Interview mit dem Reporter Juvental Portela.

Neben der MPB bestand als zweite musikalische Strömung die *Jovem Guarda* (portugiesisch für Junge Garde, benannt nach einer Fernsehshow von 1965), welche sich mit Musikern wie Roberto Carlos, Erasmo Carlos und Wanderléa Charlup Boere Salim dem internationalen *Rock 'n Roll* verschrieb und vor allem die urbanen Radiostationen beherrschte. „Die enge Verbindung von TV und Musik brachte der *Jovem Guarda* [...] rasch kommerziellen Erfolg. 120 Millionen LPs verkaufte Roberto Carlos im Laufe seiner Karriere. Seine von den Beatles und Elvis Presley beeinflussten Lieder waren in den 60ern gerade wegen ihrer politischen Harmlosigkeit und ihrer eingängigen Lyrik in Spanien und Portugal, damals Diktaturen, besonders beliebt.“ (Prutsch, Rodrigues-Moura, 2013) Die MPB-Vertreter etablierten sich ebenfalls durch Fernsehübertragungen ihrer nationalen und

später internationalen Festivals, welche vorwiegend von der studentischen weißen Mittelschicht besucht wurden (Perrone, Dunn, 2002).

Die künstlerische Freiheit wurde ab 1964 durch die Militärherrschaft zunehmend eingeschränkt. Die Repression erreichte mit dem Erlass des AI-5-Artikels von 1968, in welchem Bürgerrechte massiv beschnitten wurden, ihren Höhepunkt, was dazu führte, dass wichtige Vertreter der ab Mitte der 60er Jahre entstehenden *Tropicalismo*-Bewegung wie Caetano Veloso, Chico Buarque oder Gilberto Gil ins ausländische Exil gingen. Sie und Künstler wie Tom Zé, Gal Costa und Maria Bethânia erreichten zwar ein Millionenpublikum, der Widerstand mit kulturellen Mitteln fiel jedoch insgesamt schwach aus. „Künstler artikulierten die Anliegen der Bevölkerung – aber politisch umsetzen konnten sie sie nicht.“ (Knipp, 2013, S. 273). Entsprechend ambivalent war die *Tropicalismo*-Bewegung, die sich als kulturell offen gab und versuchte, im Sinne der Manifeste von Oswald de Andrade alles „Tropische“ ohne ästhetische Vorurteile aufzunehmen (*movimento antropofágico*). Vorurteile gab es jedoch seitens der konservativen MPB-Musiker gegenüber der elektrischen Gitarre, welche Caetano Veloso in seinem Stück *Alegria Alegria* (1967) dann schließlich doch verwendete, obwohl er vorher einer Protestbewegung angehörte die propagierte, dass die kommerzielle Popkultur die traditionellen Klänge der brasilianischen Musik nicht verdrängen dürfe. Musiker wie Veloso, die anfangs der in mancherlei Hinsicht reaktionären MPB-Bewegung angehörten, wechselten später zur *Tropicalismo*-Bewegung und orientierten sich wie vorher die *Jovem Guarda* an internationalen Acts, vor allem an den *Beatles*. 1967 stellten Caetano Veloso und Gilberto Gil den *Som Universal* auf einem MPB-Festival vor und benutzten jetzt elektrisch verstärkte Instrumente, gegen die sie sich zuvor ausgesprochen hatten. Das 1968 erschienene Album *Tropicália ou panis et circensis* von den Tropicalisten Caetano Veloso, Gal Costa, Gilberto Gil, Nara Leão, Os Mutantes und Tom Zé gilt als brasilianisches Pendant zum Album *Sergant Pepper's Lonely Hearts Club Band* von den *Beatles* aus dem Jahr 1967.

„Die 60er Jahre, sie waren eine Zeit der musikalischen Explosion im zwanzigsten Jahrhundert. Hier, auf der ganzen Welt. In England mit den *Beatles*, und in den Vereinigten Staaten mit Bob Dylan, Jimi Hendrix und Janis Joplin. [...] Milton Nascimento, Chico Barque, Geraldo Vandre, Caetano Veloso, alle wurden [musikalisch] geboren [...] und festigten sich in der Bevölkerung hauptsächlich durch die Song-Festivals, die in Brasilien ab der zweiten Hälfte der 60er Jahren implantiert wurden. [...] Im Jahr 1967 fand auf den Straßen im Zentrum von São Paulo eine Demonstration statt. [...] Die Leute veranstalteten einen Umzug gegen die elektrische Gitarre. Das ist ein historischer Fakt.

Sie dachten, sie wären fortschrittlich, aber sie waren reaktionär. Das ist die große Wahrheit. Sie protestierten, weil sie in Wirklichkeit den Musikmarkt für sich beanspruchen wollten. Und im Falle der Musik, die sie praktizierten, bedeutete das, die 'brasilianische' Musik zu verteidigen. Sie riefen: 'Wie verteidigen, was unseres ist! Also, lasst die E-Gitarre nicht rein!' Die E-Gitarre war nämlich ein Element, mit dem sie nicht umgehen konnten. Und das ist es, was ich mit dummen Gedanken meine, nicht wahr? Und es kam von Leuten, denen in Brasilien eine hohe intellektuelle Qualität nachgesagt wurde. Jemand demonstrierte gegen eine Klangquelle!" (Interview mit Tom Tavares, Musiker, Dozent für Populärmusikgeschichte an der UFBA , 15. 2. 2013)

Die Repression der Militärdiktatur stimulierte den künstlerischen Ausdruck, etwa hinsichtlich doppeldeutiger, metaphorisch-subversiver Texte, die oftmals der Zensur zum Opfer fielen, wie beispielsweise auf dem 1973 erschienenen Album *Milagre dos Peixes* von Milton Nascimento, der die gesungenen Texte in vielen Stücken durch Vokalisen ersetzte. Sein ein Jahr zuvor erschienenenes Album überstand die Zensur, enthielt jedoch auch entsprechend seiner Zuordnung zum Genre des *post bossa* keine systemkritischen Texte. *Clube de Esquina* war von afrobrasilianischer Musik inspiriert und in weiterem Sinne ein durch Musik ausgedrücktes Bekenntnis eines südamerikanischen Künstlers, der sich zur westlichen Welt, vor allem zu England als dem Heimatland der *Beatles*, zugehörig fühlt (Perrone, Dunn, 2002). Die drohende Zensur war jedoch in wirtschaftlicher Hinsicht zu einem Risikofaktor bei der Produktion von Filmen, Theaterstücken (*Teatro da Arena*) und Musik geworden, da man sich einer Veröffentlichung nie sicher sein konnte.

„Die intellektuelle Musik braucht in erster Linie gute Texte. Das war ein Thema in der Militärdiktatur. Wenn du unterdrückt wirst, willst Du trotzdem sprechen! Also entwickelst Du eine Art von etwas zu sprechen, von dem Du nicht sprechen darfst. Es kam also zu einer Kreativität in den Songtexten ... es ist schrecklich, das zu sagen, aber die Diktatur war gut für ... nein sie war nicht gut, sie war schlimm für alle! Derjenige, der Elektroschocks an den Hoden verabreicht bekam, der kann beurteilen, ob sie gut war.“ (Interview mit Ivan Huol, Schlagzeuger, 8. 3. 2013)

Chico Buarque gilt bis heute als ein versierter Verfasser doppeldeutiger Liedtexte. Buarque verunsicherte die Zensoren beispielsweise mit dem Stück *Apesar de você*, das man mit *Trotz Ihnen* übersetzten und als Anspielung auf die Diktatoren verstehen kann (Prutsch, Rodrigues-Moura, 2013).

Die Instrumentalmusik war politisch wenig angreifbar, und so entstand in der repressiven Stimmung der Diktatur, ausgehend von der *bossa nova*- bzw. *samba jazz*-Bewegung, mit dem *Centro Livre De Aprendizagem Musical (CLAM)* die erste Schule für Populärmusik in

São Paulo. Die Gründer waren durch das 1964 gegründete *Zimbo-Trio* bekannt geworden und entwickelten Lehrpläne für (Jazz-) Improvisationen und populäre Rhythmen brasilianischer Folklore. Das im Jahr 1951 in São Paulo gegründete *Conservatório Dramático e Musical Dr. Carlos de Campos* fokussierte zunächst nur klassische Musik.

„Man konnte nur klassische Musik lernen, und nach dem Abschluss ging man raus und lernte brasilianische Musik. Es war schwierig, man kam in einem bereits fortgeschrittenen Alter raus. Die Leute, die im Ausland spielten [und studierten], beherrschten schon die Sprache [der Improvisation]. Du konntest gut [Noten] lesen, hattest einen guten Ton, aber hattest nicht diese Gewandtheit [*malandragem*].“ (Interview mit Leitieres Leite, Saxophonist, 8. 5. 2013)

1975 erschien mit *Native Dancer* von Wayne Shorter ein Album, welches beispielhaft für die in dieser Zeit zunehmende Zusammenarbeit zwischen brasilianischen und US-amerikanischen Musikern innerhalb des Jazz-Rock Genres steht, obwohl *Native Dancer* auch Popmusik enthält. Mitte der 70er Jahre beteiligten sich Percussionisten wie Armando Marçal, Airto Moreira, Naná Vasconcelos an *Fusion*-Projekten mit Künstlern wie Pat Metheny, Herbie Hancock und in Gruppen wie *Weather Report* und *Return To Forever* (Chick Corea).

### ***Black rio-Bewegung, blocos afros, axé-music***

Die *black rio*-Bewegung, welche ab Mitte der 1970er Jahre entstand, instrumentalisierte US-amerikanische Funk- und Soulmusik mit Künstlern bzw. Bands wie Tim Maia oder der *Banda Black Rio*, um für eine weltweite Rassendemokratie zu demonstrieren. Die Bewegung wurde vom Militärregime unterdrückt, und es vergingen noch einige Jahre, bis die kulturelle Bearbeitung der Rassenfrage durch die *blocos afros* in Bahia in den 80er Jahren innerhalb der Öffnung des Landes zur Demokratie sich entfalten konnte.

Das Militärregime scheiterte an der sich verschärfenden sozialen Spaltung der seit den 50er Jahren stark anwachsenden Bevölkerung. Zwar boomte die Wirtschaft in den Jahren 1968 bis 1973 (*milagre brasileiro*), der starken Inflation und der ansteigenden Staatsschulden nach dieser Zeit wurde Ernesto Geisel als letzter Präsident des Regimes nicht Herr und musste schließlich sein Amt an den zivilen Politiker Tancredo Neves abtreten. In Bahia begann zu dieser Zeit eine neue Entwicklungsphase. Während sich im Laufe des 18. Jahrhunderts das wirtschaftliche und politische Geschehen aus dem Nordosten in den Südosten nach Rio de Janeiro und später nach São Paulo verlagert

hatte, erwachte Salvador nun durch die Ansiedlung von Industriekomplexen (*Aratu* und *Camaçari*) aus einem fast „hundertjährigen Dornröschenschlaf“ (Schaeber in *Brasilien heute*, 2010, S. 519). Dadurch rückte der Bundesstaat auch in kultureller Hinsicht nun verstärkt in den Fokus des ganzen Landes.

Die „Re-Afrikanisierung“ des Karnevals (vgl. António Risério, Ijexá, 1981) rief ideologische Werte vieler Afrobrasilianer in Salvador zunächst durch die schon um 1900 entstandenen *afoxé*-Gruppen ins öffentliche Bewusstsein. Mit den bis heute aktiven *Filhos de Gandhi* und den zahlreichen *blocos de índios* wurden gesellschaftliche Minderheiten symbolisch dargestellt, um ein Zeichen gegen die soziale Benachteiligung der Afrobrasilianer zu setzen. *Candomblé*-Rituale und die damit verbundene Trommelmusik mussten bis Mitte der 1970er Jahre noch polizeilich genehmigt werden, im Karneval wurden sie in profaner Form mit *ijexá*-Rhythmen auch dieser Kultur fremden Gesellschaftsschichten näher gebracht. Die später aus den *afoxés* hervorgegangenen *blocos afros* bezogen sich, wie schon zuvor die *black rio*-Bewegung der 70er Jahre auf die schwarze Diaspora weltweit und entwickelten mit Gruppen wie *Olodum* einen *samba reggae*-Stil, der jamaikanische und brasilianische Musik verband (Kapitel 1.2). Hierbei wandten sich Musiker wie Antônio Luís Alves de Souza alias *Neguinho do Samba* (1955–2009) weniger dem *Uptempo-Dancehall-Style* als vielmehr dem traditionellen und politisch mehr aufgeladenem *Root-Style* von *reggae*-Künstlern wie Bob Marley, Peter Tosh und Jimmy Cliff zu.

Mit dem *trio elétrico*, einem motorisierten Karnevalswagen, auf welchem anfänglich ein Trio aus Musikern mit elektrischen Instrumenten instrumentale Musik spielte, wurde in den 70er Jahren eine innovative Festkultur entwickelt, die ab 1980 von der Kulturindustrie absorbiert und deren Musik unter der sehr weitläufigen Bezeichnung *axé-music* vermarktet wurde. Das Wort *axé* ist eine brasilianische Adaption von *àse* aus der Yoruba-Sprache und spielt im *candomblé* und in *umbanda*-Religionen als Umschreibung einer positiven Energie eine fundamentale Rolle. Der Journalist Hagamenon Brito erfand den Ausdruck *axé-music* als Pendant zu *reggae music* im Jahr 1987 als eine durchaus beleidigende Bezeichnung für baianische, seiner Meinung nach kitschige Tanzmusik, welche ihm etwas überambitioniert bezüglich einer Beteiligung am internationalen Musikmarkt erschien (pt.wikipedia.org, ciclosdejornalismo.blogspot.de, Abruf im November 2015). Doch als überambitioniert erwies sie sich keineswegs. Unter dem vom britischen Plattenlabel *Real World Records* (Gründer: Peter Gabriel) etablierten *Catch-All-Genre Worldmusic* wurde die Musik der Bands, welche auf den *trio elétricos* spielten und auch die der *blocos afros* ab den 80er Jahren weltweit vermarktet, und es kam zu einer Zusammenarbeit zwischen *Olodum* und internationalen Superstars wie Paul Simon und Michael Jackson.

Künstler wie Daniela Mercury, Ivete Sangalo und Margareth Menezes verkauften ihre von afrobrasilianischer Kultur inspirierte *axé music* im Popmusikformat ebenfalls als *World-music*. Menezes gelangte durch eine Tour mit dem britischen Popstar David Byrne und durch den Song *Elejibô* (1990), welcher vom *bloco Ara Ketu* stammt, zu internationaler Berühmtheit. Im Jahr 2006 waren es ca. 40 Millionen *real* (ca. 10 Mio. Euro, [www.cifraclubnews.com.br](http://www.cifraclubnews.com.br)), welche Ivete Sangalos Produktionsfirma umsetzte. Die Protagonisten selbst erhalten aktuell Gagen von zwanzig- bis hunderttausend *real* pro Karnevalssaison, das sind ca. zwischen fünf- und fünfundzwanzigtausend Euro nach aktuellem Wechselkurs ([noticiasdatv.uol.com.br](http://noticiasdatv.uol.com.br)).

Die Professionalisierung des Karnevals, d. h. dessen Ausrichtung durch private Unternehmen, wurde von vielen im Rahmen dieser Arbeit befragten Musikern einerseits positiv bewertet, da sich der Klang der Musik durch qualitative hochwertige Bühnentechnik verbesserte und zudem viele Musiker für ihre Arbeit eine Gage erhalten, andererseits kritisierten sie die ungleiche Verteilung des Gesamtgewinns des Karnevals. Die hohen Eintritts-Preise, welche von privaten Betreibern für bestimmte Umzüge oder geschlossene Tribünen verlangt werden, kann sich nur der reichere Mittelstand leisten (notfalls durch Ratenzahlung). Der Diskurs über die durch Privatisierungen gefährdete demokratische Nutzung des öffentlichen Raumes ist bis heute aktuell.

Die ab 1985 beginnende Re-demokratisierung des Landes bewirkte nach den Zeiten der zivilen Unterdrückung eine kulturelle und intellektuelle Befreiung. Gesellschaftliche Themen wie etwa das Rollenverständnis von Mann und Frau oder Homosexualität erschienen verstärkt in den öffentlichen Debatten. Die wirtschaftlichen Probleme des Landes, durch welche letztlich dem Militärregime die Legitimität entzogen wurde, konnten jedoch in dieser Zeit auch mit einer demokratischen Regierung nicht bewältigt werden. Für Marcus Antônio Cândido de Carvalho, Gründer der im ersten Teil erwähnten NGO *Projeto Axé*, der das Ende der Diktatur als Jugendlicher erlebte, ist die Demokratisierung des Landes bis heute nicht gelungen: „Wir waren von Freude erfüllt und davon überzeugt, dass wir darum kämpfen mussten, damit Brasilien eine richtige Demokratie werden würde. [...] Dass ich das Ende der Diktatur erlebt habe, hat mein Verlangen nach Demokratie in diesem Land bis heute aufrechterhalten, denn es gibt sie noch nicht. Solange es Straßenkinder, Diskriminierung gegen Schwarze und Homosexuelle und Gewalt gegen Frauen gibt, leben wir nicht in einer Demokratie.“ (Interview mit Marcus Antônio Cândido Carvalho, NGO-Repräsentant des *Projeto Axé*, 29. 4. 2013)

In den 80er Jahren trat in Brasiliens urbanen Zentren erneut die *Jovem Guarda* Bewegung mit ihrer Affinität zu Rockmusik in Erscheinung, dieses Mal jedoch in stilistischer Hinsicht

auf breiterer Ebene. Während Bands wie *Sepultura* dem *Progressive Rock* folgten und auch folkloristische Elemente in ihre Musik aufnahmen, schlugen Musiker bzw. Bands wie Lulu Santos, *Palmares do Sucesso* und Erasmo Carlos im Jahr 1985 auf dem siebentägigen *Rock in Rio*-Festival gemäßigtere Töne an (vgl. hierzu Perrone, Dunn, 2002, ab S. 23). Bezüglich der Percussion ging die Expansion des Rock wie schon bei der Entstehung des *samba jazz* und des *bossa nova*, mit der vermehrten Verwendung des *drumsets* einher. Durch Rock-Grooves, aber auch schon zuvor durch US-amerikanische *funk*-, *soul*- und später *hip hop*-Rhythmen, welche in ihrer Struktur eine fast oppositionelle Position zum *samba* einnehmen (Kapitel 1.1.1, Seite 22), veränderten sich auch folkloristische Rhythmen, bzw. entstanden durch die Vermischung mit ihnen neue Stile wie *samba rock* oder *mangue beat*.

Rock wurde vorwiegend von der weißen Mittelschichtsjugend in urbanen Zentren konsumiert, die vorwiegend dunkelhäutige Arbeiterklasse wandte sich wie schon in den 70ern US-amerikanischen bzw. jamaikanischen Musikstilen wie *soul*, *funk*, *hip-hop* und *reggae* zu. Die Affinität zu diesen Stilrichtungen war Ausdruck einer Solidarisierung mit anderen Gemeinschaften der schwarzen Diaspora, welche durch die koloniale Vergangenheit nicht nur in Brasilien sozial und wirtschaftlich benachteiligt waren. *Black Atlantic* von Paul Gilroy beschreibt als eine der umfangreichsten Studien zu diesem Thema die „spezielle Rolle der schwarzen Populärmusik, dessen kulturelle Werte und politische Imperative im Zusammenhang mit jeweils ähnlichen historischen Begebenheiten der Rassenungleichheit und des Neokolonialismus in Afrika, der Diaspora in Europa sowie in ganz Amerika stehen.“ (Perrone, Dunn, 2002, S. 26)

Während in Brasilien die *samba*-Kultur tendenziell eher eine Rassendemokratie repräsentieren sollte, wurde die *soul*-Bewegung der 70er Jahre als exklusiv schwarze Bewegung propagiert. In dieser Zeit wurden *soul*-Anhänger noch von politischer Seite als Anti-Brasilianer diskriminiert und vom Militärregime als Staatsfeinde verfolgt, doch nun hatte die Protestkultur, welche sich beispielsweise durch die Gruppe *Cidade Negra* aus Rio de Janeiro äußerte, in der sich etablierenden Demokratie eine zweite Chance. In Bahia wurde der Protest durch die *blocos afros* künstlerisch inszeniert und bereitete damit den Weg für politische Forderungen nach gesellschaftlicher Chancengleichheit der marginalisierten afrobrasilianischen Bevölkerung (vgl. hierzu Schaeber, 2006).

In den frühen 90er Jahren gingen die *blocos afros* verstärkt dazu über, neben dem authentischen *voice-drum*-Format ebenfalls *axé*-Bands zu gründen, um sich besser am internationalen Popmusikmarkt beteiligen zu können (Perrone, Dunn, 2002). Der hieraus sich ergebende und heute immer noch lebendige Diskurs befürwortet einerseits formative

Neuerungen, welche dem von Margareth Menezes 2005 gegründeten *Movimento Afropop Brasileiro* (vgl. Knipp, 2013) entsprechen und die nicht mehr im stereotypen Image vom trommelnden Afrikaner erstarren, sondern innerhalb derer man sich in künstlerischer Hinsicht als global und offen präsentiert; andererseits wird bemängelt, dass die Musik der *blocos afros* durch einer derartige offene Haltung ihrer Produzenten ihre künstlerische Essenz verliert und dadurch beliebig wird.

Die im Jahr 1991 von Carlinhos Brown gegründete Gruppe *Timbalada* akzentuiert weniger den Rassendiskurs, sie will sich vielmehr an der Ästhetik einer „globalen schwarzen Jugend“ aktiv beteiligen (Perrone, Dunn, 2002). Diese drückte sich in den 90er Jahren zunehmend in der brasilianischen Adaption des US-amerikanischen *Gangsta-Rap* vor allem in São Paulo aus. Das Album *Periferia é Periferia* von *Racionais MC* artikuliert, dass es um die gesellschaftliche Situation der meist afrobrasilianischen Unterschicht in dieser Zeit nicht allzu gut bestellt war (und bis heute nicht ist), da diese aufgrund fehlender beruflicher Perspektiven unter den wirtschaftlichen und durch starke Inflation gekennzeichneten Problemen des Landes am meisten zu leiden hatte.

1994 konnte mit der Einführung der neuen Währung (*real*) die Inflation unter Kontrolle gebracht werden und verhalf Henrique Cardoso zum Präsidentenamt. Präsident Lula (ab 2003) trug mit den Programmen *Brasil sem miséria* und *bolsa família* dazu bei, dass sich heute 100 von 195 Millionen Brasilianer zur Mittelschicht zählen können. Zusammen mit Gilberto Gil als Kultusminister erkannte er das soziale Potenzial vieler künstlerischer Projekte, von den damals initiierten Kulturförderungsprogrammen (z. B. *Pontos de Cultura*, *Cultura Viva*) profitieren bis heute die im ersten Teil beschriebenen Gruppen *Sou da Raiz* und *Voa Voa Maria*.

Die *axé-music* sowie der *samba reggae* der *blocos afros* werden von den meisten für diese Studie befragten baianischen Musikern als die aktuellsten musikalischen Entwicklungen angesehen. Musikstile wie *pagode baiano* oder *arrocha* (Kapitel 3.2.2–3, ab Seite 234) sind wahrscheinlich noch zu jung und vielleicht auch in künstlerischer Hinsicht zu trivial, um als historisch relevanter Stil angesehen zu werden. Aktuelle populäre Rhythmen stehen bezüglich ihrer Produktion und musikalischen Praxis unter starkem Einfluss des Musikmarktes und werden daher im Kapitel 3.2 (Kommerzielle Percussionsmusik) näher behandelt.

## 2.2 Percussionsmusik im religiösen Kontext

„Das Wichtigste ist für mich der Klang, der ist in meiner DNA. Ich verstehe ihn als den Klang des Eisens, aus welchem Schiffe gemacht werden, inmitten eines versklavten Volkes, welches sich an seine Heimat erinnert. Im Yoruba sagt man: Der Klang des Eisens ist der Klang, den ganz Afrika erhört. Wo immer es einen Nachkommen Afrikas außerhalb Afrikas gibt und er diesen Klang hört, wird er sein Herz berühren.“ (Interview mit Nancy de Souza e Silva, Heimatkundlerin, 28. 1. 2013)

Die 74-jährige *candomblé*-Anhängerin Nancy de Souza e Silva alias Dona Cici beschreibt so das Spielen einer *gã*-Glocke innerhalb einer religiösen Zeremonie und deutet in ihrem Kommentar, der inhaltlich in die gleiche Richtung wie das im Jahr 1863 geschriebene Gedicht „*O Canção do Africano*“ von Castro Alves zielt, auf die weitreichende ideologische Bedeutung der Klangerzeugung durch dieses Instrument hin.

Brasilien gilt als eines derjenigen Länder, in denen gegenwärtig das religiöse Leben besonders intensiv und vielfältig ist (Franz Höllinger, 2007 und Rudolf von Sinner in *Brasilien heute*, 2010, S. 569), weshalb auch Percussionsinstrumente in spirituellen und religiösen Handlungen unterschiedlichster Glaubensrichtungen eine wichtige Rolle spielen. Die intensivste und vielleicht ursprünglichste Integration erfährt perkussive Musik innerhalb afrobrasilianischer Religionen wie dem einleitend angesprochenen *candomblé*. Etwa 0,3% der Brasilianer bekannten sich im Jahr 2000 offiziell zu einer afrobrasilianischen Glaubensrichtung (*Brasilien heute*, 2010), wobei davon auszugehen ist, dass die Zahl weitaus größer ist, da viele *candomblé*-Anhänger bei Umfragen aufgrund des historischen Synkretismus sich offiziell als Katholiken bezeichnen. Der Synkretismus bestand jedoch nicht nur zwischen afrikanischen Religionen und der katholischen Kirche, auch indigene Weltanschauungen überlebten sogar in den weniger für Synkretismus empfänglichen evangelischen Kirchen.

Religiöse Traditionen, die Percussionsinstrumente involvieren, leben auch in der um 1920 in Rio de Janeiro entstandenen Mischreligion *umbanda* fort, welche afrikanische, spiritistische, volkscatholische und indigene Elemente verbindet und die heute durch den Zulauf von „Weißen“ einer „Universalisierung“ unterworfen ist. (von Sinner in *Brasilien heute*, 2010, S. 575).

In Gottesdiensten der katholische Kirche, der im Jahr 2012 trotz Abwanderungstendenzen immer noch 61% der Bevölkerung Brasiliens angehörten, und auch in Gottesdiensten der lutherisch-evangelischen Kirche (*IELB* und *IECLB*), die im Jahr 2000 etwa eine Million

Brasilianer auf sich vereinte, haben Percussionsinstrumente bei weitem nicht eine so wichtige Funktion innerhalb liturgischer Abläufe wie im *candomblé*.

Der international tätige Percussionist und Anhänger der *candomblé*-Gemeinde *Ilê Iyá Omin Axé Iyá Massé (Terreiro do Gantois)*, Gabi Guedes, kritisiert die mangelnde musikalische Anleitung und Ausgestaltung im katholischen Gottesdienst, den seine Mutter besucht, und auch im Kontext seiner eigenen *candomblé*-Gemeinde plädiert er für eine präzisere schriftliche Fixierung, an welcher es aufgrund fehlender Nachforschungen über das historische Liedgut des *candomblé* fehle.

„Mein Mutter hat ein Gesangsbuch. So ein Buch voll mit Kirchenliedern. Aber es gibt keine aufgeschriebenen Melodien und Harmonien, es gibt Nichts. [...] Es fehlt diese Recherche. Und es fehlt auch die Recherche in Bezug auf die *candomblé*-Stätten. Unterhaltungen mit den *doutrinadores*, mit den *babalorixás* und den *iyalorixás*. Man muss keine Barriere aufbauen. Man muss da hingehen und nachfragen. Schau mal, es gibt Melodien der Lieder, und manchmal ist es schwierig, sie zu verstehen. Was es [das Lied] durch den Text sagen will, ist nicht wichtig. Weiß Du? Ich will die Melodie des Liedes verstehen. Sie ist schön mit dem Rhythmus.“ (Interview mit Gabi Guedes, Percussionist, 17. 9. 2013)

Guedes' Meinung ist aus der Perspektive eines Musikers, dem es um das nuancierte Musizieren geht, durchaus nachvollziehbar. Eine detaillierte Ausgestaltung der Kirchenmusik unter Anwendung von Partituren setzt eine musikalische Grundausbildung und eine möglichst professionelle Anleitung der Gemeindemitglieder voraus, was bekanntermaßen in Kirchenchören, Bläserensembles oder Ähnlichem geschieht. Die Musik im *candomblé* wird seit jeher oral tradiert, die Fixierung eines einheitlichen Gesangsbuches wird, obwohl durchaus denkbar, schwer zu realisieren sein, zu unterschiedlich ist das Repertoire der einzelnen *candomblé*-Häuser, von denen es allein in Salvador weit über eintausend gibt (Interview mit Paulo Costa Lima, 20. 8. 2013, [www.terreiros.ceao.ufba.br](http://www.terreiros.ceao.ufba.br)). Entgegen Guedes' Wahrnehmung erscheinen derzeit zahlreiche Schriften über *candomblé*, welche Transkriptionen enthalten und durch auf CD gebrachtes Tonmaterial ergänzt werden. Die Arbeit *O Banquete do Rei – Olubajé* von José Flávio Pessoa de Barros (Rio de Janeiro, 2005) enthält beispielsweise neben einer präzisen Beschreibung der festlichen Bräuche zu Ehren des *orixás* (Gottheit) Omolu Aufnahmen von sechzehn Rhythmen (leider ohne Transkriptionen) sowie zweiundzwanzig Lieder des Rituals inklusive Transkriptionen.

Solange die *candomblé*-Kultur aktiv gelebt wird, und dies ist durch die aktuell zunehmende religiöse Selbstbehauptung unter den afrobrasilianischen Religionen verstärkt der Fall, besteht von Seiten der Anhänger tendenziell weniger Nachfrage an der Verschriftlichung ihrer Kultur. Die Initiative ergreifen vielmehr Akademiker, welche innerhalb ihrer For-

schungen eine Zusammenarbeit mit *candomblé*-Priestern anstreben, um in gegenseitiger Abstimmung Informationen über einzelne *candomblé*-Stätten zu veröffentlichen. In *Casa de Oxumarê – Os cânticos que encantaram Pierre Verger* von Angela Elisabeth Lühning und Sivanilton Encarnação da Mata (Salvador da Bahia, 2010) werden kollektive Erinnerungen der Gemeindemitglieder dokumentiert und historisch kontextualisiert. Auch hier wird die Musik des *candomblé*-Hauses durch eine beiliegende CD festgehalten. Angela Lühning, die seit Jahrzehnten über die Musik im *candomblé* forscht (Lühning, Kuckertz, 1990), betont immer wieder die feste Verbindung der *candomblé*-Musik zu ihrem soziokulturellen Kontext, welcher sich in Schriftform schwerlich wiedergeben lässt und die Musik dadurch unter Umständen unpassend repräsentiert.

„Die Aufzeichnung von Musik kann heutzutage gewöhnlich erscheinen, aber wenn man die hier in ihrem historischen und sozialen Zusammenhang präsentierte Musik sieht, werden zwei Aspekte vordergründig: Erstens handelt es sich nicht um einen Stil oder Genre der populären Musik [Brasiliens], etwas, was man für gewöhnlich in die Historie der brasilianischen Musik mit aufnimmt, vielmehr steht sie für sich innerhalb der heiligen Musik des *candomblé*. Zweitens handelt es sich im Falle des *candomblé* um einen soziokulturellen Kontext, in welchem die Musik einen sehr speziellen Platz einnimmt, bedingt durch ihre Präsenz in fast allen rituellen Momenten und in begleitender Funktion bei fast allen Volksfesten.“ (Lühning, 2010)

Außerhalb des religiösen Kontextes bilden die Makrostrukturen der *toques* in vielen brasilianischen Musikstilen das rhythmische Fundament. Einige Rhythmen, wie beispielsweise *ijexá*, *congo*, *cabila* oder *barravento*, wurden durch ihre Verweltlichung so populär, dass sie mittlerweile in Form von *drumset*-Adaptionen in deutschen Schlagzeug-Lehrbüchern aufgeführt sind (z. B. Rosenbaum, 2007).

Bezüglich der rituellen Funktion haben die einzelnen rhythmischen Patterns (*toques*) in Verbindung mit Melodien, Liedtexten und Tänzen die Aufgabe, die *orixás* anzurufen und auch deren Charaktereigenschaften widerzuspiegeln (vgl. Pinto, 1991, S. 186). Im Kontext des *candomblé Ketu* aus der Gegend um Santo Amaro registrierte Pinto in den 80er Jahren zwanzig unterschiedliche *toques*, welche durch das TUBS-Darstellungssystem mit ergänzender Notenschrift dargestellt wurden (Pinto, 1991, S. 182–188).

Aufgrund der verschiedenen Glaubensrichtungen des *candomblé* und der Anpassung einzelner Kultstätten (*terreiros*) an lokale und auch personenbezogene Voraussetzungen besteht eine nahezu unüberschaubare Vielfalt an rhythmischen Strukturen, welche mittlerweile in universitären Schriften sowie in Form von Bild- und Tonmaterial unter dem Suchbegriff *toques de candomblé* im Internet zu finden sind. Durch auf der Plattform

Youtube hochgeladene Videos präsentieren *candomblé*-Häuser ihre Zeremonien inklusive der *rhythm-section*, welche den Gottesdienst begleitet.

Folgende Abbildung (Abb. 125) gibt einen Überblick der verschiedenen Bezeichnungen von den meist männlichen Chef-Percussionisten (Kreise auf der linken Seite) innerhalb der unterschiedlichen Ausrichtungen des *candomblé* aus Salvador und Umgebung. Mit aufgenommen sind, basierend auf Pintos Feldforschungen, neben der Spielweise auch die *atabaque*-Trommeln, deren Felle entweder mit Keilen (*atabaques de cunhas*) oder Pflöcken (*sô*) gespannt werden.

Abbildung 125: *Candomblé*-Ausrichtungen



So übersichtlich eine in der Abbildung 125 gezeigte Einteilung erscheinen mag, so unzutreffend ist sie in für die tatsächlich gelebte Realität der *candomblé*-Religion. Beispielsweise existieren *nações Jeje-Nagô* und dokumentieren dadurch kulturelle Vermischungen. Der *nação*-Begriff wurde ursprünglich für eine abstrahierende Kategorisierung der afrikanischen Sklaven benutzt, die großteils mit der tatsächlichen kulturellen Herkunft der afrobrasilianischen Bevölkerung übereinstimmte. Er wurde jedoch nach Abschaffung der Sklaverei im Jahr 1888 von den Betroffenen als diskriminierend empfunden. Das ethnische Bewusstsein verschwand und wurde durch ein kulturelles Bewusstsein ersetzt (vgl. Kubik, 1986, Pinto, 1991). Die Unschärfe des *nação*-Begriffs resultiert somit aus der Begriffsbildung durch unterschiedliche Parteien im Hinblick auf die Zugehörigkeit zu ethnischen Gruppen in Afrika und auf wirtschaftlich motivierten Handlungen. Die Komplexität dieses Prozesses soll hier nur an einem kurzen Beispiel gezeigt werden. Nach Angela Lühning (Lühning, 1990) unterteilte sich die ethnische Gruppe der *Yoruba* aus Südwest-Nigeria und Benin früher in voneinander unabhängige Königreiche. Die Untergruppen der *Yoruba*, die oft nach ihren Wohnorten bezeichnet wurden (z. B. *oyo*,

*ketu, ilesha, egbá* u.a.), werden in der Literatur meist ebenfalls als *nações* bezeichnet. Hinzu kommt, dass *nagô* (oder auch *anagô*) zuweilen als Synonym für *loruba* (portugiesische Schreibweise für *yorùbá*) verwendet wird. Diese Bezeichnung stammt aus der afrikanischen *fon*-Sprache der ethnischen Gruppe *jejê* aus dem ehemaligen Königreich *Dahomey* (heute Benin) und „bezeichnet die Yoruba im Allgemeinen, ohne näher auf die genaue Herkunft einzugehen“ (Lühning, 1990, S. 7). „Die oft zu findende Übersetzung von *nagô* als 'schmutzig' oder 'voller Läuse' mag sich darauf beziehen, dass ein Teil der Yoruba nach intertribalen Auseinandersetzungen schmutzig und mit zerrissenen Kleidern nach Dahomey verschlagen und von den *Jejê* mit diesem Spitznamen bedacht wurde.“ (Costa Lima 1977, S. 15–16 in Lühning, 1990) „Im *candomblé* hat der Begriff noch heute einen pejorativen Beigeschmack und wird im Sinne von dumm oder unwissend benutzt. Die im *candomblé* Initiierten bezeichnen sich deshalb selbst eher als *loruba* denn als *Nagô*.“ (Lühning, 1990).

Ein *atabaque*-Spieler im *candomblé* gehört zur Funktionsgruppe der *ogãs*. Die *ogãs* tragen generell die Aufgabe der Regieführung innerhalb eines Rituals. Es sind nicht nur Percussionisten, sondern auch Helfer, die aufpassen, dass die in Trance befindlichen *rodantes* bei ihren durch die Inkorporation einer Gottheit herbeigeführten tanzartigen Bewegungen nicht stolpern oder ihre Kleidung verrutscht. In den *ogãs* können sich keine *orixás*, *caboclos* oder sonstige Entitäten manifestieren. Dies ist bezüglich der Percussion insofern beachtenswert, da das Spielen der *atabaque*-Trommeln in einem bewussten Zustand geschieht und eben nicht in Trance. Es ist somit nicht eine inkorporierte Entität (oder eine außergewöhnliche psychische Verfassung), welche rhythmische Impulse hervorruft, sondern der sich selbst bewusste Spieler.

Trancezustände ergeben sich im *candomblé* vor allem bei den *filhas de santo*, den spirituellen Töchtern des Kultleiters, durch ein „konditioniertes Verhalten, das durch verschiedene musikalische Stimuli ausgelöst wird, die in direkter Verbindung mit außermusikalischen Faktoren stehen. Die musikalischen Stimuli werden ganz klar mit der Intention eingesetzt, das konditionierte Verhalten im Trancezustand zu provozieren.“ (Lühning, 1990, S. 130, 133) Die Konditionierung der *iaô*, der Braut oder jüngsten Frau eines *orixá*, beginnt in der *feitura* (emischer Terminus für Initiation) und bewirkt unter anderem, dass das Verhalten im rituellen Kontext, aber auch die gesamte Psyche der *iaô* eine gewisse Kontrolle erfährt. Auf die Musik bezogen, bedeutet das, dass beispielsweise ein Trancezustand nur durch bestimmte Lieder (*cantigas que obrigam*) hervorgerufen werden kann (vgl. Lühning, 1990, S. 113).

Die Regieführung der *atabaque*-Spieler besteht weiterhin darin, dass durch einen begonnenen Rhythmus bestimmte liturgische Abläufe eingeleitet oder beendet werden. Wenn sie zu Beginn eines Gottesdienstes beispielsweise einen *avamunha*-Rhythmus spielen, ist das für die anwesenden Gemeindemitglieder ein Signal für den Beginn des ersten Teils der Zeremonie (*xirê*). Die *atabaque*-Spieler wechseln während einer Zeremonie mitunter den Spielort innerhalb des *terreiros* und beenden ebenfalls durch das Spielen eines Rhythmus' eine Pause zwischen zeremoniellen Teilen. Auch kommt es vor, dass durch Akzente der *rum*-Trommel ein Tanz abrupt beendet wird. Selbstverständlich geschehen derartige Aktionen in größtmöglicher Abstimmung mit dem rituellen Umfeld, d. h. ein *atabaque*-Spieler achtet ständig auf alle am Ritual beteiligten Personen und reagiert auf sie. Im Gegensatz zu einem christlichen Gottesdienst, bei welchem der liturgische Ablauf im Voraus festgelegt wird, ist der Ablauf im *candomblé* wesentlich offener und interaktiver gestaltet. Er basiert auf der aktiven Partizipation aller Beteiligten. Durch den Bessenheitszustand in Verbindung mit den Tänzen und Trommelrhythmen kommt es zu einer sinnlichen Erfahrung und einer „fühlbaren Präsenz des Göttlichen im Menschlichen“. (Lühning, 1990, S. 55)

Auf detaillierte Beschreibungen des Ablaufs einer *candomblé*-Zeremonie soll an dieser Stelle verzichtet werden, da diese bereits zahlreich auch in deutscher Sprache vorhanden sind (z. B. Leuschner 2011, Sjørsløv/Schöps 1998, Pinto 1991, Lühning 1990, Koch-Weser 1976), vielmehr soll im Folgenden auf die in diesem Kontext verwendeten Percussionsrhythmen noch näher eingegangen werden.

José Flávio Pessoa de Barros erläutert in seiner Schrift *O Banquete do Rei – Olubajé* (Barros, 2009, ab S. 65) achtzehn verschiedene Rhythmen aus der Liturgie der *nação jejê* in verschiedenen *terreiros* aus Rio de Janeiro. Vielen dieser *toques* werden mehr als nur ein *Yoruba*-sprachiger Name zugeordnet, was entweder auf unterschiedliche Auffassungen in verschiedenen Forschungsarbeiten hinweist oder aber auch auf eine Verschmelzung bzw. Individualisierung der einzelnen *candomblé*-Stätten. In jedem Fall deuten die Namen der *toques* bereits auf unterschiedliche Eigenschaften bzw. Funktionen ihrer selbst hin. Die Namen nehmen Bezug auf

- die Gottheit(en), die angerufen, begrüßt oder verabschiedet werden (z. B. *Exu Vassi*, *Ogun Vassi*)
- die Zugehörigkeit zu einer bestimmten *nação* (z. B. *ijexá*)
- die Trommel, auf welcher der Rhythmus gespielt wird (Instrument und Rhythmus werden oftmals synonym verwendet (z. B. *ilú*, *ibi*, *batá* )

- die afrikanische Herkunft des Rituals (z. B. *ijexá, savalu*)
- liturgische Anweisungen, z. B. dem *toque* zugehörige Spiel- oder Tanzbewegungen oder Handlungen (z. B. *jinká, barravento*).

Weiterhin werden die *toques* in Barros' Beschreibungen durch musikalische Merkmale charakterisiert, wie Spieltempo, Dynamik, die makrorhythmische Struktur (synkopiert oder den *beat* betonend) und ihre Ausführung mittels Schlagstöcke oder durch Anschläge mit den Händen. Die *toques* grenzen sich außerdem dadurch voneinander ab, dass sie instrumental ohne Gesang, oder in begleitender Funktion in Erscheinung treten; letztlich ist auch ihre Position und zeitliche Präsenz im liturgischen Ablauf unterschiedlich. Zwei Beispiele für die Beschreibungen der *toques* sollen an dieser Stelle die rituelle Einbettung der musikalischen Handlung verdeutlichen.

Der *toque abadi*, der alternativ auch als *agabi* oder *ego* bezeichnet wird, ist ein „sehr synkopierter Rhythmus, der entweder aus der *jejê*- oder der *nagô*-Kultur stammt. Er begleitet häufig die Lieder für den *orixá Exu*, wird mitunter aber auch für andere Gottheiten verwendet. *Abadi* steht im Yoruba für 'schlagen um geboren zu werden'. Bei seiner Ausführung wird die rum-Trommel mit Händen gespielt, die anderen beiden Trommeln werden mit *aguidavis* [Stöcken] gespielt. Diejenigen, die annehmen, dass der Rhythmus aus der Yoruba-Kultur stammt, behaupten, dass er früher ausschließlich durch Handansschläge produziert wurde, weil der Rhythmus der *nação ijexá* angehörte. *Agabi* [alternative Bezeichnung für diesen *toque*] bedeutet 'Geboren durch Exzellenz'. Der Ausdruck *egò* (oder *egó*) bezieht sich auf einen heiligen Tanz, der für den Gott *Exu* aufgeführt wird.“ (Barros, 2009)

Der *toque korin ewe* wird der *ewe*-Kultur zugeordnet und kann mit Blättergesang übersetzt werden. Blätter werden in *candomblé*-Gottesdiensten als liturgische Gegenstände verwendet. Nach Barros stammt dieser Kult aus der nigerianischen Stadt Irawo, in welcher *Ossain* (oder *Osanyin, Ossaniyn, Ossanhe, Ossanha*) als Gott der Blätter und Heilkräuter verehrt wird. *Korin ewe* begleitet die Blättergesanglieder, welche einen Zauber (*ofó*) hervorrufen, der die in den Blättern enthaltene positive Energie (*axé, àse*) freisetzt.

Nach Barros werden in vielen *candomblé*-Gemeinden die Blättergesänge dem Rhythmus *aquere de ossain* zugeschrieben, der eine Variation des *aquere de oxossi* (Gott der Jagd, der immer ins Schwarze trifft) darstellt. Die Variation besteht in einer veränderten *rumpi*-Stimme, welche eine invertierte Pulsation spielt. Der ursprüngliche *aquere de oxossi* ist ein relativ langsamer Rhythmus, der jedoch auch schneller in Erscheinung tritt, wenn er für *lansã* oder *Oiá* (Wind-/Gewittergöttin) gespielt wird. Die rhythmische Begleitung für den

Tanz weiblicher Göttinnen (*iabá*) wird oft als „Tellerbrecher“ bezeichnet und trägt damit den heftigen Bewegungen der von *lansã* besessenen Tänzerinnen Rechnung. Der bewegliche Rhythmus wird von starken Akzenten der *rum* begleitet, welche mit den sich abwechselnden Bewegungen der beide Hände des Mediums korrespondieren. (Barros, 2009, S. 67)

Nach Lühning werden viele Rhythmen im *candomblé Ketu* für einen bestimmten *orixá* instrumental gespielt. Beispiele hierfür sind *ibi* für *Oxalá*, *ajujá* für *Xangô*, *ilú* für *lansã*, *aguerê* für *Oxossi*, *opanijé* für *Omolu*, *agabi* für *Ogun*. Zudem gibt es universellere Rhythmen, die für verschiedene *orixás* gespielt und dann vor allem zur Gesangsbegleitung eingesetzt werden, z. B. der *batá*, vor allem aber auch der *vassi* (bei Lühning als 12er-*timeline* bezeichnet), der *aquerê*, der *jinká* und der *ijexá* (Lühning, 1990, S. 146). Diese werden dann zuweilen namentlich entsprechend abgegrenzt, wenn sie einem bestimmten *orixá* zugeschrieben werden wie etwa *Exu Vassi*, *Ogun Vassi* oder *Xangô Vassi*. Der außerhalb des religiösen Kontextes bekannteste Rhythmus ist der *ijexá*, der zwar mit *Oxum* in Verbindung steht, aber auch für viele weltliche *cantigas* und letztlich bei Karnevalsumzügen eingesetzt wird.

Mehrdeutigkeiten bezüglich der Namensgebungen sind dadurch begründet, dass das Repertoire eines *orixá* sich aus verschiedenen rhythmischen Grundmustern zusammensetzt, und auch gleiche rhythmische Grundmuster für verschiedene *orixá* benutzt werden. Ungefähr die Hälfte des Gesamtrepertoires des *candomblé ketu* beinhaltet das unter baianischen Musikern als *vassi* oder *barravento* bekannte Pattern, weswegen es auch allgemein als *ritmo* oder *clave de candomblé* bezeichnet wird. Dabei ist es wichtig, zwischen Rhythmus im Sinne eines polyrhythmischen Gefüges (*toque*, Groove) und einer rhythmischen Grundstruktur (*clave*) zu unterscheiden. Auch wenn sich Rhythmen oder Grooves musikalisch ähneln, sind ihre Verknüpfungen mit einem Lied (*cantiga*), welches für einen bestimmten *orixá* bestimmt ist, entscheidend für die Namensgebung.

Die Grundstrukturen der *toques* können sich ändern je nachdem, ob sie mit oder ohne Improvisationen der *rum*-Trommel gespielt werden. Es ist nicht ausgeschlossen, dass bei improvisatorischen Wendungen der *rum* die Stimmen der anderen beiden Begleitstimmen sich ändern. Je intensiver eine *rum*-Improvisation ausfällt, desto stärker besteht unter Umständen der Drang der Begleitmusiker, die Intensität in ihren Pattern mit aufzunehmen und den einen oder anderen Schlag oder Akzent hinzuzufügen. Bezüglich der Ausgestaltung der rhythmischen Patterns beklagt der Percussionist Seu Januário, dass jüngere Percussionisten, die *rumpi* oder *lé* spielen, auf eine individuellere Spielweise hindrängen und sich weniger auf den rituellen Gesamtzusammenhang konzentrieren.

„Früher nahm man sich Zeit für das Lernen und schenkte seine Aufmerksamkeit insbesondere den *orixás*. Heute scheint es, dass die Leute sich hervortun wollen. Sie spielen schnell, solieren und schauen nicht auf den *orixá*. Aber das Wichtige ist das Langsame.“ (Lühning, Encarnação da Mata, 2010)

Die vielfältigen teils mehrdeutigen Bezeichnungen der *toques* sind Ausdruck eines komplexen liturgischen Regelwerkes, welches in *candomblé*-Zeremonien lebendig wird. Die Vielfältigkeit provoziert dabei eine offene Auslegung der Liturgie, die sich in der flexiblen Anwendung von Rhythmen oder Bezeichnungen für religiöse Symbole und Handlungen widerspiegelt. Die weitgehend mündliche Weitergabe über lange Zeiträume der vergangenen Jahrhunderte wird heute durch akademische und populärwissenschaftliche Schriften, vor allem aber durch das Internet ergänzt. Das hier verbreitete Wissen bildet dabei eine Fundgrube für Glaubensanhänger, die in ihrer jeweiligen Gemeinde eine zunehmend individuelle Auslegung religiöser Symbole erfahren. Durch das große Repertoire an Gesängen und Rhythmen war es seit jeher so, dass jeder *candomblé*-Hof „ein eigenes Modell bezüglich der Liedabfolgen konstruierte, welches auf dem überlieferten Erbe und der Abstammung von anderen *candomblé*-Häusern, welchen man Respekt zollte, basierte“. (Lühning, Encarnação da Mata 2010) Veränderungen betrafen zudem die melodische Phrasierung des Gesangs (Berrague, 1979) sowie die instrumentale Begleitung, „nicht zuletzt durch Veränderung der Instrumente selbst, da für die Konstruktion andere Formate und Hölzer verwendet wurden.“ (Lühning, Encarnação da Mata, 2010)

Letztlich liefern Forschungen unterschiedlicher Forscher auch unterschiedliche Ergebnisse bezüglich der Bezeichnungen und Struktur der *toques*. So unterscheiden sich etwa die oben von Pinto dokumentierten *toques* meist im Detail von Lühnings Untersuchungen, obwohl beide Forscher in den 80er Jahren den *candomblé* der *nação ketu* untersuchten. So wird beispielsweise der von Pinto als *sató* ausgewiesene *toque* von Lühning als *batá* identifiziert. Der *toque*, für den Lühning keine spezielle Bezeichnung vorfand, wurde von Pinto entsprechend allgemein als *toque de ketu*, aber auch als *vassá* bezeichnet. Bei meinen Feldforschungen ist mir der *toque* als *vassi* begegnet. Trotz aller Ambivalenzen bezüglich der Namen der Rhythmen bestehen *tendenzielle* Zusammenhänge zwischen den rhythmischen Grundstrukturen und ihrem Auftreten in Verbindung mit

- zeremoniellen Abläufen,
- rituellen Handlungen,
- einer Lied-Kategorie,

- einer bestimmten Liedform,
- musikalischen Merkmalen
- einer emotionalen Wirkung.

Alle hier aufgeführten Punkte bedingen sich gegenseitig und konstituieren die rituelle Stringenz einer individuellen *candomblé*-Zeremonie. Rhythmen, welche durch die sehr häufig vorkommende (bis zu 50% des Gesamtrepertoires) *vassi-clave* strukturiert werden, sind im *candomblé ketu* der *alujá*, *ibi* und der *avaninha*. Die *vassi*-Rhythmen erklingen zu den die Zeremonie einleitenden Liedern (*xirê*), vor allem aber zu den *cantigas que obrigam*, welche meistens beim Tanz den Trancezustand der *filhas de santo* hervorrufen. Bei den Liedern herrscht der sehr kurze Formtyp 2a (Vorsänger und Chor wechseln sich schnell ab, Formtypendefinitionen hier nach Lühning 1990, S. 165) vor. Nach den vielen Wiederholungen der Form bleibt oftmals nur die Trommelbegleitung übrig, welche die schneller werdenden Tanzbewegungen der *filhas* begleitet. Die *cantigas que obrigam* können bis zu einer halben Stunde dauern. Weiterhin werden *cantigas de maló* zum Abschied der *orixás* am Ende der Zeremonie von *vassi*-Rhythmen begleitet. Diese Lieder haben recht kurze Formtypen. *Vassi*-Rhythmen werden in ca. 130 bpm für den Gott *Oxalá* und bis zu 160 bpm für *Ogun*, *Iansã* und *Xangô* gespielt.

Die *primeiras cantigas de rum*, also jeweils das erste Lied, welches gesungen wird, wenn sich ein *orixá* in einer *filha de santo* manifestiert hat, werden meistens vom *aguerê* begleitet. In diesen Liedern, die dreimal hintereinander gesungen werden, herrschen kurze Formtypen (2a, 2c) mit einem Gesamtzyklus von maximal vier *timelines* vor. Der *aguerê* ist im *candomblé ketu* insgesamt häufig vertreten. Er wird mit den *orixás* *Oxossi*, *Assaim*, *Euá* und *Oxum* assoziiert. Die *cantigas* greifen in diesem Zusammenhang häufig die Themen Jagd, Wald und Pflanzen auf. Entsprechend begleitet der *aguerê* auch die *cantigas de folhas* (Blättergesänge).

Lieder im *jinká*-Rhythmus begleiten den Tanz eines bereits manifestierten *orixá*, können aber auch Trance hervorrufen. Es herrschen die Formtypen 1a und 1b vor, charakteristisch sind die langen Gesamtzyklen der Lieder (bis zu zwanzig *timelines*), sowie die *legato* vorgetragenen Melodien. Der *jinká*-Rhythmus wird im *candomblé ketu* auch bei den *cantigas de entrada* gespielt, also bei den Liedern, welche die manifestierten Gottheiten (meistens *Yemanjá*, *Ogun*, *Xangô* und *Oxossi*) zurück in den *barracão* (zentraler Versammlungsraum der Kultstätte) begleiten. Diese Lieder unterliegen meist den Formtypen 2a und 2c und werden in einem vergleichsweise langsamen Tempo aufgeführt. Das langsame Tempo (100–110 bpm) spiegelt vereinfacht gesagt die Ehrfurcht der im Saal

sitzenden Gemeinde wieder (Lühning, 1990, S. 209). Weiterhin wird der *jinká* zu den *cantigas de bori* (Zeremonie zur Stärkung des Kopfes) und zur Trommelfütterung (*dar comida ao couro*, Trommeln werden mit Nahrung oder Blut übergossen) geklatscht.

*Ijexá* ist ursprünglich ein Tanzrhythmus für *Oxum*, wird aber auch für fast alle anderen *orixás* gespielt. *Ijexá* symbolisiert bzw. bewirkt Ausgelassenheit, Freude, Eleganz, Würde und Leichtigkeit. Die *cantigas* im *ijexá* folgen bei öffentlichen Festen oft dicht hintereinander und werden im Tempo gesteigert. *Ijexá* ist, wie oben erwähnt, der populärste Rhythmus des *candomblé* und spielt in der *música popular brasileira* (MPB) sowie in der Karnevalsmusik eine bedeutende Rolle. Bewirkt wurde letzteres durch die *afoxés*, welche diesen Rhythmus ab den 40er Jahren aus dem *terreiro* in die Öffentlichkeit trugen. (vgl. Lühning, 1990, S. 222) Nicht nur in rhythmischer, sondern ebenso in textlicher Hinsicht ist nahezu die gesamte (afro-)brasilianische Musikkultur durchsetzt von Anspielungen auf religiöse Symbole aus afrobrasilianischen Glaubensrichtungen.

Percussionisten erlernen im Kontext des *candomblé* die unterschiedlichen *toques* durch Imitation und kurze Einweisungen durch meist ältere Percussionisten. Das Prinzip der Seniorität (Respekt vor dem Älteren) spiegelt sich im *candomblé* wie in vielen Bereichen der brasilianischen Gesellschaft wider. Da die Patterns der *lé* und *rumpi* traditionell wenig variiert werden, liegt die Herausforderung beim Spiel dieser Instrumente weniger in der Bewältigung schnell wechselnder rhythmischer Strukturen oder in der musikalischen Interaktionsfähigkeit, sondern, glaubt man Dona Cici und Gabi Guedes, im Gegenteil: Die Rhythmen müssen ohne Abweichungen durchgehalten werden, um eine stabile Grundlage für die Improvisationen der *rum* zu bilden.

„Einer der größten Percussionisten ist Gabi Guedes, er ist im Ausland sehr bekannt. Er hat eine Narbe am Knie [...], weil er falsch spielte und einen Schlag vom Meister versetzt bekam, so dass das Knie blutete, aber er spielte verletzt weiter.“ (Interview mit Nancy de Souza e Silva, 28. 1. 2013)

„Ich erinnere mich daran. Hier in Gantois gab es ein *ogã*, welches viele andere *ogãs* aus anderen *candomblé*-Häusern inspiriert hat, das war Vadinho, der *Boca de Ferramenta* genannt wurde. Er war das *ogã* der *iyalorixá*, damals noch ein Mädchen, von *Gantois*. [...] Er spielte also die *rum*-Trommel und improvisierte. Und die Leute, die *rumpi*, *lé* und *agogô* spielten, waren dazu verpflichtet, konstant zu spielen, um nicht falsch zu spielen. Ja, du spielst ein *mantra*, warum falsch spielen? Du wiederholst die ganze Zeit dieselbe Phrase, damit er [*rum*-Spieler] die Basis hat, die er braucht. Leute die [außerhalb des *candomblé*] Variationen spielen, können spielen, was sie wollen. Aber im *candomblé* darf man nicht

spielen, was man will. Es gibt eine Verbindung zwischen Bewegung und Tanz mit den Variationen der *rum*. Der *rum*-Spieler muss in starker Verbindung mit dem Tanz stehen und muss die Bewegungen auch kennen. [...] Was ist also passiert? An einem Tag habe ich *rumpi* gespielt und er [Vadinho] spielte eine bestimmte Sache auf der *rum*, die mich mit meinem Pattern durcheinander brachte, und ‘Zack’ bekam ich einen Schlag auf mein Bein, wachte auf und kam wieder zurück zu meinem Pattern.“ (Interview mit Gabi Guedes, 17. 9. 2013)

Es ist vor allem die rhythmische Sicherheit, also die Fähigkeit, einen gleichbleibenden Rhythmus in konstanter Qualität zu spielen, welche Percussionisten wie Gabi Guedes auch in einem beruflichen Umfeld auszeichnet. Die ostinaten rhythmischen Patterns aus dem *candomblé* kann sicherlich jeder einigermaßen begabte Percussionist mit ein wenig Übung reproduzieren, die Fähigkeit jedoch, diese über lange Zeiträume in einem bewussten Zustand ohne gedankliches Abschweifen zu spielen, setzt ein besonderes Training voraus, welches *candomblé*-Percussionisten dazu befähigt, auch in anderen Kontexten auf die seit der Kindheit auditierte rhythmische Grundlage zugreifen zu können, und auf der Basis eben jener Patterns besondere rhythmische Variationen spielen zu können bzw. ein besonderes rhythmisches *feeling* zu produzieren. Es liegt nahe anzunehmen, dass Percussionisten, welche im *candomblé* ausgebildet wurden, den metrischen Bezug nicht durch einen einfachen Taktschlag herstellen, sondern eben durch jene rhythmische Patterns aus dem rituellen Kontext. Beweisen lassen sich derartige Annahmen nur schwer, und auch die Kommunikation darüber, was ein Percussionist beim Spielen denkt, ist müßig. Dass die Variationen außerhalb dieses Kontextes meist spärlicher ausfallen, mag an dem fehlenden Bezug zu den tanzenden *rodantes* liegen; für den Schlagzeuger Victor Brasil schürt es den Verdacht, dass die *candomblé*-Percussionisten ihre Rhythmen geheim halten wollen.

„Ich spiele bei Daniela Mercury mit dem Percussionisten Luzinho do Jejê. Er ist aus dem *candomblé* und genauso ein Meister wie Gabi Guedes, nur dass er aus einer anderen *nação* kommt. [...] Ich sehe ihn spielen und absorbiere einige Dinge, und so lerne ich. Manchmal bringt er mir das eine oder andere bei. [...] Wenn wir zusammen einen *candomblé*-Rhythmus spielen, spiele ich meistens die *clave* und ein anderer Percussionist spielt einen Basis-Groove auf eine höher gestimmten Trommel, und er [Luzinho do Jejê] spielt Variationen. Aber sie [die Percussionisten] zeigen auch nicht alles im Kontext des Karneval. Sie zeigen es nur oberflächlich. Aber es gibt viele profundere Dinge, die sie nicht spielen.“ (Interview mit Victor Brasil, 29. 3. 2013)

Die Frage danach, in welchem Kontext die oben beschriebenen Fähigkeiten gefragt sind, beleuchtet eine Problematik, mit welcher viele baianische Percussionisten konfrontiert sind. Ein Percussionsinstrument im Kontext des *candomblé* zu spielen, lässt sich nicht auf musikalische Kriterien reduzieren. Und auch umgekehrt kann man das Spielen in diesem Umfeld nicht als musikalische Aufführung einordnen. Das Trommelspiel ist vielmehr Teil eines Rituals, welches seine Teilnehmer in außergewöhnliche geistige Zustände versetzt, die *unter anderem* vom Musik stimuliert werden. Andere Musiziersituationen, beispielsweise ein Auftritt auf einem *trio elétrico* im Karneval, basieren auf einer völlig anderen Ausgangssituation, in welcher Anforderungen wie das nach dem Metronom ausgerichtete Spiel, das Notenlesen, die Einhaltung musikalischer Formteile sowie nicht zuletzt eine bestimmte Qualität des eigenen Equipments bestehen bzw. vorausgesetzt werden. Die musikalische Ausbildung im *candomblé* bietet eben keine musikalischen Universalwerkzeuge, obgleich man als Percussionist dort wichtige Grundkompetenzen erwirbt (vgl. Klingmann, 2010, S. 133).

Die Übertragung religiöser Inhalte ins Säkulare unterliegt seit jeher der Kritik derjenigen, welche mit ihrem Glauben keine anderen Interessen verfolgen, als das eigene geistige Wohlergehen zu bewahren. Wenn Percussionisten durch das Spielen von Rhythmen aus dem *candomblé* Kapital schlagen, etwa durch Auftritte oder durch Musikunterricht, müssen sie sich mitunter den Vorwurf gefallen lassen, ihre Religion (oder einen Teil von ihr) von dem eigentlichen Zweck zu entfremden. Orthodoxe *candomblé*-Anhänger wie Priesterin Maria Stella de Azevedo Santos aus dem Stadtteil *Cabula* plädieren dafür, „dass sich der *candomblé* nicht mehr im Karneval zeigt und sich die sogenannten *afoxé-blocos*, die Trommelgruppen, sich aus dem Faschingstreiben zurückziehen“. (Völker, Marcus, in TAZ vom 2. 7. 2014)

Dass sich Touristen bei *candomblé*-Gottesdiensten in Trance tanzen dürfen und die Gotteshäuser im Gegenzug dafür Geldspenden erhalten, ist inzwischen genauso real geworden wie die Tatsache, dass afro-religiöse Feste zu einer glaubensunabhängigen touristischen Veranstaltung avanciert sind. Von den für diese Arbeit befragten Musikern wurde in dieser Hinsicht das Fest der Meeresgöttin *Yemanjá*, welches jährlich am zweiten Februar im Stadtteil *Rio Vermelho* stattfindet, mehrfach angesprochen.

Bei diesem Fest werden Opfergaben symbolisiert, indem die Gläubigen Blumen und Parfüm ins Meer werfen bzw. schütten. Wegen der hohen Besucherzahlen „gehen viele [Gläubige] einen Tag vorher hin, oder sie gehen zu einem entfernteren [weniger überlaufenden] Ort. [...] Wer zu dem Fest hingehet, bekommt automatisch alles mit, die vielen Fotografen, das Trommeln, den Tanz, das steht alles symbolisch für *Rio Vermelho* [...]“.

Aber es gibt viele Leute, die das alles nicht brauchen. Das Wichtige ist für sie die Spiritualität und der Glauben. Aber um das Fest wurde ein Mythos kreiert, und die Leute wollen an dieser großen Sache teilhaben, und so werden Blumen verkauft, man will in der Menschenmenge baden, es gibt viele Touristen, das wissen die Verkäufer. Die Leute filmen die [am Strand aufgebauten] *terreiros* und bezahlen wahrscheinlich dafür, sie wollen in Besessenheit verfallen und bezahlen dafür!“ (Interview mit Prof. Dr. Jorge Sacramento, Leiter des Fachbereiches Percussion an der *UFBA*, 4. 3. 2013)

Die Kommerzialisierung betrifft nicht nur den *candomblé*, am offensichtlichsten wird sie vielleicht anhand der nach nordamerikanischen Vorbild ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entstandenen freien Pfingstkirchengemeinden, denen heute ca. 20% der Brasilianer angehören (Auslandsinformation KAS, 1-2012). Besonders neuere, ab den 70er Jahren entstandene Kirchengemeinden wie die *Igreja Universal do Reino de Deus* (IURD) oder die *Igreja Internacional da Graça*, werden derzeit dafür kritisiert, ihre Gemeindemitglieder finanziell auszubeuten und innerhalb eines Franchising-Systems neoliberale wirtschaftliche Logik auf den Glauben anzuwenden (Handler, Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 14. 6. 2010). Auch die Kirchenmusik, welche zunehmend im Popmusik-Format produziert wird, wird zum Geschäft, in Salvador deutlich sichtbar durch die allorts angebotenen CD-Produktionen vieler selbsternannter Pfarrer (Abb. 126).

Abbildung 126: CD-Abteilung der Lojas Americanas mit religiöser Musik:



Kirchen bieten Arbeitsplätze für professionelle Musiker die dafür sorgen, dass der Gottesdienst, der in größeren Freikirchen wie der IURD als eine emotional aufgeladene multimediale Show inszeniert wird, musikalisch reibungslos abläuft.<sup>42</sup> Afrobrasilianische Percussioninstrumente sind in derartigen Kirchen nicht gern gesehen, was daran liegt,

<sup>42</sup> Ähnlich zu erleben auch in Deutschland, z. B. im *Gospel Forum* Stuttgart.

dass diese mit dem *candomblé* oder ähnlichen Glaubensrichtungen in Verbindung gebracht werden. Radikale Pfingstkirchen konzentrieren sich weniger auf eine strenge moralische Disziplin, vielmehr geht es ihnen um die Heilung und die wirtschaftliche Prosperität der Gemeindemitglieder sowie um die Austreibung böser Geister, welche „mehr oder weniger den afrobrasilianischen Religionen zugeschrieben“ werden (von Sinner in Brasilien heute, 2010, S. 580).

Weniger radikale Pfingstkirchengemeinden öffnen sich, wenn auch vielleicht unreflektiert, gegenüber afrobrasilianischen Musiktraditionen und unterhalten mitunter sogenannte *blocos de crentes*, Percussionsgruppen, wie beispielsweise die Gruppe *Sal da Terra*, welche zum Karneval in Salvador auftreten und *samba*-Rhythmen spielen.

## 2.2.1 Makrostruktur der Rhythmen

Innerhalb der Feldforschung zu dieser Arbeit hielt ich es für unangebracht, den rituellen Ablauf von *candomblé*-Gottesdiensten durch eine mit technischem Aufwand verbundene Dokumentationsarbeit zu stören und längst im Internet befindliche Dokumente wiederholt zu erstellen. An eine Produktion von Mehrspuraufnahmen zur Untersuchung der mikrorhythmischen Verhältnisse einzelner *atabaque*-Stimmen, welche mit der aufwendigen Verkabelung der einzelnen Instrumente einhergeht, war aus diesem Grund nicht zu denken. Jedoch bietet die in Kapitel 1.1 beschriebene Performance der Gruppe *Sou da Raiz* einen Einblick in die Musizierweise mit *atabaque*-Trommeln, wobei betont werden muss, dass die hier gespielten Rhythmen dem Repertoire des *candomblé de caboclo*, welches sich von dem des *candomblé nagô-ketu* unterscheidet, nahestehen. In diesem Abschnitt werden die bekanntesten Rhythmen (*toques*) letzterer *nação* auf Basis von im Jahr 2011 von Bira Reis und Hank Schroy erstellten Aufnahmen analysiert und durch Transkriptionen veranschaulicht. Die auf der DVD-Produktion *A Orquestra do Candomblé da Nação Ketu* (newritual.com, 2011) dargebotenen *toques* werden von vier *alabês* des *candomblé*-Hauses *Ilê Oxumaré* demonstriert.

Die Aufnahmen wurden in einer Studiosituation erstellt, in welcher die Percussionisten isoliert vom so wichtigen Gesamtkontext musizierten. Von daher kann man die Frage stellen, ob es überhaupt Sinn macht, die Analysen von dieser Vorlage ausgehend zu erstellen. Was die Begleitstimmen der *atabaques rumpi* (in der DVD-Produktion als *pi* bezeichnet) und *lê* sowie die rhythmischen Patterns der *agogô* bzw. *gã* (auch *gan*) betrifft, so spiegelt sich sicherlich die im Gottesdienst anzutreffende Spielweise wider, da diese

Patterns, so betonten immer wieder viele Percussionisten, relativ festgelegt sind. Die *rum*-Stimme basiert jedoch auf der Interaktion mit dem Tanz der *filhas de santo*, insofern dürfte das rhythmische Material in dieser am meisten bzw. einzigen variierten Stimme von demjenigen im rituellen Kontext abweichen. Interessant ist bei dieser Überlegung die Tatsache, dass die *alabês* überhaupt trotz fehlender Tänzer auf der besprochenen Aufnahme etliche Soli darbieten. Dabei wirkt ihr Spiel nicht beliebig, im Gegenteil: Die *rum*-Variationen werden bewusst und routinemäßig gespielt. Insofern existiert schon trotz fehlender Tänzer eine musikalische Stringenz seitens der Spieler. Da auch in den *rum*-Variationen bestimmte Patterns immer wieder wiederholt werden, besteht Grund zur Annahme, dass auch diese auf Konventionen beruhen, die im Gottesdienst zumindest teilweise eingehalten werden. Wiederum einschränkend bezüglich der Authentizität ist anzumerken, dass die Percussionisten teilweise mit Kopfhörer und unter Anwendung eines elektronischen Taktgebers (*click*) spielten. Zwar gibt es Einspielungen ohne *click* mit dem gesamten *orquestra*, bei den separaten Aufnahmen einzelner Instrumente wurde er jedoch verwendet. Dies ist vor allem für die *rum*-Variationen, für deren Transkription die Einzelaufnahme benötigt wurde, relevant.

Die Verwendung des *clicks* dürfte sich vor allem auf die mikrorhythmischen Verhältnisse der Trommel-Patterns auswirken, jedoch auch auf die verwendeten Patterns an sich. Beim konzentriertem Spiel nach Metronom – und konzentriert wirken die Percussionisten auf der Aufnahme – werden unter Umständen schwierigere rhythmische Wendungen vereinfacht oder gar nicht erst gespielt, wobei diese Annahme natürlich als Unterstellung einer gewissen Unfähigkeit gewertet werden kann. Insgesamt entscheidend ist jedoch letztlich die Tatsache, dass bei *candomblé*-Gottesdiensten nicht mit Kopfhörern und Metronom musiziert wird, und die Hinzunahme dieser Hilfsmittel technische Gründe hat. Die Produzenten der DVD wollten die Instrumente isoliert voneinander darstellen, und wählten dabei eben jene Art der Produktion. Hilfreicher wäre es gewesen, alle Percussionisten gleichzeitig auf getrennten Audiospuren aufzunehmen, und hinterher verschiedene Mischungen zur Verfügung zu stellen.

Dass die vorliegende Aufnahme überhaupt in Zusammenarbeit mit dem *Casa Oxumaré* produziert worden ist, verweist auf eine der zwei Tendenzen bezüglich des Verhaltens von *candomblé*-Gemeinden im aktuellen gesellschaftlichen Kontext. Während sich einige zurückziehen, um in Isolation ihre Bräuche zu erhalten, öffnen sich andere, um diese zu verbreiten und den veränderten gesellschaftlichen Bedingungen anzupassen. Die DVD entstand vermutlich auch mit der Intention, die Trommelrhythmen des *candomblé* einer breiten Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Darüber hinaus kann man in der Produktion

einer derartigen DVD die Intention der Festlegung einer für alle *ketu*-Gemeinden verbindlichen musikalischen Begleitung erkennen. Die auf der DVD befindlichen Aufnahmen sind in Form einer Spielanleitung aufbereitet, so dass jeder interessierte Percussionist sie nachvollziehen kann (und soll). Dass dies bezüglich spielerischer Details eine komplexe Angelegenheit ist, zeigen die folgenden Ausführungen.

Die vorliegende Analyse greift die Begleit-Patterns sowie einzelne Elemente der dazugehörigen *rum*-Variationen zu den vier oben angesprochenen *toques vassi* (12er-*timeline*), *agerê*, *jinká* und *ijexá* heraus, um strukturelle und spieltechnische Details zu beschreiben. Die Transkriptionen aller auf der DVD gezeigten Begleit-Patterns sowie die vollständigen Transkriptionen der *rum*-Soli zu den angesprochenen *toques* finden sich im Anhang. Einige für dieses Kapitel relevante Klangbeispiele sind auf der dieser Arbeit beiliegenden CD zu hören, es wird jedoch ausdrücklich darauf hingewiesen, dass diese Aufnahmen der Produktion von Bira Reis und Hank Schroy entnommen und hier als Zitate zu verstehen sind. Um die folgenden Analysen besser nachzuvollziehen, empfiehlt sich eine Sichtung der originalen DVD-Produktion<sup>43</sup>.

Die *toques* werden auf den drei unterschiedlich großen *atabaque*-Trommeln *rum*, *rumpi* und *lê* durch *offbeat*-orientierte Patterns oder die Elementarpulsation realisiert. Nur eine der drei *atabaques* (*rum*) spielt variierte Patterns. Durch eine *gã*-Glocke erklingen verschiedene, jedoch über längere Zeiträume gleichbleibende *timeline*-Patterns, durch welche die einzelnen *toques* auf primärer Ebene voneinander abgegrenzt werden. Auf der zweiten Ebene bestehen die Unterschiede der *toques* durch die Begleit-Patterns von *rumpi* und *lê*, welche in allen gezeigten Beispielen unisono spielen, sowie durch verschiedene Tempi und metrische Bezüge, wobei letztere tendenziell einer etischen Betrachtungsweise entspringen. Die *beat*-Ebene fehlt gänzlich, und somit auch das bei *samba*-Rhythmen relevante Konzept von *tempo forte* und *fraco*.

Ein semantischer Bezugsrahmen der im folgenden gezeigten Rhythmen erschöpft sich mit der Zuordnung einzelner Patterns zu einem oder mehreren *orixá*. Ob den Rhythmen gesprochene Texte oder Silben zugrunde liegen, kann zumindest aus dem vorliegenden Zusammenhang nicht erschlossen werden. Allgemein kann man davon ausgehen, dass im *candomblé* (genauso wie in der kubanischen *santería*-Religion) die verwendete *Yoruba*-Sprache, als ursprüngliche Tonhöhen-sprache, sich „dazu eignet, melodisch-rhythmische Tongestaltungen unmittelbar mit realer, Sinn transportierender Sprache zu assoziieren“ (Klingmann, 2010, S. 113).

---

43 In Deutschland z.Zt. erhältlich bei der Kalango OHG, [www.kalango.com](http://www.kalango.com)

Wie schon im ersten Teil dieser Arbeit werden auch hier Fallstudien betrieben, aufgrund derer allgemeingültige Aussagen nicht getroffen werden können; jedoch wird deutlich, wie Rhythmen mit gleicher rhythmischer Struktur durch ihre spezifische rituelle Verwendung sowie durch unterschiedliche Spieler verschieden ausfallen können. Die *vassi-timeline* bildet die Grundstruktur für sechs von siebzehn auf der DVD gezeigten Rhythmen. Die meisten der *toques* mit dieser *timeline*-Figur tragen den Teilnamen *vassi*, weswegen diese *timeline* hier behelfsmäßig als *vassi-timeline* oder *vassi-clave* bezeichnet wird. Jedoch werden auch *toques* von gleicher Struktur behandelt, die nicht mit *vassi* bezeichnet werden, z. B. *alujá* oder *agabi*. Die *vassi-timeline* wird in verschiedenen Tempi gespielt, und entweder auf ein Vierer- oder ein Sechsermetrum bezogen; auch die dazugehörigen *rum*-Variationen weichen erheblich voneinander ab. Dass die gleiche rhythmische Grundstruktur unterschiedlich ausgestaltet wird, kann durch die unterschiedliche Zuordnung der *toques* zum rituellen Kontext, oder durch den individuellen Stil des jeweiligen Percussionisten begründet sein. Letztlich haben sicherlich auch die Produzenten Einfluss auf die didaktische Aufbereitung des rhythmischen Materials. Da die *candomblé*-Kultur eine orale ist, liegt es nahe anzunehmen, dass das jeweilige metrische System nachträglich durch das Spieltempo und die Phrasierung der *rum*-Variationen (durch wen auch immer) definiert wurde. Folgende Abbildung (Abb. 127) zeigt alle auf der *vassi-clave* basierenden Begleit-Patterns.

Abbildung 127: Begleit-Patterns der *vassi*-Rhythmen [CD Track 71, jede Zeile wird kurz angespielt]

Exú Vassi, 80bpm / Ogun Vassi, 108bpm / Xango Alujá, 97bpm

gã/agogô

pi/lê

Xango Vassi, 115bpm / Oxalá Ibi, 103bpm

5

Agabi, 137bpm

9

The image displays three musical examples of vassi rhythms. Each example consists of two staves: the top staff is labeled 'gã/agogô' and the bottom staff is labeled 'pi/lê'. The first example, 'Exú Vassi, 80bpm / Ogun Vassi, 108bpm / Xango Alujá, 97bpm', shows a 6/4 time signature. The second example, 'Xango Vassi, 115bpm / Oxalá Ibi, 103bpm', shows a 6/4 time signature with a '5' above the first measure. The third example, 'Agabi, 137bpm', shows a 4/4 time signature with a '9' above the first measure. The notation includes rhythmic patterns with triplets and specific drum patterns indicated by letters (R, L, RL) below the notes.

Die Begleit-Patterns (*pi/lê*) bestehen aus einer durchgängigen Pulsation, welche beidhändig mit *agudavi*-Stöcken (außer beim *agabi*) realisiert wird. Nach einem einleitenden Takt wird das gleiche Pattern vielfach wiederholt (Abb. 127, Takt 2, 6, 9, Seite 183). Nach einem gewissen Zeitraum, welcher vom rituellen Kontext abhängt, bzw. hier von den Produktionsbedingungen der Aufnahmesituation, wird durch die *rum*-Trommel der Schlusstakt signalisiert (Abb. 127, Takt 3–4, 7–8, 10–11).

Bei allen *toques*, außer beim *agabi*, werden auf dem fünften und zwölften Puls Zwischenschläge eingefügt. Diese haben die Funktion, den Handsatz auf die *timeline* auszurichten, d. h. alle Schläge, die innerhalb der Pulsation mit dem *timeline*-Pattern zusammenfallen, werden stets mit derselben Hand gespielt. Links- und Rechtshänder spielen dem entsprechend einen unterschiedlichen Handsatz (Abb. 127, erste und letzte Zeile). Charakteristisch ist hierbei, dass die Zwischenschläge wie ein Vorschlag (oder *flam*) gerade bei höheren Tempi sehr eng am Hauptschlag liegen, tatsächlich sind es aber Nachschläge. In Abbildung 127 wird dies entweder durch eine eingefügte Zweiunddreißigstelnote (erste Zeile, *pi/lê*-Stimme) oder durch eine nach rechts verrückte Vorschlagsnote (zweite Zeile, *pi/lê*-Stimme) schematisch verdeutlicht. Der *agabi* (Abb. 127, dritte Zeile) bildet bezüglich der Begleit-Patterns eine Ausnahme, da hier die Nachschläge fehlen, und auch ein anderer, zudem von *pi*- und *lê*-Spieler unterschiedlicher, Handsatz verwendet wird. Grund hierfür könnte das hohe Spieltempo sein, welches den Raum für Zwischenschläge reduziert und damit einen stärker sequenzierten Handsatz provoziert. Sicherlich wäre es aber auch trotz des hohen Tempos möglich gewesen, auf die Zwischenschläge zu verzichten, und dennoch die *timeline* auch durch den Handsatz mit aufzunehmen. Weiterhin wird beim Spielen des *agabi* auf die Verwendung von *aguidavis* verzichtet und ausschließlich mit den Händen getrommelt, wodurch dieser *toque* weniger obertonreich als die übrigen *toques* klingt.

Eine Ausnahme bezüglich der Instrumentierung bildet der *toque Xangô Alujá*. Hier wird die *timeline* auf der höheren Glocke eines *agogô*-Glockenpaares anstatt wie bei den anderen *vassi*-Rhythmen auf einer *gã*-Glocke gespielt. In den vorab eingeblendeten, den *toque* ankündigenden Titeln ist das Instrument jedoch mit *gan* (*gã*) angegeben, was auch bei anderen *toques* der DVD der Fall ist, obwohl im Anschluss eine *agogô* verwendet wird. Es ist nicht auszuschließen, dass es sich hierbei um einen Produktionsfehler handelt. Musikalisch Sinn macht die Verwendung der *agogô* eigentlich nur beim *toque ijexá*, da für das *timeline*-Pattern zwei Tonhöhen benötigt werden.

Der *ijexá* sowie die *toques Oxossi Agueré, Ossain Ògèlè* basieren auf einer binären Pulsation, wobei auch die *vassi*-Rhythmen innerhalb der 6/4-Metrik binär aufgefasst

werden können. Die *toques Yemanjá Jinká* und *bravum* basieren wiederum auf einer ternären Einteilung der Pulsation.

Abbildung 128: Begleit-Patterns verschiedener *toques* [CD Track 72, jeder *toque* wird kurz angespielt]

The image displays five musical staves, each representing a different 'toque' (drum pattern) for a specific deity. Each staff includes a drum notation (top line) and a corresponding hand stroke notation (bottom line). The patterns are as follows:

- Oxum Ijexá, 90bpm:** Features a complex, multi-measure pattern with various note values and rests. The hand stroke notation includes 'L' and 'R' with accents, indicating specific hand strokes.
- Oxossi Agere, 80bpm:** Shows a pattern with a mix of quarter and eighth notes. The hand stroke notation is 'RLRRLLRLRL'.
- Ossain Ôgèlè, 137bpm:** Displays a pattern with a mix of quarter and eighth notes. The hand stroke notation is 'RLRLRLRLRL'.
- Yemanjá Jinká, 90bpm:** Features a pattern with a mix of quarter and eighth notes. The hand stroke notation is 'LR LRLRLR'.
- Bravum, 124 bpm:** Shows a pattern with a mix of quarter and eighth notes. The hand stroke notation is 'RL R L R L'. The notation ends with 'rit.' (ritardando).

Alle in Abbildung 128 gezeigten *toques* werden bis auf den *ijexá* mit *agudavis* gespielt. *Oxossi Agere* und *Ossain Ôgèlè* sowie *Yemanjá Jinká* und *bravum* liegt jeweils dieselbe *timeline* zugrunde. Unterschiede bestehen in der Struktur und den Handsätzen der jeweiligen *pi/lê*-Stimmen. Beim *ijexá* stützt das Begleit-Pattern durch abwechselnde Viertel- und Achtelnoten innerhalb einer recht eigenständigen Struktur die *beat*-Ebene und grenzt sich in dieser Hinsicht von allen übrigen *toques* ab. Überhaupt weist der *ijexá* durch die schon angesprochene zweistimmige *timeline* sowie durch die retardierte Schlusswendung im Decrescendo besondere Eigenschaften auf, die auf die Verweltlichung speziell dieses Rhythmus zurückzuführen sind.

Die übrigen in Abbildung 128 gezeigten Rhythmen orientieren sich, wenn auch nicht in so konsequenter Weise, in ihren Handsätzen an der jeweils zugehörigen *timeline*, dies ist bei den meisten der *toques* auf der gesamten DVD-Aufnahme der Fall. Die Schlusswendungen verlaufen ebenfalls bei den meisten *toques* ähnlich, indem auf ein bestimmtes Signal der *rum*-Trommel hin die Begleit-Patterns auf weniger Schläge reduziert werden und mit einem Abschlag auf Zählzeit eins enden.

## **Rum-Variationen**

Jeder *toque* beinhaltet neben einer charakteristischen *timeline*-Figur und den dazugehörigen Begleit-Patterns der *pi*- und *lê*-Trommeln auch variierte rhythmische Patterns (im Folgenden auch Soli genannt) der *rum*-Trommel. Inwiefern diese auf Konventionen beruhen, wird sich nur durch weitere Analysen möglichst vieler Trommelsessions beantworten lassen. Den Soli auf vorliegende DVD-Produktion liegen vier unterschiedliche Gestaltungsprinzipien zugrunde. Zum einen werden in jedem Solo ein bis zwei Hauptmotive durch unterschiedliche Handsätze und Schlagtechniken und daraus resultierende Klänge variiert, zum anderen werden kleine rhythmische Einheiten, meist von der Dauer eines *beats* (Viertelnote), sequenziert. Letzteres geschieht oftmals zu Beginn eines Solos. Zuweilen werden in manchen Soli ganze Passagen wiederholt, so dass die Transkriptionen mittels *da segno*-Zeichen übersichtlich dargestellt werden konnten (siehe Anhang).

Eine weiteres, sehr offenes Prinzip, könnte man als klangliche Ausgestaltung der Elementarpulsation mit gleichzeitiger Bezugnahme auf die *timeline* durch Akzentuierungen bezeichnen. Gerade an solchen Stellen wird die komplexe Spieltechnik der Percussionisten deutlich, welche sich durch die Einteilung in viele unterschiedliche Bewegungseinheiten (Kineme) analysieren lässt.

Schließlich spielen die Percussionisten metrische Überlagerungen bis hin zu das Raster der Elementarpulsation verlassenden Rhythmen, welche sicherlich die spannungsreichsten Momente der Soli ausmachen. Eine dehnbare rhythmische Phrasierung ist hier das ausschlaggebende Charakteristikum. Auf der DVD wurden derartige Spielweisen nur durch den Percussionist Valnei da Silva angedeutet. Es ist anzunehmen, dass solche Soloelemente ganz besonders vom rituellen Kontext, sprich von den Tänzern abhängen, welche sich im Trancezustand befinden oder in diesen durch die Rhythmen hineinversetzt werden sollen.

Im Folgenden werden einige Beispiele für diese prinzipiellen Spielweisen aufgezeigt; der Gefahr einer zu starken Dekontextualisierung vorbeugend sei an dieser Stelle nochmals auf den Anhang verwiesen, welcher vollständige Transkriptionen der hier angesprochenen Soli sowie aller Begleit-Patterns enthält.

Abbildung 129: Rhythmische Motive aus den rum-Variationen [CD Track 73-75, Zeilen 1, 2 und 7]

Vassi Exu, 80bpm, Aguidavi rechts, Valnei da Silva

Vassi Ogun, 108bpm, Aguidavi rechts, Nivalci Ribeiro

Vassi Ogun, Motiv-Variationen 2

Oxalá Ibi, 103bpm, Aguidavi links, Neicival Ribeiro

Xango Vassi, 115bpm, ohne Aguidavi, Valnei da Silva

Agabi, 137bpm, ohne Aguidavi, Valnei da Silva

Oxum Ijexá, 90bpm, ohne Aguidavi, Nivalci Ribeiro

Ossain Ógèlè, 137bpm, Agudavi links, Neicival Ribeiro

Oxossi Agere, 80 bpm, Aguidavi (rechts), Valnei da Silva

Yemanjá Jinká, 90bpm, Aguidavi rechts, Nivalci Ribeiro

Abbildung 129 zeigt die Hauptmotive der rum-Soli verschiedener *toques* und ihre Variationen. Die Notenköpfe direkt auf der Linie repräsentieren abgedämpfte und weniger klangvolle Trommelschläge, die Notenköpfe unter der Linie beschreiben tieffrequente offene Schläge, welche das Trommelfell schwingen lassen. Obertonreiche und

akzentuierte Impulse sind über der Linie notiert. Kleine Notenköpfe repräsentieren Anschläge, die weniger hörbar (aber sichtbar) sind (*ghostnotes*). Je nachdem in welcher Hand der Schlagstock (*aguidavi*) gehalten wird, haben die Anschläge mit dieser Hand einen höheren Obertongehalt.

Rhythmische Motive werden durch verschiedene Klänge der Trommel und durch Akzentuierungen gestaltet. Das *timeline*-Pattern wird dabei entweder umspielt, beispielsweise durch den Sechzehntel-*offbeat* in Takt 1 (Abb. 129), oder mit in das Pattern integriert, zu erkennen durch die Akzente in Takt 2. Eigenständige Figuren ohne *timeline*-Bezug sind in den Takten 4 bis 8 durch kurze Sequenzierungen zu erkennen, welche dann aber wieder in die *timeline* aufgelöst werden können (Takt 9, 17–18).

Ob die veränderte metrische Struktur im 6/4-Takt (Takte 10–16) sich auf die Motivgestaltung auswirkt, kann durch die Analyse der solistischen Motive nicht festgestellt werden, da die Percussionisten sich auch hier auf das *vassi*-Pattern durch Akzente beziehen und nicht wirklich deutlich die binäre metrische Unterteilung forcieren. Das Solo von Neicival Ribeiro wirkt insgesamt stärker binär orientiert als das von Valnei da Silva, jedoch lassen sich beide Soli auch leicht im 4/4-Takt durch das langsame Tempo und die Kongruenz mit der Elementarpulsation „umhören“.

Dass Handsätze recht variabel verwendet werden, wird beim *ijexá* (Takt 20) und in den Takten 23–24 und 30–31 erkennbar. Valnei da Silva, der als Rechtshänder den *aguidavi* rechts hält, beginnt rhythmische Motive mit links und mit rechts. Neicival Ribeiro hält den *aguidavi* links und verwendet teilweise einen Handsatz, der typisch für Rechtshänder ist. Insgesamt lässt sich keine eindeutige Korrelation zwischen der Position des *aguidavi* und den Handsätzen feststellen, vielmehr scheint es so, dass besonders Valnei da Silva unterschiedliche Handsätze demonstrieren will. Da durch die häufige Verwendung des *aguidavi* in nur einer Hand keine symmetrische Spieltechnik existiert, wird ein variabler Handsatz erzwungen, weil die Anschläge durch den Stock nur durch die Variation des Handsatzes an jede beliebige Stelle positioniert werden können.

## **Spieltechnik, Klänge**

Trotz der Tatsache, dass ein Percussionist die meisten rhythmischen Patterns mit einer bloßen Hand und einem Schlagstock in der anderen Hand spielt, werden mit jeder Hand ähnlich viele unterschiedliche Klänge realisiert. Das heißt, sowohl mit dem *aguidavi* als

auch mit der bloßen Hand werden scharf klingende *slaps*, *ghostnotes*, Dämpfungsschläge und auch tiefe, offen klingende Schläge erzeugt. Weitere Spieltechniken bestehen aus dem Abrollen der Handfläche auf dem Fell (dies mit der Hand ohne *aguidavi*), sowie durch das Abdämpfen und gleichzeitige Streifen vom Rand zur Mitte des Fells mit dem aufgestellten Zeigefinger (in den Transkriptionen mit 'F' gekennzeichnet). Der Schlagfleck des *aguidavi* wird je nach gewünschten Klang variiert, so dass der Stock sowohl mittig als auch am Rand der Trommel auftrifft, bis hin dazu, dass er fast an der Trommel „vorbegehauen“ wird und das Fell am Rand nur leicht streift. Seltener wird an bestimmten Stellen die Trommel angekippt.

Natürlich gibt es Bewegungsmuster, die häufiger auftreten, beispielsweise wird oftmals bei einem lauten Schlag mit dem *aguidavi* die andere Hand flach auf das Fell gelegt, um das Nachschwingen des Fells zu verhindern (in den Transkriptionen mit R(L) oder L(R) gekennzeichnet). Auffällig sind weiterhin die offen gehaltenen Finger der bloßen Hand, sowie ihre seitliche Bewegung nach einem Anschlag.

Einige Spieltechniken unterscheiden sich in Bezug auf das klangliche Resultat untereinander nur sehr wenig. *Slap*-Schläge, bei welchen die Hand für einen sehr kurzen Moment auf dem Fell liegen gelassen wird, differieren klanglich kaum von solchen Anschlägen, bei welchen die andere Hand zur Dämpfung benutzt wird. Aber natürlich ist das Spielgefühl neben klanglichen Nuancen, und seien sie noch so klein, entscheidend, geht es doch in diesem Kontext um das sinnlich erfahrbare Moment beim Musizieren. Man könnte dabei die (gewagte) These aufstellen, dass wie auch bei den Tänzen der *filhas de santo* die kinetische Dimension beim Trommelspiel der akustischen mindestens gleichgestellt ist.

Die bei jedem Spieler unterschiedlich nuancierten Spielbewegungen fallen bei Betrachtung der Aufnahmen im Zeitlupentempo besonders auf. Abbildung 130 zeigt sechs Patterns, anhand welcher typische und besonders komplexe Spielbewegungen verdeutlicht werden.

Abbildung 130: Patterns mit speziellen Bewegungsabläufen

<p>Avamunha, 112bpm, Aguidavi (rechts), Valnei da Silva (im Solo Takt 30)</p> <p>rLT R(L) L rLT</p>	<p>Exú Vassi, 80bpm, Valnei da Silva (im Solo Takt 6)</p> <p>L R L R(L) L R L</p>	<p>Vassi Ogun, 108bpm, Nivalci Ribeiro (im Solo Takt 29-30)</p> <p>L R R L RL(P)L RR(P) L R L(P) L RL(P) L RL(P)R L R</p>
<p>Vassi Ogun, 108bpm, Nivalci Ribeiro (im Solo Takt 35)</p> <p>R(L) L(H) L R L R(L) L(H) L</p>	<p>Agabi, 137bpm, Valnei da Silva (im Solo Takt 43)</p> <p>R L(F) R R L(F) R</p>	<p>Bravum, 124bpm, Aguidavi rechts, Valnei da Silva (im Solo Takt 9-10)</p> <p>RL RL RL RL RL RL L</p>

Das erste Pattern (Abb. 130, Seite 189) beginnt mit einem klangvollen, jedoch nicht gänzlich offenen Schlag mit der linken Hand, welche die auf dem Boden stehende *atabaque* etwas vom Spielerkörper weg ankippt. Bei dieser Bewegung ruht der *aguidavi* in der rechten Hand angeschrägt auf dem Trommelrand. Das Ankippen der Trommel geschieht, obgleich nicht ganz eindeutig auf dem Video zu erkennen, mit dem Fuß des Percussionisten. Die nächsten zwei Schläge geschehen ebenfalls mit der linken Hand. Nach einem mäßig lauten *slap* folgt ein mit einem durch die Spitze des *aguidavi* ausgeführten leichten Vorschlag versehener Schlag (rLT). Die linke Hand wird derweil zu den Fingerspitzen hin abgerollt und anschließend kurz auf das Trommelfell gelegt, wodurch der nachfolgende Schlag mit dem *aguidavi* (R(L)) abgedämpft wird. Dadurch soll nicht die Lautstärke reduziert werden, sondern das Nachklingen des Fells. Um trotz Dämpfung mit der linken Hand dennoch einen Akzent zu spielen, wird die Schlagbewegung der rechten Hand entsprechend schnell ausgeführt. Daraufhin geschieht wiederum ein mäßig lauter *slap* mit der typischen Drehung des Handgelenks. Die Finger werden bei diesen Anschlägen etwas mehr gespreizt. Der letzte Schlag im Takt wiederholt die Abrolltechnik wie bei der dritten Note im Pattern.

Das zweite Pattern (Abb. 130, Seite 189) beginnt mit zwei im alternierenden Handsatz gespielten Doppelschlägen. Der *aguidavi* in der rechten Hand wird auf den Rand der Trommel geschlagen, so dass durch die Elastizität des Stocks der vordere Teil kurz das Fell berührt. Die dadurch erreichte sehr kurze Berührungszeit des Stocks lässt das Fell frei schwingen. Ähnliches geschieht mit der linken Hand. Die Finger werden gerade gehalten, während die Hand nahe dem ersten Fingergelenk (am Handrumpf) auf den Trommelrand geschlagen wird. Durch die Massenträgheit berührt der vordere Teil der Finger das Fell ebenfalls nur kurz. Nach einem *slap* mit links folgt ein Orientierungsschlag mit rechts auf der Zählzeit drei (kleiner Notenkopf). Orientierung verschafft der Schlag deshalb, weil der nachfolgende Schlag nicht nur die *timeline*, sondern auch die Elementarpulsation verlässt. Hier wird wie im vorherigen Beispiel wieder die Abrolltechnik verwendet, und auch die anschließende Felldämpfung des nächsten akzentuierten Schläges (R(L)) geschieht auf gleiche Weise. Auf der Zählzeit vier passiert derselbe Bewegungsablauf wie im ersten Pattern ab dem dritten Triolenachtel der Zählzeit zwei.

Im dritten Pattern (Abb. 130) verwendet Nivalci Ribeiro den Handballen der linken Hand (L(P)), um einen klanglosen Impuls zu erzeugen. In Kombination mit im alternierenden Handsatz ausgeführten klingenden Schlägen spielt er eine das Metrum überlagernde Figur (wenn auch nur für zwei Takte). Im vierten Pattern (Abb. 130, zweite Zeile, Seite 189) zeigt derselbe Percussionist eine Abfolge verschiedener Dämpfungstechniken. Auf Zählzeit eins

trifft der *aguidavi* dicht am Fellrand auf, während die linke Hand gleichzeitig eine Streichbewegung zur Fellmitte hin ausführt, anschließend wird ein mit dem Handballen gedämpfter Schlag (langer Kontakt zwischen Fell und weicher Handfläche) ausgeführt. Diese Kombination geschieht zweimal ab der Zählzeit eins und drei.

Das fünfte Pattern (Abb. 130, Seite 189) zeigt ein Beispiel für eine weitere Dämpfungstechnik der linken Hand. Das dritte Triolenachtel erklingt durch einen offenen Schlag mit der flachen linken Hand, welche am Fell bleibt und in eine Streichbewegung übergeht, bei welcher der Mittelfinger aufgestellt und vom Rand zur Mitte des Fells bewegt wird und dort bleibt, um den nachfolgenden Schlag der rechten Hand halb abzdämpfen (L(F)). Eine weitere, etwas seltener auftretende Spieltechnik, besteht im gleichzeitigen Anschlagen des Trommelkessels mit dem *aguidavi* und des Trommelfells mit der flachen linken Hand (sechstes Pattern, Abb. 130, Seite 189).

## Schwer fassbare rhythmische Wendungen

Wie schon bei den Percussionsstudenten im ersten Teil dieser Studie werden auch hier rhythmische Elemente so stark phrasiert, dass sie sich nicht in das Raster der Elementarpulsation einpassen und somit durch Notenschrift schwer darstellbar sind. Ein Beispiel hierfür zeigt bereits Abbildung 129 (Seite 187) mit der Motivvariation in den Takten 27–29. Bei den Soli von Valnei da Silva und Neicival Ribeiro kommt noch ein neues Gestaltungselement hinzu, in welchem die Percussionisten Impulse nicht entlang einer rhythmischen Struktur strecken, sondern eher versuchen, diese zu stören. Es scheint so, dass kurzzeitig der rhythmische Fluss von der *rum*-Stimme aufgebrochen werden soll, um ihn anschließend mit dem Bezug zur *timeline* wieder aufzunehmen (Abb. 131).

Abbildung 131: Die Elementarpulsation "störende" Soloelemente [CD Track 76]

Vassi Ogun, 108bpm, Nivalci Ribeiro, Takte 9-10

Vassi Exu, 80bpm, Valnei da Silva, Takte 5-6

## 2.2.2 Mikrorhythmische Struktur

Insgesamt wirken die *rum*-Soli, und erst recht die Begleit-Patterns der *pi* und *lé*-Trommeln, sehr auf die *timeline*-Ebene und die Elementarpulsation hin ausgerichtet, obwohl es immer wieder Stellen gibt, welche Ambivalenzen bezüglich der Einordnung in bestimmte Notenwerte zulassen. Besonders bei der Sequenzierung kürzerer rhythmischer Motive phrasieren die Percussionisten mitunter recht breit (Abb. 129, Takt 7, Seite 187) oder umspielen die Elementarpulsation (Abb. 129, Takt 1–2, Seite 187), so dass die Darstellung in herkömmlicher Notenschrift wenig repräsentativ erscheint. Die bisherigen Ausführungen lassen ja ohnehin deutlich werden, dass dem Nachvollziehen der Musizierweise durch eine schriftliche Darstellung gewisse Grenzen gesetzt sind. Dennoch sollen hier einige Besonderheiten der rhythmischen Phrasierung in Bezug auf die Makrostruktur der Patterns, die von den Produzenten gewählte Metrik für einzelne *toques*, sowie auf die Spieltempi und die jeweiligen Spieler selbst aufgezeigt werden.

### Mikrorhythmik der Begleit-Patterns

Bei den *vassi*-Rhythmen wurden für die *toques Exu Vassi*, *Ogun Vassi*, *Xangô Alujá* und *agabi* eine ternäre Einteilung der Elementarpulse durch das Vierermetrum vorgegeben, bei den *toques Xangô Vassi* und *Oxalá Ibi* wählten die Produzenten der Aufnahme ein Sechsermetrum mit einer binären Einteilung der Elementarpulse. Die Diagramme in den Abbildungen 132–133 (nächste Seite) verdeutlichen, dass die Rhythmen im Sechsermetrum (Abb. 136, Takt 1, nächste Seite) untereinander eine ähnliche mikrorhythmische Struktur haben, die auch insgesamt nivellierter ausfällt, was wahrscheinlich mit dem im Vergleich zu den anderen *toques* langsameren Tempo zusammenhängt.

Die Zwischenschläge (Sechzehntel bzw. Sechzehnteltriolen), welche die Elementarpulsation verlassen, wurden zum Zwecke der Analyse zu einem Puls (Sechzehntelnote) zusammengefasst, so dass durch die Diagramme nur zwölf Anschläge wiedergegeben werden. Zwischenschläge wurden in allen *vassi*-Rhythmen nach dem fünften und zwölften Anschlag eingefügt. Inwiefern diese die mikrorhythmische Struktur beeinflussen, lässt sich nicht genau sagen, jedenfalls fällt in allen Beispielen Anschlag 5 relativ kurz und Anschlag 12 recht lang aus (vgl. Abb. 132–135, nächste Seite).

Abbildung 132: Pi- und lê-Patterns, toque Xangô Vassi [CD Track 71, zweite Einspielung]

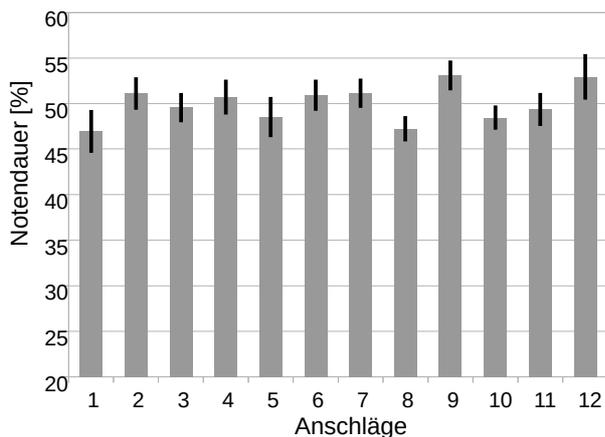


Abbildung 133: Pi- und lê-Patterns, toque Oxalá Ibi [CD Track 71, zweite Einspielung]

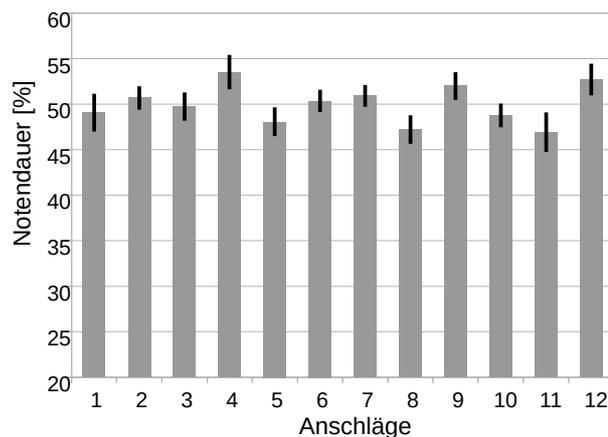


Abbildung 134: Pi- und lê-Patterns, toque Xangô Alujá [CD Track 71, erste Einspielung]

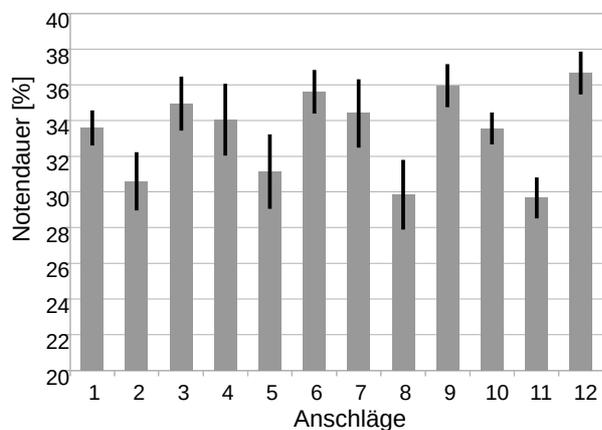


Abbildung 135: Pi- und lê-Patterns, toque Ogun Vassi [CD Track 71, erste Einspielung]

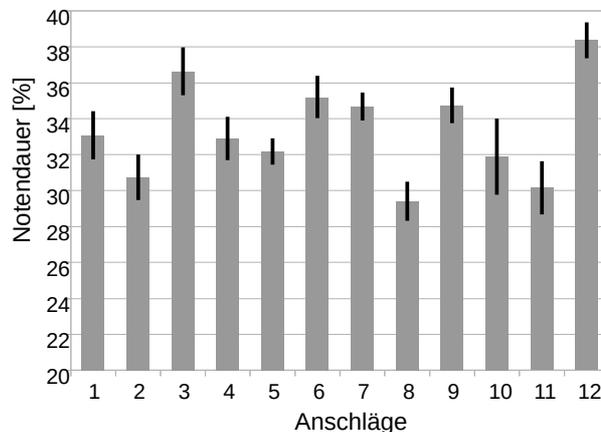
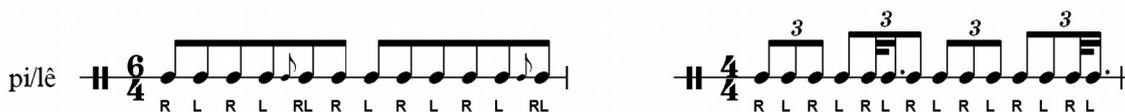


Abbildung 136: Vassi-Rhythmen im 6/4 und 4/4-Takt



Die im Vierermetrum gespielten *toques Ogun Vassi* und *Xangô Alujá* (Abb. 136, Takt 2) weisen eine stärkere Phrasierung innerhalb eines anderen mikrorhythmischen Musters auf (Abb. 134, 135). Nicht ins Schema passt der *toque Exu Vassi* (Abb. 137 nächste Seite), weil er im Vierermetrum steht und auch tempomäßig den anderen Viererrhythmen nahe ist, jedoch von seiner mikrorhythmischen Phrasierung her eher den *toques* im Sechsermetrum (*Xangô Vassi* und *Oxalá Ibi*) gleicht (vgl. Abb. 137 mit 132 und 133).

Die mikrorhythmische Struktur des *toques agabi* hat keine Ähnlichkeit mit allen anderen *vassi*-Rhythmen, was daran liegt, dass auch die Makrostruktur seiner *pi*- und *lê*-Patterns von allen anderen Rhythmen abweicht (Abb. 138, Abb. 139, Takt 2, nächste Seite). Zwar

besteht auch sein Begleit-Pattern aus einer durchgängigen Pulsation, jedoch wird ein anderer Handsatz verwendet, und es fehlen auch dem entsprechend die den Handsatz beeinflussenden Zwischenpulse. Sein Tempo ist das höchste von allen *vassi*-Rhythmen, und somit scheint er zumindest die Gesetzmäßigkeit zu bestätigen, dass ein hohes Spieltempo auch eine stärkere rhythmische Phrasierung provoziert. Mit zu berücksichtigen ist dabei auch, dass nicht alle *toques* von demselben Spieler ausgeführt wurden.

Abbildung 137: *Pi-* und *lê*-Patterns, *toques Exu Vassi* [CD Track 71, erste Einspielung]

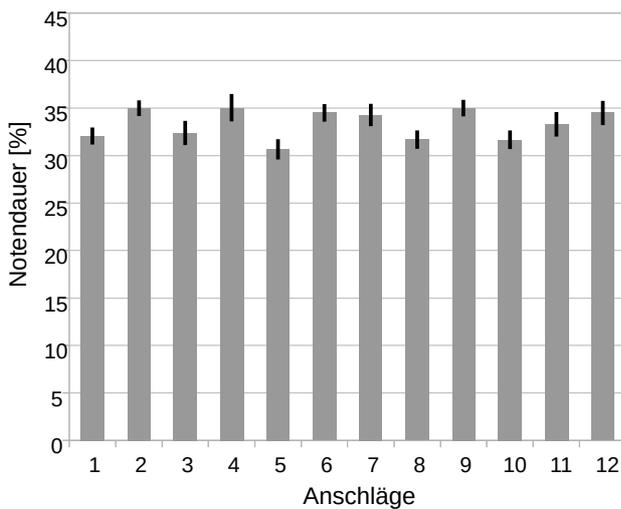


Abbildung 138: *Pi-* und *lê*-Patterns, *toque agabi* [CD Track 71, dritte Einspielung]

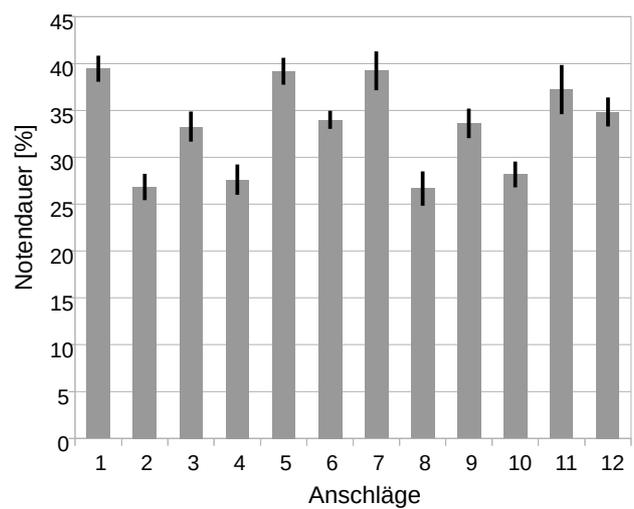
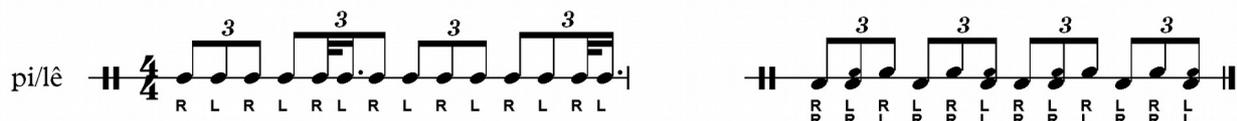


Abbildung 139: *Pi-* und *lê*-Patterns, *toques Exu Vassi* (links) und *agabi* (rechts)



Für die Darstellung der Mikrorhythmik von *toques*, welche auf einer binären Viererpulsation (Sechzehntelnoten) basierten, wurden die *toques avamunha*, *Oxossi Agerê*, *lansã Ilu* und *Omolu Òpanijé* analysiert.

Die Begleit-Patterns des *avamunha* basierten auf einer *timeline*, welche sich alle vier *beats* wiederholte. *Pi* und *lê* spielten ein kürzeres, sich alle zwei *beats* wiederholendes Pattern, das auch in seiner mikrorhythmischen Struktur in beiden Takthälften gleich war (Abb. 140, nächste Seite). Die ersten vier Sechzehntelnoten weisen das für *samba*-Rhythmen typische mikrorhythmische Muster auf, und auch die Achtelnote und die darauf folgenden zwei Sechzehntelnoten werden typischerweise in eine triolische Richtung verformt. Auch *lansã Ilu* erscheint dem *samba-feeling* ähnlich, zumindest in der ersten Takthälfte (Abb. 141, nächste Seite). Die Zwischenschläge (Zweiunddreißigstelnoten), welche die Elementarpulsation verlassen, wurden auch hier zum Zwecke der Analyse zu

einem Puls (Sechzehntelnote) zusammengefasst, so dass im Diagramm nur acht Anschläge verzeichnet sind. Die zweite Takthälfte verlässt das *samba-feeling*, wahrscheinlich aufgrund des veränderten Handsatzes.

Abbildung 140: Pi- und lê-Patterns, toque avamunha [CD Track 77]

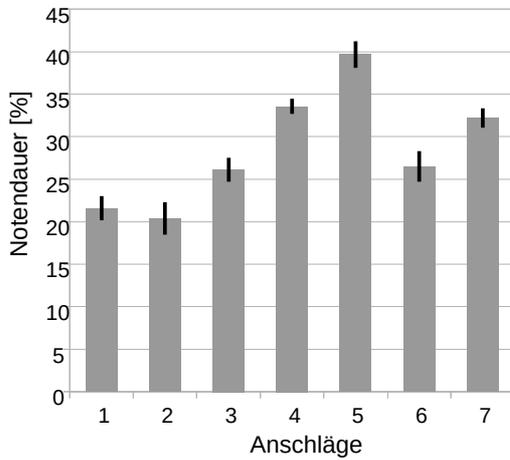


Abbildung 141: Pi- und lê-Patterns, toque lansã Ilú [Track 78]

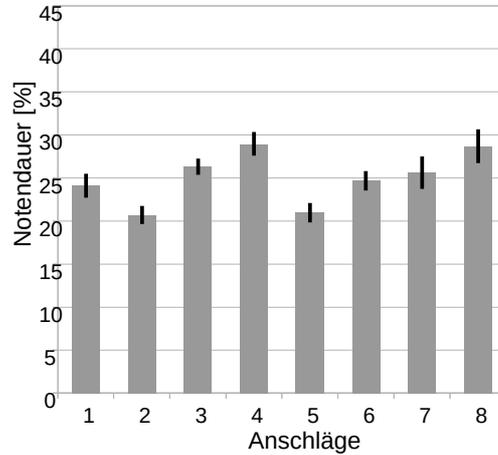


Abbildung 142: Pi- und lê-Patterns, toques avamunha (links) und lansã Ilú (rechts) [CD Track 77,78]



Abbildung 143: Pi- und lê-Patterns, toque Oxossi Agerê [CD Track 79]

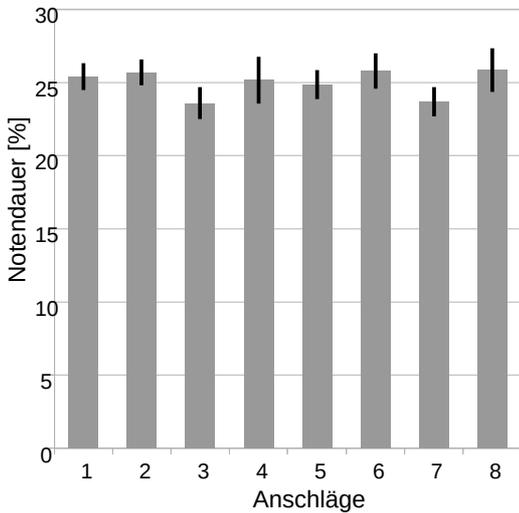


Abbildung 144: Pi- und lê-Patterns, toque Omolu Opanijé [CD Track 80]

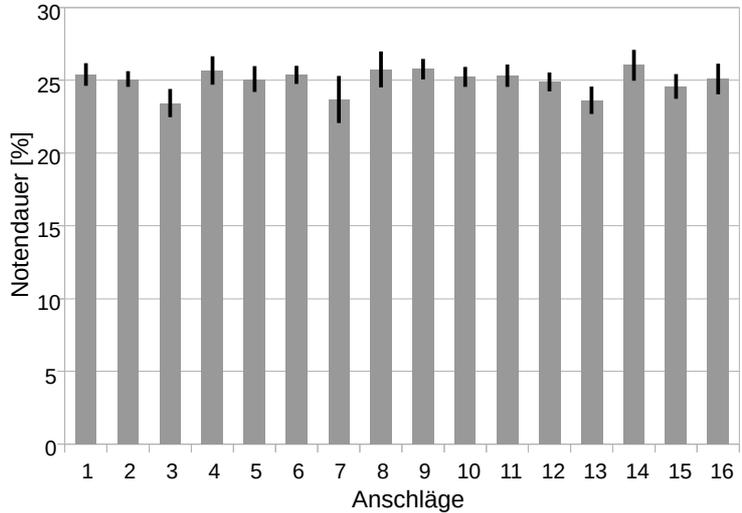


Abbildung 145: Pi- und lê-Patterns, toques Oxossi Agerê und Omolu Opanijé [CD Track 79, 80]



Wesentlich nivellierter in puncto Mikrorhythmik fallen die *pi*- und *lê*-Patterns der *toques Oxossi Agerê* und *Omolu Òpanijé* aus. Hier kann man ebenfalls eine Korrelation mit den Zwischenschlägen und dem daraus resultierenden Handsatz vermuten. Betrachtet man in den Diagrammen (Abb. 143, 144, Seite 195) jeweils immer vier Impulse zusammen, so fällt auf, dass der dritte Anschlag jeweils kürzer ist. Der veränderte Handsatz in der zweiten Hälfte des *Omolu Òpanijé*-Pattern spiegelt sich mikrorhythmisch durch veränderte Notendauern (Anschläge 9–12, Abb. 143, Seite 195) wider.

### **Mikrorhythmik in solistischen Passagen**

Die mikrorhythmische Phrasierung in den *rum*-Soli (Variationen) unterliegt zum einen dem Einfluss des jeweiligen Spielers, zum anderen sind auch die rhythmischen Bausteine der Soli jeweils sehr unterschiedlich, so dass eine viel größere Anzahl an Aufnahmen selbst für die hier untersuchte Spielergruppe benötigt würde, um allgemeingültige Aussagen über die mikrorhythmische Phrasierung in den Trommelsoli zu treffen. Das Argument, das gegen eine weitere Untersuchung spricht, konstituiert sich aus der musikalischen Praxis. Gerade in den Soli will der Spieler ja einen Gegenpol zu den regelmäßig ablaufenden Patterns entwickeln und produziert Trommelschläge, die sich in makro- und eben auch in mikrorhythmischer Hinsicht nicht in die begleitenden Patterns einpassen. Dies ist eher in den spannungsreicheren Momenten der Soli von Relevanz. Natürlich schließen diese Momente, wie oben gesehen, oftmals auch wiederkehrende rhythmische Motive und Sequenzierungen ein, deren Mikrorhythmik im Folgenden beschrieben wird, jedoch werden diese durch Klänge und Handsätze unterschiedlich ausgestaltet, wodurch auch die mikrorhythmische Phrasierung beeinflusst wird. Weiterhin einschränkend in puncto Repräsentativität ist der Umstand, dass in den Soli die rhythmischen Wendungen sich schnell abwechseln und weniger häufig vorkommen, als ein konstantes Begleit-Pattern. Es werden also bei den Analysen der Soli tendenziell Momentaufnahmen erfasst.

Dass solistische Patterns je nach Ausgestaltung auch eine unterschiedliche Mikrorhythmik aufwiesen, zeigen die Abbildungen 146–148 (nächste Seite). Die zugehörige Makrorhythmik (Abb. 149, nächste Seite), beinhaltet immer zwölf Hauptimpulse, und es wird deutlich, dass Handsätze, Akzentuierungen sowie Spieltechniken unmittelbare Auswirkungen auf diese haben.

Abbildung 146: Soloelement, toque Exu Vassi, Valnei da Silva

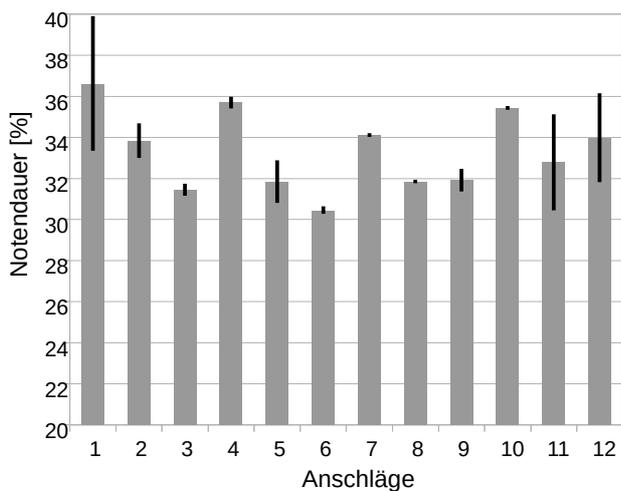


Abbildung 147: Soloelement, toque Exu Vassi Variation, Valnei da Silva

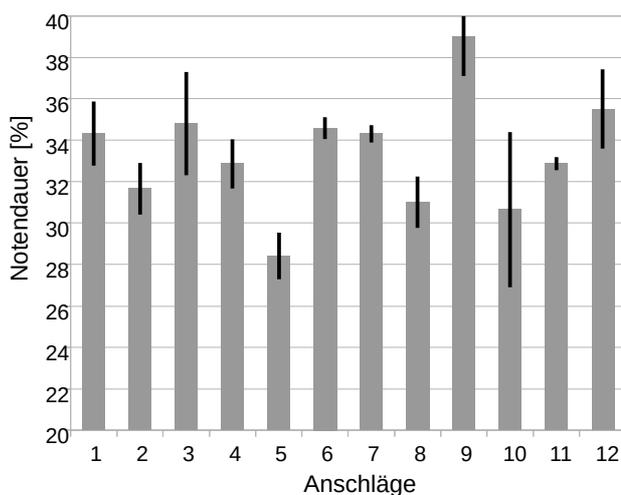


Abbildung 148: Soloelement, toque Xangô Vassi, Valnei da Silva

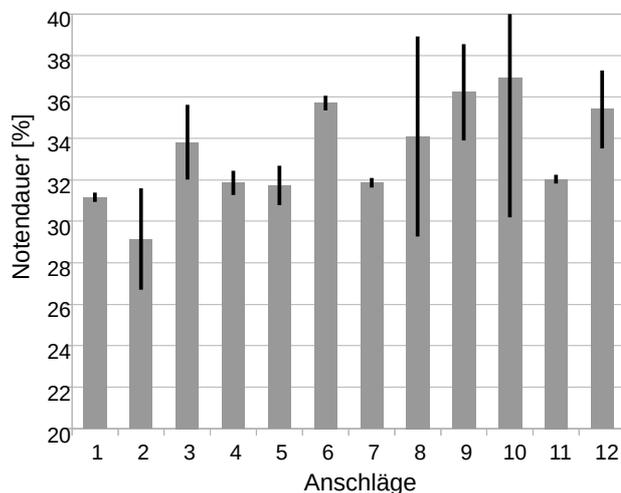


Abbildung 149: Makrostrukturen der Soloelemente

Vassi Exu, 80bpm

rum

2

Xango Vassi, 115bpm, ohne Aguidavi

3

Gleiche Soloelemente aus verschiedenen Soli von unterschiedlichen Spielern können Ähnlichkeiten in ihrer Mikrostruktur aufweisen, wobei in den Abbildungen 150 und 151 (nächste Seite) die Anschläge 8 und 9 stark in den jeweiligen Diagrammen voneinander abweichen (4,8% bzw. 3,1%).

Abbildung 150: Soloelement, toque Exu Vassi Variation II, Valnei da Silva

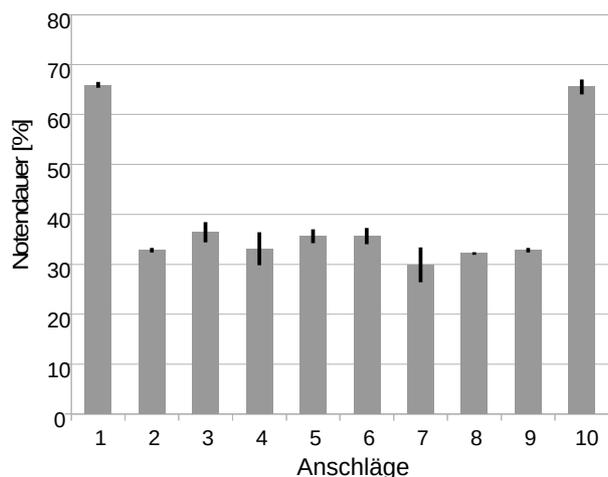


Abbildung 151: Soloelement, toque Oxalá Ibi, Neicival Ribeiro

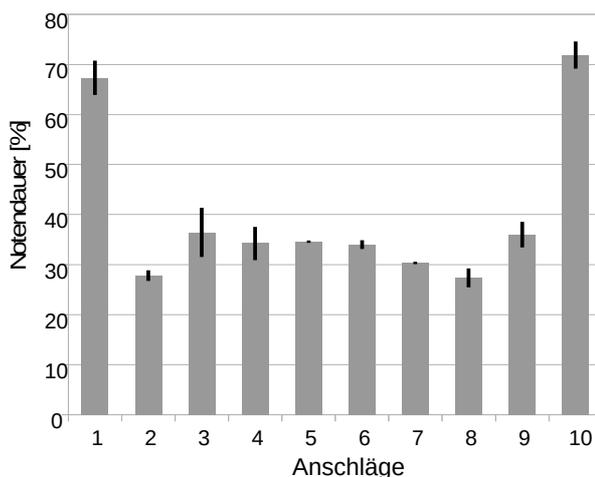


Abbildung 152: Makrostrukturen der Soloelemente

Vassi Exu, 80bpm, Valnei da Silva

rum || L R L R L R L R L R

Oxalá Ibi, 103bpm, Aguidavi links, Neicival Ribeiro

|| R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L R L

Auch die Streufaktoren fallen in allen in diesem Abschnitt gezeigten Diagrammen von Impuls zu Impuls recht unterschiedlich aus (besonders stark z. B. in Abb. 148, Seite 197), was an der Verwendung der kleinen Datenmenge von jeweils nur zwei vollständigen Patterndurchläufen liegt. Der jeweilige Spieler phrasierte das Pattern zumindest bei manchen Anschlägen in der Wiederholung etwas anders, was abermals die recht freie und nicht festgelegte Phrasierung im Solospiel beweist. Mit verantwortlich hierfür sind auch kleinere Abweichungen in der Makrostruktur, etwa dass beispielsweise ein Triolenachtel beim Wiederholen als offener anstatt als abgedämpfter Schlag ausgeführt wurde.

Abbildung 153: Soloelement, toques Exu Vassi und Vassi Ogun zweier Spieler

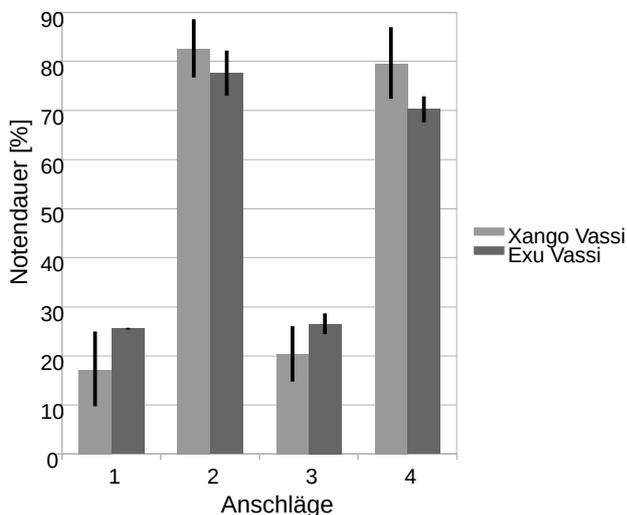


Abbildung 154: Makrostrukturen weiterer Soloelemente

Vassi Exu, 80bpm, Valnei da Silva

R L R L R(L) L R L

Xango Vassi, 115bpm, ohne Aguidavi, Valnei da Silva

R L R L R(F) R(F) L(F) R(F) R(F) L R L

Die Doppelschläge zu Beginn der beiden Patterns in Abbildung 154 haben jeweils einen unterschiedlichen Abstand zueinander. Valnei da Silva phrasiert sie im *Exu Vassi* nahezu ideal bezüglich einer äquidistanten Phrasierung, während er im *Xangô Vassi* die Doppelschläge dichter beieinander spielt. In diesem Fall hängt dies nicht mit dem Spieltempo zusammen, da beide *toques* nahezu gleich schnell gespielt werden (die Metronom-Angaben beziehen sich auf verschiedene Taktarten und fallen deswegen unterschiedlich aus). In Abbildung 153 (Seite 198) werden die Impulse zu Vergleichszwecken wie Sechzehntelnoten in einem 2/4-Takt behandelt.

## 2.3 Percussion im pädagogischen Kontext

Im Rahmen dieser Feldstudie wurden vier Institutionen besucht, welche brasilianische Rhythmik im pädagogischen Rahmen verwendeten. Zwei dieser Institutionen wurden im ersten Teil bereits angesprochen: Die *ASSEBA*, welche pädagogische Arbeit mit afrobrasilianischer Kultur verbindet, um letztere zu konservieren, und die *Escola da Música da UFBA*, deren Lehrpläne sich traditionell auf europäische Kunstmusik konzentrieren jedoch, seit den 70er Jahren auch die lokale Musikkultur fokussieren. Brasilianische Rhythmen werden an der *UFBA* aktuell in unterschiedliche Instrumentalstudiengänge integriert, darüber hinaus wurde im Jahr 2009 ein Populärmusikstudiengang ins Leben gerufen, der das Lehrangebot des Fachbereichs Musik in der *UFBA* stark veränderte, da nun mit dem Studium ausschließlich populärer Musik ein akademischer Grad erreicht werden kann.

Der von dem Musiker Letieres Leite geleitete Kurs *Abordagem geral sobre o Universo Percussivo Baiano* (Allgemeine Sichtweisen über das Universum baianischer Percussion) bot im Rahmen dieser Arbeit einen Einblick in die pädagogische Arbeit der *Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB)*. Die 1974 gegründete Institution ist eine an das Kultusministerium angeschlossene Abteilung, welche damit beauftragt ist, die künstlerische Bildung in Bahia zu fördern, und zwischen politischen Instanzen und Bürgern bezüglich der Realisierung künstlerischer bzw. kultureller (Forschungs-)Projekte zu vermitteln und diese mitzugestalten ([www.fundacaocultural.ba.gov.br](http://www.fundacaocultural.ba.gov.br)).

Einen detaillierten Einblick in die pädagogische Arbeit mit Percussionsinstrumenten bot der Besuch des Percussionsunterrichts im Kultur- und Forschungszentrum der *Fundação Pierre Verger*. Schüler und Lehrer wurden zur ihrer Lern- bzw. Lehrtätigkeit befragt, die unterrichteten Rhythmen wurden aufgezeichnet; sie werden im Folgenden durch Transkriptionen dokumentiert. Ausgehend von der konkreten Situation im Kulturzentrum Pierre Verger, wird unter Einschluss der wichtigsten Aussagen einiger Akteure der oben angesprochenen Institutionen die pädagogische Dimension der Percussionsmusik näher beschrieben.

### 2.3.1 Percussionsunterricht in der *Fundação Pierre Verger*

Das im Stadtteil *Engenho Velho* gelegene Kulturzentrum Pierre Verger (*Espaço Cultural Pierre Verger*) ist eine kulturelle Einrichtung, welche von der 1988 gegründeten Pierre

Verger-Stiftung (*Fundação Pierre Verger*) getragen und zudem seit 2005 als *Ponto de Cultura* (Kulturmittelpunkt) vom Kultusministerium gefördert wird. Ihr französischer Gründer Pierre Edouard Léopold Verger (1902–1996) war Fotograf, Ethnologe und Anthropologe. Er lebte ab 1946 mit Unterbrechungen in Salvador da Bahia und realisierte eine fotografische Dokumentation über den Alltag unterschiedlicher Kulturen auf fünf Kontinenten. Darüber hinaus produzierte er viele Aufzeichnungen, welche sich hauptsächlich mit dem *candomblé* beschäftigen. Bei einem Besuch in Benin wurde Verger zum Priester (*bobalow*) der *Youruba*-Religion *Ifá* ernannt. Ab 1973 lehrte er an der *Universidade Federal da Bahia* (vgl. [www.pierreverger.org](http://www.pierreverger.org)).

Die Verger-Stiftung hat es sich zur Aufgabe gemacht, den kulturellen Austausch zwischen Afrika und Brasilien, im speziellen zwischen Bahia und Benin, aufrecht zu erhalten. Sie dient als Archiv und Forschungszentrum für afrobrasilianische Kultur und leistet soziale Arbeit, indem sie kostenlose Kurse und Workshops speziell für die Bewohner des Stadtteils *Engenho Velho de Brotas* in Salvador anbietet.<sup>44</sup> Eines dieser Angebote ist der Percussionsunterricht bei Everton Isidoro. Isidoro studierte Schlagwerk an der *UFBA* und arbeitet aktuell als *freelance*-Musiker und Percussionslehrer in Salvador. Ein Interview mit ihm und seinen Schülern fand am 11. 12. 2012 nach einer Aufnahmesession statt, bei welcher einige traditionelle baianische Rhythmen aufgezeichnet wurden. Neben Isidoro und seinen Schülern war außerdem die Mitarbeiterin der Stiftung, Nancy de Souza e Silva alias Dona Cici, als Lehrerin bzw. Sängerin beteiligt.

Abbildung 155: Everton Isidoro mit seinen Schülern (links), Dona Cici ergänzt den Unterricht mit einem *ijexá*-Rhythmus (rechts)



Isidoros Unterricht basiert zu einem Teil auf seinem Studium an der *UFBA*, welches sich auf sinfonische Percussion konzentrierte. Er bewertet es als einen Gegenpol zur afrobrasilianischen Percussion und versucht, in seinem Unterricht beide Bereiche zu verbinden. Zusätzlich integriert er kubanische Rhythmen, die er sich selbst angeeignet hat.

<sup>44</sup> Weitere Informationen zur Stiftung finden sich auf ihrer Homepage unter [www.pierreverger.org](http://www.pierreverger.org).

Isidoro betont die eigene Bereicherung durch seine Schüler, welche durch ihre afrobrasilianisch geprägtes Umfeld Kenntnisse bestimmter Rhythmen aus dem *candomblé* mitbringen.

„Ich denke, es gibt nicht nur einen Weg, eine Sache verbindet die andere. Mein Leitmotiv ist es, zu lehren und gleichzeitig zu lernen, weil sie [die Schüler] auch sehr mein musikalisches Wissen bereichern. Eigentlich ist es das, ein konstanter Informationsaustausch innerhalb der Gruppe. [...] Ich wollte meinen Schülern ihr Eigenes nicht nehmen, ihre Sache mit dem *candomblé*, dass sie eine musikalische Alltagserfahrung haben, die von der Religion kommt. Der *candomblé* liefert bereits ein musikalisches Erleben. Du hast Musik und Religion zur gleichen Zeit. Es ist ein gegenseitiger Kontakt mit verschiedenen Dingen, es ist Tanz, Musik, Gesang, Stimme und Percussion. Es ist eine sehr vielfältige Religion. Ich versuche das also zu verbinden. Ich lasse nichts außen vor.“ (Interview mit Everton Isidoro, 11. 12. 2012)

Dazu, ob durch fremde musikalische Einflüsse im Unterricht folkloristische Rhythmen Gefahr laufen, sich aufzulösen, hat Everton Isidoro eine ambivalente Haltung: „Du erneuerst ständig den Rhythmus, du bringst neue Elemente und neue Informationen in diesen Rhythmus ein, aber es verliert sich auch ein wenig das, was schon gemacht wurde, es geht darum eine Balance zu finden, es ist schwierig zu erklären, inwiefern das gut oder schlecht ist.“ (Interview mit Everton Isidoro, 11. 12. 2012)

Informationen werden unter Percussionisten oft nur oberflächlich ausgetauscht. Musikalische Traditionen werden in Form einer einzigen *clave*-Figur (*timeline*-Pattern) und einer Genre-Bezeichnung in reduzierter Weise weitergegeben, dem möchte Isidoro in seinem Unterricht entgegen wirken.

„Ich denke, dass es unglücklicherweise immer diese Sache mit der Widerstandskraft [gegen Auflösungserscheinungen] geben wird. Es wird immer um eine Forschung gehen, die zur Bewahrung des Ursprungs der rhythmischen Strukturen beiträgt. Für lange Zeit, zumindest, solange die kommerzielle Musik dominieren wird und etabliert bleibt, weil es kompliziert ist. Es bleiben immer ein, zwei Leute übrig, die versuchen nach [neuen] Klängen und Timbren zu suchen. Eine rhythmische Struktur [weiterzugeben] bedeutet: ‘Bamm, bamm, bamm’, ich mach das hier, nehme die *clave*, und das war`s. Das ist *samba duro*, verstehst du? Das ist *chula*, fertig. Sie haben nur die *clave* und den Groove, aber ich denke, sie kümmern sich nicht um andere Sachen, die anderen Rhythmen und Elemente. [...] Ich wünschte, es wäre nicht so, aber meiner Ansicht nach ist es schwierig, das zu verändern.“ (Interview mit Everton Isidoro, 11. 12. 2012)

Isidoros Schüler zeigten sich dankbar in Bezug auf die Teilnahme am Percussionsunterricht. Eine Schülerin spielt bereits in mehreren anderen Formationen, und zwei Schüler haben gegen den Willen ihrer Eltern professionelle Ambitionen:

„Zu Hause wurde eine Regel von meiner Mutter aufgestellt: Alles außer Musik und Theater. Sie sagt, das hat keine Zukunft. Sie ist auf Medizin fixiert. 'Werde Arzt, werde Anwalt!' Und ich bin aber genau das Gegenteil. Ich mag diesen ernsten, verschlossenen Akademiker nicht. Ich mag mehr etwas Lockeres. Deswegen ging ich zur Musik. Meine Mutter will, dass ich es als Hobby mache. Aber ich fing an, die Musik professionell zu sehen. Ich will also zur Musikfakultät, das ist es, was ich in meinem Leben machen will!“  
(Interview mit Isidoros Schüler, 11. 12. 2012)

Isidoro verwendete in seinem Percussionsunterricht drei traditionelle *atabaques*, eine *surdo*-Trommel, eine *agogô*-Glocke, *caxixi*-Rasseln und ein Marimbaphon. Zeitweise spielte ein Schüler eine Melodika. Obwohl sich die gespielten Patterns in ihren Grundstrukturen auf die baianische Rhythmen (*ijexá*, *samba reggae*) bezogen, war der Unterricht dennoch insgesamt von musikalischer Experimentierfreudigkeit seitens der Schüler geprägt. Isidoros Unterrichtsmethodik sorgte durch entsprechende Anweisungen bezüglich der Einteilung in begleitende bzw. improvisierende Instrumente für ein rhythmisches Arrangement. Noten wurden im Unterricht nicht verwendet.

Neben dem Lehrer Isidoro und seinen Schülern war die im Pierre-Verger-Zentrum arbeitende Heimatkundlerin Dona Cici in der Unterrichtsstunde zugegen und brachte den Schülern einen *ijexa*-Rhythmus in Verbindung mit einem *call-and-response*-Gesang bei, welchen sie zu Ehren Pierre Vergers erfand, und den sie bereits auf anderen Workshops mit Kindern in der *Fundação Pierre Verger* verwendete.

„*Ijexá* ist etwas Einfaches, mit welchem die Schüler schon aufwachsen. Warum spielt man bei den *afoxé*-Umzügen [im Karneval] den *ijexá*? Du legst einen langen Weg zurück. Wenn du wild herumspringst, wirst Du müde. Aber wenn Du *ijexá* spielst, tanzt du gemütlich im Schritt. Die Trommeln spielen, und du beobachtest das Publikum, und es bewegt sich automatisch mit, ohne müde zu werden. Du bewegst dich und fühlst dich gut!“  
(Interview mit Nancy de Souzae Silva, 28. 1. 2013)

Nach einem rhythmisch sehr frei gehaltenen Vorgesang in *Yoruba*, dessen deszendenter Melodieverlauf typisch für *cantigas* im *ijexá*-Rhythmus ist (Lühning, 1990, S. 191), signalisiert Dona Cici mit einer *caxixi*-Rassel den Percussionsschülern mit vier Viertelnoten den Einsatz, um nach neun Takten den *coro*-Gesang vorzugeben, in welchen die Kinder wenig später einfallen (Abb. 156–158 nächste Seite).

Abbildung 156: Gesungenes Intro, Dona Cici [CD Track 81]

10 Ba ba o li le ia o li le ba bo cu a te

Ba ba o li le i a o li le ba bo cu a te

Vorgesang und *coro* wechseln sich innerhalb von acht Takten, also vier *timeline*-Figuren, ab. Der Chor der Kinder wiederholt in gleicher Weise den Vorgesang, es handelt sich vom formalen Aufbau her um den einfachsten Formtyp (A/A-Form), wie er in der *candomblé*-Musik häufig vertreten ist (vgl. hierzu Lühning, 1990, ab S. 165).

Abbildung 157: Perc.-Arrangement im *ijexá*, Schüler der Fundação Pierre Verger [CD Track 81]

Caxixi

Agogô

Rum

Rumpi

Lê

Abbildung 158: Gesang und *ijexá-clave*, Dona Cici, Everton Isidoro [CD Track 81]

Agogô

Gesang

A - fin afi - si - rè A - fin afi - si -

5

rè o - mo - de a - fin - si - rè I - lé Pi - er - re Ver - ger

Der Text „*Àfin afisirè omode, ilé Pierre Verger*“ kann aus dem Yoruba mit „*Der Platz wo die Kinder spielen, ist im Haus von Pierre Verger*“ übersetzt werden (*Àfin*: Platz, Weg / *sirè*: wo man spielt / *omode*: Kinder / *ilé*: Haus).

„Ich kam auf die Idee, weil ich mein ganzes Leben im *candomblé* verbrachte und ich dadurch den Rhythmus *ijexá* gut kenne. Die Musik des *candomblé* ist geteilt, einer singt, die anderen antworten. Also du hast den *estribilho* [Refrain] '*Àfin afisirè, àfin afisirè omode fin afisirè*' und die Kinder antworten: '*ilé Pierre Verger*'.“ (Interview mit Nancy de Souza e Silva, 28. 1. 2013)

Dona Cici setzt mit ihrem Gesang auf der Hälfte der *agogô-timeline*-Figur ein und nimmt diese dann rhythmisch in paralleler Weise auf (Abb. 158, Seite 204). Die unsymmetrische *timeline*-Figur wird damit im Moment des Einsetzens des Gesangs mit einem neuen Startpunkt versehen, was unterschiedliche Auffassungen der *ijexá-clave* unter baianischen Musikern und auch in der Literatur provoziert (vgl. z. B. *Novos Caminhos da Bateria Brasileira*, Sergio Gomez, 2008). Everton Isidoro beginnt sie mit einer Sechzehntelnote, wohingegen sie beispielsweise vom Percussionisten Gabi Guedes, welcher einer *candomblé*-Gemeinde im Stadtteil *Federação* angehört und auch im Rahmen dieser Arbeit befragt wurde, mit einer Achtelnote begonnen wird. Im Einklang dazu beginnt auch Dona Cici den achttaktigen *coro*-Gesang zusammen mit den vier aufeinander folgenden Achtelnoten der *timeline*. Die Gefahr der bereits angesprochenen Fehlinterpretation von *timeline*-Figuren wird durch dieses Beispiel einmal mehr illustriert. Sicherlich besteht auch die Möglichkeit, dass die *timeline*-Figur absichtlich ab ihrer Hälfte begonnen wird, oder der Gesang traditionell auf der zweiten Hälfte der *clave* beginnt. „*Sie [die clave] fängt mit einer Sechzehntelnote an, der Gesang beginnt danach, da gibt's kein Problem!*“ (Anderson Petti, Percussionist, UFBA-Student, 11. 2. 2016)

Dass Melodieschwerpunkte wie im obigen Beispiel meistens auf dem Sechzehntel-*offbeat* der *ijexá-clave* liegen, wurde schon von Angela Lühning festgestellt (Lühning, 1990, S. 160). Jedoch wird bei Liedern im *ijexá*-Rhythmus der Melodierhythmus stark variiert (Achtelketten, *offbeat*-Ketten etc.) und frei gestaltet (verlängerte Haltetöne), so dass die *ijexá-timeline* zuweilen verschieden interpretiert wird. Bei Oliveira Pinto (Pinto, 1991, S. 185) wird sie mit zwei Achtelnoten beginnend wiedergegeben.

Die *atabaque*-Trommeln spielen eintaktige Patterns, somit kann ihr Verhältnis zur *timeline* von den Spielern theoretisch unreflektiert bleiben (Abb. 157, Seite 204). Den drei sonst unterschiedlichen Patterns der *atabaques* ist ein *slap*-Anschlag auf der ersten Zählzeit eines jeden Taktes gemein, insgesamt addieren sich die *atabaque*-Stimmen zu einer Figur, die aus einer punktierten Achtelnote, gefolgt von einer Sechzehntel- und zwei Achtelnoten, besteht. Dieser für den *ijexá* charakteristische Rhythmus wird in Kombination mit der *timeline*-Figur auch von den *marimba*-Stimmen aufgenommen, die von zwei Schülern auf einem einzigen Marimbaphon gleichzeitig gespielt wurden. Die Melodien entsprangen

keiner folkloristischen Vorlage, sondern vielmehr der musikalischen Fantasie des Lehrers Isidoro. Die Schüler spielten eine pentatonische Skala, die auch oft in den *cantigas* des *candomblé* verwendet wird, und die sich leicht fehlerfrei auf den schwarzen Tasten der Melodika, bzw. auf den abgesetzten Klanghölzern des Marimbafons realisieren ließ.

Abbildung 159: Marimba- und Melodicastimmen, Schüler der *Fundação Pierre Verger*

The image shows a musical score for three instruments: Marimba 1, Marimba 2, and Melodica. The music is in 2/4 time and features a pentatonic scale. The Marimba 1 part has a melodic line with eighth notes. The Marimba 2 part has a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests. The Melodica part has a simple harmonic accompaniment with quarter notes and rests. The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 6.

Charakteristisch für den Percussionsunterricht in der *Fundação Pierre Verger* ist die Verbindung zwischen einer musikalischen Praxis, welche aus dem religiösen Kontext des *candomblé* stammt, und der ideologiefreien Vermittlung von Musik durch den professionell ausgebildeten Lehrer Everton Isidoro. Dona Cici gehört der Gemeinde *Ilê Axé Iyá Nassô Oká (Casa Branca)* an, ihr musikalisches Wissen erwarb sie im Kontext ihrer Gemeinde, und es ist wahrscheinlich, dass, soweit sie sich pädagogisch einbringt, ihr religiös geprägtes Verständnis von Musik sich methodisch an der musikalischen Praxis des *candomblé* orientiert. Der Lehrer Isidoro stützt sich in seinem Unterricht auf sein in der *UFBA* oder in anderen säkularen Kontexten erworbenes Wissen und „universalisiert“ die Percussionsrhythmen, welche seine Schülern eventuell schon aus dem religiösen Zusammenhang kennen, je nachdem wie nahe sie der *Casa Branca* oder anderen Gemeinden stehen. Schüler, die dem *candomblé* fern sind, haben durch die *Fundação Pierre Verger* die Möglichkeit, Rhythmen eben aus jenem religiösen Kontext kennenzulernen.

Die *Fundação Pierre Verger* hat tendenziell einen ethischen Standpunkt in ihrer Position gegenüber afrobrasilianischer Kultur. Sie will aber auch ganz allgemein „sozial und in praktischer Hinsicht nützlich sein, indem sie sich in die lokale Gemeinschaft integriert.“ ([www.pierreverger.org](http://www.pierreverger.org)). Der Percussionsunterricht als Bestandteil dieser integrativen Arbeit nimmt durch die Beteiligung von Dona Cici emische Sichtweisen mit auf, die

*Fundação* ist jedoch keine Musikschule der *Casa Branca*. Die Weitergabe der *toques* sowie des Liedrepertoires geschieht in den *candomblé*-Gemeinden innerhalb eines sehr weitläufigen Prozesses, der nicht in einzelne Bestandteile auflöst werden kann. Die Trommelrhythmen sind eng an ein großes Liedrepertoire, an Tanzbewegungen und mit einer religiösen Symbolik verknüpft, so dass sie ohne diese Verbindungen ihr kulturelles Fundament einbüßen. Dennoch bieten sich die *toques*, losgelöst von ihrem ursprünglichen Kontext, und dann als abstrakte musikalische Objekte, vor allem aufgrund ihrer rhythmischen Komplexität zur Verwendung als didaktisches Material im pädagogischen Kontext an. *Atabaque*-Rhythmen werden beispielsweise im Percussionsunterricht der *UFBA*, der einen ganz anderen Ausgangspunkt hat, gelehrt. Historisch durch Brasiliens Kolonialgeschichte begründet, fokussiert der Unterricht an der *UFBA* europäische klassische Musik, und erst in jüngerer Zeit, frühestens aber ab den 70er Jahren (durch die Gründung der Kompositionsklasse *Compositores da Bahia*) besteht ein Diskurs darüber, inwiefern afrobrasilianische Kultur und vor allem auch ihre Kulturträger in das Bildungsangebot der *UFBA* integriert werden könnten.

### **2.3.2 Musikunterricht an der UFBA**

„Ich hab immer viel Karl May gelesen, und da dachte ich, nun jetzt aber! Und in Brasilien, da laufen die Indianer auf der Straße mit Pfeil und Bogen herum, und die Schlangen, die kommen aus den Wasserhähnen raus, also nicht zu weit aufdrehen ... Also das, was man damals so von Brasilien wusste ... Na ja, dann gab es einen Vertrag für zwei Jahre, nach zwei Jahren haben sie mich gefragt, ob ich verlängern würde, und ich sagte: 'Warum nicht?' Es hat mir gut gefallen. Und das Sinfonieorchester, das muss man dazu sagen, das ist kein Vergleich zu dem, was es heute gibt.“ (Interview mit Horst Schwebel, 27. 8. 2013)

Horst Schwebel (1935–2015) unterrichtete ab 1958 an der *Escola da Música da UFBA* im Fach Trompete und wurde 2005 zum Direktor berufen. Er setzte damit die Tradition einer deutschen Leitung der 1954 von Hans-Joachim Koellreutter (1915–2005) gegründeten Schule fort. Dieser flüchtete wegen seiner Ehe mit einer Jüdin vor den Nationalsozialisten nach Brasilien. Obwohl zwischendurch brasilianische Musiker die Regentschaft der *Escola da Música* übernahmen, folgte die inhaltliche Ausrichtung der Lehrpläne trotzdem europäischen Traditionen, wobei alternative moderne Kompositionstechniken durch Koellreutters Einfluss das musikalische Geschehen an *Escola da Música* prägten. Somit

wurden neben Schönbergs Zwölftontechnik auch Kompositionstechniken gelehrt, welche auf mikrotonalen Strukturen basierten, von welchen Koellreutter durch seine Indienaufenthalten (1965–1969) inspiriert war.

„Damals gab es Dodekaphonie und das alles, was damals im Gespräch war. 'Das ist das Modernste, was es gibt, und das muss gemacht werden!' Koellreutter war ein Komponist, der solche Sachen geschrieben hat. Na ja, und natürlich hat man das dann im Orchester gespielt und bei besonderen Gelegenheiten aufgeführt, aber es war eine elitäre Institution. Es gab damals Geld, wir hatten einen Rektor, der verrückt war nach Musik. Deshalb sind wir alle hier.“ (Interview mit Horst Schwebel, 27. 8. 2013)

Ob Koellreutter mit der vom ihm ab 1939 in Brasilien gegründeten *Música Viva*-Bewegung eine moderne *brasilianische* Musik erschuf, ist umstritten. Genauso wie Heitor Villa-Lobos als Strawinsky-Nachahmer kritisiert wurde (Negwer, 2008), wurde Koellreutter unterstellt, lediglich Anhänger des Serialismus zu sein und eben nichts wirklich substanziell Eigenes oder gar Brasilianisches zu schaffen. Der brasilianische Dirigent Mozart Camargo Guarnieri kritisierte Koellreutter in einem Brief, der 1950 in der Tageszeitung *O Estado de São Paulo* veröffentlicht wurde, dafür, dass er serielle Kompositionstechniken im Rahmen der musikalischen Ausbildung zu sehr in den Vordergrund stelle und damit die Entwicklung junger brasilianischer Komponisten und Instrumentalisten innerhalb ihrer Ausbildung in eine zu spezielle Richtung lenken würde.

Dass Koellreutter die brasilianische Musik durch seine weitreichenden Aktivitäten besonders in den 40er Jahren beeinflusste, ist unumstritten. Neben unzähligen Studenten des *Conservatório Dramático e Musical de Tatuí São Paulo*, an welchem er 1975 die Direktion übernahm, gehörten auch populäre Künstler wie Tom Jobim, der die *bossa nova* mitbegründete, oder *Tropicalisten* wie Caetano Veloso oder Tom Zé zu seinen Schülern. Inwiefern sich Koellreutter mit Populärmusik oder gar brasilianischer Folklore eingehender beschäftigt hat, ist nicht ganz klar, zumindest wurde die lokale Musik in der Zeit seiner Regentschaft an der *Escola da Música* in Bahia noch nicht ernsthaft thematisiert.

„Das gab es dann ein bisschen später, als Ernst Widmer die Kompositionsgruppe 1966 gegründet hat, mit seinen Schülern, und dann hat man brasilianische Musik geschrieben, klar. Das waren ja alles Brasilianer. Selbst Widmer, der Schweizer war, hat dann brasilianische Musik geschrieben. Und da fing das an, ja, und die waren gut, meistens. Lindenberge, Fernand Cerqueira, Jamarie usw., die haben dann die ganzen Kompositionswettbewerbe abgesahnt. Und dadurch wurde die Schule natürlich bekannt, als Kompositionsschule.“ (Interview mit Horst Schwebel, 27. 8. 2013)

Die Aktivitäten der *Compositores da Bahia* hatten für Ilza Nogueira (\*1948), die später selbst Mitglied der Kompositionsklasse war, „weitreichende Folgen für die musikalische Kultur und Erziehung in Bahia“, nicht zuletzt deswegen, weil sie das „öffentliche Interesse und Bewusstsein für die Musik als Kulturgut und insbesondere für die musikalischen Traditionen der verschiedenen baianischen Ethnien, sowie in neuen Überlegungen“ bezüglich der „sozialen Funktionen von Musik“ schärften (Ilza Nogueira, 2008). Dies erreichten die *Compositores* durch die ständige Dokumentation und Verbreitung ihres umfangreichen Werkes innerhalb ihrer *boletins informativos* (Informationsblätter) ab 1967, und durch die Ausrichtung und Teilnahme an unzähligen Festivals, Kompositionskursen und Workshops. Allein im Jahr 1971 veranstalteten die *Compositores* 161 Aufführungen. In den Zeiten der Militärdiktatur wurden die Klangexperimente der *Compositores* von politischer Seite mitunter argwöhnisch betrachtet: „Es war eine Gruppe von Komponisten, die anfangen, mit vielen Dingen der Welt und des Lebens herumzuzperimentieren. Diese Experimente wurden im Goethe-Institut [*ICBA, Instituto Cultural Brasil Alemanha*] gemacht, durch Konzerte. Die Polizei kam nicht in das *ICBA* herein. [...] Auch Theater fand dort statt. Die Experimente hinterließen der Diktatur immer einen Floh hinterm Ohr.“ (Interview mit Prof. Dr. Jorge Sacramento, 4. 3. 2013)

Die *Compositores* schlugen eine Brücke zwischen Koellreutters modernen seriellen Klangexperimenten und der lokalen Folkloremusik, indem sie diese innerhalb eines Modells der informellen Musikvermittlung integrierten. Koellreutters „serielles Erbe“ artikuliert sich noch heute durch Paulo Costa Lima, der seit 1979 bis heute an der *Escola da Música* unterrichtet und zur zweiten Generation der *Compositores* gehört. Lima fördert die Interdisziplinarität zwischen ernster und populärer bzw. folkloristischer Musik und bereichert diese mit eigenen Ideen: „De facto ist es so, dass die rhythmischen Muster [der baianischen populären Musik] alle binär sind. [...] z. B. Der *ijexá*, der *alujá*-, der *vassi*-Rhythmus, alle diese rhythmischen Muster sind aus Einer- oder Zweierbausteinen konstruiert. Auch der *iansã/yánsã* [Rhythmus zu Ehren der *orixá* des Windes], mit diesen zeitweiligen Beschleunigungen. Ich habe schon vor zwölf Jahren einen Artikel geschrieben, in dem ich sage, dass diese rhythmischen Prinzipien seriell sind. Afrika hat den Serialismus erfunden. Nur dass er auf den Rhythmus angewendet wurde. Der Westen kam auf die Idee des Serialismus mit Tonhöhen viele Jahrhunderte später, aber dieses serielle Denken gab es schon in rhythmischer Form bei den afrikanischen Vorfahren.“ (Interview mit Paulo Costa Lima, 20. 8. 2013)

Aus diesen Überlegungen Limas wird deutlich, wie sich intellektuelle Konstruktionen mit folkloristischer Musik verbinden lassen und zu einem Gedankengut werden, welches

letztlich durch Dozenten wie Lima in die Lehre an der *Escola da Música* einfließt. Ob seine Theorie des afrikanischen Serialismus tragfähig ist, bedarf eventuell noch weiterer Forschungen, entscheidend ist jedoch vielleicht vielmehr, dass möglichst viele musikalische Perspektiven innerhalb der musikalischen Lehre an der *Escola da Música* aufgezeigt werden, um Bahias pluraler Musikkultur Rechnung zu tragen. Bezüglich der Lehre von Schlag- und Percussionsinstrumenten war trotz des Einflusses der *Compositores* die europäische Perspektive bis zur Jahrtausendwende vorherrschend. Bis heute studieren die meisten Percussionisten der *Escola da Música* das Fach *percussão sinfônica* (Schlagwerk). Natürlich wird auch brasilianische Populärmusik innerhalb des Unterrichts thematisiert. Beispielsweise werden populäre *choros* mit klassischem Schlagwerk begleitet, hauptsächlich werden jedoch Lehrmethoden für klassisches Schlagwerk von Siegfried Fink, Heinrich Knauer, Morris Goldenberg, John Pratt, Mitchell Peters und Ney Rosauo verwendet. (Eduardo Mota, Andersson Petti, ehemalige Schlagwerkstudenten der *UFBA*, Februar 2015)

„Es wäre eine komplett andere Sache gewesen, wenn diese Schule als Spitze eines Netzwerkes aus *candomblé*-Häusern gebildet worden wäre. Es gibt 1200 *candomblé*-Häuser in Salvador, also 1200 Ausbildungszentren für Percussionisten. Wenn man sich eine Schule als Spitze eines solchen Netzwerkes denkt, wäre das ein völlig anderes Konzept einer Universität. Aber das war bis heute nicht möglich. [...] Aber warum haben wir das nicht gemacht? Weil die Konzeption der Universität eine kolonisierte Konzeption ist. [...] Eine Konzeption, die von außen nach innen geholt wurde. Aber gleichzeitig sprechen wir so viel von der Möglichkeit der Emanzipation der Percussion in Bahia, die es noch nicht gab!“ (Interview mit Paulo Costa Lima, 20. 8. 2013)

Ein starke Veränderung im Lehrangebot der *Escola da Música* brachte die vom Saxophonisten Rowney Scott initiierte Gründung des Populärmusikstudiengangs im Jahr 2009. Scott versammelte einen Lehrkörper aus Musikern um sich, deren eigene Ausbildung sich auf (Jazz-)Improvisation konzentrierte, und die bereits für renommierte nationale Künstler wie Daniela Mercury, Carlinhos Brown, Caetano Veloso u.a. tätig waren. Trotz der Gründung des Populärmusikstudiengangs, durch welche auch immer wieder lokale Populärmusiker in die *Escola da Música* eingeladen werden, ist aus Sicht des in Bahia neben Carlinhos Brown vielleicht bekanntesten Percussionisten, Gabi Guedes, die afrobrasilianische Musik im Lehrangebot der *Escola da Música* nach wie vor unterrepräsentiert.

„Ich denke, das hätte schon seit langer Zeit passieren sollen, dass man die Musik aus dem *candomblé* so nimmt, die ursprüngliche Musik aus den *candomblé*-Höfen und sie in die

akademische Welt integriert. Meistens haben sie [die Akademiker] kein Interesse, weil sie anderen Werten Rechnung tragen. Und auch in musikalischer [methodischer] Hinsicht, ist es schwierig mit der Verschriftlichung der Musik des *candomblé*.“ (Interview mit Gabi Guedes, 17. 9. 2013)

Um diese Problematik zu überwinden, schlägt Guedes eine Zusammenarbeit zwischen dem Lehrkörper der UBFA und den Musikern der *terreiros* vor, um gemeinsam einen Lehrplan zu entwickeln, welcher afrobrasilianische Musik adäquat aufnimmt. Einzelne Dozenten würden sich zwar für das musikalische Repertoire des *candomblé* interessieren und nähmen bei Guedes Unterricht, jedoch gäbe es keine direkte Verbindung, etwa in Form eines von Guedes geleiteten Unterrichts, „weil ich für eine solche Arbeit nicht eingeladen wurde.“ (Interview mit Gabi Guedes, 17. 9. 2013)

Zusätzlicher Unterricht durch Gastdozenten an der *Escola de Música* muss vom Direktorenausschuss der *UFBA* (*conselho universitário*) genehmigt werden. Die jeweiligen Direktoren sind dazu angehalten, die Anliegen ihrer Fakultät vor ihren Kollegen zu rechtfertigen, wobei das Verhältnis zwischen der Anzahl der Studienabsolventen an der jeweiligen Fakultät und dem zugestandenen Etat für Lehrkräfte die hauptsächliche Berücksichtigung erfährt. Da an einer Musikhochschule der Einzel-Instrumentalunterricht eine wesentliche Rolle spielt, ist eine Vergrößerung des Lehrkörpers oftmals schwer zu rechtfertigen.

„Aus meiner Erfahrung: Ich war vier Jahre im *conselho universitário*, als ich noch Direktor war. Und alle drei Monate ging ein [Direktor] weg und es kam ein neuer. Und ich musste jedes Mal, also *jedes* Mal dem Neuen erklären, warum es in der Musikhochschule Einzelunterricht gibt. [...] Es dauert immer eine Ewigkeit, bis die das dann begreifen und eventuell akzeptieren. [...] Es ist leichter denen klar zu machen, dass man ein neues Gebäude braucht mit drei Stockwerken und dreihundert Unterrichtsräumen, als sie vom Einzelunterricht zu überzeugen. Das Verständnis ist noch nicht da. Die haben ja in ihrer Schulzeit keinen Musikunterricht gehabt. Wenn sie die Leute kennen, dann sehen sie die auch nie in einem Konzert.“ (Interview mit Horst Schwebel, 27. 8. 2013)

Die Schwierigkeit der Rechtfertigung des zahlenmäßigen Verhältnisses zwischen Dozenten und Schülern steht im Widerspruch zu den rückläufigen Bewerbungen bzw. bestandenen Aufnahmeprüfungen an der *Escola da Música*. Prof. Dr. Jorge Sacramento, Leiter des Fachbereiches Percussion, weist zudem darauf hin, dass es gerade die Anzahl der Absolventen im Verhältnis zur Größe des Lehrkörpers ist, welche kritisiert wird.

„Der Kompositionskurs oder der Fachbereich Gesang bildet ein oder zwei Leute im Jahr aus. Das ist sehr schwach. Wer das überwacht, schaut genau hin, und jedes Mal, wenn

eine Stelle für einen Lehrer geschaffen werden soll, wird nachgefragt: 'Ihr habt nur zwei Absolventen?' Dieses Jahr [2012/13] war schrecklich für uns, was die Aufnahmeprüfung betrifft. Der Populärmusikkurs hatte die ganzen Jahre immer zwanzig neue Studenten, dieses Mal nur sieben. Kein Kurs füllte die freien Stellen in diesem Jahr. Die Gesangsklasse hatte zehn Stellen, und es sind nur zwei dazu gekommen.“ (Interview mit Prof. Dr. Jorge Sacramento, 4. 3. 2013)

Vielleicht ist es die schlechte wirtschaftliche Lage des Landes, die dazu führt, dass sich weniger junge Menschen in Bahia für ein künstlerisches Studium mit wenig Aussicht auf gute Verdienstmöglichkeiten im späteren Beruf entscheiden. Ein anderer Grund mag in der Schwierigkeit liegen, die Aufnahmeprüfung (*vestibular*) zu bestehen, welche eine gute Schul- und Allgemeinbildung der Bewerber voraussetzt. Diese ist aber aufgrund der minderen (Musik-)Unterrichtsqualität in den öffentlichen Schulen, auf die weiter unten noch eingegangen wird, nicht gegeben. Der große Zulauf des baianischen Nachwuchsorchesters *Neojiba*, in welchem zur Aufnahme lediglich die musikalischen Fähigkeiten vorher abgeprüft werden, spricht für letzteres.

Weiterhin ist die *Escola* für Studenten aus anderen (Bundes-) Ländern wenig attraktiv, da die Blütezeit der *Compositores* vorbei ist und viele Studenten durch heute bestehende Austauschprogramme in besser ausgestatteten Schulen im Süden Brasiliens oder im Ausland studieren wollen. Gerade für Instrumentalisten ist die *Escola da Música* wenig attraktiv. Die Unterrichtsräume sind rar und in meist sehr schlechtem Zustand (Akustik, Belüftung, Dämmung, Sauberkeit), gleiches gilt für die wenigen in der Schule verfügbaren Instrumente. In den Räumlichkeiten der Percussionsabteilung (drei Übezellen, ein Ensembleraum) proben zu Semesterzeiten oft mehr als acht Studenten gleichzeitig, ohne akustisch isoliert voneinander zu sein zu. Letztlich beinhaltet der Lehrkörper aktuell keine international renommierten Dozenten. Der neue Direktor, Karl-Heinz Schwebel (Sohn von Horst Schwebel), ist klassischer Trompeter und gilt unter vielen Studenten als verschlossen und konservativ.

Vielleicht kann *Escola da Música* ein wirksames Profil dadurch entwickeln, dass sie sich stärker in die baianische Gesellschaft integriert, wie es Jorge Sacramento vorschlägt: „Ich habe das Gefühl, dass wir uns nur um uns selbst drehen. Wir sind nicht in die Gesellschaft integriert und bemerken diese Tendenz nicht. Das war mein hauptsächlicher Vorschlag bei meiner Kampagne zur Kandidatur als Direktor: Die Schule in die Gesellschaft integrieren und an den ganzen Bewegungen da draußen teilzunehmen. Heute gibt es schon wieder ein Konzert in der *retoria* [Plenarsaal der UFBA]. Warum machen wir das Konzert nicht in *Plataforma* [peripherer Stadtteil]?“ (Interview mit Prof. Dr. Jorge Sacramento, 4. 3. 2013)

Sozialintegrative Studienprogramme existieren bereits, beispielsweise durch das von Paulo Costa Lima im Jahr 2001 ins Leben gerufene Programm *Atividade Curricular em Comunidade* (ACC, Unterrichtsaktivität in der Gemeinschaft), bei welchem UFBA-Studenten außerhalb der Universität künstlerische Projekte mit musikalischen Laien leiten. Weiterhin findet die gesellschaftliche Anbindung durch dokumentarische Projekte statt, wie Lima bestätigt.

„Die Idee von ACC rührte von einem vorherigen Programm, welches 'UFBA im Feld' hieß. Als 'UFBA im Feld' geschaffen wurde, gab es zwei Zweigstellen, eine im Hinterland von Bahia, und die andere war in Salvador, die 'Salvador kennen lernen' hieß. [...] Dieses Projekt gab den Anlass zu einem Seminar, welches ein Jahr dauerte und bei welchem unterschiedliche Forscher über Salvador referierten. Wir haben 160 populäre Führungskräfte [*samba-*, *capoeira*-Meister] interviewt und eine CD-Rom mit deren Sichtweisen editiert und ein Buch zusammen mit den Vorträgen der teilnehmenden Forscher veröffentlicht. Also in diesem Prozess wurde aus 'UFBA im Feld' das ACC-Programm geboren. Es gab viele Aktivitäten in Salvador, zum Beispiel im Nordosten in *Amaralina*, hier selbst in der Schule auch, das *UFBERÊ*, welches ein Projekt von Joel Barbosa ist. Es war eine Philharmonie in der Vorstadt, es gibt also viele Erfahrungen mit Projekten in Salvador.“ (Interview mit Prof. Dr. Paulo Lima, 20. 8. 2013)

Afrobrasilianische Kultur beispielsweise in Form eines *capoeira*-Unterrichts in den Lehrplan zu integrieren wäre, durch den persönlichen Einsatz des diensthabenden Direktors prinzipiell möglich, jedoch spielt die formale Ausbildung der dafür benötigten Lehrkräfte eine nicht unwesentliche Rolle. Da Percussionisten wie Gabi Guedes oder *capoeira*-Meister wie Mestre Valmir meistens keinen Studienabschluss besitzen, ist es aus formalen Gründen problematisch, sie als reguläre Lehrkräfte an der UFBA einzusetzen.

„Es wäre neu, und die erste flammende Rede würde da noch nichts bewirken. Aber man muss die Sachen ja verkaufen. Der *capoeira*-Kurs an sich ist ja gar nicht wichtig erst einmal. Sie müssen dann über die Tradition und die baianische Kultur und was weiß ich..., diese Schönrederei, um viel zu reden und nichts zu sagen. Aber das könnte eventuell funktionieren. Das ginge, aber es würde eine Menge Leute geben, die fragen würden: 'Ja aber der *capoeira*-Meister sowieso, wo hat der denn studiert?'" (Interview mit Horst Schwebel, 27. 8. 2013)

Aber nicht nur die fehlende formale Ausbildung eines potenziellen Lehrkörpers steht der Integration afrobrasilianischer Kultur in das Lehrangebot der UFBA im Wege, Schwebel kritisiert auch die zu starke Gewichtung musiktheoretischer Fächer an der *Escola da Música*, die dazu führt, dass die Studierenden Mühe haben, ihr Instrument praktisch zu

üben, geschweige denn, sich gegebenenfalls zusätzlich mit afrobrasilianischer Musikkultur auseinanderzusetzen. Es bestehen Zweifel darüber, ob Studenten an einem *capoeira*-Kurs oder einem Workshop über die Musik im *candomblé* überhaupt teilnehmen würden. Viele Studenten fehlt letztlich auch die Zeit dafür, weil sie in (musikalische) Nebenjobs involviert sind, die zu wenig Raum für Studienprojekte wie ACC übrig lassen. Dennoch sehen einige Studenten hinsichtlich der Integration populärer Kultur in ihr Studium eine persönliche und gesellschaftliche Verantwortung: „Jeder Student hat die Pflicht, das Gelernte der Gesellschaft zurückzugeben. [...] Meine Funktion ist es, die Trommel hier zu nehmen, über sie zu forschen und sie letztlich zu katalogisieren. Das ist die Arbeit, die Angela [Lühning] oder Paulo [Costa Lima] machen. Die Studenten müssen das fortführen. Man kann sie nicht als Einzige dazu verpflichten, die ganze baianische Kultur zu bewahren, das ist unmöglich. Man muss es anhäufen, sagen wir. Interesse wecken. Die Studenten dafür motivieren und auch fördern, dass sie ein Bewusstsein über ihre Rolle bekommen. In die Universität holen, was sie [die Studenten] haben, das Wissen, den Inhalt, den sie informell erlangten, sie formell ausbilden und sie wieder auf die Straße werfen. Das ist es, was Everton, Nielton, Rodrigo, Luan und ich machen.“ (Interview mit Andersson Petti, Percussionsstudent, 21. 9. 2013)

Die schulische Vorbildung potenzieller Studenten spielt für die Aufnahme an einer öffentlichen Hochschule wie der *Escola da Música* durch die *vestibular*-Prüfung eine große Rolle. Theoretisch wäre es möglich, das *vestibular* nur mit dem in der Schule angeeigneten Wissen zu bestehen, praktisch belegen jedoch viele Anwärter privat finanzierte *vestibular*-Vorbereitungskurse. Auch in Deutschland, so sei hier daran erinnert, ist das Musikstudium eine elitäre Angelegenheit. Das Abitur wird an Musikhochschulen vorausgesetzt, und meistens haben nur diejenigen eine Chance angenommen zu werden, deren Eltern privaten Musikschulunterricht über lange Zeiträume und entsprechende Vorbereitungskurse finanzierten.

Die schlechte Qualität der formalen Ausbildung in den öffentlichen Schulen Brasiliens ist historisch bedingt. Nachdem die Jesuiten zu Kolonialzeiten ein Bildungsmonopol errichtet hatten, lag die allgemeine Schulbildung nach ihrer Vertreibung 1759 bis Anfang des 19. Jahrhunderts brach und existierte im Kaiserreich des 19. Jahrhunderts nur für die aristokratische Schicht. Erst in den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts kam es durch die Vargas-Diktatur zu bedeutenden Reformen (Richter, 2013). Damals wie heute ist Bildung ein Privileg der gesellschaftlichen Elite. In jüngeren wissenschaftlichen Studien wird das Bildungssystem mit Adjektiven wie „besorgniserregend“, „problem-belastet“ und „desolat“

charakterisiert (Schäfer 2004; Pfeiffer 2005; Schrader 1994 in *Brasilien heute*, S. 624). Untersuchungen aus dem Jahr 2006, veröffentlicht vom brasilianischen Bildungsministerium, zeigen deutlich, dass sich das Bildungswesen trotz einiger Erfolge (Verringerung der Alphabetisierungsquote von 19% auf 17,6% im Zeitraum 1991–2006, bessere Einschulungsarten, Universalisierung des Grundschulunterrichts) insgesamt verschlechtert. Die geringe Qualität der Schulbildung in öffentlichen Schulen wird durch internationale wissenschaftliche Evaluierung der Unterrichtsergebnisse bestätigt. In den *PISA*-Studien erscheint Brasilien in allen Fächern auf einem der letzten Plätze. (Pérez, Fraga de Melo, Fichtner in *Brasilien heute*, 2010) Die Konsequenzen sind an der *Escola da Música* spürbar.

„Ich denke achtzig Prozent meiner Schüler, sowohl die Saxophonschüler als auch die anderen Schüler im Populärmusikkurs, sind intellektuell in Bezug auf das Verstehen und Produzieren von Texten sehr schlecht vorbereitet. Viele haben wirklich nur einen Bezug zur Musik. [...] Es ist echt eine große Herausforderung, ich betreue die Abschlussarbeiten und habe große Schwierigkeiten. Selbst das Einfachste von der Welt, nämlich über den bisherigen musikalischen Lebenslauf zu schreiben, die Schüler können sich im Schriftlichen nicht ausdrücken!“ (Interview mit Prof. Dr. Rowney Scott, Saxophon-Dozent und Leiter des Populärmusikstudiengangs an der *UFBA*, 12. 11. 2013)

Man kann die Schwächen des Bildungssystems historisch begründen, oder auch seine dezentrale Struktur sowie die inadäquate didaktische oder methodische Ausrichtung der Lehrpläne, welche an die plurale Gesellschaftsstruktur Brasiliens nicht angepasst sind (Eurozentrismus), kritisieren, jedoch liegt mit Sicherheit ein Schwachpunkt in der fehlenden Finanzierung des gesamten Bildungssystems. „Das Bildungsbudget von 2004 ist in etwa so groß wie das deutsche. In Brasilien teilt sich diese Summe auf eine mehr als doppelt so große (196 Millionen Einwohner) und wesentlich jüngere Bevölkerung auf.“ (Pérez, de Melo, Fichtner, in *Brasilien heute*, 2010) Durch die extrem schnell voranschreitenden Industrialisierungs- und Urbanisierungsprozesse und die daraus resultierende Landflucht, welche dazu geführt hat, dass sich von 1940 bis 1980 das Verhältnis zwischen Landbevölkerung und städtischer Bevölkerung auf 30,73% (Land) zu 69,27% (Stadt) nahezu umgekehrt hat, sind gerade in Großstädten wie Salvador die Schulen hoffnungslos überfüllt. Da viele Studenten der *Escola da Música* nach Aussage Horst Schwebels aus der unteren Mittelschicht stammen und daher öffentliche oder preiswertere Privatschulen besucht haben, wundert es nicht, dass viele Schwierigkeiten haben, theoretische Fächer wie etwa *Literatura e Estruturação Musical (LEM)* zu bewältigen, die einen großen Teil im Ausbildungsplan beanspruchen.

„Es muss ausbalanciert werden. Natürlich soll er [der Musikstudent] wissen, was in der Musikwelt passiert ist und so weiter, vor allem soll er aber sein Instrument gut beherrschen. Da frage ich mich wirklich, ob es nötig ist, vier Stunden *LEM* zu machen und nur eine Stunde Instrumentalunterricht. Ich bin nicht gegen *LEM*, natürlich braucht man das, aber brauche ich vier Stunden pro Woche davon?“ (Interview mit Horst Schwebel, 27. 8. 2013)

Schwebel macht den ehemaligen Direktor Manuel Wegner, dessen Anspruch es war, nicht nur „Musikfunktionäre“ (*operários de música*) an der *Escola da Música* auszubilden, für eine derartige Gestaltung des Lehrplans verantwortlich. Die Argumente liegen auf der Hand: Musiker, die keine Anstellung in einem Orchester finden, haben durch eine breiter angelegte Ausbildung innerhalb des Musikstudiums eher eine Chance, sich professionell zu etablieren, auf welche Art auch immer. Aber selbst bei zentralen Inhalten des Musikstudiums (Notenlesen, Gehörbildung) besteht bei vielen Studenten Nachholbedarf.

„Ich denke, besonders die Studenten im Studiengang Populärmusik kommen mit einem niedrigen [Bildungs-]Niveau hierher. Die meisten können nicht richtig Noten lesen und nicht schreiben. Viele haben Talent und können sich mündlich leicht ausdrücken, aber es gibt viele, die Schwierigkeiten haben. Manchmal [haben sie Schwierigkeiten] mit der Musiktheorie, manchmal in der Gehörbildung, manchmal mit beidem.“ (Prof. Dr. Rowney Scott, 12. 11. 2013)

Wie im Kapitel über das *Projeto Axé* deutlich wurde, bietet (afro-)brasilianische Percussionsmusik oder auch *capoeira* einen alternativen Zugang zur musikalischen Bildung, die sich vielen Kategorien der formalen schulischen Ausbildung entzieht und manchmal einen Gegenpol zu ihr bildet. Jemand, der etwas Künstlerisches lernen oder studieren will und intrinsisch motiviert ist, schlägt mitunter einen Weg ein, der ihn zu abstrakten Dingen führt, die bezüglich der Befriedigung menschlicher Primärbedürfnisse weniger Relevanz haben, aber gleichzeitig für die menschliche Psyche lebensnotwendig sind. Beispielhaft illustriert wird dies durch die Kolonialgeschichte Brasiliens. Die versklavte Bevölkerung erfand kulturelle Praktiken wie *samba* oder die *capoeira*, um die lebensbedrohliche soziale Unterdrückung zu bewältigen. Die Trommelrhythmen des *candomblé* überlebten eben aus diesem Grund. Für eine Institution wie die *Escola da Música* besteht die Schwierigkeit darin, den unterschiedlichen Motivationen für das Musikmachen innerhalb der pluralen Gesellschaft Brasiliens gerecht zu werden. Als staatliche Institution muss sie eine Musikkultur thematisieren, dessen Ursprünge in Opposition zu elitären Gesellschaftsstrukturen stehen. Dafür muss der Fachbereich für Populärmusik Musiker in die Lehre integrieren, die zwar nicht formal ausgebildet sind, aber

für die Vermittlung der oral tradierten Volkskultur unerlässlich sind. Die Schwierigkeit besteht darin, den sowieso schon zu geringen Bildungsetat für solche Dozenten durchzusetzen.

Die Kapitalisierung von Musik und Kunst in Brasiliens moderner Gesellschaft betrifft alle populären kulturellen Erscheinungen, wie sie beispielhaft durch *samba*- oder *capoeira*-Gruppen im ersten Teil dieser Arbeit illustriert wurden. Daher ist das Bedürfnis eines Musikstudenten/in nach materieller Umsetzung der populären Kultur, welche er/sie unter Umständen repräsentiert, leicht nachzuvollziehen. Dennoch beruht die ursprüngliche Sinnggebung einer partizipativen Musikpraxis, wie dem *samba de roda*, einer *capoeira*-Runde oder einer *jam*-Session, eigentlich nicht auf monetärer Umsetzung. Es geht vielmehr um die Befriedigung psychischer Bedürfnisse, sei es die Stillung einer Neugier oder irgendeine Form der sinnlichen, geistigen oder körperlichen Stimulation. Eine Musikschule als Teil einer Universität kann sich deswegen bei der Lehre folkloristischer Musik nur als das begreifen, wodurch die Universität definiert wird, als Gemeinschaft der Lehrenden und Lernenden.

## Teil III: Kulturkritik

### 3.1 Percussion und Rassismus

Petra Schaeber beschreibt in ihrem Buch *Die Macht der Trommeln – Olodum und die Blocos Afros aus Salvador/ Bahia – afrobrasilianische Kultur und „Rassen“- Beziehungen* (Schaeber, 2007) die kulturelle Bewegung der *blocos afros*, die durch die Demonstration von ästhetischen Identifikationsmustern die in der baianischen Gesellschaft latent vorhandenen rassistischen Einstellungen gegenüber Afrobrasilianern sichtbar machte. Konkrete Aktionen zur Bewusstseinsbildung der Percussionsgruppen *Ilê Aiyê* und *Olodum* u. a. waren Vorläufer der heutigen auf politischer Ebene durchgesetzten Maßnahmen wie beispielsweise die Quotenregelung für Afrobrasilianer an einigen Universitäten. „Ohne die kulturelle Bewegung aus Bahia, allein mit politischen Formen des Widerstands, wäre die heutige Diskussion nicht denkbar“. (Schaeber, 2007)

Wie ambivalent und vielschichtig das Handling mit kulturellen Symbolen in Salvador ist, zeigten die im Rahmen dieser Feldstudie gemachten Aussagen baianischer Musiker, welche das Problem rassistischer Denkmuster im Zusammenhang mit Percussionsmusik im Folgenden dokumentieren sollen.

„Wenn du hier in Brasilien mit einer Trommel unterm Arm spazieren gehst, sagen die Leute: 'lieh, der geht zum *macumba!*' Das habe ich schon gesehen! [...] Wenn es um Karneval und 'bla bla bla' geht, klatschen alle Beifall. Weil die Mehrheit von hier die Percussion nicht wertschätzt. Die eigene Kirche der Gesellschaft diskriminiert die Schwarzen. Wenn du mitbekommst, dass die sagen: 'Sie [Afrobrasilianer] sind artig und gutmütig [*bonzinhos!*]', ist das eine Lüge. Der Rassismus ist verschleiert, aber groß! [...] Wenn du Schwarzer bist und mit so einer Trommel vorbeigehst, reden sie. Du wirst das bei *Ilê Aiyê* sehen. Bei den *Filhos de Gandhi* ist es nicht ganz so, weil die viele Weiße haben. Das nehmen die Leute schon mehr an und finden den Rhythmus mitunter schön. Aber es gibt noch andere schöne *afoxés*, die du sehen wirst, die Leute diskriminieren sie. Weil das Sachen der Schwarzen sind.“ (Interview mit Nancy de Souza e Silva, 28. 1. 2013)

Diese Darstellung der 74-jährigen Dona Cici bezieht sich auf die Percussion im *candomblé*, die „sicherlich immer noch da ist. Gerade in einer Stadt wie Salvador ist es für alle, die nicht aus der Musikszene sind, eine Assoziation, die trägt und die gemacht wird, und die diskriminierend ist.“ (Interview mit Dr. Petra Schaeber, 19. 11. 2013)

Schaeber räumt jedoch ein, dass der *candomblé* „heute wesentlich mehr akzeptiert ist, als es noch vor dreißig Jahren der Fall war.“ Die soziale Akzeptanz ist jedoch vor allem höher, wenn Percussion im Kontext des Karneval stattfindet. Die zentrale Bedeutung der *atabaque*-Trommeln im *candomblé* erhält die Assoziation der Hautfarbe des typischen *candomblé*-Anhängers mit bestimmten Percussionsinstrumenten aufrecht. Dass dadurch das gesellschaftliche Ansehen eines Percussionisten, der eben jene Facette seiner kulturellen Herkunft herausstellt, sinkt, wird von Prof. Dr. Jorge Sacramento, der sich als Hochschullehrer für die Lehre afrobrasilianischer Musik an der *UFBA* einsetzt, dementiert. Starke rassistische Diskriminierungen, wie sie Dona Cici beschreibt liegen für ihn vierzig Jahre zurück.

„Heute ist das nicht mehr so. Die Percussion besonders hier in Bahia, verändert Lebensläufe. Nach der Bewegung der *blocos afros* und nach *Timbalada* gab es soziale Veränderungen im Leben vieler Menschen, und jetzt wollen viele Leute Percussion spielen. Bis hin zur Bewegung des *pagode* und des *axé*. Ohne diese wertschätzenden Bewegungen gäbe es die ganzen Percussionisten, die ihr Kleingeld verdienen nicht. [...] Ein guter baianischer Percussionist spielt heute mit jedem national bekannten Künstler, [wie z. B. mit] Ana Carolina, mit Ney Matogrosso. [...]. Heute gibt es nicht mehr diese Vorurteile, im Gegenteil, die Leute suchen sie [die baianischen Percussionisten] auf. Besonders die Europäer. Wenn du gut *pandeiro* spielst, egal in welcher Region Brasiliens du dich befindest, wirst du gut angesehen, bis nach Europa, also: *Ave Maria!*“ (Interview mit Prof. Dr. Jorge Sacramento, 4. 3. 2013)

Trotz positiver Wahrnehmung erfolgreicher baianischer Percussionisten macht sich gleichzeitig der „leichte gesellschaftliche Riss“ daran bemerkbar, dass viele Brasilianer der Meinung sind, dass „Musik, Sport und Kunst zu den Bereichen des Arbeitsmarktes gehören, zu denen Schwarze uneingeschränkter Zugang haben sollten. Die Toleranz endet dort wo, Verteilungskämpfe beginnen“. (Schwarcz, 2001, Knipp, 2013, S. 352) Die von Sacramento angesprochenen baianischen Percussionisten gehen demnach konform mit einem diskriminierenden Gesellschaftsbild und bestätigen das Stereotyp des afrobrasilianischen Trommlers, welches mit dem von Schaeber erwähnten, in Bahia gebräuchlichen Ausspruch "*nequinho toca tambor*" (das Negerlein spielt Trommel) seinen Ausdruck findet, und durch welches der soziale Status herabgesetzt wird. Als Percussionist genießt man vielleicht ein hohes Ansehen in dem Moment, in dem man den Applaus eines möglichst großen Publikums entgegennimmt; das soziale Ansehen wird jedoch in nicht unerheblichem Umfang über den eigenen materiellen Wohlstand beurteilt, und der ist mit dem Spielen von Percussionsinstrumenten, wenn man nicht gerade als

*sideman* eines brasilianischen Popstars arbeitet, nur schwer zu erreichen. Aber auch innerhalb musikalischer Berufe spielen der materielle Status und die formale Bildung eine Rolle. Die von Sacramento dementierten Vorurteile gegenüber afrobrasilianischen Musikern im Musikbusiness brachte der Schlagzeuger Ivan Huol in zugespitzter Form folgendermaßen auf den Punkt:

„Es gibt die schwarzen und die weißen Percussionisten. Der Weiße ist derjenige, mit dem formalen Wissen, er kann lesen und schreiben, weiß sich zu benehmen, wie man die Gabel zum Mund führt, und ist in jeder Hinsicht eine manierliche Person [*pessoa polida*]. Er kann die Bedienungsanleitung lesen. Er spezialisiert sich auf Rock 'n Roll, favorisiert ein bestimmtes Fabrikat für das Schlagzeug und die Felle, weiß, wie man an welcher Schraube dreht, was nicht bedeutet, dass er unbedingt ein guter Musiker ist. Und der Schwarze [*negão*] ist das Gegenteil. Er hat keine Ahnung von Nichts, hat nicht studiert, kann keine Noten lesen oder schreiben und spielt verdammt gut. Also, wen präferierst Du? Einen Musiker, der gut spielt, oder einen Weißen ohne *swing*, der aber alles weiß, was er weiß. Oftmals bekommt der Weiße den Job, weil er mit dem Auto zur Probe kommen kann, mit in cases eingepackten Instrumenten. Er holt die *conga* aus dem case, er hat *chimes* dabei und er ist reich! Der Reiche kauft, der Arme nicht.“ (Interview mit Ivan Huol, 8. 3. 2013)

„Insbesondere im Umgang mit afroamerikanischer Musik greifen bis heute tiefsitzende, rassistisch gefärbte Vorurteile, die Beurteilungsroutine mit tumbem Dogmatismus vermischen. [...] Dass die beschriebene, salonfähig-abwertende Anerkennung das Kriterium der Rassenkonstruktion erfüllt, ist evident. Deutlich flüchtiger allerdings ist die in ihr enthaltene diskriminierende Tendenz. Sie liegt in den positiven Eigenschaften, die der 'weiße Mann' sich im Gegenzug zur Stigmatisierung 'der Schwarzen' zuschreibt, verborgen, und bildet bis heute eine wesentliche Grundlage für den globalen Herrschaftsanspruch der 'entwickelten' Länder.“ (Klingmann, 2010) Der hierzulande immer wieder zu hörende Ausspruch „Die Schwarzen haben einfach den Rhythmus im Blut!“ steht ebenfalls beispielhaft für diese Feststellung.

Nicht nur in Brasilien ist eine gute (formale) Ausbildung Voraussetzung dafür, sich als Musiker auf dem Arbeitsmarkt behaupten zu können. Natürlich gibt es Musiker, die sich durch künstlerische Genialität und/oder unternehmerisches Talent auch mit relativ wenig formalem Wissen auf dem Arbeitsmarkt behaupten können, was jedoch die Ausnahme ist. Auf der anderen Seite beeinflussen Ausnahmekünstler wie beispielsweise Carlinhos Brown das öffentliche Bild der afrobrasilianischen Kultur.

„Das Image hat sich nach dem Anbruch der *axé-music*, nach Ari Dias, welcher der erste Schwarze war, der den Durchbruch schaffte, verändert. Er trat schön zurecht gemacht auf, spielte Percussion und stand für die kulturelle Identität [der Afrobrasilianer] ein. Wegen ihm bin ich professioneller Musiker geworden. [...] Nach dieser Affirmation der Schwarzen als Musiker, als Protagonisten, kam Carlinhos Brown, der eine Wiedergeburt des Mythos um Ari Dias ist. Brown ist der Ari Dias des 21. Jahrhunderts.“ (Interview mit Ivan Huol, 8. 3. 2013)

Ob Afrobrasilianer durch Künstler wie Ari Dias oder Carlinhos Brown zu besseren Bildungs- und Berufschancen gelangen, lässt sich anzweifeln. „Die Volkszählung des Jahres 2010 hat ergeben, dass von den 16 Millionen Armen des Landes gut vier Millionen weißer und knapp 12 Millionen dunkler oder schwarzer Hautfarbe sind. Und während die Analphabetenrate unter dunkelhäutigen Brasilianern bei gut 13% liegt, sind es unter der weißen Bevölkerung gerade einmal 6%, die nicht lesen und schreiben können. Es erstaunt dann auch nicht mehr, dass die Zahl der weißen Brasilianer mit höherem Abschluss dreimal so hoch wie die der dunkelhäutigen ist.“ (Knipp, 2013, S. 352)

Während Vorurteile gegenüber der Hautfarbe, bedingt durch die historisch gewachsene soziale Ungleichheit, eher langsam abgebaut werden, besteht eben die Hoffnung darin, dass durch afrobrasilianische kulturelle Ausdrucksformen, welche zunehmend in die Mitte der Gesellschaft rücken, das Selbstbewusstsein der Afrobrasilianer bestärkt und dadurch das Bildungspotenzial mehr ausgeschöpft wird. Bezüglich der ästhetischen Ausgestaltung der kulturellen Bewegungen ist es nach Meinung Kersten Knipps wenig hilfreich, sich auf eine mystifizierte, realitätsferne afrikanische Identität zu beziehen, da sie mit dem täglichen Leben in Brasilien wenig zu tun hat. „Kann Afrika für schwarze Brasilianer wirklich noch eine ästhetische und politische Option sein?“ (Knipp, 2013, S. 355)

Avantgardistische Kunstformen, welche weder anachronistisch sind, noch innerhalb der Spaß- und Freizeitgesellschaft ins Profane abdriften, bedürfen Künstler, welche zeitgemäße afrobrasilianische Symbolik auf der Bühne oder innerhalb pädagogischer Projekte innovativ verarbeiten, und dadurch im bildungsschwachen Milieu eine kulturelle Abwärtsspirale verhindern. Man kann nur hoffen, dass Leitfiguren wie Carlinhos Brown, Margareth Menezes oder Gruppen wie *Olodum* dem kapitalistischen Druck standhalten und sich nicht in trivialer Unterhaltungsmusik verlieren, wie es teilweise mit dem *pagode baiano* (obwohl rhythmisch gehaltvoll) und dem *arrocha* geschieht. Ideal ist es, wenn von Seiten der Regierung entsprechend ambitionierte Künstler Unterstützung durch Politiker wie dem ehemaligen Kultusminister und Musiker Gilberto Gil erhalten. Der Schlagzeuger Ivan Huol beschreibt die Schwierigkeit kulturpolitischer Entscheidungen anhand der

wöchentlich stattfindenden und staatlich geförderten Jazz-Veranstaltung *JamNoMam*, welche er leitet: „Es gibt Momente, wo du *'racialist'* sein musst, kein Rassist. Verstehst Du den Unterschied? Es geht um folgende Herangehensweise: In meiner Band, beim *JamNoMam*, gibt es Gabi [Guedes], und es gibt Orlandinho [beides Afrobrasilianer], und da ich mir meiner Kondition als Weißer bewusst bin, denke ich, dass das einer affirmativen Haltung entspricht. Gabi und Orlandinho in die Band aufzunehmen, ist eine Affirmation der schwarzen Kultur und auch der Schwarzen. Es muss in Salvador ein [Jazz-]Projekt geben, in dessen Band ein Schwarzer spielt, um Gottes willen! Und allein das ist schon ein Absurdum! In dem Moment bin ich ein *'racialist'*. Und jetzt ist aber so, dass Gabi zufällig der Beste [Percussionist Bahias] ist! Ich nahm [afrobrasilianische] Percussion in die Band auf, um Cesar das zu geben, was Cesar gehört!“ (Interview mit Ivan Huol, 8. 3. 2013)

Die Kolonialgeschichte Brasiliens hat eine soziale Ungerechtigkeit hervorgerufen, welche sich trotz der Entwicklung Brasiliens zu einer freien und demokratischen Gesellschaft nicht aufgelöst hat. Im kapitalistischen System, dessen Implementierung in Brasilien über kurze Zeiträume verlief, hat weiterhin die europäischstämmige Schicht besseren Zugang zu formaler Ausbildung (Schulen, Universitäten) und wirtschaftlichen Ressourcen. Obwohl seit Generationen gegenüber der indigenen und afrobrasilianischen Bevölkerung offiziell keine ideologisch begründeten Vorurteile bestehen, so existiert dennoch aufgrund des historisch gewachsenen wirtschaftlichen Nachteils eben jener Bevölkerungsgruppen ein latenter Rassismus in der brasilianischen Gesellschaft. Menschen mit dunklerer Hautfarbe haben mehrheitlich eine schlechtere formale Ausbildung und leben in schlechteren wirtschaftlichen Verhältnissen. Da sich in freien kapitalistischen Gesellschaften, in welchen jeder für eigene Erfolge bzw. Misserfolge selbst verantwortlich ist, der soziale Status über den materiellen Besitz definiert, verschwindet die Attribuierung eben jenes Phänotyps mit negativen Eigenschaften nur langsam. Mitunter entstehen sogar neue diskriminierende Ideologien und Glaubensvorstellungen, wie die mancher evangelischer Pfingstkirchen (Kapitel 2.2).

Kulturelle Bewegungen wie die der *blocos afros* können auf soziale Ungerechtigkeiten aufmerksam machen und mitunter politische Diskussionen oder gar Maßnahmen in Bewegung bringen, jedoch werden derartige Bewegungen schnell kulturindustriell absorbiert. Der Erfolg einzelner afrobrasilianischer Künstler erzeugt durch mediale Verarbeitung große Sichtbarkeit und rechtfertigt die ungerechten bestehenden Verhältnisse, weil es scheint, dass afrobrasilianischen Bevölkerungsschichten in der Mitte der Gesellschaft angekommen seien. Dies ist aber tatsächlich nur der Fall, wenn gleiche Voraussetzungen in sämtlichen gesellschaftlichen Bereichen für alle Brasilianer ge-

schaffen werden. Sarkastisch formuliert, kann man es auch positiv sehen, dass es phänotypische Merkmale gibt, die wenigstens sichtbar machen, dass die Konsequenzen der durch die europäischen Kolonialherren begangenen schier unglaublichen Verbrechen noch nicht rückgängig gemacht wurden, und tragischerweise von den Ungerechtigkeiten des kapitalistischen Systems abgelöst wurden. Ohne eine polemische Kapitalismuskritik verfassen zu wollen, sollen im nächsten Kapitel einige Aspekte der Kommerzialisierung von Percussionsmusik aufgezeigt werden.

### 3.2 Kommerzielle Percussionsmusik

Um als brasilianischer Percussionist Geld zu verdienen, bestehen in Brasilien keine anderen Voraussetzungen als in anderen kapitalistischen Gesellschaften. Man ist entweder Pionier eines neuen Musikstils, hat großes Talent als Komponist, oder ist als Interpret in aktuell angesagten, von der Musikindustrie promoteten Musikrichtungen tätig (Schreiner, 1985, S. 337). Bestenfalls hat man für alle diese Bereiche ein gutes musikalisches und unternehmerisches Gespür. Als ausschließlicher Percussionist ist die Chance auf größeren kommerziellen Erfolg relativ gering. Um seinen Lebensunterhalt mit dem Trommeln zu bestreiten, ist nach Ansicht des Schlagzeugers Victor Brasil die Teilnahme in einer Band eines national, am besten international bekannten Künstlers eine Voraussetzung.

„Man wird schlecht entlohnt, der Musiker wird nicht wertgeschätzt. Besonders hier im Nordosten Brasiliens, im Süden ist die Wertschätzung größer. [...] Wenn du mit großen Künstlern spielst, [...] schaffst Du es zu überleben. Wer das nicht tut, muss monatlich zwanzig Auftritte in kleinerem Rahmen machen.“ (Victor Brasil, Schlagzeuger u.a. bei Daniela Mercury, 29. 3. 2013)

Der schon mehrfach erwähnte Carlinhos Brown, der aus einfachen familiären Verhältnissen stammt, ist diesen Weg gegangen und war an unzähligen musikalischen Projekten beteiligt, ständig auf der Suche nach neuen musikalischen Inspirationen für seinen eigenen Stil, welchen er schließlich zusammen mit seiner Band *Timbalada* entwickelte, und der ihn zu einem der renommiertesten brasilianischen Musiker machte. Er war Mitbegründer der *axé-music* Bewegung in Bahia, schreibt als literarisch wertvoll geltende poetische Texte, und ist ein guter Percussionist. Obwohl er im Interview die Art

und Weise der Kommerzialisierung von baianischen Rhythmen negativ beurteilt, profitiert er gleichzeitig von ihr und nimmt in jeder Hinsicht am Geschäft mit der Musik teil, ob als Musiker auf der Bühne, als Musikverleger, Konzertveranstalter oder als Jurymitglied in der TV-Castingshow *The Voice Brasil*.

„Wir sind zeitgemäße Akteure in einer percussiven Bewegung, die von kommerziellen Interessen verschlampt wurde. Der *samba reggae* bleibt im Mittelpunkt. Nimm ihn jetzt vom Karneval, vom *trio elétrico* weg, um zu sehen, ob es noch Künstler gibt, ob es noch Karneval gibt und diese Musik, die ich mache. Ich hoffe sehr, dass Bahia sich die Authentizität gegen denjenigen bewahrt, der hier Kommunikationskanäle implantiert, welche gegenüber der ganzen Welt wiederholen, was über den Karneval berichtet wird. Ich schäme mich dafür, weil das nicht Brasilien ist. Wir wollen von der authentischen Kultur sprechen, von der Realität, wir leben die reale Kultur. Jetzt siehst Du das ganze Jahr Ausländer, die hierher kommen und ihre Kultur mitbringen.“ (Interview mit Carlinhos Brown aus der Zeitschrift *Raça*, Oktober 2013)

Brown erhebt in diesem rechtspopulistisch gefärbten Kommentar einen exklusiven Anspruch auf die Gestaltung baianischer Musik, die durch kommerzielle Interessen und fremde Einflüsse in ihrer Authentizität beschnitten wird. Anhand der Vermarktung von brasilianischer folkloristischer Percussionsmusik (oder auch nur Elemente aus dieser) wird ein zu allen Zeiten der Menschheitsgeschichte aktuelles Thema einmal mehr illustriert: die Umwandlung immaterieller Werte in materielle. Die Integration einer autochthonen Musikkultur, deren Wert ursprünglich ausschließlich in der geistigen Bereicherung oder psychischen Heilung ihrer Inhaber lag, in ein marktwirtschaftliches System, fördert ambivalente Haltungen nicht nur der hier befragten Musiker wie Carlinhos Brown zutage. Percussionsmusik und alle mit ihr zusammenhängenden Symbole, wanderten im Verlauf der Jahrhunderte vom unteren Rand in die Mitte der anfangs feudalen und nun kapitalistischen freien und demokratischen Gesellschaft. Während zu Kolonialzeiten das gesellschaftliche „Oben und Unten“ ideologisch und gewaltsam aufrecht erhalten wurde, schien es ab Ende des 19. Jahrhunderts zunehmend möglich, dem persönlichen Vergleichsdruck nachzugeben, durch eigens initiierte künstlerische Aktivitäten gesellschaftlich aufzusteigen und damit zum kulturellen Wandel beizutragen. Die Distinktion der gesellschaftlichen Elite nach unten hin wurde im Zeitalter des Kolonialismus nicht nur in Brasilien durch die Annahme kultureller Werte aus Europa, vor allem Frankreich, aufrecht erhalten (Wagner, 1997, S. 39). Mit der zunehmenden gesellschaftlichen Ausdifferenzierung durch die Industrialisierung und der Entstehung des Bürgertums verzweigten sich jedoch sozialökonomische Zielvorstellungen, zudem wurden in Brasilien kulturelle

Symbole der unteren Schichten zum Zwecke der Schaffung einer staatlichen Identität immer wieder kulturpolitisch gefördert, letztlich auch, um sie zu kontrollieren.

Die Kommerzialisierung populärer Musik geschah in Brasilien verstärkt Anfang des 20. Jahrhunderts im urbanen Kontext und ist eng mit der durch die Industrialisierung möglich gewordenen medialen Verbreitung von Musik verknüpft. Nach dem um 1900 entstandenen ersten Tonstudio *Casa Edison* (Kapitel 2.1) wurde von dessen Inhaber Fred Figner die erste Schallplatten-Fabrik, *Odeon*, mit Hilfe des holländischen Unternehmens *Transoceanic* gegründet, welches in den 30er Jahren *Odeon* komplett aufkaufte und nun zusammen mit den multinationalen Konzernen *Columbia* und *RCA Victor* die brasilianische Schallplattenindustrie beherrschte. Von 1930 bis 1960 entstanden mehr als 150 derartige Unternehmen, unter welchen es nur ein rein brasilianisches gab, die *Fábrica de Discos Rozenblit*. (Salazar, 2014, Teles, 2000)

Bis zur medialen Verbreitung von Musik durch Schallplatten oder Radiostationen war es naturgemäß nur durch Auftritte oder Notendruck möglich, Popularität als Musiker zu erlangen. Der kommerzielle Erfolg der Populärmusiker als Instrumentalisten, Sänger oder gar ausschließlich als Percussionisten im 19. Jahrhundert ist schwierig zu beurteilen. Sicherlich erhielten die *modinha*-Troubadoure (Volkssänger) für ihren Vortrag oder auch durch den Verkauf ihrer *literatura de cordel* (kleine an Leinen zum Verkauf ausgehängte Heftchen mit poetischen Texten) einen Gegenwert. Auch Musiker, welche die Modetänze wie *lundu*, *maxixe*, *ranchos*, *polcas*, *habaneras* oder *choro*-Musik zur Zeit der *bela época* (1870–1920) innerhalb von Marschkapellen und Tanzorchester spielten, wurden für ihre Darbietungen in den Salons der Oberschicht, in Kneipen und Bordellen sicherlich bezahlt, aber dass man ausschließlich von derartigen Gagen seinen Lebensunterhalt bestreiten konnte, ist zu bezweifeln. Das Berufsmusikertum innerhalb der populären Musik entwickelte sich in Brasilien erst am Anfang des 20. Jahrhunderts. Wenn man beispielsweise wie Dorival Caymmi (1914–2008) Glück hatte, bekam man zweimal in der Woche die Gelegenheit, seine Lieder live im *Rádio Tupi* vorzutragen, oder spielte als Percussionist im Orchester von *Rádio Nacional* wie Armando Vieira Marçal (1902–47), der ebenfalls Co-Direktor der *samba*-Schule *Escola de Samba Recreio de Ramos* war.

In Bahia begann im Jahr 1924 das *Rádio Sociedade* seine ersten Ausstrahlungen; in diesem Umfeld tat der heute 87-jährige Cacau do Pandeiro seine ersten professionellen Schritte und trat zudem in Sport- oder Sozialclubs (*clubes sociais*) der reichen Mittelschicht auf. Heute gehört er zu den ältesten noch aktiven Percussionisten Salvadors und erinnert sich an seine früheren Auftritte zum Fest des heiligen Antonius (13./14.6) und in den Salons (*gafieiras*) der wohlhabenden Gesellschaftsschichten in den 40er Jahren.

„Es war nicht mal *chorinho*, es war *samba*. Ich spielte auf den nächtlichen *samba*-Sessions, die *gafieiras* gibt es heute nicht mehr. Und es gab die Feste zu Ehren des heiligen Antonius, die in den Häusern einiger Persönlichkeiten mit Freunden gefeiert wurden. Da lud man sich Leute, die Musik spielten ein. So kam ich mit meinen Brüdern Augusto, João und Belmiro, der Chef des Orchesters war, dazu. Wenn die Nacht zu Ende ging, fingen wir an zu spielen.“ (Interview mit Cacau do Pandeiro, 5. 8. 2013)

Abbildung 160: Cacau do Pandeiro 2013



Kommerzielle Tanzorchester und Bands, wie beispielsweise die *Brazilian Boys*, in dem Cacaos Bruder Belmiro mitwirkte, oder auch die Band *Jazz Jonas*, waren bereits in den 40er Jahren stark vom nordamerikanischen Jazz beeinflusst. Bands dieser Art spielten ihre Blas- und Percussioninstrumente (auch Akkordeon im Falle der Band *Jazz Jonas*) auf besagten religiösen Festen und zudem auf Geburtstagen und Bällen. Auch in *candomblé*-Häusern waren die Musiker zugegen, um nach den rituellen Zeremonien den profanen Teil der Veranstaltung musikalisch zu begleiten (vgl. Angela Lühning, Sivanilton Encarnação da Mata, 2010, S. 99).

Durch den Einfluss des Jazz erhielt das *drumset* nicht nur in Tanz- und Radioorchester Einzug, es prägte zudem brasilianische Musikstile wie die *bossa nova* oder *samba jazz* (*samba de prato*). Professionell engagiert wurden Schlagzeuger wie Milton Banana, Edison Machado oder Dom Um Romão, welche fortan als Berufsmusiker etablierte Komponisten wie Tom Jobim begleiteten. In Bahia gilt Lula Nascimento als Pionier des Schlagzeugspiels. Noch heute nimmt er mit sechsundachtzig Jahren an der wöchentlichen Jazz-Session *JamNoMam* teil.

Abbildung 161: Lula Nascimento 2013



Durch den Einfluss des Jazz und seine erhöhten Anforderungen an Instrumentalisten entstand eine Nachfrage an Ausbildungsstätten, welche sich mit Jazz-Improvisation, Musiktheorie und Populärmusik im Allgemeinen befassten. Während Instrumentalisten wie Pixinguinha (1897–1973) noch Autodidakten waren, wurden Musiker der folgenden Generationen wie Raul de Souza oder Victor Assis Brasil an Instituten wie dem *Centro Livre de Aprendizagem Musical (CLAM)* in São Paulo oder im *Berkeley College of Music* (USA) professionell ausgebildet. Zudem entstand ein neues Berufsfeld des Populärmusikpädagogen. Noch heute leitet Ex-*Zimbo-Trio*-Mitglied Amilton Godoy (\*1941) das Institut (Interview mit Letieres Leite, 8. 5. 2013).

### 3.2.1 Kommerzialisierung des Karnevals

Die zunehmende Organisation des Karnevals in Brasilien, welche bis heute vom Streit um den öffentlichen Raum zwischen unterschiedlichen Gesellschaftsgruppen begleitet wird, begann 1855 in seiner zweiten Phase in Rio de Janeiro mit der Gründung bürgerlicher Karnevalsgesellschaften, von welchen die *Congresso das Sumidades Carnavalescas* die erste war. Seit der Kolonialzeit wurde das portugiesische *entrudo* als undemokratisches Straßenschlacht-Spiel, bei welchen die Kolonialherren ihre Sklaven oder gesellschaftlich niedrig stehende Menschen bewerfen durften (nicht jedoch umgekehrt), praktiziert (erste Phase des brasilianischen Karnevals). Da es immer wieder zu Ausschreitungen kam, zogen sich die wohlhabenderen Gesellschaften in Ball- oder Theatersäle zurück, um dort unter sich zu feiern. In der zweiten Phase des Karnevals ab 1840 imitierte man durch Maskenbälle im venezianischen Stil europäische Traditionen, um später mittels der

erwähnten bürgerlichen Vereine die Straße zurückzuerobern und den Karneval dadurch zu zivilisieren. Das *entrudo* der Unterschicht wurde kurzerhand unter Strafe gestellt. Die dritte Phase des brasilianischen Karnevals wird durch die offizielle Teilnahme der *samba*-Schulen in Rio ab 1920 charakterisiert. In Salvador verlief die Entwicklung einige Jahre später. Die Karnevalsgruppen der Afrobrasilianer, als Pendant zu den *samba*-Schulen Rios, hießen unter anderem *Pândegos da Africa*, *Embaixada Africana* (Afrikanische Botschaft) oder wurden verallgemeinernd als *afoxés* bezeichnet. Innerhalb dieser Umzüge wurden kulturelle Symbole ästhetisiert, mit dem Ziel, die schwarze Bevölkerung als Bürger der Gesellschaft zu etablieren. Afrobrasilianische Umzugsgesellschaften waren seit ihrer Gründung Diskriminierungen ausgesetzt, was schließlich 1905 in einem offiziellen Verbot für derartige Vereinigungen mündete (vgl. Schaeber 2006, S. 67 ff., Silva, Sottani, Viscardi, 2013).

In Rio näherte sich der Oberschichts-Karneval den ab 1920 in den Favelas (Ghettos) entstehenden *samba*-Schulen an. 1936 durften diese unter Beachtung bestimmter Regeln offiziell teilnehmen. Dass der *samba* und die mit ihm verbundene afrobrasilianische Kultur von der gesellschaftlichen Elite zunehmend akzeptiert wurde, lag zum einen an der beginnenden Demokratisierung des Landes, sprich der Abhängigkeit der politischen Elite von Wählerstimmen, zum anderen war man auf der Suche nach nationalen Symbolen, welche die vorgebliche Rassendemokratie bestärkten (Schaeber, 2006, S. 73). Dass man ausgerechnet die Kultur der Unterschicht zum nationalen Symbol erhob, hatte den einfachen Grund, dass es unter demokratischen Bedingungen nicht mehr möglich war, eine große kulturelle Bewegung zu unterdrücken, folglich musste man sie absorbieren, um sie beherrschen zu können.

Heute treten die *samba*-Schulen im *Sambódromo da Marquês de Sapucaí* (kurz *Sapucaí* oder *Sambódromo* genannt), einem modernen Veranstaltungskomplex, gegeneinander an. Der Karneval ist heute in Rio, wie fast in allen anderen brasilianischen Großstädten, zu einer internationalen Großveranstaltung avanciert, die in erster Linie für die Medienanstalten und Getränkevertreiber ein lukratives Geschäft ist. Die gesamte Karnevalsindustrie setzte 1997 ca. 13 Billionen Real um, und schaffte laut Wikipedia 300.000 Arbeitsplätze. Es scheint mitunter etwas befremdlich, dass die *samba*-Schulen als zentrales Element des Karnevals von den Glücksspielkönigen des seit Ende des 19. Jahrhunderts verbotenen Glücksspiels *Jogo do Bicho* illegal finanziert werden. Weiterhin übt verstärkt seit den 80er Jahren die Drogenmafia, welche das gesellschaftliche Leben in den Favelas kontrolliert, großen Einfluss auf die *samba*-Schulen aus.

Die Kommerzialisierung des Straßenkarnevals in Bahia wurde von den für diese Arbeit befragten Musikern relativ spät in die 80er Jahre datiert. Ab den 50er Jahren imitierte man die *samba*-Schulen Rios, die Gruppen hatten zu dieser Zeit jedoch noch einen bürgerlichen Vereinscharakter und kamen lediglich durch das selbst organisierte eigene Vergnügen auf ihre Kosten. Ab Ende der 60er Jahre wurden motorisierte Bühnenwagen zum festen Bestandteil des Karnevals in Salvador. Das Duo Dodô und Osmar (Adolfo Nascimento, Osmar Macedo) spielte erstmals 1950 instrumentalen *frevo* (pernambucanischer Musikstil) mit elektrischen Gitarren auf einem als fahrenden Bühne dienenden 1929er *Ford*. Ein Jahr später traten sie als Trio auf und wurden von einer Gruppe Percussionisten, welche am Boden nebenher lief, begleitet (Schaeber, 2006, S. 75). Die *trio elétricos* waren geboren und mutierten im Laufe der Zeit zu monströsen, mit riesigen Audioverstärkern ausgestatteten Trucks, auf welchen seit den 80er Jahren die sogenannten *axé*-Bands spielen, die vielen baianischen Musikern mindestens einmal im Jahr eine gute Gage bescheren, was in den 70er Jahren noch nicht der Fall war:

„Die Karnevalsgruppen [der 70er Jahre] waren eher freundschaftliche Zusammenschlüsse. Es waren Unternehmungen, aber ohne Gewinnabsichten. Man tat sich zusammen, organisierte Kostüme, bezahlte eine Band und mietete einen Karnevalswagen. [...] Man schaffte es nicht immer, die Rechnungen zu begleichen, und blieb auf den Schulden sitzen. Ich habe damals nur 40% von meiner Gage bekommen.“ (Interview mit Ivan Bastos, Bassist aus Salvador, 8. 5. 2013)

Die sozialdemokratischen Verhältnisse unter denjenigen, welche feiernd hinter einem *trio*-Wagen herliefen, wurden ab den 70er Jahren aufgelöst, als man dazu überging, durch mitgetragene Seile einen Bereich für eine zahlungskräftige Gefolgschaft abzusperren. Vorangetrieben wurde diese Entwicklung von den Karnevalsvereinen der Mittelschicht. Die Privatisierung des öffentlich Raumes geschah zunehmend durch am Straßenrand aufgebaute Tribünen (*camarotes*), welche so konstruiert sind, dass sie ausreichend Platz für „Privat“-Feiern der vermögenden Mittelklasse im Zentrum des Geschehens bieten.

Die Kommerzialisierung des Karnevals wurde von den im Rahmen dieser Arbeit befragten Musikern insofern positiv beurteilt, als sich seit den 80er Jahren durch die Verwendung eines höherwertigen Audioequipments der Klang der *trio elétricos*, die in den 70er Jahren noch mit minderwertigen Piezolausprechern ausgestattet waren, verbessert hat. Aber auch die Musik selbst erreicht durch das Engagement professioneller Musiker und Arrangeure eine immer höhere Qualität. Dennoch vermisst Paulo Lima den natürlichen Klang von Percussionsgruppen, welcher zunehmend von den elektrischen Klängen der *trio elétricos* übertönt wird.

„Diese Veränderungen waren sehr drastisch durch diese ganze Karnevalsindustrie. [...] Schon vor 15 Jahren nahm ich am Umzug von *Garcia* teil. Dieser Klang der *batucadas* [Percussiongruppen] von dort hat mich an früher erinnert. Man kümmerte sich um den Klang [der Trommeln], ohne überhaupt irgendeine [elektrische] Verstärkung.“ (Interview mit Prof. Dr. Paulo Lima, 20. 8. 2013)

Obwohl bis heute akustisch spielende Percussionsgruppen noch fester Bestandteil des Karnevals sind, veränderte sich in den 80er Jahren durch die nun verwendete Technik die Karnevalsmusik in ihrem gesamten Format. War es früher aufgrund fehlenden Equipments praktikabel, eine Vielzahl von Blechblas- und Percussionsinstrumenten innerhalb eines Umzugs zu verwenden und dadurch eine entsprechende Lautstärke zu erreichen, so konnte man nun das in den 80er Jahren längst global verbreitete Popmusik-Band-Format im Karneval in mehr als ausreichender Lautstärke zur Aufführung bringen. Durch die Kombination von Fahrzeug- und Audiotechnik war es möglich, den Umzugscharakter zu erhalten und gleichzeitig eine kleinere Band mit einem einzelnen Sänger hörbar zu machen. Freilich wurde auf die Percussion nicht verzichtet, jedoch ist heutzutage das klassische Rock-/Pop-Bandformat inklusive eines Sängers oder einer Sängerin als musikalische/r Protagonist/in (z. B. Ivete Sangalo, Daniela Mercury, Margareth Menezes) zentraler Bestandteil. Paulo Lima sieht bezüglich der Aufführungspraxis im Karneval einen Zusammenhang zwischen traditionellen religiösen Prozessionen, bei welchen katholische Heiligenfiguren auf einer Pritsche durch die Straßen getragen werden, und dem *trio elétrico*.

„Die soziale Dynamik beim *trio elétrico* ist die gleiche wie bei der religiösen Pritsche. Bahia hat so viele Prozessionen, die Pritsche wurde zum *trio elétrico*. Der Blick nach oben, nur dass die Macht jetzt von den Audioverstärkern und von demjenigen, der da oben zelebriert wird, ausgeht und nicht mehr von dem Bild des Heiligen. Diese Lust an einer absoluten Macht, die alles dominiert ... ich denke, das ist das soziale Phänomen. Und es ist sehr unterschiedlich zu dem Kontext der Resistenz [innerhalb der Sklavenwirtschaft], in der man eine Tradition aufrecht erhält, um von ihr zu lernen, das hat nichts damit zu tun.“ (Interview mit Prof. Dr. Paulo Lima, 20. 8. 2013)

Abbildung 162: Karnevalswagen aus den 70er Jahren (links), Verstärkeranlage eines modernen Trios (2013)



Für viele Musiker bedeutet das Spielen auf einem *trio elétrico* in erster Linie Arbeit. Es geht weniger um eine künstlerisch gehaltvolle Darbietung als vielmehr um die Erfüllung eines Arbeitsauftrages, d. h. um die Animation der Feiernden. So sieht es zumindest der Percussionist Gabi Guedes, der die Verhandlungen um seine Gage mit folgenden Worten beschreibt:

„Wenn du mit einem Star spielst, hast nur eine Begleitfunktion. Du sagst: 'Guck mal, ich spiele hier acht Stunden für den Star. Acht Stunden. Wie hoch ist meine Gage für acht Stunden?' Der Star wird sagen: 'XLX'. Und dann sagst du: 'Verdammt, XLX, wenn du noch ein kleines y fallen lässt, würdest du mir einen kleinen Gefallen tun.' Der Star wird dich abschätzen in Bezug auf deine [soziale] Dynamik in der Gruppe. Wenn du ein freundschaftlicher Typ bist, der Respekt zollt, wenn es keinen Zwischenfall gab, wenn sie [die Starsängerin] deine Freundin ist, dann sagt sie: 'Sei beruhigt! Behalte es für dich, wir kriegen das organisiert.' Und dann bekommst du schließlich deine Gage XLX plus das kleine y, und alles ist gut und du denkst: 'Verdammt, ich werde acht Stunden spielen und vielleicht dauert es noch fünfzehn Minuten länger, damit die Leute nur noch mehr hüpfen und 'AIAIAIA' schreien!' [Dann nimmst du das Geld und sagst]: 'Ciao!'“ (Interview mit Gabi Guedes, 17. 9. 2013)

Guedes' Worte spiegeln eine zugespitzte Situation wieder, bei welcher der einzelne Musiker als schlecht bezahlter Dienstleister innerhalb eines kulturindustriellen Betriebes funktionieren muss, und sich dabei in einer ungünstigen Verhandlungsposition befindet. Tatsächlich sind viele baianische Musiker froh darüber, überhaupt einen Job in einer Karnevalsband zu bekommen, und finden sich unter Umständen mit einer niedrigen Gage bei recht langer Spielzeit (oftmals 6–8 Stunden ohne Pausen) ab. Auf der anderen Seite ist

es durch die Entstehung der Karnevalsindustrie überhaupt erst möglich geworden, als Musiker Geld zu verdienen. Doch viele Musiker fühlen sich in künstlerischer Hinsicht fremdbestimmt und kritisieren ähnlich wie Carlinhos Brown im obenstehenden Zitat die Art und Weise der kommerziellen Verarbeitung der ursprünglich folkloristischen Musik, die jedoch paradoxerweise notwendig ist, um diese zu erhalten.

„Dieser verspätete Kapitalismus tendiert dazu, alles kulturelle Erleben in Produkte umzuwandeln. [...] Das kulturelle Leben, was nicht zum Produkt wird, droht in Vergessenheit zu geraten. Es wird unwichtig oder irrelevant. Dieses Schicksal ist aber nicht nur ein brasilianisches, es ist auch ein deutsches, ein Schicksal aller. Was das kulturelle Erleben war, verschwindet, und was ein Produkt ist, beginnt zu dominieren. Das ist extrem destruktiv.“ (Interview mit Prof. Dr. Paulo Lima, 20. 8. 2013)

Um eine marktunabhängige künstlerische Entwicklung zu gewährleisten, sieht Lima die Möglichkeit einer staatlichen Kulturförderung, wie sie beispielsweise durch das erwähnte Programm *Pontos de Cultura* des Kultusministeriums (Kapitel 2.3.1) geschaffen wurde. Die Schwierigkeit bei der Vergabe entsprechender Fördergelder liegt in der Beurteilung und Bewertung der Antragsteller. Eine *capoeira*- oder *samba*-Gruppe, deren Mitglieder aus einem eher bildungsfernen Milieu stammen, hat zumeist größere Schwierigkeiten, ein Projekt zu beantragen und zu präsentieren, geschweige denn die Gelder dem Förderungsziel entsprechend zu verwalten. Ein von Lima angesprochenes rezentes Kulturförderungsprogramm der brasilianischen Regierung trägt den Namen *Vale Cultura* und ermöglicht einkommensschwachen Arbeitern, monatlich 50 Real für kulturelle Aktivitäten (Konzert-, Theaterbesuche) auszugeben. Voraussetzung für den Erhalt des Geldes ist eine formal bestätigte Beschäftigung des Antragstellers in einem Unternehmen, welches sich dem Programm anschließt. Die Motivation für eine derartiges Projekt formuliert das Kultusministerium folgendermaßen: „Der Zugang zu Kultur stimuliert die Reflexion und das Verständnis der gesellschaftlichen Realität, und darüber hinaus fördert er den Respekt gegenüber der Diversität, die Anerkennung der eigenen Identität und vieles mehr, was die Staatsbürgerschaft einschließt. Alles das verbessert die Lebensqualität aller Brasilianer. Das *Vale Cultura*-Programm treibt die kulturelle Produktion in ganz Brasilien an.“ ([www.cultura.gov.br/valecultura](http://www.cultura.gov.br/valecultura), Abruf im September 2015)

Kulturell produzieren wollen auch einige Studenten der *UFBA*, und profitieren dabei zunehmend von der Möglichkeit einer Kulturförderung. Sie wissen um die Einhaltung der Formalitäten, und nutzen zudem die in den letzten Jahren vermehrt entstandenen staatlich geförderten Auftrittsmöglichkeiten für künstlerischen Projekte, wie beispielsweise die Bands *Sertanilia*, *Retrovisor*, *Orquestra Sambone*, *Grupo Patusca* u. v. a.

„Seit einigen Jahren vergrößert sich hier in Salvador der unabhängige Markt. Da sind Leute [Musiker] beteiligt, die sich stärker um die Recherche kümmern und wissen wollen, wo die Dinge herkommen. Sie kümmern sich um die eigene künstlerische Weiterentwicklung und wissen dabei, wie etwas entstand, und wo es hingeht. Und das ist gut, es erfordert, dass man ein aufmerksamerer Musiker ist, eine politisierter Musiker, dem bewusst ist, was *mainstream* und was der Unterhaltungsmarkt ist, diese schnellen Sachen. Und dass es diesen anderen künstlerischen kulturellen Teil gibt, wo es um Arrangements und textliche Aussagen geht. Das nimmt zu hier in Salvador. [...] Und der Musiker, der eine eigene alternative Band hatte, die ehemals in der linken Ecke des Sub-Marktes blieb, dieser Typ hat heute Zugang zu Events und Bühnen, die früher nicht erreichbar waren. Auf einer Bühne im *Pelourinho* mit einer unabhängigen Band zu spielen, war [früher] fast ein Traum. [...] Heute hat man die Möglichkeit, sich auf einer öffentlichen Bühne, welche durch die Regierung assistiert wird, zu präsentieren. [...]

Hier [in Salvador] sehen wir viele neue Arbeiten mit eigenen Ideen der Leute aufkommen. Dinge, an welche die Leute glauben, musikalische Vermischungen mit anderen Erdteilen. Es werden andere Künstler geholt, die bisher keine Möglichkeiten gehabt hatten, die nie im Fernsehen waren oder ein Interview im Radio gegeben haben. Man kann mit ihnen in einen Dialog treten. Das alles mit oder ohne eine staatliche Finanzierung, aber das führt dazu, dass die Leute es annehmen. 'Schau mal, es gibt eine neue baianische Musik!' Sie existierte immer, aber sie hatte niemals Gelegenheit, aufzutauchen und zu zirkulieren. [...] Ich weiß nicht, ob das eine große Veränderung bewirken wird, in welcher Weise das eine das andere ersetzt. Das fände ich nicht einmal richtig. Ich denke, dass die Leute, die Musik nur zum Tanzen und Baggern oder so brauchen, haben das Recht dazu.“ (Interview mit Andersson Petti, 21. 9. 2013)

Petti beschreibt hier seine eigene kulturpolitische Vision; wie weit diese von der Realität entfernt ist, lässt sich schwer beurteilen. Im Stadtzentrum Salvadors finden das Jahr über viele staatlich geförderte Veranstaltungen statt. Die Besucherzahlen außerhalb der Touristensaison halten sich dennoch in Grenzen, besonders klein erscheinen sie im Verhältnis zur gesamten Einwohnerzahl Salvadors. Der Zugang zu Kultur (und Bildung) wird für viele Bewohner, die in der Stadtperipherie wohnen, durch fehlendes Geld für ein Omnibusticket behindert. Zudem stehen dem Konsum kulturell wertvoller Kulturgüter die medialen Produkte der Unterhaltungsindustrie (z. B. *telenovelas*) entgegen. Aber auch der materielle Konsum im Allgemeinen nimmt Raum für immaterielle Kunst- und Kulturgüter. Nach einem Spaziergang im Shopping-Center bleibt wenig Geld für die Konzert- oder Theaterkasse übrig. *Capoeira*-Schulen oder *Samba*-Gruppen erzeugen in der Öffentlich-

keit eine große Sichtbarkeit, es bleibt jedoch die Frage, wie viele Brasilianer sich in Zukunft tatsächlich aktiv an derartigen Gruppen beteiligen werden.

### 3.2.2 *Pagode baiano*

Mit studentischen Projekten ist es zwar nicht gerade einfach, an finanzielle Unterstützung in Form von Fördergeldern zu gelangen, jedoch profitieren derartige Projekte überhaupt erst von staatlicher Unterstützung; im Gegensatz zu Bands, welche aus der urbanen Peripherie nachwachsen und eine Musik produzieren, die wie ehemals der *samba* gesellschaftlich weniger akzeptiert bzw. als kulturell weniger wertvoll angesehen wird. Gemeint ist der *pagode baiano*, über welchen die Meinungen gespalten sind.

*Pagode* bezeichnet ursprünglich kleinere *samba*-Veranstaltungen, die in Rio de Janeiro ab Ende der 70er Jahre in urbanen Hinterhöfen stattfanden. Der Begriff fand laut Wikipedia schon zu Kolonialzeiten seine Anwendung auf festliche Aktivitäten, welche in Sklavenhütten stattfanden. Weiterhin wird *pagode* synonym für einen Spaß oder Scherz verwendet, was dem Charakter der als *pagode* bezeichneten Musik entspricht. Beim *pagode* geht es um profanes Vergnügen, eben um Tanzmusik<sup>45</sup>. Die baianische Variante des *pagode*, der *pagode baiano*, entstand ab Ende der 80er Jahre und entwickelte eine ganz eigene rhythmische Qualität, vor allem durch den Einfluss des *samba reggae*. Die obszönen sexistischen Texte, welche besonders Frauen als Sexualobjekt erniedrigend darstellen, geben mehr als genügend Anlass, den *pagode baiano* als diskriminierende Musik zu werten. Auch die Texte traditioneller *samba*-Arten enthalten obszöne Mehrdeutigkeiten, jedoch sind es meistens nur metaphorische Anspielungen, welche nicht diskriminierend sind. Freizügiger als beim *samba* sind auch die Tanzbewegungen, welche offensichtlich Sexualpraktiken darstellen, was nicht zu kritisieren ist, so lange dies auf Basis der Freiwilligkeit aller Beteiligten geschieht. Natürlich gibt es im *pagode*-Genre Texte, welche weder diskriminierend noch banal sind, sondern im Gegenteil äußerst kreativ und fantasievoll. Ähnlich wie im *hip hop*-Genre, von welchem in der *pagode*-Kultur viele Attribute (Kleidung, Verhaltensformen) entliehen sind, werden Texte erfunden, welche die Realität dieser Jugendkultur widerspiegeln. Oftmals gelangen jedoch eher triviale Texte durch mediale Verbreitung zu größerer Bekanntheit und tragen zum zweifelhaften Image des *pagode* bei. (vgl. Nascimento, 2012)

---

<sup>45</sup> Das Wort *pagode* bezeichnet nach dem portugiesischen Wörterbuch Dicio ([www.dicio.com.br](http://www.dicio.com.br)) auch einen Pavillon aus fernöstlichen Kulturen, welcher für religiöse Rituale genutzt wurde, oder eine antike, indische Goldmünze.

„Die *axé-music* verlor sich auf ihrer Suche nach dem schnellen Geld, und es gibt in Salvador eine periphere Bewegung, welche einen [musikalischen] Reichtum besitzt und Lust darauf hat, sich durch ihn auszudrücken. Ich denke, sie besetzen einen freien Raum.“ (Interview mit Prof. Dr. Rowney Scott, 12. 11. 2013)

„Der *pagode* ist ein Segen. Trotz der negativen Beurteilungen der Öffentlichkeit gibt es eine Gruppe von Leuten, die den sogenannten *pagode* kreierte. Er hat einen Rhythmus, den ich nicht richtig spielen kann, mit einer schwierigen *conga*-Stimme. [...] Die Typen spielen Wirbel, die ich nicht spielen kann. Es ist eine Herausforderung, äußerst virtuos! Aber es gibt eine Sache, über die sich alle einig sind, nämlich dass manchmal der *pagode* zu einer urbanen Gewalt beiträgt, [indem er] den Drogenhandel und die Unterdrückung und Gewalt gegen Frauen verherrlicht. Und selbst die Frauen nehmen das an, und fühlen sich von den Typen repräsentiert die sagen: ‘Ihr Hündinnen, wir ficken Euch und schlagen zu, weil ihr es so wollt!’“ (Interview mit Ivan Huol, 8. 3. 2013)

Der *pagode* ist eine kulturelle Bewegung innerhalb einer freien Gesellschaft, in welcher ein ideologisches oder moralisches Regelwerk individuelle Handlungen tendenziell wenig behindert. Es geht darum, durch mitreißende *beats* und animierende Texte persönliche Hemmungen abzubauen. *Pagode* erklingt, wenn es der Einzelne für richtig hält, sein Auto vor einer Bar oder einem Straßencafé zu parken, um sein Umfeld zu beschallen. Wenn sich vor den aus dem Kofferraum dröhnenden Lautsprecherboxen eine Menschenmenge zum Tanzen versammelt, wird das vom Fahrzeugbesitzer als Bestätigung seiner Handlung gewertet. Er sieht sich unter Umständen als Dienstleister, welcher mit seiner fahrenden Diskothek zur Unterhaltung aller beiträgt. Gleiches gilt für Straßenhändler, welche eine kleine fahrbare Audioanlage vor sich herschieben, und auf ihrem *mini-trio elétrico* nicht nur Waren anbieten (Kaffee, CDs und Süßigkeiten), sondern auch ihre potenziellen Kunden mit den neusten *pagode*-Hits unmittelbar versorgen (Abb.163, nächste Seite).

Ob durch Straßenhändler, Autobesitzer oder auch nur durch Stadtbewohner, die ihre Wohnung mit einer leistungsstarken Stereoanlage ausgestattet haben, Musik ist hauptsächlich in ärmeren Stadtteilen Salvadors vor allem am Wochenende allgegenwärtig, und meistens sind es *pagode*- und *arrocha*-Rhythmen, welche heute einen festen Bestandteil der alltäglichen Beschallung ausmachen. Die für Lärmschutz zuständige Behörde der *Secretaria Municipal de Urbanismo (SUCOM)* nimmt sich zunehmend des Problems der Lärmbelästigung an, es fehlen letztlich aber die Mittel, um Lärmschutzbestimmungen durchzusetzen, jedoch sind diese nicht unbedingt immer erforderlich:

„Es kommt ganz schlecht an, wenn Du Dich in Brasilien über Lautstärke beschwerst. [...] Die meisten Leute empfinden es wirklich sehr viel später als Belästigung, wenn es laut ist,

als man das in Deutschland tut. Das ist ganz bestimmt so, es ist ja auch überall sehr viel lauter. [...] Das Ambiente, wo man noch mit dem Auto vorfahren kann [...], ist aber inzwischen schon etwas eingeschränkter. Es geht einfach nur darum, Potenz zu zeigen. Ein Auto mit großen Lautsprecherboxen, das ist ein Statussymbol. [...] Fernseher, Auto und *som* [Stereoanlage], darin wird investiert. Erst danach kommt alles andere, Wohnungseinrichtung oder irgendwas ... und ganz am Ende, wenn dann noch was übrig bleibt, vielleicht ein bisschen für Bildung. Aber eigentlich nicht, das ist kein Wert als solcher.“ (Interview mit Dr. Petra Schaeber, 19. 11. 2013)

Abbildung 163: Straßenhändler mit seinem Mini-Trio (2013)



Jugendkulturelle Bewegungen, in welcher *pagode* aber auch *axé-music* eine zentrale Rolle spielen, finden mitunter zu katholischen Feiertagen in Form von Straßenumzügen ihren besonderen Ausdruck, und bilden einen Gegenpol zu den traditionellen Prozessionen und Umzügen, beispielsweise zum Fest der *Nossa Senhora de Ajuda* in Cachoeira (Kleinstadt ca. 100 km nordwestlich von Salvador) am 16./17. 11. 2013. Während der profane Teil des Festes traditionell mit einem Karnevalsumzug und musikalischer Begleitung durch Percussions- und Blasinstrumente begangen wurde, veranstaltete eine Gruppe von Jugendlichen einen eigenen Umzug. Durch einheitliche T-Shirts der Umzugsteilnehmer wurde der Name *Os Fabulosus* nach außen getragen, *pagode*-Musik schallte aus dem Kofferraum eines den Umzug begleitenden Kleinwagens. Später versammelte sich die Gruppe auf einem Platz im Zentrum der Stadt, und auch hier war keine Livemusik vonnöten, da zusätzliche Fahrzeuge mit installierten Beschallungsanlagen aufgestellt wurden (Abb. 164, nächste Seite).

Abbildung 164: Jugendkultur in Cachoeira, aus den Kofferraum-Boxen erklingt Pagodemusik



Obgleich sich durch die zunehmende Integration von elektrischer Beschallung bei festlichen Aktivitäten ein gewisser Rationalisierungsprozess bezüglich live spielender Musiker bemerkbar macht, so ist es bei Weitem nicht so, dass im *pagode*-Genre Livemusiker in den Hintergrund treten, vielmehr besteht eine Co-Existenz. Aus Sicht der befragten jugendlichen Musiker und Musikkonsumenten besteht keine Bevorteilung eines Diskjockeys gegenüber einer live spielenden Band. Ersterer sei jedoch oftmals praktikabler und kostengünstiger.

Abbildung 165: *Pagode*-Percussiongruppe bei der Probe (Quelle: Youtube, Pedro Victor, 30. 8. 2013)



Für viele hier befragte Musiker beinhaltet das *pagode*-Genre eine besondere rhythmische Qualität, welche bei Liveauftritten durch eine umfangreiche Percussionsection zum Ausdruck kommt. Diese besteht normalerweise aus einem *surdo-set*-Spieler, einem *torpedo*-Spieler (zwei senkrecht montierte Metall-Käsereiben), einem *drumset*-, einem

conga- und einem *repique-set*-Spieler (Abb. 165, Seite 237). Bei Unisonopassagen (*convenções*), in welchen die ostinaten Patterns des Grooves unterbrochen werden, wechseln einige Spieler die Instrumente, beispielsweise spielt der *congeiro* dann auf einer *timbal* oder der *surdo*-Spieler wechselt zu einer *mini-caixa*. Derartige Percussionsgruppen präsentieren auf *Youtube* (Proben-)Mitschnitte, welche neben typischen *pagode*-Grooves auch vielfältige synkopische Variationen enthalten. Das rhythmische Talent dieser oftmals autodidaktischen jungen Spieler wird anhand dieser Videos mehr als deutlich. Abbildung 166 zeigt die typische Struktur eines *pagode*-Grooves.

Abbildung 166: *Pagode*-Groove

The image shows a musical score for a *Pagode*-Groove. It consists of five staves, each representing a different percussion instrument. The tempo is marked as 70 bpm. The score is divided into four measures. The Drum Set part features a complex pattern of eighth and sixteenth notes with accents. The Torpedo part consists of a steady eighth-note pattern. The Repiques part has a pattern of eighth notes with rests. The Congas part features a steady eighth-note pattern. The Surdos part has a pattern of eighth notes with rests.

Der *pagode*-Groove hat im Vergleich zum *samba*, wie er etwa von den Gruppen *Sou da Raiz* oder *Voa Voa Maria* gespielt wurde, ein viel „relaxteres“ *feeling*. Trotz des synkopischen Aufbaus des Grooves wirkt er nicht „nach vorn“, sondern vielmehr „punktgenau“ auf den *beat* gespielt. Eine Untersuchung der mikrorhythmischen Verhältnisse könnte an dieser Stelle sicherlich ein konkreteres Bild in Form von Diagrammen über das *Groove-feeling* vermitteln, jedoch konnte im Rahmen meiner Feldforschung bisher leider keine *pagode*-Gruppe für eine Untersuchungsaufnahme gewonnen werden. Dennoch wird das kongruente Spiel vieler *pagode*-Percussionsections in unzähligen *Youtube*-Videos besonders in den vielfältigen *breaks* offensichtlich.

Man kann annehmen, dass die rhythmisch exakte Spielweise von der Verwendung eines Metronoms oder Sequenzers herrührt, da sowohl bei Liveauftritten als auch im Studio, viele *pagode*-Gruppen Gebrauch von technischen Hilfsmitteln dieser Art machen. Wahrscheinlich ist auch, dass die rhythmische Auffassung von *pagode*-Percussionisten vom *hip hop* und *samba reggae*-Genre, deren *Groove-feeling* in Richtung *laid back* (locker, entspannt) tendiert, beeinflusst wird. Weiterhin werden in der digitalen Popmusikproduktion heutzutage Quantisierungswerkzeuge bei der Bearbeitung des Audiomaterials eingesetzt. Eingespielte Rhythmen werden dabei auf ein äquidistantes Raster hin

ausgerichtet, um im Nachhinein eine hohe zeitliche Übereinstimmung der rhythmischen Impulse verschiedener Instrumente zu gewährleisten. Die so entstehenden „perfekten“ Rhythmen beeinflussen nicht zuletzt die Hörgewohnheit junger Percussionisten in Brasilien. „Der Stand der technologischen Entwicklung von Musikinstrumenten, Beschallungstechnik, Aufnahmetechnik und Tonträgermedien hat direkten Einfluss darauf, was zu einer bestimmten Zeit musikalisch geschaffen und erfahren werden kann. Zugleich gewinnt die Analyse des Klanggeschehens ihre Fragerichtung immer aus den sozialen Praktiken, Bedürfnissen, Funktionen und Bedeutungszuschreibungen, welche die Produktion und Rezeption von Musik prägen.“ (Pfleiderer, 2006)

Ging es in den 70er Jahren noch vorwiegend nur um die Erhöhung der Lautstärke von Instrumenten oder der Stimme eines Sängers oder einer Sängerin, so ist die Bearbeitung durch technische Geräte heute stilbildend für viele Popmusikgenres. Dies führt dazu, dass Musiker angehalten sind, ihre eigene, technisch bearbeitete Studioaufnahme unter Livebedingungen zu reproduzieren, um sich selbst zu entsprechen. Das oben angesprochene *Groove-feeling* folkloristischer Rhythmen dürfte sich unter dem Einfluss einer technischen Studioumgebung, durch die Anwendung von *flexitime*-Werkzeugen, aber auch durch die einfache Anwendung eines Metronom-*clicks*, welchen die Percussionisten über Kopfhörer im Studio oder bei einem Auftritt eingespielt bekommen, verändern. Freilich nicht dahingehend, dass derartige Produktionen etwa leblos wirken, es macht sich lediglich eine veränderte *Groove*-Qualität bei Stilen wie dem *pagode baiano* bemerkbar.

Die Beeinflussung der musikalischen Praxis durch technisches Equipment hat, wie es Martin Herzberg in seiner Arbeit „Musik und Aufmerksamkeit im Internet“ (Tectum-Verlag, Marburg, 2012, S. 153 ff.) feststellt, noch eine weitere soziale Qualität, welche nicht nur beim baianischen *pagode*, sondern vor allem im *hip hop*- oder *R&B*-Genre weltweit zu beobachten ist. Musiker dieser Genres inszenieren sich in einer technischen Studio- oder Bühnenumgebung, um damit für sich und ihre Musik eine Daseinsberechtigung zu unterstreichen. Der technische Aufwand, der betrieben werden muss, um die künstlerische Vision des Musikers adäquat zu realisieren, erhöht ihn selbst als vorgeblichen Herrscher über Produktionsmittel oder stellt ihn mindestens als einen Teilhaber der modernen Industriegesellschaft dar.

### 3.2.3 *Arrocha, música sertaneja*

Ungeachtet der musikalischen Banalität, welche dem *arrocha*-Genre allgemein zugeschrieben wird, soll dieser Anfang des 21. Jahrhundert entstandene Musikstil in dieser Arbeit nicht unerwähnt bleiben, ist doch seine Präsenz in Bahia allgegenwärtig. Laut der portugiesisch-sprachigen Wikipedia entstand *arrocha* in der baianischen Stadt Candeias aus dem *seresta*-Genre (von Serenata abgeleitet). Die Lieder mit romantisch-kitschigen Texten wurden anfänglich vor allem in Bordells gesungen, daher wird *arrocha* allgemein zur *música-brega* gezählt (die Straße „Manuel Nóbrega“ gehört zum Rotlichtviertel Salvadors).

Der Name *arrocha* spielt auf den zu dieser Musik üblichen Engtanz an, das portugiesische Verb *arrochar* bedeutet soviel wie „fest (an-)drücken“. Obwohl seine Klassifizierung als ein musikalisches Genre umstritten ist, wurde *arrocha* als ein solches von der Musikindustrie bereits Ende der 90er Jahre etabliert. Das Stück *Morango do Nordeste* (Erdbeere des Nordostens) machte den Sänger Lairton Paulino da Silva als einen der ersten *arrocha*-Interpreten im Jahr 2000 bekannt.

Deutlich weniger komplex als beim *pagode* (wenn überhaupt vergleichbar), ist der dem *arrocha* zugrunde liegende Rhythmus, welcher in seiner Grundstruktur an einen Bolero erinnert. *Arrocha* wird oftmals von einem einzelnen *keyboard* spielenden Sänger als Alleinunterhalter dargeboten, nicht ungewöhnlich ist die zusätzliche instrumentale Begleitung durch einen Saxophonisten oder einen E-Gitarristen. Der Grundrhythmus sowie die harmonische Begleitung werden durch die Begleitautomatik des *keyboards* gestellt, zu welcher die meist von Liebesschmerz handelnden Texte gesungen werden.

Die zunehmende Erfolg von *arrocha*-Musikern erklärt sich analog zu den in Deutschland als Alleinunterhalter bezeichneten Musikern. Durch die globale industrielle Produktion können *keyboards* zu günstigen Preisen weltweit angeboten werden. Musiker oder musikalische Laien, welche gesangliches Talent und etwas musikalisches Gespür besitzen, bedienen sich der automatischen Begleitfunktionen derartiger Instrumente, und spielen neben- oder hauptberuflich Tanzmusik auf verschiedensten Veranstaltungen. In welcher Art und Weise die musikalischen Vorlagen auf ein bestimmtes *keyboard*-Modell adaptiert werden, macht hierbei die lokalen Unterschiede von Alleinunterhaltermusik aus. Demnach werden dann unterschiedlichste Lieder, wie etwa das oben erwähnte *Morango do Nordeste*, dessen Text von unbekanntem pernambucanischen Autor stammt, durch *arrocha*-Rhythmen musikalisch paraphrasiert und mitunter persifliert.

„*Arrocha* ist, denke ich, so beliebt, weil es für Viele so ein bisschen ironisch ist. Es gefällt dabei die *sacanagem*, also die sexuelle Konnotation, die Anmache, der *paquera* [Flirt], die Texte sind ja auch immer ein bisschen in diese Richtung, das Zweideutige ... es kommt so gut an, weil man so eng tanzen kann, man kann es ausnutzen, man '*paquerart*' [baggert, flirtet] ja gerne ... Es ist ja keine Musik zum Anhören, sondern Musik, um miteinander in Kontakt zu treten. [*Arrocha*] spricht ganz stark das Gefühl, die Emotionen an, es spielt mit ihnen, das ist, glaube ich, das Wichtige daran.“ (Interview mit Dr. Petra Schaeber, 19. 11. 2013)

Man kann anzunehmen, dass in Bahia der *arrocha*-Stil dadurch entstand, dass Musiker versuchten, den im Nordosten weit verbreiteten *xote*-Rhythmus aus der *forró*-Familie mit einem *keyboard* zu imitieren. Der global verbreitete und daher in der Datenbank vieler *keyboard*-Modelle vorhandene Bolero-Rhythmus eignete sich dafür wahrscheinlich am ehesten. Der *forró*-Tanz, welcher in Bahia traditionell zum *São João*-Fest getanzt wird, ähnelt entsprechend dem *arrocha*-Tanz.

Der *arrocha*-Stil vermischt sich in jüngster Zeit zunehmend mit der *música sertaneja*, der brasilianischen *countrymusic*, welche 2012 durch den von Michel Telô lancierten Chart-Hit *Ai Se Eu Ti Pego (Nossa)* auch Deutschland erreichte. Über die Provenienz der *música sertaneja* herrscht in Brasilien wenig Klarheit, was daran liegt, dass die ursprüngliche Musik, welche Anfang den 20. Jahrhunderts von mit Gitarre begleiteten Sängerduos gespielt wurde (*música caipira*), sich im Laufe der Zeit mit anderen brasilianischen und europäischen Stilen vermischte, und zudem kulturindustriell verarbeitet wurde (*sertanejo universitário*). Die Texte der ursprünglichen *música caipira* thematisieren das beschwerliche und karge Leben auf dem Land, oder basieren auf Naturbeschreibungen. Im Laufe der Zeit verlagerte sich der inhaltliche Schwerpunkt in Richtung romantischer Liebeserzählungen, was heute die Vermischung mit der *arrocha*-Musik begünstigt. Vom folkloristischen Ursprung ist in der heutigen *música sertaneja* nur noch wenig zu spüren; einige Interpreten treten noch im Duo auf, und auch eine Gitarre, heute meist eine nordamerikanische Westerngitarre, darf in keiner der technisch perfekt produzierten *sertaneja*-Shows fehlen. Insgesamt herrschen langsamere, vom *drumset* dominierte Pop-Grooves vor. Fällt die rhythmische Begleitung synkopisch aus, so ähnelt die *música sertaneja* teilweise dem *pagode*-Stil.

Durch *axé-music*, *pagode baiano*, *arrocha* und *música sertaneja* werden Musikstile benannt, die verstärkt der Kommerzialisierung allein durch ihre Entstehung innerhalb der jungen, freien Marktwirtschaft Brasiliens ausgesetzt sind. Folkloristisch inspirierte Musik

verändert sich durch ihren Status als zum Verkauf stehendes und medial verbreitetes Produkt. Während der *samba reggae* noch im Zeichen einer sozial-gesellschaftlichen Bewegung stand (*negritude*-Bewegung), so betonen die neuen Stile den reinen Unterhaltungswert der Musik. Obwohl bei Liveauftritten das rhythmische Talent der Percussionisten offensichtlich wird, so steht doch nicht die Entwicklung einer instrumentalen Kunst im Vordergrund. Auch die Texte der *pagode*- und *arrocha*-Musik tendieren zur inhaltlichen Banalität, wobei hier die selektive Verbreitung durch Medienanstalten eine entscheidende Rolle spielt.

Die elektrische Verstärkung und die elektronische digitale Produktion gehen eine Symbiose ein, welche die Musik verändert und in Musikstilen mündet, die im vorherigen Abschnitt aufgezeigt wurden. Der *pagodeiro*, welcher bekannt werden möchte, entscheidet sich dafür, eine CD aufzunehmen, um sie in Salvador auf dem (informellen) Tonträgermarkt zu verkaufen. Das Equipment, was er zur Aufnahme benutzt, ist in jüngerer Zeit auch für Musiker aus ärmeren Verhältnissen erschwinglich; das Internet, vor allem *Youtube* mit seinen unzähligen *video-tutorials*, liefert ihm in anschaulichster Weise die nötigen Informationen, um seine Musik zu produzieren. Die rhythmische Grundlage bilden dafür immer noch folkloristische Rhythmen oder diverse Ableitungen aus diesen, wie beispielsweise *samba reggae* oder *samba de roda*, jedoch werden die gespielten Rhythmen technisch so aufbereitet, dass im Ergebnis wenig Gemeinsamkeit mit den rustikaleren Klängen eines folkloristischen *sambas* besteht. Die Klänge der *surdos* und *repiques* etc. werden mit synthetischen Klängen kombiniert, oder, wie beim *arrocha*, durch diese ersetzt. Für den Erfolg eines Songs ist weiterhin ein Text nötig, der entweder ein mehr oder weniger offensichtlich sexuell konnotiertes Wortspiel beinhaltet (*pagode*) oder in gefühlvoller Weise eine romantische Liebesbeziehung darstellt (*arrocha, sertanejo*).

Dass die *trio elétricos* eines Tages gänzlich ohne Band auskommen (ähnlich wie z. B. bei der *Love-Parade* in Berlin) und die live gespielte Percussion allmählich verschwindet, ist recht unwahrscheinlich, da die mimetische (körperlich betonte) Darstellung bei einer Liveperformance einen großen Reiz auf das Publikum ausübt: Brasilianische Percussionsmusik wird *perfornt*, Tanz- und Spielbewegungen gehen eine Symbiose ein. Zudem fallen die Kosten für Musiker im Gesamtkontext einer (Karnevals-)Veranstaltung recht gering aus. Es scheint zuweilen so, dass das traditionelle (stereotype) Bild der brasilianischen „Trommelmusik“ unsterblich ist, nicht zuletzt deshalb, weil ihre Wertschätzung aufgrund kommerzieller Interessen aufrecht erhalten wird.

### 3.3 Tradition versus Moderne

Tom Tavares, Komponist und Dozent für Populärmusik an der *UFBA*, sieht sich nicht verpflichtet, innerhalb seines künstlerischen Schaffens traditionelle folkloristische Rhythmen zu pflegen. Vielmehr schöpft er beim Komponieren aus dem gesamten „Klangangebot der Welt“, er bezeichnet diese Vorgehensweise als einen „gesunden Kannibalismus“ (Interview mit Tom Tavares, 15. 2. 2013). Gesund ist sie für ihn deshalb, weil er Tradition im Sinne eines wechselseitigen Tradierungsprozesses versteht, bei dem der Empfänger als aktiver Teil zu Veränderungen des Überlieferten beiträgt. Entliehen ist die Metapher sicherlich aus dem zweiten Manifest Oswald de Andrades, in welchem dieser innerhalb der Modernismusbewegung der 1920er Jahre Künstler und Schriftsteller zu einem kulturellen Kannibalismus aufforderte, um Brasilien in intellektueller und künstlerischer Hinsicht exportfähig zu machen. Der Diskurs über die Ausgestaltung nationaler Kunstformen zieht sich als roter Faden durch Brasiliens Kulturgeschichte, und einmal mehr wird er heute im Zeitalter der globalen populären Musik befeuert. Tavares' individualistische Haltung spiegelt seine frühere Zugehörigkeit zur *Tropicalismo*-Bewegung der frühen 1970er Jahre wider, welche modernistische Gedanken erneut als Reaktion auf die politische Repression durch die Militärdiktatur (1964–85) aufnahm und nach einem universellen Sound suchte, der stark von der Musik der internationalen 68er-Bewegung beeinflusst war. Für Ursula Prutsch und Enrique Rodrigues-Moura war die Bewegung der Anthropophagie „viel mehr als eine künstlerische Debatte. Ihr Prinzip des Kannibalismus kann heute als typisch Brazilianisch gelten: sich spielerisch und selbstbewusst anderer Einflüsse zu bedienen und sie für sich zu nutzen“. (Prutsch, Rodrigues-Moura, 2013)

Die gesellschaftlichen Verhältnisse tragen entscheidend zur Ausformung einer populären Musik bei, sie ermöglichen oder erzwingen sie geradezu im positiven wie im negativen Sinne. In der heutigen freien Kommunikationssituation ist eine *modernistisch-tropicalistische* Haltung einfacher als je zuvor zu realisieren, sie beschreibt deshalb eine der aktuellen musikalischen Entwicklungen der brasilianischen Musikkultur: Die Vielfalt an perkussiven Rhythmen wächst durch immer neue Kombinationen aus rhythmischen Patterns und Klängen, welche individuellen Ideen entspringen, und immer weniger einem breiten kollektiven musikalischen Empfinden einer spezifischen Musikkultur folgen. Für eine kulturelle Agglomeration spielen ab Beginn des 20. Jahrhunderts kulturindustrielle Betriebe eine wesentliche Rolle. Während es sich beim *samba* um ein in der folkloristischen Musik tief verankertes Genre handelte, nahm die *bossa nova* zwar

folkloristische Elemente auf, das Genre war jedoch auf eine viel kleinere Gruppe aus Komponisten und Interpreten zugeschnitten. Es besteht seitens der für die vorliegende Arbeit befragten Musiker einerseits eine negative Beurteilung dieser Entwicklung, weil nur die Finanzkraft einiger Unternehmen, und nicht eine künstlerische Qualität über die Durchsetzung bestimmter Musikstile eine Rolle spielt, auf der anderen Seite wird von Musikern wie Tavares das vielfältige, auch von der Kulturindustrie verfügbar gemachte „Klangangebot“ als positiv gewertet. Dem entspricht in etwa auch die Meinung des Modernisten Mário de Andrade zu Anfang des 20. Jahrhunderts. Die Anthropophagie habe sich um einen aktuellen ästhetischen Ausdruck bemüht und geholfen, ein nationales Bewusstsein zu schaffen, „doch dies war elitär geblieben. Man sei darin gescheitert, die Gesellschaft durch Kunst und Kultur gerechter zu machen.“ (Prutsch, Rodrigues-Moura, 2013, S. 124)

Die durch die Industrialisierung Brasiliens möglich gewordene Medialisierung von Musik im Zusammenhang mit den Anfang des 20. Jahrhunderts verstärkt eintretenden Urbanisierungsprozessen lassen es im Rückblick so erscheinen, dass in dieser Zeit die intensivste Entwicklungsphase der brasilianischen Musik stattgefunden hat. Die Genres *choro* und *samba* werden gemeinhin als die ersten wirklich brasilianischen Stile angesehen. Jedoch illustriert die Beschreibung der *samba de roda*-Tradition (Kapitel 1.1) eine brasilianische Musik, die so oder ähnlich bereits viel früher bestand, nämlich ab dem Zeitpunkt, ab dem es afrikanischen Sklaven innerhalb ihrer Gefangenschaft möglich war, eine musikalische Praxis zu entwickeln. An diesem Punkt wird erkennbar, dass das Definitionskonzept „brasilianische Musik“ brüchig ist, was durch die vorliegende Arbeit offenkundig wird und gleichzeitig ihre Ausfertigung rechtfertigt. Vielleicht spielt polyrhythmische Percussion deshalb eine so wichtige, mitunter stereotype Rolle im Konzept der brasilianischen Musik, weil ihre Kombination mit Gesang in portugiesischer Sprache im globalen Umfeld tatsächlich immer noch einzigartig ist.

Welche musikalischen „Übereinkünfte in der Sklavenhütte“ (vgl. Interview mit Letieres Leite in Kapitel 2.1) getroffen wurden, welche Entwicklungen afrikanische Rhythmen unterschiedlichster Herkunft in der Zeit des 16. bis 19. Jahrhunderts durchliefen, ist aufgrund fehlender Aufnahmen und nur durch die losen Beschreibungen, die aus dieser Zeit existieren, schwer zu beantworten. Konkreter wird das Bild naturgemäß in jüngerer Zeit durch Ton- oder Videoaufzeichnungen, welche die wichtigen Details der brasilianischen Percussionsmusik nachvollziehbar machen. Es sind jene Details, die in der Spielweise (Spielbewegungen), der rhythmischen Phrasierung und im Klang der Instrumente liegen, die eine spezifische Musikkultur wie die brasilianische unver-

wechselbar machen. Die Makrostruktur der Rhythmen hingegen ist nicht gerade unspezifisch, kommen doch etliche rhythmische Patterns der brasilianischen Musik auch in vielen anderen Musikkulturen vor. Mit der Beschreibung des soziokulturellen Kontextes, in welchem Percussionsmusik stattfindet, kann zumindest teilweise begründet werden, wie es zu bestimmten Spielweisen kam und wie sich diese entwickeln werden.

Die zunehmende gesellschaftliche Akzeptanz des *candomblé* (vgl. Kapitel 2.2) sowie der immer noch währende Rassendiskurs (vgl. Kapitel 3.1) sorgen dafür, dass afro-brasilianische Kultur sich in der Mitte der Gesellschaft weiter festigt. Dadurch werden traditionelle Percussionsrhythmen nicht nur in Brasilien erhalten. Der in Deutschland vielleicht bekannteste brasilianische Percussionist Dudu Tucci betont in einem Interview, dass man Tradition „niemals mit Angst betrachten oder als Tabu verstehen“ darf, und teilt diese Meinung sicherlich mit den Produzenten der in Kapitel 2.2.1 analysierten Filmaufnahmen, anhand welcher Percussionisten außerhalb des rituellen Kontextes des *candomblé* die heiligen Rhythmen lernen können. Tucci räumt jedoch ein, dass bestimmte Rhythmen das „gesamte heilige Umfeld brauchen“, und spielt damit auf den langwierigen Lernprozess an, dessen Durchlaufen nötig ist, um ein tieferes Verständnis für Rhythmen zu entwickeln. „Wenn Du die Tradition kennst, dann weißt Du auch um die Wirkung der Rhythmen, und wie welche Grooves einzusetzen sind, damit sie in ihrer vollen Kraft zum Tragen kommen.“ (Zeitschrift *Sticks*, Ausgabe 9/1995, S. 22)

Die aktuell bestehenden Diskriminierungen mancher evangelischer Pfingstkirchen gegenüber dem *candomblé*, welche 2013 in den Medien verstärkt diskutiert wurden, scheinen keine konkreten Auswirkungen, etwa in Form von Anschlägen auf *candomblé*-Häuser, zu haben. Zumindest beurteilten viele Gesprächspartner die Situation als nicht besonders besorgniserregend, sondern vielmehr als lediglich durch die Medien übertrieben angespannt dargestellt.

„Es gibt immer diese Streitigkeiten zwischen den *evangélicos*, die den *candomblé* zurückdrängen wollen, es gab Opfer, aber ich denke, dass die Mehrheit der Bevölkerung Salvadors sehr stark gegen die religiöse Intoleranz reagiert.“ (Interview mit Prof. Dr. Rowney Scott, 12. 11. 2013)

Dies ist sicherlich nur eine persönliche Einschätzung, jedoch zeigt die Verarbeitung innerhalb der öffentlichen Debatte der von dem Abgeordneten und Pastor Marco Feliciano gemachten diskriminierenden Äußerungen gegenüber Afrobrasilianern und Homosexuellen (vgl. *Folha de São Paulo* vom 5. 4. 2013) insgesamt eine Tendenz zur Verurteilung derartiger Einstellungen.

Der aktuell starke Zuwachs von Anhängern evangelischer Pfingstkirchen bringt eine Musikpraxis innerhalb dieses religiösen Kontext mit sich, die tendenziell weniger folkloristischer Percussionsmusik zugewandt ist, als sich vielmehr am nordamerikanischen globalen Popmusik-Bandformat orientiert. Die Gesänge im Gottesdienst werden mit *drumset*, E-Gitarre/Bass und *keyboard* begleitet und haben wenig gemein mit Rhythmen des *candomblé*, in welchem die Percussionsinstrumente (*atabaque*-Trommeln) als liturgische heilige Gegenstände verwendet werden.

Auch die Bemühungen, afrobrasilianische Kultur und Musik in die Lehrpläne allgemeinbildender Schulen oder Universitäten zu integrieren, zeigen, dass der Unterhaltungswert dieser Musik zunehmend durch eine intellektuelle Wertschätzung ergänzt wird, welche sich in Form universitärer Schriften und Veröffentlichungen (populär-)wissenschaftlicher Arbeiten zeigt. Gleichzeitig ist die adäquate Integration einer folkloristischen Kultur in die formale Bildung eine große Herausforderung. Die Kulturlinhaber selbst können zur Zeit aus formalen Gründen nicht in das noch auf europäische ernste Musik ausgerichtete Bildungssystem integriert werden. Dies liegt an Brasiliens schlecht finanziertem Schulbildungssystem, welches viele Percussionisten mit folkloristischem Hintergrund nicht mit den nötigen formalen Wissen ausstattet und sie befähigt, an Hochschulen und Universitäten zu studieren. Selbst diejenigen, welche an einer Universität wie der *UFBA* studieren, haben Schwierigkeiten, in theoretischen Fächern aufgrund mangelnder Fertigkeiten im Verstehen und Verfassen von Texten zu bestehen. Der hohe Anteil theoretischer Fächer im Studiengang des Instrumentalmusikers an der *Escola da Música da UFBA* behindert die musikalische Ausbildung der Studenten auf der einen Seite, auf der anderen Seite erwerben sie dadurch Qualifikationen, welche ihnen Alternativen im späteren Beruf ermöglichen, sollte keine Integration auf dem hart umkämpften Arbeitsmarkt für Musiker gelingen. Um als Percussionist Geld zu verdienen, reichen die im folkloristischen Kontext, etwa im *candomblé* oder in einer *maracatu*-Gruppe erworbenen guten spielerischen Fähigkeiten nicht aus. Neben Kenntnissen, die man vielleicht durch besagte Zusatzfächer innerhalb eines Hochschulstudiums erwirbt, die dazu befähigen, Anträge für staatliche Kulturförderung, ein Stipendium oder dergleichen zu stellen, ist es darüber hinaus eine ganze Reihe von Schlüsselqualifikationen, die wie im Falle von Carlinhos Brown zu beruflichem Erfolg führen: Künstlerische Kreativität, Kommunikationsfähigkeit, Verhandlungsgeschick u. v. m. Im ersten Teil dieser Arbeit wurden Gruppen vorgestellt, von denen einige Mitglieder vielleicht nicht ihren Lebensunterhalt allein durch Projekte mit perkussiver Musik bestreiten, jedoch zeigen die Arbeiten dieser Gruppen beispielhaft verschiedene Wege auf, sich mit folkloristischer Musik innerhalb unterschied-

licher Bereiche professionell zu betätigen. So arbeiten Sinésio Souza Góes und Rita Maria Santos von der Gruppe *Sou da Raiz* im Bereich der staatlichen Kulturpflege, während Raul Nunes Pitanga und Everton Isidoro mit ihren Gruppen *Unidos de Itapuã* bzw. der *Grupo de Percussão da Fundação Pierre Verger* pädagogische Projekte realisieren. Innerhalb der *Grupo de Percussão do Projeto Axé* leisten Musiker wie Paulo Chamusca oder Danilo Assunção eine pädagogische Arbeit im Kontext der sozialen Hilfsorganisation *Projeto Axé*. Ausnahmetalenten wie Gabi Guedes oder Carlinhos Brown ist es möglich, als Musiker vor allem durch Auftritte ihren Lebensunterhalt zu bestreiten, gleichwohl sind auch sie in pädagogische oder soziale Projekte wie die Schule *Pracatum* involviert. Ramiro Musotto und Dainho Xequerê mit seiner Gruppe *OBA DX* entwickelten neue Spielweisen auf dem *berimbau*, und generierten dadurch ihr eigenes künstlerisches Umfeld, welches ihnen den Schritt in die Professionalität erleichterte. Beispiele wie diese zeigen vielfältige Tätigkeitsfelder für Percussionisten und illustrieren das soziokulturelle Umfeld, in dem sich traditionelle folkloristische Rhythmen zukünftig entwickeln werden. Die Percussionisten der im ersten Teil beschriebenen Gruppen waren sich der Motivation für ihr eigenes künstlerisches Schaffen stets bewusst, sie betonten dabei den kulturhistorischen Hintergrund, auf welchen sie sich bezogen (*Grupo Botequim, Unidos die Itapuã, Voa Voa Maria*) und verwiesen gleichzeitig auf innovative Neuerungen ihrer musikalischen Projekte (*OBA DX, samba aus Irará*).

Die immerwährende Ausdifferenzierung musikalischer Elemente hält eine Musikkultur lebendig, insofern wirken globale, durch das Internet übertragene Einflüsse einer Erstarrung entgegen. Für diesen Prozess ist naturgemäß ein Kollektiv aus Akteuren vonnöten, welches im vorliegenden Fall aus eben jenen im ersten Teil beschriebenen Gruppen besteht. Konzentriert sich das kulturelle Kapital innerhalb einer kleinen Gruppe bzw. wird von dieser vorgegeben, behindert das nicht nur die kreative Weiterentwicklung einer Musikkultur, sondern ist auch in sozialer Hinsicht destruktiv. Das Geschäft mit dem brasilianischen Karneval (Kapitel 3.2.1) veranschaulicht diesen Vorgang. Die kulturindustrielle Verarbeitung einer künstlerischen Vision wirkt bis zu einem gewissen Grad stimulierend auf den kreativen Prozess ein, doch ab einem gewissen Punkt ist es notwendig, durch Innovationen künstlerische Schwerpunkte zu verlagern. Rowney Scott und Carlinhos Brown kritisierten die *axé-music*-Bewegung dafür, „sich auf der Suche nach dem schnellen Geld verloren zu haben“, bzw. dafür, dass durch die „implantierten Kommunikationskanäle“ die ursprüngliche künstlerische Idee verfälscht oder verdrängt wurde. Diese Kritik bezieht sich auf einen künstlerischen Stillstand, oder um Tavares' anfängliche Worte aufzugreifen, einen ungesunden Kannibalismus, dessen Manifestierung

man in den *trio elétricos* ausmachen könnte. Die fahrenden Entertainment-Trucks sind in ihrer heutigen Form zu einem perfekt funktionierenden Produkt avanciert, kommen aber bezüglich ihrer künstlerischen Dynamik, wie von Paulo Lima beschrieben, allmählich zum Stillstand. Es ist eine soziale Dynamik, welche ein Karnevalsfest in positiver Weise beeinflusst. Bürger unterschiedlichster gesellschaftlicher Gruppen feiern nicht nur zusammen, sondern präsentieren sich auf individuelle Weise den anderen Karnevalsteilnehmern. Dies geschah Anfang des 20. Jahrhundert durch die *afoxé*-Umzüge, und später durch die *samba reggae*-Gruppen, durch welche marginalisierte Bevölkerungsgruppen um gesellschaftliche Akzeptanz warben und es schafften, ein positives Bild von sich zu vermitteln. Es ist die aktive Teilnahme an einer solchen amateurhaften (im Sinne von liebevoll) Inszenierung, welche Nähe unter den Bürgern herstellt und gesellschaftliche Spannungen abbaut. Amateurhaft waren anfangs auch die Auftritte von Dodô und Osmar, den Erfindern des *trio elétricos*. Ihre Idee einer fahrenden Karnevals-Bühne, wurde schließlich von kulturindustriellen Betrieben monetär umgesetzt und dadurch in gewisser Weise „entsozialisiert“.

Wenn die Percussionsgruppen der Pfingstkirchler gemeinsam mit einem asiatischen *bloco* und der *Escola de Samba Unidos de Itapuã* an einem Umzug teilnehmen, wie es im Karneval 2013 im *Pelourinho*-Stadtteil geschah, so vermittelt dies dennoch den Eindruck eines bürgerlichen Festes. Im *Pelourinho* finden nicht nur während des Karnevals Veranstaltungen statt, welche vom Kulturamt der Stadt Salvador (*Secretaria de Cultura da Bahia – SECULTBA*) betreut und organisiert werden. Sie bilden in jeder Hinsicht einen Gegenpol zum Massenumzug der *trio elétricos* mit ihren *axé*-Bands. Die Gewährleistung einer demokratischen Festkultur ist eine große Herausforderung, vor welcher Institutionen wie die *SECULTBA* stehen. Aktuell scheint es insofern zu gelingen, als Salvadors Karneval eine große Vielfalt an künstlerischen Darbietungen integriert, und im Jahr 2013 zweiundzwanzig eintrittsfreie Umzüge stattfanden, die ohne Absperrungsseile auskamen. Innerhalb dieser Umzüge konnten alternative (d. h. bisher weniger kommerziell erfolgreiche) Gruppen, wie auch die Gruppe *OBA DX* teilnehmen, um der differenzierten Musikkultur Bahias Rechnung zu tragen. Insofern setzt sich Bahias Regierung dafür ein, dass durch Gruppen wie *OBA DX* ein vielfältiges Klangangebot, aus welchem Komponisten wie Tom Tavares schöpfen können, weiterhin zur Verfügung steht.

## Nachwort: Percussive Perspektiven

Im *Silicon Valley* werden zukunftsorientierte Konzepte zu fast allen Lebensbereichen des Menschen entwickelt. Der Musiker und Informatiker Jaron Lanier, der mit seinem dort ansässigen Unternehmen *VPL-Research* in den 1980er Jahren *virtual-reality*-Anwendungen vermarktete, kritisiert den Umgang mit vielen der im *Silicon Valley* entstandenen Ideen. Zum einen würde das kreative Potenzial des Menschen durch schablonenartige Entwürfe von Computer- und Netzwerktechnologie verschenkt – als Beispiel hierfür nennt Lanier das Datenprotokoll MIDI, welches dem Austausch musikalischer Steuerinformationen zwischen elektronischen Musikinstrumenten dient (Lanier, 2012) – zum anderen profitieren für Lanier nur wenige Großkonzerne von den Benutzereingaben durch das Sammeln von Daten (*big data*), dessen Erzeuger eigentlich entlohnt werden müssten (Lanier, 2014). Der Transfer dieser Kritik Laniers auf die Musik Brasiliens findet in Ivan Huols Kommentar aus der Einleitung dieser Studie Ausdruck: Lokale Kulturen würden demnach dekonstruiert und wichen einer Musik, die konfliktfreier, im Sinne eines verminderten Detailreichtums ist, da dieser vom Maschinen schwer dargestellt werden kann. Wer aktuelle Popmusik hört oder selbst produziert, weiß, auf welche zwei Aspekte Huol hier anspielt. Zum einen sind akustische Instrumente in ihrem Zusammenspiel in letzter Konsequenz schwer zu imitieren, zum anderen werden die Klänge dieser Welt durch immer besser werdende Kommunikationsmöglichkeiten für den Einzelnen, etwa in Form von Klangbibliotheken, unmittelbar verfügbar, wodurch es immer schwieriger wird, zum Werk eines Musikproduzenten einen regionalen Bezug oder gar den Bezug zu einer folkloristischen Musiktradition herzustellen.

Laniers und Huols Gedanken richten sich auf drei Themen, die im dritten, kulturkritischen Teil dieser Studie anhand der baianischen Percussionsmusik beschrieben werden: Künstlerische Identität, Kommerzialisierung sowie die Technisierung von Musik. Die Frage nach der künstlerischen Identität ist keine aktuelle, gleichwohl sie durch die Medialisierung und der digitalen Verbreitung von Musik heute vermehrt aufgeworfen wird. Komponisten und Musiker suchten seit jeher die Inspiration im Äußeren, und sei es im Universum. Wo ein inspirierendes Außen geographisch oder kosmologisch verortet wird, hängt vom kulturellen Kontext des Künstlers ab, oder auch nur vom individuellen Entwurf desselben. In Brasilien wurde die autochthone Musik der Indianer in der *indianismo*-Bewegung oder von Komponisten wie Villa-Lobos verklärt; hier war sie ein Ideenträger bei der Suche nach einer nationalen Identität, dort ein Marketinginstrument für eine Musikerkarriere in Europa.

Eine Musik, welche bis heute als eine brasilianische angesehen wird, bezeichnet der Begriff *samba*. Abgesehen davon, dass der *samba* aus dem *Recôncavo Baiano* schon ein Derivat verschiedenster Musikstile ist, so scheint es dennoch, dass sich hier eine genuin brasilianische Musik manifestiert hat. Ihr Status als Weltkulturerbe, welches in Kulturzentren wie der *Casa de Samba* in Santo Amaro konserviert und ins museale verlegt wird, deutet auf einen Auflösungsprozess hin, welcher durch den Innovationsdrang brasilianischer Musiker vorangetrieben wird. Der durch Tom Tavares im vorherigen Kapitel angesprochene kulturelle Kannibalismus, welcher als Gegenpol zum traditionsbewussten künstlerischen Schaffen den freien Umgang mit jeglichem musikalischen Material propagiert, wurde durch die in dieser Arbeit gezeigten Gruppen weniger sichtbar, was jedoch auch die Intention dieser Studie widerspiegelt. Es wurden Gruppen ausgewählt, die eine brasilianische Musik mit Percussionsinstrumenten realisierten. Allein diese Vorgabe schließt „Kannibalen-Musik“ tendenziell aus, da diese sich schwer in derartigen Kategorien fassen lässt. Eine individuelle, weltumspannend inspirierte Musik wird mit dem *Tropicalismus* dennoch einer brasilianischen Künstlerbewegung zugeordnet.

Die Suche nach musikalischer Identität setzt eine kulturelle Vielfalt voraus. Nur in Abgrenzung gegen das Andere entsteht das Eigene, welches wiederum im Anderen gesucht wird. Dieser unendliche Kreislauf sorgt im Zusammenspiel mit unterschiedlichsten Lebensbereichen für die ewige Neuerfindung des Künstlers. Der eigene Rhythmus wird aufgebrochen und unter veränderten Voraussetzungen neu geformt. Dieser Prozess verläuft nicht linear, d. h. die Ausformungen akzentuieren sich in räumlichen und zeitlichen Dimensionen, so dass beispielsweise die Musik unterschiedlichster afrikanische Ethnien Anfang des 20. Jahrhunderts unter Einfluss politischer, wirtschaftlicher und kultureller Entwicklungen mit dem Begriff *samba* im urbanen Umfeld Rio de Janeiros eine Kategorisierung erfuhr. Dass mit *samba* eine musikalische Vielfalt nur grob zusammengefasst werden kann, zeigt diese Studie.

Der rein künstlerisch motivierte Innovationsdrang kann sich in einen von der Kulturindustrie aufgebauten Innovationsdruck wandeln, wenn beispielsweise jedes Jahr Karnevals-Hits, die neue eingängige Melodien und Texte in Verbindung mit originellen Rhythmen enthalten, monetär umgesetzt werden sollen. Auch aufführungspraktische Neuerungen wie der *trio elétrico* werden nicht zuletzt aus kommerziellen Interessen ständig weiterentwickelt. Dem gegenüber stehen musikalische Traditionen wie der *samba de roda* oder der *maracatu de baque virado*, die trotz kommerziell motivierter musikalischer Innovationen wahrscheinlich nie verschwinden werden, zu groß waren und sind

ihre Implikationen in ihrem nunmehr globalen Umfeld. Letztlich lassen sich traditionelle Rhythmen gut in der Tourismusbranche vermarkten. Wenn *capoeira-/samba*-Schulen und *candomblé*-Häuser Eintrittsgelder verlangen, DVDs oder Bücher verkaufen, dann trägt das höchstwahrscheinlich am effektivsten zum Erhalt folkloristischer Traditionen bei. Zudem lassen sich konzertante Attraktionen durch die Veränderung des Aufführungsrahmens oder durch die Kombination mit unterschiedlichsten Musikarten schaffen. So findet ein *samba de roda* entweder in seiner ursprünglichen Form auf der klassischen Konzertbühne statt, oder er wird, etwa unter dem Titel „Mozart goes samba“, dem Publikum europäischer Kunstmusik nahegebracht. Letztlich erfährt nicht nur Brasiliens Folklore in Konzertsälen, sondern auch in Diskotheken eine immer wiederkehrende weltweite fragmentarische Rezeption, wenn Diskjockeys *samba*-Rhythmen in ihre Performance integrieren.

Die Technisierung von Musik ist in Brasilien inzwischen weit vorangeschritten. Traditionelle *samba de roda*-Gruppen benutzen elektronische Verstärkeranlagen und fangen sich die zuweilen arrogant wirkende Kritik von Traditionalisten ein, die den akustischen Klang vermissen und den *sambistas* absprechen wollen, ihre Texte durch entsprechende Hilfsmittel deutlicher zu Gehör zu bringen. Karnevalsbands benutzen mindestens seit den 50er Jahren elektronische Instrumente. Heute sind elektronische Percussionsinstrumente und teilautomatisierte Musikinstrumente (*sequenzer*, *samplepads* u. ä.) in vielen Gruppen fester Bestandteil. Derartige Elemente verändern den Klang und auch die Struktur der Musik. Der makro- und mikrostrukturelle Aufbau von Rhythmen steht in engem Zusammenhang mit der speziellen Spielweise von Percussionsinstrumenten, die ihrerseits mit einer reichen Semantik belegt sind. Diese komplexen Zusammenhänge verändern sich unter dem Einfluss technischer Neuerungen mitunter recht drastisch, und dennoch haben folkloristische Traditionen eine Konsistenz, die durch die meisten der hier dokumentierten Gruppen repräsentiert wird, und die auch durch pädagogische Institutionen weltweit aufrecht erhalten wird. Im Zentrum hierbei stehen musik-ethnologische Inhalte, die als immaterielles Kulturerbe eine Archivierung und vor allem eine Belebung durch ihre pädagogische Aufbereitung erfahren. Im Idealfall stellen Auszüge aus Studien wie dieser didaktisches Material zur Verfügung, um einen interkulturellen Austausch zwischen Musikern und Musikinteressierten zu konkretisieren.

Der eingangs erwähnte Kommentar Huols über die Dekonstruktion lokaler Musik lässt sich leicht zu dystopischen Vorstellungen ausbauen, in welchen die Kultur des Menschen marginalisiert oder zerstört wird, indem sie von technisierten Mächten gesteuert oder gleich ganz verboten wird. Derartige Szenarien sind sicherlich Gegenstand vieler

musikalischer Produktionen (z. B. *The Astonishing* von der *progressive-metalband Dream Theater*, 2013), jedoch deutet die künstlerische Bearbeitung solcher Themen eher auf die Resistenz von Kunst gegenüber derartigen Prozessen hin, als auf ihre Abschaffung. Musikinstrumente werden sicherlich zukünftig auch innerhalb vieler brasilianischer Musikstile weiterhin verstärkt durch (automatisierte) elektronische Komponenten ergänzt werden – in dieser Studie dienen besonders das Ensemble *OBA DX* und der *berimbau*-Künstler Ramiro Musotto als Beispiele hierfür – doch dass fremdbestimmte Diskjockeys oder Computer allein zur musikalischen Bereicherung des Menschen beitragen werden, ist recht unwahrscheinlich, zu groß ist menschliche Bedürfnis nach aktiver, körperlich spürbarer und emotionaler Musikerfahrung, das Musizieren mit brasilianischen Percussionsinstrumenten veranschaulicht das nur allzu deutlich.

In Zukunft wird es immer schwieriger werden, musikalische Details in Percussionsmusik kulturhistorisch einzuordnen, oder überhaupt generelle Entwicklungen innerhalb dieser auszumachen. Neue Stile entstehen durch globale Vernetzungen über immer kürzere Zeiträume. Freilich soll diese Feststellung keine Resignation des Musikinteressierten, der sich einen Überblick verschaffen will, vorantreiben, und dennoch sollte ihm beim Lesen einer Studie wie dieser bewusst sein, nur einen kleinen Ausschnitt einzufangen, der gleichwohl Ausgangspunkt für das immerwährende Erforschen vielschichtiger musikalischer Sachverhalte sein kann.

# Anhang

## Video- Audioaufzeichnungen, CD-Index

Auf der dieser Arbeit beiliegenden DVD-ROM (zur Verwendung im PC) befinden sich filmische Kurzportraits im MPEG-4-Format von fast allen im Rahmen dieser Feldstudie kennengelernten Percussionsgruppen. Die von mir produzierten Videoclips wurden den Gruppen im Tausch gegen ihre Bereitschaft, sich für Studienzwecke aufnehmen zu lassen, angeboten.

Auf der Plattform *Youtube* sind die Filme unter [www.youtube.com/user/JancoBystron](http://www.youtube.com/user/JancoBystron) verfügbar. Alternativ können sie auf [www.jancobystron.com/forschung](http://www.jancobystron.com/forschung) abgerufen werden.

Ton- und Bildaufnahmen zu den *candomblé*-Rhythmen aus Kapitel 2.2.1 finden sich auf der DVD „*A Orquestra do Candomblé da Nação Ketu*“ (Eigenvertrieb der Produzenten Bira Reis und Hank Schroy unter [www.newritual.com](http://www.newritual.com), in Deutschland vertrieben durch [www.kalango.com](http://www.kalango.com)).

Die dieser Arbeit beiliegende Audio-CD enthält von mir selbst produzierte Tondokumente zu den meisten Notenbeispielen.

- Track 1: *Samba de caboclo* (Intro), Gruppe *Sou da Raiz*, Abb. 6, Seite 21
- Track 2: *Samba de caboclo* (Groove), Gruppe *Sou da Raiz*, Abb. 7, Seite 21
- Track 3: *Samba corrido*, Gruppe *Sou da Raiz*, Abb. 8, Seite 23
- Track 4: *Samba corrido* (mit Gitarrenbegleitung), Gruppe *Sou da Raiz*, Abb. 9, Seite 23
- Track 5: *Samba de caboclo*, Percussionsstudenten der *UFBA*, Abb. 10, Seite 24
- Track 6: *Samba junina*, Gruppe *Voa Voa Maria*, Abb. 11, Seite 26
- Track 7: *Samba junina*, Percussionsstudenten der *UFBA* (gekürzt), Abb.12, Seite 26
- Track 8: *Samba de lavagem*, *charanga* aus Irará, Abb. 13, Seite 28
- Track 9: *Caixa*-Variationen, Pedro Silva da Paixão, Abb. 14, Seite 29
- Track 10: Percussionstück, Gruppe Nielton Marinho aus Irará, Abb. 15, Seite 31
- Track 11: Variierte Patterns auf der *atabaque*-Trommel *rum*, *Sou da Raiz*, Abb.16, Seite 33
- Track 12: Variierte Patterns auf der *atabaque*-Trommel *rum*, Percussionsstudent, Abb. 17, Seite 33
- Track 13: *Timbal*-Variationen, *samba-junina-timeline*, Perc.-studenten, Solo 1, Abb. 18, S. 35
- Track 14: *Timbal*-Variationen, *samba-junina-timeline*, Perc.-studenten, Solo 2, Abb. 18, S. 35

Track 15: *Timbal*-Variationen, *samba-junina-timeline*, Perc.-studenten, Solo 3, Abb.18, S. 35

Track 16: *Timbales*-Solo, *samba* aus Irará, Rodrigo Lima, Abb. 19, Seite 36

Track 17: *Pandeiro*-Pattern, Percussionstudent (116bpm), Abb. 20, Seite 39

Track 18: *Pandeiro*-Pattern, Gruppe *Sou da Raiz*, Abb. 21, Seite 39

Track 19: *Pandeiro*-Pattern, Percussionstudent (98bpm), Abb. 22, Seite 39

Track 20: *Pandeiro*-Pattern, Cacau do Pandeiro, Abb. 23, Seite 39

Track 21: *Caixa*-Pattern, Gruppe *Voa Voa Maria*, Abb. 24, Seite 42

Track 22: *Caixa*-Pattern, Percussionsstudenten, Abb. 26, Seite 42

Track 23: *Caixa*-Pattern, Gruppe aus Irará, Abb. 30/31, Seite 43

Track 24: *Xequerê*-Pattern, Gruppe *Sou da Raiz*, Abb. 32, Seite 44

Track 25: *Surdo*-Pattern bei verschiedenen Tempi, Abb. 34, Seite 45

Track 26: *Bumbo*-Pattern, *samba* aus Irará, Abb. 36/37, Seite 46

Track 27: *Agogô*-Pattern, *samba de caboclo*, Gruppe *Sou da Raiz*, Abb. 38/40, Seite 46/47

Track 28: *Agogô*-Pattern, *samba de caboclo*, Percussionsstudent, Abb. 39/40, Seite 46/47

Track 29: *Timeline*-Patterns dreier Spieler, *samba junina*, Abb. 41/42, Seite 48

Track 30: 16tel-8el-16tel-Patterns, Percussionsstudent, Abb. 43, Seite 49

Track 31: *Atabaque*-Pattern, Gruppe *Sou da Raiz*, Abb. 44/46, Seite 50

Track 32: *Atabaque*-Pattern, Perc.-Student, Abb. 45/46, Seite 50

Track 33: *Conga*-Pattern mit *aguidavi*, Nielton Marinho aus Irará, Abb. 47/49, Seite 52

Track 34: *Conga*-Pattern, Luiz Sales aus Irará, Abb. 48/49, Seite 52

Track 35: Percussion-Arrangement, Gruppe *Unidos de Itapuã* (gekürzt), Abb. 61, Seite 70

Track 36: Percussion-Arrangement, Gruppe *Projeto Axé* (Ausschnitt), Abb. 62, Seite 71

Track 37: *Samba*-Rhythmus, Gruppe *G.C.*, Abb. 63, Seite 72

Track 38: Percussion-Arrangement, Gruppe *G.C.* (gekürzt), Abb. 64, Seite 73

Track 39: *Caixa*-Intro & Perc.-Arr., Gruppe *Maracatu Santo Antônio*, Abb. 65–66, Seite 79

Track 40: Instrumentalbegleitung „*Quebra Mar*“, Gruppe *Botequim*, Abb. 68, Seite 82

Track 41: Inst.-begl. „*Avisa que o samba chegou*“, Gruppe *Botequim*, Abb. 69, Seite 82

Track 42: Instrumentalbegleitung „*iPode*“, Gruppe *Botequim*, Abb. 70, Seite 83

Track 43: *Cavaquinho*-Stimme „*Alegrias do Carnaval*“, Gruppe *Botequim*, Abb. 71, Seite 84

Track 44: *Repique*-Pattern, Gruppe *Unidos de Itapuã*, Abb. 72, Seite 85

Track 45: *Caixa*-Pattern, Gruppe *Maracatu Santo Antônio*, Abb. 73, Seite 85

Track 46: *Xequerê*-Pattern, Gruppe *Maracatu Santo Antônio*, Abb. 74, Seite 86

Track 47: *Xequerê*-Pattern (verformt), Gruppe *Maracatu Santo Antônio*, Abb. 75, Seite 86

Track 48: *Caixa-reggae*-Pattern (langsam), Gruppe *Projeto Axé*, Abb. 76, Seite 87

Track 49: *Caixa-reggae*-Pattern (schnell), Gruppe *Projeto Axé*, Abb. 77, Seite 87

Track 50: *Repique-reggae*-Pattern, Gruppe *G.C.*, Abb. 78, Seite 87

Track 51: *Timbal-reggae*-Pattern, Gruppe *G.C.*, Abb. 79, Seite 87

Track 52: *Roda*-Pattern, caixa, *Projeto Axé* (130 bpm), Abb. 80, Seite 88

- Track 53: *Roda*-Pattern, *repique*, G.C. (85bpm), Abb. 81, Seite 88
- Track 54: *Gongué*-Pattern (lang), Gruppe *Maracatu Santo Antônio*, Abb. 82, Seite 89
- Track 55: *Gongué*-Pattern (kurz), Gruppe *Maracatu Santo Antônio*, Abb. 83, Seite 89
- Track 56: *Samba-reggae*-Pattern, *repique*, Gruppe G.C., Abb. 84, Seite 89
- Track 57: *Samba-reggae*-Pattern, *berimbau*, Gruppe *OBA DX*, Abb. 85, Seite 90
- Track 58: *Samba-reggae*-Pattern, *repique*, Gruppe *Projeto Axé*, Abb. 86, Seite 90
- Track 59: *Surdo*-Pattern, Gruppe *Unidos de Itapuã*, Abb. 87, Seite 92
- Track 60: *Alfaia*-Pattern, Gruppe *Maracatu Santo Antônio*, Abb. 95/96, Seite 95
- Track 61: *Alfaia*-Pattern (Variation), Gruppe *Maracatu Santo Antônio*, Abb. 96/97, Seite 95
- Track 62: *Berimbau*-Einleitung, Gruppe *FICA-Bahia*, Abb.103, Seite 109
- Track 63: Percussion-Arrangement und Gesang, Gruppe *FICA-Bahia*, Abb. 104, Seite 111
- Track 64: Percussion-Arrangement, Gruppe *FICA-Bahia*, Abb. 105, Seite 112
- Track 65 *Berimbau*-Pattern, Gruppe *OBA DX*, Abb. 106, Seite 113
- Track 66: *Berimbau*-Solo, Dainho Xequerê, Abb. 107, Seite 114
- Track 67: *Berimbau*-Stück Lauê Lauê, Gruppe *OBA DX*, Abb. 108, Seite 115
- Track 68: *Berimbau*-Stück, Ramiro Musotto, Abb. 109/115, Seite 119/124
- Track 69: *Berimbau*-Pattern zweier Spieler, Abb. 110, Seite 120
- Track 70: *Toque São Bento Grande* und *pandeiro*-Pattern, Abb. 113, Seite 122
- Track 71: Begleit-Patterns der *vassi*-Rhythmen, Abb. 127, Seite 183, 193, 194
- Track 72: Begleit-Patterns verschiedener *toques*, Abb. 128, Seite 185
- Track 73: Rhythmische Motive aus den *rum*-Variationen, Abb. 129, Seite 187
- Track 74: Rhythmische Motive aus den *rum*-Variationen, Abb. 129, Seite 187
- Track 75: Rhythmische Motive aus den *rum*-Variationen, Abb. 129, Seite 187
- Track 76: Die Elementarpulsation "störende" Soloelemente, Abb.131, Seite 191
- Track 77: *Pi-* und *lê*-Pattern, *toque avamunha*, Abb. 140, Seite 195
- Track 78: *Pi-* und *lê*-Pattern, *toque lansã Ilú*, Abb. 141, Seite 195
- Track 79: *Pi-* und *lê*-Pattern, *toque Oxossi Agerê*, Abb. 143/145, Seite 195
- Track 80: *Pi-* und *lê*-Pattern, *toque Omolu Opanijé*, Abb. 144/145, Seite 195
- Track 81: Gesang und *ijexá*, Dona Cici, Everton Isidoro & Schüler, Abb. 156–158, Seite 204

# Ergänzende Transkriptionen

Abbildung 167: Pi- und lê-Patterns der DVD-Produktion „A Orquestra do Candomblé da Nação Ketu“

Avamunha, 112bpm

gan/agogô

pi/lê

Exú Vassi, 80bpm / Ogun Vassi, 108bpm / Xango Alujá, 97bpm

Oxum Ijexá, 90bpm

Xango Tainibobé, 125bpm

Xango Vassi, 115bpm / Oxalá Ibi, 103bpm

Oxossi Agere, 80bpm

Ossain Ógèlê, 137bpm

Iansã Ilú, 94bpm

Yemanjá Jinká, 90bpm

Omolu Opanijé, 120 bpm

Oxumaré Sató, 134 bpm

Batá, 137bpm

Bravum, 124 bpm

Agabi, 137bpm



Abbildung 169: Rum-Variationen aus der DVD-Produktion „A Orquestra do Candomblé da Nação Ketu“

Oxalá Ibi, 103bpm, Aguidavi links, Neicival Ribeiro

rum  $\frac{6}{4}$  *sehr spät*  $6x$

3

5 *sehr spät* *sehr spät*  $\oplus$  **D.S. al Coda**

8 *sehr spät*  $4x$

11

13

Xango Vassi, 115bpm, ohne Aguidavi, Valnei da Silva

rum  $\frac{6}{4}$

5

8

12

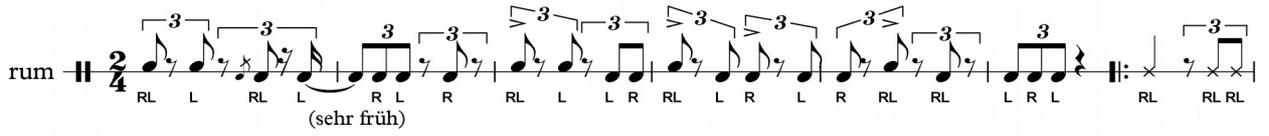
15 *Handsatz variiert in der Wdh.*

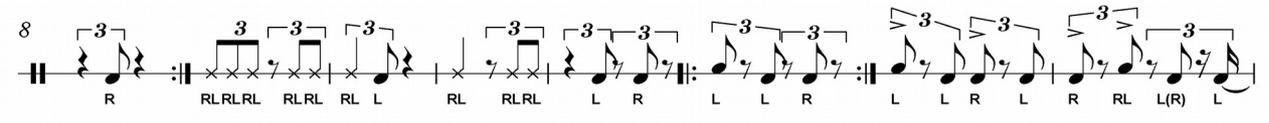
18

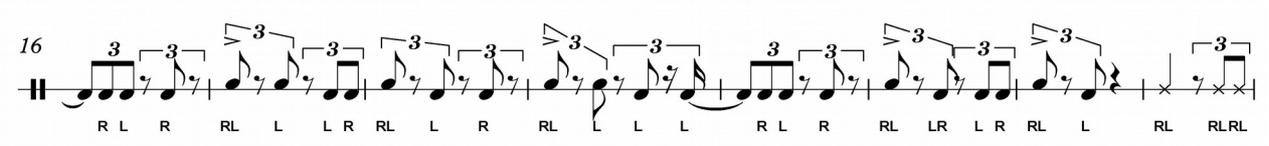
22

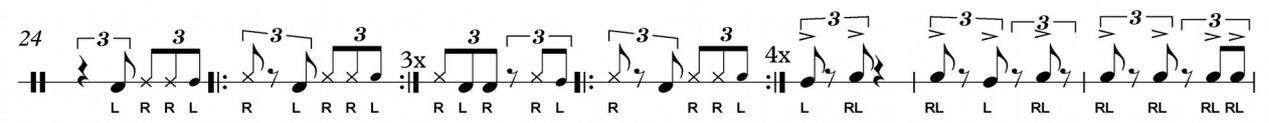
Abbildung 170: Rum-Variationen aus der DVD-Produktion „A Orquestra do Candomblé da Nação Ketu“

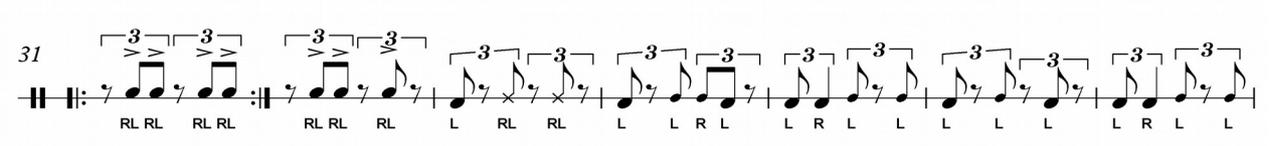
Bravum, 124bpm, Aguidavi rechts, Valnei da Silva

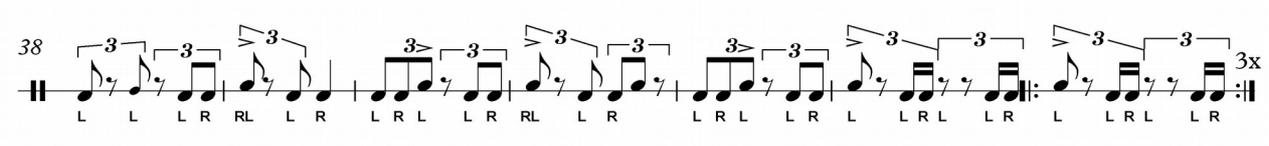
rum 

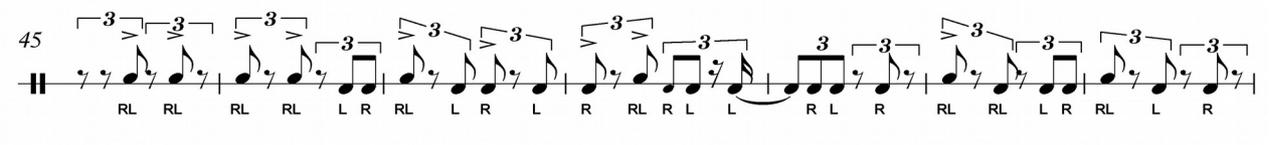
8 

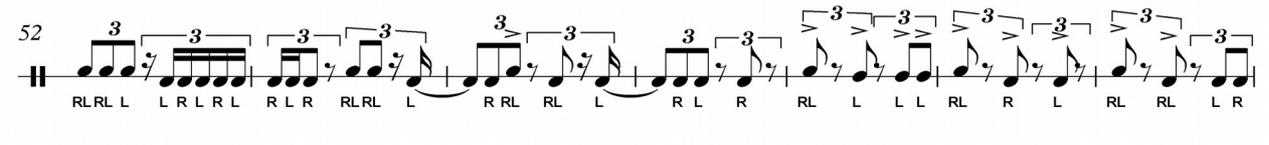
16 

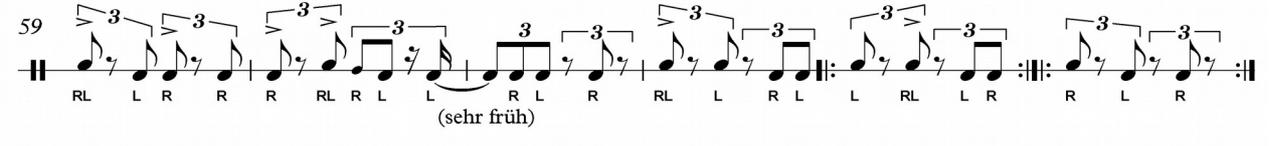
24 

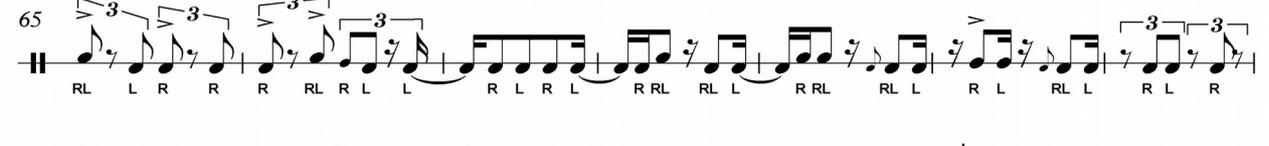
31 

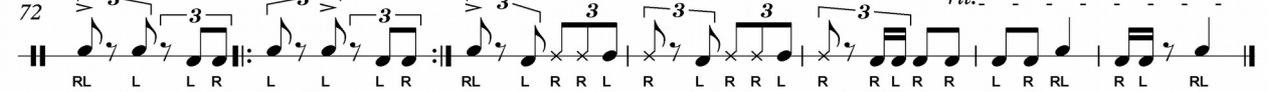
38 

45 

52 

59 

65 

72 

## Quellenverzeichnis

- Albuquerque, *Pequena História da Formação Social Brasileira*, Rio de Janeiro 1981
- Andrade, Mário de, *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*, São Paulo 1928
- Buarque, Chico, *Mein deutscher Bruder*, Frankfurt (Main) 2016
- Bystron, Janco Boy, *Das Drumset im Kontext brasilianischer Musik*, Diplomarbeit, Betreuer: Prof. Dr. habil. Michael Heinemann, Prof. Günter Sommer, Dresden 2011
- Cerqueira, Vera Lúcia Cardim de / Nascimento, Aurélio Eduardo do, *Missão de pesquisas folclóricas: cadernetas de campo*, São Paulo 2010
- Carneiro, Edison, *Candomblés da Bahia*, Salvador da Bahia 1948
- Castro, Ruy, *Bossa Nova – The Sound of Ipanema – Eine Geschichte der brasilianischen Musik*, Höfen 2006
- Castro, Ruy, *A Onda que se Ergueu no Mar*, São Paulo 2001
- Costa, Sérgio / Kohlhepp, Gerd / Nitschack, Horst / Sangmeister, Hartmut (Hrsg.), *Brasilien heute – Geographischer Raum, Politik, Wirtschaft, Kultur*, Frankfurt (Main) 2010
- Crook, Larry, *Brazilian Music – Northeastern Traditions and the Heartbeat of a Modern Nation*, Santa Barbara 2005
- Diniz, André, *Almanaque do Carnaval*, Rio de Janeiro 2008
- Dobelli, Rolf, *Die Kunst des klaren Denkens*, München 2011
- Gerischer, Christiane, *O swingue baiano – Mikrorhythmische Phänomene in baianischer Percussion*, Frankfurt (Main) 2003
- Gilroy, Paul, *The Black Atlantic Modernity and Double Consciousness*, London 1993
- Guerreiro, Goli, *A Trama dos Tambores – A Música Afro-Pop de Salvador*, São Paulo 2000
- Handler, Nils, *Brasiliens Freikirche macht Glauben zum Geschäft*, Frankfurter Allgemeine Zeitung, Frankfurt (Main) 14. 06. 2010
- Harrison, Gavin, *Rhythmic Illusions*, Miami, 1998
- Herzberg, Martin, *Musik und Aufmerksamkeit im Internet – Musiker im Wettschreit um Publikum bei YouTube, Facebook & Co.*, Marburg 2012
- Höllinger, Franz, *Religiöse Kultur in Brasilien: Zwischen traditionellem Volksglauben und modernen Erweckungsbewegungen*, Frankfurt (Main) 2007
- Horx, Matthias, *Das Megatrend Prinzip*, München 2011
- IPAHN (Instituto Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), Sandroni, Carlos u. a., *Samba de Roda do Recôncavo Baiano*, Salvador da Bahia 2006

- Jessen, Jens, *Pochen des aufgewühlten Herzens*, Die Zeit, Hamburg 4. 5. 2016
- Klingmann, Heinrich, *Groove / Kultur / Unterricht – Studien zur pädagogischen Erschließung einer musikkulturellen Praxis*, Bielefeld 2010
- Knipp, Kersten, *Das ewige Versprechen – Eine Kulturgeschichte Brasiliens*, Berlin 2013
- Koch-Weser, Maritta Rosmarie Margarethe, *Die Yoruba Religion in Brasilien*, Bonn 1976
- Kubik Gerhard, *Zum Verstehen afrikanischer Musik: Aufsätze*, Berlin 2004
- Kühn, Thomas / Souza, Jessé, *Das moderne Brasilien: Gesellschaft, Politik und Kultur in der Peripherie des Westens*, Wiesbaden 2006
- Lanier, Jaron, *Gadget, Warum die Zukunft uns noch braucht*, Berlin 2010
- Lanier, Jaron, *Wem gehört die Zukunft? Du bist nicht der Kunde der Internetkonzerne. Du bist ihr Produkt*, Hamburg 2014
- Leuschner, Hannes, *Die Geister der Neuen Welt – Religiöse und soziale Integration von brasilianischen Geistwesen im candomblé von Santo Amaro, Bahia, Brasilien*, Berlin 2011
- Lühning, Angela Elisabeth, *Beiträge zur Ethnomusikologie – Die Musik im candomblé nagô-ketu*, Hamburg 1990
- Lühning, Angela Elisabeth / Mata, Silvanilton Encarnação da, *Casa de Oxumaré – Os cântigos que encantaram Pierre Verger*, Salvador da Bahia 2010
- Magill, J., Pressing, J., *Asymmetric Cognitive Clock Structures in West African Rhythms*, in *Music Perception* Nr. 13, S. 189–222, Berkeley 1997
- Martins Guillen, Isabel Cristina, *Guerra Peixe e os maracatus no Recife: trânsitos entre gêneros musicais (1930–1950)*, ArtCultura, Uberlândia 2007
- McGowan, Chris / Pessanha, Ricardo, *The Brazilian Sound*, New York 1991
- Nascimento, Clebemilton, *Pagodes Baianos – entrelaçando sons, corpos e letras*, Salvador da Bahia 2012
- Negwer, Manuel, *Villa-Lobos – Der Aufbruch der brasilianischen Musik*, Mainz 2008
- Niklas, Hanna, *Globalisierung von Musik am Beispiel Brasiliens*, Hamburg 2002
- Nogueira, Ilza, *Os Compositores da Bahia*, Salvador da Bahia 2008
- Parncutt, Richard, *A perceptual model of pulse salience and metrical accent in musical rhythms*, in *Music Perception* Nr. 11, S. 409–464, Berkeley 1994
- Perrone, Charles / Dunn, Christopher, *Brazilian Popular Music & Globalization*, New York 2002
- Pestana, Mauricio, *Interview mit Carlinhos Brown, Raça*, Nr. 183, São Paulo Oktober 2013

Pfleiderer, Martin, *Rhythmus – Psychologische, theoretische und stilanalytische Aspekte populärer Musik*, Bielefeld 2006

Pinto, Tales Dos Santos, *A música de barbeiros nas cidades imperiais*, Brasil Escola <http://brasilecola.uol.com.br/historiab/a-musica-barbeiros-nas-cidades-imperiais.htm>, Abruf im Oktober 2015

Pinto, Tiago de Oliveira (Herausgeber), *Weltmusik Brasilien*, Mainz 1986

Pinto, Tiago de Oliveira, *Capoeira, Samba, Candomblé – afrobrasilianische Musik im Recôncavo, Bahia*, Berlin 1991

Pinto, Tiago de Oliveira / Tucci, Dudu, *Samba und Sambistas in Brasilien*, Wilhelmshaven 1992

Precht, Richard David, *Erkenne die Welt, Geschichte der Philosophie 1*, Goldmann, München 2015

Prutsch, Ursula / Rodrigues-Moura, Enrique, *Brasilien – Eine Kulturgeschichte*, Bielefeld 2013

Reily, Suzel Ana, *Macunaíma's music: National identity and ethnomusicological research in Brazil*, aus: *Ethnicity, identity and music: The Musical Construction of Place*, Seite 71–96, Oxford 1994

Reis, Bira / Schroy, Hank, *A Orquestra do Candomblé da Nação Ketu* (DVD), newritual.com, Salvador/Rio de Janeiro 2011

Richter, Claudia, *Das Bildungswesen in Brasilien in Bildungsentwicklungen und Schulsysteme in Afrika, Asien, Lateinamerika und der Karibik* (Hrsg. Adick, Christel), Münster 2013

Riggenbach, Paul, *Funktionen von Musik in der modernen Industriegesellschaft*, Marburg 2000

Rinke, Stefan / Schulze, Frederik, *Kleine Geschichte Brasiliens*, München 2013

Risério, António, *Ijexá*, Rio de Janeiro 1981

Rodrigues, Nina, *Os Africanos no Brasil*, São Paulo 1935

Rosenbaum, Helge, *Brazilian Drumming – Brasilianische Stile für Drumset und Perkussion*, Neusäß 2007

Salazar, Leo, *Breve história da indústria da música no Brasil*, [www.musicaltda.com.br](http://www.musicaltda.com.br), Abruf am 9. 5. 2014

Schaeber, Petra, *Die Macht der Trommeln – Olodum und die Blocos Afros aus Salvador / Bahia – afrobrasilianische Kultur und „Rassen“beziehungen*, Berlin 2006

Schäfer, Tom, *Interview mit Dudu Tucci*, Zeitschrift *Sticks*, Augsburg 1995

Silva, Felipe Roberto da, *Filarmônicas Brasileiras Sonorizando o Nordeste*, Coimbra 2013

Silva, Éder José da, Sottani, Silvânia M. Ribeiro, Viscardi, Adriana Woichinevski, *CARNAVAL: entre a contradição de classes e o produto midiático espetacular*, aus *Estação Científica* Nr. 9, Juiz de Fora 2013

Sodré, Muniz, *Samba – o dono do corpo*, Rio de Janeiro 1998

Schreiner, Claus, *Música Popular Brasileira: Anthropologisches Handbuch der populären und folkloristischen Musik Brasiliens*, Darmstadt 1982

Teles, José, *Do Frevo ao Mangubeat*, São Paulo 2000

Tinhorão, José Ramos, *Os Sons dos Negros no Brasil – Cantos, danças, folguedos: origens*, São Paulo 1988

Trinidade, Pedro Moraes, *Capoeira Angola From Salvador Brazil* (CD Booklet Smithsonian Folkways Recordings), Washington 1996

Verger, Pierre, *Orixás* (Verlag *Corrupio*, 6. Auflage), São Paulo 1997

Völker, Marcus, *Von Wundern und Besessenheit*, Die Tageszeitung, Berlin 2. 7. 2014

Wagner, Wolf, *Fremde Kulturen wahrnehmen*, Landeszentrale für politische Bildung, Erfurt 1997

## Interviews:

Folgende Interviews wurden im Rahmen der Feldforschung zu dieser Studie von mir geführt:

Abib, Pedro, Komponist, Gitarrist, 31. 3. 2013

Bastos, Ivan, Bassist, 8. 5. 2013

Beco, David, Percussionist, 31. 3. 2013

Brasil, Victor, Schlagzeuger u.a. bei Daniela Mercury, 29. 3. 2013

Cacau do Pandeiro (Künstlername), Percussionist, 5. 8. 2013

Caldas, Julio, Gitarrist, 15. 1. 2013

Cândido Carvalho, Marcus Antônio, Koordinator der Kunst- und Bildungsabt. im *Projeto Axé*, 29. 4. 2013

Carvalho, Rogaciano Augusto de, *mestre primeiro* der Gruppe *Sou da Raiz*, 2. 6. 2013

Carvalho, Antônio Carlos Santos de, Percussionist der Gruppe *Sou da Raiz*, 18. 5. 2013

Castro, Olizes, Musiker, Musikproduzent, 15. 1. 2013

Chamusca, Paulo, Gitarrist, Musiklehrer beim *Projeto Axé*, 5. 4. 2013

Cleiton, Luan, Percussionist, 21. 9. 2013

Damasceno, Aldjaiê Santana, *capoeirista*, 24. 8. 2013

Damasceno, Aloán Santana, *capoeirista*, 24. 8. 2013

Damasceno, Valmir Santos, *capoeira-Meister*, 24. 8. 2013

Fukunaga, Tito, Flötist, Student an der *UFBA*, 31. 3. 2013

Góes, Sinésio Souza, Percussionist, 2. 6. 2013

Guedes, Gabi, Percussionist, 17. 9. 2013  
 Huol, Ivan, Schlagzeuger, 8. 3. 2013  
 Isidoro, Everton, Percussionist, Schlagwerkstudent an der *UFBA*, 11. 12. 2012 / 21. 9. 2013  
 Lima, Joselmo de, Saxophonist, 31. 10. 2013  
 Prof. Dr. Lima, Paulo Costa, Komponist, Dozent an der *UFBA*, 20. 8. 2013  
 Lima, Rodtigo, Percussionist, Student an der *UFBA*, 21. 9. 2013  
 Leite, Letieres, Saxophonist, Komponist, Arrangeur, Dozent an der *FUNCEB*, 8. 5. 2013  
 Machado, Elizete de Arujo, *capoeirista*, 24. 8. 2013  
 Marco, Everton, Komponist, Sänger, Percussionist, 31. 3. 2013  
 Marinho, Nielton, Percussionist, Student an der *UFBA*, 21. 9. 2013  
 Marques, Daniel, Percussionist, *Maracatu Santo Antônio*, 26. 1. 2013  
 Mendes, Jose Nubio Martins, Percussionist, 31. 10. 2013  
 Mirinho, Seu, Percussionist bei *Voa Voa Maria*, 18. 5. 2013  
 Muñoz, Mauricio, Percussionist, Student an der *UFBA*, 26. 1. 2013  
 Oliveira, Shayna Rose Ferreira de, *capoeirista*, 24. 8. 2013  
 Paixão, Pedro Silva da, Percussionist, 31. 10. 2013  
 Petti, Andersson, Percussionist, Student an der *UFBA*, 21. 9. 2013  
 Pinheiro, José de Jesus, Percussionist, 31. 10. 2013  
 Pitanga, Raul Nunes, Percussionist, Absolvent der *UFBA*, 15. 6. 2013  
 Ribeiro, Roberto, *cavaquinho*-Spieler, Sänger, 31. 3. 2013  
 Rocha, Joseane Souza da, *samba*-Tänzerin, 18. 5. 2013  
 Rosário, Marcelo, Gitarrist, 16. 5. 2012  
 Prof. Dr. Sacramento, Jorge, Percussionist, Leiter der Fachabteilung Percussion an der *UFBA*, 4. 3. 2013  
 Santos, Edmilson Vera Cruz, Percussionist der Gruppe *Voa Voa Maria*, 18. 5. 2013  
 Santos, Marivalda Purificação dos, Leiterin der Gruppe *Voa Voa Maria*, 18. 5. 2013  
 Santos, Rita Maria dos, *samba*-Tänzerin, Koordinatorin in der *ASSEBA*, 2. 6. 2013  
 Dr. Schaeber, Petra, Journalistin, 19. 11. 2013  
 Prof. Dr. Scott, Rowney, Saxophonist, Dozent für Populärmusik an der *UFBA*, 12. 11. 2013  
 Silva, Nancy de Souza (Dona Cici), Heimatkundlerin am Kulturzentrum Pierre Verger, 28. 1. 2013  
 Schned, Helmut, Sozialarbeiter beim *Projeto Axé*, 29. 4. 2013  
 Schwebel, Horst, Trompeter, ehem. Direktor des Fachbereiches Musik der *UFBA*, 27. 8. 2013  
 Tavares, Juraci, Dichter, Komponist, 15. 1. 2013  
 Tavares, Tom, Komponist, Dozent für Populärmusik an der *UFBA*, 15. 2. 2013  
 Xequerê, Dainho, Percussionist, 10. 11. 2012

An den Aufnahmesessions beteiligte Musiker und *capoeiristas*, wenn nicht schon oben aufgeführt:

Andrade, Márcia, *berimbau*, *OBA DX*, 10. 11. 2012  
 Arenas, Andrés, *gã*, *Maracatu Santo Antônio*, 26. 1. 2013  
 Argolo, Jefferson, *berimbau*, *OBA DX*, 10. 11. 2012  
 Assunção, Danilo, Musiklehrer beim *Projeto Axé*, 5. 4. 2013  
 Bonfim, Leonardo, *capoeirista* bei FICA Bahia, 15. 6. 2013

Campbell, Ann-Marie, *xequerê, Maracatu Santo Antônio*, 26. 1. 2013

Cerqueira, Diego, *berimbau, OBA DX*, 10. 11. 2012

Conceição, Cladison, *berimbau, OBA DX*, 10. 11. 2012

Costa, Marcos Antônio, *alfaia, Maracatu Santo Antônio*, 26. 1. 2013

Daniel (Djembe Fola Brasil), *caixa, Maracatu Santo Antônio*, 26. 1. 2013

Fernandez, Gabriel, *conga, samba* aus Irará, 31. 10. 2013

Gavião, Genoveva Evangelista da Silva, Sängerin beim *Projeto Axé*, 5. 4. 2013

Gomes, Miguel, *surdo, Unidos de Itapuã*, 15. 6. 2013

Gomes, Renan (Nanzinhum), *repique, Unidos de Itapuã*, 15. 6. 2013

Gonçalves, Madson, *repique, Unidos de Itapuã*, 15. 6. 2013

Herrera, Adriana, *capoeirista, FICA Bahia* 15. 6. 2013

Irene, Annette, *xequerê, Maracatu Santo Antônio*, 26. 1. 2013

Jackson (Künstlername), Gruppe G.C., 5. 2. 2013

Jesus, Nelson Paulo Pena de, *surdo, Projeto Axé*, 5. 4. 2013

Jesus, Gilmar Santos Miguel de, *agogô, atabaque, Sou da Raiz*, 2. 6. 2013

Jones, Kassy (Künstlername), *berimbau, OBA DX*, 10. 11. 2012

Jorge, Rafael, *caixa*, 15. 6. 2013

Leôncio, Maurício, *surdo*, 15. 6. 2013

Lima, Rodrigo, *timbales*, 31. 10. 2013

Machado, Sara Abreu Mata, *capoeirista, FICA Bahia*, 15. 6. 2013

Nogueira, Alexandro, *atabaque, Sou da Raiz*, 2. 6. 2013

Oliveira, Christian Ferreira de, *capoeirista, FICA Bahia*, 15. 6. 2013

Oliveira, Marcos, *bandolim, Unidos de Itapuã*, 15. 6. 2013

Pam, Mario, *timbal*, Gruppe G.C., 5. 2. 2013

Queroiz, Luis Henrique Farias, *surdo, Sou da Raiz*, 2. 6. 2013

Ramos, Diogenes, *berimbau, OBA DX*, 10. 11. 2012

Rigoli, Eduardo, *capoeirista, FICA Bahia*, 15. 6. 2013

Rosenberg do Cavaco (Künstlername), *Unidos de Itapuã*, 15. 6. 2013

Sales, Luiz, *bumbo, samba* aus Irará, 31. 10. 2013

Samuel, Gruppe Acupe de Brotas, *capoeirista, FICA Bahia*, 15. 6. 2013

Santana, Marivone, Flöte, *xequerê, Maracatu Santo Antônio*, 26. 1. 2013

Santiago, Gilberto, Gruppe G.C., 5. 2. 2013

Santos, Edilson Purificação dos, *tan-tan, Voa Voa Maria*, 5. 4. 2013

Santos, Everaldo de Jesus, Schlagzeug, *repique, Projeto Axé*, 5. 4. 2013

Santos, Gisélia Santana, Sängerin bei *Voa Voa Maria*, 18. 5. 2013

Santos, Marlon da Silva, *alfaia, Maracatu Santo Antônio*, 26. 1. 2013

Silva, Camila, *berimbau, OBA DX*, 10. 11. 2012

Silva, Vivicius, Gruppe G.C., 5. 2. 2013

Silva, Wellington, *caixa, samba* aus Irará 31. 10. 2013

Soares, Amanda Quadros, *tamborim, Unidos de Itapuã*, 15. 6. 2013

Tamborim, Beto, *tamborim, Unidos de Itapuã*, 15. 6. 2013

## Stichwort- und Personenverzeichnis

- ACC 213, 214  
*afoxé* 64, 162, 176, 178, 203, 228, 248  
*agabi* 172, 183, 184, 192–194  
*ageré* 182, 194, 195, 196  
*agogô*-Glocken 12, 20, 22, 29, 32, 46, 47, 124, 184  
*aguidavi* 52, 172, 184, 188, 189, 190, 191  
Alencar, José de (1829-1877) 150, 151  
*alfaia* 62, 68, 77–80, 91, 95, 125  
Almirante (1908–1980) 65  
*alujá* 175, 183, 184, 192, 193, 209  
Alves, Castro (1847–1871) 166  
Andrade, Mário de (1893–1945) 5, 74, 76, 143, 150, 153, 155, 244  
Andrade, Oswald de (1890-1954) 146, 153, 159, 243  
Anthropophagie 243, 244  
äquidistante Phrasierung 38, 43, 46, 47, 199  
*arrocha* 67, 165, 221, 235, 240–242  
ASCOMAT 13  
ASSEBA 11, 126, 142, 200  
*atabaque*-Trommel 12, 14–16, 19–25, 30, 32, 33, 48–54, 71, 72, 75, 91, 124, 125, 127, 128, 138, 142, 144, 169–171, 180, 182, 190, 203, 205, 207, 219, 246  
*avamunha*-Rhythmus 171, 194, 195  
*axé* 138, 162, 172  
*axé*-Band 15, 16, 72, 164, 229, 248  
*axé-music* 34, 161–163, 165, 221, 223, 235, 241, 247  
*backbeat* 22, 127, 128  
Baiana, João da (1887–1974) 65, 153  
baianisch 4  
Banana, Milton (1935–1999) 155, 157, 226  
Barbosa, Lourenço da Fonseca (1904–1997) 61, 77  
*barracão* 175  
*barravento* 71, 148, 168, 173  
Barroso, Ary (1903–1964) 154  
*batuque* 148, 152  
*beat* 22, 44, 91, 92, 186  
*Beatles* 158–160  
*berimbau* 7, 90, 96 f., 101 f., 107f.  
Bethânia, Maria (\*1946) 159  
*black rio*-Bewegung 161, 162, 164  
Blaskapellenmusik 10, 27  
*blocos afros* 56, 57, 140, 144, 161–165, 218  
*blocos de crentes* 180  
*bolachão* 72  
*bossa nova* 5, 156–158, 164, 208, 243  
*botequim* 64  
Brasil, Victor Assis (1945–1981) 227  
*Brazilian Boys* 226  
Brown, Carlinhos (\*1962) 54, 125, 142, 165, 221, 223, 224, 246, 247  
Buarque, Chico (\*1944) 6, 159, 160  
*bumba meu boi* 13  
*bumbo* 27, 28, 30, 45, 46, 51  
Byrd, Charly (1925–1999) 157  
Byrne, David (\*1952) 163  
*cabila* 128, 130, 149, 168  
*caboclo* 20, 75, 138, 170, 180  
Cachoeira 18, 236, 237  
*caixa* 26–30, 41–43, 65, 68, 77–79, 84–89, 124–126  
*camarotes* 229  
*candomblé* 7, 8, 10, 14, 30, 64, 71, 138, 148, 152, 162, 166 f., 205–207, 210, 211, 218, 219, 245, 246  
*capoeira* 96–108, 110–112, 114–116, 118, 123, 126–128, 137–139, 213, 214, 216, 217, 233, 234, 251  
*capoeira* Angola 96–100, 110  
*capoeira regional* 97, 99, 100, 110  
Carlos, Erasmo (\*1941) 158, 164  
Carlos, Roberto (\*1941) 158  
Carolina, Ana (\*1974) 219  
Cartola (1908–1980) 65  
*Casa Branca* 147, 206, 207  
*cavaquinho* 57, 65–67, 81–84  
*caxixi* 107, 108, 203  
Caymmi, Dorival (1914–2008) 225  
*charanga* 10, 17, 18, 28, 29  
*choro* 57, 116, 148, 149, 210, 225, 244  
*Ciata* 65, 148, 151  
*Cidade Negra* 164  
*clave* 20, 30, 70, 173, 177, 202, 205  
CLAM 160, 227  
Cliff, Jimmy (\*1948) 162  
*Clube de Esquina* 160  
*clubes sociais* 225  
*Compositores da Bahia* 207, 209, 210, 212  
*conga* 12, 14–17, 19, 24, 29, 30, 51, 52, 125, 220, 235, 238  
*contra rum* 22, 23  
*cantigas* 149, 170, 175, 176, 203, 206  
*convenções* 26, 70  
Corea, Chick (\*1941) 161  
*coro* 32, 203–205  
*cortiço*-Häuser 149  
Costa, Gal (\*1945) 105, 159  
Cunha, Euclides da (1866–1909) 63, 151  
Debret, Jean-Baptiste (1768–1848) 151  
Dias, Ari (\*1952) 221  
Dodô e Osmar 229, 248  
Donga (1890–1974) 77, 141, 153  
Dream Theater 252  
Drehbewegung 40, 41, 85, 132  
*drumset* 19, 22, 117, 126, 127, 155, 157, 164, 168, 226, 237, 241, 246  
Dylan, Bob (\*1941) 159  
Edison (Tonstudio) 153, 225  
E-Gitarre 159, 160, 229  
Elementarpulsation 22, 28, 36, 53, 54, 68, 74, 84, 91, 107, 131, 192, 194  
*Engenho Velho* 139, 147, 200, 201  
*entrudo* 227, 228  
*Exu*, 138, 171–173, 192–194, 197–199  
Farney, Dick (1921–1987) 154  
Feliciano, Marco (\*1972) 245  
*FICA-Bahia* 96, 98, 99, 100, 105, 107  
*filhas de santo* 170, 175, 181  
*Filhos de Gandhi* 162, 218  
Fink, Siegfried (1928–2006) 210

*forró*-Tanz 241  
*frevo* 229  
 Freyre, Gilberto (1900–1987) 153  
*FUNCEB* 62, 128, 152, 200  
*funk* 67, 125, 161, 164  
*funk carioca* 67, 142  
 Gabriel, Peter (\*1950) 162  
*gã*-Glocke 24, 166, 182, 184  
*ganzá* 57, 68, 78, 136  
 Gesellschaftsmodell 137  
 Getz, Stan (1927–1991) 157  
 Gilberto, Astrud (\*1940) 157  
 Gilberto, Gil (\*1942) 105, 159, 165, 221  
 Gilberto, João (\*1931) 157  
*ginga* 101  
*Girl from Ipanema* 156  
 Gitarrenbegleitung 23, 84, 157  
 Goldenberg, Morris (1911–1969) 210  
*good-neighbour*-Politik 140, 153, 157  
 Groove 6, 8, 22, 37, 38, 40, 238  
*Gospel Forum* Stuttgart 179  
 Guerra-Peixe, César (1914–1993) 76  
 Hancock, Herbie (\*1940) 161  
 Handsatz 28, 82, 85, 95, 184, 186, 188, 190, 194–196  
*hard bossa nova* 157  
 Hendrix, Jimi (1942–70) 159  
*hip hop* 67, 142, 164, 234, 238, 239  
*iyalorixá* 167, 176  
*lansã* 172, 173, 175, 194, 195, 209  
*iaô* 170  
*ijexá* 130, 162, 168, 171–173, 176, 184, 185, 188, 201, 203–205, 209  
*Ilê Aiyê* 57, 59, 61, 72, 106, 139, 140, 218  
*ilú*-Trommeln 76  
*indianismo* 145, 146, 150, 249  
*iracema* 150,  
*irmandade* 75, 76, 146, 147  
 Jackson, Michael (1958–2009) 162  
 Jazz 117, 134, 155–158, 161, 222, 226, 227  
 Jesuiten 145, 146, 214  
*jinká* 172, 173, 175, 176, 182, 185  
 Jobim, Antônio Carlos (1927–1994) 157, 208, 226  
*Jogo do Bicho* 228  
 Joplin, Janis (1943–1970) 159  
 Jor, Jorge Ben (\*1945) 158  
*jovem guarda* 156, 158, 159, 163  
 Kannibalismus 243, 247, 250  
 Karneval 56–59, 64, 70, 138, 144, 152, 153, 156, 162, 163, 178, 224, 227 f., 247, 248  
 Kirchenmusik 167, 179  
 Knauer, Heinrich (1849–1947) 210  
 Kollreutter, Hans-Joachim (1915–2005) 207–209  
 Kulturindustrie 8, 66, 76, 141, 155, 156, 158, 162, 222, 231, 241, 243, 244, 247, 248, 250  
*lé* 12, 22–24, 49, 173, 176, 182, 184–186, 192–196  
 Leão, Nara (1942–1989) 158, 159  
*literatura de cordel* 225  
*lundu* 149, 153, 225  
 Machado, Edison (1934–1990) 155, 157, 158, 226  
*Macunaíma* 5, 6, 150  
 Maia, Tim (1942–1998) 161  
*mandinga* 101  
*mangue beat* 164  
*maracatu* 57, 61–64, 68, 74–80, 85, 86, 88, 89, 91, 94, 95, 125, 130  
 Marçal, Armando (\*1956) 161  
 Marçal, Armando Veira (1902–1947) 156, 225  
*marchinha* 153  
 Marley, Bob (1945–1981) 102, 162  
*Mas que Nada* 158  
 Matogrosso, Ney (\*1941) 219  
 Matrix 135  
*matrize africana* 127  
*maxixe* 149, 225  
 Menezes, Margareth (\*1962) 163, 165, 221, 230  
 Mendes, Sérgio Santos (\*1941) 105, 158  
 Mercury Daniela (\*1965) 163, 177, 210, 223  
*mestre* 11  
 Metheny, Pat (\*1954) 161  
 Metrum 30, 35, 78, 116, 117, 128, 129, 190, 192, 193  
 Militärdiktatur 159–164, 245  
 Miranda, Carmen (1909–1955) 141, 154, 155  
*miudinho* 10  
*modernismo* 146, 163, 156, 243, 244  
*modinha* 149, 225  
 Moraes, Vinicius (1913–1980) 157  
 Moreira, Airto (\*1941) 161  
*Movimento Afropop Brasileiro* 165  
 mulatismo musical 152  
*música brega* 240  
*música erudita* 143  
*música popular brasileira* (MPB) 156, 158, 176,  
*música sertaneja* 141, 240, 241  
 Musotto, Ramiro (1963–2009) 62, 102–106, 116–119, 123, 124, 126, 128, 247, 252  
*nação* 147, 148, 169, 171  
 Nascimento, Lula 226, 227  
 Nascimento, Milton (\*1942) 159, 160  
 Nassau-Siegen, Mauricio (1604–1679) 75  
*Native Dancer* 161  
*negritude*-Bewegung 137, 242  
*Neojiba* 212  
*OBA-DX* 96, 101 f., 103, 104  
*Odeon* 225  
*offbeat*-Akzente 29, 82  
*offbeat*-orientiert 38, 48–51, 91, 133, 182  
*ogã* 170, 176  
*Oito Batutas* 153  
 Olodum 57, 59, 61, 139, 140, 144, 162, 163, 218, 221  
*orixá* 167, 168, 170, 172–176, 182, 209,  
*Oxossi* 172, 173, 175, 184, 185, 194–196  
*pagode* 34, 67, 106, 142, 165, 221, 234–242  
*Palmares do Sucesso* 164  
*palmas* 22, 24, 32, 70, 72, 73, 88, 89  
*pandeiro* 7, 12, 15, 20, 37, 39–41, 47–48, 65, 81, 117, 122, 123, 128, 132–134, 136, 145, 219  
 Pandeiro, Cacau do (\*1920) 39, 40, 225, 226  
 Pandeiro, Jackson (\*1919–1982) 155  
 Pattern 7  
 Paulinho da Viola (\*1942) 66  
 Percussionsmusik 5  
 Peters, Mitchell (\*1935) 210  
 Pfingstkirchen 179, 180, 222, 245  
 Phrasierungsmuster 39, 85, 90, 121, 131, 133

*PISA-Studie* 215  
*Pixinguinha* (1897–1973) 65, 227  
*Pontos de Cultura* 165, 232  
 Populäre Musik 8  
*Pracatum* 139, 247  
 Prallschäge 69–71  
 Pratt, John (\*1931) 210  
 Presley, Elvis (1935–1977) 158  
 Preto, Milton 18, 19, 28  
*Projeto Axé* 59, 60  
 Pulsationsebene 22–24, 39, 41, 46, 84, 85, 112  
 Quantisierter Rhythmus 118, 123, 238  
*quilombo* 147  
*racialist* 222  
*Recôncavo* 11, 13, 250  
*reco-reco* 81, 106  
*reggae* 70, 89, 162, 164  
*reizados* 63, 146  
*repique* 25, 47, 58, 68–72, 85–90, 125, 133, 238  
 rhythmische Illusion 117, 130  
*Rio Vermelho* 178  
 Rock 22, 125, 147, 158, 161, 163, 230  
 Rosa, Noel de Mendonça (1910–1937) 65  
 Rosauero, Ney (\*1952) 210  
 Rugendas, Johann Moritz (1802–1852) 96  
*rum* 12, 22, 23, 24, 33, 171–173, 176, 177, 181–191, 196–199  
 Rumão, Dom Um (1925–2005) 157  
*rumpi* 12, 23, 24, 172, 173, 176, 177, 180, 182 f.  
 Rumpilezz 116  
*samba* 10 f., 22, 28, 49, 138, 151–153, 158  
*samba batucado* 156  
*samba corrido* 12, 16, 20, 23  
*sambadeira* 12, 20  
*samba de lavagem* 17–19, 27–30  
*samba de prato* 155, 157, 226  
*samba de roda* 10–15, 40, 70, 81, 100, 124, 125, 142, 242, 251  
*samba exaltação* 154  
*samba feeling* 37, 69, 85, 86, 88, 93, 131, 133, 134, 194, 195  
*samba jazz* 157, 160, 164, 226  
*samba junina* 25, 26, 29, 34, 35, 41, 47, 48, 54, 74, 125, 128, 130  
*samba-Phrasierungsmuster* 39, 85  
*samba reggae* 56, 68, 69, 72–74, 86, 88–91, 93, 94, 124, 125, 131, 162, 224, 242, 248  
*samba-Schule* 56–58, 140, 153, 156, 225, 228, 229  
*sambista* 65, 66, 251  
*Sambódromo* 156, 228  
 Sangalo, Ivete (\*1972) 163, 230  
*santería*-Religion 182  
 Santo Amaro 11, 18, 28, 139, 168, 250  
 Santos, Lulu (\*1953) 102, 105, 106, 164  
*São João* 13, 15, 25  
*Sepultura* 164  
 Serialismus 208–210  
 Shorter, Wayne (\*1933) 161  
*Silicon Valley* 4, 5, 249  
 Silva, Lairton Paulino (\*1972) 240  
 Simon, Paul Frederic (\*1941) 162  
*slap* 49, 51, 123, 128, 189, 190, 205  
 Sodré, Muniz (\*1942) 138  
*Som Universal* 159  
*Sou da Raiz* 11 f.  
*Soul* 161, 164  
 Souza, Antonio Luís Alves de (1955–2009) 162  
 Souza, Raul de (\*1934) 227  
 Standardabweichung 38  
 Steiner, Rudolf (1861–1925) 137  
 Streufaktor 50, 53, 90, 91, 93, 132, 198  
 Streuwert 121  
*SUCOM* 235  
*suíngue* 131  
*surdo* 12, 22, 44, 45, 69, 92–94  
*surdo-set* 72, 92, 94, 237  
 Synkretismus 75, 146, 166  
*tamborim* 25, 26, 39, 81, 85, 136  
*tan-tan*-Trommel 25, 48, 49, 81  
*telenovela* 141, 233  
*tempo forte* 22, 49, 182  
*tempo fraco* 22, 28, 127, 182  
*timbal* 16, 17, 34, 35, 51, 54, 55, 87, 125, 142  
*Timbalada* 54, 139, 165, 219, 223  
*timbales* 17, 36, 53, 54  
*timeline*-Pattern 20, 21  
*toque Angola* 107, 109, 110, 116, 120–124, 127, 128  
*toque São Bento Grande* 110, 112, 122  
*torpedo* 237  
 Trance 170, 175, 178, 186  
*trio elétrico* 162, 178, 229–231, 242, 248  
*Tropicalismo* 156, 159, 243  
 TUBS 107, 108, 168  
 Tucci, Dudu (\*1955) 245  
*UFBA* 7, 16, 17, 60, 139, 200 f.  
*UFRJ* 138  
*UNESCO* 13, 126  
*Unidos de Itapuã* 57–59  
*UNIRAAM* 63  
 unisono 26, 29, 30, 55, 68, 73, 74, 77, 80, 81, 91, 125, 126, 182, 238  
*Vale Cultura* 232  
 Vargas, Getúlio (1882–1954) 76, 140, 153, 214  
 Vasconcelos, Naná (1944–2016) 104, 106, 112, 161  
*vassi* 71, 148, 173, 175, 183, 192–194, 197–199  
 Veloso, Caetano (\*1942) 105, 159, 208, 210  
 Verger, Pierre (1902–1996) 200–201  
*vestibular* 212, 214  
 Villa-Lobos, Heitor (1887–1959) 77, 153, 208, 249  
*Voa Voa Maria* 13–15  
*Worldmusic* 163  
*xequerê* 12, 22, 43, 44, 86  
*xirê* 171, 175  
*Xangô* 175  
*Xangô-Kult* 76, 91  
*Yemanjá* 175, 178  
 Yoruba 12, 16, 75, 138, 148, 162, 166, 169, 170, 172, 182, 203, 204  
 Zé, Tom (\*1936) 159, 208  
*zabumba* 144  
*Zimbo-Trio* 161, 227  
*Zumbi dos Palmares* (1655–1695) 147  
 Zuzuca do Salgueiro (\*1936) 40  
 Zwölftontechnik 208

## Danksagung

Ich danke meinem Betreuer Prof. Dr. Michael Heinemann für die Begleitung durch mein Forschungsprojekt. Die motivierenden Gespräche, der konstruktive Email-Austausch sowie die zahlreichen vom ihm organisierten Kolloquien haben zur erfolgreichen Ausarbeitung meiner Dissertationsschrift entscheidend beigetragen. Bedanken möchte ich mich außerdem bei Prof. Dr. Tiago de Oliveira Pinto, der sich als zweiter Gutachter für meine Dissertation zur Verfügung gestellt hat, sowie bei Prof. Dr. Matthias Herrmann als Vorsitzenden der Prüfungskommission.

Die Senatorin für Bildung und Wissenschaft Bremen (Landesamt für Ausbildungsförderung) und der Deutsche Akademische Austauschdienst (DAAD) finanzierten meine insgesamt zweijährigen Studien- bzw. Feldforschungsaufenthalte in Brasilien. Ohne das Auslands-BAföG bzw. das Stipendium wäre meine Projektplanung wahrscheinlich in der Schublade verschwunden. Auch die vom DAAD finanzierten Sprachkurse trugen zum Gelingen des Projekts bei. Weiterhin unterstützten mich die Auslandsstelle der Hochschule für Musik Carl Maria von Weber (damalige Mitarbeiterin: Gerda Werner) sowie die *Freunde und Förderer der Hochschule für Musik Dresden* (damaliger Vorsitzender: Prof. Günter Sommer) durch die Finanzierung eines eigenen Instrumentariums in Brasilien.

Andersson Petti stand mir bei den Feldforschungen in Brasilien hilfreich zur Seite und stellte wertvolle Kontakte zu Musikern und Interviewpartnern her. Außerdem halfen mir die vielen Diskussionen mit Andersson, seine emische Sichtweise als baianischer Percussionist und die der hier dokumentierten Musiker nachzuvollziehen. Das Gleiche gilt für Eduardo Mota, der mir bei der Transkription sowie der Übersetzung der Interviews half, und mit mir über etliche Aussagen der Befragten oft bis spät in die Nacht diskutierte. Allen an den Interviews und den Aufnahmen beteiligten Musiker (namentlich in der obenstehenden Liste genannt) sei mein Dank an dieser Stelle nochmals ausgedrückt.

Die Seminare über Methoden der Feldforschung bei Prof. Dr. Angela Elisabeth Lühning haben mich das Jahr 2013 über in Brasilien begleitet. Prof. Dr. Lühning und auch die am Seminar teilnehmenden Studenten der *UFBA* haben mir wertvolle Denkanstöße geliefert, für die ich mich an dieser Stelle recht herzlich bedanke. Weiterhin danke ich Prof. Dr. Jorge Sacramento, Prof. Karl-Heinz Schwebel und Horst Schwebel sowie Prof. Dr. Rowney Scott und Alex Mesquita für die Betreuung an der *UFBA*, bzw. für die herzliche Aufnahme in ihrem Unterricht.

Ich danke meiner Familie Sivi, Corry und Eckhard Bystron für die seelische Unterstützung, die Anteilnahme und das Interesse an meiner Arbeit sowie für so manchen kritischen Hinweis. Das gilt ebenso für meine Freunde Ludwig und Anne Schmutzler, Sina und Christian Rien, Leyla Gersbach sowie für Katharina Johansson. Katharina, die als AFS-Austauschstudentin bereits in den 90er Jahren in Brasilien war, hat meine Beschäftigung mit der brasilianischen Musik ausgelöst, zudem konnte ich sie und Dr. Bernhard Gersbach für das Lektorat gewinnen, wofür ich mich hiermit ausdrücklich bedanke.

Dankend nennen möchte ich an dieser Stelle noch Freunde, Musiker- und Studienkollegen aus Salvador, die zwar nicht direkt an den Interviews teilnahmen, jedoch mir letztlich durch das gemeinsame Musizieren und durch viele Unterhaltungen die Augen für etliche „brasilianische Sachverhalte“ geöffnet, und die mir zudem nicht zuletzt die portugiesische Sprache beigebracht haben: Caroline Gama, John Gallegos, Leonardo Lima, Tiago Toxa, Ricardo Caian, Aíce Fèlix, Icaro Sá, Alexandre Vieira, Babuca Grimaldi, Lucas Andrade, Ariadila Queiroz, Antônio Jorge, Lara Pearl, Isis Carla, Gildo Arano, Seraina Gratwohl.

## **Eidesstattliche Erklärung**

Ich versichere, dass ich die von mir vorgelegte Dissertation selbstständig und ohne unzulässige Hilfe angefertigt, die benutzten Quellen und Hilfsmittel vollständig angegeben und die Stellen der Arbeit – einschließlich Tabellen, Noten und Abbildungen –, die anderen Werken im Wortlaut oder dem Sinn nach entnommen sind, in jedem Einzelfall als Entlehnungen kenntlich gemacht habe; dass diese Dissertation noch keiner anderen Hochschule zur Prüfung vorgelegen hat; dass sie, gegebenenfalls abgesehen von einer durch die Promotionskommission auf Vorschlag des Betreuers der Dissertation genehmigten Publikation, noch nicht – auch nicht teilweise – veröffentlicht worden ist. Die Promotionsordnung der Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden ist mir bekannt.

Janco Bystron

Stuttgart, Januar 2017

Name: Janco Boy Bystron

Geburtsdatum: 22. Januar 1979

Geburtsort: Hannover

Staatsangehörigkeit: deutsch

Ausbildung:

1998: Abitur am Ganztagsgymnasium Barsinghausen, Leistungskurse: Musik, Physik;

2000–2003: Berufsausbildung (IHK) zur Fachkraft für Veranstaltungstechnik;

2004–2009: Studium an der Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden,

Studiengang: Musikpädagogik Jazz / Rock / Pop, Hauptfach: Schlagzeug;

2009–2010: Auslandsstudium an der staatlichen Universität Bahia / Brasilien;

2011: Diplomverteidigung, Thema der Diplomarbeit: Das Drumset im Kontext

brasilianischer Musik;

2012: Promotionsstudium Musikwissenschaft an der Hochschule für Musik Carl Maria von

Weber Dresden;

2012–2013: Feldforschungen über brasilianische Percussion (DAAD-Stipendium)

2017: Abschluss der Promotion (Disputation).