Charakteristik und Entwicklung des Improvisations- und Begleitstils des Gitarristen Nelson Faria im Umfeld der brasilianischen Musik und des Jazz

Dissertation

zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie (PhD) am Institut für Jazzforschung an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz

Vorgelegt von

Stefan Oser

Graz, 08.Juni 2017

Studienrichtung V094560

Matrikelnummer 8512507

Betreuer: Univ. Prof. Dr. Franz Kerschbaumer, KUG Graz

Externe Gutachterin: Univ. Prof. Dr. Regine Allgayer-Kaufmann, Universität Wien

Berater: Univ. Prof. Dr. Gerd Grupe, KUG Graz

Inhaltsverzeichnis

Vorwort VII
Einleitung: Relevanz, Methodik IX

1 BRASILIANISCHE MUSIKGATTUNGEN, ZUGRUNDE LIEGENDE RHYTHMUSSTRUKTUREN UND DEREN MANIFESTATION IN FARIAS GITARRENSTIL 1
1.1 Bossa Nova 4
1.1.1 Allgemeines und Wesensmerkmale 4
1.1.2 Stil und musikalische Merkmale des Genres Bossa Nova, dargestellt am Beispiel *Desafinado* 7
1.1.2.1 Notationsunterschiede im Vergleich von drei Leadsheet-Quellen der Bossa Nova-Komposition *Desafinado* 7
1.1.2.2 Verschriftlichung und Notationsweisen von Bossa Nova sowie Herausarbeitung und Verwendung signifikant brasilianischer Merkmale 18
1.1.2.2.1 Notationsweisen im 2/4- und 4/4-Takt unter dem Aspekt von Groove 20
1.1.3 Stilspezifische Umsetzung auf der Gitarre: Farias Chord Melody-Technik im Rahmen der Bossa Nova 23
1.1.3.1 Farias Chord Melody-Arrangement der Komposition *Desafinado* von Antônio Carlos Jobim 24
1.1.4 Patterns der Bossa Nova-Rhythmik bei Nelson Faria und João Gilberto 33
1.1.5 Signifikante Voicings im Rahmen von Akkordfortschreitungen im Genre Bossa Nova am Beispiel von Farias Arrangements von *Desafinado* im Vergleich mit anderen repräsentativen Kompositionen 43
1.1.5.1 Der chromatische Durchgang im Bass als Wesensmerkmal der Bossa Nova 48
1.1.5.2 Vergleich von Chopins *Präludium No. 4* mit Kompositionen aus dem Genre Bossa Nova 51
1.1.5.3 Die Funktion des Basses im Rahmen von Slash Chords als Wesensmerkmal der Bossa Nova 55
1.1.5.4 Farias Interpretation von Jobims Komposition *Ana Luiza* 57
1.2 Samba 63
1.2.1 Allgemeines und Wesensmerkmale 63
1.2.2 Sambaschulen 71

1.2.3 Bezeichnungen für Samba-Arten 75
1.2.4 Wichtige Perkussionsinstrumente im Samba 78
1.2.5 Samba am Beispiel der Komposition *Festa Para um Rei Negro* von Zuzuca 84
1.2.6 Wichtige Rhythmus- und Timeline-Patterns im Samba als Charakteristika für bestimmte Samba-Arten und ihre Relevanz für die Spielweise von Nelson Faria 89
1.2.6.1 Afrikanische Timeline-Formeln: Kriterien der Verbindung mit Kulturen in Afrika 90
1.2.6.2 Teleco Teco-Pattern 95
1.2.6.3 Partido Alto-Pattern 99
1.2.6.4 Beispiele für die Ausführung des Partido Alto auf der Gitarre bei den Gitarristen João Bosco, João Gilberto, Rosa Passos und Nelson Faria 101
1.2.6.4.1 Nelson Farias Samba-Komposition *Só Te Esperando* mit Samba-spezifischen Merkmalen in der Gitarrenbegleitung 103
1.2.6.4.2 Nelson Farias Chord Melody-Arrangement von Antônio Carlos Jobims Komposition *Triste* mit Samba-spezifischen Merkmalen 105
1.2.7 Mikrotiming im Samba: Darstellung eines Samba-Basis-Grooves anhand eines Pandeiro-Patterns - Sonagraphische Analysen 107
1.2.8 Spezifische musikalische Korrelation von Bossa Nova und Samba 111
1.2.8.1 Bossa Nova und Samba – Gegenüberstellung spezifischer Merkmale 112
1.2.8.2 Gemeinsame Merkmale von Bossa Nova und Samba in Farias Chord Melody-Arrangement *Tristeza* 112
1.3 Choro 117
1.3.1 Allgemeines und Wesensmerkmale 117
1.3.2 Patterns europäischer Tänze, auf welche die Choro-Patterns Bezug nehmen 125
1.3.3 Patterns des Choro 129
1.3.4 Nelson Farias Choro-Komposition *Juliana* 132
1.4 Baião 136
1.4.1 Allgemeines und Wesensmerkmale 136
1.4.2 Patterns des Baião 139
1.4.3 Nelson Farias Baião Komposition *Baião por Acaso* 140
1.4.4 Nelson Farias Baião-Komposition *Playground* 142
1.4.5 Vergleichendes Beispiel der Komposition *Forrozin* des brasilianischen Gitarristen Heraldo do Monte mit der Komposition *Playground* von Faria 148
1.4.6 Vergleichendes Beispiel der Komposition *Viola Nordestina* von Heraldo do Monte 153

1.4.7 Baião-Arrangement des Gitarristen Irio de Paula am Beispiel seiner Komposition *Nordeste* 157
1.5 Frevo 158
1.5.1 Allgemeines und Wesensmerkmale 158
1.5.2 Patterns des Frevo 159
1.5.3 Nelson Farias Frevo-Komposition *Ioiô* 160
1.6 Marcha Rancho 162
1.6.1 Allgemeines und Wesensmerkmale 162
1.6.2 Patterns der Marcha Rancho 164
1.6.3 Nelson Farias Marcha Rancho-Komposition *Fim de Festa* 164
1.7 Afoxé 166
1.7.1 Allgemeines und Wesensmerkmale 166
1.7.2 Patterns aus Ijexá und Afoxé 171
1.7.3 Nelson Farias Afoxé-Komposition *Montanha Russa* 173
1.8 Die Musik aus Minas Gerais und die Korrelation Nelson Farias mit der Música Mineira 177
1.8.1 Wesensmerkmale und Persönlichkeiten der Música Mineira, von denen Nelson Faria musikalisch beeinflusst wurde 177
1.8.1.1 Milton Nascimento und der Clube da Esquina 177
1.8.1.2 Toninho Horta 181
1.8.1.3 João Bosco 182
1.8.1.4 Os Borges 183
1.8.2 Weitere musikalische Bewegungen und Persönlichkeiten Brasiliens, von denen Nelson Faria direkt beeinflusst wurde 184
1.8.2.1 Novos Baianos 184
1.8.2.2 Cássia Eller 184

2 UNTERSUCHUNGEN SOLISTISCH VORGETRAGENER GITARRENARRANGEMENTS BEI NELSON FARIA 185
2.1 *Manhã de Carnaval* 185
2.1.1 Farias Notation seines Arrangements der Komposition *Manhã de Carnaval* 186
2.1.2 Volltranskription von Farias Solo-Interpretation der Komposition *Manhã de Carnaval* 189
2.1.2.1 Analyse der Volltranskription 193

2.1.2.1.1 Intro 193
2.1.2.1.2 Chord Melody-Elemente 198
2.1.2.1.3 Akkord-Voicings 201
2.1.2.1.4 Single Line-Phrasen 206
2.1.2.1.5 Vergleich von Farias Notation im Lehrwerk *Harmonía Aplicada ao Violão e á Guitarra* und der Volltranskription der Aufnahme auf der CD Nelson Faria über das Thema *Manhã de Carnaval* 210
2.1.2.1.6 Zusammenfassende Ergebnisse zu den Analysen von *Manhã de Carnaval* 210
2.2 *Carinhoso*: Choro-Komposition in solistisch interpretierter Jazz-Manier 211
2.2.1 *Carinhoso* Chord Melody-Arrangement 213
2.2.2 Aspekte zu Farias Interpretation von *Carinhoso* 216
2.2.2.1 Notation und formale Abweichungen 216
2.2.2.2 Vergleichende Zusammenfassung zu den Untersuchungen von *Manhã de Carnaval* und *Carinhoso* 221
2.3 Solo-Arrangement des Jazz-Fusion-Gitarristen Pat Metheny über die Komposition *Girl from Ipanema* im Kontext des Begriffes "Weltmusik" 222

3 ASPEKTE ZU DIDAKTISCHEN ANSÄTZEN FARIAS ANHAND SEINER INTERPRETATIONEN AUSGEWÄHLTER JAZZ STANDARDS 231
3.1 Transkriptionsbeispiele von Improvisationskonzepten Farias über die Jazz Standards *Stella By Starlight*, *Blue Bossa* und *All The Things You Are* 233
3.1.1 *Stella By Starlight* 234
3.1.2 *Blue Bossa* 236
3.1.3. *All The Things You Are* 238
3.1.4 Zusammenfassende Ergebnisse zu den didaktischen Ansätzen Farias 242

4 IMPROVISATIONSELEMENTE FARIAS IM ENSEMBLE-KONTEXT UNTER DEM ASPEKT DER FUSIONIERUNG VON BRASILIANISCHER MUSIK UND JAZZ-ELEMENTEN 244
4.1 João Boscos Komposition *Incompatibilidade de Gênios* 244
4.1.1 Grundlagen der Komposition *Incompatibilidade de Gênios* für Farias Improvisation 244
4.1.2 Nelson Farias Solo über *Incompatibilidade de Gênios* 246
4.2 Nelson Farias Komposition *Rio* 252
4.2.1 Nelson Farias Gitarrensolo über *Rio* 255

4.3 Farias Komposition *Brooklyn High,* formaler Kontrast 260
4.4 Spezifische Strukturen auf der elektrischen Gitarre, Fusion-Elemente und spezifische Sounds, die von Faria verwendet werden 262
4.4.1 Untersuchungen repräsentativer Tonträger Nelson Farias im Hinblick auf seine Gitarren-Sounds sowie Phrasierungs-spezifische Konzeptionen 262
4.4.1.1 Untersuchungen zur CD *Janelas Abertas* 262
4.4.1.2 Untersuchungen zur CD *Ioiô* 263

5 RESÜMEE 265

6 BIOGRAPHISCHE DATEN ZU NELSON FARIA 270

7 INTERVIEWS 272
7.1 Interview 1 mit Nelson Faria 272
7.2 Interview 2 mit Nelson Faria 291
7.3 Interview mit der Sängerin Leila Pinheiro 298

8 VERÖFFENTLICHUNGEN VON NELSON FARIA 305
8.1 CDs (Ausgewählte Diskographie) 305
8.2 DVDs 314
8.3 Lehrwerke 315

9 ANHANG 318
Verzeichnis der Notenbeispiele 318
Verzeichnis der Hörbeispiele der beiliegenden CD 326
Verzeichnis der Audio-Quellen für die Hörbeispiele 329
Verzeichnis der Abbildungen 331
Literatur- und Quellenverzeichnis 332
Weitere Quellen 336
Internet-Quellen 336
Weiterführende Literatur 336

Vorwort

Meine langjährige theoretische und praktische Auseinandersetzung mit der brasilianischen Musik sowie meine Tätigkeit als Instrumentalpädagoge - aktuell an der Pädagogischen Hochschule Steiermark - gaben den Anstoß zur Auswahl des vorliegenden Themas. Dem voraus ging zunächst ein Instrumentalpädagogik-Studium in Graz mit der Kombination von klassischer Gitarre und Vertiefungsfach Jazz, eine Kombination, über die ich ein kontinuierlich steigendes Interesse zum Sound der brasilianischen Gitarrenmusik entwickelte. Einer ersten Vertiefung dahingehend folgte ein mehrjähriger Aufenthalt zunächst in Mexiko (1998-2003) und während dieser Zeit meine Tätigkeit als Gitarrist im Trio *Jazz Entre Tres* an der *Universidad Veracruzana*. Die Teilnahme an - im weiteren Sinne Latin-orientierten - Sommerkursen der *Berklee School of Music* an der mexikanischen *Universidad Veracruzana* ermöglichte mir während dieser Zeit einen weiteren "Native-Speaker-Zugang" zu lateinamerikanischen Rhythmen. 2002 folgte ein mehrmonatiger Aufenthalt in Brasilien, bei dem Forschungen über brasilianische Musik in Rio de Janeiro im Vordergrund standen. Das dort erfahrene musikalische Umfeld eröffnete die Möglichkeit, Erkenntnisse am Puls der Kultur zu er-leben. Dabei wurde ich von zahlreichen brasilianischen Musikern und Musikerinnen unterstützt, die mein Verständnis für die brasilianische Musik während unzähliger Unterrichtseinheiten aber auch durch kontinuierliche Miteinbeziehung in ihre Lebenskultur bereicherten. Dies trifft seit meiner Rückkehr nach Graz 2003 ebenso auf die Kolleginnen und Kollegen innerhalb der brasilianischen Musikszene in Österreich zu, mit denen ich in den Folgejahren musizieren durfte. Allen gilt an dieser Stelle mein Dank für ihr großzügig geteiltes Wissen.

Mein besonderer persönlicher Dank gilt den BetreuerInnen dieser Arbeit: Prof. Dr. Franz Kerschbaumer (Institut für Jazzforschung an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz) für die konstruktive Unterstützung des gesamten Dissertations-Projektes und für die kontinuierliche Motivation während der gesamten Forschungsarbeit. Prof. Dr. Regine Allgayer-Kaufmann für die Anregungen während der Begutachtung und für die Wissensvermittlung speziell

zum Thema *Samba* an der Universität Wien. Prof. Dr. Gerd Grupe für die unterstützende Beratung während der gesamten Arbeitsphase, sowie Prof. Dr. Franz Krieger am Institut für Jazzforschung in Graz und Carla Wess (MA) für die Hilfe bei den Übersetzungen aus dem Portugiesischen.

Graz, Juni 2017

Einleitung: Relevanz, Methodik

Relevanz

Nelson Farias Musik steht primär an der Schnittstelle zwischen der brasilianischen Musik und dem Jazz. In der vorliegenden Arbeit ist es mein Ziel nachzuweisen, inwiefern Faria von beiden Musiken geprägt ist und wie er die beiden Gattungen im Sinne eines Akkulturationsprozesses fusioniert. In einzelnen Fällen werden Einflüsse aus der europäischen Musik herausgearbeitet. Die Relevanz zum Thema ergibt sich einerseits aus theoretischen und musikalisch-praktischen Überlegungen, andererseits auch aus instrumentalpädagogischem Interesse. Die Berührung brasilianischer Musik mit dem Jazz hat über die Bossa Nova-Ära während der 1950er und 60er Jahre neue Dimensionen eröffnet, die Bossa Nova wird aktuell als Teil des Jazzvokabulars aufgefasst und in diesem Sinne an musikpädagogischen Institutionen vermittelt. An dieser Stelle wird die Relevanz zum Thema aus instrumentalpädagogischem Interesse zugunsten einer differenzierten Betrachtung der Spielweise eines brasilianischen Gitarristen – im vorliegenden Fall Nelson Faria – deutlich. Zahlreiche Musiker und Musikerinnen[1] aus Brasilien haben an der Jazzabteilung der Grazer Kunstuniversität studiert, mit ihren Erkenntnissen über brasilianische Musik während ihres Studiums auch für Kommilitonen und Mitmusiker einen Beitrag eingebracht, um diesen Sektor einer Erschließung näher zu bringen, um musikalische Fusionierungen in genau diesem Teilbereich nachvollziehen zu können und um dem aktuellen Verständnis von Fusionierung innerhalb der jazzverwandten Musik gerecht zu werden. Symposien, Workshops und Forschungsergebnisse erleichtern den Zugang zu außereuropäischen Musiken ebenso wie didaktische Methoden, die in Form von Printmedien auf dem Markt zu finden sind; die digitale Erschließung musikalischer Hörbeispiele wird durch den Zugang über das Internet aus heutiger Sicht erleichtert. Inwieweit ist es dennoch notwendig, die kulturell immanenten Merkmale eines brasilianischen Musikers wie im vorliegenden Fall Nelson Farias zu hinterfragen, um dessen musikalische Fusionierungen nachvollziehen zu können und um dem aktuellen Verständnis von Fusionierung innerhalb der

[1] Aus sprachästhetischen Gründen, jedoch vorrangig aus Gründen der vereinfachten Lesbarkeit des Manuskriptes, wird im weiteren Schreibverlauf auf die weibliche Genderform verzichtet. Selbstverständlich sind inhaltlich jedoch stets beide Genderformen gemeint.

jazzverwandten Musik gerecht zu werden? Inwieweit können die stilistischen Merkmale des Gitarristen Faria als typisch brasilianisch bezeichnet werden, die Frage zur Authentizität seiner Spielweise soll daher auf Grundlage von Transkriptionen und Vergleichen sowohl mit Jazzmusikern als auch mit anderen repräsentativen Gitarristen aus dem Genre der brasilianischen Gitarrentradition nachvollziehbar gemacht werden. Inwieweit ist es dabei relevant, Phänomene im Bereich von Mikrotiming und der Auffassung von Groove zu hinterfragen, um diese speziellen Musikgattungen zu durchdringen und zu verstehen?

Die musikalisch-didaktische Arbeit von Nelson Faria bietet speziell für Gitarristen die Möglichkeit, den Zugang zum Verständnis brasilianisch verwurzelter kulturell-musikalischer Wesensmerkmale zu erleichtern, seine Arbeit im musikalisch-didaktischen Bereich wird neben seiner Tätigkeit als Dozent im Rahmen seiner zahlreichen Lehrwerke dokumentiert.

Im Fall von Faria handelt es sich um einen Musiker, der zunächst in seiner Jugend die Musik aus einer nicht akademischen Weise im Kontext seines eigenen kulturellen Umfeldes erlernt hat und der eine akademische Musikausbildung erst in weiterer Folge erfahren hat. Der akademische Ansatz Farias, auf Basis dessen nun eine Weitergabe seiner eigenen musikalisch-kulturellen Identität erfolgt, spielt bei der Positionierung des Musikers im Umfeld der brasilianischen Musik und des Jazz eine wesentliche Rolle. Farias Lehrwerke geben Einblick in die musikalischen Welten, in denen er sich bewegt, und in identitätsbildende Merkmale aus der Perspektive des Künstlers.

In der vorliegenden Arbeit wird auf die Voraussetzungen einer brasilianischen Gitarrentradition unter dem Aspekt identitätsbildender Merkmale eingegangen, gleichzeitig werden die improvisatorischen Merkmale des Jazz – die Farias Spielweise im Rahmen seiner Studien prägten und die ihn aktuell als Protagonisten der Jazzgitarre mit brasilianischer Herkunft auszeichnen – fokussiert. Eine Analyse von Farias Spielmerkmalen wird mit Spielelementen anderer populärer Vertreter der brasilianischen Gitarrenszene verglichen, um auch eine Entwicklung stilistischer Tendenzen zu beleuchten. Farias Spannungsfeld als Instrumentalist, der sich zum Einen als Improvisator, zum Anderen als Vertreter typisch brasilianischer Spielelemente im Rahmen brasilianisch tradierter Begleit-Patterns positioniert, wird ebenso repräsentiert durch seine kompositorische Tätigkeit, auf die in dieser Arbeit nur marginal eingegangen werden kann.

Vom Autor selbst erstellte Transkriptionen, Analysen und Vergleiche musikalischer Phänomene tragen einen Teil zum Verständnis musikalischer Wesensmerkmale bei. Unterstützt wird der Zugang zum Verständnis von Farias spezifischer musikalischer Positionierung durch verbale Äußerungen im Rahmen der mit dem Künstler geführten Interviews des Autors. Diese Interviews entstammen Farias Denken und seinem Selbstverständnis als Musiker. Die in der Arbeit ausgewählten Musikaufnahmen zeigen, dass Faria seine eigene Musik am besten versteht. Musikalische Prioritäten – wie die Behandlung von Grooves verschiedener brasilianischer Musiken –, aber auch Aspekte improvisatorischer Elemente werden dadurch aus Sicht des Künstlers in den Diskurs mit einbezogen. Biographische Angaben des Musikers sowie seine persönliche Betrachtungsweise über die eigene musikalische Entwicklung werden in die Untersuchungen integriert.

Biographische Voraussetzungen des Künstlers im Bezug auf die Fragestellung

Faria hatte ab dem Alter von fünfzehn Jahren Gitarrenunterricht bei Sidney Barros in Brasilia und studierte danach am G.I.T. in Los Angeles bei diversen Jazz-Gitarristen. Bei Sidney Barros lernte Faria die Technik des Chord Melody-Arrangements,[2] eine Spielweise, die Faria virtuos beherrscht und die ihn sowohl innerhalb seiner Stilistik als brasilianischer Gitarrist als auch innerhalb seiner Stilistik als Jazz-Gitarrist auszeichnet. Faria selbst bezeichnet seine Musik als Jazz-Brasileiro (7.1 Interview 1 mit Nelson Faria), und in weiterem Sinne als Weltmusik. Dabei stellt er fest, dass erst nach seiner Rückkehr aus den USA eine bewusste Besinnung auf die brasilianische Musik stattfand. Nach eigener Aussage (7.1 Interview 1 mit Nelson Faria) startete er seine Karriere im eigentlichen Sinne in dem Moment der Entscheidung, seinen Lebensmittelpunkt aus Gründen des dort breit gefächerten musikalischen Umfeldes in Rio de Janeiro zu gestalten, im Alter von dreiundzwanzig Jahren und zu einem Zeitpunkt, als er bereits musikalische Studienerfahrungen in Los Angeles gesammelt hatte. Die Jahre vor Rio de Janeiro fallen in eine Phase der Entwicklung Farias persönlichen Stils und seiner persönlichen Ausdrucksweise, dem Erlernen von technischen Fähigkeiten und musikalischem Vokabular. Farias Elternhaus war dabei von musikalischem

[2] Als Chord Melody-Arrangement bezeichnet Faria eine polyphone Technik auf der Gitarre, bei der gleichzeitig Melodie, Akkorde und Bassstimme ausgeführt werden

Ambiente geprägt, neben klassischer Musik wurde Faria früh mit dem Repertoire der Bossa Nova vertraut. Faria hatte das Repertoire der Bossa Nova nach eigenen Aussagen verinnerlicht, bevor er sich einem Studium und einem Berufsweg als Musiker zuwandte. Farias musikalischer Werdegang hin zum Berufsmusiker sowie der Entschluss zum Musikstudium in Los Angeles entwickelten sich – neben dem Rat seines Mentors Barros – aus eigenem Antrieb. Die Studienphase in den USA hatte große Auswirkungen auf Farias Gitarrenstil. Während dieser Studienphase begann Faria in Los Angeles mit dem Einsatz der Plektrum-Technik (7.1 Interview 1 mit Nelson Faria), die der Gitarrist im Rahmen von Single Lines zum Einsatz bringt. Die Tatsache, dass Faria zunächst in Brasilien bei Sidney Barros (Sidney Barros ist auch unter dem Namen „Gamela“ bekannt) den Stil des Chord Melody-Arrangements und des Comping[3] lernte und erst in Los Angeles die Technik von improvisierten Single Line-Solos vertiefte, verdeutlicht die Relevanz dieser stilistisch spezifisch zu betrachtenden Entwicklung innerhalb der musikalischen Ausdrucksweise des Künstlers. Nach seinem Studienaufenthalt von den USA nach Brasilien zurückgekehrt, begann Faria seine erworbenen Kenntnisse in Form von Workshops und in weiterer Folge auch in Form von Lehrwerken weiterzugeben. Ebenso begann er an diversen universitären Einrichtungen zu unterrichten, zu dieser Zeit noch ohne explizite didaktische Ausbildung. Dazu war für ihn eine umfassende musikalisch-didaktische Strukturierung notwendig.

Aktuell ist Faria nicht nur als international gefragter Künstler präsent, sondern im übertragenen Sinne auch als musikalischer Botschafter seiner brasilianischen kulturellen Identität. Er selbst sieht seine Musik innerhalb des weiter gefassten Bereiches der World Music angesiedelt, ein Begriff, den Faria selbst (7.1 Interview 1 mit Nelson Faria) einbringt. Es eröffnet sich die Fragestellung, ob der Begriff „Weltmusik“ im Rahmen Farias musikalischer Positionierung einen Platz findet und ob der Begriff der Weltmusik innerhalb Farias stilistischer Fusion überhaupt anzuwenden ist. Nach den mit Nelson Faria geführten Gesprächen wurde mir klar, dass Farias Auffassung von Weltmusik - oder wie Faria es ausdrückt „World Music“ – um einen philosophischen Ansatz handelt. Wenn es um den Ausdruck der Weltmusik geht, stellt sich mit diesem die Frage: An welchem Punkt der

[3] Comping: Im Jazz allgemein gültige Beschreibung für diverse Formen von Begleit-Techniken

Begegnung von Kulturen fängt Weltmusik an? Dabei geht es stets um ein Durchdringen und das Verständnis einer musikalischen Sprache, die im Kulturkreis der eigenen Identität nicht als selbstverständlich vorausgesetzt werden kann (Abschnitt 2.3 Solo-Arrangement des Jazz-Fusion-Gitarristen Pat Metheny über die Komposition *Girl from Ipanema* im Kontext des Begriffes "Weltmusik"). Faria baut dabei auf seinem eigenen musikalischen Werdegang als Brasilianer auf, der durch seine Auseinandersetzung mit dem nordamerikanischen Jazz eine individuelle interkulturelle Entwicklung erfahren hat. Faria betont immer wieder sein Bestreben nach ständiger Weiterbildung im musikalischen Sinne, dem Bestreben nach Offenheit und dem Austausch von Information. Als wesentlichen Faktor sieht Faria dabei den Einfluss der Improvisation in seine Musik, unter der Gegebenheit des Einflusses seiner Lehrer aus dem Jazzbereich während seines Studiums in den USA. Unter diesen Überlegungen ist Farias Definition von Weltmusik auch im Kontext dieser Arbeit zu verstehen (7.1 Interview mit Nelson Faria). Setzt Faria innerhalb seines Spiels lediglich Jazz-Phrasen im Rahmen brasilianischer Musik um oder durchdringt er den Stil des Jazz, um auf diese Weise eine neue Stilistik zu schaffen? Warum sind im Rahmen von Farias bisherigem diskographischen Schaffenswerk verhältnismäßig wenig nordamerikanische Jazz Standards zu finden, obwohl er bei Jazz-Gitarristen studierte? Dazu ist festzustellen, dass auch ein großer Teil des Bossa Nova-Repertoires vom Jazz Standard-Repertoire übernommen wurde und Jazzmusiker auf diese Weise das Vokabular brasilianischer Musik verinnerlicht haben und selbst Kompositionen mit entsprechenden Genre-eigenen Merkmalen hervorbringen. So die Komposition *Blue Bossa*, die nicht von einem brasilianischen Komponisten stammt (sondern vom Nordamerikaner Kenny Dorham) und die von Nelson Faria im Rahmen seines Unterrichtsmaterials als Bossa Nova verwendet wird.[4] Oder umgekehrt die brasilianische Komposition *Girl from Ipanema* (*Garota de Ipanema*) von Antônio Carlos Jobim, die einen Bestandteil des Jazz-Repertoires darstellt. Die Betrachtung der Entwicklung von Farias Personalstil als Komponist mit Einflüssen brasilianischer Musik mit Jazzelementen wirft weitere Fragestellungen auf. Was zeichnet den Künstler im

[4] Faria, Nelson: Lehrwerk *Aulas Virtuais, Estudos Para Guitarra*. 2005, Nossa Música Prod., Aula 1, S. 6

Umfeld brasilianischer Musiker aus? Was unterscheidet ihn von anderen populären brasilianischen Gitarristen?

Zur Methodik

Transkriptionen, Lehrwerke, Interviews, vergleichende Analysen

Die Basis der Untersuchungen bilden Transkriptionen von ausgewählten Aufnahmen, die in vergleichender Weise - immer wieder auch bezogen auf die verbalen Aussagen Farias - analysiert werden. Mittels deskriptiver Analyse wird eine Beschreibung der Wesenserfassung von Farias Spielcharakteristik und marginal auch seiner Kompositionsmerkmale angestrebt. Die Auswahl der Transkriptionen erfolgt nach musikalisch Genre-spezifischen Gesichtspunkten, um die Entwicklung Farias und die daraus resultierende Positionierung seiner aktuellen Spielweise herausarbeiten zu können. Dabei soll beleuchtet werden, inwieweit Farias brasilianischer Kulturhintergrund Prämisse für die Charakteristik seines Spiels ist. Als Primärquellen im Rahmen der Untersuchungen dienen einerseits neben den Aufnahmen zahlreiche Lehrwerke Farias, deren brasilianische Authentizität von namhaften Jazzmusikern hervorgehoben wird.[5] Aufnahmen und Noten dieser Lehrwerke wurden neben den Transkriptionen ebenfalls immer wieder in analytischer Weise herangezogen. Andererseits dienen als Primärquellen Farias Aussagen im Rahmen der mit ihm geführten Interviews, in denen der Gitarrist einen verbalen Zugang zu seiner Denkweise kommuniziert. Auf diese Weise wurde Farias Sichtweise im Laufe der Arbeit immer wieder mit den Erkenntnissen der analytischen Ergebnisse verglichen. Diese vergleichende Gegenüberstellung von Farias Aussagen und analytischen Aspekten liefert die Möglichkeit, Farias Reflexionen über seine eigene Musik zu vertiefen, zu hinterfragen und auch die Entwicklung der Wesensmerkmale seines Improvisations- und Begleitstils herauszuarbeiten, wobei die unterschiedlichen Quellentypen nicht unabhängig voneinander sind, sondern sich in ergänzender Weise zueinander verhalten.

Vergleichende Untersuchungen

---

[5] Faria, Nelson: Lehrwerk *Inside The Brazilian Rhythm Section*. Petaluma, CA; USA, 2001, Sher Music Company, S. 2

In Hinsicht auf die Charakteristik Nelson Farias und seine Positionierung im Umfeld der brasilianischen Musik und des Jazz bietet sich an, die von ihm verwendeten brasilianischen Rhythmen anhand von spezifischen Beispielen zu analysieren und daran die typisch als brasilianisch zu bezeichnenden Merkmale seiner Spielweise festzumachen. Die stilistischen Charakteristika anderer repräsentativer Gitarristen aus dem brasilianischen Umfeld sowie aus dem Jazzbereich geben einen Bezug zu seinen musikalischen Einflüssen und der daraus resultierenden stilistischen Positionierung Farias.

Interviews des Autors mit Nelson Faria, geführt am 08.08.2011 und am 17.08.2011

Die beiden 2011 mit Faria geführten Interviews sind von offenem, flexiblem und interaktivem Charakter. Die Ergebnisse der Höranalysen werden in der Arbeit sukzessive mit den Aussagen Farias verglichen und lassen auf diese Weise Rückschlüsse auf Einflüsse und auf die Entwicklung von Spielcharakteristiken des Gitarristen zu. Die Untersuchung ist demnach von Prozesscharakter und situativer Reflexion, neu gewonnene Erkenntnisse werden exploratorisch erweitert. Der Arbeitsprozess erstreckte sich über über mehrere Gespräche und Treffen mit Faria (neben den geführten Interviews ergab sich auch die Teilnahme an einem Workshop, den Faria 2011 in Wien hielt), sodass verbale Aussagen Farias auch immer wieder neue Ansatzpunkte zu weiteren Analysen ergaben. Die drei Quellen, Farias Lehrwerke, die Interviews mit Faria, sowie ausgewählte Aufnahmen Farias entstammen Farias Denken und seinem Selbstverständnis und sie verhalten sich in der Untersuchung ergänzend zueinander. In diesem Sinne werden Farias Aussagen durch die ausgewählten Aufnahmen und deren Analysen aufgearbeitet, wobei eine gewisse Abhängigkeit der Quellen zueinander festzustellen ist. Jedoch erst der Vergleich mit Aufnahmen anderer Gitarristen - auf die wiederum Faria sich entweder in seinen Aussagen bezieht, oder aber die aufgrund ihrer stilprägenden Spielweise relevant erscheinen - gibt Aufschluss über die Entwicklung Farias Improvisations- und Begleitstil, so wie er sich aktuell darstellt. Erst in diesem Zusammenhang ergibt sich eine Dialektik in Form des Vergleiches zwischen Jazzidiomatik und der Relevanz brasilianischer Merkmale. Der an dieser Stelle eingeführte Begriff einer "exploratorischen Erweiterung" eines Gedankens sei anhand eines Beispiels erläutert: Im Rahmen seines Workshops in Wien erklärt

Faria, dass eine Vielzahl an Bossa Nova-Kompositionen sich am Chopin-*Klavierpräludium No.4, op. 28* orientiert. Erst im Laufe der Untersuchung signifikanter harmonischer Fortschreitungen in der Bossa Nova und bei der Betrachtung melodisch-motivischer Elemente in der Bossa Nova wird klar, worauf Faria sich bei seinem Vergleich bezieht. Diese Form der "exploratorischen Erweiterung" ist weniger eine Analysemethode, als die situative Vertiefung relevant erscheinender Aussagen und/oder Korrelationen. Ergänzend zu den Interviews mit Nelson Faria konnte die Sängerin Leila Pinheiro für ein Interview gewonnen werden. Im selben Jahr der Interviews – 2011 – wurde die Duo-CD *Céu E Mar* gemeinsam von Leila Pinheiro und Nelson Faria aufgenommen.

Erläuterungen zu den Notenbeispielen und Transkriptionen

Die Notenbeispiele zu den Analysen sind – sobald eine Erfassung des musikalischen Kontextes dadurch in höherem Maße gegeben erscheint – mit Anführung der Taktzahlen versehen. Die Notenbeispiele beziehen sich auf den jeweiligen Gegenstand der Untersuchung. Wo es sich für das praktische Verständnis oder für die Umsetzung der entsprechenden Komposition am Instrument als sinnvoll erweist, sind Fingersätze mittels der Instrumenten-spezifischen Bezeichnungen angegeben.

Folgende Zusatzzeichen zu einzelnen Noten werden verwendet:
← = Ton wird etwas früher gespielt als notiert
→ = Ton wird etwas später gespielt als notiert
x = Ghost Note, gedämpfte Note

"Notenbeispiel" wird in den Analysen mit "Nb" abgekürzt. Akkordbezeichnungen werden in der amerikanischen Schreibweise notiert: B natural (= H) und Bb flat.

1 BRASILIANISCHE MUSIKGATTUNGEN, ZUGRUNDE LIEGENDE RHYTHMUSSTRUKTUREN UND DEREN MANIFESTATION IN FARIAS GITARRENSTIL

Die Fusion europäischer Harmonik mit afrikanischer Rhythmik manifestiert sich in regionalen brasilianischen Stilen, die Faria in seinen Werken verwendet. Es handelt sich dabei um nach der Kolonialisierung Brasiliens entstandene Rhythmen, wobei die Grenzen zwischen ruralen und urbanen Einflüssen fließend sind. Extensionen afrikanischer Kulturelemente haben in Brasilien je nach Umgebung und sozioökonomischem Kontext mit europäischen und *amerindischen*[6] Elementen immer wieder neue Identitätsmerkmale hervorgebracht.[7] Der Musikwissenschafter Gerhard Kubik schreibt dazu: "Die gegenwärtigen Formen afrikanischer Musik und afrikanischer Tänze, wie wir sie aus den verschiedenen Gebieten Afrikas südlich der Sahara unter dem Etikett >traditionelle Musik< kennen, sind somit nur der momentane Zustand ständig im Fluß befindlicher Musikgeschichte. Sie sind ein Ergebnis der Interaktionen von vielerlei Faktoren, die alle historischen Wandlungen unterliegen. Ökologische, kulturelle, soziale, kommerzielle, religiöse, politische und andere Gegebenheiten spielten eine Rolle".[8] Der Begriff *amerindisch* wird vom Autor Claus Schreiner verwendet und bezeichnet amerikanisch-indigene Kultureinflüsse. Auch Kubik verwendet den Begriff: "Traditions have often migrated to other areas [...] and into the repertoire of other peoples, for example, the acquisition of certain african instrumental traditions by Amerindian and Luso-Brazilian communities".[9] Der Begriff wird in dieser Arbeit sinngemäß übernommen. In verschiedenen Entwicklungsstadien der populären Musik Brasiliens haben immer wieder auch Musiker Maßstäbe gesetzt, die in den urbanen Metropolen rural-folkloristisches Material einbrachten.[10] Dazu Kubik: "Eine große Rolle spielte auch die ständige

---

6 Schreiner, Claus: *Música Popular Brasileira*. Marburg, 1977, 1985 überarbeitete Ausgabe, Verlag Tropical Music, S. 21

7 Kubik, Gerhard: *Extensionen Afrikanischer Kulturen*. Aachen, 1991, Alano, Ed. Herodot, S. 45

8 Kubik, Gerhard: *Zum Verstehen afrikanischer Musik*. Leipzig, 1988, Verlag Philipp Reclam jun., S. 40

9 Kubik, Gerhard: *Drum Patterns in the Batuque of Benedito Caxais,* 1994, Latin American Music Review 11/2, S. 144

10 Schreiner, Claus: *Música Popular Brasileira*, S. 16

gegenseitige Beeinflussung zwischen spezifischen afrikanischen Kulturen und den sich herausbildenden afrikanischen Kulturzonen der Neuen Welt. Dies macht die Musikgeschichte auf beiden Seiten des Atlantischen Ozeans zu einem Hin- und Rückfluss von Ideen, zu einem Geflecht von Beziehungen, die historisch oft nur schwer zu überblicken sind. Aus dieser Perspektive erscheinen die afro-amerikanischen Musikkulturen als folgerichtige und schöpferische Extensionen afrikanischer Musikkulturen des 16. bis 20. Jahrhunderts".[11] Und aus dieser Perspektive sind auch Fusionen zu erklären, auf die urban geprägte Musiker wie Nelson Faria in ihrer musikalischen Identität zurückgreifen. Folgende brasilianische Musiken liegen Nelson Farias Werken zugrunde:

- Bossa Nova
- Samba
- Choro
- Baião
- Frevo
- Marcha Rancho
- Afoxé

Faria veranschaulicht die Umsetzung der genannten Genres auf eine Jazz-Rhythmusgruppe mit Bass, Schlagzeug, Gitarre und Klavier in seinem Lehrwerk *Inside The Brazilian Rhythm Section.*[12] Dabei fokussiert er den Genre-gerechten Einsatz der genannten Instrumente unter analytischer Aufarbeitung der einzelnen musikalischen Genres und verbindet diese mit improvisatorischen Elementen innerhalb des Jazz-Kontextes. Er erweitert damit das Lehrwerk *The Brazilian Guitar Book* (8.3 Lehrwerke), in welchem er auf Strukturen der Begleitfunktion der Gitarre innerhalb brasilianischer Genres eingeht. Eine weitere Vertiefung erfährt der Stil der Bossa Nova[13] in einem eigenen von Faria verfassten Lehrwerk *Toque*

---

[11] Kubik, Gerhard: *Afrikanische Musikkulturen in Brasilien*. In: Welt Musik Brasilien, Einführung in die Musiktraditionen Brasiliens. Tiago de Oliveira Pinto, ed. Internationales Institut für Vergleichende Musikstudien und Dokumentation, Berlin, Mainz, 1986, Schott, S. 121

[12] Faria, Nelson: Lehrwerk *Inside The Brazilian Rhythm Section*. Petaluma, CA; USA, 2001, Sher Music Co., S. 10

[13] Anmerkung des Autors zur unterschiedlichen Verwendung der Artikel der Begriffe *Bossa Nova* und *Samba*: Im deutschen Sprachgebrauch werden zweierlei Artikel zur Anwendung gebracht. Es ist dabei in der musikalischen Praxis unter Musikern sowie auch generell durchaus üblich, von „dem

Junto Bossa Nova (8.3 Lehrwerke), in dem sich der Gitarrist eingehend mit der Interpretation des Bossa Nova-Repertoires auseinandersetzt und in dem auch die Umsetzung von improvisatorischen Aspekten innerhalb dieses Genres behandelt wird. Der Gitarrist verschränkt damit in einer Reihe von Lehrwerken die Merkmale der Gitarre in ihrer Funktion innerhalb brasilianischer Musiken unter Berücksichtigung improvisatorischer Errungenschaften des Jazz (8.3 Lehrwerke). Farias Aussage, seine eigene Musik als "Jazz Samba" (7.1 Interview 1 mit Nelson Faria) zu bezeichnen, weist auf das musikalische Resultat hin, welches die Verbindung der frühen musikalischen Erfahrungen des Musikers mit dem Bossa Nova-Repertoire und dessen späteren musikalischen Entwicklungen in Verbindung mit improvisatorischen Elementen ergibt, die ihrerseits aus dem Vokabular des Jazz schöpfen. Diesem Dreieck (Bossa Nova – dessen Vorläufer Samba und als drittem Element Jazz) soll in dieser Arbeit ein besonderes Augenmerk gewidmet werden. Dabei wird die Gitarre als im Genre Bossa Nova stilprägendes Instrument betrachtet, das auf Traditionen wie die Spielweise von João Gilberto[14] (geb. 1932 in Juazeiro) zurückgreift und in seiner Entwicklung gleichzeitig im Rahmen der brasilianischen Musik und des Jazz immer wieder neue Formen der Umsetzung erfährt. Die Musikgattung der Bossa Nova ist unter diesem Aspekt hervorzuheben, die große Gewichtung des musikalischen Genres innerhalb Nelson Farias Schaffenswerk ist der Grund, dass das Thema Bossa Nova – entgegen der chronologischen Entwicklung – vorgezogen wird und das Thema Samba erst nachfolgend behandelt wird. Nelson Faria dazu: „Das musikalische Ambiente in meinem Elternhaus war von der Bossa Nova geprägt. Das war die Musik, die alle hörten, die alle sangen. So war es auch die Bossa Nova, die ich als Erstes lernte, im Alter von zehn bis elf Jahren. […] Ich wuchs mit dem Repertoire der Bossa Nova auf. Ich kann so gut wie alle Bossa Nova-Stücke

---

Bossa Nova“ in männlicher Form zu sprechen, daneben existiert der Begriff „die Samba“ auch in weiblicher Form. Im Gegensatz dazu wird jedoch in der vorliegenden Arbeit – basierend auf der direkten Übersetzung aus dem Portugiesischen – wo es heißt „A Bossa Nova“ (= die Bossa Nova) und „O Samba“ (= der Samba) Bezug genommen. Daher also im Folgenden die Bossa Nova und der Samba

[14] „Auf Elizeth Cardosos LP von 1958, *Canção do Amor Demais* (Das Lied von zu viel Liebe), konnte man Gilbertos neue Art des Gitarrenspiels und Melodien von Jobim und de Moraes, arrangiert von Jobim, hören. [...] Der Auftritt Gilbertos auf der Szene eröffnete neue Perspektiven, durch >den Rhythmus, den er mitbrachte<, wie Jobim sich in *Música Popular Brasileira* ausdrückte. Der harmonische und melodische Teil der Bossa-Gleichung war schon aufgestellt, aber auf dem Album von Elizeth Cardoso erschien zum ersten Mal der Beat des Bossa Nova auf der Gitarre, gespielt von João. Dieses Album bildete einen Markstein, einen Wendepunkt, einen Bruch mit der Vergangenheit“. Vgl. McGowan, Chris & Pessanha, Ricardo: *The Brazilian Sound*. New York, 1991, Hannibal-Verlag, S. 72

spielen. Ich habe eben bereits meine Mutter begleitet und meine Geschwister. Mein Bossa Nova-Repertoire ist also sehr groß“ (7.1 Interview 1 mit Nelson Faria).

1.1 Bossa Nova

1.1.1 Allgemeines und Wesensmerkmale

Zur Entstehung der Bossa Nova schreibt Regine Allgayer-Kaufmann: „In der Ära Kubitschek entsteht die Bossa Nova. In den südlichen Stadtteilen von Rio de Janeiro, dort, wo mittlerweile die weiße brasilianische Mittelschicht wohnt, lernen sich Tom (Antônio Carlos)[15] Jobim, Vinicius de Moraes und João Gilberto kennen; hier bildet sich in den 1950er Jahren eine Szene mit jungen Musikern, Amateuren und Profis, die einen neuen Stil entwickeln, eine neue Art, Musik zu spielen, die Bossa Nova genannt wird. Der neue musikalische Stil avanciert zum best verkauften Exportartikel Brasiliens. Am 21. November 1962 reisen Tom Jobim und zwanzig weitere Musiker in die Vereinigten Staaten. Am Abend desselben Tages ist die Bossa Nova zum ersten Mal live in der Carnegie Hall in New York zu hören“.[16]

<u>Zur Definition des Begriffes Bossa Nova</u>

Bei Gerhard Béhague ist zu lesen: „Der Begriff Bossa Nova leitet sich zunächst aus der brasilianischen Umgangssprache ab. Das Wort >bossa< besitzt mehrere Konnotationen, wie >besondere Fähigkeit<, >Scharfsinnigkeit< und >Cleverness<, und ist so nicht in einem portugiesischen Wörterbuch zu finden (vgl. Béhague 1980: 77)[17]. Das Wort ‚nova‘ bedeutet übersetzt ‚neu‘ und ist ein

---

[15] Antônio Carlos Jobim, vollständiger Name: Antônio Carlos Brasileiro de Almeida Jobim ist auch unter dem Namen Tom Jobim bekannt

[16] Allgayer-Kaufmann, Regine: *Brasilien 1956 bis 1961: Antônio Carlos Jobim und die Ära des Präsidenten Juscelino Kubitschek*. 2008, verfügbar unter: *https://www.google.at/webhp?sourceid=chrome-instant&ion=1&espv=2&ie=UTF8#q=Ant%C3%B4nio+Carlos+Jobim+und+die+%C3%84ra+des+Pr%C3%A4sidenten+Juscelino+Kubitschek.+2008,+verf%C3%BCgbar+unter:+yer/Antonio_Carlos_Jobim.pdf*, Zugriff 23.04.2017

[17] Béhague, Gerhard: *Bossa & Bossas, recent changes in Brazilian urban popular music*. In: Journal of the Society of Ethnomusicology. University of Illinois Press Champaign. 1973, S. 209–233

Adjektiv aus der portugiesischen Standardsprache. (vgl. Keller 2002: 520[18]). Es bleibt daher bei einem Versuch, den Begriff der umgangssprachlichen Bedeutung des Wortes aus der Fremdsprache adäquat zu übersetzen: Das Wort ‚bossa' wurde bereits vor Entstehung des musikalischen Genres Bossa Nova in vielen Situationen verwendet, die etwas bis dato Unbekanntes, besonders Gelungenes oder Schönes beschreiben sollten".[19] Claus Schreiner zum Begriff Bossa Nova: „Wenn einer in der M.P.B.[20] irgendetwas Neues machte, sprach man schon seit den 40er Jahren davon, daß er es >com bossa<, etwas Neues >mit Pfiff, mit Begabung, mit Swing< machte".[21] Zu den ersten Konzerten und Aufnahmen der Bossa Nova schreibt Schreiner: „Anfang Februar 1959 beendete João Gilberto die Aufnahmen zu seiner ersten LP *Chega de Saudade* [...]. In diesem Jahr traten die Musiker und Interpreten der *modernen Sambas* auch erstmals in Konzerten an die Öffentlichkeit. Auf den Plakaten zum allerersten Konzert in der Hebräischen Universität in Rio konnte man lesen: >Heute präsentieren João Gilberto, Silvia Telles und eine Gruppe Bossa Nova moderne Sambas<. Der Name Bossa Nova war geboren. [...] Die Popularität der Bossa Nova wuchs zunächst in Studentenkreisen mit dem *Festival do Samba Moderno* im Teatro Arena der Architektur-Fakultät am 22.9.59. Fast die gesamte Clique trat dort auf: Tom Jobim, Silvia Telles (schon mit einer LP auf dem Markt), Alaide Costa, Carlos Lyra, Ronaldo Boscoli, Baden Powell, Roberto Menescal, Oscar Castro Neves und seine Brüder Leo, Iko und João Mario, Nara Leão, Henrique, Bebeto, Choco Feitosa und Norma Benguel. Diesem Konzert folgten noch zwei weitere im gleichen Jahr, die sogenannten *Samba Sessions*. Kurz darauf nahm J.G.[22] seine zweite LP auf (u. a. mit *Samba de uma nota só, Corcovado, Meditação* und *Outra Vez*). Sergio Ricardo und Carlos Lyra zogen mit eigenen LPs nach. Am 15. Mai 1960 schließlich präsentierte der Fernsehsender TV Record in São Paulo das 1. Festival Nacional da Bossa Nova".[23]

Die Bossa Nova stellt als Genre eine Schnittstelle zwischen brasilianischer Musik und Jazz dar. Zahlreiche Kompositionen aus dem Repertoire der Bossa

---

[18] Keller, Alfred J.: *Diccionario escolar alemão; alemão - português, português - alemão*. São Paulo, 2002, Editoria UNESP.

[19] Achilles, Roberto: *Die Entwicklung des Bossa Nova in Brasilien und sein Einfluss auf die nichtbrasilianische Populäre Musik*. Norderstedt, 2011, GRIN Verlag GmbH, S. 8

[20] M.P.B. = Música Popular Brasileira

[21] Schreiner, Claus: *Música Popular Brasileira*, S. 176 f.

[22] Gemeint ist João Gilberto

[23] Schreiner, Claus: *Música Popular Brasileira*, S. 176 f.

Nova sind aktuell als Jazz Standards geläufig. Umgekehrt war es der Jazz, dessen harmonischer Reichtum die Bossa Nova in ihrer Entstehungsphase inspiriert hatte. „Andere Bossa-Komponisten lehnten sich mehr an den Cool Jazz der >West Coast< an – ein geschmeidiger, entspannter und maßvoller Stil aus den 50er Jahren, der die melodischen und harmonischen Fortschritte der Bebop-Bewegung aufnahm. Zum Beispiel gründeten Carlos Lyra und Roberto Menescal, die musikalische Ideen seit ihrer Schulzeit austauschten, in Copacabana eine Gitarrenschule, die mit Harmonien experimentierte, die vom Cool Jazz eines Gerry Mulligan, Chet Baker und Shorty Rogers beeinflußt waren“.[24] Die rhythmische Komplexität der Bossa Nova basiert auf dem Genre des Samba. Eine Wesensunterscheidung der beiden Musiken ist weniger im Tempo festzumachen – es existieren ebenso schnell gespielte Bossa Novas wie auch der langsam interpretierte *Samba Canção*. Vielmehr ist es die Art des Vortrages (die Stimme wird in der Bossa Nova üblicherweise leise und nahe am Mikrofon vorgetragen, wobei sich der Sänger nicht selbst produziert), von der die Bossa Nova gekennzeichnet ist.

Schreiner stellt bezüglich einer Interpretations-Attitüde fest: „In der Bossa Nova wurden die Orchester zunächst kleiner. Die instrumentale Basis bestand aus Gitarre, Baß, Schlagzeug und gelegentlichem Piano. Die Vokalisten wurden in das instrumentale Arrangement integriert. João Gilberto drückte das in einem Interview 1960 so aus: >Musik ist Klang, und Klang ist Stimme, ist Instrument. Der Sänger muß daher wissen, wann und wie er einen hohen oder tiefen Ton verzögert, um eine emotionale Botschaft perfekt zu vermitteln.< Die Dynamik der BN-Musiker und -Interpreten knüpfte, wie geschildert, an Vorbilder in der M.P.B. [...] an. Man sang und spielte *bem pianinho*, betont leise und ohne extreme Betonungen“.[25] Die Kompositionen der Bossa Nova basieren auf elaborierten harmonischen Progressionen unter oftmaliger Verwendung chromatischer Basslinien, die introvertierte Art und Weise des Vortrages kommt auch hier zum Tragen, sie ist als wichtiges Merkmal auch in Hinsicht auf die instrumentale Umsetzung der Musikgattung festzuhalten.

---

[24] McGowan, Chris & Pessanha, Ricardo: *The Brazilian Sound*. New York, 1991, Hannibal Verlag, S. 65

[25] Schreiner, Claus: *Música Popular Brasileira,* S. 182

Dem gegenüber bemerkt Roberto Achilles bei der Bossa Nova die Zuordnung einer gewissen Bildungsschicht, die sich während der Entwicklungsphase mit dem neuen Genre auseinandersetzte: „Die Bossa Nova-Musik wurde von jungen, gebildeten Cariocas[26] gespielt, die aus den nordamerikanischen Jazzkonzepten Cool und Bebop harmonische Ideen für ihre eigenen Konzepte ableiteten“.[27]

Claus Schreiner betont bei der Charakterisierung der Bossa Nova zusammenfassend folgende Elemente als neu: „Die Bossa Nova wird im Wesentlichen durch folgende Elemente gegenüber der M.P.B. der Jahre bis 1958 charakterisiert:

1. Neues rhythmisches Balanço[28]
2. Neue Textformen und Inhalte
3. Moderne, jazzähnliche Harmoniestrukturen
4. Neuartige Interpretation und Orchestration
5. Auswirkungen auf andere Bereiche (Literatur, Film usw.)“.[29]

1.1.2 Stil und musikalische Merkmale des Genres Bossa Nova, dargestellt am Beispiel *Desafinado*

1.1.2.1 Notationsunterschiede im Vergleich von drei Leadsheet-Quellen der Bossa Nova-Komposition *Desafinado*

Schriftliche Überlieferungen von Bossa Nova-Stücken werden, der Jazz-Praxis entsprechend, in sogenannten Leadsheets[30] festgehalten. Drei Versionen solcher Leadsheet-Quellen zur Komposition *Desafinado* werden in Hinsicht auf Form, rhythmische Notation und melodisch-harmonischen Verlauf verglichen:

---

[26] Bezeichnung für die Einwohner Rio de Janeiros

[27] Achilles, Roberto: *Die Entwicklung des Bossa Nova in Brasilien und sein Einfluss auf die nichtbrasilianische populäre Musik*, S. 9

[28] Balanço: Rhythmische Akzentuierung, vgl. *Encyclopédia da Música Brasileira.* 2003, Folha, S. 705

[29] Schreiner, Claus: *Música Popular Brasileira*, S. 177

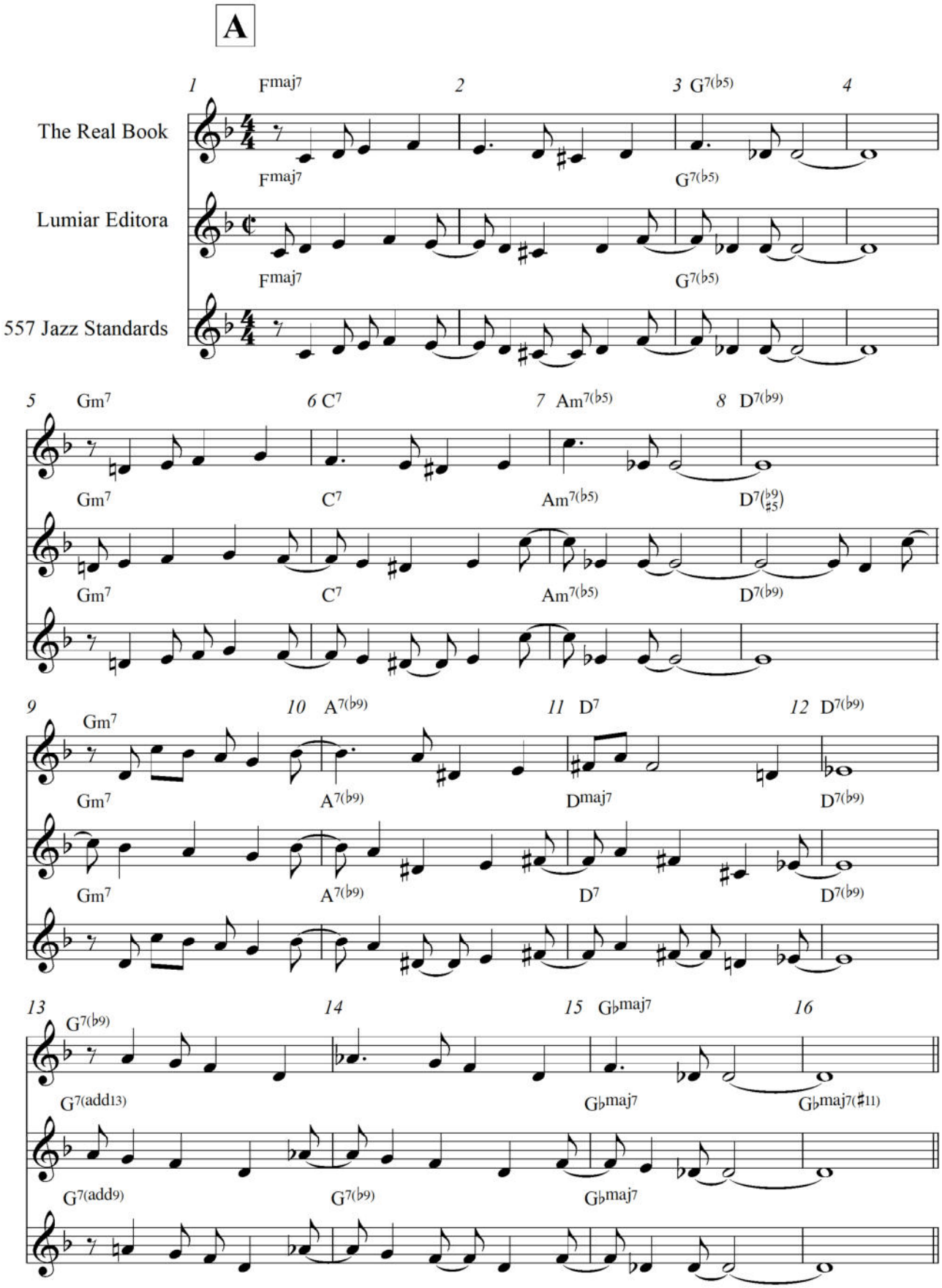
[30] Leadsheets im Jazz sind eine vereinfachte Form der schriftlichen Aufzeichnung eines musikalischen Themas mittels Melodie und Akkordsymbolen

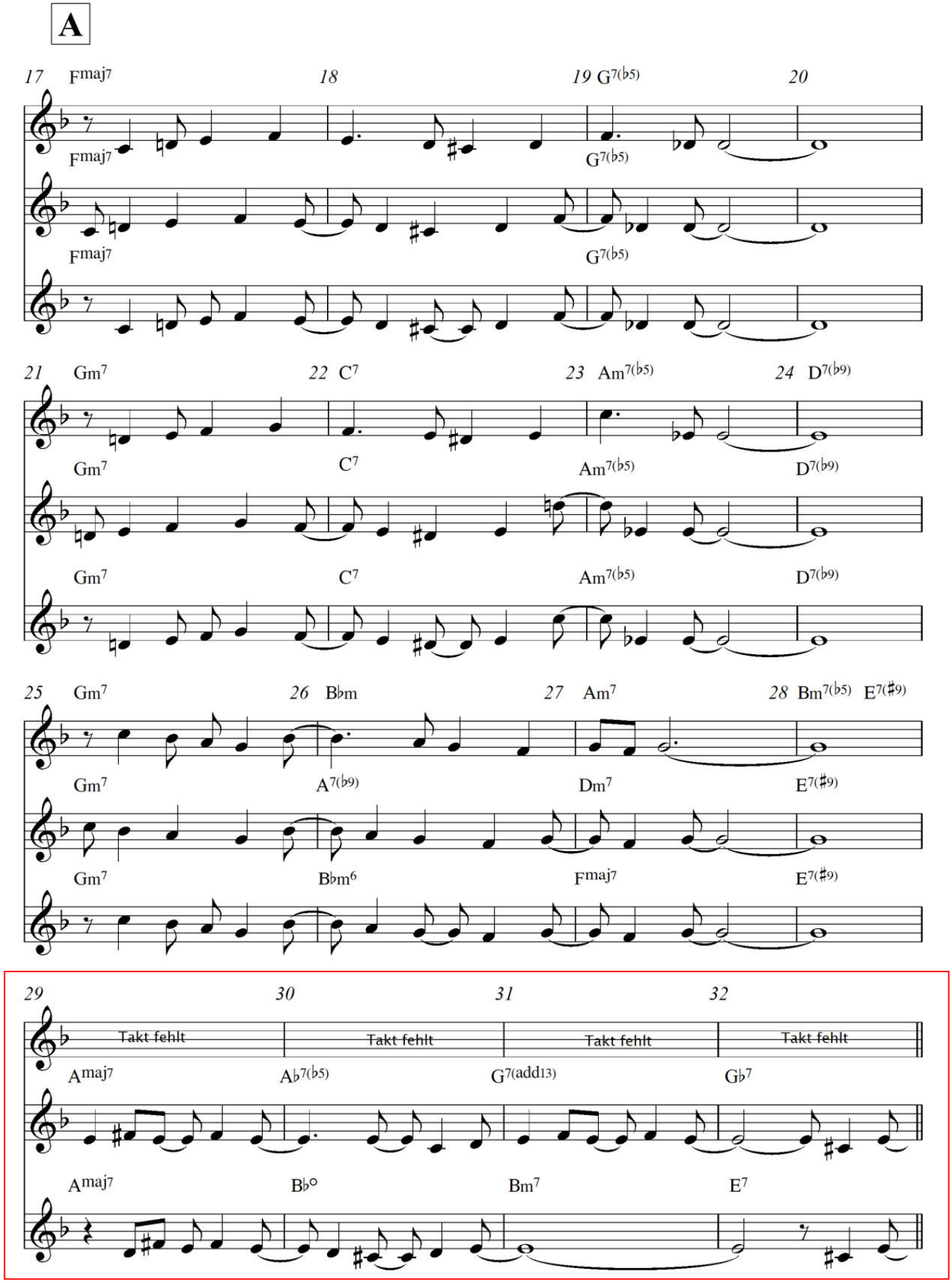
- *The Real Book*, Press Syosset, New York, 1981 Totally Revised Edition.
- *Songbook Vol. 3 Tom Jobim*, Lumiar Editora, herausgegeben von Almir Chediak.
- Version des Real Books *557 Jazz Standards, Swing To Bop*.

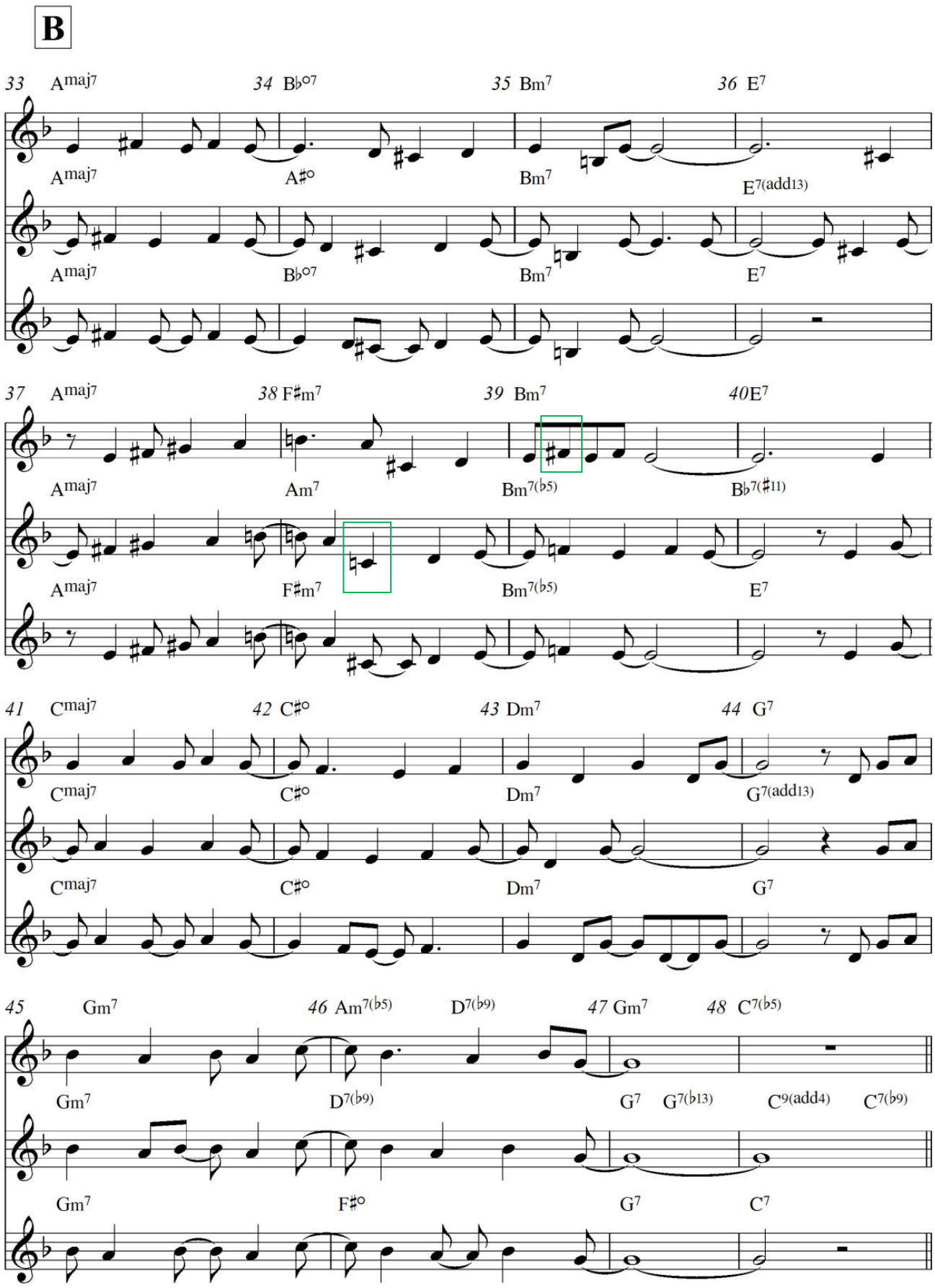
Im folgenden Notenbeispiel werden die drei Versionen in direktem Vergleich dargestellt.

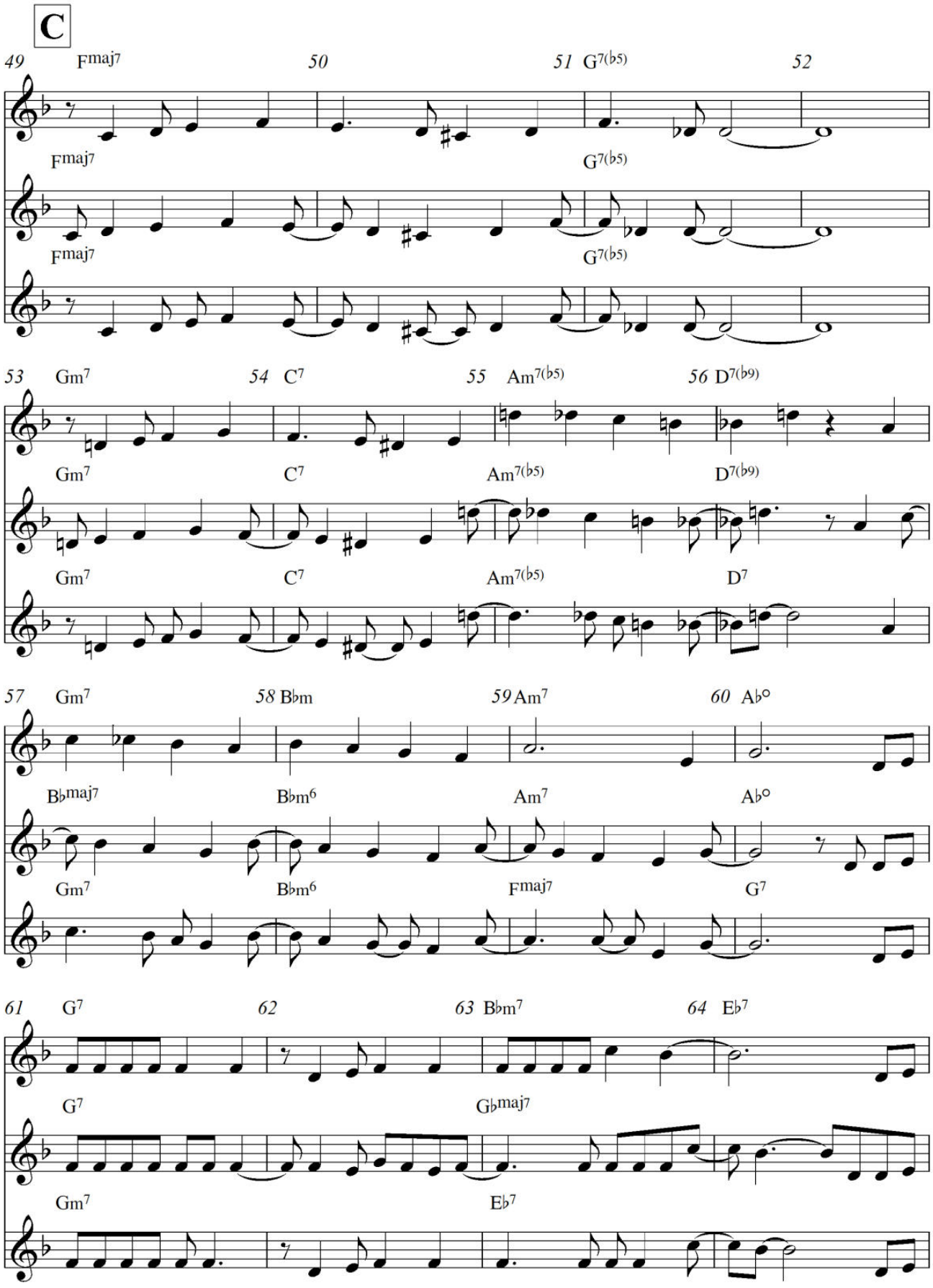
Notenbeispiel 1: *Desafinado*, Vergleich dreier Leadsheet-Ausgaben[31]

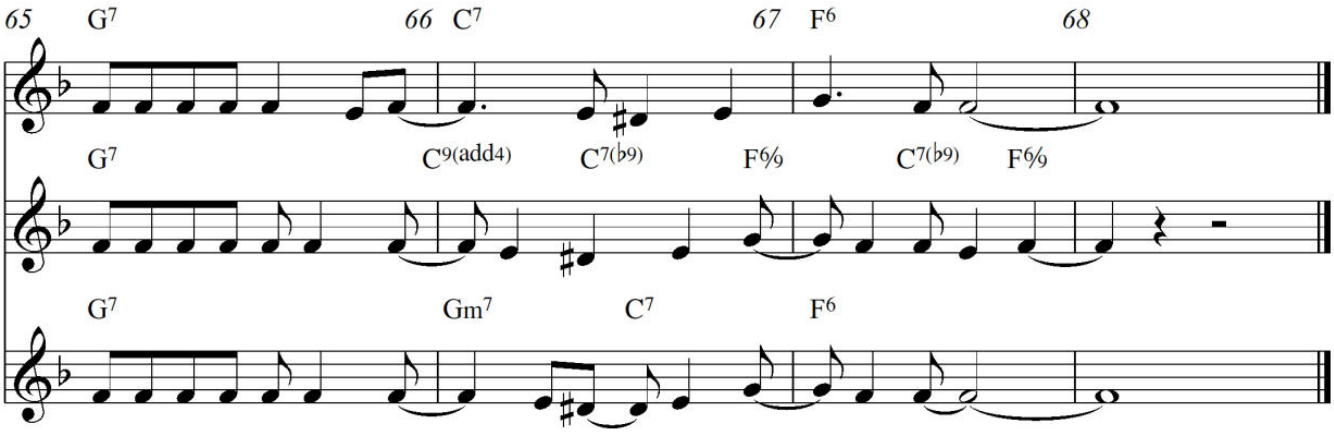
[31] 1. System: *The Real Book*, Press Syosset, New York, 1981 (ohne weitere Angaben)
2. System: Almir Chediak: *Songbook Vol. 3 Tom Jobim*, Rio de Janeiro, (o.J.) Lumiar Editora
3. System: Version Real Book *557 Jazz Standards, Swing To Bop* (ohne weitere Angaben)


A
The Real Book
Lumiar Editora
557 Jazz Standards
1 Fmaj7 2 3 G7(♭5) 4
5 Gm7 6 C7 7 Am7(♭5) 8 D7(♭9)
9 Gm7 10 A7(♭9) 11 D7 12 D7(♭9)
13 G7(♭9) 14 15 G♭maj7 16
G7(add13)
G7(add9)
G7(♭9)
G♭maj7
G♭maj7(♯11)


A
17 Fmaj7
18
19 G7(♭5)
20
21 Gm7
22 C7
23 Am7(♭5)
24 D7(♭9)
25 Gm7
26 B♭m
27 Am7
28 Bm7(♭5) E7(♯9)
29
30
31
32
Takt fehlt
Takt fehlt
Takt fehlt
Takt fehlt
Amaj7
A♭7(♭5)
G7(add13)
G♭7
Amaj7
B♭°
Bm7
E7


B
33 Amaj7
34 B♭o7
35 Bm7
36 E7
Amaj7
A♯o
Bm7
E7(add13)
Amaj7
B♭o7
Bm7
E7
37 Amaj7
38 F♯m7
39 Bm7
40E7
Amaj7
Am7
Bm7(♭5)
B♭7(♯11)
Amaj7
F♯m7
Bm7(♭5)
E7
41 Cmaj7
42 C♯o
43 Dm7
44 G7
Cmaj7
C♯o
Dm7
G7(add13)
Cmaj7
C♯o
Dm7
G7
45 Gm7
46 Am7(♭5)
D7(♭9)
47 Gm7
48 C7(♭5)
Gm7
D7(♭9)
G7
G7(♭13)
C9(add4)
C7(♭9)
Gm7
F♯o
G7
C7


C
49 Fmaj7
50
51 G7(b5)
52
53 Gm7
54 C7
55 Am7(b5)
56 D7(b9)
57 Gm7
58 Bbm
59 Am7
60 Ab°
61 G7
62
63 Bbm7
64 Eb7
Bbmaj7
Bbm6
Gbmaj7



Die musikalische Praxis im Jazz und in der Bossa Nova impliziert weitgehende Freiheiten des Interpreten in Hinsicht auf die Umsetzung rhythmischer Strukturen, wobei wörtliche Wiederholungen von Phrasierungen vermieden werden. Eine detaillierte Notation im Kontext einer spezifischen Stilistik, die sich wie im Beispiel Nelson Farias Chord Melody-Arrangement von *Desafinado* (das Kapitel >1.1.3.1 Farias Chord Melody-Arrangement der Komposition *Desafinado* von Antônio Carlos Jobim< widmet sich diesem Chord Melody-Arrangement) der möglichst genauen Umsetzung rhythmischer Phänomene widmet, ermöglicht hingegen die Durchleuchtung einer musikalischen Praxis – wie hier im Kontext Bossa Nova – aus Sicht des brasilianischen Musikers. Form, Rhythmik sowie Melodik-Harmonik sind dabei grundlegende Merkmale, auf die sich ein Arrangement - wie von Faria erstellt - stützt. Die vorliegenden Leadsheets weisen dabei Unterschiede auf, die ihrerseits die Vielfalt von Notationsweisen aufzeigen. Ein Vergleich mit Audioquellen zur Komposition *Desafinad*o sowie der Vergleich des Stückes mit Kompositionen, die auf ähnliche Strukturen zurückgreifen, erleichtern eine Wesenserfassung der Kriterien, auf die Faria bei der Erstellung seines Arrangements zurückgreift.

Feststellungen zu den Unterschieden der Leadsheet-Versionen in Hinsicht auf Form, Rhythmik und melodisch-harmonischen Verlauf

<u>Form</u>

Eine Bezeichnung nach Formteilen ist in der Ausgabe Real Book *557 Jazz Standards, Swing To Bop* vorzufinden. Hierbei wird das Stück in die Formteile A-A-B-C gegliedert. Dies erscheint nicht zuletzt aufgrund der Gliederung in 16-taktige Formabschnitte nachvollziehbar, auf diese Weise ergibt die formale Gliederung:

A1 16 Takte, A2 16 Takte, B 16 Takte und C 16+4 Takte.

Im wiederholten A-Teil der Quelle *The Real Book*, Press Syosset, New York, 1981 Totally Revised Edition fehlen die vier Takte Takt 29–32 (vgl. *Songbook Vol. 3 Tom Jobim*, Takt 28–31).

Ein Vergleich der formalen Abschnitte

The Real Book, Press Syosset, New York, 1981:

A1 16 Takte	A2 12 Takte	B 16 Takte	C 16+4 Takte

Songbook Vol. 3 Tom Jobim, Lumiar Editora, herausgegeben von Almir Chediak:

A1 16 Takte	A2 16 Takte	B 16 Takte	C 16+4 Takte

Real Book *557 Jazz Standards, Swing To Bop*:

A1 16 Takte	A2 16 Takte	B 16 Takte	C 16+4 Takte

Rhythmik

Rhythmische Auffälligkeiten ergeben sich aus der Untersuchung der drei Leadsheet-Versionen von Jobims *Desafinado* in Form der Notation melodischer Verläufe jeweils auf dem Beat, oder aber auch als *Offsettings*. Der Begriff Offsettings bezieht sich dabei auf die rhythmische Interpretation musikalischer Impulse auf dem *Offbeat.*[32] Begriffe wie *Beat* und *Offbeat, Rhythmus, Metrum* oder *Pulsation* wurden in der Musikologie intensiv auch von Wissenschaftern

[32] Die Begriffe *Offbeat* und *Offsetting* wurden in dieser Arbeit in Hinsicht auf ihre Verwendung unter Jazzmusikern im deutschen Sprachgebrauch zusammengeschrieben

hinterfragt, die sich mit afrikanischer Musik und deren Extensionen befasst haben. Diese stellen ihrerseits einen Brückenschlag zum in dieser Arbeit wiederkehrenden Begriff der *Afrikanisierung brasilianischer Musik* dar. Ich weise an dieser Stelle auf die große Komplexität dieses Themas hin, welches in sich ein breites Forschungsfeld darstellt und zu dem es zahlreiche Konzepte gibt. Der hier angestrebte Versuch zur Diskussion einiger relevanter Termini zum Thema Beat, Offbeat, Rhythmus und Metrum soll einerseits einen Beitrag zu deren Klärung liefern und gleichzeitig die Weite des Forschungsfeldes rhythmischer Phänomene unterstreichen.

Gerhard Kubik zu den Begriffen Beat und Offbeat: "Beat, Off-beat-Phrasierung. Dabei handelt es sich um Begriffe, die aus der Jazz-Fachsprache übernommen worden sind und seit Alan P. Merriams Aufsatz 1953 in der afrikanischen Musikwissenschaft verwendet werden. *Beat* bezeichnet einen durchlaufenden, ständig wiederkehrenden Grundschlag. [...] In vielen Fällen wird der Beat akustisch überhaupt nicht objektiviert, das heißt, er wird von den Ausführenden nur gedacht, von den Teilnehmern jedoch mit unbeirrbarer Sicherheit an den (intrakulturell) richtigen Stellen des musikalischen Ablaufs empfunden. [...] Der Begriff off-beat phrasing of of melodic accents (Phrasierung melodischer Akzente weg vom Beat) wurde gleichfalls von Waterman 1952 geprägt und ersetzte später weitgehend das, was man im Jazz und in der afrikanischen Musik bis dahin immer wieder als >Synkopation< bezeichnet hatte".[33]

Mieczylaw Kolinski diskutiert wiederum die Begriffe *Rhythmus* und *Metrum* in seinem Aufsatz *A Cross-Cultural Approach to Metro Rhythmic Patterns*[34] und hält dazu fest: "In his book *Rhythm and Tempo*[35] (1953), Curt Sachs refers to de Groot´s statement, made 40 years ago, that the term >rhythm< has been used in at least fifty different meanings, not to mention the conflicting interpretations of the term metre and of its correlation with rhythm". Kolinski macht auf die kontrovers diskutierte Auffassung der Begriffe aufmerksam und führt in seinem Aufsatz außerdem den Begriff *Akzent* in die Diskussion ein: "Perhaps the most disturbing

---

33 Kubik, Gerhard: *Zum Verstehen afrikanischer Musik*, S. 76

34 Kolinski, Mieczylaw: *A Cross-Cultural Approach to Metro-Rhythmic Patterns*. In: Ethnomusicology (17/3), 1973, S. 494-495

35 Sachs, Curt: *Rhythm and tempo*. New York, 1953, W. W. Norton &Co.

factor contributing to the confusion is the meaning and function attributed to the term accent in relation to metre and rhythm. According to the most widely accepted theory, it is the more or less regular recurrence of accents that creates metre".[36] Auf Kolinski bezieht sich auch die Musikwissenschafterin Christiane Gerischer[37], sie zitiert dabei Kolinski: *"Rhythm is organized duration, meter is organized pulsation* (Kolinski 1964: 294). [...] Folgt man dieser in der Musikethnologie viel zitierten Definition von Metrum, dann ordnet oder gruppiert es eine regelmäßige Pulsation. Eine gleichmäßige Pulsation kann als Pulsfolge von jeweils zwei, drei, vier, fünf, sechs, sieben Einzelimpulsen gehört werden. Ein Walzerrhythmus basiert bekanntlich auf einer ternären Pulsation, während ein Sambarhythmus in der Regel als Pulsation von vier mal vier Schlägen zu beschreiben ist". Hier wird also deutlich, dass die regelmäßige Wiederkehr von Abfolgen eine übergeordnete Rolle spielt. Das physische Empfinden dieser Regelmäßigkeit führt zum empfinden des *Beats*. Gerischer: "In dem Moment, wo mehrere Metren beim Zusammenspiel eine Rolle spielen, wird das Beat-Empfinden subjektiv. Der Hörer und Spieler kann zwischen verschiedenen Möglichkeiten wählen, denn als Beat empfindet man jeweils den ersten Schlag einer regelmäßigen Gruppierung von Pulsen".[38] Demnach fällt der *Offbeat* nicht auf den ersten Schlag dieser regelmäßigen Gruppierung, sondern auf einen Schlag innerhalb der Pulsation, der vom wiederkehrenden ersten und von Musiker und Rezipienten automatisch als Schwerpunkt empfundenen Puls abweicht. "Off-beats werden Schläge genannt, die zwischen den Beats liegen".[39] Das Empfinden von Beats und Offbeats schlägt sich auch in Verschriftlichung und Notationsweisen nieder (vgl. 1.1.2.2 Verschriftlichung und Notationsweisen von Bossa Nova sowie Herausarbeitung und Verwendung signifikant brasilianischer Merkmale). Schlüssig erscheint in diesem Zusammenhang auch Gerischers Erweiterung des Begriffs Metrum, die Autorin beruft sich dabei ihrerseits auf Dirk Moelant und stellt fest: "Dirk Moelant erweitert den Begriff des Metrums, um ihn als rhythmischen Rahmen für Musik zu betrachten. >Defining meter as the

---

[36] Kolinski, Mieczylaw: *A Cross-Cultural Approach to Metro-Rhythmic Patterns*, S. 495

[37] Gerischer, Christiane: *O suingue baiano – Mikrorhythmische Phänomene in baianischer Perkussion*. Frankfurt/Main, 2003, Verlag Peter Lang, S. 39

[38] Gerischer, Christiane: *O suingue baiano – Mikrorhythmische Phänomene in baianischer Perkussion*, S. 39

[39] Gerischer, Christiane: *O suingue baiano – Mikrorhythmische Phänomene in baianischer Perkussion*, S. 33

complete temporal framework implies the extension of traditional meter in two directions: The first direction is concerned with the basic counting unit, the second with the subtle (but not fairly constant) variations in timing, amplitude and timbre that the performer adds to every class of time-points to give each piece its specific metric character< (Moelants 1997:264)".[40] Kolinski geht bei der Verwendung des Begriffes Metrum gleichfalls auf den Begriff des Rahmens ein und schreibt: "[...] Rhythm may be defined as organized duration, metre as organized pulsation functioning as a frame-work for rhythmic design".[41]

Zusammenfassend ist zu konstatieren, dass rhythmische Phänomene beschreibende Begriffe wie Rhythmus, Metrum, Beat bzw. Offbeat, Pulsation oder rhythmischer Rahmen nicht als isolierte Begriffe, sondern stets in Bezug aufeinander zu betrachten sind. Weitere Begriffe (wie *Groove,* vgl. 1.1.2.2.1 Notationsweisen im 2/4- und 4/4-Takt, oder *Timeline-Formeln,* vgl. 1.2.2 Sambaschulen*)* werden in den folgenden Abschnitten im jeweils themenrelevanten Kontext erörtert.

Zurück zur Analyse der Unterschiede der drei Leadsheet-Versionen von Jobims *Desafinado*.

Melodik und Harmonik

Die Ausgaben unterscheiden sich in melodischen Details.

Beispiele:

Nb 1, Takt 38: In der Melodie ist im *Songbook Vol. 3 Tom Jobim* die Note *c* (grün umrahmt) statt *c#* zu finden, harmonisiert mit dem Akkord Am.

Nb 1, Takt 39: In der Version *The Real Book* ist in der Melodie die Note *f#* (grün umrahmt) notiert, harmonisiert mit dem Akkord Bm7.

Auch in harmonischer Hinsicht divergieren die Versionen der untersuchten Leadsheet-Quellen. Unterschiede sind hier in den Takten 11, 26, 31, 38, 46, 59, 60, 61–64 sowie 66–67 augenscheinlich (Nb 1).

---

[40] Gerischer, Christiane: *O suingue baiano – Mikrorhythmische Phänomene in baianischer Perkussion*, S. 39

[41] Kolinski, Mieczylaw: *A Cross-Cultural Approach to Metro-Rhythmic Patterns*, S. 499

1.1.2.2 Verschriftlichung und Notationsweisen von Bossa Nova sowie Herausarbeitung und Verwendung signifikant brasilianischer Merkmale

Während meiner Zusammenarbeit sowohl mit Jazzmusikern als auch allgemein mit Musikern brasilianischer Herkunft wurde ich von beiden Seiten wiederholt mit dem Problem der Verschriftlichung brasilianischer Kompositionen konfrontiert. Während brasilianische Musiker immer wieder darauf hinweisen, dass sie Bossa Nova- und Samba-Kompositionen im 2/4-Takt notiert bevorzugen (und diese Genres in ihrer Verschriftlichung auch so lesen wollen), fühlen sich Musiker aus dem Jazz-Bereich von einer Notation im 2/4-Takt oftmals irritiert und streben eine gefühlte *Elementarpulsation* in Achtelwerten an, notiert im 4/4-Takt. Hier wird wiederum die Relevanz des subjektiven Empfindens zwischen Beat und Elementarpulsation - sowie wiederum dem übergeordneten Rahmen - deutlich. Gerhard Kubik stellt zum Begriff der Elementarpulsation fest: "Elementarpulsation (engl. elementary pulses, franz. pulsation élémentaire). Die Bewegungskoordination in afrikanischen Musik/Tanzkulturen folgt in rigoroser Weise gewissen Prinzipien eines timing, dem Setzen von motionalen und akustischen Ereignissen in der Zeit. Dieses kann nicht mit den metrischen Systemen anderer, nichtafrikanischer Kulturen verglichen werden. [...] Die durchgehende Präsenz einer mentalen Hintergrundspulsation, die aus Pulseinheiten in gleichem Abständen besteht und ad infinitum mit oft enormer Geschwindigkeit abläuft".[42] "Die Elementarpulsation bildet eine Art Zeitraster, der in allen objektivierten rhythmischen Abläufen enthalten ist".[43] Hintergrundpulsation ist demnach als rhythmischer Bezugsrahmen zu sehen und dabei immer mit direktem Bezug zum Beat. Gerhard Kubik: "The elementary pulsation can be objectified by actual strokes, but it can also be silent or represented in fragmentary fashion with strokes >left out<".[44] Kubik beschreibt in seinem Buch *Theory of African Music*[45]: "Most African music that is accompained by some regular body movement such as hand-clapping, work movement, or

---

[42] Kubik, Gerhard: *Zum Verstehen afrikanischer Musik*, S. 71-72
[43] Kubik, Gerhard: *Zum Verstehen afrikanischer Musik*, S. 73-74
[44] Kubik, Gerhard: *Drum Patterns in the Batuque of Benedito Caxais*, S. 133
[45] Kubik, Gerhard: *Theory of African Music, Vol 2*. Chicago-London, 2010, The University of Chicago Press, S. 31

dance, is based on a short of grid in the mind of the performers which can be described in english as elementary pulsation. All the participants in a musical event share it as an orientation screen. This is the primary reference level of timing in all African music that can be danced to. [...] The elementary pulsation can be thought of as a fast, infinitive string of pulse-units considerably faster than anyone´s heartbeat which can better be compared to the gross pulse. In fact, the elementary pulses constitute the smallest time-units (= shortest distances between action-units) that serve musicians as a subjective reference-line in performance".

Christiane Gerischer dazu: "Der Beat kann Bezugsrhythmus für einzelne Pattern[46] sein und bildet auch häufig die Grundlage für mehrere Pattern in polyrhythmischer Musik, aber er ist nicht unbedingt die Basis des gesamten rhythmischen Geschehens".[47] Dieses Phänomen wurde mir zunehmend bei der Beobachtung bewusst, dass in der musikalischen Praxis der Interpretation von Bossa Nova und Samba Musiker aus dem Genre Jazz während des Spiels am Instrument mit dem Fuß meistens vier Schläge pro Takt markieren, brasilianische Musiker hingegen zwei Schläge pro Takt. Dieser Unterschied im physischen Grundempfinden von *Groove* bezogen auf Bossa Nova- und Samba-Feeling hat mich veranlasst, die Verschriftlichung des Genres Bossa Nova in Form von Notation zu untersuchen. Gerhard Kubik zum Begriff Pattern: "Pattern (engl.). Deutsche Übersetzung meist: Muster, Formel, Gestalt, Modell. Pattern ist ein im deskriptiven englischsprachigen Vokabular der afrikanischen Musikforschung wichtiger, wenn auch diffuser und schwer zu definierender Begriff, der meist in Kombination mit einem weiteren Substantiv verwendet wird, zum Beispiel >rhythm pattern< (Rhythmusformel, rhythmisches Muster), >tuning pattern< (Stimmformel, Gestalt einer Stimmung) oder >time-line pattern< (Timeline-Formel, Orientierungsformel). [...] Im Gegensatz zu einem gestaltbildenden Verfahren, wie es in zentralafrikanischen Musikarten oft zu finden ist, bei dem Patterns als Resultanten von Verfahren wie der Verzahnung erst entstehen. Beim gestaltgebildeten Verfahren werden Patterns aneinandergestellt, miteinander kombiniert,

---

[46] Zum Begriff *Pattern*: "[...]...ist die sinnvollere Übersetzung von Pattern rhythmische Gestalt, womit die Wahrnehmung einer Folge von Schlägen als eine zusammenhängende Form betont wird." Verwendung des Wortes in dieser Arbeit: Das Pattern (vgl. Gerischer, Christiane: *O suingue baiano – Mikrorhythmische Phänomene in baianischer Perkussion,* S. 33)

[47] Gerischer, Christiane: *O suingue baiano – Mikrorhythmische Phänomene in baianischer Perkussion*, S. 40

gegeneinander ausgetauscht, umgedreht usw., jedoch bleiben diese elementaren Bausteine erhalten und bestimmen den Charakter einer ganzen Musikkultur".[48]

Inwieweit ist unter diesen Aspekten rhythmischer Phänomene die Bossa Nova auf den Samba zu beziehen und inwieweit muss ein Musiker sich mit Samba auseinandersetzen, um Bossa Nova in authentischer Weise ausüben zu können?

Impliziert eine der beiden Notationsweisen ein höheres Maß an Authentizität in der musikalischen Umsetzung?

Es folgt ein Vergleich dreier Varianten der Verschriftlichung von Antônio Carlos Jobims Komposition *Desafinado* anhand dreier verschiedener Leadsheet-Quellen (Nb 1) und der anschließende Vergleich mit der Verschriftlichung eines Chord Melody-Arrangements von Nelson Faria, wobei eine spezifische Art der Herangehensweise an das Arrangement unter den genannten Gesichtspunkten hinterfragt werden soll:

- Vergleich dreier Quellen unter der Berücksichtigung der Notationsweisen der Bossa Nova in 4/4-Takt und 4/4 alla breve
- Farias Chord Melody-Arrangement der Komposition *Desafinado*

1.1.2.2.1 Notationsweisen im 2/4- und 4/4-Takt unter dem Aspekt von Groove

Die Unterschiedlichkeit der Notationsweisen brasilianischer Musik – in diesem Beispiel einer Bossa Nova-Komposition – die in Brasilien oft im 2/4-Takt notiert wird, im Jazz jedoch im 4/4-Takt gleichermaßen übernommen wurde, sorgt unter Musikern für Kontroversen und soll daher in diesem Abschnitt gesondert behandelt werden. 2/4-Takt und 4/4-Takt implizieren unterschiedliche Auffassungen von rhythmischen Schwerpunkten und nehmen von daher Einfluss auf das physische Grundempfinden von Beat und infolge von Groove.

Das Thema Groove stellt in sich ein bereits differenziertes Forschungsfeld dar. Groove steht in direktem Zusammenhang mit subjektiver Auffassung mikrorhythmischer Phänomene. Zur Definition von Groove hält Christiane

---

[48] Kubik, Gerhard: *Zum Verstehen afrikanischer Musik*, S. 86

Gerischer fest: "Groove entsteht, wenn verschiedene subjektive Pulsationen von Musikern eine fühlbare kollektive Pulsation bilden. Diese gemeinsame Pulsation entsteht in permanenter Kommunikation, denn sie ist keine objektive von außen gesetzte oder ideale Größe, sondern eine rhythmische Resultante des Zusammenspiels und somit ein Ergebnis von Interaktion. Die subjektive oder individuelle Pulsation umfasst verschiedene Ebenen rhythmischer Ereignisse [...]. Bedingung für die musikalische Kommunikation dieser subjektiven Pulsationen ist ein psychischer Bewusstseinszustand der Gelassenheit [...]. Eine Interaktion zwischen individuellen Pulsationen mit dem Resultat eines gemeinsamen Groove ist nur möglich, wenn die Musiker/innen ihren eigenen Rhythmus sicher fühlen, seine Dynamik verstanden haben und bewusst oder unbewusst in Beziehung zu deren Pulsationen agieren".[49] Dem hinzuzufügen ist, dass Groove auch von einem einzelnen Musiker empfunden und umgesetzt werden kann. Voraussetzung für die Kommunikation zwischen Musiker und Rezipienten (und im Gruppengefüge natürlich auch unter den Musikern oder aber zwischen Ensemble und Rezipienten) ist die Übertragung der rhythmischen und dynamischen Energie, die letztendlich das emotionale Hochgefühl von Groove-Empfindung ausmacht. Die Übereinkunft über das subjektive Empfinden und dadurch die kommunikative Komponente dieser Energie macht die vorliegende Untersuchung über unterschiedliche Auffassungsweisen von Beat- Markierungen und deren Notation relevant.

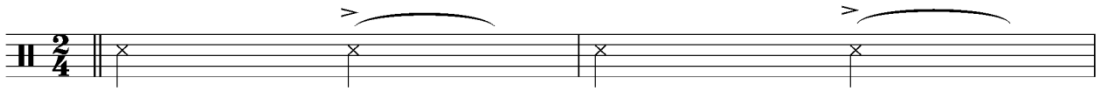
Auffallend ist in der Untersuchung von *Desafinado* eingangs, dass die Versionen *The Real Book* und *557 Jazz Standards, Swing To Bop* im 4/4-Takt notiert sind, jene im *Songbook Vol. 3 Tom Jobim* alla breve. Die Tatsache, dass Jobim die Komposition *Desafinado* im alla breve 4/4-Takt notiert, weist auf eine Korrelation zwischen Bossa Nova, Samba und Jazz hin. Die Bossa Nova bezieht sich auf die rhythmische Grundstruktur des Samba. Dies wird in den folgenden Abschnitten erörtert. Die Notation des Samba in Brasilien im 2/4-Takt ist auf dessen Grundschlag mittels der im Samba verwendeten *Surdo*[50]-Trommeln zurückführen, die sich auf zwei markante, auf dem Beat befindende Schläge reduzieren und die im übertragenen Sinn den Herzschlag des Samba darstellen.

---

[49] Gerischer, Christiane: *O suingue baiano – Mikrorhythmische Phänomene in baianischer Perkussion*, S. 93

[50] Basstrommel, die im Samba den Beat markiert (1.2.4 Wichtige Perkussionsinstrumente im Samba)

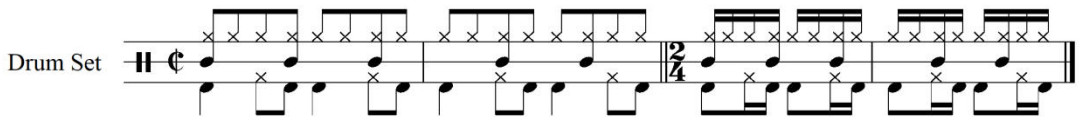
Notenbeispiel 2: Surdo



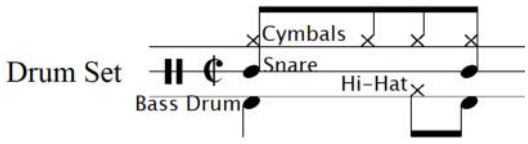
Ein physisches Grundempfinden von zwei Schlägen und eine Notation im 2/4-Takt - oder zumindest im 4/4-Takt alla breve - scheint demnach für die Notation des Samba konsequent. Weist eine Notation von Bossa Nova-Kompositionen im 4/4-Takt nun auf die Fusion von Samba mit dem Jazz hin, eine Fusion, die sich auch in Form von Notation niederschlägt? Dazu einige Beispiele von Notationsformen.

Zum Vergleich die Notation eines Bossa Nova-Drumset-Patterns im folgenden Notenbeispiel. Links notiert im 4/4-Takt (alla breve), rechts im 2/4-Takt, notiert vom brasilianischen Perkussionisten Oscar Bolão:[51]

Notenbeispiel 3: Bossa Nova-Drumset-Pattern von Oscar Bolão



Notenbeispiel 4: Bezeichnung der Drumset-Notation

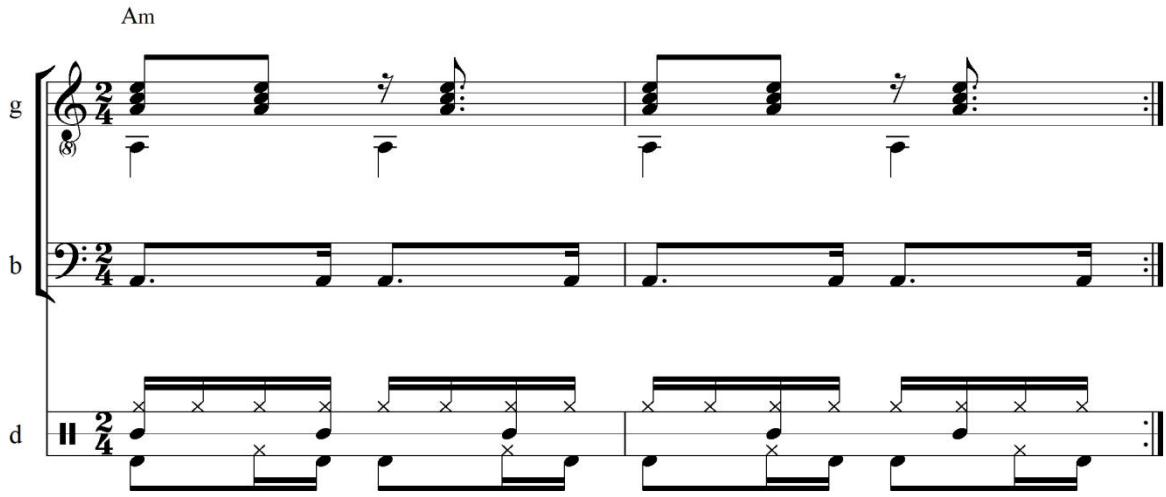


Es folgt die Darstellung eines Bossa Nova-Patterns, das in der Notationsweise von 2/4-Takt für eine Rhythmussektion (bestehend aus Gitarre, Bass und Schlagzeug) wie folgt notiert werden kann:

Notenbeispiel 5: Bossa Nova-Pattern im 2/4-Takt

---

[51] Bolão, Oscar: *Batuque é um Privilégio.* Rio de Janeiro, 2003, Lumiar Editora, S. 100



1.1.3 Stilspezifische Umsetzung auf der Gitarre: Farias Chord Melody-Technik im Rahmen der Bossa Nova

Farias Chord Melody-Arrangements finden besondere Beachtung innerhalb der Spielweise des Gitarristen (vgl. 7.1 Interview 1 mit Nelson Faria). Die folgende Analyse eines solchen Chord Melody-Arrangements von Nelson Faria über die Komposition *Desafinado* von Antônio Carlos Jobim gibt einen detaillierten Einblick in Farias Art und Weise der gleichzeitigen Ausführung von Melodie und Begleitung, die als Chord Melody-Arrangement bezeichnet wird. Dabei werden hohe technische Anforderungen an den Spieler gestellt. Der Einsatz Genre-gerechter Rhythmus-Patterns in der Begleitstimme, die Bassführung (Chromatik) sowie die Art und Weise der Melodiephrasierung (Antizipationen) lassen Rückschlüsse zu, dass Farias Arrangement der vorliegenden Bossa Nova-Komposition eine repräsentative Auffassung rhythmischer Strukturen darstellt, die von Musikern in Brasilien bei der Interpretation dieses Stiles aktuell favorisiert wird. Dabei greift der Gitarrist auf die in der Bossa Nova prägenden gitarrenspezifischen Stilmittel von João Gilberto zurück, der mit seiner Art der Gitarrenbegleitung die Grundlage für die diffizile Stilistik von Farias Chord Melody-Arrangements schuf.

1.1.3.1 Farias Chord Melody-Arrangement der Komposition *Desafinado* von Antônio Carlos Jobim

Die folgende Untersuchung thematisiert ein Chord Melody-Arrangement Nelson Farias über die Komposition *Desafinado* in Hinblick auf stilistische Merkmale innerhalb des Genres Bossa Nova. *Desafinado* (komponiert 1958)[52] gilt als repräsentative Komposition für das Genre Bossa Nova. Bei der Betrachtung von Farias Chord Melody-Gitarrentechnik werden dabei sowohl entwicklungsgeschichtliche Aspekte der Bossa Nova berücksichtigt, als auch Einflüsse der brasilianischen Musik und des Jazz beleuchtet.

Nelson Farias Chord Melody-Arrangement der Komposition *Desafinado* ist im 2/4-Takt notiert.[53] Das folgende Notenbeispiel wurde von Faria ohne Akkordsymbole ausnotiert. Dieses Notenbeispiel wurde anlässlich eines Workshops von Nelson Faria an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien im Mai 2011 von Faria ohne begleitendes Hörbeispiel ausgehändigt.[54]

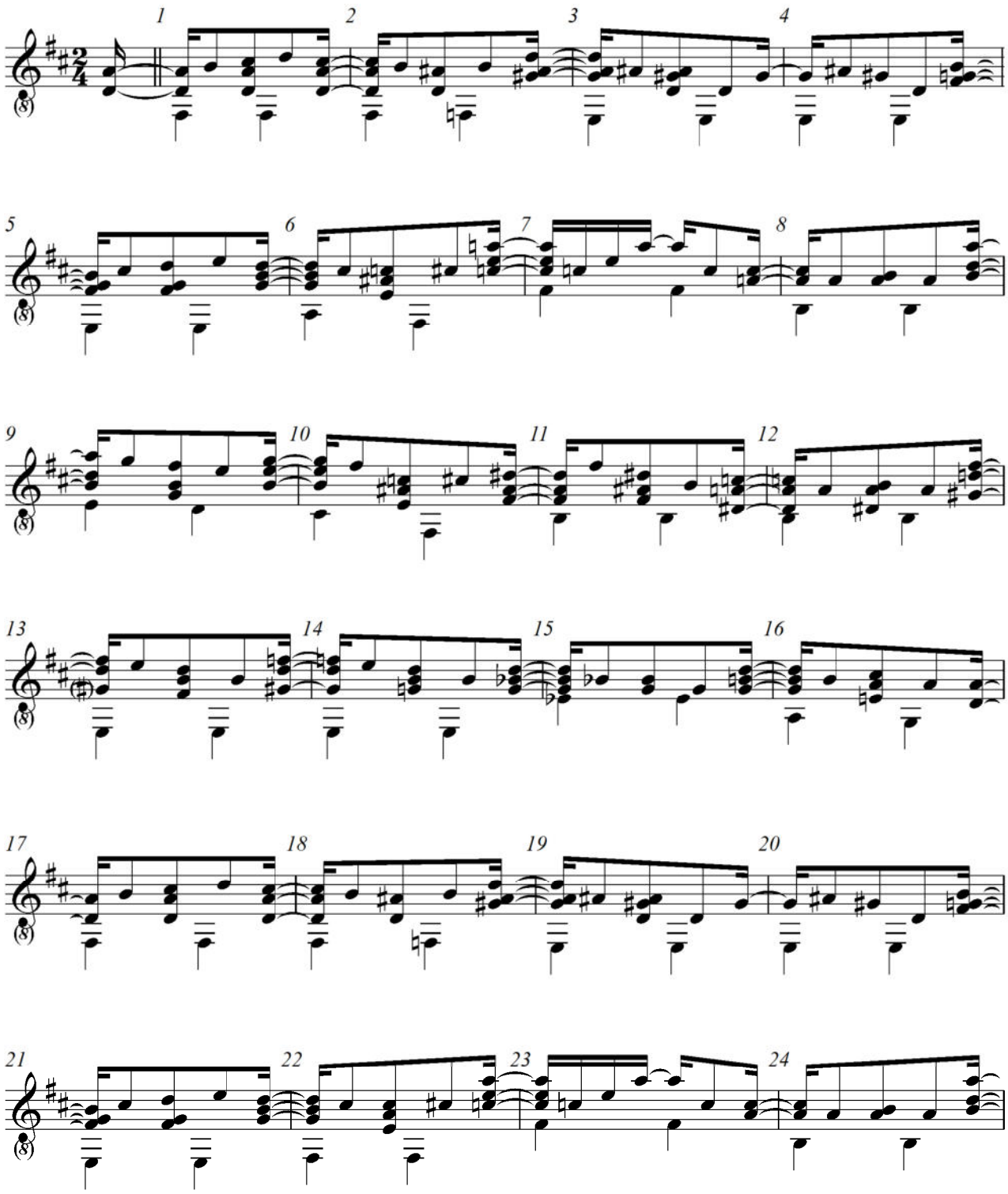
Notenbeispiel 6: Faria, Chord Melody-Arrangement *Desafinado*

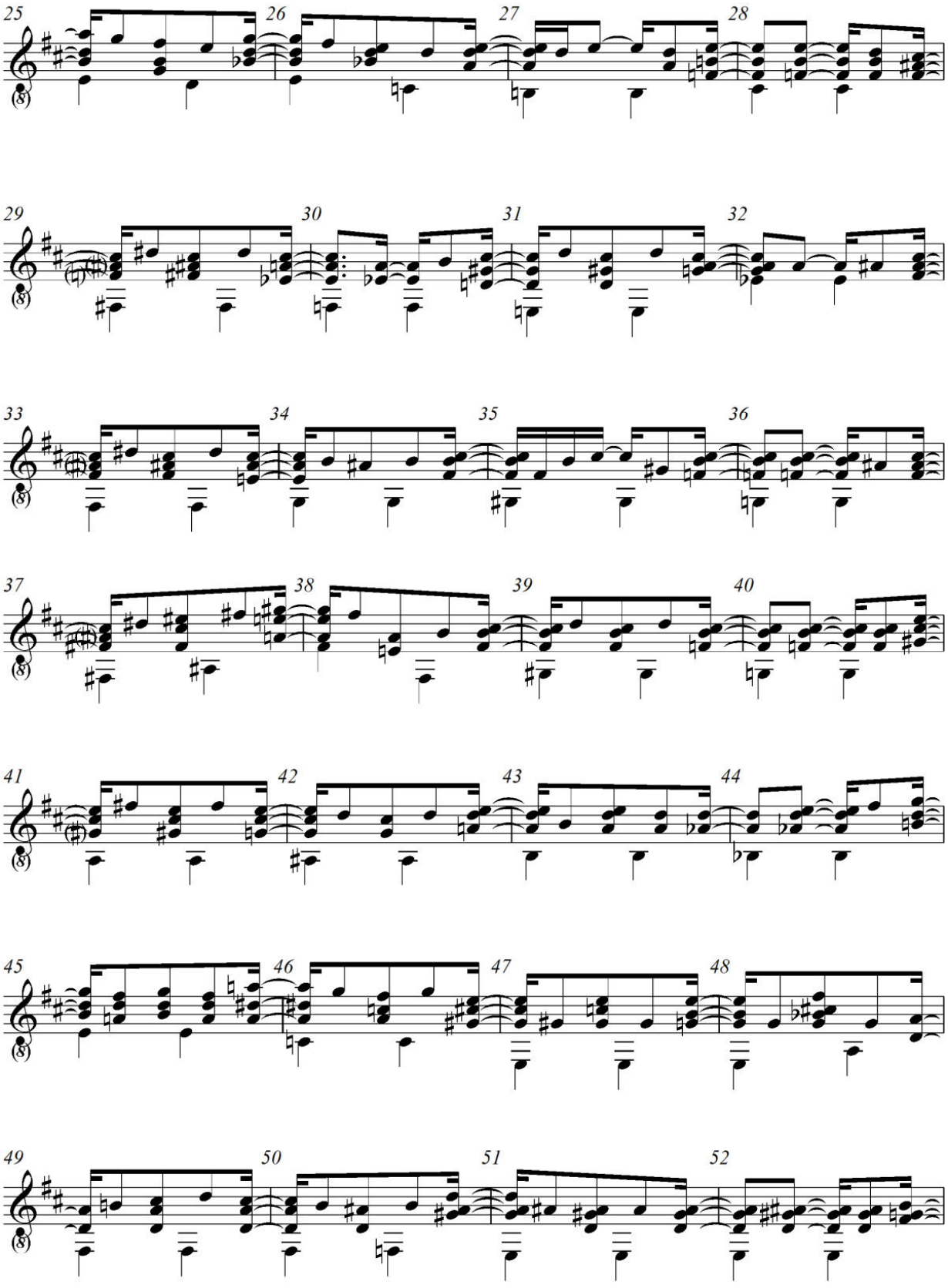
---

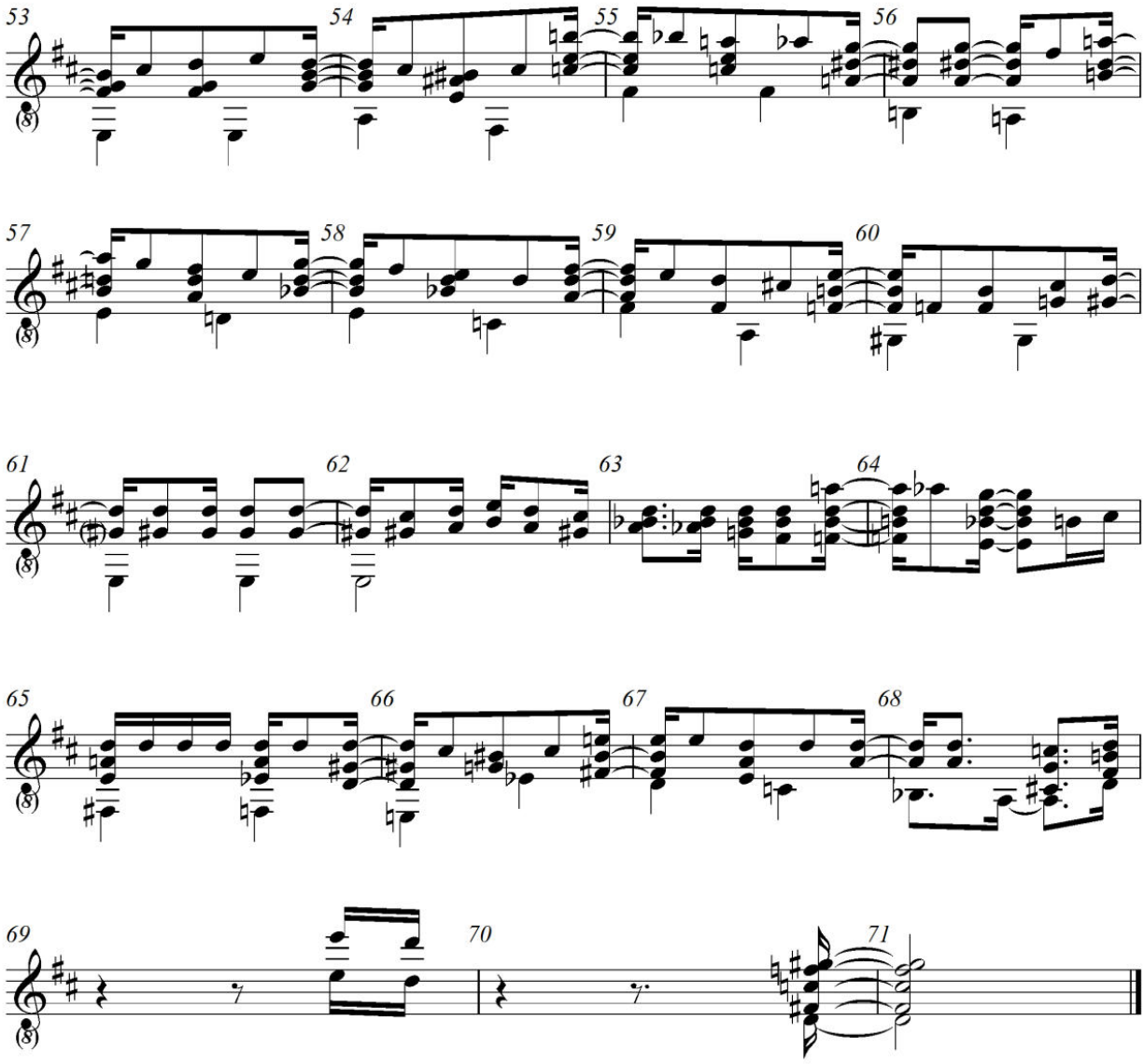
[52] Schreiner, Claus: *Música Popular Brasileira*, S. 174

[53] Quelle: Nelson Faria, Workshop an der Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien, Mai 2011, (keine Audio-Aufnahme vorhanden)

[54] Der Zugang zum vorliegenden Notenbeispiel erfolgte über die persönliche Teilnahme des Autors an Farias Workshop

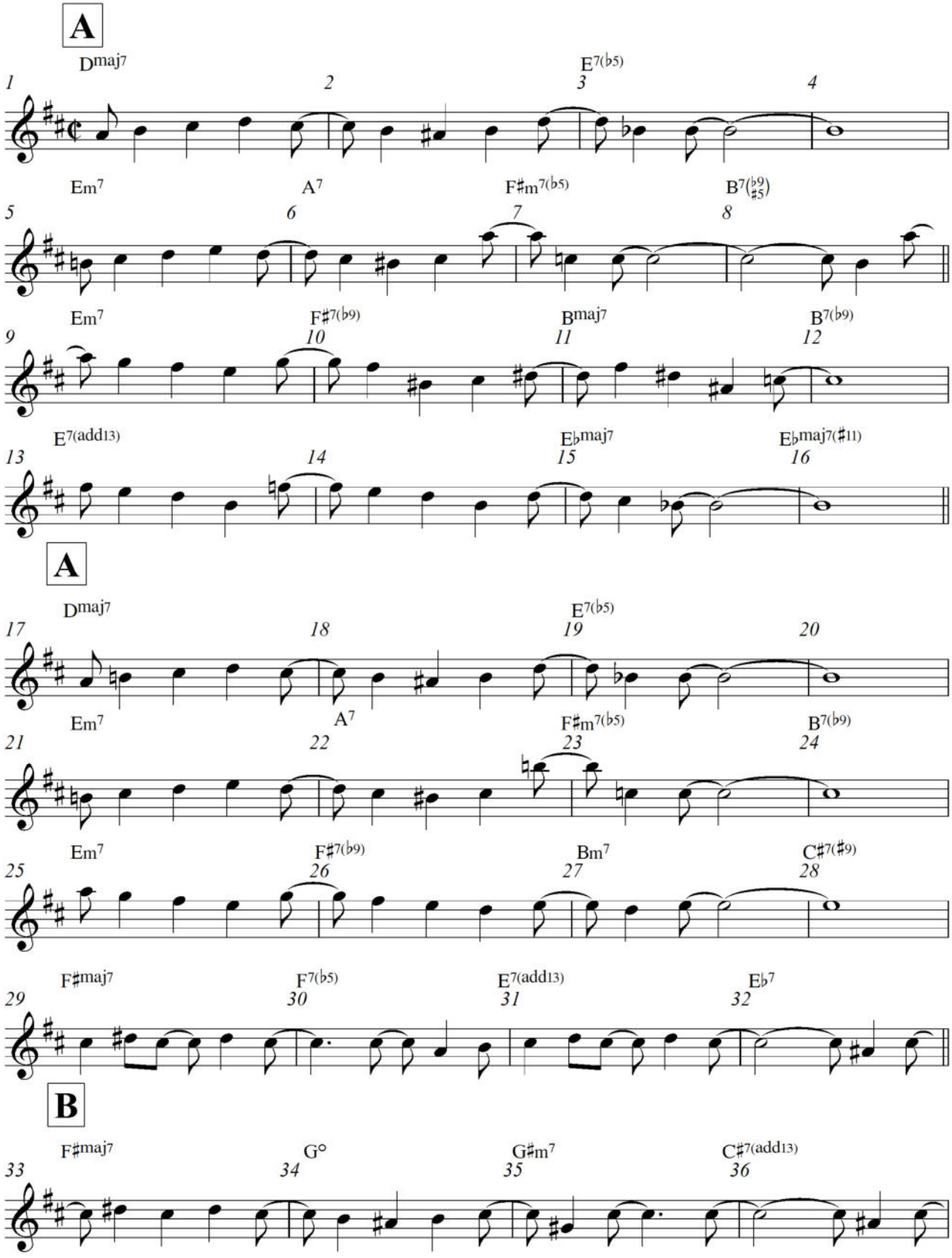

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24

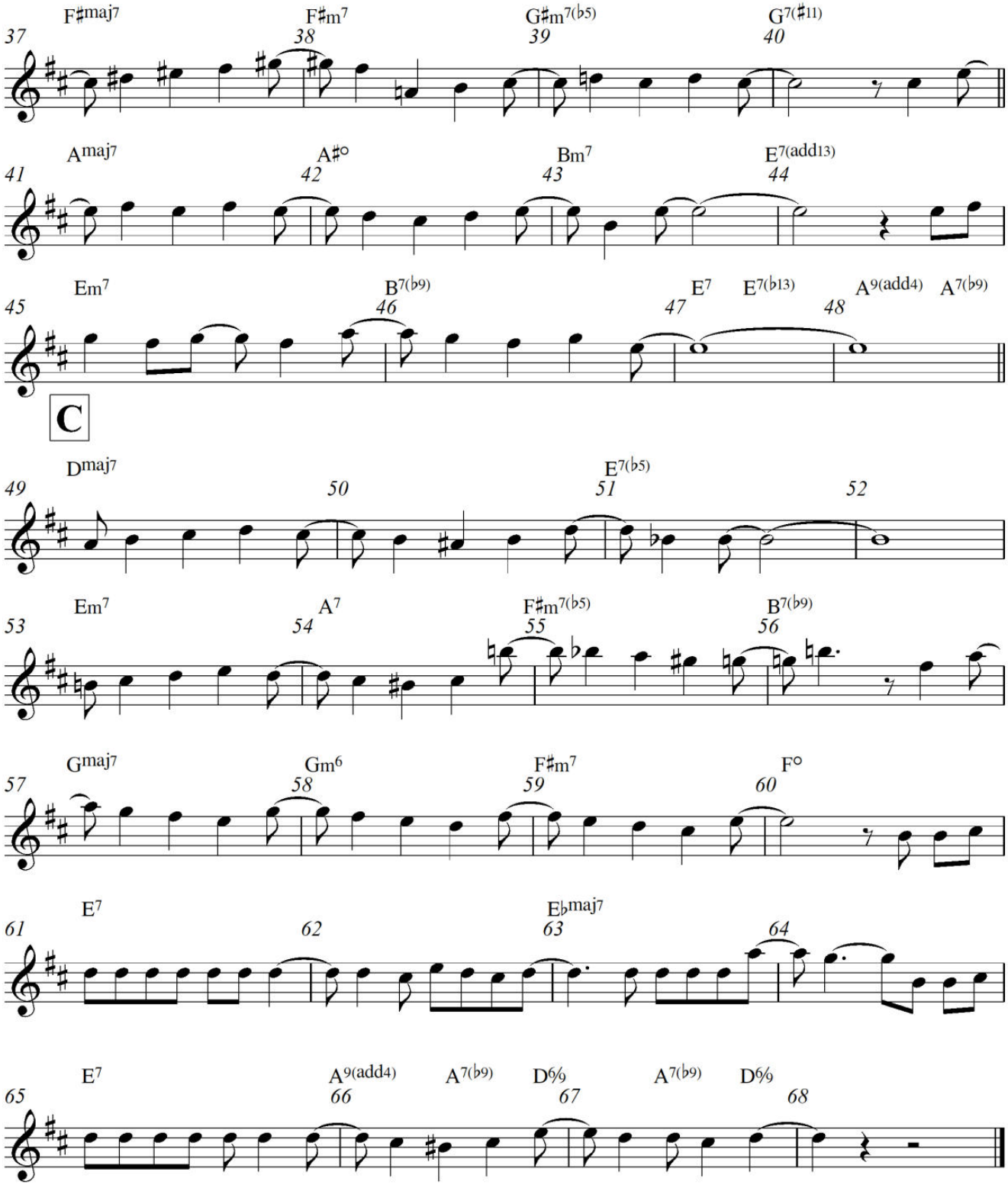

25
26
27
28
29
30
31
32
33
34
35
36
37
38
39
40
41
42
43
44
45
46
47
48
49
50
51
52



Farias Bezug zum Leadsheet von Antônio Carlos Jobims *Songbook Vol. 3* wird durch die Transposition des Leadsheets nach D-Dur verdeutlicht:

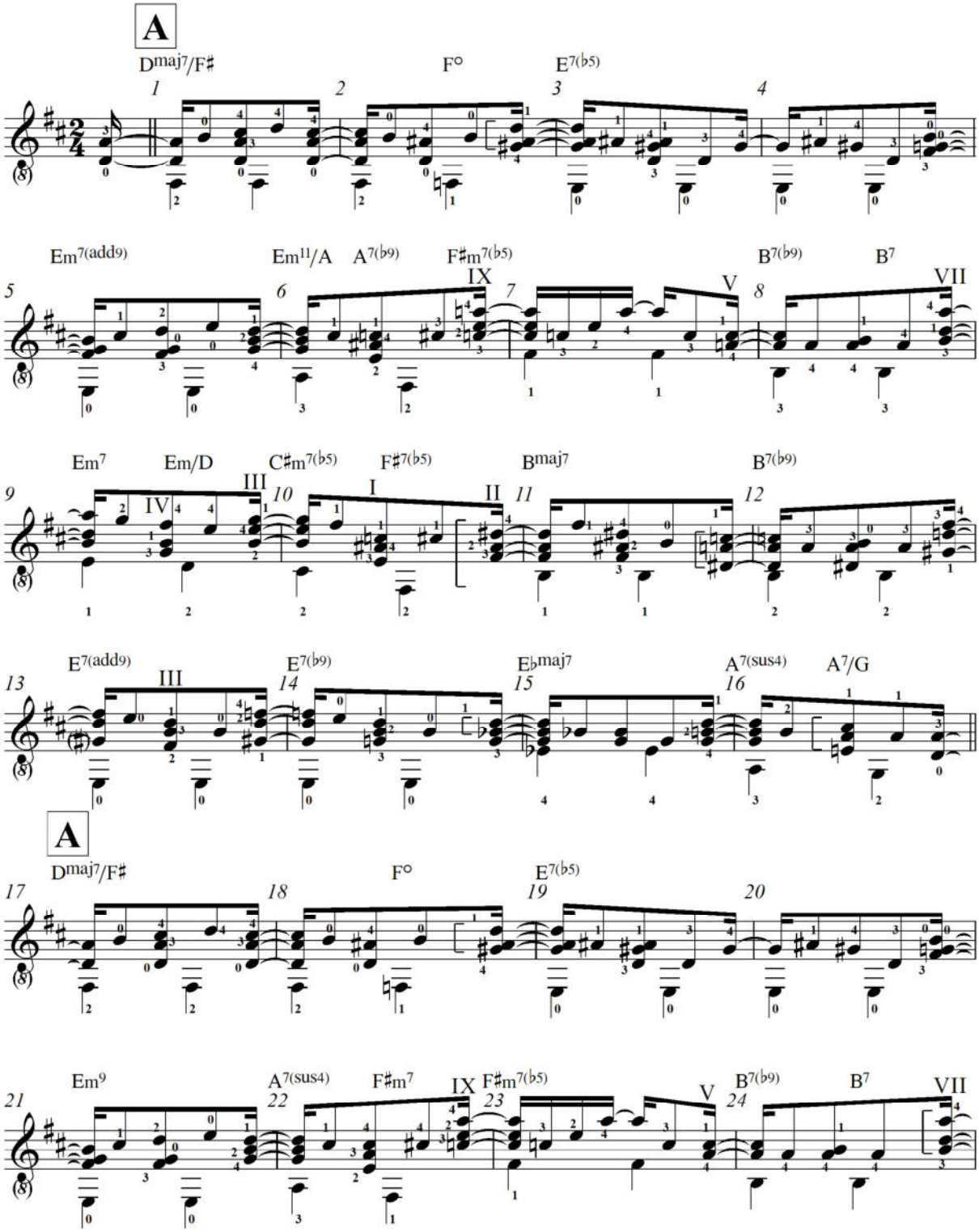
Notenbeispiel 7: Jobim *Songbook Vol. 3*, Transposition nach D-Dur

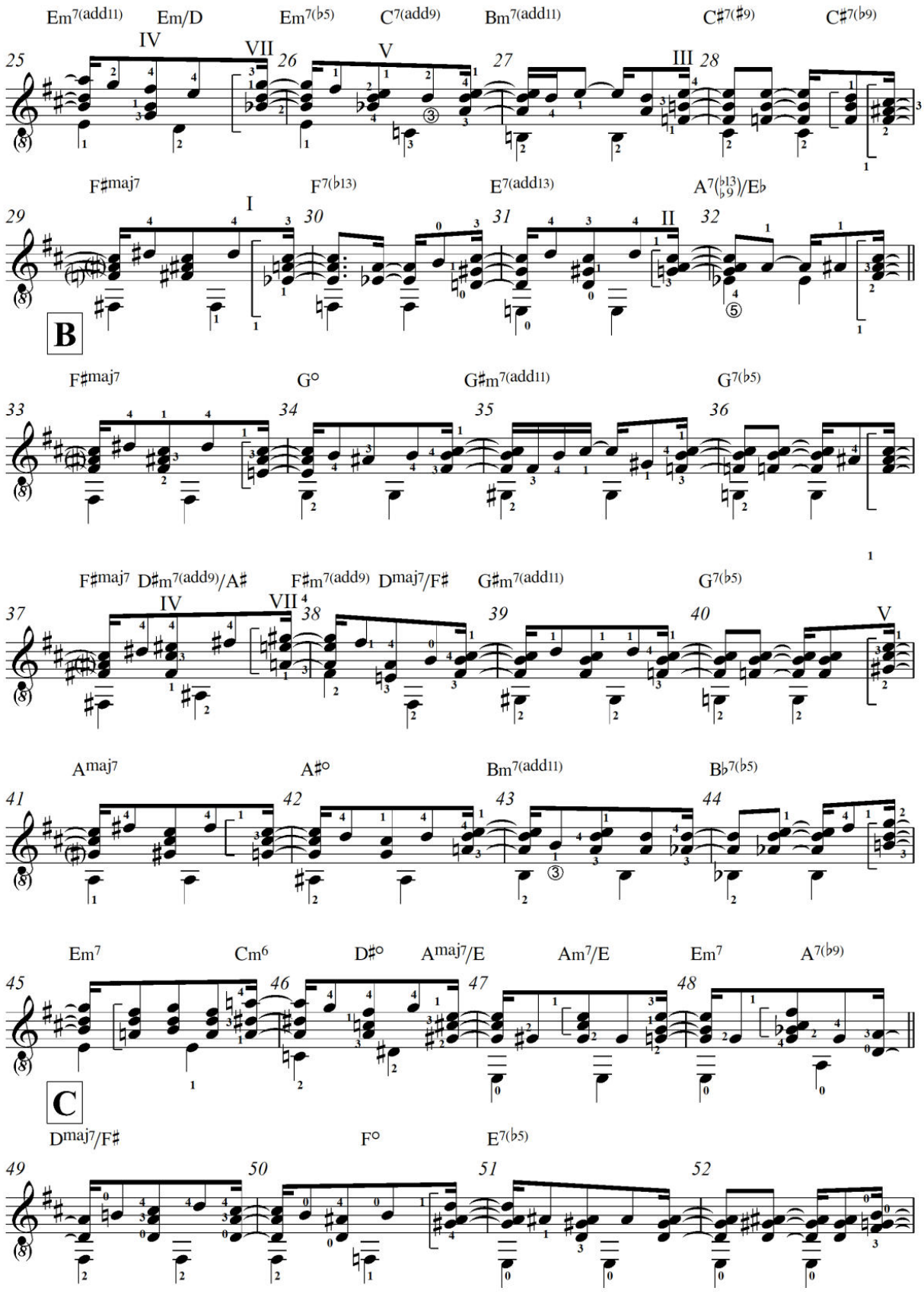

A
Dmaj7
E7(♭5)
1
2
3
4
Em7
A7
F♯m7(♭5)
B7(♭9 ♯5)
5
6
7
8
Em7
F♯7(♭9)
Bmaj7
B7(♭9)
9
10
11
12
E7(add13)
E♭maj7
E♭maj7(♯11)
13
14
15
16
A
Dmaj7
E7(♭5)
17
18
19
20
Em7
A7
F♯m7(♭5)
B7(♭9)
21
22
23
24
Em7
F♯7(♭9)
Bm7
C♯7(♯9)
25
26
27
28
F♯maj7
F7(♭5)
E7(add13)
E♭7
29
30
31
32
B
F♯maj7
G°
G♯m7
C♯7(add13)
33
34
35
36

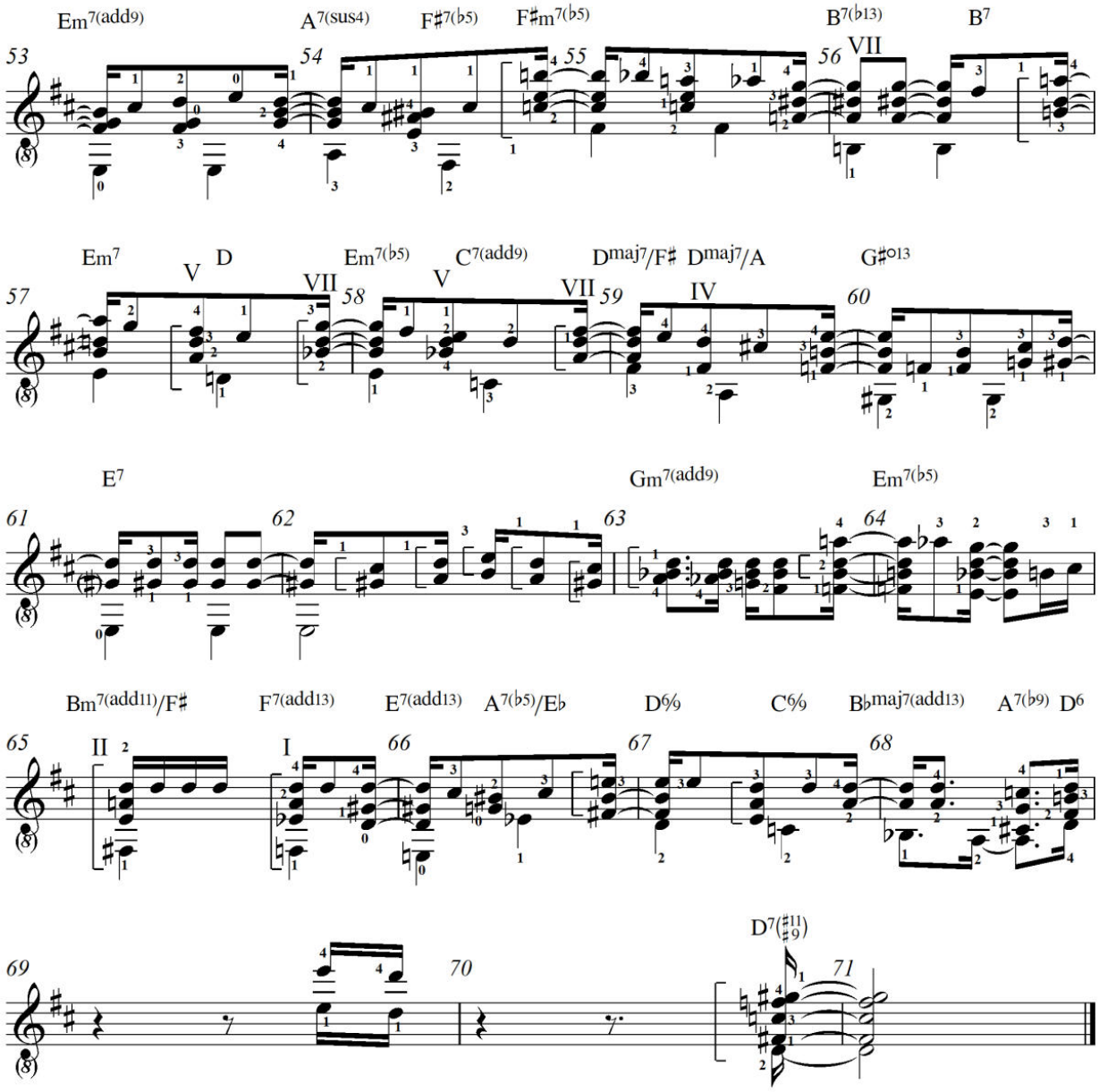

F♯maj7
F♯m7
G♯m7(♭5)
G7(♯11)
37
38
39
40
Amaj7
A♯°
Bm7
E7(add13)
41
42
43
44
Em7
B7(♭9)
E7
E7(♭13)
A9(add4)
A7(♭9)
45
46
47
48
C
Dmaj7
E7(♭5)
49
50
51
52
Em7
A7
F♯m7(♭5)
B7(♭9)
53
54
55
56
Gmaj7
Gm6
F♯m7
F°
57
58
59
60
E7
E♭maj7
61
62
63
64
E7
A9(add4)
A7(♭9)
D%
A7(♭9)
D%
65
66
67
68

Ein Vergleich in harmonischer, melodischer und rhythmischer Hinsicht lässt sich mittels einer Analyse von Farias Arrangement herstellen, wobei die Akkordsymbole im folgenden Notenbeispiel nach Gegenüberstellung mit dem Leadsheet sowie aufgrund der harmonischen Analyse des vorliegenden Notenmaterials hinzugefügt wurden. Die in dem Notenbeispiel angeführten Fingersätze wurden vom Autor hinzugefügt und setzen die Vorgaben des von Faria vorgegebenen Notenmaterials um. Dabei wird ersichtlich, dass Faria in seinem Arrangement leer schwingende Saiten bewusst als Stilmittel einsetzt. Die leer schwingenden (also nicht gegriffenen) Saiten werden im Fingersatz - wie in der Gitarrennotation üblich - mit "0" bezeichnet.

Notenbeispiel 8: Faria Chord Melody-Arrangement *Desafinado*, mit Akkordsymbolen und Fingersätzen


A
Dmaj7/F♯
F°
E7(♭5)
Em7(add9)
Em11/A
A7(♭9)
F♯m7(♭5)
B7(♭9)
B7
Em7
Em/D
C♯m7(♭5)
F♯7(♭5)
Bmaj7
B7(♭9)
E7(add9)
E7(♭9)
E♭maj7
A7(sus4)
A7/G
A
Dmaj7/F♯
F°
E7(♭5)
Em9
A7(sus4)
F♯m7
F♯m7(♭5)
B7(♭9)
B7


Em7(add11) Em/D Em7(♭5) C7(add9) Bm7(add11) C♯7(♯9) C♯7(♭9)
IV VII V III
25 26 27 28
F♯maj7 F7(♭13) E7(add13) A7(♭13/♭9)/E♭
I II
29 30 31 32
B
F♯maj7 G° G♯m7(add11) G7(♭5)
33 34 35 36
F♯maj7 D♯m7(add9)/A♯ F♯m7(add9) Dmaj7/F♯ G♯m7(add11) G7(♭5)
IV VII V
37 38 39 40
Amaj7 A♯° Bm7(add11) B♭7(♭5)
41 42 43 44
Em7 Cm6 D♯° Amaj7/E Am7/E Em7 A7(♭9)
45 46 47 48
C
Dmaj7/F♯ F° E7(♭5)
49 50 51 52

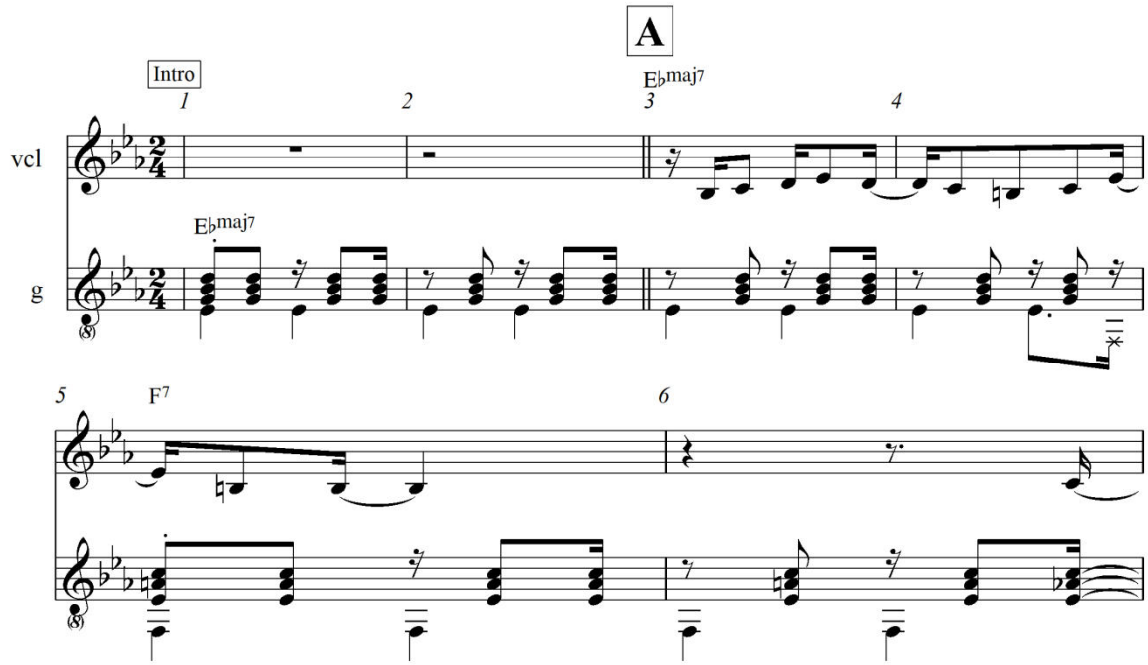


1.1.4 Patterns der Bossa Nova-Rhythmik bei Nelson Faria und João Gilberto

Die Komposition *Desafinado* wurde sowohl von brasilianischen Musikern interpretiert als auch in einer Vielzahl von Versionen diverser Jazzmusiker. Für die vorliegende Untersuchung wurden neben notierten Beispielen auch Audio-Beispiele zum Vergleich herangezogen, anhand derer stilistische Merkmale des Genres Bossa Nova in ihren Interpretationsweisen verglichen werden.

Als erster auditiver Quellenvergleich zu Nelson Farias Chord Melody-Arrangement liegt eine Aufnahme des an der Entwicklung des Genres Bossa Nova maßgeblich mitbeteiligten Gitarristen und Sängers João Gilberto vor. Bei der Aufnahme wirkt unter anderem der Komponist Antônio Carlos Jobim als Pianist mit. Diese Aufnahmen - an denen auch der Jazzsaxophonist Stan Getz beteiligt war - gelten als stilbildend im Genre. Auffallend ist in den ersten vier Takten der Aufnahme - die in Eb-Dur interpretiert ist - die Phrasierungsweise der Melodie. Während Faria in seinem Chord Melody-Arrangement die erste Melodienote in Form eines Sechzehntel-Auftaktes antizipiert, beginnt João Gilberto in seiner Interpretation die Gesangsmelodie auf dem ersten Sechzehntel-Offbeat.

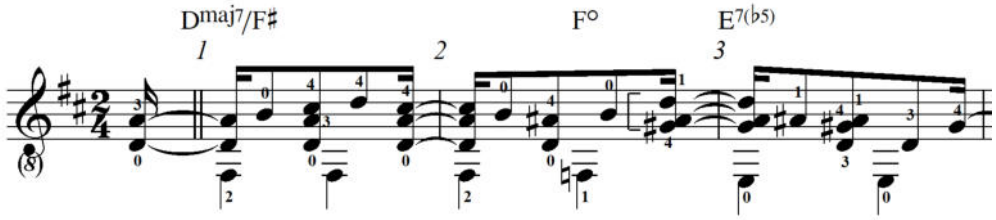
Notenbeispiel 9: *Desafinado* Getz-Gilberto, Takt 1–6 in Eb-Dur[55]
Hörbeispiel 1: *Desafinado* Getz-Gilberto, Takt 1–6 Eb-Dur



Im Vergleich die Melodiephrasierung in Farias Arrangement:

Notenbeispiel 10: *Desafinado*, Chord Melody-Arrangement Nelson Faria, Takt 1–3

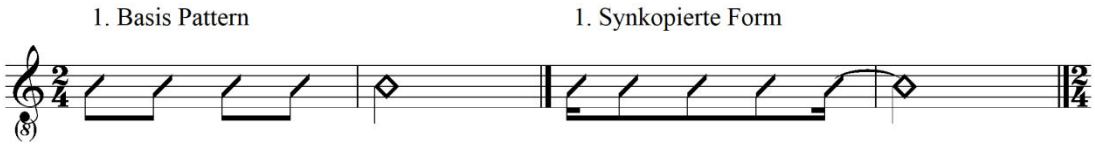
[55] Audio-Quelle: CD *Dedicated to Antônio Carlos Jobim, Vol. 1*, Track 2, 1995 by Sarabandas EEC, Label: Saludos Amigos, Transkription des Autors



Die Analyse der angeführten Beispiele verdeutlicht die unterschiedliche Art der Notationsweisen sowie die Unterschiedlichkeit der musikalischen Ausführungen. Die freie Gestaltungsmöglichkeit der Behandlung von Grooves und von Phrasierungsweisen veranschaulicht dabei eine musikalische Praxis, die sowohl im Jazz als auch in der Bossa Nova üblich ist.

Die Art und Weise einer rhythmischen Antizipation der Melodie in der Version von Farias Chord Melody-Arrangement beschreibt den Ansatz, nach welchem Faria die synkopierte Form eines Achtel-Patterns als typisches Merkmal brasilianischer Phrasierungsweise erklärt.[56] Demnach stellt Faria im folgenden Beispiel einem Basis-Pattern eine Version in synkopierter Form gegenüber.

Notenbeispiel 11: Basis Pattern[57] – synkopierte Form, Nelson Faria[58]



Diese Art der rhythmischen Antizipation legt den Vergleich mit den Begriffen *kometrisch* und *kontrametrisch* nahe. Im Folgenden dargestellt anhand des Verschriftlichungssystems TUBS,[59] anhand dessen die musikalischen Impakte innerhalb eines Patterns sichtbar gemacht werden können.[60] Die Notation in Form der Verwendung von TUBS ist eine Möglichkeit zur abstrakten Darstellung des rhythmischen Verlaufes eines bestimmten Patterns in einer Zeitleiste.

---

[56] Quelle: Faria, Nelson: Workshop an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien, Mai 2011

[57] Faria, Nelson: Lehrwerk *The Brazilian Guitar Book*. Petaluma, California, USA, 1995, Sher Music CO, S. 23

[58] Faria, Nelson: *The Brazilian Guitar Book*, S. 23

[59] TUBS = Time Unit Box System

[60] Zeh, Nana: Samba und der Groove. 2010, verfügbar unter: *http://www2.huberlin.de/fpm/popscrip/themen/pst11/pst11_zeh.html.*, S. 8, Zugriff 12.01.2013

Die Musikwissenschafterin Christiane Gerischer zum Begriff der TUBS:[61] "Eines der ersten Notationssysteme dieser Art ist das von Philip Harland 1962 entwickelte und von Koetting 1970 weitergeführte Time Unit Box System (TUBS). Dabei wird eine Zeitleiste, einer gedachten Pulsation entsprechend, in einer Zeile von Karos (Boxes) dargestellt, in die Symbole für bestimmte Schläge eingetragen werden. Diese Darstellung betont die Gleichberechtigung aller Zeitpunkte. Dabei ist allerdings zu berücksichtigen, dass auch diese Notation nicht den zeitlichen Verlauf des rhythmischen Geschehens wiedergibt, sondern eine mathematische Abstraktion ist. Nicht zuletzt suggerieren auch Time Unit Boxes Äquidistanz als Prinzip der schnellen Pulsation. Phrasierungen im Sinne von bewussten Platzierungen von Akzenten innerhalb der Zeitspanne für einen Puls, könnten zwar theoretisch mit der TUBS-Notation dargestellt werden, dies wurde aber bisher nicht getan. Koetting weiß um diese Schwäche der Notation, wenn er schreibt: >*Although TUBS is no more rhythmically accurate than Western notation, we hope it will become evident* [...] *that the system has several distinct advantages in dealing with West african drum ensemble music*<".[62]

James Koetting: "The system began to be developed in 1962 by Philip Harland for teaching purposes with the UCLA African study group, a performing ensemble in the Institute of Ethnomusicology. [...] A small but growing number of other persons have used the system in their work. [...] TUBS can be an effective tool for transcribing and analyzing West African drum ensemble music; a person who is at least partly familiar with the ensemble playing techniques could use the system as a basis for performing or teaching music. [...] In TUBS´ horizontal sequence ... □□□□□ ...the equal length of the time-unit boxes implies equal duration of sounds, emphasizing the fact that in the drum ensemble music durational control is not an important issue except in certain special case".[63]

Ich verweise an dieser Stelle auf Mieczylaw Kolinski, der in seinem Aufsatz *A Cross-Cultural Approach to Metro-Rhythmic Patterns* die Begriffe *kometrisch* und *kontrametrisch* einführt. Kolinski arbeitet dabei heraus, dass musikalische Strukturen beim Rezipienten in Form übergeordneter Patterns wahrgenommen

---

[61] Gerischer, Christiane: *O suingue baiano – Mikrorhythmische Phänomene in baianischer Perkus*sion, S. 43

[62] Koetting, James: *Analysis an Notation of West African Drum Ensemble Music*, 1970, in: Selected Reports Vol.I, No.3. S. 126

[63] Koetting, James: *Analysis an Notation of West African Drum Ensemble Music*, S. 126

werden und nennt diese *metro-rhythmic patterns*. Kolinski stellt die Funktion des musikalischen Akzents in Zusammenhang zum Metrum, indem er als Grundlage für die mentale Erfassung metrischer Organisation die musikalisch-dynamische Betonung in Bezug zur rhythmischen Struktur setzt. Kolinski: "The traditional belief that accents are needed to bring about metric organization results from a failure to recognize the spontaneous mental process achieving the patterning of stimuli".[64] Kolinski zieht den Ansatz der Gestalt-Psychologie heran und stellt fest: "The gestaltists reject the traditional stimulus-response theories which assume that a perceptual experience is equal to the sum of its stimuli. A wealth of observations revealed that our mind organizes the stimuli into patterns forming relations between figure and ground. A piece of music may be considered as a perfect temporal Gestalt representing a dynamic field in which its various structural faces interact." (Kolonski, S. 499) Kolinski konstatiert demnach, dass mehrere Ebenen von auditiven Strukturen vom Hörer als übergeordnete Patterns wahrgenommen werden und führt in dem Zusammenhang die Begriffe *kometrisch* und *kontrametrisch* ein. Kolinski: "[...] I would suggest to restore the conventional meaning of dynamic stress to the term >accent< and to distinguish between commetric and contrametric patterns. In fact, the interplay between these two types of organization represents an essential aspect of metro-rhythmic structure. [...] A combination of stimuli related to a musical passege either tends to generate one specific commetric or contrametric pattern or allows for its organization into two or more contrasting metro-rhythmic patterns which may or may not correspond to the originally intended design. [...] As far as jazz is concerned, the 3+3+2 pattern represents, of course, merely one of countless contrametric configurations functioning within a regular metre".[65] Die Unterscheidung zwischen kometrisch und kontrametrisch geht auf Kolinski zurück.

Farias Basis Pattern und der Vergleich zur synkopierten Form (vgl. Notenbeispiel 11: Basis Pattern – synkopierte Form, Nelson Faria) lässt sich unter dem Aspekt der Begriffe kometrisch und kontrametrisch auch in der folgenden Darstellung ablesen:

---

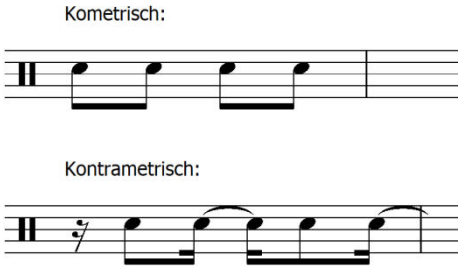
64 Kolinski, Mieczylaw: *A Cross-Cultural Approach to Metro-Rhythmical Patterns*, S. 499
65 Kolinski, Mieczylaw: *A Cross-Cultural Approach to Metro-Rhythmical Patterns*, S. 499-501

Abbildung 1: „Kometrisch“ und „Kontrametrisch“ anhand von TUBS

Kometrisch	X		X		X		X	
Kontrametrisch		X		X		X		X

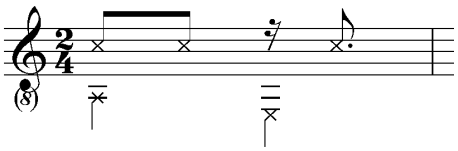
Die in Abbildung 1 mittels TUBS dargestellten rhythmischen Impulse entsprechen folgender Notation in klassischer Notenschrift:

Notenbeispiel 12: „Kometrisch“ – „Kontrametrisch“



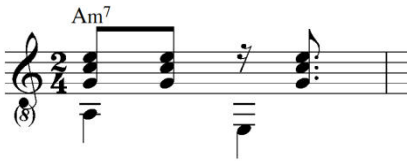
Faria reduziert in diesem Zusammenhang die Bossa Nova-Begleitung der Gitarre auf zwei elementare Formen. Dabei verwendet er eine abstrahierte Notationsweise, bei der die Notenwerte mit den Hälsen nach oben die akkordischen Blöcke der Zupfhand bezeichnen, die mit Zeige-, Mittel- und Ringfinger angeschlagen werden. Die Notenwerte mit Hals nach unten bezeichnen den Daumen, wobei Faria im folgenden Beispiel einen Wechselbass beschreibt. Ausschlaggebend ist bei dieser Notationsweise die rhythmische Komponente. Zur vereinfachten Lesbarkeit bezeichnet Faria daher Akkorde und Bassstimme jeweils nur mit einem Kreuz, ohne dabei die Stimmführung der Akkorde explizit zu notieren.

Notenbeispiel 13: Bossa Nova-Pattern, Notationsweise Faria[66]



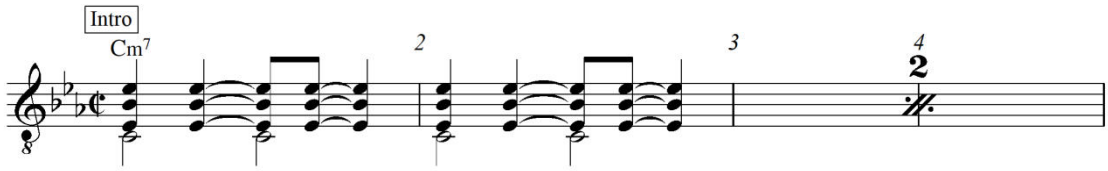
Das Notenbeispiel 13 entspricht also in klassischer Notationsweise dem Notenbeispiel 14:

Notenbeispiel 14: Bossa Nova-Pattern, Notationsweise in klassischer Notation



Das beschriebene Bossa Nova-Pattern wird auch von João Gilberto - bei einer Aufnahme der Jobim-Komposition *Chega de Saudade* - zur Anwendung gebracht (notiert im 4/4 Takt alla breve):

Notenbeispiel 15: João Gilberto, Bossa Nova-Pattern *Chega de Saudade*[67]
Hörbeispiel 2: João Gilberto, Bossa Nova-Pattern *Chega de Saudade*



Das folgende Bossa Nova-Pattern verwendet Gilberto in einer weiteren Version von *Desafinado*, aufgenommen im Jahr 2000. Es handelt sich dabei um eine Solo-Version des Künstlers, die in D-Dur interpretiert ist:

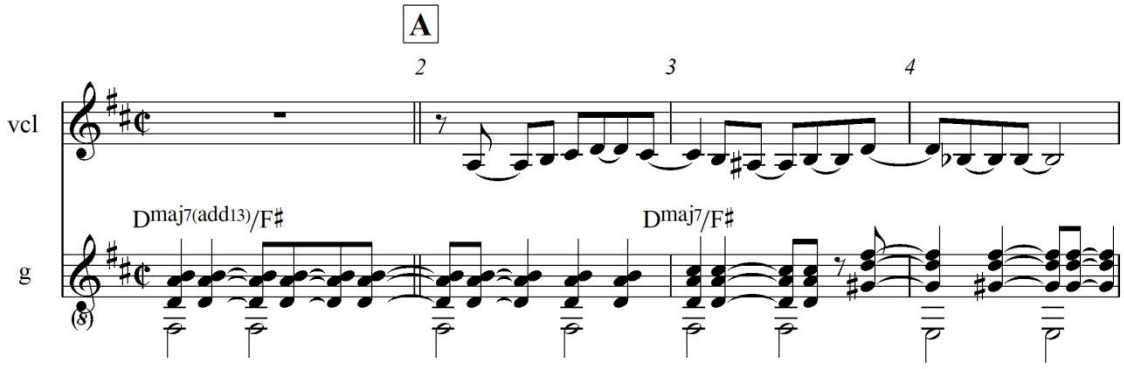
Notenbeispiel 16: João Gilberto, Bossa Nova-Pattern in einer weiteren Version von *Desafinado*[68]
Hörbeispiel 3: João Gilberto, Bossa Nova-Pattern *Desafinado* D-Dur

---

66 Faria, Nelson: *The Brazilian Guitar Book*, S. 62

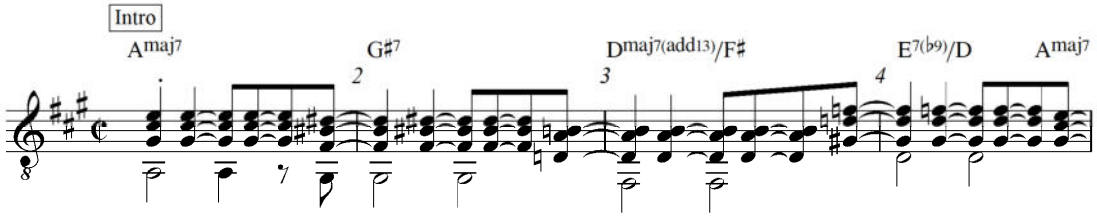
67 Audio-Quelle: CD *João, Voz E Violão*, Rec 2000 Universal Records, Track 10, Transkription des Autors

68 Audio-Quelle: CD *João, Voz E Violão*, Rec 2000 Universal Records, Track 5, Transkription des Autors



Das folgende Bossa Nova-Pattern stammt ebenfalls von João Gilberto. Gilberto verwendet das Pattern in einer Interpretation von Caetano Velosos Komposition *Desde Que O Samba É Samba:*

Notenbeispiel 17: João Gilberto, Bossa Nova-Pattern *Desde Que O Samba É Samba*[69]
Hörbeispiel 4: João Gilberto, Bossa Nova-Pattern *Desde Que O Samba É Samba*

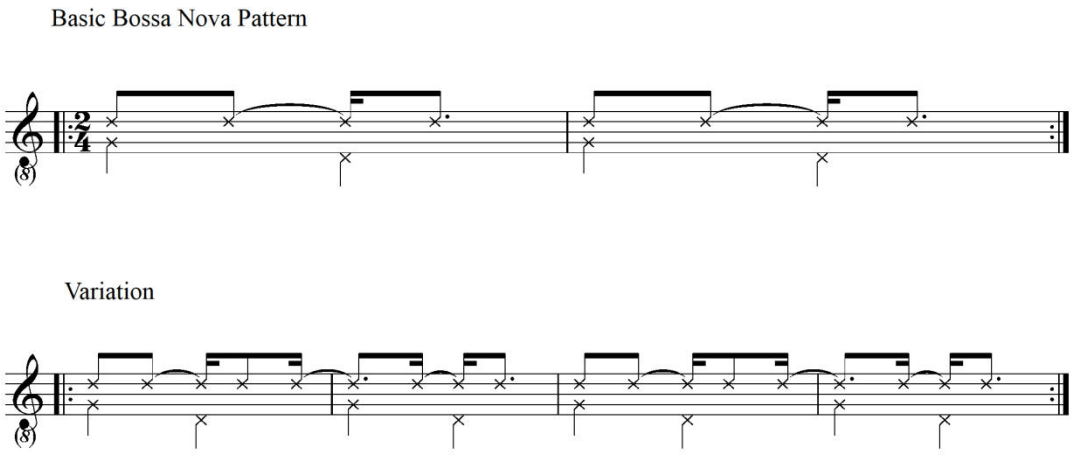


Als repräsentatives Bossa Nova-Pattern (mit Variation) bezeichnet Nelson Faria in abstrahierter Schreibweise das folgende Pattern:

Notenbeispiel 18: Notationsweise Bossa Nova-Pattern von Faria[70]

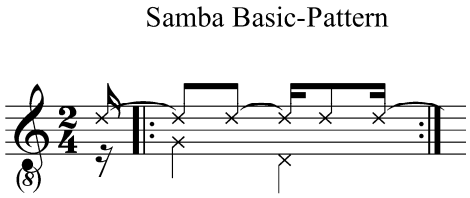
[69] Audio-Quelle: CD *João, Voz E Violão*, Rec 2000 Universal Records, Track 1, Transkription des Autors

[70] Quelle: Faria, Nelson: Workshop an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien, Mai 2011



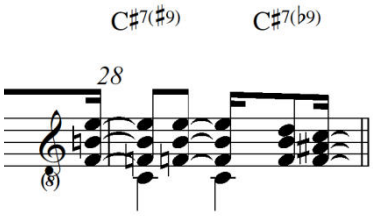
Zum Vergleich ein Begleit-Pattern von João Gilberto, das Gilberto bei einer seiner zahlreichen Aufnahmen der Komposition *Desafinado*[71] verwendet. Dieses Pattern wird von Faria als Samba-Basis-Pattern deklariert:

Notenbeispiel 19: Samba Basic-Pattern, Nelson Faria[72]



Faria verwendet dieses Samba-Pattern im Bossa Nova-Arrangement von *Desafinado* in Takt 28.

Notenbeispiel 20: *Desafinado*, Arrangement Nelson Faria, Takt 28

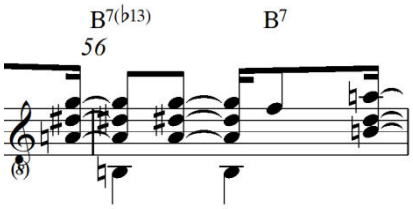


Das gleiche Pattern ist in Takt 56 Farias Chord Melody-Arrangement von *Desafinado* zu finden:

Notenbeispiel 21: *Desafinado*, Arrangement Nelson Faria, Takt 56

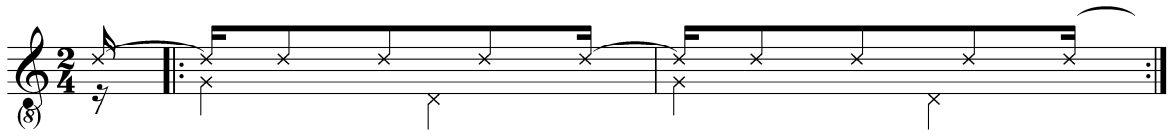
---

71 Audio-Quelle: CD *Dedicated to Antonio Carlos Jobim Vol. 1,* 1995 by Sarabandas EEC, Track 2
72 Faria, Nelson: *The Brazilian Guitar Book*, S. 25



Als Variationsform zum Samba Basis-Pattern bezeichnet Faria das folgende Pattern:[73]

Notenbeispiel 22: Nelson Faria, Samba-Basis-Pattern, Variation #6



Dieses Pattern ist in Farias Chord Melody-Arrangement von *Desafinado* in Takt 1–4 wiederzufinden (Nb 8).

Zusammenfassendes Ergebnis

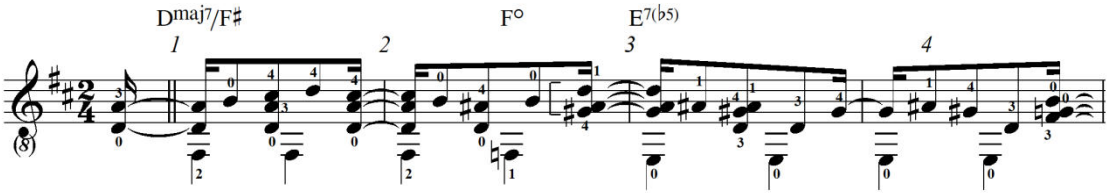
Farias Art, auf Basis der prägenden Spielweise João Gilbertos die Komposition *Desafinado* zu behandeln, berücksichtigt die Merkmale innerhalb des Genres der Bossa Nova (chromatische Durchgänge im Bass, die Verwendung von Tensions und alterierten Dominantsept-Akkorden) und manifestiert Farias Gitarren-Arrangement als repräsentativ im Sinne einer aktuellen Auffassung der instrumentalen Interpretation von Bossa Nova. Um als Instrumentalist – und im Speziellen als Gitarrist – das Genre Bossa Nova auf authentische Art und Weise ausführen zu können, ist eine Auseinandersetzung mit dem Genre Bossa Nova und in weiterer Folge mit dem Genre Samba notwendig. Es existieren parallel beide Formen der Notation des Genres Bossa Nova, in 2/4- und in 4/4-Notation. Die Notation selbst impliziert noch kein höheres Maß an Authentizität in der musikalischen Umsetzung des Genres, wohl jedoch das physische Grundempfinden in zwei Schlägen. Der 2/4-Takt kann dabei auch als 4/4 alla breve notiert werden und nähert sich in der physischen Empfindung dem 2/4-Takt an.

[73] Faria, Nelson: *The Brazilian Guitar Book*, S. 33

1.1.5 Signifikante Voicings im Rahmen von Akkordfortschreitungen im Genre Bossa Nova am Beispiel von Farias Arrangements von *Desafinado* im Vergleich mit anderen repräsentativen Kompositionen

Als signifikant brasilianische Merkmale lassen sich neben den rhythmischen Phänomenen auch die von Faria verwendeten Gitarren-Voicings[74] im Rahmen ihrer Akkordfortschreitungen bezeichnen. Der in Farias Arrangement (Takt 1–2 des Arrangements von *Desafinado,* Nb 8) verwendete Akkord Dmaj7/F# steht stellvertretend für die I. Stufe Tonika mit der Terz im Bass. Dieser Akkord wird von Faria mittels Passing Diminished Chord F-vermindert zur Doppeldominante E7 weitergeführt (Nb 23).

Notenbeispiel 23: *Desafinado*, Arrangement Nelson Faria, Takt 1–4



Eben diese Akkordprogression mit demselben Gitarren-Voicing Dmaj7/F# lässt sich in folgenden brasilianischen Gitarrenarrangements nachweisen. Mittels der Terz im Bass (dem Ton *fis* als Bass in Dmaj7) wird ein chromatischer Durchgang erreicht (im beschriebenen Fall *fis*-*f*-*e*), dieser chromatische Durchgang ist als wesentliches Stilmerkmal in der Bossa Nova zu betrachten, wie die folgenden drei Beispiele in ihren Analysen zeigen.

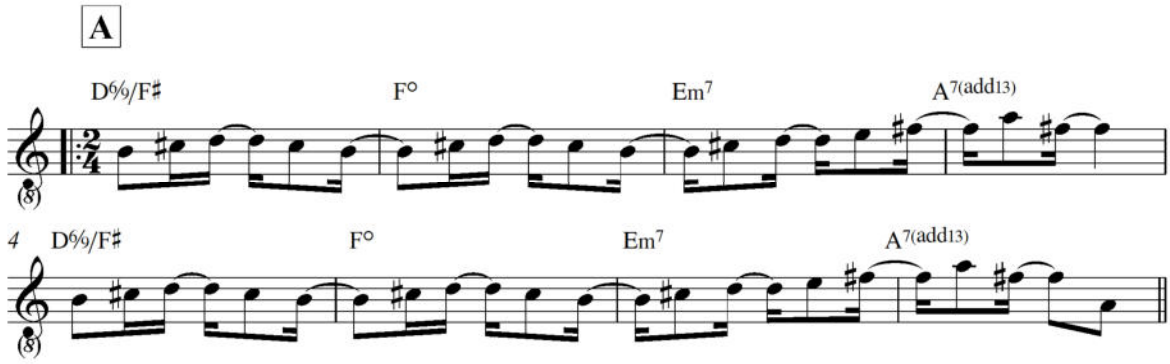
Beispiel 1: *O Astronauta*[75]

---

[74] Als „Voicing“ wird die Stimmführung einzelner Instrumente im Rahmen eines akkordischen Satzes bezeichnet

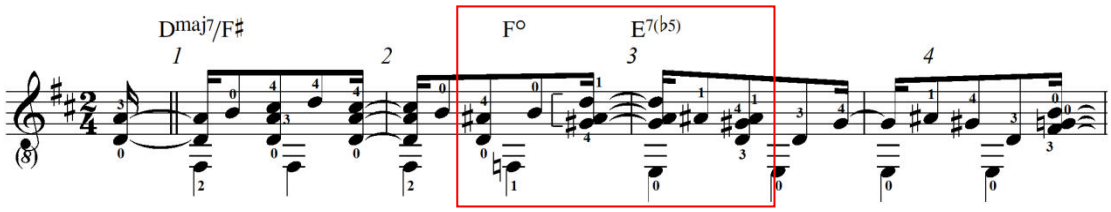
[75] Das Notenbeispiel wurde zum Zwecke des erleichterten Vergleiches der drei Beispiele vom Autor nach D-Dur transponiert

Notenbeispiel 24: *O Astronauta*, Baden Powell & Vinicius de Moraes, Leadsheet Takt 1–4[76]
Hörbeispiel 5: *O Astronauta*, Baden Powell Takt 1–4[77]



Im Beispiel *O Astronauta* führt der Akkord F-vermindert nach Em7 weiter, in Nelson Farias Arrangement von *Desafinado* führt der Akkord F-vermindert nach E7b5 weiter (in Nb 25 rot umrahmt).

Notenbeispiel 25: *Desafinado*, Arrangement Nelson Faria, Takt 1–4

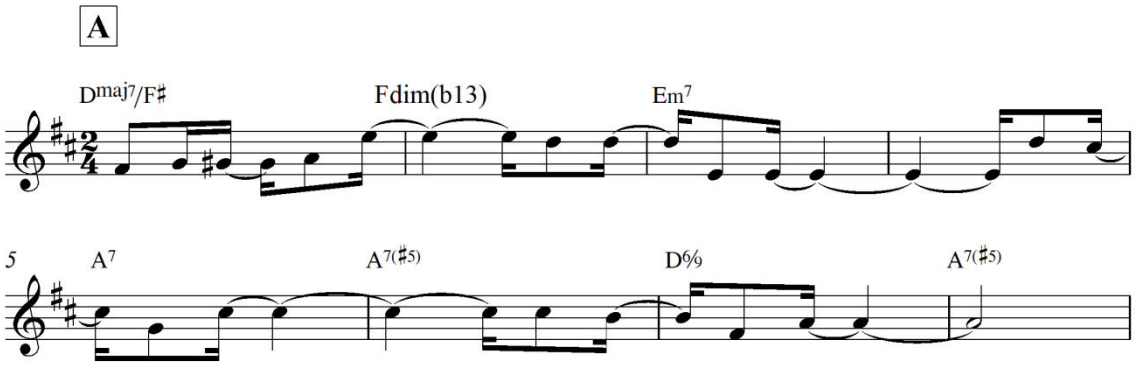


Beispiel 2: *Pra Machucar Meu Coração*

Notenbeispiel 26: *Pra Machucar Meu Coração* Ary Barroso, Leadsheet Takt 1–4[78]
Hörbeispiel 6: *Pra Machucar Meu Coração* Takt 1–4[79]

---

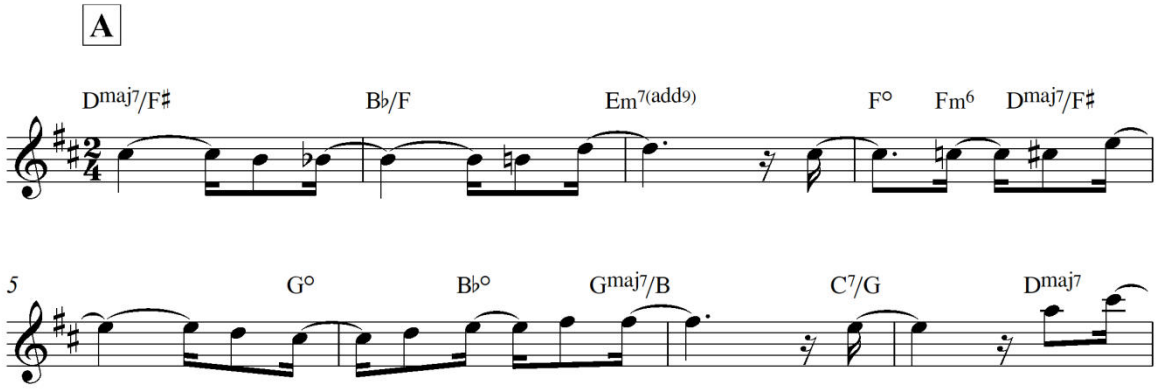
[76] Chediak, Almir: *Songbook Bossa Nova Vol.1*., Rio De Janeiro, (o.J.), Lumiar Editora, S. 95
[77] Audio-Quelle: CD Baden Powell, *Violão Vadio*, Track Nr. 4, Aufnahme 1962, Universal Music
[78] Chediak, Almir: *Songbook Ary Barroso Vol. 2*. Lumiar Editora (keine weiteren Angaben), S. 114–115
[79] Audio-Quelle: CD *Dedicated To Antonio Carlos Jobim Vol. 2*, Track 18, CD 62084, Label: Saludos Amigos, 1995 by Sarabandas Sri, Made EEC



Auch in Jobims Stück *Song Of The Jet* findet sich die Akkordfortschreitung in derselben Funktion wieder.

Beispiel 3: *Song Of The Jet*

Notenbeispiel 27: *Song Of The Jet* Antônio Carlos Jobim, Takt 1–4[80]
Hörbeispiel 7: *Song Of The Jet*, Takt 1–4[81]



Die brasilianische Gitarristin Rosa Passos verwendet in ihrer Komposition *Juras* die gleiche Akkordfortschreitung[82] (rot umrahmt in Nb 28). Sie verwendet in ihrer

---

[80] Faria, Nelson: *Bossa Nova Guitar Book* (ohne weitere Angaben), S. 33
Anmerkung des Autors: Unter Farias Lehrwerkverzeichnis erscheint laut Farias Internet-Webstite kein Lehrwerk mit dem Titel *Bossa Nova Guitar Book*. Es erscheint jedoch ein Lehrwerk unter dem Titel *Toque Junto Bossa Nova* aus dem Jahr 2008, erschienen bei Lumiar Editora. *Bossa Nova Guitar Book* ist die Übersetzung des Titels *Toque Junto Bossa Nova.* Für die Notenbeispiele aus dem *Bossa Nova Guitar Book* liegt eine Kopie vor, die der Autor persönlich von Faria erhielt.

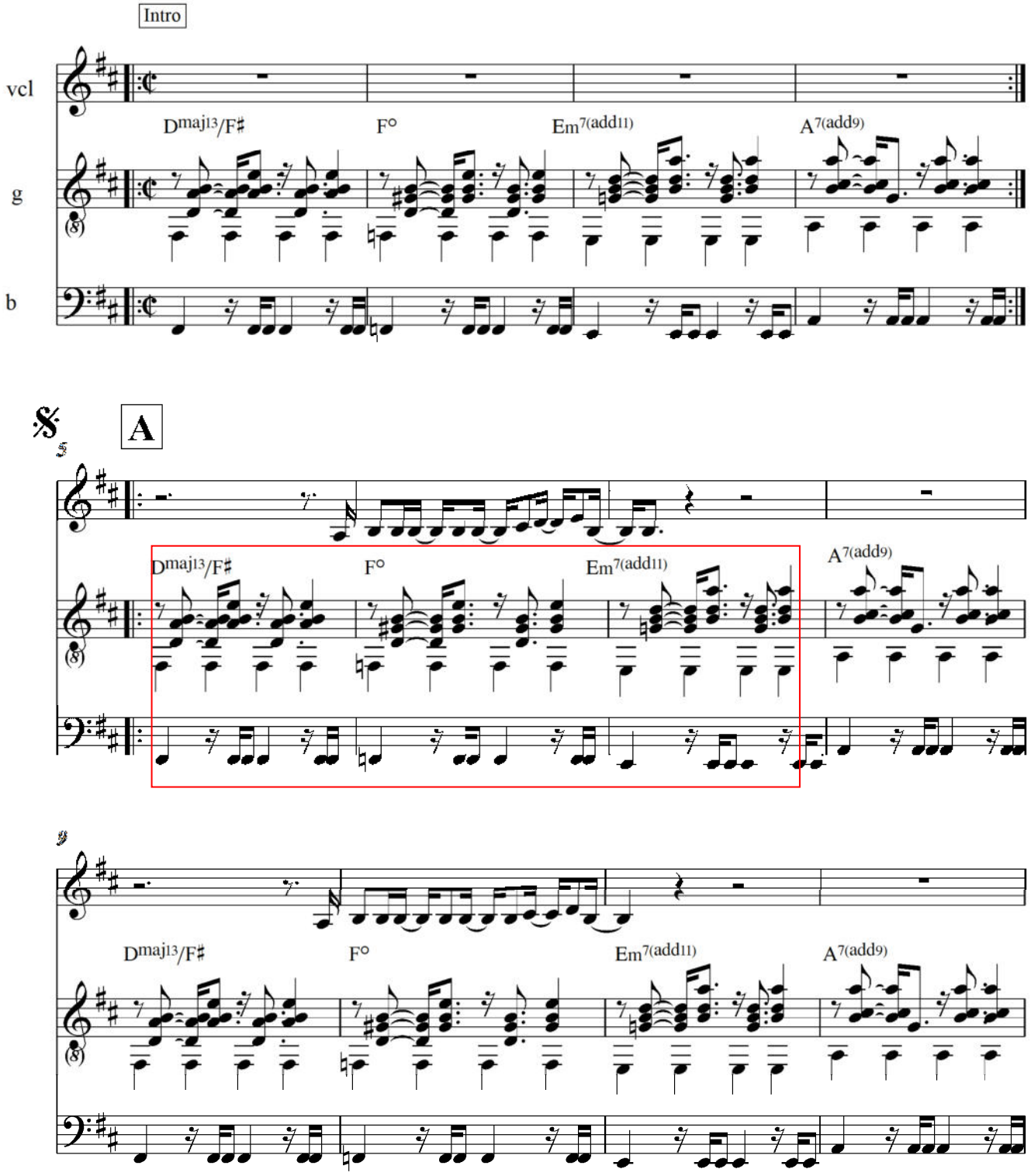
[81] Audio-Quelle: Faria, Nelson: *Bossa Nova Guitar Book*, Playalong Audiotrack, CD Track 4

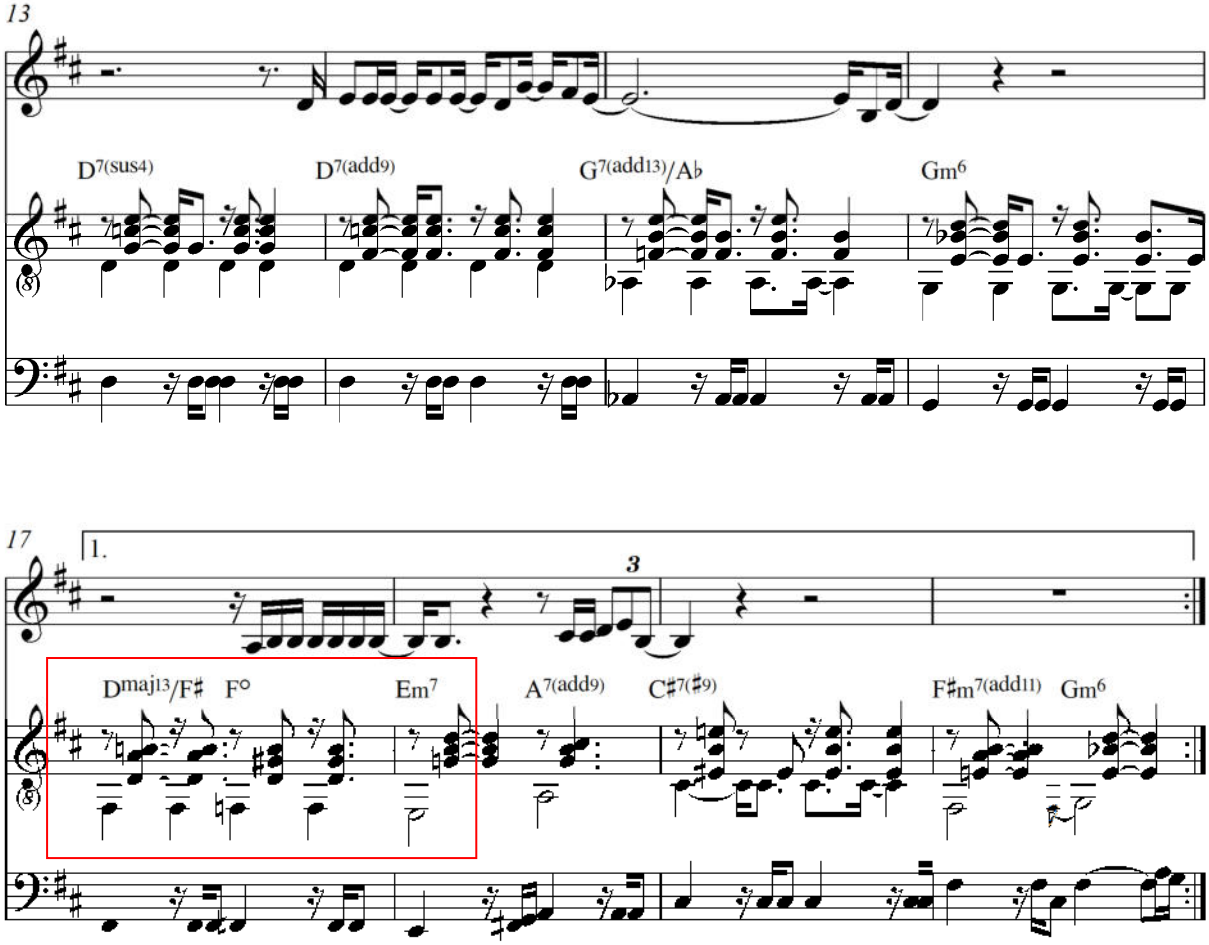
[82] Audio-Quelle: CD *O Melhor De Rosa Passos*, *Juras*, Track 11, 1997, Sony Music, Transkription des Autors

Art der Gitarrenbegleitung Offbeat-betonte Elemente der Bossa Nova, die durch die Bässe in Viertel-Werten unterstrichen werden. Der Kontrabass spielt einen Sechzehntel-Groove, ein fusionierendes Element in diesem Rhythmus. Die signifikante Akkordfortschreitung findet sich im Notenbeispiel rot umrahmt wieder.

Beispiel 4: *Juras*

Notenbeispiel 28: Rosa Passos *Juras*
Hörbeispiel 8: Rosa Passos *Juras* A-Teil


Intro
vcl
g
b
Dmaj13/F♯
F°
Em7(add11)
A7(add9)
A
5
9



Den untersuchten Vergleichsbeispielen liegt die Gemeinsamkeit der Verwendung des chromatischen Durchganges im Bass zugrunde. Der chromatische Durchgang im Bass stellt ein Wesensmerkmal der Harmonik in der Bossa Nova dar.

1.1.5.1 Der chromatische Durchgang im Bass als Wesensmerkmal der Bossa Nova

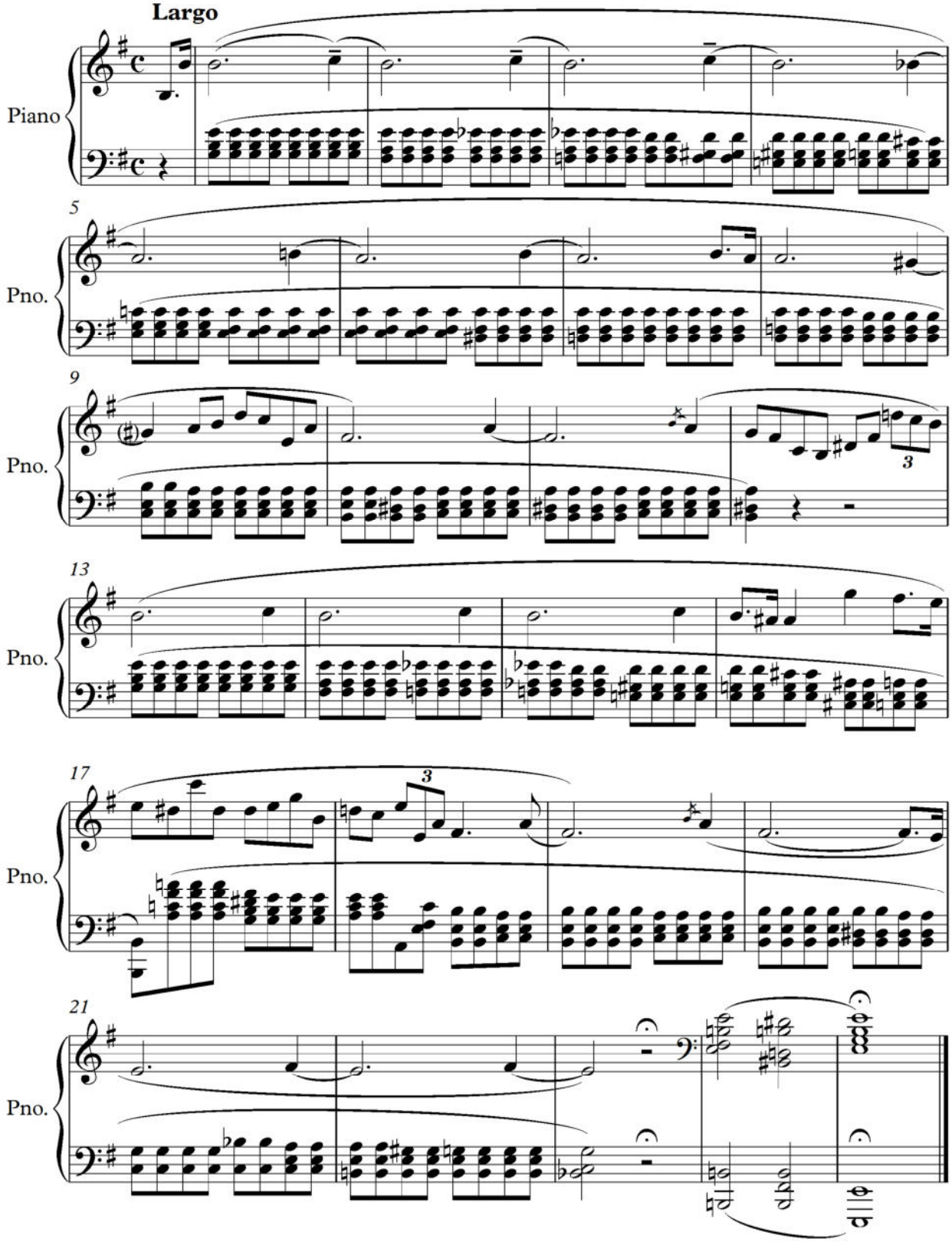
Nelson Faria stellt in seinem Workshop im Mai 2011 einen Bezug der Bossa Nova zur europäischen Romantik her. Er spielt dabei während der Unterrichtssituation auf der Gitarre die Harmonien der ersten Takte von Antônio Carlos Jobims *How Insensitive* (im Portugiesischen auch bekannt unter dem Titel *Insensatez*) und singt die Melodie dazu. Anschließend befragt er die

Studierenden, woher aus der europäischen Romantik die harmonische Wendung entlehnt sein könnte, und beantwortet die Frage mit: „Frédéric Chopin“.

Den Parallelen zwischen den beiden Kompositionen wird in der folgenden Untersuchung nachgegangen, diese soll anhand der Analyse Farias Aussage nachvollziehbar machen. Auffallend im Vergleich von Frédéric Chopins Klavier-*Präludium No. 4* in e-Moll aus op. 28, 24 Preludes[83] und Jobims Komposition *How Insensitive* ist zunächst die motivische Ähnlichkeit. Beide Stücke basieren auf dem melodischen Motiv einer kleinen Sekunde. Zudem scheint die harmonische Fortschreitung der ersten beiden Takte der Komposition *How Insensitive* an die ersten beiden Takte in Frédéric Chopins Klavierpräludium angelehnt.

Notenbeispiel 29: Frédéric Chopin, *Klavier-Präludium No. 4,* op. 28, 24 Preludes

[83] Chopin, Frédéric: *24 Preludes op. 28*. Paris, (o.J.), Students Edition Alfred Cortot, Editions Salabert, S. 12

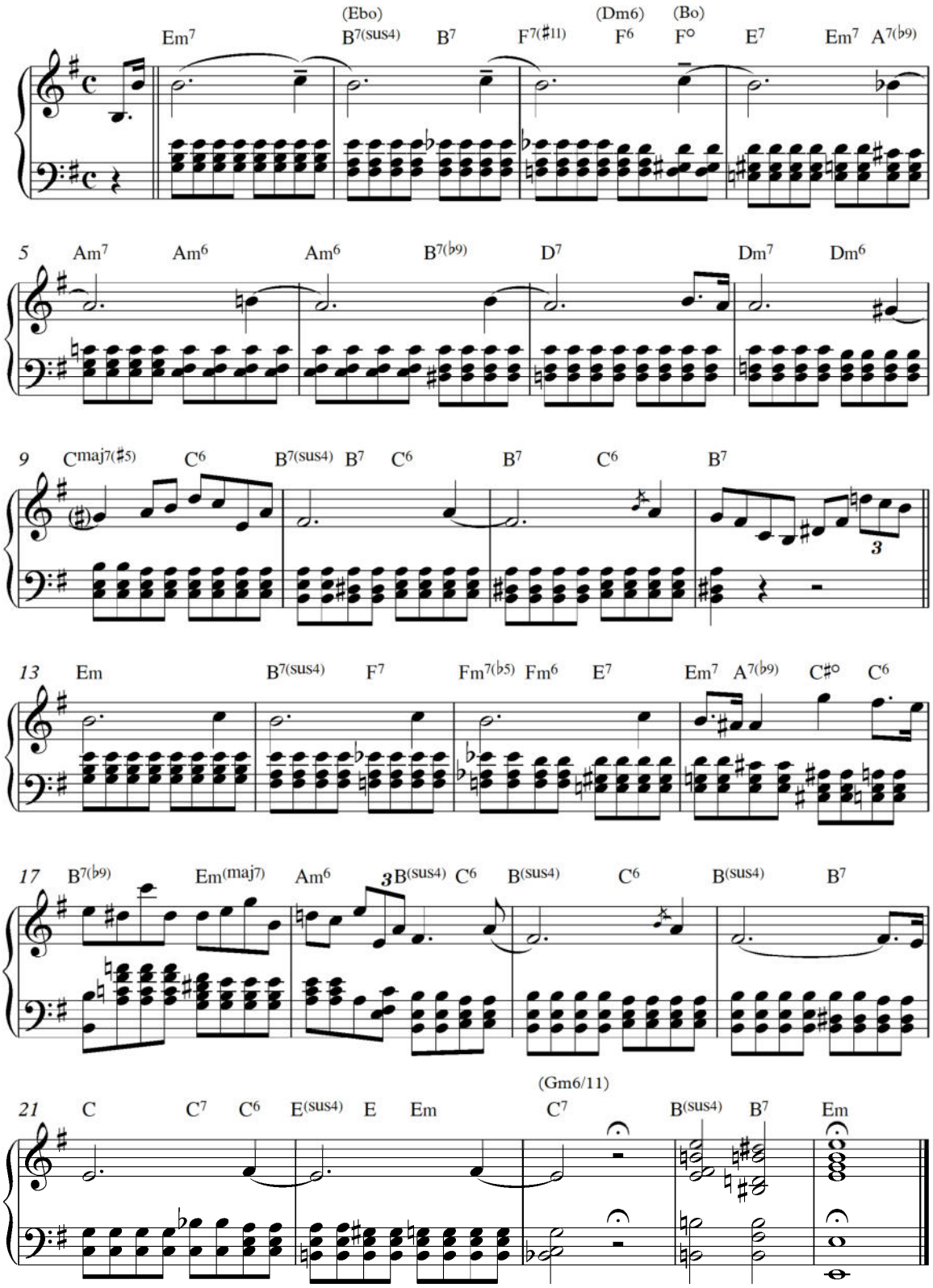

Largo
Piano
5
Pno.
9
Pno.
3
13
Pno.
17
Pno.
3
21
Pno.

1.1.5.2 Vergleich von Chopins *Präludium op. 4* mit Kompositionen aus dem Genre Bossa Nova

Im folgenden Beispiel wird die harmonische Struktur in Chopins *Präludium* mittels Akkordsymbolen – wie sie im Jazz und in der Bossa Nova Verwendung finden – nachvollzogen, um einen Vergleich zu Jobims *How Insensitive* anstellen zu können. Dabei wird der Effekt der musikalischen Wirkung fokussiert, sowie auch die Funktion der entsprechenden Akkorde. Allfällige Umkehrungen in den Bässen (so wie in Takt 1, wo der Akkord Em/G aufscheint) werden dabei hintan gestellt. Auch enharmonische Auslegungen im Rahmen der Akkorde sind deutbar, so scheint in Chopins Klavier-Notation in Takt 2 ein *es* auf, das im Zusammenhang der zugehörigen Harmonie B7 als *dis* deutbar ist. Scheint eine Alternativmöglichkeit in der Deutung eines Akkordsymboles auffällig, so wird diese in Klammern angegeben.

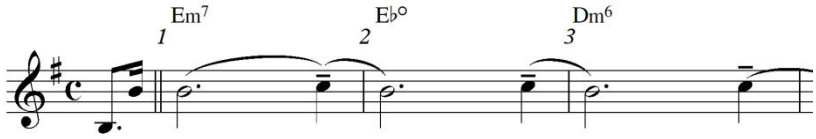
Notenbeispiel 30: Chopins *Klavier-Präludium No. 4 op. 28*, 24 Preludes, mit Akkordsymbolen[84]

[84] Die Akkordsymbole wurden nachträglich vom Autor hinzugefügt



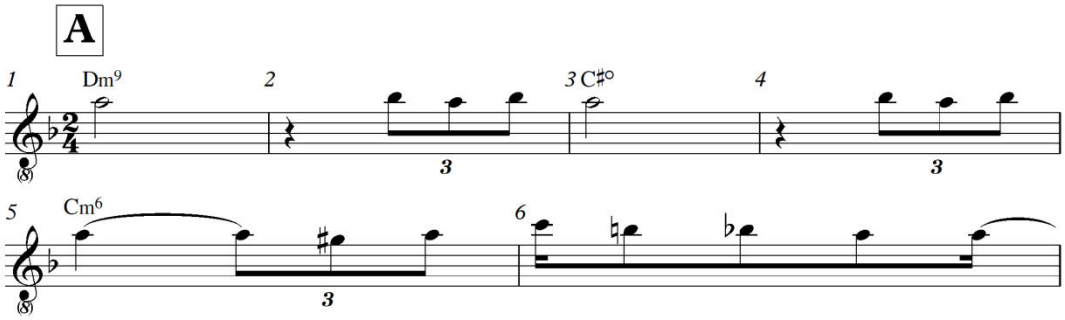
Die harmonischen Anleihen vom *Prelude No.4* in der Bossa Nova werden im Verlauf von Takt 1–3 deutlich:

Notenbeispiel 31: Klavier-*Präludium No. 4*, Frédéric Chopin, Takt 1–3



Im Vergleich mit Antônio Carlos Jobim‘s Komposition *How Insensitive* – im Folgenden in einer Verschriftlichung von Nelson Faria[85] in der Tonart d-Moll - ist die gleiche harmonische Fortschreitung zu erkennen: Bei Frédéric Chopin mit der Progression Em7-Ebo-Dm6 in der Tonart e-Moll. Bei Jobim in der Tonart d-Moll mit der Progression Dm7-C#o-Cm6. Im Notenbeispiel wird zudem nochmals die Verwandtschaft der Verwendung des Melodie-Motivs mittels kleiner Sekundschritte deutlich.

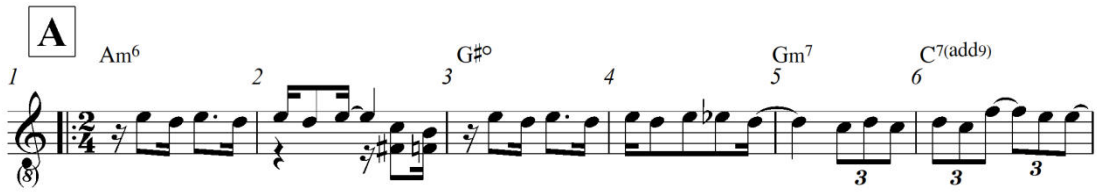
Notenbeispiel 32: *How Insensitive*, Takt 1–6
Hörbeispiel 9: *How Insensitive* Takt 1–6



Dieselbe harmonische Wendung in Antônio Carlos Jobim‘s Komposition *Corcovado* (auch bekannt unter dem Titel *Quiet Nights Of Quiet Stars)* in einer Verschriftlichung von Nelson Faria:[86]

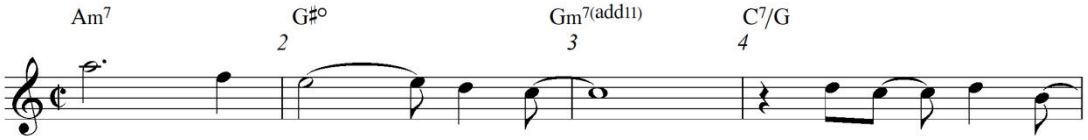
Notenbeispiel 33: *Corcovado*, Takt 1–6
Hörbeispiel 10: *Corcovado* Takt 1–6

[85] Faria, Nelson: *Bossa Nova Guitar Book*, S. 18
[86] Faria, Nelson: *Bossa Nova Guitar Book*, S. 12



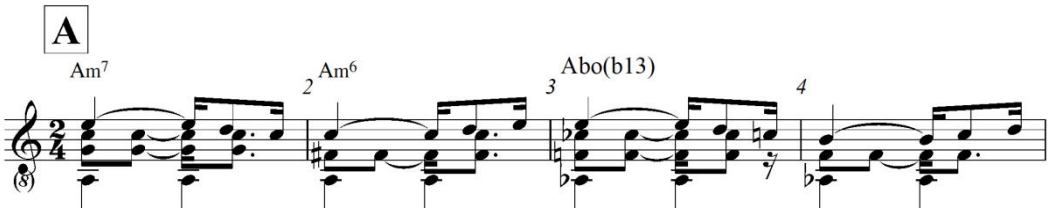
Dieselbe harmonische Wendung scheint in Antônio Carlos Jobim‘s Komposition *O Grande Amor* auf*,*

Notenbeispiel 34: *O Grande Amor*[87], Takt 1–4



ferner in Luiz Bonfás Komposition *Gentle Rain* (in folgendem Notenbeispiel in Form eines Chord Melody-Arrangements von Carlos Arana[88])

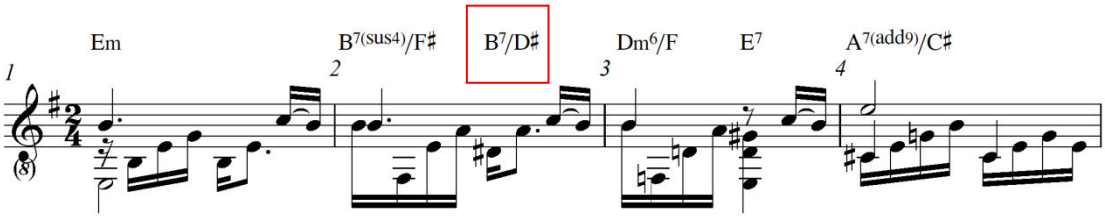
Notenbeispiel 35: *Gentle Rain*, Takt 1–4
Hörbeispiel 11: *Gentle Rain* Takt 1–4



und auch bei Baden Powell in seiner Komposition *Retrato Brasileiro.*[89] In diesem Beispiel ist die harmonische Fortschreitung Em-B7/D#-Dm/F signifikant, wobei der Akkord B7/D# (in Nb 36 rot umrahmt) als D#o umdeutbar ist und somit der harmonischen Progression von Chopins *Präludium No.4* ebenso entspricht wie den besprochenen Beispielen von *How Insensitive*, *Corcovado* und *Gentle Rain*.

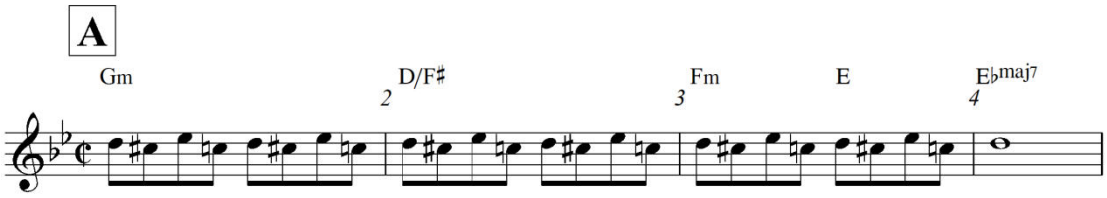
Notenbeispiel 36: *Retrato Brasileiro* Takt 1–4

87 Chediak, Almir: *Songbook Tom Jobim Vol. 1*. Rio de Janeiro, (o.J.), Lumiar Editora, S. 93
88 Arana, Carlos: *Brazilian Rhythms For Guitar*. USA, (o.J.), Alfred Publishing, S. 67
89 Powell, Baden: *Songbook Vol. 2*. Darmstadt, 1974, Tonos Music GmbH, S. 16



Der chromatische Durchgang ist auch in Jobims *Retrato Em Branco E Preto* (Takt 1–4) ein wesentliches harmonisches Merkmal:

Notenbeispiel 37: *Retrato em Branco e Preto*[90], Takt 1–4



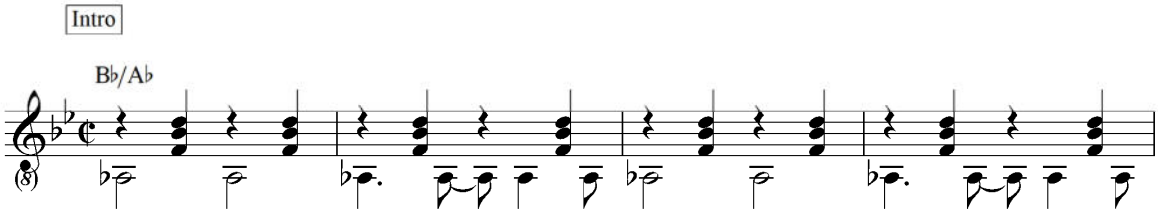
1.1.5.3 Die Funktion des Basses im Rahmen von Slash Chords[91] als Wesensmerkmal der Bossa Nova

Wie am Beispiel *Desafinado* und den herangezogenen Vergleichsbeispielen aus der brasilianischen Musik demonstriert, ist die Bassstimmengestaltung ein für die Bossa Nova signifikantes Merkmal: Im folgenden Beispiel – der Intro zu Antônio Carlos Jobims Komposition *Aguas de Março*[92] (die Gitarren auf dieser Aufnahme sind eingespielt von Oscar Castro Neves und Helio Delmiro) – scheint der Akkord Bb/Ab auf. Dies entspricht dem Dominantseptakkord Bb7 mit der Septime Ab im Bass. An dieser Stelle tritt der Akkord in statischer Funktion auf, was sonst nur im Blues üblich ist.

Notenbeispiel 38: *Aguas de Março,* 4 Takte Intro Gitarre
Hörbeispiel 12: *Aguas de Março,* 4 Takte Intro Gitarre

---

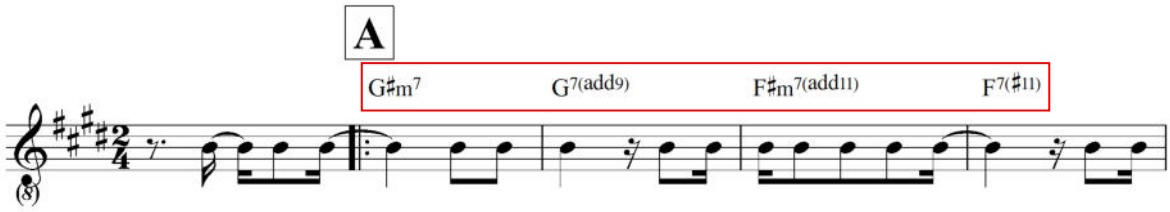
90 Chediak, Almir: *Songbook Tom Jobim Vol. 1*. S. 105
91 Als *Slash Chords* werden Akkorde bezeichnen, die eine Umkehrung im Bass aufweisen
92 Audio-Quelle: CD *Elis&Tom,* 1974, Ed. Jobim Music, Track 1 *Aguas de Março,* Transkription des Autors



Nelson Faria nimmt in seinem Bossa Nova-Stil einerseits auf die europäische Romantik (Frédéric Chopin) und andererseits auf das Jazz Standard-Repertoire Bezug. Dabei bezieht sich Faria (7.1 Interview 1 mit Nelson Faria) auf Jobims Komposition *One Note Samba*[93], wobei nach Farias Aussage die Komposition auf die melodische Struktur der Intro von Cole Porters *Night And Day* zurückgreift. (7.1 Interview 1 mit Nelson Faria).

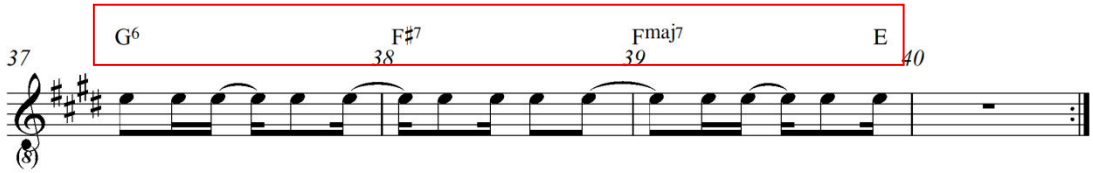
Das folgende Notenbeispiel demonstriert Nelson Farias Interpretation der Komposition *One Note Samba* unter dem Aspekt der chromatischen Durchgänge im Bass (rot umrahmt).

Notenbeispiel 39: *One Note Samba*, Takt 1–4[94]
Hörbeispiel 13: *One Note Samba*, Takt 1–4



Dem gleichen Prinzip folgt Faria in seinem Arrangement von *One Note Samba* in Takt 37–40, wiederum mit chromatischem Durchgang im Bass (rot umrahmt):

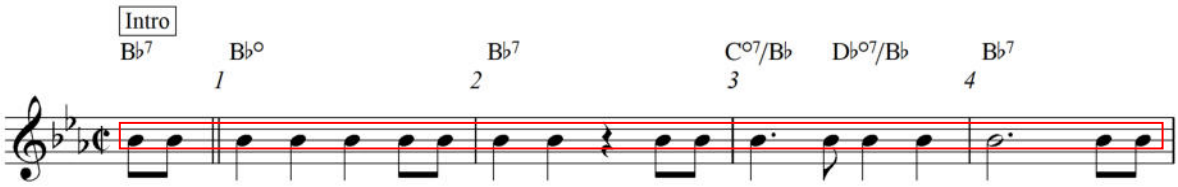
Notenbeispiel 40: *One Note Samba*, Takt 37–40
Hörbeispiel 14: *One Note Samba*, Takt 37–40



93 Im Portugiesischen ist die Komposition bekannt als *Samba De Um Nota Só*
94 Faria, Nelson: *Bossa Nova Guitar Book*, S. 26

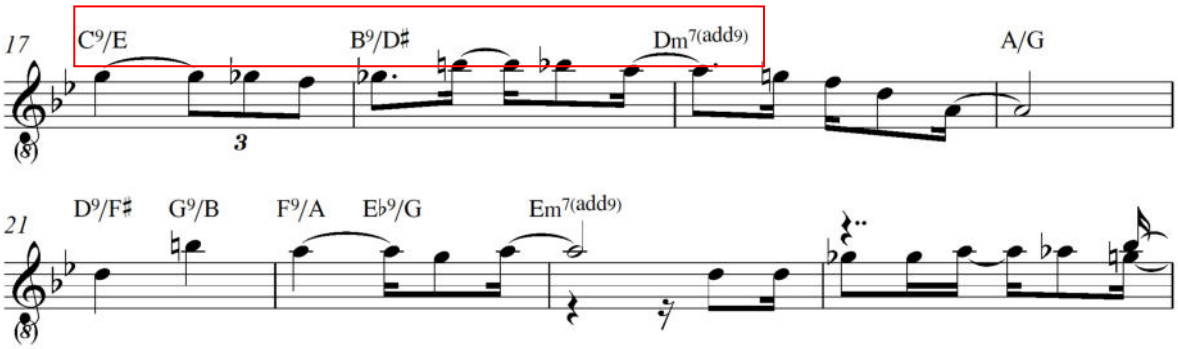
Im Vergleich dazu die Intro der von Faria zitierten Komposition *Night And Day* (Cole Porter, komponiert 1932[95]). Das gemeinsame Element mit *One Note Samba* ist hier der gleichbleibende Melodieton (rot umrahmt):

Notenbeispiel 41: *Night And Day*, Intro Takt 1–4[96]



In Farias Bossa Nova-Komposition *Antes Tarde* kommen die harmonischen Umkehrungen in der Bassstimme in der Passage Takt 17–24 zum Ausdruck.

Notenbeispiel 42: Nelson Faria *Antes Tarde*, Takt 17–24[97]



1.1.5.4 Farias Interpretation von Jobims Komposition *Ana Luiza*

Nelson Faria spielte Antônio Carlos Jobims Komposition *Ana Luiza* gemeinsam im Duo mit der Sängerin Carol Saboya ein. Diese Interpretation - der ein langsames rubato-Tempo zugrunde liegt - verdeutlicht, in welcher Form

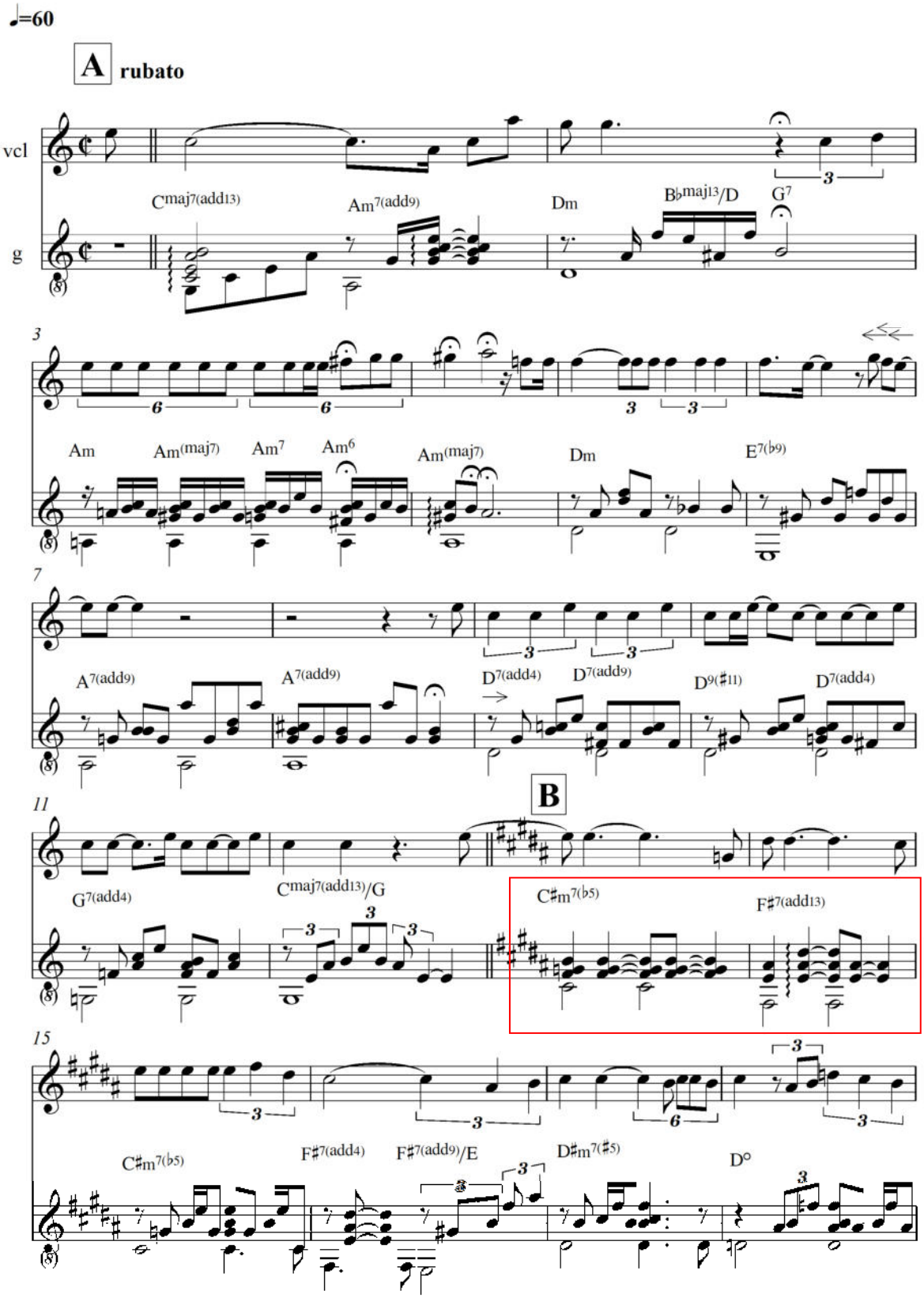
---

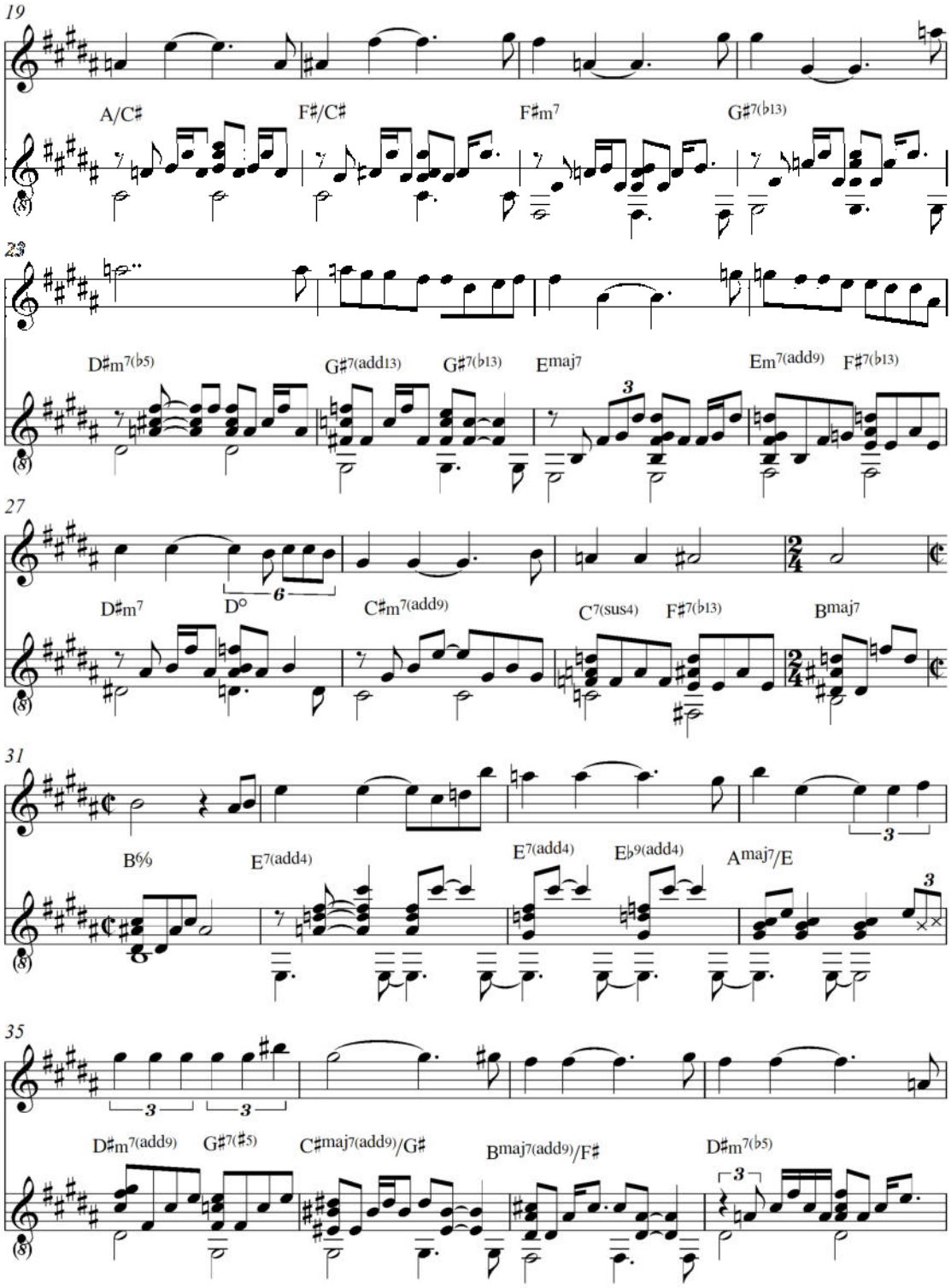
95 Verfügbar unter: *http://geboren.am/person/Cole_Porter,* Zugriff 30.12.2015
96 *The Standards Real Book*. Petaluma, CA, USA, 2000, Sher Music Co., S. 325
97 Faria, Nelson: *Aulas Virtuais, Estudos Para Guitarra*. 2005, Nossa Música Prod., S. 7

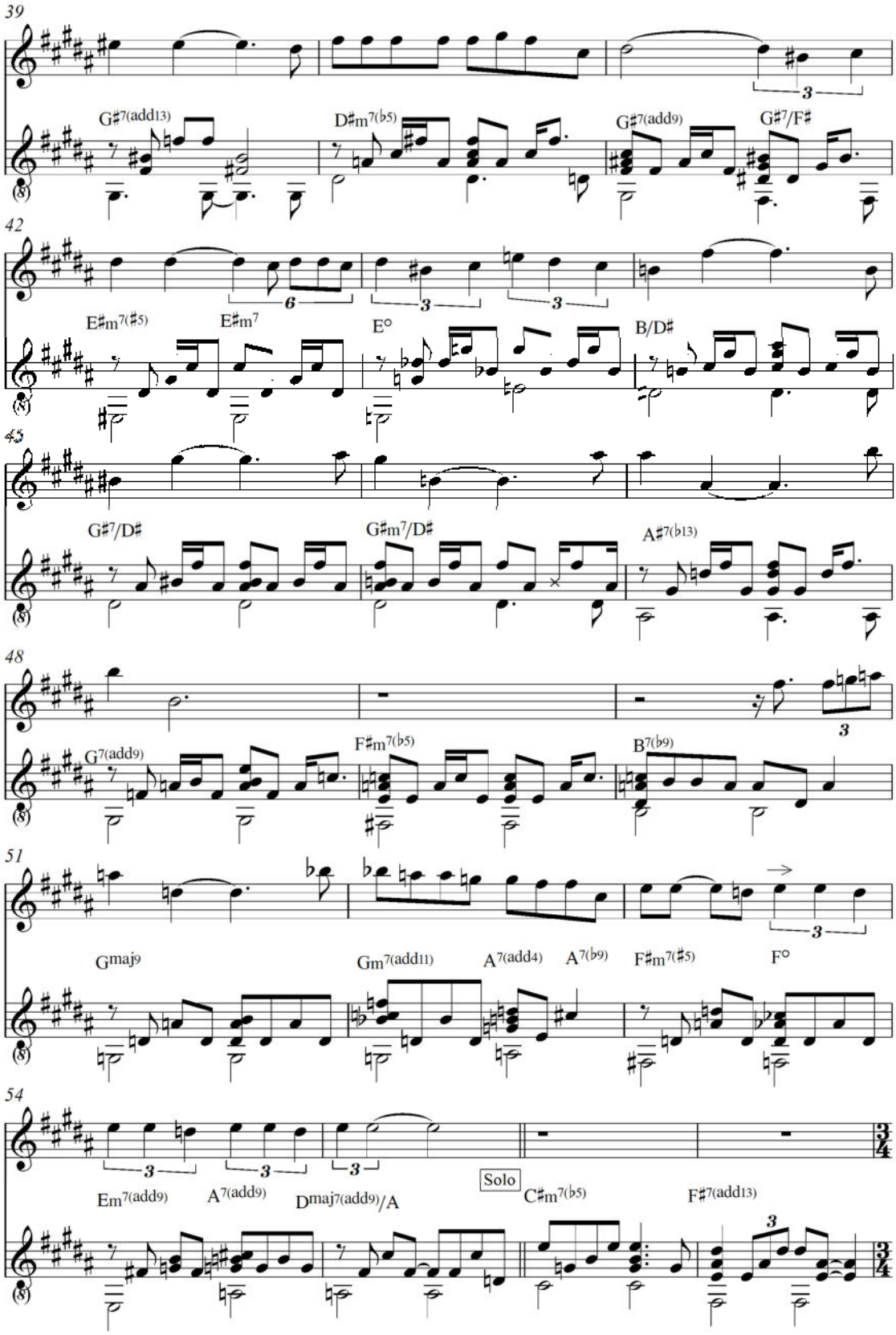
Nelson Faria die Bossa Nova-Begleit-Patterns abstrahiert. Er verwendet in dieser Interpretation als Grundlage der Begleitung Akkordzerlegungen und setzt das Klischee eines Bossa Nova-Patterns lediglich in Takt 13–14 (rote Umrahmung Takt 13–14 in Nb 43) ein.

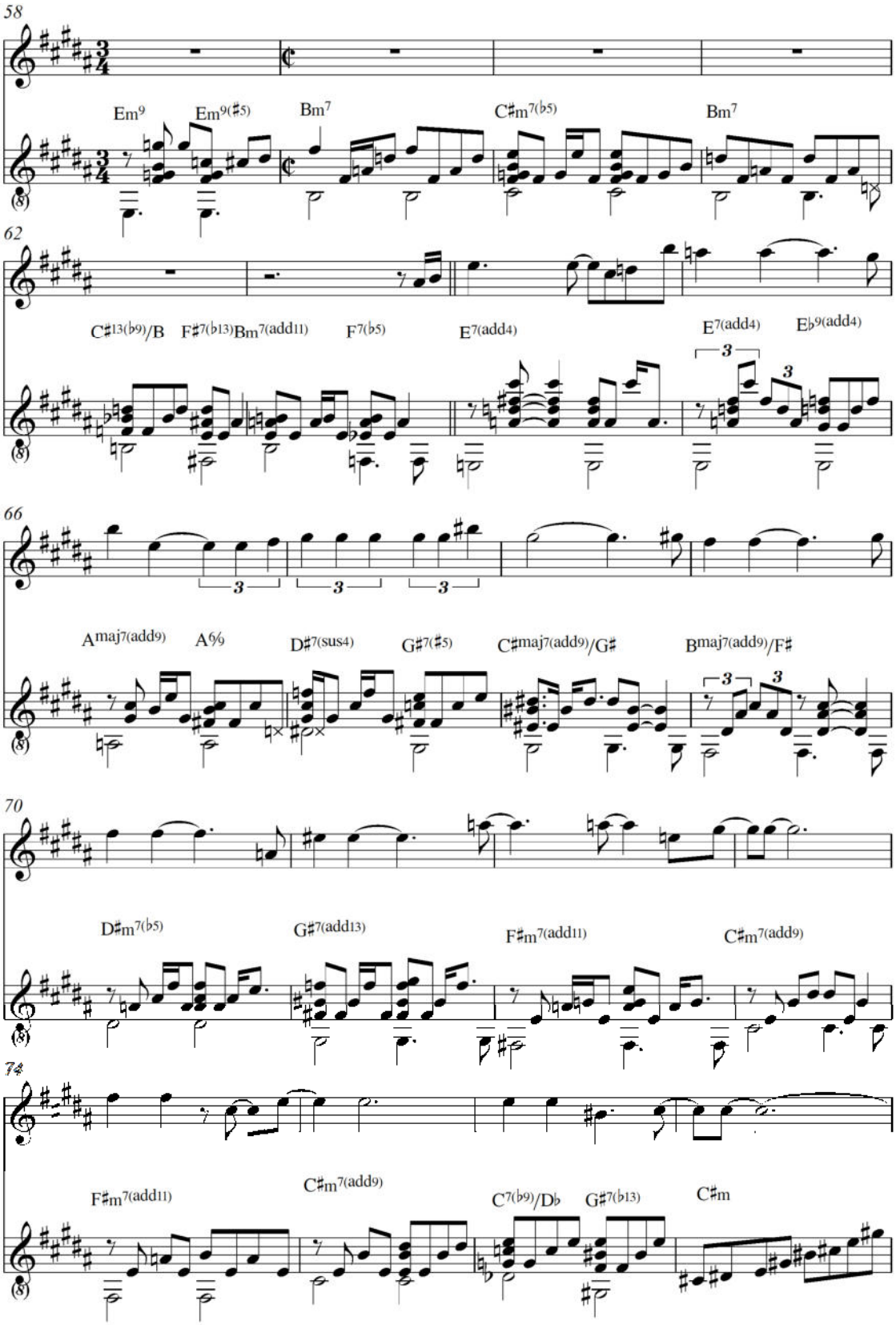
Notenbeispiel 43: Nelson Faria *Ana Luiza*[98]
Hörbeispiel 15: *Ana Luiza*

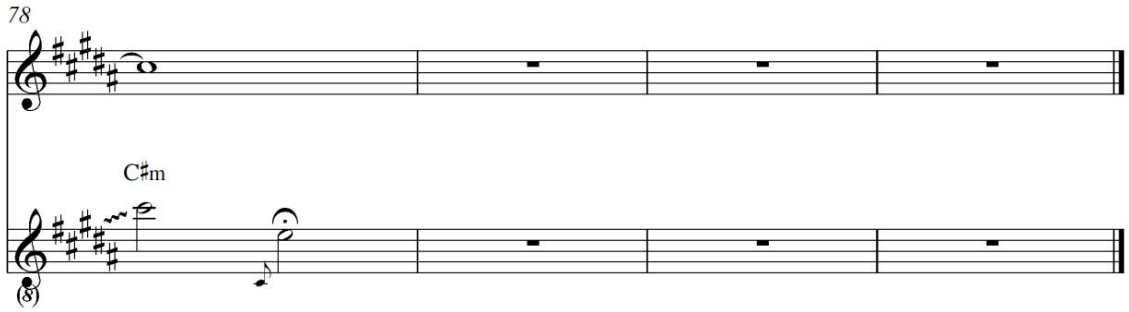
[98] Audio-Quelle: CD *Carol Saboya & Nelson Faria interpretam Canções de Antônio Carlos Jobim*, Lumiar Discos, 1999, Track 2, Transkription des Autors


♩=60
A rubato
vcl
g
Cmaj7(add13)
Am7(add9)
Dm
B♭maj13/D
G7
Am
Am(maj7)
Am7
Am6
Am(maj7)
Dm
E7(♭9)
A7(add9)
A7(add9)
D7(add4)
D7(add9)
D9(♯11)
D7(add4)
B
G7(add4)
Cmaj7(add13)/G
C♯m7(♭5)
F♯7(add13)
C♯m7(♭5)
F♯7(add4)
F♯7(add9)/E
D♯m7(♯5)
D°


19
A/C♯
F♯/C♯
F♯m7
G♯7(♭13)
23
D♯m7(♭5)
G♯7(add13)
G♯7(♭13)
Emaj7
Em7(add9)
F♯7(♭13)
27
D♯m7
D°
C♯m7(add9)
C7(sus4)
F♯7(♭13)
Bmaj7
31
B𝄫
E7(add4)
E7(add4)
E♭9(add4)
Amaj7/E
35
D♯m7(add9)
G♯7(♯5)
C♯maj7(add9)/G♯
Bmaj7(add9)/F♯
D♯m7(♭5)


39
G♯7(add13)
D♯m7(♭5)
G♯7(add9)
G♯7/F♯
42
E♯m7(♯5)
E♯m7
E°
B/D♯
45
G♯7/D♯
G♯m7/D♯
A♯7(♭13)
48
G7(add9)
F♯m7(♭5)
B7(♭9)
51
Gmaj9
Gm7(add11)
A7(add4)
A7(♭9)
F♯m7(♯5)
F°
54
Em7(add9)
A7(add9)
Dmaj7(add9)/A
Solo
C♯m7(♭5)
F♯7(add13)


58
Em9
Em9(♯5)
Bm7
C♯m7(♭5)
Bm7
62
C♯13(♭9)/B
F♯7(♭13)
Bm7(add11)
F7(♭5)
E7(add4)
E7(add4)
E♭9(add4)
66
Amaj7(add9)
A6/9
D♯7(sus4)
G♯7(♯5)
C♯maj7(add9)/G♯
Bmaj7(add9)/F♯
70
D♯m7(♭5)
G♯7(add13)
F♯m7(add11)
C♯m7(add9)
74
F♯m7(add11)
C♯m7(add9)
C7(♭9)/D♭
G♯7(♭13)
C♯m



1.2 Samba

1.2.1 Allgemeines und Wesensmerkmale

Der Samba ist eine brasilianische Musikgattung mit binärer Beatunterteilung. Der Samba hat bahianische Wurzeln, entwickelte sich jedoch in Rio de Janeiro. Er wird in ganz Brasilien als kulturelles Identitätsmerkmal verstanden, bekannte Samba-Musiker stammen aktuell aus Bahia, Rio de Janeiro und São Paulo. Es gibt zahllose Unterbegriffe von Samba, die ihrerseits wiederum bestimmte Instrumentierungen, Ausführungsmerkmale oder auch ein bestimmtes Umfeld – etwa den Karneval – implizieren. „Der Samba kam aus Bahia ins Stadtzentrum Rios, wurde in der Praça Onze geformt, wurde kultiviert in Estaçio, ging zum Morro der Mangueira hinauf und kam wieder herunter auf die Ebene“, schildert der brasilianische Historiker und Musikwissenschafter Vasco Mariz 1948 die Topographie des Samba.[99] Samba ist als ein Genre zu bezeichnen, das sich mit der Entwicklung eines Kulturerbes verbinden lässt. Als wichtiges Identitätsmerkmal ist dabei die Perkussion zu bezeichnen. Christiane Gerischer weist auf die Gewichtung der Perkussion hin: "Perkussion gilt nicht zu Unrecht als der Inbegriff afrikanischer Traditionen in Brasilien. In den Zeremonien afro-brasilianischer Religionen spielt Perkussion eine große Rolle und in allen Berichten von kulturellen Darbietungen zum Vergnügen der afro-brasilianischen Bevölkerung ist auch von Perkussion die Rede".[100]

---

[99] Schreiner, Claus: *Música Popular Brasileira*, S. 162
[100] Gerischer, Christiane: *O suingue baiano- Mikrorhythmische Phänomene in baianischer Perkussion*, S. 145 f.

Aktuell ist der Samba als Genre brasilianischer Groove-Musik zu bezeichnen, die in allen erdenklichen Instrumentationsformen realisiert werden kann, mit mehreren hundert Perkussionisten im Rahmen der Sambaschulen, im kammermusikalischen Kontext oder auch auf einer einzigen Streichholzschachtel. Neben der Gitarre und diversen Perkussionsinstrumenten ist das als *Cavaco*, oder in der Verkleinerungsform als *Cavaquinho* bezeichnete viersaitige Instrument von großer Bedeutung. Das Instrument mit vier Stahlsaiten[101] ist ein signifikanter Klangkörper in der klassischen Samba-Besetzung wie auch in der klassischen Besetzung des Genres Choro. Die Entwicklung des Samba ist auf die Fusion europäischer Harmonik mit afrikanischer Rhythmik zurückzuführen, die zunächst im brasilianischen Bahia ihren Ursprung hatte und sich später in Rio de Janeiro entwickelte. Dazu Gerhard Kubik: "Die [...] deportierten Afrikaner gaben überall in der Neuen Welt, wo ein gewisses kulturelles >laissez-faire< die Regel war, wie etwa in den Städten Brasiliens, ihr Kulturerbe nicht einfach auf. Zum Beispiel fertigten sie sehr bald afrikanische Musikinstrumente, wie sie sie in ihrer Heimat benutzt hatten, aus identischem oder ähnlichem Material an. Wir können vermuten, dass sich westliche stilistische Veränderungen in den aus Afrika verpflanzten Musikformen erst in den Folgegenerationen herausbildeten. Die noch in Afrika geborenen Sklaven haben zunächst die von ihnen in ihrer Heimat gespielte Musik beibehalten und während der individuellen Lebensspanne nur langsam - etwa in den Texten und in der Erfindung neuer Stücke - an die neue multi-ethnische und multi-rassiale Umgebung angepasst".[102]

Die Entwicklung des Samba lässt sich in zwei Phasen einteilen:

1. Phase: 1917–1933

2. Phase: 1930er bis in die 1950er Jahre (als der Stil der Bossa Nova aufkam)

Im Rahmen der Entwicklung des Samba sind Begriffe wie *Batuque, Umbigada, Samba Bahiano, Samba Chula, Samba Raiado, Samba do Partido Alto, Batuque, Samba de Roda, Samba Carioca* und *Samba Carnavalesco* von Bedeutung, die im Folgenden erläutert werden. Diese Begriffe nehmen Bezug auf ein bestimmtes musikalisches Umfeld, das den Nährboden für die Entstehung des

---

[101] „Portugiesisch-brasilianisches Saiteninstrument der Volks- und Populärmusik, mit 4 oder 5 Saiten bespannt“. Vgl. Ludwig, Egon: *Música Latinoamericana, Lexikon der Lateinamerikanischen Volksmusik*. Berlin, 2001, Schwarzkopf Verlag, S. 153

[102] Kubik, Gerhard: *Zum Verstehen afrikanischer Musik*, S. 39

Samba darstellt. In seiner ersten Phase entstand der Samba an der *Praça XI*[103]*,* der aufgrund der dort angesiedelten, aus Bahia zugewanderten Sklaven auch als „Klein-Afrika“ bezeichnet wurde. In den Häusern der bahianischen *Tias*[104] wurde der *Samba Bahiano*[105] als Kreistanz gepflegt, der die *Umbigada* zum Vorbild hatte (vgl. Gerischer, Christiane: S. 145 f.).

Der brasilianische Musikwissenschafter José Ramos Tinhorão zum Begriff der Umbigada:[106] „Die lasziven Bewegungen, durch welche sich der Pilger moralisch beleidigt fühlte, konnten nur von *Umbigadas*[107] herrühren, die für die Tänze der afrikanischen Sklaven charakteristisch waren und die ihrerseits von deren kreolischer Nachkommenschaft übernommen worden waren und auf die wiederum sich der Poet Gregório de Matos zu Ende des XVII. Jahrhunderts bezogen hatte. […] Um zu bewirken, dass jemand aus der anonymen Menschenmenge sich im solistischen Sinne in Szene setzen sollte – so wie man das zu dieser Zeit mit dem Ausdruck >tirar a terreiro< entsprechend dem Bild des Tänzers der Batuques afrikanischen Stils auszudrücken pflegte. Und womit der Solist - zugewandt zur nächsten Person in der Runde - mittels Bauchnabelberührung die Aufforderung ausdrückte, die solistische Rolle zu übernehmen“.[108]

Dem gegenüber finden wir bei Kubik[109] im Zusammenhang mit dem Begriff Batuque ein Zitat des brasilianischen Autors Alceu Maynard Araújo.[110] Demnach zeichnet sich der *Batuque* im Vergleich zu anderen Tänzen - wie etwa dem *Jongo* - dadurch aus, dass er nicht in einer Runde getanzt wird, sondern von sich gegenüber stehenden Reihen von Frauen- und Männergruppen. Kubik konstatiert zu den afrikanischen Batuques eine regionale Zuordnung nach Angola. Er

---

[103] Praça XI = *Platz 11,* Stadtteil in Rio de Janeiro

[104] Tia = Tante, Frauen bahianischer Herkunft, die mit afrobrasilianischen Ritualen wie dem Candomblé in Verbindung standen

[105] Bahianischer Samba

[106] „Os movimentos lascivos que chocavam o peregrino moralista só podiam ser os das umbigadas caraterísticas da coreografia das danças de roda ao ar livre introduzidas pelos escravos africanos e adotadas por seus descendentes crioulus, e às quais já expressamente se referia o Poeta Gregório de Matos em fins do século XVII. […] Ora, provocar alguém que saia da massa anônima e se ponha em destaque em campo aberto, como indicava o sentido da expressão popular *„tirar a terreiro“* usada pelo personagem, e certamente para pôr em voga por aquela época (conforme apontava a observação do autor „como se costuma dizer“), correspondia exatamente à imagem do dançarino dos batuques de estilo africano que, avançado para alguém da roda, o tirava a terreiro com uma umbigada“

[107] Lateinisch: Umblicus = Bauchnabel

[108] Ramos Tinhorão, José: *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo, 1998, Editora 34 Ltda., S. 94

[109] Kubik, Gerhard: *Drum Patterns in the Batuque of Benedito Caxais*, S. 118-119

[110] Araújo, Alceu Maynard: *Cultura popular brasileira. São Paulo*, 1973, Edições Melhoramentos, S. 80

schreibt: "Performance of the real >umbigada< seems to be a specific trait of the dance culture of Kimbundu-speaking people of northwestern Angola; it can be most authentically performed in the *semba* or *rebita* dance clubs in Luanda".[111]

Dabei erscheint für die Klärung des Begriffes *Batuque* ebenso erwähnenswert, dass es sich einen Sammelbegriff handelt, so wie er von Luso-Brasilianern für Tanzveranstaltungen von Afrikanern in Brasilien verwendet wurde. Kubik zitiert dabei Luís da Câmara Cascudo[112] und schreibt: "[...] The term >batuque< was used in the nineteenth century by Luso Brazilians as a generic designation for dance gatherings by Africans in Brazil".

Im Rahmen des musikethnologischen Forschungsthemas *Batuque* - und im weiteren Sinne des Themas der *Afrikanisierung* brasilianischer Musik mit seinen zahlreichen Konzepten schlägt Kubik eine Forschungsmethode vor, die er "dissective method" nennt.

Gerhard Kubiks Ansatz der *dissective-method*

Gerhard Kubik beschreibt diese Methode in seinem Aufsatz *Drum Patterns in the "Batuque" of Benedito Caxias.* Die Idee dabei ist, dass im Prozess der Transkulturation ein komplexes musikalisches Ganzes (z.B. ein Instrument, seine Bezeichnung, einschließlich Bauweise und Spieltechniken) zerlegt wird. Im Prozess der Anpassung an die neue Situation kommt es nicht selten vor, dass die Teile neu zusammengesetzt werden. Ein rhythmisches Muster kann dann dadurch in einem völlig neuen Kontext auftauchen. In seinem Artikel untersucht Kubik das Phänomen *Batuque* anhand der Musik des zum Zeitpunkt der Untersuchung (1979) noch lebenden brasilianischen Perkussionisten *Benedito Caxias* aus Capivari (Bundesstaat São Paulo). Kubik stellt fest, dass gewisse Merkmale des von Caxias in der Region São Paulo interpretierten afrikanischen Batuque ursprünglich der Region Angola/Kongo zuzuordnen sind: Nach Analyse von Caxias Musik anhand verwendeter Instrumente und Spieltechniken sowie Transkriptionen, geht Kubik auf das afrikanische Erbe in der Musik von Caxias ein. Kubik beschreibt im Abschnitt *The African and the Non-African Heritage in Caxias´s "Batuque"* (vgl. Kubik 1994 S. 144 f.) den Vorgang der *dissective method*: "Considering the

[111] Kubik, Gerhard: *Drum Patterns in the Batuque of Benedito Caxias*, S. 161
[112] Cascudo, Luís da Câmara: *Dicionário do folclore brasileiro*. Rio de Janeiro, 1954, Instituto Nacional do Livro, S. 114

importance of decades and centuries of amalgamation, reinterpretation, and transculturation in Brazil, I am adopting here, for the historical analysis of research data, a method of >dissective< consideration a culture complex such as >batuque<, in addition to other methods. This means that we must first look at cultural traits in the singular, >dissecting< the batuque complex into its smallest distinguishable meaningful units, and compare them with analogous small units in African cultures. Allowing for the fact that matter (object) and designations are never rigidly attached but on the contrary - are dissociable when historical factors promote dissociation, we have to recognize that the two need not necessarily have the same geographical or cultural origins. Thus, we shall treat the organological features of Benetido Caxia´s drums separately from their designations. In addition, organological features themselves are to be considered as composite. We can dismantle them and look at single traits in isolation, such as the thin column or >pé< of the <quinjenge> or the strange sound hole at the side of the body, or the nail tension of both >quinjenge< and >tambu<, and only later look at them in an integrated way. Similarly, other areas of comperative inquiry, namely, the playing techniques and the structure of the patterns played, can first be looked at in dissociation, disregarding the instruments themselves. The results of each inquiry stand on their own; later, all of the results can be compared and evaluated jointly to see of any conclusive configuration emerges." In der Analyse der von Caxias verwendeten Instrumente kommen bei Kubik "Tambu", "Quinjengue", "Matraca" und "Rattle" vor. Dabei sind "Tambu" und "Quinjengue" Trommeln, "Rattle" ist eine Art "Rassel" und bei den beiden "Matracas" handelt es sich um Sticks, mit denen auf der "Tambu"-Trommel ein Timeline-Pattern gespielt wird (vgl. Kubik 1994 S. 116 f.). "Pé" ist eine Art Stativ, auf dem die Trommel befestigt ist. Für Elemente, die auf eine afrikanische Erbschaft in der Musik von Benedito Caxias deuten könnten, untersucht Kubik neben allen anderen von Caxias verwendeten Instrumenten die Trommel "Quinjengue" in ihrer Bauweise. Untersucht wird die Form des Instrumentes, die Art der Befestigung des Felles, die Position des Instrumentes in seiner Spielpraxis sowie weitere spezifische Merkmale. Einige Charakteristiken der Bauweise der "Quinjengue"-Trommel weisen dabei auf das afrikanische Moçambique hin, eine Region, in der im neunzehnten Jahrhundert Sklavenhandel betrieben wurde. Andere Merkmale der Trommel findet Kubik wiederum bei einem Instrument in Angola wieder, der "Kenjengo"-Trommel und vermerkt hier zudem phonetische Parallelen. Bestimmte Merkmale der Instrumente von Benedito Caxias ordnet Kubik also bestimmten Regionen in Afrika zu und argumentiert im Sinne der "dissective method": "[...] Tecnology can, of course, be used as a marker for historical connections between traditions" (vgl. Kubik 1994 S. 148). Danach geht Kubik auf strukturelle und stilistische Merkmale in Caxias Musik ein (vgl. Kubik 1994 S. 153 f.). Kubik konstatiert dabei folgende Charakterzüge als

"afrikanische Erbschaft":

1. Das Bestreben im Variieren von Pulslinien zwischen "drei" und "zwei".

2. Das Konzept, Patterns als melodische Sequenzen aufzufassen.

3. Das Konzept von Caxias, die Trommelbewegungen der Hände als räumliche Konfigurationen aufzufassen.

4. Die Präsenz eines breiten Repertoires an Bewegungseinheiten.

5. Eine Tendenz von Caxias, in der Reinterpretation seines nicht-afrikanischen Spiels auf afrikanische Bewegungskonzepte zurückzugreifen (vgl. Kubik 1994 S 155).

Kubik stellt im Gegensatz zu afrikanischen Charakterzügen im Spiel von Caxias ebenso nicht-afrikanische Merkmale fest.

Im Bereich des Tanzes vermerkt Kubik, vonseiten des Perkussionisten Caxias keine Demonstration des Batuque-Tanzes erhalten zu haben. Kubik beruft sich jedoch auf die Musikwissenschafter Lima und Araújo (vgl. 1.2.1 Allgemeines und Wesensmerkmale) und deren Forschungen in der "Batuque-Zone" von São Paulo im zwanzigsten Jahrhundert. Dabei sind Gemeinsamkeiten zu beobachten, wie die Aufstellung gegenüber angeordneter Reihen von Frauen- und Männergruppen im Tanz des Batuque. Tänzerische Gesten, wie eine Bauchnabelberührung (ähnlich wie bei der Umbigada) waren ebenso als Merkmale des Batuque festgehalten worden. Die Bauchnabelberührung der Umbigada weist wiederum auf Tanztraditionen aus Angola hin.[113]

Kubik untersucht darüber hinaus familiäre und soziale Verbindungen von Caxias, sowie textlich-phonetische Merkmale in Caxias Sprachgebrauch.

Zusammenfassend schlüsselt Kubik Merkmale der von Caxias gebrauchten Instrumente je nach individuellen Eigenschaften und deren Herkunft auf. Den Tanz im Batuque von Benedito Caxias analysiert Kubik zudem nach sozialer Funktion, und motionalen Zentren.

Batuque stellt demnach einen direkten Nährboden für die Entwicklung des Samba dar. José Ramos Tinhorão zu den Begriffen Samba, Chula, Samba Raiado und Samba do Partido Alto,[114] wobei Tinhorão auf ein Zitat von João Machado Guedes (Künstlername: „João da Baiana“) eingeht:[115]

---

[113] Kubik, Gerhard: *Drum Patterns in the Batuque of Benedito Caixas*, S. 115 f.

[114] Ramos Tinhorão, José: *História Social da Música Popular*. S. 280

[115] „[...] Lembranças seriam confirmadas por outro contemporâneo, João Machado Guedes, o >João da Baiana< (Rio de Janeiro, 1887–1974) – assim chamado por ser filho da quituteira baiana Priscilana de Santo Amaro –, ao referir-se às origens do que viria a constituir o primeiro gênero da música popular brasileira de âmbito nacional, o samba: >Antes de falá samba, a gente falava chula. Chula

„[...] Erinnerungen werden von einem weiteren Zeitzeugen bestätigt, João Machado Guedes, >João da Baiana< (Rio de Janeiro, 1887–1974) – dessen Name auf die Tatsache zurückgeht, dass er Sohn der Bahianerin Priscilana de Santo Amaro war, die ihrerseits Köchin für die Zubereitung von kleinen Häppchen war. Dies bezieht sich auf die Ursprünge des ersten Genres der Música Popular Brasileira mit brasilianischem National-Bezug, den Samba: >Bevor man Samba sagte, sagte man Chula. Als Chula wurde jede Art von gesungener Versform bezeichnet. Zum Beispiel die Verse, die von Unterhaltern gesungen wurden, wurden Unterhaltungs-Chula genannt. Es gab auch die Chula Raiada, das war der Partido Alto. Man konnte Chula Raiada oder Samba Raiado sagen, es meinte das Gleiche<“. Diese Beschreibungen, in denen Tinhorão den Zeitzeugen João Machado Guedes zitiert, grenzen historisch das Jahr 1960 ein.[116]

Auf die Etymologie des Wortes Samba[117] wird in dieser Arbeit nur marginal eingegangen, letztendlich weil der Ursprung des Wortes noch nicht restlos geklärt scheint. Gerhard Kubik erläutert in seinem Aufsatz *Einführung in Musiktraditionen Brasiliens*[118] die große Wahrscheinlichkeit, dass der Ursprung des Wortes *Samba* in Angola und dem südlichen Zaïre zu finden ist. Der Diskurs darüber ist nicht abgeschlossen ("Zur Etymologie des Wortes *samba* sind von verschiedenen Autoren Gedanken geäußert worden". Vgl. Kubik *Einführung in Musiktraditionen Brasiliens,* S. 129). Dazu ein Zitat von Hermano Vianna: „There is a great mystery in the history in samba. I do not refer to any of the problems that most researchers of Brazilian popular music so enjoy debating: the etymology of the word *samba*, the precise birthplace of the music, the names of the first sambistas…“ […] „Rather, I am thinking of samba into a ‚national rhythm‘, when it was suddenly ‚discovered’ by the nation as a whole and adopted as a defining element of brasilidade or Brazilian identity“.[119] (Vgl. auch Gerischer 2003 S. 145).

---

era qualquer verso cantado. Por exemplo. Os verso que os palhaço cantava era chula de palhaço. […] Agora, tinha a chula raiada, que era o samba do partido alto. Podia chamá chula raiada ou samba raiado. Era a mesma coisa. Tudo era samba do partido alto<“

116 Ramos Tinhorão, José: *História Social da Música Popular Brasileira*, S. 279

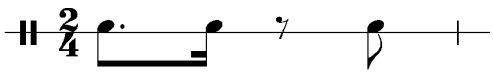
117 Das Wort *Samba* lässt sich mit großer Wahrscheinlichkeit auf das afrikanische Wort *Semba* (= „Bauchnabel“) zurückführen (vgl. Gerischer, Christiane 2003: S. 145)

118 Kubik, Gerhard: *Afrikanische Musikkulturen in Brasilien*, S. 129

119 Vianna, Hermano: *The Mystery Of Samba.* Chapel Hill, USA, 1999, The University Of North Carolina Press, S. 10

Die afrikanische Tanzform des *Batuque*[120] bildet die Basis für *Samba Bahiano.* Dieser wird auch *Samba de Roda*[121] genannt und weist eine Klatschformel auf, die dem rhythmischen Phänomen des *Tresillo* gleichzusetzen ist. Dazu Christiane Gerischer: "Das im Samba de Roda übliche Klatsch-Pattern entspricht dem Anfang des lateinamerikanischen Clave, der heute auch in Westafrika sehr gebräuchlich ist. Kubik vermutet den Ursprung der vier Beats langen in Rio de Janeiro gebräuchlichen Samba time-line in Angola (vgl. Kubik 1986: 128)".[122] Kubik: "Für die Kongo/Zaïre- und Angola-Komponente namentlich in der brasilianischen Musik wurden gleichfalls in neueren Studien die historischen Querverbindungen präziser abgetrennt (vgl. Kazadi wa Mukuna 1979, Kubik 1979, 1981 c)".[123]

Notenbeispiel 44: Tresillo-Pattern



Der Refrain blieb im *Samba Bahiano* aufrecht, der Vers wurde improvisiert.

Bei den Zusammenkünften in den Häusern der Tias an der Praça XI entstanden die ersten Sambas, der Komponist *Donga* (bürgerlicher Name: Ernesto Joaquim Maria dos Santos[124], 1888–1930) ließ 1917 die Komposition *Pelo Telefone* auf seinen Namen registrieren. Dieser ersten Generation des Samba gehören Protagonisten wie *Sinhô* (bürgerlicher Name: José Barbosa de Silva) oder auch *Pixinguinha* (bürgerlicher Name: Alfredo da Rocha Viana Filho, 1897–1973) an, aus dessen Orchester der Gitarrist und Komponist *Donga* hervorging. Aus dieser ersten Form des Samba ging der *Samba Carioca* oder

---

120 „… 'An authentic african batuque', the drumming and dancing of Brazilian slaves". Vgl. Vianna, Hermano: *The Mystery of Samba*, 1999, S. 7

121 Samba de Roda: „Als Rundtanz aufgeführter ländlicher Samba der Region von Bahia zumeist durch kleinere Musikgruppen (Pandeiro, Viola, Chocalho) interpretiert." Vgl. Ludwig, Egon: *Música Latinoamericana, Lexikon der Lateinamerikanischen Volksmusik*, S. 567

122 Gerischer, Christiane: *O suingue baiano- Mikrorhythmische Phänomene in baianischer Perku*ssion, S. 172

123 Kubik, Gerhard: *Zum Verstehen afrikanischer Musik*, S. 12

124 Vianna, Hermano: *The Mystery of Samba*, S. 119

Samba Carnavalesco hervor. Eine wesentliche Rolle spielten dabei die Sambaschulen, die sich während der 1920er Jahre entwickelten.

1.2.2 Sambaschulen

Der Samba trat gleichsam aus den Häusern der bahianischen *Tias* heraus und bekam anlässlich des alljährlich stattfindenden Karnevals innerhalb organisierter Formen einen neuen Rahmen. 1928 wurde unter der Leitung von Ismael Silva die erste Sambaschule *Deixa Falar* gegründet. Die Instrumente *Surdo* und *Cuíca* fanden ihren festen Platz im Samba, Blasinstrumente sind bis heute in dieser Form des *Samba Enredo* nicht vertreten. Der zweiten Generation von Sambistas[125] gehören Ismael Silva, Noel Rosa (1910–1937) oder *Bida* (bürgerlicher Name: Alcebiades Barbosa) an. Die musikalische Änderung fand mittels Verwendung von Timeline-Patterns statt (mehrere Schreibweisen sind üblich: *Timeline*, oder auch *Time-line* sowie *time-line*).

Timeline-Patterns[126]:

Dabei handelt es sich um wiederholte Patterns, die dem Musiker als Orientierung dienen. "Charakteristisch für Sambaperkussion sind sowohl Pattern, die als time-line-Pattern gesehen werden können, als auch spezifische off-beat-Akzente, die in unterschiedlichen rhythmischen Figuren auftreten. Beide Merkmale können sich überschneiden, so dass time-line oder off-beat-Pattern nicht immer klar zu differenzieren sind. Dies gilt im Besonderen in Samba-Rhythmen, bei denen scheinbar mehrere time-lines auf verschiedenen Ebenen parallel gespielt werden. Solche Phänomene lassen sich m. E. auf die Einflüsse verschiedener afrikanischer Musikkulturen in der baianischen Perkussion zurückführen".[127] Hier wird wiederum die Komplexität des Einflusses afrikanischer Musik auf die Entwicklung des Samba deutlich. Ich verweise an dieser Stelle auch auf Gerhard

[125] Sambista: „Der Sänger, Musiker oder Tänzer, jedoch auch der Komponist bzw. Textdichter des brasilianischen Samba“. Vgl. Egon Ludwig, *Música Latinoamericana, Lexikon der Lateinamerikanischen Volksmusik*, S. 568

[126] Vgl. Kapitel 1.2.6 Wichtige Rhythmus- und Timeline-Patterns im Samba als Charakteristika für bestimmte Samba-Arten und ihre Relevanz für die Spielweise von Nelson Faria

[127] Gerischer, Christiane: *O suingue baiano- Mikrorhythmische Phänomene in baianischer Perkussion*, S. 171 f.

Kubik: "Time-line-Formeln (engl. time-line patterns). Nach Ansicht von Atta Annan Mensah (persönliche Mitteilung, Kampala 1972) wurde der Ausdruck >time-line pattern< zum ersten Mal von J. H. Kwabena Nketia bei Vorlesungen an der School of Music, University of Ghana, Legon, verwendet. Mit diesem Begriff wird eine heute besonders in der Musik der westafrikanischen Küste, in Zentralafrika und im Raum von Zimbabwe/Unteres Zambezi-Tal verbreitetes Orientierungsprinzip der afrikanischen Musikgestaltung bezeichnet. Der Ausdruck Time-line-Formel ersetzt die ältere von Arthur M. Jones geprägte Bezeichnung >additive pattern< (additive Formel, vgl. Jones 1959), die dasselbe meint, es jedoch von einem anderen theoretischen Ausgangspunkt her benennt. Als >Entdecker< der Time-line-Formeln und als erster, der sie rhythmisch richtig transkribierte, wenn auch mit Hilfe einer auf elektrische Impulse reagierenden Transkribiermaschine, darf Arthur M. Jones gelten, dessen Forschungen bereits in den dreißiger Jahren der afrikanischen Musikwissenschaft zu einem ersten Durchbruch verhalfen (Jones 1937, 1949, 1954). In jeder Musikkultur der Erde muß es Konzepte und Vorstellungen geben, die ein präzises Zusammenspiel zwischen den Ausführenden ermöglichen: Bewußte (oft auch unbewußte) Referenzpunkte, an denen sich die Musiker orientieren. In der europäischen Musik erfolgt die Orientierung entlang einer imaginären Zeitlinie mit Hilfe von Zählwerten: Takt und Metrum. In den Musikformen der meisten Gebiete im Afrika südlich der Sahara gibt es keine Vorstellungen von Takt als prä-akzentuierte Einheit, und Metren treten meist in Kombination als >Summationsmetren< (Kubik 1961) auf. Zur Orientierung entlang der Zeitlinie bestehen die Konzepte der Elementarpulsation, des Beat und der Formzahl als grundlegende Schemen.[128] In zahlreichen Regionen, besonders in oben genannten, erfolgt die Orientierung noch nach einem weiteren Prinzip: entlang einer von einem Instrument ständig wiederholten asymmetrischen Formel. Eine solche Orientierungsformel, an die

[128] "Zyklus und Formzahl (engl. cycle; form number, cycle number): Elementarpulsation und Beat sind die rhythmischen Orientierungsgrundlagen in der afrikanischen Musik. Die rhythmisch-melodischen Motive, Themen, Formeln, Phrasen usw. dehnen sich in ihrer Repetitionsspanne jedoch fast immer über eine regelmäßige, teilbare Zahl von Elementarpulsen aus: 8, 9, 12, 16, 18, 24, 27, 36 Pulsen. Einen solchen Ablauf bezeichnet man als Zyklus. Die Repetitionsspanne eines Motivs, einer Formel oder einer Phrase berechnet man von ihrem Anfangs- bzw. Einsatzpunkt bis zu jener Stelle, an der ihre Wiederholung beginnt. [...] Die Formzahl gibt die Länge des Zyklus in Elementarpulsen an. Im Gegensatz zu einer Taktangabe wird durch sie der akzentuelle Verlauf der Musik nicht präjudiziert, das heißt, möglichen Projektionen von >schweren< und >leichten< Taktteilen von Seiten des Lesers oder Ausführenden wird vorgebeugt". (Vgl. Kubik, Gerhard: *Zum Verstehen afrikanischer Musik*, S. 79-80)

alle beteiligten Musiker, wenn auch nicht selten von unterschiedlichen Gesichtspunkten her, geankert sind (vgl. Koetting 1970), nennen wir eine Time-line-Formel. Wenn man die Verbreitung solcher Formeln mit den geographischen Zonen afrikanischer Sprachen korreliert, stellt sich heraus, daß man sie vor allem in jenen Gebieten findet, in denen sogenannte Kwa-Sprachen (I.A.4) und Sprachen der Benue-Kongo-Gruppe (I.A.5), vgl. Greenbergs Klassifikation afrikanischer Sprachen 1966, gesprochen werden: das ist im westafrikanischen Wald- und küstennahen Savannenland von Sierra Leone bis nach Ostnigeria und im bantusprachigen Afrika, hier jedoch mit einer wesentlichen Einschränkung: In einem großen Teil Ostafrikas und im südlichen Afrika wird auf einem sehr hell und durchdringend klingenden Gegenstand geschlagen, denn sie soll ja den Ablauf des Musikstückes steuern.[129] Dazu verwendet man in der Regel (klöppellose) Glocken, hellklingende Schlagstäbe, eine der oberen Platten eines Xylophons, eine Glasflache, eine hochgestimmte Trommel, den Rand einer Trommel oder geeignete Objekte. Time-line-Formeln werden oft auch geklatscht".[130] Kubik: "Deshalb war es auch für europäische Musikologen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts überaus schwierig, wenn nicht unmöglich, solche Formeln durch das Abhören phonographischer Aufnahmen zu transkribieren".[131] Kubik: "Eine Time-line-Formel bildet den strukturellen Kern eines Musikstückes, etwas wie eine kondensierte und äußerst konzentrierte Speicherung der rhythmisch-motionalen Möglichkeiten, die den Teilnehmern (den Musikern und Tänzern) offenstehen. Sänger, Perkussionisten und Tänzer finden ihre Anhaltspunkte in der Gruppe, in dem sie den Schlägen der Formel zuhören, die in einem stetigen Tempo durch die gesamte Aufführung hindurch wiederholt wird. Time-line-Formeln sind asymmetrische Gebilde von charakteristischer innerer Akzentstruktur. Die wichtigste Time-line-Formel der westafrikanischen Küste ist das sogenannte "standard-pattern" (nach einer Bezeichnung von Arthur M. Jones). Diese Formel

---

[129] Die klangliche Eigenschaft der für die in der brasilianischem Musik verwendeten Timeline-Formeln wird sowohl von Kubik als auch von Gerischer beschrieben: Im Samba finden wir für die Time-line-Formel oft ein Tamborim oder auch eine Agôgô-Doppelglocke, in der Bossa Nova oft eine Clave aus zwei aneinander geschlagenen Hölzern, oder aber - wenn ein Schlagzeug Teil des Ensembles ist - eine am Rand der Snare-Drum ausgeführte Schlagtechnik, die ebenfalls von klanglich durchdringender Präsenz ist

[130] Kubik, Gerhard: *Zum Verstehen afrikanischer Musik*, S. 90-91

[131] Kubik, Gerhard: *Zum Verstehen afrikanischer Musik*, S. 91

besteht aus sieben Schlägen, die über 12 Elementarpulse wie folgt verteilt sind: X.X.XX.X.XX. "[132] Kubik zum in diesem Fall zwölf Elementarpulsen folgende Pattern folgt laut Kubik einer Formzahl von zwölf Schlägen. Kubik zum Zyklus: "In notations of african and African-American music the cycle number replaces Western-style time signatures. Reinforced vertical lines indicate where performers feel the inceptin points of their inner >reference beat<, that is beat 1".[133]

Claus Schreiner kommentiert zur der Entwicklung des Samba-Carnavalesco den Aspekt steigender kommerzieller Interessen: „Die wesentlichen Impulse für die Entwicklung des Samba-Carnavalesco gingen, entgegen vielfach geäußerten Vermutungen, nicht von den Favelas an den Hängen der Morros von Rio de Janeiro aus. [...] Mit Aufkommen des Samba beteiligten sich auch immer mehr Komponisten und Texter der bürgerlichen Mittelschicht am musikalischen Geschehen zwischen Aschermittwoch und Carnaval des kommenden Jahres. So sehr die Leute aus den Favelas oder aus dem Umkreis der Praça Onze sich auch als die wirklichen Hüter des Samba betrachteten *(O Samba não tem dono, é nosso – der Samba hat keinen Herren, er ist unser)*, konnten sie doch nicht verhindern, daß das Neue, das um 1917 aus ihren Vierteln hervorgegangen war, nicht auch das Interesse derer fand, die die Möglichkeit zu einem guten Geschäft witterten: Musikverlage, Schallplattenfirmen, Theater- und Konzertveranstalter und Rundfunksender. Aber so sehr deren Kapital auch Komponisten und Interpreten aus ihren eigenen Reihen förderte, so konnten sie den Mitgliedern der Blocos und Cordões nichts von der nun einmal entstandenen Begeisterung von *ihrer* Musik nehmen. Vielleicht hat auch die Beteiligung der genannten Kreise indirekt einen Einfluß darauf gehabt, daß sich Ende der 20er Jahre die Blocos[134] und Cordões[135] zu größeren Gemeinschaften zusammenschlossen und straffer organisierte Formen annahmen. Der erste dieser Blocos Carnavalescos wurde 1928 offiziell gegründet und erhielt den Namen *Deixa Falar – Lass sie doch reden!* Kurze Zeit später wurde der Name geändert in *Escola de Samba Deixa Falar*. Man vermutet,

---

[132] Kubik, Gerhard: *Zum Verstehen afrikanischer Musik*, S. 91-92
[133] Kubik, Gerhard: *Drum Patterns in the Batuque of Benedito Caxais*, S. 133
[134] „bloco: eine Gruppe von Leuten, die bei Carnaval-Umzügen einen Block bilden“, vgl. McGowan, Chris & Pessanha, Ricardo: *The Brazilian Sound*, S. 246
[135] „cordão: ursprünglich eine rein männliche Gruppe, die im Carnaval zur batucada tanzte; seit dem späten 19. Jahrhundert bekannt“. Vgl. McGowan, Chris & Pessanha, Ricardo: *The Brazilian Sound*, S. 246

daß die Bezeichnung Escola de Samba einem Samba von 1923 entlehnt wurde, in dem es hieß: >Es gibt keine Schule des Samba, so wie Estaçio de Sá< (Stadtviertel). Um 1930 sprach man auch erstmals von einer Batucada und meinte damit gleich drei Dinge:

• Fest und Schwoof mit Batuques, • Perkussionsgruppe, • Kompositionsform“.[136]

Samba ist mittlerweile ein Sammelbegriff mit zahlreichen Unterbegriffen. So treten in Bahia Namen für bestimmte Sambas auf, die einen die Choreographie beschreibenden Charakter aufweisen. Es gibt beispielsweise den Begriff *Samba de Chave* (Chave = Schlüssel), bei dem ein solistischer Tänzer/Tänzerin inmitten einer Runde auf choreographische Weise die Suche nach einem Schlüssel vorgibt.[137] Im bahianischen Samba wird dabei der Vers vom Refrain abgelöst. Der Refrain wird dabei von den Tänzern der Runde im Chor gesungen, der Vers von wechselnden Solisten. Ohne Refrain ausgeführt, stellt er eine weniger bekannte Form dar, die unter der Bezeichnung „Samba Corrido“ in Erscheinung tritt. Im Samba Bahiano finden Gitarre, Pandeiro und manchmal Berimbau Verwendung. Von den vielen Unterbegriffen des Samba werden im Folgenden einige – ohne Anspruch auf Vollzähligkeit – genannt, die häufig auftauchen. Ein weiterer Begriff ist der *Samba Partido Alto*. Dazu der Musiker João de Baiana:[138] „Der Partido Alto war der König des Samba. Er konnte jeweils von einer einzelnen Person getanzt werden. Die Begleitung wurde in Form von Hände-Klatschen, Cavaquinho, Pandeiro oder Gitarre ausgeführt, wobei nicht alle gleichzeitig sangen. Im Samba Corrido tanzten alle und auch alle sangen“.[139]

1.2.3 Bezeichnungen für Samba-Arten

Die Termini für Samba-Arten, wie sie im Folgenden aufgezählt werden, nehmen oft Bezug auf das jeweilige Aufführungsumfeld, in dem der Samba

---

[136] Vgl. Schreiner, Claus: *Música Popular Brasilieira*, S.142
[137] Quelle: *Enciclopedía da Música Popular Brasileira*. São Paulo, 2003, Ed. PubliFolha, S. 704–705
[138] „O partido alto era o rei dos sambas. Podia dançar uma pessoa só de cada vez. O acompanhamento era com palmas, cavaquinho, pandeiro e violão, e não cantava todo o mundo. No samba corrido todo mundo samba e todo mundo canta“.
[139] Ramos Tinhorão, José: *História Social da Música Popular Brasileira*, S. 281

praktiziert wird. Wie erwähnt, implizieren die Samba-Arten aber auch Instrumentationsformen und beschreiben dabei musikalische Etiketten in Hinblick auf ihre Authentizität und ihre besonderen musikalischen Charakteristika.

Samba Enredo: Kreiert ab den 1930er Jahren von Komponisten der Sambaschulen in Rio de Janeiro. Dabei muss der Text ein bestimmtes Thema zum Inhalt haben, das auf das jeweilige Thema des jährlichen Karnevals Bezug nimmt. Jede Sambaschule wählt zu ihrer Präsentation ein bestimmtes Thema aus, das einen Brasilien-Bezug haben muss. Der „Samba Enredo" wird von einem Cavaquinho und oft von mehreren hundert Perkussionisten („Bateria") begleitet. Die Perkussion wird von der Jury im Rahmen des Karnevalsaufzuges der Sambaschulen eigens bewertet. Bläser kommen dabei üblicherweise nicht zum Einsatz.

Samba de Breque: Lässt sich vom englischen Begriff „Break" ableiten, wonach ein Samba mittels gemeinsamer Stopps der Rhythmusgruppe unterbrochen wird. Die Pausen werden dabei vom Gesang mit Kommentaren und teilweise humoristischen Einwürfen gefüllt.

Samba de Exaltação: Samba mit ausgedehnter Form, elaborierte Gesangsmelodie patriotischen Inhaltes und symphonischen Charakters in Hinsicht auf das jeweilige Arrangement. Der „Samba de Exaltação" wird von Ary Barrosos Komposition und Welterfolg *Aquarela do Brasil* repräsentiert, der 1939 von Francisco Alves aufgenommen wurde, begleitet vom Orchester Radamés Gnattali, der für das Arrangement mitverantwortlich war.

Samba de Gafieira: Generell in instrumentaler Form ausgeführt, erhielt der „Samba de Gafiera" seine Form von den Tanz- und Salonorchestern der 1940er Jahre. Er zeichnet sich durch den Gebrauch der Bläser aus, die ihren Sound nach dem Vorbild der nordamerikanischen Bands während des zweiten Weltkrieges kreierten. Ein Beispiel einer aktuellen „Gafieira"-Besetzung sind der Posaunist Zé da Velha und der Flügelhornist Silveiro Pontes. „Samba de Gafieira: Samba im Dance Hall-Stil, im Allgemeinen instrumental und mit Bläserarrangement, vom nordamerikanischen Big Band-Jazz beeinflusst".[140]

Samba de Morro: Erhielt seinen Namen von der Bezeichnung Morro, die in Rio de Janeiro die Hügel bezeichnet, deren Bewohner während der 1930er Jahre im Stadtteil „Estaçio" an den Rodas de Samba teilnahmen (Roda = Kreis, Rad). Verwendet wurden dabei hauptsächlich die Perkussionsinstrumente

[140] McGowan, Chris & Pessanha, Ricardo: *The Brazilian Sound*, S. 251

Pandeiro, Tamborim, Cuíca und Surdo.

Samba de Quadra*[141]*: Samba, der von Komponisten der Sambaschulen kreiert wird und außerhalb des Karnevals als „Samba do meio ano“[142] innerhalb der Häuserblocks von den Anwohnern praktiziert wird.

Samba Bahiano, Samba de Roda* oder *Samba Raiado: Wurde von den bahianischen *Tías* Anfang des 20. Jahrhunderts nach Rio de Janeiro als Kreistanz mit Gesang und der Begleitung von Händeklatschen überliefert.

Samba Partido Alto: Samba-Genre, das während der 1940er Jahre in Rio de Janeiro im Umfeld des „Samba de Morro“ entstand. Er wurde zu Beginn von auserwählten Kennern der Geheimnisse alter Samba-Formen praktiziert, und erhielt daher auch seinen Namen „Partido Alto“ (Partido = Partei, alto = erhaben, groß, hoch).

Samba Carnavalesco: Sambas, die zum Karneval praktiziert werden.

Samba Canção: Fokussiert die Melodie mit langsamen Tempi, textlich meistens romantisch-sentimentalen Charakters, der Samba Canção steht nicht in Bezug zum Karneval.

Sambalada: Geht auf den Begriff der Ballade zurück und entstand während der 1950er Jahre als Fusion zwischen Samba und den international erfolgreichen Vorbildern von Balladen.

Sambalanço, auch ***Samba de Balanço*[143]*:*** Entwickelt von professionellen Musikern aus dem Umfeld der Tanzmusik in São Paulo und Rio de Janeiro unter dem Einfluss des nordamerikanischen Jazz und dessen Auffassung von Swing. Repräsentiert als Sammelbegriff die weitere Entwicklung der Fusionierung von Samba, Rockmusik, Bossa Nova und nordamerikanischem Rhythm & Blues.

Sambolero: Beschreibt einen „Samba Canção“ mit Einflüssen aus dem Bolero, zwei Genres, die während der 1950er Jahre miteinander fusioniert wurden.

Samba Lenço: Bezeichnet eine choreographische Variante des Samba, die in São Paulo praktiziert wird. Dabei bewegen sich die Paare gegenüber und in Reihen.

Samba Reggae: Bezeichnet die Fusion aus jamaikanischem Reggae mit dem Samba, der sich in Bahia etabliert hat. Der Samba Reggae wird teilweise ausschließlich von Perkussionsensembles (wie von der Gruppe *Olodum* aus Salvador de Bahia) praktiziert. Der Gitarren-Beat orientiert sich an der Snare-Drum und führt den Bossa Nova-Beat aus.

***Samba de Raíz*:** Bezeichnet seinem Namen nach (raíz = Wurzel) die stilistische Tendenz, sich auf die traditionellen Formen des Samba zu besinnen. Dabei werden als Instrumentierungsform oft

---

141 Quadra = Häuserblock
142 Samba do meio ano = Samba „mitten im Jahr“ (also nicht zur Kernevalszeit)
143 Balanço = Schaukel, im Sinne von Groove

Besetzungen mit Pandeiro, Cavaquinho, Cuíca, Surdo, Gitarre und siebensaitiger Gitarre (*Violão de Sete Cordas*[144]) verwendet.

Samba Choro: Die Ausführung bezieht sich auf die Interpretationsweise des Choro, in linearer Weise mit weniger Akzentuierungen und Synkopierungen.

Samba Pagode: Der Begriff Pagode bezeichnet zunächst „Unterhaltung" oder „Fest" im weiteren Sinne. Also eine Zusammenkunft, um Samba zu spielen und zu tanzen. Daraus entwickelte sich die Bezeichnung für eine spezifische Art Samba zu spielen, die durch Künstler wie *Zeca Pagodinho* oder *Fundo de Quintal* repräsentiert wird. Sie etablierten im Pagode die Verwendung des Instruments Tantã statt der sonst im Samba üblichen Surdo. Auch das Banjo wird im Pagode verwendet sowie die Repique de Mão.

Samba Jazz: Oft auch *Jazz-Samba*, bezeichnet die Fusion von Samba mit Spielelementen des Jazz. Dabei kommt einerseits die Improvisation zum Tragen, andererseits die Instrumentierung aus dem Jazz mit der Rhythmusgruppe Bass und Schlagzeug, erweitert durch Klavier und/oder Gitarre und durch Bläser.[145] Nelson Faria: „… Trios instrumentaler Musik ohne Text oder Gesang. Das Zimbo Trio, […] da gibt es auch noch das Jongo Trio. Oder Roberto Menescal, der ebenso instrumentale Musik gemacht hat […], Künstler wie Maurício Einhorn. Das ist Samba Jazz. Musik von Instrumentalisten gemacht, mit starkem Einfluss aus dem Jazz, aber es ist brasilianische Musik […]" (7.1 Interview 1 mit Nelson Faria).

1.2.4 Wichtige Perkussionsinstrumente im Samba

Instrument	Instrumentengattung, Funktion	Bauweise	Spieltechnik
Pandeiro	Rahmentrommel, markiert den Beat wie auch die Binnenrhythmik. Vielfalt an Soundmöglichkeiten. In kleinen Besetzungen brasilianischer Musik oft als einziges Perkussions-instrument präsent.	Einseitiges Fell auf einen Holz-ring gespannt, der zusätzlich mit Schellen versehen ist.	Daumen und Finger der Schlaghand alternieren. Die Finger der Hand, die das Instrument halten, dämpfen das Fell auf der Innenseite.

[144] Bei der siebensaitigen Gitarre wird eine zusätzliche Basssaite verwendet, die im brasilianisch-musikalischen Kontext üblicherweise auf ein *C* gestimmt ist

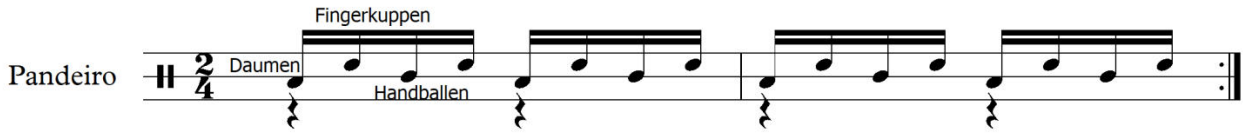
[145] *Jazz Samba* war auch der Titel des 1962 von Stan Getz und Charlie Byrd beim Plattenlabel *Verve* aufgenommenen Bossa Nova-Albums

Surdo	Bass-Trommel, die im Samba den Beat markiert. Umgehängt oder als Stand-trommel verwendet.	Fass-ähnliches Aussehen, beidseitige Fell-bespannung.	Mit einem oder zwei Klöppel geschlagen, bei Verwendung von nur einem Klöppel dämpft die zweite Hand.
Tamborim	Kleine Rahmen-trommel. Funktion für Timeline-Patterns.	Ring aus Holz oder Kunststoff, einseitige Fell-bespannung. Im Gegensatz zum Pandeiro ohne Schellen.	Wird mit einem Schlägel bedient, teilweise auch mit den Fingern. Die Finger der Hand, die das Instrument halten, dämpfen das Fell auf der Innenseite.
Cuíca	Reibetrommel. Kommentiert den musikalischen Ablauf mittels dem charakteristisch singenden Ton gleichermaßen durch rhythmische Einwürfe.	Zylindrische Form, einseitige Fell-bespannung, auf der Innenseite ist ein Holzstab an die Membran angebracht.	Der Holzstab wird mit einem nassen Tuch gerieben und produziert über die Membran den charakteristischen Klang des Instrumentes, die zweite Hand reguliert die Tonhöhe durch Druck auf das Fell von der Außenseite.
Agogô	Aufschlagidiophon. Funktion für Timeline-Patterns.	Zwei unterschiedlich hoch klingende Glocken, die durch einen Bügel miteinander verbunden sind.	Wird mit einem Schlägel bedient. Teilweise zu-sätzliche Klangerzeugung, indem die Glocken aneinandergedrückt werden.
Reco- Reco	Holz- oder Metallidiophon. Markiert die Binnenrhythmik.	Bambus oder Metallstab mit zahnförmigen Einkerbungen.	Ein Schlägel erzeugt den Klang mittels Reibung.
Repique de Anel	Kleine Trommel. Markiert Beat und Timeline.	Zylindrische Form, einseitige Fellbespannung.	Der charakteristische Klang wird durch einen Ring am Finger erzeugt, der an die Zarge des Instrumentes schlägt und die Timeline markiert.
Repique de Mão	Kleine Trommel. Markiert Beat und Timeline. Im Gegensatz zur *Repenique de Anel* ohne Ring.	Zylindrische Form, einseitige Fellbespannung.	Eine Hand schlägt auf das Fell, die zweite Hand antwortet mittels Schlag auf die Zarge.
Repique	Kleine Trommel. Markiert Beat und Timeline. Solistisch-improvisatorisch.	Zylindrische Form, beidseitige Fellbespannung.	Mit einem Schlägel gespielt, die zweite Hand dämpft das Fell.
Tantã	Bass-Trommel, die wie die Surdo den Beat markiert. Sie wird häufig	Länglich-zylindrische Form, einseitige Fellbespannung.	Das Instrument liegt quer auf einem Knie, eine Hand schlägt auf das Fell, die

	im Samba-Pagode verwendet.		zweite Hand antwortet mittels Schlag auf die Zarge.
Caixa	Kleine Trommel, brasilianische Variante der Snare-Drum.	Beidseitige Fellbespannung mit Schnarr-Saiten.	Wird mit zwei Schlägeln – gleich der Snare-Drum – bespielt.
Tarol	Kleine Trommel. Während die *Caixa* ornamentierend und improvisierend fungiert, konzentriert sich die Funktion der *Tarol* auf Ostinato-Patterns.	Beidseitige Fellbespannung mit Schnarr-Saiten, schmalere Zarge als die *Caixa.*	Wird mit zwei Schlägeln – gleich der Snare-Drum – bespielt.
Chocalho	Idiophon in verschieden-artigen Ausführungen und Größen. Metallschellen, die rhythmisch bewegt aneinanderschlagen und einen Klangteppich innerhalb der Elementarpulsation bilden.	Aneinandergereihte Metallschellen, mit einem Metall- oder Holzrahmen umschlossen. Aber auch diverse Formen des Shakers werden als Chocalho bezeichnet.	Rhythmische Bewegungen lassen die Metallschellen aneinanderschlagen.
Atabaque	Afrobrasilianische, längliche Trommel in verschiedenen Größen.	Zylindrische Form, einseitige Fellbespannung.	Mit den Händen auf das Fell geschlagen.

Dem Samba liegen **Patterns** zugrunde, die von **Perkussionsinstrumenten** ausgeführt werden. Einige Patterns werden im Folgenden zugeordnet nach Instrumenten aufgezeigt:

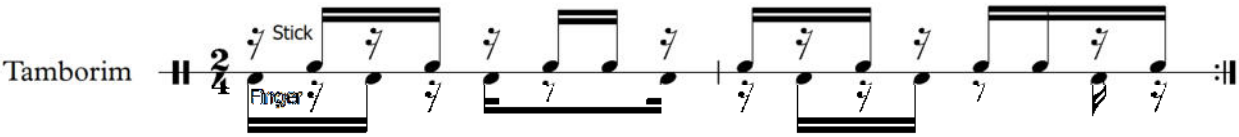
Notenbeispiel 45: Samba-Pattern, Pandeiro[146]
Hörbeispiel 16: Samba-Pattern, Pandeiro



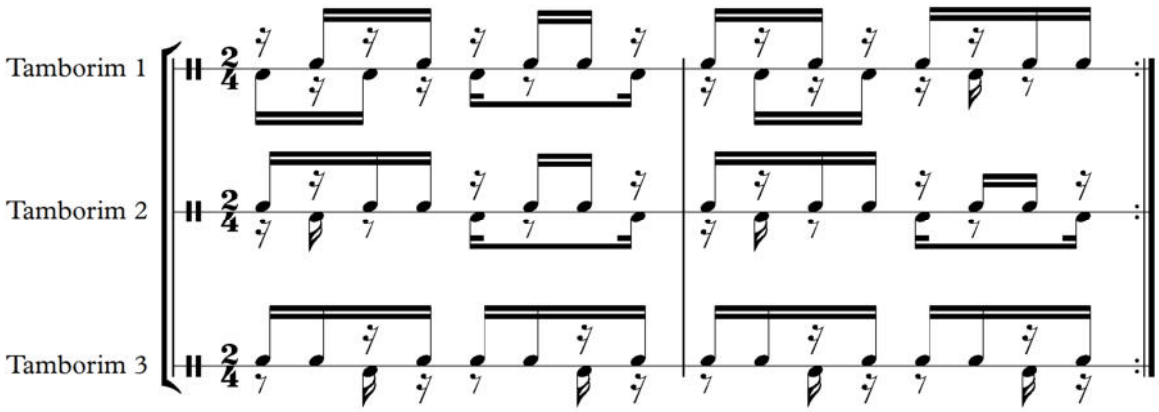
Notenbeispiel 46: Samba-Pattern, Surdo[147]
Hörbeispiel 17: Samba-Pattern, Surdo

[146] Bolão, Oscar: *Batuque é um Privilégio*, S. 23
[147] Bolão, Oscar: *Batuque é um Privilégio*, S. 29

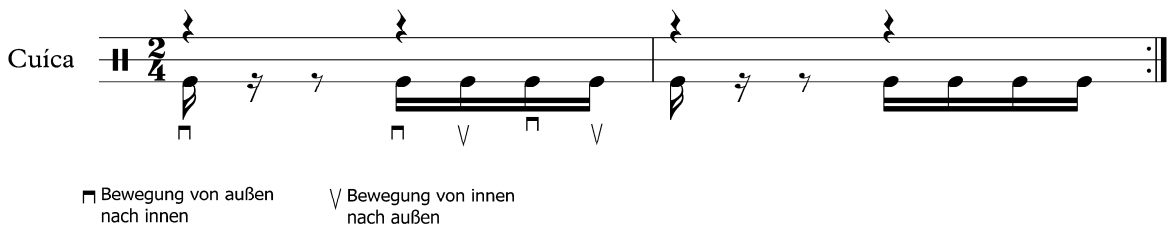
Notenbeispiel 47: Samba-Pattern, Tamborim[148]
Hörbeispiel 18: Samba-Pattern, Tamborim



Notenbeispiel 48: Samba-Pattern, Geflecht aus drei Tamborims[149]
Hörbeispiel 19: Samba-Pattern, Geflecht aus drei Tamborims



Notenbeispiel 49: Samba-Pattern, Cuíca[150]
Hörbeispiel 20: Samba-Pattern, Cuíca

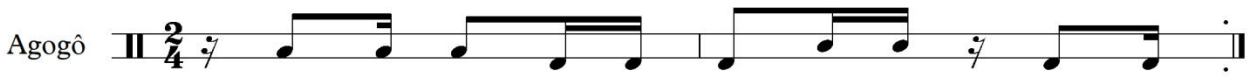


Notenbeispiel 50: Samba-Pattern, Agogô[151]

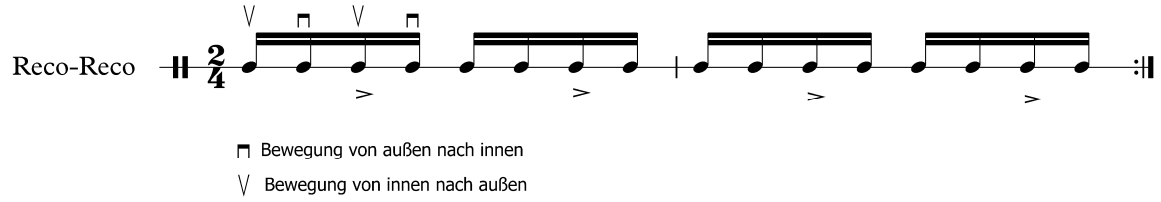
---

[148] Bolão, Oscar: *Batuque é um Privilégio*, S. 34
[149] Bolão, Oscar: *Batuque é um Privilégio*, S. 36
[150] Bolão, Oscar: *Batuque é um Privilégio*, S. 37
[151] Bolão, Oscar: *Batuque é um Privilégio*, S. 40

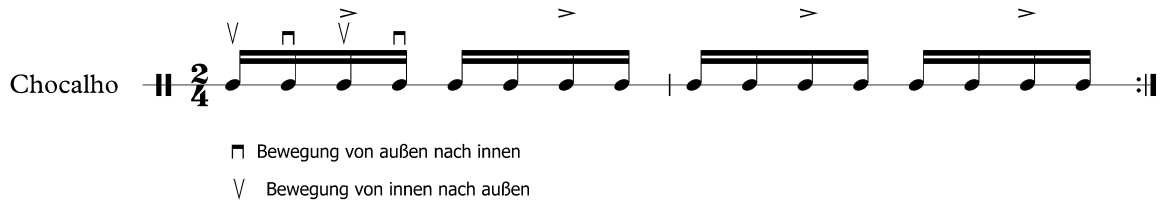
Hörbeispiel 21: Samba-Pattern, Agogô



Notenbeispiel 51: Samba-Pattern, Reco-Reco[152]
Hörbeispiel 22: Samba-Pattern, Reco-Reco



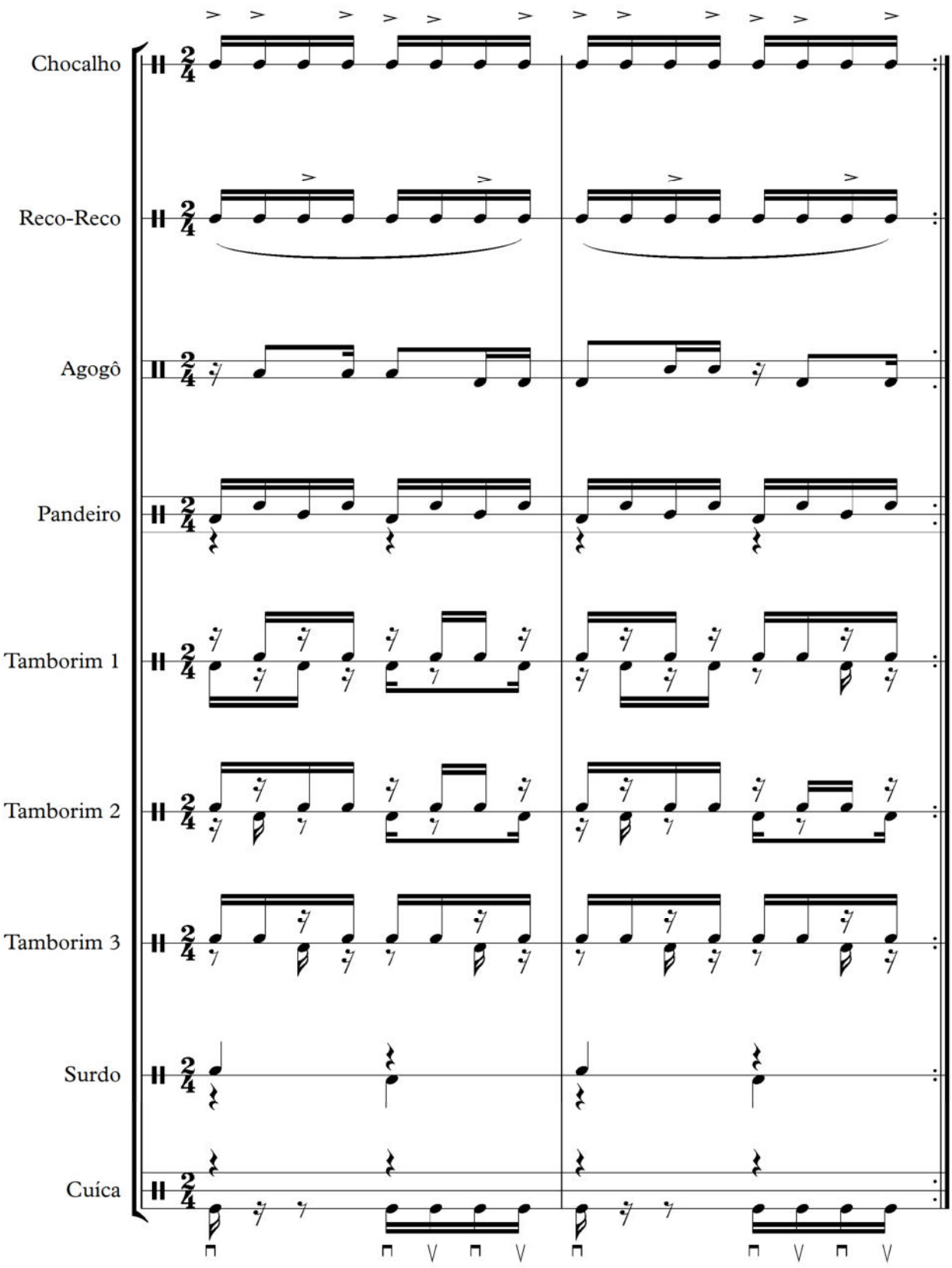
Notenbeispiel 52: Samba-Pattern, Chocalho[153]
Hörbeispiel 23: Samba-Pattern, Chocalho



Ein Basis-Gerüst für eine Samba-Enredo-Rhythmussektion aus Perkussionsinstrumenten kann in einfacher Ausführung demnach folgendermaßen aussehen.

Notenbeispiel 53: Samba-Enredo, Rhythmus-Sektion

[152] Bolão, Oscar: *Batuque é um Privilégio*, S. 43
[153] Bolão, Oscar: *Batuque é um Privilégio*, S. 66


Chocalho
Reco-Reco
Agogô
Pandeiro
Tamborim 1
Tamborim 2
Tamborim 3
Surdo
Cuíca

1.2.5 Samba am Beispiel der Komposition *Festa Para um Rei Negro* von Zuzuca

Der Samba *Festa Para um Rei Negro* in einer Interpretation von Jair Rodrigues ist ein Samba Carnavalesco, der in Brasilien auch als „Samba do Meio Ano“[154] funktioniert, da er nicht nur zu Carnaval gespielt wird. Dies geht unter anderem auf eine Liste mit Samba-Hits des Carnaval zurück, die bei Claus Schreiner zitiert wird:

„*Festa para um Rei Negro* (1971) (Samba) 193.114 Crz.“.[155]

Analytische Erkenntnisse zum Samba *Festa para um Rei Negro*

Die Instrumentation der vorliegenden Interpretation weist einen Perkussions-orientierten Sound auf, neben der Gesangsmelodie – die durch einen Chor verstärkt wird – bestehen die Harmonieinstrumente aus Gitarre, sowie Cavaquinho und E-Bass.

Die elf Takte Intro werden von den Instrumenten Chocalho, Cavaquinho, Gitarre und E-Bass realisiert, wobei dieser Formabschnitt mit elf statt zwölf Takten eine ungerade Anzahl von Takten darstellt, was im Samba nicht ungewöhnlich ist.

Die in der folgenden Tabelle dargestellten Formabschnitte unterliegen in ihrer Instrumentierung einem sich steigenden Aufbau, der Chor kommt dabei nach dem Prinzip des Call-Response jeweils im Refrain zum Einsatz.

Abkürzungsverzeichnis der verwendeten Instrumente:

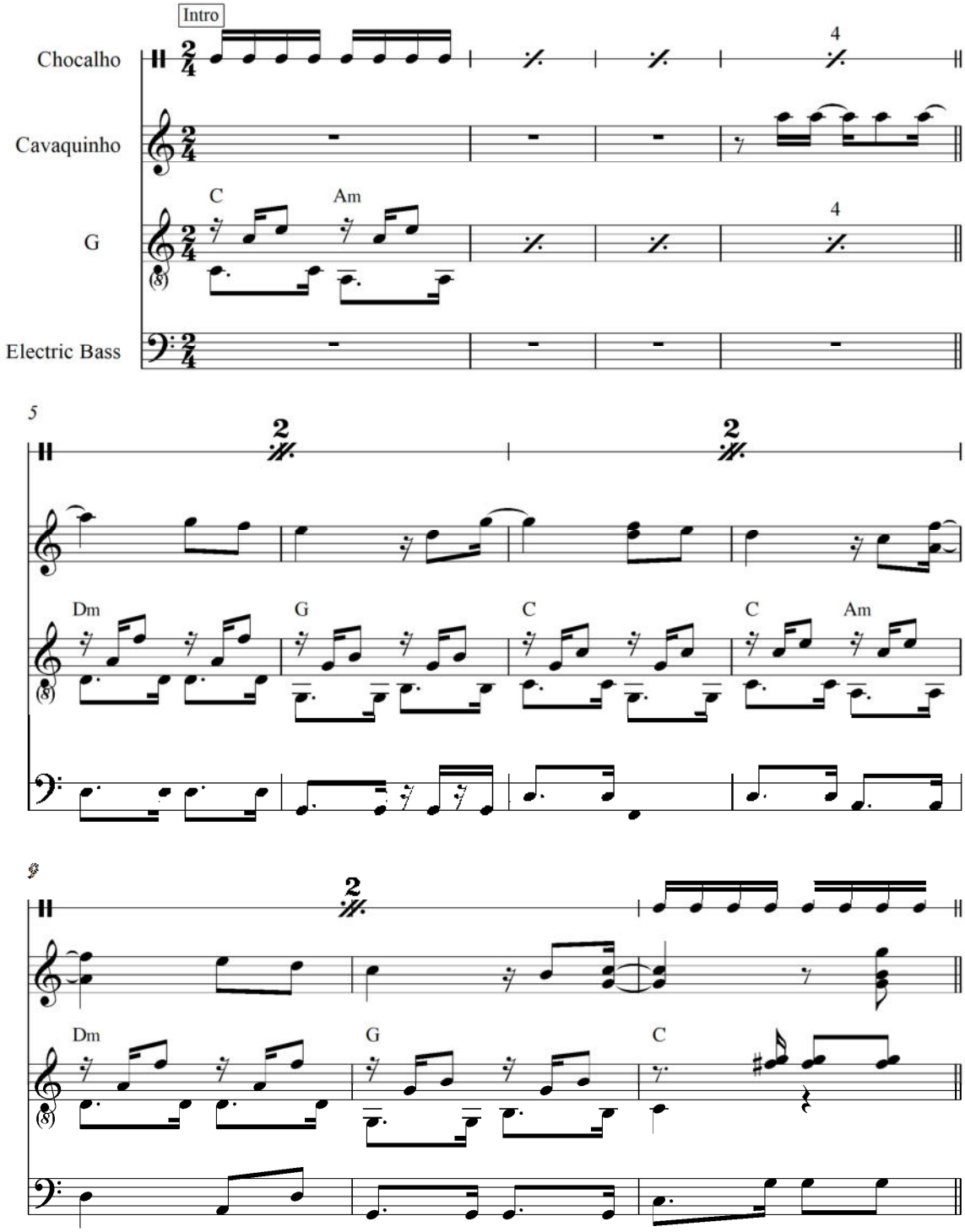
Ch = Chocalho, Cav = Cavaquinho, G = Gitarre, B = Bass, Pan = Pandeiro, Ata = Atabaque, d = Drums, Cuí = Cuíca, Su = Surdo

[154] „Samba do Meio Ano“ = „Samba inmitten des Jahres“
[155] Schreiner, Claus: *Música Popular Brasileira*, S. 257

Formteil	**Intro**	**Ref**	**Vers 1**	**Vers 2**	**Ref**	**Vers 1**	**Vers 2**	**Ref**	**Vers 1**	**Vers 2**	**Ref**
Takt-anzahl	11	17	16	15	17	16	15	17	16	15	fade
Instrum.	Ch Cav G B	Ch Cav G B	Ch Cav G B	Ch Cav G B	Ch Cav G B	Ch Cav G B	Ch Cav G B	Ch Cav G B	Ch Cav G B	Ch Cav G B	Ch Cav G B
		Pan Ata	Pan Ata	Pan Ata	Pan Ata	Pan Ata	Pan Ata	Pan Ata	Pan Ata	Pan Ata	Pan Ata
		Chor	-	-	Chor	-	-	Chor	-	-	Chor
			d Cuí Su	d Cuí Su	d Cuí Su	d Cuí Su	d Cuí Su	d Cuí Su	d Cuí Su	d Cuí Su	d Cuí Su

Notenbeispiel 54: *Festa Para um Rei Negro*, elf Takte Intro[156]
Hörbeispiel 24: *Festa Para um Rei Negro*

[156] Audio-Quelle: LP *25 Succses Bresilens*. Philips, France 1975, keine weiteren Angaben. Transkription des Autors

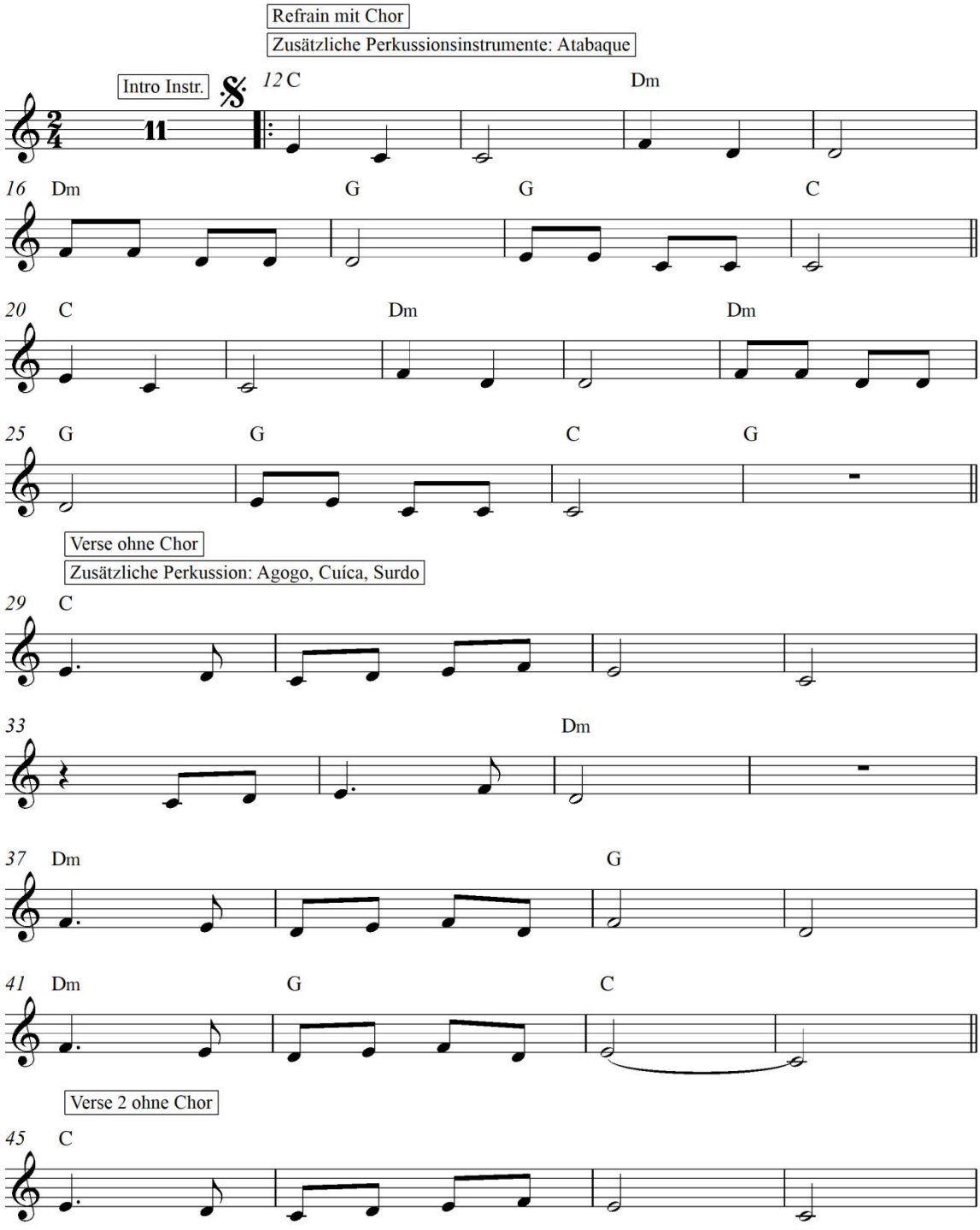


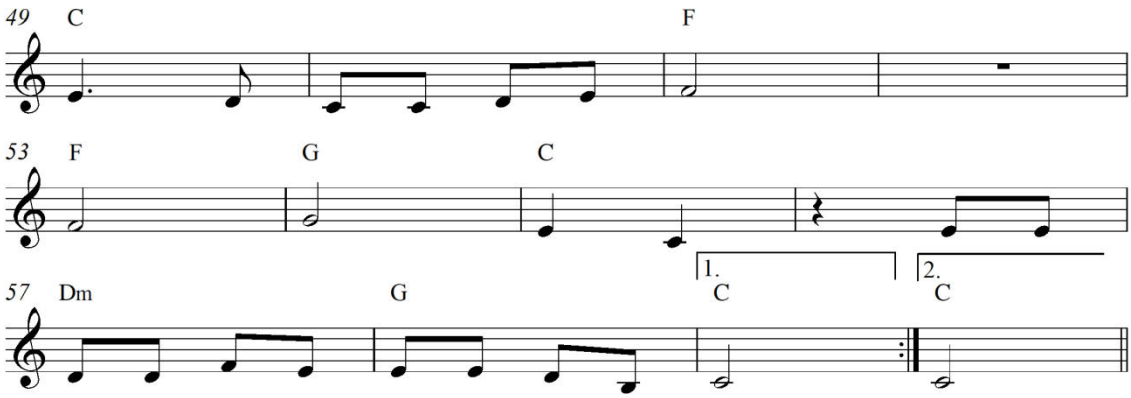
Der Ambus des im Folgenden dargestellten Refrains und Verses geht nicht über eine reine Quinte hinaus, harmonisch findet außer der I., IV. und V. Stufe nur die II. Stufe in Moll Anwendung. Das Stück ist aufgrund seiner einfachen melodischen und harmonischen Struktur gut zum Mit- und Nachsingen geeignet und aufgrund seiner treibenden Samba-Rhythmik mit den zahlreichen Perkussionsinstrumenten tanzbar – Eigenschaften, die für den Einsatz im

Karneval prädestinieren. Zur Veranschaulichung von Tonmaterial und harmonischem Ablauf im Folgenden ein Leadsheet zur Komposition.[157]

Notenbeispiel 55: *Festa Para um Rei Negro*, Leadsheet

[157] Audio-Quelle: LP *25 Succses Bresilens*, Philips, France 1975, keine weiteren Angaben.Transkription des Autors


Refrain mit Chor
Zusätzliche Perkussionsinstrumente: Atabaque
Intro Instr.
11
12 C
Dm
16 Dm
G
G
C
20 C
Dm
Dm
25 G
G
C
G
Verse ohne Chor
Zusätzliche Perkussion: Agogo, Cuíca, Surdo
29 C
33
Dm
37 Dm
G
41 Dm
G
C
Verse 2 ohne Chor
45 C



Refrain, Vers, Refrain fade out

1.2.6 Wichtige Rhythmus- und Timeline-Patterns im Samba als Charakteristika für bestimmte Samba-Arten und ihre Relevanz für die Spielweise von Nelson Faria

Seit Beginn der Entwicklung seiner diversen aktuell bestehenden Formen ist der Samba eine Art von Groove-Musik, der eine Kombination rhythmischer Impulse auf mehreren Ebenen zugrunde liegt.[158] Es kommt das Zusammenspiel von Beat, Elementarpulsation und Timeline-Patterns zum Tragen. Dabei wird die Klangfarbe der einzelnen Instrumente als Kriterium herangezogen, um die genannten Funktionen (Beat, Elementarpulsation und Timeline-Patterns) auf die instrumentale Besetzung zu übertragen. Der Beat wird von einem Instrument mit Bassfunktion ausgeführt (in der Perkussion oft gespielt von der Surdo), die Elementarpulsation von einem Instrument mittlerer Frequenzen (in der Perkussion oft gespielt vom „Chocalho“) und die Timeline-Patterns von einem Instrument mit gut hörbarem Durchsetzungsvermögen (in der Perkussion oft gespielt vom Agogô oder dem Tamborim). Die Timeline-Patterns sind dabei rhythmische Formeln über meist zwei Takte, die ein Identifikationsmerkmal des Sambas darstellen und die in den oft polyrhythmischen Überlagerungen im Samba eine Art von Anhaltspunkt (Guide-Line) darstellen. Diese Timeline-Patterns sind unabhängig von der

[158] Zeh, Nana: Samba und der Groove. Verfügbar unter: *https://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst11/pst11_zeh.html*, Zugriff 28.07.2015

Instrumentierung, die im Samba in Form verschiedener Ausprägungen stattfindet. Von der *Bateria* in den Sambaschulen mit zum Teil mehreren hundert Perkussionisten, über Samba Pagode, den in Bahia entstandenen Formen des Samba Reggae bis zu den kammermusikalischen Besetzungen reduziert auf Gitarre und Stimme.

Carlos Sandroni kommt in seiner Dissertation von 2001 *Feitiço Decente. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)* zu dem Schluss, dass die musikalische Struktur einer Timeline-Formel im Samba erst um 1930 auftaucht.[159] Hierbei ist ein Timeline-Pattern signifikant, die sich in den 1930er Jahren im Stadtteil *Estáçio* in Rio de Janeiro durchgesetzt hat und die im Samba als Änderung eines bestehenden musikalischen Paradigmas galt. Das Pattern wird unter praktizierenden Samba-Musikern als *Teleco Teco* bezeichnet. Dieses Teleco Teco-Pattern geht auf die von Gerhard Kubik proklamierten afrikanischen Timeline-Formeln zurück, die Kubik in seinem Aufsatz *Afrikanische Musikkulturen in Brasilien*[160] erläutert und auf die an dieser Stelle eingegangen werden soll. Einmal mehr werden die *Kriterien der Verbindung mit Kulturen Afrika*[161] anhand der Timeline-Patterns als Strukturelement der afrikanischen und afrobrasilianischen Musik im Samba und in der Bossa Nova deutlich.

1.2.6.1 Afrikanische Timeline-Formeln: Kriterien der Verbindung mit Kulturen in Afrika

Gerhard Kubik: "Jeder, der mit brasilianischem Straßen-*samba* vertraut ist, wie man ihn besonders zur Zeit des Karnevals in Rio de Janeiro, oder in Salvador/Bahia während der regenarmen Jahreszeit hören kann, ist sich vielleicht einer charakteristischen Rhythmusformel bewusst, die diese Musik als persistierendes Merkmal durchdringt. [...] Sie ist ein Brennpunkt-Element, an dem alle anderen Instrumentalisten, Sänger und Tänzer eine Referenz zu ihrer rhythmischen Orientierung finden. [...] Timeline-Formeln[162] sind so wichtig für die

---

[159] Sandroni, Carlos: *Feitiço Decente. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*, Rio de Janeiro, 2001, Jorge Zahar Editor/Editora UFR
[160] Kubik, Gerhard: *Afrikanische Musikkulturen in Brasilien*, S. 124 f.
[161] Kubik, Gerhard: *Afrikanische Musikkulturen in Brasilien*, S. 124
[162] Vgl. *Timeline-Patterns*, Kapitel 1.2.2 Sambaschulen

Struktur jener Formeln afrikanischer Musik, die sie aufbauen, daß sie Tendenzen zu großer historischer Konstanz zeigen. Wir können diese Orientierungsformeln das >metrische< Rückgrat der entsprechenden Musikformen nennen. [...] In ihrer Eigenschaft als zentrale Bezugsebenen würde eine auch nur geringfügige strukturelle Veränderung einer Timeline-Formel sofort zu einer Desintegration der betreffenden Musikform führen. Aus diesem Grund waren Timeline-Formeln eines der stabilsten Elemente in der afrikanischen Musikgeschichte. [...] Die An- oder Abwesenheit bestimmter Timeline-Formeln in den heutigen Musikformen Afro-Amerikas kann daher vielfach als diagnostisch für historische Zusammenhänge mit spezifischen afrikanischen Kulturregionen angesehen werden".

Die 12-er Timeline-Formel:

Kubik[163]: "Wo man die bekannte Zwölfer-Standardformel in ihrer siebenschlägigen Variante vorfindet, nämlich

(12) X . X . X X . X . X X .
kɔŋ kɔŋ kɔ lɔ kɔŋ kɔ lɔ

und besonders, wenn sie auf einer Glocke (oder Flasche als Ersatzinstrument) gespielt wird, dann haben wir einen fast sicheren Anhaltspunkt, daß hier ein Kulturerbe aus westafrikanischen Küstentraditionen vorliegt, wahrscheinlich Yoruba, Fõ, Akan etc., also irgendein Einfluß aus dem Gebiet der westafrikanischen Kwa-Sprachen. Dieser erste Eindruck kann verstärkt oder entkräftet werden, wenn man in der Lage ist (am besten durch Beobachtung der Tänzer) auch die Relation der 12er-Timeline-Formel zum Beat festzustellen. [...] Westlich des Nigers ist die immer als Dreierrhythmus innerhalb der Formzahl 12 konzipierte Formel wie folgt an den Beat angehängt: der Anfangspunkt des Beat, identisch mit dem ersten Tanzschritt fällt mit der mittleren Silbe - lɔ im oben verzeichneten Beispiel zusammen, die den Lehrsilben im Yoruba folgt. Der >innere< Beat der Tänzer und wie er auf die Timeline-Formel bezogen ist, kann somit als weiteres wichtiges diagnostisches Merkmal angesehen werden. Dabei ist

[163] Kubik, Gerhard: *Afrikanische Musikkulturen in Brasilien*, S. 125-126

jedoch zu beachten, daß der Beat der Tänzer nicht unbedingt mit dem Beat der einzelnen Musiker im Ensemble identisch sein muß, denn diese können einem sogenannten individuellen Beat folgen und somit an die Timeline-Formeln in unterschiedlicher Weise angehängt sein. [...] Denn gerade in diesem Bereich ist das Umkippen der Metrik vonseiten des analysierenden Beobachters überaus häufig, und auch der erfahrenste Feldforscher im Bereich der Afrikanistik und Afro-Amerikanistik ist dagegen nicht gefeit. [...] Innerhalb Westafrikas tritt die siebenschlägige 12er-Timeline-Formel in Akzentuierungsvarianten und auch in verschiedenem Tempo auf. [...] In Brasilien lebt diese Yoruba-Bewegungsauffassung im *candomblé* weiter.

Relation zwischen 12er-Timeline-Formel und Tanzschritten der Frauen bei einer *candomblé*-Zeremonie (Salvador/Bahia, 20.10.1974):

agogô (Doppelglocke)	(12)	X . X . X X . X . X X .
Tanzschritte der Frauen		r . l r . . l . r l . .
		1

Die Frauen tanzen mit minutiösen, schwingenden Bewegungen mittels eines Wechselschritts: r (rechts) - l (links) - r (rechts), und dann umgekehrt l - r - l. Wo man in der neuen Welt diese Relation der 12er-Timeline-Formel zu den Tanzschritten vorfindet und als weiteres Merkmal relative Langsamkeit des Tempos dazu kommt, ist ein Yoruba/Fõ-Hintergrund sehr wahrscheinlich. Erscheint sie >umgekippt<, d.h. liegt der Tanzbeat an einem anderen Angelpunkt, dann darf man Beziehungen zu anderen Regionen Afrikas vermuten. Denn östlich des Nigers, bis nach Angola, Zaïre und Zambia wird die 12er-Timeline-Formel in der Regel so an den Beat angehängt, daß der Tanzschritt Eins mit dem zweiten - lɔ der weiter oben notierten Merksilben zusammenfällt".

Die 16-er Timeline-Formel:

Kubik:[164] "Es gibt eine zweite Formel im Afrika südlich der Sahara deren Vorkommen in der Neuen Welt in ähnlicher Weise diagnostischen Wert für historische Zusammenhänge besitzt. Dies ist die sogenannte asymmetrische 16er-

[164] Kubik, Gerhard: *Afrikanische Musikkulturen in Brasilien*, S. 127-129

Timeline-Formel. Wir nennen sie deshalb so, weil ihr Zyklus 16 Elementarpulse bedeckt. Analog der 12er-Formel hat sie eine asymmetrische Struktur und existiert in einer neunschlägigen, sowie einer komplementären siebenschlägigen Version; sie bildet die nächste Erweiterung in der Pyramide. Wo sie in der neuen Welt auftritt, weist ihr Vorkommen mit Sicherheit auf eine zentralafrikanische Erbschaft einen Angola/Süd-Zaïre-Ursprung hin, denn dort liegt ihre Heimat. In Westafrika kommt sie mit seltenen Ausnahmen nicht vor. Das ursprüngliche Verbreitungsgebiet dieser 16er-Formel liegt in Ostangola/Süd-Zaïre, [...] wo sie mit dem *kachacha*-Tanzrhythmus assoziiert ist und deshalb auch selbst *kachacha* genannt wird. [...] Sie ist außerordentlich wichtig in der Provinz Shaba (Katanga) von Zaïre, einem Gebiet, das im 19. Jahrhundert sehr stark vom Angola- wie auch dem Ostküsten-Sklavenhandel erfasst wurde.

Angola/Süd-Zaïre-16er-Timeline-Formel und ihre Relation zu den Tanzschritten mit Mbwela-Merksilben, dokumentiert in dem Dorf des Soma Kayogo bei Kwitu-Kwanavale, Provinz Kwandu Kuvangu Südost-Angola (1965):

(16)	X	.	X	.	X	.	X	X	.	X	.	X	.	X	X	.
	ŋbɔ		ŋbɔ		ŋbɔ		ŋbɔ	lɔ		ŋbɔ		ŋbɔ		ŋbɔ	lɔ	
[1	.	.	.	2	.	.	.	3	.	.	.	4	.	.	.]	1	.

Diese Formel ist es, die die zweite große brasilianische Rhythmustradition außerhalb der Yoruba/Fõ- dominierten candomblé-Kulte markiert: die Straßen-samba-Musik des Carnaval do Rio und der Strände von Salvador/Bahia [...]. In diesem Milieu leben neben allerlei westafrikanischen Elementen überwiegend Traditionen des südlichen Zentralafrika (eben jenes Luba/Lunda-Kerngebiets) weiter. Diese werden von der 16-er Timeline-Formel zusammengeschmiedet. In derselben Stadt Salvador/Bahia kann man somit eine Subkultur (candomblé etc.) verlassen und in eine andere eintreten. [...] Und die asymmetrische 12er-Standard-Formel ist im *samba* Brasiliens abwesend. Ein weiteres Indiz für die Verbindung des *samba* mit der zentralafrikanischen Tradition ist, daß man in ihrem Heimatland die >kachacha<-Formel meist nicht auf einer Glocke, sondern auf dem Korpus einer hohen Trommel schlägt. In Angola erscheint die neunschlägige Variante, von der sich die *samba*-Formel Brasiliens ableitet, vor allem in dem

ungeheuren Ostangola-Raum mit seinen Ngangela-, Cokwe- und Luvale-sprachigen Bevölkerungselementen, wogegen die siebenschlägige Variante, nämlich

↓

(16) . . X . X . X . X . . X . X . X

Beat (Tanzschritte) 1 2 3 4

besonders im Südwesten Angolas [...] sowie im nahen Hinterland des Hafens Benguela verbreitet ist. In der Straßen-*samba*-Musik von Salvador/Bahia ist die Relation zwischen der 16er-Timeline-Formel und den Tanzschritten nahezu identisch mit jener im Ostangola/Katanga-Raum. In der Bossa Nova-Form des Samba im Raum von Rio de Janeiro und seinen weiteren städtischen Ausstrahlungszonen erscheint sie jedoch nicht selten umgekippt. Das heißt: die Beat-Relation ist anders. Man kann die beiden Relationen wie folgt gegenüberstellen:

Beat-Relation der 16-er-Formel in der >kachacha<-Musik Angolas und in älteren Samba-Formen:[165]

↓

Formel (16) X . X . X . X . X X . X . X . X

Beat X . . . X . . . X . . . X . . .

Beat-Relation der 16-er-Formel in Form des Samba von Rio de Janeiro, insbesondere in der Bossa Nova:

↓

Formel (16) X . X . X . . X . X . X . X X .

Beat X . . . X . . . X . . . X . . .

[165] "A 16-Pulse *time-line-pattern*: x.x.x.x.xx.x.x.x ", vgl. Kubik, Gerhard: *Theory of African Music, Vol.1*, 1994, Florian Noetzel Verlag Wilhelmshaven, S. 45

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? Da Musiker in der abendländischen Tradition ganz allgemein dazu neigen, afrikanische Rhythmen >umzukippen<, ist dies wahrscheinlich. Schließlich setzte sich die umgekippte Formel als neue Tradition durch. Da der Einsatzpunkt der Kachacha-Formel nicht mit dem Schlag 1 des Beat (Tanzschritts) zusammenfällt - oben wurde er mit einem Pfeil markiert - , kann dies einer der Anlässe für das Umkippen gewesen sein neben der Tatsache, daß im Gesamtspiel des traditionellen Samba, die melodischen Hauptakzente nicht mit den Beatstellen zusammenfallen. Das Umkippen wäre demnach eine typische Reaktion der Euro-Brasilianer analog jener vonseiten europäischer Musiker auf afrikanische Musik, die Reaktion einer Musikkultur mit prä-akzentuierten metrischen Schemata gegenüber einer, die auf anderen Prinzipien aufbaut".

Anhand Kubiks Ausführungen wird nicht nur der Einfluss der afrikanischen Musik auf die brasilianische Musik deutlich. Kubik zeigt hier die unterschiedlichen Auffassungen einer Beat-Relation: Die afrikanische Kachacha-Formel wird in Brasilien anders aufgefasst und schließlich etabliert. Wir lesen dies aus den Schritten der Tänzerinnen ab. Die ursprüngliche Struktur der Kachacha-Timeline-Formel steht also in Brasilien in einem anderen Kontext. Unter Musikern wird eine der wichtigsten Formen der "umgekippten" 16er-Timeline auch als *Teleco Teco* bezeichnet.

1.2.6.2 Teleco Teco-Pattern

Das Teleco Teco-Pattern ist nach den Ausführungen Kubiks eine 16er-Timeline Formel (1.2.6 Wichtige Rhythmus- und Timeline-Patterns im Samba als Charakteristika für bestimmte Samba-Arten und ihre Relevanz für die Spielweise von Nelson Faria) mit zentralafrikanischem Angola/Süd-Zaïre-Ursprung. Das Pattern kann auf diversen Perkussionsinstrumenten ausgeführt werden, die Notation ist im folgenden Notenbeispiel ohne definierte Tonhöhe zu betrachten

und wird im folgenden Notenbeispiel anhand eines Perkussions-Notationssystems notiert.

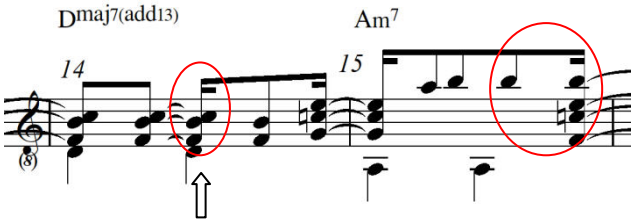
Notenbeispiel 56: Teleco Teco-Pattern

Abbildung 2: Teleco Teco-Pattern anhand von TUBS

X		X		X	X		X		X		X		X	X	

Dieses Pattern wird bei Nelson Farias Chord Melody-Arrangement des Sambas *Tristeza* beinahe identisch in der Oberstimme eingesetzt. Die Unterschiede sind durch rote Umrahmungen markiert (Nb 57). Bei der Pfeil-Markierung fällt der Teleco Teco-Beat mit dem Bass der Gitarre zusammen:

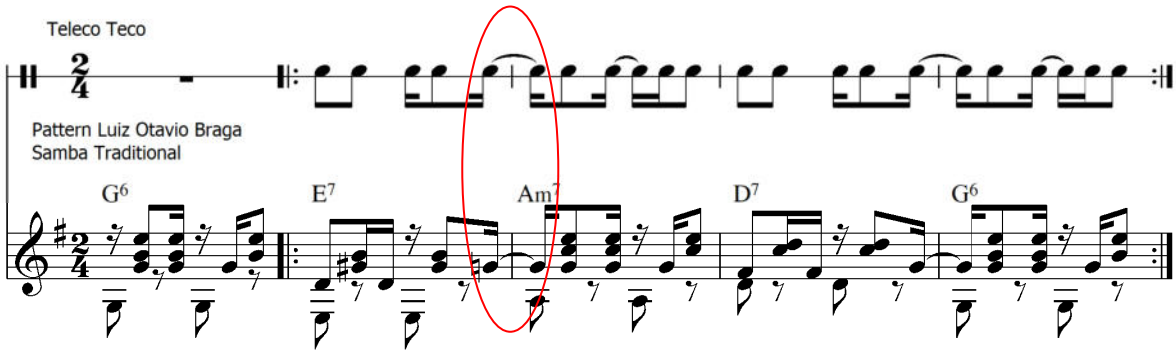
Notenbeispiel 57: Nelson Faria *Tristeza*, Takt 14–15 (Vgl. Hörbeispiel CD Track 30)



In seinem Lehrwerk *O Violão de 7 Cordas*[166] beschreibt Luíz Otavio Braga das folgende Pattern für Gitarre als „Samba Traditional“. Die Akzente des Patterns sind identisch mit denen des Teleco Teco-Patterns:

Notenbeispiel 58: Vergleich Teleco Teco- und Samba Traditional-Pattern von Luíz Otávio Braga

[166] Braga, Luiz Otávio: *O Violão de 7 Cordas*. Rio de Janeiro, 2004, Lumiar Editora, S. 18



Luíz Otávio Braga ergänzt im Zusatztext im Lehrwerk: „Die Antizipation findet strukturell alle zwei Takte statt …“.[167]

Das Teleco Teco-Pattern kann auch in versetzter Form auftreten, indem die musikalischen Impakte der beiden Takte des Patterns umgekehrt werden.

Notenbeispiel 59: Teleco Teco-Pattern in umgekehrter Form

Die musikalischen Impakte der Patterns werden variiert und treten in improvisierter Form auf.

Eine weitere Variation von Teleco Teco entspricht der Beat-Relation der 16er-Formel bei Kubik, also in "umgekippter" Form:

Notenbeispiel 60: Teleco Teco-Pattern

Dieses Pattern ist weitgehend deckungsgleich mit den Impakten des angolanischen Kachacha-Patterns[168] so wie dies bei Kubik dargestellt wurde.

---

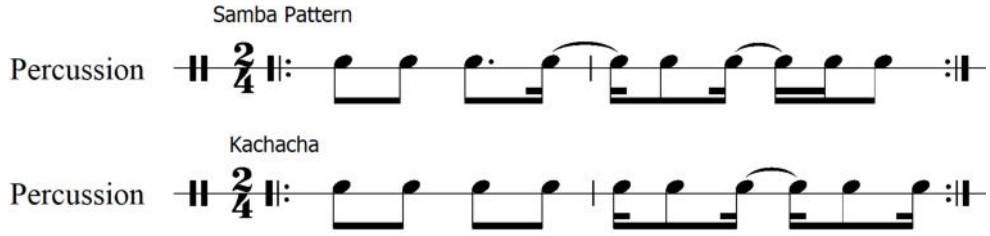
[167] Braga, Luiz Otávio: *O Violão de 7 Cordas*, S. 18

[168] Quelle: Allgayer-Kaufmann, Regine: Vorlesung *Samba*, Institut für Vergleichende Musikwissenschaft, Universtität Wien, Wintersemester 2011/12

Notenbeispiel 61: Kachacha-Timeline-Pattern

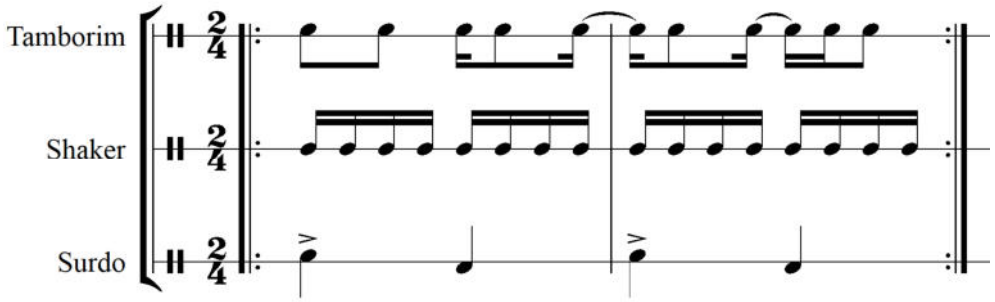
Ein Vergleich:

Notenbeispiel 62: Vergleich Samba-Teleco Teco-Pattern und Kachacha-Pattern



Das stilistische Merkmal dieser Patterns, die als *Time Keeper* und auch als *Guide Line* innerhalb des rhythmischen Geflechtes des Samba fungieren, hielt in den 1930er Jahren in Rio de Janeiro Einzug und führte zu einer Änderung im Paradigma des Samba, wodurch eine neuerliche „Afrikanisierung“ des Samba Carioca nachzuvollziehen ist. Carlos Sandroni spricht von einer veränderten rhythmischen Auffassung, die im Samba nicht von Anfang an da war. In der musikalischen Praxis des Samba kommt es also zu einem musikalisch-rhythmischen Geflecht, das innerhalb einer Elementarpulsation (beispielsweise ausgeführt mittels Shaker) Markierungen auf dem Beat aufweist (der Beat wird in der Perkussion in der Surdo markiert) und ein übergeordnetes Timeline-Pattern beinhaltet, das variiert werden kann (in der Perkussion ausgeführt beispielsweise mittels Tamborim). Ein solches Geflecht kann folgendermaßen aussehen:

Notenbeispiel 63: Teleco Teco-Pattern als Samba-Guide Line

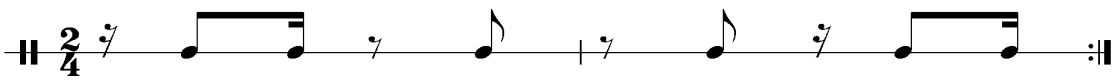


Teleco Teco ist ein typisches Merkmal für den Samba, wie er international rezipiert wird. Ein weiteres wichtiges Samba-Pattern ist der *Partido Alto*. Der Partido Alto war ursprünglich Begriff für eine Samba-Gattung, einen Kreistanz, bei dem die Teilnehmer den Rhythmus zum Gesang klatschten. Ein konstanter Refrain wurde dabei von improvisierten Versen abgelöst. Ebenso bezeichnete der Begriff Partido Alto eine herausragende Persönlichkeit innerhalb des Samba (vgl. 1.2.2 Sambaschulen, Seite 71). In der aktuellen unter Musikern gebräuchlichen Begrifflichkeit meint Partido Alto jedoch vorwiegend ein Samba-Pattern.

1.2.6.3 Partido Alto-Pattern

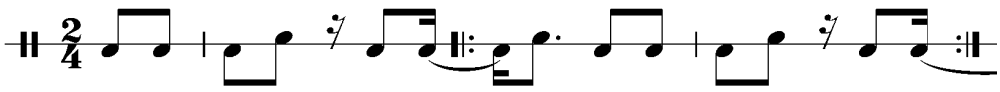
Nach Oscar Bolão liegt dem Partido Alto folgendes Pattern zugrunde:[169]

Notenbeispiel 64: Partido Alto-Pattern, Oscar Bolão



Dem Partido Alto liegt nach Nana Zeh folgendes Rhythmus-Pattern zugrunde:

Notenbeispiel 65: Partido Alto-Pattern mit Intro-Takt[170]



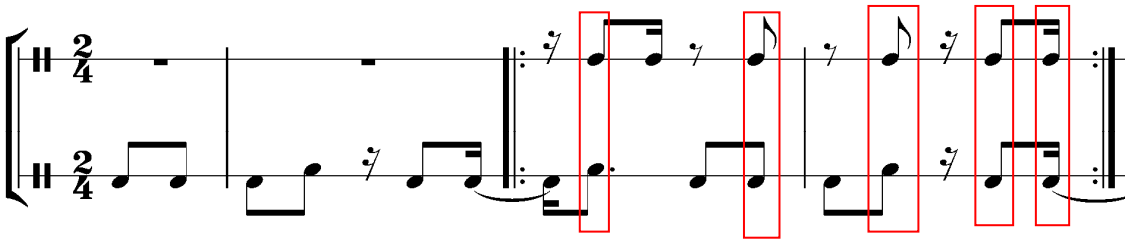
Im Vergleich der Partido Alto-Patterns, wie sie von Oscar Bolão und von Nana Zeh im folgenden Notenbeispiel dargestellt werden, lassen sich die gleichen Akzente feststellen. Das obere Notensystem stellt dabei Oscar Bolãos Partido Alto-Pattern dar, das untere Nana Zehs:

Notenbeispiel 66: Vergleich des Partido Alto-Patterns von Oscar Bolão mit dem Partido Alto-Pattern notiert von Nana Zeh

---

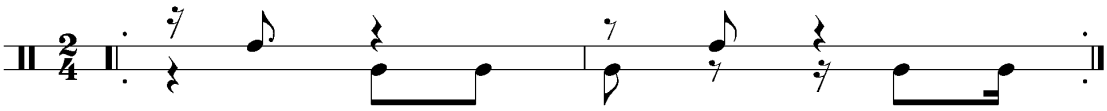
[169] Bolão, Oscar: *Batuque é um Privilégio*, S. 93

[170] Zeh, Nana: Samba und der Groove. Verfügbar unter: *https://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst11/pst11_zeh.html*, Zugriff 28.07.2015

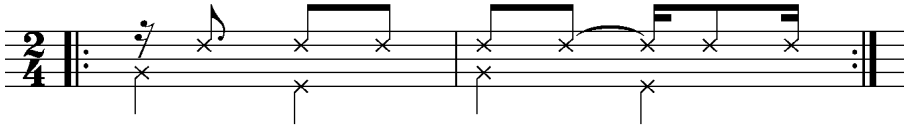


Dies entspricht der Auffassung des Partido Alto von Nelson Faria, er notiert das Pattern wie folgt.

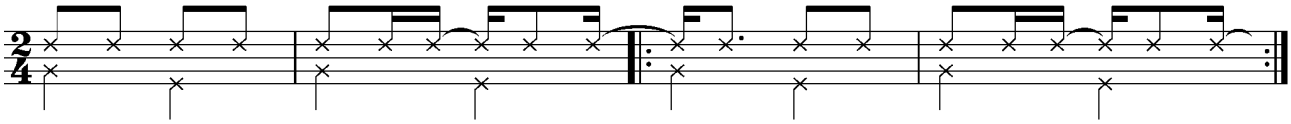
Notenbeispiel 67: Partido Alto, Notation Faria[171]



Notenbeispiel 68: Partido Alto, Gitarren-Akzente in der Notationsweise von Nelson Faria[172]



Notenbeispiel 69: Partido Alto, Notation Nelson Faria[173]



Die Essenz des Partido Alto ist also auf die alternierende Akzentuierung zu reduzieren (Nb 70).

Notenbeispiel 70: Partido Alto, Akzente

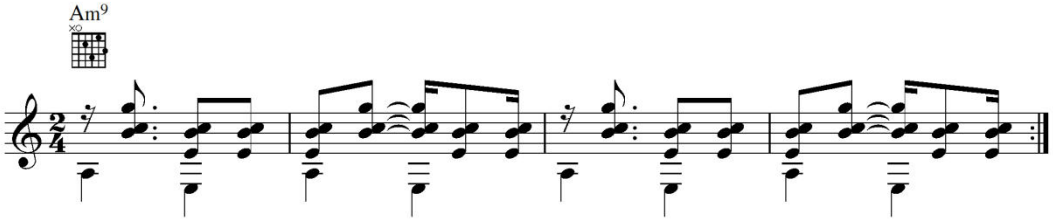
[171] Faria, Nelson: *Inside The Brazilian Rhythm Section*. Petaluma USA, 2001, Sher Music Co, S. 42
[172] Faria, Nelson: *The Brazilian Guitar Book*, S. 33
[173] Faria, Nelson: *The Brazilian Guitar Book*, S. 37

Der Partido Alto kann in verschiedenen Varianten auftreten, oft wird er von der Cuíca explizit zum Ausdruck gebracht. Auf der Gitarre ist die Art und Weise der Ausführung des Partido Alto auf Basis von Farias Notationsmodell häufig im Umfeld der brasilianischen Gitarristen als Stilelement zu finden.

1.2.6.4 Beispiele für die Ausführung des Partido Alto auf der Gitarre bei den Gitarristen João Bosco, João Gilberto, Rosa Passos und Nelson Faria

Nelson Faria spielt seit 1999 als Sideman beim Gitarristen und Sänger João Bosco (7.1 Interview 1 mit Nelson Faria). Dieser gilt als repräsentative Persönlichkeit und ist bekannt für seinen spezifischen Groove. Faria zitiert Bosco auch in seinem Lehrwerk *The Brazilian Guitar Book,* wobei er das Gitarren-Begleit-Pattern von João Bosco in dessen Komposition *Incompatibilidade de Gênios* heranzieht und das Pattern als repräsentativ für die Ausführung eines Partido Alto-Patterns erklärt.

Notenbeispiel 71: Partido Alto-Pattern, Intro *Incompatibilidade de Gênios* von João Bosco[174]
Hörbeispiel 25: Faria, Partido Alto-Pattern, Intro *Incompatibilidade de Gênios*

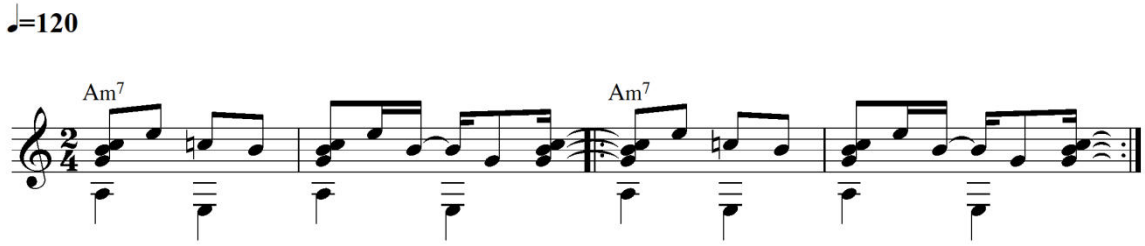


Faria spielt dieses Pattern notengenau übernommen auf der CD *A Música de João Bosco*, Serie Jazz Café Brasil, Topcat Records 2007 Track 09 (8.1. CDs Ausgewählte Diskographie).

Das folgende Beispiel demonstriert das Partido Alto Gitarren-Pattern mit Ghost Notes ausgeführt, notiert im 2/4-Takt. Es handelt sich hierbei um eine die *youtube-guitar-lesson* von Heitor Castro, die den João Bosco-Beat erläutert.

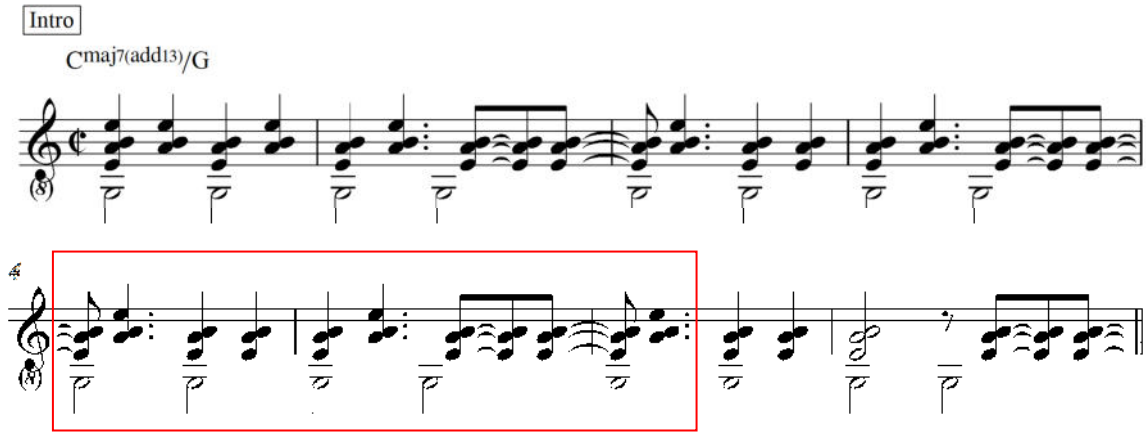
[174] Faria, Nelson: *The Brazilian Guitar Book*, S. 34

Notenbeispiel 72: Partido Alto-Pattern, *Aula de Violão*, *Batida de Samba João Bosco*[175]



Das folgende Beispiel eines Partido Alto-Patterns stammt von der brasilianischen Gitarristin und Sängerin Rosa Passos und findet hier Anwendung in Passos Interpretation von Antônio Carlos Jobims Komposition *Só Danço Samba*. Passos verwendet das Pattern (rot umrahmt) in der Intro.[176]

Notenbeispiel 73: Partido Alto-Pattern mit 2 Takten Intro, *Só Danço Samba* Intro*,* Rosa Passos
Hörbeispiel 26: Partido Alto-Pattern mit 2 Takten Intro, *Só Danço Samba* Intro*,* Rosa Passos

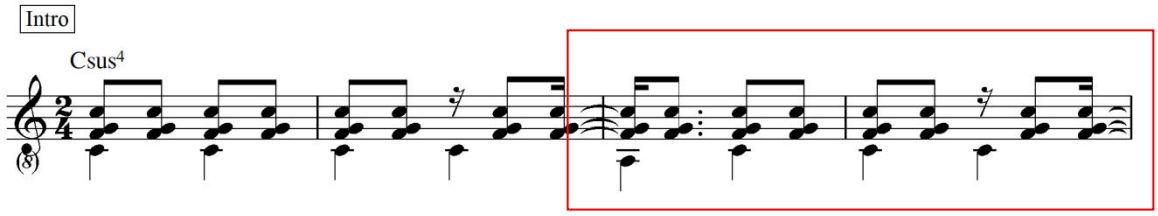


João Gilberto wendet das Partido Alto-Pattern (rot umrahmt) in seiner Interpretation des Stückes *Eu Quero Um Samba* von Heraldo Barbosa und Janet de Almeida an.

Notenbeispiel 74: Partido Alto-Pattern, João Gilberto *Eu Quero Um Samba,* Intro[177]
Hörbeispiel 27: Partido Alto-Pattern, João Gilberto *Eu Quero Um Samba,* Intro

---

[175] Audio-Quelle verfügbar unter: *https://www.youtube.com/watch?v=rq3MX7KxP84*, Zugriff 15.07.2015
[176] Audio-Quelle: CD Rosa Passos *Eu e meu Coração* 2002, Sony Music, Track 1
[177] Audio-Quelle: CD João Gilberto *Millenium*, Ed. Mus. Brasileira, 1973, Track 8

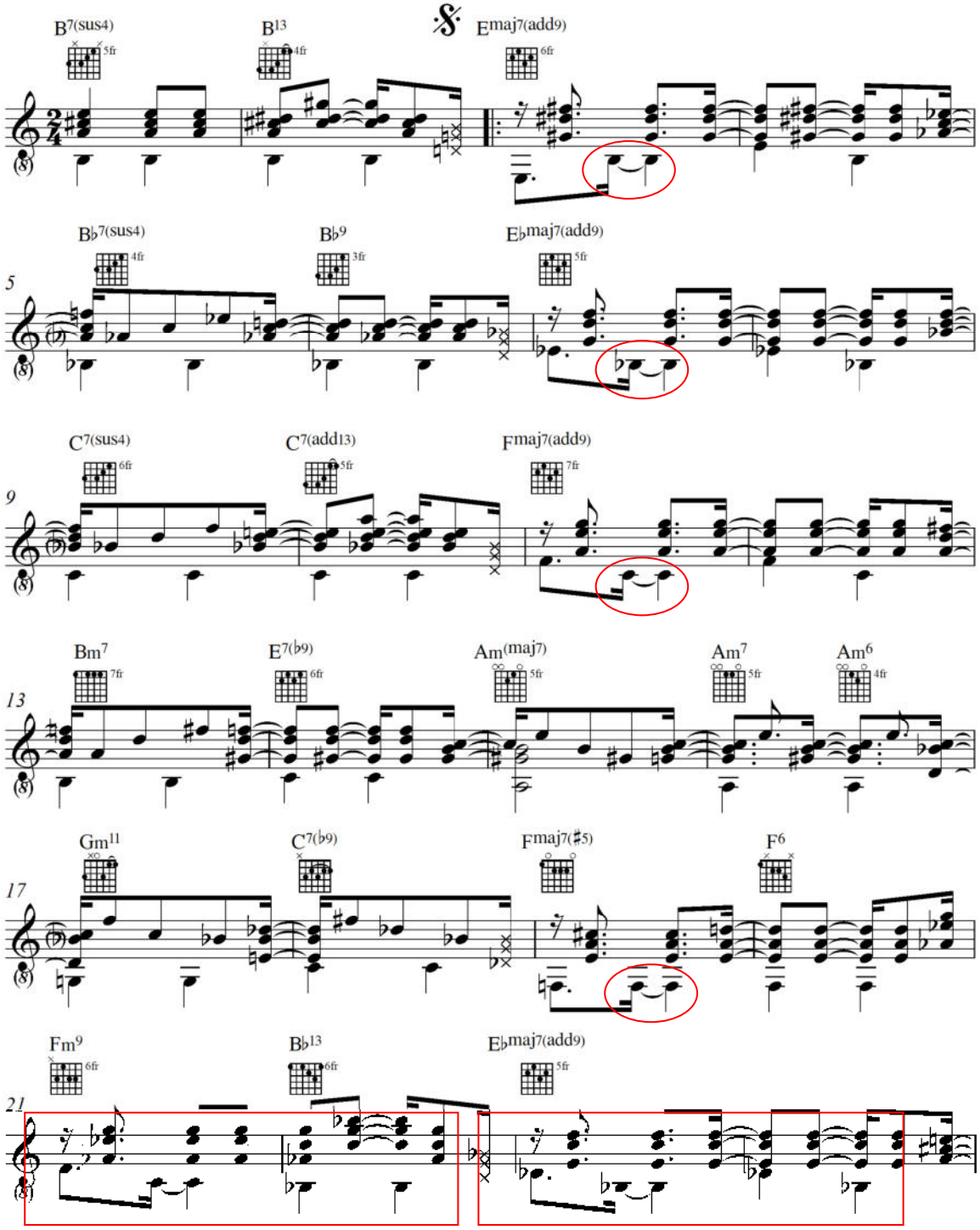


1.2.6.4.1 Nelson Farias Samba-Komposition *Só Te Esperando* mit Samba-spezifischen Merkmalen in der Gitarrenbegleitung

Bei Faria lässt sich die Verwendung des Partido Alto-Patterns (im folgenden Notenbeispiel in den beiden Phrasen Takt 21–24) in der Begleitung seiner Komposition *Só Te Esperando*[178] nachvollziehen. Bei dieser Begleitung setzt er konsequent Antizipierungen in der Ober- und Mittelstimme ein, die Bassstimme in der Gitarre verläuft nicht durchwegs in Vierteln, sondern ist durch Antizipierungen geprägt (mit roten Kreisen umrahmt).

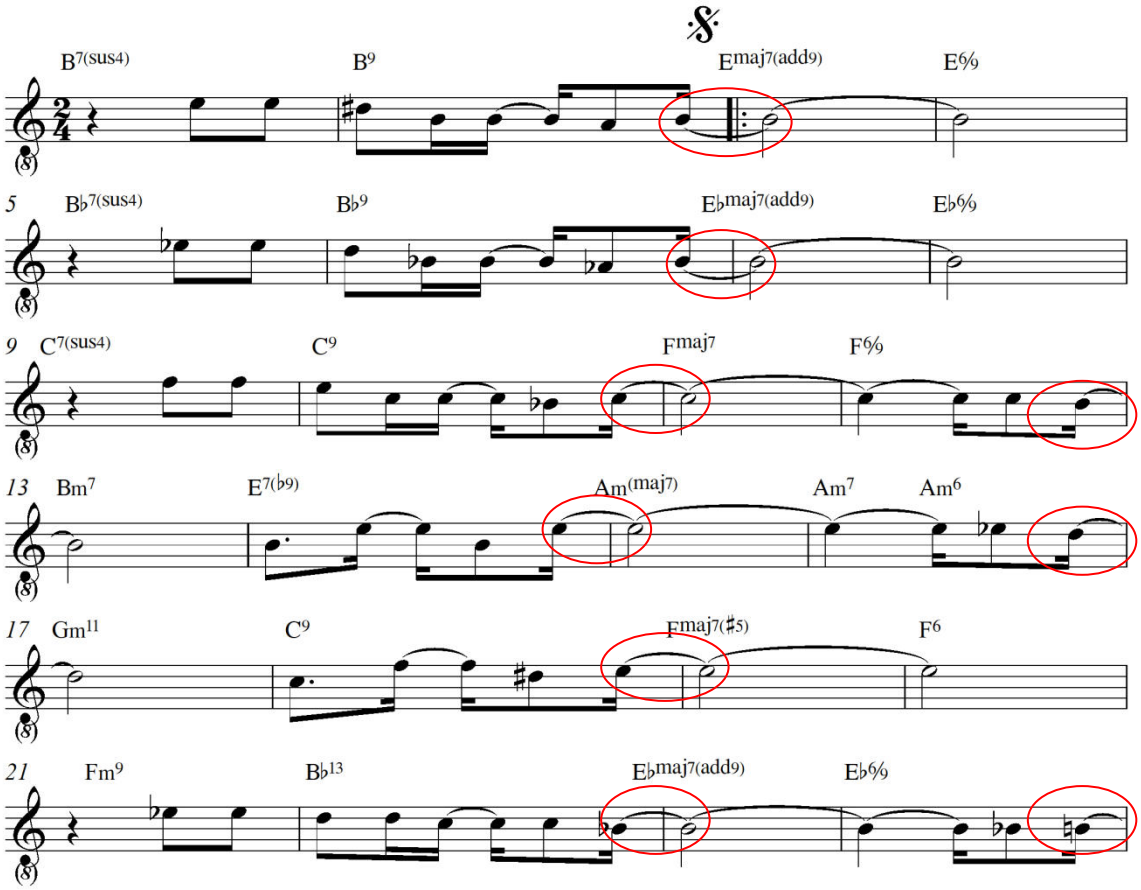
Notenbeispiel 75: Nelson Faria *Só Te Esperando* Gitarrenbegleitung Takt 1–24[179]
Hörbeispiel 28: Nelson Faria *Só Te Esperando* Takt 1–24

[178] Audio-Quelle: CD Nelson Faria *Ioiô*, Perfil Musical, 1993, Track 10
[179] Faria, Nelson: *The Brazilian Guitar Book*, S. 50–51



Die Antizipierungen in der Melodie sind im folgenden Leadsheet der Komposition *Só Te Esperando* (Takt 1–24) rot umrahmt.

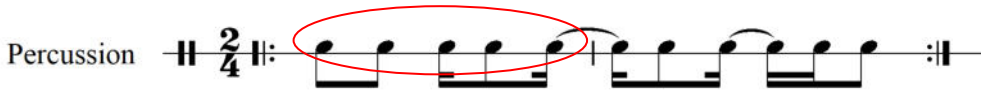
Notenbeispiel 76: Nelson Faria *Só Te Esperando* Leadsheet Takt 1–24[180]



1.2.6.4.2 Nelson Farias Chord Melody-Arrangement von Antônio Carlos Jobims Komposition *Triste* mit Samba-spezifischen Merkmalen

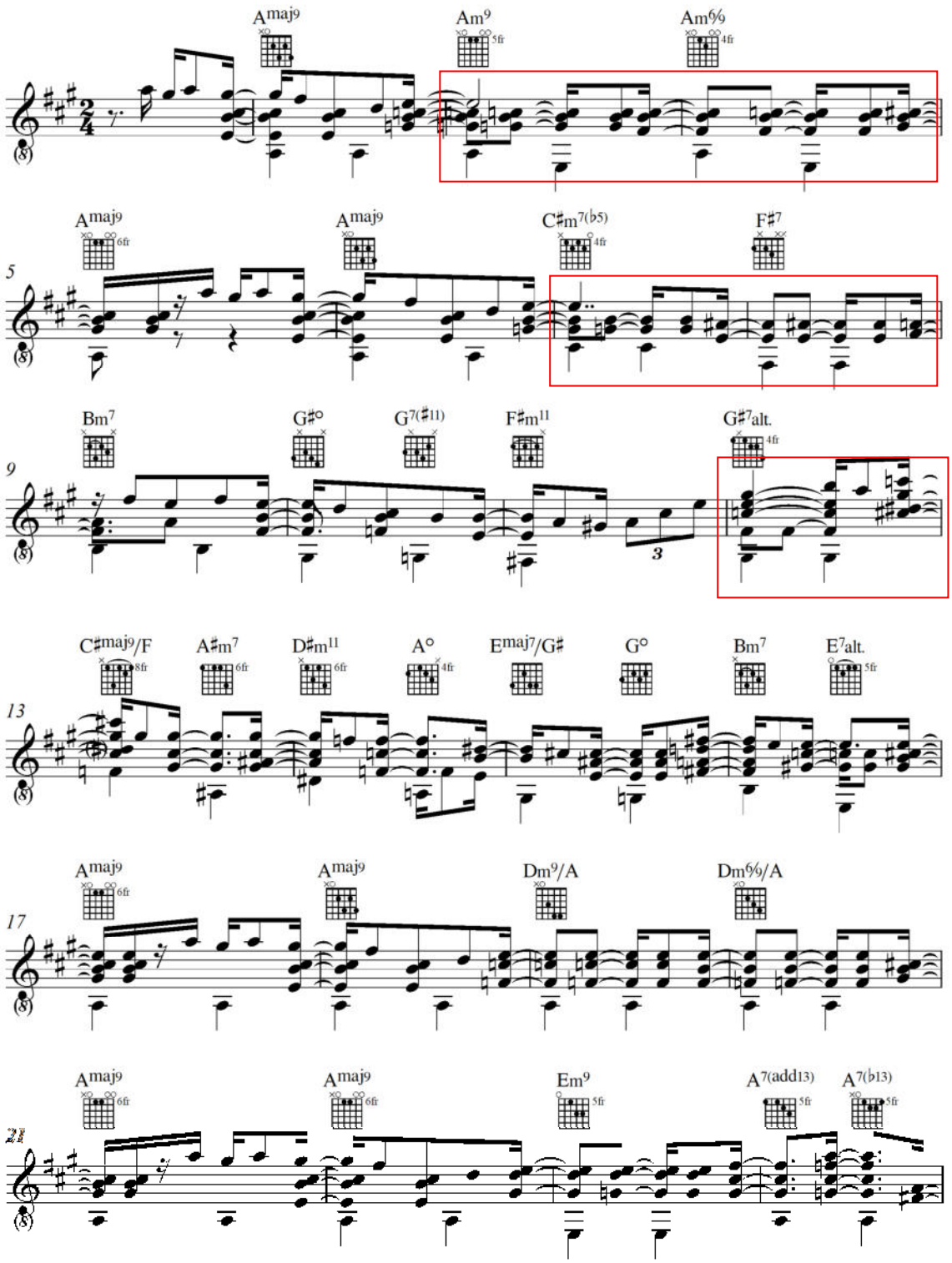
Wie auch in der Gitarrenbegleitung von *Só te Esperando* wird auch in Farias Chord Melody-Arrangement über Jobims Komposition *Triste* die konsequente Anwendung des ersten Taktes des Teleco Teco-Patterns ersichtlich (im Notenbeispiel rot umrahmt). Faria fügt in Notenbeispiel 80 zusätzlich zu den Akkordsymbolen Akkorddiagramme bei.

Notenbeispiel 77: Teleco Teco-Pattern

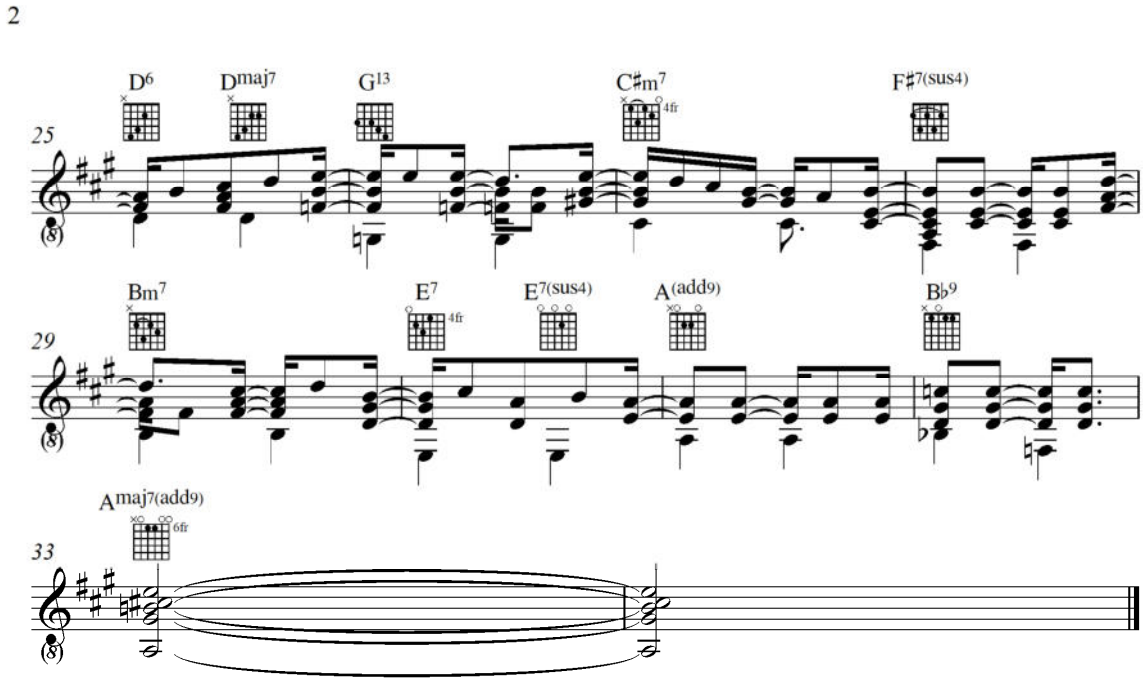


[180] Faria, Nelson: *The Brazilian Guitar Book*, S. 48

Notenbeispiel 78: Nelson Farias Chord Melody-Arrangement über Jobims Komposition *Triste*[181]
Hörbeispiel 29: Nelson Farias Chord Melody-Arrangement über *Triste*



[181] Faria, Nelson: *The Brazilian Guitar Book*, S. 80–82



1.2.7 Mikrotiming im Samba: Darstellung eines Samba-Basis-Grooves anhand eines Pandeiro-Patterns - Sonagraphische Analysen

Mikrotiming spielt in der Gestaltung von Groove (1.1.2.2.1 Notationsweisen im 2/4- und 4/4-Takt unter dem Aspekt von Groove) eine mindestens ebenso wichtige Rolle wie dynamische Faktoren, die das emotionale Hochgefühl von Groove-Empfindung in Form von Spannung schaffen können. Mikrotiming kann im Rahmen der Elementarpulsation verglichen und dargestellt werden, die Relevanz ergibt sich durch wiederholte Patterns - sobald sie von einer mathematischen Äquidistanz abweichen und trotzdem - oder gerade deshalb für Groove und "Drive" sorgen. Dazu Christiane Gerischer: "Die Größenordnungen der mikrorhythmischen Verschiebungen gegenüber einer abstrakten, äquidistanten Gleichmäßigkeit sind so gering, dass sie unter dem Wissen zu subsumieren sind, dass menschliche Handlungen nie mathematisch genau sind. Gegen diese Möglichkeit stehen sie Aussagen befragter Musiker, die sich der mikrorhythmischen Phänomene durchaus bewusst sind. Unter Perkussionisten und Musikern ist die Existenz von mikrorhythmischen Qualitäten eines Rhythmus

ein offenes Geheimnis".[182] Im Fall Nelson Faria wird das bestätigt, er ist sich der mikrorhythmischen Abweichungen im Samba bewusst (7.1 Interview 1 mit Nelson Faria). Gerischer: "Zusammenfassend lässt sich sagen, dass es zwar möglich erscheint, Strukturen afrikanischer und afro-amerikanischer Rhythmen mit Vorstellungen von unterschiedlich schnellen Pulsationen zu beschreiben, dass diese Pulsationen jedoch in vielen Fällen nur Annäherungswerte darstellen, weil die akzentuierten Schläge erheblich von solchen gedachten, regelmäßigen Pulsen abweichen".[183]

Die folgende Untersuchung geht auf die Ausführung der rhythmischen Struktur eines Samba-Patterns ein. Dabei wird dargestellt, dass die binnenmetrische Unterteilung der Sechzehntel im Samba-Beat nicht aus mathematisch äquidistanten Sechzehnteln besteht, sondern dass die Sechzehntel innerhalb des Beats einer Struktur unterliegen, die in ihrem Verhältnis hinsichtlich Dynamik und Dauer jenen speziellen Swing ausmachen, der für die brasilianische Art Samba zu spielen, signifikant ist. Dazu wird ein rhythmisches Pattern – im folgenden Beispiel gespielt von Oscar Bolão – herangezogen, einem Perkussionisten aus Rio de Janeiro, dessen musikalische Erfahrung auf langjährige Praxis in diversen Sambaschulen Rios zurückgreift. Bolão ist als repräsentativer Musiker des Genres Samba zu bezeichnen. Das ausgewählte Beispiel ist seinem Perkussions-Lehrwerk *Batuque é um Privilégio* entnommen, das Tonbeispiel stammt von der dazugehörigen CD (Track 1). Es handelt sich um zwei Takte eines Samba-Beats, gespielt von Oscar Bolão am Pandeiro.[184] In der Notation sind die Tonhöhen ungefähr und nur annähernd. Die tiefste Note bezeichnet bei Bolãos Notation den Anschlag des Daumens am Pandeiro, die Note auf der Notenlinie den Anschlag des Handballens und die höchste Note den Anschlag der Finger. Auf diese Weise erreicht Bolão eine Beschreibung der technischen Ausführung am Instrument wie folgt.

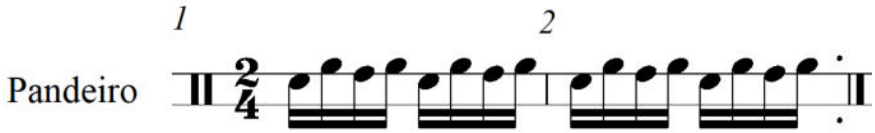
Notenbeispiel 79: Bolão, Samba-Pattern, Takt 1–2 (vgl. Hörbeispiel 16, Samba-Pattern, Pandeiro)

---

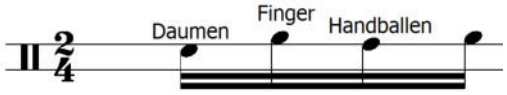
[182] Gerischer, Christiane: *O suingue baiano – Mikrorhythmische Phänomene in baianischer Perkuss*ion, S. 21-22

[183] Gerischer, Christiane: *O suingue baiano – Mikrorhythmische Phänomene in baianischer Perkussion*, S. 49 (vgl. Gerischer S. 66 f.)

[184] Bolão, Oscar: *Batuque é um Privilégio*. Rio de Janeiro, 2003, Lumiar Editora, S. 22–23

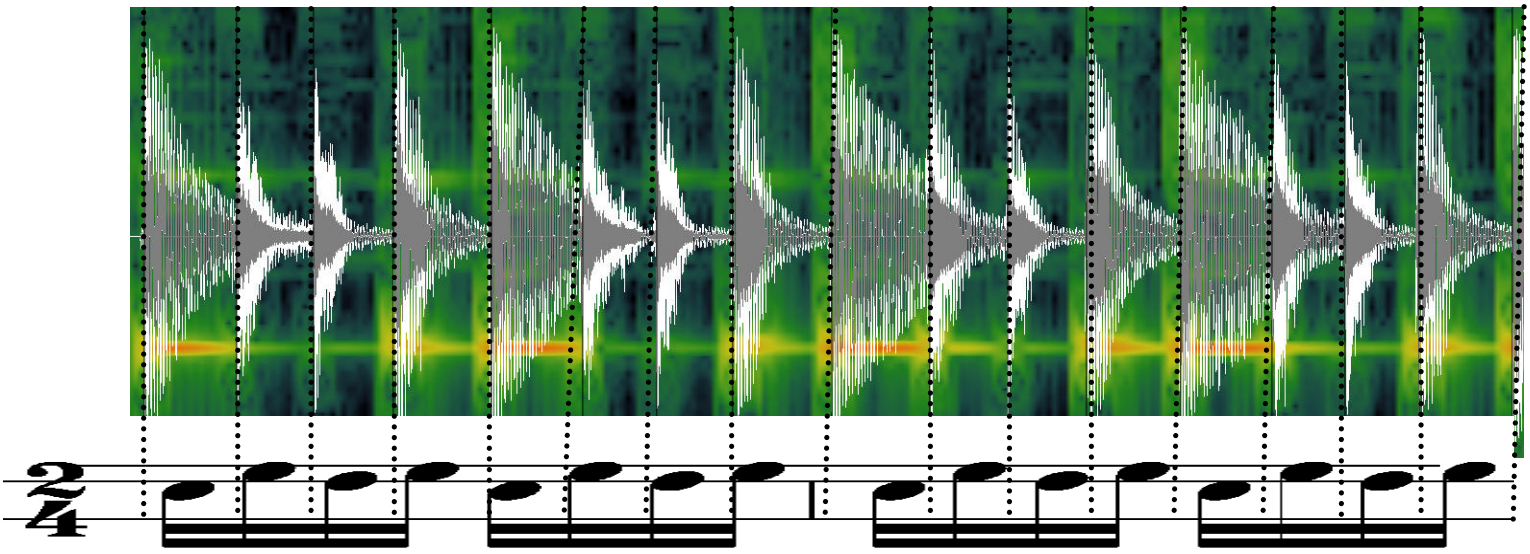


Notenbeispiel 80: Technische Ausführung am Pandeiro



Das Sonagramm in der folgenden Abbildung demonstriert zur Darstellung des dynamischen Ablaufes die ersten zwei Takte der Aufnahme mit Unterteilungen in Sechzehntelwerten, aufgeteilt auf insgesamt vier Viertel.

Abbildung 3: Sonagramm Oscar Bolão, Samba, 2 Takte

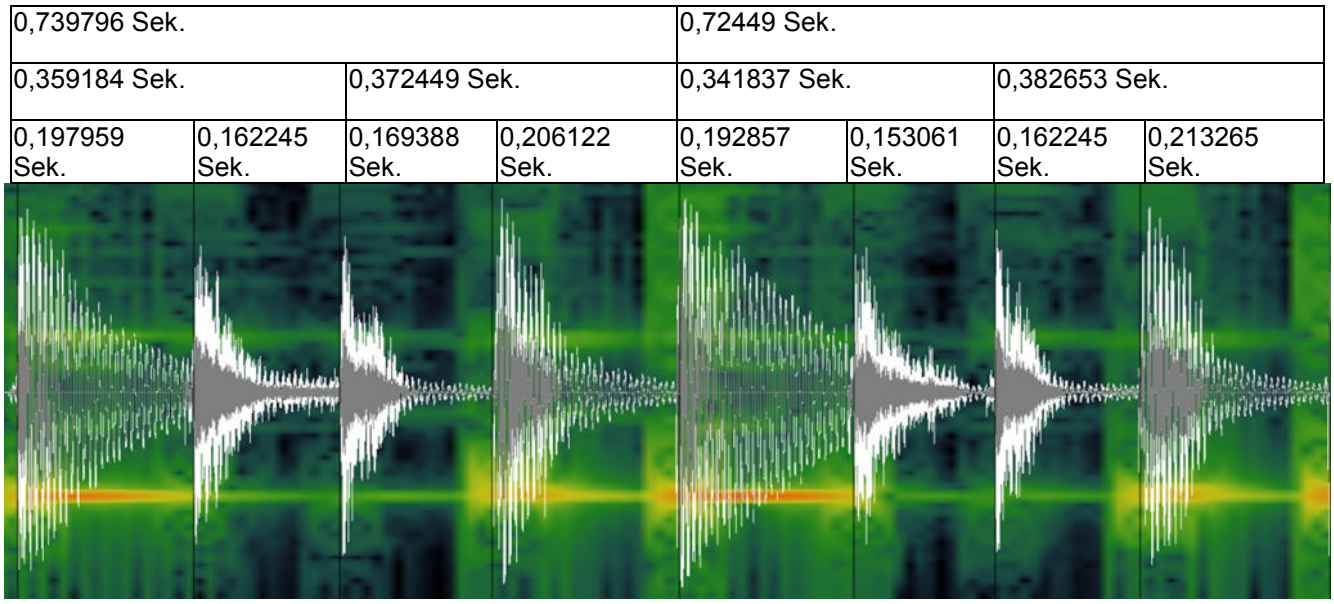


Das Sonagramm zeigt in der dynamischen Analyse, dass die Sechzehntel „1“ sowie Sechzehntel „4“ lauter sind als die Sechzehntel „2“ und „3“. Die gelb über orange bis rot eingefärbten Impulse verdeutlichen im Sonagramm die dynamische Intensität der Sechzehntelwerte. Je dunkler dabei die orange-rote Einfärbung ist, desto stärker ist der dynamische Impuls.

Beim folgenden Sonagramm handelt es sich zum Zwecke einer differenzierteren visuellen Darstellung um den reduzierten Ausschnitt der

Abbildung 3 (Sonagramm) von nur einem Takt. Herausgefiltert wurde dabei der erste Takt des untersuchten Pandeiro Samba-Beats. Zu erkennen sind einerseits die dynamischen Verhältnisse der einzelnen Sechzehntel zueinander (vertikale Achse), andererseits die zeitlichen Abstände der Sechzehntel zueinander (horizontale Achse). Vonseiten der Dynamik wird in der Einfärbung des dynamischen Pegels am unteren Rand der Grafik ersichtlich, dass das jeweils erste Sechzehntel am lautesten klingt, das vierte Sechzehntel am zweitlautesten, das dritte Sechzehntel am drittlautesten und das zweite Sechzehntel am leisesten. Die zeitliche Analyse ergibt, dass der erste und vierte Impuls im Verhältnis länger sind als der zweite und dritte Impuls. Das Pattern wurde gespielt in einem Tempo in Viertelschlägen von 82 bpm (= Beats pro Minute). Groove ist immer sowohl abhängig von zeitlichen wie auch von dynamischen Relationen. Der spezielle Groove dieses Samba-Patterns ist also mittels der dargestellten Parameter beschreibbar.

Abbildung 4: Sonagramm Oscar Bolão, Samba, 1 Takt

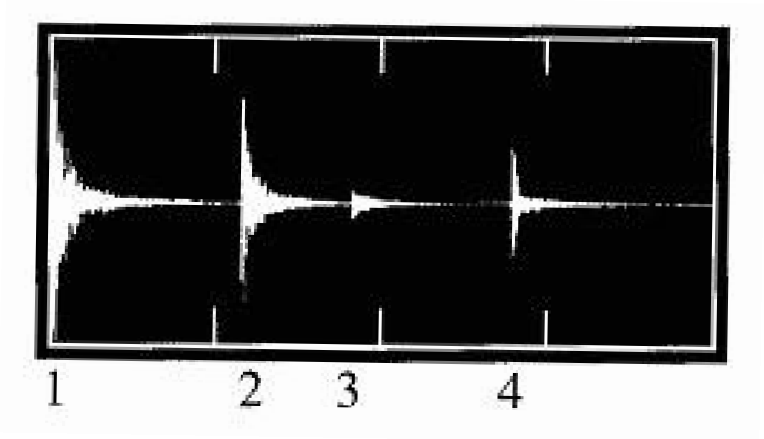


Das Ergebnis dieser Analyse ist im Wesentlichen deckungsgleich mit den Ergebnissen der Analyse zur Mikrorhythmik von Samba-Grooves in der Publikation *Samba und der Groove* von Nana Zeh.[185] Die Darstellung eines

[185] Zeh, Nana: Samba und der Groove. Verfügbar unter: *http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst11/pst11_zeh.html* , Zugriff 28.07.2015

Tamborim-Patterns (nach Batista) zeigt dabei im Vergleich folgende Visualisierung (Abb 5). Als Gemeinsamkeit der Ergebnisse lässt sich feststellen, dass in beiden Sonagrammen die Sechzehntel „1“ und „4“ im Verhältnis länger sind als die Sechzehntel „2“ und „3“.

Abbildung 5: Sonagramm nach Batista, Tamborim Samba-Pattern: Vier Sechzehntel eines Samba-Beats



1.2.8 Spezifische musikalische Korrelation von Bossa Nova und Samba

Ein Wesensmerkmal der Bossa Nova ist die dynamische Interpretation. Die Bossa Nova nimmt in rhythmischer Hinsicht auf den Samba Bezug, in ihrer dynamischen Ausdrucksweise ist sie insgesamt jedoch wesentlich zurückhaltender, leiser und weniger expressiv. Dieses Wesensmerkmal ist auch im nordamerikanischen Cool Jazz festzustellen. Der Gesang der Bossa Nova ist dabei auf ein Minimum an Lautstärke reduziert, die Gitarre wird oft auf Nylon-String-Instrumenten umgesetzt, die diese eine Art dynamischer Introvertiertheit im Sinne von „Cool-Phrasierung“ unterstützen. Im Falle von gesanglicher Interpretation sind die Texte oft in direktem Verhältnis von Musik–Text aufeinander bezogen, das heißt, der Text steht in direktem Zusammenhang zur Musik (Beispiel: Die Melodie der ersten acht Takte von Jobims *One Note Samba* bleibt

auf einer einzigen Note und nimmt damit direkten Bezug auf den Text, eine Idee, die im weiteren Verlauf der Komposition konsequent weitergeführt wird).[186]

1.2.8.1 Bossa Nova und Samba – Gegenüberstellung spezifischer Merkmale

Die folgende Gegenüberstellung von Merkmalen der Genres Bossa Nova und Samba ist unter dem Vorbehalt der Vielzahl von Arten des Samba zu betrachten.

Parameter	**Bossa Nova**	**Samba**
Rhythmische Patterns	Bossa Nova-Clave	Samba-Patterns wie Teleco Teco oder Partido Alto
Dynamik	Introvertiert, leise	Extrovertiert
Melodie-Phrasierung	Cool-Phrasierung, relaxed	On top of the beat
Instrumentation	Nylon-String-Gitarre	Cavaquinho, Surdo, optional zur sechssaitigen Gitarre auch siebensaitige Gitarre, Vielzahl an Perkussionsinstrumenten
Harmonik	Alterierte Akkorde, chromatische Basslinien	Gitarrenfunktion der siebensaitigen Gitarre mit Basslinien in kontrapunktischem Sinne
Texte	Teilweise in direktem Zusammenhang zur Musik, intellektuell, greifen den aktuellen Zeitgeist auf	Oft in Bezug auf die Liebe zum Samba, auch romantisch bis tragisch
Tempi	Langsam bis schnell	Langsam (Samba Canção) bis schnell (Samba Enredo)

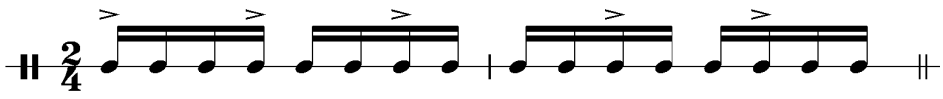
1.2.8.2 Gemeinsame Merkmale von Bossa Nova und Samba in Farias Chord Melody-Arrangement *Tristeza*

Die diversen Gitarren-Begleittechniken der Bossa Nova-Musik greifen auf die Patterns des Samba zurück. Der Bossa Nova liegt die Bossa Nova-Clave als

[186] Englischer Text von Jobims Komposition One Note Samba: „This is just a little samba, built upon a single note, other notes are bound to follow, but the root is still that note …“

rhythmische Grundstruktur zugrunde, im Samba sind es die beschriebenen unterschiedlichen rhythmischen Patterns (vgl. 1.2.6 Wichtige Rhythmus- und Timeline-Patterns im Samba als Charakteristika für bestimmte Samba-Arten und ihre Relevanz für die Spielweise von Nelson Faria).

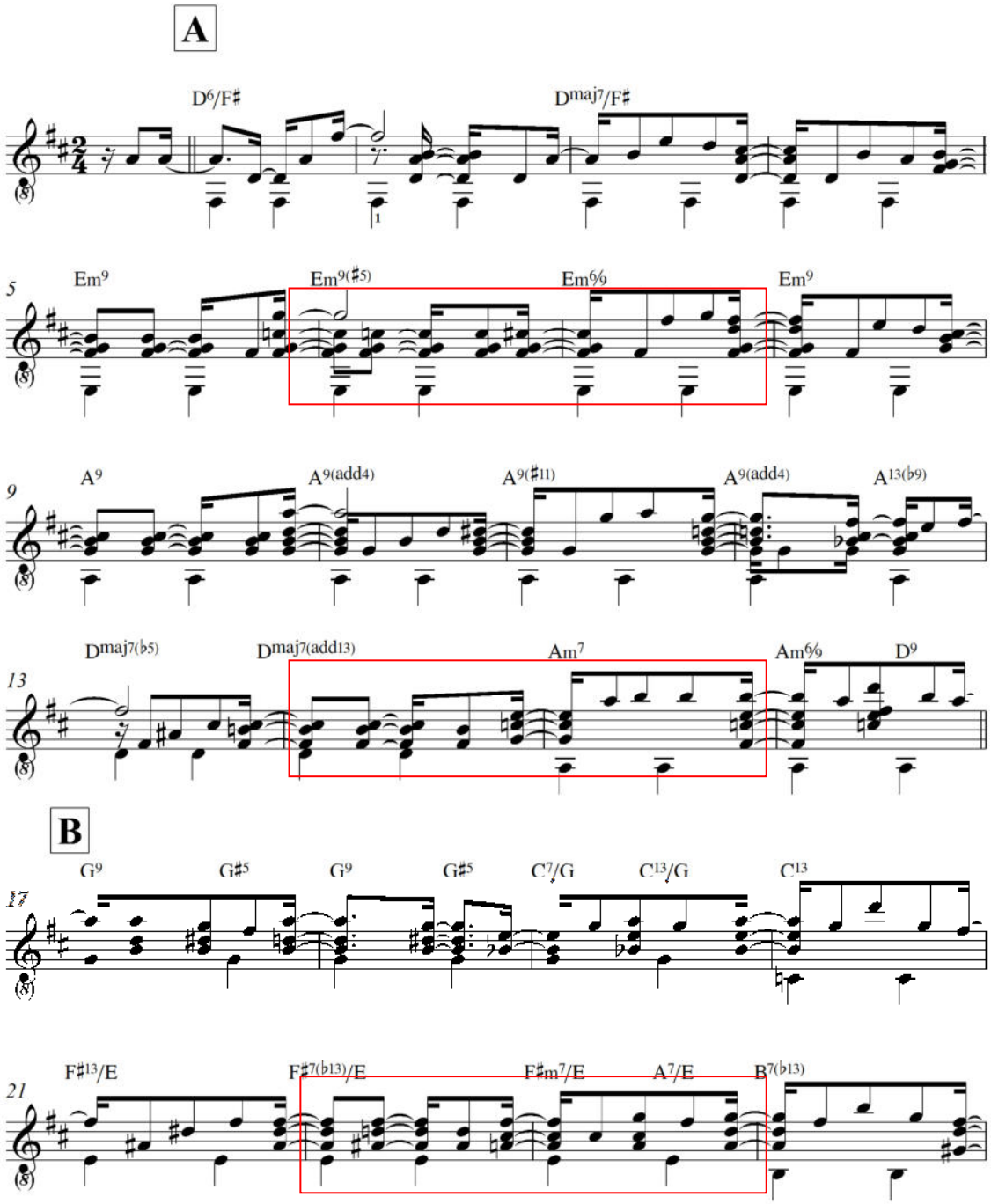
Notenbeispiel 81: Akzente der Bossa Nova-Clave, notiert im 2/4-Takt

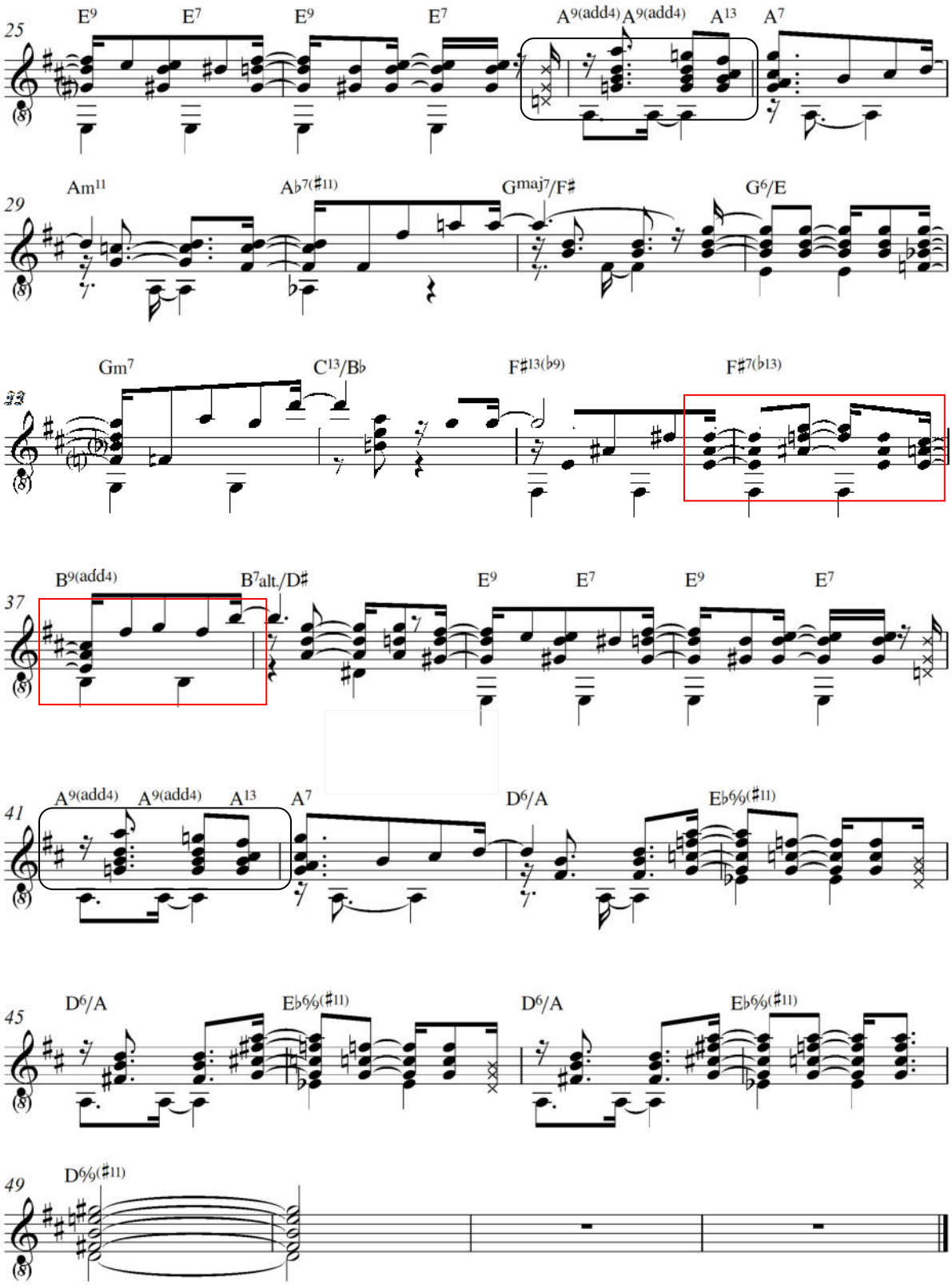


Im folgenden Chord Melody-Arrangement von Nelson Faria[187] über die Komposition *Tristeza* von Heraldo Lobo und Niltinho (Nb 82) wird deutlich, wie fließend die Grenzen zwischen Samba und Bossa Nova in ihrer Ausführung auf der Gitarre sein können. Signifikante Merkmale, die sowohl in der Bossa Nova als auch im Samba zu finden sind, werden dabei in rhythmischer und harmonischer Hinsicht vereint. Teleco Teco-Elemente sind im Notenbeispiel rot umrahmt, Partido Alto-Elemente schwarz (Nb 82, Takte 27 und 41).

Notenbeispiel 82: *Tristeza*, Arrangement Faria
Hörbeispiel 30: *Tristeza*, Arrangement Nelson Faria

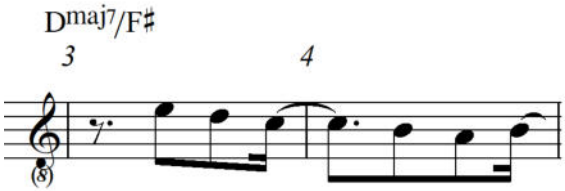
[187] Faria, Nelson: *The Brazilian Guitar Book*, S. 54–57


A
D6/F♯
Dmaj7/F♯
5
Em9
Em9(♯5)
Em6/9
Em9
9
A9
A9(add4)
A9(♯11)
A9(add4)
A13(♭9)
13
Dmaj7(♭5)
Dmaj7(add13)
Am7
Am6/9
D9
B
17
G9
G♯5
G9
G♯5
C7/G
C13/G
C13
21
F♯13/E
F♯7(♭13)/E
F♯m7/E
A7/E
B7(♭13)


25
E9 E7 E9 E7 A9(add4) A9(add4) A13 A7
29
Am11 Ab7(#11) Gmaj7/F# G6/E
33
Gm7 C13/Bb F#13(b9) F#7(b13)
37
B9(add4) B7alt./D# E9 E7 E9 E7
41
A9(add4) A9(add4) A13 A7 D6/A Eb6/9(#11)
45
D6/A Eb6/9(#11) D6/A Eb6/9(#11)
49
D6/9(#11)

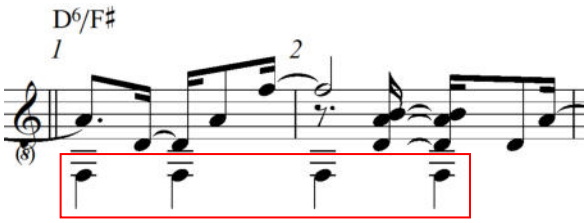
Die Art und Weise des Chord Melody-Arrangements[188] verdeutlicht das rhythmische Fundament der Bossa Nova, das auch im Samba auf die gleichen Strukturen zurückgreift. Signifikant sind wiederum die synkopierten Akzentuierungen der Melodie in der Oberstimme, die (mit Ausnahmen) in Viertelwerten geführte Bassstimme und die parallel in den Mittelstimmen ausgeführten Begleit-Patterns. Vergleichsmerkmal in harmonischer Hinsicht ist auch in diesem Beispiel der Akkord Dmaj7/F# (vgl. Nb 182 *Tristeza* Takt 1–4). Unter dem Aspekt der melodisch-rhythmischen Unterteilung sind die antizipierten Melodieverläufe in beiden Genres zu finden.

Notenbeispiel 83: *Tristeza,* antizipierte Ausführung der Melodiestimme Takt 3–4

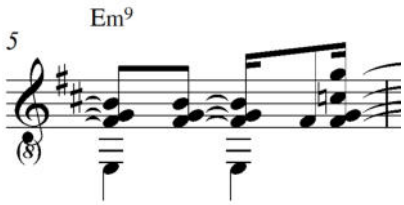


Die Begleitung der Bässe in Viertelwerten ist konstant im Chord Melody-Arrangement zu erkennen.

Notenbeispiel 84: *Tristeza* Takt 1–2



Notenbeispiel 85: *Tristeza,* Begleit-Pattern Takt 5



[188] Das Ergebnis der Höranalyse mit dem Notenbeispiel weist ein abweichendes Ergebnis hinsichtlich eines Notationsdetails auf: Im Schlussakkord (Takt 49, Akkord D69#11) ist in Farias *Brazilian Guitar Book* in der Oberstimme ein *g* notiert, im Hörbeispiel spielt Faria jedoch *gis*, wie im angeführten Notenbeispiel (Nb 82, Takt 49) notiert

Das Pattern – so wie in Takt 5 (Nb 85) verwendet – tritt in dieser Form auch in Takt 6, 9, 14, 22, 32, 36, 44 und 46 (Nb 82) in Erscheinung.

1.3 Choro

1.3.1 Allgemeines und Wesensmerkmale

André Diniz[189] zur ursprünglichen Instrumentation im Choro:[190] „Durch die Zusammenführung seiner Ebenholzflöte mit Gitarren und Cavaquinhos wird der Komponist Joaquim Antônio da Silva Callado – Autor von beinahe siebzig Melodien – als Vater des Choro betrachtet, er organisierte zudem die berühmteste Gruppe der Epoche, *O Choro Carioca*[191] […]". Diniz schreibt zur Charakteristik des Choro weiter [192], [193]: „Die differenzierten Interpretationen der europäischen Genres dieser Zeit, wie Polka, Walzer, Schottisch oder die Quadrille, führten zu einer speziell >brasilianischen< Spielweise. Der Choro des 19. Jahrhunderts entstand als Manier der Phrasierungs-Ausführung europäischer Stile dieser Zeit. Die Polka – die 1845 nach Brasilien kam – war dabei innerhalb der europäischen Musik-Genres der erfolgreichste Stil". Zur Rolle des Klaviers[194] konstatiert Diniz:[195] „Das Klavier – dessen Verbreitung durch Chiquinha Gonzaga gefördert wurde – hielt in der brasilianischen Musik 1808 mit der Ankunft des Hofstaates von D. João VI in Rio de Janeiro Einzug". Dazu Diniz[196] weiter:[197] „Ernesto Nazaré war zweifelsohne derjenige Komponist, der das Klavier in unserer populären Musik etablierte […]

---

189 Diniz, André: *Almaneque do Choro*. Rio de Janeiro, 2003, Jorge Zahar Editor, S. 15

190 „Considerado o pai dos chorões por ter levado a sua flauta de ébano ao encontro dos violões e cavaquinhos, além de ter organizado o grupo de músicos populares mais famosa da época – O Choro Carioca – o compositor Joaquim Antônio da Silva Callado é autor de quase 70 melodias […]".

191 Joaquim Callado trat 1870 als Mitglied in die Gruppe *O Choro Carioca* ein. Vgl. Diniz, André: *Almaneque do Choro*, S. 18

192 Diniz, André: *Almaneque do Choro*, S. 17

193 „As interpretações diferenciadas dos gêneros extrangeiros da época – como a polca, a valsa, o xótis, a quadrilha – fizeram nascer um jeito >brasileiro< de tocar. O choro do seculo XIX surgiu como uma maneira de frasear, ou seja, um estilo de executar os gêneros europeos […]. Dentre os gêneros musicais europeus que circulavam pelo Rio de Janeiro o maior sucesso foi a polca. Ao chegar ao Brasil em 1845 […]".

194 „O piano – que Chiquinha Gonzaga ajudou a popularizar – entrou no cenário musical brasileiro em 1808, com a chegada da corte de D. João VI ao Rio de Janeiro".

195 Diniz, André: *Almaneque do Choro*, S. 19

196 Diniz, André: *Almaneque do Choro*, S. 20

197 „Ernesto Nazaré foi, sem duvida, o compositor que mais ajudou a consolidar o piano em nossa música popular […] Nazaré chamava suas composicões de tango, mas >Apanhei-te, Cavaquinho"< e >Brejeiro< são exemplos das características que iriam ser cristalizados no choro".

Nazaré benannte seine Kompositionen als Tangos, jedoch sind Stücke wie >Apanhei-te, Cavaquinho“< oder >Brejeiro< beispielhaft für die Charakteristik des Choros“.

Nelson Faria zu seiner eigenen Herangehensweise an den Choro: „Der Choro ist eine sehr reiche Musik, wir können sehr viel aus ihr lernen. Ich liebe Choro und spiele einige Stücke aus dem Repertoire. […] Spielt man ein wenig außerhalb des vorgegebenen Stils, fügt man beispielsweise dem Choro in spielerischer Hinsicht Elemente aus dem Jazz hinzu, lehnen Puristen das ab. Das sind Traditionalisten, aber ich bin das nicht“ (7.1 Interview 1 mit Nelson Faria).

Claus Schreiner bestätigt Joaquim Antônio da Silva Callado als Mitbegründer des Choro: „Die Choro-Musik entwickelte sich in den ersten Jahren der *Bela Época*[198] zunächst als rein instrumentale Spielweise, als nämlich der Mulatte[199] José Antônio Silva Callado die sehr populären Polcas in einer neuen Instrumentierung zu spielen begann. In dieser Urbesetzung des Flötisten Callado […] fanden sich erstmals Gitarre, Cavaquinho[200] und Flöte derart vereint, daß das Cavaquinho die Harmonien spielte und die Gitarre die von der Ebenholz-Flöte getragene Melodie mit Baßlinien kontrapunktisch umspielte. Den natürlichen Swing, der sich aus dem Zusammenspiel von Gitarre und Cavaquinho ergab, begannen erst um 1930 die im Samba üblichen Perkussionsinstrumente wie Pandeiro und Reco-Reco zu unterstützen. Das Klangbild, eine leicht melancholische Stimmung im Zusammenspiel der Instrumente und im klagend anmutenden Sound von Cavaquinho und Gitarre, gab der neuen Spielform auch ihren Namen: Choro, abgeleitet von *chorar* (= weinen, klagen)“.[201]

Nelson Faria betont dabei die instrumentale Entwicklung des Choro sowie den Einfluss der europäischen Salonmusik auf den Choro: „Choro first appeared in Rio de Janeiro in the 1870´s. With roots in the polkas, schottishes, and waltzes of the European salon music which had arrived to the cosmopolitan city in the 1840´s,

---

198 Zwischen 1870 und 1920. „Diese Epoche entstand unter dem Zeichen des Überganges von der Monarchie zur Republik (1889), der Abschaffung der Sklaverei (1888), des erstarkten Nationalbewusstseins der Brasilianer und der beginnenden Industrialisierung“. Vgl. Schreiner, Claus: *Música Popular Brasileira,* S. 119

199 „Mulatte: Mischling (Europäer/Afrikaner)“, vgl. Schreiner*,* Claus: *Musica Latina, Musik zwischen Kuba und Feuerland*, S. 416

200 „Cavaquinho: Soprano guitar. With flute and guitar it forms the traditional foundation of choro ensembles. It can take the role of melody or chordal accompainment“. Vgl. Faria, Nelson: *Inside The Brazilian Rhythm Section*, S. 110

201 Schreiner, Claus: *Música Popular Brasileira*, S. 121

choro grew out of the backyard gatherings of amateur and semi-professional musicians. The original instrumentation contained flute, cavaquinho (soprano guitar), and one or two guitars. The flute provided melody, the cavaquinho rhythm and harmony, and the guitars harmony and contrapuntal bass lines (baixaria). Always preserving the presence of these parts, the instrumentation began to expand to include instruments of the marching bands including trumpet, trombone, clarinet, saxofone and oficleide[202], stringed instruments including bandolim and a seven-string guitar, and pandeiro. While maintaining the the rondo form of the imported repertoire, the combination of underlying rhythm, syncopated lines, and perhaps the character of the original compositions and performances resulted in a uniquely „Brazilian" genre. Choro was adapted by Brazilian composers Chiquinha Gonzaga and Ernesto Nazareth in their works for solo piano and by Heitor Villa-Lobos in numerous works for solo guitar, chamber ensemble, and concertos. Always an important element of Brazilian popular music, choro has undergone a resurgence of popularity since 1995 amongst practitioners and listeners alike. The vital centers of today are Rio de Janeiro, Brasília, and São Paulo. Important figures are Joaquim Antônio Callado, Anacleto de Medeiros, Pixinguinha, João Pernambuco, K-Ximbinho, Radamés Gnattali, Jacob do Bandolim, Waldir Azevedo, Paulo Moura, Altamiro Carrilho and Ademilde Fonseca".[203]

Es folgt eine Chronologie der Geschichte und Entwicklung des Choro von seinen Anfängen bis 2002, an der sich die Entwicklung des Genres festmachen lässt und an der die Bedeutung und Stellung des Choro innerhalb der MPB erkennbar wird:[204]

---

[202] „Low register horn of the brass family. Used in the nineteeth century in orchestras, marching bands and choro ensembles. It was eventually replaced by the tuba in orchestras and bands. It is thought that Pixinguinha modelled his „contra-cantos" (counter-lines) after those of one of his first band leaders, who played oficleide in a choro ensemble". Vgl. Faria, Nelson: *Inside The Brazilian Rhythm Section*, S. 111

[203] Faria, Nelson: *Inside The Brazilian Rhythm Section*, S. 54

[204] Diniz, André: *Almaneque do Choro,* S. 91–93

„PEQUENA CRONOLOGIA DO CHORO	„KLEINE CHRONOLOGIE DES CHORO
1845 A Polca chega á cidade do Rio de Janeiro	**1845** Die Polka hält Einzug in der Stadt Rio de Janeiro
1848 É criado o Conservatório de Música no Rio de Janeiro	**1848** Das Konservatorium *Conservatório de Música no Rio de Janeiro* wird gegründet
1870 O flautista Joaquim Callado cria o grupo de Choro carioca, ou Choro do Callado, no Rio de Janeiro	**1870** Der Flötist Joaquim Callado gründet in Rio de Janeiro die Choro-Gruppe *Choro do Callado* – bestehend aus Musikern, die aus Rio de Janeiro stammen
1871 Lançamento do primeiro tango brasileiro, „Olhos Matadores“, de Henrique Alves de Mesquita	**1871** Veröffentlichung des ersten "Tango Brasileiro", *Olhos Matadores* von Henrique Alves de Mesquita
1889 Chiquinha Gonzaga compõe a primeira música com a palavra choro, o tango „Só no choro“	**1889** Chiquinha Gonzaga komponiert das erste Stück, in dem das Wort Choro vorkommt, den Tango *Só no choro*
1896 O maestro Anacleto de Medeiros cria a Banda do Corpo de Bombeiros no Rio de Janeiro	**1896** Anacleto de Medeiros gründet die Gruppe *Banda do Corpo de Bombeiros no Rio de Janeiro*, die *Feuerwehr-Kapelle Rio de Janeiro*
1902 O cantor Baiano grava, pela Casa Edison, o primeiro disco no Brasil	**1902** Der Sänger Baiano nimmt in der *Casa Edison* die erste Schallplatte Brasiliens auf
1914 Pixinguinha e Donga formam o Grupo Caxangá	**1914** Pixinguinha und Donga gründen die Gruppe *Caxangá*
1917 O Paulisata Zequinha de Abreu compõe „Tico-Tico no fubá“	**1917** Zequinha de Abreu aus São Paulo komponiert das Stück *Tico-Tico no fubá*
1919 Surgem Os Oito Batutas	**1919** Die Gruppe *Os Oito Batutas* wird gegründet
1922 Os Batutas fazem a primeira turnê de um grupo de instrumentistas populares brasileiros ao exterior. O grupo Os Turunas Pernambucanos, liderados por Ratinho e Jararaca, faz excursão pelo Rio de Janeiro	**1922** Die "Batutas" machen die erste Tournee mit einer Formation bestehend aus populären brasilianischen Instrumentalisten ins Ausland. Die Gruppe *Os Turunas Pernambucanos*, unter ihrem Bandleader Ratinho e Jararaca, besucht Rio de Janeiro
1923 Inaugurada a primeira rádio no Brasil	**1923** Einweihung der ersten Radiostation Brasiliens
1927 Surgem os regionais do rádio	**1927** Regionale Radiostationen werden

	gegründet
1934 Surge o Regional de Benedito Lacerda	**1934** Die "Regional de Benedito Lacerda" wird gegründet
1936 Fundação da Rádio Nacional no Rio de Janeiro	**1936** Gründung der "Rádio Nacional no Rio de Janeiro"
1937 O cantor Orlando Silva grava „Carinhoso“ e „Rosa“, de Pixinguinha	**1937** Der Sänger Orlando Silva nimmt die Stücke *Carinhoso* und *Rosa* von Pixinguinha auf
1942 O violonista Garoto forma com a pianista Carolina Cardoso de Meneses um duo de gran sucesso	**1942** Der Gitarrist Garoto gründet gemeinsam mit der Pianistin Carolina Cardoso de Meneses ein erfolgreiches Duo
1945 Surge a Orquestra Tabajara, liderada pelo chorão Servino Araújo, autor do clássico „Espinha de bacalhau“	**1945** Das Orchester *Tabajara*, geleitet vom Choro-Musiker Servino Araújo, Autor des Klassikers *Espinha de bacalhau,* wird gegründet
1946 Pixinguinha forma um duo com Bendito Lacerda	**1946** Pixinguinha gründet ein Duo mit Bendito Lacerda
1949 Waldir Azevedo grava, pela Continental, o choro „Brasileirinho“	**1949** Waldir Azevedo nimmt bei Continental den Choro *Brasileirinho* auf
1950 Surgem a TV Tupi, primeira emissora brasileira, e o Regional do Canhoto	**1950** Die Fernsehstation "TV Tupi" wird als erster brasilianischer Rundfunksender gegründet, ebenso die Rundfunkstationstation "Regional Canhoto"
1954 Incentivado pelo radialista Almirante, Pixinguinha, João Baiana, Bide, Alfredinho do Flautim, J.Cascata, e Donga criam o grupo da Velha Guarda	**1954** Ermutigt durch den Rundfunksender "Almirante" gründen Pixinguinha, João Baiana, Bide, Alfredinho do Flautim, J. Cascata und Donga die Gruppe Velha Guarda
1955 Jacob do Bandolim realiza na TV Record a Primeira Noite dos Choristas	**1955** Jacob do Bandolim realisiert in der "TV Record" die *Primeira Noite dos Choristas*, die *Erste Nacht der Choro-Spieler*
1956 Radamés Gnattali compõe a suite *Retratos*	**1956** Radamés Gnattali komponiert die Suite *Retratos*
1964 Altamiro Carillho lança um dos melhores LPs de Choro de todos os tempos: *Choros imortais*	**1964** Altamiro Carillho veröffentlicht eine der besten Choro-LPs aller Zeiten: *Choros imortais*

1968 Jacob do Bandolim e o Época de Ouro tocam, no Teatro João Caetano, ao lado do Zimbo Trio e de Elizeth Cardoso	**1968** Jacob do Bandolim und *Época de Ouro* spielen im Theater *João Caetano* an der Seite des *Zimbo Trio* und Elizeth Cardoso
1969 Jacob do Bandolim lança o antológico LP *Vibrações*	**1969** Jacob do Bandolim veröffentlicht die anthologische LP *Vibrações*
1973 Sérgio Cabral dirige o show *Sarau*, no Teatro da Lagoa, com Paulinho da Viola, Copinha e Época de Ouro	**1973** Sérgio Cabral leitet die Show *Sarau* im Theater *Teatro da Lagoa*, gemeinsam mit Paulinho da Viola, Copinha und der Gruppe *Época de Ouro*
1974 A Escola de Samba Portela homenageia Pixinguinha, com o enredo *O mundo melhor de Pixinguinha*	**1974** Die Samba-Schule Portela ehrt Pixinguinha mittels der Homage *O mundo melhor de Pixinguinha*
1975 Surge o Clube no Choro no Rio de Janeiro, com o musicólogo Mozart Araújo na presidência. Ary Vasconcelos organiza, no Museo da Imagem e do Som/RJ, a semana Jacob do Bandolim. O bar Sovaco de Cobra é o celeiro de reunião dos grandes chorões do Rio de Janeiro	**1975** Der *Clube no Choro no Rio de Janeiro* wird unter der Präsidentschaft des Musikologen Mozart Araújo gegründet. Ary Vasconcelos organisiert im Museum *Museo da Imagem e do Som/RJ* (Museum von Bild und Ton Rio de Janeiro) die Veranstaltungswoche *Jacob do Bandolim*. Die Bar *Sovaco de Cobra* wird zum Treffpunkt der wichtigen Choro-Musiker Rio de Janeiros
1976 Paulinho da Viola lança o LP *Memórias-Chorando*. Surge o grupo Os Carioquinhas, Abel Ferreira Lança [!] o LP *Brasil, sax e clarineta*	**1976** Paulinho da Viola veröffentlicht die LP *Memórias-Chorando*. Die Gruppe *Os Carioquinhas* wird gegründet, Abel Ferreira veröffentlicht die LP *Brasil, sax e clarineta (Brasilien, Saxophon und Klarinette)*
1977 É organizado o Primeiro Festival Nacional do Choro pela TV Baneirantes em São Paulo. Surge o Clube do Choro da Brasilia, o mais importante clube do gênero	**1977** Durchführung des *Primeiro Festival Nacional do Choro* (Erstes Nationales Festival des Choro) über die Rundfunkstation "TV Baneirantes" in São Paulo. Der bedeutendste Club des Genres, der *Clube do Choro da Brasilia*, wird gegründet
1978 O pesquisador Ary Vasconcelos reedita, pela Funarte, o livro *O choro: reminiscências dos chorões antigos*, de	**1978** Der Forscher Ary Vasconcelos legt beim Verlag "Funarte" das Buch *O choro: reminiscências dos chorões antigos (Der*

Alexandre Gonçalves Pinto, fonte indispensavel para o estudo dos antigos chorões cariocas	*Choro: Erinnerungen an die frühen Choro-Musiker)* von Alexandre Gonçalves Pinto neu auf, eine wichtige Quelle zum Studium der frühen Choro-Musiker Rio de Janeiros
1979 Surge a Camerata Carioca	**1979** Die *Camerata Carioca* wird gegründet
1981 Lançado o LP *Chorando Callado I* – com obras inéditas de chorõs da virada do século. Radamés Gnattali e a Camerata Carioca lançam o álbum *Vivaldi & Pixinguinha*	**1981** Die LP *Chorando Callado I* – wird veröffentlicht, mit unveröffentlichten Werken von Choro-Musikern der Jahrhundertwende. Radamés Gnattali und die Camerata Carioca veröffentlichen das Album *Vivaldi & Pixinguinha*
1985 A Escola de Samba Estácio de Sá escolhe a histôria do choro como enredo do seu desfile	**1985** Die Samba-Schule Estácio de Sá wählt die Geschichte des Choro zum Thema ihrer Parade
1987 Surge O Trio, reedição moderna do grupo de choro do flautista Joaquim Callado	**1987** Die Gruppe *O Trio* wird als moderne Neuauflage der Choros des Flötisten Joaquim Callado gegründet
1996 Realizado em São Paulo, no Sesc-Pompeia, o megafestival de choro Chorando Alto	**1996** Die Sesc-Pompeia in São Paulo veranstaltet das große Festival des Choro *Chorando Alto*
1997 Lançada no Rio de Janeiro a pioneira revista *Roda de Choro*	**1997** In Rio de Janeiro wird die Zeitschrift *Roda de Choro gegründet,* sie hat Pionierfunktion
1998 Surge a Acari Records, primeira gravadora exclusiva de Choro. Henrique Cazes lança o livro *Choro: do quintal ao Municipal*	**1998** "Acari Records" wird gegründet, die erste Aufnahmeetikette, die sich exklusiv dem Genre Choro widmet. Henrique Cazes veröffentlicht das Buch *Choro: do quintal ao Municipal (Vom Hinterhof in die Stadt)*
2001 Organizado pelo Museo da Imagem e do Som/RJ, na sala Cecília Meireles, o Festival Chorando no Rio. É instituído o Día Nacional do Choro, comemorado na data de nascimento de Pixinguinha (23 de abril). Ana Cunha e Enrique Cazes organizam a exposição >Choro: do quintal ao Municipal<	**2001** Vonseiten des *Museo da Imagem e do Som/RJ* wird im Saal Cecília Meireles das Festival Chorando no Rio veranstaltet. Der *Día Nacional do Choro* (Nationaler Tag des Choro) wird eingeleitet und feiert das Geburtsdatum von Pixinguinha (23. April). Ana Cunha und Enrique Cazes organisieren die Ausstellung *Choro: do quintal ao Municipal*
2002 É fundado o Instituto Jacob do Bandolim, com Elena Bittencourt, filha	**2002** Das *Instituto Jacob do Bandolim* wird

de Jacob, na presidência, e o músico Déo Rian na vice“	unter Mitwirkung von Elena Bittencourt – der Tochter von Jacob – gegründet, unter der Präsidentschaft des Musikers Déo Rian“

Sukus aus der Chronologie des Choro

Ursprünglich wurde der Choro als *Tango Brasileiro* bezeichnet, ein erstmaliger Gebrauch des Wortes *Choro* innerhalb einer musikalischen Komposition erscheint 1889 bei Chiquinha Gonzaga. Samba-Komponisten wie Donga bedienen das Genre Choro, Instrumentalisten wie Pixinguinha treiben die Entwicklung des Choro voran, die Verwandtschaft der Genres Polka, Samba und Choro ist ersichtlich.[205] Die Entwicklung des Choro findet parallel zur Entwicklung des Radios statt. Der Choro wird sowohl in Musik-Clubs verbreitet, gleichzeitig über Rundfunk, Zeitschriften, Fundationen und später Fernsehen. Die Bedeutung des Musikers Pixinguinha innerhalb der Música Popular Brasileira, speziell jedoch innerhalb des Genres Choro wird hervorgehoben. Die Bedeutung des Gitarristen Garoto (1915-1955) - dessen bürgerlicher Name Anibal Augusto Sardinha lautet - in der Choro-Szene Choro steigt, und dadurch auch sein Einfluss auf die darauf folgenden Generationen von Gitarristen, wie etwa João Gilberto. André Diniz[206] vermerkt dazu:[207] „Der Bahianer João Gilberto drückte sich hinsichtlich der Musikalität des Choro-Musikers aus São Paulo deutlich aus: >Garoto ist außergewöhnlich und seine Gitarre ist das Herz Brasiliens.< Garoto entwickelte einen auf seine Weise sehr brasilianischen Klang, der durch seine Art der Verwendung von Harmonien die anschließenden Generationen beeinflusste (speziell die Generation der Bossa Nova)“. *Época de Ouro* bezeichnet nicht nur einen Abschnitt in der Entwicklung des Samba, sondern ist auch Name einer

[205] „A relação do choro com o samba é de completa harmonia, acordes perfeitos“ („Die Beziehung zwischen Choro und Samba ist von umfassender Harmonie und perfekten Akkorden geprägt“), vgl. Diniz, André: *Almaneque do Choro*, S. 47

[206] Diniz, André: *Almaneque do Choro*, S. 38

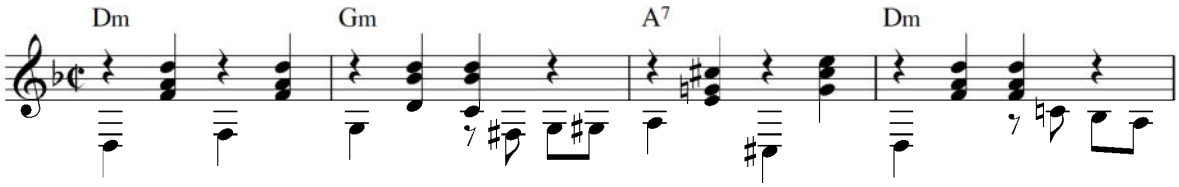
[207] „O baiano João Gilberto foi categórico acerca da musicalidade de outro chorão paulista: >Garoto é extraordinário, e seu violão é o coração do Brasil.< Garoto desenvolveu uma sonoridade brasileirissima, influenciado com suas harmonizações as gerações subseqüentes (em especial, a geração da Bossa Nova)“.

Choro-Formation.[208] Der Choro ist ein aktuell lebendiges Musik-Genre und unterlag einer permanenten Revitalisierung. Der Choro wurde in seinen Anfängen nicht von Profi-Musikern praktiziert. „Os chorões não tocavam por dineiro" („Choro-Musiker spielten nicht für Geld").[209]

1.3.2 Patterns europäischer Tänze, auf welche die Choro-Patterns Bezug nehmen

Luiz Otávio Braga stellt in seinem Lehrwerk *Luiz Otávio Braga, O Violão de 7 Cordas* eine Korrelation zwischen europäischen Tänzen und dem Choro her.[210] Im ersten Kapitel seines Lehrwerkes *O Violão de 7 Cordas* demonstriert er dazu die folgenden Begleit-Patterns:

Notenbeispiel 86: Luiz Otávio Braga, *Schottisch oder xótis*[211]



In folgendem Vergleichsbeispiel aus seinem Lehrwerk bezieht sich Luiz Otávio Braga auf den Musiker und Komponisten Bruno Kiefer. Braga kommentiert das Notenbeispiel mit folgender Anmerkung:[212] „Die brasilianische Polka resultiert nach Meinung des Gaúcho[213]-Musikers und Komponisten Bruno Kiefer aus der rhythmischen Kombination von Elementen der Habanera und der Polka aus Deutschland, die ihrerseits melodische und synkopierte Elemente aus der Tradition des Lundu mit einschließt". Braga beschreibt die Patterns wie folgt:

---

208 „Na decada de 1960 ele (Jacob do Bandolim) organizou o conjunto Época de Ouro" („In den 1960er Jahren gründete Jacob de Bandolim die Gruppe *Época de Ouro*"), vgl. Diniz, André: *Almaneque do Choro*, S. 35

209 Diniz, André: *Almaneque do Choro*, S. 14

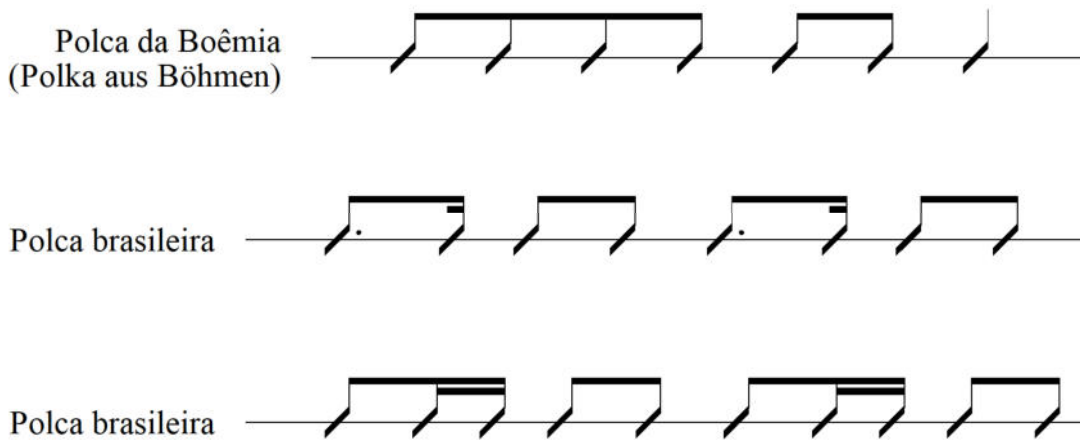
210 Braga, Luiz Otávio: *O Violão de 7 Cordas*, S. 15–17

211 Braga, Luiz Otávio: *O Violão de 7 Cordas,* S. 15

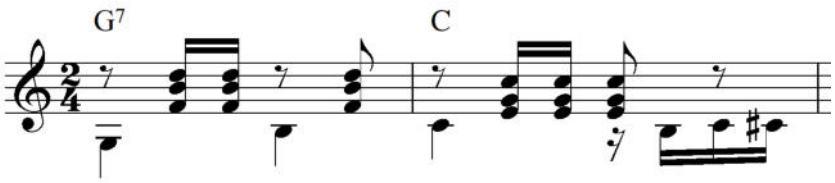
212 „A polca brasileira, na opinião de Bruno Kiefer, músico e compositor gaúcho, resulta da combinação, na rítmica, da habanera e da polca alemã, sendo seus contornos melódicos e sincopados oriundos da tradição do lundu. Originalmente, a polca brasileira remente ao choro".

213 Gaúcho = aus der Gegend Rio Grande No Sul in Brasilien

Notenbeispiel 87: Luiz Otávio Braga, *Polca*[214]



Notenbeispiel 88: Luiz Otávio Braga, *Polca brasileira*[215]



Braga definiert das folgende Pattern als für den Choro essentiell wichtig. Er merkt dazu[216] an:[217] „Die [...] angeführte rhythmische Gruppierung ist von größter Wichtigkeit für das Verständnis des Genres Choro. Ich halte eben diese rhythmische Figur für eine immer wieder auftauchende Formel. Sie kann als Formel für die Begleitung eines Choro-Canção auftauchen, ebenso wie sie erlaubt, als initiales Zentrum der Modalität von Choro oder Choro-verwandter Musik betrachtet zu werden. Es ist eine allgemeine Tatsache, dass diese Formel

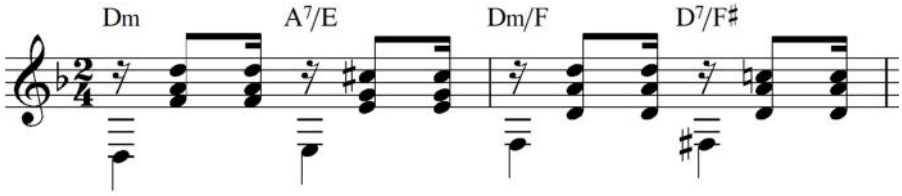
[214] Braga, Luiz Otávio: *O Violão de 7 Cordas*, S. 15
[215] Braga, Luiz Otávio: *O Violão de 7 Cordas*, S. 16
[216] Braga, Luiz Otávio: *O Violão de 7 Cordas*, S. 17
[217] „O grupamento [...] é de capital importância para a compreensão daquilo que define o gênero Choro. Considero tal figura rítmica uma >formula de recorrência<. Ela pode ser tomada como fórmula de acompanhamento de Choro-canção, bem como permite, de modo geral, um >centro< inicial para cualquer modalidade de Choro e afins. É fato comum encontrá-la, ainda que >disfarçada<, num grande número de outras manifestações musicais da música urbana e popular brasileira“.

in >versteckter Form< auch in einer großen Anzahl anderer urbaner und populärer brasilianischer Musiken neben dem Choro wiederzufinden ist“.

Notenbeispiel 89: Luiz Otávio Braga, signifikantes Pattern der MPB[218]

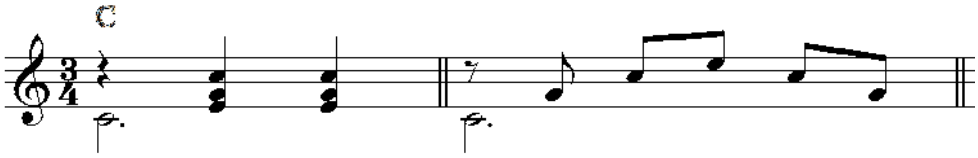
Dazu Braga mit einem Pattern-Beispiel *Choro-Canção*:

Notenbeispiel 90: Luiz Otávio Braga, *Choro-Canção*[219]

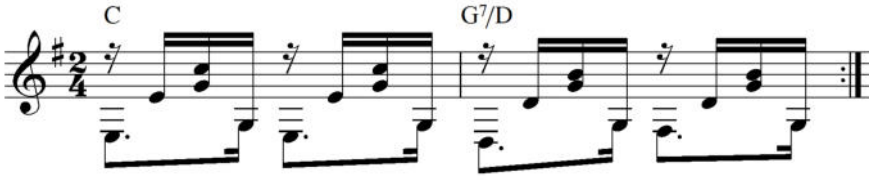


Braga setzt die Patterns des Walzer und des Tanzes *Lundu* in Korrelation:

Notenbeispiel 91: Luiz Otávio Braga, *Valsa*[220]



Notenbeispiel 92: Luiz Otávio Braga, *Lundu*[221]



[218] Braga, Luiz Otávio: *O Violão de 7 Cordas,* S. 17
[219] Braga, Luiz Otávio: *O Violão de 7 Cordas,* S. 16
[220] Braga, Luiz Otávio: *O Violão de 7 Cordas,* S. 17
[221] Braga, Luiz Otávio: *O Violão de 7 Cordas,* S. 17

Relationen zwischen den Genres Choro, Tango und Jazz

Claus Schreiner nimmt in seinem Buch *Música Popular Brasileira* auf Tango, Choro und Ragtime Bezug:[222] „Es sei schließlich noch auf die Bedeutung des Choro in einem pan-amerikanischen Zusammenhang verwiesen. Tango, Choro und Jazz (bzw. dessen Vorläufer, der Ragtime) sind jeweils in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entstanden. Der Tango unter direktem Einfluss der kubanischen Habanera, der Choro von der Habanera über den Maxixe[223] und der Ragtime in unmittelbarer Nachbarschaft der Stadt New Orleans zum karibischen Raum. Alle drei Musikarten gingen als Mischformen verschiedener Kulturbereiche aus dem Umfeld benachteiligter Bevölkerungsschichten hervor: Der Tango aus den Orillas von Buenos Aires, der Choro aus der Cidade Nova von Rio de Janeiro, der Ragtime bzw. Jazz aus dem French Quarter von New Orleans. Jazz und Choro entstanden mit Sicherheit unter afrikanischer Beteiligung, während der Tango infolge der Habanera-Verwandtschaft und geringer afrikanischer Bevölkerungsanteile in Buenos Aires nur als bedingt afrikanisch beeinflußt gelten kann. Tango, Choro und Ragtime waren ursprünglich rein instrumentale Spielweisen. In allen drei Musikarten sind folgende Übereinstimmungen auffällig:

1. Kleine, bewegliche Orchester

2. Ein oder zwei Melodieinstrumente, begleitet von Saiteninstrumenten, die Harmonien und Basslinien spielen. Dazu Perkussion

3. Kollektives Musizieren

4. Improvisatorische Spielräume

5. Musiker der frühen Jahre dieser Musikarten werden entsprechend verehrt: *Guardia Vieja* (Argentinien), *Guarda Velha* (Brasilien), *Legends of Jazz* (USA)

6. Rhythmische Charakteristika: Choro und Ragtime können leicht miteinander verwechselt werden. Auch der Rhythmus des Tango weist den für Choro und Ragtime typischen *Bremseffekt* auf. Das Notenbild zeigt sehr häufig eine Dominanz von Sechzehntel-Notenwerten.

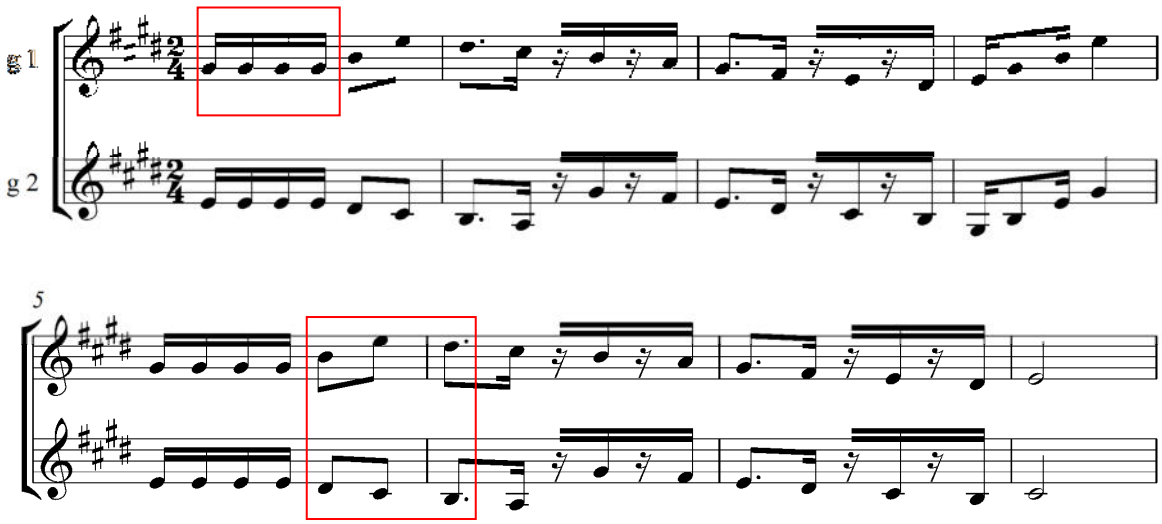
7. Einbringen der Persönlichkeit des Musikers. Tango, Choro, Jazz (Ragtime) sind in ihrer Originalform immer von den persönlichen Manierismen, Ausdrucksmitteln

[222] Schreiner, Claus: *Música Popular Brasileira*, S. 135
[223] Maxixe: Urbaner Tanz, entstanden in Rio de Janeiro um 1875, entstanden aus der Fusion von Tango, Polka und Habanera

und Stimmungen des Musikers geprägt, der sich in seiner Musik dem Zuhörer mitteilen will [...]“.

Im Folgenden wird ein Beispiel für Maxixe anhand der Komposition *Mexidinho* von Nelson Faria angeführt:

Notenbeispiel 93, Beispiel für Maxixe: Farias Komposition *Mexidinho*, Takt 1–8[224]
Hörbeispiel 31: Nelson Faria *Mexidinho* Takt 1–8[225]



Signifikant in Farias Maxixe-Komposition *Mexidinho* sind die kontrapunktische Stimmführung, Gegenbewegungen in der Stimmführung (Nb 93 Takt 5, rot umrahmt) und Sechzehntel-Motive (Nb 93 Takt 1, rot umrahmt).

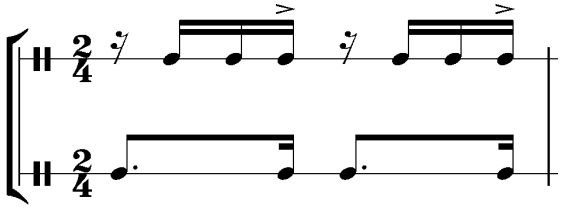
1.3.3 Patterns des Choro

Das folgende Notenbeispiel zeigt das dem Choro zugrunde liegende rhythmische Geflecht eines Choro-Patterns, wie es Nelson Faria darstellt und wie es von Faria in seinem Lehrwerk *Inside The Brazilian Rhythm Section* auf die Rhythmusgruppe übertragen wird.

Notenbeispiel 94: Choro-Rhythmuspattern[226]

---

[224] Faria, Nelson: *Aulas Virtuais*, S. 26–29
[225] Audio-Quelle: CD Nelson Faria, *Nelson Faria,* 2002, Track 5
[226] Faria, Nelson: *Inside The Brazilian Rhythm Section*, S. 54

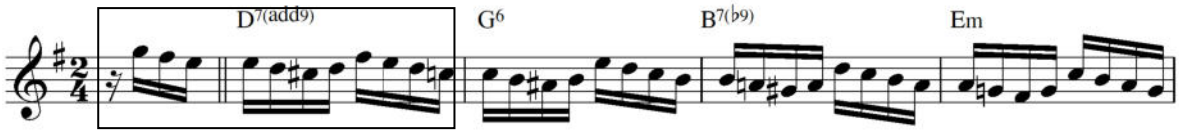


Nelson Faria beschreibt in seinem Lehrwerk *The Brazilian Guitar Book* die Charakteristika des Choro unter dem Kapitel „General Outline“:[227]

„Musical Characteristics: Choro and Samba as musical styles are closed connected. They have the same kind of syncopation in their melodies and rhythmic patterns, although the tempo and instrumentation are distinguishing features. The originality of the choro of the 1930´s and 1940´s for example, lies in the typical virtuoso instrumental improvisations, always at very fast tempos. Most choro melodies are based on 16th notes with frequent use of melody embellishments. It´s usually written in 2/4, but you will also find ¾ (choro waltz). In the harmony the use of triads seventh and diminished chords are common, usually in an inverted position. The bass lines are also very important. The choro form is frequently devided in 3 parts – A, B and C – with a modulation to the V or IV chord key center in the part C. The figure – – is particularly characteristic in the beginning of the phrases“.

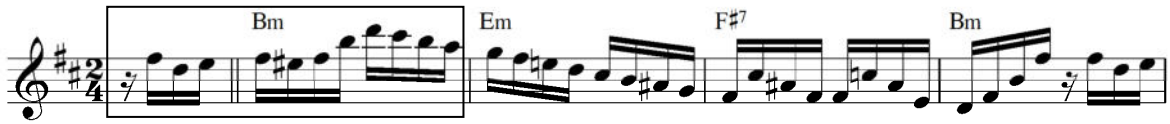
Der von Faria beschriebene Auftakt unter Verwendung von Sechzehntel-Ketten (in den folgenden Notenbeispielen umrahmt) findet sich in diversen Choro-Kompositionen wieder, dazu einige Beispiele:

Notenbeispiel 95: *Apanhei-te, Cavaquinho* von Ernesto Nazareth und Baldoman, Takt 1–4[228]

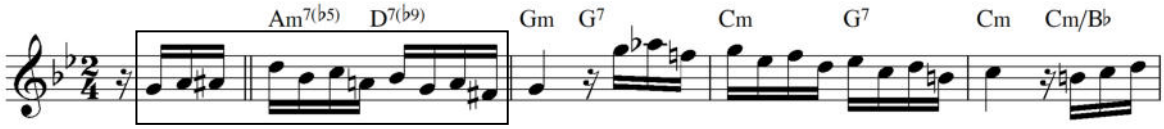


[227] Faria, Nelson: *The Brazilian Guitar Book*, S. 86
[228] Moura, Roberto: *O Melhor Do Choro Brasileiro, Vol. 2.* São Paulo, Rio de Janeiro, 1997, Irmãos Vitale, S. 11

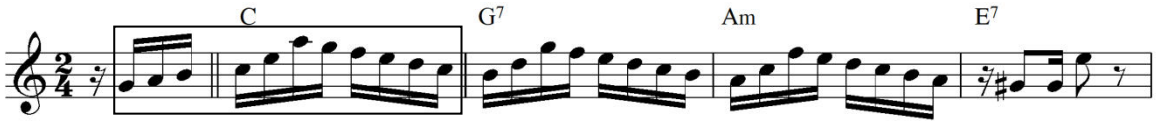
Notenbeispiel 96: *Serenata* von Dilermando Reis, Takt 1–4[229]



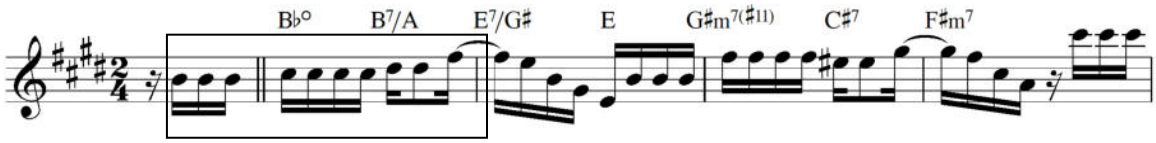
Notenbeispiel 97: *Chorando em São Paulo* von Magda Santos und Pó, Takt 1–4[230]



Notenbeispiel 98: *Descendo a Serra* von Pixinguinha und Bendito Lacerda, Takt 1–4[231]

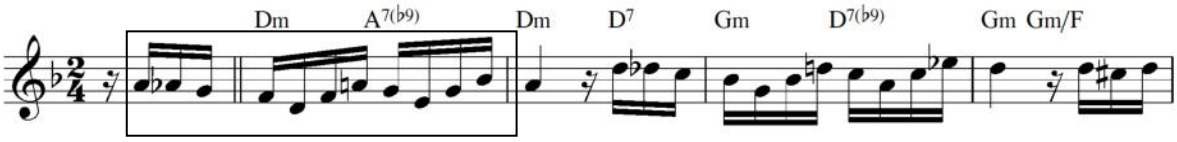


Notenbeispiel 99: *Dr. Sabe Tudo* von Dilermando Reis, Takt 1–4[232]



Notenbeispiel 100: *Granfino* von Nabor Pires Camargo, Takt 1–4[233]

[229] Moura, Roberto: *O Melhor Do Choro Brasileiro*, Vol. 3, S. 81
[230] Moura, Roberto: *O Melhor Do Choro Brasileiro*, Vol. 2, S. 18
[231] Moura, Roberto: *O Melhor Do Choro Brasileiro*, Vol. 2, S. 24
[232] Moura, Roberto: *O Melhor Do Choro Brasileiro*, Vol. 2, S. 25
[233] Moura, Roberto: *O Melhor Do Choro Brasileiro*, Vol. 2, S. 34



Die Anlehnung an die rhythmischen Gestaltungsmittel des Choro wird auch bei Faria deutlich, er übernimmt die Stilmittel, wie in seiner Komposition *Juliana*.

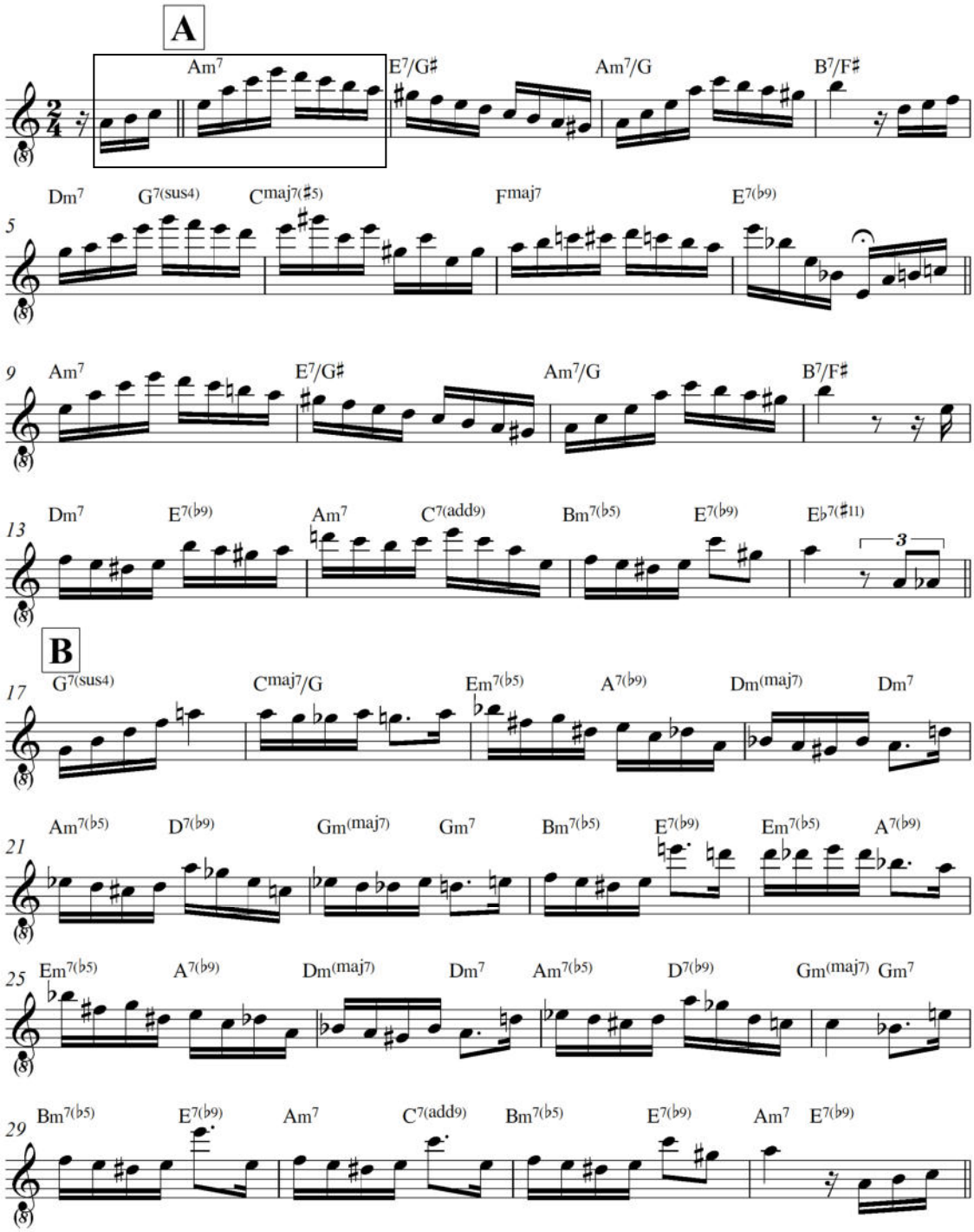
1.3.4 Nelson Farias Choro-Komposition *Juliana*

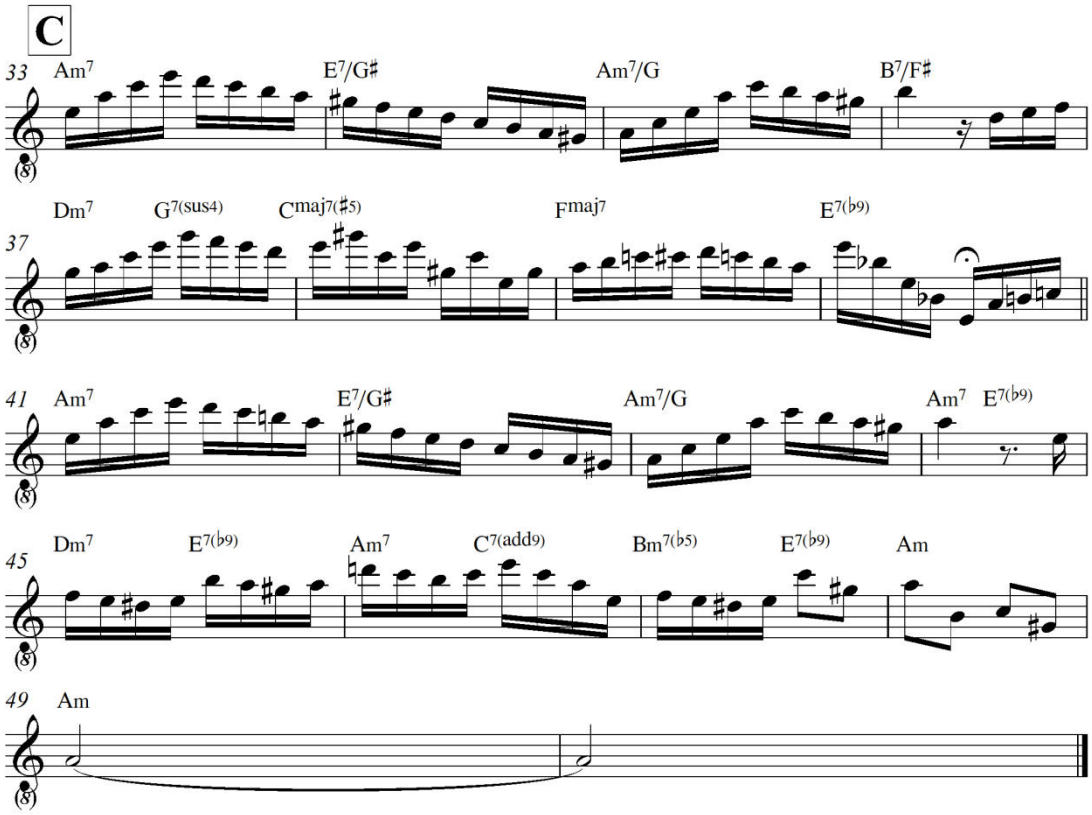
Nelson Faria lässt dieser Komposition selbst eine besondere Bedeutung zukommen. Faria: „Das Stück kam sozusagen als fertige Komposition zu mir. Das war wie Telepathie“ (7.1 Interview 1 mit Nelson Faria).

Deutlich wird in dieser Komposition neben den rhythmischen Gestaltungsmitteln (Sechzehntel-Ketten) die Anwendung von Slash-Chords in der Bassfortschreitung von Takt 1–4 (Nb 101).

Notenbeispiel 101: Nelson Faria *Juliana,* Leadsheet[234]
Hörbeispiel 32: Nelson Faria *Juliana,* Version 1: Thema Takt 1-32 *Juliana*, Faria mit dem Gitarristen und Sänger Toninho Horta[235]

[234] Faria, Nelson: *Aulas Virtuais*, S. 22–23
[235] Audio Quelle: Nelson Faria, CD *Nelson Faria,* 2002


A
Am7
E7/G♯
Am7/G
B7/F♯
Dm7
G7(sus4)
Cmaj7(♯5)
Fmaj7
E7(♭9)
5
Am7
E7/G♯
Am7/G
B7/F♯
9
Dm7
E7(♭9)
Am7
C7(add9)
Bm7(♭5)
E7(♭9)
E♭7(♯11)
13
3
B
G7(sus4)
Cmaj7/G
Em7(♭5)
A7(♭9)
Dm(maj7)
Dm7
17
Am7(♭5)
D7(♭9)
Gm(maj7)
Gm7
Bm7(♭5)
E7(♭9)
Em7(♭5)
A7(♭9)
21
Em7(♭5)
A7(♭9)
Dm(maj7)
Dm7
Am7(♭5)
D7(♭9)
Gm(maj7)
Gm7
25
Bm7(♭5)
E7(♭9)
Am7
C7(add9)
Bm7(♭5)
E7(♭9)
Am7
E7(♭9)
29



Faria interpretiert die Komposition in verschiedenen Versionen und Besetzungen.

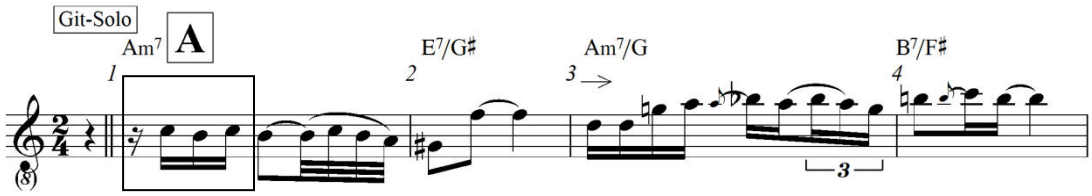
Hörbeispiel 33: Nelson Faria *Juliana,* Version 2: Thema Takt 1-36 *Juliana*, Faria mit dem Pianisten Gilson Peranzzetta[236]

Hörbeispiel 34: Nelson Faria *Juliana,* Version 3: Thema Takt 1-32 *Juliana,* Faria in Trio-Formation[237]

In seiner Version auf der CD *Três/Three*[238] interpretiert der Gitarrist das Stück auf der elektrischen Gitarre, in einer Interpretation im Trio mit Bass und Schlagzeug. Auffällig ist dabei die Gestaltung des Themas, die Sechzehntel der Choro-Komposition werden dabei „layed back“ phrasiert. Das rhythmische Motiv der Sechzehntel-Kette mit einer Pause auf der ersten Sechzehntel – – übernimmt Faria nicht nur im Thema, sondern auch für den Einstieg seines Gitarren-Solos (umrahmt in Nb 102, Takt 1).

[236] Audio Quelle: Nelson Faria & Gilson Peranzzetta, CD *Buxixo,* 2008, Delira Música
[237] Audio-Quelle: Nelson Faria, CD *Três/Three*, 2000, Independent Release
[238] Audio-Quelle: Nelson Faria, CD *Três/Three*, Track 7, 2000, Independent Release, Transkription des Autors

Notenbeispiel 102: *Juliana*, Gitarren-Solo Nelson Faria Takt 1–4



Hörbeispiel 35: Nelson Farias Gitarrensolo Takt 1–4 in Trio-Formation[239]

Ein wesentliches Entwicklungsmerkmal innerhalb der brasilianischen Gitarrentradition – und im Speziellen wiederum innerhalb der Entwicklung der Choro-Gitarre – ist der Gebrauch der siebensaitigen Gitarre. Diese wird von Nelson Faria nicht verwendet, soll aber in der vorliegenden Arbeit nicht unerwähnt bleiben. Die siebensaitige Gitarre wurde von Horondino José da Silva entwickelt, bekannt unter dem Namen „Dino 7 Cordas“ ("Dino 7 Saiten"). André Diniz[240] vermerkt dazu:[241] „Dino bestellte eine spezielle Gitarre, mit einer siebten Saite – die auf *c* gestimmt wird – was ihm den Titel >König der Bassphrasierung< bescherte, >Baixaria< bezeichnet dabei eine Phrasierungsweise in Form kontrapunktisch gespielter Bässe, die der Solo-Melodie gegenübersteht und die fast immer improvisiert wird“.

Ein Beispiel für eine solche kontrapunktisch ausgeführte Basslinie ist in Luiz Otávio Bragas Lehrwerk *O Violão de 7 Cordas* zu finden. Braga zeichnet hier eine Basslinie über das Choro-Thema *A Flor Amorosa* des Flötisten und Komponisten Joaquim Antônio da Silva Callado.

Notenbeispiel 103: *A Flor Amorosa*, Basslinie für 7-saitige Gitarre von Luiz Otavio Braga Takt 1–4[242]

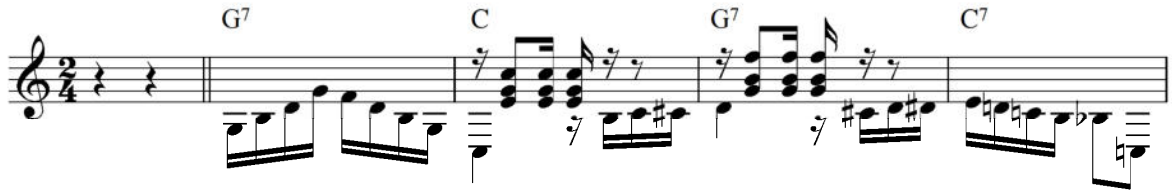
---

[239] Audio-Quelle: Nelson Faria, CD *Três/Three*, Track 7, 2000, Independent Release, Transkription des Autors

[240] Diniz, André: *Almaneque do Choro*, S. 46–47

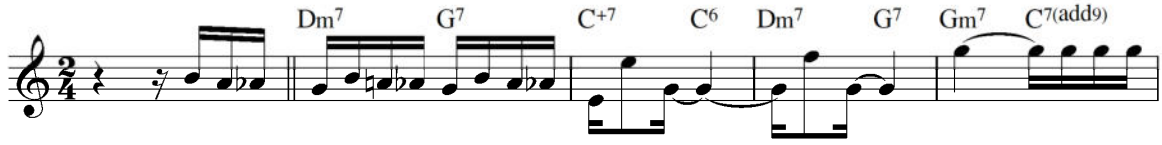
[241] „Dino encomendou um violão especial, com a sétima corda afinada em dó, o que posibilitou que se tornasse o >Rei das baixarias< – nome dado ao fraseado nos graves em contraponto à melodia solista, que é quase sempre criado de improviso. O violão de Dino é um marco na linguagem do choro e do samba no século XX“.

[242] Braga, Luiz Otávio: *O Violão de 7 Cordas*, S. 40



Als Vergleichsbeispiel zu dieser Basslinie wird ein Leadsheet mit der Melodie der ersten vier Takte des Themas herangezogen, im folgenden Beispiel (Nb 104) geringfügig anders harmonisiert als in Notenbeispiel 103.

Notenbeispiel 104: *A Flor Amorosa*, Leadsheet Takt 1–4[243]



Wenngleich diese Art der kontrapunktischen Bass-Gestaltung Bragas bei Faria nicht nachzuweisen ist, wird in Farias Komposition *Juliana* eine Gewichtung des chromatischen Durchganges im Bass (vgl. Notenbeispiel 101: Nelson Faria *Juliana,* Leadsheet, Takte 1-4) als signifikantes Merkmal in der Komposition deutlich und verweist damit auf die Aussage Farias: "The bass lines are also very important" (vgl. 1.3.3 Patterns des Choro).

1.4 Baião

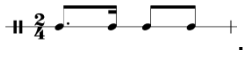
1.4.1 Allgemeines und Wesensmerkmale

Bei Claus Schreiner wird der Ursprung des *Baião* wie folgt erklärt: „Mariz[244] führt den Baião als sehr populären Tanz des Nordostens[245] im 19. Jahrhundert auf jenes instrumentale Zwischenspiel der Viola Sertaneja zurück, mit dem die

[243] Moura, Roberto: *O Melhor Do Choro Brasileiro*, Vol. 1, S. 38
[244] Vasco Mariz (*1921 in Rio de Janeiro), brasilianischer Historiker, Musikwissenschafter und Schriftsteller
[245] Gemeint ist der Nordosten Brasiliens

Volkssänger ihre Verse bei den Desafios[246] überbrückten. Über die Etymologie des Wortes Baião ist wenig bekannt. Man vermutet seine Herkunft aus dem *Rojão*, eben jenem Zwischenspiel oder aber aus einer sprachlichen Veränderung des *balião* (von bailar = tanzen), das sie laut Siqueira[247] die Caboclos[248] infolge ihres handicaps, ‚ll' und ‚ss' nicht korrekt aussprechen zu können, zu *Baião* gemacht hätten".[249]

Auch Nelson Faria führt den Terminus *Baião* auf das von Schreiner beschriebene instrumentale Zwischenspiel zurück: „From the north east of Brazil, the term >baião< originally referred to an instrumental interlude between vocal parts of a musical contest. The genre entered popular music in 1946 with the release of accordionist Luis Gonzaga´s song '*Baião*'. *Baião* saw international success in the 1950´s; Waldir Azevedo´s *Delicado* was covered by both Percy Faith and Stan Kenton´s Orchestras. The underlying rhythm exhibits similarity to the *habanera* pattern found in many Afro-Caribbean musics. The folkloric instrumentation normally includes accordion, triangle and *zabumba*. Harmonically and melodically the baião frequently uses the mixolydian or lydian b7 modes. Some important figures in the tradition of baião are Luiz Gonzaga, Dominguinhos and Jackson Pandeiro".[250]

Nelson Faria führt dabei wiederum die *Habanera* auf eine kubanische Tanzform mit einem typischen rhythmischen Pattern zurück: „A nineteenth-century Cuban dance and song form. It´s European ancestors were the Spanish contradanza and the related French contredanse. The characteristic accompaniment pattern, felt in 2/4 meter, is a dotted-eight, sixteenth figure followed by two eight notes  . As implied underlying reference or literal figure, the habanera is recognizable as a basic element of Cuban danzon,

---

[246] Musikalischer Wettstreit unter den Sängern mit dem Versuch, sich gegenseitig in Improvisationstalent zu übertreffen

[247] Baptista Siqueira (1906–1992): Brasilianischer Musikwissenschafter und Komponist

[248] „Nachfolger des Lundu wurde […] der *Baiano*, den bereits die Gitarrenart Viola Sertaneja musikalisch begleitete. Aus dem Baiano wurde schließlich der *Baião*, der [...] nicht mehr ausschließliche Domäne der Afrobrasilianer ist, sondern als einer der vielen Tänze der ‚Caboclos Nordestinos' gesehen wird. Diese Caboclos bilden die ethnisch stärkste Gruppe in der Bevölkerung des brasilianischen Nordostens. Wie in ihren Adern amerindisches, europäisches und afrikanisches Blut fließt, sind ihre Lieder und Tänze ein Gemisch aus afrikanisch-europäischer und amerindisch-afrikanischer Transkulturation". Vgl. Schreiner, Claus: *Musica Latina, Musik zwischen Kuba und Feuerland*, S. 300

[249] Schreiner, Claus: *Música Popular Brasileira*, S. 62

[250] Faria, Nelson: *Inside The Brazilian Rhythm Section*, S. 68

Argentinian tango, Brazilian maxixe and possibly baião, American ragtime, Charleston, and New Orleans second-line“.[251]

Die Zabumba-Trommel wird von Faria wie folgt charakterisiert: „A large cylindrical drum with skin covering the openings at both ends. It is soften secured with a strap around the neck of the player, leaving both hands free to strike either side or the wooden part of the instrument. Sticks or mallets are used. The zabumba is fundamental to the maracas and can be found as part of a percussion section executing various rhythms from the northeast of Brasil“.[252]

Die Fusion europäischer Harmonik mit afrikanischer Rhythmik manifestiert sich in regionalen brasilianischen Stilen, die Faria in seinen Kompositionen verwendet. Problematisch an der Untersuchung dieser von Faria verwendeten brasilianischen Merkmale ist die Eingrenzung der historischen Einflüsse (vgl. 1. Brasilianische Musikgattungen, zugrunde liegende Rhythmusstrukturen und deren Manifestation in Farias Gitarrenstil, Seite 1). Die Extensionen afrikanischer Kulturelemente haben dabei je nach Umgebung und sozioökonomischem Kontext mit europäischen und amerindischen Elementen dementsprechend neue Identitätsmerkmale hervorgebracht.[253] (Vgl. 1. Brasilianische Musikgattungen, zugrunde liegende Rhythmusstrukturen und deren Manifestation in Farias Gitarrenstil, Seite 1).

Es handelt sich also um nach der Kolonialisierung Brasiliens entstandene Rhythmen, die einerseits rural (so wie die *Música Caipira*), andererseits urban sein können (Samba, Frevo, Bossa Nova und Choro)[254], wobei die Grenzen fließend sind. Als „rural“ sind dabei vorwiegend ländliche Gebiete und Städte mit starkem Traditionscharakter gemeint, mit Autoren aus dem Volk bzw. anonymer Herkunft, deren Verbreitung über Generationen überliefert wird.[255] Der Begriff „urban“ bezieht sich bei Schreiner auf populäre musikalische Strömungen in vorwiegend städtischen Zentren mit international beeinflusster Musikszene. Die Autoren und Bearbeiter rekrutieren sich dabei aus verschiedenen Bevölkerungsschichten,

---

[251] Faria, Nelson: *Inside The Brazilian Rhythm Section*, S. 110
[252] Faria, Nelson: *Inside The Brazilian Rhythm Section*, S. 111
[253] Vgl. Kubik, Gerhard: *Extensionen Afrikanischer Kulturen*, S. 45
[254] Vgl. Visconti, Eduardo: *A Guitarra Brasileira de Heraldo do Monte.* Campinas, 2005, Unsiversidade de Campinas, S. 199
[255] Schreiner, Claus: *Música Popular Brasileira,* S. 15–17

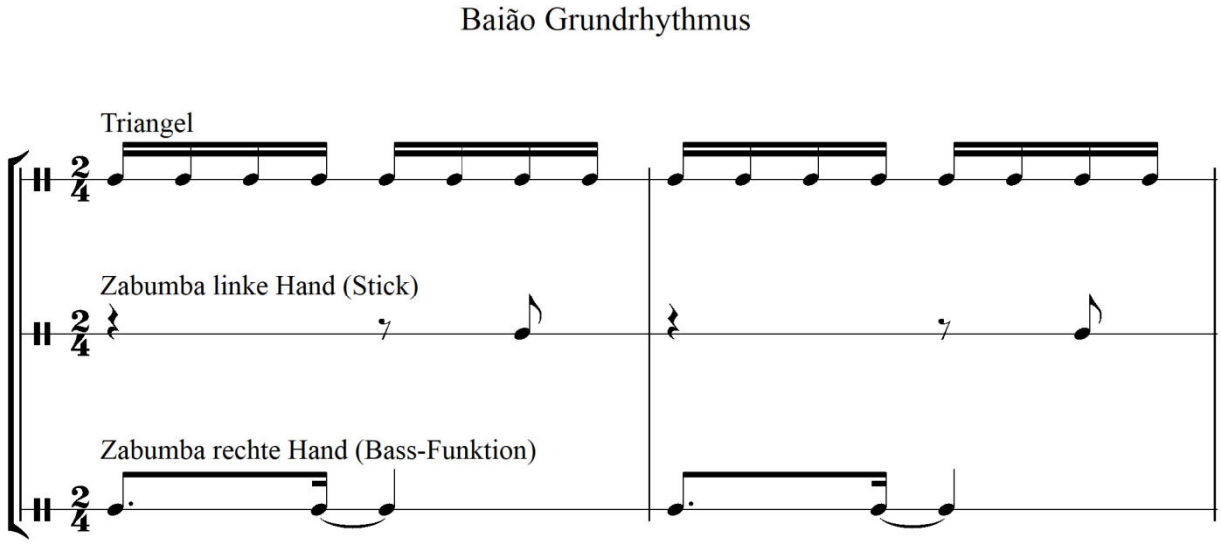
Verbreitung findet überwiegend medial statt und die Mittel der Verbreitung sind selten in Besitz der Autoren selbst.[256]

Im Interview merkt Faria an: „Und meine Art und Weise hat immer auch den Einfluss meiner Wurzeln, die in der Bossa Nova zu finden sind und natürlich auch in all der Musik, die ich gehört habe. Und ich habe ganz verschiedene Musikrichtungen gehört. Unter anderem auch Música Sertaneija, von allem etwas" (7.1 Interview 1 mit Nelson Faria).

1.4.2 Patterns des Baião

Die ursprüngliche Instrumentierung des Baião bestand neben Gesang und Akkordeon aus der Zabumba – einer Art Basstrommel – und einer Triangel.

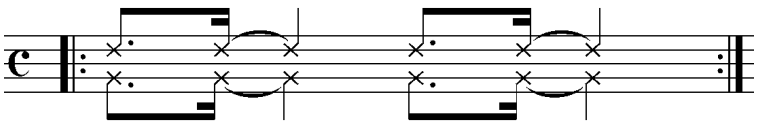
Notenbeispiel 105: Baião-Rhythmuspattern[257]



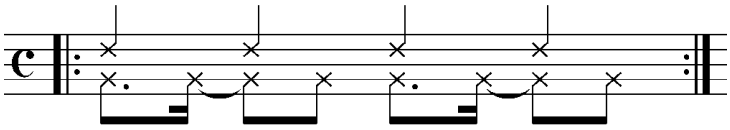
Nelson Faria legt der Umsetzung des Baião für die Gitarre zwei rhythmische Basis-Patterns zugrunde:

[256] Schreiner, Claus: *Música Popular Brasileira*, S. 16
[257] Faria, Nelson: *Inside The Brazilian Rhythm Section*, S. 68

Notenbeispiel 106: Faria Baião Basis-Pattern für Gitarre[258]



Notenbeispiel 107: Faria Baião Basis-Pattern für Gitarre[259]

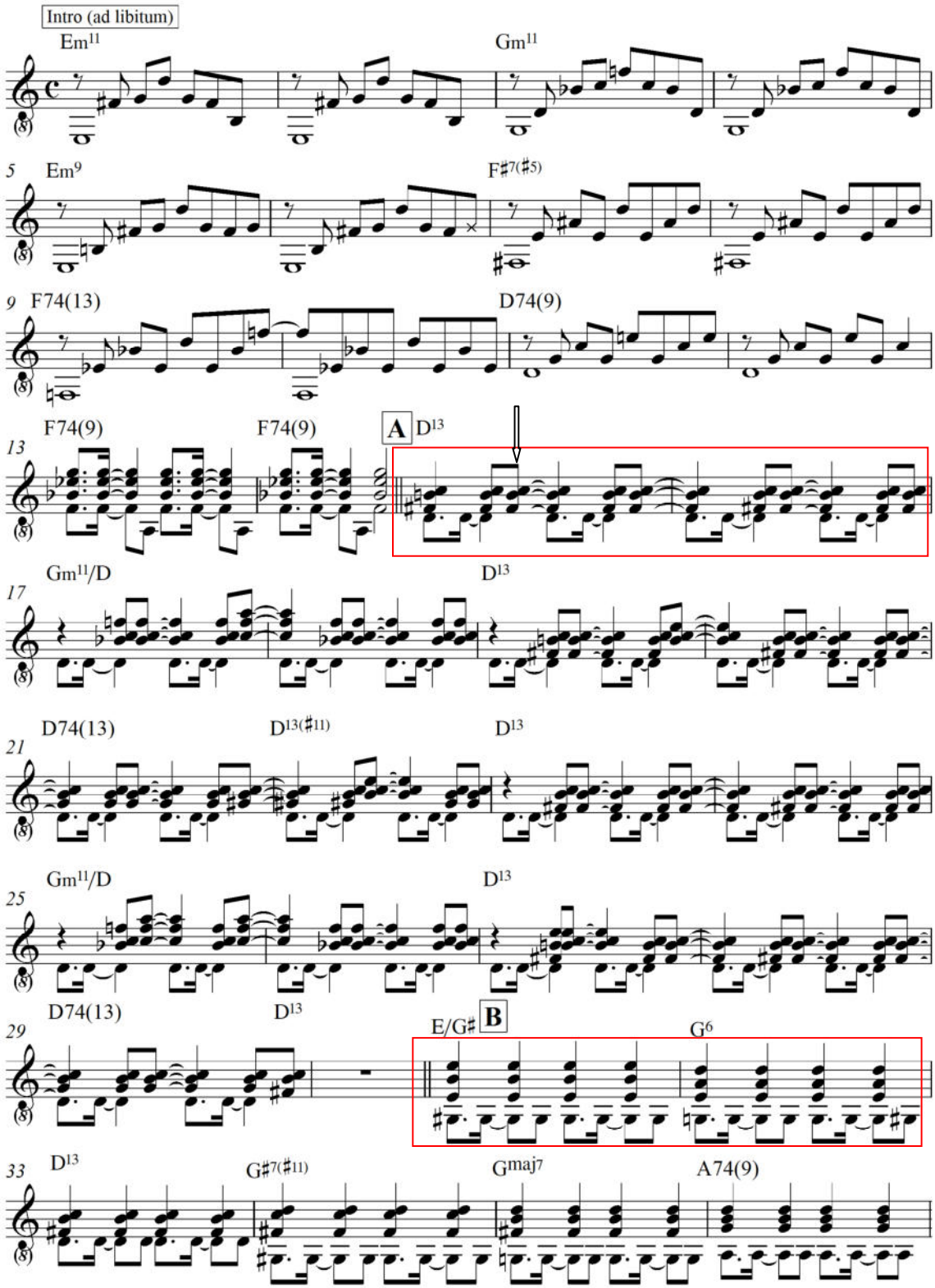


1.4.3 Nelson Farias Baião Komposition *Baião por Acaso*

In dieser Komposition macht Faria deutlich, wie er die Umsetzung der Patterns auf der Gitarre in der Begleitung anlegt. Faria verwendet nach der Intro – die „ad libitum“ interpretiert ist – zwei verschieden angelegte Baião Begleit-Patterns, die das Basis-Pattern des Baião in der Bassstimme heranziehen. Die zwei Patterns sind im Notenbeispiel (Nb 108) rot umrahmt. Dabei verwendet Faria die beiden Patterns für die unterschiedlichen Formabschnitte A und B. Das Pattern des B-Teils ist identisch mit Farias Gitarren-Pattern im Notenbeispiel 107. Das Gitarren-Pattern in Takt 15 (Nb 108) realisiert den Baião-Grundrhythmus, indem es die Bassfigur der Zabumba - rechte Hand (Nb 105) umsetzt. Der Akzent in der Ober- und Mittelstimme (Pfeilmarkierung Nb 108, Takt 15) setzt wiederum den Akzent der Zabumba - linke Hand (Nb 105) um.

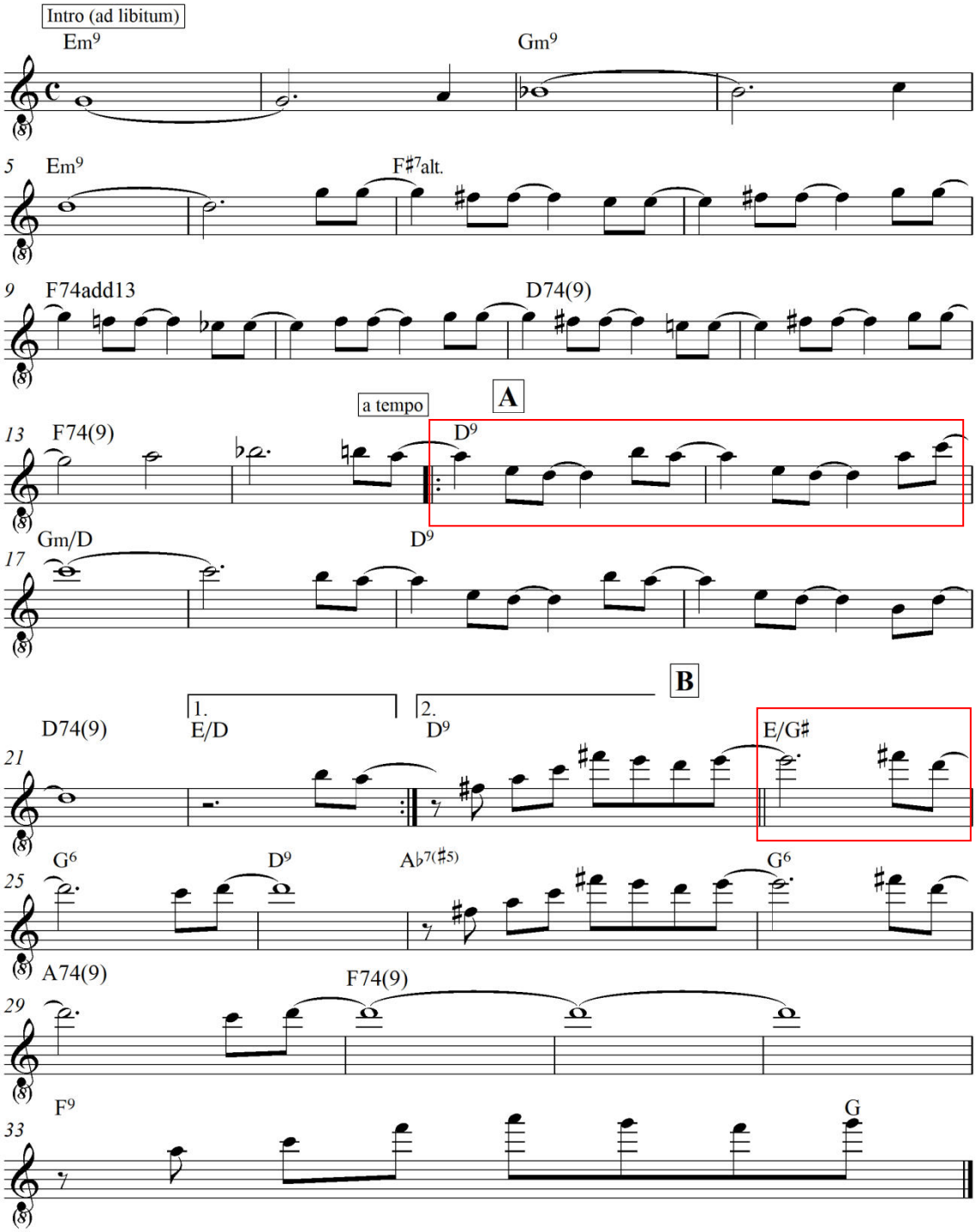
Notenbeispiel 108: Nelson Faria *Baião por Acaso*, Gitarrenbegleitung Takt 1–36[260]
Hörbeispiel 36: Nelson Faria *Baião por Acaso*, Gitarrenbegleitung Takt 13-30

[258] Faria, Nelson: *The Brazilian Guitar Book*, S. 121
[259] Faria, Nelson: *The Brazilian Guitar Book*, S. 121
[260] Faria, Nelson: *The Brazilian Guitar Book*, S. 132 f.



Zur Einsicht, an welcher Stelle im Leadsheet Faria die Patterns wechselt (Nb 109 rot umrahmt), im Folgenden das Leadsheet zur Komposition *Baião por Acaso*.

Notenbeispiel 109: Faria *Baião por Acaso*, Leadsheet
Hörbeispiel 37: Faria *Baião por Acaso,* Leadsheet Takt 15-32



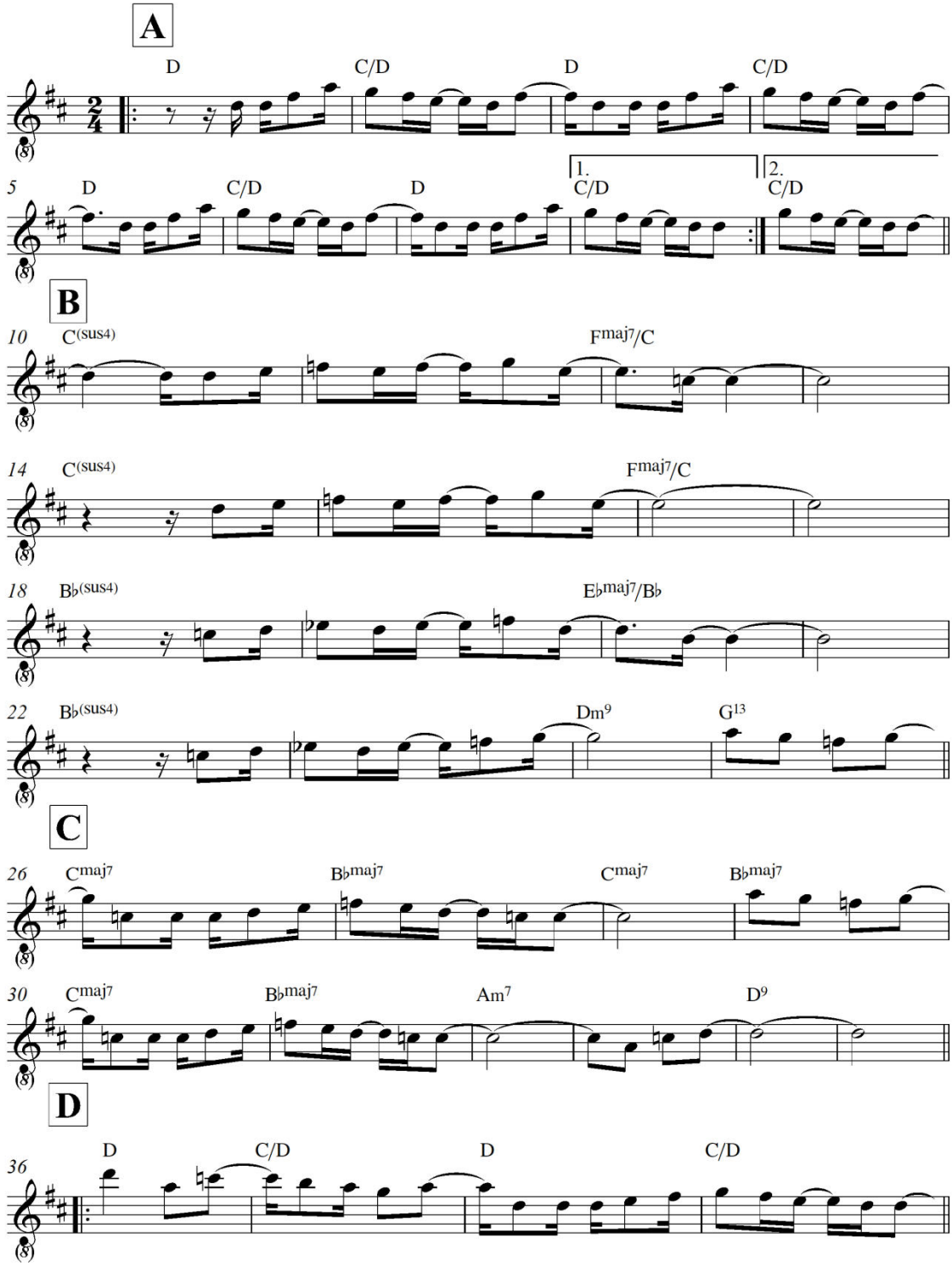
1.4.4 Nelson Farias Baião-Komposition *Playground*

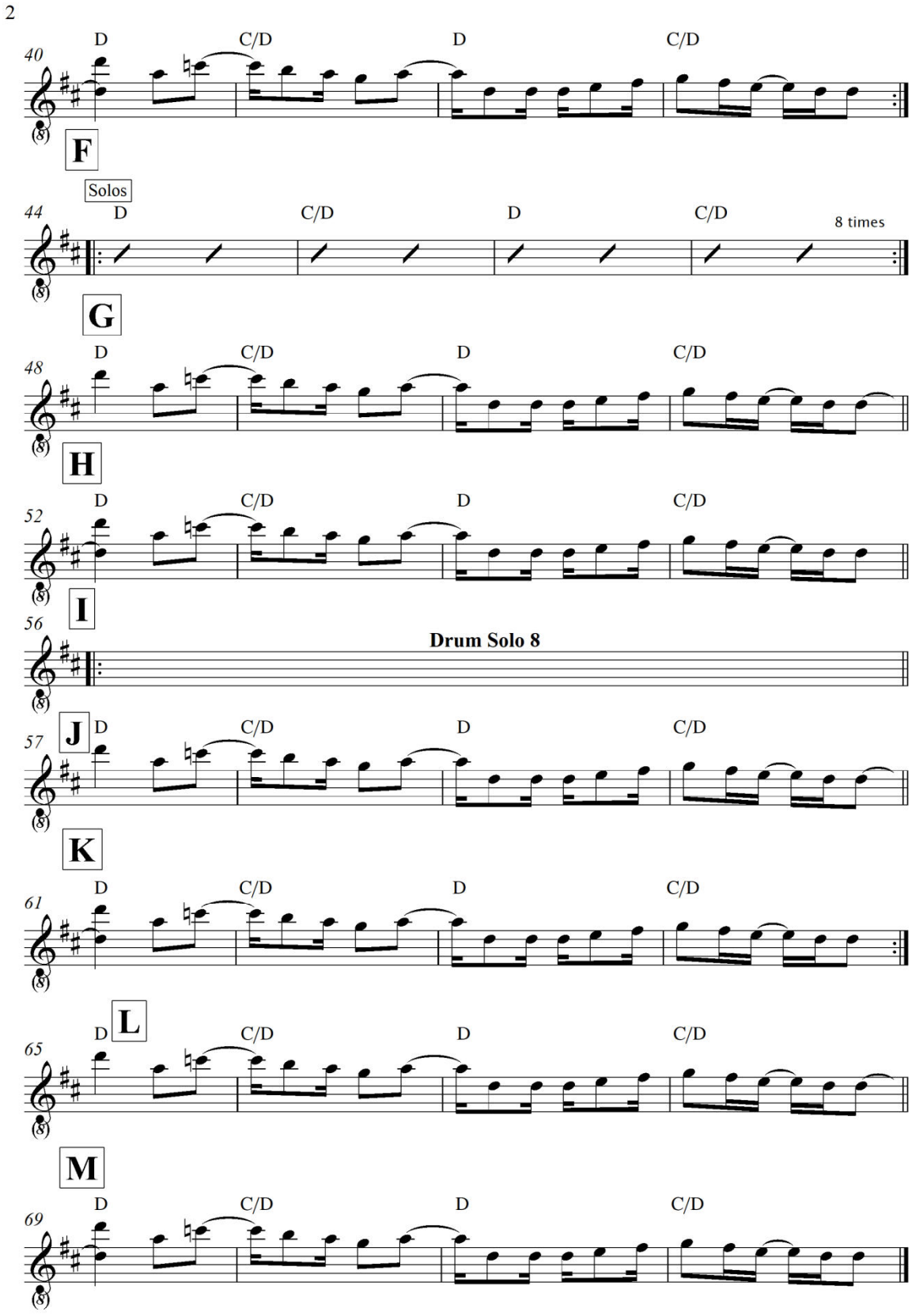
Die in der folgenden Untersuchung thematisierte Komposition *Playground* von Nelson Faria hat ihre Wurzeln in der *Música Sertaneja*. Diese wird der *Música*

Caipira – der Volksmusik der Landbewohner Brasiliens – zugeordnet, ihr musikalisches Material ist aber je nach Region verschieden und hat sich in ihren diversen Formen verselbstständigt. Als eine davon gilt der aus dem Nordosten Brasiliens stammende Baião. Das Genre wurde 1946 durch das gleichnamige Stück vom Akkordeonisten Luis Gonzaga aus der Taufe gehoben und gilt neben der Bossa Nova als eine der einflussreichsten musikalischen Bewegungen Brasiliens auf die internationale Pop Musik. Die Komposition *Playground* gibt Einblick, wie Faria den Baião in einen Jazz-Kontext umsetzt.

Notenbeispiel 110: Nelson Faria *Playground*, Leadsheet[261]
Hörbeispiel 38: Nelson Faria *Playground*

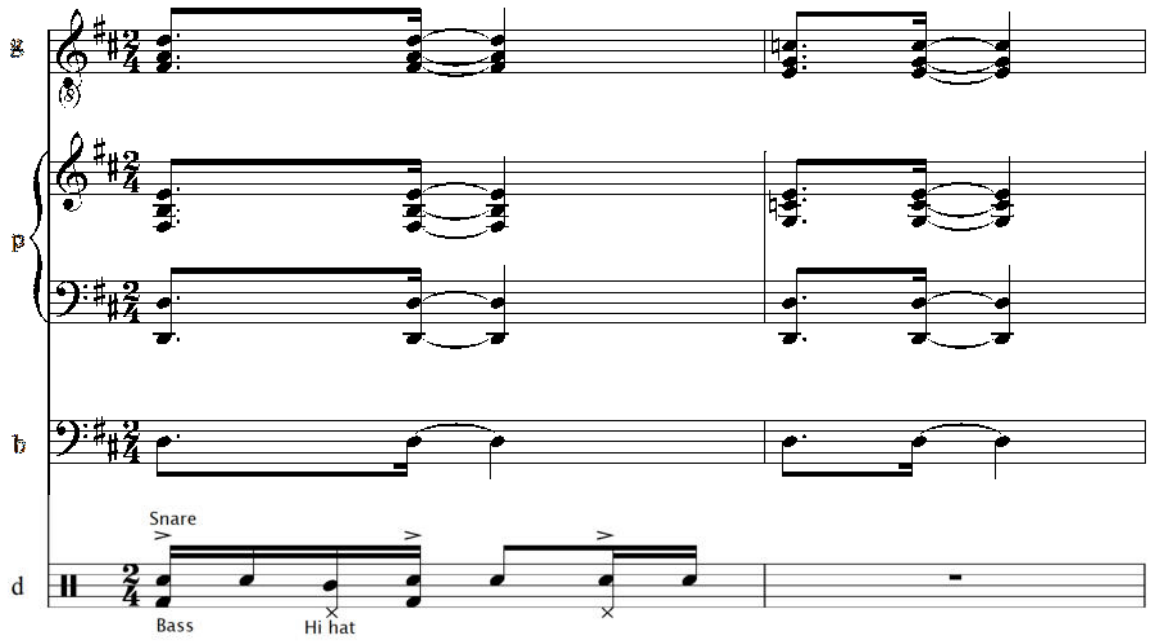
[261] Faria, Nelson: *Inside The Brazilian Rhythm Section*, S. 70–71


A
D
C/D
D
C/D
5
D
C/D
D
1.
C/D
2.
C/D
B
10
C(sus4)
Fmaj7/C
14
C(sus4)
Fmaj7/C
18
B♭(sus4)
E♭maj7/B♭
22
B♭(sus4)
Dm9
G13
C
26
Cmaj7
B♭maj7
Cmaj7
B♭maj7
30
Cmaj7
B♭maj7
Am7
D9
D
36
D
C/D
D
C/D


2
40
D
C/D
D
C/D
F
Solos
44
D
C/D
D
C/D
8 times
G
48
D
C/D
D
C/D
H
52
D
C/D
D
C/D
I
56
Drum Solo 8
J
57
D
C/D
D
C/D
K
61
D
C/D
D
C/D
L
65
D
C/D
D
C/D
M
69
D
C/D
D
C/D

In der Rhythmus-Sektion (Nb 111) wird deutlich, auf welche Weise die Elemente des Baião vom Jazz Quartett übernommen werden. Die Sechzehntel-Elementarpulsation findet an der Snare Drum statt. Die Bass Drum akzentuiert gemeinsam mit Bass, Klavier und Gitarre das Basis-Pattern und die Hi-Hat spielt den Off-Beat, der in der ruralen Version des Baião an der Zarge der Zabumba-Trommel geschlagen wird.

Notenbeispiel 111: Rhythmus-Sektion *Playground*[262]



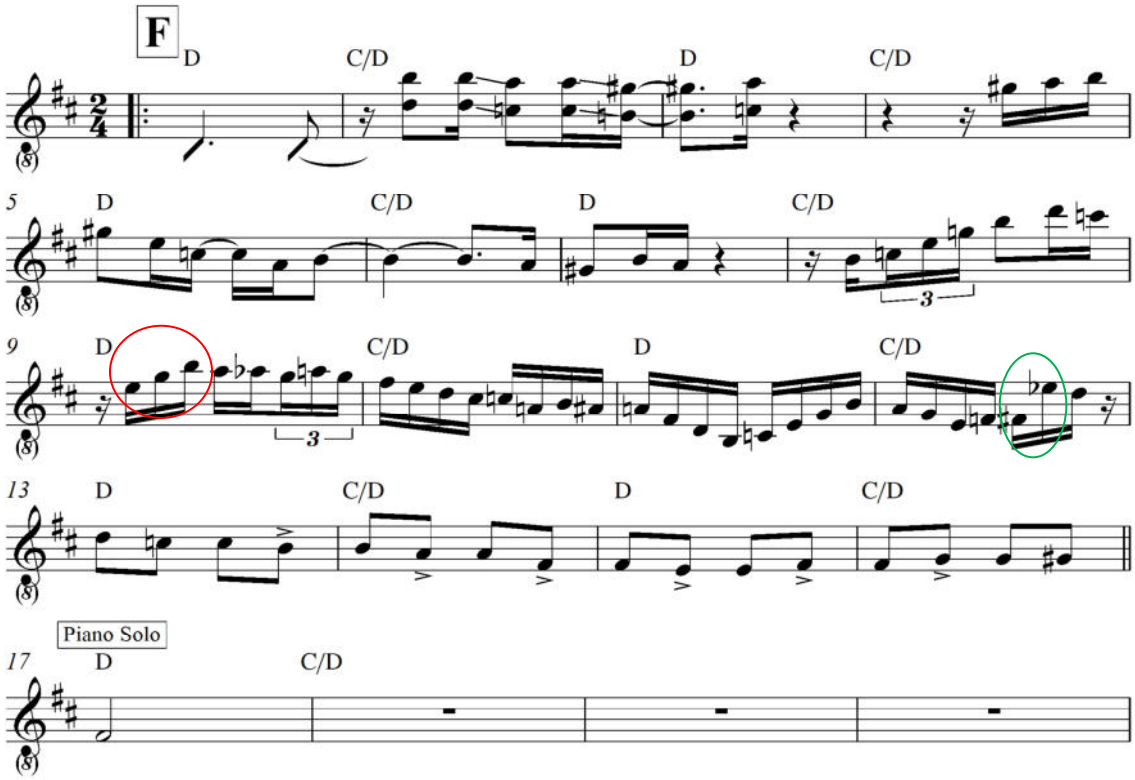
Analyse der Komposition *Playground* zu Notenbeispiel 110:

Wir finden im A-Teil ein starkes, steigendes D-Dur-Dreiklang-Motiv vor (Takt 1), das unmittelbar darauf in einer fallenden Bewegung mittels d-ionisch im Quintraum abwärts zum Grundton zurückführt (Takt 2). Harmonisiert wird das Thema von einer Pendelharmonik zwischen D-Dur und C-Dur mit *D* im Bass. Der B-Teil moduliert acht Takte nach F-Dur (Takt 10-17) und weitere acht Takte nach Eb-Dur (Takt 18-23), wobei jeweils die V. Stufe als Pedal Spannung schafft. Takt 24–25 modulieren nach C-Dur, der C-Teil weist ein Pendel zwischen C-Dur und Bb-Dur auf. In Takt 35 folgt eine Modulation nach G-Dur. Die Melodie des D-Teiles steht auch in G-Dur (signifikant mit der Note *c* in der Melodie), wird aber

[262] Faria, Nelson: *Inside The Brazilian Rhythm Section*, S. 68

harmonisiert wie der A-Teil, nämlich mit dem Pendel zwischen D-Dur und C-Dur mit *D* im Bass. Der D-Teil funktioniert in Farias Arrangement als Bridge zwischen den einzelnen Solo-Abschnitten, bezeichnet als Formabschnitt G und H. Die Solos im Formabschnitt F laufen über die Pendelharmonik D-Dur und C-Dur mit *D* im Bass.

Notenbeispiel 112: *Playground* Gitarrensolo[263]
Hörbeispiel 39: Faria *Playground* Gitarrensolo



Analyse zum Gitarren-Solo im Stück „Playground“ (Nb 112)

Im Eröffnungs-Motiv des Solos verwendet Faria Teile der lydian flat seven-Skala von D-Dur (*d-e-fis-gis-a-h-c*). Danach bleibt Faria von Takt 4 bis Takt 7 in der Skala lydian flat seven (auf *D*) mit dem signifikanten Ton *gis*. Ab Takt 8 sind melodisch-rhythmische Improvisationselemente aus dem Bebop evident: In Takt 8 ist zunächst ein Arpeggio von Cmaj7 zu erkennen, in Takt 9 ein Arpeggio von E-Moll (Nb 112 rot umrahmt) über D-Dur. Dieser vertikalen Spielweise stehen fallende Linien mit Chromatismen in Takt 10 gegenüber. Faria kontrastiert mit

[263] Faria, Nelson: *Inside The Brazilian Rhythm Section*, S. 76

weiteren Arpeggien, nämlich mit D-Dur und C-Dur über D-Dur ebenfalls in Takt 11. In Takt 12 sind zwei Chromatic Approaches zu erkennen, der Sprung *fis-es* in Takt 12 stellt ein für den Bebop typisches Sexten-Intervall dar (grün umrahmt). In der fallenden Achtel-Linie im letzten Teil des Solos von Takt 13 bis 17 akzentuiert Faria jedes dritte Achtel und arbeitet auf diese Weise eine Polyrhythmik aus. Faria schließt die Phrase in Takt 17 mit dem *fis* – das ist die Terz des Akkordes – ab.

Die Skala lydian flat seven findet speziell im Baião ihre Anwendung.[264] Ein repräsentatives Vergleichsbeispiel stellt der brasilianische Gitarrist Heraldo do Monte[265] dar, den Faria als wichtigen persönlichen Einfluss auf seine eigene Spielweise nennt.[266] Do Monte ist unter anderem durch seine Arbeit mit dem brasilianischen Multi-Instrumentalisten Hermeto Pascoal bekannt und dabei wiederum durch die eigenwillige Fusion von Música Sertaneja[267] und Jazz, welche die Musiker der Formation dieses *Quarteto Novo* hervorgebracht haben. Die spezielle Improvisationsweise, die von den Künstlern des Quarteto Novo[268] vorangetrieben wurde – mit Elementen der Música Sertaneja als stilistischem Zentrum – stellt eine Antwort auf den in Rio de Janeiro entwickelten Bossa Nova dar.[269] Und zwar, indem der Baião als weiteres brasilianisches Genre eine Fusion mit der Harmonik des Jazz einging, geographisch und auch musikalisch unabhängig von Rio de Janeiro und der dort entwickelten Bossa Nova.

1.4.5 Vergleichendes Beispiel der Komposition *Forrozin* des brasilianischen Gitarristen Heraldo do Monte mit der Komposition *Playground* von Faria

Do Monte trat 1978 beim Jazzfestival in São Paulo mit seiner Komposition *Forrozin* auf, die er eigens für diesen Anlass komponierte[270] und die in vielerlei Hinsicht einen Vergleich zu Farias Komposition *Playground* bietet. Die Analyse rhythmischer und harmonischer Elemente gibt Aufschluss über diejenigen

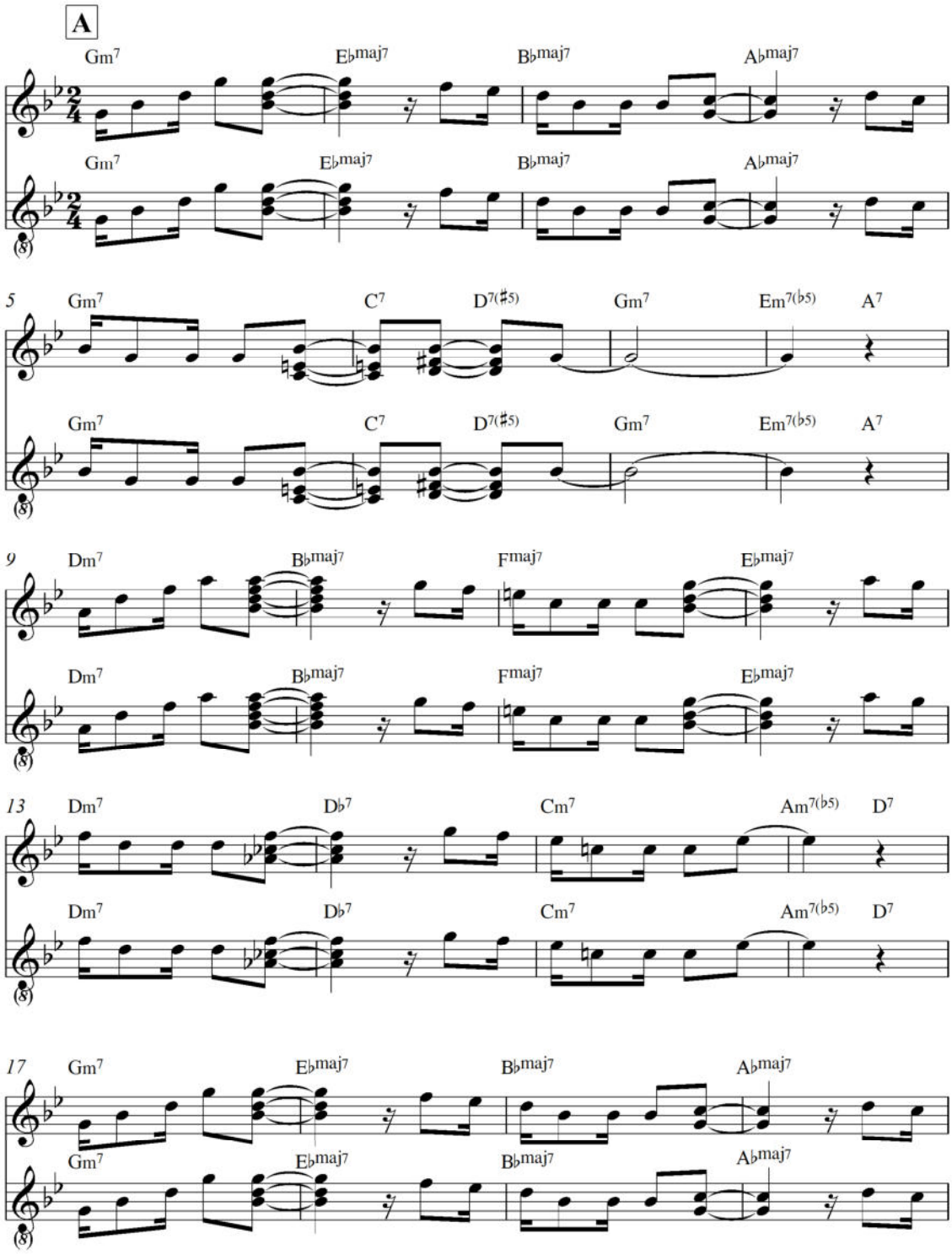
---

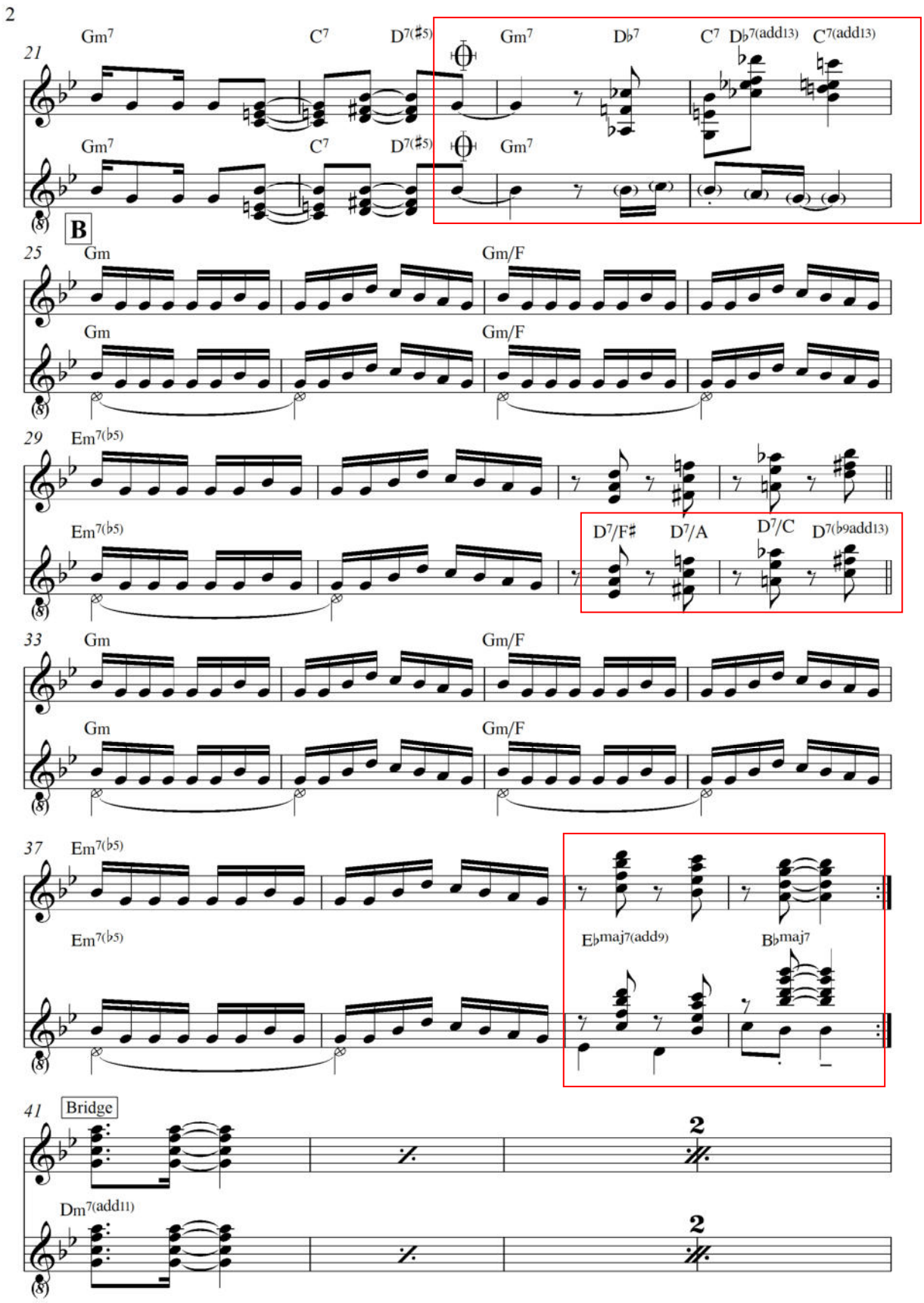
[264] Visconti, Eduardo: *A Guitarra Brasileira de Heraldo do Monte*, S. 39–41
[265] Visconti, Eduardo: *A Guitarra Brasileira de Heraldo do Monte*, S. 24
[266] Vgl. Interview 1 Nelson Faria
[267] Volksmusik der Landbewohner Brasiliens
[268] Visconti, Eduardo: *A Guitarra Brasileira de Heraldo do Monte*, S. 20, S. 193, S. 194, S. 200
[269] Visconti, Eduardo: *A Guitarra Brasileira de Heraldo do Monte*, S. 20
[270] Visconti, Eduardo: *A Guitarra Brasileira de Heraldo do Monte*, S. 22

brasilianischen Merkmale bei Do Monte, die diesen Musiker nach Ansicht Farias in eine repräsentative Rolle zeitgenössischer brasilianischer Gitarristen rücken. Das Stück *Forrozin* ist - wie auch die Komposition *Playground* - als Baião komponiert, das folgende Leadsheet (Nb 113) basiert auf den Aufzeichnungen einer Dissertation von Eduardo Lima Visconti[271], wobei die Ergebnisse meiner Transkription Unterschiede zur Version von Visconti aufweisen. Die Unterschiede sind im folgenden Notenbeispiel (Nb 113) rot umrahmt, das obere Notensystem stellt Viscontis Version dar, das untere die Version des Autors.

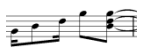
Notenbeispiel 113: *Forrozin* Leadsheet, Heraldo do Monte[272]
Hörbeispiel 40: Heraldo do Monte *Forrozin,* Takt 1-44[273]

[271] Visconti, Eduardo: *A Guitarra Brasileira de Heraldo do Monte*, S. 206–208
[272] Visconti, Eduardo: *A Guitarra Brasileira de Heraldo do Monte*, S. 206–208
[273] Audio-Quelle verfügbar unter: *https://www.youtube.com/watch?v=zwPCygPhivQ*, Zugriff 27.03.2017


A
Gm7 E♭maj7 B♭maj7 A♭maj7
Gm7 E♭maj7 B♭maj7 A♭maj7
5
Gm7 C7 D7(♯5) Gm7 Em7(♭5) A7
Gm7 C7 D7(♯5) Gm7 Em7(♭5) A7
9
Dm7 B♭maj7 Fmaj7 E♭maj7
Dm7 B♭maj7 Fmaj7 E♭maj7
13
Dm7 D♭7 Cm7 Am7(♭5) D7
Dm7 D♭7 Cm7 Am7(♭5) D7
17
Gm7 E♭maj7 B♭maj7 A♭maj7
Gm7 E♭maj7 B♭maj7 A♭maj7


2
21
Gm7
C7
D7(♯5)
Gm7
D♭7
C7
D♭7(add13)
C7(add13)
Gm7
C7
D7(♯5)
Gm7
B
25
Gm
Gm/F
Gm
Gm/F
29
Em7(♭5)
Em7(♭5)
D7/F♯
D7/A
D7/C
D7(♭9add13)
33
Gm
Gm/F
Gm
Gm/F
37
Em7(♭5)
Em7(♭5)
E♭maj7(add9)
B♭maj7
41
Bridge
Dm7(add11)
2
2

Vergleichende Aspekte *Forrozin–Playground*

Augenscheinlich identisch ist zunächst das rhythmische Motiv:  in Takt 1 (Nb 113). Bei Heraldo do Monte kommt eine modale Harmonik zur Anwendung, das heißt, die wechselnden Akkorde basieren auf den Stufen von G-Moll. In Takt 3 der Komposition *Forrozin* finden wir Bbmaj7 als III. Stufe vor. Der Ton *es* bzw. der Akkord Ebmaj7 in Takt 2 weist auf G-äolisch hin, der Akkord Abmaj7 in Takt 4 als IV. Stufe von Ebmaj7. In Takt 6 scheint mittels D7 mit dem

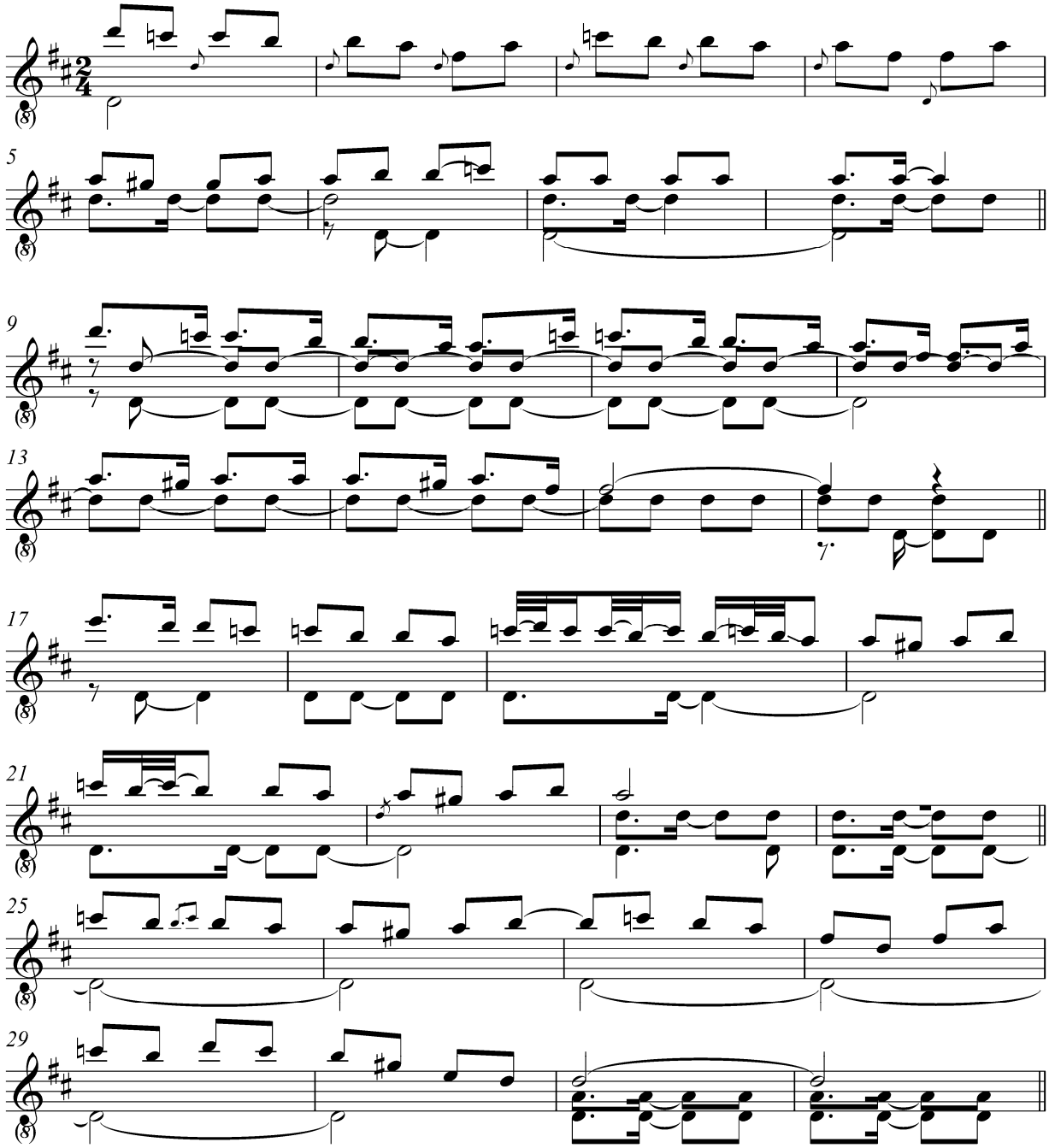
Ton *fis* in der Mittelstimme und *be* in der Oberstimme kurzfristig g-harmonisch Moll auf, wird aber in Takt 9 von Dm7 – der V. Stufe Moll im g-dorischen Modus – relativiert (vorbereitet durch Em7b5-A7 in Takt 8). Beide Gitarristen (Heraldo do Monte in *Forrozin*, Nelson Faria in *Playground*) improvisieren über einen Bordun-Bass über g-Moll.

1.4.6 Vergleichendes Beispiel der Komposition *Viola Nordestina* von Heraldo do Monte

Ein weiteres Vergleichsbeispiel bietet die Komposition *Viola Nordestina* – ebenfalls von Heraldo do Monte aus dem Jahr 2000.[274]

Notenbeispiel 114: *Viola Nordestina*, Heraldo do Monte, Takt 1-32 [275]
Hörbeispiel 41: Heraldo do Monte *Viola Nordestina*

[274] Audio-Quelle: CD *Viola Nordestina*, Heraldo do Monte, 2000, Kuarup Discos, Track 11
[275] Transkription des Autors



Analyse zur Komposition *Viola Nordestina* (Nb 114)

Die Basis des Tonmaterials für das Thema ist die Skala lydian flat seven. Über den Bordun-Bass *d* wird ein Thema aus der Skala entwickelt, das in der Mittelstimme begleitend den Baião-Rhythmus aufweist. Formal hebt sich das Stück *Viola Nordestina* von den üblichen im Jazz verwendeten Liedformen ab. Do Monte verwendet statt einer AABA- oder AAB-Form eine achttaktige Phrase, die

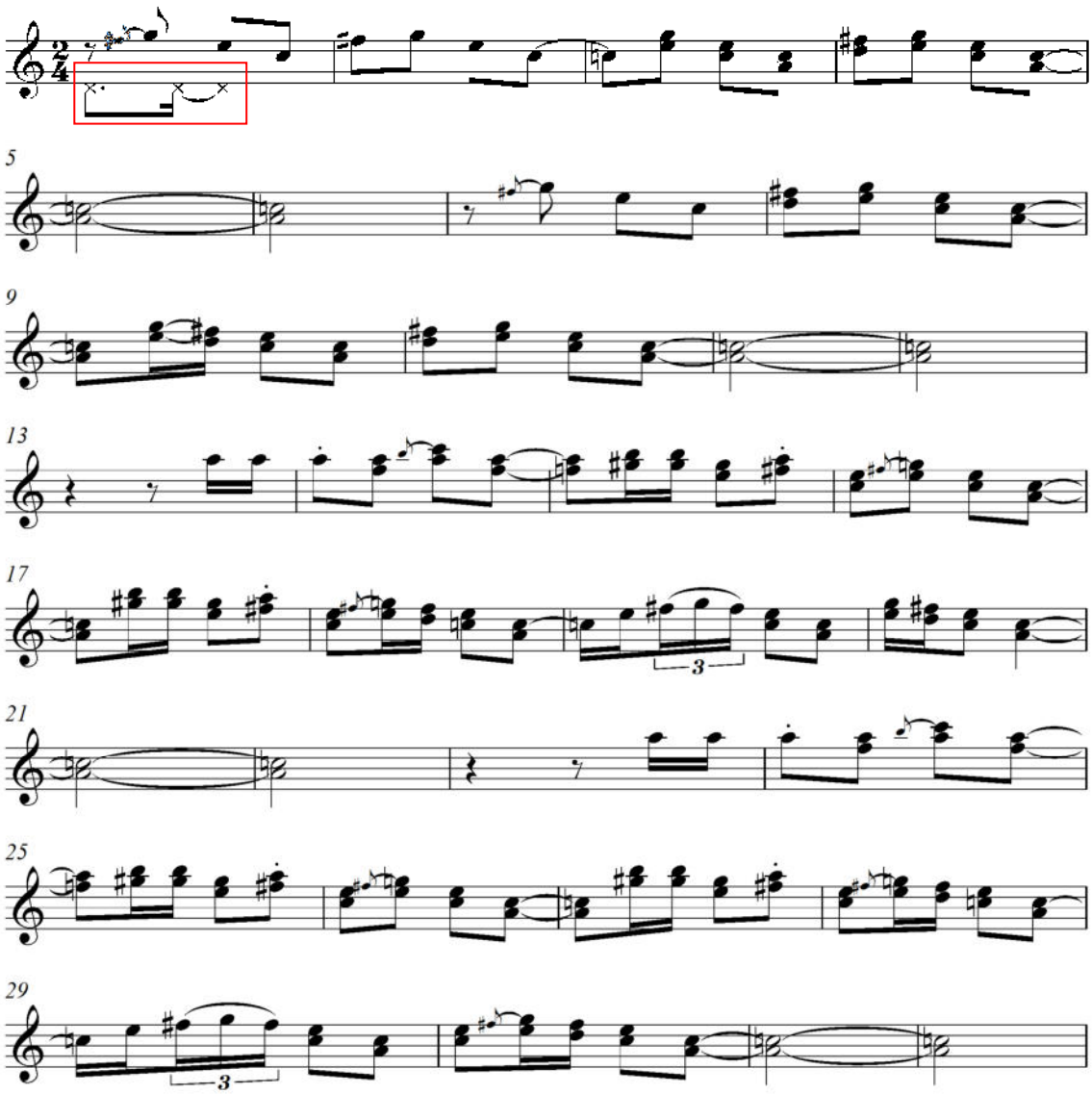
motivisch fortgesponnen wird, melodische Verzierungen spielen dabei eine wesentliche Rolle.

Heraldo Do Monte verwendet bei der Aufnahme von *Viola Nordestina* eine Gitarren-Gattung, die sich im Nordosten Brasiliens innerhalb des Genres der Música Sertaneja als *Viola Caipira* oder *Viola Nordestina* etabliert hat. Die Viola Nordestina wird in der Música Sertaneja in offener Stimmung gespielt, das heißt: Auch nicht gegriffene Leersaiten erzeugen einen harmonischen Akkord. Do Monte verwendet jedoch die „gitarristisch" übliche Standard-Stimmung in Quarten, um Akkorde und Improvisationen auf die im Jazz gewohnte Weise umsetzen zu können.[276]

Merkmale der Música Sertaneja sind erkennbar, zum Vergleich dazu das Beispiel einer *Banda de Pifanos.*[277] Im Instrumentarium des Nordens und Nordostens Brasiliens nehmen die *Pifanos* als bestimmender Klangcharakter vieler Orchester eine Sonderstellung ein. Es handelt sich bei den Instrumenten um kleine Querflöten aus Bambusholz, sie werden paarweise oft zweistimmig in Terzen oder in Sexten gespielt, wobei die Musiker häufig auch improvisieren. (Verwiesen sei in diesem Zusammenhang an das in Sexten gestaltete Eröffnungsmotiv des Gitarrensolos von Faria in seinem Stück *Playground*). Das im Folgenden angeführte Beispiel einer Banda de Pifanos entstammt einem Projekt zur Verbreitung dieser aus dem Nordosten Brasiliens stammenden Musik, die sich zum Ziel setzt, das Kulturgut der Bandas de Pifanos zu bewahren und zu verbreiten, das Projekt nennt sich *Projeto Pifercussão*. Es handelt sich hierbei um die Aufnahme[278] einer Gruppe, die sich aus Akteuren diverser Altersgruppen zusammensetzt und die keine professionellen Musiker sind.

Notenbeispiel 115: *Banda de Pifanos,* Leadsheet[279]
Hörbeispiel 42: *Banda de Pifanos*

[276] Visconti, Eduardo: *A Guitarra Brasileira de Heraldo do Monte*, S. 191
[277] Visconti, Eduardo: *A Guitarra Brasileira de Heraldo do Monte*, S. 24
[278] Transkription des Autors
[279] Audio-Quelle verfügbar unter: *http://www.youtube.com/watch?v=jUv-K0NpcdU*, Zugriff 30.12.2015



Analyse zum Musikbeispiel der *Banda de Pifanos* (Nb 115)

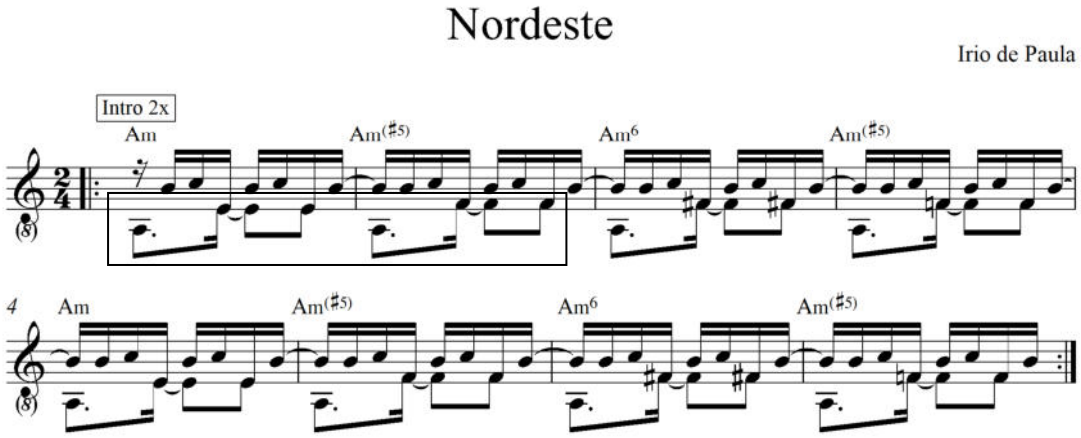
Die rhythmische Basis des Stückes bildet der von den Perkussionisten gespielte Baião-Rhythmus (im Leadsheet rot umrahmt). Formal handelt es sich um eine sechs-taktige Phrase, die – wie auch bei der Komposition von Do Monte – in verzierter Form über den Bordun-Bass *D* weitergeführt und variiert wird. Das Skalenmaterial bedient sich wiederum der Skala d-lydian flat seven, die der melodischen Molltonleiter, vom Ton *a* aus gespielt, entspricht.

1.4.7 Baião-Arrangement des Gitarristen Irio de Paula am Beispiel seiner Komposition *Nordeste*

Beim Stück *Nordeste* handelt es sich um eine Fingerstyle-Komposition des brasilianischen Gitarristen und Komponisten Irio de Paula. Verdeutlicht wird hier die spezifische Herangehensweise de Paulas, das dem Baião zugrunde liegende Rhythmuspattern auf der Gitarre umzusetzen, wobei die Basslinie (im Notenbeispiel umrahmt) das Rhythmuspattern repräsentiert und gleichzeitig die harmonisch-rhythmische Struktur in den anderen Stimmen verdichtet wird.[280]

Das Stück wird in der vorliegenden Audioquelle interpretiert von Roberto Caimi.

Notenbeispiel 116: *Nordeste,* Intro[281]



Zusammenfassung

Nelson Faria übernimmt den Grundrhythmus des Baião und adaptiert ihn für die Jazzbesetzung. Er bedient sich dabei der Skala lydian flat seven, die auch in der Música Sertaneja nachzuweisen ist.[282] Bei der Improvisation ist Vokabular aus dem Bebop zu erkennen. Faria nennt Heraldo do Monte als Einfluss, der sich seinerseits ebenso auf die Tradition der Música Sertaneja beruft. Do Monte nennt als Einflüsse aus dem Jazz die Gitarristen Tal Farlow, Barney Kessel, Jim Hall[283] und Joe Pass.

---

[280] Audio-Quelle verfügbar unter: *https://www.youtube.com/watch?v=9sdWoCjxNWk*, Zugriff 15.07.2015
[281] Transkription des Autors
[282] Visconti, Eduardo: *A Guitarra Brasileira de Heraldo do Monte*, S. 39–41
[283] Visconti, Eduardo: *A Guitarra Brasileira de Heraldo do Monte*, S. 191–192

1.5 Frevo

1.5.1 Allgemeines und Wesensmerkmale

Zum Wesen des Frevo schreibt Claus Schreiner: „Der Capoeira verdankt der im Nordosten Brasiliens überaus beliebte Frevo seine Entstehung. Seit Mitte des 19. Jahrhunderts nahmen Capoeira-Tänzer mit ihren Musikern an den Umzügen des Carnaval in Recife teil. Ihre Gruppen defilierten jeweils zwischen zwei Militärorchestern, die oft miteinander um die Gunst des Straßenpublikums wetteiferten. Gegen Ende des vergangenen Jahrhunderts muß es dann wohl unvermeidlich gewesen sein, daß sich die Marschorchester Capoeira-infiziert zeigten. Das Ergebnis der Verbindung ihrer Polca-Marchas und Maxixes[284] mit den von Chören unterstützten Capoeira-Rhythmen war ein *Polca-Marcha do Fervor* (ferver = kochen) – eine lebhafte Marschpolka mit typischer Synkopierung der Capoeira-Toques. Getanzt wurde damals schon einzeln. Mit akzentuierten, sich wiegenden, fast *synkopisch watschelnden* Schritten aus der Hüfte heraus, bewegten sich die Tänzer zum Klang der Orchester und unterstützten mit Armen und Oberkörper wild gestikulierend ihre Tanzschritte. Später nahmen sie bunte Schirme in die Hand und bewegten sie beim Tanzen auf und ab. Die Kunst des Frevo-Tanzens ist äußerst schwierig und verlangt gute Körperkondition. Sprünge im Spagat hoch in die Luft sind hier noch die einfacheren Übungen“.[285] Eine Definition der Wesensmerkmale des Frevo ist bei Christiane Gerischer zu finden: "Frevo: Karnevalsmusik in Recife für Blechbläser und Perkussion. Der Rhythmus des Frevo ist sehr schnell und es gibt einen hüpfenden Tanz dazu, der ähnlich akrobatische Formen kennt, wie der Kosakentanz und traditionell mit aufgespannten Sonnenschirmen getanzt wird".[286]

Nelson Faria kommentiert die Entwicklung des Frevo in seinem Lehrwerk *Inside The Brazilian Rhythm Section.* Dabei weist auch er auf die Verwendung von Blasinstrumenten im Genre Frevo hin und bemerkt ebenfalls den Gebrauch von

---

[284] Maxixe: Lied/Tanz, im späten 19.Jahrhundert entstanden, mit Einflüssen aus Polka, Tango und Habanera, vgl. McGowan, Chris/Pessanha Ricardo: *The Brazilian Sound*, S. 249

[285] Schreiner, Claus: *Música Popular Brasileira*, S. 61

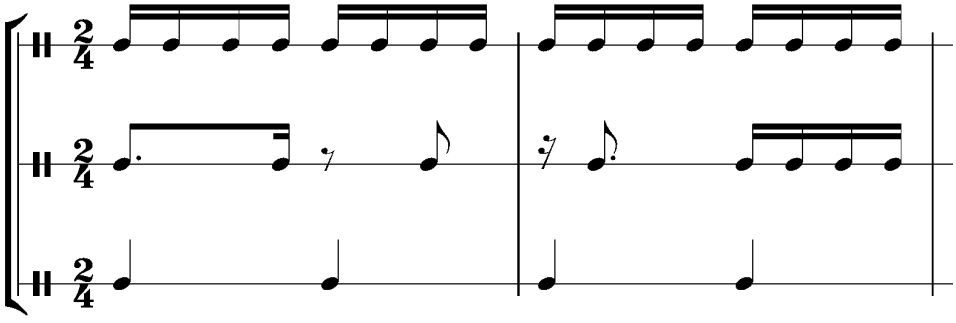
[286] Gerischer, Christiane: *O suinge baiano - Mikrorhythmische Phänomene in baianischer Perkussion*, S. 252

aufgespannten Schirmen beim Tanz: „The musical foundation of the carnaval celebration of Recife and Olinda, frevo´s roots are found in polka, maxixe, military marches, and dobrados of nineteenth century. Following in the tradition of military and big bands in Pernambuco, a typical frevo arrangement includes extensive use of the horn selections. The tempo is usually fast, and the intensity high. The dance steps are quick and light. The dancers generally use umbrellas (sombrinhas) as props. […] Prominent composers and band leaders of the tradition are Capiba, Lourenço da Silva (Zuzinha), José Urscino da Silva (Maestro Duda), and Mathias da Rocha“.[287]

1.5.2 Patterns des Frevo

Das folgende Notenbeispiel zeigt das dem Frevo zugrunde liegende rhythmische Geflecht eines Frevo-Patterns, wie es Nelson Faria darstellt und wie es von Faria in dessen Lehrwerk *Inside The Brazilian Rhythm Section* auf die Rhythmusgruppe übertragen wird. Faria weist im folgenden Notenbeispiel nicht darauf hin, welche Stimme von welchem Instrument übernommen wird.

Notenbeispiel 117: Frevo-Rhythmuspattern[288]

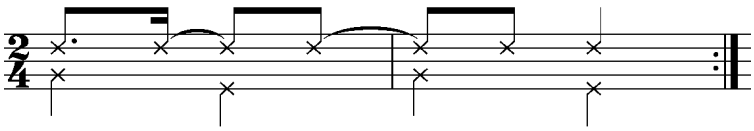


Das Frevo-Rhythmuspattern ist im 2/4-Takt dargestellt. Dazu Farias Hinweis, dass der Frevo sowohl im 2/4-Takt als auch im 4/4-Takt aufgefasst und auch notiert werden kann (vgl. Faria 1995: *The Brazilian Guitar Book*, S.102).

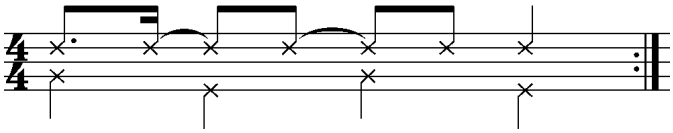
[287] Faria, Nelson: *Inside The Brazilian Rhythm Section*, S. 80
[288] Faria, Nelson: *Inside The Brazilian Rhythm Section*, S. 80

In der folgenden Beschreibung eines Frevo Basis-Patterns auf der Gitarre bietet Faria in seinem Lehrwerk *The Brazilian Guitar Book* zwei Optionen an, einmal notiert im 2/4-Takt sowie einmal notiert im 4/4-Takt.[289] Faria verzichtet dabei auf die Angabe eines Notenschlüssels und beschreibt mit den Notenhälsen: Nach oben (rechte Hand) den gleichzeitigen Anschlag von Zeigefinger, Mittelfinger und Ringfinger, und mit dem Notenhals nach unten (ebenfalls rechte Hand) den Anschlag des Daumens.

Notenbeispiel 118: Faria Frevo Basis-Pattern für Rhythmus-Gitarre, Notation 2/4-Takt[290]



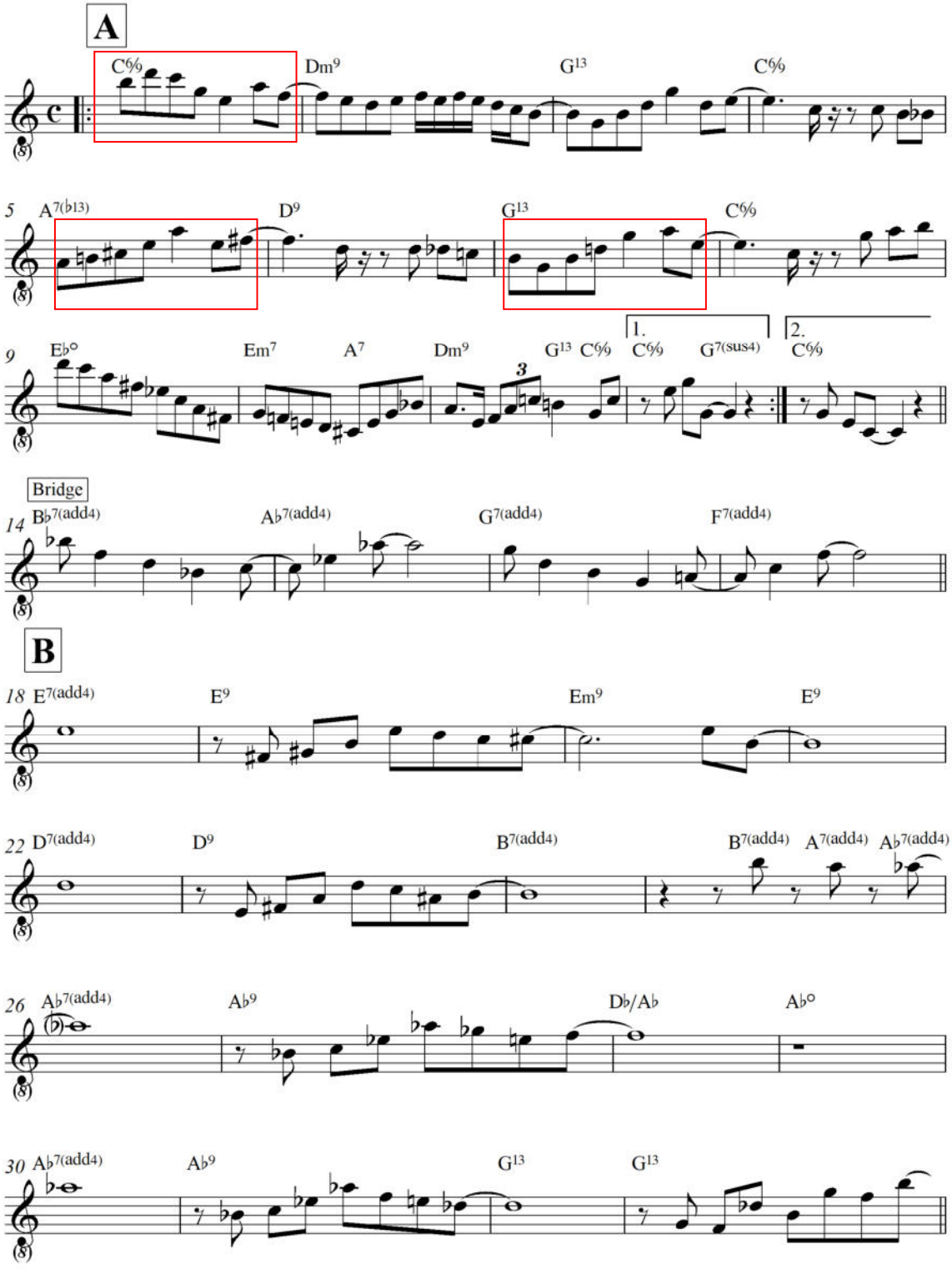
Notenbeispiel 119: Faria Frevo Basis-Pattern für Rhythmus-Gitarre, Notation 4/4-Takt[291]

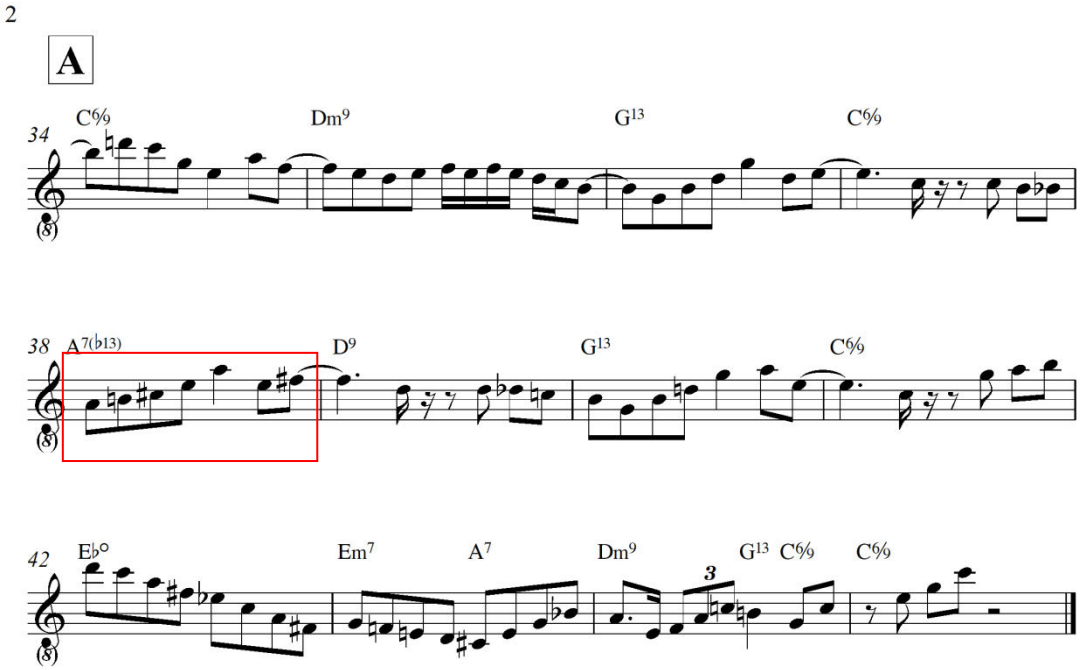


1.5.3 Nelson Farias Frevo-Komposition *Ioiô*

Notenbeispiel 120: *Ioiô* Leadsheet [292]
Hörbeispiel 43: Nelson Faria *Ioiô,* Thema

[289] Faria, Nelson: *The Brazilian Guitar Book*, S. 104
[290] Faria, Nelson: *The Brazilian Guitar Book*, S. 104
[291] Faria, Nelson: *The Brazilian Guitar Book*, S. 104
[292] Faria, Nelson: *The Brazilian Guitar Book*, S. 112–113


A
C%
Dm9
G13
C%
5
A7(b13)
D9
G13
C%
9
Eb°
Em7
A7
Dm9
G13
C%
1.
C%
G7(sus4)
2.
C%
Bridge
14
Bb7(add4)
Ab7(add4)
G7(add4)
F7(add4)
B
18
E7(add4)
E9
Em9
E9
22
D7(add4)
D9
B7(add4)
B7(add4)
A7(add4)
Ab7(add4)
26
Ab7(add4)
Ab9
Db/Ab
Ab°
30
Ab7(add4)
Ab9
G13
G13



Faria notiert die Komposition *Ioiô* im 4/4-Takt. Der A-Teil der Komposition umfasst zwölf Takte, die wiederholt werden. Das Motiv von Takt 1 (im Leadsheet Nb 120 rot umrahmt) kehrt rhythmisch wieder. Dabei fällt auf, dass das Motiv auf dem Beat beginnt. Das gleiche rhythmische Motiv verwendet Nelson Faria im A-Teil seiner Marcha Rancho-Komposition *Fim de Festa* (Nb 123). Diese Marcha Rancho-Komposition notiert Faria im 2/4-Takt, auffällig ist die Ähnlichkeit der rhythmischen Struktur der Marcha Rancho zum Frevo.

1.6 Marcha Rancho

1.6.1 Allgemeines und Wesensmerkmale

Zum Genre der Marcha Rancho bemerkt Nelson Faria in seinem Lehrwerk *Inside The Brazilian Rhythm Section*: „In 1899 marcha-rancho became a fundamental part of carnaval when Francisca (Chiquinha) Gonzaga, inspired by the rehearsal of her neighborhood *cordão*, composed the song „Ó Abre-Alas“ for the group to sing during the procession. It was the first time a piece was written

specifically for the festivities. The underlying rhythm is derived from a syncopation of European and US marching-band traditions. Marcha-rancho is generally slow in tempo and in minor mode, and is heard principally at the conclusion of festivities. The definitive song example is *As Pastorinhas* by Noel Rosa and João de Barro".[293] In McGowans und Pessanhas *The Brazilian Sound* ist über die Marcha zu lesen: „Heutzutage ist die Marcha (oder Marchinha) eine lustige, fröhliche Musik mit vielen Blasinstrumenten und Trommelwirbeln auf den Snares. Sie hat einen starken Akzent auf dem Downbeat und kurze, einfache und humorvolle Texte. Seit den 20er Jahren kamen Bläserarrangements und Einflüsse des Ragtime und des nordamerikanischen Onestep hinzu. Marchas und Sambas dominierten den Carnaval in Rio zwischen den 20er und 50er Jahren, und Marchas sind heute nach wie vor als Carnaval-Musik populär. Eine langsamere, melodischer entwickelte Variation, genannt *marcha-rancho*, ist immer noch die bevorzugte Musik der zivilisierten *Cordões*, genannt *Ranchos*, an denen sowohl Männer als auch Frauen teilnehmen und die es seit 1873 gibt".[294]

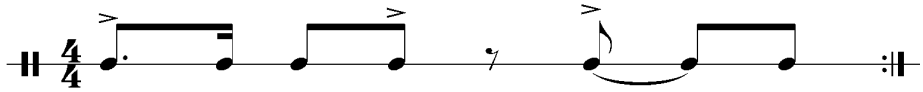
Claus Schreiner erwähnt ebenfalls Noel Rosa als Persönlichkeit der Marcha Rancho und schreibt: „Der Carnaval hatte 1917 die Entstehung des Samba Carioca begünstigt. Parallel zu den sich in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts entwickelnden Samba-Formen schritt die Evolution der Música de Carnaval auf den Straßen Rios kräftig voran. Die Marcha Ranchos erfuhren durch Komponisten wie Lamartine Babo oder Noel Rosa eine immense Aufwertung. Und später schrieb auch die jüngere Komponisten-Generation Marcha Ranchos: Carlos Lyra und Vinicius de Moraes mit ihrem *Marcha de Quarta Feira e Cinzas*, Chico Buarque mit der *Noite das Mascarados* und *A Banda* [...]. Das Fest der Penha in Rio und des Senhor do Bonfim in Salvador waren die Zentren des Marcha Rancho in jener Zeit. Um 1914 wirkten viele Musiker des späteren Samba und des Choro bei den religiösen Prozessionen der Penha mit: Pixinguinha, João Pernambuco, Donga, u. a. Sie spielten dort jedoch bereits auch Choros, Valsa und Maxixes. Aus dem Kreis der Penha-Musiker stammen auch einige der später erfolgreichen Samba-Komponisten".[295]

---

[293] Faria, Nelson: *Inside The Brazilian Rhythm Section*, S. 90
[294] McGowan, Chris/ Pessanha, Ricardo: *The Brazilian Sound*, S. 43
[295] Schreiner, Claus: *Música Popular Brasileira*, S. 156

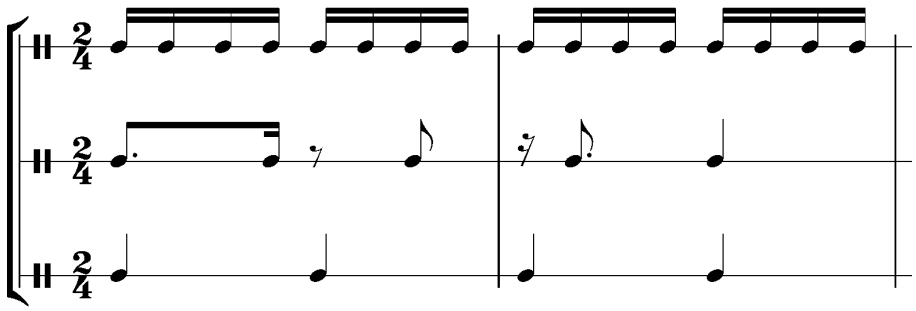
1.6.2 Patterns der Marcha Rancho

Notenbeispiel 121: Rhythmus der Marcha Rancho[296]



Das folgende Notenbeispiel zeigt das dem Afoxé zugrunde liegende rhythmische Geflecht eines Marcha Rancho-Patterns, wie es Nelson Faria in seinem Lehrwerk *Inside The Brazilian Rhythm Section* darstellt.

Notenbeispiel 122: Nelson Faria, Marcha Rancho-Rhythmuspattern[297]



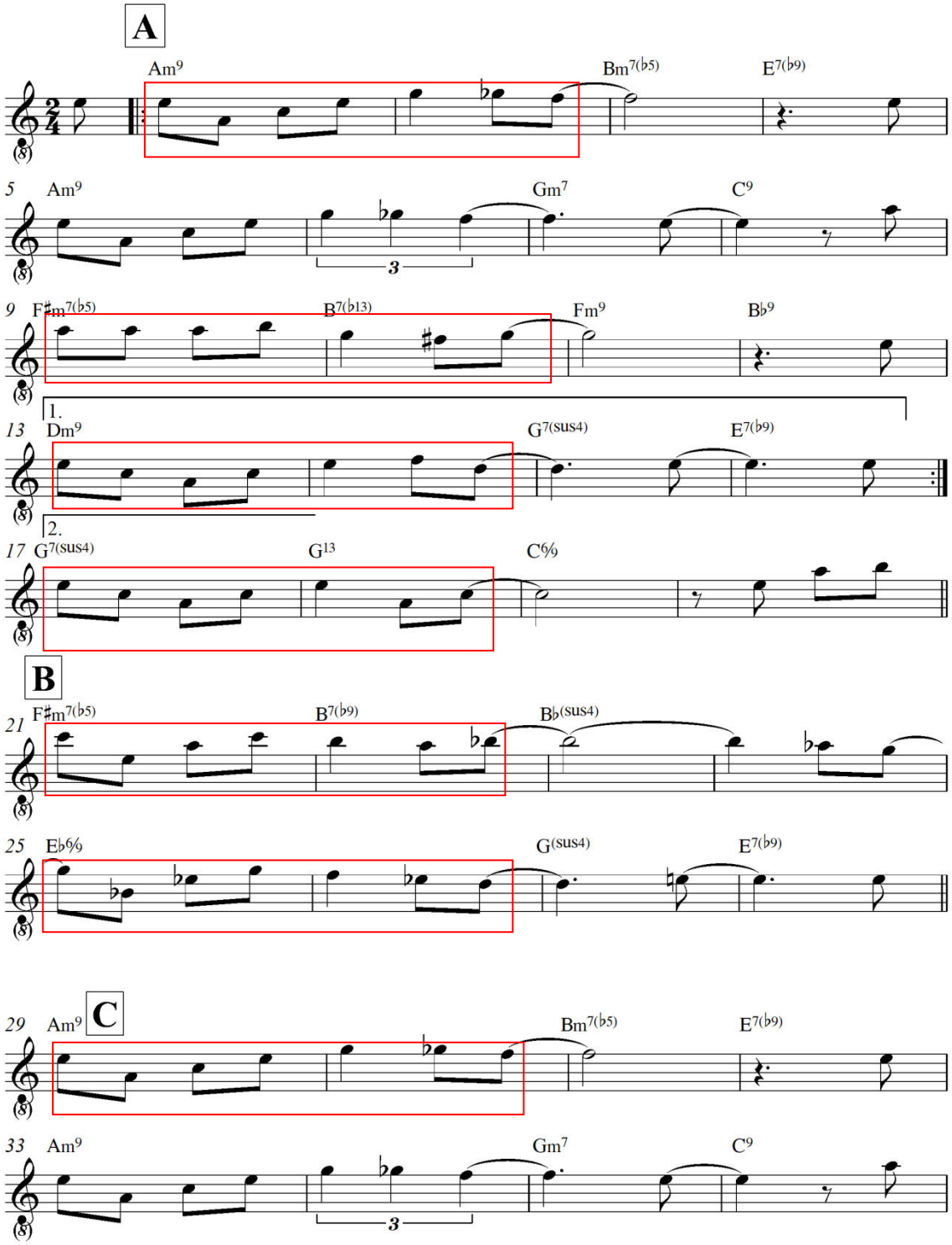
1.6.3 Nelson Farias Marcha Rancho-Komposition *Fim de Festa*

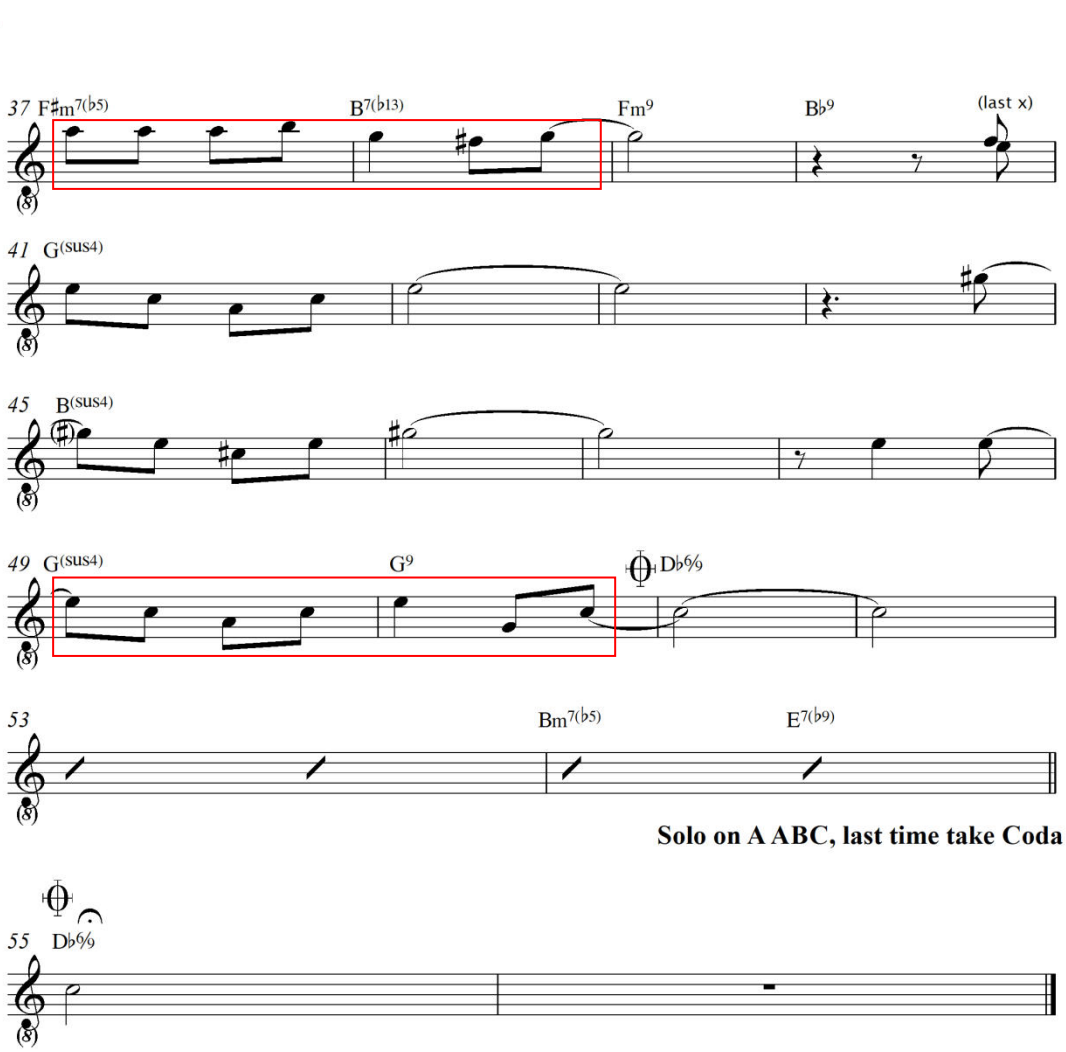
Notenbeispiel 123: *Fim de Festa,* Leadsheet[298]
Hörbeispiel 44: Nelson Faria *Fim de Festa,* Thema

Die Melodie des A-Teiles des Themas in Farias *Fim de Festa* (Hb 44) wird in der vorliegenden Aufnahme vom Bass gespielt. Sie wird erst ab dem B-Teil von der Gitarre übernommen.

---

[296] Schreiner, Claus: *Música Popular Brasileira*, S. 156
[297] Faria, Nelson: *Inside The Brazilian Rhythm Section*, S. 90
[298] Faria, Nelson: *Inside The Brazilian Rhythm Section*, S. 92–93


A
Am9
Bm7(b5)
E7(b9)
5
Am9
Gm7
C9
3
9
F#m7(b5)
B7(b13)
Fm9
Bb9
1.
13
Dm9
G7(sus4)
E7(b9)
2.
17
G7(sus4)
G13
C6/9
B
21
F#m7(b5)
B7(b9)
Bb(sus4)
25
Eb6/9
G(sus4)
E7(b9)
C
29
Am9
Bm7(b5)
E7(b9)
33
Am9
Gm7
C9
3



Faria notiert die Komposition *Fim de Festa* im 2/4-Takt. Der A-Teil der Komposition umfasst 16 Takte. Das Motiv von Takt 1 (im Leadsheet Nb 123 rot umrahmt) kehrt rhythmisch in jeder der viertaktigen Phrasen, die ihrerseits den A-Teil unterteilen, wieder. Dabei fällt auf, dass das Motiv auf dem Beat beginnt. Das gleiche rhythmische Motiv verwendet Nelson Faria im A-Teil seiner Frevo-Komposition *Ioiô* (Nb 120 Takt 1). In der Komposition *Fim de Festa* wird das rhythmische Motiv von Takt 1 durch die gesamte Komposition geführt, also auch im B-Teil und im C-Teil.

1.7 Afoxé

1.7.1 Allgemeines und Wesensmerkmale

Nelson Faria weist auf die Wurzeln des Afoxé im Candomblé hin: „Afoxé originated in Bahia and is rooted in *candomblé.*[299] Traditionally this rhythm is used by during *carnaval*[300] ceremonies to exclude the divinity *Exu*[301] (in his rule as trickster) from the festivities before the onset of the parade. The rhythm has entered the repertoire of MPB, and appears in the work of Gilberto Gil, Djavan, and Caetano Veloso“.[302]

McGowan und Pessanha bezeichnen mit dem Ausdruck Afoxé einerseits musikalische Zusammenkünfte und andererseits eine Liedform: „Afoxés: Viele der neugegründeten Blocos afro (vgl. Fußnote 317) waren Afoxés. Es sind Blocos, die in erster Linie die Liedform der Afoxé spielen, welche sich – wie schon erwähnt – von der Musik der Candomblé-Rituale herleitet. *Afoxé* ist auch der Name eines Musikinstruments: ein mit Perlenschnüren netzförmig bespannter Kürbis, der auch als *xequeré* bekannt ist. *Ijexá* ist der Oberbegriff, mit dem viele Musiker den langsamen, hypnotisierenden oder den von einem Afoxé geschlagenen Rhythmus bezeichnen. Der Rhythmus wird auf Atabaques von drei unterschiedlichen Größen (*rum, rumpi* und *lê*) geschlagen, dazu Synkopen auf dem *gonguê*, einer tiefklingenden Version des Agogô. Manchmal werden noch *ganzás* und die schon erwähnten Afoxês hinzugefügt. Afoxês sind die authentischsten Darbietungen von Tänzen, Rhythmen und religiösen Handlungen der Gegê-Nagô-(Ewe-Yoruba[303]-) Kultur außerhalb der Kultstätten des Candomblé. Anfang des Jahrhunderts waren Afoxé-Mitglieder zumeist Candomblé-Anhänger, und ihre Musik und ihre Tänze

---

299 Candomblé: „Afro-Brazilian religious practice. During a candomblé ceremony orixas (divinities) are invoked, by way of hypnotic rhythm and dance, to ask for guidance and assistence. The principal drums traditionally used are of three sizes and pitches: lé, (high), rum (medium), and rumpi (low)“. Vgl. Faria, Nelson: *Inside The Brazilian Rhythm Section*, S. 109

300 Carnaval: „Brazilian name of the popular festival present in many cultures which directly precedes the period of Lent. In Rio de Janeiro it derives from the Portuguese entrudo […]. The celebration was >Brasilfied< in the late 19th – early 20th centuries when Afro-Brazilian dance and musical elements entered the street processions and balls. The first composition written specifically for carnaval was Chiquinha Gonzaga´s >Abre-alas<. The first song designated a >samba-carnavalesco< was Ernesto dos Santos´ (Donga) >Pelo Telefone<“. Vgl. Faria, Nelson: *Inside The Brazilian Rhythm Section*, S. 109
Entrudo: „In Portuguese culture, the name of the pre-Lenten celebration. By the 1920´s it had been replaced by a more „Brazilian“ carnaval as celebrants took to the streets in informal processions, and marchas and sambas were written specifically for the festival“. Vgl. Faria, Nelson: *Inside The Brazilian Rhythm Section*, S. 110

301 Exu: „One of the arixás (Divinities). He is considered the key to man´s communication with nature. His roles include that of messenger of the spirits, and the mischeivous >trickster<“. Vgl. Faria, Nelson: *Inside The Brazilian Rhythm Section*, S. 110

302 Faria, Nelson: Inside The Brazilian Rhythm Section, S. 100

303 „Yoruba: afrikanisches Volk aus Nigeria; auch dessen Sprache“. Vgl. McGowan, Chris/Pessanha, Ricardo: *The Brazilian Sound,* S. 252

entwickelten sich aus dieser Religion. Oftmals zelebrierten sie ein Ritual an ihrem Kultort, bevor sie mit dem Carnaval-Umzug auf der Straße begannen“.[304] Bei McGowan/Pessanha wird der Ijexá-Rhythmus demnach als musikalischer Oberbegriff für Afoxé genannt.

Christiane Gerischer zum Ijexá-Rhythmus im Kontext baianischer Perkussion:[305] „Der Ijexá ist ein Rhythmus, der in afro-brasilianischen Candomblé-Häusern für bestimmte Orixás gespielt wird. In den afro-brasilianischen Religionen haben sich verschiedene afrikanische Religionen aus unterschiedlichen Religionen vermischt. Die diversen Einflüsse entsprechen der vielfältigen Herkunft der nach Brasilien verschleppten Afrikaner. Die meisten Sklaventransporte nach Brasilien kamen aus Banturegionen um das heutige Angola und aus Westafrika, hier im Besonderen aus der Region um den Golf von Guinea, dem heutigen Benin und Nigeria. Im 19.Jahrhundert, der letzten Phase des Sklavenhandels, wurden vor allem Yoruba und westafrikanische Sklaven nach Bahia verkauft. Diese jüngste Periode der Zwangsemigration von Afrikanern mit ihren regional spezifischen kulturellen Prägungen hat in Bahia zu der heutigen Dominanz des Einflusses von yorubanischen und benachbarten westafrikanischen Kulturen geführt. Der Name des Ijexá-Rhythmus ist auf den Yoruba-Namen Ijes(h)a zurückzuführen. Ijeşa ist heute ein Bundesstaat im Einflussgebiet der Yoruba in Nigeria. […] Die Herkunft von Rhythmen und Orixás aus unterschiedlichen Regionen Afrikas zeigt sich bis heute in Zuordnungen zu verschiedenen *nações*, wobei das Wort keine Nation oder Ethnie im engen Sinne bezeichnet, sondern einen bestimmten kulturellen Einfluss. […] Mit den afrikanischen Sklaven kamen auch verschiedene afrikanische Götter aus unterschiedlichen Regionen nach Brasilien. Während in Afrika bis heute regionale Kulte für einzelne Gottheiten separat praktiziert werden, hat sich in der afro-baianischen Candomblé-Religion ein Pantheon aus den Regionalen afrikanischen Gottheiten gebildet (vgl. Pinto 1991: 166 f.). […] Der Ijexá ist ein relativ langsamer, fließender Rhythmus (~80 beats/Min) und entspricht somit den getragenen Bewegungen des alten Oxalá, sowie dem weichen und ausladenden Tanz von Yemanjá, der Meeresgöttin, die auch Mütterlichkeit repräsentiert. […] Der Ijexá-Rhythmus wird heute jedoch nicht

---

[304] McGowan, Chris/Pessanha, Ricardo: *The Brazilian Sound*, S. 150–151

[305] Gerischer, Christiane: *O suingue baiano – Mikrorhythmische Phänomene in baianischer Perkussion*, S. 201 f.

nur auf Candomblé-Festen gespielt, sondern ist einer der populären Rhythmen in Salvador do Bahia. Es gibt Popsongs zum Ijexá-Rhythmus und Karnevalsvereine, die ausschließlich Ijexá spielen. […] 1964 entschloss sich der Karnevalsverein *Filhos de Ghandi*, dessen Leitung (*diretoria*) sich aus Funktionären von Candomblé-Häusern zusammensetzte, mit dem Ijexá Rhythmus und Liedern aus dem Candomblé Repertoire aufzutreten. Nach diesem Vorbild gründeten sich andere Afoxé-Gruppen mit einem ähnlichen Konzept. […] Seit den achtziger Jahren gehört der Ijexá zu den populären Rhythmen Bahias […]. Während die Afoxé–Gruppen im Karneval immer noch hauptsächlich mit Atabaques und Doppelglocken auftreten, wird der Ijexá in Popbands auf Schlagzeug und elektronisch verstärkten Instrumenten, sowie auch auf Sambatrommeln gespielt".

Afoxé ist demnach die Bezeichnung für die Gruppen die Ijexá spielen und den Kontext, in dem das musikalische Genre des Ijexá praktiziert wird.

Weitere Erläuterungen zum Begriff Afoxê[306]

Zwei Schreibweisen tauchen zu dem Begriff auf, Afoxê sowie Afoxé.[307],[308]. In McGowans/Pessanhas *The Brazilian Sound* sind folgende Zusammenhänge zu finden: „Region Nordosten – Salvador, BA[309], Vorherrschende Rhythmen – Axé[310] und Afoxé. Afoxé[311] **–** hat seinen Ursprung im Yoruba[312], das Wort *Afoxé* bedeutet sinngemäß >a fala que faz< (Übersetzung des Autors: >*Wenn man etwas ausspricht, so wird das in der Konsequenz auch eintreten*<). Für manche Forscher

[306] Verfügbar unter: *http://revistaescola.abril.com.br/fundamental-2/afoxe-676335.shtml*, Zugriff 29.04.2015

[307] Verfügbar unter: *http://revistaescola.abril.com.br/fundamental-2/afoxe-676335.shtml*, Zugriff 29.04.2015

[308] „Região Nordeste – Salvador, BA, Ritmos predominantes **–** Axé e afoxé. Afoxé – De origem iorubá, a palavra afoxé poderia ser traduzida como „a fala que faz". Para alguns pesquisadores seria uma forma diversa do maracatu. Três instrumentos básicos fazem parte desta manifestação. O afoxé (ou agbê), cabaça coberta por uma rede formada de sementes ou contas, os atabaques, e o agogô, formado por duas campânulas de metal. As melodias entoadas nos cortejos dos afoxés são praticamente as mesmas cantigas entoadas nos terreiros afro-brasileiros que seguem a linha jexá. O Afoxé, portanto, não é sinônimo de bloco carnavalesco. Trata-se de uma manifestação que tem profunda vinculação com as manifestações religiosas dos terreiros de candomblé".

[309] BA (Bahia): „Staat im nordöstlichen Brasilien. Geläufige Bezeichnung für Salvador, Hauptstadt des Staats Brasilien". Vgl. McGowan, Chris/Pessanha, Ricardo: *The Brazilian Sound,* S. 246

[310] „axé music: Bezeichnung für afro-bahianische Popmusik-Stile wie Samba-Reggae". Vgl. McGowan, Chris/Pessanha, Ricardo: *The Brazilian Sound,* S. 246

[311] „afoxé: Liedform/Rhythmus, aus der rituellen Candomblé-Musik abgeleitet; auch als Bezeichnung für den bloco-afro, der während des Carneval afoxé spielt (hauptsächlich in Salvador)", Vgl. McGowan, Chris/Pessanha, Ricardo: *The Brazilian Sound,* S. 246

[312] „Yoruba: afrikanisches Folk aus Nigeria, auch dessen Sprache". Vgl. McGowan Chris/Pessanha Ricardo: *The Brazilian Sound,* S. 252

ist das eine Abwandlung des Maracatu.[313] Drei Instrumente bilden dafür die Basis. Das Afoxê[314] (oder auch „Agbê“ genannt), eine Kürbisfrucht, die mit einem Netz umsponnen ist, das mit Samenkörnern oder Perlenschnüren versehen ist und dem Agogô[315], welches aus zwei metallenen Glocken besteht. Die dabei im Afoxé angewandten Melodien sind praktisch die gleichen, wie die aus dem Afro-Brasilianischen aus der Linie des >Jexá<.[316] Der Afoxé ist nicht als Synonym für ein mit dem *bloco*[317] *carnavalesco* Karneval in Verbindung zu bringendes Genre zu verwechseln. Vielmehr handelt es sich dabei um eine Manifestation religiöser Riten aus der Candomblé[318]-Überlieferung“.

Eine weitere Quelle[319] zum Begriff Afoxé:[320] „Wie der Afoxé zelebriert wird: Der Afoxé weist durch seine Verwurzelung in den diversen Bereichen des Candomblé spezielle Eigenschaften auf. Augenscheinliche Charakteristiken sind in der Bekleidung zu finden, die in den Farben der Yoruba zum Ausdruck kommen, wie

---

313 „maracatu: langsame, schwere afrobrasilianische Prozessionsmusik und dazugehöriger Tanz aus dem nordöstlichen Brasilien, bei dem viele Figuren wie König, Königin und *dama de passo* auftreten; Gruppen, die während des Carnaval den maracatu aufführen“ vgl. McGowan, Chris/Pessanha, Ricardo: *The Brazilian Sound,* S. 249

314 „afoxê: eine mit Perlenschnüren überzogene Kalebasse; oftmals auch *cabaça* genannt. Vgl. McGowan, Chris/Pessanha, Ricardo: *The Brazilian Sound*, S. 246

315 „agogô: Doppelglocke, die mit einem hölzernen Stock geschlagen wird (die einzelnen Glocken sind von unterschiedlicher Größe)“ vgl. McGowan, Chris/Pessanha, Ricardo: *The Brazilian Sound,* S. 246

316 Jexá: „Ijexá ist der Oberbegriff, mit dem viele Musiker den langsamen, hypnotisierenden oder den von einem Afoxê geschlagenen Rhythmus bezeichnen“ vgl. McGowan, Chris/Pessanha, Ricardo: *The Brazilian Sound,* S. 150, 151

317 „bloco: Eine Gruppe von Leuten, die bei Carnaval-Umzügen einen Block bilden“. Vgl. McGowan, Chris/Pessanha, Ricardo: *The Brazilian Sound,* S. 246
„bloco afro: afrobrasilianische Gruppe im Carnaval, vor allem in Salvador (Mehrzahl: blocos afro)“. Vgl. McGowan, Chris/Pessanha, Ricardo: *The Brazilian Sound,* S. 246

318 „candomblé: afrobrasilianische Religion, die besonders in Bahia weit verbreitet ist. Sie fußt auf den Riten des Gegê-Nagô und der Bantu und steht von allen afrobrasilianischen Religionen den westafrikanischen Praktiken am nächsten. In der Rituellen Musik werden drei verschiedene atabaques (rum, rumpi und lê) sowie pentatonische und hexatonische Tonleitern benutzt". Vgl. McGowan, Chris/Pessanha, Ricardo: *The Brazilian Sound,* S. 247
Gegê: (Jeje) brasilianisches Wort für die aus Dahomey (Benin) stammenden Afrikaner, wie z. B. die Ewe. Vgl. McGowan, Chris/Pessanha, Ricardo: *The Brazilian Sound,* S. 249
Nagô: Name, mit dem Yoruba-Nachfahren in Brasilien sich selbst bezeichnen**.** Vgl. McGowan, Chris/ Pessanha, Ricardo, *The Brazilian Sound*, S. 250

319 Verfügbar unter: *http://revistaescola.abril.com.br/fundamental-2/afoxe-676335.shtml*, Zugriff 29.04.2015

320 „Como se comemora **–** O afoxé tem um comportamento específico pois seus foliões estão vinculados a diversos terreiros de candomblé. As principais características são as roupas, nas cores dos orixás, as cantigas em língua iorubá, instrumentos de percussão, atabaques, agogôs, afoxés e xequerês. O ritmo da dança na rua é o mesmo dos terreiros, bem como a melodia entoada. Os cantos são puxados em solo, por alguém de destaque no grupo, e são repetidos por todos, inclusive os instrumentistas. Antes da saída do grupo ocorre o ritual religioso (como a cerimônia do „padê de Exu“ feita antes dos ritos aos orixás numa festa de terreiro). O afoxé Embaixada da África foi a primeira manifestação negra a desfilar pelas ruas da Bahia, em 1885“.

auch die Gesänge in Yoruba[321]-Sprache sowie den Perkussions-Instrumenten, Atabaques[322], Agogôs, Afoxés und Xequerês.[323] Der Rhythmus der Tänze in den Straßen ist gleich dem der Terreios[324] (den Orten, wo der Candomblé praktiziert wird), ebenso wie die begleitend intonierte Melodie. Die Gesänge werden von einer herausragenden Person der Gruppe in solistischer Weise vorgetragen[325] und sodann von der gesamten Gruppe – inklusive den Instrumentalisten – wiederholt. Vor dem Auszug der Gruppe findet das religiöse Ritual statt (so wie das Zeremoniell des „Padê de Exu"[326], das vor den Riten zu Ehren der Orixás[327] in jedem Fest eines Terreios durchgeführt wird). Der Afoxé mit seinen afrikanischen Ursprüngen war 1885 die erste Manifestation der schwarzen Bevölkerung, in den Straßen von Bahia zu defilieren".

1.7.2 Patterns aus Ijexá und Afoxé

Das folgende Pattern beschreibt das Grundgeflecht des Ijexá-Rhythmus. Das Pattern stammt vom brasilianischen Perkussionisten Edison Tadeu da Silva.

---

[321] Yoruba: „afrikanisches Volk aus Nigeria, auch dessen Sprache". Vgl. McGowan, Chris/Pessanha, Ricardo: *The Brazilian Sound,* S. 252

[322] „atabaque: Gattungsname für konische, einfellige Trommeln, die mit der Hand gespielt werden, ähnlich der kubanischen Conga". Vgl. McGowan, Chris/Pessanha, Ricardo: *The Brazilian Sound,* S. 246

[323] Xequerê: „Den Afoxê (auch Xequerê genannt) spielt man, indem man den hohlen Kürbis in den netzartig verknüpften Perlenschnüren hin- und herdreht. Der so erzeugte rhythmische Klang dient als Begleitung in der bahianischen Musik". Vgl. McGowan, Chris/Pessanha, Ricardo: *The Brazilian Sound,* S. 151

[324] Terreios: „Viele Sitzungen finden jedoch in einem Terreio statt, einem Ort, der normalerweise etwas abseits liegt, in dem der Fußboden kahl ist und in dem sich immer ein heiliger Raum befindet, den man *Barracão* nennt". Vgl. Schreiner, Claus: *Música Popular Brasileira*, S. 108

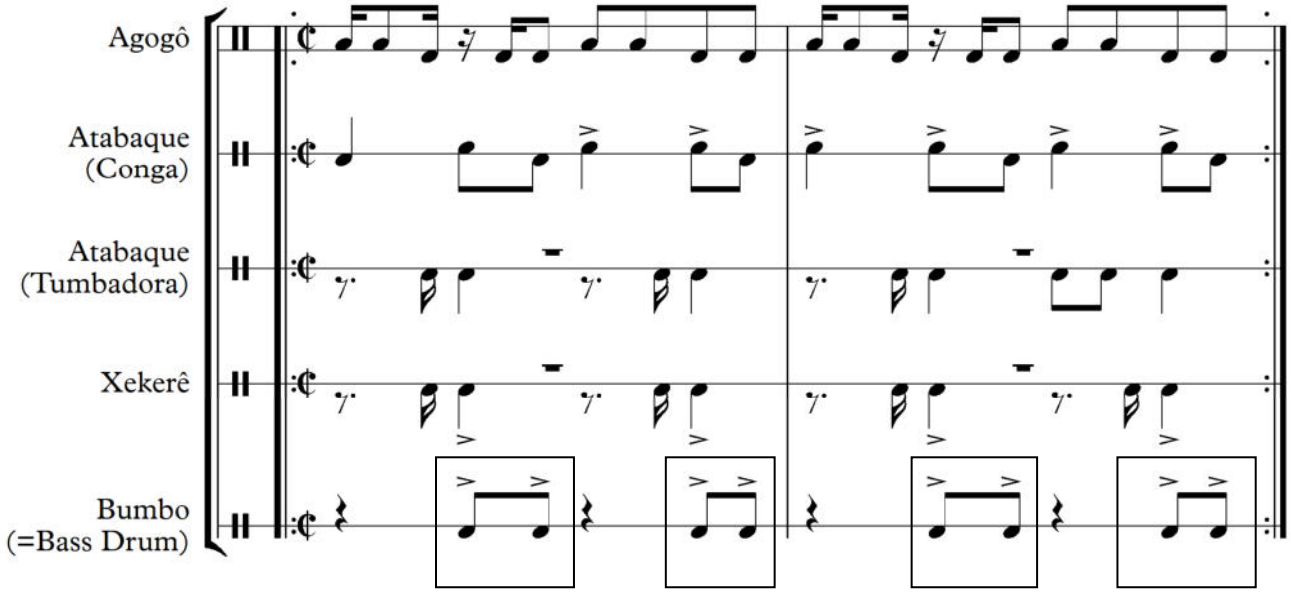
[325] „Der Cheftrommler heißt *Alabê.* Er spielt die RUM-Atabaques und darf bei den Ritualen auch singen". Vgl. Schreiner, Claus: *Música Popular Brasileira*, S. 111

[326] Padê de Exu: „O padê é uma cerimônia do candomblé e de religiões de origem ou influência afro-brasileira, na qual se oferecem a Exu, antes do início das cerimônias públicas ou privadas, alimentos e bebidas votivas, animais sacrificiais etc. […] Tem início obrigatoriamente com o padê de Exu, do qual muitas vezes se dá uma interpretação falsa, particularmente nos candomblés banto: Dizem Exu é o diabo, poderá perturbar a cerimônia se não for homenageado antes dos outros deuses, como aliás ele mesmo reclamou." („Der *Pade* ist Teil einer Zeremonie des Candomblé und der afro-brasilianisch beeinflussten Religionen. Dabei wird der Gottheit Exu vor Beginn der Zeremonie – in öffentlichem oder privatem Kreis – Speisen, Getränke und Opfertiere angeboten. […] Die Zeremonie beginnt gewöhnlich mit dem *Padê de Exu*, ein Begriff, der oft einer falschen Interpretation unterliegt, insbesondere im Bantu-Candomblé: Da heißt es, Exu sei der Teufel und kann die Zeremonie stören, wenn er nicht vor anderen Göttern geehrt würde, was er selbst eingefordert hätte"). Verfügbar unter: *http://pt.wikipedia.org/wiki/Ipad%C3%AA_de_Exu,* Zugriff 30.12.2015

[327] „orixá: Gottheit afrobrasilianischer Religionen", vgl. McGowan, Chris/Pessanha, Ricardo: *The Brazilian Sound,* S. 250

Er verwendet beim Beispiel „Ijexá-Rhythmuspattern“ (Nb 124) auf der Einspielung seiner didaktischen CD für brasilianische Rhythmen folgende Instrumente: Agogô, Atabaque (ein der afro-kubanischen Conga ähnliches Instrument), wobei Conga nach Edison Tadeu da Silva die hoch klingende Trommel bezeichnet und Tumbadora die tiefer klingende Trommel. Zudem sind Xerqueré und Bumbo (= Bass Drum) zu hören. Signifikant ist in dem Pattern die Offbeat-Strukturierung der Achtel-Figur der Bass Drum (im folgenden Notenbeispiel 124 umrahmt).

Notenbeispiel 124: Ijexá-Rhythmuspattern nach Edison Tadeu da Silva[328]
Hörbeispiel 45: Edison Tadeu da Silva: Ijexá-Rhythmuspattern[329]

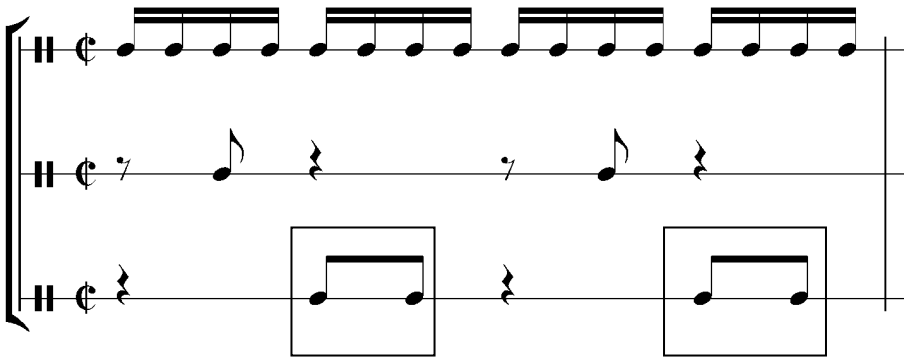


Das folgende Notenbeispiel zeigt das dem Afoxé zugrunde liegende rhythmische Geflecht eines Afoxé-Patterns, wie es Nelson Faria in seinem Lehrwerk *Inside The Brazilian Rhythm Section* darstellt. Auch bei Faria ist die Abfolge der zwei Achtel auf dem Offbeat signifikant.

Notenbeispiel 125: Nelson Faria, Afoxé-Rhythmuspattern[330]

---

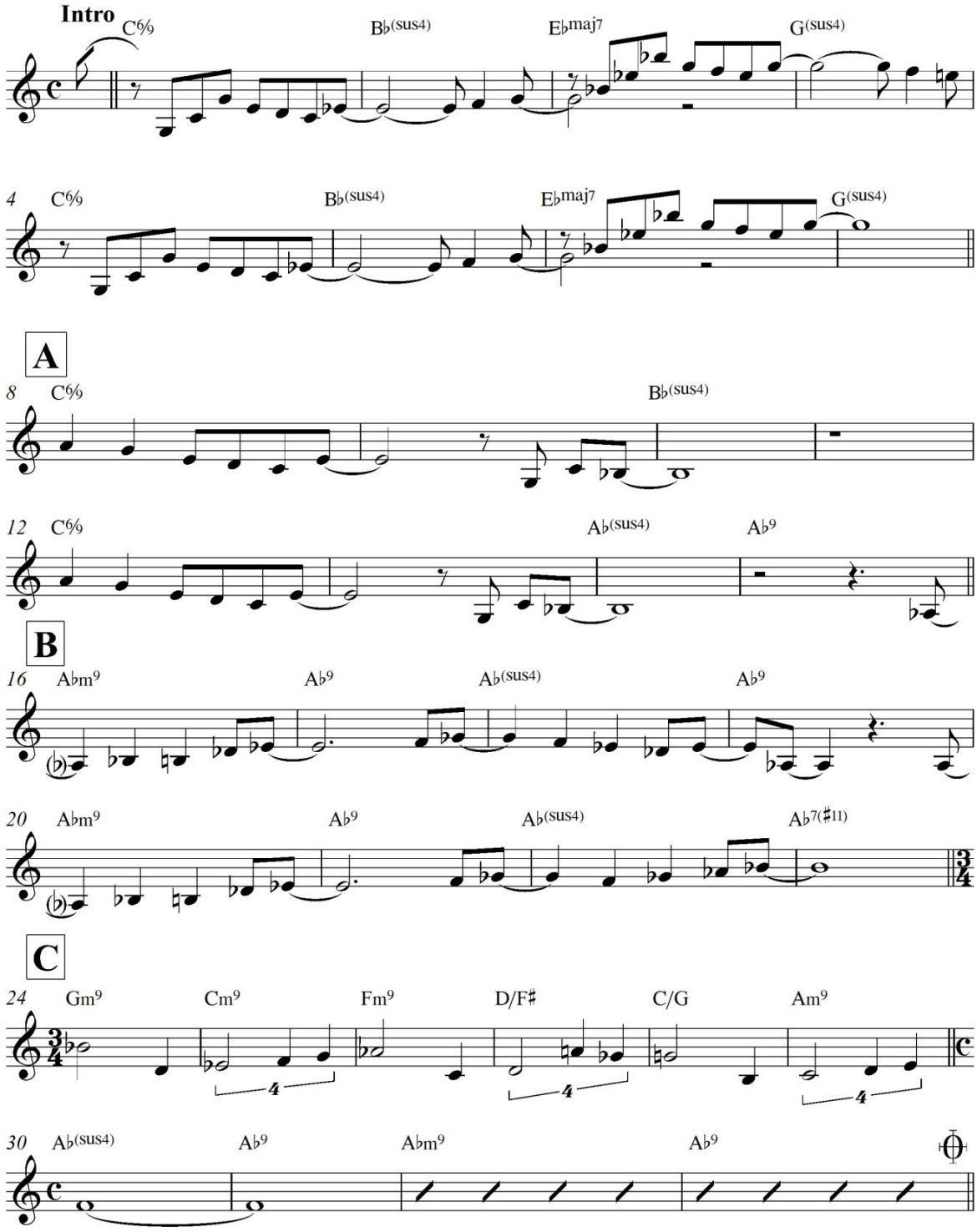
328 Audio-Quelle: CD Edison Tadeu, *Brazilian Percussion Workshop Vol. 1*, Wien 2001, Eigenverlag
329 Transkription des Autors
330 Faria, Nelson: *Inside The Brazilian Rhythm Section*, S. 100

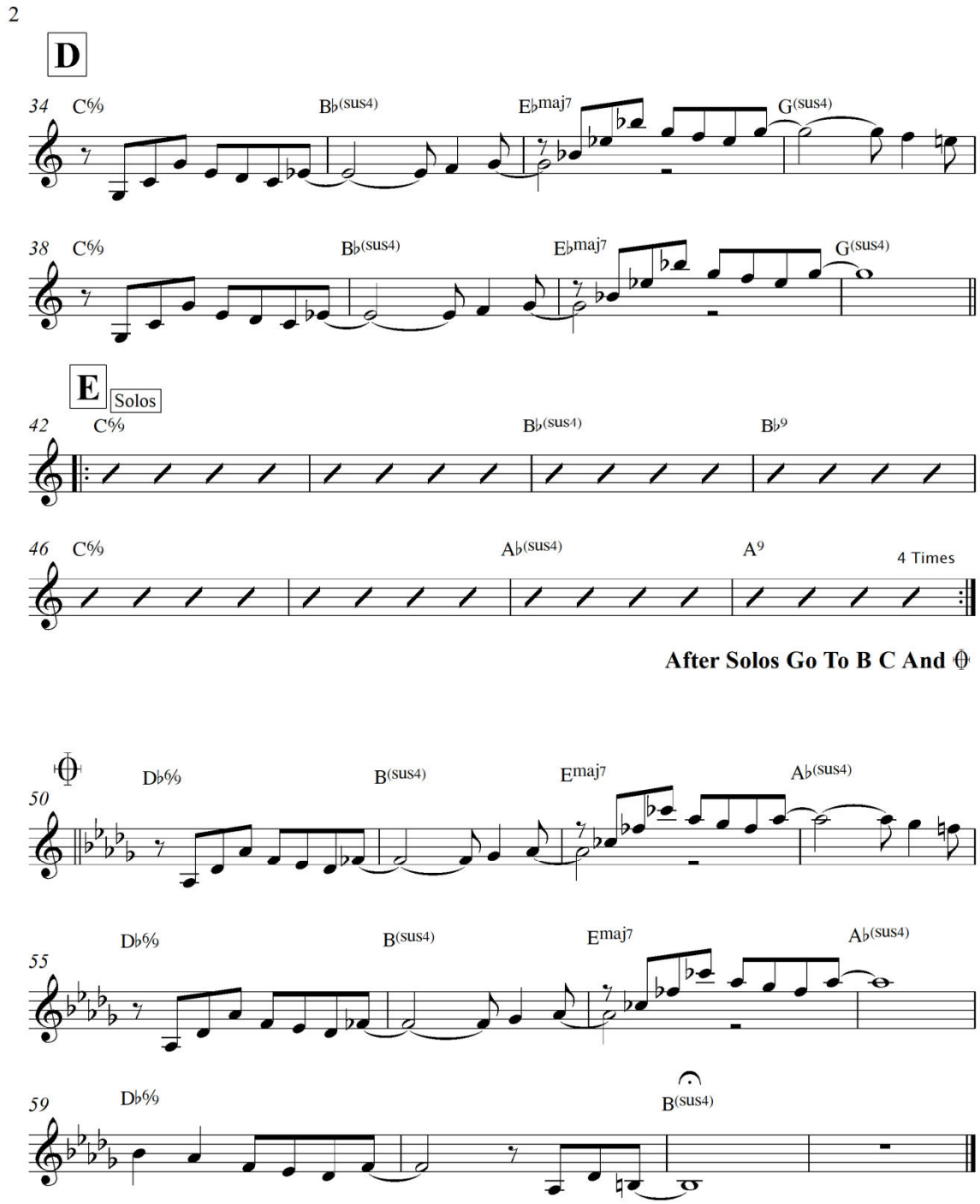


1.7.3 Nelson Farias Afoxé-Komposition *Montanha Russa*

Notenbeispiel 126: *Montanha Russa,* Leadsheet[331]
Hörbeispiel 46: Nelson Faria *Montanha Russa* (Audio-Quelle: Nelson Faria, CD zum Lehrwerk *Inside The Brazilian Rhythm Section*)

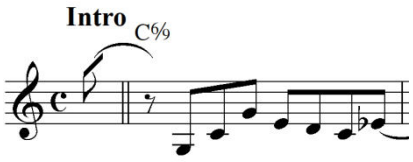
[331] Faria, Nelson: *Aulas Virtuais, Estudos Para Guitarra*, S. 30


Intro
C6/9
B♭(sus4)
E♭maj7
G(sus4)
4
C6/9
B♭(sus4)
E♭maj7
G(sus4)
A
8
C6/9
B♭(sus4)
12
C6/9
A♭(sus4)
A♭9
B
16
A♭m9
A♭9
A♭(sus4)
A♭9
20
A♭m9
A♭9
A♭(sus4)
A♭7(♯11)
C
24
Gm9
Cm9
Fm9
D/F♯
C/G
Am9
30
A♭(sus4)
A♭9
A♭m9
A♭9



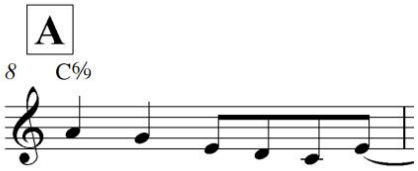
Auch in Nelson Farias Komposition *Montanha Russa* (Nb 126) fällt die rhythmische Strukturierung der Motivik in den einzelnen Formabschnitten auf. Die Intro bezieht sich auf das Motiv des D-Teiles der Komposition. Sie beginnt melodisch auf dem Offbeat (Nb 127) und besteht aus einer sich wiederholenden viertaktigen Phrase.

Notenbeispiel 127: *Montanha Russa*, rhythmisches Motiv, Intro



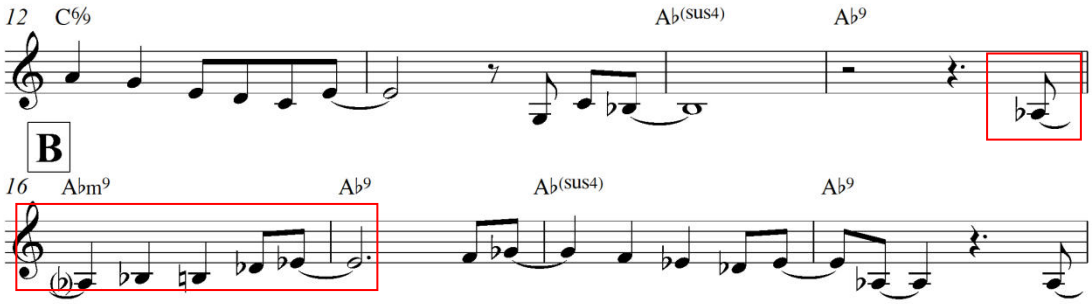
Der A-Teil besteht ebenfalls aus einer sich wiederholenden viertaktigen Phrase, diese beginnt auf dem Beat.

Notenbeispiel 128: *Montanha Russa*, rhythmisches Motiv A-Teil, Takt 8



Die sich wiederholende viertaktige Phrase des B-Teils beginnt antizipiert (rot umrahmt in Nb 129).

Notenbeispiel 129: *Montanha Russa*, rhythmisches Motiv B-Teil



1.8 Die Musik aus Minas Gerais und die Korrelation Nelson Farias mit der Música Mineira

1.8.1 Wesensmerkmale und Persönlichkeiten der Música Mineira, von denen Nelson Faria musikalisch beeinflusst wurde

1.8.1.1 Milton Nascimento und der *Clube da Esquina*

Claus Schreiner betont bei der Beschreibung der Música Mineira den Einfluss des Musikers Milton Nascimento auf das Genre: „Mit Minas Gerais verbinden sich die Erinnerungen an Gold- und Edelsteinfunde und an die Blüte der Barockkultur, die Städte wie Ouro Preto, Cangonhas und Diamantinha so nachhaltig prägte. Aus Minas Gerais stammt der Nationalheld der Brasilianer, der Unabhängigkeitskämpfer Tiradentes. Dort lebte Alejandinho, der geniale Bildhauer des 18. Jahrhunderts. Die zeitgenössischen Dichter Carlos Drummond de Andrade und João Guimarães Rosa, der Bildhauer GTO sind ebenfalls Mineiros. *Minhas é dentro e fundo*, >Minas ist innen und tief<, sagte Carlos Drummond de Andrade. Minas ist Milton. [...] Milton Nascimento wurde 1942 in Rio de Janeiro geboren, siedelte aber im Alter von 6 Jahren mit seiner Familie nach Três Pontas um, einem Städtchen in Minas Gerais. [...] Seine ersten Vorbilder waren João Gilberto, Dorival Caymmi und Henry Mancini. Mit 19 Jahren [...] ging er in die Provinzhauptstadt Belo Horizonte und jobbte als Gitarrist und Sänger in einer japanischen Bar. Er traf dort in den Folgejahren einige Musiker, die seither immer wieder mit ihm zusammengearbeitet haben: Marcio und Lô Borges, Elis Regina, Wagner Tiso, Fernando Brant, Toninho Horta (der legendäre *Clube da Esquina – der Club an der Ecke*). [...] 1969 hingen düstere Wolken über der MPB. Zensur und politische Verfolgung hatten viele Künstler ins Ausland gehen lassen und andere waren weggegangen, weil ihnen Brasilien nicht ausreichend Arbeit bieten konnte. [...] Im gleichen Jahr erschien seine erste LP in Brasilien (Milton Nascimento). [...] Der Musikologe Geni Marcondes schrieb auf dem Cover: >kühne Harmonien, Erbgut spanischer und portugiesischer Troubadore, die neuen, durch die Bossa Nova eingeführten, harmonischen Gedanken, seine besondere Art, die

Toada zu singen, ländliche Rhythmen, vermischt mit moderner Samba-Synkopierung<“.[332]

Bei McGowan/Pessanha wird Nascimento ebenfalls als am Genre der Música Mineira maßgeblich beteiligte Persönlichkeit hervorgehoben: „Nascimentos Melodien verknüpfen die unterschiedlichsten musikalischen Fäden zu einem nahtlosen Ganzen: Toadas[333] aus Minas Gerais, Bossa Nova, Gregorianische Gesänge, Nueva Canción, Fados aus Portugal, Spanische Gitarre, Flötenmusik aus den Anden, Jazz, Rock und klassische Musik“.[334]

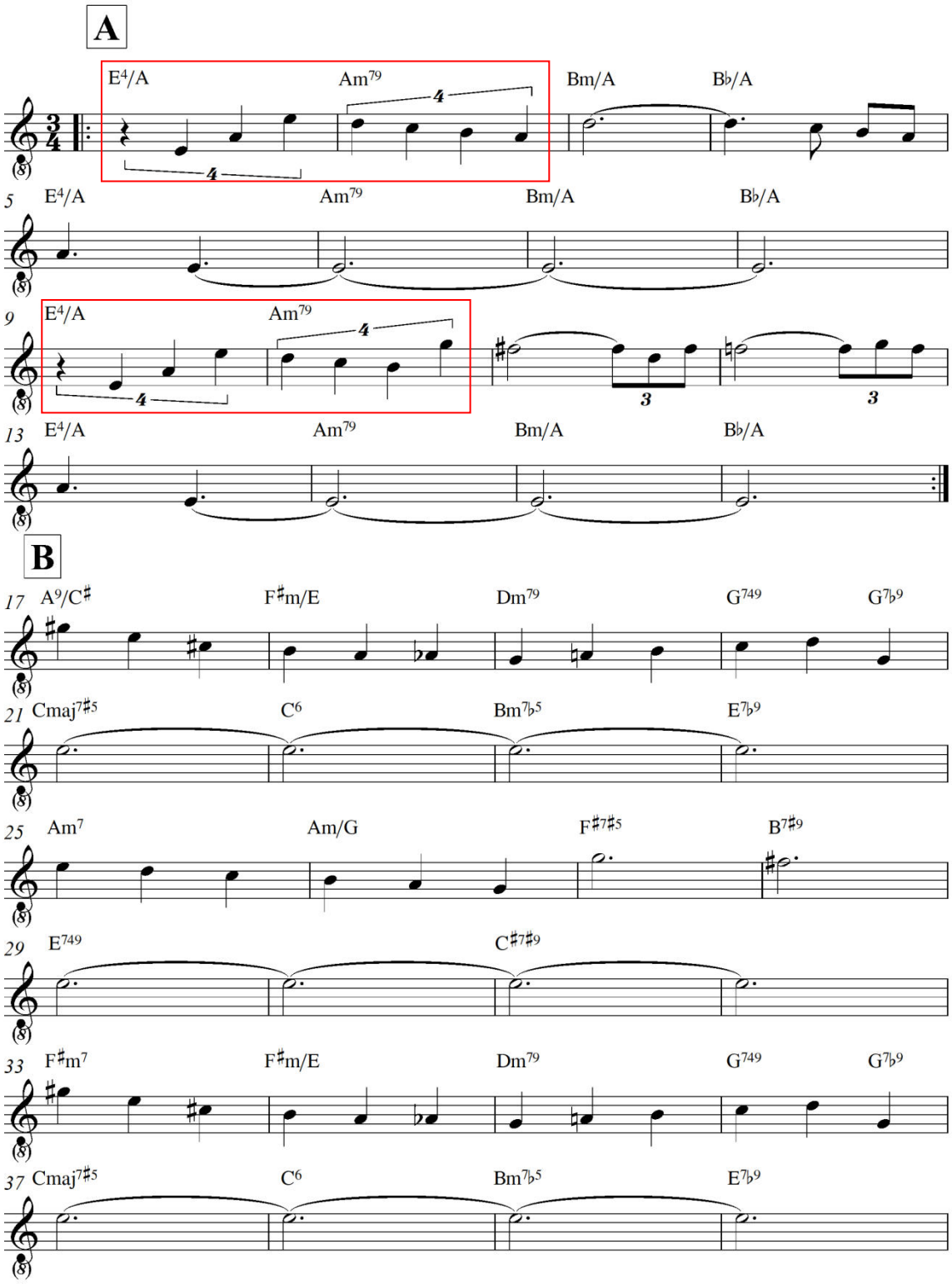
Nelson Faria: „Ich habe [...] Einflüsse aus der Música Mineira. Milton, Toninho, Lô Borges. Diese Musiker habe ich viel gehört. Und die Bossa Nova. Das waren meine wichtigsten Einflüsse: Die Bossa Nova und danach die Mineiros“. (7.1 Interview 1 mit Nelson Faria).

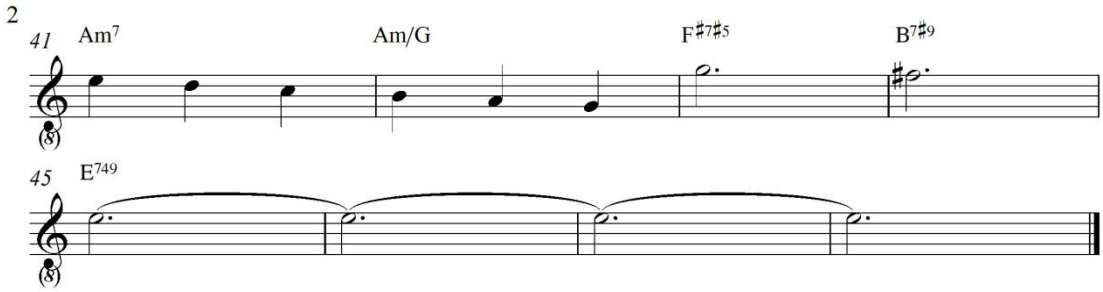
In Nelson Farias Komposition *Sacopã* (Nb 130), die Faria im Untertitel als „Valsa Mineira“ bezeichnet, ist in der harmonischen Struktur der weitläufige Gebrauch von Umkehrungen bemerkbar, im A-Teil ergibt sich ein durchgehendes Pedal des Tones *A* im Bass. In rhythmischer Hinsicht ist die polyrhythmische Überlagerung von Quartolen innerhalb eines Dreivierteltaktes auffällig, welche Faria als Eröffnungsmotiv der Komposition zur Anwendung bringt: Takt 1–2 und Takt 9–10, im folgenden Notenbeispiel rot umrahmt. Nelson Faria zur Komposition *Sacopã:* „Es gibt ein Stück von mir, das heißt *Sacopã,* ein Walzer. Ich hatte die Idee zu dem Stück und schaffte es dann nicht, diese weiter zu führen. Ich habe es dann Nico[335] gezeigt und er hat den ersten Teil noch in der gleichen Stunde zu Ende gebracht. Der Teil, den ich ihm gebracht hatte, war eigentlich der B-Teil“. (7.1 Interview 1 mit Nelson Faria).

Notenbeispiel 130: Nelson Faria *Sacopã*, Leadsheet[336]
Hörbeispiel 47: Nelson Faria *Sacopã,* Thema (Audio-Quelle: Nelson Faria, CD *Três*)

---

[332] Schreiner, Claus: *Música Popular Brasileira*, S. 274–278
[333] „Toada: allgemeine Bezeichnung für ein Lied mit Strophen und Refrain, einer einfachen und oftmals melancholischen Melodie sowie einem kurzen Text romantischer oder komischer Natur“. Vgl. McGowan, Chris/Pessanha, Ricardo: *The Brazilian Sound*, S. 251
[334] McGowan, Chris/Pessanha, Ricardo: *The Brazilian Sound*, S. 126–127
[335] Gemeint ist der Bassist Nico Assumpção
[336] Faria, Nelson: *Aulas Virtuais, Estudos Para Guitarra*, S. 40–41

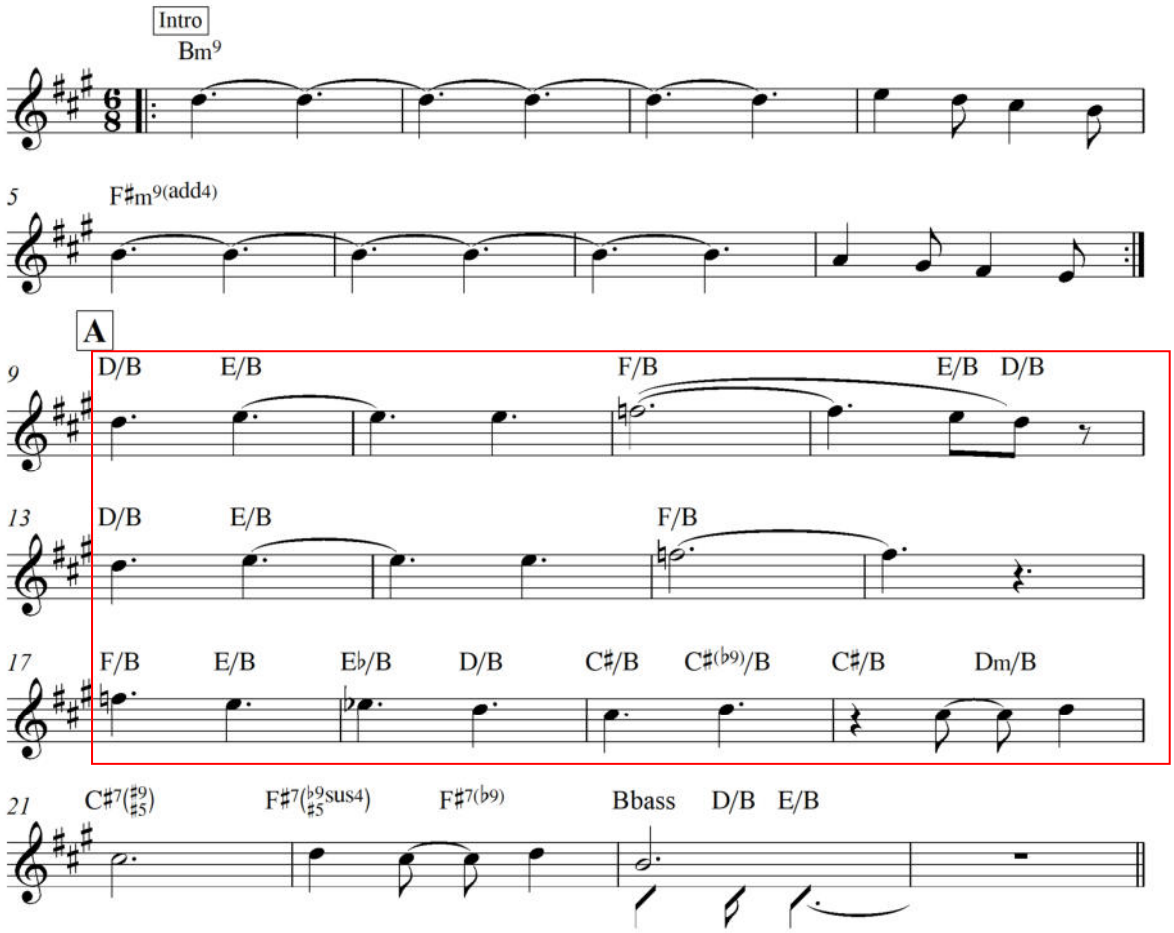

A
E4/A
Am79
Bm/A
B♭/A
5
E4/A
Am79
Bm/A
B♭/A
9
E4/A
Am79
13
E4/A
Am79
Bm/A
B♭/A
B
17
A9/C♯
F♯m/E
Dm79
G749
G7♭9
21
Cmaj7♯5
C6
Bm7♭5
E7♭9
25
Am7
Am/G
F♯7♯5
B7♯9
29
E749
C♯7♯9
33
F♯m7
F♯m/E
Dm79
G749
G7♭9
37
Cmaj7♯5
C6
Bm7♭5
E7♭9



Zum Vergleich eine Komposition von Milton Nascimento und Marcio Borges mit dem Titel *Novena* (Nb 131). Nelson Faria nennt Milton Nascimento als einen der wichtigsten Vertreter der der Música Mineira. Auch in der Komposition *Novena* ist der harmonische Ablauf des A-Teils dahingehend auffällig, in welch hohem Ausmaß die Komponisten einen Pedalton im Bass zur Anwendung bringen, in diesem Fall den Ton *H* (= *B*, im folgenden Notenbeispiel rot umrahmt).

Notenbeispiel 131: Milton Nascimento & Marcio Borges *Novena*, Leadsheet Takt 1–24[337]

[337] Quelle: *The Latin Real Book*. Petaluma USA, 1997, Sher Music, S. 371



1.8.1.2 Toninho Horta

Bei McGowan und Pessanha ist über Toninho Horta zu lesen: „Ein weiteres Talent aus Minhas Gerais, das jahrelang wesentlichen Einfluss auf Miltons[338] Alben ausübte, ist Toninho Horta, geboren 1948 in Belo Horizonte. Toninho ist ein Komponist und Gitarrist, der die *modinha* aus Minas Gerais mit religiöser Musik, dem Jazz Wes Montgomerys und dem Bossa von João Gilberto mixt. Hortas Harmonien und seine Instrumentaltechnik, die auf diesen verschiedenartigen Einflüssen aufbauen, hinterließen einen starken Eindruck bei vielen Musikern außerhalb Brasiliens. >Toninho ist einer der harmonisch raffiniertesten und melodisch überzeugendsten Komponisten Brasiliens der jüngsten Zeit<, schrieb Pat Metheny im Covertext zu Hortas Album *Diamond Land* von 1988. Sowohl diese Platte als auch *Moonstone* von 1989 sind lyrische, phantasievolle Instrumentalausflüge. Metheny schwärmte davon, dass Horta

[338] Gemeint ist der Musiker Milton Nascimento

>Akkordfortführungen schreibt, die der Schwerkraft zuwiderlaufen; sie steigen an, wenn man meint, sie fielen ab. Als Gitarrist ist er einer der weltweit unterhaltsamsten Vortragskünstler ... Er spielt unheimlich eindrucksvolle Voicings mit einem coolen Zeitgefühl<“.[339] An einer anderen Stelle weisen McGowan und Pessanha noch einmal auf das von Wertschätzung geprägte musikalische Verhältnis zwischen dem Jazzgitarristen Pat Metheny und Toninho Horta hin: „Eine der Schlüsselfiguren bei den *Clube da Esquina*-Aufnahmen war der Gitarrist Toninho Horta, der einen starken Einfluss auf Pat Methenys Spiel und Harmonieempfinden ausübte. Später wirkte Metheny auf Nascimentos *Encontros e Despedidas* von 1985 und auf zwei Alben von Toninho Horta aus dem gleichen Jahrzehnt mit“.[340]

Auch Nelson Faria betont seine Anerkennung für das Spiel von Horta: „Noch in Los Angeles lernte ich Toninho Horta kennen. Ich bewunderte sein Spiel sehr. Einer der Gitarristen, dessen Begleittechnik ich als Jugendlicher bevorzugt kopierte, war Toninho Horta“ (7.1 Interview 1 mit Nelson Faria).

Hörbeispiel 48: *Mexidinho*, Nelson Faria & Toninho Horta (Audio-Quelle: CD *Nelson Faria*)

Nelson Faria über seine Einflüsse der Musiker aus Minas Gerais: „Als Kind hörte ich viel Bossa Nova: MPB4, Cuarteto em Cy, João Gilberto, Tom Jobim. Danach begann ich von mir selbst aus, die Mineiros zu hören. Milton Nascimento, Toninho Horta, den ich über Milton Nascimento entdeckte, auf dessen Platten Toninho damals zu hören war. Ich begann, alle Platten von Toninho zu kaufen, die erste Platte erschien 1980. Da war ich siebzehn Jahren alt. Aber davor, 1975 erschien die Platte ‚Minas‘ von Milton Nascimento, ich war gerade zwölf Jahre alt; da war Toninho noch als Sideman vertreten und erweckte meine Neugierde“ (7.2 Interview 2 mit Nelson Faria).

1.8.1.3 João Bosco

[339] McGowan, Chris/Pessanha, Ricardo: *The Brazilian Sound*, S. 140
[340] McGowan, Chris/Pessanha, Ricardo: *The Brazilian Sound*, S. 206–207

Claus Schreiner schreibt über den Werdegang von João Bosco: „João Bosco stammt aus Ponte Nova in Minas Gerais, wurde dort 1946 geboren. [...] 1962 ging João Bosco nach Oûro Preto, um ein Inginieurstudium zu absolvieren. [...] Ein paar Jahre später lernte João Bosco, der inzwischen mit Gesang und Gitarre ganz auf Bossa Nova eingeschwenkt war, den Poeten Vinicius de Moraes kennen, der ihn nach Rio einlud. Aber inzwischen war die Bossa Nova bei den Cariocas schon fast vergessen und gerade diese Situation zwang ihn damals, eigene neue Wege zu gehen. Der erste erfolgreiche Song des Gespanns Bosco/Blanc[341] hieß *Bala com Bala*. Er wurde im gleichen Jahr von Elis Regina aufgenommen, die seither immer wieder großen Wert darauf legte, daß João Bosco und Aldir Blanc ihr neue Songs schrieben. Ein Jahr darauf veröffentlichte João Bosco seine erste LP, der weitere folgten. Erst 1982 gelang João Bosco mit *Comissã de Frente* auch ein großer Verkaufserfolg“.[342]

Nelson Faria: „Nachdem ich mit Cássia gespielt hatte, begann ich mit João Bosco zu spielen. Ich spielte mit Cássia, danach spielte ich für kurze Zeit mit Leila Pinheiro und stieg dann bei João Bosco ein, mit dem ich seit zwölf Jahren zusammen spiele“ (7.1 Interview 1 mit Nelson Faria).

Der Einfluss und die Bedeutung der Zusammenarbeit mit João Bosco drückt sich nicht zuletzt dadurch in Nelson Farias Schaffen aus, dass dieser immer wieder auch Kompositionen Boscos in seinen Soloprojekten verarbeitet.

1.8.1.4 Os Borges

„Zu den Mineiros in der MPB gehören auch die Borges-Brüder, *Marcio* und *Lô* aus Belo Horizonte [...]. 1981 traten sie mit fünf ihrer insgesamt neun Geschwister auf Initiative des Vaters Salamão Borges an die Öffentlichkeit (Os Borges)“.[343]

---

[341] Aldir Blanc: Poet, der zahlreiche Texte zu den Kompositionen Boscos verfasste
[342] Schreiner, Claus: *Música Popular Brasileira*, S. 283
[343] Schreiner, Claus: *Música Popular Brasileira,* S. 285

1.8.2 Weitere musikalische Bewegungen und Persönlichkeiten Brasiliens, von denen Nelson Faria direkt beeinflusst wurde

1.8.2.1 Novos Baianos

Claus Schreiner zur musikalischen Bewegung rund um die *Novos Baianos*: „Pepeu Gomez wurde zum bevorzugten Gitarristen seines Entdeckers und Förderers Gilberto Gil. In den vergangenen Jahren veröffentlichte er auch eine Reihe von LPs unter eigenem Namen mit einer Mischung aus Rock und brasilianischer Musik. Gomez ist der Lebensgefährte der Carioca Baby Consuelo, die nach der Auflösung der *Novos Baianos* 1978 mit einer ersten LP debütierte: *Eu sou Baby Consuelo".*[344]

Nelson Faria: „Es gibt einen neuen Film, der heißt *Os Filhos de João.* Es gab eine Gruppe hier in Brasilien, die hieß *Os Novos Bahianos.* Dieser Band gehörte auch Baby Consuelo an, mit der ich vorhin noch telefoniert habe. Die Novos Bahianos waren eine der wichtigsten Gruppen der 1970er Jahre hier in Brasilien" (7.1 Interview 1 mit Nelson Faria).

1.8.2.2 Cássia Eller

Sängerin und Komponistin (1963–2001). Cássia Eller wirkte auf Nelson Farias Debüt-CD *Ioiô* mit. Nelson Faria: „Aus meiner Jugendzeit in Brasilia kannte ich eine Sängerin, die später eine wichtige Musikerpersönlichkeit in Brasilien wurde: Cássia Eller. Sie ist eine MPB-Rock Sängerin, mit Einflüssen aus Rock & Roll und Blues – >Kind of Brazilian< – sozusagen. Eine tolle Sache. 1988 begann ich mit ihr zu spielen. Ich begann dadurch, mich ein bisschen von der instrumentalen Musik weg zu bewegen. Ich begann also mit der Pop/Rock Musik und spielte fünf Jahre lang mit Cássia Eller. Ich nahm Platten mit ihr auf und alles was dazugehört" (7.1 Interview 1 mit Nelson Faria).

Hörbeispiel 49: *Francisco* (Komposition von Milton Nascimento), Nelson Faria gemeinsam mit der Sängerin Cássia Eller[345]

---

[344] Schreiner, Claus: *Música Popular Brasileira,* S. 273
[345] Audio-Quelle: CD Nelson Faria, *Ioiô,* Track 8

2 UNTERSUCHUNGEN SOLISTISCH VORGETRAGENER GITARRENARRANGEMENTS BEI NELSON FARIA

Im Rahmen seines gesamten Werks tritt Nelson Faria neben seiner Arbeit in Ensembles mit solistischen Interpretationen in Erscheinung. Diese erlauben dem Künstler interpretatorische Freiräume und demonstrieren eine wichtige Facette seines Gitarrenspiels. Die Schnittstelle zwischen brasilianischen Merkmalen und Einflüssen aus dem Jazz wird in den folgenden Untersuchungsbeispielen *Manhã De Carnaval* und *Carinhoso* einerseits durch die Fingerstyle-Technik – die Begleit-Patterns aus Bossa Nova und Choro andeutet –, andererseits durch die Art der Jazz-bezogenen Reharmonisierungen Farias deutlich.

2.1 *Manhã de Carnaval*

Die Komposition *Manhã de Carnaval* gilt als repräsentatives Stück der Bossa Nova-Ära. Das Stück erlangte durch den großen Erfolg des Filmes *Orfeu Negro* weltweite Berühmtheit. „Außer den zahlreich produzierten Platten hatte die Bossa Nova auch in einem anderen Medium Fuß gefasst: dem Film. 1959 war in Cannes der Film *Orfeu Negro* (Regie: Marcel Camus) nach der Bühnenfassung des *Orfeu da Conçeição* von Vinicius de Moraes mit der Goldenen Palme ausgezeichnet worden. [...]. Die Musiktitel des Filmes stammten von Tom Jobim und Luiz Bonfá. Texte von Vinicius und A. Maria die beiden erfolgreichsten Lieder des Films waren *A Felicidade* und *Manhã de Carnaval*“.[346]

Nelson Farias Interpretation von Luiz Bonfás Komposition *Manhã de Carnaval*[347] ist ein repräsentatives Beispiel für die Performance des Instrumentalisten Faria an der Solo-Gitarre. Der vorliegenden Transkription liegen Noten eines ausnotierten Chord Melody-Arrangements – herausgegeben von

[346] Schreiner, Claus: *Música Popular Brasileira,* S. 184–185
[347] In diversen Ausgaben von Songbooks ist das Stück auch unter dem Titel *Black Orpheus* oder auch *Orpheu Negro* zu finden

Nelson Faria (Faria, Nelson: *Harmonia Aplicada ao Violão e á Guitarra*, 2009)[348] – zugrunde, der Vergleich der Interpretation mit einer Audio-Quelle des Gitarristen weicht jedoch über weite Strecken von diesem Notenbeispiel ab. Die nachfolgende Transkription (Nb 133) greift auf die Audioquelle der CD *Nelson Faria*, Track 1 (8.1. CDs Ausgewählte Diskographie) zurück. Faria spielt bei dieser Aufnahme eine akustische Nylon-String-Gitarre und setzt seine Interpretation mittels Fingerstyle-Technik um. Es kommen zahlreiche für den Gitarristen repräsentative Stilmittel zum Einsatz, die in der folgenden Untersuchung analysiert und herausgearbeitet werden. Zur Vollständigkeit und zum Zwecke des Quellenvergleiches werden beide Versionen (Farias Chord Melody-Arrangement sowie die Volltranskription des Autors) angeführt.

2.1.1 Farias Notation seines Arrangements der Komposition *Manhã de Carnaval*

Das folgende Notenbeispiel *Manhã de Carnaval* stellt eine Primärquelle dar, ausgegeben vom Autor beim Workshop des Künstlers an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien,[349] das Notenbeispiel (Nb 132) stimmt überein mit dem Notenbeispiel im Lehrwerk *Harmonía Aplicada ao Violão e á Guitarra*[350]. Das Notenbeispiel bietet eine Vergleichsmöglichkeit mit der darauf folgenden Volltranskription der Interpretation des Stückes von Farias CD *Nelson Faria* in Hinsicht auf die harmonische Akkord-Deutung des Künstlers sowie dessen spielerischen Ausdruck und die Performance. Die Fingersätze zum Arrangement (Nb 132) wurden vom Autor erstellt, basierend einerseits auf den bestehenden Informationen aus den von Faria zugefügten Akkordtabellen und andererseits durch den Vergleich und die Rückschlüsse aus der nachfolgenden Volltranskription (Nb 133).

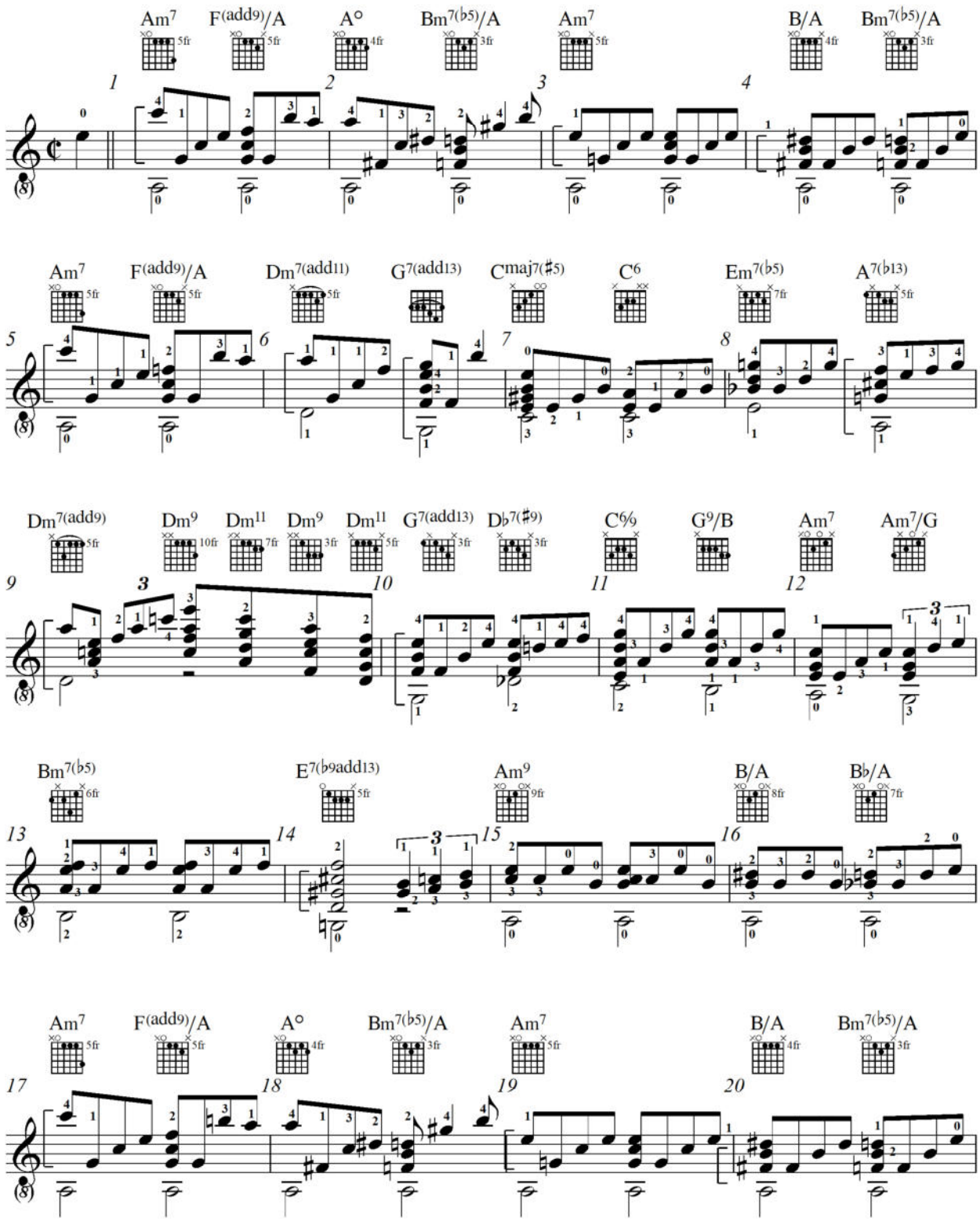
Notenbeispiel 132: Nelson Faria Chord Melody-Arrangement *Manhã de Carnaval*

---

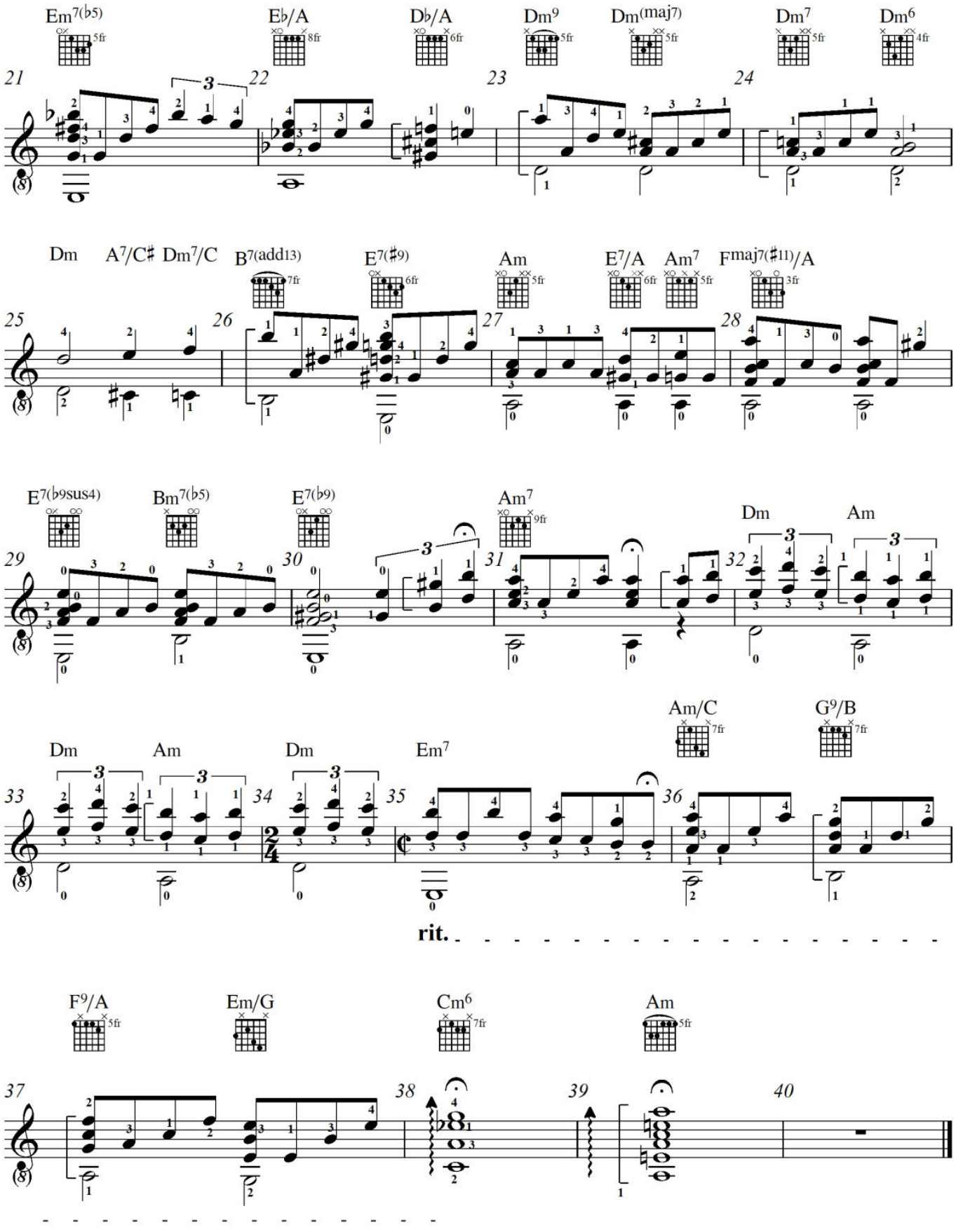
[348] Faria, Nelson: *Harmonia Aplicada ao Violão e á Guitarra*. Rio de Janeiro, 2009, Nelson Faria Produções Musicais, S. 98–100

[349] Quelle: Noten-Handout, ausgegeben persönlich von Nelson Faria bei dessen Workshop an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien, Mai 2011

[350] Faria, Nelson: *Harmonia Aplicada ao Violão e á Guitarra*, S. 98–100


Am7 F(add9)/A A° Bm7(♭5)/A Am7 B/A Bm7(♭5)/A
Am7 F(add9)/A Dm7(add11) G7(add13) Cmaj7(♯5) C6 Em7(♭5) A7(♭13)
Dm7(add9) Dm9 Dm11 Dm9 Dm11 G7(add13) D♭7(♯9) C6/9 G9/B Am7 Am7/G
Bm7(♭5) E7(♭9add13) Am9 B/A B♭/A
Am7 F(add9)/A A° Bm7(♭5)/A Am7 B/A Bm7(♭5)/A

2

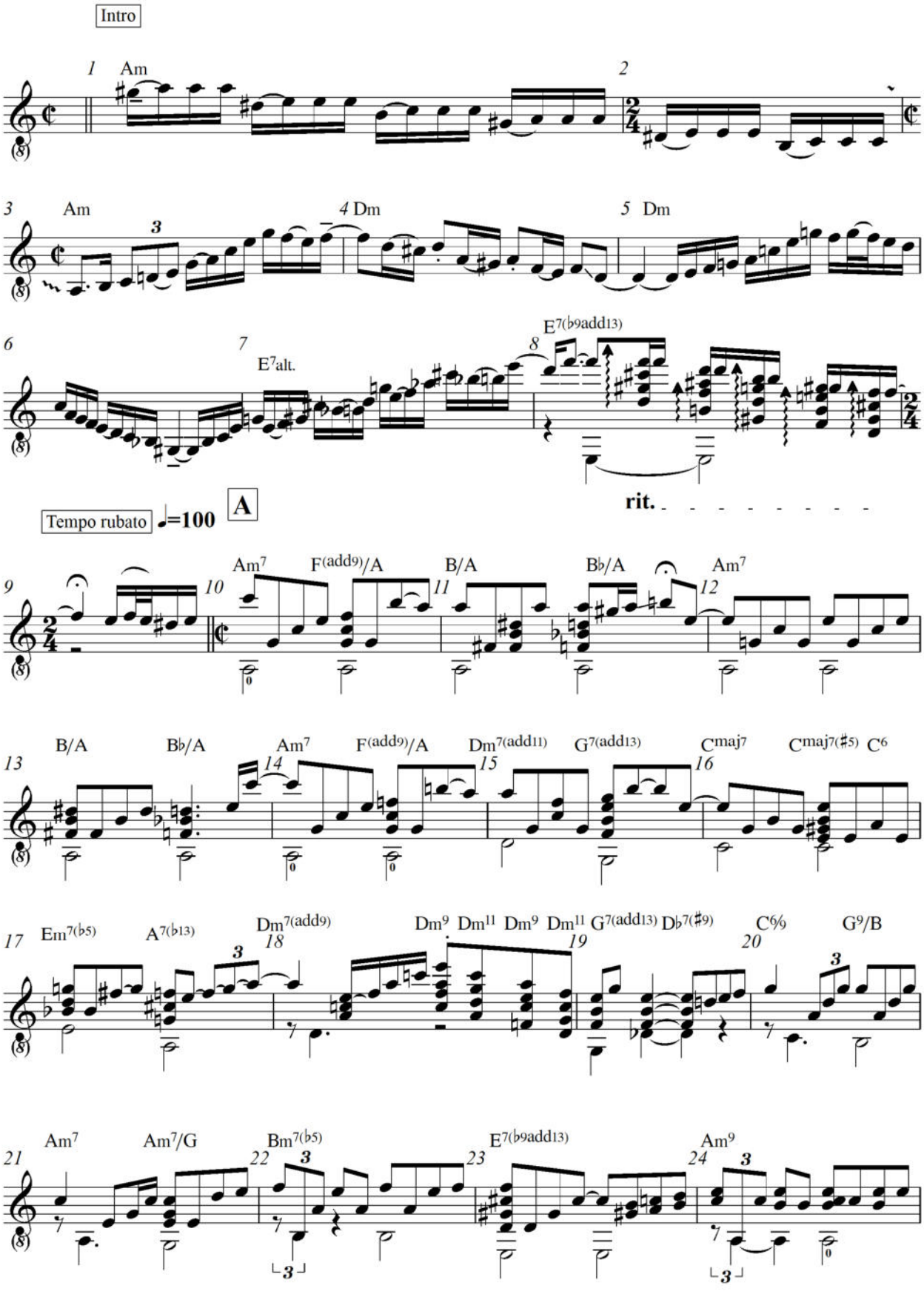

Em7(♭5)
E♭/A
D♭/A
Dm9
Dm(maj7)
Dm7
Dm6
Dm
A7/C♯
Dm7/C
B7(add13)
E7(♯9)
Am
E7/A
Am7
Fmaj7(♯11)/A
E7(♭9sus4)
Bm7(♭5)
E7(♭9)
Am7
Dm
Am
Dm
Am
Dm
Em7
Am/C
G9/B
rit.
F9/A
Em/G
Cm6
Am

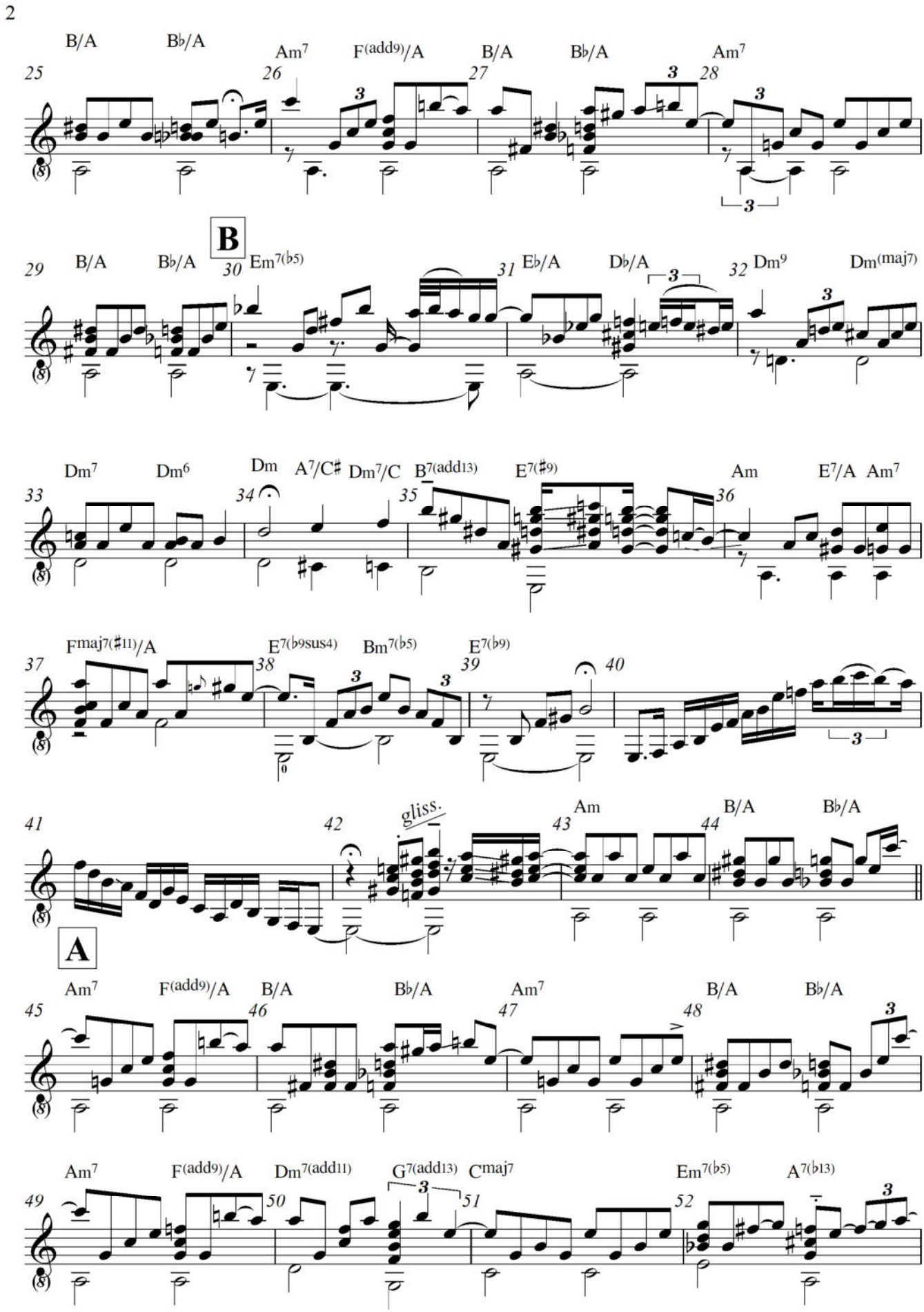
2.1.2 Volltranskription von Farias Solo-Interpretation der Komposition *Manhã de Carnaval*

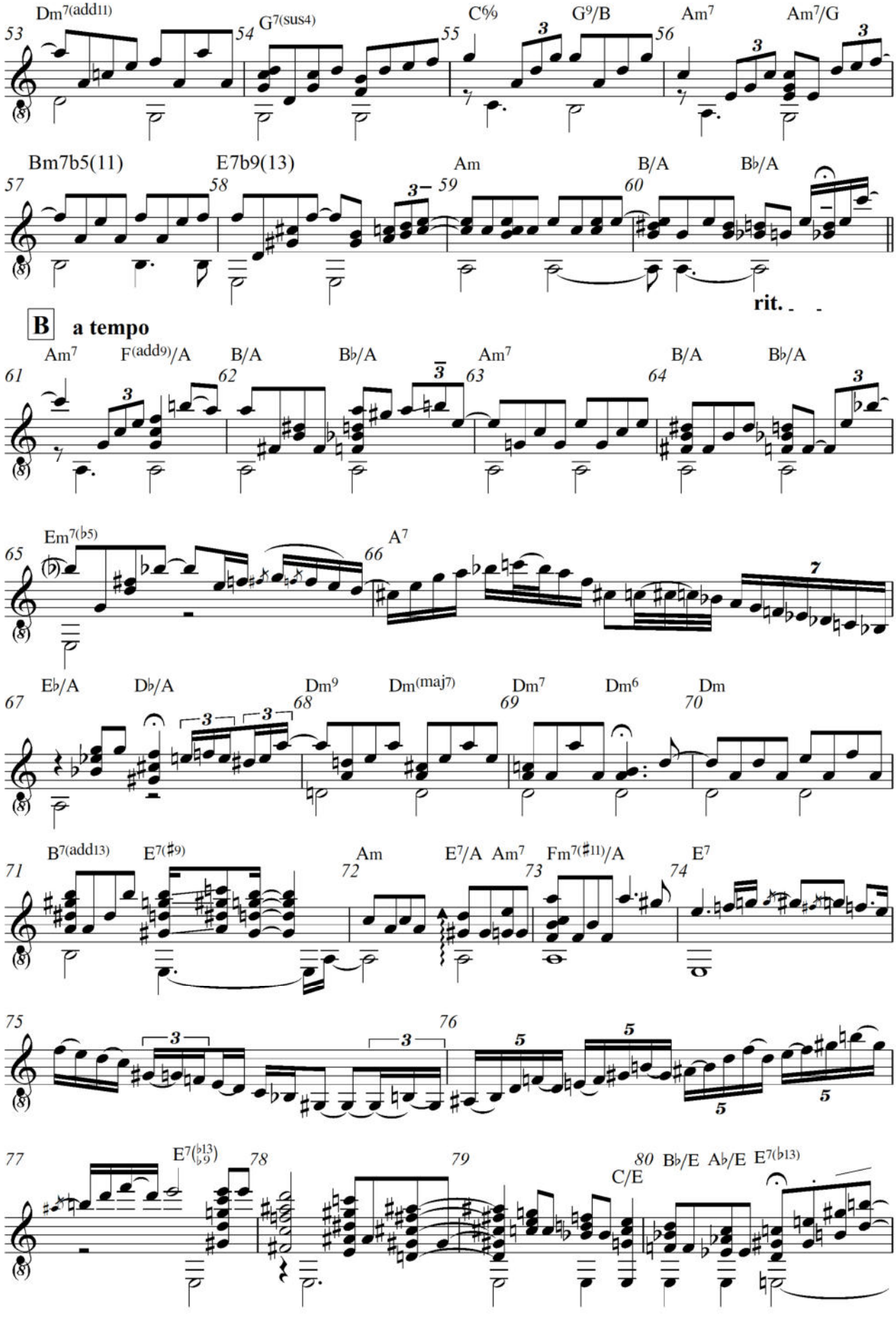
Das folgende Notenbeispiel ist eine Transkription von Farias Interpretation des Stückes *Manhã de Carnaval,* erschienen auf der CD *Nelson Faria*, Track 1.

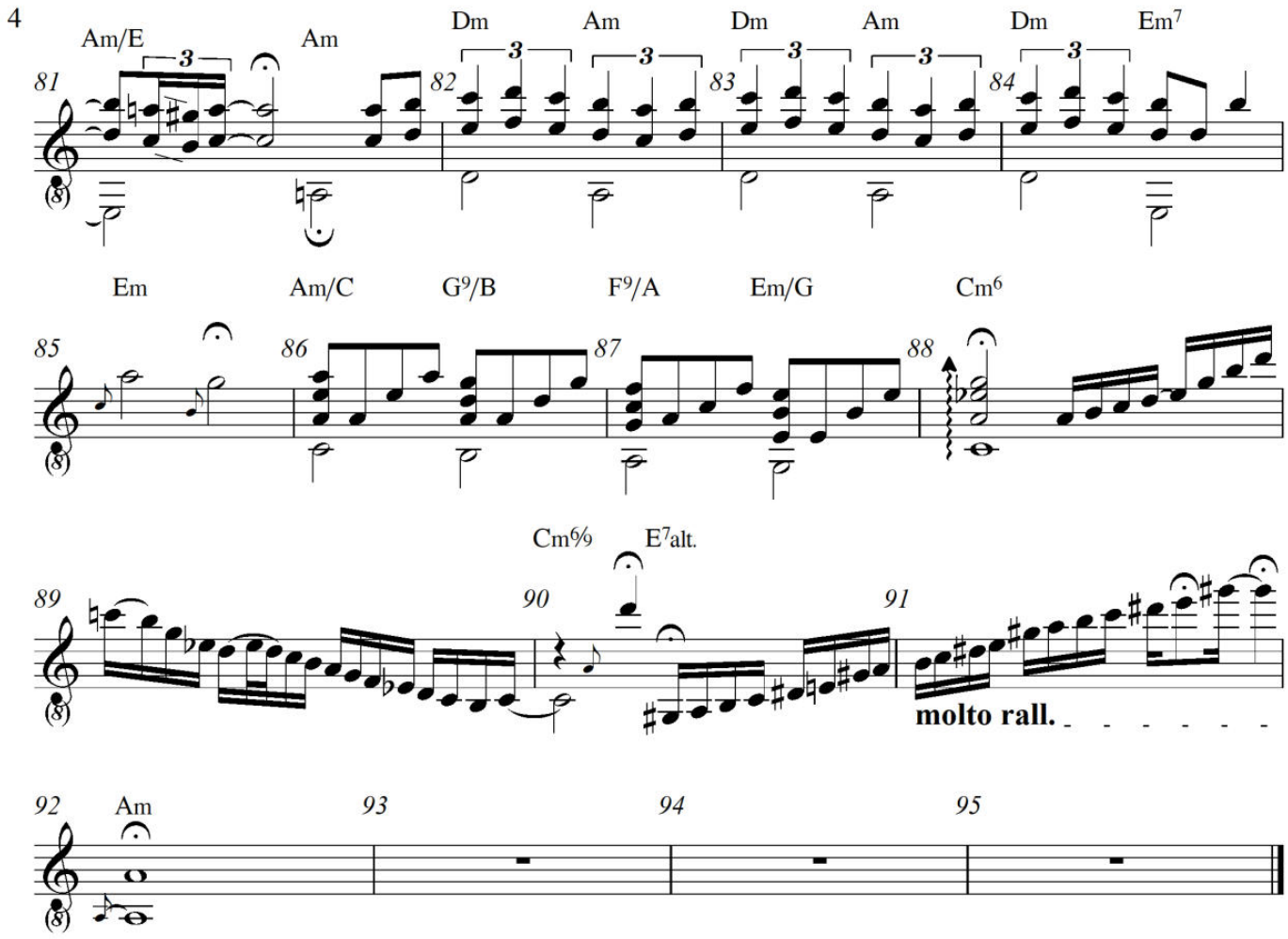
Notenbeispiel 133: Volltranskription Nelson Faria *Manhã de Carnaval*[351]
Hörbeispiel 50: Nelson Faria *Manhã de Carnaval*

[351] Audio-Quelle: CD Nelson Faria, *Nelson Faria,* 2002, Track 1, Transkription des Autors


Intro
1 Am
2
3 Am
4 Dm
5 Dm
6
7
E7alt.
8
E7(b9add13)
rit.
Tempo rubato
♩=100
A
9
10
Am7
F(add9)/A
11
B/A
Bb/A
12
Am7
13
B/A
Bb/A
14
Am7
F(add9)/A
15
Dm7(add11)
G7(add13)
16
Cmaj7
Cmaj7(#5)
C6
17
Em7(b5)
A7(b13)
18
Dm7(add9)
Dm9
Dm11
Dm9
Dm11
19
G7(add13)
Db7(#9)
20
C6/9
G9/B
21
Am7
Am7/G
22
Bm7(b5)
23
E7(b9add13)
24
Am9


2
B/A
B♭/A
Am7
F(add9)/A
B/A
B♭/A
Am7
25
26
27
28
B
29
B/A
B♭/A
30
Em7(♭5)
31
E♭/A
D♭/A
32
Dm9
Dm(maj7)
Dm7
Dm6
Dm
A7/C♯
Dm7/C
B7(add13)
E7(♯9)
Am
E7/A
Am7
33
34
35
36
Fmaj7(♯11)/A
E7(♭9sus4)
Bm7(♭5)
E7(♭9)
37
38
39
40
41
42
gliss.
Am
B/A
B♭/A
43
44
A
Am7
F(add9)/A
B/A
B♭/A
Am7
B/A
B♭/A
45
46
47
48
Am7
F(add9)/A
Dm7(add11)
G7(add13)
Cmaj7
Em7(♭5)
A7(♭13)
49
50
51
52


Dm7(add11)
G7(sus4)
C6/9
G9/B
Am7
Am7/G
Bm7b5(11)
E7b9(13)
Am
B/A
B♭/A
rit.
B a tempo
Am7
F(add9)/A
B/A
B♭/A
Am7
B/A
B♭/A
Em7(♭5)
A7
E♭/A
D♭/A
Dm9
Dm(maj7)
Dm7
Dm6
Dm
B7(add13)
E7(♯9)
Am
E7/A
Am7
Fm7(♯11)/A
E7
E7(♭13)
C/E
B♭/E
A♭/E
E7(♭13)



2.1.2.1 Analyse der Volltranskription

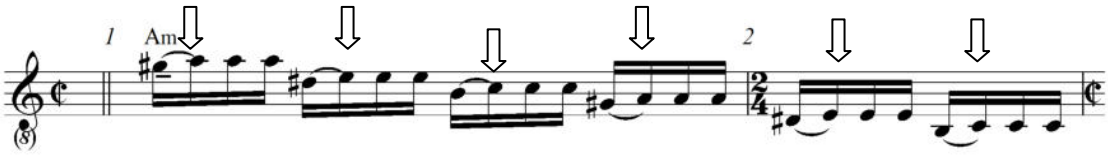
Die Analyse thematisiert das Beispiel der Volltranskription der Aufnahme (Nb 133), die im Gegensatz zum Notenbeispiel 132 improvisatorische Elemente beinhaltet und aufgrund der Audioquelle Rückschlüsse auf Phrasierungsweisen des Musikers zulässt (vgl. Sonagramm Abb 6, Seite 196).

2.1.2.1.1 Intro

Das von Faria gewählte Tempo entspricht 100 Schlägen pro Minute und wird in der Ausführung des Gitarristen über weite Strecken rubato umgesetzt. Faria

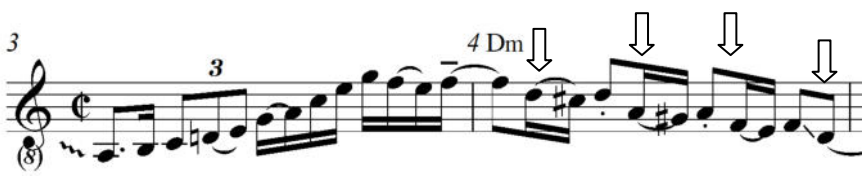
eröffnet seine im Stil einer Ballade angelegte Interpretation mit einer neuntaktigen Einleitung, wobei Takt 2 im 2/4-Takt aus dem musikalischen Fluss zur Vervollständigung der Phrase von Takt 1 resultiert und im musikalischen Zusammenhang nicht als bewusst eingefügte Augmentation der Form zu verstehen ist, sondern als Teil der freien Ausführung einer melodischen Phrase. Die Einleitung ist eine rubato-interpretierte Kadenz über die I., IV. und V. Stufe der Tonart a-Moll, bevor Faria in Takt 10 mit der Form des Stückes beginnt. Die Intro besteht im Wesentlichen aus vier Sequenzen mit Fokus auf die vertikale Spielweise, die Sequenzierung improvisierter Motive stellt ein signifikantes Merkmal und ein bei Faria immer wieder auftauchendes Stilmittel dar. Die Phrase in Takt 1 und 2 eröffnet die Intro mit einer Zerlegung der Akkordtöne von a-Moll (*a-e-c-a-e-c*) mittels Chromatic Approach zu jedem der Akkordtöne (Nb 134). An dieser Stelle ist gleichzeitig Farias Stilmittel der Verwendung von vertikaler Spielweise erkennbar (vgl. Töne *a-e-c-a-e-c*).

Notenbeispiel 134: Nelson Faria *Manhã de Carnaval* Transkription Takt 1–2



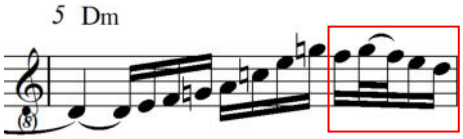
Takt 3 führt mit einer steigenden Linie über a-aeolisch nach Takt 4, der eine verzierte Sequenz aus den Akkordtönen von d-Moll, nämlich *d-a-f-d*, wiederum in vertikaler Spielweise ausgeführt, darstellt (Nb 135).

Notenbeispiel 135: Nelson Faria *Manhã de Carnaval* Transkription Takt 3–4



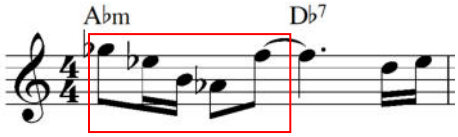
In Takt 5 greift Faria auf das Jazz-Vokabular zurück. Dies wird verdeutlicht durch die ternäre Tendenz der Phrasierung in Takt 5, die einen unerwarteten Moment innerhalb der sonst binär gestalteten Phrasierungsweise darstellt. Im letzten Viertel des Taktes bedient sich Faria einer Bebop-Verzierung, die in seiner Spielweise wiederholt zu erkennen ist (rot umrahmt in Nb 136).

Notenbeispiel 136: Nelson Faria *Manhã de Carnaval* Transkription, Takt 5



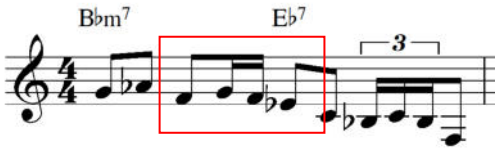
Diese Art von Verzierung ist auch bei Charlie Parker zu finden, vgl. *Dewey Square* (Komposition: C. Parker).[352] Im folgenden Beispiel handelt es sich um eine Transkription aus dem *Charlie Parker Omnibook*, in dem Improvisationen von Charlie Parker – transkribiert von Jamey Aebersold – vorgestellt werden. Die im Folgenden beschriebene Phrase (Nb 137) ist durch ihre Notation im 4/4-Takt im Vergleich zu Nelson Farias Motiv rhythmisch augmentiert.

Notenbeispiel 137: Charlie Parker *Dewey Square*, Takt 14



Ebenfalls zu finden ist das Motiv im Stück *Blues For Alice,* in derselben Form rhythmischer Augmentation (Nb 138). Die Transkription ist ebenfalls im *Charlie Parker Omnibook* zu finden.

Notenbeispiel 138: Charlie Parker *Blues For Alice*, Takt 18[353]



In den vorliegenden Untersuchungen wird die von Faria verwendete und beschriebene Art von Verzierung im Folgenden als „Verzierungsmotiv Bebop“ bezeichnet.

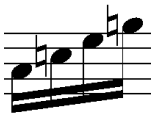
---

[352] Aebersold, Jamey: *Charlie Parker Omnibook*. USA, 1978, Hal Leonard Corp, Atlantic Music, S. 14
[353] Aebersold, Jamey: *Charlie Parker Omnibook*, S. 18

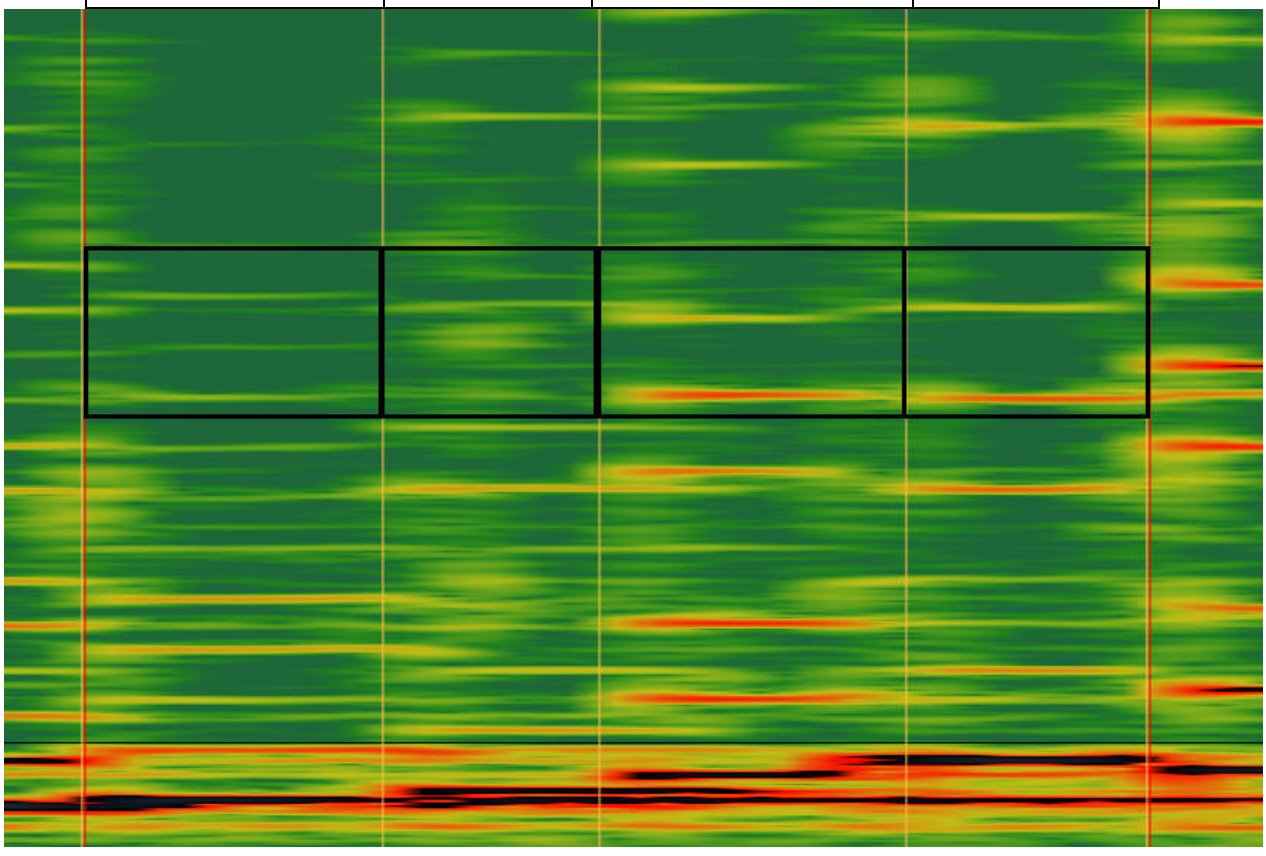
Notenbeispiel 139: Nelson Faria, Verzierungsmotiv Bebop

Das von Nelson Faria verwendete stilistische Merkmal der vertikalen Spielweise lässt sich in diesem Ausschnitt (Abb 6) der von ihm verwendeten Phrase erkennen, ein Arpeggio von Am7 mit den Tönen *a-c-e-g*. Das folgende Sonagramm zeigt im Verlauf der vier Sechzehntel innerhalb des zweiten Viertels (Töne: *a-c-e-g*) eine Phrasierungsweise lang-kurz-lang-kurz.

Abbildung 6: Sonagramm Nelson Faria, *Manhã de Carnaval*, Takt 5

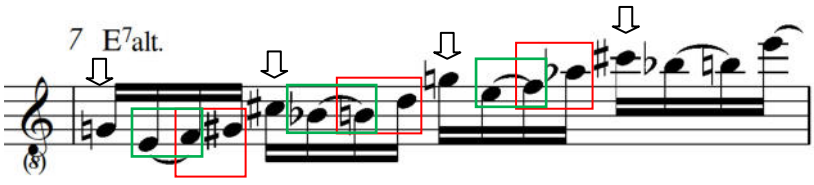
Entspricht dem Ausschnitt der Phrase in Takt 5: 

1. Sechzehntel: Ton *a*	2. Sechzehn-tel: Ton *c*	3. Sechzehntel: Ton *e*	4. Sechzehn-tel: Ton *g*
0,139319 Sek.	0,101587 Sek.	0,145124 Sek.	0,114649 Sek.



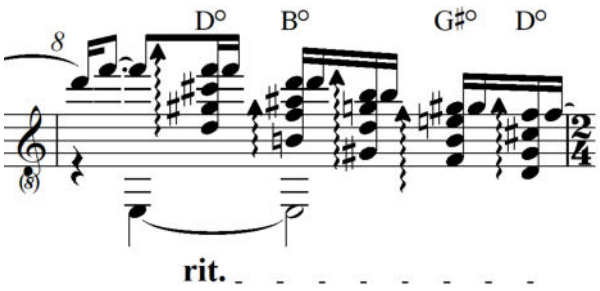
In Takt 7 folgt eine weitere Sequenz. Die steigende Linie der Noten am Beginn jeden Viertels *g-cis-g-cis* (Pfeilmarkierungen Nb 140) stellt in sich eine Tritonus-Progression dar. Die Auswahl der Töne weist auf die Skala e-diminished in Form der symmetrischen Reihung von Halbton-Ganzton-Skala hin, mit den Tönen *e-f-g-as-be-h-cis-d* und drückt die Dominantfunktion des alterierten Dominantseptakkordes des in Takt 8 folgenden E7 aus (Nb 133). Die beschriebene Sequenz erscheint umso elaborierter, als Faria in jeder zweiten Sechzehntel nach dem Beat die fallende kleine Terz anspielt, also *g-e, cis-be, g-e, cis-be* (Pfeilmarkierungen). Den fallenden Terzsprüngen folgen steigende (*f-gis, h-d, f-as*) – rot umrahmt – chromatisch um einen Halbtonschritt aufwärts verschoben (die Chromatik besteht in *e-f, ges-g* und wieder *e-f*, grün umrahmt). So ergeben sich Vierer-Gruppierungen, die einerseits aus abwechselnd fallenden und steigenden kleinen Terzen bestehen und die wiederum in chromatisch steigendem Verhältnis zueinander stehen. Die Phrase ist vom physischen Standpunkt auf der Gitarre gut ausführbar und stellt somit eine Gitarren-spezifische Phrase dar. Der gesamte melodische Bogen erreicht mit der exponierten Ziel-Note des dreigestrichenen *d* mittels *e-d-f* seinen Höhepunkt. Takt 7 mit Pfeilmarkierungen (Nb 140) zu den im Tritonus-Abstand stehenden Initialnoten *g-cis-g-cis*:

Notenbeispiel 140: Nelson Faria *Manhã de Carnaval* Transkription Takt 7



Faria schließt die Einleitung mit einer weiteren Sequenz ab. Er nimmt eine Rückung des Akkordes E7b913 um kleine Terzen abwärts vor. Der Akkord E7b9 kann in diesem Zusammenhang auch als d vermindert bzw. in weiterer Folge innerhalb der Rückung dann als h vermindert, gis vermindert und als d vermindert (mit der Tension 13) umgedeutet werden.

Notenbeispiel 141: Nelson Faria *Manhã de Carnaval* Transkription Takt 8

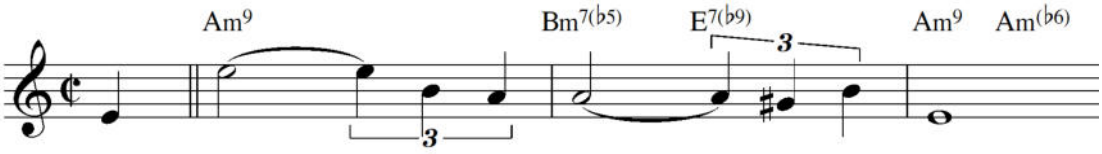


2.1.2.1.2 Chord Melody-Elemente

Der Gitarrist harmonisiert die ersten beiden Takte des Themas im A-Teil mit dem Pedal-Ton *A* im Bass und schafft dadurch Spannung und eine überraschende Farbe. Er umgeht damit die Wendung Im-IIm7b5-V7-Im, so wie sie in anderen Notenausgaben der Komposition üblich ist.

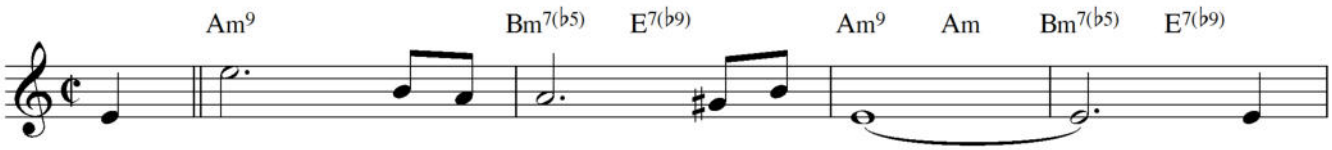
Zunächst zum Vergleich ein Leadsheet aus dem *Songbook Bossa Nova Vol. 2,* Takte 1–3:[354]

Notenbeispiel 142: Leadsheet *Songbook Bossa Nova, Vol. 2*, *Manhã de Carnaval* Takt 1–3



Ein weiterer Vergleich mit dem Leadsheet aus dem Realbook *557 Jazz Standards Swing To Bop*:[355]

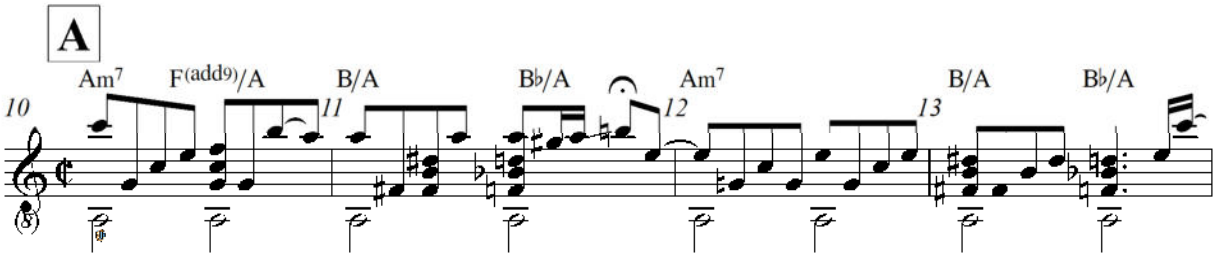
Notenbeispiel 143: Leadsheet *557 Jazz Standards Swing To Bop*. *Black Orpheus* Takt 1–4[356]



[354] Chediak, Almir: *Songbook Bossa Nova Vol. 2*. Rio de Janeiro, 1990, Lumiar Editora, S. 86–87
[355] *557 Jazz Standards Swing To Bop*, S. 36
[356] Die Komposition *Manhã de Carnaval* erscheint in diversen Editionen auch unter dem Titel *Black Orpheus* oder auch unter dem Titel *Orpheu Negro*

Im Vergleich dazu Farias Reharmonisierung derselben Stelle. Der Gitarrist umgeht die "II-V-I" -Wendung mittels des Tritonus-Substituts von E7, nämlich Bb-Dur und davor B-Dur als Doppeldominante. Bei beiden Akkorden bleibt der Pedalbass *A* erhalten. Nb. Takt 1–4 des A-Teils entspricht Takt 10–13 in Farias Interpretation.

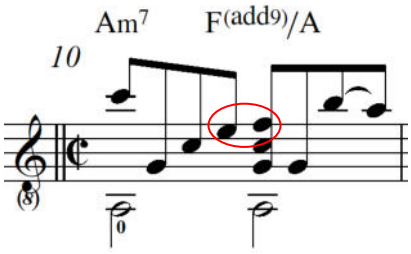
Notenbeispiel 144: Nelson Faria *Manhã de Carnaval* Transkription Takt 10–13



Bei diesem Vergleich wird zudem ein auffälliges Merkmal von Farias Chord Melody-Arrangements evident, nämlich die Bewegung in den Mittelstimmen, die in den folgenden Untersuchungsbeispielen fokussiert wird.

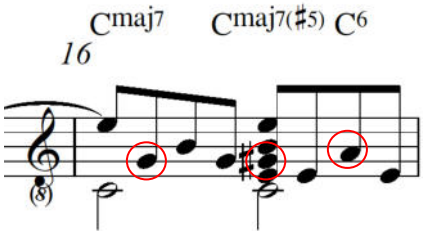
Eine ebensolche Stimmbewegung in der Mittelstimme findet im ersten Takt des A-Teils statt (Notenverlauf *e-f,* rot umrahmt in Nb 145).

Notenbeispiel 145: Nelson Faria *Manhã de Carnaval* Transkription Takt 10



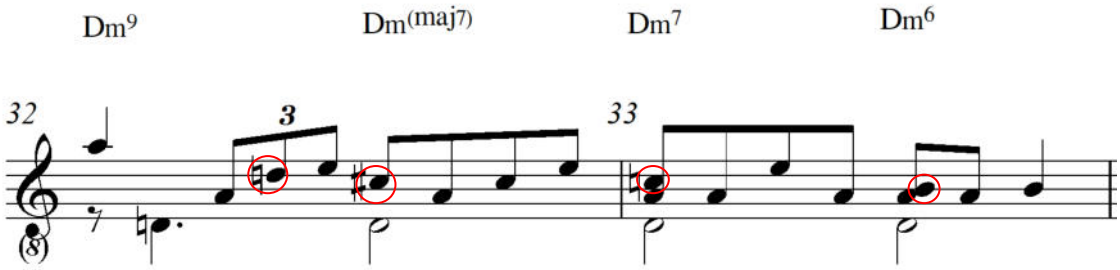
Eine weitere Stimmbewegung ist bei der Mittelstimme in Takt 16 mittels *g-gis-a* zu beobachten (rote Kreismarkierungen in Nb 146).

Notenbeispiel 146: Nelson Faria *Manhã de Carnaval* Transkription Takt 16



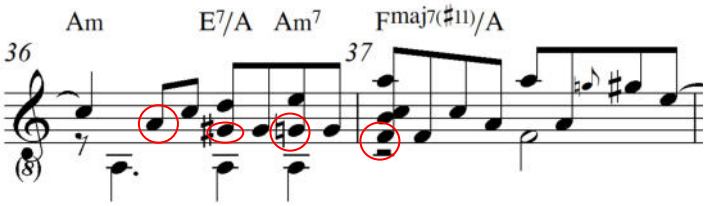
Eine weitere Stimmbewegung mittels des Notenverlaufs *d-cis-c-h* in Takt 32–33 Nb 147 (vgl. auch denselben Verlauf der Mittelstimme in Takt 68–69 Nb 133).

Notenbeispiel 147: Nelson Faria *Manhã de Carnaval* Transkription Takt 32–33



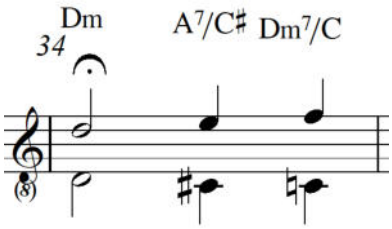
Ebenso mittels des Notenverlaufs *a-gis-g-f* in Nb 148, Takt 36–37.

Notenbeispiel 148: Nelson Faria *Manhã de Carnaval* Transkription Takt 36–37



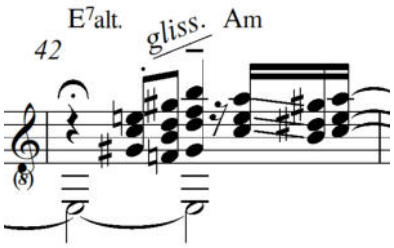
Die Auswahl der Stimmführung *a-gis g-f* weist auf eine Gegenbewegung in der Stimme im Verhältnis zum Verlauf der Melodiestimme auf. Eine solche Gegenbewegung ist bereits zuvor in Takt 34 (Nb 133) zu erkennen, wobei die Melodiestimme eine Gegenbewegung zur Bassstimme darstellt.

Notenbeispiel 149: Nelson Faria *Manhã de Carnaval* Transkription Takt 34



In Takt 42 (Nb 150) bedient sich Faria wiederum einer Rückung: Das Akkord-Voicing von E7 alteriert wird in kleinen Terzen „verschoben“, eine Gitarren-spezifische Spielweise, ausgeführt mit einem Glissando.

Notenbeispiel 150: Nelson Faria *Manhã de Carnaval* Transkription Takt 42



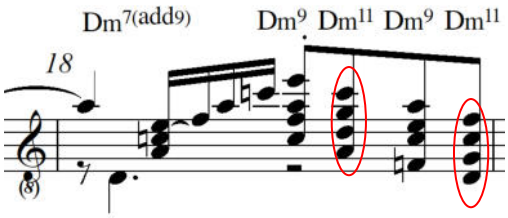
2.1.2.1.3 Akkord-Voicings

Ein auffälliges Merkmal stellt die Passage in Takt 18 mit Farias Gebrauch von Quarten-Voicings dar. Der Gitarrist gestaltet hier mittels der Quarten-Akkorde *a-d-g-c* und *d-g-c-f* (rot umrahmt in Nb 151) eine Abwärtsbewegung, die in ähnlicher Form in seinem Arrangement von Pixinguinhas *Carinhoso* auftaucht und somit auf ein maßgebliches Stilelement des Künstlers im Rahmen seiner Solointerpretationen hinweist. Der Einsatz von Quarten-Akkorden bei Nelson Faria ist einerseits als Element aus der Fusion Music zu verstehen, in weiterer Konsequenz auch als Umsetzung europäischer Harmonik, die auf den Impressionismus zurückzuführen ist.

Dazu Franz Kerschbaumer: „Die generelle harmonische Entwicklung im Jazz betreffend ist festzuhalten, daß Akkorde, die über die 3- bis 4-Stimmigkeit des traditionellen Jazz und des Swing hinausgehen, dem tonalen Entwicklungsstand des Impressionismus entsprechen. Die Harmonik des modernen Jazz ab den 40er

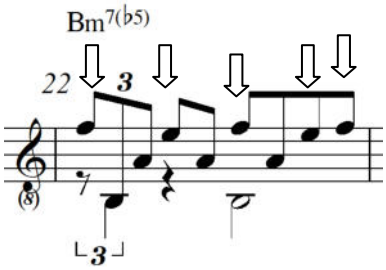
Jahren ist demnach großteils das Ergebnis einer Fusion von impressionistischen Akkorden und europäischer Funktionsharmonik mit spezifischen tonalen Ausdrucksmitteln der afro-amerikanischen Musik wie der Blues-Tonalität“.[357]

Notenbeispiel 151: Nelson Faria *Manhã de Carnaval* Transkription Takt 18



Das Intervall der kleinen Sekunde *e-f* im Akkord Bbm7b5 zwischen Melodiestimme und Begleitstimme schafft Dissonanz und Spannung (Nb 152).

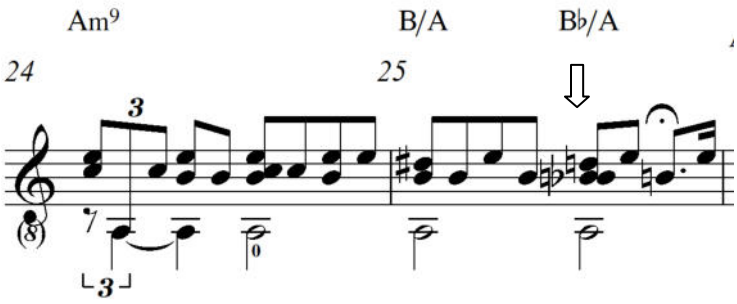
Notenbeispiel 152: Nelson Faria *Manhã de Carnaval* Transkription Takt 22



Ein bei Faria häufig auftretendes Stilmerkmal betrifft die Verwendung von nicht gegriffenen Leersaiten innerhalb von Akkorden. Auch in diesem Fall gelingt es Faria Spannung zu schaffen, wie innerhalb der Progression Am9-B/A-Bb/A in Takt 24–25 einerseits mittels des Pedal-Tones *A* im Bass, andererseits mit der leer schwingenden h-Saite. Diese leer schwingende h-Saite schafft durch ihre Dissonanz besonders im Akkord Bb/A Spannung (Pfeil in Nb 153).

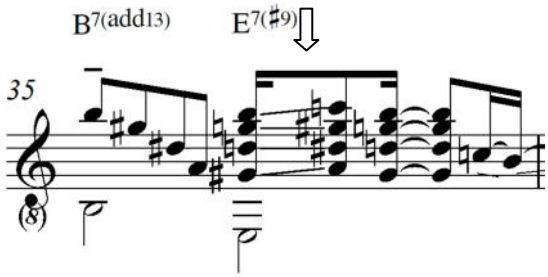
Notenbeispiel 153: Nelson Faria *Manhã de Carnaval* Transkription Takt 24–25

[357] Kerschbaumer, Franz: *Impressionistische Strukturen im Jazz*. In: Jazzforschung/Jazz Research Bd. 31, Akademische Druck- und Verlagsanstalt Graz/Austria, 1999, S. 66



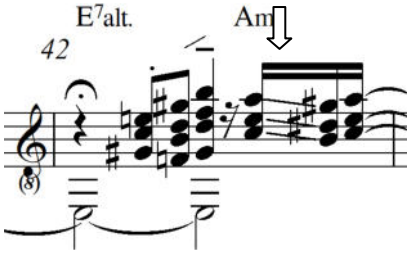
Der Gitarrist erreicht durch chromatische Rückungen von Akkorden in Form verzierender Glissandi den Effekt von Auflockerungen innerhalb seiner Interpretationsstruktur (Nb 154).

Notenbeispiel 154: Nelson Faria *Manhã de Carnaval* Transkription Takt 35



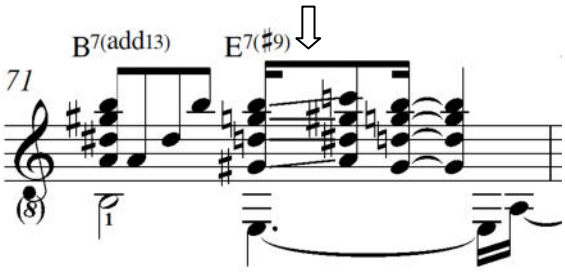
Denselben Effekt erreicht Faria mit dem Glissando in Takt 42 (Nb 155):

Notenbeispiel 155: Nelson Faria *Manhã de Carnaval* Transkription Takt 42



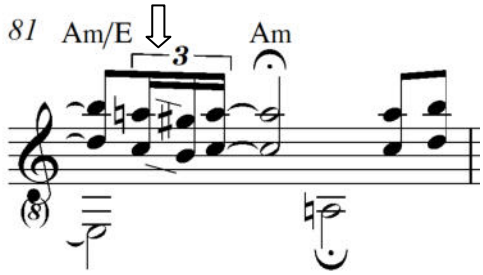
Sowie mit dem Glissando in Takt 71 (Nb 156):

Notenbeispiel 156: Nelson Faria *Manhã de Carnaval* Transkription Takt 71



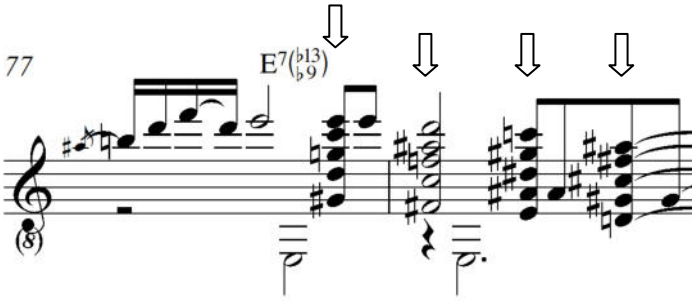
Und ebenso in Takt 81:

Notenbeispiel 157: Nelson Faria *Manhã de Carnaval* Transkription Takt 81



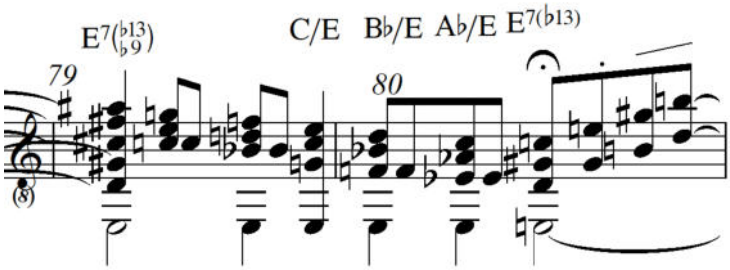
Neue Farben der Akkord-Rückung treten in der Passage 77–78 (Nb 158) in den Vordergrund, womit Faria einen Überraschungseffekt erzielt. Er rückt zunächst den Dominantseptakkord E7b13b9 in Ganztonschritten abwärts und bedient damit gleichzeitig die Ganztonskala.

Notenbeispiel 158: Nelson Faria *Manhã de Carnaval* Transkription Takt 77–78



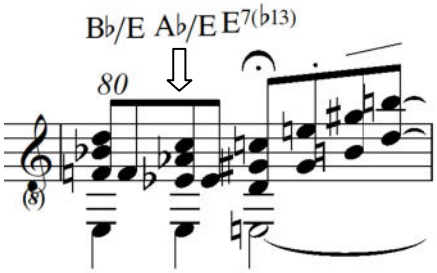
Es folgen im Vergleich zu Takt 77–78 schlank wirkende Dreiklänge in Takt 79-80 (Nb 159), weiterhin über den Basston *E* abwärts, nämlich zweimal C-Dur nach Bb-Dur, jeweils mit *E* im Bass. Bb stellt dabei ein Tritonus-Substitut zum Akkord E7 dar.

Notenbeispiel 159: Nelson Faria *Manhã de Carnaval* Transkription Takt 79–80



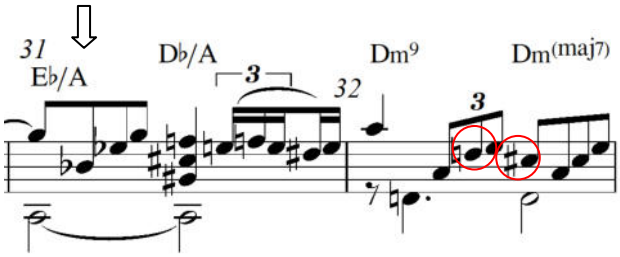
Bevor der Gitarrist in Takt 80 über den Dominantseptakkord E7b13 mittels einer Fermate Spannung erzeugt, rückt er den Akkord Bb/E um einen Ganzton nach Ab/E abwärts (Nb 160).

Notenbeispiel 160: Nelson Faria *Manhã de Carnaval* Transkription Takt 80



Eine ähnlich harmonisierte Phrase scheint in den Takten 31 und synonym dazu auch in Takt 67 (Nb 133) auf. Auch in Takt 31 (Nb 161) verwendet Faria das Tritonus-Substitut der Dominante (in diesem Fall von A7) Eb (Pfeil in Nb 161) und rückt dieses Voicing dann um einen Ganzton abwärts nach Db-Dur, beide Akkorde mit dem Pedalton *A* im Bass. Es folgt in Takt 32 wiederum eine Stimmbewegung in der Mittelstimme, nämlich *d-cis* (rot eingekreist Nb 161).

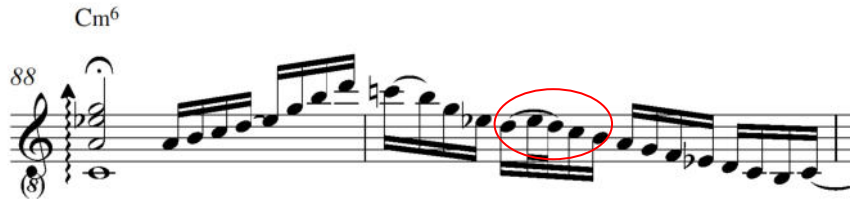
Notenbeispiel 161: Nelson Faria *Manhã de Carnaval* Transkription Takt 31-32



Die darauf folgende Phrase in Sexten (Takt 80-81, Nb 133) wirkt aufgrund ihres konsonanten Charakters in kontrastierender Weise spannungsauflösend. Die

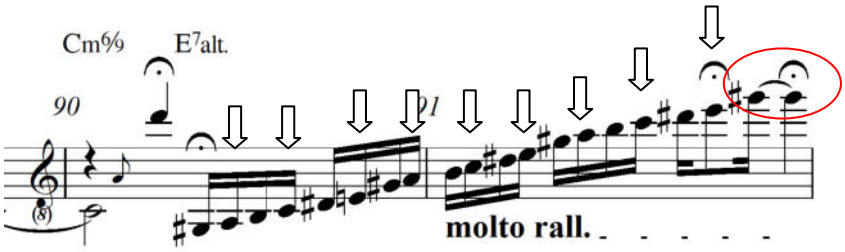
Hörerwartung würde einen Schluss des Stückes in Takt 86 zulassen. Dem entspricht Faria jedoch nicht, sondern erweitert das Ende des Stückes mit einer überraschenden weiteren Kadenz. Mit der Akkordfortschreitung Am/C-G9/B-F9/A-Em/G und Cm6 (Takt 86–87, Nb 133) öffnet er den Klangcharakter auf eine neue Weise. Der Klang des Akkordes Cm6 wird in Takt 88–89 (Nb 133) mit einer Linie aus der Skala C-Moll melodisch bestätigt, wobei Faria innerhalb der Linie einmal mehr das "Verzierungsmotiv Bebop" (rot markiert in Nb 162) verwendet (vgl. auch Takt 5, Takt 66 in Nb 133).

Notenbeispiel 162: Nelson Faria *Manhã de Carnaval* Transkription Takt 88–89



Die Phrase in Takt 90–91 bereitet den Schlussakkord Am vor, indem sie die Akkordtöne von a-Moll, nämlich *A-C-e-a-c-e-a-c-e* (Pfeile in Nb 163) mittels Chromatic Approach zu jedem der Töne zum Ausdruck bringt. Der letzte Ton *gis* in Takt 91 bringt dabei noch einmal bewusst den Charakter von a-Moll harmonisch zum Ausdruck (rot umrahmt in Nb 163).

Notenbeispiel 163: Nelson Faria *Manhã de Carnaval* Transkription Takt 90–91

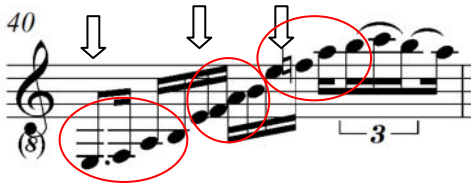


2.1.2.1.4 Single Line-Phrasen

Ein spezifisches Merkmal in Farias Spielweise wird geprägt von der Gestaltung der eben beschriebenen melodischen Bögen, die er in improvisatorischer Weise in sein Chord Melody-Arrangement einfügt. Den ersten

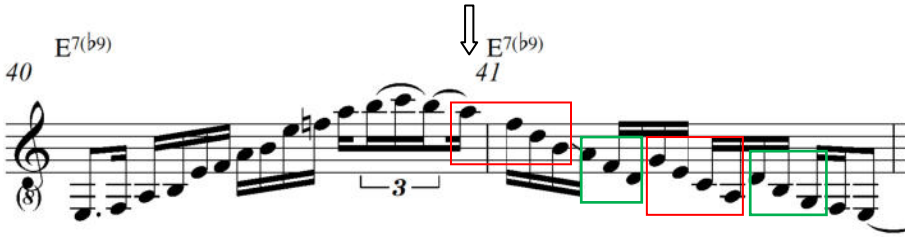
dieser Bögen stellt die bereits beschriebene Intro dar. Eine weitere in derselben Art gestaltete Single Line-Improvisation flechtet Faria in Takt 40–41 ein. Die Phrase bedient sich des Tonmaterials aus e-phrygisch (sie entspricht a-aeolisch und weist im hier verwendeten harmonischen Kontext über E7alteriert einen iberisch gefärbten Klangcharakter auf). Auffallend ist dabei, dass Faria nicht die Skala von unten nach oben ausspielt, sondern sich vielmehr in Sekundschritten fortbewegt und dabei wiederum drei Mal die Tonfolge *e-f-a-h* (rot umrahmt in Nb 164) in drei verschiedenen Oktavlagen in Aufwärtsbewegung benutzt, also eine weitere Sequenz (die Evidenz von Sequenzen ist in der Intro ersichtlich, Nb 133).

Notenbeispiel 164: Nelson Faria *Manhã de Carnaval* Transkription Takt 40



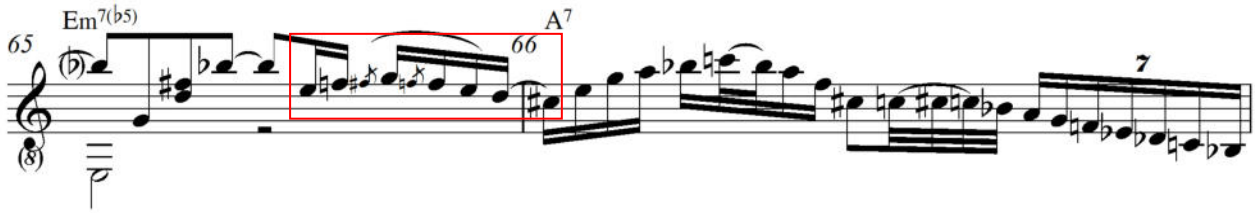
Subtil gestaltet erscheint auch der zweite Takt der improvisatorischen Phrase von Takt 40–41 (Nb 165). Hier spielt Faria Abwärtsphrasen in Terzen. Eine in Nb 165 rot umrahmte Vierergruppierung *a-f-d-h* (bei dieser ist das letzte Sechzehntel - siehe Pfeilmarkierung von Takt 40 in Nb 165 - mit zu berücksichtigen) ist gefolgt von einer Dreiergruppierung *a-f-d*, grün umrahmt. Wiederum gefolgt von einer Vierergruppierung *g-e-c-a* (rot umrahmt) und einer Dreiergruppierung *d-h-g* (grün umrahmt). Bei allen beschriebenen Phrasen handelt es sich um Gruppierungen in sich fallender Terzen.

Notenbeispiel 165: Nelson Faria *Manhã de Carnaval* Transkription Takt 40–41



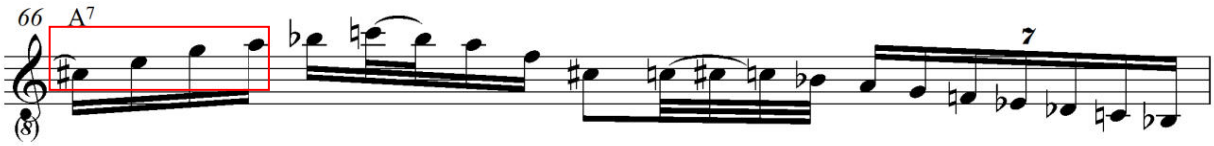
Eine weitere improvisatorisch gestaltete Single Line-Phrase taucht in Takt 65–66 auf. Faria verwendet dabei Segmente von d-Moll harmonisch in der Phrase *e-f-g-f-e-d-cis* (rot umrahmt Nb 166).

Notenbeispiel 166: Nelson Faria *Manhã de Carnaval* Transkription Takt 65



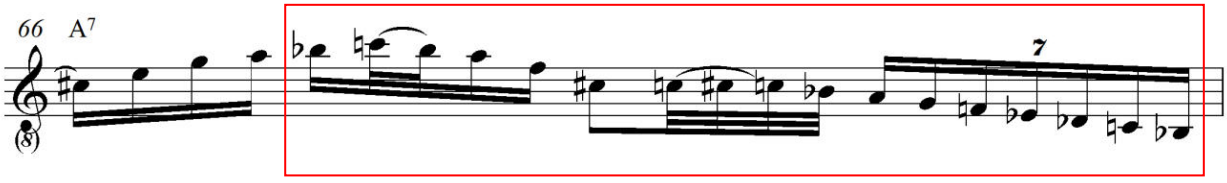
Unmittelbar darauf arpeggiert Faria den Akkord A7 von der Terz *cis* aus ...

Notenbeispiel 167: Nelson Faria *Manhã de Carnaval* Transkription Takt 66



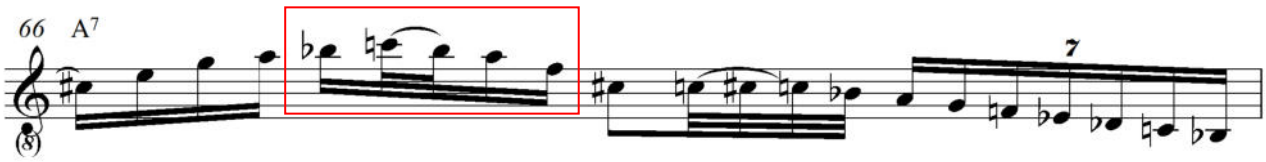
… und schließt die Phrase mit den Tönen der Skala a-alteriert ab:

Notenbeispiel 168: Nelson Faria *Manhã de Carnaval* Transkription Takt 66



Nelson Faria mischt also einmal mehr die Elemente der vertikalen mit denen der horizontalen Spielweise. In der hier beschriebenen Phrase verwendet er Elemente aus dem Jazz-Vokabular, wobei er in Takt 66 hörbar ternär phrasiert und sich wiederum des erwähnten Verzierungsmotives aus dem Bebop bedient.

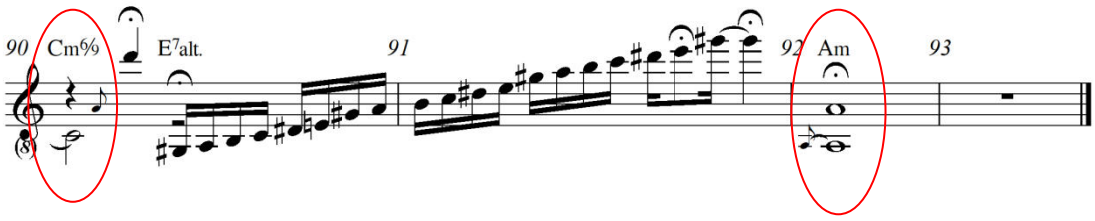
Notenbeispiel 169: Nelson Faria *Manhã de Carnaval* Transkription Takt 66



Sowohl die Single Line-Improvisation von Takt 40–41 (Nb 165) als auch die in Takt 65–66 (Nb 166, Nb 167, Nb 168) laufen über einen Dominantseptakkord, womit Faria speziell in diesem Kontext Spannung erzeugen kann.

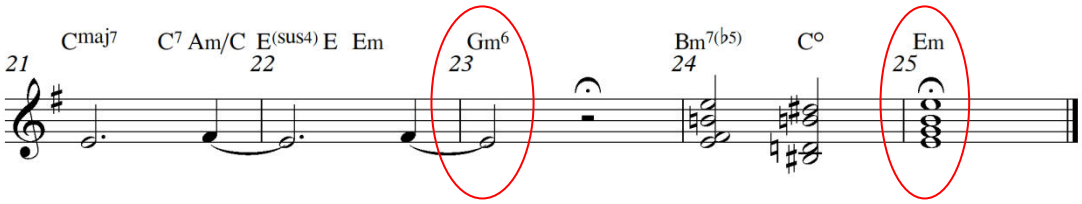
Eine Querverbindung zu Farias Aussage über die Einflüsse der Bossa Nova vonseiten der romantischen Epoche der europäischen Musik lässt sich bei der Beobachtung der harmonischen Verbindung in Farias Arrangement in den letzten Takten der Coda (Nb 170) herstellen. Hier verwendet Faria vor dem Schlussakkord Am (rot umrahmt) die Mediante Cm6 (rot umrahmt).

Notenbeispiel 170: Nelson Faria *Manhã de Carnaval* Transkription Takt 90–93



Die gleiche harmonische Wendung der Mediante als Vorbereitung zur Auflösung in die Tonika mittels einer Kadenz findet sich in F. Chopins Klavier-*Präludium Nummer 4, op. 28* wieder (rot umrahmt in Nb 171):

Notenbeispiel 171: F. Chopin Klavier-*Präludium No. 4* in e-Moll aus op. 28, 24 Preludes, Takt 21–25[358]



Formale Extensionen

Faria bricht die Form der Komposition mittels seiner expressiven Single Line-Passagen auf, indem er diese in freien Kadenzen gestaltet, die er nicht der Form des Stückes unterwirft. Davon sind folgende Passagen betroffen (Nb 133):

Takt 1–8 (Intro)	Takt 40–41	Takt 66	Takt 74–80	Takt 86–91

[358] Transposition mit Akkordsymbolen (hinzugefügt vom Autor)

Diese freien Kadenzen unterstreichen die Rubato-Gestaltung von Farias Interpretation.

2.1.2.1.5 Vergleich von Farias Notation im Lehrwerk *Harmonía Aplicada ao Violão e á Guitarra* und der Volltranskription der Aufnahme auf der CD Nelson Faria über das Thema *Manhã de Carnaval*

Faria schlägt in der Ausgabe seines Lehrwerkes[359] eine auf das Thema der Komposition *Manhã de Carnaval* reduzierte Fassung eines Chord Melody-Arrangements vor. Dabei fällt als wesentliches Unterscheidungsmerkmal die Harmonisierung der „II-V-I"-Moll-Kadenz im A-Teil auf. Notiert er im Lehrwerk *Harmonia Aplicada ao Violão e á Guitarra* die Fortschreitung Am7-Fadd9-Adim-Bm7b5 (Takt 1–2, Nb 132), harmonisiert er diese in der Interpretation seiner Aufnahme (Volltranskription Nb 133, Takt 10–11) mit den Zwischendominanten: Am7-Fadd9/-B/A-Bb/A. Diese Fortschreitung ist in der Transkription an der jeweils wiederholten Stelle weiter konsequent in beschriebener Form ausgeführt. Zudem verzichtet Faria in der Notation des Chord Melody-Arrangements auf die Ausführung aller Single Line-Kadenzen.

2.1.2.1.6 Zusammenfassende Ergebnisse zu den Analysen von *Manhã de Carnaval*

Mittels Fingerstyle-Technik realisiert Nelson Faria seine Interpretation von Luiz Bonfás *Manhã de Carnaval*. Auffallend ist, dass Faria in seiner Interpretation keine Bossa Nova-Patterns ausführt, vor allem in Hinsicht auf die Bedeutung der Komposition *Manhã de Carnaval,* die maßgeblich an der Verbreitung des Genres Bossa Nova beteiligt war. Die balladenartig angelegte Ausführung des Arrangements unter Verzicht von Bossa Nova-Patterns stellt so gesehen eine subtile Fusionierung stilistischer Mittel aus Jazz und klassisch polyphoner Gitarrentechnik dar. Faria reduziert seine Begleitung auf Arpeggios und reichert

[359] Faria, Nelson: Lehrwerk *Harmonia Aplicada ao Violão e á Guitarra*, S. 98-100

die Version der CD-Aufnahme (Nb 133) mit Singe Line-Improvisationen an. Mit letzteren unterscheidet sich seine CD-Interpretation wesentlich von dem von Faria notierten Arrangement (Nb 132), in dem er keine Single Line-Improvisationen vermerkt. Die Improvisationen in der Volltranskription (Nb 133) sind in Form von freien Kadenzen gestaltet und sprengen die formale Strenge der Komposition. Für das Chord Melody-Arrangement verwendet Faria häufig Pedaltöne im Bass, Durchgangsbewegungen in der Mittelstimme, alterierte Voicings für den Dominantseptakkord, Akkord-Voicings in Quarten sowie Rückungen von Akkorden. Mittels der Verwendung von nicht gegriffenen Leersaiten erreicht Faria Bordun-Töne und gitarrenspezifische Klangfarben. In den Single Line-Passagen kommen häufig Sequenzen zum Ausdruck. Faria verwendet dabei sowohl die vertikale wie auch die horizontale Spielweise. Dabei kommen neben der Verwendung von Kirchentonarten folgende Skalen zum Einsatz: Die alterierte Skala im Rahmen des Dominantseptakkordes, die harmonische Molltonskala im Rahmen des Dominantseptakkordes, die melodische Molltonskala, die Halbton-Ganzton-Skala im Rahmen des Dominantseptakkordes sowie die verminderte Skala im Rahmen des Dominantseptakkordes. Chromatic Approaches sowie das Stilmittel des Indirect Approach weisen ebenso auf Vokabular aus dem Bebop hin wie ein von Faria in Takt 5 (Nb 133) und Takt 66 (Nb 133) verwendetes Verzierungselement. Faria bricht im Rahmen seiner Single Line-Phrasen die binäre Phrasierungsweise durch ternär phrasierte Passagen. Bei der Beobachtung der von Faria verwendeten harmonischen Akkordfortschreitungen ist festzustellen, dass sein Vokabular in dieser Hinsicht auch auf die Harmonik der europäischen Romantik zurückgreift.

2.2 *Carinhoso*: Choro-Komposition in solistisch interpretierter Jazz-Manier

Der Musikwissenschafter André Diniz zur Komposition *Carinhoso* des brasilianischen Choro-Musikers Pixinguinha[360], [361]:

[360] Diniz, André: *Almaneque do Choro*, S. 53–54

[361] „Carinhoso foi o choro-canção escolhido em plebiscito nacional, organizado pela Rede Globo no ano de 2000, como a segunda composição mais bonita do Brasil. Só perdeu para >Aquarela do Brasil<,

„*Carinhoso* war der Choro-Canção, der aufgrund von Volksabstimmung – die im Jahr 2000 von der Rede Globo durchgeführt worden war – zur zweitschönsten Komposition Brasiliens ausgewählt wurde. Sie verlor lediglich gegenüber Ary Barrosos *Aquarela do Brasil*! Pixinguinha komponierte die Melodie von Carinhoso im Alter von 26 Jahren und ließ sie zunächst über einen längeren Zeitraum unbeachtet liegen. Er erachtete die Melodie, welche in zwei Teilen komponiert ist, als zu modern für die damalige Zeit. Die Choros wurden traditionell in drei Teilen komponiert, in Rondo-Form: Erster Teil, zweiter Teil, Wiederholung des ersten Teiles, dritter Teil, Wiederholung des ersten Teiles. Pixinguinha nahm Carinhoso erst 1928 mit dem legendären Orchester auf, das er gemeinsam mit Donga gründete. Er erntete damals vorauseilende Kritiken, die die Komposition als >verjazzt< befanden. Dies blieb so, bis Braguinha – Autor zahlreicher Karnevals-Märsche – die Melodie durch einen Text bereicherte. Als das Stück fertig war, wollte es neuerlich niemand aufnehmen. Francisco Alves, einer der berühmtesten Sänger der Zeit, war damals mehr interessiert daran, Sambas der Straße und der Morros Rio de Janeiros für seine Interpretationen zu erwerben. Erst 1937 trat eine Stimme in Erscheinung, die diese Herausforderung annahm. Auf der einen Seite der LP sollte *Carinhoso* aufgenommen werden und auf der zweiten Seite *Rosa*, ebenfalls eine Komposition von Pixinguinha. Es sollte ein durchschlagender Erfolg werden. Über die sofortige Akzeptanz beider Titel vonseiten der Bevölkerung hinaus – was damals eine Seltenheit bedeutete – machten die Aufnahmen für die Zukunft eine der meistbeachteten Stimmen Brasiliens bekannt: Die Stimme von Orlando Silva“.

---

de Ary Barroso! Pixinguinha compôs a melodia de Carinhoso quando tinha 26 anos e a deixou guardada no canto de sua estante durante um bom tempo. Considerava a melodia, composta em duas partes, muito moderna para a época. Os choros eram tradicionalmente compostos de três partes, na forma rondó: primeira parte, segunda parte, repete-se a primeira, terceira, retorna-se à primeira. Pixinguinha só veio a gravar >Carinhoso< em 1928, com a orquestra típica que formou com Donga. Recebeu críticas precipitadas que a acusavam de *jazzificada*. Assim foi até que a melodia ganhou letra de Braguinha, autor de varias marchinhas de carnaval. Música pronta, nunguém queria gravar. Francisco Alves, um dos mais famosos cantores da época estava mais interessado em comprar sambas nas ruas e nos morros cariocas. Só em 1937 surge uma voz que aceita o desafio. De um lado do disco seria gravado >Carinhoso< e do outro >Rosa<, também de autoria de Pixinguinha. Foi um sucesso estrondoso! Além da imediata aceitação popular das duas músicas, coisa rara para o periodo, o disco consolidava para a posteridade uma das vozes mais exuberantes que o Brasil conheceu: a de Orlando Silva“.

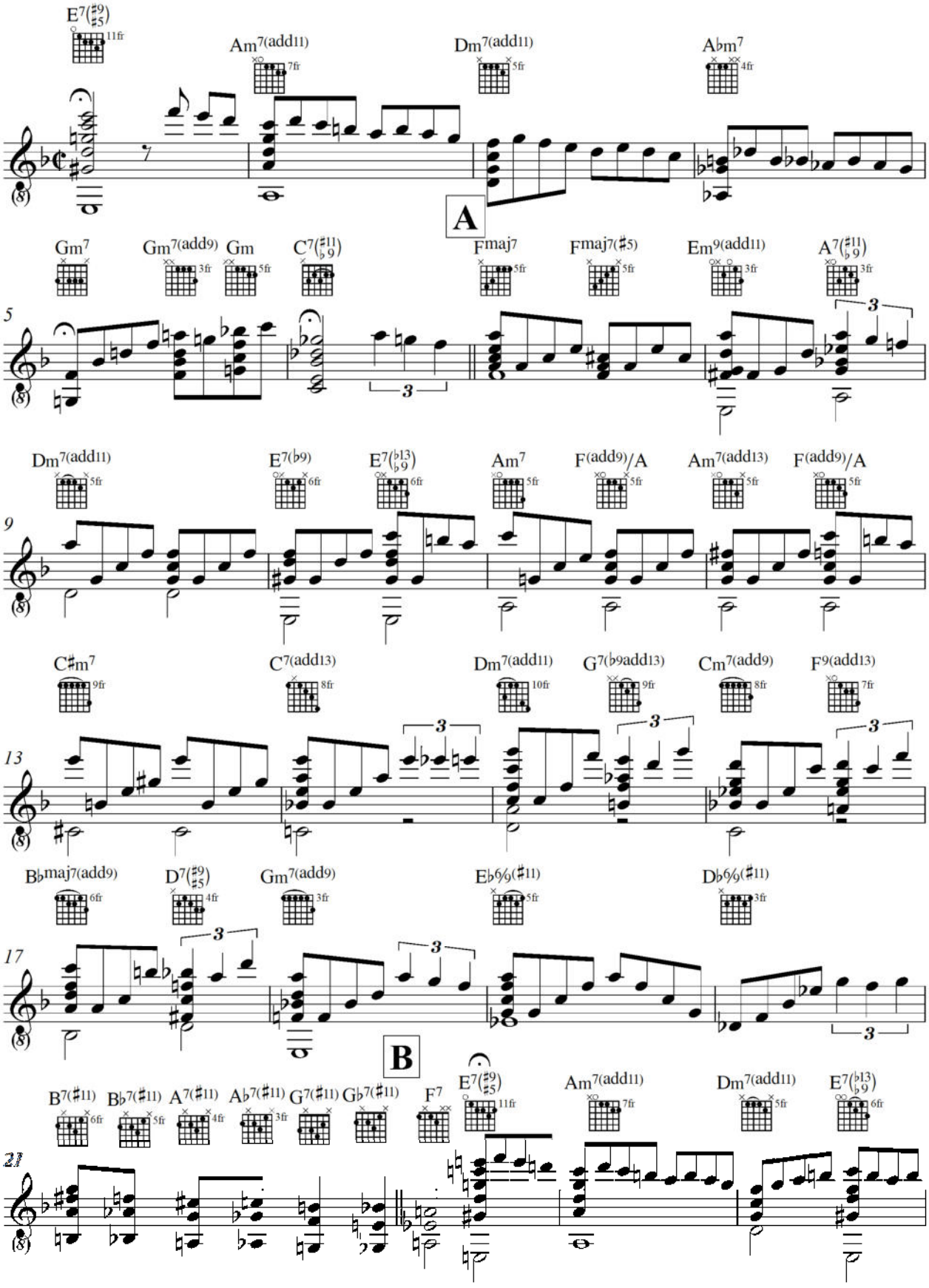
2.2.1 *Carinhoso* Chord Melody-Arrangement

Die Komposition *Carinhoso* des brasilianischen Choro-Musikers Pixinguinha ist Bestandteil von Nelson Farias Repertoire. Das vorliegende Chord Melody-Arrangement wurde aus Farias Lehrwerk *Harmonía Aplicada ao Violão e á Guitarra*[362] übernommen. Es wird an dieser Stelle zum Zweck der Analyse stilistischer Merkmale innerhalb von Farias Chord Melody-Arrangement-Technik herangezogen und mit dem Chord Melody-Arrangement von *Manhã de Carnaval* verglichen, dabei lassen sich stilistische Parallelen nachweisen.

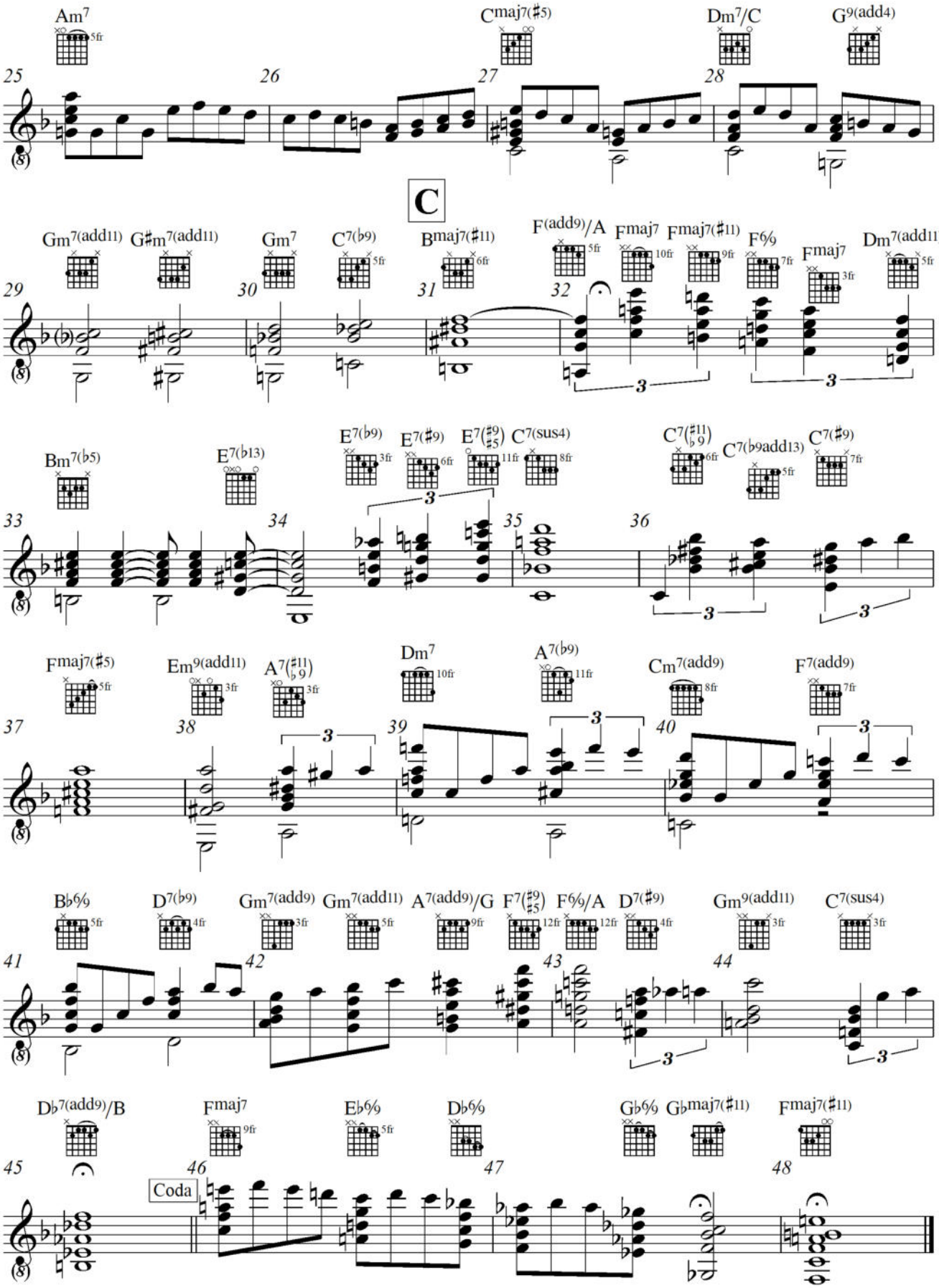
Ziel des Vergleiches der beiden Chord Melody-Arrangements ist die Darstellung harmonischer und formaler Merkmale innerhalb von Farias Solo-Interpretationen, anhand derer sich Besonderheiten seiner Spielweise festmachen lassen.

Notenbeispiel 172: *Carinhoso,* Faria Chord Melody-Arrangement[363]
Hörbeispiel 51: Nelson Faria *Carinhoso* (Audio-Quelle: CD *Nelson Faria*)

[362] Faria, Nelson: *Harmonia Aplicada ao Violão e á Guitarra*, S. 94–97
[363] Faria, Nelson: *Harmonia Aplicada ao Violão e á Guitarra*, S. 94–97


E7(♯9 ♯5) 11fr
Am7(add11) 7fr
Dm7(add11) 5fr
A♭m7 4fr
A
Gm7 Gm7(add9) 3fr Gm 5fr C7(♯11 ♭9) 3fr
Fmaj7 5fr Fmaj7(♯5) 5fr Em9(add11) 3fr A7(♯11 ♭9) 3fr
5
Dm7(add11) 5fr E7(♭9) 6fr E7(♭13 ♭9) 6fr Am7 5fr F(add9)/A 5fr Am7(add13) 5fr F(add9)/A 5fr
9
C♯m7 9fr C7(add13) 8fr Dm7(add11) 10fr G7(♭9add13) 9fr Cm7(add9) 8fr F9(add13) 7fr
13
B♭maj7(add9) 6fr D7(♯9 ♯5) 4fr Gm7(add9) 3fr E♭6/9(♯11) 5fr D♭6/9(♯11) 3fr
17
B
B7(♯11) 6fr B♭7(♯11) 5fr A7(♯11) 4fr A♭7(♯11) 3fr G7(♯11) G♭7(♯11) F7
E7(♯9 ♯5) 11fr Am7(add11) 7fr Dm7(add11) 5fr E7(♭13 ♭9) 6fr
21

2


Am7 5fr
Cmaj7(♯5)
Dm7/C
G9(add4)
25
26
27
28
C
Gm7(add11)
G♯m7(add11)
Gm7
C7(♭9) 5fr
Bmaj7(♯11) 6fr
F(add9)/A 5fr
Fmaj7 10fr
Fmaj7(♯11) 9fr
F6/9 7fr
Fmaj7 3fr
Dm7(add11) 5fr
29
30
31
32
3
Bm7(♭5)
E7(♭13)
E7(♭9) 3fr
E7(♯9) 6fr
E7(♯9/♯5) 11fr
C7(sus4) 8fr
C7(♯11/♭9) 6fr
C7(♭9add13) 5fr
C7(♯9) 7fr
33
34
35
36
Fmaj7(♯5) 5fr
Em9(add11) 3fr
A7(♯11/♭9) 3fr
Dm7 10fr
A7(♭9) 11fr
Cm7(add9) 8fr
F7(add9) 7fr
37
38
39
40
B♭6/9 5fr
D7(♭9) 4fr
Gm7(add9) 3fr
Gm7(add11) 5fr
A7(add9)/G 9fr
F7(♯9/♯5) 12fr
F6/9/A 12fr
D7(♯9) 4fr
Gm9(add11) 3fr
C7(sus4) 3fr
41
42
43
44
D♭7(add9)/B
Fmaj7 9fr
E♭6/9 5fr
D♭6/9
G♭6/9
G♭maj7(♯11)
Fmaj7(♯11)
45
46
47
48
Coda

2.2.2 Aspekte zu Farias Interpretation von *Carinhoso*

2.2.2.1 Notation und formale Abweichungen

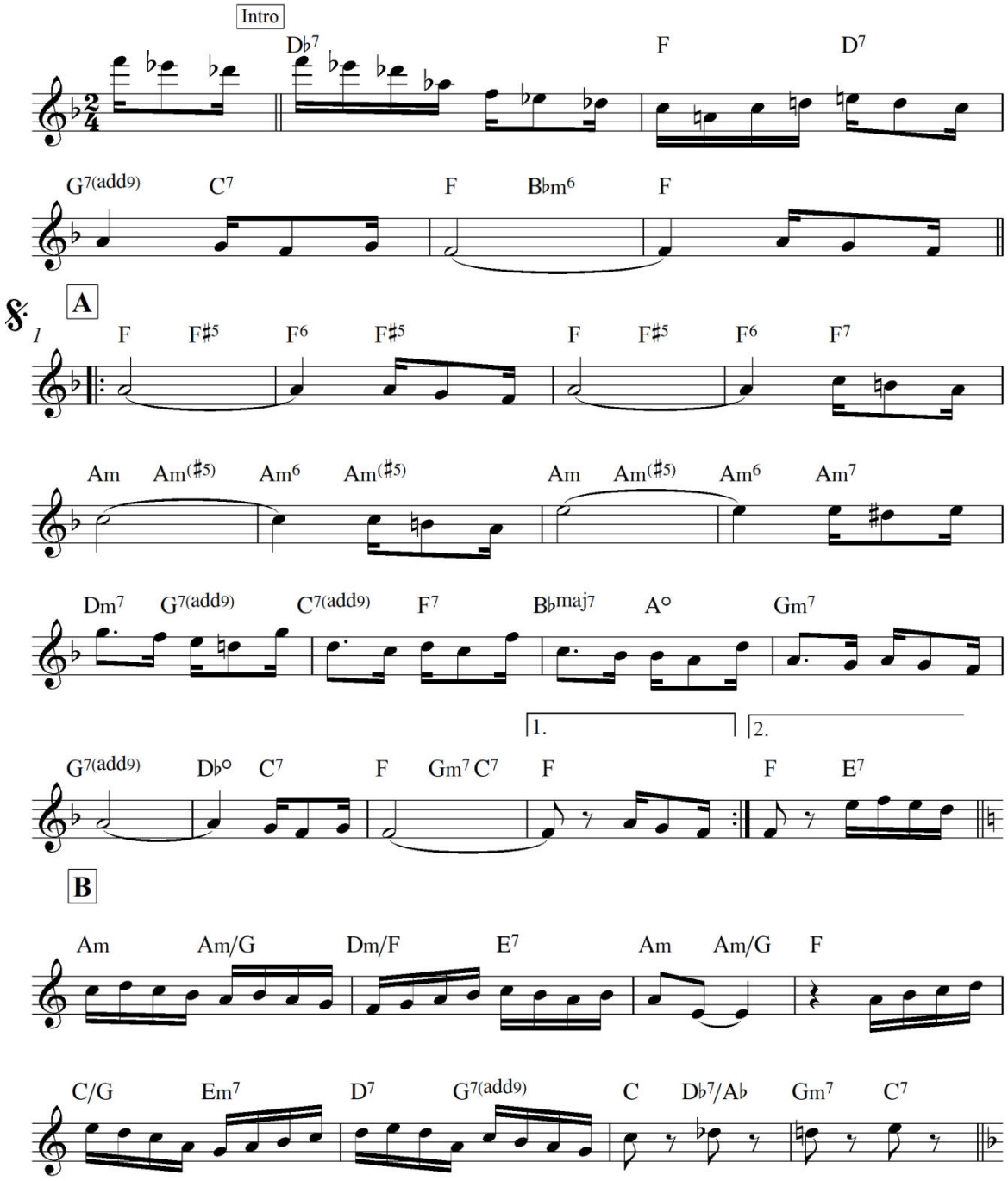
Einleitend ist festzustellen, dass ein Leadsheet der Komposition *Carinhoso* aus der Choro-Sammlung *O Melhor Do Choro* im 2/4-Takt notiert ist (Nb 173), Farias Arrangement hingegen im 4/4-Takt alla breve. Ein weiterer Hinweis auf unterschiedliche Notationsweisen (vgl. 1.1.2.2.1 Notationsweisen im 2/4- und 4/4-Takt unter dem Aspekt von Groove).

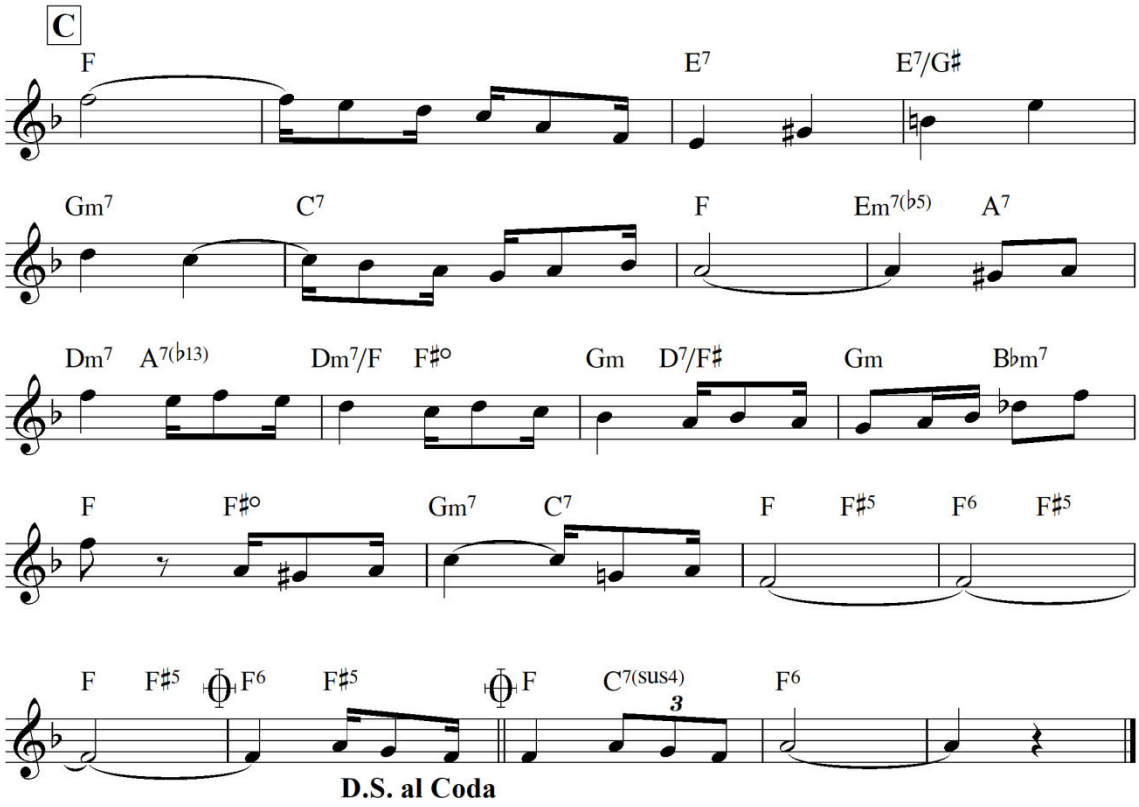
Intro:

Als Einleitung verwendet Faria in seinem Chord Melody-Arrangement das Motiv des B-Teiles des Stückes (Nb 172). Damit weicht er formal von der sonst üblichen Struktur der Komposition ab. Zum Vergleich dazu das Leadsheet des Stückes *Carinhoso* aus der Anthologie *O Melhor Do Choro*:

Notenbeispiel 173: *Carinhoso* Leadsheet[364]

[364] Moura, Roberto: *O Melhor Do Choro Brasileiro, Vol. 1.-3.* São Paulo, Rio de Janeiro, 1997, Irmãos Vitale., S. 16


Intro
D♭7
F
D7
G7(add9)
C7
F
B♭m6
F
A
F
F♯5
F6
F♯5
F
F♯5
F6
F7
Am
Am(♯5)
Am6
Am(♯5)
Am
Am(♯5)
Am6
Am7
Dm7
G7(add9)
C7(add9)
F7
B♭maj7
A°
Gm7
1.
2.
G7(add9)
D♭°
C7
F
Gm7 C7
F
F
E7
B
Am
Am/G
Dm/F
E7
Am
Am/G
F
C/G
Em7
D7
G7(add9)
C
D♭7/A♭
Gm7
C7



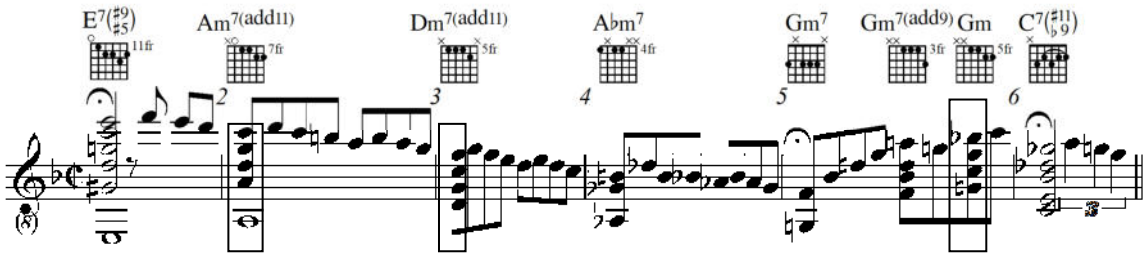
Analyse

In den folgenden Notenbeispielen wird das Generalvorzeichen immer vorausgesetzt und nicht jedes Mal neu angeführt.

Harmonische Merkmale:

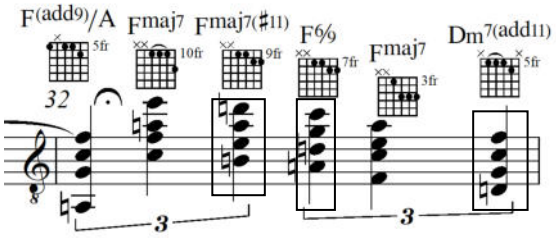
Faria eröffnet sein Arrangement mit dem Motiv des B-Teiles als Intro und harmonisiert dieses mit Quarten-Akkorden (umrahmt in Nb 174).

Notenbeispiel 174: *Carinhoso*, Faria-Arrangement, Takt 1–6



Eine weitere Harmonisierung in Quarten-Akkorden (umrahmt in Nb 175) findet in Takt 32 statt.

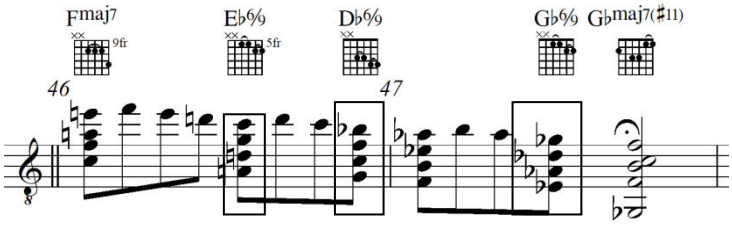
Notenbeispiel 175: *Carinhoso*, Faria-Arrangement, Takt 32



Die beschriebene Harmonisierung mittels Quarten entspricht Farias Harmonisierungsweise in seiner Interpretation von *Manhã de Carnaval* in Takt 18 (vgl. Volltranskription von *Manhã de Carnaval,* Nb 133).

Eine weitere in dieser Weise vollzogene Sequenz von Quarten-Akkorden erfolgt in der Coda von *Carinhoso*, Takt 46–47.

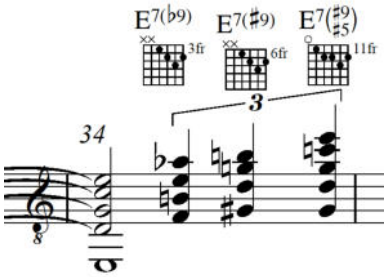
Notenbeispiel 176: *Carinhoso*, Faria-Arrangement, Takt 46–47



Rückungen

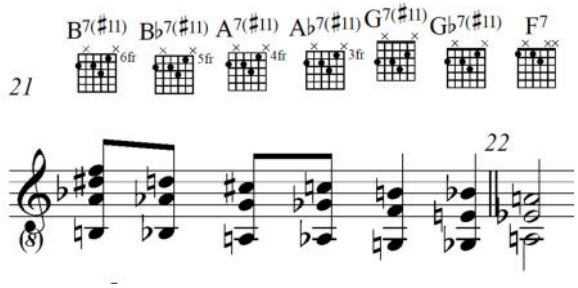
Ein weiteres Merkmal betrifft die Rückungen, speziell die der alterierten Dominantseptakkorde in kleinen Terzen. Vorzufinden sind diese im Arrangement von *Carinhoso* in Takt 34 (Nb 172) und zu vergleichen mit der Passage des Arrangements von *Manhã de Carnaval* (vgl. Volltranskription von *Manhã de Carnaval*) in Takt 8 (Nb 133).

Notenbeispiel 177: *Carinhoso*, Faria-Arrangement, Takt 34



Ein Beispiel für die chromatische Rückung von Dominantseptakkorden stellt sich in Takt 21 dar:

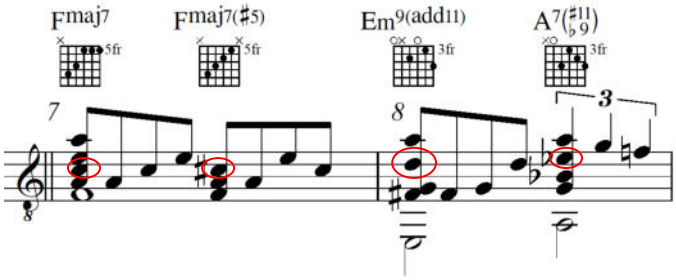
Notenbeispiel 178: *Carinhoso*, Faria-Arrangement, Takt 21



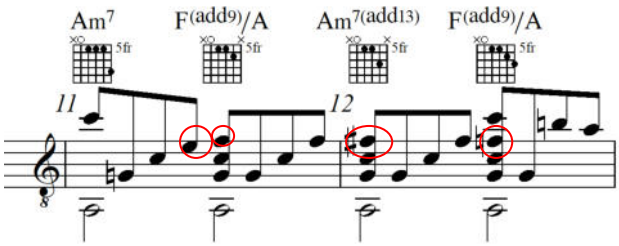
Bewegungen in der Mittelstimme:

Die in Farias Arrangement von *Manhã de Carnaval* auffälligen Bewegungen in der Mittelstimme der Akkorde sind auch im Chord Melody-Arrangement der Komposition *Carinhoso* wiederholt ersichtlich: In Takt 7-8 (Nb 179) mit dem Mittelstimmen-Verlauf *c-cis-d-es* (rot umrahmt), oder in Takt 11-12 (Nb 180) mittels *e-f-fis-f* (rot umrahmt).

Notenbeispiel 179: *Carinhoso*, Faria-Arrangement, Takt 7–8



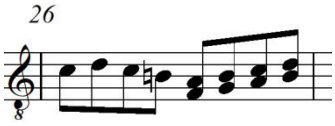
Notenbeispiel 180: *Carinhoso*, Faria-Arrangement, Takt 11–12



Die Passage 11–12 ist gleich strukturiert wie folgende Stellen in Farias Arrangement von *Manhã de Carnaval*: Volltranskription Nb 133 Takt 16, 32–33, 36–37.

Im folgenden Ausschnitt harmonisiert Faria in seinem Arrangement von *Carinhoso* in Terzen.

Notenbeispiel 181: *Carinhoso*, Faria-Arrangement, Takt 26

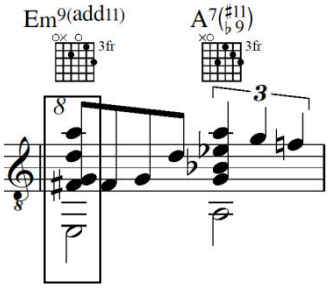


Diese Art der Harmonisierung in Terzen findet sich im Arrangement von *Manhã de Carnaval* (vgl. Volltranskription von *Manhã de Carnaval* Nb 133) in Takt 23, 58 wieder.

Leersaiten:

Der Aspekt der nicht gegriffenen Leersaiten (ersichtlich im Akkorddiagramm) als stilistisches Mittel bei Nelsons Farias Chord Melody-Arrangements wird auch im Beispiel von *Carinhoso* deutlich:

Notenbeispiel 182: *Carinhoso*, Faria-Arrangement, Takt 8



2.2.2.2 Vergleichende Zusammenfassung zu den Untersuchungen von *Manhã de Carnaval* und *Carinhoso*

Die vergleichende Untersuchung der beiden Chord Melody-Arrangements der Kompositionen *Manhã de Carnaval* (Luis Bonfá) und *Carinhoso* (Pixinguinha) lässt erkennen, dass sich Nelson Faria wiederholt signifikanter Stilmittel bedient, die stilistische Merkmale seiner solistischen Spielweise erkennen lassen. Neben formalen Abweichungen sind dabei vor allem Quarten-Akkorde, Rückungen von Akkordvoicings (und dabei speziell Rückungen von alterierten Dominantsept-Akkorden in kleinen Terzen), Stimmbewegungen in der Mittelstimme sowie der Gebrauch von Leersaiten evident.

2.3 Solo-Arrangement des Jazz-Fusion-Gitarristen Pat Metheny über die Komposition *Girl from Ipanema* im Kontext des Begriffes "Weltmusik"

Die Musikwissenschafterin Regine Allgayer-Kaufmann schreibt in ihrer Publikation *Brasilien 1956 bis 1961: Antônio Carlos Jobim und die Ära des Präsidenten Juscelino Kubitschek* zur Komposition *Garota de Ipanema (Girl From Ipanema)*: „*Garota de Ipanema*, *The Girl from Ipanema,* wurde international über dreihundert Mal eingespielt, 4,2 Millionen Aufführungen wurden registriert. Anfang 1963 erstmals auf Schallplatte in Brasilien erschienen, folgte noch im gleichen Jahr die LP *The composer of Desafinado plays* in den USA, Ende 1963 brachte Verve die Single mit Astrud Gilberto und Stan Getz heraus, eine Schallplatte, die Millionenumsätze erzielte. Die Single und das spätere Album, das die komplette Aufnahme unter Mitwirkung von João Gilberto enthält, erhielten insgesamt vier Grammy Auszeichnungen – beste Single, bestes Album, beste instrumentale Jazz Performance und beste Aufnahme (Jairo Severiano/Zuza Homem de Mello, *A Canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras, Vol. 2: 1958–1985*. São Paulo 1998, S. 66)”.[365]

Zu Pat Methenys Aufnahme der Komposition *Girl From Ipanema/Garota de Ipanema*:

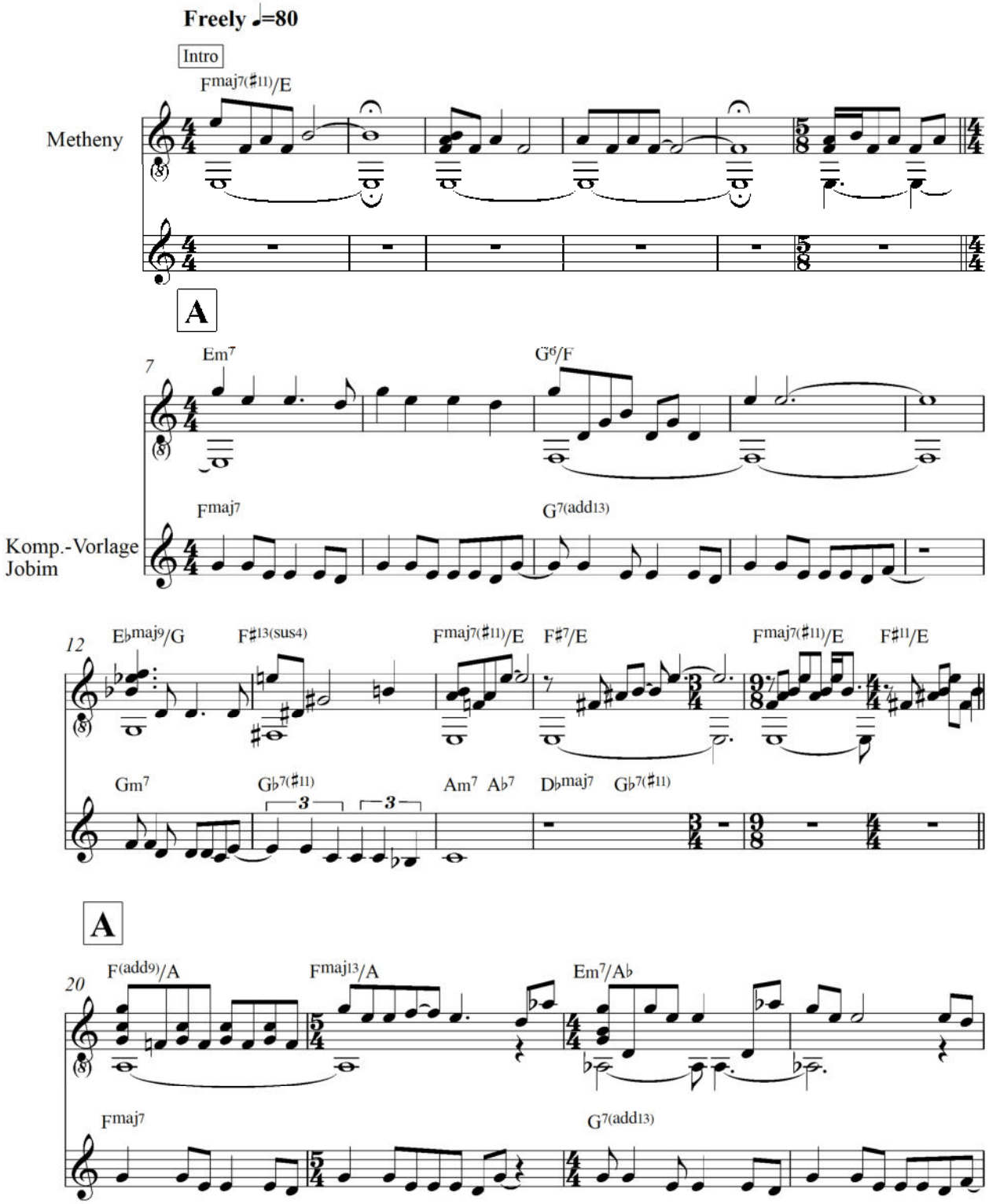
---

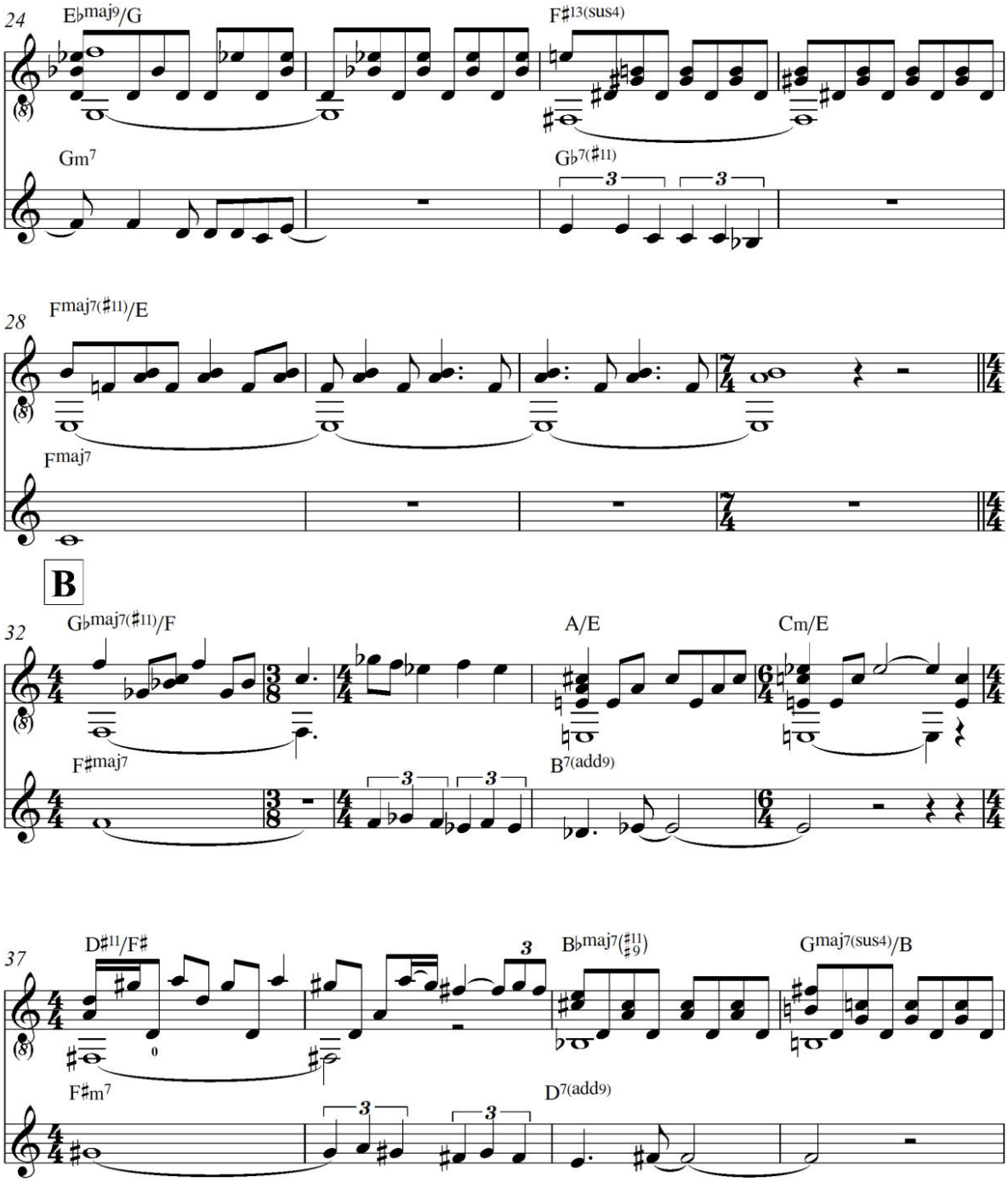
[365] Allgayer-Kaufmann, Regine: *Brasilien 1956 bis 1961: Antônio Carlos Jobim und die Ära des Präsidenten Juscelino Kubitschek*. 2008, verfügbar unter: *https://musikwissenschaft.univie.ac.at/fileadmin/user_upload/inst_musikwissenschaft/Allgayer/Antonio_Carlos_Jobim.pdf*, Zugriff 30.06.2015

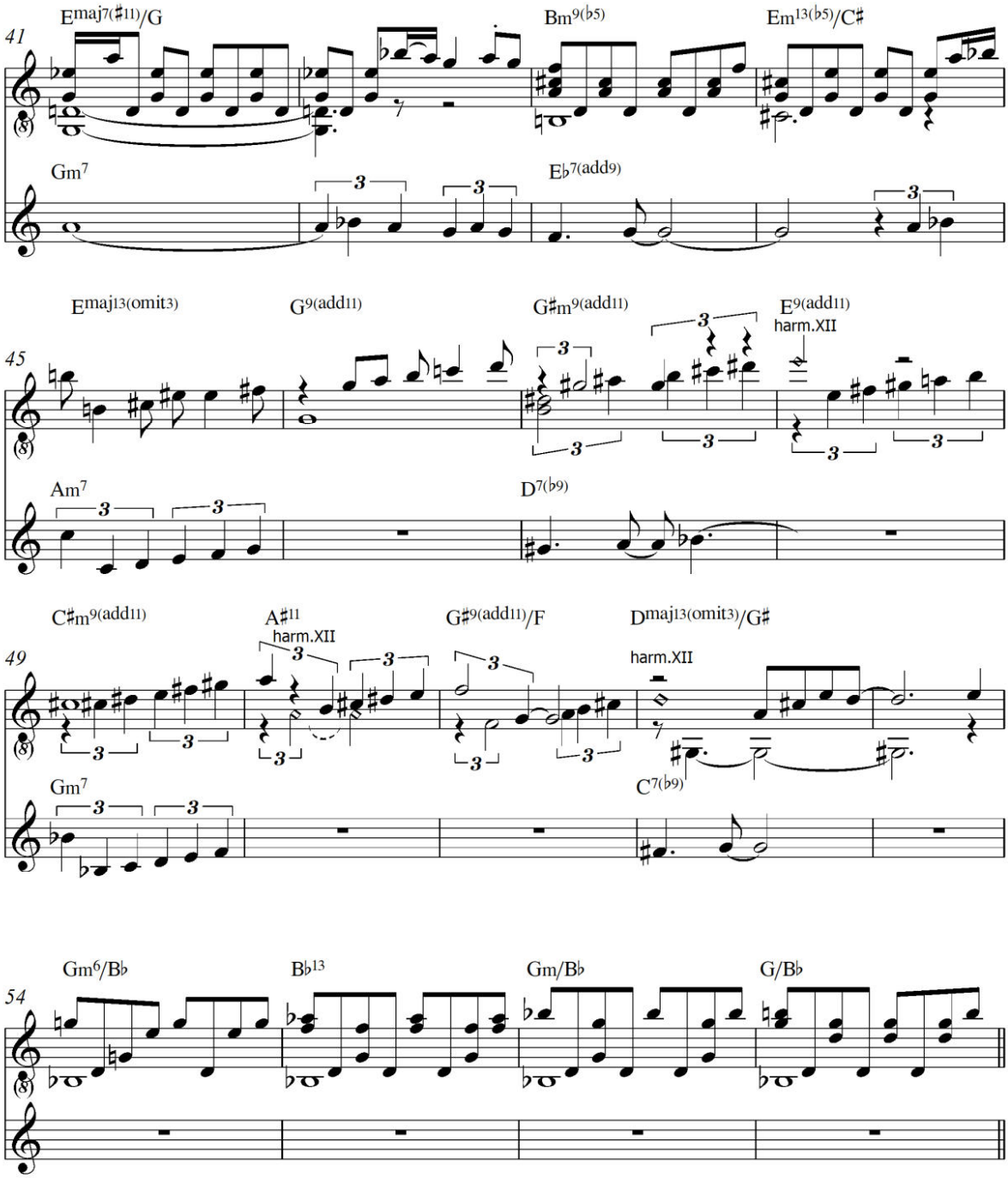
Auf seiner CD *What it´s All About* (Nonesuch Records, Warner Music Group Company, aufgenommen im Februar 2011 in New York) interpretiert Pat Metheny auf der Bariton-Gitarre die Antônio Carlos Jobim-Komposition *Girl From Ipanema/Garota de Ipanema* (Track 5 der CD). Metheny abstrahiert dabei die ursprüngliche Formgebung von Jobims Komposition; neben der Reharmonisierung der Akkorde, mittels derer Metheny der Interpretation einen weiteren Abstraktions-Charakter verleiht. Methenys Fassung wurde von Masa Takahashi transkribiert und erscheint in der Veröffentlichung *Pat Metheny, What it´s All About.*[366] Diese Transkription wird im Folgenden mit der Version des Leadsheets von *Garota de Ipanema*[367] (Nb 183, Notensystem 2) verglichen, um die formalen Abweichungen nachvollziehen zu können.

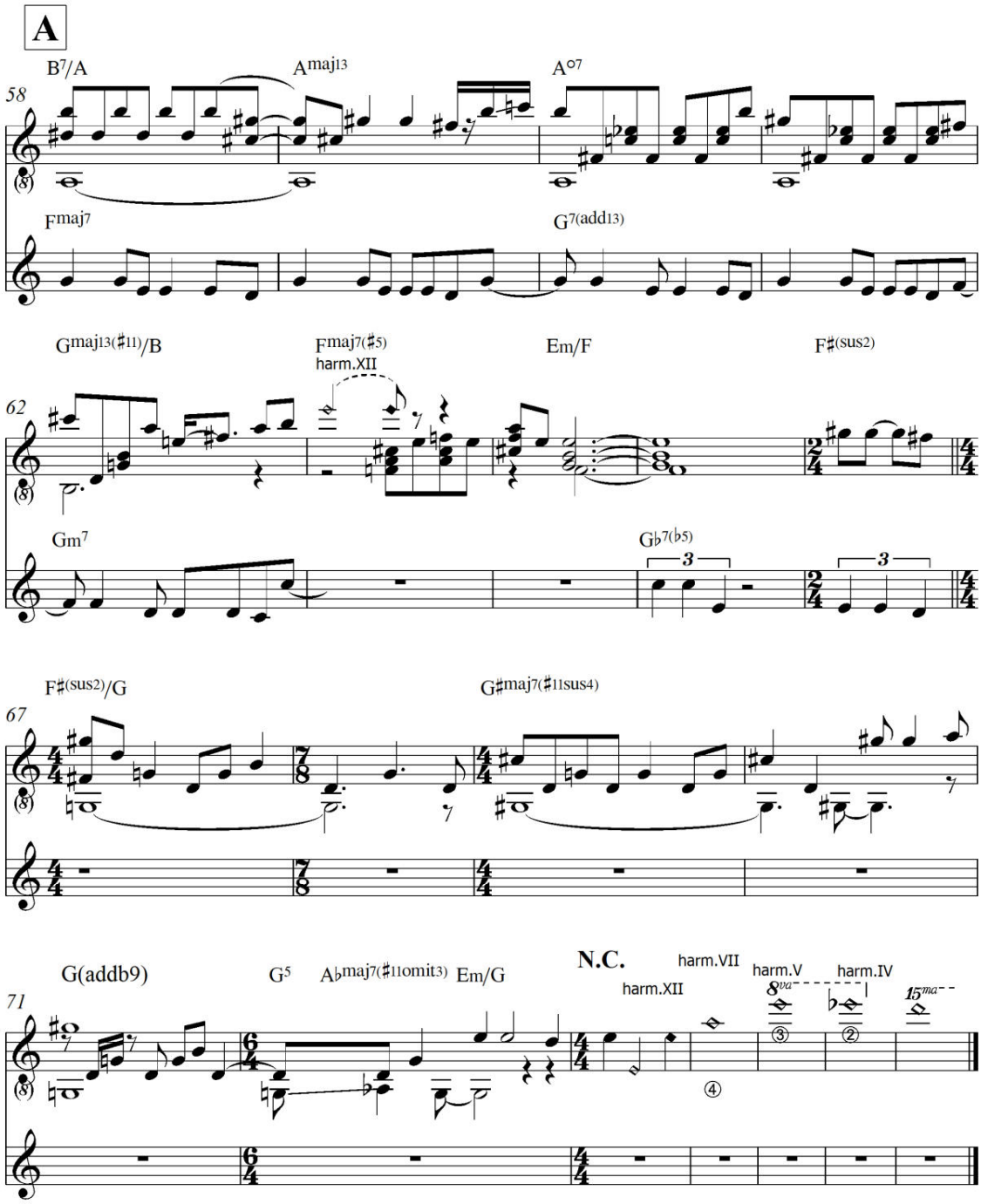
Notenbeispiel 183: Vergleich der Versionen *Garota de Ipanema*[368]
Hörbeispiel 52: Pat Methenys Version von *Garota de Ipanema*[369]

[366] Quelle: *Pat Metheny, What it´s All About*, Milwaukee, Hal Leonard Corporation, (keine näheren Angaben), S. 35–38
[367] Chediak, Almir: *Tom Jobim Songbook Vol. 3*., S. 62
[368] 1. System: Pat Methenys Bearbeitung (Transkription von Masa Takahashi), 2. System: Leadsheet *Tom Jobim Songbook Vol. 3*
[369] Audio-Quelle: CD *Pat Metheny, What it´s All About*, New York 2011, Track 5


Freely ♩=80
Intro
Fmaj7(♯11)/E
Metheny
A
7
Em7
G6/F
Fmaj7
G7(add13)
Komp.-Vorlage
Jobim
12
E♭maj9/G
F♯13(sus4)
Fmaj7(♯11)/E
F♯7/E
Fmaj7(♯11)/E
F♯11/E
Gm7
G♭7(♯11)
Am7
A♭7
D♭maj7
G♭7(♯11)
A
20
F(add9)/A
Fmaj13/A
Em7/A♭
Fmaj7
G7(add13)


24
E♭maj9/G
F♯13(sus4)
Gm7
G♭7(♯11)
28
Fmaj7(♯11)/E
Fmaj7
B
32
G♭maj7(♯11)/F
A/E
Cm/E
F♯maj7
B7(add9)
37
D♯11/F♯
B♭maj7(♯11 ♯9)
Gmaj7(sus4)/B
F♯m7
D7(add9)


41
Emaj7(♯11)/G
Bm9(♭5)
Em13(♭5)/C♯
Gm7
E♭7(add9)
45
Emaj13(omit3)
G9(add11)
G♯m9(add11)
E9(add11)
harm.XII
Am7
D7(♭9)
49
C♯m9(add11)
A♯11
harm.XII
G♯9(add11)/F
Dmaj13(omit3)/G♯
harm.XII
Gm7
C7(♭9)
54
Gm6/B♭
B♭13
Gm/B♭
G/B♭



Bei Pat Methenys Interpretation des brasilianischen Standards *Girl From Ipanema/Garota de Ipanema* ist der hohe Grad an musikalischer Abstraktion ein augenscheinliches Wesensmerkmal, wobei das langsam gewählte Tempo mit rubato-Charakter ein weiteres Gestaltungselement darstellt. Metheny bringt in der vorliegenden Interpretation der Jobim-Komposition nicht ein einziges Mal ein für

die Bossa Nova typisches Pattern auf der Gitarre zur Anwendung. Die harmonische Abstraktion der zugrunde liegenden Akkorde wird von Metheny unter Verwendung von Umkehrungen in den Basstönen betont (Nb 183 Takt 1, Takt 9, Takt 12). Auch die Behandlung und Verfremdung der Originalmelodie (Nb 183 Takt 45 bis Takt 53) führt zu einer Abstraktion des Themas und somit zu einer Desorientierung des Rezipienten.

Methenys Interpretation im Kontext des Begriffes *Weltmusik*

Das Beispiel Methenys Aufnahme demonstriert den "weltmusikalischen Ansatz" eines nordamerikanischen Jazzmusikers, der sich während seiner Karriere konsequent immer wieder dem Zusammenspiel mit Musikern und Musikerinnen aus Brasilien zugewandt hat. Der in diesem Sinne "weltmusikalische" Ansatz Methenys ist im Vergleich zu Nelson Faria relevant, da er sich der Perspektive des nordamerikanischen Jazzmusikers annimmt, der auf seine persönliche Weise eine repräsentative Komposition des Bossa Nova-Repertoires interpretiert. *Weltmusik* bedeutet immer auch die Auseinandersetzung von Musikern mit Genres anderer Kulturen im Sinne des musikalischen "Durchdringens". Weltmusik - ein Begriff der in dieser Arbeit immer wieder angesprochen wird - stellt ein weites ethnomusikologisches Forschungsfeld dar, eine Besprechung des Begriffes soll an dieser Stelle Platz finden.

Im Oktober 2007 wurde der Begriff *Weltmusik* im Rahmen des 10. Darmstädter Jazzforums reflektiert und von verschiedenen Autoren aus der Perspektive einer sich im Wandel begriffenen Aktualität hinterfragt. Die Vermischung kultureller Traditionen ist dabei als übergeordnetes Merkmal vorauszusetzen. Dazu Wolfram Knauer:[370] „In der Jazzgeschichte spricht man vom kulturellen Schmelztiegel New Orleans und tatsächlich war die Vermischung kultureller Traditionen mit ursächlich für die Entstehung des Jazz. Als improvisierte Musik war der Jazz aber immer auch eine produktive Musik, dazu in der Lage, Einflüsse aus anderen kulturellen Welten aufzugreifen, oder Musikern anderer kultureller Traditionen zu ermöglichen, sich im Jazz auszudrücken, ohne dabei vollständig auf die eigene kulturelle Herkunft zu verzichten. [...] Die anfängliche

[370] Knauer, Wolfram: *Begegnungen The World Meets Jazz*. In: Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung Band 10, Veröffentlichung des Jazzinstituts Darmstadt, Darmstadt, 2008, S. 7-8

Idee einer Begegnung der Kulturen wandelte sich in den 1970er Jahren hin zu einer Fusionsidee, bei der Musiker zusammenfanden, die dem jeweils anderen musikalischen Idiom offen gegenüberstanden. Gegenseitiger Respekt, ein wirkliches musikalisches Kommunikations- und Austauschbedürfnis schien es da zu geben, von Jazzmusikerseite aber vor allem das Interesse an anderen Sounds, rhythmischen Modellen, formalen Strukturen, die die herkömmliche Grammatik der Jazzimprovisation erweitern könnten".

Das Kriterium der Authentizität musikalischer Aussagen spielt dabei ebenso eine Voraussetzung für die Glaubwürdigkeit von Interpretationen wie die Authentizität des gesamten Erscheinungsbildes des Künstlers im Sinne eines ästhetischen Gesamtkonzeptes. Martin Pfleiderer zum Begriff der Authentizität:[371] „Wenn musikalische Authentizität eine Qualität des ästhetischen Erlebens ist, so lässt sich nicht objektiv entscheiden, und daher nur schwer darüber streiten, in welchem Grade Musik nun tatsächlich authentisch ist. […] Allerdings lässt sich durchaus beschreiben, welche Rolle das Kriterium der Authentizität in bestimmten Rezeptionskontexten spielt, weshalb manche Musik als echt und glaubwürdig empfunden wird und andere nicht und welche Mittel und Strategien Musiker einsetzen, um ihre Musik als glaubwürdig erscheinen zu lassen. Hierbei spielen nicht nur klangliche Mittel eine wichtige Rolle, sondern darüber hinaus die Erscheinungsweise der Musiker bei Konzerten und natürlich alle Informationen zu den biographischen, kulturellen und sonstigen Hintergründen der Musiker und der Musik. [...] Die zweite Strategie der Authentifizierung bezieht sich auf die Glaubwürdigkeit der musikalischen Aufführung, die Einbettung der Musik in eine ungebrochene Aufführungstradition. Nicht nur jene Musik wird als authentisch empfunden, die von der persönlichen Erfahrung und Lebenssituation des Musikers selbst kündet. Ein Musiker wirkt in hohem Grade als authentisch, wenn er durch sein Spiel seine Zuhörer davon überzeugen kann: *This is what it´s like to be a jazz musician* – sei es nun ein Musiker des Traditional-Jazz, ein Swing-Musiker oder ein Bebop-Musiker. Musiker können zu Stellvertretern anderer werden, indem sie deren Musik möglichst ähnlich und glaubwürdig nachahmen. Ihre Musik handelt dann von der ehrlichen und glaubwürdigen Darstellung der Situation anderer. Die

[371] Pfleiderer, Martin: *Zur Ästhetik des Jazz im Zeitalter der Globalisierung*. In: *Begegnungen The World Meets Jazz*. Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung Band 10, Veröffentlichung des Jazzinstituts Darmstadt, Darmstadt, 2008, S. 59 f.

Idee der Tradition und der Traditionspflege wird hier zu einem zentralen Kriterium für Authentizität. Allerdings sollte man sich immer bewusst sein, dass es Traditionen nicht einfach gibt, sondern dass sie geschaffen, gepflegt und wieder verändert werden“.

Pat Methenys Interpretation des Bossa Nova-Standards *Girl From Ipanema/Garota de Ipanema* reflektiert seine eigene Sichtweise auf die ursprünglich als Bossa Nova konzipierte Komposition und ist gleichzeitig als weltmusikalischer Ansatz zu verstehen. Farias weltmusikalisches Selbstverständnis aus Sicht des Brasilianers geht aus dem Gedanken einer Erweiterung des eigenen Vokabulars und der eigenen Sichtweise hervor. Dies wird deutlich durch die Verinnerlichung der improvisatorischen Jazzidiomatik in seine Spielweise, wie der folgende Abschnitt zeigt.

3 ASPEKTE ZU DIDAKTISCHEN ANSÄTZEN FARIAS ANHAND SEINER INTERPRETATIONEN AUSGEWÄHLTER JAZZ STANDARDS

Die folgenden Untersuchungen behandeln Nelson Farias Auffassung von Jazz Standards. Im Repertoire von Farias umfassendem Werk an Aufnahmen mit vielen verschiedenen Künstlern sind verhältnismäßig wenige Jazz Standards zu finden. Dabei ist zu bemerken, dass mittlerweile auch ein Teil des Repertoires der Bossa Nova zum Jazz Standard-Repertoire zu zählen ist, insbesondere jener Teil des Bossa Nova-Repertoires, der Bestandteil des *Great American Songbook* wurde. Die musikalische Identifikation Farias innerhalb seines künstlerischen Schaffens wird von vorwiegend brasilianischem Repertoire geprägt, das Studium von Jazz Standards und die Verwendung des Jazz Standard-Repertoires im Rahmen seiner Unterrichtstätigkeit jedoch verdeutlicht das Ausmaß, wie intensiv der Gitarrist das Jazz-Idiom verinnerlicht hat und diesem Vokabular und seiner Bedeutung innerhalb seiner eigenen Spielweise gerecht wird.

Eine Auswahl von zwölf in dieser Arbeit untersuchten CDs von Faria (8.1 CDs Ausgewählte Diskographie) weist nur einen einzigen Jazz Standard nordamerikanischer Komposition auf (*That Old Devil Called Love* auf der CD *Ceu e Mar* mit Leila Pinheiro), dagegen jedoch eine gesamte CD mit Repertoire der Beatles (CD *Beatles, Um Tributo Brasileiro* mit dem Musiker José Namen). Demgegenüber steht Farias Repertoire im Rahmen seiner Arbeit als Musikpädagoge. In seiner didaktischen Reihe *Aulas Virtuais*[372] schlägt Faria im Rahmen des Kapitels *Aula 1*[373] eine Liste von 100 Kompositionen vor, die er seinen Schülern als Vokabular nahelegt, da dieses wiederum eine Repertoire-Basis für jeden Jazzmusiker darstellt.

Faria schlägt in seiner Reihe *Aulas Virtuais* ein Repertoire als Grundlage für den Unterricht vor. In diesem Repertoire berücksichtigt Faria den Stil der Interpretation, unabhängig davon, ob das jeweilige Stück von Komponisten brasilianischer oder nordamerikanischer Herkunft verfasst wurde. So klassifiziert er beispielsweise George Bensons Stück *This Masquerade* als Bossa Nova, A. C.

---

[372] Verfügbar unter: *http://www.nelsonfaria.com/music/www.nelsonfaria.com_music/Solos/Solos.html*, Zugriff 03.04.2014

[373] Faria, Nelson: *Aulas Virtuais, Estudos Para Guitarra*, S. 5–6

Jobims *Samba De Uma Nota Só* als Bossa Nova, oder Erroll Garners Komposition *Misty* als Jazz – nicht jedoch als Jazz Ballade – oder Toots Thielemans *Bluesette* als Jazz, nicht jedoch als Valsa Jazz. Auffallend ist die Ausgewogenheit der Anteile zwischen Bossa Nova und Jazz.

In dieser Liste werden von Faria 100 Kompositionen in folgenden Stilen angeführt:

Samba	Samba Canção	Jazz	Balada	Balada Jazz	Valsa Jazz	Bossa Nova	Baião	Chôro

Die Aufteilung stilistischer Zuordnungen ist in der Stückzahl abzulesen:

Samba	Samba Canção	Jazz	Balada	Balada Jazz	Valsa Jazz	Bossa Nova	Baião	Chôro	Valsa Chôro
5	8	31	3	2	3	28	7	12	1

Der überwiegende Anteil besteht – wie im folgenden Diagramm ersichtlich – aus Bossa Nova und Jazz.[374]

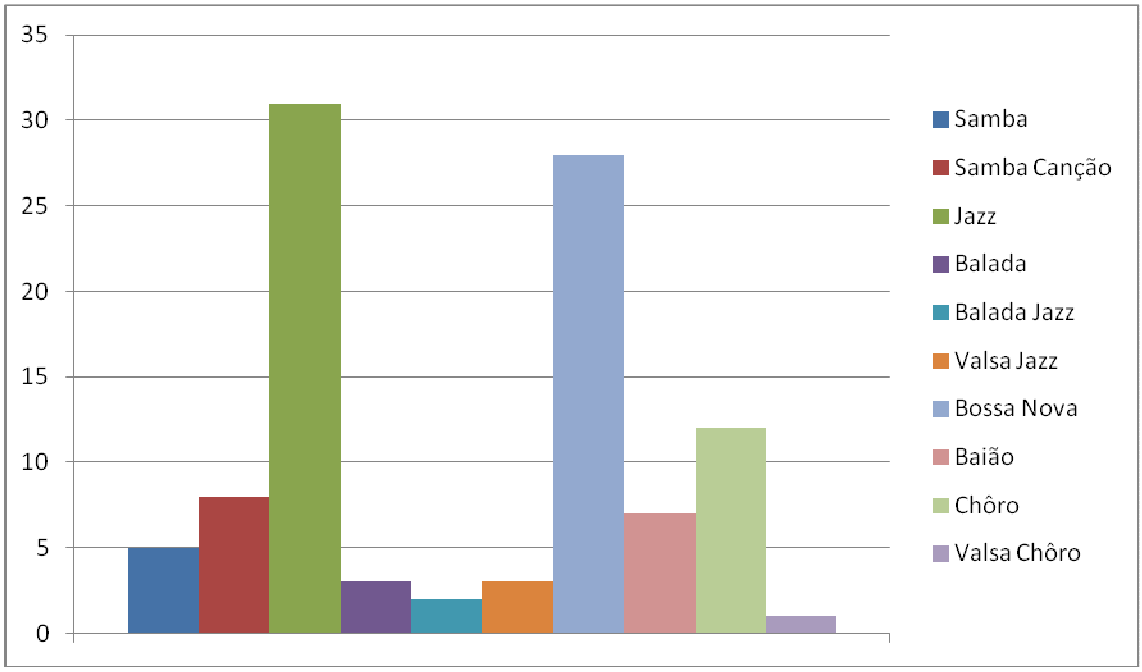


Abbildung 7: Aufteilung stilistischer Zuordnungen von Farias Repertoire im Rahmen seiner didaktischen Reihe *Aulas Virtuais*

[374] Für das Wort Choro findet sich bei Faria auch die Schreibweise "Chôro"

Diese Unterteilung ist kohärent mit Nelson Farias verbalen Aussagen. Faria: 1. Dass sich die „Elemente diverser Musikrichtungen gegenseitig beeinflussen“ (7.1 Interview 1 mit Nelson Faria). 2. „Das, was den Unterschied ausmacht, ist die Subdivision im Feeling der Phrasierung.“ (7.1 Interview 1 mit Nelson Faria).

3.1 Transkriptionsbeispiele von Improvisationskonzepten Farias über die Jazz Standards *Stella By Starlight*, *Blue Bossa* und *All The Things You Are*

Die Transkriptionsbeispiele der Jazz Standards *Stella By Starlight*, *Blue Bossa* und *All The Things You Are* wurden von einem Studenten Farias (Richard Renklint) im Rahmen eines akademischen Programmes erstellt, von Faria selbst korrigiert und von letzterem in autorisierter Form auf seine Homepage gestellt. Nach Farias eigenen Aussagen bestand das Prozedere darin, dass er die Beispiele auf Video-Format einspielte, Renklint das Material transkribierte und das Ergebnis von Faria nachträglich korrigiert wurde.[375] Es ist bei den folgenden drei Transkriptionsbeispielen – *Stella By Starlight*, *Blue Bossa* und *All The Things You Are* – nicht nachzuweisen, ob die genannten Notenbeispiele von Faria in ternärer oder binärer Phrasierung ausgeführt wurden, da keine entsprechenden Audio-Aufnahmen vorliegen. Demnach sind auch keine eindeutigen Angaben über die Auswahl der Tempi möglich. Die Aufzeichnungen der Notenbeispiele wurden im Oktober 2011 von Farias Homepage übernommen. Enharmonische Deutungen in den Notenbeispielen wurden dabei ebenfalls übernommen. Die Beispiele in der folgenden Untersuchung verdeutlichen Farias didaktische Fähigkeit, ausgewählte Stilmerkmale - wie das Anspielen von Guide Tones (Terz und Septime) oder die Verbindung zwischen horizontaler und vertikaler Spielweise - auf Abruf zum Ausdruck zu bringen und unterstreichen die akademische Zugangsweise innerhalb Farias didaktischer Arbeit.

---

[375] In seinem Interview bestätigt Faria, dass die Transkriptionen für diese Arbeit verwendet werden dürfen

3.1.1 *Stella By Starlight*

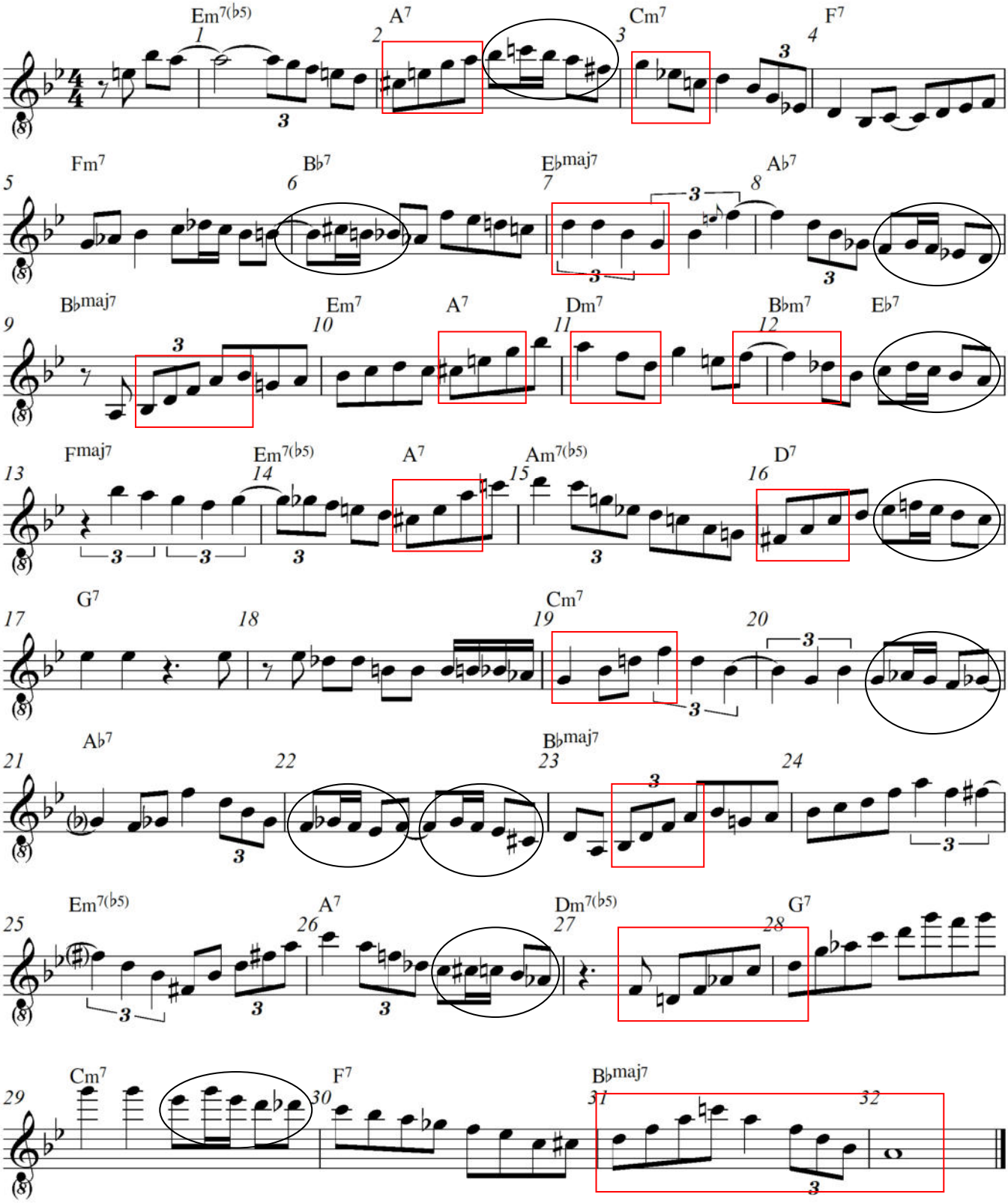
In der Untersuchung Farias Improvisation über *Stella By Starlight* wird die vertikale Spielweise thematisiert. Vertikal arpeggierte Akkorde werden dabei mit einem roten Rechteck ▭ (Nb 184) markiert.

Dabei wird nicht differenziert, ob das jeweilige Arpeggio mit Grundton, Terz oder Septime beginnt.

Das „Verzierungsmotiv Bebop“ (markiert durch das Kreissymbol ◯) ist vorzufinden in den Takten: 2, 6, 8,12,16, 20, 22, 26 und 29 (Nb 184).

Notenbeispiel 184: *Stella By Starlight*[376], Solo Nelson Faria[377]

[376] Transkription: Richard Renklint
[377] Verfügbar unter: *http://www.nelsonfaria.com/music/www.nelsonfaria.com_music/Solos/Solos.html,* Zugriff 03.04.2014


Em7(b5)
A7
Cm7
F7
Fm7
B♭7
E♭maj7
A♭7
B♭maj7
Em7
A7
Dm7
B♭m7
E♭7
Fmaj7
Em7(b5)
A7
Am7(b5)
D7
G7
Cm7
A♭7
B♭maj7
Em7(b5)
A7
Dm7(b5)
G7
Cm7
F7
B♭maj7

Ergebnis der Analyse

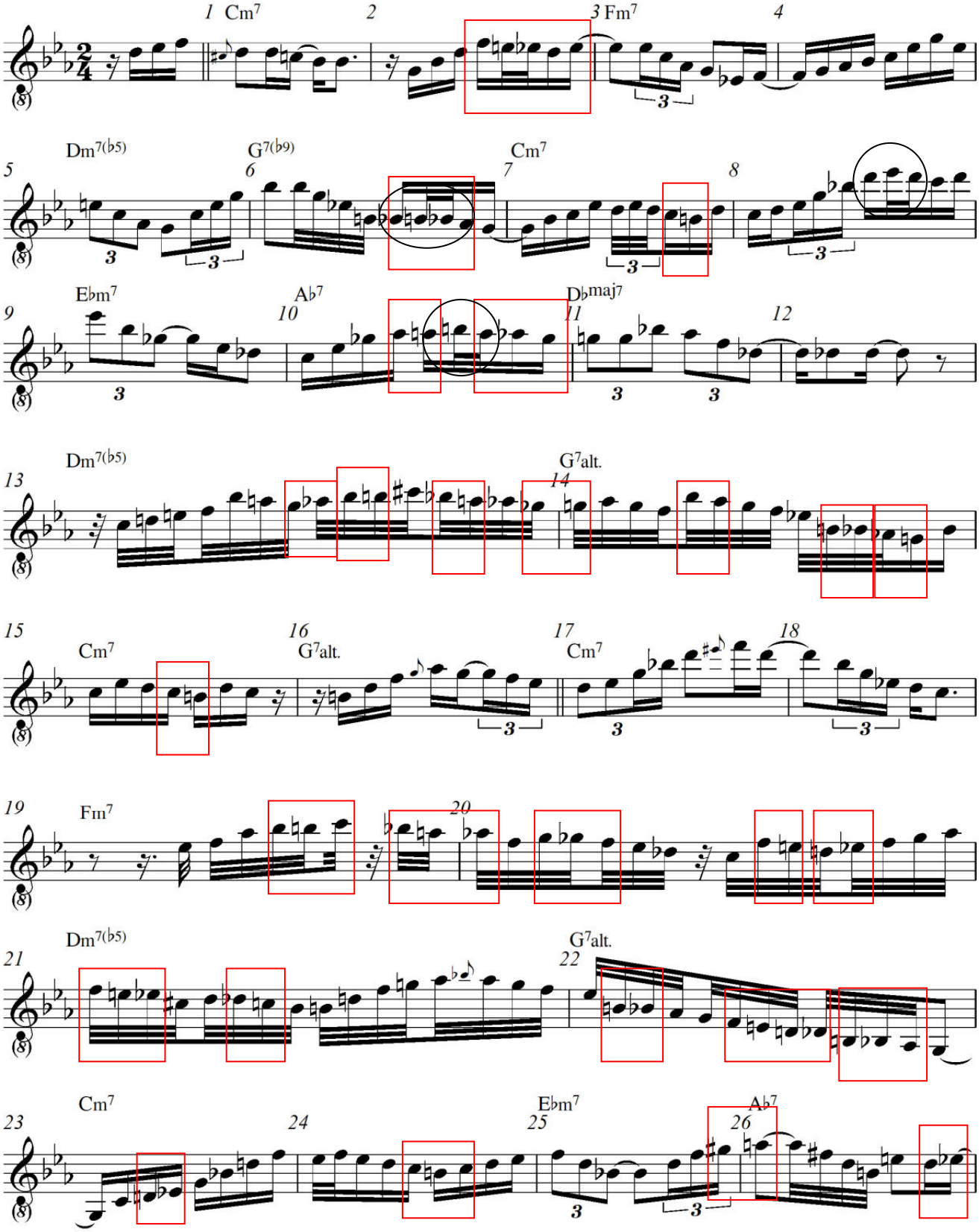
In 30 Takten Improvisation scheinen 13 Akkordzerlegungen auf, was die hohe Dichte an vertikaler Spielweise unterstreicht.

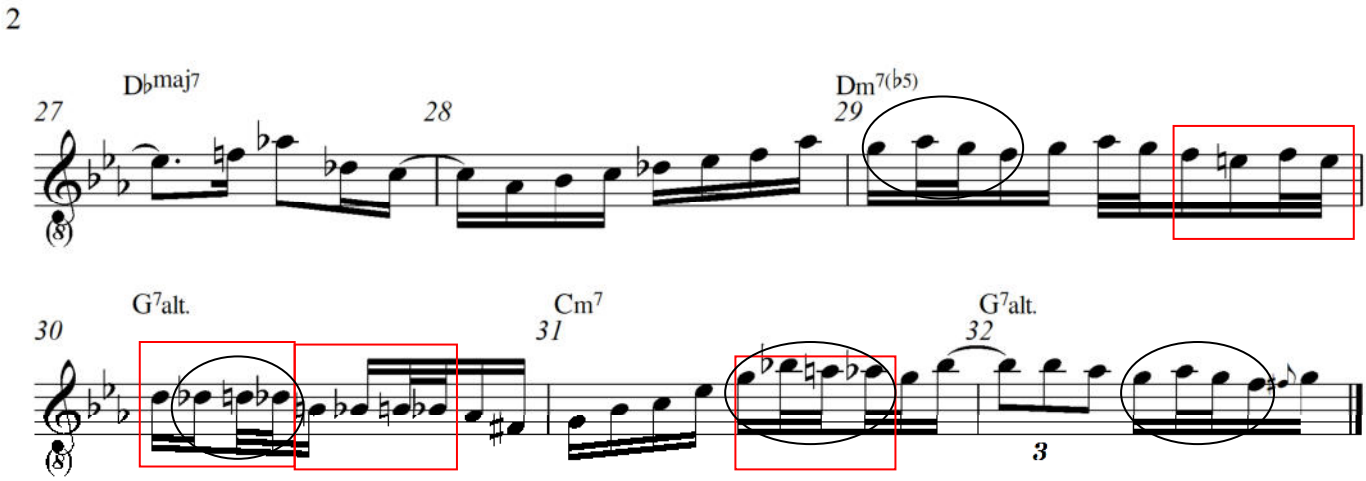
3.1.2 Blue Bossa

Gegenüber der vertikalen Spielweise bedient sich Faria innerhalb seiner Improvisationen in großem Ausmaß chromatischer Linien. Dies wird bei der Betrachtung von Farias Interpretation des Stückes *Blue Bossa* deutlich, markiert sind dabei mit roten Rechteck-Markierungen die die chromatischen Durchgänge, sowie mit schwarzen Kreisen das „Verzierungsmotiv Bebop“ (Nb 185).

Notenbeispiel 185: *Blue Bossa*[378], Solo Nelson Faria[379]

[378] Transkription: Richard Renklint
[379] Verfügbar unter: *http://www.nelsonfaria.com/music/www.nelsonfaria.com_music/Solos/Solos.html*, Zugriff 03.04.2014


1 Cm7
2
3 Fm7
4
Dm7(♭5)
G7(♭9)
Cm7
5
6
7
8
E♭m7
A♭7
D♭maj7
9
10
11
12
Dm7(♭5)
G7alt.
13
14
15
Cm7
16
G7alt.
17
Cm7
18
19
Fm7
20
Dm7(♭5)
G7alt.
21
22
Cm7
E♭m7
A♭7
23
24
25
26



Ergebnis der Analyse

Der vertikalen Spielweise mittels Akkordzerlegungen stellt Nelson Faria im Rahmen seiner Improvisation horizontale Linien gegenüber.

3.1.3. All The Things You Are

Die folgende Untersuchung von Nelson Farias Improvisation über die Akkorde des Jazz Standards *All The Things You Are* zeigt, dass der Gitarrist eine hohe Affinität aufweist, auf der Zählzeit „1“ die Terz oder auch die Septime des Akkordes anzuspielen, also großen Wert auf die Anwendung der Funktionstöne legt. In der folgenden Analyse (Nb 186) sind die Terzen mit einem Rechteck markiert, die Septimen mittels einer kreisförmigen Umrahmung der Note:

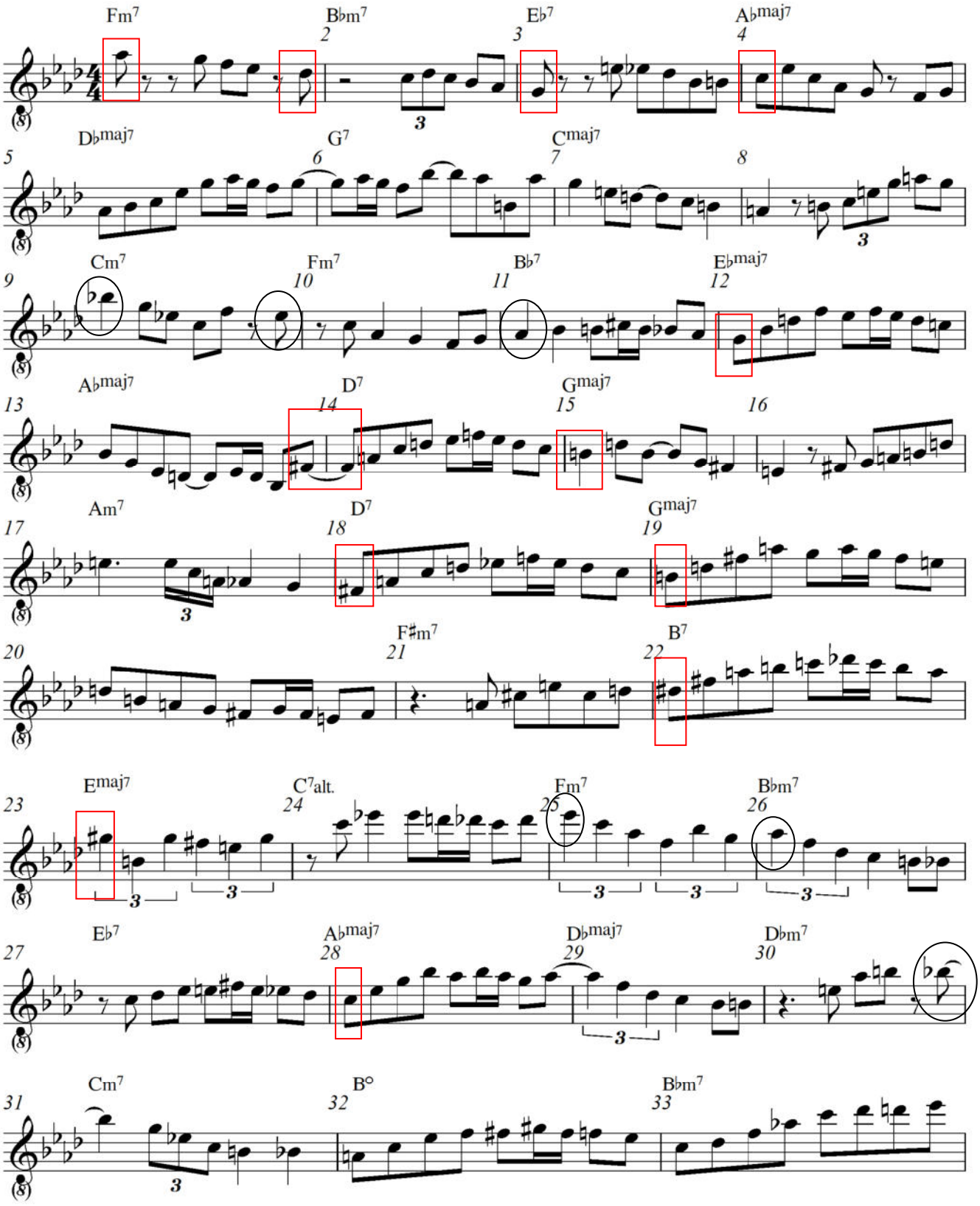
Terzen: □

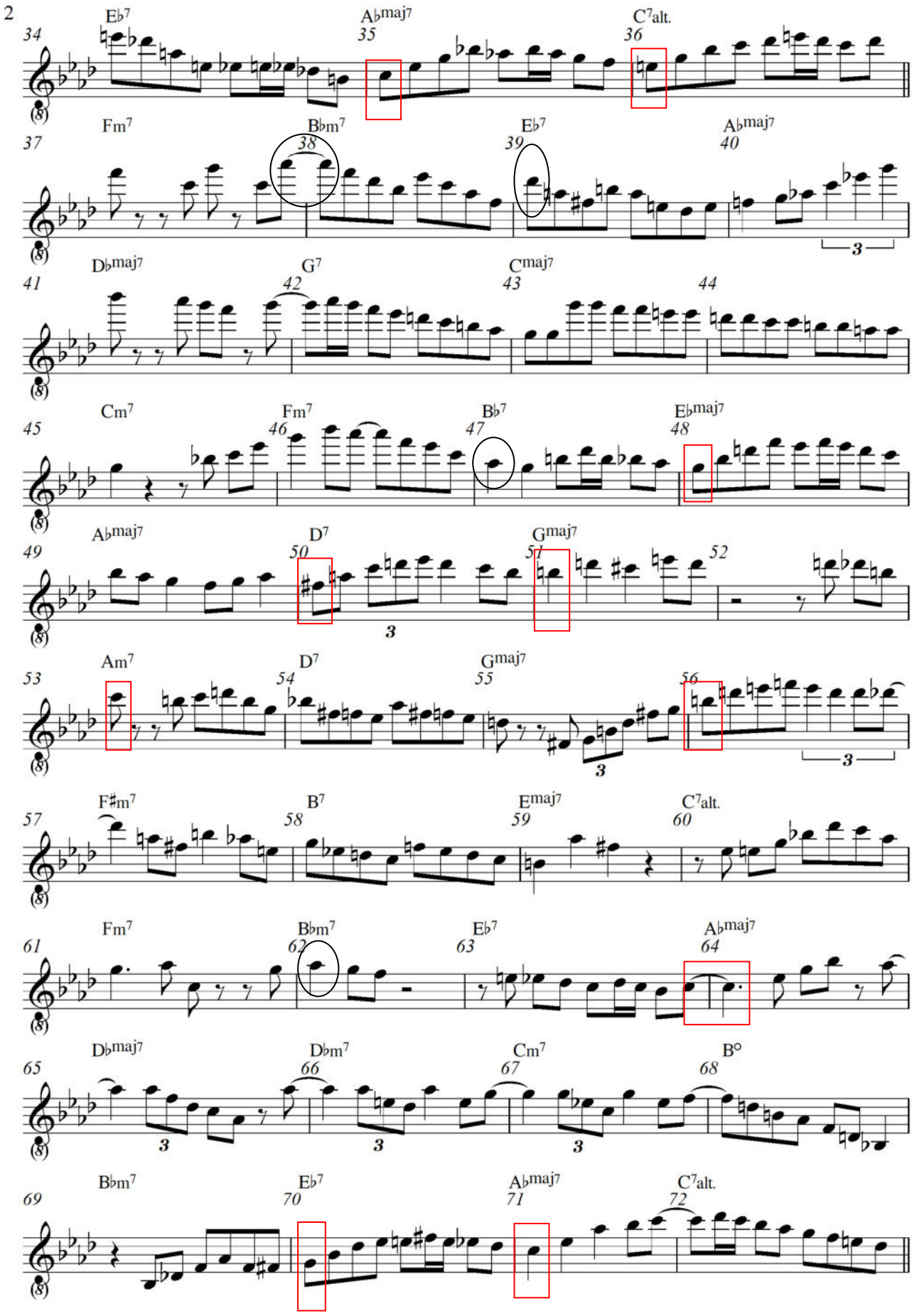
Septimen: ◯

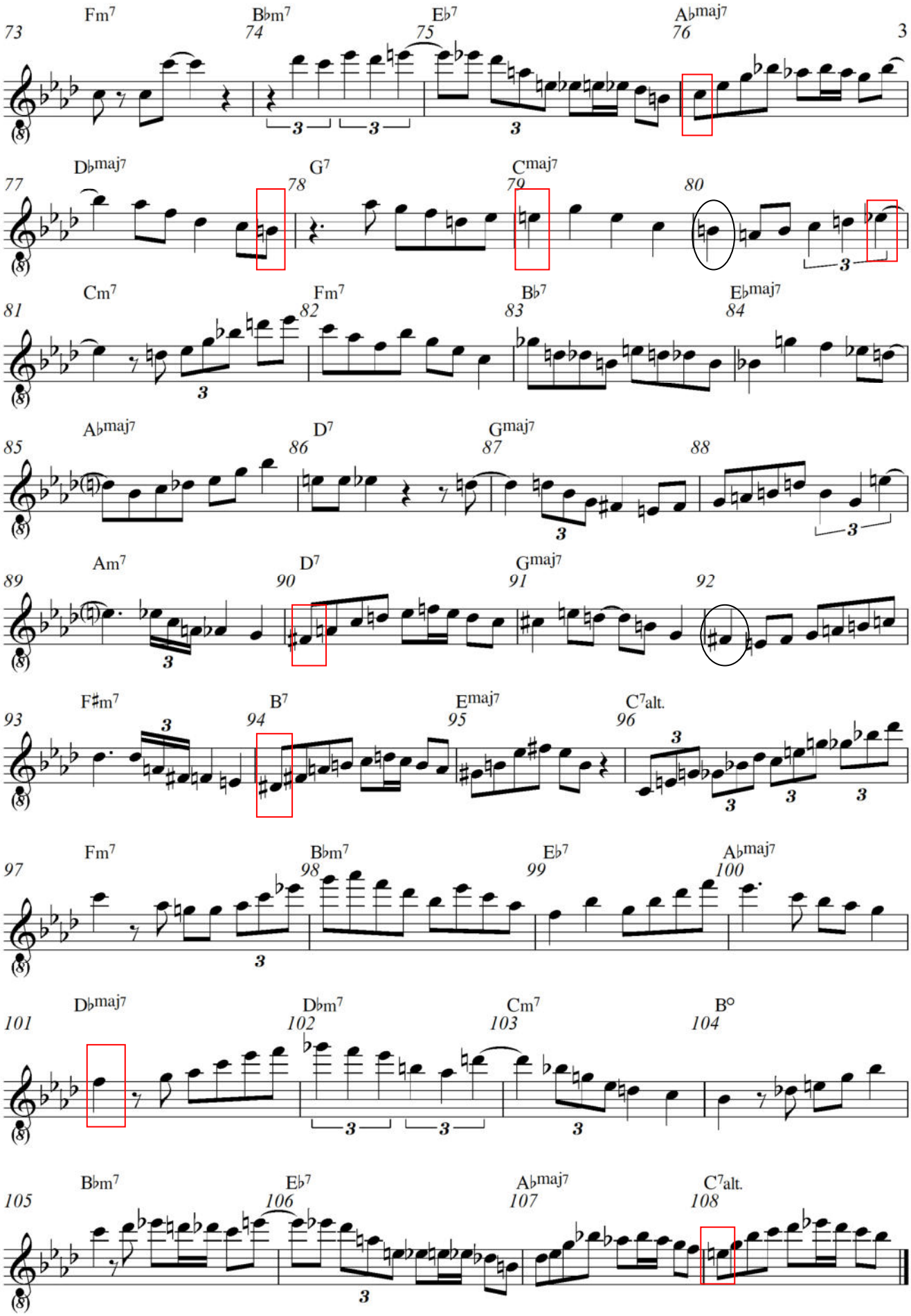
Notenbeispiel 186: *All The Things You Are*[380], Solo Nelson Faria[381]

[380] Transkription: Richard Renklint

[381] Verfügbar unter: *http://www.nelsonfaria.com/music/www.nelsonfaria.com_music/Solos/Solos.html*, Zugriff 03.04.2014


Fm7
B♭m7
E♭7
A♭maj7
D♭maj7
G7
Cmaj7
Cm7
Fm7
B♭7
E♭maj7
A♭maj7
D7
Gmaj7
Am7
D7
Gmaj7
F♯m7
B7
Emaj7
C7alt.
Fm7
B♭m7
E♭7
A♭maj7
D♭maj7
D♭m7
Cm7
B°
B♭m7


2
E♭7
A♭maj7
C7alt.
Fm7
B♭m7
E♭7
A♭maj7
D♭maj7
G7
Cmaj7
Cm7
Fm7
B♭7
E♭maj7
A♭maj7
D7
Gmaj7
Am7
D7
Gmaj7
F♯m7
B7
Emaj7
C7alt.
Fm7
B♭m7
E♭7
A♭maj7
D♭maj7
D♭m7
Cm7
B°
B♭m7
E♭7
A♭maj7
C7alt.


Fm7 B♭m7 E♭7 A♭maj7
73 74 75 76
D♭maj7 G7 Cmaj7
77 78 79 80
Cm7 Fm7 B♭7 E♭maj7
81 82 83 84
A♭maj7 D7 Gmaj7
85 86 87 88
Am7 D7 Gmaj7
89 90 91 92
F♯m7 B7 Emaj7 C7alt.
93 94 95 96
Fm7 B♭m7 E♭7 A♭maj7
97 98 99 100
D♭maj7 D♭m7 Cm7 B°
101 102 103 104
B♭m7 E♭7 A♭maj7 C7alt.
105 106 107 108

Ergebnis der Analyse

In insgesamt 108 Takten verwendet Nelson Faria auf der Zählzeit „1“ dreißig Mal die Terz des jeweiligen Akkordes und zwölf Mal die Septime, was die hohe Dichte an Verwendung der Funktionstöne Terz und Septime unterstreicht.

3.1.4 Zusammenfassende Ergebnisse zu den didaktischen Ansätzen Farias

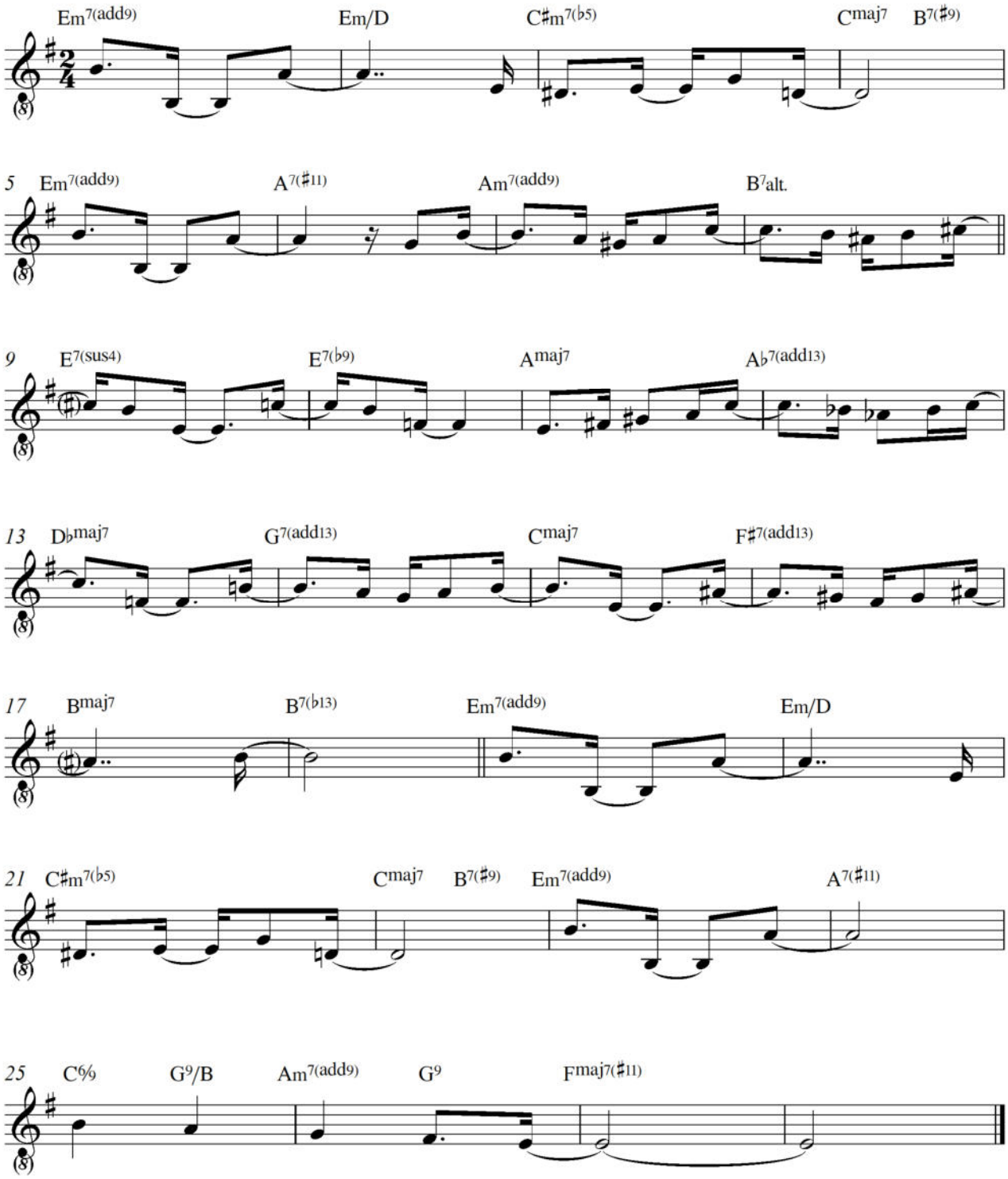
Bei Nelson Farias Improvisationen über die vorliegenden Jazz Standards lassen sich folgende Merkmale erkennen und als stilistische Merkmale herausarbeiten:

1. Hohe Dichte an vertikaler Spielweise, wobei Akkordzerlegungen mit chromatischen Passagen kontrastieren.
2. Hohe Dichte der Funktionstöne Terz und Septime auf die Zählzeit „1“.
3. Hohe Dichte des „Verzierungsmotives Bebop“.

Bemerkt sei auch der didaktisch bewusste Ansatz Farias im Rahmen seiner Kompositionen. Das zeigt auch ein Zitat Farias, in dem er selbst darauf hinweist, seine Komposition *Ruas do Rio* speziell als Übungsstück für Improvisationen im Rahmen einer Akkordfortschreitung angelegt zu haben. Die Melodie zur Komposition hat sich erst in weiterer Folge über die bestehenden Harmonien entwickelt. Faria: „Und es gibt auch ein Stück, in dem ich zuerst die Harmonien komponierte und dann die Melodie auf Basis der Harmonien. Das war ein Stück namens *Ruas do Rio*. In Wahrheit verwendete ich in dem Fall die harmonische Progression als technische Übungs-Etüde für meine Schüler. Es ging darum, über die harmonische Progression zu improvisieren. Danach dachte ich daran, eine Melodie über die Progression zu legen“ (7.1 Interview 1 mit Nelson Faria).

Notenbeispiel 187: *Ruas do Rio*, Nelson Faria, Leadsheet[382]
Hörbeispiel 53: Nelson Faria *Ruas do Rio*, Thema[383]

[382] Faria, Nelson: *Aulas Virtuais, Estudos Para Guitarra*, S. 39
[383] Audio-Quelle: CD *Nelson Faria*, Nelson Faria, Track 10


Em7(add9)
Em/D
C♯m7(♭5)
Cmaj7
B7(♯9)
5
Em7(add9)
A7(♯11)
Am7(add9)
B7alt.
9
E7(sus4)
E7(♭9)
Amaj7
A♭7(add13)
13
D♭maj7
G7(add13)
Cmaj7
F♯7(add13)
17
Bmaj7
B7(♭13)
Em7(add9)
Em/D
21
C♯m7(♭5)
Cmaj7
B7(♯9)
Em7(add9)
A7(♯11)
25
C6/9
G9/B
Am7(add9)
G9
Fmaj7(♯11)

4 IMPROVISATIONSELEMENTE FARIAS IM ENSEMBLE-KONTEXT UNTER DEM ASPEKT DER FUSIONIERUNG VON BRASILIANISCHER MUSIK UND JAZZ-ELEMENTEN

Anhand der Komposition *Incompatibilidade de Gênios* (João/Bosco/Aldir Blanc) lassen sich signifikante Merkmale in Farias Spielweise feststellen.

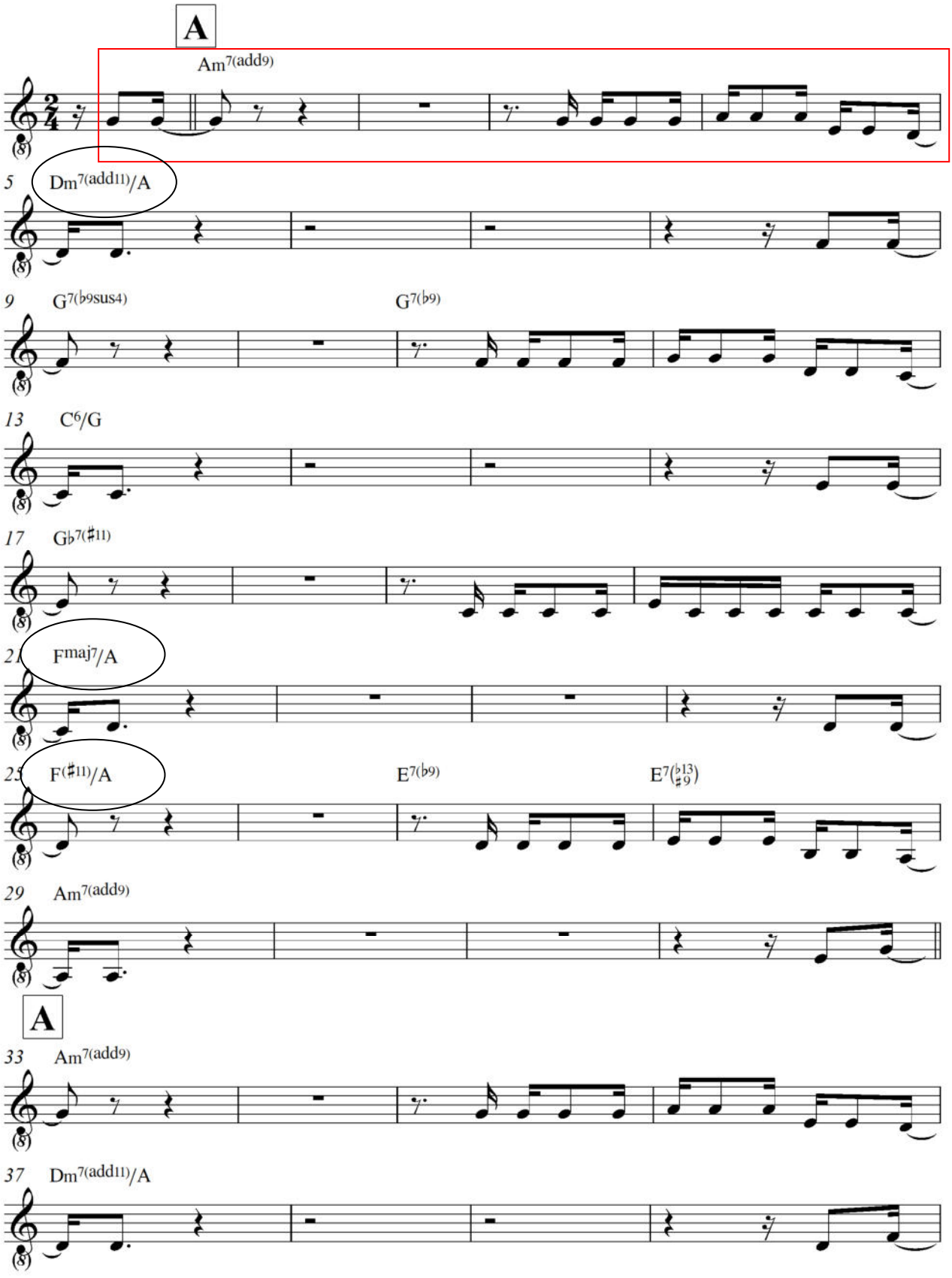
4.1 João Boscos Komposition *Incompatibilidade de Gênios*

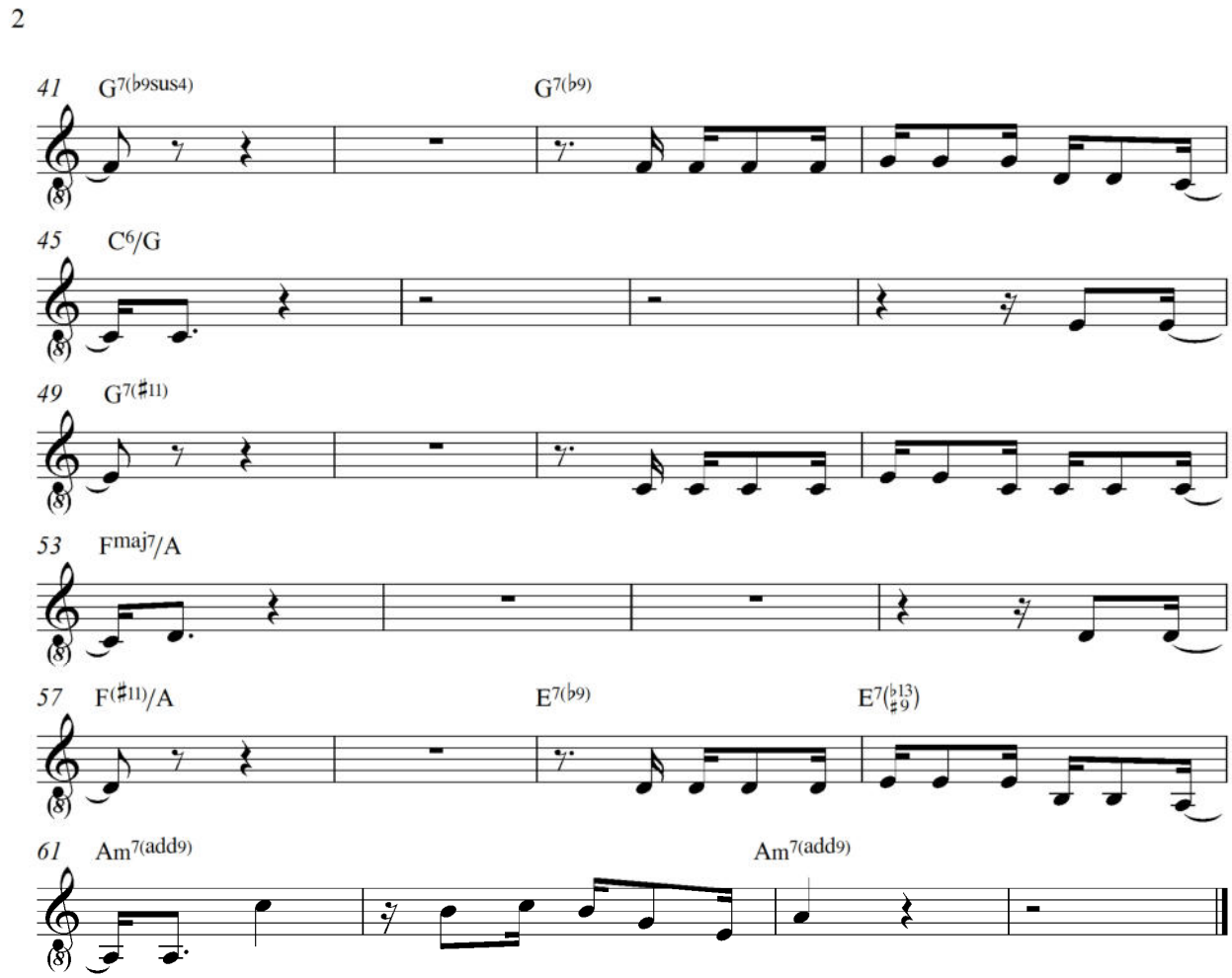
4.1.1 Grundlagen der Komposition *Incompatibilidade de Gênios* für Farias Improvisation

Die Komposition zeichnet sich durch ihre schlichte Konstruktion aus. Diese besteht aus einem Motiv, das sich in sequenzierter Weise durch das gesamte Stück bewegt (im folgenden Notenbeispiel rot umrahmt). Die langen, jeweils vier Takte dauernden Pausen zwischen den Sequenzen geben der Komposition viel Spielraum zum Atmen, die Rhythmusgruppe bekommt dadurch gleichzeitig Platz und Bedeutung im Sinne von Puls und Groove. Ein harmonisch auffälliges Merkmal der Komposition ist der Pedal-Ton *A* im Bass (Nb 188 Takt 5, Takt 21 und Takt 25), dieser schafft Spannung und weist gleichzeitig auf ein tonales Zentrum von a-Moll hin (gekennzeichnet durch die schwarzen Kreise im folgenden Notenbeispiel).

Notenbeispiel 188: *Incompatibilidade de Gênios* Leadsheet[384]
Hörbeispiel 54: *Incompatibilidade de Gênios,* João Bosco[385]

[384] Chediak, Almir: *João Bosco Songbook Vol. 3*, Rio de Janeiro, 2003, Lumiar Editora, S. 108–111
[385] Audio-Quelle: CD João Bosco *Obrigado Gente!,* São Paulo, 2006, Universal Music, Track 1


A
Am7(add9)
5
Dm7(add11)/A
9
G7(♭9sus4)
G7(♭9)
13
C6/G
17
G♭7(♯11)
21
Fmaj7/A
25
F(♯11)/A
E7(♭9)
E7(♭13 ♯9)
29
Am7(add9)
A
33
Am7(add9)
37
Dm7(add11)/A

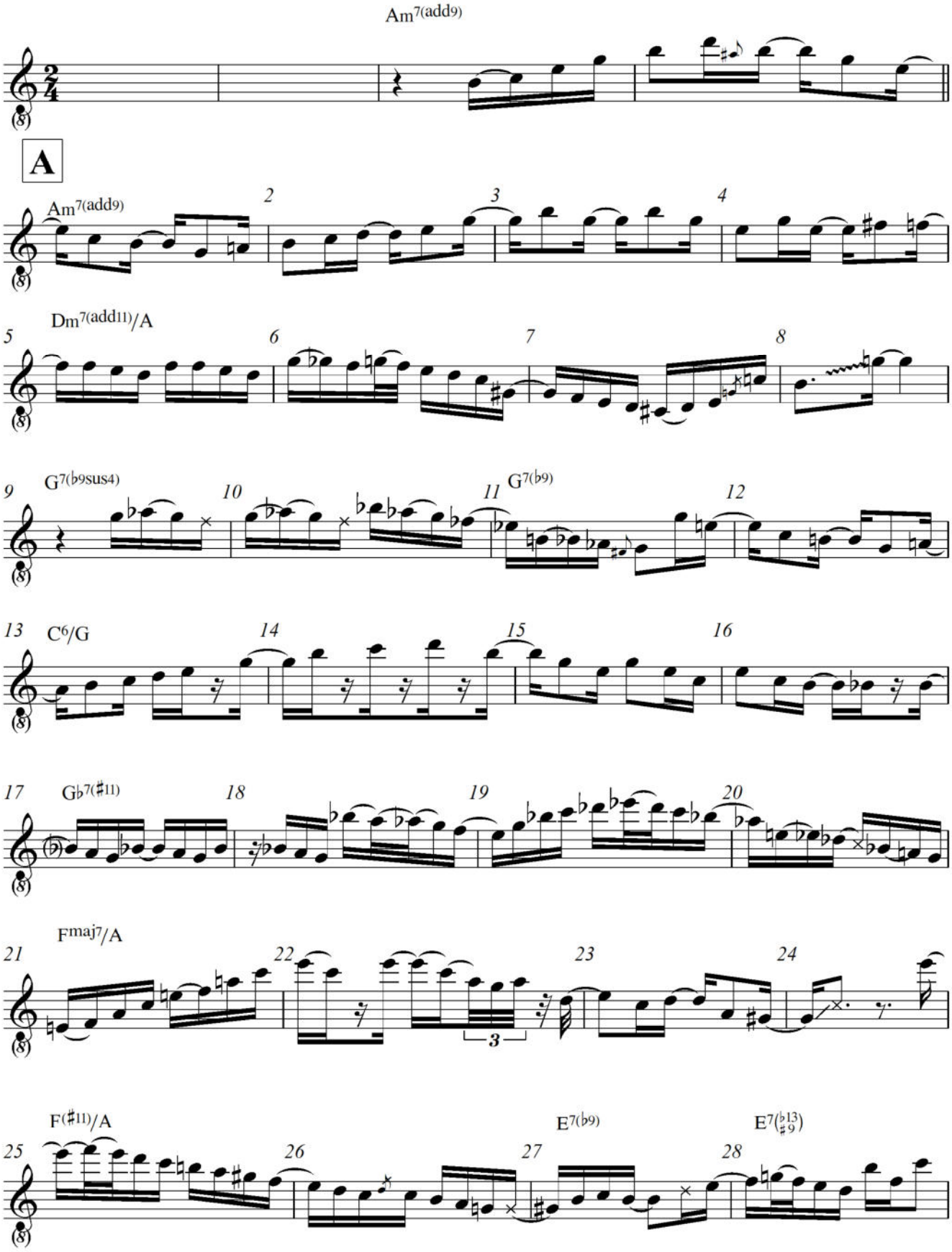


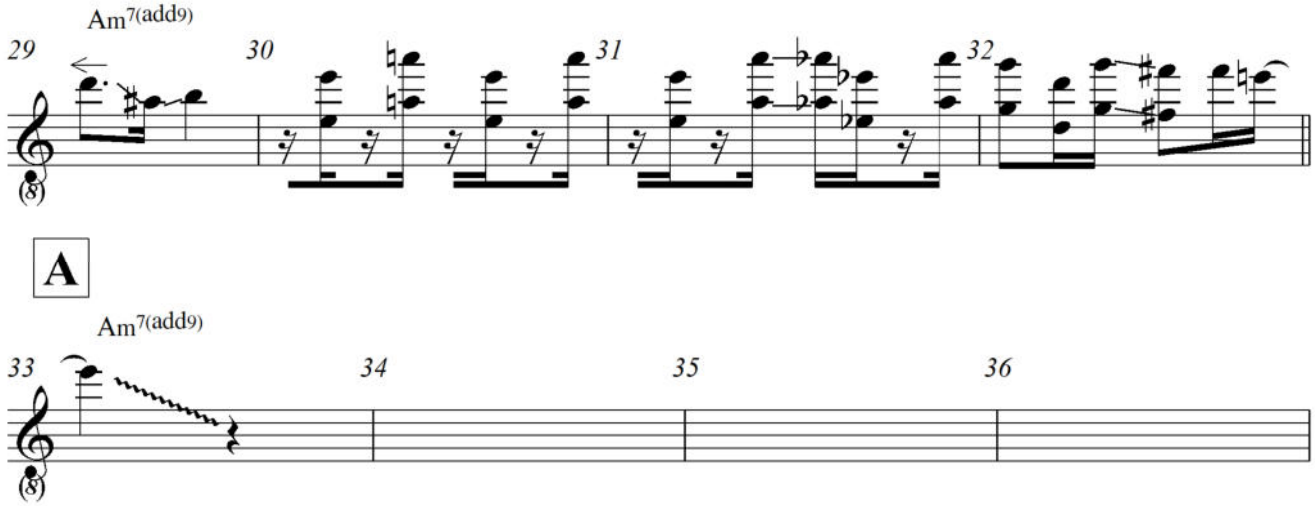
4.1.2 Nelson Farias Solo über *Incompatibilidade de Gênios*

Farias Gitarrensolo erstreckt sich über 32 Takte, was innerhalb der Form einem A-Teil entspricht.[386]

Notenbeispiel 189: *Incompatibilidade de Gênios*, Solo Nelson Faria[387]
Hörbeispiel 55: *Incompatibilidade de Gênios*, Solo Nelson Faria

[386] Transkription des Autors
[387] Audio-Quelle: CD João Bosco *Obrigado Gente!,* Track 1

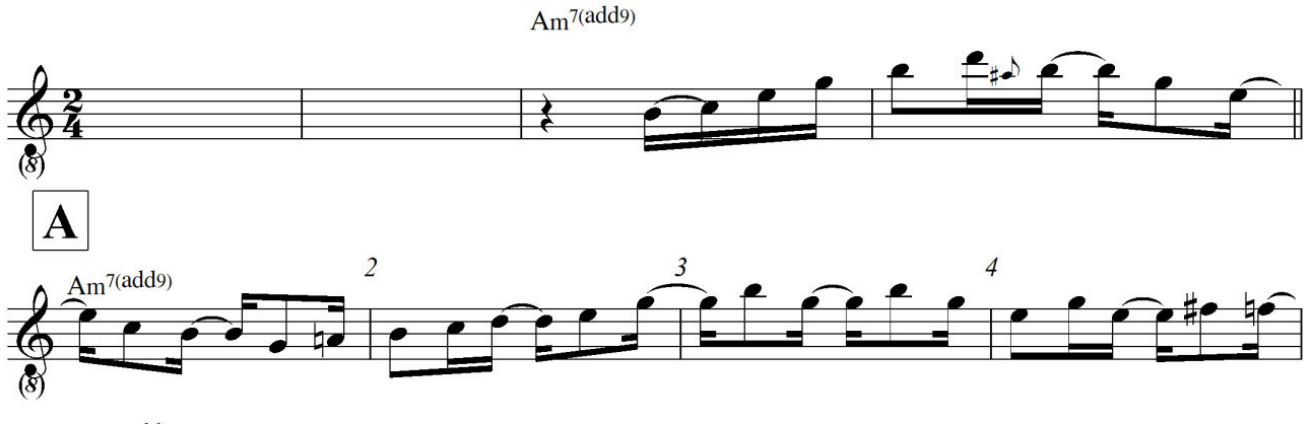

Am7(add9)
A
Am7(add9)
2
3
4
5
Dm7(add11)/A
6
7
8
9
G7(♭9sus4)
10
11
G7(♭9)
12
13
C6/G
14
15
16
17
G♭7(♯11)
18
19
20
21
Fmaj7/A
22
23
24
25
F(♯11)/A
26
27
E7(♭9)
28
E7(♭13 ♯9)



Analyse des Solos

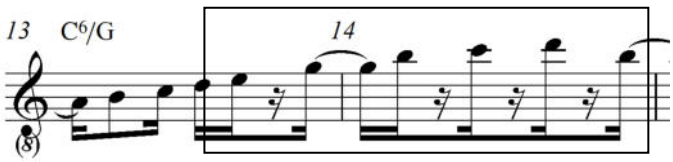
Nelson Faria eröffnet sein Solo mit einem Arpeggio des Akkordes Cmaj7/9 über den im Leadsheet in (Nb 190 Takt 1–4, Faria spielt zwei Takte als „Pickup“ in sein Solo hinein) zugrunde liegenden Akkord Am79.

Notenbeispiel 190: *Incompatibilidade de Gênios*, Solo Nelson Faria, Takt 1–4 mit Pickup



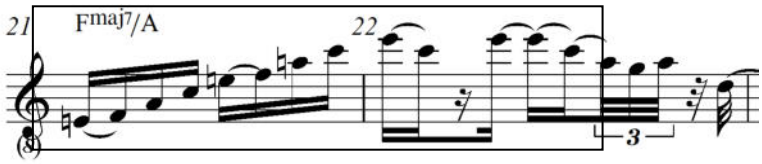
Weitere Akkordzerlegungen verwendet Faria in Takt 13–14 (Nb 191), nämlich Cmaj7 über den Akkord C6/G. Auffallend bei dieser Phrase sind die konsequent gestalteten rhythmischen Antizipationen.

Notenbeispiel 191: *Incompatibilidade de Gênios*, Solo Nelson Faria, Takt 13–14



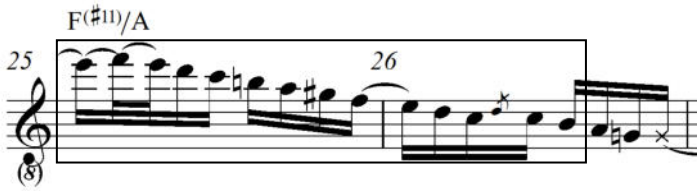
Arpeggio von Fmaj7 über den Akkord Fmaj7/A.

Notenbeispiel 192: *Incompatibilidade de Gênios*, Solo Nelson Faria, Takt 21–22



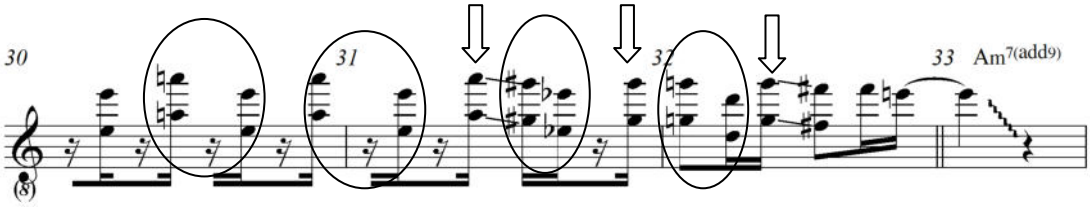
Das tonale Zentrum der Komposition bewegt sich zwischen a-Moll und C-Dur. Faria verdeutlicht seinen Bezug zu a-Moll mit den von ihm verwendeten Phrasen der Skala a-Moll harmonisch. Einmal über den Akkord F#11/A (Nb 193).

Notenbeispiel 193: *Incompatibilidade de Gênios*, Solo Nelson Faria, Takt 25



Den musikalischen Höhepunkt erreicht Faria mit der Phrase am Ende seines Solos (Takt 30–33), die er effektiv mit Oktaven gestaltet. Er bringt ein ein Quarten-Motiv zum Eisatz (in Kreisen gekennzeichnet), das er chromatisch (mit Pfeilen gekennzeichnet) weiterführt (Nb 194). Dabei verwendet er in Takt 31 wiederum den Ton *gis* aus der Skala a-harmonisch Moll.

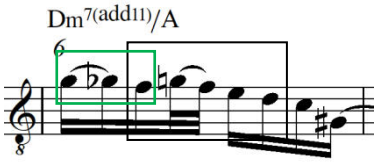
Notenbeispiel 194: *Incompatibilidade de Gênios*, Solo Nelson Faria, Takt 30–33



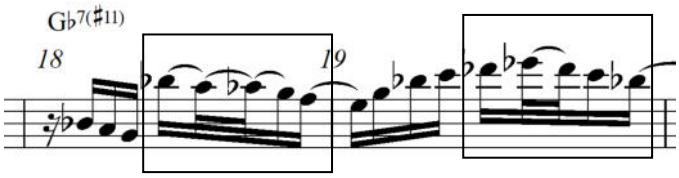
Zur Verwendung von „Verzierungsmotiv Bebop“:

Mittels einer Sechzehntel-Kette mit dem Material aus d-dorisch über den Akkord Dm7 verwendet Faria einen chromatischen Durchgang *g-ges-f* (Notenbeispiel 195: *Incompatibilidade de Gênios*, Solo Nelson Faria, Takt 6 Takt 6, grün umrahmt). Im Rahmen dieser Phrase spielt Faria auch die erste von fünf Verzierungen im Sinne von „Verzierungsmotiv Bebop“. Diese kommen vor in Takt 6, Takt 18, Takt 19, Takt 25 und Takt 28. Auffallend ist, dass vier von fünf dieser Verzierungen die gleiche Struktur aufweisen: Faria steuert dabei die erste Note an, verziert diese mit der nächsthöheren Note und bewegt sich daraufhin innerhalb der jeweiligen Skala abwärts.

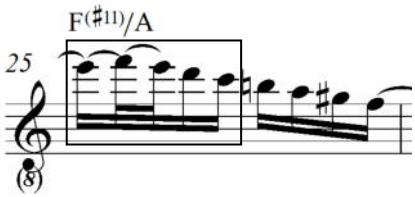
Notenbeispiel 195: *Incompatibilidade de Gênios*, Solo Nelson Faria, Takt 6



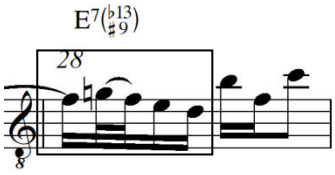
Notenbeispiel 196: *Incompatibilidade de Gênios*, Solo Nelson Faria, Takt 18-19



Notenbeispiel 197: *Incompatibilidade de Gênios*, Solo Nelson Faria, Takt 25



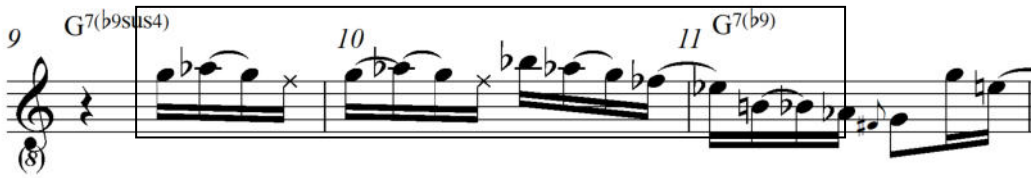
Notenbeispiel 198: *Incompatibilidade de Gênios*, Solo Nelson Faria, Takt 28



Diese Art der Verzierung lässt sich bei Faria demnach nicht nur bei Jazzstandards (3. Aspekte zu didaktischen Ansätzen Farias anhand seiner Interpretationen ausgewählter Jazz Standards) feststellen, sondern auch als bevorzugtes Stilmerkmal innerhalb von binär gespielter Phrasierung konstatieren.

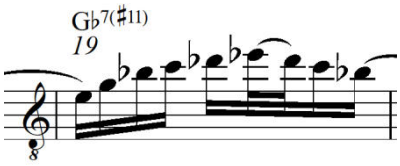
Die alterierte Skala verwendet Faria in folgenden Passagen des Solos: G-alteriert in Takt 9–11.

Notenbeispiel 199: *Incompatibilidade de Gênios*, Solo Nelson Faria, Takt 9–11



Die Skala C7 alteriert über den Akkord Gb7#11 (im Rahmen der Tritonus-Substitution).

Notenbeispiel 200: *Incompatibilidade de Gênios*, Solo Nelson Faria, Takt 19



Dynamik

Die Ausdrucksweise von Farias Spielweise innerhalb des musikalischen Kontextes ist mit dem Begriff der „Hot-Phrasierung“ zu beschreiben. Diese Art von Phrasierungsweise lässt sich aus dem Jazz-Einfluss Farias ableiten.

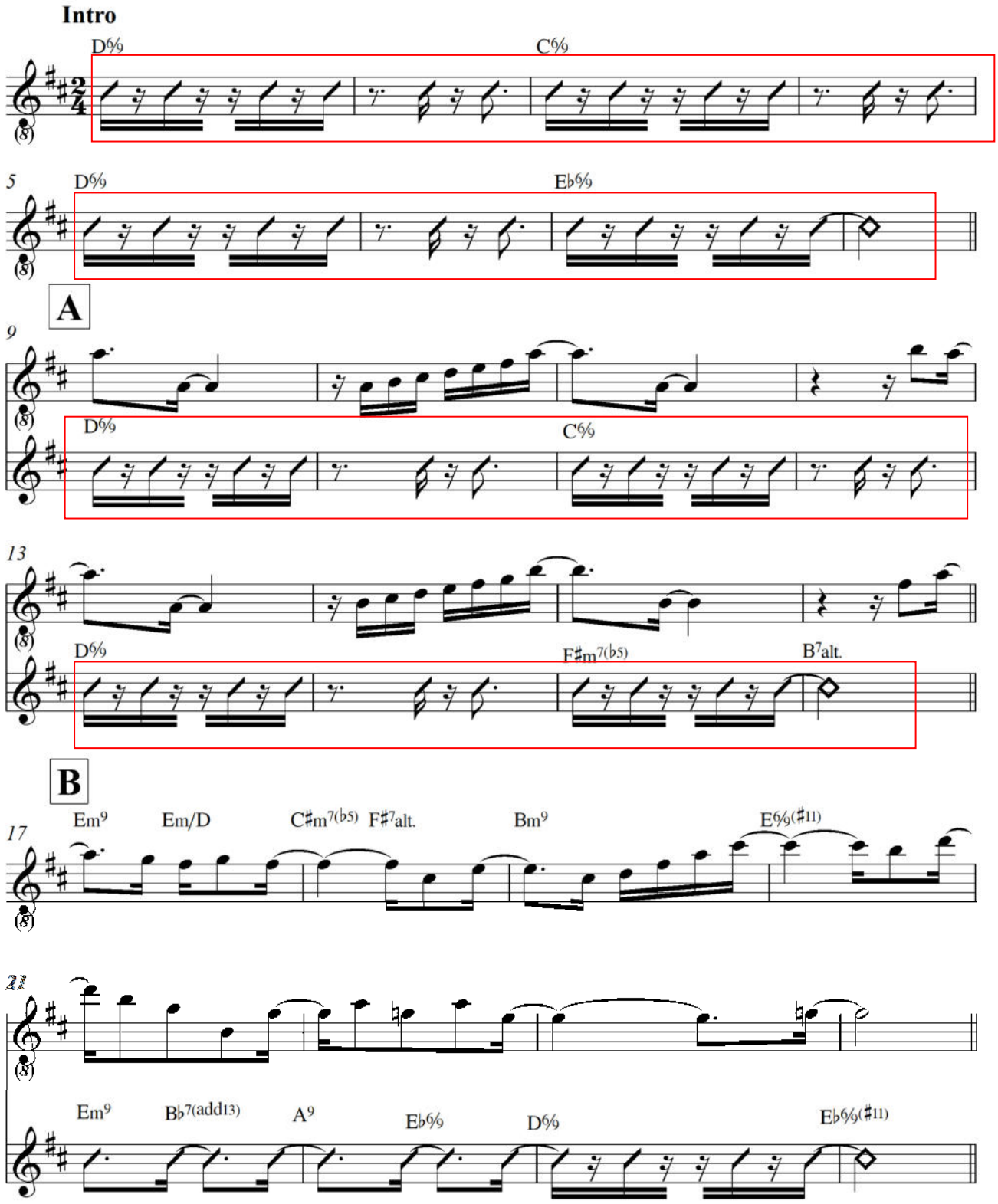
Ergebnisse zur Untersuchung

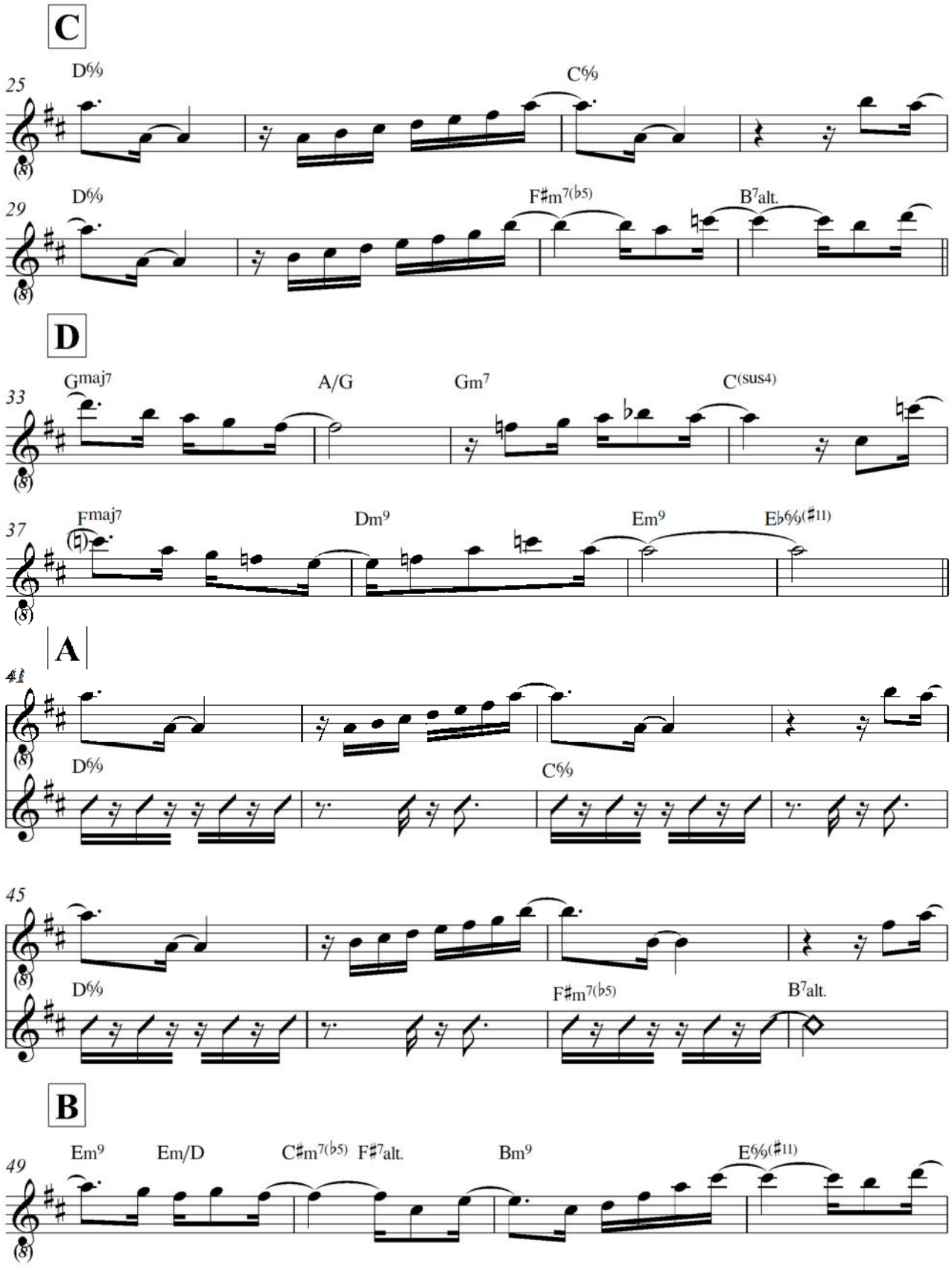
Faria verwendet in seinem Solo Akkord-Zerlegungen. Neben den jeweiligen Akkord-Skalen verwendet er die alterierte Skala (über Dominantseptakkorde), die harmonische Molltonskala, sowie chromatische Durchgänge. Rhythmisch sind Antizipationen hervorzuheben und das von Faria bevorzugte "Verzierungsmotiv Bebop". Als effektives Stilmittel wird das Spiel in Oktaven am Ende des Solos (Nb 194, Takt 30–33) deutlich, das an den Stil von Wes Montgomery und George Benson anschließt.

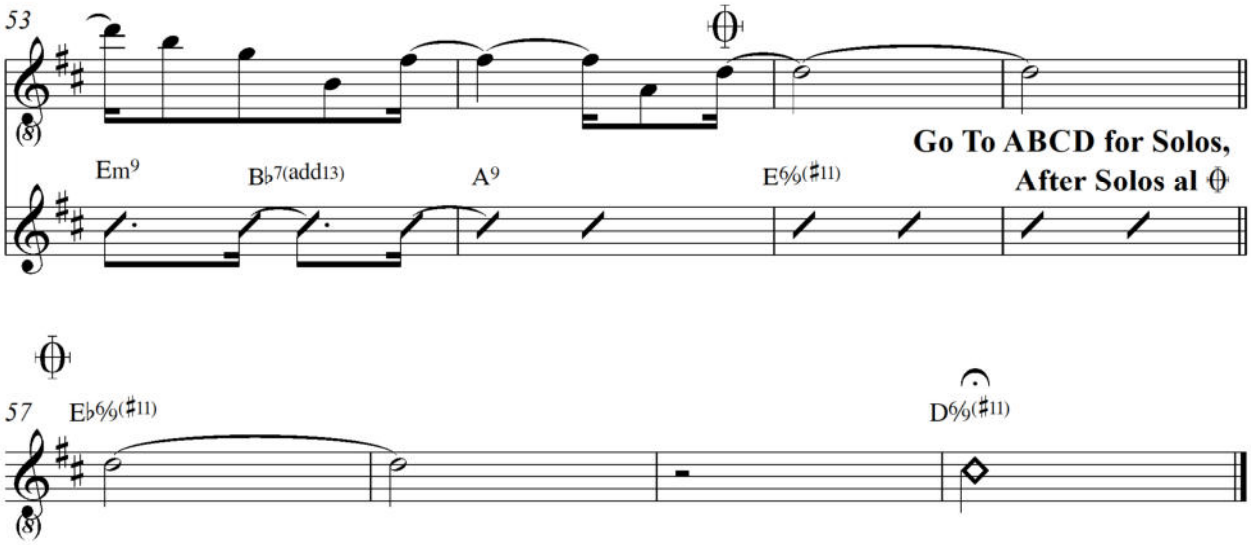
4.2 Nelson Farias Komposition *Rio*

Notenbeispiel 201: Nelson Faria *Rio,* Leadsheet[388]
Hörbeispiel 56: Nelson Faria *Rio*[389]

[388] Faria, Nelson: *Inside The Brazilian Rhythm Section*, S. 34–35
[389] Audio-Quelle: Nelson Faria, CD zum Lehrwerk *Inside The Brazilian Rhythm Section,* Track 4


Intro
D%
C%
5
D%
E♭%
A
9
D%
C%
13
D%
F♯m7(♭5)
B7alt.
B
17
Em9
Em/D
C♯m7(♭5)
F♯7alt.
Bm9
E%(♯11)
21
Em9
B♭7(add13)
A9
E♭%
D%
E♭%(♯11)


C
25
D6/9
C6/9
29
D6/9
F♯m7(♭5)
B7alt.
D
33
Gmaj7
A/G
Gm7
C(sus4)
37
Fmaj7
Dm9
Em9
E♭6/9(♯11)
A
41
D6/9
C6/9
45
D6/9
F♯m7(♭5)
B7alt.
B
49
Em9
Em/D
C♯m7(♭5)
F♯7alt.
Bm9
E6/9(♯11)



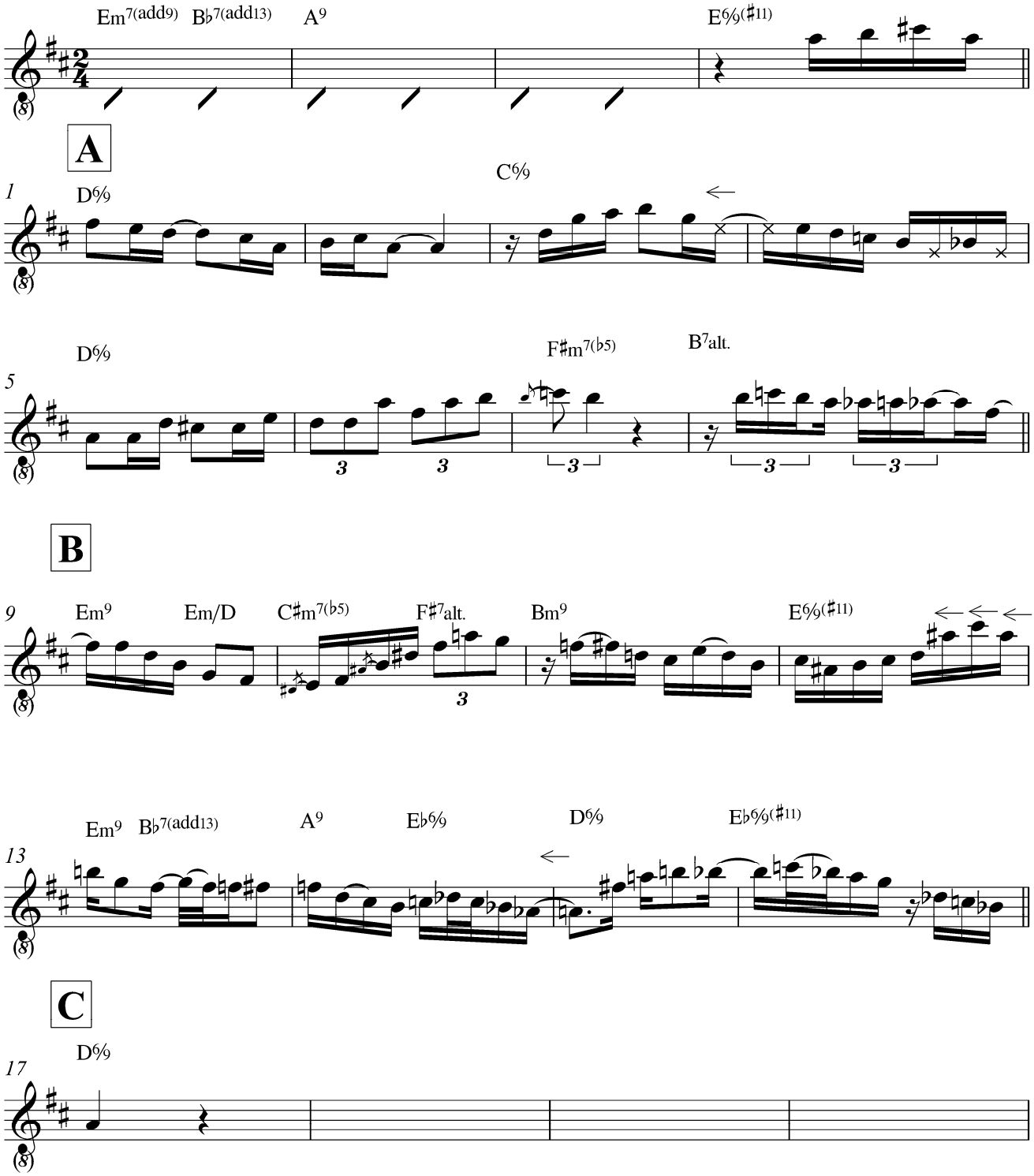
Bei Farias Komposition *Rio* handelt es sich um eine Bossa Nova. Demgegenüber stellt der Komponist ein für das gesamte Ensemble geltendes Rhythmus-Pattern in Intro und A-Teil (im Leadsheet Nb 201 rot umrahmt), welches extreme Spannung schafft, und das erst im B-Teil durch den Bossa Nova-Groove aufgelöst wird. Die Komposition erhält dadurch in ihren Formteilen kontrastierenden Charakter.

4.2.1 Nelson Farias Gitarrensolo über *Rio*

Farias Gitarrensolo (Nb 202) erstreckt sich über 16 Takte, was formal einem A-Teil und einem anschließenden B-Teil entspricht.[390]

Notenbeispiel 202: *Rio*, Solo Nelson Faria[391]

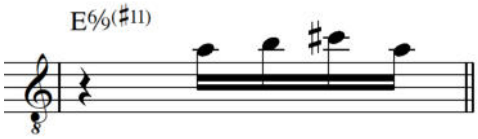
[390] Transkription des Autors
[391] Faria, Nelson: *Inside The Brazilian Rhythm Section*, CD zum Lehrwerk, Track 4


Em7(add9) B♭7(add13) A9 E6/9(♯11)
A
1 D6/9 C6/9
5 D6/9 F♯m7(♭5) B7alt.
B
9 Em9 Em/D C♯m7(♭5) F♯7alt. Bm9 E6/9(♯11)
13 Em9 B♭7(add13) A9 E♭6/9 D6/9 E♭6/9(♯11)
C
17 D6/9

Analyse des Solos

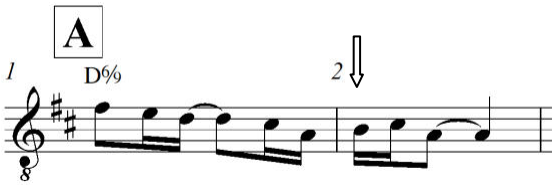
In den folgenden Notenbeispielen werden die Generalvorzeichen *fis* und *cis* immer vorausgesetzt und nicht zwangsläufig in jedem Beispiel neu angeführt. Nelson Faria eröffnet das Gitarren-Solo mit einem Fragment aus der Ganztonskala von Eb. Er spielt einen Auftakt aus dem vorangegangenen Formteil als „Pickup“ in sein Solo hinein, dem der Akkord Eb6/9#11 zugrunde liegt.

Notenbeispiel 203: *Rio*, Solo Nelson Faria, Auftakt



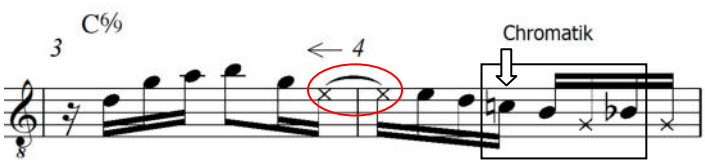
Der Formteil A beginnt mit zwei Takten über den Akkord D6/9, darauf folgen zwei Takte C6/9. Über D6/9 verwendet Faria die Skala d-ionisch, wobei er auf der Zählzeit „1“ in Takt zwei den Funktionston *h* (Pfeilmarkierung Nb 204) als die Sext des Akkordes anspielt:

Notenbeispiel 204: *Rio*, Solo Nelson Faria, Takt 1–2



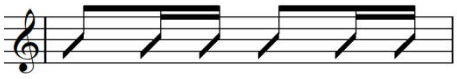
In Takt 3 und Takt 4 verwendet Faria Material aus der Skala c-ionisch, wobei der Funktionston *e* in Takt vier fokussiert wird (rot umrahmt in Notenbeispiel 205: *Rio*, Solo Nelson Faria, Takt 3–4. Den Grundton *c* (Pfeilmarkierung Notenbeispiel 205: *Rio*, Solo Nelson Faria, Takt 3–4) des Akkordes verwendet Faria lediglich in der chromatischen Passage (umrahmt in Nb 205) in Takt 4.

Notenbeispiel 205: *Rio*, Solo Nelson Faria, Takt 3–4



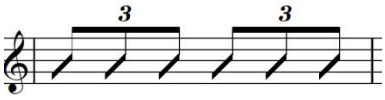
Es folgt eine Sequenz, die sich über Takt 9–10 erstreckt, in der Faria das gleiche rhythmische Motiv heranzieht, das er bereits in Takt 1 und 2 des Solos verwendet hat:

Notenbeispiel 206: Rhythmisches Motiv *Rio*, Solo Nelson Faria, in Takt 5 und Takt 1



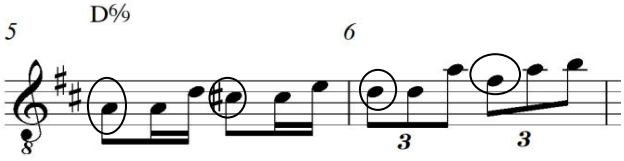
Dieses Motiv wird Takt 6 in rhythmisch augmentierter Weise mittels Achteltriolen ausgeführt.

Notenbeispiel 207: Rhythmisches Motiv *Rio*, Solo Nelson Faria Takt 6



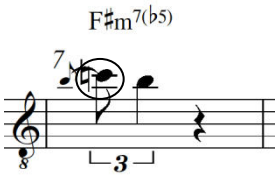
In der folgenden Sequenz verwendet Faria als Ziel-Töne die Akkordtöne von Dmaj7, nämlich *a, cis, d* und *fis*:

Notenbeispiel 208: *Rio*, Solo Nelson Faria Takt 5–6



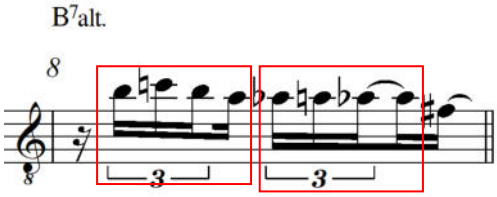
Auch in Takt 7 spielt Faria einen Funktionston (mittels des Tons *c*) an, das entspricht der b5 von F#m7b5:

Notenbeispiel 209: *Rio*, Solo Nelson Faria Takt 7



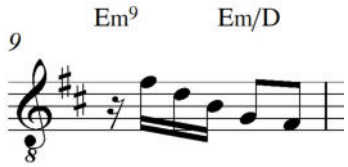
Innerhalb der Sequenz in Takt 8 (Nb 210) wendet Faria die Halbton-Ganzton-Skala von B7 an:

Notenbeispiel 210: *Rio*, Solo Nelson Faria Takt 8



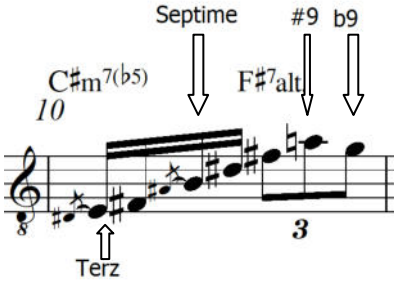
In Takt 9 kommt ein Akkord-Arpeggio von Em7/9 zum Ausdruck.

Notenbeispiel 211: *Rio*, Solo Nelson Faria Takt 9



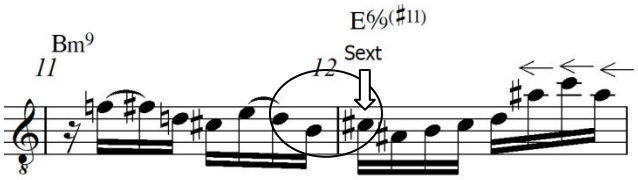
Takt 10 demonstriert wiederum den bewussten Umgang Farias mit Funktionstönen und Tensions.

Notenbeispiel 212: *Rio*, Solo Nelson Faria Takt 10



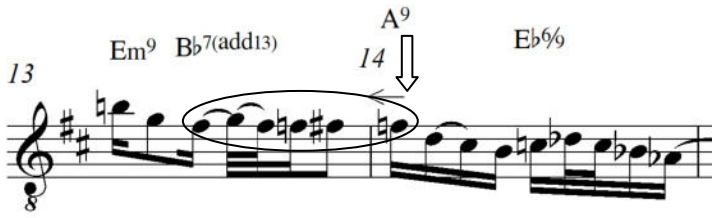
In Takt 11–12 steuert Faria mittels Indirect Approach (Bezeichnung mit Kreis) mit dem Ton *cis* - die Sext des Akkordes E6/9 - an.

Notenbeispiel 213: *Rio*, Solo Nelson Faria Takt 11–12



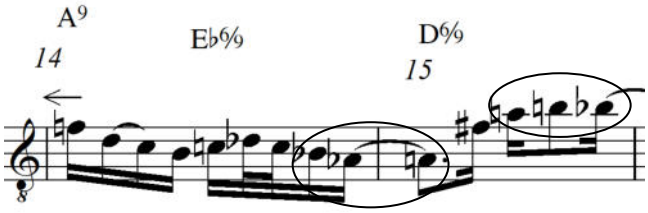
Eine chromatische Linie kommt im Übergang von Takt 13 zu Takt 14 (umrahmt in Nb 214) zur Anwendung. Ziel-Note ist dabei der Ton *f* (Pfeilmarkierung in Nb 214), die Tension b13 des Akkordes A7.

Notenbeispiel 214: *Rio*, Solo Nelson Faria Takt 13–14



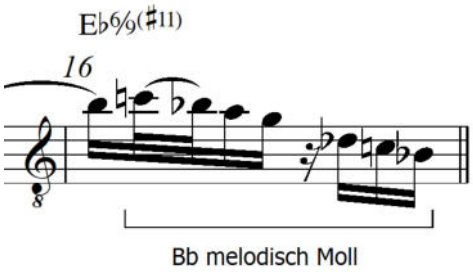
Zwei weitere Indirect Approaches sind in Takt 14 und 15 vorzufinden.

Notenbeispiel 215: *Rio*, Solo Nelson Faria Takt 14–15



Nelson Faria schließt sein Solo in Takt 16 mit einer Phrase aus Bb melodisch Moll über den Akkord Eb6/9/#11 ab:

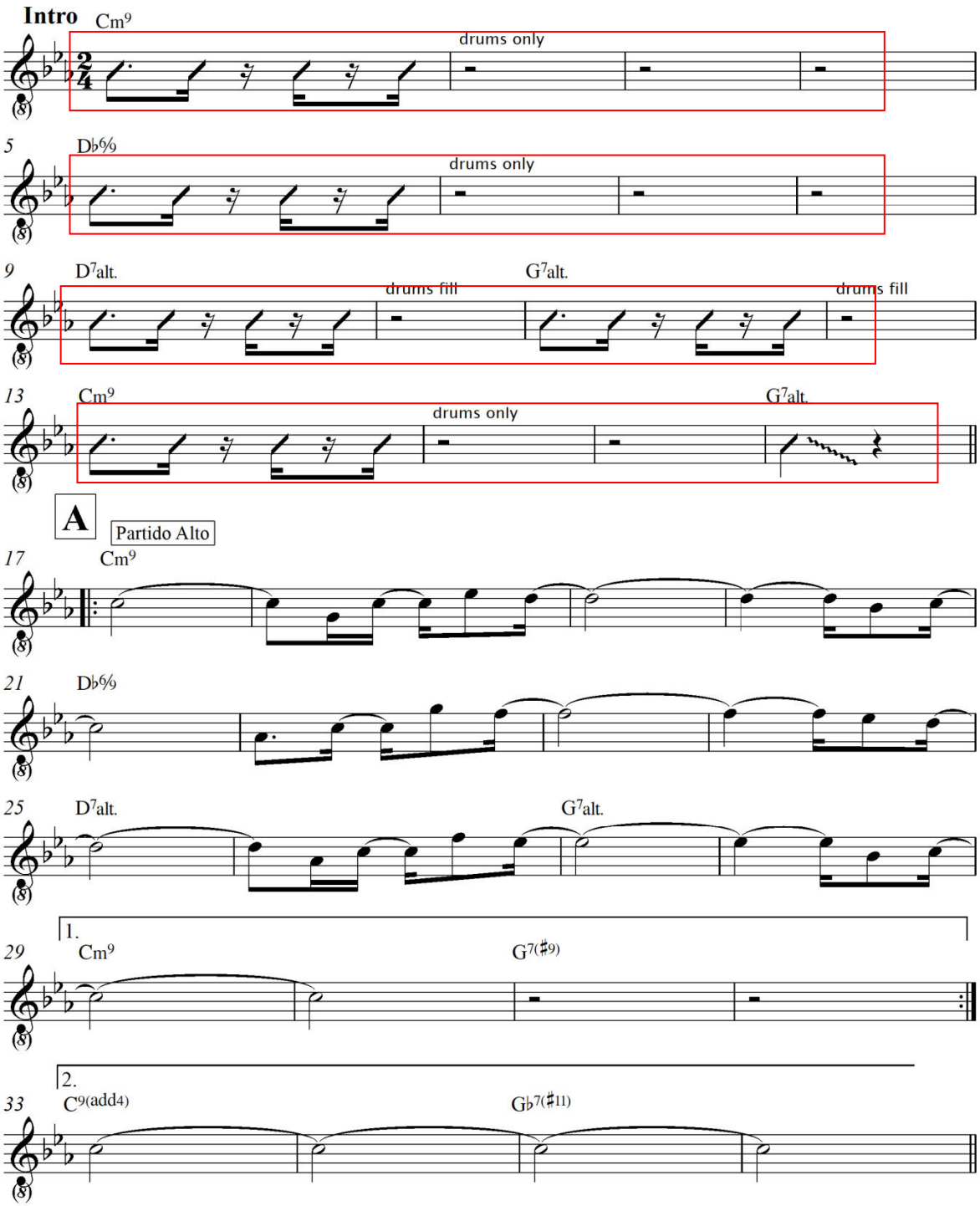
Notenbeispiel 216: *Rio*, Solo Nelson Faria Takt 16



4.3 Farias Komposition *Brooklyn High,* formaler Kontrast

Eine ähnliche formale Beschaffenheit wie in seiner Komposition *Rio* bringt Nelson Faria in seiner Partido Alto-Komposition *Brooklyn High* zur Anwendung. Auch hier verwendet Faria in der Intro ein signifikantes Rhythmuspattern (im folgenden Notenbeispiel 217 rot umrahmt) und geht als Kontrast im A-Teil in den Partido Alto.

Notenbeispiel 217: Nelson Faria, *Brooklyn High*, Leadsheet, Takt 1–36[392]
Hörbeispiel 57: Nelson Faria *Brooklyn High*, Takt 1–36[393]



[392] Faria, Nelson: *Aulas Virtuais,* S. 11
[393] Audio-Quelle: Nelson Faria, CD zum Lehrwerk *Inside The Brazilian Rhythm Section,* Track 7

4.4 Spezifische Strukturen auf der elektrischen Gitarre, Fusion-Elemente und spezifische Sounds, die von Faria verwendet werden

Auf beiden Instrumentengattungen – akustische Gitarre und elektrische Gitarre – bringt Faria Spieltechniken sowohl mit als auch ohne Plektrum zum Einsatz. Mit Plektrum vorwiegend für das Solospiel, die Fingerstyle-Technik für Chord Melody-Arrangements und für das Comping. Ein weiteres Beobachtungskriterium zur Klanggestaltung ist Farias Auswahl an Sounds an der elektrischen Gitarre. Verwendete er auf seiner ersten CD als Bandleader (CD *Ioiô*, 1993) noch einen Guitar-Synthesizer (mit dem zu dieser Zeit vom Gitarristen Pat Metheny populär gemachten Sound) sowie diverse andere Effekte wie Distortion oder Chorus, verzichtet er im Laufe seiner Entwicklung immer mehr auf den Einsatz von Effektgeräten. Dabei ist eine Entwicklung hin zum unverfälschten Archtop-Jazz-Gitarrensound zu erkennen.

4.4.1 Untersuchungen repräsentativer Tonträger Nelson Farias im Hinblick auf seine Gitarren-Sounds sowie Phrasierungs-spezifische Konzeptionen

4.4.1.1 Untersuchungen zur CD *Janelas Abertas*

Nelson Faria (g), Carol Saboya (vcl), Juli 1999, Lumiar Editora

Bei der CD *Janelas Abertas* handelt es sich um eine Duo-CD von Nelson Faria gemeinsam mit der Sängerin Carol Saboya; interpretiert werden auf dem Tonträger Kompositionen von Antônio Carlos Jobim. Die Untersuchung fokussiert dabei, wo Faria die akustische Gitarre (auf dieser CD ausnahmslos mit Nylonsaiten) verwendet, bei welchen Kompositionen er die elektrische Gitarre zum Einsatz bringt, wo „Overdubs“ verwendet werden und bei welchen Stücken eventuelle Kombinationen zum Einsatz kommen. Zudem werden die einzelnen Interpretationen in Hinblick auf phrasierungstechnisch binäre oder ternäre Konzeptionen betrachtet.

Titel	Gitarrenart	Overdubs	binär/ternär
Meninos Eu Ví	Akustische Git.	–	binär
Ana Luiza	Akustische Git.	–	binär
Estrada Do Sol	E-Gitarre	E-Gitarre	ternär
Chansong	Akustische Git.	Akustische Git.	binär/ternär
Canção Em Modo Menor	Akustische Git.	–	binär
Caminhos Cruzados	Akustische Git.	E-Gitarre	binär
Fotografia	E-Gitarre	–	ternär
Estrada Branca	Akustische Git.	–	binär
Foi A Noite	Akustische Git.	–	binär
Bonita	Akustische Git.	Akustische Git.	binär
Sem Você	Akustische Git.	–	binär
Janelas Abertas	Akustische Git.	Akustische Git.	binär
Espelho Das Aguas	Akustische Git.	Akustische Git.	ternär
Chora Coração	Akustische Git.	–	binär

Nelson Faria verwendet beide Gitarrenarten, sowohl die akustische Variante (mit Nylonsaiten) als auch die E-Gitarre (auf der CD *Janelas Abertas* eine Archtop Jazzgitarre). Faria verwendet Overdubs in gemischter Form - akustische und elektrische Gitarre - für die Gitarren-Soloparts. Dabei mischt er die Overdubs in verschiedenen Varianten. Das Duo interpretiert bei den vorliegenden Aufnahmen vierzehn Titel von Jobim. Dabei werden zehn Titel in binärer Phrasierung ausgeführt, drei in ternärer Phrasierung und eine Komposition, in der sowohl binäre als auch ternäre Phrasierungsweisen zur Anwendung kommen. Bei zwei von drei rein ternär interpretierten Stücken kommt die E-Gitarre zum Einsatz.

4.4.1.2 Untersuchungen zur CD *Ioiô*

Bei der CD *Ioiô* handelt es sich um Nelson Farias Debut-Album, aufgenommen 1993 (8.1 CDs Ausgewählte Diskographie). Nelson Faria

bezeichnet die CD aufgrund der zahlreichen brasilianischen Genres, die er bei den Aufnahmen zum Einsatz bringt, als Reise durch Brasilien (7.1 Interview 1 mit Nelson Faria). Untersucht werden neben den unterschiedlichen Genres die Kombinationen von Gitarren-Sounds, die Faria verwendet.

Titel	Gitarrenart	Overdubs	Genre
Baião Por Acaso	Akustische Git.	Gitarren-Synthesizer	Baião
Antes Tarde	Akustische Git.	E-Gitarre	Bossa Nova
Tijucana	E-Gitarre	Gitarren-Synthesizer	Freie Improvisation
Preludio No3	E-Gitarre	Gitarren-Synthesizer	Klassische Komposition von H. Villa Lobos
Influenciado	Akustische Git.	-	Choro
Caraça	Akustische Git.	E-Gitarre	6/8-Takt
Só Te Esperando	Akustische Git.	E-Gitarre, Gitarren-Synthesizer	Samba
Francisco	Akustische Git. (Stahlsaiten)	E-Gitarre (Solid-Body)	Rock-Ballade
Buxixo	Akustische Git.	Gitarren-Synthesizer	Samba-Fusion
Ioiô	Akustische Git.	-	Frevo

Nelson Faria bringt auf seiner Debut-CD *Ioiô* zahlreiche Gitarren-Sounds zum Einsatz: Akustische Gitarre mit Nylon-Saiten, Akustik-Gitarre mit Stahlsaiten, E-Gitarre (Solid-Body), Gitarren-Synthesizer. Auffallend ist, dass Faria bei der Komposition *Preludio No. 3* (die von Heitor Villa-Lobos für klassische Gitarre komponiert wurde) die Archtop-Jazzgitarre und den Gitarren-Synthesizer zum Einsatz bringt. Hinsichtlich der Sounds ist auch zu bemerken, dass Faria für den Titel *Francisco* einen Rock-lastigen E-Gitarren-Sound verwendet – mit hochgradigem Verzerrungs-Effekt gespielt – und in seinem Solo über diese Komposition die String-Bending-Technik anwendet.

5 RESÜMEE

Die Charakteristik des Improvisations- und Begleitstils des Gitarristen Nelson Farias steht an der Schnittstelle zwischen der brasilianischen Musik und dem Jazz. Diese Charakteristik ist von beiden Musiken geprägt. Seine brasilianische Herkunft ermöglicht dem Musiker die Perspektive eines „Native-Speakers“, der über profunde Kenntnisse brasilianischer Musikgenres verfügt. Sein Elternhaus ermöglichte Faria den Zugang zur europäischen Klassik, die aktuell vor allem in Form von Hörgewohnheiten eine Rolle in Farias musikalischem Leben spielt. Seine improvisatorischen Fähigkeiten und sein Vokabular in der Jazz-Idiomatik erwarb Nelson Faria in verstärktem Maße während der Phase seines Studiums in Los Angeles. Faria stellt einen Typus von Musiker dar, der - neben seiner Karriere als Künstler - sein Wissen im Rahmen von Lehre reflektiert und weitergibt.

Die Untersuchungen der vorliegenden Arbeit basieren auf der Gegenüberstellung Farias eigener Aussagen mit der Analyse von Transkriptionen Farias Musik sowie von Musik, von der Faria beeinflusst wurde. Die verbalen Aussagen Farias beziehen sich dabei hauptsächlich auf zwei mit dem Künstler geführte Interviews sowie auf Aussagen, die Faria im Rahmen seiner zahlreichen Workshops, seiner Lehrwerke und seiner Tutorials tätigte. Die Transkriptionen von Farias Musik wurden mit Transkriptionen musikalischer Beispiele verglichen, die sich mit Farias jeweiliger musikalischer Perspektive aus Sicht des Musikers brasilianischer Herkunft, des Improvisators und/oder des Komponisten auseinandersetzen.

Es wurden folgende brasilianische Musikgattungen untersucht, deren Strukturen sich in Farias Gitarrenstil manifestieren: Bossa Nova, Samba, Choro, Baião, Frevo, Marcha Rancho und Afoxé. Schließlich wurde die Korrelation Farias mit der Musik aus der Region Minas Gerais beleuchtet. Die Verwendung der genannten brasilianischen Genres schlägt sich in Farias Spiel sowie in seinen Kompositionen nieder. Weitere Aspekte aus Sicht der brasilianischen Musik waren solistisch vorgetragene Gitarrenarrangements von Faria. Die Untersuchungen Farias als Improvisator und seine Verwendung des Vokabulars der Jazz-Idiomatik wurde einerseits anhand seiner Interpretation ausgewählter Jazz-Standards

beleuchtet. Dabei wurden die Improvisationen über diese Jazz-Standards analysiert und Zielsetzungen des Gitarristen im Kontext didaktischer Improvisations-Ansätze betrachtet. Andererseits wurden Improvisationselemente Farias im Ensemble-Kontext untersucht, unter dem Aspekt der Fusionierung von brasilianischer Musik und Jazz-Elementen und unter der Miteinbeziehung spezifischer Strukturen auf der elektrischen Gitarre. Die biographischen Daten Farias, die Interviews, sowie Veröffentlichungen des Künstlers scheinen im Anhang der Arbeit auf.

1. Brasilianische Musik

Farias eigene Aussagen betonen seinen musikalischen Einfluss speziell vonseiten der Bossa Nova bereits in frühen Jahren. Faria verfügt über ein großes Repertoire an Bossa Nova-Kompositionen, welches ein Grundvokabular in seiner musikalischen Sprache darstellt. Faria vergleicht europäische Harmonik am Beispiel des *Chopin-Präludiums op.4* mit der Harmonik der Bossa Nova. Dabei konnten Parallelen anhand signifikanter Akkordfortschreitungen in zahlreichen Bossa Nova-Kompositionen beobachtet werden. Weitere für die Bossa Nova als stilprägend zu bezeichnende Elemente - wie der chromatische Durchgang im Bass - sind bei Farias Bossa Nova-Interpretationen zu bemerken. Die Verschriftlichung seiner eigenen Arrangements verdeutlicht, dass sich Faria über die genannten Spielelemente bewusst ist. Dabei ist die Chord Melody-Technik des Gitarristen hervorzuheben, die eine polyphone Spielweise mittels Fingerstyle-Technik zur Anwendung bringt. Faria spielt hier drei Ebenen gleichzeitig - Melodie, Basslinie und Akkord-Voicings - eine Instrumentaltechnik, die hohe Virtuosität voraussetzt. Die Untersuchungen von Farias Arrangements zeigen, dass seine Art der Interpretation der Bossa Nova eine Auffassung rhythmischer Strukturen repräsentiert, die von Musikern heutzutage favorisiert wird. Bei der Analyse dieser rhythmischen Strukturen wurde anhand der Gegenüberstellung spezifischer musikalischer Korrelationen von Bossa Nova und Samba festgestellt, dass die rhythmischen Strukturen der Bossa Nova auch im Samba zu finden sind. Rhythmische Strukturen und deren Charakteristika im Samba lassen sich an Timeline-Patterns wie Teleco Teco oder Partido Alto festmachen, die sich innerhalb der Spielweise Farias aber auch innerhalb der Spielweise anderer brasilianischer Gitarristen als relevant erweisen. Bei der Untersuchung eines

Samba-Grooves auf dem Perkussionsinstrument Pandeiro konnten Phänomene im Mikrotiming beobachtet werden, die als repräsentativ für eine brasilianische Art der Phrasierung betrachtet werden können. Beobachtet wurde dabei, dass beim Samba-Groove auf dem Pandeiro die gespielten Sechzehntel von einem äquidistanten, regelmäßigen Verhältnis zueinander abweichen. Die verbalen Aussagen des Künstlers verdeutlichen seine bewusste Reflexion über diese rhythmischen Phänomene. Wesenstypische Merkmale des Choro - dessen Chronologie bereits auf Mitte des 19. Jahrhunderts zurück führt - lassen sich bei Faria vorrangig in Form der Verwendung von Choro-signifikanten Melodielinien in der Choro-Komposition *Juliana* wiederfinden. Dabei sind rhythmische Motive in Form von Sechzehntel-Ketten sowie Umkehrungen im Bass mit Slash-Akkorden auffällig. In Farias Chord Melody-Arrangement der Choro-Komposition *Carinhoso* wird deutlich, auf welche Art die Denkweise des Gitarristen hinsichtlich der Harmonisierung von Melodien vom Jazz geprägt ist. Bei der Interpretation dieses für den Choro repräsentativen Stückes bringt Faria Stilelemente wie Quarten-Voicings oder Rückungen alterierter Dominantseptakkorde in Terzschritten zum Einsatz. Stilelemente, mit denen Faria zum Ausdruck bringt, wie eine Interpretation von brasilianischem Repertoire aus Sicht eines modernen Jazzmusikers zu klingen vermag. Dieselben Ergebnisse harmonischer Analyse treffen auf Farias solistisch vorgetragene Version der Komposition *Manhã de Carnaval* von Luis Bonfá zu, die - so wie das Stück *Carinhoso* - als solistisch vorgetragene Interpretation Farias vorliegt. Im brasilianischen Genre Baião wurden neben den signifikanten rhythmischen Patterns die diesem Genre zugrunde liegen, auch spezifische melodische Merkmale sichtbar, nämlich die lydische Skala mit der kleinen Septime - oder dementsprechend mixolydisch mit der erhöhten Quarte. In harmonischer Hinsicht wurden Bordun-Bässe als konsequent eingesetztes Stilmittel des Baião wahrgenommen. Beim Genre Frevo sind bei Faria ein hohes Tempo und das dem Frevo zugrunde liegende Rhythmus-Pattern bemerkbar. Diese Merkmale überträgt Faria in seiner Frevo-Komposition *Ioiô* auf eine Jazz Rhythmus-Sektion und interpretiert das Genre im Jazz-Ensemble-Kontext mittels formalem Ablauf von Thema-Soli-Thema. Dieselbe Herangehensweise Farias trifft ebenso auf das Genre des Afoxé zu, welchem wiederum das rhythmische Pattern Ijexá zugrunde liegt. Alle genannten brasilianischen musikalischen Genres scheinen als solche in Farias

Kompositionen auf und kommen in Form instrumentaler Stilistik als Begleit-Patterns in solistischem, sowie im Ensemble-Kontext zur Anwendung. Diese Begleit-Patterns bringen bei Faria auch hinsichtlich Tempoauswahl und dynamischen Gegebenheiten eine typisch als brasilianisch zu bezeichnende Spielweise zum Ausdruck. Die Charakteristik von Farias Improvisationsstil sowie die Auswahl spezifischer Jazz-Voicings ist unter dem Aspekt Farias Entwicklung als Jazzmusiker zu betrachten.

2. Jazz

Farias Technik des Chord Melody-Arrangements wird von einer Spielweise geprägt, die ihn sowohl innerhalb seines Personalstils als brasilianischen Gitarristen als auch innerhalb seiner Stilistik als Jazz-Gitarrist auszeichnet. Die Plektrum-Technik, die sich Faria erst in den USA aneignete, wendet der Gitarrist zur Single Line-Ausführung von Soli an, sie ist als Element aus dem Jazz zu bezeichnen. Faria verwendet in seinen Improvisationen neben den Kirchentonarten die chromatische Skala, Blues-Skala, Pentatoniken, alterierte Skalen, harmonische und melodische Molltonleitern, verminderte Skalen, die Ganzton-Skala und Ganzton-Halbton-Skalen. Hervorzuheben ist dabei, dass Farias Improvisationen in hohem Maße akkordbezogen sind. Dabei verschränkt der Gitarrist gleichermaßen horizontale und vertikale Spielweise, wobei Faria der vertikalen Spielweise und dem harmonischen Bezug in Form von Akkord-Arpeggien und Funktionstönen speziell große Bedeutung beimisst. Auch aus dem Bebop übliche Verzierungsmotive sind als stilistische Merkmale innerhalb Farias Singe Line-Soli relevant. Als Grundlage für diese Untersuchungen liegen einerseits die Transkriptionen von Single-Line-Soloimprovisationen über die Jazz-Standards *Stella by Starlight*, *Blue Bossa* und *All The Things You Are* vor, andererseits die Analysen von Farias Gitarrensoli im Ensemble-Kontext über brasilianische Kompositionen sowie solistisch vorgetragene Chord Melody-Arrangements. Faria greift auf das Repertoire von Jazz-Standards im künstlerischen Kontext ebenso zurück, wie im Rahmen seiner didaktischen Arbeit. Der Gitarrist verwendet verschiedene Sounds mittels verschiedener Instrumente: Akustische Gitarren mit Nylonsaiten; 12-saitige Akustik-Gitarren, Archtop-Jazzgitarren, elektrische Gitarren mit und ohne Einsatz von Effektgeräten und Gitarren-Synthesizern kommen dabei zum Einsatz.

Faria kann im Laufe seiner Karriere auf eine Vielzahl von Künstlern verweisen, die für die Entwicklung seiner eigenen Spielweise prägend waren und mit denen er gleichzeitig über große Zeiträume musikalisch zusammenwirken konnte. Dabei hervorzuheben sind der Gitarrist Toninho Horta und der Sänger und Gitarrist João Bosco. Faria reflektiert im Rahmen seiner didaktischen Tätigkeit auch die Stilelemente dieser Künstler.

Faria selbst bezeichnet seine Musik als "Jazz-Brasileiro" und verbalisiert die Charakteristik seines Instrumentalstils auch über den Begriff der "Weltmusik", wobei er den Jazz aus der Perspektive des brasilianischen Musikers durchdringt.

6 BIOGRAPHISCHE DATEN ZU NELSON FARIA[394]

Geb. 23. März 1963 in Belo Horizonte, Bundesstaat Minas Gerais, Brasilien.

Verlegung des Wohnortes Farias Familie nach Brasilia, Gitarrenunterricht bei Sidney Barros (Gamela), erste musikalische Projekte.

1983 Studium in Los Angeles, USA am G.I.T. (Guitar Institute of Tecnology), Studium bei Joe Pass, Joe Diorio, Frank Gambale, Scott Henderson, Howard Roberts, Ron Eschete und Ted Greene.

1984[395] Rückkehr nach Brasilien mit Wohnsitz in Brasilia, 1987[396] Verlegung des Wohnsitzes nach Rio de Janeiro, Aufnahmen und Konzerttätigkeit u. a. mit den Künstlern: João Bosco, Cassia Eller, Gonzalo Rubalcaba, Ivan Lins, Till Broenner, Zélia Duncan, Ana Carolina, Milton Nascimento, Toninho Horta, Tim Maia, Leila Pinheiro, Nico Assumpção, Gilson Peranzzetta, Paulo Moura, Wagner Tiso, Edu Lobo, Fátima Guedes, Karolina Vucidolac, Josee Konning, Lisa Ono, Baby do Brasil, Pascoal Meirelles, Antonio Adolfo, Nivaldo Ornelas, Mauro Senise, Maurício Einhorn. Konzerte in Brasilien, Japan, USA, Kanada, Israel , Argentinien, Portugal, Spanien, Frankreich, Deutschland, Österreich, Mazedonien, Italien, Türkei, Schweden, Norwegen, Dänemark, Litauen, Estland, Finnland, Schweiz, Holland, Slowenien, Bosnien, England, Malaysia, Indonesien, Malta, Dominikanische Republik, Kolumbien, Kanarische Inseln, Madeira, Martinique, Tschechien.

Arrangeur auf der CD *Malabaristas do Sinal Vermelho* und der DVD *Obrigado Gente* von João Bosco.

Teilnahme an internationalen Jazz Festivals: North Sea Jazz Festival (Holland), Montreal Jazz Festival (Kanada), Montreux Jazz Festival (Schweiz), San Francisco Jazz Festival (USA), Miami Festival (USA), Jazz a Vienne (Frankreich), Marcelle Jazz Festival (Frankreich), Tel Aviv Jazz Festival (Israel), Sarajevo Jazz Festival (Bosnien), Free Jazz Festival (Brasilien), Kaunas Jazz Festival (Litauen),

---

[394] Angaben übernommen von Nelson Farias Website, verfügbar unter: *http://www.nelsonfaria.com/music/www.nelsonfaria.com_music/Release.html*, Zugriff 24.02.2014

[395] Angaben übernommen aus dem Interview mit Nelson Faria, vgl. 7.1 Interview 1 mit Nelson Faria

[396] Angaben übernommen aus dem Interview mit Nelson Faria, vgl. 7.1 Interview 1 mit Nelson Faria

Skope Jazz Festival (Mazedonien), Malta Jazz Festival (Malta), Funchal Jazz Festival (Madeira), Frascatti Jazz Festival (Italien), Java Jazz Festival (Indonesien), Pennang Jazz Festival (Malaysia) und Vicenza Jazz Conversations (Italien).

2001 Teilnahme am Programm *Bolsa Virtuose BMI Jazz Composers Workshop* vonseiten des Brasilianischen Kulturministeriums in New York, USA, Kompositions- und Arrangement-Studium bei den Musikern Manny Albam, Jim McNeely und Michael Abene.

Unterrichtstätigkeit: 1987 bis 1999 an der *Faculdade de Música da Universidade Estácio de Sá*, Workshop CIGAM in Rio de Janeiro. Zahlreiche Workshops in- und außerhalb Brasiliens: *Primeiro Seminário Brasileiro de Música Instrumental (Ouro Preto-Minas Gerais)* sowie *Curso Internacional de Verão de Brasília – DF*, *Festival de Música da Universidade do Rio Grande do Norte, Oficina de Música de Itajaí – SC, EM&T (Escola de Música e Tecnologia – São Paulo)*, *Conservatório Souza Lima (São Paulo), Festival Internacional de Domingos Martins – ES,* Festival *Ibiapaba* sowie *Oficina de MPB de Curitiba – PR,* 2011 Workshop an der Kunstuniversität Wien.

Weitere Unterrichtstätigkeit: *Manhattan School of Music (NY-USA), New School of Music (NY-USA), Berklee College of Music (Boston-USA) , University of South California (LA-USA), Stockholm Royal College of Music (Schweden*), *Göteborgs Universitet (Schweden), Sibelius Academy (Finnland), University of Miami (USA), San Francisco State University (USA), Malmo Universitet (Schweden)* Konservatorium Amsterdam und Rotterdam (Holland). Workshops an der *International Association of Jazz Educators (IAJE) New York – USA.* Teilnahme als Arrangeur und Komponist an Projekten mit der *CODARTS Big Band (Holland), KMH Jazz Orquestra (Schweiz), UMO Jazz Orchestra (Finnland), Frost Jazz Orchestra (USA), Hr-Bigband (Deutschland), 2 O'clock Big band (Amsterdam), Brass & Fun Bigband, Orquestra Bons Fluidos e Orquestra Jazz Sinfônica (São Paulo).*

Seit 2010 Zweitwohnsitz in Schweden mit Unterrichtstätigkeit als Professor an der *Örebro Universitet, Ingesund Universitet e KMH.*

7 INTERVIEWS

Die Interviews wurden vom Autor in portugiesischer Sprache geführt und direkt von der Audio-Aufnahme ins Deutsche übersetzt, ohne diese vorher in portugiesischer Sprache zu verschriftlichen.

7.1 Interview 1 mit Nelson Faria

Rio de Janeiro, 08.08.2011

Herr Faria, wie würden Sie Ihren musikalischen Werdegang beschreiben?

Ich wurde in eine sehr musikalische Familie hineingeboren. Obwohl es in meiner Generation – also auf meine Eltern und meine Geschwister bezogen – keinen einzigen professionellen Musiker gibt. Vor allem von der mütterlichen Seite der Familie gibt es einen hohen Grad an Musikalität. Der Name des Onkels meiner Mutter ist Fructuoso Viana. Viana ist der Bruder meiner Großmutter. Er ist ein bedeutender Komponist im Rahmen der *Música Erudita*[397] aus Minhas Gerais. Er war auch Pianist. Das ist sozusagen der erste musikalische Bezugspunkt meiner Familie zur Musik. Meine Großmutter, also Vianas Schwester, war Klavierlehrerin und Gesangslehrerin. Sie war wie gesagt Lehrerin, keine professionelle Musikerin. Sie arbeitete mit Kindern und unterrichtete sie. Meine Mutter singt sehr gut. Zu Hause sind wir sechs Geschwister, ich bin der Jüngste. Alle spielen ein Instrument, Gitarre, Klavier, Akkordeon, jeder spielt irgendein Instrument. Ich wuchs also innerhalb eines Familienverbandes auf, in dem Musik eine große Präsenz hatte. Abgesehen davon, dass niemand meiner Geschwister die Musik als Beruf ergriff. Meine Schwestern sangen, alle spielten und ich als Jüngster war immer mit einbezogen. Zunächst lernte ich von meiner Schwester, Gitarre zu spielen. Ein bisschen von meiner Schwester, ein bisschen von meinem Bruder. So lernte ich meine ersten Schritte auf der Gitarre, bis ich etwa zehn oder elf Jahre alt war. Das musikalische Ambiente in meinem Elternhaus war von der Bossa Nova

[397] Die klassische, bzw. „ernste“ Musik Brasiliens

geprägt. Das war die Musik, die alle hörten, die alle sangen. So war es auch die Bossa Nova, die ich zuerst lernte, im Alter von zehn bis elf Jahren.

Kamen da bereits Ensembleerfahrungen im Rahmen von Hausmusik zustande?

Ja. Es war zunächst eine familiäre Angelegenheit. Wir hatten ja ein Klavier zu Hause und ich war sozusagen der Pianist der Band. Ich begann mit dem Klavierspiel, noch bevor ich mit dem Gitarrespiel begann, bereits im Alter von sechs bis sieben Jahren. Ich lernte dadurch auch Noten zu lesen.

Wann begannen Sie mit der Improvisation?

Das dauerte länger. Zunächst spielte ich Bossa Nova. Dann begann ich auch MPB[398] zu spielen, was zu dieser Zeit gerade populär war. Und zur gleichen Zeit begann ich zu Hause zusammen mit meiner Mutter, Música Erudita zu hören. Meine Mutter liebte Chopin und Rachmaninov, wir hörten diese Musik gerne und viel zu Hause. Und ich mochte diese Musik. Ich wechselte vom Klavier auf die Gitarre und übertrug die Dinge, die ich vom Klavier her kannte, auf die Gitarre. Unter anderem war für mich ein Kriterium auf die Gitarre zu wechseln, dass man die Gitarre leicht transportieren kann. Dabei spielte ich auf der Gitarre zunächst nur Begleitung – die Harmonien – noch ohne Solos zu spielen. Dabei begann ich auch Musik von Schallplatten zu hören und auf die Gitarre zu übertragen, immer in Begleitfunktion. Als ich dann fünfzehn oder sechzehn war, bekam ich „richtigen“ Gitarrenunterricht bei einem Gitarristen. Das war Sidney Barros. Sein Künstlername ist „Gamela“, er wohnt in Brasilia. Ich habe bei ihm sehr viel gelernt, unter anderem das Chord Melody-Spiel. Das war in Brasilia, wo ich ab dem Alter von neun Jahren lebte. Ich wurde also in Belo Horizonte geboren und übersiedelte mit neun Jahren nach Brasilia, wo ich wiederum mit fünfzehn mit dem Gitarre-Unterricht bei Gamela begann. Von dort ging ich in die Vereinigten Staaten, um Musik zu studieren.

Wo ergaben sich erste Auftritte?

[398] MPB=Música Popular Brasiliera

Damit begann ich in Brasilia. Mein erstes Projekt in dieser Hinsicht war ein Duo mit der Sängerin Zelia Duncan. Sie ist heute eine berühmte Sängerin in Brasilien. Ich war siebzehn und sie war sechzehn Jahre alt und wir spielten zu dieser Zeit in verschiedenen Bars. Die ersten dann folgenden Festivals waren noch College-Festivals, die man hier als Teenager besucht. Hier in Brasilien muss man – wenn man an einer Universität studieren will – eine Aufnahmeprüfung bestehen, die man *Vestibular* nennt. Als ich zu dieser Prüfung antrat, hatte ich zunächst noch große Bedenken, eine Aufnahmeprüfung in Musik zu machen. Ich wollte nicht unbedingt ein Musiker werden, der nachts in Bars spielen muss. Ich entschied mich aufgrund dieser Bedenken, zunächst in einer gänzlich anderen Materie - nämlich Wirtschaft - anzutreten, und bestand auch. Ich studierte folglich zwei Jahre lang Wirtschaft. Als ich dann neunzehn Jahre alt war, sagte Gamela zu mir: >Nelson, du solltest ins Ausland gehen, um Musik zu studieren<. Ich beendete also das Wirtschaftsstudium und entschied mich für die Musik. Und so kam Eines zum Anderen. Ich war damals nicht wirklich glücklich mit dem Studium der Wirtschaft. Ich ging also in die USA, um Musik zu studieren. Das war mein Werdegang. Ich begann zwar zunächst nachts in Bars zu spielen, schaffte jedoch mit dem Sprung in die USA am *Guitar Institute of Tecnology* (G.I.T.) Musik im Rahmen eines Studiums zu betreiben. Als ich nach dem Studium nach Brasilien zurückkehrte, begann für mich der Zeitpunkt für bessere Arbeitsbedingungen als Musiker. Nach meiner Rückkehr ging ich zunächst nach Brasilia und blieb dort weitere drei Jahre. Mein Studienaufenthalt in Los Angeles dauerte gerade einmal ein Jahr, also im Alter von neunzehn bis zwanzig Jahren. Ich kehrte mit einundzwanzig nach Brasilia zurück und ging dann mit dreiundzwanzig nach Rio de Janeiro. Ab diesem Zeitpunkt startete ich meine Karriere im wahren Sinne. Meine Karriere begann also hier in Rio de Janeiro.

Können wir über einige wichtige Festivals sprechen, an denen Sie teilgenommen haben?

Ich kam 1984 aus Los Angeles zurück. Noch in Los Angeles lernte ich Toninho Horta kennen. Ich bewunderte sein Spiel sehr. Einer der Gitarristen, dessen Begleittechnik ich als Jugendlicher bevorzugt kopierte, war Toninho Horta. Zu dieser Zeit war es hauptsächlich die Begleitung, die mich interessierte. Ich

transkribierte seine Stücke, seine Begleitpatterns. Als ich dann nach Los Angeles ging erfuhr ich, dass Horta ebenfalls in den USA lebte, und zwar in New York. Und ich konnte seine Adresse in New York ausfindig machen. Ich schrieb also einen Brief an ihn in dem ich ihm mitteilte, dass ich ein Fan von ihm war und dass ich sehr viel aus seiner Spielweise gelernt hatte. Ich schrieb, dass ich gerade eine sehr interessante Schule in Los Angeles besuchte und dass – falls ihn sein Weg einmal nach L. A. führen sollte – ich ihn gerne einladen würde, diese Schule kennen zu lernen. Ich entschuldigte mich noch dafür, ihm einfach so zu schreiben und verabschiedete mich. Ich glaube, zu dieser Zeit fühlte sich Toninho Horta in New York einsam, er zweifelte an seiner eigenen Karriere. Als ihn also mein Brief erreichte, war dies offenbar von gewisser Bedeutung für ihn. Er antwortete mir und kommentierte, dass ich mir wohl der Bedeutung meines Briefes nicht bewusst gewesen wäre und dass gerade in dieser Phase ein solcher Brief eine große Bestätigung für ihn und seine Arbeit bedeutete. Er schrieb, er würde im darauf folgenden Monat nach Los Angeles reisen, um mit Paquito de Riveira zu spielen und dass wir uns bei dieser Gelegenheit treffen könnten. Also machten wir persönliche Bekanntschaft und wurden Freunde. Als ich dann 1984 nach Brasilien zurückkehrte, organisierte Toninho Horta zu diesem Zeitpunkt gerade das erste große Festival der Instrumentalen Brasilianischen Musik. Und das war auch das erste große Festival, an dem ich teilnahm. Horta rief mich an und teilte mir mit, dass er einen Dozenten für elektrische Gitarre suchte, für besagtes Festival in Ouro Preto. Das Festival hieß *Primero Festival Brasileiro da Música Instrumental,* „Erstes Festival der Brasilianischen Instrumentalmusik“. Es fand 1985 statt. Toninho fragte mich also, ob ich einen Gitarristen kennen würde, der bei diesem Festival als Dozent teilnehmen könnte. Ich sagte sofort: „Ich selbst!“ Toninho hatte den Einwand, ich sei eben erst mit dem Studium fertig – ob ich mir eine solche Aufgabe zutraue – ich war mir jedoch sicher. Ich fuhr also zu diesem Festival und es wurde ein großer Erfolg. Ich hatte viel Material aus dem Ausland gesammelt und absorbiert. Material, das zu diesem Zeitpunkt hier nicht verfügbar war. Ich nahm alles erdenkliche Unterrichtsmaterial mit, das ich selbst zusammengestellt hatte und auf dem mein Name stand. Viele Schüler kopierten bei dem Workshop dieses Material und auf diesem Weg verbreitete sich mein Name unter den Gitarristen in Brasilien. So begannen Leute mich anzurufen, um Unterricht bei mir zu nehmen. Alles begann also mit diesem Festival. Es gab damals noch kein

Internet, die gesamte Weitergabe des Materials funktionierte über Fotokopien. Ich lebte zu diesem Zeitpunkt noch in Brasilia. Bei diesem Festival waren natürlich auch Musiker und Musik-Professoren aus ganz Brasilien anwesend und darunter wiederum viele aus Rio de Janeiro. Ich lernte also wichtige Leute auf diesem Festival kennen. Zu dieser Zeit gab es hier in Brasilien eine Band, die *Cama De Gato* hieß. Es war eine Instrumentalformation – sie existiert immer noch – unter anderem mit Mauro Senise und Arturo Maya. Diese Band war bei dem Festival ebenfalls anwesend. Sie unterrichteten dort und spielten auch. Ich lernte sie alle kennen und begann mit Mauro Senise und Jury Popow – einem Komponisten und Bassisten – zu spielen. Ich lebte noch in Brasilia und pendelte folglich zwischen Brasilia und Rio de Janeiro. Das war 1985. Und bei einer jener Gelegenheiten bei denen ich hierher nach Rio kam um mit Mauro eine Show zu spielen, sagte Mauro zu mir: >Nelson, du musst hierher nach Rio ziehen!<. Es war also er, der mich dazu brachte nach Rio zu ziehen. Er sagte damals: >Nelson, ich erzähle vielen Musikern, dass ich dich als exzellenten Gitarristen schätze. Und wenn mich die Leute dann auffordern dich zum Spielen einzuladen, muss ich sagen, dass du nicht hier lebst, sondern in Brasilia<. Das war also nicht sehr hilfreich in meiner Situation und die Entscheidung hierher nach Rio zu ziehen, fiel mir folglich dementsprechend leicht. Ich kam also nach Rio und begann in der *Universidade Estaçio de Sá* zu unterrichten, von der ich dazu eine Einladung bekam. Es verhielt sich damals so, dass ich nach meiner Rückkehr aus Los Angeles als Musikstudent an der *Universidade de Música* in Brasilia inskribierte. Dort hatte ich also studiert und hier in Rio lud man mich ein, zu unterrichten! Ich hatte ja in diesem Sinn keinen universitären Abschluss. Ich teilte dieses Bedenken an der *Universidade Estaçio de Sá* mit. Man sagte mir dazu: Die *Universidade Estacio de Sá* wäre die erste Universität in Brasilien, die dieses spezielle Fach *Elektrische Gitarre* anbietet und von daher wären keine Bedenken notwendig. Man könnte schließlich kein Diplom von einem Gegenstand verlangen, der noch nie zuvor angeboten worden war, es gab also zu diesem Zeitpunkt keinen einzigen Gitarristen in Brasilien, der einen Abschluss in elektrischer Gitarre hatte. Also bot sich mir die Gelegenheit, auch ohne Abschluss hierher zu kommen und den Job anzunehmen. Ich kann mich bis heute erinnern: Ich kam an einem Sonntag an, rief Mauro an und sagte ihm, dass ich hierher nach Rio de Janeiro gezogen war. Meine Schwiegereltern lebten hier und ich konnte zunächst mit meiner Familie bei ihnen wohnen. Ich war

verheiratet und mein erster Sohn war bereits auf der Welt. Ich fragte also Mauro um Rat für meine ersten Schritte, um in Rio Fuß fassen zu können. Er sagte, dass jeden Montag im Club *Jazzmanía* Jam Sessions stattfinden würden und ich mich dort bei einer der Gelegenheiten einer solchen Jam Session präsentieren sollte. Anwesend waren Nico Assumpção (Bass), Carlos Bala (Schlagzeug) und Marinho Bofá (Piano). Sie bildeten ein Trio, Mario lebte in São Paulo. Nico Assumpção war zu dem Zeitpunkt bereits die Legende, als die man ihn heute in Brasilien kennt. Ich war von ihrem Spiel sehr beeindruckt und sie luden mich in der Pause ein, im darauf folgenden Set mit der E-Gitarre einzusteigen. Als ich mit dem Spielen fertig war und den Verstärker ausschalten wollte um die Bühne zu verlassen, kam Nico zu mir und forderte mich auf zu bleiben. Ich spielte den gesamten Abend mit ihnen. Als der Abend zu Ende war, ging Nico zu Marinho und sagte zu ihm: >Marinho, das ist der Gitarrist, den du brauchst!<. Marinho war nämlich gerade auf der Suche nach einem Gitarristen. Es geschahen an diesem Abend also gleich mehrere für mich wichtige Dinge: Ich spielte fortan mit Marinho Bofá, und Marinho Bofá spielte zu diesem Zeitpunkt wiederum mit Antônio Adolfo. Dieser ist ein wichtiger brasilianischer Pianist und Komponist. Es gibt viele bekannte Stücke von ihm, zum Beispiel (singt): *„Descendo a Rua da Ladeira …“* Marinho Bofá erzählte also Antônio Adolfo über mich. Das alles geschah während meiner ersten Tage hier in Rio. Ich kam am Sonntag an, am Montag war die besagte Jam Session und am Dienstag rief mich Antônio Adolfo an und lud mich ein, mit ihm gemeinsam beim *Free Jazz Festival* teilzunehmen, das als eines der bedeutendsten Jazzfestivals in Brasilien galt. Ich spielte also mit Marinho und nahm gemeinsam mit ihm eine CD auf, die er gerade produzierte. Daraus wiederum ergab sich die bedeutende Gelegenheit in der Band von Antônio Adolfo zu spielen, mit dem ich dann mehrere Jahre zusammenspielte und zwei oder drei Platten aufnahm. Und ich nahm am *Free Jazz Festival* teil, das gleichzeitig in Rio de Janeiro und in São Paulo stattfand. Wir spielten sowohl am einen Spielort als auch am anderen. Das war 1987. Chronologisch gesehen war eigentlich zuerst das *Primeiro Festival Brasileiro da Música Instrumental* 1985. Und dann 1987 das *Free Jazz Festival*. Von diesem Zeitpunkt an öffneten sich für mich viele Türen. Aus meiner Jugendzeit in Brasilia kannte ich eine Sängerin, die später eine wichtige Musikerpersönlichkeit in Brasilien wurde: Cássia Eller. Sie ist eine MPB-Rock Sängerin, mit Einflüssen aus Rock & Roll und Blues – >Kind of Brazilian<

sozusagen. Eine tolle Sache. 1988 begann ich mit ihr zu spielen. Ich begann dadurch, mich ein bisschen von der instrumentalen Musik weg zu bewegen. Ich begann also mit der Pop/Rock Musik und spielte fünf Jahre lang mit Cássia Eller. Ich nahm Platten mit ihr auf und alles, was dazugehört. Dann starb sie an einer Überdosis Drogen. Sie war eine Art von "brasilianischer Janis Joplin". Auf *Youtube* kann man mich als jungen Mann mit ihr zusammen finden, unter ihrem Namen. Es gibt dazu ein Programm, das heißt *Programa Livre* und eine Sendung mit dem Namen *Cássia Eller – Programa Livre*. Nachdem ich mit Cássia gespielt hatte, begann ich mit João Bosco zu spielen. Ich spielte mit Cássia, danach spielte ich für kurze Zeit mit Leila Pinheiro und stieg dann bei João Bosco ein, mit dem ich jetzt schon seit zwölf Jahren zusammenspiele. Seit diesem Zeitpunkt reise ich durch die ganze Welt und nehme an allen erdenklichen Festivals teil.

Gibt es Spannungsmomente zwischen dem traditionell brasilianischen Musiker Nelson Faria und der Innovationssuche des Jazzmusikers?

Ich war stets ein Musiker, der die Offenheit sucht. Wenn man den Verlauf meiner Karriere verfolgt, wird man mich als Rock‘n‘Roll-Musiker mit Cássia Eller in der Tradition von Jimi Hendrix finden, obwohl meine Wurzeln in der Bossa Nova liegen. Ich mache mir keine Sorgen über stilistische Fragen, da gibt es Blues, Choro, Samba und mehr. Hier in Brasilien trifft man immer wieder auf Gruppen, die in dieser Hinsicht konservativ sind und puristisch. Spielt man ein wenig außerhalb des vorgegebenen Stils, fügt man beispielsweise dem Choro in spielerischer Hinsicht Elemente aus dem Jazz hinzu, lehnen Puristen das ab. Das sind Traditionalisten, aber ich bin das nicht. Es gibt mancherlei Dinge hier in Brasilien, die sehr verschlossen sind. Ich versuche die Musik zu machen, die ich fühle. Ich denke, es gibt in allen Bereichen gute Dinge, die es wert sind sie zu hören und ich versuche, nach diesen zu suchen und sie auf meine Weise wiederzugeben. Und meine Art und Weise hat immer auch den Einfluss meiner Wurzeln, die in der Bossa Nova zu finden sind und natürlich auch in all der anderen Musik, die ich gehört habe. Und ich habe ganz verschiedene Musikrichtungen gehört. Unter anderem auch *Música Sertaneija*, von allem etwas. Ich komme aus einer Familie, in der mein Vater *Fazendero*, also Viehzüchter war. Ich wuchs als kleines Kind auf einer Fazenda auf, und die Cowboys spielten

Viola[399]. Ich wuchs mit ihren Melodien auf, es war für mich alltäglich, sie ihre Melodien singen und spielen zu hören. Also ist mein gesamter musikalischer Werdegang ein sehr langer, ich habe in diesem Sinne eine weite Strecke zurückgelegt. Es gibt vielleicht eine gewisse Spannung, die außerhalb von mir existiert. In mir jedoch nicht, ich lebe alle diese musikalischen Aspekte ohne Konflikte aus. Ich weiß natürlich nicht, ob diese Spannung vonseiten einer Gruppe oder von bestimmten Musikern her existiert. Manchmal nehme ich mir eine Komposition vor und mache ein Arrangement, das nicht im Original-Stil ist, mit Harmonien aus dem Jazz. Wenn ein Komponist also sehr traditionell ist, wird ihm das vermutlich nicht gefallen. Trotzdem denke ich, es gibt mehr Zustimmung als Ablehnung.

In Ihren Kompositionen und Arrangements finden sich zahlreiche brasilianische Rhythmen wieder. Kommen wir in diesem Zusammenhang auf Ihre ersten Aufnahmen mit Eigenkompositionen zu sprechen.

Meine erste Platte heißt *Ioiô*. Sie entstand 1993. Auf der Platte findet sich gleich zu Anfang ein Baião wieder. Es gibt Bossa Nova, Choro, Frevo – das dem Plattentitel gleichnamige Stück *Ioiô* ist ein Frevo. Es sind auf der Platte auch 6/8-Rhythmen zu finden, ebenso ist klassische Musik vertreten – in diesem Fall ein Stück von Villa Lobos[400]. Aber auch ein Stück im Fusion-Stil, nämlich *Buxixo*.

Hier benutzen Sie auch elektronische Effekte.

Ja, die Midi-Gitarre. Also, diese Platte ist eine Reise durch Brasilien. Die CD wird mit einem Baião eröffnet, dem *Baião Por Acaso*. Das zweite Stück heißt *Antes Tarde* und ist eine Bossa Nova. Das dritte Stück ist *Tijucana*. Ein Stück, das komplett improvisiert ist. Es ist im Studio aufgenommen, von Nivaldo Ornela und mir. Danach kommt das *Präludium Nr. 3* von Villa-Lobos. Danach wiederum ist ein Choro zu hören, den ich mit einem Text von Zélia Duncan geschrieben habe, er heißt *Influenciado*. Es gibt wie erwähnt einen Frevo, nämlich *Ioiô*. Ein anderes Stück heißt *Francisco*, aufgenommen mit Cássia Eller. Das einzige Stück, auf dem

[399] Als *Viola* wird im Nordosten Brasiliens eine Gitarre bezeichnet

[400] Gemeint ist der brasilianische Komponist Heitor Villa-Lobos

ich die Gitarre mit Verzerrer spiele. Die Sängerin auf dem Stück ist wie gesagt Cássia Eller, die Komposition ist von Milton Nascimento. Milton liebt diese Version. Als er diese Aufnahme hörte, rief er mich hier zu Hause an – es muss etwa zwei Uhr morgens gewesen sein – und sagte zu mir*:* >Spricht da Nelson Faria? Hier ist Milton Nascimento, sag – willst du mich umbringen? Ich kann nicht mehr aufhören, diese Version mit Cássia Eller zu hören, ich höre sie schon den ganzen Tag. Die Version berührt mich zutiefst<*.* Die Platte weist also viele sehr unterschiedliche Dinge auf. Da ist ein Choro, Frevo, ein Stück von Milton, das die Handschrift von Minhas Gerais trägt – mit einer verzerrten Gitarre noch dazu. Die Platte ist eine Art Katharsis. Die erste Platte eines Künstlers ist ja oft so, man will alles hineinstecken. Ich habe lange an der Platte gearbeitet, und herausgekommen ist diese – im übertragenen Sinne – Reise durch Brasilien. Es ist auch Samba zu hören.

Wenn Sie komponieren, liegt zuerst eine harmonische Struktur oder eine Melodie vor?

Normalerweise ist zuerst die Melodie da, die ich dann harmonisiere. Aber manchmal passiert es auch, dass mir beide Parameter gleichzeitig einfallen. Und es gibt auch ein Stück, in dem ich zuerst die Harmonien komponierte und dann die Melodie auf Basis der Harmonien. Das war ein Stück namens *Ruas do Rio*. (Singt die Melodie). In Wahrheit verwendete ich in dem Fall die harmonische Progression als technische Übungs-Etüde für meine Schüler. Es ging darum, über die harmonische Progression zu improvisieren. Danach dachte ich daran, eine Melodie über die Progression zu legen. Das Stück ist auf der Platte *Nelson Faria* zu finden. Da ist hauptsächlich akustische Gitarre zu hören. Ich spiele auch ein Stück mit Toninho Horta zusammen.

Wo kann man Ihre CDs beziehen? Es gab hier in Rio einen sehr gut sortierten Laden für brasilianische Musik, „Modern Sound“.

Modern Sound gibt es nicht mehr. Sie haben geschlossen und ich denke auch, dass die ganze CD-Ära gewissermaßen schon vorüber ist. Hier in Brasilien

beziehen viele ihre Audioquellen von der Datenbank *Spotify.*[401] Da gibt viel auf *i-tunes*, und da sind einige Platten von mir zu finden.

Wie lange dauert bei Ihnen für gewöhnlich die Erstellung einer Komposition?

Das Stück, das mir selbst ausgezeichnet gefällt und von dem ich glaube, dass es mir in seiner Konstruktion optimal gelungen ist, habe ich innerhalb einer Stunde komponiert. Ich hatte an diesem Tag einen Schüler, besser gesagt drei hintereinander. Der zweite Schüler fiel aus, der dritte kam wiederum. Im Intervall des zweiten Schülers habe ich dieses Stück geschrieben. Es heißt *Juliana* und ist ein Choro-Canção, den ich meiner Tochter gewidmet habe. Das Stück kam sozusagen als fertige Komposition zu mir. Das war wie Telepathie.

Da ist also der Fluss einer Idee von großer Bedeutung?

Ja. Aber in anderen Fällen ist es auch ganz anders. Da muss man geduldig sein.

Es gibt dazu ja verschiedene Ansätze. Manche Komponisten, gerade im klassischen Sektor unterziehen ihre Kompositionen bis zur Fertigstellung oftmaligen Veränderungen und Revisionen. Sozusagen ein „working-process".

Wenn ich denke, ein Stück braucht noch bis zu seiner Fertigstellung, arbeite ich eben so lange daran, bis es meiner Ansicht nach fertig ist. Aber das war da eben nicht der Fall. *Juliana* war gewissermaßen schon von Anfang an fertig. Da gibt es aber auch Stücke, an denen ich sehr lange gearbeitet habe und wo am Ende nichts dabei herauskam. Es gibt da ein Stück von mir, das heißt *Sacopã*, ein Walzer. Ich hatte die Idee zu dem Stück und schaffte es dann nicht, diese weiterzuführen. Ich habe es schließlich Nico[402] gezeigt und er hat den ersten Teil noch in der gleichen Stunde zu Ende gebracht. Der Teil, den ich ihm gebracht hatte, war eigentlich der B-Teil. Ich beschließe generell also erst, dass ein Stück

[401] Gemeint ist die Website *www.spotify.com*
[402] Gemeint ist Nico Assumpção

fertig ist, wenn ich das Gefühl habe, dass es dies auch verdient. Ich lasse es aber nicht in einem ewigen *working process*, ich schließe es ab.

Zurück zu den Aufnahmen. Um eine Diskographie zu erstellen, findet man die notwendigen Informationen ja oft auf den CD-Covers. Dazu wäre es hilfreich, an die CDs zu kommen.

Das wäre optimal. Ich würde es sehr begrüßen, eine solche Diskographie von mir zu haben. Ich habe viele CDs von meinen Aufnahmen, aber nicht alle. Ich könnte da die Covers scannen. Sie werden sie sonst nicht finden. Das Problem ist, dass nicht einmal ich selbst sie momentan finden würde. Und ich habe auch nicht alles, was ich aufgenommen habe. Ich habe vielleicht schon 50 oder 60 Platten aufgenommen. Es gibt eine Website, wo einige zu finden sind: *Discos do Brasil*. Bleiben wir diesbezüglich in Kontakt.

Details zu Spielgewohnheiten: Was für eine Saitenlage bevorzugen Sie? Bevorzugen Sie den Anschlag mit Fingern oder mit dem Plektrum?

Ich bevorzuge eine niedrige Saitenlage. Ich spiele eine *Nelson Faria Signature*-Jazzgitarre, hergestellt von der Firma *Condor*. Ich spiele dabei sowohl mit Fingerstyle-Technik als auch mit dem Plektrum. Die Fingerstyle-Technik vornehmlich für die Begleitung.

Man hört in Ihrem Spiel auch Choro-Einflüsse. Können Sie das kommentieren?

Ja. Vielleicht sind es nicht allzu viele Choro-Einflüsse. Aber ich liebe den Choro und seine Melodien. Ich spiele ein paar davon und habe erst kürzlich eine Choro-CD aufgenommen, mit einem brasilianischen Cellisten[403] – der in Oslo lebt. Er hat bereits mit Jacob de Bandolim und mit Pixinguinha gespielt. Die CD ist ein Beispiel für den Crossover von Popularmusik und klassischer Musik. Wir haben unter anderem Villa Lobos eingespielt, die *Melodia Sentimental* (singt). Die CD wurde noch nicht veröffentlicht.[404]

[403] Gustavo Tavares
[404] Mittlerweile ist die CD veröffentlicht

Haben Sie ein großes Choro-Repertoire?

Es ist nicht allzu umfangreich.

Muss sich ein Gitarrist, der MPB spielt zwangsläufig mit Choro auseinandersetzen?

Innerhalb der MPB nicht allzu sehr. Aber der Choro ist eine sehr reiche Musik, wir können sehr viel aus ihr lernen. Ich liebe Choro und spiele einige Stücke aus dem Repertoire.

Würden Sie sagen, dass Choro der Jazz Brasiliens ist?

Nein. Ich glaube, eher einer der Aspekte des brasilianischen Jazz. In meiner Auffassung hat der Samba-Jazz mehr mit Jazz zu tun als die Choro-Musik.

Die musikalischen Formen des Choro werden oft als Vehikel für musikalische Improvisationen herangezogen?

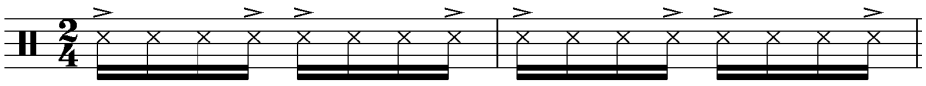
Nicht unbedingt. Aktuell vielleicht mehr als zuvor. Wenn man sich die alten Aufnahmen des Choro anhört, gab es schon Improvisationen. Aber die sind sehr kurz. Was sehr improvisiert war, sind die kontrapunktischen Linien. Der Samba-Jazz hingegen hat die brasilianische Musik mehr in Richtung der Idiomatik des Jazz geführt. Die Improvisation hat meiner Meinung nach in diesem Bereich mehr Präsenz. Außerdem denke ich, dass der brasilianische Jazz viel mit der *Música Mineira*[405] zu tun hat. Es gibt ja die *Música Nordestina*, in der auch viel Improvisation vorkommt. Und auch im Choro. Ich glaube, diese drei Stilrichtungen sind die drei stärksten. Die Música Nordestina, die Música Mineira und der Choro. Und logischerweise im *Jazz Brasileiro*, der ja auch so genannt wird. In dem spielen wir alles, Baião, Samba, Frevo, alles kann vorkommen. Alles kann zu Jazz werden. Ich glaube, dass Jazz die Freiheit der musikalischen Ausdrucksweise ist. Heutzutage findet man im Choro viel Improvisation. Im neuen Choro.

[405] Musik aus Minas Gerais

In Ihrem Workshop in Wien[406] sprachen Sie davon, dass der brasilianische Swing der ternären Phrasierungsweise der nordamerikanischen Art von Swing gegenübersteht. Es gibt da den Ausdruck des „Arrasta-Pé“, der eine Sechzehntel-Phrasierung beschreibt, die nicht mathematisch äquidistante – also ungleich lange – Sechzehntel bezeichnet.

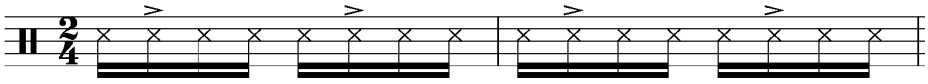
Ja (singt sechzehntel). Das hat natürlich viel mit dem Akzent zu tun. Aber auch mit Timing. Das kann man eigentlich nicht notieren. Es gibt sicher mehrere Formen (singt Sechzehntel-Gruppierung mit Akzent auf der ersten und vierten Sechzehntel, vgl. Nb 1):

Notenbeispiel 218: Nelson Faria Interview, Notenbeispiel 1



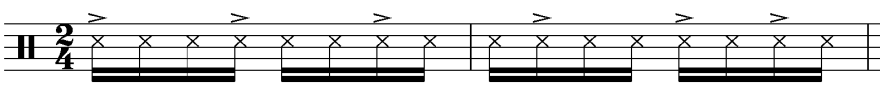
Aber auch … (singt Sechzehntel-Gruppierung mit Akzent auf der zweiten Sechzehntel, vgl. Nb 2):

Notenbeispiel 219: Nelson Faria Interview, Notenbeispiel 2



Dabei sind diese Akzente improvisiert. Man findet oft die Phrasierungsweise … (singt, vgl. Nb 3):

Notenbeispiel 220: Nelson Faria Interview, Notenbeispiel 3



[406] Nelson Faria Workshop an der Kunstuniversität Wien im Mai 2011

Diese Phrasierungsweise basiert weniger auf bewusster Ausführung als auf Swing und viel Praxis.

Glauben Sie, dass es eine Art von Swing ist, den man sozusagen im Blut haben muss, oder ist das erlernbar?

Das ist eine sehr gute Frage! Ich glaube, dass sie nicht ganz eindeutig zu beantworten ist. Da gibt es verschiedene Ansätze. Eine Sache ist das Talent. Aber sogar ein talentierter Musiker aus dem Bereich der klassischen Musik wird nicht unbedingt gleich den Swing finden. Umgekehrt genauso: Wenn ein großartiger brasilianischer Musiker sich am Jazz versucht, kann es genauso passieren, dass das nicht funktioniert. Talent existiert. Aber wichtiger ist die *„convivença“*[407] mit dem Rhythmus. Wenn man schon in ein Umfeld hineingeboren wird, in dem dieser Rhythmus praktiziert wird, geht das ins Blut über, das hat dann mit Talent nichts zu tun. Das ist dann eben „convivença“. Ich glaube, diese Frage war sehr wichtig.

João Gilberto verlangte von seinen Musikern, dass sie die Texte der Stücke kennen sollten. Das war für Phrasierung und Interpretation seiner Meinung nach relevant.

Ich finde das auch. Es gibt natürlich Musiker, die nicht dieser Ansicht sind, aber ich finde es schon wichtig. Wenn ein Stück im Original einen Text hat und es wird instrumental interpretiert, so hört der Zuhörer den Text automatisch mit.

Gibt es in Ihrem Spiel spezifische Einflüsse aus der „Epoca de Ouro“ des Samba?

Nein. Ich habe eher Einflüsse aus der Música Mineira. Milton, Toninho, Lô Borges. Diese Musiker habe ich viel gehört. Und die Bossa Nova. Das waren meine wichtigsten Einflüsse: Die Bossa Nova und danach die Mineiros. Nicht, weil ich aus Belo Horizonte bin. Als ich begonnen habe die Mineiros zu hören, habe ich schon in Brasilia gelebt.

[407] convivença (portugiesisch = Zusammenleben)

Es gibt derzeit eine Art Renaissance des Samba hier in Rio de Janeiro. Mit Interpreten wie Teresa Christina oder auch Eduardo Galotti.

Ja, das ist sehr stark bemerkbar. Das hat viel mit der Wiederbelebung des Stadtteiles Lapa zu tun. Bis vor etwa zehn Jahren war Lapa noch in schlechtem Zustand. Es gibt dieses Lokal *Carioca da Gema*. Bevor das existierte, war Lapa in einem schlechten Zustand. Da gab es gar nichts. Und es war dort außerdem gefährlich. Nachts wurde man dort überfallen. Als Lapa renoviert und wiederbelebt wurde, entstand parallel eine sehr starke Bewegung von Samba und Choro. Der Choro war eine Musik, die damals kaum gespielt wurde und es ist eine zu bedeutende Musik dafür, dass sie so wenig gespielt wurde. Es gab also eine Bewegung vonseiten der Leute, die ich für Traditionalisten und für konservativ halte, die spielten dabei eine große Rolle. Sie kümmerten sich um den ursprünglichen, wahrhaftigen Choro und da ziehe ich den Hut vor ihnen. Sie haben großartige Arbeit geleistet.

Seit Entstehung der Bossa Nova gibt es die Kontroversen um den Einfluss vonseiten des Jazz. Jobim äußerte sich, dass die verminderte Quinte im übertragenen Sinne keine Erfindung des Jazz sei. Gibt es Ihrer Meinung nach den Einfluss des Jazz in der Bossa Nova?

Ja, den gibt es. Aber nicht nur aus dem Jazz. Zum Beispiel die Komposition *Take The A-Train*, das die gleichen Harmonien wie *Só Danço Samba* aufweist. Oder Stücke wie *Insensatez*, das Elemente von Chopin entleiht. Man sieht also, was die Komponisten damals gehört haben. *Samba de Uma Nota Só* wiederum ist sehr an die Intro von *Night And Day* angelehnt. Jobim mochte die Musik von Villa Lobos sehr. Und da gibt es Elemente, die er direkt aus der Musik von Villa Lobos übernahm. Es gibt also Einflüsse von überall. Die Bossa Nova ist so gesehen eine sehr internationale Musik.

Der Gitarren-Protagonist der Bossa Nova war João Gilberto. Wie groß ist sein Einfluss auf die junge Generation brasilianischer Gitarristen?

Ich denke, es existiert Respekt. Es gibt auch einen Einfluss, weil João Gilberto die Art Bossa Nova zu spielen, erfunden hat. Es gibt keine Möglichkeit, sich dem zu entziehen.

Würde das in dieser Art auch auf Baden Powell zutreffen?

Auf Baden auch, sehr sogar. Aber es ist eine andere Art zu spielen. Kräftiger und perkussiver. João Gilberto ist in seiner Art zu spielen schüchterner, zurückhaltender. Es gibt einen neuen Film, der heißt *Os Filhos de João.* Es gab eine Gruppe hier in Brasilien, die hieß *Os Novos Bahianos.* Dieser Band gehörte auch Baby Consuelo an, mit der ich vorhin noch telefoniert habe. Die Novos Bahianos waren eine der wichtigsten Gruppen der 1970er Jahre hier in Brasilien. Der Film handelt von dieser Band. Sie waren Hippies und vermischten den Rock ‘n‘ Roll mit Choro und Samba. Und danach mit Bossa Nova. Unter anderen war Moraes Moreira Mitglied der Band. Moraes spricht in dem Film über seine Eindrücke, als er das erste Mal João Gilberto spielen hörte. Das ist interessant. Der Film wird gerade in den Kinos von Rio de Janeiro vorgeführt. Er ist sehr gut.

Welche sind Ihrer Meinung nach die einflussreichsten Gitarristen der Generation vor Ihnen?

Das ist zweifelsohne Hélio Delmiro. Er hat uns alle beeinflusst. Aber auch Heraldo do Monte. Toninho Horta, Baden Powell und João Gilberto natürlich. Aber als Improvisator waren es Hélio Delmiro und Heraldo do Monte. Heraldo ist ein Gitarrist aus dem Nordosten. Hélio Delmiro ist *Carioca*[408]. Er hat viele Einflüsse aus dem Jazz.

Wie wichtig würden Sie die Einflüsse von Garoto bewerten?

Garoto ist genial. Er hat die gesamte Bossa Nova beeinflusst. Auch Dilermando Reis, er hat Baden Powell beeinflusst und auch João Gilberto. Es gibt so viele. Die drei ersten die ich genannt habe, sind diejenigen, die mich am meisten beeinflusst haben.

---

[408] Carioca=Person aus Rio de Janeiro

Wie groß ist die Rolle der instrumentalen Musik innerhalb der MPB aktuell?

Heutzutage gibt es zwei Probleme. Die MPB geht zu Ende. Und die instrumentale Musik mit ihren Wurzeln im Choro wächst zwar, aber die Art von instrumentaler Musik, die ich spiele – die eher in Richtung World Music geht –, ist in Brasilien nicht allzu präsent. Die MPB geht zu Ende. Der Samba – von dem Sie sagen, dass er eine Renaissance durchlebt – ist nicht MPB. Der Samba ist zwar ein Teil der MPB als Sammelbegriff, aber es ist nicht dasselbe. Die MPB ist sehr viel schwächer geworden. Chico Buarque ist ein Beispiel für die MPB. Und es ist einfach kein neuer Chico Buarque mehr aufgetaucht. Chico Buarque ist nicht Bossa Nova, er ist nicht Samba und er ist nicht Choro. Aber seine Musik beinhaltet Choro, Samba Bossa Nova, Baião, Frevo, Balladen und Blues. Chico Buarque ist ein Beispiel für die MPB. Aber wo gibt es einen neuen Künstler wie Chico Buarque? Der ist bis jetzt nicht aufgetaucht.

Der Einfluss der Bossa Nova auf die MPB war stark?

Ja, er war sehr stark. Aber die MPB ist in geschwächtem Zustand.

Im Jazz waren es oft Instrumentalisten, die die Musik verändert und beeinflusst haben. Das ist auch im Choro so.

Im Choro genauso. Da sind es die Instrumentalisten. Und im Samba-Jazz ebenso. Der Einfluss des Samba-Jazz ist derzeit größer als der des Choro, zumindest in meiner Arbeit. Der Samba-Jazz ist die instrumentale Musik der 1950er Jahre, gegen Ende des Jahrzehntes. Das waren Trios. So wie das von Sérgio Mendes, das Tamba Trio, das Zimbo Trio, Trios instrumentaler Musik ohne Text oder Gesang. Das Zimbo Trio gibt es immer noch. Die Bandmitglieder sind siebzig bis achtzig Jahre alt und spielen immer noch. Da gibt es auch noch das Jongo Trio. Oder Roberto Menescal, der ebenso instrumentale Musik gemacht hat. In meiner Musik sind viel mehr Einflüsse aus dieser Musik zu finden, als aus dem Choro. Es ist das, was ich gehört habe. Ich habe auch Choro gehört, aber ich denke eher an Künstler wie Maurício Einhorn. Das ist Samba-Jazz. Musik von Instrumentalisten gemacht, mit starkem Einfluss aus dem Jazz, aber es ist

brasilianische Musik: Samba, Bossa Nova, Baião, Choro, Frevo, alles. Der Choro ist puristischer, er hat viel weniger Einfluss aus dem Jazz. Der Choro ist noch brasilianischer. Der Samba-Jazz ist die Musik in Brasilien, die sich dem Jazz geöffnet hat.

Gibt es einen Unterschied zwischen Samba und Pagode?

Pagode wurde offiziell das Fest genannt, bei dem Samba getanzt wurde. Aber der Begriff ist zur Bezeichnung eines Genres geworden. So wie Forró und Baião. Forró bezeichnet das Fest, Baião das musikalische Genre. So wie der Begriff „Arrasta-Pé".[409] Man sagt: „Vamos arrastar pé" und meint ursprünglich einfach, zum Tanzen zu gehen. Inzwischen ist „Arrasta Pé" der Ausdruck für einen Stil.

Gehen wir auf Ihr Improvisations-Konzept ein: Denken Sie beim Improvisieren mehr horizontal in Linien oder vertikal Akkord-bezogen?

Ich glaube, dass ich eine Tendenz habe, eher vertikal zu denken. Das kommt auch in meinen Soli zu Ausdruck. Das ist ein Einfluss aus dem Bebop, der sehr vertikal angelegt ist. Ich spiele auch horizontal, mit dem Einsatz von Chromatismen. Aber ich spiele durchaus auf den Klang des Akkordes bezogen. Auf meiner Website gibt es Transkriptionen von einem Schüler, den ich in Schweden unterrichtete.[410] Ich habe für ihn während des Unterrichtes Jazz Standards vorgespielt und er hat das auf Video mitgeschnitten. Das ist keine brasilianische Musik - *Blue Bossa* ist eine Bossa Nova - außerdem findet man noch *Stella By Starlight* und *All The Things You Are*. Der Schüler hat das Material transkribiert und ich habe es auf meine Website gestellt. Bei diesen Aufnahmen kann man etwas meiner Phrasierungsweise erkennen. Ich habe das Material korrigiert, wenn Sie möchten, können Sie das Material in Ihrer Publikation verwenden.

Sie sehen Ihren Personalstil sowohl von der brasilianischen Musik als auch vom Jazz beeinflusst?

---

[409] *Arrasta-Pé* bezeichnet im brasilianischen Portugiesisch als Sammelbegriff den populären Tanz
[410] Richard Renklint

Ja, genau. Als ich aus Los Angeles zurückkahm, brachte ich viel Information mit. Aber hier begann ich dann, immer mehr brasilianische Musik zu spielen. Und das, was den Unterschied ausmacht, ist die Subdivision im Feeling der Phrasierung. Im Jazz ist alles ternär, in der brasilianischen Musik ist es die binäre Sechzehntel-Phrasierung. Und auch die rhythmische Unterteilung. Es gibt sehr viele Synkopen. Ich improvisiere die ganze Zeit über mit dem Einsatz von Synkopen.

Wie verhält es sich mit Ihrem Repertoire?

Ich wuchs mit dem Repertoire der Bossa Nova auf. Ich kann so gut wie alle Bossa Nova-Stücke spielen. Ich habe eben bereits meine Mutter begleitet und meine Geschwister. Mein Bossa Nova-Repertoire ist also sehr groß.

Zum rhythmischen Konzept im Trio-Kontext mit Bass und Schlagzeug: Gestalten Sie die Phrasierung in der Improvisation losgelöst von der Phrasierung der Rhythmusgruppe?

Nein, da gibt es Aktion und Reaktion. Wenn einer der Musiker beim Spielen etwas vorgibt, lenkt er mich in eine bestimmte Richtung. Und natürlich auch umgekehrt.

Wann begannen Sie mit der Differenzierung von Plektrum-Spiel und Fingerstyle?

Ich habe begonnen das Plektrum zu benutzen, als ich in die USA ging. Erst im Alter von neunzehn Jahren habe ich begonnen, mit Plektrum zu spielen. Das war, als ich den Jazz für mich entdeckte. Ich wusste vorher ja nichts über Jazz. Ich wusste nicht, was Blues oder Bossa Nova war. Da wusste ich nur, dass Bossa Nova brasilianische Musik war.

Sie arbeiten als Sideman und als Bandleader.

Ja, als Musiker muss man an verschiedenen Fronten präsent sein, um von der Musik leben zu können. Ich unterrichte, ich arbeite als Sideman, ich verfolge auch

meine eigenen Projekte, ich schreibe Bücher und ich nehme auf. Wenn es an einer Stelle gerade einmal nicht so gut klappt, klappt es dafür an einer anderen.

7.2 Interview 2 mit Nelson Faria

Rio de Janeiro, 17.08.2011

Welche würden Sie als Ihre Hörgewohnheiten bezeichnen?

Als Kind hörte ich viel Bossa Nova: MPB4, Cuarteto em Cy, João Gilberto, Tom Jobim. Danach begann ich von mir selbst aus, die Mineiros zu hören. Milton Nascimento, Toninho Horta, den ich über Milton Nascimento entdeckte, auf dessen Platten Toninho damals zu hören war. Ich begann, alle Platten von Toninho zu kaufen, die erste Platte erschien 1980. Da war ich siebzehn Jahre alt. Aber davor, 1975 erschien die Platte *Minas* von Milton Nascimento, ich war gerade zwölf Jahre alt; da war Toninho noch als Sideman vertreten und erweckte meine Neugierde. Ich hörte aber auch klassische Musik, die meine Mutter zu Hause hörte. Dabei wiederum viel Rachmaninow und Chopin. Darüber hinaus hörte ich viel *música rural,*[411] speziell *música sertaneja.*[412] Dadurch, dass ich meine Ferien als Kind oft auf der Ranch meines Vaters verbrachte, wo die Cowboys diese sehr ursprüngliche – und nicht kommerzielle Musik – sangen und spielten, lernte ich ihre Lieder kennen. Das gefiel mir sehr. Der Werdegang meiner Hörgewohnheiten begann also mit dieser Art von Volksmusik, ging dann über die urbane Musik der Bossa Nova, danach als Jugendlicher hörte ich in Brasilia lebend die Mineiros und klassische Musik. Also von Volksmusik bis klassisch, sehr umfangreich und offen.

Was hören Sie aktuell?

Ich hörte als Kind sehr viel Musik, aber keinen Jazz. Ich kannte den Jazz auch als junger Mann noch nicht, ich lernte ihn erst später kennen. Ich kannte auch die Beatles nicht. Ich wusste zwar, dass sie existieren, aber das gefiel mir damals

[411] Volksmusik
[412] Musik aus dem *Sertão*, einem Gebiet im Nordosten Brasiliens

nicht. Die Beatles und der Jazz begannen mir zu gefallen, als ich etwa zwanzig Jahre alt war. Nachdem ich den Jazz entdeckt hatte, hörte ich sehr viel davon, bis heute. Ich hörte viel Joe Diorio, Joe Pass, Pat Metheny, John Scofield, Mike Stern. Und einige Bands wie Steps Ahead mit Michael Brecker, Mike Manieri und Ed Gomez. Ich kann mich erinnern, als ich zum ersten Mal Steps Ahead hörte. Ich hörte damals schon Jazz und die Jazz Standards. Ich lebte bereits in den USA und ein Freund spielte mir das Stück *Pulse* von Steps Ahead vor (singt). Ich bekam regelrecht einen Schrecken, als ich das hörte. Ich dachte damals: Das ist komplett neu! Ich hatte davor noch nie etwas gehört, was so klang. Und viel später widerfuhr mir die gleiche Situation noch einmal. Eine Situation, in der ich wiederum einen Schrecken bekam. Das war vor etwa acht oder zehn Jahren, als ich zum ersten Mal Maria Schneider hörte. Ich dachte auch in diesem Moment, etwas komplett Neues zu hören. Ich höre immer noch gerne Maria Schneider. Heutzutage habe ich mich viel mit Big Bands und Orchestern auseinandergesetzt. Ich höre gerne den kanadischen Arrangeur Rob McConnell. In seiner Band spielt der sehr gute Gitarrist Ed Bickert. Ted Greene, Joe Diorio, Toninho Horta, das sind meine Einflüsse, die ich auch aktuell höre. Ich höre auch gerne Chet Baker. Von Rachmaninow gefällt mir speziell das *Konzert Nr. 2* für Klavier und Orchester.

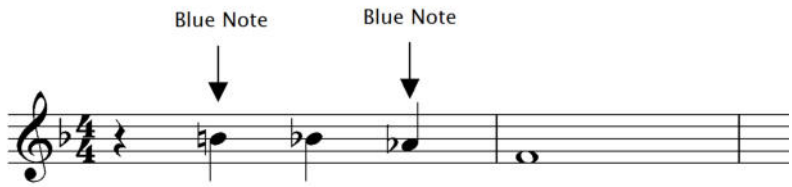
Eine Spezialität der brasilianischen Gitarristen scheint die Fähigkeit zu sein, sofort in alle Tonarten zu transponieren.

Ja, hier in Brasilien haben wir eine Tradition, Sänger/Innen zu begleiten. Und jeder singt in einer anderen Tonart. Es stimmt, normalerweise haben brasilianische Musiker ein gutes Gespür dafür. Wir kennen die Funktion eines Akkordes und denken auch in Funktionen.

Wie verhält es sich Ihrer Meinung nach mit der „Blue Note“ in der brasilianischen Popularmusik. Wird sie oft verwendet?

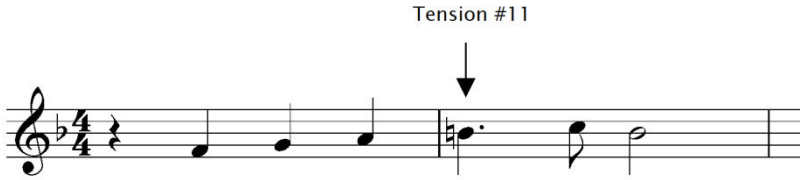
Sie existiert. Im Nordosten wird sie als Tension #11 verwendet, was in diesem Sinne eigentlich keine Blue Note ist. Eben anders. Im Blues verwendet man sie so: Singt (Nb 4).

Notenbeispiel 221: Nelson Faria Interview, Notenbeispiel 4



In der Musik des brasilianischen Nordens hingegen klingt das so (Nb 5):

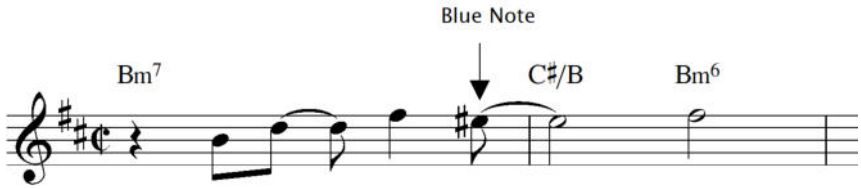
Notenbeispiel 222: Nelson Faria Interview, Notenbeispiel 5



Obwohl es sich um die gleiche Note handelt.

Im Stück „Agua de Beber“ von Jobim gibt es zu Anfang des Themas ja auch eine Blue-Note (Nb 6)*:*

Notenbeispiel 223: Nelson Faria Interview, Notenbeispiel 6



Ja, genau.

Glauben Sie, dass sich die Situation für brasilianische Musiker durch die Ära von Gilberto Gil als Kulturminister verbessert hat?

Nein. Ich konnte nichts in dieser Richtung beobachten. Es gab kein Abkommen oder keinen Entschluss in diese Richtung, den wir Musiker eigentlich erwartet hätten.

Wohin gehen Ihrer Meinung nach die aktuellen musikalischen Trends hier in Rio de Janeiro?

Das ist problematisch. Als ich adoleszent war, wurde im Radio die MPB gespielt. Heutzutage wird im Radio kommerzielle Musik von niedriger Qualität gespielt. Es ist eine Art von Hip-Hop und Funk, die in den Favelas[413] produziert wird. So wie vormals auch der Samba in den Favelas produziert wurde. Heute ist es nicht mehr der Samba, der in den Favelas produziert wird. Es ist vielmehr ein Hip-Hop-orientierter Beat mit nordamerikanischen Einflüssen wie dem Funk. Ich denke also, wir befinden uns gerade in einem Zwischenstadium, wobei noch schwer abzuschätzen ist, wohin sich die musikalische Richtung entwickelt. Wir erleben gerade eine Renaissance von Samba und Choro und wir haben auch diese populäre Bewegung des Hip-Hop. Aber die populäre Musik Brasiliens im Sinne der MPB ist geschwächt. Sie bedarf neuer Künstler. Wir haben einerseits die alte Generation von Künstlern der MPB, wie João Bosco, Maria Bethânia oder Milton Nascimento, die mittlerweile alle um die siebzig Jahre alt sind. Die junge Generation zieht nicht nach. Es gibt zwar Choro und Samba, aber die MPB – wie wir sie kennen – hat keine neuen Künstler hervorgebracht, die diese Mixtur aus all dem hervorbringt, die wir als MPB bezeichnen. Gal Costa, Maria Bethãnia, Caetano Veloso, Gilberto Gil, sie kamen vom Tropicalismo her. Die MPB ergänzte und vermischte die Genres dann mit Zutaten aus verschiedenen Genres, auch aus dem Rock. Da war Roberto Carlos, Dory Caymmi, der wiederum Bossa Nova in seine Musik einfließen ließ, genauso wie Toninho Horta und die Mineiros. Das alles hat sich vermischt und hat eine MPB hervorgebracht, von der ich glaube, dass deren repräsentativste Ikone Chico Buarque ist. Chico Buarque de Holanda spielt nicht Bossa Nova, nicht Rock ‘n‘ Roll, nicht Baião und nicht Xote, aber gleichzeitig vermischen sich all diese Genres in seiner Musik. Und viel Poesie! Das ist MPB: Viel Poesie mit Musik von hoher Qualität mit Einflüssen aus allem.

[413] Favelas: Armenviertel

Chico ist also – so denke ich – als Komponist eine Ikone. Und da sind natürlich auch die Interpreten – Sänger und Sängerinnen – der MPB. Leila Pinheiro, Elis Regina, Caetano Veloso, der aber auch Komponist ist. Oder João Bosco, der auch komponiert. Caetano hat viele Einflüsse aus dem Pop-Rock, er hat aber auch viele Einflüsse von João Gilberto. Da sind auch noch Baby Consuelo, die den Novos Baianos angehörte, und viele andere. Es ist schwierig zu beurteilen wohin nun alles führen wird, aber es gibt verschiedene Strömungen. Ein Beispiel stellt Guinga dar. Er macht eine Art von Musik, die ich als MPB bezeichnen würde. Aber eine MPB, die in ihrem Charakter mehr „sophisticated“ ist. Da gibt es Einflüsse aus der klassischen Musik oder auch aus dem Choro und Guingas Musik ist in diesem Sinne mehr vergeistigt. Guinga und Toninho Horta haben eine Musik hervorgebracht, die man durchaus als „Brazilian Jazz“ bezeichnen könnte. Ich weiß also noch nicht, in welche Richtung genau uns die Entwicklung führen wird, aber irgendetwas Gutes wird sicher dabei herauskommen, denn wir Brasilianer geben nicht auf (lacht).

Gibt es außermusikalische Kunstformen, von denen Sie sich beeinflussen lassen?

Dieser Teil ist nicht sehr stark in meinem Leben vertreten. Ich habe eine Schwester, die bildende Künstlerin ist. Ich mag das Kino sehr, Filme und Bücher, auch Theater. Die bildenden Künste finde ich schön, aber sie nehmen nicht viel Platz in meinem Leben ein.

Was denken sie darüber, dass der Jazz heutzutage in einer sehr verschulten Form weitergegeben wird?

In der Praxis besteht bei kurzfristiger Betrachtung die Gefahr, dass durch die Verschulung des Jazz dieser eine gewisse Gleichförmigkeit zur Folge hat. Das heißt, alle klingen ähnlich. Langfristig betrachtet suchen die Musiker jedoch ihren eigenen Weg. Ich denke, dass Information grundsätzlich immer gut ist. Ich glaube also, die Schulen sind prinzipiell sinnvoll. Ich gehöre nicht zu den Personen, die meinen, dass man alles intuitiv können muss. Ich denke eher in eine Richtung, in der ein Studium viele interessante Türen öffnet. Es besteht zwar eine gewisse Gefahr, dass durch eine Schule am Ende alle gleich spielen, aber diejenigen, die

wirklich Talent haben, heben sich automatisch ab. Die USA haben eine starke Tradition, was Schule anbelangt. Da sind so viel Musiker, die eine Schule besucht haben und gleichzeitig eine starke Persönlichkeit haben. Natürlich gibt es auch die anderen.

Es gibt auch in der Unterrichtsweise Strömungen, die Improvisation eher in Hinsicht auf vertikaler oder aber auch horizontaler Spielweise weiterzugeben.

Ja. Oder aber auch die Vermischung der beiden Spielweisen.

Oft wird ja großer Wert speziell auf das Üben von Skalen und die modale Spielweise gelegt.

Ja, das ist ein Problem. Es geht letztlich um den Effekt einer Note, der vollständig in Beziehung zur ihrer Funktion steht. Wenn man eine Note spielt macht es einen Unterschied, ob diese Note nun einen Grundton darstellt, eine *b9*, oder eine *#11*. Das ist der Sound der Note. Wenn man sich beim Spiel dessen nicht vollständig bewusst ist, wird es sehr schwierig Musik zu machen. Der Effekt der Note ist also ausschlaggebend. Denken wir dabei an *Samba De Uma Nota Só*.

Haben Sie noch irgendetwas hinzuzufügen, was Ihnen wichtig erscheint?

Nun, das ist schwierig. Ich glaube aber, dass Musik prinzipiell von innen nach außen fließen muss. Manchmal empfinde ich – wenn Leute spielen –, dass die Musik von außen nach innen fließt. Sie spielen eine Skala, ohne sich über den Sound bewusst zu sein. Wie man eine Idee konstruiert oder wie es klingt, was man da konstruiert. Ich glaube also, dass es wichtig ist – wenn man Musik in einer ehrlichen Art und Weise machen will –, sich nicht um die Quantität der Noten zu sorgen, die man spielt. Vielmehr ist es wichtig, welche Note man spielt. Was unterscheidet einen Musiker der noch am Anfang steht, von einem Musiker der bereits viel Erfahrung hat und der es schafft, durch sein Spiel zu berühren? Der Unterschied liegt im Detail. Die beiden haben das gleiche Wissen. Wenn wir das Spiel eines Musikers besonders berührend finden ist es nicht deshalb, weil der/diejenige eine Skala spielen kann, die man selber nicht kennt. Oder er eine

Note kennt, die man selbst nicht kennen würde. Nein, er kennt dieselben Noten, dieselben Skalen und dieselben Akkorde. Das gibt stets zu denken. Was ist es, was wirklich berührt? Wir benutzen alle dasselbe Material. Warum muss ich einen bestimmten Akkord in einer bestimmten Situation verwenden? Man kann das ganze Leben darauf verwenden, sich darin zu üben. Die Basis dafür lernen wir in den ersten Jahren. Skalen, Akkorde und Technik sind schnell erlernt. Dann aber damit Musik zu machen, die berührt, das dauert eine Weile.

Zum Abschluss eine persönlich Frage: Gab es für Sie von zu Hause aus eher Zuspruch oder Ablehnung in Ihrer Entscheidung, die Musikerlaufbahn einzuschlagen?

Das war eine Kontroverse. Als ich etwa zehn Jahre alt war, nahm mich meine Mutter zu einem klassischen Konzert mit. Es war ein Pianist, der das zweite Klavierkonzert von Rachmaninow spielte. Meine Mutter sagte mir bei dieser Gelegenheit, dass es ihr gefallen würde, mich eines Tages in einem Orchester spielen zu sehen. Das beeindruckte mich sehr. Andererseits ist es logisch, dass Eltern ängstlich sind und eher dazu raten, die Musik als Hobby auszuüben und einen „sicherer“ erscheinenden Beruf zu ergreifen. Da begann ein Dilemma in meinem Kopf. Ich dachte, wie würde es möglich sein, eines Tages ein Konzert zu spielen oder in einem Orchester zu spielen, wenn ich die Musik nur als Hobby praktizieren würde? Das geht nicht. Als ich dieses Dilemma empfand, entschied ich mich zunächst für ein Wirtschaftsstudium. Später bat ich meine Eltern um eine Chance, Musiker zu werden. Wenigstens, den Versuch zu starten. Ich wollte mich für ein Jahr nur der Musik widmen, um zu sehen, wie es mir dabei erginge. Ich wollte dieses Jahr auf der Musikschule in den USA studieren, die mein Lehrer Gamela mir empfohlen hatte. Als ich meinen Vater bat mir dies zu finanzieren, riet er mir zunächst, das Wirtschaftsstudium zuerst abzuschließen und danach das Musikstudium zu beginnen. Ich hatte mich jedoch dazu entschieden, mich sofort und in dem Moment ganz der Musik zu widmen. Mein Vater hat das schließlich unterstützt. Und meine Mutter wollte trotz aller damit zusammenhängender Sorgen im Grunde immer, dass ich Musiker werde. Als ich schließlich aus den USA zurückkam, gab es ein großes Fest und alle waren sehr glücklich darüber, dass

ich mich für den Beruf des Musikers entschieden hatte. Das war sehr schön, ich hatte viel Unterstützung und Rückhalt erfahren.

Danke für das Gespräch.

7.3 Interview mit der Sängerin Leila Pinheiro

Rio De Janeiro, 20.08.2011

Leila Pinheiro ist Sängerin, Gitarristin und Pianistin. Sie ist langjährige musikalische Weggefährtin von Nelson Faria. Zum Zeitpunkt des Interviews war das mittlerweile veröffentlichte Duo-Album *Céu E Mar* von Leila Pinheiro und Nelson Faria in Arbeit.

Frau Pinheiro. Hier in Brasilien gibt es eine starke Tradition in der Zusammenarbeit von Gitarristen/innen und Sängern/Sängerinnen. Was macht für eine Sängerin den Reiz aus, sich von einer Gitarre begleiten zu lassen?

Die brasilianische Gitarre hat einen weltweiten Ruf. Nicht erst seit diesem Jahrhundert. Denken wir nur an den Gitarristen Guinga als Beispiel für einen modernen brasilianischen Gitarristen der aktuellen Zeit, oder, um auch Namen der älteren Generationen zu nennen: Garoto oder auch Dilermando Reis. Diese Persönlichkeiten haben die Erkenntnisse ihrer Arbeit über ihre Schüler weltweit verbreitet. Oder auch Hélio Delmiro. Sie alle haben ihre Erfahrung in der Begleitung von Sängerinnen, wie Elis Regina oder Fátima Guedes. Wenn ein Künstler als Interpret arbeitet, so hat er automatisch die Begleitung eines Gitarristen oder eines Pianisten, ein Harmonie-Instrument, das die Musik zusammen mit der Stimme vervollkommnet. Ich persönlich sehe mich über meine Funktion als Sängerin hinaus als Musikerin. Ich spiele auch. Mich fasziniert also dieses Zusammentreffen mit Instrumentalisten. Nicht nur, weil dabei mein Gesang begleitet wird, sondern weil ich bei diesem Zusammentreffen auch dazulernen und mich austauschen kann. In Brasilien gibt es nicht allzu viele Sängerinnen vom Format einer Gal Costa. In der heutigen Musik gilt der Interpret nicht mehr so viel,

die "große Stimme". Viel läuft über die Medien und Marketing. Nelson und ich gehen also in unserer Duobesetzung in eine entgegenlaufende Richtung. Viele Leute, denen ich unsere Musik vorspiele, sagen: >So etwas hört man heute gar nicht mehr<. Ich habe schon im Duo mit Guinga zusammengearbeitet, ebenso mit Lula Galvão und mit Paulo Berenati. Letzterer hat es übrigens trotz großer Probleme mit seiner Hand geschafft eine Technik zu entwickeln, die ihm ermöglicht trotz seines Gebrechens weiterzuspielen. Ich bin zwei Jahre lang mit Paulo auf Tour gewesen, er spielte in der Formation eine akustische Steelstring-Gitarre. Aber heutzutage ist das eher selten. Momentan geht alles um Party und Action. Nelson und ich denken gar nicht so sehr daran, unsere Arbeit hier in Brasilien anzubieten, sondern eher im Ausland. Ich bin jedoch Ihrer Meinung. Es existiert eine Tradition, eine Schule der Gitarre hier in Brasilien. Ich erwähne hier noch einmal Guinga. Obwohl Nelson Faria nicht dieselbe Generation wie Guinga vertritt, so hat er doch viel aus dessen Stil absorbiert. Der Gitarrenstil von Guinga ist sehr speziell und anders als alles, was vorher da war. Meine persönliche Geschichte zu dem Instrument geht also darüber hinaus, nur als Sängerin begleitet zu werden. Und in Wahrheit muss ich mich oft zurückhalten, wenn ich mit einem Instrumentalisten zusammenarbeite, dass ich nicht selbst zum Instrument greife. Unser Konzept der aktuellen CD war es, uns wirklich nur auf Gitarre und Stimme zu reduzieren, und nicht ein Klavier oder andere Instrumente hinzuzunehmen. Ich nahm mit Nelson hier in meinem Studio auf und hatte mein Klavier vor mir stehen und zwang mich dazu, es nicht zu spielen. Aber es half uns in der Kommunikation: >Warum spielst du diesen Akkord nicht auf diese Weise, hier könnte man eine Septime erhöhen und dort das…<, eben dieser grundsätzliche Austausch. Ich suche in diesem Sinne die Gitarristen genau aus, die diese Besonderheit haben, Interpreten begleiten zu können. Es ist einfach die Tatsache, dass einer singt und der andere begleitet. Es ist auch eine völlig andere Situation, als ein Ensemble zusammenzustellen. Hier muss diese Einheit strahlen, die ich eben gemeinsam mit Nelson habe. Da ist viel Austausch: Er spielt etwas, ich antworte darauf. Es ist eine Zusammenfügung verschiedenster Elemente und all das passiert im Dienste der Musik. Ich habe diese Vision von Musik und Nelson auch, wir sind die Instrumente und wir lassen der Musik ihren Fluss. Die Musik ist größer als wir, da stellen wir uns nie darüber. Die Musik ist bereits da, wir lassen sie bloß passieren, indem wir sie produzieren.

Worin würden Sie die spezielle Spielweise von Nelson Faria definieren?

Ganz abgesehen von seiner wunderbaren Technik hat Nelson Faria viel Spielerfahrung. Als ich Nelson kennenlernte, spielte er mit Cássia Eller, eine große Sängerin des Pop. Er war damals noch ein junger Mann, der eben einen bestimmten Musikstil spielte. Jetzt nach all den Jahren seiner Zusammenarbeit mit João Bosco ist er Komponist, Arrangeur, er reist durch völlig unterschiedliche Universen. Das ist auch eine meiner eigenen Charakteristiken, ich singe ganz verschiedene Arten von Musik, von Rock über Bossa Nova bis zu bis MPB. Er hat also viel Erfahrung als Musiker und ist ein großer Virtuose. Das ist eine große Herausforderung. Nelson ist Musiker, Komponist, Arrangeur, er hat seine eigenen Projekte, man denke an die Formation *Nosso Trio*. Erst jüngst haben wir gemeinsam mit der *Banda Pequi* gearbeitet und ich war beeindruckt von seinen Big Band-Arrangements. So tolle Arrangements, die noch dazu einerseits sehr brasilianisch und andererseits so universal klingen. Als Gitarrist und auch als Musiker ist er für mich einer der großen Meister der jüngsten Zeit. Er vereint alles, er ist ein großer Musiker, ein großer Komponist und ein großartiger Begleiter auf der elektrischen wie auch auf der akustischen Gitarre. Wenn er mit einem Interpreten zusammenspielt, ist er niemals exzessiv. Er stellt sich in den Dienst des Interpreten, er klingt als Einheit zusammen mit demjenigen, den er begleitet. Für mich bedeuten die Freundschaft und der musikalische Austausch mit ihm ein Privileg.

Er lässt in sein Spiel sowohl die brasilianische Musik als auch Elemente des Jazz einfließen.

Ja. Er führt die brasilianische Musik zum Jazz. Er weiß sehr viel über Musik aus der ganzen Welt und für einen Gitarristen bedeutet der Jazz stets große Reichhaltigkeit. Und die brasilianische Musik ist der des Jazz in diesem Sinne auch sehr nahe. Man denke nur an die Bossa Nova, diesen Zusammenfluss: Ein Stil ergänzt den anderen. Die brasilianische Musik entlehnt da Elemente aus dem Jazz und umgekehrt und heraus kommt eine neue „Sache“, die für alle da ist.

Was würden Sie sagen, wohin die MPB sich in diesem Moment entwickelt?

Um ehrlich zu sein, weiß ich es nicht mehr. Es gibt so viele Richtungen, von denen ich nicht dachte, dass sie als MPB klassifiziert werden. Ich glaube, das ist bereits alles überholt. Wir haben jetzt die moderne Musik Brasiliens mit ihren Künstlern. Ich bin eine Sängerin der brasilianischen Popularmusik und ich singe Rock, Pop, Blues, Bossa Nova und auch Samba. Und all das macht die MPB aus, diese „Música Popular". Aber ich würde nicht sagen, dass der Begriff „popular" auf meine Musik zutrifft. Denn das, was „popular" heutzutage hier in Rio und Brasilien bezeichnet, ist von schlechter Qualität. Ich weiß also nicht mehr, was der Begriff derzeit eigentlich bedeutet. Ich mache brasilianische Musik, wobei ich großen Wert auf gute Qualität lege. Das verhält sich so, seitdem ich meine Karriere begonnen habe. Ich mochte von Anfang an einfach Musik, ob sie nun von Nelson, von Maurício oder von Pedro ist. Ich habe auch stets auf die Qualität der Texte geachtet. Das sollten keine Eintagsfliegen sein, nur bestimmt für den einen Tag und die am nächsten Tag keinen Sinn mehr haben sollten. Aber ich habe keine Ahnung, wohin uns die momentane Situation führen wird.

Die brasilianische Musik erfreut sich in Österreich aktuell großer Beliebtheit. Gerade in kleinen, kammermusikalischen Formationen. Man hört derzeit Yamandu Costa auf der Solo-Gitarre, Rosa Passos im Duo mit Paulo Paulelli – die im Wiener Jazz Club Porgy & Bess auftraten – oder auch Ronaldo do Bandolim bei einem Jazz Festival in Krems nahe bei Wien.

Die Musik braucht nicht immer große Formationen. Die meisten meiner Shows hier in Brasilien bestreite ich alleine und begleite mich dabei am Klavier. Manchmal auch an der Gitarre, aber ich spiele nicht allzu gut Gitarre. Wenn ich in ein und derselben Show vom Klavier zu Gitarre wechsle und wieder zurück, schmerzt mir alles, weil mir die Technik fehlt. Ich habe sehr früh begonnen, Klavier zu spielen. Ich habe zwar nicht studiert, aber ich habe viel im Zusammenspiel mit anderen Musikern gelernt. Akkordsymbole und all diese Dinge. Ich habe also keine besonders gute Technik am Klavier, aber ich habe meine eigene Art, mich am Klavier zu begleiten. Die wiederum ist sehr von César Camargo Mariano beeinflusst. Die Formation von Camargo Mariano zusammen mit Elis Regina hat viel in meiner Schule bedeutet. Dieses Piano, das ich hier im Studio habe, habe

ich wegen César Camargo Mariano gekauft. Es ist ein richtiges Piano mit Saiten, man muss es stimmen, es ist aber elektrisch. Dennoch ist sein Sound ähnlich dem eines akustischen Klaviers. Man kann damit vor einem Publikum von fünftausend Leuten spielen, ohne Probleme vonseiten der Mikrofonierung. Es ist zwar kein Klavier für einen Pianisten, aber es ist sehr praktisch. Es ist ideal für einen Interpreten, der sich selbst begleitet. Ich erwähne das, weil es letztendlich auf dasselbe hinausläuft wie bei den kleinen Formationen wie etwa Leny Andrade mit Romero Lubambo. Es sind zwar kleine Formationen, aber die ganze Musik ist in ihrer Komplexität vorhanden. So ist es auch, wenn ich mit Nelson spiele. Wir können daraus ein Gitarrenduo mit Gesang machen, oder ein Duo aus Gitarre und Klavier, mit oder ohne Gesang. Ich mache gerne den Spaß, dass ich im Grunde eine Musikerin bin, die sich als Sängerin verkleidet. Ich habe sehr früh begonnen zu singen und der Gesang ist für mich eine natürliche Angelegenheit, aber ich bin fasziniert von den Harmonien. Ich bin jederzeit bereit, zugunsten eines Intervalles innerhalb eines Akkordes zu diskutieren, ja sogar zu streiten, damit der Akkord am Ende schöner klingt. Das hat Vor- und Nachteile. Das hat heutzutage nur mehr unter Musikern einen Wert. Je mehr Harmonien vorkommen, desto mehr wird das teilweise sogar als störend empfunden.

Derzeit ist in Rio eine Besinnung auf den Samba zu erkennen. Da werden in Lokalen wie dem „Trapiche Gamboa“ die Samba-Komponisten der Generation der 1930er und 1940ger Jahre gespielt, wie Geraldo Pereira oder Noel Rosa.

Ja. Und ein Großteil von Noel Rosas Kompositionen stammt übrigens aus der Koproduktion mit Vadico. Noel Rosa hat dabei die Texte geschrieben. Aber ich glaube, dass sich all das im „Subterraneo“[414] abspielt. Denn das, was heutzutage mittels der Medien als brasilianische Musik verkauft und exportiert wird, entspricht dem nicht. Das spielt sich in Lapa[415] ab, viel davon in São Paulo. Aber es ist traurig, dass es beispielsweise nicht im Fernsehen zu sehen ist, weil das Fernsehen in Brasilien ein sehr wichtiges Medium darstellt. Diese Bewegung zur Rettung der brasilianischen Musik findet zwar statt, aber der Großteil des brasilianischen Volkes nimmt das nicht wahr. Es ist vielleicht als „alternativ“ zu

[414] Innerhalb der Subkultur von Rio de Janeiro
[415] Stadtteil Rio de Janeiros

bezeichnen, es gibt ein Publikum dafür, aber es existiert gleichzeitig kein breites Interesse vonseiten der großen Medien, diese Bewegung für ein großes Publikum auch zu öffnen. Das breite Publikum konsumiert dadurch den „Pagode“ schlechtester Qualität oder „Música Sertaneja“ schlechter Qualität. Es gibt hunderte von Duos, die Música Sertaneja in schlechter Qualität machen. Es gibt natürlich punktuell gute Sachen. Aber es wäre notwendig, dass diese Musik aus Lapa – über die wir gesprochen haben – mehr verbreitet würde. Wir haben so viel Reichhaltigkeit und Geschichte in der brasilianischen Musik, die gerade einmal marginal erscheint. Hier in Rio wie auch in São Paulo. Gerade in São Paulo passiert immerhin noch sehr viel mehr, und das dringt nicht einmal bis hierher nach Rio de Janeiro durch. Wenn man abends in die kleinen Theater und in die kleinen Jazz Clubs von São Paulo geht, findet man außergewöhnlich gute Musik. Sogar in den größeren Theatern, wie dem SESC in São Paulo. Sie sind meist bis zum letzten Platz gefüllt, mit tollen Programmen. Und hier in Rio wissen wir davon gar nichts. Wenn man fünf Monate in São Paulo verbringt und jeden Abend eine andere Show konsumiert, so schafft man es trotzdem nicht, alles zu sehen, was von guter Qualität angeboten wird. Hier in Rio gibt es einfach nicht ein dermaßen großes Angebot von Veranstaltungslokalen, wie in São Paulo. Die große Kultur Brasiliens drückt sich eher und in einer breiteren Form in São Paulo aus. Außer der Kultur des Samba. Da geht es ja um Rio de Janeiro-spezifische Inhalte, die Farben, den „Morro“[416], das Leben in den Straßen. Die Sorglosigkeit, die man den Leuten Rios nachsagt. São Paulo bedeutet eher Arbeit, große Betonbauten und Stress. Hier in Rio haben wir eben diese typischen Dinge, man denke an den "Club Renascença".[417] Aber das ist eben eine Sache, die sich nur hier abspielt und die sich nach außen nicht öffnet. Gilberto Gil sagt in einem seiner Stücke: >Das Volk weiß, was es will. Aber das Volk will auch, was es nicht kennt<. Man muss also Dinge anbieten. Nur wenn man die Chance bekommt etwas Neues anzuhören, kann man entscheiden, ob es einem gefällt oder nicht. Zum Beispiel Diogo Nogueira, der Sohn von João Nogueira. Er öffnet gerade Türen, das ist sehr gut. Er singt Kompositionen von Geraldo Pereira, das Stück *Pra Que Discutir Com Madame*. Das transportiert er zu einem großen Publikum, weil er für ein großes Publikum singt. Das kann den Beginn für neue Möglichkeiten bedeuten.

---

[416] Morro: Hügel in und rund um Rio de Janeiro, die oft von Armenvierteln besiedelt sind
[417] *Club Renascença*, Veranstaltungsort mit Samba-Veranstaltungen in Rio de Janeiro

Auch eine Rückbesinnung auf den Choro ist zu erkennen.

Ja. Mauricio[418] hat mit seiner "Escola Portatil" dazu viel beigetragen. Brasilien hat ja eine enorme Tradition des Choro. Das ist spektakulär. Unsere Musik betrachte ich als eine der reichhaltigsten weltweit. Wo anders gibt es so viele musikalische Genres und so hohe Qualität? So viele Poeten, so viele Musiker. Auch, weil wir als Nation einen ganzen Kontinent haben. Wenn man in die nördliche Region Brasiliens reist, findet man eine gänzlich andere musikalische Welt vor, die ebenso ihre Meister hat. Ich schätze mich für diesen Reichtum sehr glücklich. Alleine ein Tom Jobim, der für mich der „große Meister“ ist, ein Chico Buarque, ein Ivan Lins, all diese großen Meister, das ist schon toll. Es muss für Sie als Österreicher doch wunderbar sein, wenn sich all das für einen öffnet.

Wollen Sie abschließend etwas über Ihre aktuelle Arbeit mit Nelson Faria sagen?

Ich hoffe, dass wir das Ergebnis unserer Arbeit in die Welt hinaustragen können. Es ist eine reichhaltige Arbeit und ich glaube, dass unsere Zusammenarbeit auch für Nelson eine gewisse Neuheit in sich birgt. Nach all den Jahren mit João Bosco eine Interpretin zu begleiten, ist sicher eine Herausforderung. Ich denke, unsere Zusammenarbeit ist für uns beide sehr wichtig. Und ich hoffe, dass wir bald auch in Österreich sein werden. Außerdem bin ich froh, dass Sie diese Arbeit über Nelson Faria schreiben, weil er ein großartiger Musiker ist und das verdient.

Danke für das Gespräch.

[418] Gemeint ist der Gitarrist Mauricio Carrilho

8 VERÖFFENTLICHUNGEN VON NELSON FARIA

8.1 CDs (Ausgewählte Diskographie)

Die Diskographie von Nelson Faria scheint im Standardwerk „The Jazz Discography“ von Tom Lord[419] bisher nur partiell auf.[420] Eine Auswahl an CDs von Nelson Faria erfolgt an dieser Stelle in chronologischer Reihenfolge, die hier angewandte Methode der Auflistung erfolgt nach dem Vorbild der internationalen Diskographie-Schreibung.

Ioiô: Lena Horta (fl) P.C. (fl) Luciana Pegorer (fl) Gisele Rodriguez (fl) Carlos Malta (pic, fl, sop, as, ts, bar) Sérgio Galvão (sop) oder Nivaldo Ornelas (sop) Hamleto Stamato (p, keyboards) oder José Namen (keyboards) oder Zé Marcos (keyboards) Nelson Faria (g, el-g, g-synt, steelstring-g) Adriano Giffoni (b) oder Nico Assumpção (b) oder Yuri Popoff (b) Rodolfo Cardoso (d) oder Paulo Braga (d) oder Rodolfo Cardoso (d, caixa clara, prato de cloque) Marquinho Lobo (perc) Marquinho Lobo (perc) Paulão (cuíca) Zelia Duncan (vcl) oder Cássia Eller (vcl)

1993

Baião Por Acaso	Perfil Musical, Música Instrumental Brasileira
Antes Tarde	-
Tijucana	-
Prelúdio No3	-
Influenciado	-
Caraça	-
Só Te Esperando	-
Francisco	-
Buxixo	-

[419] Lord, Tom: *The Jazz Discography*. West Vancouver, Canada, 1992, Lord Music Reference

[420] Verfügbar unter: *http://www.nelsonfaria.com/music/en/www.nelsonfaria.com_music_en/banda_Pequi_2.htMl*, Zugriff 03.04.2014

Ioiô	-

Beatles, Um Tributo Brasileiro: **José Namen & Nelson Faria:** José Namen (p) Nelson Faria (g) Bororó (b) Marcos Suzano (perc)

1998[421]

A Hard Day's Night	unknown Label
Eleanor Rigby	-
She's Leaving Home	-
The Fool On The Hill	-
Can't Buy Me Love	-
Norwegian Wood	-
Ticket To Ride	-
Help!	-
Here Comes The Sun	-
Blackbird	-
Nowhere Man	-
Ticket To Ride (Take 2)	-

Ninho de Vespas: **Nico Assumpção, Nelson Faria, Carlos Malta & Lincoln Cheib:** Carlos Malta (fl, sax), Nelson Faria (g), Nico Assumpção (b), Lincoln Cheib (d)

1998

Ninho de Vespa	unknown Label
O Barquinho	-
Vento Bravo	-
Vera Cruz	-

[421] Verfügbar unter: *http://www.nelsonfaria.com/music/en/www.nelsonfaria.com_music_en/banda_Pequi_2.ht* Ml, Zugriff 03.04.2014

<u>Janelas Abertas</u>: Carol Saboya & Nelson Faria: Nelson Faria (g) Carol Saboya (vcl)

july 1999

Meninos Eu Ví	Lumiar Editora
Ana Luiza	-
Estrada Do Sol	-
Chansong	-
Canção Em Modo Menor	-
Caminhos Cruzados	-
Fotografia	-
Estrada Branca	-
Foi A Noite	-
Bonita	-
Sem Você	-
Janelas Abertas	-
Espelho Das Aguas	-
Chora Coração	-

<u>Três/Three</u>: Nelson Faria, Nico Assumpção, Lincoln Cheib: Nelson Faria (g) Nico Assumpção (b) Lincoln Cheib (d)

2000

Eu Sei, Que Vou Te Amar	Independent Release
Paca Tatú Coita Não	-
Ce Sa Ce Sons Pas Savas	-
Cor De Rosa	-
Los Turcos	-
Sacopã	-

Juliana	-
Vera Cruz	-

Nelson Faria: Paulo Moura (cl) Arthur Lipner (vib) José Namen (p) Nelson Faria (g) Richard Boukas (g) Toninho Horta (g, vcl) Jerzy Milewsky (vln) David Chew (cello) André Neiva (b) Armando Marçalzinho Marçal (perc) Karolina Vucidolac (vcl)

2002

Manhã de Carnaval	Independent Release
Rio	-
Juliana	-
Mr. Albam	-
Mexidinho	-
Peaceful Journey	-
Let's Be Happy Together	-
Maxixe	-
Carinhoso	-
Ruas do Rio	-
Yesterday	-

Vento Bravo: Nosso Trio: Nelson Faria (g) Ney Conceição (b) Kiko Freitas (d)

Lagoa Santa, 2005

O Barquinho	Warner Chappell, Produktion Cooperdisc-CNPJ[422]
Partido Pro Alto	Direto, Produktion Cooperdisc-CNPJ
Baião Por Acaso	–
Balada p ´a Nadia	EMI, Produktion Cooperdisc-CNPJ

[422] Produktion Cooperdisc-CNPJ: 05.505.400/0001-72 Indústria Brasileira, LTDA, Angaben laut CD Cover

Vento Brasil	Irmãos Vitale, Produktion Cooperdisc-CNPJ
Resposta	Direto, Produktion Cooperdisc-CNPJ
Fala Negão!	–
Lagos Santa	–

A Música De João Bosco: Série Jazz Café Brasil: Paulo Levi (fl) Itamar Assiére (p, keyboards) oder Hamleto Stamato (keyboards) Nelson Faria (g) Ney Conceição (b) Kiko Freitas (d) Sidinho Moreira (perc)

2007

Bala Com Bala	Topcat Records
Nação	-
Papel Machê	-
Corsário	-
O Mestre Sala Dos Mares	-
Desenho De Giz	-
Jade	-
Quando O Amor Acontece	-
Incompatibilidade de Gênios	-
Coisa Feita	-
O Bêbado E A Equilibrista	-
Linha De Passe	-

Live in Frankfurt: Nelson Faria & Frankfurt Radio Big Band: Andy Greenwood (tp, flh) Thomas Vogel (tp, flh) Martin Auer (tp, flh) Alex Schlosser (tp, flh) Günter Bollmann (tb) Peter Feil (tb) Christian Jaksjø (tb) Manfred Honetschläger (bt) Heinz-Dieter Sauerborn (fl, as) Oliver Leicht (as, cl, fl) Matthias Erlewein (ts, cl) Denis Gäbel (ts, cl) Rainer Heute (bs, bcl) Peter Reiter (p) Nelson Faria (g, arr) Ney Conceição (b) Kiko Freitas (d) Cristiane Gavazzoni (perc) Örjan Fahlström (conductor)

Frankfurt/Main, february 06, 2009[423]

Brooklyn High	Independent Release
Rio	-
Dindi	-
Incompatibilidade de Gênios	-
Linha de Passe	-
Bala com Bala	-
Manhã de Carnaval	-
Estamos Aí	-
Vera Cruz	-

Buxixo: Nelson Faria & Gilson Peranzzetta: Gilson Peranzzetta-p

Nelson Faria-g

Petrópolis/RJ, june 2008

Buxixo	Delira Música, Brasil
Juliana	-
Doce De Côco	-
Paisagem Brasileira	-
Rua Bouganville	-
Quando Te Encontrei	-
Caindo No Choro	-
Capitão Cortez	-
Sacopã	-
Pontes	-
Saudades Do Rio	-
Estamos Aí	-

[423] Information über das Aufnahmedatum laut CD Cover

<u>Banda Pequi</u>: Nelson Faria & Leila Pinheiro

2010[424]

Brooklyn High	Independent Release
Ioiô	-
Estamos Aí	-
Coisa nº 10	-
Jirau	-
Pelas Tabelas	-
Brejo Da Cruz	-
Dindi	-
Canibaile	-

<u>Céu E Mar</u>: Leila Pinheiro & Nelson Faria: Nelson Faria (g) Leila Pinheiro (vcl)

Rio de Janeiro, 2012

Doce Presenca	Far Out Label
Dos Navegantes	-
Cada Tempo Em Seu Lugar	-
Céu E Mar	-
Armadilhas De Um Romance	-
Embarcação	-
O Amor É Chama	-
Sucedeu Assim	-
Bala Com Bala	-
Bolero De Satã	-

[424] Verfügbar unter: *http://www.nelsonfaria.com/music/en/www.nelsonfaria.com_music_en/banda_Pequi_2.html*, Zugriff 03.04.2014

That Old Devil Called Love -

Dupla Traição -

<u>Na Esquina De Mestre Mignone</u>: Gustavo Tavares & Nelson Faria: Gustavo Tavares (cello) Nelson Faria (g)

Örebro, 2012

Eu Quero é Sossego Release Gustavo Tavares/Tf Music (885767411920)

Chôro de Outono -

Chora Cabôco -

Valsa de Esquina No. 8 -

Chico Bororó no Samba -

Na Esquina de Mestre Mignone -

Mexidinho -

As Rosas Não Falam -

Naquele Tempo -

Melodia Sentimental -

Três Pequenas Valsas Romanticas -

Dôce De Côco -

<u>Carlos Malta:</u>[425]

Carlos Malta (ts) Nelson Faria (g) Daniel Pezzotti (cello) Nico Assumpção (b)

Rio de Janeiro, 1998

Luz da lua Malandro MAL71004

[425] Verfügbar unter: *http://han.kug.ac.at/han/JazzDiskographieTomLord/www.lordisco.com/tjd/MusicianDetail?mid=147160*, Zugriff 03.04.2014

Karolina Vucidolac:[426] **Brasil Meu Pais Musical:** Karolina Vucidolac (vcl) acc by Anders Hagberg (sax,fl) Daniel Turano (p) Nelson Faria (g) Ney Conceição (b) Kiko Freitas (d)

Gothenburg, february, 2004

Diz que foi por ai	Imogena (Swd)IGCD105
Canibaile	–
De onde vens	–
Ponteio	–
Choro bandido	–
Influenciado	–
Pra dizer adeus	–
Samba de perdao	–
Bola no travessao	–
Esperanca perdida	–
Alguns vocais	–
Vera cruz	–

Wendy Luck:[427] **See You In Rio:** Wendy Luck (vcl,fl) acc by Cliff Korman (p) Nelson Faria (g) Fernando Duarte (g-2) Ney Conceição (b) Sergio Brandao (b-1) Kiko Freitas (d) Cyro Baptista (perc) Humberto Cazes (perc-2) Henrique Cazes (cavaquinho-2) Cris Delanno, Carla Martinelli, Bruno Salgado, Leo Lopes, Marrisa Gorberg (backing-vcl-3)

New York/Rio de Janeiro, 2007

See you in Rio (1)	Wendy Luck
Only trust your heart	–

[426] Verfügbar unter: *http://han.kug.ac.at/han/JazzDiskographieTomLord/www.lordisco.com/tjd/MusicianDetail?mid=147160*, Zugriff 03.04.2014

[427] Verfügbar unter: *http://han.kug.ac.at/han/JazzDiskographieTomLord/www.lordisco.com/tjd/MusicianDetail?mid=147160*, Zugriff 03.04.2014

London samba	–
After the samba	–
Why did I choose you	–
Fotografia	–
Serrado	–
A man who loves	–
Prelude: Cafe 1930	–
Cafe 1930	–
Bonta	–
Apanhei-te cavaquinho (2)	–
Bachianas brasilierus no. 5	–
Rio after dark (3)	–

8.2 DVDs

Toques De Mestre: Nelson Faria

Label: Giannini SA, Instructional, 1991

Nosso Trio Ao Vivo: Nosso Trio

Label: Delira Música, 2006

Ao Vivo, Obrigado, Gente!: João Bosco: Jessé Sadoc (tp) Marcelo Martins (fl, sax) Aldivas Ayre (tb) Nelson Faria (g, brass arr) Guinga (g) Hamilton de Holanda (mandolin) Yamandu Costa (g) Ney Conceição (b) Kiko Freitas (d) Armando Marçal (perc) João Bosco (vcl, g) Djavan (vcl)

São Paulo, february 15 & 16, 2006

Incompatibilidade de Gênios	BMG Music Publishing
Bala Com Bala	Universal Music 853826

Odilê, Odilá	BMG Music Publishing/Warner Chappell
O Ronco Da Cuíca	Universal Music 853826, BMG
Nação	Zumbido (Sony)/Universal
Malabarista Do Sinal Vermelho	Zumbido (Sony)
Quilombo/Tiro de Misericórdia	BMG Music Publishing
Escadas da Penha	BMG Music Publishing
Desenho De Giz	EMI/Sony
Memória da Pele	Zumbido (Sony Music)/Sigem
Jade	Sony Music
Saída de Emergência	Warner Chappell/Sony Music
Um Gago Apaixonado	Mangione
Prêt-à-Porter de Tafetá	Sony Music/Universal Publishing
Benzetacil	Zumbido (Sony Music)
Coisa Feita	Zumbido (Sony)/ Universal Music
Linha de Passe	BMG/Universal Publishing
Rio De Janeiro	Vitale
Corsário	BMG
O Bêbado E A Equilibrista	Universal Publishing/BMG
Quando O Amor Acontece	Zumbido (Sony Music)/Tapajós (EMI)
Papel Machê	Zumbido (Sony Music)/Arlequim

8.3 Lehrwerke

Lehrwerke von Nelson Faria in chronologischer Reihenfolge:

A Arte da Improvisação

1991 Lumiar Editora (keine weiteren Angaben)

The Brazilian Guitar Book

1995, Sher Music Co, 1996 Aritica Music-Japan, 2010 Marco Volonte-Italia

Escalas, Arpejos e Acordes ao Violão e a Guitarra

1999 Lumiar Editora (keine weiteren Angaben)

Inside the Brazilian Rhythm Section

2002 Sher Music Co, 2002 ATN Music-Japan

Aulas Virtuais, Estudos Para Guitarra

2005 Nossa Música Prod. Ltda, Digitales Format[428]

Toque Junto Bossa Nova

2008 Lumiar Editora (keine weiteren Angaben)

Harmonia Aplicada ao Violão e à Guitarra (Técnicas em Chord Melody)

2009 Irmãos Vitale, São Paulo (keine weiteren Angaben)

Música Brasileira para Violoncelo e Violão

2013 Irmãos Vitale, Gustavo Tavares & Nelson Faria, São Paulo (keine weiteren Angaben)

Exercisios de Leitura para Guitarristas e Violonistas

2014 Irmãos Vitale, São Paulo (keine weiteren Angaben)

Set Up von Farias Equipment

Nelson Farias Instrumentarium und das Material, das er verwendet, ist unter Farias Website zu finden:[429]

Condor Archtop Jazz-Gitarre (Nelson Faria-Signature Modell)

Jó Nunes Classical Guitar

Giannini Strings

Condor Flok Guitar

---

[428] Verfügbar unter: *http://www.nelsonfaria.com/music/www.nelsonfaria.com_music/Solos/Solos.html*, Zugriff 03.04.2014

[429] Verfügbar unter: *http://www.nelsonfaria.com/music/www.nelsonfaria.com_music/Solos/Solos.html,* Zugriff 03.04.2014

Condor 12 Strings Guitar

Classical Giannini

Fender Telecaster

Guild Starfire III

Violão Antônio de Pádua Gomide

9 ANHANG

Verzeichnis der Notenbeispiele

Nb 1: *Desafinado*, Vergleich dreier Leadsheet-Ausgaben 8

Nb 2: Surdo 22

Nb 3: Bossa Nova-Drumset-Pattern von Oscar Bolão 22

Nb 4: Bezeichnung der Drumset-Notation 22

Nb 5: Bossa Nova-Pattern im 2/4-Takt 22

Nb 6: Faria, Chord Melody-Arrangement *Desafinado* 24

Nb 7: Jobim *Songbook Vol. 3*, Transposition nach D-Dur 27

Nb 8: Faria Chord Melody-Arrangement *Desafinado*, mit Akkordsymbolen und Fingersätzen 30

Nb 9: *Desafinado* Getz-Gilberto, Takt 1–6 in Eb-Dur 34

Nb 10: *Desafinado*, Chord Melody-Arrangement Nelson Faria, Takt 1–3 34

Nb 11: Basis Pattern – synkopierte Form, Nelson Faria 35

Nb 12: „Kometrisch“ – „Kontrametrisch“ 38

Nb 13: Bossa Nova-Pattern, Notationsweise Faria 39

Nb 14: Bossa Nova-Pattern, Notationsweise in klassischer Notation 39

Nb 15: João Gilberto, Bossa Nova-Pattern *Chega de Saudade* 39

Nb 16: João Gilberto, Bossa Nova-Pattern in einer weiteren Version von *Desafinado* 39

Nb 17: João Gilberto, Bossa Nova-Pattern *Desde Que O Samba É Samba* 40

Nb 18: Notationsweise Bossa Nova-Pattern von Faria 40

Nb 19: Samba Basic-Pattern, Nelson Faria 41

Nb 20: *Desafinado*, Arrangement Nelson Faria, Takt 28 41

Nb 21: *Desafinado*, Arrangement Nelson Faria, Takt 56 41

Nb 22: Nelson Faria, Samba-Basis-Pattern, Variation #6 42

Nb 23: *Desafinado*, Arrangement Nelson Faria, Takt 1–4 43

Nb 24: *O Astronauta*, Baden Powell & Vinicius de Moraes, Leadsheet Takt 1–4 44

Nb 25: *Desafinado*, Arrangement Nelson Faria, Takt 1–4 44

Nb 26: *Pra Machucar Meu Coração* Ary Barroso, Leadsheet Takt 1–4 44

Nb 27: *Song Of The Jet* Antônio Carlos Jobim, Takt 1–4 45

Nb 28: Rosa Passos *Juras* 46

Nb 29: Frédéric Chopin, *Klavier-Präludium No. 4,* op. 28, 24 Preludes 49

Nb 30: Chopins *Klavier-Präludium No. 4 op. 28*, 24 Preludes, mit Akkordsymbolen 51

Nb 31: Klavier-*Präludium No. 4*, Frédéric Chopin, Takt 1–3 53

Nb 32: *How Insensitive*, Takt 1–6 53

Nb 33: *Corcovado*, Takt 1–6 53

Nb 34: *O Grande Amor*, Takt 1–4 54

Nb 35: *Gentle Rain*, Takt 1–4 54

Nb 36: *Retrato Brasileiro* Takt 1–4 54

Nb 37: *Retrato em Branco e Preto*, Takt 1–4 55

Nb 38: *Aguas de Março,* 4 Takte Intro Gitarre 55

Nb 39: *One Note Samba*, Takt 1–4 56

Nb 40: *One Note Samba*, Takt 37–40 56

Nb 41: *Night And Day*, Intro Takt 1–4 57

Nb 42: Nelson Faria *Antes Tarde*, Takt 17–24 57

Nb 43: Nelson Faria *Ana Luiza* 58

Nb 44: Tresillo-Pattern 70

Nb 45: Samba-Pattern, Pandeiro 80

Nb 46: Samba-Pattern, Surdo 80

Nb 47: Samba-Pattern, Tamborim 81

Nb 48: Samba-Pattern, Geflecht aus drei Tamborims 81

Nb 49: Samba-Pattern, Cuíca 81

Nb 50: Samba-Pattern, Agogô 81

Nb 51: Samba-Pattern, Reco-Reco 82

Nb 52: Samba-Pattern, Chocalho 82

Nb 53: Samba-Enredo, Rhythmus-Sektion 82

Nb 54: *Festa Para um Rei Negro*, elf Takte Intro 85

Nb 55: *Festa Para um Rei Negro*, Leadsheet 87

Nb 56: Teleco Teco-Pattern 96

Nb 57: Nelson Faria *Tristeza*, Takt 14–15 96

Nb 58: Vergleich Teleco Teco- und Samba Traditional-Pattern von Luíz Otávio Braga 96

Nb 59: Teleco Teco-Pattern in umgekehrter Form 97

Nb 60: Teleco Teco-Pattern 97

Nb 61: Kachacha-Timeline-Pattern 98

Nb 62: Vergleich Samba-Teleco Teco-Pattern und Kachacha-Pattern 98

Nb 63: Teleco Teco-Pattern als Samba-Guide Line 98

Nb 64: Partido Alto-Pattern, Oscar Bolão 99

Nb 65: Partido Alto-Pattern mit Intro-Takt 99

Nb 66: Vergleich des Partido Alto-Patterns von Oscar Bolão mit dem Partido Alto-Pattern notiert von Nana Zeh 99

Nb 67: Partido Alto, Notation Faria 100

Nb 68: Partido Alto, Gitarren-Akzente in der Notationsweise von Nelson Faria 100

Nb 69: Partido Alto, Notation Nelson Faria 100

Nb 70: Partido Alto, Akzente 100

Nb 71: Partido Alto-Pattern, Intro *Incompatibilidade de Gênios* von João Bosco 101

Nb 72: Partido Alto-Pattern, *Aula de Violão*, *Batida de Samba João Bosco* 102

Nb 73: Partido Alto-Pattern mit 2 Takten Intro, *Só Danço Samba* Intro, Rosa Passos 102

Nb 74: Partido Alto-Pattern, João Gilberto *Eu Quero Um Samba,* Intro 102

Nb 75: Nelson Faria *Só Te Esperando* Gitarrenbegleitung Takt 1–24 103

Nb 76: Nelson Faria *Só Te Esperando* Leadsheet Takt 1–24 105

Nb 77: Teleco Teco-Pattern 105

Nb 78: Nelson Farias Chord Melody-Arrangement über Jobims Komposition *Triste* 106

Nb 79: Bolão, Samba-Pattern, Takt 1–2 108

Nb 80: Technische Ausführung am Pandeiro 109

Nb 81: Akzente der Bossa Nova-Clave, notiert im 2/4-Takt 113

Nb 82: *Tristeza*, Arrangement Faria 113

Nb 83: *Tristeza,* antizipierte Ausführung der Melodiestimme Takt 3–4 116

Nb 84: *Tristeza* Takt 1–2 116

Nb 85: *Tristeza,* Begleit-Pattern Takt 5 116

Nb 86: Luiz Otávio Braga, *Schottisch oder xótis* 125

Nb 87: Luiz Otávio Braga, *Polca* 126

Nb 88: Luiz Otávio Braga, *Polca brasileira* 126

Nb 89: Luiz Otávio Braga, signifikantes Pattern der MPB 127

Nb 90: Luiz Otávio Braga, *Choro-Canção* 127

Nb 91: Luiz Otávio Braga, *Valsa* 127

Nb 92: Luiz Otávio Braga, *Lundu* 127

Nb 93, Beispiel für Maxixe: Farias Komposition *Mexidinho*, Takt 1–8 129

Nb 94: Choro-Rhythmuspattern 129

Nb 95: *Apanhei-te, Cavaquinho* von Ernesto Nazareth und Baldoman, Takt 1–4 130

Nb 96: *Serenata* von Dilermando Reis, Takt 1–4 131

Nb 97: *Chorando em São Paulo* von Magda Santos und Pó, Takt 1–4 131

Nb 98: *Descendo a Serra* von Pixinguinha und Bendito Lacerda, Takt 1–4 131

Nb 99: *Dr. Sabe Tudo* von Dilermando Reis, Takt 1–4 131

Nb 100: *Granfino* von Nabor Pires Camargo, Takt 1–4 131

Nb 101: Nelson Faria *Juliana,* Leadsheet 132

Nb 102: *Juliana*, Gitarren-Solo Nelson Faria Takt 1–4 135

Nb 103: *A Flor Amorosa*, Basslinie für 7-saitige Gitarre von Luiz Otavio Braga Takt 1–4 135
Nb 104: *A Flor Amorosa*, Leadsheet Takt 1–4 136
Nb 105: Baião-Rhythmuspattern 139
Nb 106: Faria Baião Basis-Pattern für Gitarre 140
Nb 107: Faria Baião Basis-Pattern für Gitarre 140
Nb 108: Nelson Faria *Baião por Acaso*, Gitarrenbegleitung Takt 1–36 140
Nb 109: Faria *Baião por Acaso*, Leadsheet 142
Nb 110: Nelson Faria *Playground*, Leadsheet 143
Nb 111: Rhythmus-Sektion *Playground* 146
Nb 112: *Playground* Gitarrensolo 147
Nb 113: *Forrozin* Leadsheet, Heraldo do Monte 149
Nb 114: *Viola Nordestina*, Heraldo do Monte, Takt 1-32 153
Nb 115: *Banda de Pifanos,* Leadsheet 155
Nb 116: *Nordeste,* Intro 157
Nb 117: Frevo-Rhythmuspattern 159
Nb 118: Faria Frevo Basis-Pattern für Rhythmus-Gitarre, Notation 2/4-Takt 160
Nb 119: Faria Frevo Basis-Pattern für Rhythmus-Gitarre, Notation 4/4-Takt 160
Nb 120: *Ioiô* Leadsheet 160
Nb 121: Rhythmus der Marcha Rancho 164
Nb 122: Nelson Faria, Marcha Rancho-Rhythmuspattern 164
Nb 123: *Fim de Festa,* Leadsheet 164
Nb 124: Ijexá-Rhythmuspattern nach Edison Tadeu da Silva 172
Nb 125: Nelson Faria, Afoxé-Rhythmuspattern 172
Nb 126: *Montanha Russa,* Leadsheet 173
Nb 127: *Montanha Russa*, rhythmisches Motiv, Intro 176
Nb 128: *Montanha Russa*, rhythmisches Motiv A-Teil, Takt 8 176

Nb 129: *Montanha Russa*, rhythmisches Motiv B-Teil 176

Nb 130: Nelson Faria *Sacopã*, Leadsheet 178

Nb 131: Milton Nascimento & Marcio Borges *Novena*, Leadsheet Takt 1–24 180

Nb 132: Nelson Faria Chord Melody-Arrangement *Manhã de Carnaval* 186

Nb 133: Volltranskription Nelson Faria *Manhã de Carnaval* 189

Nb 134: Nelson Faria *Manhã de Carnaval* Transkription Takt 1–2 194

Nb 135: Nelson Faria *Manhã de Carnaval* Transkription Takt 3–4 194

Nb 136: Nelson Faria *Manhã de Carnaval* Transkription, Takt 5 195

Nb 137: Charlie Parker *Dewey Square*, Takt 14 195

Nb 138: Charlie Parker *Blues For Alice*, Takt 18 195

Nb 139: Nelson Faria, Verzierungsmotiv Bebop 196

Nb 140: Nelson Faria *Manhã de Carnaval* Transkription Takt 7 197

Nb 141: Nelson Faria *Manhã de Carnaval* Transkription Takt 8 197

Nb 142: Leadsheet *Songbook Bossa Nova, Vol. 2*, *Manhã de Carnaval* Takt 1–3 198

Nb 143: Leadsheet *557 Jazz Standards Swing To Bop*, *Black Orpheus* Takt 1–4 198

Nb 144: Nelson Faria *Manhã de Carnaval* Transkription Takt 10–13 199

Nb 145: Nelson Faria *Manhã de Carnaval* Transkription Takt 10 199

Nb 146: Nelson Faria *Manhã de Carnaval* Transkription Takt 16 199

Nb 147: Nelson Faria *Manhã de Carnaval* Transkription Takt 32–33 200

Nb 148: Nelson Faria *Manhã de Carnaval* Transkription Takt 36–37 200

Nb 149: Nelson Faria *Manhã de Carnaval* Transkription Takt 34 200

Nb 150: Nelson Faria *Manhã de Carnaval* Transkription Takt 42 201

Nb 151: Nelson Faria *Manhã de Carnaval* Transkription Takt 18 202

Nb 152: Nelson Faria *Manhã de Carnaval* Transkription Takt 22 202

Nb 153: Nelson Faria *Manhã de Carnaval* Transkription Takt 24–25 202

Nb 154: Nelson Faria *Manhã de Carnaval* Transkription Takt 35 203

Nb 155: Nelson Faria *Manhã de Carnaval* Transkription Takt 42 203

Nb 156: Nelson Faria *Manhã de Carnaval* Transkription Takt 71 203

Nb 157: Nelson Faria *Manhã de Carnaval* Transkription Takt 81 204

Nb 158: Nelson Faria *Manhã de Carnaval* Transkription Takt 77–78 204

Nb 159: Nelson Faria *Manhã de Carnaval* Transkription Takt 79–80 204

Nb 160: Nelson Faria *Manhã de Carnaval* Transkription Takt 80 205

Nb 161: Nelson Faria *Manhã de Carnaval* Transkription Takt 31-32 205

Nb 162: Nelson Faria *Manhã de Carnaval* Transkription Takt 88–89 206

Nb 163: Nelson Faria *Manhã de Carnaval* Transkription Takt 90–91 206

Nb 164: Nelson Faria *Manhã de Carnaval* Transkription Takt 40 207

Nb 165: Nelson Faria *Manhã de Carnaval* Transkription Takt 40–41 207

Nb 166: Nelson Faria *Manhã de Carnaval* Transkription Takt 65 208

Nb 167: Nelson Faria *Manhã de Carnaval* Transkription Takt 66 208

Nb 168: Nelson Faria *Manhã de Carnaval* Transkription Takt 66 208

Nb 169: Nelson Faria *Manhã de Carnaval* Transkription Takt 66 208

Nb 170: Nelson Faria *Manhã de Carnaval* Transkription Takt 90–93 209

Nb 171: F. Chopin Klavier-*Präludium No. 4* in e-Moll aus op. 28, 24 Preludes, Takt 21–25 209

Nb 172: *Carinhoso,* Faria Chord Melody-Arrangement 213

Nb 173: *Carinhoso* Leadsheet 216

Nb 174: *Carinhoso*, Faria-Arrangement, Takt 1–6 218

Nb 175: *Carinhoso*, Faria-Arrangement, Takt 32 218

Nb 176: *Carinhoso*, Faria-Arrangement, Takt 46–47 219

Nb 177: *Carinhoso*, Faria-Arrangement, Takt 34 219

Nb 178: *Carinhoso*, Faria-Arrangement, Takt 21 220

Nb 179: *Carinhoso*, Faria-Arrangement, Takt 7–8 220

Nb 180: *Carinhoso*, Faria-Arrangement, Takt 11–12 220

Nb 181: *Carinhoso*, Faria-Arrangement, Takt 26 221

Nb 182: *Carinhoso*, Faria-Arrangement, Takt 8 221

Nb 183: Vergleich der Versionen *Garota de Ipanema* 223

Nb 184: *Stella By Starlight*, Solo Nelson Faria 234

Nb 185: *Blue Bossa,* Solo Nelson Faria 236

Nb 186: *All The Things You Are*, Solo Nelson Faria 238

Nb 187: *Ruas do Rio*, Nelson Faria, Leadsheet 242

Nb 188: *Incompatibilidade de Gênios* Leadsheet 244

Nb 189: *Incompatibilidade de Gênios*, Solo Nelson Faria 246

Nb 190: *Incompatibilidade de Gênios*, Solo Nelson Faria, Takt 1–4 mit Pickup 248

Nb 191: *Incompatibilidade de Gênios*, Solo Nelson Faria, Takt 13–14 249

Nb 192: *Incompatibilidade de Gênios*, Solo Nelson Faria, Takt 21–22 249

Nb 193: *Incompatibilidade de Gênios*, Solo Nelson Faria, Takt 25 249

Nb 194: *Incompatibilidade de Gênios*, Solo Nelson Faria, Takt 30–33 250

Nb 195: *Incompatibilidade de Gênios*, Solo Nelson Faria, Takt 6 250

Nb 196: *Incompatibilidade de Gênios*, Solo Nelson Faria, Takt 18-19 250

Nb 197: *Incompatibilidade de Gênios*, Solo Nelson Faria, Takt 25 250

Nb 198: *Incompatibilidade de Gênios*, Solo Nelson Faria, Takt 28 251

Nb 199: *Incompatibilidade de Gênios*, Solo Nelson Faria, Takt 9–11 251

Nb 200: *Incompatibilidade de Gênios*, Solo Nelson Faria, Takt 19 251

Nb 201: Nelson Faria *Rio,* Leadsheet 252

Nb 202: *Rio*, Solo Nelson Faria 255

Nb 203: *Rio*, Solo Nelson Faria, Auftakt 257

Nb 204: *Rio*, Solo Nelson Faria, Takt 1–2 257

Nb 205: *Rio*, Solo Nelson Faria, Takt 3–4 257

Nb 206: Rhythmisches Motiv *Rio*, Solo Nelson Faria, in Takt 5 und Takt 1 258

Nb 207: Rhythmisches Motiv *Rio*, Solo Nelson Faria Takt 6 258

Nb 208: *Rio*, Solo Nelson Faria Takt 5–6 258

Nb 209: *Rio*, Solo Nelson Faria Takt 7 258

Nb 210: *Rio*, Solo Nelson Faria Takt 8 259

Nb 211: *Rio*, Solo Nelson Faria Takt 9 259

Nb 212: *Rio*, Solo Nelson Faria Takt 10 259

Nb 213: *Rio*, Solo Nelson Faria Takt 11–12 259

Nb 214: *Rio*, Solo Nelson Faria Takt 13–14 260

Nb 215: *Rio*, Solo Nelson Faria Takt 14–15 260

Nb 216: *Rio*, Solo Nelson Faria Takt 16 260

Nb 217: Nelson Faria, *Brooklyn High*, Leadsheet, Takt 1–36 261

Nb 218: Nelson Faria Interview, Notenbeispiel 1 284

Nb 219: Nelson Faria Interview, Notenbeispiel 2 284

Nb 220: Nelson Faria Interview, Notenbeispiel 3 284

Nb 221: Nelson Faria Interview, Notenbeispiel 4 293

Nb 222: Nelson Faria Interview, Notenbeispiel 5 293

Nb 223: Nelson Faria Interview, Notenbeispiel 6 293

Verzeichnis der Hörbeispiele der beiliegenden CD

Hb 1: *Desafinado* Getz-Gilberto, Takt 1–6 Eb-Dur 34

Hb 2: João Gilberto, Bossa Nova-Pattern *Chega de Saudade*.....39

Hb 3: João Gilberto, Bossa Nova-Pattern *Desafinado* D-Dur.....39

Hb 4: João Gilberto, Bossa Nova-Pattern *Desde Que O Samba É Samba*.....40

Hb 5: *O Astronauta*, Baden Powell Takt 1–4.....44

Hb 6: *Pra Machucar Meu Coração* Takt 1–4.....44

Hb 7: *Song Of The Jet*, Takt 1–4.....45

Hb 8: Rosa Passos *Juras* A-Teil.....46

Hb 9: *How Insensitive* Takt 1–6 53

Hb 10: *Corcovado* Takt 1–6 53

Hb 11: *Gentle Rain* Takt 1–4 54

Hb 12: *Aguas de Março,* 4 Takte Intro Gitarre 55

Hb 13: *One Note Samba*, Takt 1–4 56

Hb 14: *One Note Samba*, Takt 37–40 56

Hb 15: *Ana Luiza* 58

Hb 16: Samba-Pattern, Pandeiro 80

Hb 17: Samba-Pattern, Surdo 80

Hb 18: Samba-Pattern, Tamborim 81

Hb 19: Samba-Pattern, Geflecht aus drei Tamborims 81

Hb 20: Samba-Pattern, Cuíca 81

Hb 21: Samba-Pattern, Agogô 82

Hb 22: Samba-Pattern, Reco-Reco 82

Hb 23: Samba-Pattern, Chocalho 82

Hb 24: *Festa Para um Rei Negro* 85

Hb 25: Faria, Partido Alto-Pattern, Intro *Incompatibilidade de Gênios* 101

Hb 26: Partido Alto-Pattern mit 2 Takten Intro, *Só Danço Samba* Intro*,* R. Passos ... 102

Hb 27: Partido Alto-Pattern, João Gilberto *Eu Quero Um Samba,* Intro 102

Hb 28: Nelson Faria *Só Te Esperando* Takt 1–24 103

Hb 29: Nelson Farias Chord Melody-Arrangement über *Triste* 106

Hb 30: *Tristeza*, Arrangement Nelson Faria 113

Hb 31: Nelson Faria *Mexidinho* Takt 1–8 129

Hb 32: Nelson Faria *Juliana,* Version 1: Thema Takt 1-32 *Juliana*, Faria mit dem Gitarristen und Sänger Toninho Horta 132

Hb 33: Nelson Faria *Juliana,* Version 2: Thema Takt 1-36 *Juliana*, Faria mit dem Pianisten Gilson Peranzzetta 134

Hb 34: Nelson Faria *Juliana,* Version 3: Thema Takt 1-32 *Juliana,* Faria in Trio-Formation 134

Hb 35: Nelson Farias Gitarrensolo Takt 1–4 in Trio-Formation 135

Hb 36: Nelson Faria *Baião por Acaso*, Gitarrenbegleitung Takt 13-30 140

Hb 37: Faria *Baião por Acaso,* Leadsheet Takt 15-32 142

Hb 38: Nelson Faria *Playground* 143

Hb 39: Faria *Playground* Gitarrensolo 147

Hb 40: Heraldo do Monte *Forrozin,* Takt 1-44 149

Hb 41: Heraldo do Monte *Viola Nordestina* 153

Hb 42: *Banda de Pifanos* 155

Hb 43: Nelson Faria*, Ioiô,* Thema 160

Hb 44: Nelson Faria *Fim de Festa,* Thema 164

Hb 45: Edison Tadeu da Silva: Ijexá-Rhythmuspattern 172

Hb 46: Nelson Faria *Montanha Russa* 173

Hb 47: Nelson Faria *Sacopã,* Thema 178

Hb 48: *Mexidinho*, Nelson Faria & Toninho Horta 182

Hb 49: *Francisco* (Komposition von Milton Nascimento), Nelson Faria gemeinsam mit der Sängerin Cássia Eller 184

Hb 50: Nelson Faria *Manhã de Carnaval* 189

Hb 51: Nelson Faria *Carinhoso* 213

Hb 52: Pat Methenys Version von *Garota de Ipanema* 223

Hb 53: Nelson Faria *Ruas do Rio*, Thema 242

Hb 54: *Incompatibilidade de Gênios,* João Bosco 244

Hb 55: *Incompatibilidade de Gênios*, Solo Nelson Faria 246

Hb 56: Nelson Faria *Rio* 252

Hb 57: Nelson Faria *Brooklyn High*, Takt 1–36 261

Verzeichnis der Audio-Quellen für die Hörbeispiele

CD João Gilberto, *João, Voz E Violão*, Rec 2000 Universal Records

CD Baden Powell, *Violão Vadio*, Universal Music, Ed 2005, Nr. 602 4988 43348

CD *Dedicated to Antônio Carlos Jobim*, Vol. 1, 1995 by Sarabandas EEC, Label: Saludos Amigos

CD *Dedicated To Antonio Carlos Jobim* Vol. 2, 1995 by Sarabandas Sri, Made EEC Saludos Amigos,

CD Rosa Passos, *O Melhor De Rosa Passos*, 1997 Sony Music

CD *Elis&Tom*, 1974, Ed. Jobim Music

CD *Carol Saboya & Nelson Faria interpretam Canções de Antônio Carlos Jobim*, Lumiar Discos, 1999

LP *25 Succses Bresilens*, Philips, France 1975, keine weiteren Angaben.

CD zum Lehrwerk Bolão, Oscar *Batuque é um Privilégio*

CD Rosa Passos, *Eu e meu Coração* 2002, Sony Music

CD João Gilberto, *Millenium*, Ed. Mus. Brasileira, (Addaf), 1973

CD Nelson Faria, *Ioiô,* Perfil Musical, 1993

CD Serie Jazz Café Brasil, *A Musica de João Bosco*, Topcat Records 2007

CD Nelson Faria, *Nelson Faria*, 2002

CD Nelson Faria & Gilson Peranzzetta, CD *Buxixo*, 2008, Delira Música

CD Nelson Faria, CD *Três/Three*, 2000, Independent Release

CD Nelson Faria, CD zum Lehrwerk *Inside The Brazilian Rhythm Section*

CD Heraldo do Monte, *Viola Nordestina*, 2000, Kuarup Discos

CD Edison Tadeu, *Brazilian Percussion Workshop Vol. 1*, Wien 2001, Eigenverlag

CD Pat Metheny, *What it´s All About*, New York 2011

CD João Bosco *Obrigado Gente!*, São Paulo, 2006, Universal Music

Internet Audio-Quellen:

Batida João Bosco, Audio-Quelle verfügbar unter:
https://www.youtube.com/watch?v=rq3MX7KxP84, Zugriff 15.07.2015

Banda de Pifanos, Audio-Quelle verfügbar unter
http://www.youtube.com/watch?v=jUv-K0NpcdU, Zugriff 30.12.2015

Heraldo Do Monte, Audio-Quelle verfügbar unter:
https://www.youtube.com/watch?v=zwPCygPhivQ, Zugriff 27.03.2017

Heitor Castro, Aula de Violão - Batida de Samba, Audio-Quelle verfügbar unter:
https://www.youtube.com/watch?v=rq3MX7KxP84, Zugriff 15.07.2015

Roberto Caimi, Audio-Quelle verfügbar unter:
https://www.youtube.com/watch?v=9sdWoCjxNWk, Zugriff 15.07.2015

Verzeichnis der Abbildungen

Abb 1: „Kometrisch“ und „Kontrametrisch“ anhand von TUBS.....38

Abb 2: Teleco Teco-Pattern anhand von TUBS.....96

Abb 3: Sonagramm Oscar Bolão, Samba, 2 Takte.....109

Abb 4: Sonagramm Oscar Bolão, Samba, 1 Takt.....110

Abb 5: Sonagramm nach Batista, Tamborim Samba-Pattern: Vier Sechzehntel eines Samba-Beats.....111

Abb 6: Sonagramm Nelson Faria, *Manhã de Carnaval*, Takt 5.....196

Abb 7: Aufteilung stilistischer Zuordnungen von Farias Repertoire im Rahmen seiner didaktischen Reihe *Aulas Virtuais*..... 232

Literatur- und Quellenverzeichnis

557 Jazz Standards Swing To Bop, (keine weiteren Angaben zur Jahreszahl, zum Erscheinungsort und zum Verleger).

Achilles, Roberto, (2011). *Die Entwicklung des Bossa Nova in Brasilien und sein Einfluss auf die nichtbrasilianische populäre Musik.* Norderstedt: GRIN Verlag GmbH.

Aebersold, Jamey, (1978). *Charlie Parker Omnibook.* USA: Hal Leonard Corp., Atlantic Music.

Arana, Carlos, (keine Angabe zur Jahreszahl). *Brazilian Rhythms For Guitar.* USA: Alfred Publishing CO.

Béhague, Gerhard, (1973): *Bossa & Bossas, recent changes in Brazilian urban popular music.* Journal of the Society of Ethnomusicology. University of Illinois Press Champaign.

Bolão, Oscar, (2003). *Batuque é um Privilegio.* Rio de Janeiro: Lumiar Editora.

Braga, Luiz Otávio, (2004). *O Violão de 7 Cordas.* Rio de Janeiro: Lumiar Editora.

Chediak, Almir, (keine Angabe zur Jahreszahl). *Songbook Vol. 1. Ary Barroso,* (keine weiteren Angaben) Lumiar Editora.

Chediak, Almir, (1990). *Songbook Bossa Nova Vol. 1.-4.* Rio de Janeiro: Lumiar Editora.

Chediak, Almir, (2003). *Songbook João Bosco Vol. 1.-3.* Rio de Janeiro: Lumiar Editora.

Chediak, Almir, (keine Angabe zur Jahreszahl). *Songbook Tom Jobim Vol.1.-3.* Rio De Janeiro: Lumiar Editora.

Chopin, Frédéric, (keine Angabe zur Jahreszahl) *Chopin 24 Preludes op. 28.*

Paris: Editions Salabert.

Diniz, André, (2003). *Almaneque do Choro: A História do Choro, o que ouvir, o que ler, onde curtir.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

Diniz, André, (2006). *Almaneque do Samba.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

Enzyclopädie[430] (2003). *Enciclopédia da Música Brasileira, Popular, Erudita e Folclórica.* São Paulo: Art Editora Publi Folha.

Faria, Nelson, (1995). Lehrwerk: *A Arte da Improvisação.* Rio de Janeiro: Lumiar Editora.

Faria, Nelson, (1999). Lehrwerk: *Acordes, Arpejos e Escalas para Violão e Guitarra.* Rio de Janeiro: Lumiar Editora.

Faria, Nelson, (2005). Lehrwerk: *Aulas Virtuais, Estudos Para Guitarra*. (keine weiteren Angaben): Nossa Música Prod. Mus. Ltda.

Faria, Nelson, (2009). Lehrwerk: *Harmonia Aplicada ao Violão e á Guitarra.* Rio de Janeiro: Nelson Faria Produções Musicais.

Faria, Nelson, (2001). Lehrwerk: *Inside The Brazilian Rhythm Section*. Petaluma, California, USA: Sher Music CO.

Faria, Nelson, (1995). Lehrwerk: *The Brazilian Guitar Book.* Petaluma, California, USA: Sher Music CO.

Faria, Nelson, (2008). Lehrwerk: *Toque Junto Bossa Nova.* Rio de Janeiro: Lumiar Editora. Übersetzung von *Toque Junto Bossa Nova*: Faria, Nelson, (keine weiteren Angaben). *Bossa Nova Guitar Book.*

Gerischer, Christiane, (2003). *O suingue baiano - Mikrorhythmische Phänomene in baianischer Perkussion.* Frankfurt am Main: Verlag Peter Lang.

Keller, Alfred J., (2002): *Diccionario escolar alemão; alemão - português, português -alemão*. São Paulo: Editoria UNESP.

Kernfeld, Barry, (2001). *The New Grove Dictionary Of Jazz, Second Edition, Volume 2.* New York: Macmillan Publishers Limited, Groves Dictionaries Inc.

[430] Sammelschrift

Kerschbaumer, Franz, (1999). *Impressionistische Strukturen im Jazz.* In: Jazzforschung/Jazz Research Bd. 31, Akademische Druck- und Verlagsanstalt Graz/Austria.

Kerschbaumer, Franz, (1978). *Miles Davis, stilistische Untersuchungen zur musikalischen Entwicklung seines Personalstils.* In: Beiträge zur Jazzforschung Bd. 5, Akademische Druck- und Verlagsanstalt Graz.

Knauer, Wolfram, (2008). *Begegnungen The World Meets Jazz*. In: Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung Band 10, Darmstadt: Jazzinstitut Darmstadt.

Koetting, James, (1970). *Analyzis and Notation of West African Drum Ensemble Music.* In: Selected Reports Vol.1, No 3.

Kolinsky, Mieczlaw, (1973). Aufsatz: *A Cross-Cultural approach to Metro-Rhythmic Patterns.* In: Ethnomusicology 17/3.

Kubik, Gerhard, (1991). *Extensionen Afrikanischer Kulturen.* Aachen: Alano, Ed. Herodot.

Kubik, Gerhard, (1994). *Theory of African Music, Vol 1,* Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag.

Kubik, Gerhard, (2010). *Theory of African Music, Vol 2*, Chicago, London: The University of Chicago Press.

Kubik, Gerhard, (1988). *Zum verstehen afrikanischer Musik.* 1. Auflage. Leipzig: Phillip Reclam.

Kubik, Gerhard, (1994). Artikel: *Drum Patterns in the Batuque of Benedito Caxias.* In: Latin American Music Review 11/2.

Kubik, Gerhard, (1986). *Afrikanische Musikkulturen in Brasilien.* In: Welt Musik Brasilien Einführung in die Musiktraditionen Brasiliens. Tiago de Oliveira Pinto, ed. Internationales Institut für Vergleichende Musikstudien und Dokumentation Berlin. Mainz: Schott.

Kunzler, Martin, (2002). *Das Jazz Lexikon, Band 2.* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH.

Lord, Tom, (1992). *The Jazz Discography.* West Vancouver, B.C., Canada: Lord Music Reference.

Ludwig, Egon, (2001). *Música Latinoamerikana.* Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf Verlag.

Moura, Roberto M., (1997). *O Melhor Do Choro Brasileiro, Vol. 1.-3.* São Paulo, Rio de Janeiro: Irmãos Vitale.

McGowan, Chris C. M. & Pessanha, Ricardo, (1991). *The Brazilian Sound (Samba, Bossa Nova und die Klänge Brasiliens).* New York: Hannibal Verlag.

Pfleiderer, Martin, (2008). *Zur Ästhetik des Jazz im Zeitalter der Globalisierung*. In: Begegnungen The World Meets Jazz. Darmstadt: Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung Band 10, Jazzinstitut Darmstadt.

Powell, Baden, (1974). *Songbook Vol. 2.* Darmstadt: Tonos Verlag.

Sandroni, Carlos, (2001). *Feitiço Decente. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/Editora UFR.

Schreiner, Claus, (1982). *Musica Latina, Musik zwischen Kuba und Feuerland.* Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag GmbH.

Schreiner, Claus, (1977, 1985 überarbeitete Ausgabe). *Música Popular Brasileira, Anthologisches Handbuch der populären und folkloristischen Musik Brasiliens.* Marburg: Verlag Tropical Music GMBH.

***The Latin Real Book Eb-Version**,* (1997). Petaluma, CA, USA: Sher Music Co.

***The Real Book**, Totally Revised Edition,* (1981). New York: Press Syosset.

***The Standards Real Book**,* (2000). Petaluma, CA, USA: Sher Music Co.

Tinhorão, José Ramos, (1998). *História Social da Música Popular Brasileira.* São Paulo: Editora 34 Ltda.

Vianna, Hermano, (1999). *The Mystery Of Samba.* Chapel Hill, USA: The University Of North Carolina Press.

Visconti, Eduardo de Lima, (2005). *A Guitarra Brasileira de Heraldo do Monte.* Campinas: Universidade Estatual de Campinas.

Weitere Quellen

Allgayer-Kaufmann, Regine, Universität Wien. Vorlesung *Samba*, Institut für Vergleichende Musikwissenschaft (WS 2011/12).

Faria, Nelson, Workshop an der Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien, Mai 2011

Internet-Quellen

Allgayer-Kaufmann, Regine, (2008). Universität Wien. *Brasilien 1956 bis 1961: Antônio Carlos Jobim und die Ära des Präsidenten Juscelino Kubitschek*. https://www.google.at/webhp?sourceid=chrome-instant&ion=1&espv=2&ie=UTF-8#q=Ant%C3%B4nio+Carlos+Jobim+und+die+%C3%84ra+des+Pr%C3%A4sidenten+Juscelino+Kubitschek.+2008,+verf%C3%BCgbar+unter:+yer/Antonio_Carlos_Jobim.pdf.

Faria, Nelson, Website. http://www.nelsonfaria.com/music/www.nelsonfaria.com_music/Solos/Solos.html.

Faria, Nelson, Didaktische Anleitungen im Internet, Reihe *Fica A Dica*.

https://www.youtube.com/watch?v=6nwS-LZHcRg

Porter, Cole, Biographie. *http://geboren.am/person/Cole_Porter*

Zeh, Nana, (2010). *Samba und der Groove.* http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst11/pst11_zeh.html.

Weiterführende Literatur

Berendt, Joachim-Ernst, (1889). *Das Jazz Buch.* Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag GmbH.

Castro, Ruy, (2006). *Bossa Nova, The Sound of Ipanema.* 6600 Höfen: Koch International GmbH/Hannibal Verlag.

Castro, Ruy, (2000). *Bossa Nova, The Story of the Brazilian Music That Seduced the World.* Chicago: A Cappella Books.

Diniz, André, (2008). *Joaquim Callado, O Pai do Choro.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

Dunn, Christopher, (2001). *Brutality Garden, Tropicália and the Emergence of a Brazilian Counterculture.* North Carolina: Chapel Hill.

Fischer, Marc, (2011). *Hobalala, Auf der Suche nach João Gilberto.* Berlin: Rogner & Bernhard GmbH & Co. Verlags KG.

Lamnek, Siegfried, (2010). *Qualitative Sozialforschung.* Basel: Beltz Verlag.

Lopes, Nei, (2003). *Sambeabá, O samba não se aprende na Escola.* Rio de Janeiro: Ed. Folha Seca.

Mello, Zuza Homem, (2001). *João Gilberto.* São Paulo: Ed. Publifolha.

Miller, Terry E., (2006). *World Music, A Global Journey.* New York: Routledge, Taylor & Francis Group.

Niles, Richard, (2009). *The Pat Metheny Interviews.* Milwaukee, WI 53213: Hal Leonard Books.

Nogueira, Genésio, (1987). *Baden Powell, O Último Estilista do Violão Brasileiro no Século XX.* Rio de Janeiro: Centrograph Gráfica e Editoria Ltda.

Sachs, Curt, (1953). *Rhythm and tempo*. New York, W. W. Norton &Co.

Schmitz, Alexander, (1992). *Jazz Gitarristen.* D-8176 Schaftlach: Oreos Verlag GmbH.

Sodre, Muniz, (1989). *Samba, o Dono do Corpo.* Rio de Janeiro: MAUAD Consultoria e Planejamento Editorial Ltda.

Távola, Artur da, (2002). *Bossa Nova.* Rio de Janeiro: Editoria Toca do Vinicius.

Tinhorão, José Ramos, (2000). *As Festas No Brasil Colonial.* São Paulo: Editora 34 Ltda.

Vasconcellos, Eduardo A. de, (2004). *Noel Rosa: Para ler e Ouvir.* São Paulo: Editora Barcarola.