

“Samba – eine musikethnologisch- kulturwissenschaftliche Betrachtung zur Gesellschaft in der Metropolregion São Paulo“

Inhaltsverzeichnis:

| | |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| 1. Von einer landwirtschaftlich geprägten Gesellschaft São Paulos zur Industriegesellschaft von São Paulo..... | 8 |
| 1.1. Die gesellschaftliche Entwicklung Brasiliens seit Beginn der Republik am Ende des 19. Jahrhunderts | 8 |
| 1.1.1. Die Vorgeschichte | 8 |
| 1.1.1.1. Von einer portugiesischen Kolonie zur Unabhängigkeit Brasiliens..... | 8 |
| 1.1.1.2. Die turbulenten ersten Jahre der Monarchie..... | 9 |
| 1.1.1.2.1. Der deutsche Beitrag zur Musik in Brasilien - Exkurs 1 | 9 |
| 1.1.1.3. Territoriale Erforschung und kulturelle Fortschritte Brasiliens | 10 |
| 1.1.1.3.1. Der deutsche Beitrag zur wirtschaftlichen Entwicklung Brasiliens - Exkurs 2 | 11 |
| 1.1.1.4. Sozio-ökonomische Fortschritte zum Ende der Monarchie | 11 |
| 1.1.2. Die "República Velha" von 1889 bis 1930..... | 12 |
| 1.1.2.1. Spontane Industrialisierungsprozesse und Gründerjahre auf der Grundlage der Kaffee-Erzeugung | 12 |
| 1.1.2.2. "Movimento Modernista" | 13 |
| 1.1.3. Die Regierungen Getúlio Vargas von 1930 bis 1945..... | 14 |
| 1.1.3.1. Beginn der Arbeiterbewegung | 15 |
| 1.1.3.2. Importsostituierende Industrialisierung..... | 16 |
| 1.1.4. Populistische Regierungen von 1946 bis 1964..... | 16 |
| 1.1.4.1. Industrielle Revolution..... | 17 |
| 1.1.5. Militärregierungen von 1964 bis 1985 | 17 |
| 1.1.5.1. Das brasilianische Wirtschaftswunder | 18 |
| 1.1.5.2. Rückkehr zur Demokratie | 18 |
| 1.1.6. Die "Nova República" von 1985 bis 2015 | 19 |
| 1.1.6.1. Weltmarktorientierte Industrie und Dienstleistungen | 19 |
| 1.2. Der ethnologische Strukturwandel São Paulos im 20. Jahrhundert | 20 |
| 1.2.1. Die sich zum Wirtschaftszentrum Brasiliens entwickelnde Metropolregion São Paulo | 20 |
| 1.2.2. Wachstumsimpulse für São Paulo durch Immigranten aus dem europäischen, orientalischen und asiatischen Raum | 21 |

| | |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| 1.2.2.1. Einwanderung aus Europa..... | 22 |
| 1.2.2.1.1. Portugiesische Einwanderung..... | 22 |
| 1.2.2.1.2. Deutsche Einwanderung..... | 23 |
| 1.2.2.1.2.1. Vorgeschichte der deutschen Einwanderung nach Brasilien - Exkurs 3..... | 23 |
| 1.2.2.1.2.2. Deutsche Einwanderung nach São Paulo..... | 24 |
| 1.2.2.1.2.3. Die fünf Einwanderungswellen aus dem deutschsprachigen Raum nach Brasilien von 1824 bis 1939 - Exkurs 4..... | 24 |
| 1.2.2.1.3. Italienische Einwanderung..... | 26 |
| 1.2.2.1.4. Spanische Einwanderung..... | 26 |
| 1.2.2.3. Asiatische Einwanderung..... | 28 |
| 1.2.2.3.1. Japanische Einwanderung..... | 28 |
| 1.2.3. Industriearbeiter aus dem Nordosten Brasiliens und soziales Gefälle zur Peripherie von São Paulo..... | 29 |
| 2. Zur Analyse der Samba-Musik..... | 31 |
| 2.1. Anfänge des Samba in der musikalischen Entwicklung der wachsenden Stadt São Paulo und ihr gesellschaftlicher Bezug..... | 31 |
| 2.1.1. Ländliche und städtische Ausdrucksformen der Musik beim Entstehen des Samba..... | 31 |
| 2.1.1.1. Grundlage ländlicher Ausdrucksformen..... | 32 |
| 2.1.1.1.1. Die an Grund und Boden gebundenen Wirtschaftszyklen Brasiliens..... | 33 |
| 2.1.1.1.2. Die zunehmende Verstädterung aufgrund von Sklavenbefreiung und Industrialisierung..... | 34 |
| 2.1.1.1.2.1. Der Einfluss der katholischen Kirche auf die kulturelle Entwicklung in den aufstrebenden Ortschaften..... | 34 |
| 2.1.1.1.2.2. Die Trennung von religiösen und profanen Festen..... | 36 |
| 2.1.1.1.2.3. Die Bedeutung der musikalischen und verbalen Improvisation..... | 39 |
| 2.1.1.1.2.4. Rückbindung beim Rhythmus und Tradition bei der Melodiebildung der Batuques..... | 39 |
| 2.1.1.1.2.5. Aspekte der geschlechtlichen Rollenverteilung und der kulturellen Rückbindung..... | 40 |
| 2.1.1.1.2.6. Erinnerung an Pirapora do Bom Jesus..... | 41 |
| 2.1.1.2. Räume städtischer Ausdrucksformen..... | 43 |
| 2.1.1.2.1. Entwicklung der Stadt São Paulo..... | 43 |
| 2.1.1.2.2. Entwicklung der Einwohner São Paulos..... | 44 |
| 2.1.1.2.3. Vermischung ländlicher und urbaner Elemente beim Übergang vom Lande in die Stadt..... | 46 |
| 2.1.1.2.4. Stadtviertel als Raum für die Entwicklung des urbanen Samba - 1. Akkulturations-Raum..... | 47 |
| 2.1.1.2.4.1. Stadtviertel Bela Vista..... | 48 |

| | |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| 2.1.1.2.4.1.1. Vermischung von Ausdrücken unterschiedlichen kulturellen Ursprungs | 49 |
| 2.1.1.2.4.1.2. Weitergehende Verstädterung | 50 |
| 2.1.1.2.4.2. Stadtviertel Liberdade..... | 52 |
| 2.1.1.2.4.3. Stadtviertel Barra Funda..... | 53 |
| 2.1.1.2.4.4. Stadtviertel Penha | 54 |
| 2.1.1.2.5. Städtische Plätze als Raum für die Entwicklung des urbanen Samba - 2. Akkulturations-Raum..... | 55 |
| 2.1.1.2.6. Austragungsorte von Karnevalsumzügen als Raum für die Entwicklung des urbanen Samba - 3. Akkulturations-Raum..... | 57 |
| 2.1.2. Umzüge zur Karnevalszeit auf den Straßen São Paulos..... | 59 |
| 2.1.2.1. Caiapós..... | 60 |
| 2.1.2.2. Zuavos und Corsos..... | 61 |
| 2.1.2.3. Cordões | 63 |
| 2.1.2.3.1. Musik und Instrumente der Cordões..... | 64 |
| 2.1.2.3.2. Symbole der Cordões..... | 66 |
| 2.1.2.3.3. Menschliche Figuren der Cordões | 67 |
| 2.1.2.3.4. Erste Entwicklungsphase der Cordões..... | 68 |
| 2.1.2.3.5. Zweite Entwicklungsphase der Cordões..... | 70 |
| 2.1.2.4. Blocos und Ranchos | 72 |
| 2.1.2.5. Escolas de Samba..... | 73 |
| 2.1.3. Autoren, Komponisten und Interpreten im ländlichen und städtischen Umfeld | 74 |
| 2.1.3.1. Dionísio Barbosa..... | 74 |
| 2.1.3.2. Deolinda Madre..... | 76 |
| 2.1.3.3. Geraldo Filme..... | 77 |
| 2.1.4. Das musikalische Genre Samba in der kulturellen Entwicklung Brasiliens | 78 |
| 2.1.4.1. Einflüsse aus dem europäischen, afrikanischen und aus dem indigenen Raum 81 | |
| 2.1.4.1.1. Der kulturelle Einfluss aus Europa auf die Samba-Musik..... | 82 |
| 2.1.4.1.1.1. Modinhas, Fofas, Fados und Choros | 82 |
| 2.1.4.1.1.2. Maxixe, Tango Brasileiro und Marchinhas | 85 |
| 2.1.4.1.1.3. Christliche Einflüsse durch Jesuiten sowie katholische Feiern und Feste..... | 86 |
| 2.1.4.1.2. Afrikanische Einflüsse auf den Samba: Lundus und Batuques | 87 |
| 2.1.4.1.3. Indigene Einflüsse auf den Samba: Catira, Cateretê und Cururú..... | 89 |
| 2.1.5. Die Grundlagen der Samba-Musik..... | 90 |
| 2.1.5.1. Die Familie als gesellschaftlicher Bezugspunkt beim Samba..... | 90 |
| 2.1.5.2. Die Bildung von Hierarchien innerhalb karnevalistischer Vereinigungen..... | 92 |
| 2.1.5.2.1. Hierarchische Strukturen innerhalb der Vereinigungen..... | 92 |

| | |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 2.1.5.2.2. Hierarchische Strukturen unter den Karnevalisten | 93 |
| 2.1.5.2.3. Nutzung hierarchischer Strukturen in der Gesellschaft | 95 |
| 2.1.5.3. Orale und skripturale Form beim Übergang zur Popularisierung der Samba-Musik | 96 |
| 2.1.6. Die sozialen Klassen im Samba | 97 |
| 2.1.6.1. Die Dominanz der ärmeren, vor allem dunkelhäutigen Bevölkerung in der Samba-Musik | 97 |
| 2.1.6.2. Der Übergang des Samba in andere sozialen Schichten und das Problem des „Weiß-Waschens“ | 98 |
| 2.1.6.3. Der Samba in den Umbanda-Kultstätten..... | 100 |
| 2.1.6.3.1. Umbanda als religiöse Gemeinde brasilianischen Ursprungs | 100 |
| 2.1.6.3.2. Umbanda in São Paulo..... | 101 |
| 2.1.6.3.3. Der Samba in Umbanda-Gemeinden | 102 |
| 2.2. Analyse der musikalischen und literarischen Ausdrucksformen des Samba | 103 |
| 2.2.1. Rhythmische Einflüsse | 103 |
| 2.2.1.1. Divisive Rhythmik | 104 |
| 2.2.1.2. Betonung als rhythmische Akzentuierung | 107 |
| 2.2.1.3. Synkope..... | 107 |
| 2.2.1.4. Offbeat..... | 109 |
| 2.2.1.5. Hemiöle | 109 |
| 2.2.1.6. Lombardischer Rhythmus | 110 |
| 2.2.1.7. Additive Rhythmik..... | 110 |
| 2.2.1.7.1. Rhythmusnotation nach Rudolf Derler | 113 |
| 2.2.1.7.2. Rhythmische Ebenen beim Samba..... | 116 |
| 2.2.2. Melodische Einflüsse | 117 |
| 2.2.2.1. Polyphonie beim Samba..... | 117 |
| 2.2.2.2. Die Stimme im Samba | 118 |
| 2.2.2.3. Kontrapunkt..... | 119 |
| 2.2.2.4. Improvisation beim Samba..... | 120 |
| 2.2.3. Harmonische Einflüsse..... | 121 |
| 2.2.4. Die Texte des Samba und ihr gesellschaftlicher Bezug | 122 |
| 2.2.4.1. Regionale und publikumsbezogene Ausdrucksformen | 122 |
| 2.2.4.2. Populäre Themen und Motive | 123 |
| 3. Die Wechselwirkung von Tonindustrie, Samba-Künstler und Gesellschaft in São Paulo.... | 126 |
| 3.1. Der Samba als Musik der Menschen São Paulos | 126 |
| 3.1.1. Die Verbreitung des Samba durch Karnevalsgesellschaften in São Paulo..... | 126 |
| 3.1.1.1. Die ersten Karnevalsgesellschaften in der Metropolregion São Paulo | 127 |

| | |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 3.1.1.2. Die Escola de Samba Nenê da Vila Matilde als Wegbereiter der Vereinheitlichung des Auftritts der Karnevalsgesellschaften in São Paulo | 128 |
| 3.1.1.3. Zusammenrücken von Cordões und Escolas de Samba | 129 |
| 3.1.1.4. Anerkennung der Karnevalsgesellschaften durch die Regierung von São Paulo | 130 |
| 3.1.1.5. Weitere Umstrukturierungen bei den Karnevalsgesellschaften | 132 |
| 3.1.1.5.1. Offizielle Umbenennung der letzten Cordões in Escolas de Samba..... | 132 |
| 3.1.1.5.2. Anpassungen beim Übergang von Cordões zu Escolas de Samba | 133 |
| 3.1.1.5.3. Kriterien für die Teilnahme von Escolas de Samba an Karnevalsumzügen | 134 |
| 3.1.1.5.4. Ergebnisse und Auswirkungen der staatlichen Anerkennung der Karnevalsgesellschaften als Träger eines kulturellen Ausdrucks | 135 |
| 3.1.2. Die bedeutendsten Komponisten und Texter sowie Interpreten der Samba-Musik | 136 |
| 3.1.2.1. Persönlichkeiten des Samba in São Paulo mit Bindung an eine Karnevalsgesellschaft..... | 138 |
| 3.1.2.2. Unabhängige Persönlichkeiten des Samba in São Paulo..... | 139 |
| 3.2. Der Samba als Ausdruck populärer Kultur | 140 |
| 3.2.1. Verhältnis zwischen Folklore und Tradition | 141 |
| 3.2.2. Populäre Kultur | 144 |
| 3.3. Die Rolle der Tonindustrie bei der Verbreitung der Samba-Musik | 145 |
| 3.3.1. Die Interessen von Radio-, Tonträger- und Fernseh-Unternehmen | 145 |
| 3.3.1.1. Radiogeellschaften | 145 |
| 3.3.1.1.1. Entstehung und Verbreitung des Radios in Brasilien | 145 |
| 3.3.1.1.2. Die Musik im Radio..... | 148 |
| 3.3.1.2. Tonträger-Unternehmen | 149 |
| 3.3.1.3. Fernsehanstalten | 150 |
| 3.3.2. Die Produktion von Samba und ihre Wirkung auf die Gesellschaft São Paulos..... | 151 |
| 4. Vorgehen und Methoden bei der musikethnologischen Feldforschung | 154 |
| 4.1. Grundlagen der Vorgehensweise | 154 |
| 4.2. Musikethnologischer Ablauf der Feldforschung | 156 |
| 4.3. Methoden musikethnologischer Feldforschung | 157 |
| 4.3.1. Qualitative Beobachtung | 158 |
| 4.3.1.1. Qualitativ orientierte Beobachtung und ihre spezifischen Prinzipien | 159 |
| 4.3.1.2. Bestandteile qualitativer Beobachtung..... | 159 |
| 4.3.1.3. Formen der qualitativen Beobachtung | 161 |
| 4.3.1.3.1. Vor- und Nachteile der Beobachtung | 162 |
| 4.3.2. Qualitative Befragung | 163 |
| 4.3.2.1. Grundlagen qualitativer Befragung..... | 163 |

| | |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 4.3.2.1.1. Arten und Formen der Befragung | 165 |
| 4.3.2.1.2. Zusammenfassende Grundsätze qualitativer Befragung..... | 166 |
| 4.3.2.1.3. Interviewtypen | 167 |
| 4.3.2.1.4. Maßnahmen vor, während und unmittelbar nach einem qualitativen Interview | 169 |
| 4.3.2.1.5. Allgemeine Datenanalyse im Anschluss an ein qualitatives Interview ... | 170 |
| 4.3.3. Schriftliche und audio-visuelle Aufzeichnungen | 171 |
| 5. Musikethnologische Feldforschung | 172 |
| 5.1. Ergebnisse von Beobachtungen und Befragungen in der Metropolregion São Paulo.... | 172 |
| 5.1.1. Ergebnisse der Feldforschung | 172 |
| 5.1.2. Methodischer Ablauf der Feldforschung..... | 174 |
| 5.1.3. Ergebnisse von Beobachtungen und Interviews hinsichtlich Struktur und Mission der Umbanda-Gemeinde..... | 175 |
| 5.1.3.1. Mitgliederstruktur | 176 |
| 5.1.3.2. Wohltätigkeitsarbeit und Samba-Musik..... | 177 |
| 5.1.4. Ergebnisse von Interviews zum Einsatz des Samba in der Umbanda-Gemeinde und zur Verbindung der Musiker zum Samba..... | 178 |
| 5.1.4.1. Ergebnis von Interviews zu grundsätzlichen Fragen des Einsatzes von Musik während der religiösen Kultfeiern und profanen Festlichkeiten | 178 |
| 5.1.4.2. Ergebnis von Interviews mit den Akteuren des Samba und ihre Verbindung zur Musik | 181 |
| 5.1.5. Erhalt und Ausweitung des Samba..... | 185 |
| 5.1.5.1. Mestre Alcides de Lima | 185 |
| 5.1.5.2. Alexandre de Orio | 188 |
| 5.2. Musikwissenschaftliche Analyse des Samba | 191 |
| 5.2.1. Analyse der Rhythmen | 192 |
| 5.2.1.1. Samba-Rhythmus | 192 |
| 5.2.1.2. Umbanda-Rhythmus | 196 |
| 5.2.1.3. Candomblé-Rhythmus..... | 199 |
| 5.2.2. Analyse des musikalischen Teils der Rituale zu den Kultfeiern unter besonderer Berücksichtigung des Samba | 203 |
| 6. Musikethnologisch-kulturwissenschaftliche Forschungsergebnisse zum Samba in der Gesellschaft der Metropolregion São Paulo | 206 |
| 6.1. Entstehen und Entwicklung der Samba-Musik in São Paulo bei unterschiedlichen gesellschaftlichen Umfeldbedingungen | 206 |
| 6.1.1. Zum Entstehen des Samba in São Paulo | 206 |
| 6.1.2. Weiterentwicklung zum urbanen Samba..... | 207 |

| | |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 6.2. Einflussfaktoren auf das Entstehen und die Entwicklung des ruralen und urbanen Samba in São Paulo..... | 208 |
| 6.2.1. Örtliches Umfeld..... | 208 |
| 6.2.2. Katholischer Kirchenkalender..... | 209 |
| 6.2.3. Musikinstrumente..... | 209 |
| 6.2.4. Enge Familien- und Freundeskreise..... | 210 |
| 6.2.5. Orte der Begegnung..... | 210 |
| 6.2.6. Radio- und Fernsehanstalten..... | 210 |
| 6.2.7. Öffentliche Verwaltung..... | 211 |
| 6.2.8. Rio de Janeiro..... | 211 |
| 6.3. Erhalt und Weiterentwicklung des urbanen Samba in der Metropolregion São Paulo .. | 211 |
| 6.3.1. Erhalt des Samba..... | 211 |
| 6.3.2. Weiterentwicklung des Samba..... | 213 |
| 6.4. Musikethnologisches Ergebnis der Feldforschung zum Samba..... | 214 |
| 6.4.1. Forschungsergebnis zur Entwicklung des Samba..... | 214 |
| 6.4.2. Forschungsergebnis durch Rhythmus-Analyse nach dem Konzept der additiven Rhythmik..... | 215 |
| 6.4.3. Musikethnologisches Forschungsergebnis zur Herkunft des Samba..... | 215 |
| Anhang: Analyse der Rituale zu den Kultfeiern der Umbanda-Gemeinde „Tenda Espírita de Umbanda Caboclo Tupinambara“ | 217 |

1. Von einer landwirtschaftlich geprägten Gesellschaft São Paulos zur Industriegesellschaft von São Paulo

1.1. Die gesellschaftliche Entwicklung Brasiliens seit Beginn der Republik am Ende des 19. Jahrhunderts

1.1.1. Die Vorgeschichte

1.1.1.1. Von einer portugiesischen Kolonie zur Unabhängigkeit Brasiliens

Brasilien wurde im Jahr 1500 entdeckt und 300 Jahre lang als portugiesische Kolonie ausgebeutet. Erst mit der Ankunft des portugiesischen Königshofs auf der Flucht vor Napoleon im Jahr 1808 begannen die Portugiesen, sich für die Entwicklung Brasiliens zu interessieren und die damalige Hauptstadt Rio de Janeiro in einen politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Mittelpunkt umzugestalten. 1816 wurde von dem aus Portugal geflüchteten König Johann VI. (João VI.) in Rio de Janeiro das "Vereinigte Königreich von Portugal, Brasilien und Algarve" ausgerufen.¹

João VI. kehrte 1821 auf Druck des portugiesischen Parlaments nach Lissabon zurück, um sein Amt als König von dort aus auszuüben. Vorher bestellte er seinen Sohn und Thronerben Peter (Pedro) zum Regenten des brasilianischen Teils des Königreichs. Prinzregent Pedro war mit der zur damaligen Zeit deutschen Erzherzogin Leopoldine von Habsburg verheiratet, Tochter von Franz II., Kaiser des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation.²

Nach der Rückkehr des Königs nach Portugal begann ein Rekolonialisierungsprozess in Brasilien. Erzherzogin Leopoldine durchschaute die politische Gesamtlage und wäre am liebsten wieder nach Wien zurückgekehrt. Dennoch blieb sie, um sich für die Unabhängigkeit Brasiliens von Portugal einzusetzen. Sie erkannte, dass der Bruch mit Portugal unvermeidbar war. Als sich die Lage während einer Reise ihres Mannes verschlimmerte, machte sie von den ihr vom Prinzregenten übertragenen Vollmachten Gebrauch und berief am 2. September 1822 den Staatsrat ein, der per Dekret, das sie aufgrund ihrer Vollmachten gleich unterzeichnete, die sofortige Trennung von Portugal bekannt gab. Seitdem wird Leopoldine als Schutzengel und Mutter Brasiliens bezeichnet.³

Die Unabhängigkeit Brasiliens wurde wegen des erst am 7. September erfolgten "Grito do Ipiranga" (Ausruf von Ipiranga) durch den Prinzregenten auf diesen Tag verlegt und am 12. Oktober 1822 das Kaiserreich ausgerufen. Zum Kaiser („Imperador“) Pedro I. gekrönt wurde der Prinzregent am 1. Dezember 1822, damit wurde auch Leopoldine Kaiserin von Brasilien.⁴

¹ <http://www.mundovestibular.com.br/articles/2854/1/RESUMO-HISTORIA-DO-BRASIL/Paacutegina1.html>, 08.03.2010

² <http://www.mundovestibular.com.br/articles/5922/1/Dom-Pedro-I-o-primeiro-Imperador-do-Brasil/Paacutegina1.html>, 10.03.2010

³ <http://www.mundovestibular.com.br/articles/2802/1/A-PROCLAMACAO-DA-REPUBLICA/Paacutegina1.html>, 10.03.2010

⁴ <http://www.mundovestibular.com.br/articles/5922/1/Dom-Pedro-I-o-primeiro-Imperador-do-Brasil/Paacutegina1.html>, 10.03.2010

1.1.1.2. Die turbulenten ersten Jahre der Monarchie

Nun galt es, das neue Reich auf eine wirtschaftliche Grundlage zu stellen. Kaiserin Leopoldine kannte aus ihrer Heimat die Bedeutung von kleinbäuerlichen und handwerklichen Betrieben für die wirtschaftliche Entwicklung eines Landes. Deshalb veranlasste sie die Anwerbung von Siedlern aus Deutschland. Die ersten deutschen Einwanderer, die in einer Gruppe nach Brasilien kamen, gründeten am 25. Juli 1824 den Ort São Leopoldo im heutigen Bundesland Rio Grande do Sul.⁵

Als der Vater von Kaiser Peter I., König Johannes VI. von Portugal, am 10.03.1826 starb, wurde Peter auch als Pedro IV. König von Portugal und der Algarve. Wegen der politischen Auseinandersetzungen in Portugal musste er sich stärker als erwartet um das Königreich kümmern. Dadurch vernachlässigte er seine Aufgaben in Brasilien. Da im selben Jahr wie sein Vater auch seine Frau Leopoldine starb (11.12.1826), die ihn in Brasilien hätte unterstützen können, glitten Kaiser Peter I. die Zügel aus der Hand, er konnte sich immer weniger in Brasilien durchsetzen, so dass er schließlich im Jahr 1831 abdankte.⁶

Sein Sohn Peter sollte Nachfolger werden. Der war jedoch minderjährig und musste deshalb während einer Übergangszeit auf die Nachfolge vorbereitet werden. Schon mit 14 Jahren erklärte ihn das Parlament für volljährig. Ein Jahr später, 1841, wurde er zum Kaiser Pedro II. von Brasilien gekrönt.⁷

1.1.1.2.1. Der deutsche Beitrag zur Musik in Brasilien - Exkurs 1

Bis zur Ankunft des portugiesischen Königshofs in Brasilien gab es keine offizielle Förderung auf kulturellem Gebiet. Die damalige Lage ist eindrucksvoll von José Francisco de Rocha Pombo beschrieben worden:

"Angehörigen angesehener Familien oder Personen in einer gehobenen sozialen Stellung stand es nicht an zu musizieren, ein Instrument zu spielen, zu zeichnen oder zu malen, Bildhauer oder Baumeister zu sein. Kinder zu unterrichten, war fast ein entehrender Beruf."⁸

Es gab auch keine naturwissenschaftliche Erforschung des Landes mehr, seitdem Johann Moritz Graf von Nassau-Siegen-Dillendorf 1643 aus der Niederländischen Westindien-Kompanie ausgeschieden war und Brasilien wieder verlassen hatte. Im Ausland wussten Brasilienkenner mehr über das Land als die Brasilianer selbst. Das erste Buch über Brasilien ist schon 1557 von Hans Staden in Marburg erschienen: "Wahrhafte Historia und beschreibung eyner Landtschafft der Wilden Nacketen, Grimmigen Menschfresser-Leuthen in der Newenwelt America gelegen". Es ist das älteste Werk mit einer genauen Beschreibung der Urbevölkerung sowie der Tier- und Pflanzenwelt Brasiliens.

⁵ <https://www.saoleopoldo.rs.gov.br/home/>, 20.01.2015

⁶ <http://www.mundovestibular.com.br/articles/5922/1/Dom-Pedro-I-o-primeiro-Imperador-do-Brasil/Paacutegina1.html>, 10.03.2010

⁷ <http://www.mundovestibular.com.br/articles/4430/1/O-SEGUNDO-REINADO/Paacutegina1.html>, 10.03.2010

⁸ Pombo, José Francisco de Rocha: História do Brasil. J. Fonseca Saraiva, Rio de Janeiro, S. 148 ff. apud. Oberacker Jr., Karl H.: Der deutsche Beitrag zum Aufbau der brasilianischen Nation. 3. Auflage, 2. Auflage in Deutsch, verbessert und wesentlich erweitert. Fundação dos Centros Culturais 25 de Julho, São Leopoldo - Rio Grande do Sul, Brasilien 1978.

Seit der Übersiedlung des portugiesischen Königshofs nach Brasilien 1808, vor allem mit der Ankunft von Erzherzogin Leopoldine von Habsburg 1817 entwickelten sich kulturelle und naturwissenschaftliche Aktivitäten.

Um diese Zeit kam der Komponist Sigismund Ritter von Neukomm⁹ nach Rio de Janeiro. Er setzte sich für die klassische Musik ein und hatte als Musiklehrer während seiner fünfjährigen Tätigkeit einen großen Einfluss auf das damalige Musikleben in Brasilien. Zum Beispiel verarbeitete er volkstümliche Musikthemen, wie brasilianische "Modinhas"¹⁰, zu Konzertwerken. Ihm folgten weitere Musiker und Komponisten aus dem deutschen Sprachraum.¹¹

Auch die deutschen Einwanderer, insbesondere diejenigen, die in Gruppen nach Brasilien kamen, brachten ihre Musik mit. In vielen der von ihnen gegründeten Gemeinden entwickelte sich ein Gesangsverein mit einem Chor; auch Orchester wurden gegründet. Dem Deutschen Sängerbund in Brasilien von 1925 gehörten 100 Jahre nach der ersten deutschen Einwanderung in Gruppen ca. 100 musikalisch ausgerichtete Vereine an.¹²

Kaiser Peter II. war ein großer Liebhaber von Musik und Malerei. Er hat Brasilien kulturell entwickelt und wird als Erzieher seines Volkes betrachtet.

1.1.1.3. Territoriale Erforschung und kulturelle Fortschritte Brasiliens

Im Zusammenhang mit der Übersiedlung des portugiesischen Königshofes nach Brasilien kamen Wissenschaftler und Forscher aus dem deutschen Sprachraum ins Land. Sie haben in dieser Zeit den bis dahin größten Beitrag zur Erkundung des brasilianischen Raums, zur Bestandsaufnahme der kontinentalen Ausmaße und zur Weiterentwicklung Brasiliens geleistet. Es gibt kaum ein Wissensgebiet, auf dem sie nicht tätig waren.

Auch der deutschstämmige Kaiser Pedro II. hat sich zeit seines Lebens mit wissenschaftlichen Fragen befasst und war für alle Neuerungen aus den Naturwissenschaften offen. Er hatte ein großes Verständnis für geschichtliche Zusammenhänge und hinterfragte tief sinnig die ihm übergebenen Vorlagen zur Entscheidungsfindung. Er beschäftigte sich mit der aufkommenden Fotografie, reiste bis in das Heilige Land und lernte sogar Hebräisch.¹³

Während der Regierung von Pedro II., die fast ein halbes Jahrhundert bis 1889 dauerte, gab es einen enormen Zuwachs an Bevölkerung, gleichzeitig entstand ein Wirtschaftswachstum von

⁹ Sigismund Ritter von Neukomm (1778 - 1858) war Lieblingsschüler von Joseph Haydn. Er reiste 1816 nach Brasilien und komponierte dort 45 Werke.

¹⁰ Die "Modinha" ist ein im städtischen Umfeld entstandenes brasilianisches Lied, das höfische Einflüsse des 18. Jahrhunderts aufweist und sich zu einem Kinder- und Wiegenlied entwickelte.

¹¹ Unter den Komponisten wurden bekannt: Robert Eggers, der u.a. eine Oper über den Farrapenaufstand schrieb, Walter Jens Carl Schultz, der folkloristische Elemente in seinen Kompositionen verwendete, Heinz Geyer, der u. a. die Oper "Anita Garibaldi" schrieb. Leonhard Kessler komponierte Orchesterwerke und Opern. Sílvio Deolindo Fróis, Sohn einer deutschen Mutter, war zu seiner Zeit ein bekannter Komponist in Salvador da Bahia. Der Franziskanerpater Petrus Sinzing hatte als Komponist großen Einfluss auf die liturgische Musik. Theodor Heuberger und Hans Joachim Köllreutter waren in der brasilianischen Musikszene sehr bekannt, vor allem durch die Aus- und Weiterbildung brasilianischer Musiker.

¹² Lege, Klaus-Wilhelm (Editor, Hrsg.): A História Alemã do Brasil - Die deutsche Geschichte Brasiliens. Câmara de Comércio e Indústria Brasil-Alemanha de São Paulo, São Paulo, Brasilien 2001, S. 107 f.

¹³ <http://www.mundovestibular.com.br/articles/4430/1/O-SEGUNDO-REINADO/Paacutegina1.html>, 10.03.2010

zuvor ungeahntem Ausmaß. "Das große Erbe, das Kaiser Peter II. 1889 bei seiner Abdankung der neuen Bundesrepublik Brasilien hinterließ, war die Einheit der brasilianischen Nation. Ohne diesen Kaiser wäre der Staat zerfallen."¹⁴

1.1.1.3.1. Der deutsche Beitrag zur wirtschaftlichen Entwicklung Brasiliens - Exkurs 2

Der deutsche Beitrag zur Entwicklung Brasiliens umfasst alle Bereiche menschlichen Lebens, vor allem Natur und Kultur, insbesondere auch Wirtschaft und Technik.

Nachdem 1785 in Portugal eine königliche Verordnung verboten hatte, dass in Brasilien Manufakturbetriebe aufgebaut werden, und die bestehenden handwerklichen Betriebe zerstören ließ, um zu Portugal keine Konkurrenz aufkommen zu lassen, waren die Menschen in Brasilien hauptsächlich mit Ackerbau und Viehzucht beschäftigt. Das änderte sich erst mit der Ankunft des portugiesischen Königshofs 1808.

Später wurden vor allem durch den Einfluss von Kaiserin Leopoldine viele Europäer, insbesondere Deutsche, nach Brasilien geholt, um ihre Tätigkeit auf den verschiedensten Gebieten auszuüben und in der Wirtschaft insbesondere in kleinbäuerlichen und handwerklichen Betrieben tätig zu werden. "Im Handwerk und in der Manufaktur ist der deutsche Beitrag zur Entwicklung der brasilianischen Wirtschaft besonders groß."¹⁵

In den Jahren von 1847 und 1854 gab es eine überaus starke deutsche Einwanderung in die südlichen Bundesländer Rio Grande do Sul und Santa Catarina. Insgesamt kamen ca. 250.000 Einwanderer aus Deutschland und Österreich zu Beginn des Kaffee-Zyklus.

Im Kaiserreich litt die wirtschaftliche Entwicklung unter der Schutzzoll feindlichen Politik der nordostbrasilianischen Zuckerrohrpflanzer, unter der Kapitalarmut und vor allem unter dem Mangel an geeigneten Arbeitern, an Fachleuten und Unternehmern. Dennoch wurden in dieser Zeit die Grundlagen für den späteren industriellen Fortschritt gelegt.¹⁶ Daran waren in der Zeit der Monarchie besonders in Südbrasilien vor allem die deutschen Einwanderer und ihre Nachkommen beteiligt.¹⁷

1.1.1.4. Sozio-ökonomische Fortschritte zum Ende der Monarchie

Während zweier Auslandsreisen von Pedro II. hat seine Tochter, Kronprinzessin Isabel, in Vertretung ihres Vaters die beiden wichtigsten Gesetze zur Sklavenbefreiung erlassen, nämlich

¹⁴ Lege, Klaus-Wilhelm (Editor, Hrsg.): A História Alemã do Brasil - Die deutsche Geschichte Brasiliens. Câmara de Comércio e Indústria Brasil-Alemanha de São Paulo, São Paulo, Brasilien 2001. S. 39 f.

¹⁵ Lege, Klaus-Wilhelm (Editor, Hrsg.): A História Alemã do Brasil - Die deutsche Geschichte Brasiliens. Câmara de Comércio e Indústria Brasil-Alemanha de São Paulo, São Paulo, Brasilien 2001. S. 35.

¹⁶ Oberacker Jr., Karl H.: Der deutsche Beitrag zum Aufbau der brasilianischen Nation. 3. Auflage, 2. Auflage in Deutsch, verbessert und wesentlich erweitert. Fundação dos Centros Culturais 25 de Julho, São Leopoldo - Rio Grande do Sul, Brasilien 1978. S. 423 ff.

¹⁷ Oberacker Jr., Karl H.: Der deutsche Beitrag zum Aufbau der brasilianischen Nation. 3. Auflage, 2. Auflage in Deutsch, verbessert und wesentlich erweitert. Fundação dos Centros Culturais 25 de Julho, São Leopoldo - Rio Grande do Sul, Brasilien 1978. S. 425.

das Gesetz des freien Mutterleibs: Lei do Ventre Livre (1871) und das Gesetz zur Abschaffung der Sklaverei: Lei Áurea (1888). Zwischenzeitlich gab es 1885 zugunsten der alten Sklaven das Gesetz der Sklavenfreiheit im Alter von 60 Jahren (Lei dos Sexagenários). Aber schon 1850 wurde der Handel mit Sklaven gesetzlich verboten (Lei Eusébio de Queirós) und ab 1854 unter Strafe gestellt (Lei Nabuco de Araújo).

An die Stelle der Sklaven traten die in immer größerer Anzahl neu ankommenden Einwanderer. Über eine Million Menschen kamen aus Italien; sie wurden hauptsächlich auf die Kaffee-Plantagen im Südosten Brasiliens geschickt, die mehrheitlich im Bundesland São Paulo lagen.

1.1.2. Die "República Velha" von 1889 bis 1930

Am 15. November 1889 schaffte ein Militärputsch die Monarchie ab. Am selben Nachmittag wurde vor dem Stadtparlament von Rio de Janeiro die Republik ausgerufen. Der gestürzte Kaiser Pedro II. beugte sich einer Minderheit im Volk. Er verließ mit seiner Familie am 17. November 1889 Brasilien und ging nach Frankreich ins Exil.

Zum Sturz der Monarchie trugen mehrere Faktoren bei: So empfand die langsam wachsende republikanische Bewegung ein brasilianisches Kaiserreich zunehmend als anachronistisch und unamerikanisch. Darüber hinaus gab es Konflikte mit Teilen des katholischen Klerus. Die Sklavenbefreiung veranlasste auch die Großgrundbesitzer, sich gegen die Monarchie aufzulehnen.¹⁸

Sofort nach dem Staatsstreich wurde eine provisorische Übergangsregierung unter Vorsitz von Marschall Manuel Deodoro da Fonseca gebildet, der am 25. Februar 1891 erster Präsident Brasiliens wurde.¹⁹

Die Ausrufung der Republik in Brasilien ist der Beginn einer politischen Phase, die "República Velha" (Alte Republik) genannt wird und von 1889 bis 1930 dauerte. Während der ersten Phase der "República Federativa do Brasil" (Föderative Republik Brasilien) regierten zwölf Präsidenten.^{20, 21}

1.1.2.1. Spontane Industrialisierungsprozesse und Gründerjahre auf der Grundlage der Kaffee-Erzeugung

Obwohl schon zu Zeiten Kaiser Peter II. vereinzelt spontane Industrialisierungsprozesse entstanden, begann der Aufbau einer eigenständigen Industrie in einer späteren Epoche. Anfang

¹⁸ <http://www.mundovestibular.com.br/articles/4430/1/O-SEGUNDO-REINADO/Paacutegina1.html>, 10.03.2010

¹⁹ <http://www.mundovestibular.com.br/articles/2802/1/A-PROCLAMACAO-DA-REPUBLICA/Paacutegina1.html>, 10.03.2010

²⁰ Deodoro da Fonseca (1889-1891), Floriano Peixoto (1891-1894), Prudente de Morais (1894-1898), Campos Sales (1898-1902), Rodrigues Alves (1902-1906), Afonso Pena (1906-1909), Nilo Peçanha (1909-1910), Hermes da Fonseca (1910-1914), Wenceslau Brás (1914-1918), Epitácio Pessoa (1918-1922), Artur Bernardes (1922-1926) und Washington Luís (1926-1930).

²¹ Auch Bundesrepublik Brasilien und Vereinigte Staaten von Brasilien genannt.

des 20. Jahrhunderts brachten die „Gründerjahre“ den Aufschwung der Gewerbetätigkeit durch das Wachstum der Manufakturen auf der Grundlage des Handwerks.²²

Grundlagen für die beginnende Industrialisierung waren der Kaffee, der für das erforderliche Kapital sorgte, und die vielen europäischen Einwanderer, die sich zu Fachkräften für Handwerks- und andere kleine Gewerbebetriebe entwickelten und aus denen Unternehmer für die entstehenden Manufakturen wurden.

Auch sorgten die Schließung der europäischen Märkte während des Ersten Weltkriegs und die hohen brasilianischen Schutzzölle danach für die Entwicklung einer eigenständigen Industrie.²³

"In São Paulo ist es den Italienern zuzuschreiben, dass das von Brasilianern und Deutschen gegründete Gewerbeswesen zum größten Industriezentrum Südamerikas ausgeweitet wurde."²⁴

Auf den Kaffeeplantagen herrschte ein strenges patriarchales System, das den „Coronelismo“²⁵ begünstigte. Dadurch blieb die politische Macht in dieser republikanischen Phase auf einige Oligarchen beschränkt, die ihre eigenen wirtschaftspolitischen Interessen durchsetzen und keine kulturellen und politischen Veränderungen zuließen, die für die neue Demokratie notwendig gewesen wären.²⁶

1.1.2.2. "Movimento Modernista"

Die für die gesellschaftliche Entwicklung wichtigen Bereiche, wie Bildung und Gesundheit²⁷, wurden nur langsam gefördert.²⁸

Die Bildung war während dieser Zeit auf die gesellschaftliche Oberschicht ausgerichtet und orientierte sich an europäischen Vorbildern. Die in dieser Zeit sehr einflussreiche Katholische

²² Lege, Klaus-Wilhelm (Editor, Hrsg.): A História Alemã do Brasil - Die deutsche Geschichte Brasiliens. Câmara de Comércio e Indústria Brasil-Alemanha de São Paulo, São Paulo, Brasilien 2001. S. 93 f.

²³ Oberacker Jr., Karl H.: Der deutsche Beitrag zum Aufbau der brasilianischen Nation. 3. Auflage, 2. Auflage in Deutsch, verbessert und wesentlich erweitert. Fundação dos Centros Culturais 25 de Julho, São Leopoldo - Rio Grande do Sul, Brasilien 1978. S. 423 f.

²⁴ Oberacker Jr., Karl H.: Der deutsche Beitrag zum Aufbau der brasilianischen Nation. 3. Auflage, 2. Auflage in Deutsch, verbessert und wesentlich erweitert. Fundação dos Centros Culturais 25 de Julho, São Leopoldo - Rio Grande do Sul, Brasilien 1978. S. 423.

²⁵ Unter „Coronelismo“ wird die systematische Stimmenkontrolle bei Wahlen in ländlichen Regionen durch den „Coronel“ (Oberst, Großgrundbesitzer) verstanden.

²⁶ Carone, Edgard: A Primeira República. Difusão Européia do Livro, São Paulo 1969, S. 67 ff.

²⁷ Gesundheitliche Probleme waren gerade in den sich bildenden Städten weit verbreitet. Die staatlich geförderte Bewegung zur Grundversorgung im Gesundheitswesen war ein wichtiger Schritt in der gesellschaftlichen Entwicklung und veränderte die Beziehung von Staat und Gesellschaft. Anfangs stieß diese Bewegung bei den Einwohnern der sich bildenden Städte auf Gegenwehr, weil mit der einsetzenden Grundversorgung zur Bekämpfung von Seuchen auch eine strukturelle Umverteilung der Wohngehenden verbunden war.

Als sich im Jahre 1918 die „Spanische Grippe“ in den ärmeren Teilen der sich bildenden Städte ausbreitete und dadurch auch zur Gefahr für die anderen Bevölkerungskreise werden konnte, wurde 1919 die staatliche Einrichtung zur öffentlichen Gesundheit, „Departamento Nacional de Saúde Pública“, zur Seuchenbekämpfung gegründet.

²⁸ Carone, Edgard: A Primeira República. Difusão Européia do Livro, São Paulo 1969, S. 42 ff.

Kirche bestimmte das moralische und kulturelle Leben, nahm somit auch auf die Bildung Einfluss.²⁹

Eine wichtige gesellschaftliche Bewegung Brasiliens in den 1920er Jahren war die Modernistenbewegung, „Movimento Modernista“. Unter dieser kulturellen Bewegung werden die Autoren und Künstler zusammengefasst, die sich vor allem in der Literatur und Malerei mit dem eigenen Land beschäftigten und sich dementsprechend ausdrückten.

Die „Semana da Arte Moderna“ (Woche der modernen Kunst) im Jahr 1922 war eine Ausstellung im „Teatro Municipal“ (Stadttheater) von São Paulo, die anregte, sich mehr mit der eigenen brasilianischen Kultur auseinanderzusetzen. Als Höhepunkte dieser Bewegung³⁰ gelten die 1928 veröffentlichten literarischen Werke „Macunaíma“ von Mário de Andrade³¹ und „Martim Cererê“ von Cassiano Ricardo³².

1.1.3. Die Regierungen Getúlio Vargas von 1930 bis 1945

Gegen den politischen Einfluss und die Vorherrschaft der relativ wenigen Großgrundbesitzer, der agrarwirtschaftlichen Oligarchen³³, entstanden erste gesellschaftlichen Bewegungen in den 1920er Jahren.³⁴ Vor allem junge Offiziere setzten sich während dieser Zeit für gesellschaftliche und politische Veränderungen ein. Diese Bestrebungen führten zu verschiedenen Aufständen³⁵.

Die Weltwirtschaftskrise von 1929 ließ den Kaffeepreis sinken und damit den Einfluss der "Kaffee-Barone", verschlechterte aber auch die wirtschaftliche Lage Brasiliens. Deshalb wurde durch die „Revolução de 30“ (Revolution von 1930) ein politischer Neuanfang erzwungen, der Getúlio Vargas³⁶ mit Hilfe der "großen Koalition der Unzufriedenen" an die Macht brachte.³⁷

Mit Unterstützung des Militärs wurde Getúlio Vargas am 3. September 1930 zum Präsidenten Brasiliens ernannt. Er blieb von 1930 - 1945 an der Macht. Seine Amtszeit wird in „Governo Provisório“ (Provisorische Regierung) 1930 - 1934, „Governo Constitucionalista“ (Verfassungsmäßige Regierung) 1934 - 1937 und „Estado Novo“ (Neuer Staat) 1937 - 1945 unterteilt.

Um den Forderungen nach einem Ende der Provisorischen Regierung ohne verfassungsmäßige Grundlage Nachdruck zu verleihen,³⁸ lehnte sich 1932 das Bundesland São Paulo mit einer

²⁹ Scantimburgo, João de: Os Paulistas - evolução social, política econômica do povo paulista. Governo do Estado, São Paulo 1983, S. 225 ff.

³⁰ Scantimburgo, João de: Os Paulistas - evolução social, política econômica do povo paulista. Governo do Estado, São Paulo 1983, S. 178 ff.

³¹ Mário Raúl de Moraes Andrade war ein brasilianischer Schriftsteller und Musikforscher der sowohl auf literarischem als auch auf musikethnologischem Gebiet in Brasilien von großer Bedeutung ist.

³² Cassiano Ricardo war ein brasilianischer Poet, Journalist und Schriftsteller.

³³ Der Kaffeeexport wurde zur größten wirtschaftlichen Einnahmequelle und sicherte den Großgrundbesitzern die politische Macht (Coronelismo).

³⁴ Scantimburgo, João de: Os Paulistas - evolução social, política econômica do povo paulista. Governo do Estado, São Paulo 1983, S. 155 ff.

³⁵ Wie zum Beispiel die „Revolta do Forte de Copacabana“ (Festungsaufstand von Copacabana) 1922 in Rio de Janeiro, die „Revolta Paulista“ (São Paulo Aufstand) 1924 und die „Coluna Prestes“ (Kolonie Prestes), die sich von 1925 - 1927 an verschiedenen Orten Brasiliens aufhielt.

³⁶ Getúlio Dornelles Vargas war brasilianischer Präsident in der Zeit von 1930-1945 und 1950-1954

³⁷ Scantimburgo, João de: Os Paulistas - evolução social, política econômica do povo paulista. Governo do Estado, São Paulo 1983, S. 168 ff.

³⁸ Carone, Edgard: A República Nova 1930-1937. Difusão Européia do Livro, São Paulo 1974, S. 5 ff.

Verfassungs-Revolution, „Revolução Constitucionalista“, gegen die Bundesregierung in Rio de Janeiro auf. Der Aufstand wurde zwar von der Regierung niedergeschlagen, hatte aber die Einberufung einer Verfassungsgebenden Versammlung zur Folge.³⁹ Eine neue Verfassung wurde 1934 verabschiedet und Getúlio Vargas vom Kongress als Präsident bestätigt.⁴⁰ Er begann seine Amtszeit auf demokratischer Grundlage und führte Neuerungen ein, wie zum Beispiel Ministerien für Arbeit, für Gesundheit, für Bildung und für Industrie und Handel.⁴¹

Im Jahre 1937 wurde als Reaktion auf einen vermeintlichen Putschversuch der „Estado Novo“ (Neuer Staat) von der Regierung ausgerufen. Getúlio Vargas riss die Macht an sich, verbot politische Parteien und löste den Kongress auf. Auch wurden während dieser Zeit eine staatliche Zensur der Medien und eine staatliche Kontrolle der wirtschaftlichen Aktivitäten eingeführt. Als weiteres Mittel der gesellschaftlichen Überwachung wurde die Geheimpolizei eingesetzt, die Menschen verhaften und foltern konnte.⁴²

1.1.3.1. Beginn der Arbeiterbewegung

Die Arbeiterschaft dieser Zeit setzten sich vor allem aus den befreiten Sklaven und neuen Einwanderern zusammen. Bis 1939 wurden offiziell 1,4 Mio. Einwanderer aus Italien, 1,2 Mio. aus Portugal, 580 Tsd. aus Spanien, 255 Tsd. aus Deutschland und Österreich, 185 Tsd. aus Japan (ab 1907) und viele andere mehr in Brasilien registriert.⁴³

Deshalb nahmen gesellschaftliche Bewegungen, wie die Arbeiterbewegung, während dieser Zeit ihren Anfang. Auch die ersten Gewerkschaften, Zeitungsverlage und Radiosender wurden in dieser Zeit gegründet und versuchten, die politische und wirtschaftliche Entwicklung des Landes zu beeinflussen.

Der Neue Staat kontrollierte die Arbeiterbewegung, indem er die Gewerkschaften dem Arbeitsministerium unterordnete. Streiks und jede Art von Demonstration wurden verboten.⁴⁴

Andererseits verbesserte der Neue Staat die Rechte der immer größer werdenden Anzahl an Arbeitern, indem er zum Beispiel einen Mindestlohn festsetzte, die Arbeitswoche auf 44 Stunden beschränkte, bezahlten Urlaub und berufsmäßige Voraussetzungen für bestimmte Arbeitsbereiche einführte. 1943 wurden die Arbeitsgesetze vereinheitlicht, wozu auch die Beziehungen zwischen Arbeitgebern und Arbeitnehmern gehörten.⁴⁵

Vor allem die sich entwickelnden Städte, wie São Paulo, waren die Plätze, an denen sich eine Differenzierung gesellschaftlicher Klassen vollzog. Für die langsam einsetzende Industrialisierung wurden Arbeitskräfte gebraucht, die unter schwierigen Bedingungen und möglichst ohne arbeitsrechtliche Regelungen ihre Arbeit verrichten. Die sich daraus bildende

³⁹ Scantimburgo, João de: Os Paulistas - evolução social, política econômica do povo paulista. Governo do Estado, São Paulo 1983, S. 198 ff.

⁴⁰ Carone, Edgard: A República Nova 1930-1937. Difusão Européia do Livro, São Paulo 1974, S. 321 ff.

⁴¹ Bello, José Maria: História da República 1889-1954, Síntese de Sessenta e Cinco Anos de Vida Brasileira. In: Companhia Editora Nacional, 7. Auflage, São Paulo 1976, S. 306 ff.

⁴² Carone, Edgard: O Estado Novo 1937-1945. DIFEL/Difusão Editorial S.A., Rio de Janeiro 1976, S. 253 ff.

⁴³ <http://super.abril.com.br/multimedia/república-imigrante-brasil-683294.shtml>, 20.10.2014

⁴⁴ Carone, Edgard: O Estado Novo 1937-1945. DIFEL/Difusão Editorial S.A., Rio de Janeiro 1976, S. 119 ff.

⁴⁵ Carone, Edgard: O Estado Novo 1937-1945. DIFEL/Difusão Editorial S.A., Rio de Janeiro 1976, S. 126 ff.

Arbeiterklasse zusammen mit der sich auch zu dieser Zeit langsam entwickelnden Mittelschicht, die vor allem im Dienstleistungsbereich tätig wurde, sorgte für eine gesellschaftliche Neuordnung innerhalb der Städte.⁴⁶

1.1.3.2. Importsubstituierende Industrialisierung

Der Estado Novo nahm eine zentralistische Wirtschaftsplanung vor, um den Prozess der brasilianischen Industrialisierung zu beschleunigen. Für die Festlegung von Leitlinien der Wirtschaftspolitik und deren Koordinierung wurden zahlreiche Institutionen geschaffen.⁴⁷

Im Zusammenhang mit der Einflussnahme der Regierung auf die Wirtschaft kam es zur Entwicklung staatlicher Unternehmen. Vor allem wurden Staatsunternehmen in der Grundstoffindustrie⁴⁸ gegründet.

"Als Initialzündung für die eigentliche Industrialisierung Brasiliens wird der Zweite Weltkrieg angesehen;"⁴⁹ denn durch das in dieser Zeit gebaute erste große Stahlwerk Brasiliens, die „Companhia Siderúrgica Nacional“, wurde das Land von Stahlimporten unabhängig.

Während dieser Zeit erlebten insbesondere die Textil- und Konsumgüterindustrien einen starken Aufschwung.⁵⁰

Der durch die zu dieser Zeit in Brasilien herrschende Importsubstitutionspolitik weitgehend geschlossene Markt zog auch neue Industrien aus dem Ausland an, die zur Industrialisierung Brasiliens beitrugen.

1.1.4. Populistische Regierungen von 1946 bis 1964

Trotz der wirtschaftlichen Erfolge machte sich schon seit 1941 eine Opposition gegen die Diktatur von Getúlio Vargas bemerkbar. Es entstanden Re-Demokratisierungsbestrebungen. Gefordert wurden die Zulassung einer freien Meinungsäußerung und freie Wahlen. Ende Oktober 1945 wurde Getúlio Vargas schließlich durch einen Militärputsch entmachtet. General Eurico Gaspar Dutra wurde daraufhin vom Volk zum Präsidenten gewählt.⁵¹

⁴⁶ Scantimburgo, João de: Os Paulistas - evolução social, política econômica do povo paulista. Governo do Estado, São Paulo 1983, S. 202 ff.

⁴⁷ Carone, Edgard: O Estado Novo 1937-1945. DIFEL/Difusão Editorial S.A., Rio de Janeiro 1976, S 57 ff.

⁴⁸ Zum Beispiel beim Bergbau die „Companhia Vale do Rio Doce“, für die Wasserkraft die „Companhia Hidrelétrica do Vale do São Francisco“, bei den chemischen Stoffen die „Fábrica Nacional de Alcalis“ und in der Mechanik die „Fábrica Nacional de Motores“.

⁴⁹ Lege, Klaus-Wilhelm (Editor, Hrsg.): A História Alemã do Brasil - Die deutsche Geschichte Brasiliens. Câmara de Comércio e Indústria Brasil-Alemanha de São Paulo, São Paulo, Brasilien 2001. S. 99.

⁵⁰ Carone, Edgard: O Estado Novo 1937-1945. DIFEL/Difusão Editorial S.A., Rio de Janeiro 1976, S. 59 ff.

⁵¹ Bello, José Maria: História da República 1889-1954, Síntese de Sessenta e Cinco Anos de Vida Brasileira. In: Companhia Editora Nacional, 7. Auflage, São Paulo 1976, S. 335 ff.

Diese neue Phase der brasilianischen Politik kann als populistische Phase bezeichnet werden, weil sich die Präsidenten vor allem mit der immer größer werdenden städtischen Arbeiterklasse identifizierten. In dieser Phase regierten sechs Präsidenten⁵².

1.1.4.1. Industrielle Revolution

Unter den populistischen Regierungen vollzog sich ein tiefgreifender Veränderungsprozess in der sozialen und wirtschaftlichen Struktur Brasiliens.

Es wurde eine neue Hauptstadt, Brasília, geschaffen, die zur Entwicklung des Landesinneren beitragen sollte. Vorher hatte sich Brasilien vor allem entlang der Atlantik-Küste entwickelt.

Die nach dem Zweiten Weltkrieg nach Brasilien eingeladene Kraftfahrzeugindustrie aus aller Welt hatte sehr starke wirtschaftliche Auswirkungen auf das Land; denn es sollte von Anfang an ein Teil der Produktion in Brasilien selbst hergestellt werden⁵³. Das war neu und eine große Herausforderung, der sich nur wenige Unternehmen stellten, in erster Linie Volkswagen und Mercedes-Benz, so dass in diesem Zusammenhang auch Zulieferer aller Art aus Deutschland nach Brasilien kamen.

Der Erfolg der brasilianischen Industrialisierung führte zu einer weitergehenden Stadtentwicklung, vor allem in São Paulo. Ein schneller Anstieg der Bevölkerungszahl führte zu einem Urbanisierungsprozess, der sich zunächst an einer gesellschaftlichen Differenzierung in Unter-, Mittel- und Oberschicht ausrichtete.⁵⁴

1.1.5. Militärregierungen von 1964 bis 1985

1964 wurde in Brasilien die demokratisch gebildete Regierung durch einen Militärputsch gestürzt. Die darauf folgenden Militärregierungen wurden von insgesamt fünf Präsidenten⁵⁵ im Generalsrang angeführt.

Die Militärs begründeten ihren Staatsstreich mit der Aufforderung der Ministerpräsidenten der drei stärksten Bundesländer Brasiliens, Minas Gerais, São Paulo und Rio de Janeiro, die Gefahr einer kommunistischen Übernahme Brasiliens nach der Kuba-Krise 1962 zu beseitigen.

Schon zu Beginn der ersten Militärregierung gab es terroristische Angriffe mit Waffengewalt gegen Staat und Gesellschaft, die das Militärregime mit entsprechender Härte beantwortete. Um die vom Volk gewünschte Ruhe und Ordnung, insbesondere Sicherheit, zu gewährleisten, hat die Regierung auch freiheitliche und individuelle Rechte beschränkt.⁵⁶

⁵² Eurico Gaspar Dutra (1946-1951), Getúlio Vargas (1951 -1954), Café Filho (1954-1955), Juscelino Kubitschek (1956-1961), Jânio Quadros (1961) und João Goulart (1961-1964).

⁵³ (also keine CKD - completely knocked down-Produktion)

⁵⁴ Scantimburgo, João de: Os Paulistas - evolução social, política econômica do povo paulista. Governo do Estado, São Paulo 1983, S. 235 ff.

⁵⁵ Humberto Castello Branco (1964 - 67), Artur da Costa e Silva (1967 - 1969), Emílio Garrastazu Médici (1969/1974), Ernesto Geisel (1974/79) und João Figueiredo (1979/1985).

⁵⁶ <http://www.mundovestibular.com.br/articles/4373/1/DA-REPUBLICA-MILITAR-A-NOVA-REPUBLICA-1964---1985/Paacutegina1.html>, Juli 2014

Der von der Regierung erlassene „Ato Institucional No.1“ (Institutioneller Akt Nr. 1) führte zu einem zentralistischen Staat. Eine Kontrolle der Parteien, der Gewerkschaften und anderer gesellschaftlicher Vertretungen sollte die Gefahr eines kommunistischen Aufstandes beseitigen.⁵⁷

Im Zusammenhang mit den sich gegenseitig steigernden Übergriffen der extremen Vertreter beider Seiten, der Militärs und der bewaffneten Revolutionäre, wurde die freie Meinungsäußerung eingeschränkt und schließlich auch die Pressefreiheit beschränkt, was mit dem „Ato Institucional No. 5“ geschah, der eine starke Zensur der Medien zur Folge hatte.⁵⁸

Musikalische Bewegungen dieser Zeit, wie die „Jovem Guarda“ und der „Tropicalismo“ versuchten, gesellschaftliche und politische Themen an der Zensur vorbei durch die Verwendung von Metaphern, bildliche Umschreibungen, der Öffentlichkeit vorzustellen.⁵⁹

1.1.5.1. Das brasilianische Wirtschaftswunder

Das ökonomische Modell der Militärregierungen hatte als Grundlage die Öffnung der brasilianischen Wirtschaft. Das führte gegen Ende der 1960er Jahre zu einem starken Wirtschaftswachstum in Brasilien. Deshalb wurden auch Großprojekte, wie der Bau der Autobahn „Transamazônica“, die die Region des Amazonas für Investitionen zugänglich machen soll, in Angriff genommen.⁶⁰

Um die wirtschaftlichen Erfolge abzusichern, wurde das Projekt „Movimento Brasileiro de Alfabetização“, das allen Brazilianern eine Schulausbildung gewähren sollte, begonnen.⁶¹

In diesen Jahren war aufgrund des Vertrauens in die brasilianische Wirtschaftspolitik ein massiver Zufluss von Auslandskapital zu verzeichnen. Durch die Erleichterung und damit verbunden eine Ausweitung der Kreditvergabe wurde auch der Konsum gesteigert. Diese Zeit wird wegen der außergewöhnlichen wirtschaftlichen Entwicklung „Milagre Econômico“ (Wirtschaftswunder) genannt.⁶²

1.1.5.2. Rückkehr zur Demokratie

Im Verlauf der Zeit wuchs jedoch die Unzufriedenheit mit dem herrschenden Regime. Forderungen, wie die Rückkehr zur Demokratie, politische Amnestie verfolgter Staatsbürger

⁵⁷ Carone, Edgard: República Liberal - II, A Evolução Política 1945-1964. Coleção Corpo e Alma do Brasil, Editora Difusão Editorial, São Paulo, 1985, S. 54 ff.

⁵⁸ Carone, Edgard: República Liberal - II, A Evolução Política 1945-1964. Coleção Corpo e Alma do Brasil, Editora Difusão Editorial, São Paulo, 1985, S. 54 ff.

⁵⁹ Schreiner Claus: Musica Popular Brasileira. Verlag Tropical Music GmbH, Darmstadt 1978, S. 165 ff; und S. 176 ff.

⁶⁰ Carone, Edgard: República Liberal - II, A Evolução Política 1945-1964. Coleção Corpo e Alma do Brasil, Editora Difusão Editorial, São Paulo, 1985, S. 89 f.

⁶¹ Carone, Edgard: República Liberal - II, A Evolução Política 1945-1964. Coleção Corpo e Alma do Brasil, Editora Difusão Editorial, São Paulo, 1985, S. 90 f.

⁶² Carone, Edgard: República Liberal - II, A Evolução Política 1945-1964. Coleção Corpo e Alma do Brasil, Editora Difusão Editorial, São Paulo, 1985, S. 92.

und die Einberufung einer Verfassungsgebenden Versammlung verbreiteten sich innerhalb der Gesellschaft.

Deshalb haben die letzten beiden Präsidenten der Militärregierungen, Ernesto Geisel und João Figueiredo, die Rückkehr zur Demokratie eingeleitet. Zu diesem Prozess der politischen Öffnung wurde vor allem das Radio genutzt, weil über dieses Medium die Masse der Bevölkerung erreicht wurde und ein Wahlkampf durchgeführt werden konnte.⁶³

Zunächst wurde jedoch der „Ato Institucional No. 5“, der die freie Meinungsäußerung einschränkte und eine Zensur der Medien vorsah, aufgehoben.⁶⁴

Während der letzten Jahre der Militärregierungen wurde den politischen Gefangenen Amnestie gewährt und der Parteienpluralismus eingeführt. Diese Schritte der politischen Öffnung genügten aber einem Teil der Bevölkerung nicht. Als das Jahr 1983 wirtschaftlich mit einer hohen Inflation und einer starken Rezession abschloss, erhöhte sich die Kritik an der Militärregierung. Es kam zu großen Protestkundgebungen für freie Wahlen auf allen Ebenen mit dem Slogan „Diretas Já“ (Sofort Direktwahlen).⁶⁵

1.1.6. Die "Nova República" von 1985 bis 2015

Im Jahre 1985 wurde durch die einberufene Wahlversammlung „Colégio Eleitoral“ in indirekter Wahl Tancredo Neves zum Präsidenten gewählt. Er konnte aus gesundheitlichen Gründen sein Amt nicht antreten, deshalb wurde sein Stellvertreter, José Sarney, Präsident.⁶⁶

Diese neue politische Phase Brasiliens wird „Nova República“ (Neue Republik) genannt. Einschließlich der Wahlen von 2014 gab es sechs Präsidenten⁶⁷ der Nova República.

Während dieser Zeit entwickelte sich in Brasilien auf der Grundlage der neuen Verfassung von 1988 eine stabile Demokratie, in der sogar ein Präsident wegen eines Korruptionsskandals seines Amtes enthoben wurde (1992).⁶⁸

1.1.6.1. Weltmarktorientierte Industrie und Dienstleistungen

In der Nova República entwickelte sich Brasilien zu einer der zehn größten Volkswirtschaft der Welt. Am 26. April 1991 wurde der Gemeinsame Markt des Südens ("Mercosul", "Mercosur") gegründet, der am Anfang neben Brasilien auch Argentinien, Paraguay und Uruguay umfasste.⁶⁹

⁶³ Carone, Edgard: República Liberal - II, A Evolução Política 1945-1964. Coleção Corpo e Alma do Brasil, Editora Difusão Editorial, São Paulo, 1985, S. 89 ff.

⁶⁴ <http://www.mundovestibular.com.br/articles/4373/1/DA-REPUBLICA-MILITAR-A-NOVA-REPUBLICA-1964---1985/Paacutegina1.html>, Juli 2014

⁶⁵ Carone, Edgard: República Liberal - II, A Evolução Política 1945-1964. Coleção Corpo e Alma do Brasil, Editora Difusão Editorial, São Paulo, 1985, S. 104 ff.

⁶⁶ <http://professoranogueira.blogspot.de/2011/10/nova-republica-1985-aos-dias-atuais.html>, 20.10.2014

⁶⁷ José Sarney (1985-1990), Fernando Collor de Mello (1990-92), Itamar Franco (1992-1995), Fernando Henrique Cardoso (1995-2002), Luís Inácio Lula da Silva (2003-2011) und Dilma Rousseff (2012-).

⁶⁸ <http://professoranogueira.blogspot.de/2011/10/nova-republica-1985-aos-dias-atuais.html>, 20.10.2014

⁶⁹ <http://novahistorianet.blogspot.de/2009/01/nova-republica-sarney-collor-e-fhc.html>, 20.10.2014

Die wirtschaftliche Lage verbesserte sich zusehends, vor allem nach Einführung des „Plano Real“ am 1. Juli 1994, durch den die Inflation, die auf über 80 % im Monat angestiegen war, drastisch reduziert wurde. Es entstand wieder wirtschaftliches Wachstum und damit auch eine Einkommensumverteilung zugunsten der wirtschaftlich schwachen Bevölkerung, die in den letzten Jahren systematisch erweitert wurde, allerdings weitgehend ohne Nachhaltigkeit.

Die in dieser Zeit vorgenommenen Privatisierungen, die größten der Welt, führten zu mehr Verantwortung in der Wirtschaft und damit zu einer spürbaren Entlastung der Staatsfinanzen, an deren Tropf viele Staatsbetriebe hingen.

Die sich fortsetzende Industrialisierung Brasiliens zog in den letzten Jahren ein starkes Wachstum im Dienstleistungsbereich nach sich.

Eine Wirtschafts- und Vertrauenskrise machte sich in Brasilien erst wieder zu Beginn des zweiten Jahrzehnts des 21. Jahrhunderts bemerkbar. Das war deshalb besonders erstaunlich, weil das Land eine kurz vorher eingetretene weltweite Wirtschaftskrise, ausgelöst um 2008 durch Immobilien-Spekulationen in den USA, bemerkenswert gut überstanden hatte.

Aufgrund von Fehlmeldungen über den Staatshaushalt, mit denen die im Verhältnis zu den Einnahmen zu hohen Staatsausgaben verdeckt wurden, ist das Ausmaß des Scheiterns der brasilianischen Wirtschaftspolitik der letzten Jahre erst zu Beginn der neuen Legislaturperiode Anfang 2015 bekannt geworden.

Und durch die etwa gleichzeitig in Brasilien bekannt gewordenen Korruptionsfälle im Zusammenhang mit Bestechungen von Politikern und zur Parteienfinanzierung in Milliardenhöhe ist auch in Brasilien eine tiefgreifende politische Vertrauenskrise entstanden.

Mit der Wirtschaftskrise zusammenhängend ist ein starker Inflations-, Zins- und Wechselkursanstieg zu verzeichnen. Die mit dieser tiefgreifenden Krise einhergehenden Entlassungen führen zu einer steigenden Arbeitslosigkeit.

Die Wirtschafts- und Vertrauenskrise soll mit allen zur Verfügung stehenden rechtsstaatlichen Mitteln auf demokratischem Wege überwunden werden.

1.2. Der ethnologische Strukturwandel São Paulos im 20. Jahrhundert

1.2.1. Die sich zum Wirtschaftszentrum Brasiliens entwickelnde Metropolregion São Paulo

Die Stadt São Paulo, die sich bis Ende des 19. Jahrhunderts kaum über den alten Stadtkern mit seinen unregelmäßig angelegten, engen Straßen hinaus entwickelt hatte, dehnte sich bis in die 1940er Jahre in gewaltigen Schüben nach außen aus, in nahezu ringförmigen Gebilden.

Bis Mitte der 1960er Jahre erlebte São Paulo eine enorme Flächenexpansion, vergrößerte sich gleichzeitig nach Westen, Osten und vor allem nach Südosten, wo die Nachbargemeinden des „ABCD-Paulista“⁷⁰ entstanden. Die Ausdehnung der Stadt wurde durch Infrastrukturmaßnahmen gefördert, die die Ansiedlung von Industriezweigen erleichterten.

⁷⁰ ABCD-Städte: Santo André, São Bernardo do Campo, São Caetano do Sul und Diadema.

Um 1940 lebten ca. 1,3 Millionen Einwohner in der Stadt São Paulo, die die Fläche der heutigen Innenstadt mit dem historischen Zentrum (Stadtkern) umfasste. In den 1940er Jahren wandelte sich die gesellschaftliche Struktur São Paulos. Ab den 1950er Jahren entwickelte sich ein neuer Mittelstand.

1950 hatte die Stadt São Paulo mehr als 2 Millionen Einwohner und zählte zehn Jahre später über 3 Millionen (2010 ca. 10,9 Mio.).

Die Stadt, die noch in den ersten Jahren der republikanischen Zeit Brasiliens (República Velha) hauptsächlich von europäischen Einwanderern und ehemaligen Sklavenarbeitern bewohnt war, erhielt seit der Jahrhundertwende auch asiatische Einwanderer. Mit der stärker werdenden Industrialisierung nach dem Zweiten Weltkrieg kamen aufgrund der entstehenden neuen Arbeitsplätze auch mehr Zuwanderung aus anderen Bundesländern Brasiliens, vor allem aus dem Nordosten.

Unter Bürgermeister Prestes Maia (1938 – 1945) passte sich die Stadt an das rasche Bevölkerungswachstum an. Es wurden zentrale Gebiete umstrukturiert, immer höhere Bauten für Arbeits- und Wohnräume zugelassen und Hauptstraßen erweitert.

Die ab den 1940er Jahren vorgenommenen Veränderungen der Infrastruktur São Paulos begünstigten den Straßenverkehr. So wurde die Straßenbahn, die bisher das wichtigste Verkehrsmittel der Stadt gewesen war, durch Omnibusse ersetzt; 1965 fuhr die Straßenbahn zum letzten Mal.

Durch die wirtschaftsfördernde Politik von Präsident Juscelino Kubitschek (1956 – 1961) kamen auch ausländische Unternehmen in die Metropolregion São Paulo, vor allem die Automobilindustrie. Dadurch entwickelte sich diese Metropolregion zum größten Wirtschaftszentrum Brasiliens, mit einer Vielzahl neuer Arbeitsplätze.

In dieser Zeit war São Paulo vor allem das Ziel von Menschen aus dem Nordosten Brasiliens. Eine große Anzahl Migranten aus dem durch Trockenheit geplagten Landesinnern des Nordostens kam auf der Suche nach einem besseren Leben in die wachsende Metropole. Diese Migranten, die in den 1940er Jahren 3 % der Bevölkerung stellten, kamen in den 1960er und 1970er Jahren auf 10 % und machten 1980 schon 13 % der in São Paulo lebenden Bevölkerung aus.

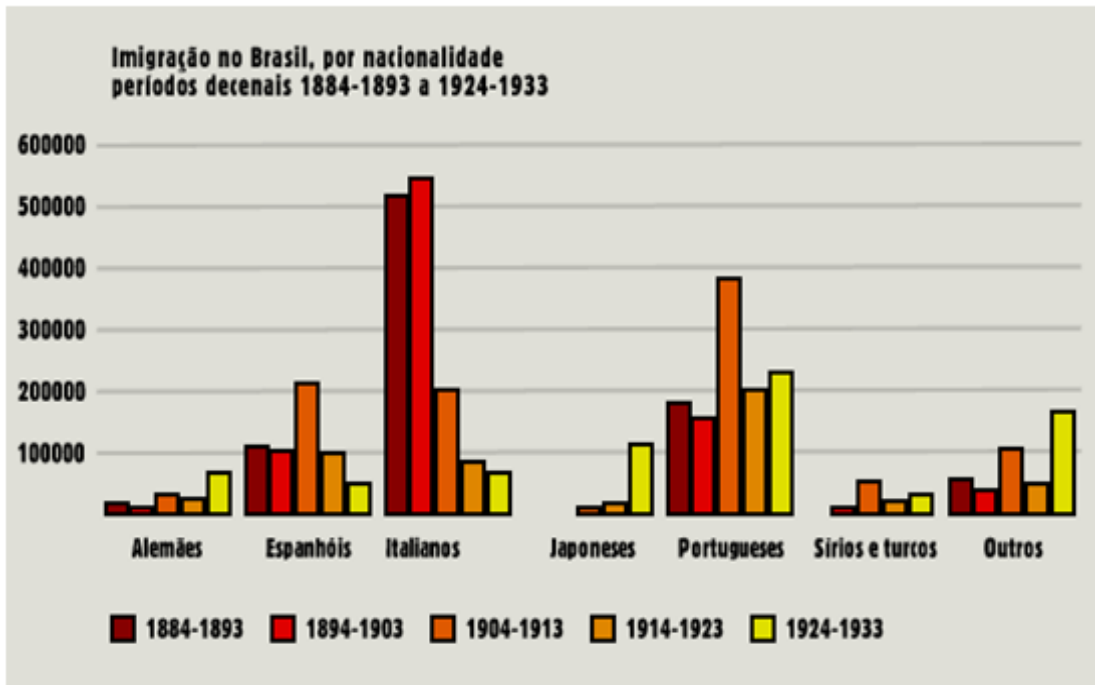
Das rasante Wachstum der Stadt war aber auch der Grund dafür, dass die ärmere Bevölkerungsschicht in die Peripherie der Stadt abwanderte. Im Wahlkampf von Jânio Quadros, in dem er 1953 zum Bürgermeister gewählt wurde, ist erstmals die Peripherie in Wahlkämpfe mit einbezogen worden und später, in den 1970er und 1980er Jahren, wurde sie zum Zentrum sozialer Bewegungen.

1.2.2. Wachstumsimpulse für São Paulo durch Immigranten aus dem europäischen, orientalischen und asiatischen Raum

São Paulo war mit großem Abstand die Stadt Brasiliens, die die größte Anzahl Einwanderer von Mitte des 19. bis Mitte des 20. Jahrhunderts angezogen hat. Von den geschätzten 4,5 Millionen

Einwanderern, die während dieser Zeit nach Brasilien kamen, blieben etwa 3 Millionen in der Metropolregion São Paulo.⁷¹

Die folgende Grafik zeigt die Anzahl Migranten der verschiedenen Nationalitäten, die nach São Paulo kamen, in Jahrzehnten zusammengefasst:



72

1.2.2.1. Einwanderung aus Europa

1.2.2.1.1. Portugiesische Einwanderung

Zwischen Brasilien und Portugal bestand bereits in der über drei Jahrhunderte andauernden Kolonialzeit, während der sich Portugiesen in Brasilien niedergelassen haben, eine kulturelle, soziale und wirtschaftliche Beziehung, die durch die sprachliche Nähe begünstigt wurde.

In der Zeit der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert führten wirtschaftliche Schwierigkeiten in Europa zu einem Emigrationsschub. Damals kamen besonders viele portugiesischen Auswanderer nach Brasilien.

Die Immigranten dieser Zeit stammten aus verschiedenen Regionen Portugals, vor allem aus den im Norden und Nordosten gelegenen Landesteilen, wie Provinz Minho, Beira Alta und Trás-os-Montes.⁷³

Eine große Anzahl portugiesischer Einwanderer kam in das Bundesland São Paulo, um in der Landwirtschaft, vor allem auf den großen Kaffeeplantagen, zu arbeiten. Auch in den sich bildenden Städten, insbesondere in der Metropolregion São Paulo, ließen sich viele

⁷¹ <http://historiadesaopaulo.wordpress.com/imigracao/>, 28.10.2014

⁷² <http://historiadesaopaulo.files.wordpress.com/2010/12/f21.png>, 28.10.2014

⁷³ <http://museudaimigracao.org.br/centro-de-preservacao-pesquisa-e-referencia/historico-das-imigracoes/#portugal>, 28.10.2014

portugiesische Einwanderer nieder. Sie wurden Arbeitskräfte in den Manufakturen und den sich bildenden Industrien, stiegen auf und trugen zur Gründung von Unternehmen bei.⁷⁴

1.2.2.1.2. Deutsche Einwanderung

1.2.2.1.2.1. Vorgeschichte der deutschen Einwanderung nach Brasilien - Exkurs 3

Deutsche gingen schon bei der Entdeckung Brasiliens am 22. April 1500 mit an Land, unter anderen der Astronom und Nautiker Baccalaureus Johannes Varnhagen, kurz Meister Johann genannt.⁷⁵

Offensichtlich war es die Abenteuerlust und der Unternehmergeist, der die ersten Männer aus dem deutschen Sprachraum kurz nach der Entdeckung des Landes veranlassten, die lange und gefährvolle Reise auf sich zu nehmen, um sich als Kolonisten, Pflanzer oder Händler in Brasilien niederzulassen. Zu ihnen zählten der Unternehmer Arnual von Holland (1535), der Großkaufmann und Unternehmer Sebald Lins (1545), der Festungskommandant und Buchautor Hans Staden (1549), der Unternehmer Erasmus Schetz (1550) sowie der Landsknecht im La Plata-Becken und Reisebuchautor Utz Schmidl (Ulrich Schmiedel, 1567).⁷⁶

Im darauf folgenden Jahrhundert hatte der Leiter der Niederländischen Westindien-Kompanie, Johann Moritz Graf von Nassau-Siegen-Dillenburg (1637), eine außerordentlich große Bedeutung für Brasilien. Ihm folgten bis zum Ende des 18. Jahrhunderts für Brasilien besonders wichtige Naturforscher, Freiheitskämpfer, Missionare, hohe Offiziere, Staatsmänner und Unternehmer.^{77, 78}

Bedeutende Missionare waren in dieser Zeit unter anderen: Richad von Pilar, Begründer der brasilianischen Malkunst (1660), Johann Philipp Bettendorff, Jesuit am Amazonas (1690), und Anton Sepp von und zu Rechegg, Leiter der Jesuiten-Missionen (1696).⁷⁹

Im 18. Jahrhundert ragte der Gründer der brasilianischen Armee und Verteidiger Südbrasilien, Johann Heinrich Böhm (1767), mit seinen Leistungen unter den deutschsprachigen Einwanderern heraus.^{80 81}

⁷⁴ <http://museudaimigracao.org.br/centro-de-preservacao-pesquisa-e-referencia/historico-das-imigracoes/#portugal>, 28.10.2014

⁷⁵ Oberacker Jr., Karl H.: Der deutsche Beitrag zum Aufbau der brasilianischen Nation. 3. Auflage, 2. Auflage in Deutsch, verbessert und wesentlich erweitert. Fundação dos Centros Culturais 25 de Julho, São Leopoldo - Rio Grande do Sul, Brasilien 1978. S. 44 f.

⁷⁶ Oberacker Jr., Karl H.: Der deutsche Beitrag zum Aufbau der brasilianischen Nation. 3. Auflage, 2. Auflage in Deutsch, verbessert und wesentlich erweitert. Fundação dos Centros Culturais 25 de Julho, São Leopoldo - Rio Grande do Sul, Brasilien 1978. S. 55 ff.

⁷⁷ Zum Beispiel der Astronom und Naturforscher Jorge Marcgrave (Georg Markgraf, 1648) und der Freiheitskämpfer Manuel Bequimão (Emanuel Beckmann, 1684).

⁷⁸ Oberacker Jr., Karl H.: Der deutsche Beitrag zum Aufbau der brasilianischen Nation. 3. Auflage, 2. Auflage in Deutsch, verbessert und wesentlich erweitert. Fundação dos Centros Culturais 25 de Julho, São Leopoldo - Rio Grande do Sul, Brasilien 1978. S. 80 ff.

⁷⁹ Oberacker Jr., Karl H.: Der deutsche Beitrag zum Aufbau der brasilianischen Nation. 3. Auflage, 2. Auflage in Deutsch, verbessert und wesentlich erweitert. Fundação dos Centros Culturais 25 de Julho, São Leopoldo - Rio Grande do Sul, Brasilien 1978. S. 125 ff.

⁸⁰ Außer den aufgeführten Persönlichkeiten bis ins 18. Jahrhundert gab es noch viele deutschsprachige Einwanderer, die zur Entwicklung Brasiliens beigetragen haben. Sie kamen auf eigene Veranlassung oder im Auftrag nach Brasilien, aber immer einzeln.

1.2.2.1.2.2. Deutsche Einwanderung nach São Paulo

Die Metropolregion São Paulo wurde wegen des stark wachsenden Angebots an Arbeitsplätzen zu einem beliebten Immigrationsziel. Sowohl die Produktion und der Export von Kaffee als auch die sich entwickelnde Industrie zogen viele Einwanderer an.

Die erste Gruppe deutscher Einwanderer nach São Paulo kam 1827 im Hafen von Santos an und wurde auf die Plantagen des heutigen Stadtbezirks Santo Amaro weitergeleitet. Einige Einwanderer zogen noch weiter in den Süden von São Paulo und gründeten 1829 im heutigen Stadtbezirk Parelheiros den Ort "Colônia Paulista", in der Nachbarschaft des Bezirks Santo Amaro.⁸²

Deshalb wird noch heute die Deutsche Einwanderung nach São Paulo mit einem Unterschied von fünf Jahren zur ersten Deutschen Gruppen-Einwanderung nach Brasilien (São Leopoldo, 1824) gefeiert. Aber auch diese Einwanderung nach São Paulo gehört zur ersten deutschsprachigen Einwanderungswelle.

1.2.2.1.2.3. Die fünf Einwanderungswellen aus dem deutschsprachigen Raum nach Brasilien von 1824 bis 1939 - Exkurs 4

Die organisierte Einwanderung in Gruppen aus Deutschland erfolgte in fünf Wellen zwischen 1824 und 1939.⁸³

Über diesen Zeitraum von mehr als hundert Jahren kamen etwa 250.000 deutsche Einwanderer über die Häfen von Hamburg und Bremen nach Brasilien.

Erste Einwanderungswelle 1824 – 1830.

Die erste Gruppeneinwanderung aus Deutschland kam im Auftrag von Kaiserin Leopoldine 1824 zustande, und zwar auf der Grundlage eines Dekrets von 1820. Die Einwanderer dieser Gruppe gründeten am 25. Juli 1824 den Ort São Leopoldo im südlichsten Bundesland Rio Grande do Sul. Noch heute wird der 25. Juli als Tag der Deutschen Einwanderung in Brasilien gefeiert. Vorher gab es schon in Bahia und im heutigen Bundesland Rio de Janeiro

Eine größere Anzahl von Naturwissenschaftlern, Forschern und Malern kam im Zusammenhang mit der Übersiedlung des portugiesischen Königshofs in den ersten 20 bis 30 Jahren des 19. Jahrhunderts, mit einem Höhepunkt zur Zeit der Kaiserin Leopoldine: 1815: Maximilian Prinz von Wied-Neuwied (auch als Max von Braunsberg), 1816: Sigismund Ritter von Neukomm, 1817/18: Thomas Ender, 1818: Karl Friedrich Philipp von Martius, 1821: Johann Moritz Rugendas, 1825: Georg Heinrich Freiherr von Langsdorff, 1829: Johann Natterer, 1832: Johann Emanuel Pohl.

Genannt werden sollten auch deutsche Einwanderer, die in dieser Zeit besonders wichtige Unternehmer und Staatsmänner beziehungsweise Diplomaten waren: 1812: Wilhelm Ludwig Freiherr von Eschwege, 1818: Friedrich Ludwig Wilhelm Varnhagen, 1821: Daniel Peter Müller, 1821: Johann Karl August von Oynhausen (Marquês de Aracati), 1823: Dr. Georg Antron von Schäffer, 1827: Gebrüder Lämmert.

⁸¹ Oberacker Jr., Karl H.: Der deutsche Beitrag zum Aufbau der brasilianischen Nation. 3. Auflage, 2. Auflage in Deutsch, verbessert und wesentlich erweitert. Fundação dos Centros Culturais 25 de Julho, São Leopoldo - Rio Grande do Sul, Brasilien 1978. S. 141 ff.

⁸² <http://museudaimigracao.org.br/centro-de-preservacao-pesquisa-e-referencia/historico-das-imigracoes/#alemanha>, 28.10.2014

⁸³ Lege, Klaus-Wilhelm (Editor, Hrsg.): A História Alemã do Brasil - Die deutsche Geschichte Brasiliens. Câmara de Comércio e Indústria Brasil-Alemanha de São Paulo, São Paulo, Brasilien 2001. - Erste bis dritte Einwanderungswelle: S. 51 - 58 sowie Vierte und fünfte Einwanderungswelle: S. 85 - 89

Ansiedlungen von Deutschen und Schweizern, die aber nicht als "organisierte" Einwanderung "in Gruppen" bezeichnet werden können.⁸⁴

Zweite Einwanderungswelle 1845 – 1859.

Die Einwanderer dieser zweiten Einwanderungswelle gründeten weitere "Kolonien" - wie damals die Siedlungen genannt wurden - in Rio Grande do Sul und besiedelten Teile von Santa Catarina, wo sie sich unter anderem in den Ortschaften Blumenau, Joinville und Brusque niederließen. Weiter nördlich in den Bundesländern Paraná und Espírito Santo wurden in dieser Zeit nur wenige Siedlungen von Deutschen gegründet. In den Bundesländern Rio de Janeiro und Minas Gerais sind heute Petrópolis und Juiz de Fora als ehemals deutsche Siedlungen bekannt.

Dritte Einwanderungswelle 1859 – 1889.

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts verringerte sich die Anzahl der deutschen Einwanderer erheblich, weil in Deutschland Stimmung gegen eine Auswanderung nach Brasilien gemacht wurde (Von-der-Heydtsches Reskript in Preußen, 1858), der Paraguay-Krieg (1864/65 - 1870) ausbrach und das Gesetz zur Freiheit der neugeborenen Sklavenkinder (Lei do Ventre Livre, 1871) verabschiedet wurde. Während beispielsweise bis 1875 ca. 80 % der Einwanderer nach Rio Grande do Sul aus Deutschland kamen, waren es danach nur noch 15 %. In das Bundesland Paraná kamen in dieser Zeit hauptsächlich Russlanddeutsche.

Die bis zu dieser Zeit eingewanderten Deutschen waren nicht nur in der Landwirtschaft und im Handwerk tätig, sondern haben auch einen großen Einfluss im Handel gehabt. Die Anzahl der deutschstämmigen Im- und Exportgeschäfte nahm sehr stark zu. Deutsche Fachleute waren auch maßgeblich im Straßen- und Brückenbau tätig. Eisenbahn- und Schifffahrtlinien wurden von ihnen gebaut beziehungsweise eingerichtet und betrieben. Auch das Kommunikationsnetz, vor allem Telegraphenleitungen, wurde von Deutschen ausgebaut.

Vierte Einwanderungswelle 1889 – 1914.

Zu Beginn der republikanischen Zeit Brasiliens wurden die Einwanderungsgesetze geändert. Die Einwanderer bekamen nur noch Werkzeuge, Arbeitskleidung, Nahrungsmittel und den innerbrasilianischen Transport zu ihrer "Kolonie" von der Regierung, wo sie billig Land kaufen konnten. In diesen Jahren kamen noch ca. 60.000 Deutsche nach Brasilien und es wurden über 70 deutsche "Kolonien" gegründet.

Fünfte Einwanderungswelle 1919 – 1939.

Einen Höhepunkt erlangte die deutsch Einwanderung in den 1920er Jahren als Folge des ersten Weltkriegs und der einsetzenden Weltwirtschaftskrise.⁸⁵ Die Häfen, über die die Emigranten aus dem deutschsprachigen Raum kamen, waren nun nicht mehr nur Hamburg und Bremen; dennoch wurde die Ortschaft Novo Hamburgo in der Nähe von São Leopoldo 1927 nach Hamburg benannt.

Zwischen den beiden Weltkriegen kam zur organisierten Einwanderung in Gruppen eine spontane individuelle Einwanderung hinzu. Während in den 1920er Jahren hauptsächlich Einwanderer kamen, die unter der wirtschaftlichen Lage der Nachkriegszeit litten, waren es in den 1930er Jahren politisch und rassistisch Verfolgte und Gegner der Nazi-Diktatur. 1934 wurde - wie in den USA - ein Quotensystem in Brasilien für Einwanderer eingeführt.

In dieser Zeit wanderten in Rio Grande do Sul ca. 18.000 Deutsche und Österreicher ein. In Santa Catarina wurde die größte "Kolonie" Österreichs gegründet, Dreizehnlinden (Treze Tílias). Im Norden von Paraná wurde von der deutschen „Sociedade para Estudos no Ultramar“

⁸⁴ <http://museudaimigracao.org.br/centro-de-preservacao-pesquisa-e-referencia/historico-das-imigracoes/#alemanha>, 28.10.2014

⁸⁵ <http://museudaimigracao.org.br/centro-de-preservacao-pesquisa-e-referencia/historico-das-imigracoes/#alemanha>, 28.10.2014

(Gesellschaft für wirtschaftliche Studien in Übersee - GWS) 1932 eine große Landfläche erworben; darauf entstand Rolândia, benannt nach dem Roland von Bremen.

In einigen Kleinstädten der hauptsächlich von deutschsprachigen Einwanderern besiedelten südlichen Bundesländer, wie in „Pomerode“ und in „Blumenau“, wurde - bis zum Verbot während des Zweiten Weltkriegs - die deutsche Sprache häufiger als Portugiesisch gesprochen.⁸⁶

1.2.2.1.3. Italienische Einwanderung

Über einen Zeitraum von mehr als einem Jahrhundert kamen auch italienische Einwanderer nach Brasilien. Italien wurde Brasiliens größte Einwanderer-Nation. Mehrere Faktoren in Europa, wie etwa die einsetzende Industrialisierung, durch die Handwerker freigesetzt wurden, und landwirtschaftliche Krisen, die in Italien zu einer großen Land-Flucht führten, waren gegen Ende des 19. Jahrhunderts ausschlaggebend für eine Emigration von Italienern in andere Länder.⁸⁷

Die Einwanderer nach Brasilien kamen hauptsächlich aus den italienischen Regionen Veneto, Umbria, Calabria und Sicilia. Die größte und wichtigste Hafenstadt in Italien, von der aus Schiffe mit Auswanderern zwischen 1876 und 1901 in See stachen, war Genua. Zwischen 1901 und 1905 erfolgte die Auswanderung auch aus dem Hafen von Neapel, später auch aus den Häfen von Palermo und Messina.⁸⁸

Gerade die ländlichen Gebiete um São Paulo und die Metropolregion São Paulo zogen viele italienische Einwanderer an. Im Zeitraum zwischen 1880 und 1970 gab es gute Arbeitsmöglichkeiten sowohl auf dem Land, etwa auf Kaffeeplantagen, als auch in der Stadt, zum Beispiel in den sich bildenden Gewerbebetrieben und Industrien.⁸⁹

In São Paulo sind die italienischen Einwanderer vorwiegend in den Stadtteil Bixiga und in die Stadtviertel Brás und Mooca gezogen.

1.2.2.1.4. Spanische Einwanderung

Auch in Spanien herrschten im späten 19. Jahrhundert Arbeitslosigkeit und Hunger. Große Bevölkerungskreise, vor allem in ländlichen Regionen, waren von der schlechten Lage in der Landwirtschaft betroffen.⁹⁰

⁸⁶ <http://museudaimigracao.org.br/centro-de-preservacao-pesquisa-e-referencia/historico-das-imigracoes/#alemanha>, 28.10.2014

⁸⁷ <http://museudaimigracao.org.br/centro-de-preservacao-pesquisa-e-referencia/historico-das-imigracoes/#italia>, 28.10.2014

⁸⁸ <http://museudaimigracao.org.br/centro-de-preservacao-pesquisa-e-referencia/historico-das-imigracoes/#italia>, 28.10.2014

⁸⁹ <http://museudaimigracao.org.br/centro-de-preservacao-pesquisa-e-referencia/historico-das-imigracoes/#italia>, 28.10.2014

⁹⁰ <http://museudaimigracao.org.br/centro-de-preservacao-pesquisa-e-referencia/historico-das-imigracoes/#espanha>, 28.10.2014

In Brasilien wurden zu dieser Zeit Arbeitskräfte gesucht. Sowohl auf den Kaffeeplantagen als auch in den sich bildenden Städten gab es eine große Nachfrage nach Arbeitskräften. Die spanische Immigrationsbewegung nach Brasilien ab der Mitte des 19. Jahrhunderts ist die drittgrößte, nach der italienischen und portugiesischen Einwanderung.⁹¹

Spanische Einwanderer aus den nördlichen und nordöstlichen Regionen (Comunidades) Galicia, Navarra, Cataluña und Valencia bildeten die Hauptgruppe der Zuwanderer nach Brasilien. Bei der Einschiffung spielten spanische Häfen wie Vigo, La Coruña, Barcelona, Valencia, Sevilla, Cádiz und Málaga eine wichtige Rolle.⁹²

Vor allem das Bundesland São Paulo nahm viele Spanier auf, was auf das steigende Angebot an Beschäftigungsmöglichkeiten auf den Kaffeeplantagen zurückzuführen war. Mehr als 750.000 Spanier kamen vom Ende des 19. Jahrhundert bis in die 1960er Jahre nach Brasilien.⁹³

Die erste und zahlenmäßig größte Einwanderungswelle spanischer Arbeitskräfte ging bis in die 1930er Jahre. Die Immigranten der zweiten Einwanderungswelle, die während des spanischen Bürgerkrieg (1936 - 1939) einsetzte und bis nach dem Zweiten Weltkrieg (1939 - 1945) andauerte, suchten vor allem in den Städten Chancen, ein neues Leben zu beginnen.⁹⁴

In São Paulo haben sich spanische Einwanderer vor allem in den Stadtvierteln Mooca, Ipiranga, Cambuci und Brás niedergelassen.⁹⁵

1.2.2.2. Orientalische Einwanderung

Politische und soziale Konflikte, die sich aus den Auseinandersetzungen zwischen dem osmanisch-türkischen und dem britischen Imperium ergeben hatten, führten im späten 19. Jahrhundert im Nahen Osten zu wirtschaftlichen Schwierigkeiten. Eine große Anzahl an Bewohnern des Vorderen Orients suchte deshalb in anderen Ländern ein besseres Leben. Die günstigen Einwanderungsbedingungen Brasiliens waren der Grund dafür, dass viele Menschen aus dem Morgenland nach São Paulo kamen.⁹⁶

Die meisten Einwanderer kamen aus dem Libanon, aus Syrien und aus Palästina. Die Libanesen stellten die größte Anzahl an Einwanderern. Was diese Menschen im ihnen fremden Brasilien vereinte, waren gemeinsame kulturelle Merkmale, wie die arabische Sprache und Essgewohnheiten.⁹⁷ Sie passten sich schnell an ihre neue Umgebung an, insbesondere die Libanesen, die vorwiegend als Christen nach Brasilien kamen.

⁹¹ <http://museudaimigracao.org.br/centro-de-preservacao-pesquisa-e-referencia/historico-das-imigracoes/#espanha>, 28.10.2014

⁹² <http://museudaimigracao.org.br/centro-de-preservacao-pesquisa-e-referencia/historico-das-imigracoes/#espanha>, 28.10.2014

⁹³ <http://museudaimigracao.org.br/centro-de-preservacao-pesquisa-e-referencia/historico-das-imigracoes/#espanha>, 28.10.2014

⁹⁴ <http://museudaimigracao.org.br/centro-de-preservacao-pesquisa-e-referencia/historico-das-imigracoes/#espanha>, 28.10.2014

⁹⁵ <http://museudaimigracao.org.br/centro-de-preservacao-pesquisa-e-referencia/historico-das-imigracoes/#espanha>, 28.10.2014

⁹⁶ <http://museudaimigracao.org.br/centro-de-preservacao-pesquisa-e-referencia/historico-das-imigracoes/#arabia>, 28.10.2014

⁹⁷ <http://museudaimigracao.org.br/centro-de-preservacao-pesquisa-e-referencia/historico-das-imigracoes/#arabia>, 28.10.2014

Entgegen der Erwartung, dass auch diese Einwanderer eine Beschäftigung in der Landwirtschaft suchten, ließen sie sich überwiegend in der sich bildenden Metropolregion São Paulo nieder.⁹⁸

Ein wichtiges Merkmal dieser Gruppe von Einwanderern ist, dass sie in São Paulo hauptsächlich im Handel tätig wurden. Ihr Handel umfasste Haushaltsgegenstände und Stoffe bis hin zu Kaffee und anderen landwirtschaftlichen Erzeugnisse. Sie arbeiteten zunächst als Angestellte im Einzelhandel und wurden später Eigentümer von Geschäften.⁹⁹ Einige von ihnen gründeten auch Fabriken.

In São Paulo bewohnten sie anfangs die Stadtviertel Brás, Pari und Belém.¹⁰⁰

1.2.2.3. Asiatische Einwanderung

1.2.2.3.1. Japanische Einwanderung

Der Modernisierungsprozess Japans durch die Meiji-Restauration endete mit dem Inkrafttreten der Verfassung im Jahre 1890. Während dieser Zeit sind viele Japaner in verschiedene Teile der Welt ausgewandert, anfangs nach Asien und Ozeanien, später auch zum amerikanischen Kontinent.¹⁰¹

Die aufkommende Nachfrage nach Arbeitskräften im Bundesland São Paulo bot auch Japanern die Möglichkeit, sich dort niederzulassen. Die japanische Einwanderung nach Brasilien wurde von beiden Ländern auf politischer Ebene unterstützt. Angeregt durch die Förderpolitik verließ im Jahre 1908 die erste Gruppe von Japanern den Hafen von Kobe und kam an Bord des Schiffes „Kasato-maru“ nach São Paulo.¹⁰²

Während der 1930er Jahre erhielt die japanische Einwanderung nach São Paulo insbesondere dadurch einen Aufschwung, dass die Anzahl italienischer Einwanderer zurückging. Die meisten japanischen Einwanderer kamen aus dem Süden, dem Nordosten und dem Nordwesten Japans, Regionen die landwirtschaftlich geprägt sind. Die mitgebrachten landwirtschaftlichen Kenntnisse und Erfahrungen erwiesen sich auf den Kaffeeplantagen des Bundeslandes São Paulo als sehr hilfreich. Die Nachfahren japanischer Immigranten gehören heute zu der Einwanderergruppe, die vor allem den Gemüseanbau in der Metropolregion São Paulo betreiben.¹⁰³

⁹⁸ <http://museudaimigracao.org.br/centro-de-preservacao-pesquisa-e-referencia/historico-das-imigracoes/#arabia>, 28.10.2014

⁹⁹ <http://museudaimigracao.org.br/centro-de-preservacao-pesquisa-e-referencia/historico-das-imigracoes/#arabia>, 28.10.2014

¹⁰⁰ <http://museudaimigracao.org.br/centro-de-preservacao-pesquisa-e-referencia/historico-das-imigracoes/#arabia>, 28.10.2014

¹⁰¹ <http://museudaimigracao.org.br/centro-de-preservacao-pesquisa-e-referencia/historico-das-imigracoes/#japao>, 28.10.2014

¹⁰² <http://museudaimigracao.org.br/centro-de-preservacao-pesquisa-e-referencia/historico-das-imigracoes/#japao>, 28.10.2014

¹⁰³ <http://museudaimigracao.org.br/centro-de-preservacao-pesquisa-e-referencia/historico-das-imigracoes/#japao>, 28.10.2014

Zwischen 1908 und 1975 sind schätzungsweise 250.000 japanische Arbeitskräfte nach São Paulo eingewandert. In der Metropole São Paulo haben sich diese Einwanderer vor allem im Stadtviertel Liberdade niedergelassen.¹⁰⁴

1.2.3. Industriearbeiter aus dem Nordosten Brasiliens und soziales Gefälle zur Peripherie von São Paulo

Die Migration innerhalb Brasiliens erfolgt auch heute noch vor allem durch Bewohner aus dem Nordosten des Landes, die in die Metropolregion São Paulo ziehen.

Erste Aufzeichnungen dieser innerbrasilianischen Migrationsbewegung erfolgten bereits 1888. Die Bewegung war zunächst wegen der starken Immigration aus Europa nach der Abschaffung der Sklaverei sehr gering. Als aber die europäischen Einwanderer in immer geringerer Anzahl kamen, wurden brasilianischen Migranten vor allem wegen fehlender Arbeitskräfte auf den Kaffeeplantagen aus ihrer brasilianischen Heimat in das Bundesland São Paulo gebracht.

Die erste große Migrationswelle fand von ungefähr 1930 bis etwa 1950 statt. Eine zweite Migrationswelle, während der sich "Nordestinos" (Menschen aus dem Nordosten) überwiegend in den Städten niederließen, begann ab 1950.¹⁰⁵

Die seit den 1930er Jahre in das Bundesland São Paulo eingewanderten Arbeitskräften aus dem Nordosten Brasiliens konnten auf verschiedene Art und Weise an ihr Ziel gelangen. Viele Migranten kamen auf dem Wasserweg über die Häfen von Natal in Rio Grande do Norte, Recife in Pernambuco und Salvador in Bahia nach Santos im Bundesland São Paulo. Der Transport konnte auch auf dem Bahnweg, etwa über Montes Claros in Minas Gerais, direkt in die Stadt São Paulo führen. Die dritte Transportmöglichkeit für diese Arbeitskräfte bildeten die Landstraßen. Verladen auf Lastkraftwagen „Pau-de-arara“ (Papageienkäfig) genannt, wurden die Arbeiter auf die Farmen beziehungsweise Plantagen gebracht.¹⁰⁶

Die Nordestinos der zweiten Migrationswelle in den 1950er Jahren und später wurden in den Städten nicht so freundlich aufgenommen wie ihre Landsleute zuvor auf dem Lande. Der Aufnahmeprozess dieser "Einwanderer" stellte sich vor allem in der Metropolregion São Paulo als schwierig heraus. Die Arbeiter trafen hier auf eine sich schnell entwickelnde Industriegesellschaft, die keine Arbeitsplätze für die unausgebildeten Menschen aus dem Nordosten des Landes hatte. Der normalerweise durch dieselbe Sprache und bestimmte kulturelle Aspekte, wie eine gemeinsame Religion, erleichterte gesellschaftliche Integrationsprozess begünstigte deshalb die Einwanderer diesmal nicht.¹⁰⁷

Deshalb waren die Arbeiter aus dem Nordosten Brasiliens zunächst hauptsächlich in Niedriglohnjobs beschäftigt und in der informellen Arbeit tätig. Wegen des damit verbundenen geringen Einkommens wurden diese Migranten mit steigenden 15.09.1511.10.15 Preisen in der

¹⁰⁴ <http://museudaimigracao.org.br/centro-de-preservacao-pesquisa-e-referencia/historico-das-imigracoes/#japao>, 28.10.2014

¹⁰⁵ <http://museudaimigracao.org.br/centro-de-preservacao-pesquisa-e-referencia/historico-das-imigracoes/#brasil>, 28.10.2014

¹⁰⁶ <http://museudaimigracao.org.br/centro-de-preservacao-pesquisa-e-referencia/historico-das-imigracoes/#brasil>, 28.10.2014

¹⁰⁷ <http://museudaimigracao.org.br/centro-de-preservacao-pesquisa-e-referencia/historico-das-imigracoes/#brasil>, 28.10.2014

Innenstadt an den Stadtrand gedrängt,¹⁰⁸ wo noch heute typische Armensiedlungen für die wirtschaftlich schwächere Bevölkerungsschicht entstehen, insbesondere für die Migranten, die dort oft selbst ihre Hütten zunächst notdürftig aufbauen und im Laufe der Zeit ausbauen und erweitern.¹⁰⁹

Als billige Arbeitskräfte sind diese Menschen aus dem Nordosten des Landes insbesondere für den städtischen und industriellen Entwicklungsprozess der Metropolregion São Paulo von großer Bedeutung.¹¹⁰

¹⁰⁸ <http://museudaimigracao.org.br/centro-de-preservacao-pesquisa-e-referencia/historico-das-imigracoes/#brasil>, 28.10.2014

¹⁰⁹ <http://museudaimigracao.org.br/centro-de-preservacao-pesquisa-e-referencia/historico-das-imigracoes/#brasil>, 28.10.2014

¹¹⁰ <http://museudaimigracao.org.br/centro-de-preservacao-pesquisa-e-referencia/historico-das-imigracoes/#brasil>, 28.10.2014

2. Zur Analyse der Samba-Musik

2.1. Anfänge des Samba in der musikalischen Entwicklung der wachsenden Stadt São Paulo und ihr gesellschaftlicher Bezug

2.1.1. Ländliche und städtische Ausdrucksformen der Musik beim Entstehen des Samba

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts vollzog sich ein Wandel in der Stadt São Paulo. Ausgehend von einer Kleinstadt wurde São Paulo im Zuge der langsam beginnenden Industrialisierung zum Anziehungspunkt für eine große Anzahl an Menschen und entwickelte sich im 20. Jahrhundert zu einer Metropole.

Wie in Abschnitt „1.2. Der Ethnologische Strukturwandel São Paulos im 20. Jahrhundert“ dargestellt, kamen sowohl Immigranten aus Europa und Asien als auch Migranten aus den nördlichen Bundesländern Brasiliens nach São Paulo.

Mit den Zuwanderern von nah und fern wurde auch deren kulturelles Erbe in die Metropolregion gebracht. Hier trafen die verschiedenen kulturellen Ausprägungen auf nährstoffreichen Boden und bildeten die Grundlage für die Entwicklung des Samba.

In diesem Zusammenhang wird von Akkulturation¹¹¹ gesprochen. Kulturelle Elemente dieser verschiedenen Völkergruppen stießen aufeinander und konkurrierten um Akzeptanz.

Die erste größere Migrationswelle in die Metropolregion São Paulo war eine Folge der Sklavenbefreiung¹¹² im Jahre 1888. Die einsetzende Land-Stadt Migration der nun freien Sklavenarbeiter war die Grundlage für das Entstehen neuer gesellschaftlicher Strukturen.

Unter den zugewanderten ehemaligen Sklaven konnten sich jetzt auch die musisch begabten Menschen uneingeschränkt entfalten.¹¹³ Der schneller werdenden Urbanisierungsprozess, der das Leben der neuen Stadtbewohner zunehmend veränderte, brachte auch Bewegung in die musikalische Szene der Stadt São Paulo.

Als ausschlaggebend für den Übergang von einer ländlichen kulturellen Ausprägung zu urbanen musikalischen Ausdrucksformen - also von einer ländlichen Musik, den Batuques¹¹⁴, hin zu

¹¹¹ Als Akkulturation wird die Übernahme neuartiger Elemente aus anderen Kulturen verstanden.

¹¹² Der Einkauf afrikanischer Sklaven wurde zwar auf Druck Englands bereits 1830 für illegal erklärt, in der Praxis jedoch wurde der Sklavenimport erst ab 1849 bekämpft und innerhalb von zwei Jahren in Brasilien vollständig gestoppt. Sklavenhaltung blieb jedoch legal. Allerdings ging die Anzahl der Sklaven durch Todesfälle und Freikäufe im Laufe der Zeit stark zurück, weil die Sklavenhalter traditionell auf Nachschub, nicht auf natürliche Reproduktion setzten. Da der Bedarf jedoch bestehen blieb, gewann zunächst der innerstaatliche Sklavenhandel an Bedeutung. Endgültig wurden die Sklaverei durch das Goldene Gesetz „Lei Áurea“ am 13. Mai 1888 in Brasilien abgeschafft.

¹¹³ Schreiner, Claus: *Musica Popular Brasileira*. Verlag Tropical Music GmbH, Darmstadt 1978, S. 23 ff.

¹¹⁴ Batuques sind afrikanisch beeinflusste Perkussionsrhythmen ländlicher Regionen. Sie werden synonym für den "ruralen Samba" gebraucht und sind auch als "Samba de Bumbo" und "Samba de Zabumba" bekannt. Der rurale Samba wird mit den ihn charakterisierenden Basstrommeln mit zwei Fellen, Bumbo, Zabumba und Tambu, gespielt.

Zur ländlichen Musik in São Paulo gehören auch zwei Tänze, nämlich die Umbigada und ein Tanz, der auch schon den Ausdruck Samba im Namen führt, der Samba de Lenço. Beim Umbiga-Tanz berühren

einem urbanen Samba - wird vor allem die Veränderung des Lebensraums gesehen, in dem die Musik gespielt wurde.¹¹⁵

Wenn es um die ländlichen Regionen des Bundeslandes São Paulo geht, deren kulturelle Ausprägungen einen Einfluss auf den urbanen Samba der Großstadt São Paulo gehabt haben, dann sind die Gebiete gemeint, die im 19. Jahrhundert vor allem für die Kaffeeproduktion von Bedeutung waren. Einige ländlich geprägte Städte in diesen Gebieten sind: Botucatu, Caçapava, Campinas, Itapira, Itu, Jacareí, Jundiaí, Piracicaba, Pirapora do Bom Jesus, Rio Claro, São Roque, São Simão und Tietê.¹¹⁶

Geraldo Filme¹¹⁷, einer der großen Repräsentanten des Samba der Metropolregion São Paulo, der auch Zeitzeuge des kulturellen Übergangs von ländlichen zu urbanen Ausdrucksformen war, gab den folgenden Hinweis auf den ländlichen Ursprung des Samba :

"Unser Samba kommt von den Festen auf dem Lande, die dem Negro nach der Ernte bereitet wurden; dort gab es Batuque, Umbigada und Samba-lenço (...) Unser Sambista-Dasein kommt nicht so sehr von der Religion und der Stadt, vielmehr von den ländlichen Festen; die Umzüge kamen beispielsweise von den Wetten, die die Herren auf ihren Sänger machten, auf den Beinkampftanz, so als wenn alles nur ein Hahnenkampf wäre."¹¹⁸ ¹¹⁹

2.1.1.1. Grundlage ländlicher Ausdrucksformen

Brasilien hat seit seiner Entdeckung am 22. April 1500 verschiedene wirtschaftliche Phasen durchgemacht, die vor allem auf der Grundlage der Arbeitskraft der afrikanischen Sklavenarbeiter entstanden. Die ersten Wirtschaftszyklen Brasiliens basierten auf landwirtschaftlichen Produkten; denn das Leben in Brasilien spielte sich zu der Zeit vorwiegend auf dem Lande ab. Damit zusammenhängend hat sich eine ländliche Kultur gebildet, die wiederum für das Entstehen des urbanen Samba in São Paulo maßgeblich war.

sich die Tänzer bei bestimmten Gelegenheiten nur mit dem Bauchnabel; beim Samba de Lenço/Samba-Lenço tanzen die Paare mit einem Taschentuch zwischen den jeweiligen Partnern zum "gegenseitigen Sich-Anziehen".

¹¹⁵ Moraes, Wilson Rodrigues de: *Escolas de Samba de São Paulo (Capital)*. Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, São Paulo 1978, S. 15.

¹¹⁶ Marcelino, Márcio Michalczuk: *Uma leitura do Samba Rural ao Samba Urbano na Cidade de São Paulo*. Tese de Mestrado, Universidade de São Paulo 2007, S. 13 ff.

¹¹⁷ Geraldo Filme de Souza war ein Samba-Komponist und -Autor sowie -Sänger aus der Metropolregion São Paulo. Er wird zu den Persönlichkeiten gezählt, die den urbanen Samba in São Paulo begründet haben.

¹¹⁸ „O nosso samba vem das festas rurais, dadas ao negro após as colheitas, onde tinha batuque, umbigada, samba-lenço [...] Nossa origem sambista não vem tanto da religião e da cidade, mas sim das festas rurais, os desfiles, por exemplo, surgiram das apostas que os senhores faziam em cima de seu cantor, do jogo de perna, na rasteira, tudo como se fosse uma briga de galo.“

¹¹⁹ Filme, Geraldo: Fita nr. 112-14-15-16 und 17. MIS, São Paulo

2.1.1.1.1. Die an Grund und Boden gebundenen Wirtschaftszyklen Brasiliens

In der ersten wirtschaftlichen Phase Brasiliens schon im 16. Jahrhundert konzentrierten sich die Exporte hauptsächlich auf "Pau-Brasil"¹²⁰ (Brasilholz zur roten Farbstoffgewinnung), exotische Tiere und Kuriositäten. Diese ersten wirtschaftlichen Güter waren in großer Anzahl in Brasilien vorhanden. Nicht einmal Forstwirtschaft war für die Gewinnung von Rotholz erforderlich.¹²¹

Der zweite Wirtschaftszyklus, nämlich der Anbau von Zuckerrohr, entwickelte sich im 17. Jahrhundert vor allem im Nordosten Brasiliens. Dort wurde das Land für die Zuckerwirtschaft in Lehensgebiete¹²² aufgeteilt, und auf den riesigen Zuckerrohrplantagen wurden die in großer Anzahl im Dreieckshandel aus Afrika eingeführten Sklavenarbeiter beschäftigt. In dieser Zeit war Brasilien größter Zuckerexporteur der Welt. Darüber hinaus wurden zwei weitere landwirtschaftliche Produkte zur europäischen Geschmacksbefriedigung exportiert: Tabak und Kakao (im Rohzustand).¹²³

Als zu Beginn des 18. Jahrhunderts Gold und Edelsteine in Brasilien gefunden wurden, begann ein dritter Wirtschaftszyklus. Bis Mitte des 19. Jahrhunderts schürften Sklaven in Brasilien ca. 80 % der Weltproduktion an Gold, vor allem im heutigen Bundesland Minas Gerais. Dazu kamen Diamanten und andere Edelsteine. Die Gold- und Edelsteinfunde wurden für die Kolonialmacht Portugal so wichtig, dass die von den Fundorten weit entfernt gelegene damalige Hauptstadt Brasiliens¹²⁴, Salvador da Bahia¹²⁵, durch das nähere Rio de Janeiro¹²⁶ ersetzt wurde.¹²⁷

Diese wirtschaftliche Phase wurde durch das Aufkommen des Kaffees ab Mitte des 18. Jahrhunderts abgelöst. Der nun entstehende vierte Wirtschaftszyklus prägte das 19. Jahrhundert in Brasilien und machte Brasilien zum größten Kaffeexporteur der Welt. Vom Vale do Paraíba¹²⁸ aus hat sich die Kaffeeproduktion wegen besserer Wetter- und Bodenbedingungen¹²⁹ weiter in den Süden verschoben, in das heutige Bundesland São Paulo.¹³⁰

¹²⁰ Der Name dieses Holzes geht auf die portugiesische Bezeichnung Brasilholzbaum (Pau-brasil) zurück.

¹²¹ <http://www.mundovestibular.com.br/articles/2854/3/RESUMO-HISTORIA-DO-BRASIL/Paacutegina3.html>, 09.03.2010

¹²² Lehensgebiete sind die territorialen Unterteilungen, die die portugiesischen Könige im 16. Jahrhundert einführen, um das neu entdeckte Land besser kolonisieren zu können. Brasilien wurde in 15 Lehensgebiete aufgeteilt, die jeweils einem vom König ernannten Lehensherrn übertragen wurden. 1759 wurde dieses Verwaltungssystem durch den portugiesischen Staatsmann Sebastião José de Carvalho e Melo (auch als Marquês de Pombal bekannt) abgeschafft.

¹²³ <http://www.mundovestibular.com.br/articles/2854/3/RESUMO-HISTORIA-DO-BRASIL/Paacutegina3.html>, 09.03.2010

¹²⁴ Die heutige Hauptstadt Brasiliens ist Brasília im Bundesdistrikt, Distrito Federal do Brasil. Die Stadt wurde zusammen mit dem Architekten Oscar Niemeyer entworfen und am 21.04.1960 von Präsident Juscelino Kubitschek eingeweiht.

¹²⁵ Die Stadt Salvador wurde am 29. März 1549 durch den Kolonialverwalter Tomé de Sousa gegründet. Auf Befehl des portugiesischen Königs João III. wurde eine Festung mit Namen São Salvador errichtet. Der historische Name der Stadt lautet São Salvador da Bahia de Todos os Santos (Heiliger Erlöser von der Allerheiligenbucht). Salvador war bis 1763 Hauptstadt Brasiliens.

¹²⁶ Die Stadt São Sebastião do Rio de Janeiro wurde vom Kolonialverwalter Mem de Sá 1565 gegründet, nachdem die Franzosen, die den Vertrag von Tordesillas nicht anerkannten und auf der Ilha de Serigipe vor der Küste des heutigen Rio de Janeiro das Fort Coligny errichtet hatten (heute Ilha de Villegagnon), aus diesem Gebiet vertrieben worden waren.

¹²⁷ <http://www.mundovestibular.com.br/articles/2854/2/RESUMO-HISTORIA-DO-BRASIL/Paacutegina2.html>, 09.03.2010

¹²⁸ Vale do Paraíba ist eine Region, die zwischen den Bundesländern Minas Gerais, Rio de Janeiro und São Paulo liegt

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts entstand der Kautschuk-Gummiboom (schwarzes Gold Brasiliens) im Amazonasgebiet. Darüber hinaus wurde die in Brasilien heimische Baumwolle verstärkt angebaut, ferner Reis sowie Indigo, auch wurde mehr und mehr Leder verarbeitet.

Zusammenfassend kann zu den Wirtschaftszyklen festgestellt werden, dass Brasilien immer dann wirtschaftlich besonders groß war, wenn die Ergiebigkeit von Grund und Boden und die Leichtigkeit der Bepflanzung bzw. Ausbeutung genutzt werden und darüber hinaus eine einfache Verarbeitungsmöglichkeit ausgewertet sowie menschliche Energie bzw. Arbeitskraft eingesetzt werden konnten.

2.1.1.1.2. Die zunehmende Verstädterung aufgrund von Sklavenbefreiung und Industrialisierung

Abgelöst wurden die auf Grund und Boden - hauptsächlich im Landesinnern - beruhenden Wirtschaftszyklen durch die aufkommende Industrialisierung zu Beginn des 20. Jahrhunderts in den sich bildenden Städten.

Für die Erforschung des Samba in São Paulo ist die Zeit um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert wichtig. Nach der Abschaffung der Sklaverei 1888 konnten sich die nun freien Plantagen- und Grubenarbeiter ungehindert frei bewegen und austauschen, so dass sich bestimmte Orte zu Knotenpunkten des kulturellen Austausches entwickelten.¹³¹

Ein Beispiel für einen solchen Ort, der sich im Laufe der Zeit zu einer wichtigen Stadt für diesen Austausch auf kulturellem Gebiet, vor allem der Musik, entwickelte, ist Pirapora do Bom Jesus¹³² im Innern des Bundeslandes São Paulo.

2.1.1.1.2.1. Der Einfluss der katholischen Kirche auf die kulturelle Entwicklung in den aufstrebenden Ortschaften

Die Kleinstadt Pirapora do Bom Jesus war schon im frühen 18. Jahrhundert ein beliebter Wallfahrtsort und ein religiöses Zentrum der katholischen Kirche.

Im Jahr 1725 wurde eine Holzfigur des heiligen "Bom Jesus" auf einem Stein am Rande des Tietê-Flusses¹³³ gefunden. Reisende versuchten, die Figur in den nächsten Ort namens Parnaíba zu bringen. Ohne Erklärung gelangte die Heiligenfigur immer wieder an ihren Ausgangsplatz

¹²⁹ Das Gebiet, das für den Kaffeeanbau genutzt wurde, ist mit sehr fruchtbarer Erde für große Monokulturen geeignet. Diese "Terra roxa" (rotviolette Erde) entsteht durch den Zerfall von Basaltstein.

¹³⁰ Scantimburgo, João de: Os Paulistas - evolução social, política econômica do povo paulista. Governo do Estado, São Paulo 1983, S. 245 ff.

¹³¹ Moraes, Wilson Rodrigues de: Escolas de Samba de São Paulo (Capital). Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, São Paulo 1978, S. 14.

¹³² Der Name Pirapora ist indigenen Ursprungs. Auf Tupi bedeutet "Pira" Fisch und "pora" springen. Die an einem Fluss liegende Kleinstadt trägt den Beinamen "do Bom Jesus", der auf die dort gefundene Statue von Jesus Christus, dem Guten Jesus, zurückzuführen ist

¹³³ Der Rio Tietê ist ein Fluss, der durch das Bundesland São Paulo fließt. Für den Kaffeeanbau war dieser Fluss von großer Bedeutung.

zurück, woraufhin einige Gläubige an diesem Platz eine Kapelle errichteten. Es bildete sich um die Kapelle ein kleiner Ort mit dem Namen "Bom Jesus de Pirapora", der sich später in Pirapora do Bom Jesus umbenannte.¹³⁴

Der kleine Ort wurde durch Legenden und sogar Wunder, die mit der Heiligenfigur in Verbindung gebracht wurden, zum Anziehungspunkt vieler Gläubiger. Um die Heiligenfigur des "Bom Jesus" entwickelte sich ein Kult und ein großes Fest, das jährlich vom 3. bis zum 6. August stattfindet.¹³⁵

Bevor auf dem Land um Bom Jesus de Pirapora systematisch Kaffeepflanzungen angelegt wurden und dafür eine große Anzahl an Sklavenarbeitern in die Region kam, galt dieser Ort schon als wichtiger Treffpunkt für Wallfahrer.

Die Reisenden waren Gläubige aus verschiedenen Gebieten Brasiliens, die ihren religiösen Gelübden nachzukommen versuchten. Zusätzlich kamen Pilger in die Gemeinde, um Gelöbnisse abzulegen und religiöse Pflichten auf sich zu nehmen sowie an den anschließenden profanen Festen teilzunehmen. Als dritte Gruppe von Menschen, die den zu einem Treffpunkt gewordenen Ort nutzten, können Bewohner der Gemeinde selbst betrachtet werden, die sich ohne religiösen Bezug nur an den Festlichkeiten in Pirapora do Bom Jesus beteiligten. Diese Gruppe bestand hauptsächlich aus früheren Sklavenarbeitern.¹³⁶

Die profanen Feste wurden im Anschluss an die religiösen Prozessionen überwiegend von Menschen schwarzer Hautfarbe und Mulatten, also vor allem von ehemaligen Sklavenarbeitern, vorbereitet und durchgeführt; sie waren aber für alle Besucher offen.

Begünstigt wurde diese aktive Beteiligung von Afro-Brasilianern durch die katholische Kirche, die schon zu der Zeit, als die ersten Sklavenarbeiter in die Region kamen, dort die Bildung von Bruderschaften unterstützte, in die sowohl freie Arbeiter als auch Sklaven aufgenommen werden konnten. Dieser "freie" Umgang mit der überwiegend dunkelhäutigen Bevölkerung hatte einen positiven Einfluss auf die immer größer werdenden Festlichkeiten zu Ehren des Bom Jesus.

Bei der Musik zu diesen Festen konnten sich aus den verschiedenen Regionen stammende musikalische Ausdrucksformen gegenseitig beeinflussen und zur Bildung des für die Region charakteristischen Perkussionsrhythmus „Batuque“ beitragen.¹³⁷

Der stärker werdende Zustrom von Reisenden in die Gemeinde anlässlich der Kirchenfeierlichkeiten mit den sich anschließenden profanen Festen brachte naturgemäß auch Schwierigkeiten bei der Unterbringung der Besucher¹³⁸ mit sich.¹³⁹

¹³⁴ Cunha, Mário Wagner Vieira da: A festa de Bom Jesus de Pirapora. In: *Revista do Arquivo Municipal de São Paulo*, Volumen XLI, São Paulo 1937, S. 21 apud Marcelino, Márcio Michalczuk: *Uma leitura do Samba Rural ao Samba Urbano na Cidade de São Paulo*. Tese de Mestrado, Universidade de São Paulo 2007, S. 23.

¹³⁵ Cunha, Mário Wagner Vieira da: A festa de Bom Jesus de Pirapora. In: *Revista do Arquivo Municipal de São Paulo*, Volumen XLI, São Paulo 1937, S. 21 apud Marcelino, Márcio Michalczuk: *Uma leitura do Samba Rural ao Samba Urbano na Cidade de São Paulo*. Tese de Mestrado, Universidade de São Paulo 2007, S. 23 f.

¹³⁶ Moraes, José Geraldo Vinci de: *Sonoridades Paulistanas - Final do Século XIX ao Início do XX*. Funarte, Rio de Janeiro 1997, S. 89 ff.

¹³⁷ Marcelino, Márcio Michalczuk: *Uma leitura do Samba Rural ao Samba Urbano na Cidade de São Paulo*. Tese de Mestrado, Universidade de São Paulo 2007, S. 24 f.

¹³⁸ "Com o crescimento da população flutuante nos dias de festa, quando os hotéis, pensões e casas de família ficavam lotados, a alternativa para várias pessoas era acampar às margens do rio (geralmente os caboclos que utilizavam essa forma de alojamento). Afastados da vila também existia dois amplos edifícios abandonados que haviam servido de moradia de seminaristas e religiosos, e neles se alojavam

Foto: Claude Lévi-Strauss. Acampamento de Romeiros. Pirapora do Bom Jesus, Bundesland São Paulo, August 1937¹⁴⁰

Dieses Bild zeigt Reisende mit Zelten am Wegrand in Pirapora do Bom Jesus.

Foto: Unbekannter Autor und Zeitpunkt. Barracão dos Romeiros. Pirapora do Bom Jesus, Bundesland São Paulo.¹⁴¹

Dieses Bild zeigt den "Barracão" (große Baracke als Festsaal) in Pirapora do Bom Jesus zur Zeit der profanen Feste.

Die katholischen Kirche, die schon an der Entdeckung Brasiliens beteiligt war, hat eine große Bedeutung für die musikalische Entwicklung des Landes; denn durch die Einführung von Feierlichkeiten zu Ehren von Heiligen ergab sich für die Einwohner der entsprechenden Ortschaften überhaupt erst ein Anlass dazu, auch große Feste mit profaner Musik zu feiern.¹⁴²

2.1.1.1.2. Die Trennung von religiösen und profanen Festen

Im folgenden Text eines Samba des bekannten Sambista Geraldo Filme werden das Ambiente, die Atmosphäre und weitere Grundlagen dargestellt, die das Entstehen der verschiedenen musikalischen Ausdrucksformen in Pirapora do Bom Jesus begünstigten:

Eu era menino
Mamãe disse vamo´embora
Você vai ser batizado
No samba de Pirapora.

Mamãe fez uma promessa
Pra me vestir de anjo
Me vestiu de azul celeste
Na cabeça um arcanjo.

exclusivamente os negros vindos de todas as regiões e cidades da província. É nesse local que a parte profana dos festejos vai se originar e se desenvolver, pois, após os cultos religiosos, negros batucavam e dançavam, desafiando-se a noite inteira.”

Freie Übersetzung: "Wenn die Hotels, Pensionen und auch die privaten Zimmer ausgebucht waren, musste eine Anzahl von Wallfahrern am Wegrand oder am Flussufer übernachten; das waren meistens die „Caboclos“. Die beiden etwas außerhalb des Ortes gelegenen größeren Lagerhallen, die früher als Unterkunft für katholische Geistliche dienten und inzwischen verlassen waren, teilten sich die „Negros“ aus allen Regionen der damaligen Provinz São Paulo untereinander auf. An diesen Orten entwickelten sich nach den Kirchenfeiern die Batuques und Tänze in Form von nächtelang andauernden musikalischen und tänzerischen Wettbewerben."

¹³⁹ Moraes, José Geraldo Vinci de: Sonoridades Paulistanas - Final do Século XIX ao Início do XX. Funarte, Rio de Janeiro 1997, S. 90.

¹⁴⁰ Marcelino, Márcio Michalczuk: Uma leitura do Samba Rural ao Samba Urbano na Cidade de São Paulo. Tese de Mestrado, Universidade de São Paulo 2007, S. 26.

¹⁴¹ Marcelino, Márcio Michalczuk: Uma leitura do Samba Rural ao Samba Urbano na Cidade de São Paulo. Tese de Mestrado, Universidade de São Paulo 2007, S. 27.

¹⁴² Marcelino, Márcio Michalczuk: Uma leitura do Samba Rural ao Samba Urbano na Cidade de São Paulo. Tese de Mestrado, Universidade de São Paulo 2007, S. 24 f.

Ouviu-se a voz do festeiro
No meio da multidão
Menino negro não sai
Aqui nessa procissão.
Mamãe mulher decidida
Ao Santo pediu perdão
Jogou minha asa fora
E me levou pro barracão.

Lá no barracão tudo era alegria
Negro batia na zabumba e o boi gemia

Iniciando o neguinho
No batuque do terreiro.
Samba de Piracicaba, Tietê e Campineiro
Os bambas da Paulicéia
Não consigo esquecer
Fredericão da zabumba.
Fazia a terra tremer
Cresci na roda de bamba
No meio da alegria
Eunice puxava o ponto.
Dona Olímpia respondia
Sinhá caía na roda gastando a sua sandália
E a poeira levantava
Como o vento das sete saias.

Lá no terreiro tudo era alegria
Nego batia na zabumba e o boi gemia.¹⁴³

Dieser Samba führt im Text Bräuche, Umstände und Eigenschaften auf, die den ländlichen Samba des Bundeslandes São Paulo charakterisieren. Dazu zählen die Verwendung von typischen Rhythmusinstrumenten, wie zum Beispiel die "Zabumba", (Basstrommel mit zwei Fellen), die Trennung der Veranstaltungsräume ("me levou pro barracão", nahm mich mit zum Festsaal in der großen Baracke) und die relative Nähe zu alten religiösen Rhythmen und Liedern ("puxava o ponto", stimmte das geistliche Lied an).

Dadurch, dass sich im Laufe der Zeit die profanen Feste von den religiösen trennten, konnte ein Raum für die kreative Entfaltung der Musiker geschaffen werden, was das Entstehen bestimmter musikalischer Ausdrucksformen begünstigte.¹⁴⁴

Die religiösen Prozessionen der katholischen Kirche, die auf den Straßen um den Platz vor der Hauptkirche des jeweiligen Ortes stattfanden, waren in der Art und Weise ihrer Durchführung von der Kirche vorbestimmt; der Ablauf durfte von diesem Ritual nicht abweichen.¹⁴⁵

Dagegen wurden die profanen Feste immer mehr an einem getrennten Ort, einem dem Zweck entsprechenden Festsaal, dem Barracão¹⁴⁶, veranstaltet. Hier waren die Festteilnehmer frei von

¹⁴³ Batuque de Pirapora. Geraldo Filme, 1972

¹⁴⁴ Marcelino, Márcio Michalczuk: Uma leitura do Samba Rural ao Samba Urbano na Cidade de São Paulo. Tese de Mestrado, Universidade de São Paulo 2007, S. 26.

¹⁴⁵ Marcelino, Márcio Michalczuk: Uma leitura do Samba Rural ao Samba Urbano na Cidade de São Paulo. Tese de Mestrado, Universidade de São Paulo 2007, S. 27.

kirchlichen Geboten und Verboten und konnten sich ausleben. Gerade nach der Abschaffung der Sklaverei waren diese Orte des freien Umgangs und der freien Entfaltung bei den ehemaligen Sklavenarbeitern sehr beliebt.¹⁴⁷

Große Menschenmassen besuchten diese Feste im jeweiligen Barracão, in dem Musiker ihre Fertigkeiten zeigten und ihre Techniken gegeneinander ausspielten. Dadurch, dass das Zusammenspiel von Perkussionsinstrumenten auf den Festen auch geprobt wurde, konnten neue Instrumente in die ländlichen Perkussionsrhythmen, Batuques, mit aufgenommen werden, zum Beispiel die Cuícas (Reibetrommeln), Caixas (Snares oder Marching Drums), Chocalhos (Shakers) und Pandeiros (Rahmentrommeln mit Schellen). Sie wurden in die Batuques integriert, ohne dass die Charakteristik der Batuques aus Pirapora, nämlich die Verwendung der "Zabumba" (Basstrommel mit zwei Fellen, auch "Bumbo" und „Tambu“ genannt), aufgegeben wurde.¹⁴⁸

Bei der Trennung zwischen katholischen Prozessionen und profanen Festen wurde allerdings wenig beachtet, dass die Feste der Sklavenarbeiter und später der befreiten Sklaven nur profan in ihrer Außendarstellung waren.¹⁴⁹ Sie wurden deshalb von der Kirche geduldet, weil in ihrer Innendarstellung, nämlich bei den Batuques, auch religiöse Rhythmen verwendet wurden, vor allem afrikanischen Ursprungs. Gerade bei afro-brasilianischen religiösen Ausprägungen - wie bei der "Umbanda"¹⁵⁰ - werden zu bestimmten Anlässen Sambas gespielt. Eine klare Trennung zwischen religiöser und profaner Grundlage ist beim Samba kaum möglich.

Foto: Unbekannter Autor. Tambu e candongueiro¹⁵¹. Jongo. Pindamonhangaba, São Paulo, 1950 - 1960.¹⁵²

Dieses Bild zeigt zwei Trommler, die wie in Trance ihre Instrumente spielen. Diese Musiker spielen Jongo, eine im Vale do Paraíba und im weiteren Bundesland São Paulo gegen Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts weit verbreitete Form des Batuque. Der Jongo ist ein brasilianischer Tanz, der zu den musikalischen Ausdrucksformen zählt, die die Bildung des urbanen Samba begünstigt haben.

¹⁴⁶ Der Barracão ist ein großer überdachter Raum, eine große Lagerhalle oder Baracke, die ihrem besonderen Zweck entsprechend als "Festsaal" bezeichnet wird. In der Landwirtschaft wurden diese Gebäude meist zur Lagerung von Saatgut verwendet.

¹⁴⁷ Moraes, José Geraldo Vinci de: *Sonoridades Paulistanas - Final do Século XIX ao Início do XX*. Funarte, Rio de Janeiro 1997, S. 90 ff.

¹⁴⁸ Marcelino, Márcio Michalczuk: *Uma leitura do Samba Rural ao Samba Urbano na Cidade de São Paulo*. Tese de Mestrado, Universidade de São Paulo 2007, S. 28.

¹⁴⁹ Moraes, José Geraldo Vinci de: *Sonoridades Paulistanas - Final do Século XIX ao Início do XX*. Funarte, Rio de Janeiro 1997, S. 92.

¹⁵⁰ Umbanda ist eine synkretistischen Religion Brasiliens, die Inhalte indigener und afrikanischer Kulte mit den aus Europa stammenden Glaubensrichtungen, wie Katholizismus, evangelischer Protestantismus und Kardecismus, vereint.

¹⁵¹ Candongueiro ist ein Percussionsinstrument, das beim Jongo-Tanz zum Einsatz kommt.

¹⁵² Marcelino, Márcio Michalczuk: *Uma leitura do Samba Rural ao Samba Urbano na Cidade de São Paulo*. Tese de Mestrado, Universidade de São Paulo 2007, S. 29.

2.1.1.1.2.3. Die Bedeutung der musikalischen und verbalen Improvisation

Auf den Festen in den Barracões von Pirapora do Bom Jesus entwickelte sich eine Art Wettkampf der Sambistas untereinander aus den verschiedenen Regionen im Bundesland São Paulo. Dabei wurden die musikalischen Fähigkeiten der Instrumentalisten einerseits und andererseits die geistigen Fähigkeiten der Sänger zur schnellen Improvisation von Liedtexten beim Samba gegeneinander ausgespielt.¹⁵³

Die Textdichter waren als Sänger die Künstler, die für den Ablauf und den musikalischen Fluss des Samba verantwortlich waren. Die Fähigkeit einer textlichen Improvisation, meistens in Form von Versen, zeichneten diese Sambistas aus. Die so genannte "Deixa"¹⁵⁴ (Zulassung) war der Augenblick, in dem die Improvisationen von den einzelnen am Wettkampf beteiligten Künstlern vorgetragen werden konnten. Diese musikalischen Wettkämpfe während der Feste wurden zwischen den Barracões, den Gruppierungen und sogar zwischen einzelnen Musikern und Textern beziehungsweise Sängern aus verschiedenen Städten ausgetragen.¹⁵⁵

2.1.1.1.2.4. Rückbindung beim Rhythmus und Tradition bei der Melodiebildung der Batuques

Eine kulturelle Besonderheit dieser Feste war die Rückbindung an frühere Traditionen.¹⁵⁶ Bei den Batuques griff die gespielte Musik alte Rhythmen auf und trug auf diese Weise zur Identifizierung mit früheren Traditionen bei. Auch durch die Gesänge mit den vorgetragenen Geschichten wurde eine Rückbesinnung an schon in Vergessenheit geratene Traditionen erreicht.

Die Gesänge zu den Batuques im ländlichen São Paulo spielten eine große Rolle bei der Melodiebildung auf der Grundlage textlicher Improvisation. Der vom Vorsänger "Modista"¹⁵⁷ vorgetragene Vers wurde von einem aus den Festteilnehmern gebildeten Chor beantwortet.¹⁵⁸ Diese Interaktion zwischen Modista und Teilnehmern kommt auch in bestimmten afro-brasilianischen religiösen Ausprägungen¹⁵⁹ vor.¹⁶⁰

¹⁵³ Marcelino, Márcio Michalczuk: Uma leitura do Samba Rural ao Samba Urbano na Cidade de São Paulo. Tese de Mestrado, Universidade de São Paulo 2007, S. 30.

¹⁵⁴ "Deixa" kommt vom Verb deixar, "zulassen".

¹⁵⁵ Moraes, José Geraldo Vinci de: Sonoridades Paulistanas - Final do Século XIX ao Início do XX. Funarte, Rio de Janeiro 1997, S. 92.

¹⁵⁶ Filme, Geraldo: Fita nr. 112-14-15-16 und 17. MIS, São Paulo

¹⁵⁷ Der "Modista" ist der Vorsänger, der mit seinen Versen die Batuques anleitet. Sowohl die Instrumentalisten als auch die Tänzer richten sich nach ihm.

¹⁵⁸ Araújo, Alceu Maynard: Cultura Popular Brasileira. Editora Melhoramentos, São Paulo 1973, S. 81.

¹⁵⁹ Bei der Umbanda-Religion werden ähnliche melodische Strukturen in den so genannten "Pontos", den religiösen Gesängen, verwendet. Das durch den Chor ständig wiederholte "Vamo' saravá" wird durch Einlagen des Ritualleiters aufgebrochen, zum Beispiel durch "oh ojosse" oder "sai, Exu". Dabei geht es - vereinfacht gesagt - inhaltlich um die Anrufung von Gottheiten und die Vertreibung des Teufels zu Beginn bestimmter ritueller Abläufe.

¹⁶⁰ Andrade, Mário de: Música de Feitiçaria no Brasil. Editora Martins, São Paulo 1963, S. 162.

2.1.1.1.2.5. Aspekte der geschlechtlichen Rollenverteilung und der kulturellen Rückbindung

Über die musikalischen Eigenschaften der Batuques hinaus lassen sich auch geschlechtliche Unterschiede bei der Rollenverteilung und kulturelle Besonderheiten, wie die Rückbindung an Traditionen in Pirapora do Bom Jesus, aufzeigen.

Durch die Rollenverteilung innerhalb eines Barracão erfolgte eine strikte Trennung nach Geschlechtern. Instrumente wurden von Männern gespielt. Frauen waren für den Tanz zuständig und nahmen an den chorartigen Wechselgesängen teil.¹⁶¹ Diese Charakteristik des musikalischen Vortrags lässt eine Verbindung zwischen profanen Festen und religiösen Ritualen erkennen. Auch in vielen afro-brasilianischen Kulturen werden die Instrumente nur von Männern gespielt.

Viele der Tänze aus dem Barracão, vor allem aber die "Umbigada" und der "Samba de Lenço", körperbetonte Tänze voller Sinnlichkeit, waren im Bundesland São Paulo weit verbreitet.

Foto: Unbekannter Autor. Umbigada. Vila Santa Maria, São Paulo, 1950 - 1960¹⁶²

Dieses Bild zeigt die Umbigada. Frauen und Männer tanzen nebeneinander und berühren sich bei bestimmten Gelegenheiten gegenseitig nur mit dem Bauchnabel.

Foto: Rodolpho Copriva Jr. Samba lenço. Rio Claro, São Paulo, 13.05.1955¹⁶³

Auf diesem Bild ist der Samba de Lenço zu sehen. Das Taschentuch zwischen dem tanzenden Paar dient dem gegenseitigen Sich-Anziehen.

Da sich die Feste über mehrere Tage hinzogen, konnten auch auf kulinarischem und sozialem Gebiet Traditionen wieder aufleben. Im Zusammenhang mit den Festen in den Barracões erlernten die aus der Stadt stammenden Nachfahren von Sklavenarbeitern die Kultur ihrer Vorfahren, um sie später weiterzugeben.

Foto: Claude Lévi-Strauss. Samba de bumbo do Bairro da Liberdade, São Paulo na Festa de Pirapora. Pirapora do Bom Jesus, São Paulo, Agosto de 1937¹⁶⁴

Auf diesem Bild sind Sambistas aus São Paulo zu sehen, die ihre Traditionen in Pirapora do Bom Jesus suchen.

¹⁶¹ Moraes, José Geraldo Vinci de: Sonoridades Paulistanas - Final do Século XIX ao Início do XX. Funarte, Rio de Janeiro 1997, S. 92.

¹⁶² Marcelino, Márcio Michalczuk: Uma leitura do Samba Rural ao Samba Urbano na Cidade de São Paulo. Tese de Mestrado, Universidade de São Paulo 2007, S. 14.

¹⁶³ Marcelino, Márcio Michalczuk: Uma leitura do Samba Rural ao Samba Urbano na Cidade de São Paulo. Tese de Mestrado, Universidade de São Paulo 2007, S. 15.

¹⁶⁴ Marcelino, Márcio Michalczuk: Uma leitura do Samba Rural ao Samba Urbano na Cidade de São Paulo. Tese de Mestrado, Universidade de São Paulo 2007, S. 33.

2.1.1.1.2.6. Erinnerung an Pirapora do Bom Jesus

Im Laufe der einsetzenden Industrialisierung Brasiliens und im Zusammenhang mit der wachsenden Stadt São Paulo kam es in den 1930er Jahren zu einem Einbruch bei der Anzahl der Besucher zu den Festen in Pirapora do Bom Jesus.

Besonders beigetragen haben dazu zwei weitere Gründe, nämlich die Reaktion der katholischen Kirche auf das inzwischen eingetretene Übergewicht des profanen Teils bei den religiösen Feierlichkeiten und eine politisch nicht mehr geduldete Beeinflussung der brasilianischen Musik durch afrikanische Ausdrucksformen.¹⁶⁵

Das führte einerseits 1937 zu einem Verbot der Veranstaltungen in den Barracões, um zu verhindern, dass die Volksfeste gegenüber den religiösen Prozessionen weiterhin dominieren. Andererseits setzte eine gewaltige Repression der Sambistas durch die Polizei ein, die sich über die 30er und 40er Jahre des 20. Jahrhunderts ausdehnte, und dazu führte, dass Musiker der Batuques verfolgt wurden, körperliche Gewalt erlitten und ihre Instrumente durch Beschlagnahme verloren.

Aus diesen Gründen ist auch der Einfluss von Pirapora do Bom Jesus auf die Musikentwicklung zurückgegangen. Das führte zu einer „Dekadenz des Samba in dieser Region.“¹⁶⁶

Der folgende Samba ist ein "Samba-Enredo"¹⁶⁷, der für die Karnevalsgesellschaft Unidos do Peruche in São Paulo von Geraldo Filme und B. Lobo 1969 geschrieben wurde und die Bedeutung der Stadt Pirapora do Bom Jesus mit ihrer ländlichen Umgebung für die Entwicklung des urbanen Samba in São Paulo hervorhebt:

Às margens do legendário Tietê
Uma nova cidade surgiu
De toda parte vinha romaria
Festejar o grande dia
E cantar em seu louvor
Trazemos nessa Avenida Colorida
Festa do povo e costumes tradicionais
Dar ao povo o que é do povo
O que fazemos nesse carnaval

Pirapora êh
Pirapora êh
Bate o bumbo negro
Quero ver o boi gemer

Lá no jardim era festa de branco
A banda tocava um dobrado
As negras ditavam pregões
E as moças casadoiras
Procuravam namorados

¹⁶⁵ Moraes, José Geraldo Vinci de: Sonoridades Paulistanas - Final do Século XIX ao Início do XX. Funarte, Rio de Janeiro 1997, S. 95.

¹⁶⁶ Moraes, José Geraldo Vinci de: Sonoridades Paulistanas - Final do Século XIX ao Início do XX. Funarte, Rio de Janeiro 1997, S. 95 f.

¹⁶⁷ Der Samba-Enredo ist der von der Karnevalsgesellschaft ausgewählte Samba, nach dessen Thema, Text, Melodie und Rhythmus der Umzug mit den vielen Teilnehmergruppen und allegorischen Wagen vorbereitet wird und sich der Ablauf am Umzugstag im Sambódromo richtet.

No barracões se sambava
A noite inteira
Batia zabumba
Jogava rasteira
Ô, Ô, ÔÔÔÔ
Cantando alegre a lua
De um trovador

Tem branco no samba
Tem sim senhor
Ele é batuqueiro saninha
Ou é cantor.¹⁶⁸

Von den vielen verschiedenen Hinweisen im Text dieses Samba, aus denen ein Bezug zum ländlichen Raum hervorgeht, sei als ein besonders wichtiges Beispiel der "Fluss Tietê" genannt, der die gesamte Plantagenregion São Paulos durchfließt und bewässert.

Ein christlich-religiöser Bezug hebt die "Romaria" hervor, das Pilgern zu einer heiligen Stätte.

Ein Bezug zur Bevölkerung, die diese Feste feierte, geht aus den folgenden Worten hervor: "Dar ao povo o que é do povo" (Gib dem Volk, was des Volkes ist). Ein Volksfest soll dem Volke gehören, das in diesem Fall vorwiegend aus Menschen schwarzer Hautfarbe und Mulatten besteht.

Musikalisch wird Bezug auf ländlich geprägte Instrumente genommen, wie "Bumbo"/"Zabumba" und auf den Akt des Trommelns, nämlich auf "dobrar o coro" (das Leder schlagen).

Es gibt auch einen kulturellen Bezug zu bestimmten kampfbartigen Bewegungen beim Tanzen, wie "jogar rasteira" (zum Beinkampftanz antreten), mit den Beinen Körperbewegungen vornehmen, die auch bei der Capoeira, einem anderen, hauptsächlich im Nordosten Brasiliens ausgeübten Kampftanz, Anwendung finden.

Bezug wird außerdem auf das gesellschaftliche Umfeld dieser Feste genommen: "Lá no jardim era festa de branco" gibt einen Hinweis auf die zu dieser Zeit vorherrschende Trennung der Bevölkerung aufgrund ihrer Hautfarbe: "Dort im Garten war das Fest der Weißen".

"Tem branco no samba", "Tem sim senhor": "Es gibt Weiße beim Samba, jawohl", zeigt andererseits, dass die Hautfarbe nicht unbedingt Grund zur Trennung der Menschen bei diesen Festen war. Allerdings gab es kulturelle Unterschiede, was das gemeinsame Feiern erschwerte. Zum Beispiel wurden die Tänze nicht von allen Festteilnehmern gleichermaßen geschätzt. So wurde die Umbigada wegen ihrer den Körper betonenden Sinnlichkeit vor allem von der konservativen Gesellschaft São Paulos gemieden.¹⁶⁹

¹⁶⁸ Tradição e Festa de Pirapora von Geraldo Filme und B. Lobo, 1969

¹⁶⁹ Moraes, José Geraldo Vinci de: Sonoridades Paulistanas - Final do Século XIX ao Início do XX. Funarte, Rio de Janeiro 1997, S. 92.

2.1.1.2. Räume städtischer Ausdrucksformen

Ein städtisches Leben in der heutigen Metropolregion São Paulo entwickelte sich - im Gegensatz zu dem schon über Jahrhunderte bestehenden ländlichen Leben in Brasilien - relativ spät, und zwar erst ab Anfang des 19. Jahrhunderts.

2.1.1.2.1. Entwicklung der Stadt São Paulo

São Paulo wurde am 25. Januar 1554, dem Gedenktag an die Bekehrung des heiligen Apostels Paulus, von den beiden Jesuiten-Missionaren Manuel da Nóbrega und José de Anchieta mit einer Messe gegründet. Die beiden Geistlichen hatten das ca. 1.000 m hohe Küstengebirge von São Vicente, dem heutigen Santos, aus überwunden und waren auf das Piratininga-Hochland gestoßen, wo sie - etwa 100 km von Santos entfernt - auf einem Hügel zwischen den beiden Flüssen Tamaduateí und Anhangabaú eine Missionsschule errichteten, um die herum eine Siedlung entstand, die sich zum heutigen São Paulo entwickelte.¹⁷⁰

Durch die strategisch günstige Lage São Paulos - ungefähr 800 Meter über dem Meeresspiegel auf einem Hochlandbecken mit dem die Ansiedlung teilweise umfassenden Fluss-System des Tieté - entwickelte sich die Ortschaft zum Kreuzungspunkt zwischen dem Hafen von Santos und dem zunächst noch unerschlossenen Landesinnern.¹⁷¹

Sowohl die Expeditionen zur Erkundung und zur Nutzung des neuen Landes, die vor allem von den „Bandeirantes“¹⁷² unternommen wurden, als auch die einsetzende Missionierung der am Küstenstreifen lebenden Indianer durch die Jesuiten hatten in São Paulo ihren Ausgangspunkt. Unter diesen Voraussetzungen konnte sich in São Paulo langsam eine Gesellschaft entwickeln, die aus einer Mischung von Europäern und den dort ansässigen Indianern bestand.¹⁷³

1711 wurde São Paulo das Stadtrecht verliehen. In den Gebieten um das Städtchen São Paulo wurde zu dieser Zeit neben der Jagd und dem Fischfang auch Ackerbau und Viehzucht betrieben. Diese wirtschaftlichen Aktivitäten dienten vor allem dem Eigenverbrauch (Subsistenzwirtschaft). Deshalb war São Paulo auch nicht besonders anziehend, und es kamen nur wenige Menschen aus anderen Gebieten nach São Paulo. Das Städtchen war zunächst hauptsächlich Durchreise- und Umschlagsort, anders als zum Beispiel die Hauptstädte Salvador da Bahia und später Rio de Janeiro.¹⁷⁴

Erst mit der aufkommenden vierten Wirtschaftsphase, dem Kaffeezyklus, gewann São Paulo im 19. Jahrhundert aufgrund seiner strategischen Lage an Bedeutung. Durch das Geschäft mit dem Kaffee angezogen - Brasilien war gegen Ende des 19. Jahrhunderts der weltweit größte Kaffee-Exporteur, ließen sich immer mehr Menschen in der Stadt nieder.¹⁷⁵

¹⁷⁰ <http://historiadesaopaulo.wordpress.com/fundacao-da-cidade-de-sao-paulo/>, 01.07.20014

¹⁷¹ Marcelino, Márcio Michalczuk: Uma leitura do Samba Rural ao Samba Urbano na Cidade de São Paulo. Tese de Mestrado, Universidade de São Paulo 2007, S. 58.

¹⁷² „Bandeirantes“ (Bannerträger) sind kleine Trupps, die in das unbekannte Landesinnere von São Paulo auf der Suche nach indigenen Arbeitskräften, Gold und Edelsteinen zogen.

¹⁷³ Scantimburgo, João de: Os Paulistas - evolução social, política econômica do povo paulista. Governo do Estado, São Paulo 1983, S. 57 ff.

¹⁷⁴ Marcelino, Márcio Michalczuk: Uma leitura do Samba Rural ao Samba Urbano na Cidade de São Paulo. Tese de Mestrado, Universidade de São Paulo 2007, S. 57 f.

¹⁷⁵ Pereira, Paulo Cesar Xavier: São Paulo, A construção da Cidade 1872 - 1914, Editora Rima, São Carlos 2004, S. 143.

In dieser Zeit wurden kleine Gewerbe und die ersten Industrien für die Produktion von Konsumgütern in São Paulo gegründet, die die Entwicklung der Stadt begünstigten. Auch der Anschluss der Stadt an ein Eisenbahnnetz ab 1867, um die enormen Mengen an Kaffee in den Hafen von Santos zu transportieren, war eine günstige Voraussetzung für ein weiteres Wachstum im Zusammenhang mit der langsam beginnenden Industrialisierung.¹⁷⁶

Aufkommende Schwankungen des internationalen Kaffeepreises in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts veranlassten viele Kaffeefarmer, ihre Gelder in die sich neu bildenden Wirtschaftszweige zu investieren. Dadurch gaben sie dem einsetzenden Industrialisierungsprozess einen starken Schub. Immer mehr Industrien, auch Banken und die unterschiedlichsten Gewerbe- und Dienstleistungsbetriebe wurden zu dieser Zeit gegründet und verbesserten das Leben in der Stadt.¹⁷⁷

Die folgenden Bevölkerungszahlen verdeutlichen, wie schnell dieses Wachstum stattfand:

Bild: Bevölkerungsstatistik São Paulo¹⁷⁸

2.1.1.2.2. Entwicklung der Einwohner São Paulos

Im Zuge des Verbots der Sklavenhaltung im Jahr 1888 kamen vor allem europäische Arbeitskräfte nach São Paulo. Die Sklavenbefreiung durch das Goldene Gesetz „Lei Aurea“ besiegelte zwar eine Epoche, der Import von neuen Sklavenarbeitern war aber zu diesem Zeitpunkt schon lange nicht mehr möglich und war deshalb durch den inländischen Sklavenhandel¹⁷⁹ abgelöst worden.¹⁸⁰

Um die größer werdende weltweite Nachfrage nach Kaffee zu decken, musste der Zustrom an Einwanderern in das Umland von São Paulo gelenkt werden. Die „Hospedaria do Imigrante“¹⁸¹ war die Herberge, in der die neu ankommenden Arbeitskräfte in São Paulo aufgenommen wurden. Nach einer Mahlzeit und der vorübergehenden Unterbringung die Nacht über, wurden die Einwanderer am nächsten Tag einer medizinischen Untersuchung unterzogen und erhielten daraufhin von der „Agência Oficial de Colonização e Trabalho“ (Kolonisierungs- und Arbeitsbehörde) einen Arbeitsplatz.¹⁸²

Bild: Immigrationstabelle 1882-1891¹⁸³

¹⁷⁶ Pereira, Paulo Cesar Xavier: São Paulo, A construção da Cidade 1872 - 1914, Editora Rima, São Carlos 2004, S. 13.

¹⁷⁷ Scantimburgo, João de: Os Paulistas - evolução social, política econômica do povo paulista. Governo do Estado, São Paulo 1983, S. 313 ff.

¹⁷⁸ http://sempla.prefeitura.sp.gov.br/historico/tabelas/pop_brasil.php, 01.07.2014

¹⁷⁹ Der Einkauf afrikanischer Sklaven wurde zwar auf Druck Englands bereits 1830 für illegal erklärt, in der Praxis jedoch wurde der Import erst ab 1849 bekämpft und innerhalb von zwei Jahren in Brasilien vollständig gestoppt. Sklavenhaltung blieb jedoch legal. Da die Sklavenhalter für den Nachschub traditionell nicht auf natürliche Reproduktion bauten, ging die Zahl der Sklaven durch Todesfälle und Freikäufe im Laufe der Zeit stark zurück.

¹⁸⁰ Scantimburgo, João de: Os Paulistas - evolução social, política econômica do povo paulista. Governo do Estado, São Paulo 1983, S. 266 ff.

¹⁸¹ Das Gasthaus des Immigranten wurde im Stadtteil Brás im Zentrum von São Paulo errichtet.

¹⁸² <http://museudaimigracao.org.br/o-museu/historico/>, 01.07.2014

¹⁸³ http://www.aprenda450anos.com.br/450anos/vila_metropole/2-2_hospedaria_imigrantes.asp, 01.07.2014

Die Tabelle zeigt, wie groß die Nachfrage nach Arbeitskräften war und deutet auf den einsetzenden Urbanisierungsprozess São Paulos hin.

São Paulo erhielt um die Wende zum 20. Jahrhundert einen großen Zuwachs an Einwohnern. Dadurch setzte ein enormer Wandlungsprozess ein, durch den die Stadt neu geordnet wurde. Anders als in Städten, wie Salvador da Bahia und Rio de Janeiro, erfolgte dieser Wandel innerhalb kurzer Zeit. Deshalb kann von einer fehlenden menschlichen Erneuerung gesprochen werden, durch die über einen längeren Zeitraum hinweg der Übergang von einer ländlichen zu einer urbanen Gesellschaft erleichtert würde.¹⁸⁴

Die Folge dieses kurzfristigen Wandels war eine schnell einsetzende Akkulturation in São Paulo. Der Einfluss bestehender ländlicher Ausdrucksformen auf die Bildung der urbanen Kultur ging in São Paulo mit Einflüssen von ab etwa 1870 hinzukommenden kulturellen Ausdrucksformen aus Europa einher. Dadurch setzte in São Paulo eine Verbindung unterschiedlicher Ausdrucksformen schneller ein als zum Beispiel in den früheren Hauptstädten Brasiliens.¹⁸⁵

Es kamen nicht nur aus dem Landesinneren ehemalige Sklavenarbeiter in die Stadt, sondern es ließen sich auch viele Immigranten aus dem Ausland in São Paulo nieder. Die Orte, an denen sich diese neuen Bewohner überwiegend ansiedelten, waren die Stadtviertel, die etwas abseits des Zentrums lagen, wie etwa Liberdade (mit den Stadtteilen Glória und Lavapés), Bela Vista (mit dem Stadtteil Bixiga), Santa Cecília (mit dem Stadtteil Campos Elíseos), Saúde, Jabaquara, Barra Funda (mit dem Stadtteil Largo da Banana), Vila Matilde und Penha (mit dem Stadtteil Vila Esperança).¹⁸⁶

Sowohl die sich neu ansiedelnden Ausländer als auch die aus den Kaffeeplantagen kommenden ehemaligen Sklavenarbeiter zogen nicht irgendwie in die Stadt, sondern gesellten sich zu ihren jeweiligen Landsleuten. Ein erster Kontakt zwischen den verschiedenen Gruppen kam nur langsam zustande. Am folgenden Beispiel wird der anfangs zögerliche Kontakt unter den verschiedenen Neuankömmlingen deutlich:

Das Stadtviertel Bela Vista kann durch die sich dort ansiedelnden Menschen unterschiedlicher Herkunft in einzelne Stadtteile untergliedert werden. Die Bixiga war zum Beispiel ein Stadtteil, der durch "Cortiços"¹⁸⁷ bekannt war. Viele Italiener, aber auch ehemalige Sklavenarbeiter kamen dort an. Die Menschen beider Gruppen mieteten sich in den Unterküften ein, die der jeweiligen eigenen Volksgruppe entsprachen. So wurden von Italienern betriebene Unterküfte überwiegend auch von Italienern bewohnt, das Gleiche galt für die ehemaligen Sklavenarbeiter.¹⁸⁸

Diese Eigenschaft der Menschen, sich in einer neuen Umgebung erst einmal nach der ursprünglichen Herkunft zusammenzutun, begünstigte den Erhalt von kulturellen Traditionen. In den Stadtvierteln, die vor allem wegen erschwinglicher Preise zum Treffpunkt verschiedener Volksgruppen wurden, entstand im Laufe der Zeit durch die physische Nähe unterschiedlicher

¹⁸⁴ Fernandes, Florestan: *Folclore e Mudança Social na Cidade de São Paulo*. Editora Vozes, Rio de Janeiro 1979, S.34

¹⁸⁵ Marcelino, Márcio Michalczuk: *Uma leitura do Samba Rural ao Samba Urbano na Cidade de São Paulo*. Tese de Mestrado, Universidade de São Paulo 2007, S. 59 f.

¹⁸⁶ Marcelino, Márcio Michalczuk: *Uma leitura do Samba Rural ao Samba Urbano na Cidade de São Paulo*. Tese de Mestrado, Universidade de São Paulo 2007, S. 51.

¹⁸⁷ "Cortiços" sind günstige Unterküfte, die wie ein Bienenstock aufgebaut sind.

¹⁸⁸ Scarlato, Francisco Capuano: *Estrutura e Sobrevivência nos cortiços no Bairro do Bexiga*. In: *Revista do Departamento de Geografia*, Volume 9., São Paulo 1995, S. 117 - 127

Kulturen eine Akkulturation, eine Vermischung der ihnen eigenen kulturellen Ausdrucksformen.¹⁸⁹

2.1.1.2.3. Vermischung ländlicher und urbaner Elemente beim Übergang vom Lande in die Stadt

Als Räume, die für die kulturelle Entwicklung einer Stadt von Bedeutung sind, werden die Orte angesehen, an denen sich die Träger kultureller Eigenschaften überwiegend aufhalten. Diese Orte können sowohl die Wohnorte dieser Menschen sein, als auch die Orte, an denen sie ihrer Beschäftigung nachgehen oder freizeitliche Aktivitäten entfalten.

Der Samba "Tebas, o escravo" (Der Sklave Tebas) von Geraldo Filme verdeutlicht die Interaktion der verschiedenen Orte und zeigt, wie sich charakteristische ländliche Elemente mit aufkommenden urbanen Ausdrucksformen vermischen:

Teba negro escravo
Profissão alvenaria
Construiu a velha Sé
Em troca pela carta de alforria
Trinta mil ducados
Que lhe deu Padre Justino
Tornou seu sonho realidade
Daí surgiu a velha Sé
Que hoje é o marco zero da cidade
Exalta no cantar
Da minha gente a sua lenda
O seu passado e seu presente
Praça que nasceu de um ideal
E dos escravos e praça do povo
Velho relógio encontro dos namorados
Me lembro ainda do bondinho de tostão
Engraxate batendo na lata de graxa
E camelô fazendo pregão
O tira-teima do sambista do passado
Bixiga, Barra Funda e Lavapés
O jogo de tiririca era formado
O ruim caía o bom ficava em pé
No meu São Paulo olelé
Era moda
Vamos na Sé que hoje tem
Samba de Roda.¹⁹⁰

Als ländliche Elemente wurden in den Samba "O tira-teima do sambista do passado" (Die Inspiration des Sambista aus der Vergangenheit) und "Samba de Roda"¹⁹¹ aufgenommen.

¹⁸⁹ Moraes, José Geraldo Vinci de: Sonoridades Paulistanas - Final do Século XIX ao Início do XX. Funarte, Rio de Janeiro 1997, S. 56 ff.

¹⁹⁰ Samba: Tebas, o escravo. Geraldo Filme 1973.

¹⁹¹ Samba de Roda oder Roda de Samba ist ein ad hoc-Zusammenspiel mehrerer Sambistas mit Rhythmusinstrumenten und Gesang.

Die urbanen Komponenten „Engraxate batendo na lata de graxa“ (Der Schuhputzer, der die Dose schlägt) und „O jogo de tiririca era formado“ (Das Tiririca-Spiel, der Beinkampfpfanz, wurde begonnen) sowie das Stadtviertel „Barra Funda“ und die Stadtteile „Bixiga“ im Stadtviertel Bela Vista und „Lavapés“ im Stadtviertel Liberdade zeigen, wie und wo sich dieser Übergang von ländlichen zu städtischen Ausdrucksformen vollzog.

Noch ein weiterer Samba kann als Beispiel für den Übergang vom Ländlichen ins Städtische aufgeführt werden. Es ist ein Samba von Adoniran Barbosa¹⁹² und zeigt den Fortschritt der Stadt:

Progréssio, progréssio
Eu sempre icuicei falá
Que o progréssio vem do traibao
Então amanhã cedo nós vai traibaiá.
Quanto tempo nós perdeu na boemia
Sambando noite e dia
cortando uma rama
Sem pará.
Agora iscuitando o conseio da mulher
Amanhã de manhã nós vai traibaiá
Se Deus quisé
Mais Deus num qué!¹⁹³

Dieser Samba weist auf die neuen Herausforderungen hin, die das urbane Leben prägen: „Que o progréssio vem do traibao“ (dass der Fortschritt von der Arbeit kommt). São Paulo wurde zur Stadt mit dem größten Wachstum des Landes.

Die genannten Stadtviertel und Stadtteile São Paulos sind die Orte, die für die Bildung einer städtischen kulturellen Ausdrucksform, vor allem im musikalischen Bereich, von Bedeutung waren. Diese Räume innerhalb der Stadt waren das erste Zentrum von Akkkulturation, kultureller Verschmelzung.¹⁹⁴

2.1.1.2.4. Stadtviertel als Raum für die Entwicklung des urbanen Samba - 1. Akkulturations-Raum

Zur Veranschaulichung der Bedeutung der ersten Räume von Akkulturation, kultureller Verschmelzung, für die Entwicklung des Samba wird auf die drei Stadtviertel Bela Vista, Liberdade und Barra Funda, die kreisförmig um das Stadtzentrum entstanden, näher eingegangen.

Die kulturell unterschiedlich geprägten Menschen der drei Stadtviertel trugen zur Entwicklung des urbanen Samba bei. Die Grundlage dafür bildeten ihre berufliche Beschäftigung und ihre Freizeitgestaltung, ebenso wie die Plätze, an denen sich diese Menschen mit ihren Traditionen überwiegend aufhielten.

¹⁹² Adoniran Barbosa war ein Samba-Komponist und Sänger aus São Paulo.

¹⁹³ Samba: Conselho de mulher. Adoniran Barbosa und Oswaldo Moles, 1955.

¹⁹⁴ Marcelino, Márcio Michalczuk: Uma leitura do Samba Rural ao Samba Urbano na Cidade de São Paulo. Tese de Mestrado, Universidade de São Paulo 2007, S. 64.

Als die Menschen unterschiedlicher Herkunft in São Paulo angekommen waren, wurden sie in der Regel zur landwirtschaftlichen Arbeit auf die Kaffeeplantagen geschickt. Mit dem Einbruch des Kaffee-Exports und dem Rückgang der Beschäftigung auf dem Lande zu Beginn des 20. Jahrhunderts kamen sie auch in die Stadt São Paulo. Hier übernahmen die aus dem Ausland zugewanderten Menschen die Arbeitsstellen in den aufkommenden Industrien und versuchten sich als Gewerbetreibende und Dienstleister.¹⁹⁵

Die Bevölkerung afrikanischen Ursprungs, die schon gleich nach der Sklavenbefreiung in die Stadt kam, wurde mit der Zeit von ihren Arbeitsplätzen verdrängt. Deshalb mussten sich die ehemaligen Sklavenarbeiter überwiegend mit körperlichen und schlecht bezahlten Arbeitsstellen zufrieden geben. Sie kamen vorwiegend in der informellen Wirtschaft unter.¹⁹⁶

Die wirtschaftlich unsichere Lage der ehemaligen Sklavenarbeiter führte dazu, dass sie sich gesellschaftlich zurückzogen. Durch die zunehmende Ausgrenzung und die einsetzende Diskriminierung, die zu einem großen Hindernis für ihren wirtschaftlichen Aufstieg wurden, kamen die ehemaligen Sklavenarbeiter an den unteren Rand der Gesellschaft.

Dennoch fand in dieser Zeit ein gewisser gesellschaftlicher Fortschritt statt, zumal die kulturellen Ausdrucksformen der unteren Bevölkerungsschicht an Ansehen gewannen. Dabei spielte der urbane Samba eine wichtige Rolle. Durch ihn wurden die gesellschaftlichen Hindernisse "verkleinert" oder zumindest überdeckt.¹⁹⁷

2.1.1.2.4.1. Stadtviertel Bela Vista

Das Stadtviertel Bela Vista kann als ein Beispiel der einsetzenden Akkulturation, kulturellen Verschmelzung, von afrikanisch geprägten ländlichen Ausdrucksformen und solchen aus Europa angesehen werden. Besonders der Stadtteil Bixiga war schon im 19. Jahrhundert ein Raum, der geflohenen Sklaven als Zuflucht diente. Mit dem einsetzenden Zustrom befreiter Sklavenarbeiter und Immigranten aus Europa wurde dieser Ort schnell besiedelt.¹⁹⁸

Im Stadtteil Bixiga ließen sich überwiegend aus Italien stammende Einwanderer nieder. Ihre mitgebrachten kulturellen Ausdrucksformen, vor allem die verschiedenen religiösen Feste des katholischen Kalenders, veranlassten bald auch die dort lebende aus Afrika stammende Bevölkerung, sich den Feierlichkeiten anzuschließen.¹⁹⁹

Ähnlich wie in ländlichen Regionen übernahmen auch in der Stadt religiöse Feiern eine wichtige Rolle als „Vermittler“ zwischen verschiedenen kulturellen Ausdrucksformen und begünstigten dadurch den kulturellen Austausch.²⁰⁰

¹⁹⁵ Moraes, José Geraldo Vinci de: *Sonoridades Paulistanas - Final do Século XIX ao Início do XX*. Funarte, Rio de Janeiro 1997, S. 53.

¹⁹⁶ Moraes, José Geraldo Vinci de: *Sonoridades Paulistanas - Final do Século XIX ao Início do XX*. Funarte, Rio de Janeiro 1997, S. 62.

¹⁹⁷ Marcelino, Márcio Michalczuk: *Uma leitura do Samba Rural ao Samba Urbano na Cidade de São Paulo*. Tese de Mestrado, Universidade de São Paulo 2007, S. 92.

¹⁹⁸ Moraes, José Geraldo Vinci de: *Sonoridades Paulistanas - Final do Século XIX ao Início do XX*. Funarte, Rio de Janeiro 1997, S. 64 ff.

¹⁹⁹ Scarlato, Francisco Capuano: *Estrutura e Sobrevivência nos cortiços no Bairro do Bexiga*. In: *Revista do Departamento de Geografia, Volume 9.*, São Paulo 1995, S. 117 – 127.; Moraes, José Geraldo Vinci de: *Sonoridades Paulistanas - Final do Século XIX ao Início do XX*. Funarte, Rio de Janeiro 1997, S. 64 ff.

²⁰⁰ Moraes, José Geraldo Vinci de: *Sonoridades Paulistanas - Final do Século XIX ao Início do XX*. Funarte, Rio de Janeiro 1997, S. 104 ff.

2.1.1.2.4.1.1. Vermischung von Ausdrücken unterschiedlichen kulturellen Ursprungs

Die unterschiedlichen kulturellen Ausdrucksformen vermischten sich im Zeitablauf und trugen zur Bildung des urbanen Samba bei.²⁰¹

Ein Samba von Adoniran Barbosa zeigt, wie der Stadtteil Bixiga als Beispiel für einen Ort angesehen werden kann, an dem die Vermischung von kulturellen Ausdrucksformen unterschiedlichen gesellschaftlichen Ursprungs erfolgte:

Um domingo nós fumo
Num samba no Bexiga
Na rua Major,
Na casa do Nicola
A mezza noite o'clock
Saiu uma baita de uma briga.
Era só pizza que avoava
Junto com as brajola.
Nóis era estranho no lugar
E não quisemo se meter.
Não fumo lá pra brigá,
Nós fumo lá pra comê.
Na hora H se enfiemo
Debaixo da mesa,
Fiquemo alí de beleza,
Vendo o Nicola brigá.
Dali a pouco
Escuitemo a patrulha chegá
E o sargento Oliveira falá:
“Não tem importância,
Vou chamar duas ambulância.
Carma pessoá,
A situação aqui tá muito cínica.
Os mais pior
Vai pras Crínica.”²⁰²

Aus diesem Samba geht hervor, wie deutlich sich die italienische Kultur im Stadtteil Bexiga durchsetzen konnte. Es werden nämlich italienische kulinarische Ausdrücke, wie „Era só pizza que avoava“ (es war nur Pizza, die umherflog) und „Junto com as brajola“ (zusammen mit den Rouladen), genannt, also nicht Ausdrücke vom Lande, wo zu den Feierlichkeiten der Sklavenarbeiter traditionelle ländliche Gerichte serviert wurden.

Es ergab sich nicht nur eine Verbindung der gespielten Musik mit den traditionellen kulturellen Ausdrucksformen, sondern es traten auch Vermischungen mit anderen kulturellen Ausdrucksformen auf. So kann der von Adoniran Barbosa verwendete Ausdruck „A mezza noite o'clock“ (um Mitternacht) als Beispiel für die sich entwickelnde kulturelle Vermischung beziehungsweise Verschmelzung im sprachlichen Bereich angesehen werden; denn er besteht aus drei Sprachen, „mezza“ italienisch, „noite“ portugiesisch und „o'clock“ englisch.

²⁰¹ Moraes, José Geraldo Vinci de: Sonoridades Paulistanas - Final do Século XIX ao Início do XX. Funarte, Rio de Janeiro 1997, S. 54 f.

²⁰² Samba: Um samba no Bexiga. Adoniran Barbosa, 1956

Das Benutzen von Wörtern, die zur ländlichen Ausdrucksform gehören, wie „nóis fumo“ (wir haben geraucht), „Saiu uma baita“ (es entstand), „Não fumo lá pra brigá“ (wir gingen nicht dahin, um zu streiten) und „Nós fumo lá pra comê“ (wir gingen dahin, um zu essen), weist auf die damals noch vorhandene Verbindung zu der vergangenen Zeit auf dem Lande hin.

Der obige Samba macht die Vermischung beziehungsweise den Austausch von kulturellen Ausdrücken unterschiedlichen gesellschaftlichen Ursprungs deutlich, der für die Entwicklung des Samba in São Paulo charakteristisch ist.

Foto: Unbekannter Autor. Campo da Bela Vista – Início do século XX²⁰³

Dieses Bild des Stadtteils Bixiga zeigt sowohl ländliche als auch städtische Ansichten. Aneinander gereihete Hauskonstruktionen weisen auf eine städtische Bebauung hin, dagegen erinnern die vielen Grünflächen an ländliche Gegenden.

Eine kulturelle Ausdrucksform, in diesem Fall das katholische Fest zu Ehren der Heiligen Achiropita, die im Stadtteil Bixiga mit den ersten aus Italien stammenden Einwanderern 1908 entstand, hat sich bis heute erhalten. Dieses Fest, das vom 13. bis zum 15. August eines jeden Jahres stattfindet, zieht über 200.000 Besucher aus ganz Brasilien an.²⁰⁴ Es kann als ein Beispiel eines kulturellen Beharrungsvermögens, einer Resistenz gegenüber anderen kulturellen Ausdrucksformen, angeführt werden; denn nicht alle kulturellen Ausdrücke gehen hier mit anderen eine Verbindung ein.

2.1.1.2.4.1.2. Weitergehende Verstädterung

Aus dem folgenden Samba von Geraldo Filme geht die immer weiter fortschreitende Verstädterung der Bixiga hervor; denn, auch der Stadtteil Bixiga verlor im Laufe der Zeit durch die immer größer werdende Anzahl an Immigranten und die damit zusammenhängende Infrastruktur mit Hochhäusern und Asphaltstraßen seine ländliche Umgebung.

Quem nunca viu o samba amanhecer
vai no Bixiga pra ver, vai no Bixiga pra ver
O samba não levanta mais poeira
Asfalto hoje cobriu o nosso chão
Lembrança eu tenho da Saracura
Saudade tenho do nosso cordão
Bixiga hoje é só arranha-céu
e não se vê mais a luz da Lua
mas o Vai-Vai está firme no pedaço
é tradição e o samba continua.²⁰⁵

Dieser Samba zeigt, wie das Wachstum der Stadt nicht aufzuhalten ist und sich die Räume der Stadt verändern. Die Ausdrücke „O samba não levanta mais poeira“ (Der Samba wirbelt keinen Staub mehr auf) und „Asfalto hoje cobriu o nosso chão“ (Asphalt bedeckt heute unseren Boden) streichen den Wandel im Stadtteil Bixiga heraus. Es wird im Samba darauf hingewiesen, dass

²⁰³ Marcelino, Márcio Michalczuk: Uma leitura do Samba Rural ao Samba Urbano na Cidade de São Paulo. Tese de Mestrado, Universidade de São Paulo 2007, S. 93.

²⁰⁴ <http://www.achipopita.org.br/>

²⁰⁵ Samba: Tradição (vai no Bexiga pra ver). Gerlado Filme

Veränderung auch Erinnerungen an alte Zeiten hervorrufen: „Lembrança eu tenho da Saracura” (Ich habe den Vogel Saracura in guter Erinnerung) und „Saudade tenho do nosso cordão“ (Ich habe Sehnsucht nach unserer Karnevalsgruppe "Cordão").

Die Verstädterung brachte eine Neuaufteilung der Räume um das Stadtzentrum mit sich. Der wohlhabende Teil der Bevölkerung, der sich anfangs im Stadtzentrum niedergelassen hatte, zog sich in die am höchsten gelegenen Gebiete der Stadt zurück, und zwar in Richtung der heutigen Avenida Paulista.²⁰⁶

Das alte Stadtzentrum wurde als Geschäftszentrum mit Bürogebäuden und Gewerbebetrieben sowie einigen wenigen Freizeitparks entwickelt. Zwischen diesem Zentrum und den etwas höher gelegenen Gebieten sowie zwischen den Flussläufen und den sich neu bildenden Industrieflächen siedelte sich die ärmere Bevölkerung an.

Die sich daran anschließenden noch höher gelegenen Gebiete der Stadt unterhalb der Avenida Paulista mit breiteren und beleuchteten Straßen erhielten durch die steigenden Grundstückspreise eine Aufwertung und wurden für die entstehende Mittelklasse ausgebaut, wodurch die ärmere Bevölkerung der sich immer mehr ausdehnenden Stadt weiter an die Peripherie ziehen musste.²⁰⁷

Wie sich dieser Wandel in der Stadt vollzog, geht aus dem folgenden Samba von Adoniran Barbosa hervor:

Quando o Oficial de Justiça chegou
Lá na favela
Contra seu desejo
Entregou pra Seu Narciso
Um aviso, uma Ordem de Despejo
Assinada Seu Dotô
Assim dizia a petição:
Dentro de dez dias quero a favela vazia
E os barracos todos no chão
Era uma ordem superior
Ô ô ô meu senhor
É uma ordem superior
Não tem nada Seu Dotô
Não tem nada não
Amanhã mesmo vou deixar meu barracão
Não tem nada não Seu Dotô
Vou sair daqui pra não ouvir o ronco do trator
Pra mim não tem problema
Em qualquer canto eu me arrumo
De qualquer jeito me ajeto
Depois o que eu tenho é tão pouco
Minha mudança tão pequena
Que cabe no bolso de trás
Mas essa gente ai [...] hein!
Como é que faz?
Mas essa gente ai [...] hein!

²⁰⁶ Moraes, José Geraldo Vinci de: Sonoridades Paulistanas - Final do Século XIX ao Início do XX. Funarte, Rio de Janeiro 1997, S. 44.

²⁰⁷ Moraes, José Geraldo Vinci de: Sonoridades Paulistanas - Final do Século XIX ao Início do XX. Funarte, Rio de Janeiro 1997, S. 44.

Como é que faz?²⁰⁸

Dieser Samba macht deutlich, wie die Wohngebiete der ärmeren Bevölkerungsschicht „Lá na favela“ (Dort in der Favela / im Slum) durch die Aufwertung der Grundstücke um das alte Stadtzentrum für neue Infrastrukturmaßnahmen geräumt werden mussten.

Die Ausdrücke “É uma ordem superior” (Das ist eine Anordnung von höherer Stelle) und “Não tem nada Seu Dotô” (Das macht nichts, Herr Doktor), “Não tem nada não” (Das macht wirklich nichts) zeigen die Hilflosigkeit dieser Bevölkerungsschicht. Und die Ausdrücke „Quando o Oficial de Justiça chegou” (Als der Justizbeamte kam) und “Vou sair daqui pra não ouvir o ronco do trator” (Ich werde hier wegziehen, um nicht das Rattern des Traktors zu hören) weisen darauf hin, wie die Räumungen stattgefunden haben.

2.1.1.2.4.2. Stadtviertel Liberdade

Weitere Stadtteile, in denen eine Akkulturation stattfand und die als Beispiele für die Integration von kulturellen Einflüssen verschiedener Bevölkerungsgruppen in São Paulo dienen können, sind Lavapés und Glória im Stadtviertel Liberdade. Beide Stadtteile waren frühe Siedlungsgebiete, vor allem der ehemaligen Sklavenarbeiter.

Der Stadtteil Glória gehört zu den ältesten Ansiedlungsgebieten der Stadt.²⁰⁹ Er umfasst den Ort, an dem sich eine besondere Spielweise des urbanen Samba in São Paulo entwickeln konnte, der "Samba de Gafieira"^{210 211}. Diese Spielweise des Samba wird heute vor allem durch den Komponisten und Interpreten Germano Mathias²¹² vertreten.

Genau wie der Stadtteil Glória ist auch der Stadtteil Lavapés einstmals ein Ansiedlungsgebiet von ehemaligen Sklavenarbeitern. Hier wurde die älteste noch bestehende Karnevalsgesellschaft von São Paulo gegründet, die Escola de Samba Lavapés.²¹³

Das Stadtviertel Liberdade, das in der frühen Phase der städtischen Entwicklung ein Niederlassungsort ehemaliger Sklavenarbeiter war, verlor mit der einsetzenden Verstädterung viele damals charakteristischen Eigenschaften.²¹⁴ Die Namensänderungen des Platzes, um den sich das Stadtviertel bildete, können als Zeichen der Stadtentwicklung angesehen werden. Von „Largo do Cemitério“ (Friedhofsplatz) änderte sich der Name des Platzes auf „Largo da Glória“

²⁰⁸ Samba: Despejo na favela. Adoniran Barbosa, 1969

²⁰⁹ Mendes, Renato Silveira: A Cidade de São Paulo. In: Azevedo, Aroldo de (Hg.): A Cidade de São Paulo – Estudos da Geografia Urbana. Companhia Editora Nacional, São Paulo 1958, S. 261 f. apud Marcelino, Márcio Michalczuk: Uma leitura do Samba Rural ao Samba Urbano na Cidade de São Paulo. Tese de Mestrado, Universidade de São Paulo 2007, S. 97.

²¹⁰ Samba de Gafieira ist ein Samba-Tanz, der sich in den 1940er Jahren in Nachtclubs entwickelt hat und heute mit seinen vielen akrobatischen Bewegungen als der vielchichtigste Tanzstil des Samba in Brasilien gilt.

²¹¹ Marcelino, Márcio Michalczuk: Uma leitura do Samba Rural ao Samba Urbano na Cidade de São Paulo. Tese de Mestrado, Universidade de São Paulo 2007, S. 97.

²¹² Germano Mathias ist ein bekannter Samba-Komponist, -Liedtexter und -Sänger.

²¹³ Marcelino, Márcio Michalczuk: Uma leitura do Samba Rural ao Samba Urbano na Cidade de São Paulo. Tese de Mestrado, Universidade de São Paulo 2007, S. 98.

²¹⁴ Marcelino, Márcio Michalczuk: Uma leitura do Samba Rural ao Samba Urbano na Cidade de São Paulo. Tese de Mestrado, Universidade de São Paulo 2007, S. 98.

(Platz der Seligkeit), später erhielt er den Namen „Largo da Forca“ (Platz des Galgens) und ist heute unter dem Namen „Praça da Liberdade“ (Platz der Freiheit) bekannt.²¹⁵

Seit 1908 zogen in diese Gebiet vor allem japanische Immigranten. Deshalb gilt "Liberdade" heute als das japanische Stadtviertel São Paulos, in dem ca. 50.000 Japaner und deren Nachkommen leben.²¹⁶

Foto: Morro da Forca e Santa Cruz dos Enforcados em 1874²¹⁷

Dieses Bild zeigt, wie der Platz „Praça da Liberdade“ früher ausgesehen hat. Der Galgen „Forca“ der Stadt gab damals dem Platz seinen Namen.

2.1.1.2.4.3. Stadtviertel Barra Funda

Das Stadtviertel Barra Funda entwickelte sich vor allem aufgrund des Eisenbahnnetzes, das von dort aus die Stadt mit dem Landesinnern verband. Die ersten Einwohner dieses Stadtteils waren italienische Immigranten, die überwiegend für den Betreiber des Eisenbahnnetzes tätig waren.²¹⁸

Um die Wende zum 20. Jahrhundert kamen die ersten ehemaligen Sklavenarbeiter in diese Gegend. Auch hier wurde durch das Zusammenleben verschiedener Kulturen ein Stadtteil geschaffen, der für das Entstehen des urbanen Samba in São Paulo von großer Bedeutung ist, und zwar der „Largo da Banana“. Er lag um einem Platz, an dem Arbeiter der Bananen-Wirtschaft ihre als Entlohnung erhaltenen Bananen weiterverkauften.²¹⁹

Sambakomponisten und Sambamusiker aus der ganzen Stadt kamen zum "Largo da Banana", um an den "Sambas de Roda" (Sambarunden) und "Tiriricas" (Beinkampftänzen) teilzunehmen.²²⁰

Dieser Raum im Stadtviertel Barra Funda und dessen Veränderung mit der einsetzenden Stadtentwicklung werden im folgenden Samba von Geraldo Filme beschrieben:

Adeus [...]
Tá chegando a hora
Acabou o samba
Adeus, Barra Funda, eu vou-me embora
Veio o progresso
Fez do bairro uma cidade

²¹⁵ Mendes, Renato Silveira: A Cidade de São Paulo. In: Azevedo, Aroldo de (Hg.): A Cidade de São Paulo – Estudos da Geografia Urbana. Companhia Editora Nacional, São Paulo 1958, S. 261 f. apud Marcelino, Márcio Michalczuk: Uma leitura do Samba Rural ao Samba Urbano na Cidade de São Paulo. Tese de Mestrado, Universidade de São Paulo 2007, S. 97.

²¹⁶ Marcelino, Márcio Michalczuk: Uma leitura do Samba Rural ao Samba Urbano na Cidade de São Paulo. Tese de Mestrado, Universidade de São Paulo 2007, S. 98.

²¹⁷ Marcelino, Márcio Michalczuk: Uma leitura do Samba Rural ao Samba Urbano na Cidade de São Paulo. Tese de Mestrado, Universidade de São Paulo 2007, S. 97.

²¹⁸ Marcelino, Márcio Michalczuk: Uma leitura do Samba Rural ao Samba Urbano na Cidade de São Paulo. Tese de Mestrado, Universidade de São Paulo 2007, S. 92 f.

²¹⁹ Marcelino, Márcio Michalczuk: Uma leitura do Samba Rural ao Samba Urbano na Cidade de São Paulo. Tese de Mestrado, Universidade de São Paulo 2007, S. 94.

²²⁰ Moraes, Wilson Rodrigues de: Escolas de Samba de São Paulo (Capital). Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, São Paulo 1978, S. 44 ff.

Levou a nossa alegria
Também a simplicidade [...]
Levo a saudade
Lá lo Largo da Banana
Onde nós fazia samba
Todas noites da semana
Deixo esse samba
Que eu fiz com muito carinho
Levo no peito a saudade
Nas mãos, o meu cavaquinho!
Adeus, Barra Funda [...] ²²¹

Aus dem Text wird deutlich, wie sich der Ort veränderte, der Raum für den Samba verloren ging und sich die Menschen, die den Samba spielten, zurückzogen. Die Ausdrücke „Veio o progresso” (Es kam der Fortschritt) und “Fez do bairro uma cidade” (Er machte aus dem Stadtviertel eine Stadt) deuten auf die einsetzende Verstädterung hin. Heute hat das Gebiet vor allem durch den Ausbau des U-Bahnnetzes ein völlig anderes Aussehen.

2.1.1.2.4.4. Stadtviertel Penha

Etwas weiter entfernt von den Stadtvierteln um das alte Zentrum São Paulos, in denen sich bei der Entwicklung des Samba Vermischungen beziehungsweise Verschmelzungen zwischen verschiedenen kulturellen Ausdrucksformen ergeben haben, entstand in dem abseits gelegenen Stadtviertel Penha ein Raum, in dem sich der Straßenkarneval bis heute erhalten konnte. ²²²

Dieser Raum ist der Stadtteil Vila Esperança, weit im Osten der Stadt, der die Entwicklung zum urbanen Samba nicht mitgemacht hat. Er ist zwar heute in den Metropolbereich der Stadt integriert, konnte dennoch den Straßenkarneval erhalten, der sich zu Zeiten der Karnevalsguppen "Cordões" entwickelte. ²²³

Der folgende Samba von Adoniran Barbosa handelt von diesem Stadtteil:

Vila Esperança
Foi lá que eu passei
O meu primeiro carnaval
Vila Esperança
Foi lá que eu conheci
Maria Rosa meu primeiro amor
Como eu fui feliz naquele fevereiro
Pois tudo pra mim era primeiro
Primeira rosa, primeira esperança
Primeiro carnaval, primeiro amor criança
Numa volta no salão ela me olhou
Eu envolvia seu corpo em serpentina

²²¹ Samba: O último sambista. Geraldo Filme, 1968

²²² Marcelino, Márcio Michalczuk: Uma leitura do Samba Rural ao Samba Urbano na Cidade de São Paulo. Tese de Mestrado, Universidade de São Paulo 2007, S. 113.

²²³ Marcelino, Márcio Michalczuk: Uma leitura do Samba Rural ao Samba Urbano na Cidade de São Paulo. Tese de Mestrado, Universidade de São Paulo 2007, S. 114.

E descobri a emoção que todo pierrot tem
Quando descobre sua colombina
O carnaval passou
Passou o amor criança
Passou a esperança
Passou Maria Rosa
E só deixou uma lembrança²²⁴

Foto: Unbekannter Autor. Desfile de rua da Nenê da Vila Matilde, Largo de Vila Esperança, São Paulo 1961²²⁵

Dieses Foto zeigt, wie der Straßenkarneval in diesem Stadtteil aussah. Klar zu erkennen sind die Umzugsteilnehmer, die sich durch die Menschenmassen zwingen.

2.1.1.2.5. Städtische Plätze als Raum für die Entwicklung des urbanen Samba - 2. Akkulturations-Raum

Neben den Stadtteilen in den jeweiligen Stadtvierteln von São Paulo sind auch die "freien" Plätze im alten Stadtzentrum wichtige Orte für das Entstehen des urbanen Samba. Diese Plätze bilden neben den Wohngebieten der unteren Bevölkerungsschicht der Stadt den zweiten Raum von Akkulturation, nämlich der kulturellen Vermischung beziehungsweise Verschmelzung von Ausdrucksformen unterschiedlicher Bevölkerungsgruppen und Nationalitäten, der zur Entwicklung des urbanen Samba beigetragen hat.

Die bekanntesten Plätze in Stadtzentrum sind "Praça da Sé" und "Praça João Mendes". Auch der Platz "Largo do Paissandu" und weitere Straßen des Stadtzentrums zählen zu diesen Orten. Diese Plätze wurden als „freie“ Plätze angesehen, weil sie von allen Bewohnern der Stadt genutzt werden konnten.²²⁶ Sie wurden vornehmlich von den Trägern kultureller Ausdrucksformen besucht, insbesondere von Musikern und ihren Anhängern.

Anders verhielt es sich in den einzelnen Stadtvierteln, in denen sich mit wenigen Ausnahmen nur die Bewohner dieser Gebiete aufhielten. Dadurch entstand bei den Samba-Musikern ein starker Bezug zum eigenen Wohnort. Dieser Bezug diente auch als Abgrenzungskriterium zur Musik anderer Standorte.²²⁷

Öffentliche Plätze und Straßen, in denen Handel getrieben wurde, und auch die Haltestellen der Straßenbahnen im Stadtzentrum wurden auch von der unteren Bevölkerungsschicht dazu genutzt, ihrer informellen Arbeit nachzugehen.²²⁸

In diesem Umfeld entstanden an den bekanntesten "freien" Plätzen die urbanen Batuques.²²⁹

²²⁴ Samba: Vila Esperança. Adoniran Barbosa, 1968

²²⁵ Marcelino, Márcio Michalczuk: Uma leitura do Samba Rural ao Samba Urbano na Cidade de São Paulo. Tese de Mestrado, Universidade de São Paulo 2007, S. 148.

²²⁶ Marcelino, Márcio Michalczuk: Uma leitura do Samba Rural ao Samba Urbano na Cidade de São Paulo. Tese de Mestrado, Universidade de São Paulo 2007, S. 64.

²²⁷ Marcelino, Márcio Michalczuk: Uma leitura do Samba Rural ao Samba Urbano na Cidade de São Paulo. Tese de Mestrado, Universidade de São Paulo 2007, S. 139.

²²⁸ Marcelino, Márcio Michalczuk: Uma leitura do Samba Rural ao Samba Urbano na Cidade de São Paulo. Tese de Mestrado, Universidade de São Paulo 2007, S. 64.

Die „Engraxates“ (Schuhputzer) zum Beispiel wurden zu typischen Akteuren im alten Stadtzentrum. In ihrer Freizeit, zwischen den einzelnen Schuhputztätigkeiten wurde von diesen "Künstlern" der erste als urban verstandene kultureller Ausdruck des Samba geschaffen. Auf ihrem Arbeitsgerät, bestehend aus einer „Caixa de engraxate“ (hölzerner Schuhputzer-Kasten), in dem sie verschiedene „Latas de graxa“ (Schuhcreme-Dosen), „Escovas“ (Bürsten) und andere Putzgeräte aufbewahrten, wurden Sambarhythmen getrommelt. Die verschiedenen Gegenstände und Teile dieses Arbeitsgeräts wurden für die Erzeugung unterschiedlicher Töne genutzt. Auf unglaublich kreative Weise und unter Einsatz nur des Arbeitswerkzeugs bildeten sich neue Formen des urbanen Batuque. Die Nutzung dieser neuen Möglichkeiten der akustischen Tonerzeugung erlaubte es diesen "Künstlern", ihre Rhythmen ortsunabhängig und zu jeder freien Minute zu spielen.²³⁰

Der Samba-Komponist und -Interpret Germano Mathias hat die "Lata de graxa" (Schuhcreme-Dose) im folgenden Samba gewürdigt:

No coração da cidade
Hoje mora uma saudade
A velha Praça da Sé Nossa Tradição
Da Praça da batucada
Agora remodelada
Só ficou recordação
Até o engraxate foi despejado
E teve que se mudar com sua caixa
Ai que saudade da batucada feita na lata de graxa²³¹

Dieser Samba zeigt welche Rolle das Gebiet des Stadtzentrums für das Entstehen des urbanen Samba in São Paulo gespielt hat: „A velha Praça da Sé Nossa Tradição“ (Der alte Platz der Kathedrale, unsere Tradition). Die Ausdrücke „Agora remodelada“ (Jetzt umgestaltet) und “Só ficou recordação” (Es blieb nur die Erinnerung) zeigen die einsetzende Veränderung dieses Gebiets. Die Erinnerung an die Schuhcreme-Dose wird in dem Satz „Ai que saudade da batucada feita na lata de graxa“ (Dort überkommt einem die Sehnsucht nach dem Trommeln auf der Schuhcreme-Dose) zum Ausdruck gebracht.

Ein weiteres Beispiel für das Entstehen von urbanen Ausdrucksformen im Gebiet des Stadtzentrums von São Paulo ist der Beinkampftanz „Jogo da tiririca“, auch “Rasteira” genannt. Diese besondere Ausdrucksform ist der der "Capoeira" (Kampftanz aus dem Nordosten Brasiliens) ähnlich. Auch hier begleitet die Musik tanzartige Bewegungen, bei denen es darum geht, den Gegenüber mit den Beinen zu Fall zu bringen. Der Tiririca-Tanz, auch bekannt als “Banda“, “Pernada“ und “Jogo de perna“, wird an mehreren Stellen von São Paulo praktiziert. Zu den bekannten Plätzen im Stadtzentrum kommen Menschen aus den verschiedenen Wohngebieten, um an dem Jogo de tiririca teilzunehmen.²³²

²²⁹ Moraes, Wilson Rodrigues de: *Escolas de Samba de São Paulo (Capital)*. Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, São Paulo 1978, S. 44 f.

²³⁰ Marcelino, Márcio Michalczuk: *Uma leitura do Samba Rural ao Samba Urbano na Cidade de São Paulo*. Tese de Mestrado, Universidade de São Paulo 2007, S. 45 ff.

²³¹ Samba: Lata de Graxa. Geraldo Blota und Mario Vieira, 1958

²³² Moraes, Wilson Rodrigues de: *Escolas de Samba de São Paulo (Capital)*. Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, São Paulo 1978, S. 45 ff.

2.1.1.2.6. Austragungsorte von Karnevalsumzügen als Raum für die Entwicklung des urbanen Samba - 3. Akkulturations-Raum

Den dritten Akkulturations-Raum kultureller Vermischung beziehungsweise Verschmelzung von Ausdrucksformen unterschiedlicher Bevölkerungsgruppen und Nationalitäten in der Stadt São Paulo, der zur Entwicklung des urbanen Samba beigetragen hat, bilden die Austragungsorte der Karnevalsumzüge.

Mit dem Entstehen von „Cordões Carnavalescos“ (Karnevalsgruppen) wurden bestimmte Orte in der Stadt für deren Umzüge freigegeben, nachdem im Jahre 1934 unter Bürgermeister Fabio da Silva Prado die ersten Karnevalsumzüge offiziell zugelassen worden waren.²³³ Diese Umzüge wurden in der Nähe des alten Stadtzentrums zwischen den Straßen "Líbero Badaró" und "São Bento" durchgeführt. Die beiden Straßen münden - ausgehend vom Platz Largo São Francisco - in den Platz, "Praça do Patriarca", der als Standort für die Kommission zur Bewertung der Umzüge diente.²³⁴

Schon zu dieser Zeit traten die einzelnen "Cordões" (Karnevalsgruppen) in wettkampftartigen Prozessionen gegeneinander an. Die Nähe zu „freien“ Plätze des Zentrums war dafür gut geeignet, weil dieser Raum "unparteiisch", also keinem Stadtviertel zuzuordnen war. Ab 1936 wurden die Umzüge auf die Avenida São João verlegt. Der Tag der Umzüge wurde als "Dia dos Cordões Negros" (Tag der schwarzen Karnevalsgruppen) bekannt.²³⁵ Das Gebiet, das für die prozessionsartigen Karnevalsumzüge freigegeben wurde, vergrößerte sich allmählich. Das anfangs kleine Dreieck im Stadtzentrum dehnte sich in Richtung Avenida Angélica und Avenida Paulista aus.²³⁶

Die vorgenommenen Erweiterungen waren ein Zeichen für die zunehmende Beliebtheit des urbanen Samba als kulturelle Ausdrucksform bei der Bevölkerung. Von dieser Zeit an empfingen auch wohlhabende Familien die Cordões in ihren Häusern und boten den Teilnehmern Erfrischungen an.²³⁷

Mit der immer größer werdenden Anzahl an Cordões im Stadtgebiet von São Paulo wurden die Umzüge durch die Stadtverwaltung in die "Cidade da Folia" (Vergnügungsstadt), dem Park "Parque da Água Branca", im Stadtviertel Barra Funda, verlegt. In den Jahren 1941 bis 1943 war dieser Ort der vorgeschriebene Raum für die Karnevalsumzüge.²³⁸ 1944 wurde diese Entscheidung wieder rückgängig gemacht und die Umzüge auf die Avenida São João im Stadtzentrum zurückverlegt. Die Avenida São João wurde bis 1976 für die Karnevalsumzüge genutzt.²³⁹

²³³ Marcelino, Márcio Michalczuk: Uma leitura do Samba Rural ao Samba Urbano na Cidade de São Paulo. Tese de Mestrado, Universidade de São Paulo 2007, S. 82.

²³⁴ Marcelino, Márcio Michalczuk: Uma leitura do Samba Rural ao Samba Urbano na Cidade de São Paulo. Tese de Mestrado, Universidade de São Paulo 2007, S. 128.

²³⁵ Marcelino, Márcio Michalczuk: Uma leitura do Samba Rural ao Samba Urbano na Cidade de São Paulo. Tese de Mestrado, Universidade de São Paulo 2007, S. 129.

²³⁶ Moraes, Wilson Rodrigues de: Escolas de Samba de São Paulo (Capital). Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, São Paulo 1978, S. 38.

²³⁷ Moraes, Wilson Rodrigues de: Escolas de Samba de São Paulo (Capital). Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, São Paulo 1978, S. 38 f.

²³⁸ Urbano, Maria Aparecida: Carnaval & Samba em Evolução na Cidade de São Paulo. Editora Plêiade, São Paulo 2006, S. 82.

²³⁹ Marcelino, Márcio Michalczuk: Uma leitura do Samba Rural ao Samba Urbano na Cidade de São Paulo. Tese de Mestrado, Universidade de São Paulo 2007, S. 129.

Foto: Claude-Levi-Strauss. Espera pelos desfiles na Av. São João, São Paulo, 1935²⁴⁰

Dieses Foto zeigt, wie das Publikum auf den Straßen zusammenkam, um die Umzüge zu sehen. Die Ansammlungen im Stadtzentrum bestanden aus Menschen verschiedener sozialer Schichten.

Im Jahre 1968 wurden die Karnevalsumzüge der Stadt São Paulo als kultureller Ausdruck der Stadtbewohner durch Bürgermeister Brigadeiro José Vicente de Faria Lima anerkannt. Ab diesem Zeitpunkt werden die großen Straßenfeste von der Stadtverwaltung organisiert und finanziell unterstützt. Bis dahin wurden Gelder für die Umzüge von Zeitungsverlagen, Radiostationen und Gewerbetreibenden zur Verfügung gestellt.²⁴¹

Foto: Unbekannter Autor. Primeiro desfile após oficialização pela prefeitura em 1968²⁴²

Auf diesem Foto sind Neuerungen zu erkennen, die infolge der kulturellen Anerkennung der Karnevalsumzüge für den Veranstaltungsablauf eingeführt wurden. Deutlich sind die Tribünen mit den Zuschauerrängen für das Publikum zu sehen. Auch die Trennung des Raumes zwischen den Mitgliedern der jeweiligen Karnevalsgruppe "Cordão" ist erkennbar.

Im Jahre 1977 wurde der Ort der Karnevalsumzüge beziehungsweise der Samba-Aufführungen wieder verlegt, und zwar in die "Avenida Tiradentes". Dieser neue Raum begünstigte die weitere "Professionalisierung" der Umzüge. Große Tribünen wurden zur Karnevalszeit aufgebaut, Eintrittspreise wurden verlangt und trugen zu einer gewissen Auslese des Publikums bei. Auch wurde der Zeitablauf für die Karnevalsumzüge genau festgelegt.²⁴³

Die einst spontanen Aufführungen für das Volk gewannen immer mehr an Show-Charakter. Gegen Ende der 1980er Jahre wurde der Karneval zu einer Großveranstaltung und verursachte dadurch enorme Störungen und Staus im Stadtverkehr. Wegen der langen Auf- und Abbaueiten der jedes Mal größeren Tribünen von ca. 30 Tagen geriet die Stadt in immer mehr Schwierigkeiten hinsichtlich des Arbeitsablaufs in den Betrieben und Behörden.²⁴⁴

Foto: Unbekannter Autor. Desfile na Tiradentes em 1978.²⁴⁵

Dieses Foto zeigt, wie die Karnevalsumzüge zu einem Event mit Show-Charakter wurden. Festgelegte Plätze für Preisrichter und TV-Kameras sind erkennbar und deuten auf den Wettbewerbscharakter und den Massenkonsum der Veranstaltungen hin. Durch diese Neuerungen wurde der Samba der Karnevalsumzüge allen Gesellschaftsschichten zugänglich gemacht und gewann immer mehr an Bedeutung, so dass er sich als Teil der populären Kultur etablieren konnte.

²⁴⁰ Marcelino, Márcio Michalczuk: Uma leitura do Samba Rural ao Samba Urbano na Cidade de São Paulo. Tese de Mestrado, Universidade de São Paulo 2007, S. 125.

²⁴¹ Urbano, Maria Aparecida: Carnaval & Samba em Evolução na Cidade de São Paulo. Editora Plêiade, São Paulo 2006, S. 219

²⁴² Marcelino, Márcio Michalczuk: Uma leitura do Samba Rural ao Samba Urbano na Cidade de São Paulo. Tese de Mestrado, Universidade de São Paulo 2007, S. 132.

²⁴³ Marcelino, Márcio Michalczuk: Uma leitura do Samba Rural ao Samba Urbano na Cidade de São Paulo. Tese de Mestrado, Universidade de São Paulo 2007, S. 132 f.

²⁴⁴ Marcelino, Márcio Michalczuk: Uma leitura do Samba Rural ao Samba Urbano na Cidade de São Paulo. Tese de Mestrado, Universidade de São Paulo 2007, S. 135 ff.

²⁴⁵ Marcelino, Márcio Michalczuk: Uma leitura do Samba Rural ao Samba Urbano na Cidade de São Paulo. Tese de Mestrado, Universidade de São Paulo 2007, S. 136.

Aus diesen Gründen und als Folge des 1984 eingeweihten Sambódromo in Rio de Janeiro wurde 1991 auch in São Paulo ein solcher Ort für die Karnevalssumzüge / Samba-Aufführungen gebaut. Er löste die früheren Straßen und Plätze für die Karnevalssumzüge in São Paulo ab und wurde in den folgenden Jahren weiter ausgebaut, bis er 1996 in der heutigen Form im Stadtteil Anhembi fertiggestellt wurde.²⁴⁶

Foto: Unbekannter Autor und Zeitpunkt. Pólo Cultural e Esportivo Grande Otelo, o Sambódromo do Anhembi. São Paulo²⁴⁷

Dieses Foto zeigt die letzte Entwicklungsstufe des dritten Raums kultureller Verschmelzung in der Stadt São Paulo. Gebaut für Spektakel der Superlative wurde der Sambódromo und damit der Samba auch weltweit noch bekannter und beliebter.

2.1.2. Umzüge zur Karnevalszeit auf den Straßen São Paulos

Bei der Darstellung der örtlichen Räume, in denen sich der Samba in São Paulo entwickelte, wurde zwischen den zeitlichen Räumen, in denen das geschah, gewechselt. Wenn es sich zum Beispiel um die Ansiedlung der ersten Immigranten in der Metropolregion São Paulo und um die von ihnen bevorzugten Stadtviertel handelte, fand dieser Prozess in der Zeit vom 19. zum 20. Jahrhundert statt. Wenn es dagegen um die Nutzung des Sambódromo ging, dem Zeichen des urbanen Samba schlechthin, geschah das um die Wende des 20. zum 21. Jahrhundert.

Der Sambódromo wurde für die heute aus der Karnevalszeit weltweit bekannten Karnevalsgesellschaften, "Escolas de Samba", errichtet. Auch die Entwicklung dieser Karnevalsgesellschaften hat eine örtliche und eine zeitliche Komponente, vor allem aber eine menschliche.²⁴⁸

Die Vorläufer der heutigen Karnevalsgesellschaften entstanden kurz nach der Wende zum 20. Jahrhundert. Das geschah auf Initiative von kleinen Gruppen verwandter und untereinander befreundeter Menschen, vor allem Nachfahren von ehemaligen Sklavenarbeitern, in den entsprechenden Stadtvierteln von São Paulo. Die Entwicklung bis zu den heutigen Escolas de Samba vollzog sich in einem Zeitraum von ungefähr 60 Jahren, in einer Zeit zwischen 1910 und 1970.²⁴⁹ Diese Entwicklung ist in den verschiedenen Teilen der Stadt unterschiedlich schnell vorangegangen.

Bei der Akkulturation, beziehungsweise bei Entwicklungsprozessen von kulturellen Ausdrucksformen können Zeiträume nicht auf den Tag genau festgelegt werden. Auch zeitliche Überlagerungen treten beim Entstehen kultureller Ausdrücke auf und tragen zur Entwicklung von Neuem bei.

²⁴⁶ Marcelino, Márcio Michalczuk: Uma leitura do Samba Rural ao Samba Urbano na Cidade de São Paulo. Tese de Mestrado, Universidade de São Paulo 2007, S. 137 f.

²⁴⁷ Marcelino, Márcio Michalczuk: Uma leitura do Samba Rural ao Samba Urbano na Cidade de São Paulo. Tese de Mestrado, Universidade de São Paulo 2007, S. 141.

²⁴⁸ Marcelino, Márcio Michalczuk: Uma leitura do Samba Rural ao Samba Urbano na Cidade de São Paulo. Tese de Mestrado, Universidade de São Paulo 2007, S. 112 ff.

²⁴⁹ Marcelino, Márcio Michalczuk: Uma leitura do Samba Rural ao Samba Urbano na Cidade de São Paulo. Tese de Mestrado, Universidade de São Paulo 2007, S. 115.

Die seit Ende des 19. Jahrhunderts nach São Paulo zugezogenen neuen Bewohner der Stadt, vor allem die der ärmeren Bevölkerung, haben sich an Orten niedergelassen, die sich wie ein Ring um das damalige Stadtzentrum zogen. An diesen Orten, heute sind es Stadtviertel des zentralen Bereichs der Metropole São Paulo, trafen verschiedene kulturelle Ausdrucksformen aufeinander. Die damit zusammenhängenden kulturellen Einflüsse verschmolzen mit der Zeit und formten neue Ausdrücke.²⁵⁰

Vor allem die verschiedenen Feiertage des katholischen Kalenders boten vorwiegend dem afro-brasilianischen Teil der Bevölkerung einen Anlass und die Möglichkeit, sich kulturell auszudrücken. Ähnlich wie auf dem Lande wurden die Feierlichkeiten der Kirchen auch in der Stadt genutzt, um kulturelle Ausdrucksformen zu bewahren und miteinander zu verbinden. Gerade die Feiern zum Karneval²⁵¹ wurden zu zentralen Ereignissen, an denen sich alle Bevölkerungsschichten zu beteiligen versuchten.²⁵²

In der Metropolregion São Paulo wird die große Mehrzahl der Gruppierungen, die sich zu Karneval bildeten und als Vorläufer der "Escolas de Samba" (Karnevalsgesellschaften) anzusehen sind, als „Cordões“ (Karnevalsgruppen) bezeichnet.²⁵³

Der Name „Cordão“ (Band, Schnur) wurde aus der Anordnung der Teilnehmer dieser Gruppen abgeleitet. Denn bei den prozessionsartigen Veranstaltungen, an denen sich die Cordões beteiligten, gingen die Teilnehmer dieser Gruppen im Gänsemarsch, also hintereinander, durch die Menschen auf den Straßen.²⁵⁴

Bevor jedoch auf die Cordões näher eingegangen wird, werden noch andere Zusammenschlüsse von musikbegeisterten Menschen dargestellt, die sich zu den Karnevalsfestlichkeiten und religiösen Prozessionen in São Paulo bildeten.

2.1.2.1. Caiapós

Die „Caiapós“ waren eine Gruppierung aus der gesellschaftlichen Unterschicht, damals bestehend aus Tagelöhnern und freien Sklavenarbeitern. Diese Menschen verkleideten sich als Indianer und nahmen an ihren religiösen Prozessionen zu Ehren bestimmter Heiliger mit rudimentären Instrumenten teil. Diese Musikinstrumente bestanden aus einfachen Trommeln und anderen Perkussionsgeräten, wie zum Beispiel Rasseln.²⁵⁵

Bei den Prozessionen handelte es sich vorwiegend um solche des Rosenkranzes zu Ehren der Allerheiligsten Jungfrau Maria vom Rosenkranz und um Feiern zu Ehren Benedikts des Mohren.²⁵⁶

²⁵⁰ Marcelino, Márcio Michalczuk: Uma leitura do Samba Rural ao Samba Urbano na Cidade de São Paulo. Tese de Mestrado, Universidade de São Paulo 2007, S. 61.

²⁵¹ Die Feiern zu Karneval wurden mit den ersten Siedlern nach Brasilien gebracht. Die Karnevalsfeier, mit dem die 40tägige Fastenzeit vor Ostern beginnt, ist ein wichtiges religiöses Ereignis.

²⁵² Moraes, José Geraldo Vinci de: Sonoridades Paulistanas - Final do Século XIX ao Início do XX. Funarte, Rio de Janeiro 1997, S. 104 f.

²⁵³ Moraes, Wilson Rodrigues de: Escolas de Samba de São Paulo (Capital). Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, São Paulo 1978, S. 21.

²⁵⁴ Moraes, Wilson Rodrigues de: Escolas de Samba de São Paulo (Capital). Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, São Paulo 1978, S. 40.

²⁵⁵ Marcelino, Márcio Michalczuk: Uma leitura do Samba Rural ao Samba Urbano na Cidade de São Paulo. Tese de Mestrado, Universidade de São Paulo 2007, S. 68.

²⁵⁶ Urbano, Maria Aparecida: Carnaval & Samba em Evolução na Cidade de São Paulo. Editora Plêiade, São Paulo 2006, S. 102 f.

Durch die Caiapós erlangten die Prozessionen besondere Aufmerksamkeit. Sie litten aber darunter, dass im 19. Jahrhundert in São Paulo Prozessionen verboten waren. Später, als zu bestimmten Festlichkeiten wieder Gruppen auftreten durften, blieb es den Caiapós dennoch untersagt, sich zu kirchlichen Feiern zusammenzuschließen.²⁵⁷

Die einzige Möglichkeit für die Caiapós, sich kulturell auszuleben, war die Karnevalszeit. Deshalb traten die Caiapós ab 1890 in festlichen Karnevalsumzügen in São Paulo auf. Bei diesen Festen wurden sie jedoch von der Bevölkerung ausgegrenzt, weil sie durch ihre einfachen Instrumente und Verkleidungen nicht in das Bild des Karnevals passten, das sich an europäische Maßstäbe ausrichtete.²⁵⁸

Das folgende Foto zeigt die Caiapós in Rio Claro, einer Kleinstadt im Innern des Bundeslandes São Paulo.

Foto: Unbekannter Autor. Caiapós, Rio Claro, São Paulo 1920-1930²⁵⁹

Auf dem Foto ist zu sehen, dass der Auftritt der Caiapós Ähnlichkeiten mit den ländlichen kulturellen Ausdrucksformen hat, wie es sie zu den Feierlichkeiten in Pirapora do Bom Jesus und anderen Orten im Landesinneren von São Paulo gab. Die Instrumente auf dem Foto sind zum Beispiel die Basstrommel "Bumbo" (auch "Zabumba" und „Tambu“ genannt) und die Rasseln, die an die Batuques ländlicher Regionen erinnern. Das Banner in der Mitte des Bildes ist ein Erkennungszeichen, das später auch bei den Cordões Anwendung fand.

Aufzeichnungen der Musik der Caiapós zeigen lediglich rhythmische Variationen, jedoch keine Melodien. Beispiel: Musik der Caiapós²⁶⁰

Die Caiapós wurden Anfang des 20. Jahrhunderts in der Stadt São Paulo von den aufkommenden Cordões ersetzt, die sich vor allem durch gut vorbereitete musikalische Präsentationen auszeichneten.²⁶¹

Auch bei den Cordões gab es die von den Caiapós benutzten Rhythmusinstrumente, die Verwendung von Bannern und den prozessionsartigen Charakter der Umzüge. Deshalb können die Caiapós als Vorgänger der Cordões angesehen werden.

2.1.2.2. Zuavos und Corsos

Auch die „Zuavos“ sind ein Zusammenschluss von Menschen zur Teilnahme an den Festlichkeiten in der Karnevalszeit. Diese Vereinigung entstand ungefähr zwischen 1857 und

²⁵⁷ Urbano, Maria Aparecida: *Carnaval & Samba em Evolução na Cidade de São Paulo*. Editora Plêiade, São Paulo 2006, S. 103.

²⁵⁸ Urbano, Maria Aparecida: *Carnaval & Samba em Evolução na Cidade de São Paulo*. Editora Plêiade, São Paulo 2006, S. 103

²⁵⁹ Marcelino, Márcio Michalczuk: *Uma leitura do Samba Rural ao Samba Urbano na Cidade de São Paulo*. Tese de Mestrado, Universidade de São Paulo 2007, S. 69.

²⁶⁰ <http://www.youtube.com/watch?v=zyAq5huHSHE>

²⁶¹ Marcelino, Márcio Michalczuk: *Uma leitura do Samba Rural ao Samba Urbano na Cidade de São Paulo*. Tese de Mestrado, Universidade de São Paulo 2007, S. 69 f.

1860. Sie setzte sich aus Handeltreibenden, staatlichen Angestellten, Politikern und Mitgliedern der damaligen Gesellschaft São Paulos zusammen.²⁶²

Die Mitglieder der Zuavos-Gruppe maskierten sich zu Karneval und gingen - den damaligen Vorurteilen der Gesellschaft zum Trotz - feiernd auf die Straßen. Hinter dieser Gruppe stand die Karnevalsgesellschaft „Sociedade Carnavalesca Piratininga“.²⁶³

Diese im wörtlichen Sinne erste Karnevalsgesellschaft veranstaltete Feste, die an europäische Karnevalsfeste angelehnt und nicht für die untere Gesellschaftsschicht gedacht waren. Es wurden auch keine Batuques gespielt; ganz im Gegenteil wurde versucht, von dieser kulturellen Ausdrucksform Abstand zu nehmen. Schließlich wurden die Umzüge der Zuavos aufgrund des Aufkommens der volkstümlichen Straßenumzüge mit Massencharakter eingestellt.²⁶⁴

Auch „Corsos“ wurden Straßenumzüge der gesellschaftlichen Oberschicht São Paulos genannt. Solche Straßenumzüge, die sich in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts bildeten, fanden an verschiedenen Feiertagen statt. Zu den Karnevalsfestlichkeiten formierten sich Corsos, die ihre Prozessionen mit einer feierlichen Ausdrucksweise vorwiegend auf der Avenida Paulista in São Paulo durchführten.²⁶⁵

Foto: Avenida Paulista 1935²⁶⁶

Dieses Foto zeigt die breite Avenida Paulista. Auch angrenzende Gebiete sind zu erkennen und machen die hohe Lage dieses Stadtbereichs deutlich.

Die Avenida Paulista ist die Hauptstraße eines Stadtteils, in dem die obere Gesellschaftsschicht São Paulos, die so genannten Kaffeebarone, wohnte, nachdem diese mit der einsetzenden Urbanisierung aus dem Stadtzentrum weggezogen war.²⁶⁷

Die breite Avenida Paulista war für die sich entwickelnden Umzüge, die vorwiegend aus eleganten Kutschen und anderen offenen und verzierten Fahrzeugen sowie den ersten Autos bestanden, der geeignete Ort. Bei diesen Umzügen wurde vornehme Kleidung getragen, die vor allem an die großen Karnevalsfeste in Paris erinnerte.²⁶⁸

Foto: Corso na Avenida Paulista 1926²⁶⁹

Dieses Foto zeigt ein verziertes offenes Fahrzeug mit den feierlich verkleideten Umzugsteilnehmern.

Die Corsos waren zunächst exklusive Veranstaltungen, an denen nur die obere Gesellschaftsschicht der Stadt teilnahm. Mit der einsetzenden Industrialisierung und der

²⁶² Urbano, Maria Aparecida: *Carnaval & Samba em Evolução na Cidade de São Paulo*. Editora Plêiade, São Paulo 2006, S. 103.

²⁶³ Urbano, Maria Aparecida: *Carnaval & Samba em Evolução na Cidade de São Paulo*. Editora Plêiade, São Paulo 2006, S. 103 f.

²⁶⁴ Urbano, Maria Aparecida: *Carnaval & Samba em Evolução na Cidade de São Paulo*. Editora Plêiade, São Paulo 2006, S. 104.

²⁶⁵ Marcelino, Márcio Michalczuk: *Uma leitura do Samba Rural ao Samba Urbano na Cidade de São Paulo*. Tese de Mestrado, Universidade de São Paulo 2007, S. 79.

²⁶⁶ <http://welovesampa.com/pt/historia/paulista-uma-avenida-para-a-elite/>

²⁶⁷ Pereira, Paulo Cesar Xavier: *São Paulo, A construção da Cidade 1872-1914*, Editora Rima, São Carlos 2004, S. 13.

²⁶⁸ <http://welovesampa.com/pt/historia/paulista-uma-avenida-para-a-elite/>

²⁶⁹ <http://welovesampa.com/pt/historia/paulista-uma-avenida-para-a-elite/>

Verbreitung des Autos wollten immer mehr Einwohner der Stadt bei diesen Umzügen mitmachen, worauf sich die Oberschicht allmählich zurückzog.²⁷⁰

Die zu Zuavos zusammengeschlossenen Teilnehmer am Straßenkarneval und die Teilnehmer an den unter dem Namen Corsos bekannt gewordenen Umzügen auf der Avenida Paulista kamen überwiegend aus der oberen und der sich bildenden mittleren Gesellschaftsschicht und richteten sich bei ihren Umzügen überwiegend am europäischen Karneval aus. Aus diesem Grund lässt sich bei ihren kulturellen Veranstaltungen, Prozessionen beziehungsweise Umzügen keine direkte Verbindung zum Samba herstellen.²⁷¹

Die Zuavos und Corsos machen aber die gesellschaftliche Zusammensetzung São Paulos deutlich und lassen erkennen, dass auch religiöse Feiern getrennt nach gesellschaftlichen Klassen durchgeführt wurden.

2.1.2.3. Cordões

Zu "Cordões" (Karnevalsgruppen) schlossen sich vorwiegend Menschen der ärmeren Bevölkerungsschicht zusammen, um Karneval zu feiern. Dabei handelte es sich um Gruppierungen, die sich aus ehemaligen Sklavenarbeitern, deren Nachkommen und den aus Europa eingewanderten Arbeitern zusammensetzten. Bei den prozessionsartigen Veranstaltungen gingen die Teilnehmer zunächst hintereinander im Gänsemarsch durch die Menschenmassen in den Straßen.²⁷²

Die Cordões können als erste populärere Ausdrucksform der ärmeren Bevölkerungsschicht beim Karneval angesehen werden. Sie haben in der Metropolregion São Paulo zur Entwicklung des urbanen Samba beigetragen.²⁷³

An den Orten der ärmeren Bevölkerung um das damalige Stadtzentrum, den heutigen Stadtvierteln des zentralen Bereichs der Metropolregion São Paulo, trafen verschiedene kulturelle Ausdrucksformen aufeinander und verschmolzen mit der Zeit.²⁷⁴

Vor allem katholische Feiertage gaben der armen Bevölkerung, insbesondere dem afro-brasilianischen Bevölkerungsteil, Gelegenheit, sich kulturell auszudrücken. Die kirchlichen Feierlichkeiten und damit zusammenhängenden Feste fanden in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts nach Gesellschaftsklassen getrennt statt und veranlassten die ärmere Bevölkerungsschicht, die zunächst unter sich blieb, sich selbst zu organisieren.²⁷⁵

Die Cordões zählten zu den ersten Gruppierungen, durch die die Karnevalsfestlichkeiten eine organisatorische Form bekamen. Sie wurden bereits als Cordões bezeichnet, obwohl der

²⁷⁰ <http://welovesampa.com/pt/historia/paulista-uma-avenida-para-a-elite/>

²⁷¹ Marcelino, Márcio Michalczuk: Uma leitura do Samba Rural ao Samba Urbano na Cidade de São Paulo. Tese de Mestrado, Universidade de São Paulo 2007, S. 70.

²⁷² Marcelino, Márcio Michalczuk: Uma leitura do Samba Rural ao Samba Urbano na Cidade de São Paulo. Tese de Mestrado, Universidade de São Paulo 2007, S. 51 ff.

²⁷³ Moraes, José Geraldo Vinci de: Sonoridades Paulistanas - Final do Século XIX ao Início do XX. Funarte, Rio de Janeiro 1997, S. 104 f.

²⁷⁴ Marcelino, Márcio Michalczuk: Uma leitura do Samba Rural ao Samba Urbano na Cidade de São Paulo. Tese de Mestrado, Universidade de São Paulo 2007, S. 51.

²⁷⁵ Moraes, José Geraldo Vinci de: Sonoridades Paulistanas - Final do Século XIX ao Início do XX. Funarte, Rio de Janeiro 1997, S. 104 ff.

Ausdruck Cordão noch nicht in ihrer Bezeichnung erschien. Sie traten aber schon mit den rhythmischen Instrumenten solcher Gruppierungen auf.

Die „Grupo Carnavalesco Barra Funda“, die 1914 von Dionísio Barbosa und Mitgliedern seiner Familie gegründet wurde, war eine der ersten Gruppierungen dieser Art. Sie bestand aus 12 Teilnehmern, die mit grünen Hemden bekleidet durch die Straßen ihres Viertels Barra Funda zogen. Dazu trugen sie weiße Hosen und einen Strohhut. Ihre Kleidung verlieh ihnen in den folgenden Jahren den Namen „Camisa Verde“ (grünes Hemd).²⁷⁶

Der familiäre Bezug bei der Gründung dieser Karnevalsgruppe ist ein Merkmal, das bei afro-kulturellen Ausprägungen immer wieder auftrat.²⁷⁷

Die wachsende Stadt São Paulo ermöglichte durch ihre sich immer weiter entwickelnde Wirtschaft auch einen kulturellen Austausch mit anderen brasilianischen Städten. Dazu trug die steigende Anzahl europäischer Migranten bei und begünstigte die gegenseitige Beeinflussung der verschiedenen kulturellen Ausprägungen.

2.1.2.3.1. Musik und Instrumente der Cordões

Durch die Gründung der „Grupo Carnavalesco Barra Funda“ führte Dionísio Barbosa verschiedene musikalische Einflüsse zusammen und passte sie den gegebenen Möglichkeiten an.

Im Jahr ihrer Gründung wurde diese Gruppe musikalisch begleitet von einer Rahmentrommel mit Schellen, „Pandeiro“, und einer Rassel, „Chocalho“, die aus einem Holzstück bestand, an dem Bierkronen befestigt waren. Erst im zweiten Jahr kam die traditionelle Basstrommel "Bumbo" dazu, die auch "Zabumba" und "Tambu" genannt wird.²⁷⁸ Diese drei Instrumente bildeten anfangs die rhythmische Grundlage dieser ersten Karnevalsgruppe. Die schlechte finanzielle Lage der Mitglieder jener Zeit führte zu verschiedenen Versuchen und Ansätzen, Instrumente selbst herzustellen.

Eine weitere Karnevalsgruppe, die ebenfalls um diese Zeit, nämlich im Jahre 1915, gegründet wurde, ist die „Grupo Carnavalesco Campos Elíseos“. Sowohl die Gründung dieser Gruppe als auch ihr musikalischer Aufbau hatten Ähnlichkeiten mit der Karnevalsgruppe aus Barra Funda.²⁷⁹

Diese frühe Phase der zunächst afrikanisch ausgerichteten Cordões stimmte zeitlich mit dem aufkommenden Einfluss europäischer Musik überein. Deshalb wurden allmählich auch europäisch geprägte Instrumente, wie Saiten- und Blasinstrumente, in diese Gruppen eingebunden.

²⁷⁶ Moraes, Wilson Rodrigues de: *Escolas de Samba de São Paulo (Capital)*. Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, São Paulo 1978, S. 21.

²⁷⁷ Moraes, José Geraldo Vinci de: *Sonoridades Paulistanas - Final do Século XIX ao Início do XX*. Funarte, Rio de Janeiro 1997, S. 90 f.

²⁷⁸ Moraes, Wilson Rodrigues de: *Escolas de Samba de São Paulo (Capital)*. Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, São Paulo 1978, S. 21 f.

²⁷⁹ Moraes, Wilson Rodrigues de: *Escolas de Samba de São Paulo (Capital)*. Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, São Paulo 1978, S. 26 f.

Die ersten Blasinstrumenten der Grupo Carnavalesco Barra Funda waren „Saxofone“ (Saxofon), „Trombone“ (Posaune) und „Clarinete“ (Klarinette). Die damals verwendeten Saiteninstrumente waren „Violão“ (Gitarre), „Cavaquinho“ (Zupfinstrument)²⁸⁰ und „Bandolim“ (Mandoline).²⁸¹

Begleitet wurden diese Blas- und Seiteninstrumente durch rhythmische Komponenten, wie „Bumbo“ (Basstrommel), „Surdo“ (zylindrische Trommel), „Caixa“ (Marschtrommel), Pandeiro (Rahmentrommel mit Schellen) und „Chocalho“ (Rassel).²⁸²

Sowohl die Bumbo-Trommel als auch Pandeiro und Chocalho waren schon bei den Festlichkeiten in Pirapora do Bom Jesus zentrale Instrumente. Sie stellten einen direkten Bezug zu den ländlichen Regionen und zu den Kaffeeplantagen des Bundeslandes São Paulo her.²⁸³

Foto: Unbekannter Autor. Bumbo oder Zabumba/Tambu.1971²⁸⁴

Dieses Foto zeigt die Bumbo-Trommel, wie sie in den Karnevalsgruppen von São Paulo verwendet wurde.

Die musikalische Aufstellung der ersten Karnevalsgruppen wurde zu einem entscheidenden Merkmal der sich bildenden Cordões.²⁸⁵ Veränderungen bei der Verwendung bestimmter Instrumente waren nicht unüblich und trugen zur musikalischen Entwicklungen bei. So wie in diesem Entwicklungsprozess bestimmte Instrumente neu von den Gruppen aufgenommen wurden, wie „Flautin“ (Piccoloflöte), „Clarin“ (Clairon, Signaltrompete) und „Banjo“ (Banjo), verschwanden andere.²⁸⁶

Die Bratpfanne „Frigideira“ zum Beispiel zählt zu den Instrumenten, die im städtischen Umfeld ihre Bedeutung verloren haben. Ursprünglich wurde die Frigideira auf dem Lande mit Besteck (Messer und Gabel) bespielt.²⁸⁷ In der Stadt wurden dafür Metallstäbe verwendet, bis die Frigideira durch andere Instrumente, hauptsächlich durch ein dem Güiro verwandtes Instrument, „Reco-reco“, und eine kleine Trommel „Tamborim“ ersetzt wurde.²⁸⁸

In der ersten Phase nach der Gründung der Cordões als Karnevalsgruppen "Grupos Carnavalescos" wurden ausschließlich eigene Kompositionen für die festlichen Umzüge verwendet. Die Karnevalsgruppen studierten vorwiegend kleine Märsche ein, weil die Marschmusik zum Vorwärtstreten in der Menschenmasse am besten geeignet war.²⁸⁹ Im

²⁸⁰ Der Cavaquinho ist ein Saiteninstrument, das zu den Zupfinstrumenten gezählt wird. Es stammt aus Portugal und ist mit der hawaiischen Ukulele verwandt.

²⁸¹ Moraes, Wilson Rodrigues de: *Escolas de Samba de São Paulo (Capital)*. Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, São Paulo 1978, S. 22.

²⁸² Moraes, Wilson Rodrigues de: *Escolas de Samba de São Paulo (Capital)*. Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, São Paulo 1978, S. 22.

²⁸³ Moraes, Wilson Rodrigues de: *Escolas de Samba de São Paulo (Capital)*. Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, São Paulo 1978, S. 22.

²⁸⁴ Moraes, Wilson Rodrigues de: *Escolas de Samba de São Paulo (Capital)*. Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, São Paulo 1978, S. 60.

²⁸⁵ Moraes, José Geraldo Vinci de: *Sonoridades Paulistananas - Final do Século XIX ao Início do XX*. Funarte, Rio de Janeiro 1997, S. 104 f.

²⁸⁶ Moraes, Wilson Rodrigues de: *Escolas de Samba de São Paulo (Capital)*. Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, São Paulo 1978, S. 26.

²⁸⁷ Barro, Osvaldo: Alma do Samba Paulista. In: *Jornal da Uniban, Folha Universitária* Nr. 315, 10.09.2006, S. 4-5. apud Marcelino, Márcio Michalczuk: *Uma leitura do Samba Rural ao Samba Urbano na Cidade de São Paulo*. Tese de Mestrado, Universidade de São Paulo 2007, S. 18.

²⁸⁸ Andrade, Mário de: *Dicionário musical brasileiro*. Ministério da Cultura, [Brasília] 1989, S. 52

²⁸⁹ Moraes, Wilson Rodrigues de: *Escolas de Samba de São Paulo (Capital)*. Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, São Paulo 1978, S. 24.

Laufe der Weiterentwicklung, vor allem aber wohl durch die allmähliche Verbreitung des Radios, wurden auch Musikstücke anderer Komponisten gespielt.²⁹⁰

Der folgende kleine Marsch der "Grupo Carnavalesco Barra Funda" stammt aus dieser ersten Zeit der Cordões:

Na Barra Funda, na Barra Funda
Tem seu jeitinho de foliar
Está chegando o "Camisa Verde"
Que é o veterano do Carnaval.
Deixa passar o meu Cordão
É terra dos bandeirantes
Dos cafezais, do algodão
La la la ra la la ra la la.²⁹¹

Bild der musikalischen Transkription dieses Marsches in Notenform.²⁹²

Musikalische Transkription von Rosa Maria Barbanti, übertragen von Donata Ramos.

Ein weiteres Beispiel dieser ersten Kompositionen der Karnevalsgruppen ist ein Marsch der "Grupo Carnavalesco Campos Elíseos":

O nosso Cordão vai sê
O roxo-e-branco, as nossas côr até morrê
Depois da eternidade
"Campos Elíseos" vai deixá muita saudade.²⁹³

Bild der musikalischen Transkription dieses Marsches in Notenform.²⁹⁴

Musikalische Transkription von Rosa Maria Barbanti, übertragen von Donata Ramos.

Abgesehen von den musikalischen Merkmalen lassen sich auch bestimmte Symbole und charakteristische Figuren den Cordões zuordnen.

2.1.2.3.2. Symbole der Cordões

Zu den Symbolen der Cordões werden neben den Holzstöcken, "Bastões", der Stabführer, "Balizas", auch die Banner „Estandartes“, gezählt. Die prachtvoll verzierten Banner trugen den Namen des jeweiligen Cordão und wurden von einem bestimmten Mitglied während der Auftritte getragen. Die Estandartes waren ein wichtiges Symbol sowohl der jeweiligen Karnevalsgruppe als auch des heimatlichen Stadtviertels und wurden von den Mitgliedern des jeweiligen Cordão gegenüber anderen Gruppen verteidigt.²⁹⁵

²⁹⁰ Moraes, Wilson Rodrigues de: *Escolas de Samba de São Paulo (Capital)*. Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, São Paulo 1978, S. 51 f.

²⁹¹ Marsch der Grupo Carnavalesco Barra Funda. Unbekannter Autor, unbekanntes Jahr

²⁹² Moraes, Wilson Rodrigues de: *Escolas de Samba de São Paulo (Capital)*. Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, São Paulo 1978, S. 24 f.

²⁹³ Marsch der Grupo Carnavalesco Campos Elíseos. Unbekannter Autor, unbekanntes Jahr

²⁹⁴ Moraes, Wilson Rodrigues de: *Escolas de Samba de São Paulo (Capital)*. Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, São Paulo 1978, S. 27.

²⁹⁵ Marcelino, Márcio Michalczuk: *Uma leitura do Samba Rural ao Samba Urbano na Cidade de São Paulo*. Tese de Mestrado, Universidade de São Paulo 2007, S. 115.

Foto: Unbekannter Autor. "Estandarte", "Camisa Verde e Branco" 1965²⁹⁶

Dieses Foto zeigt einen Banner, wie er von den Cordões verwendet wurde.

Die Estandartes wurden später bei der Umwandlung der Cordões in Karnevalsgesellschaften, "Escolas de Samba", durch "Bandeiras" (Fahnen) ersetzt. Die Bastões wurden in den Escolas de Samba ganz abgeschafft; denn statt der vorausgehenden Balizas gab es später die "Comissões de Frente" (Eröffnungskommissionen).

Ein weiteres Merkmal der Cordões, nämlich die Blas- und Zupfinstrumente, wurden beim Übergang zu den Escolas de Samba nicht mehr in den Umzügen mitgeführt.

2.1.2.3.3. Menschliche Figuren der Cordões

Die Teilnehmer der Cordões lassen sich in zwei Gruppen aufteilen. Die eine Gruppe bestand aus den Wegöffnern oder Wegbereitern, „Abre-Alas“, die andere aus solchen Teilnehmern, die eine defensive Aufgabe innerhalb des Cordão hatte, nämlich Stabführer „Balizas“ und "Contra-Balizas" sowie Verteidiger „Batedores“.²⁹⁷

Die „Abre-Alas“ waren für die Wegbereitung im Sinne einer Platzschaffung für den Umzug durch die Zuschauermenge verantwortlich. Sie gingen dem Umzug voraus.²⁹⁸

Die „Balizas“ und „Contra-Balizas“ kamen an zweiter Stelle. Sie führten zwar mit ihren Holzstöcken akrobatische Tänze auf, diese waren aber Bewegungen, die als Verteidigung der eigenen „Estandartes“ anzusehen sind.²⁹⁹

Auch die Verteidiger „Batedores“ hatten eine Schutzaufgabe; sie führten sogar verzierte Lanzen mit sich.³⁰⁰

Zu den Figuren, die diese ersten Karnevalsgruppen auf ihren Umzügen begleiteten, gehörten auch Tänzerinnen, „Amadoras“ oder „Pastoras“ genannt. Sie begleiteten die Cordões und tanzten bei den Umzügen.³⁰¹

Jeweils in der Mitte eines Umzuges kam die Estandarte, die den Beginn des zweiten Teils der Karnevalsgruppe einleitete. Diesem Symbol der Cordões folgten die Musikerguppen, die durch die Tänzerinnen, die Amadoras oder Pastoras, voneinander getrennt waren.³⁰²

²⁹⁶ Moraes, Wilson Rodrigues de: Escolas de Samba de São Paulo (Capital). Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, São Paulo 1978, S. 74.

²⁹⁷ Simson, Olga Rodrigues de Moraes von: Brancos e Negros no Carnaval Popular Paulistano (1914 - 1918). Universidade de São Paulo, São Paulo 1989, S. 122.

²⁹⁸ Marcelino, Márcio Michalczuk: Uma leitura do Samba Rural ao Samba Urbano na Cidade de São Paulo. Tese de Mestrado, Universidade de São Paulo 2007, S. 116.

²⁹⁹ Moraes, Wilson Rodrigues de: Escolas de Samba de São Paulo (Capital). Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, São Paulo 1978, S. 22.

³⁰⁰ Simson, Olga Rodrigues de Moraes von: Brancos e Negros no Carnaval Popular Paulistano (1914 - 1918). Universidade de São Paulo, São Paulo 1989, S. 122.

³⁰¹ Marcelino, Márcio Michalczuk: Uma leitura do Samba Rural ao Samba Urbano na Cidade de São Paulo. Tese de Mestrado, Universidade de São Paulo 2007, S. 116.

³⁰² Simson, Olga Rodrigues de Moraes von: Brancos e Negros no Carnaval Popular Paulistano (1914 - 1918). Universidade de São Paulo, São Paulo 1989, S. 122 f.

Mit steigender Beliebtheit der Cordões im Laufe der Zeit wurden den Karnevalsgruppen weitere Figuren hinzugefügt. Ein Beispiel dafür ist die Darstellung eines adligen Hofes: Auf diese Weise konnten als König, Königin und als Prinzessinnen und weitere Adlige verkleidete Mitglieder der Cordões in einer herausragenden Form an den feierlichen Umzügen teilnehmen.³⁰³

Foto: Unbekannter Autor. Grupo do „Camisa Verde e Branco“. Largo do Belém 1957³⁰⁴

Dieses Foto zeigt, wie die am Umzug teilnehmenden Mitglieder dieser Karnevalsgruppe aussahen. Die Verkleidung der Teilnehmerinnen deutet darauf hin, dass sie als Mitglieder einer höfischen Gesellschaft auftraten.

Foto: Grupo Carnavalesco Barra Funda (Camisa Verde) 1922³⁰⁵

Auf diesem Foto sind bei der Grupo Carnavalesco Barra Funda auch die charakteristischen Elemente der Cordões zu sehen, nämlich Musiker mit ihren verschiedenen Instrumenten und die Banner.

2.1.2.3.4. Erste Entwicklungsphase der Cordões

Während der ersten Phase der Cordões herrschte in allen Bereichen bei den Karnevalsgruppen vor allem Einfachheit vor, die durch Schlichtheit und Unauffälligkeit gekennzeichnet war. Die Cordões bestanden aus nur wenigen, überwiegend männlichen Teilnehmern, die auch für die musikalische Begleitung zuständig waren.³⁰⁶

Von den Musikinstrumenten wurden hauptsächlich Zupf- und Blasinstrumente wie Violões, Cavaquinhos, Flautins, Clarinetes, Saxofones sowie als Rhythmusinstrumente Pandeiros und Chocalhos gespielt, sie begleiteten die Gesänge. Die Rhythmusinstrumente sollten nur den Grundrhythmus angeben, nach dem sich die anderen Instrumente richteten.³⁰⁷

Aus diesem Grund wurden die zwei unterschiedlichen musikalischen Gruppen, nämlich die Melodie- und Harmonieinstrumente und die Rhythmusinstrumente, voneinander getrennt, wie in der nachfolgenden Zeichnung zu erkennen ist.³⁰⁸

³⁰³ Marcelino, Márcio Michalczuk: Uma leitura do Samba Rural ao Samba Urbano na Cidade de São Paulo. Tese de Mestrado, Universidade de São Paulo 2007, S. 117; Moraes, Wilson Rodrigues de: Escolas de Samba de São Paulo (Capital). Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, São Paulo 1978, S. 27.

³⁰⁴ Moraes, Wilson Rodrigues de: Escolas de Samba de São Paulo (Capital). Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, São Paulo 1978, S. 67.

³⁰⁵ Moraes, Wilson Rodrigues de: Escolas de Samba de São Paulo (Capital). Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, São Paulo 1978, S. 23.

³⁰⁶ Moraes, Wilson Rodrigues de: Escolas de Samba de São Paulo (Capital). Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, São Paulo 1978, S. 21.

³⁰⁷ Marcelino, Márcio Michalczuk: Uma leitura do Samba Rural ao Samba Urbano na Cidade de São Paulo. Tese de Mestrado, Universidade de São Paulo 2007, S. 115.

³⁰⁸ Simson, Olga Rodrigues de Moraes von: Brancos e Negros no Carnaval Popular Paulistano (1914 - 1918). Universidade de São Paulo, São Paulo 1989, S. 121 ff.

Zeichnung: Olga Rodrigues de Moraes von Simson. Cordão (Formação Original): décadas de 1910 e 1920.³⁰⁹

Diese Zeichnung zeigt, wie die Musikinstrumente während der Prozession getrennt zum Einsatz kamen. Außerdem lassen sich die Teilnehmer dieser Umzüge dadurch unterscheiden, dass Dreiecke für männliche Teilnehmer und Kreise für weibliche stehen.

Bei den Cordões gingen die Wegöffner oder Wegbereiter, „Abre-Alas“, den Umzügen voraus, gefolgt oder begleitet von denjenigen Teilnehmern, die eine defensive Aufgabe innerhalb des Cordão hatten, nämlich „Baliza e Contra-Baliza“ und „Batedores“.³¹⁰

Die „Balizas“ waren charakteristische Umzugsteilnehmer in der Anfangszeit der Cordões. Meistens bestanden sie aus zwei Personen und gingen den Umzügen voraus. Dabei machten sie akrobatische Bewegungen unter Einbeziehung eines Holzstocks, „Bastão“.³¹¹

Foto: Unbekannter Autor. Balizas do Cordão „Fio de Ouro“ 1971.³¹²

Auf dem Foto sind Balizas zu sehen, wie sie auf den Straßen tanzten. Deutlich sind die Holzstöcke zu erkennen, mit denen akrobatische Bewegungen vorgenommen wurden.³¹³

Jeweils in der Mitte des Umzuges kam die Estandarte, die den Beginn der zweiten Gruppe der Teilnehmer einleitete. Diesem Symbol der Cordões folgten die Musikergruppen, die durch die Tänzerinnen, die Amadoras oder Pastoras, voneinander getrennt waren.³¹⁴

Zu dieser Zeit waren Frauen wenig an den Umzügen beteiligt. Sie nahmen fast ausschließlich als Amadoras oder Pastoras tanzend an den Veranstaltungen teil. Die Karnevalsgruppen bestanden damals aus Musikern, den Wegbereitern, Abre-Alas, und akrobatischen Tänzern, Balizas/Contra-Balizas, deren Aufgaben zu der damaligen Zeit überwiegend von Männern ausgeführt wurden.³¹⁵

Da die Cordões mit der Zeit bekannter wurden, schlossen sich ihnen immer mehr Menschen an. Das führte dazu, dass sich auch in anderen Teilen São Paulos Karnevalsgruppen bildeten, zumal die Anzahl der Stadtbewohner ständig größer wurde.

³⁰⁹ Simson, Olga Rodrigues de Moraes von: Brancos e Negros no Carnaval Popular Paulistano (1914 - 1918). Universidade de São Paulo, São Paulo 1989, S. 121.

³¹⁰ Simson, Olga Rodrigues de Moraes von: Brancos e Negros no Carnaval Popular Paulistano (1914 - 1918). Universidade de São Paulo, São Paulo 1989, S. 122.

³¹¹ Marcelino, Márcio Michalczuk: Uma leitura do Samba Rural ao Samba Urbano na Cidade de São Paulo. Tese de Mestrado, Universidade de São Paulo 2007, S. 115 f.

³¹² Moraes, Wilson Rodrigues de: Escolas de Samba de São Paulo (Capital). Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, São Paulo 1978, S. 83.

³¹³ Moraes, Wilson Rodrigues de: Escolas de Samba de São Paulo (Capital). Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, São Paulo 1978, S. 82.

³¹⁴ Simson, Olga Rodrigues de Moraes von: Brancos e Negros no Carnaval Popular Paulistano (1914 - 1918). Universidade de São Paulo, São Paulo 1989, S. 122 f.

³¹⁵ Moraes, Wilson Rodrigues de: Escolas de Samba de São Paulo (Capital). Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, São Paulo 1978, S. 22 ff.

2.1.2.3.5. Zweite Entwicklungsphase der Cordões

Die zweite Entwicklungsphase der Cordões ist durch eine größer werdende Anzahl dieser Karnevalsgruppierungen gekennzeichnet.

Als ein Beispiel für die zweite Phase der Cordões kann die Karnevalsgruppe „Cordão Carnavalesco e Esportivo Vae-Vae“ angesehen werden, weil sie sowohl in ihrer Aufstellung mit den verschiedenen Untergruppierungen, als auch durch die verwendeten Instrumente einen deutlichen Unterschied gegenüber der ersten Phase aufweist.³¹⁶

In den 1930er Jahren entstand diese Karnevalsgruppe aus den Anhängern eines kleinen Fußballvereins um den Musiker Benedito Sardinha, der als Gründer des Cordão anzusehen ist.³¹⁷ Als die Beteiligung der Frauen zunahm, wurden neue Figuren innerhalb der Umzüge gebildet. Die adlige Gesellschaft mit König und Königin und weiteren Mitgliedern des Hofes wurde zwar weiter dargestellt, es kamen aber andere publikumswirksame Figuren hinzu. Außerdem wurde der Anteil an tanzenden Frauen, nämlich Pastoras, erhöht.³¹⁸

In dieser Zeit veränderte sich die musikalische Zusammensetzung der Karnevalsgruppen. Jetzt wurde den Rhythmusinstrumenten mehr Aufmerksamkeit geschenkt. Blas- und Zupfinstrumente wurden kaum noch während der Umzüge gespielt. Die einzigen Blasinstrumente, die bei den Umzügen noch Verwendung fanden, waren die Clarins (Naturtrompeten). Diese wurden an den Anfang der jeweiligen Gruppen gestellt und hatten die Aufgabe, die nachfolgenden Teilnehmer anzukündigen.³¹⁹

Zeichnung: Olga Rodrigues de Moraes von Simson. Cordão (Formação Original): décadas de 1910 e 1920.³²⁰

Diese Zeichnung zeigt die Veränderungen bei der Zusammensetzung der Cordões in der zweiten Phase. Auch hier ist die Trennung der Musikinstrumente während der Prozession zu erkennen. Außerdem lassen sich die neu gebildeten Untergruppen der Umzüge erkennen. Dreiecke stehen für männliche, Kreise für weibliche Teilnehmer.

Die Umzugsteilnehmer lassen sich jetzt in drei Gruppen aufteilen:

Die erste Gruppe bestand aus Musikern, die Clarins spielten und eine „ankündigende“ Funktion hatten.

Die zweite Gruppe, bestehend aus Baliza und Contra-Baliza, hatte wie in der ersten Phase einen eher defensiven Charakter.

Danach kam die dritte Gruppe der Teilnehmer, die in vier Untergruppen aufgeteilt werden kann:

³¹⁶ Moraes, Wilson Rodrigues de: *Escolas de Samba de São Paulo (Capital)*. Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, São Paulo 1978, S. 28 f.

³¹⁷ Moraes, Wilson Rodrigues de: *Escolas de Samba de São Paulo (Capital)*. Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, São Paulo 1978, S. 28.

³¹⁸ Simson, Olga Rodrigues de Moraes von: *Branco e Negro no Carnaval Popular Paulistano (1914 - 1918)*. Universidade de São Paulo, São Paulo 1989, S. 122 f.

³¹⁹ Moraes, Wilson Rodrigues de: *Escolas de Samba de São Paulo (Capital)*. Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, São Paulo 1978, S. 29 f.

³²⁰ Simson, Olga Rodrigues de Moraes von: *Branco e Negro no Carnaval Popular Paulistano (1914 - 1918)*. Universidade de São Paulo, São Paulo 1989, S. 123

Die erste Untergruppe bestand aus der Nachbildung einer adligen Gesellschaft. Die zweite wurde aus der Bannerträgerin und ihrem Begleiter gebildet. Die dritte Untergruppe setzte sich aus Tänzern zusammen, „Passistas“ (männliche Tänzer) und „Pastoras“ (weibliche Tänzer). Die letzte Untergruppe war die der Rhythmusinstrumente.

Es fällt besonders auf, dass die Anzahl der weiblichen Mitglieder, die an den Umzügen teilnahmen, größer geworden war.³²¹

Foto: Unbekannter Autor. Ala das Pastoras na Nenê da Vila Matilde. Ao Centro Dona Inês Camargo, uma das fundadoras da Escola. São Paulo 1967³²²

Dieses Foto entstand während der Umzüge des letzten Jahres vor der offiziellen Anerkennung des Karnevals in São Paulo im Jahre 1967.

Die Karnevalsgruppen spielten überwiegend ihre eigenen Kompositionen. Mit zunehmender Verbreitung bestimmter Melodien und entsprechender Karnevalslieder durch das Radio wurden auch diese von den Karnevalsgruppen gespielt.³²³

Bei der folgenden Komposition handelt es sich um eine eigene Komposition der Gruppe Cordão Carnavalesco e Esportivo Vae-Vae, die sie in ihrer Anfangszeit spielte.³²⁴

Agora que eu quero ver
Você chorar
Eu sei que vai entristecer
Quando o “Vai Vai” passar.

Eu te avisei, você já sabia
Porque não comprou a sua fantasia
Se você nao sai é por culpa sua
É se controlar, o “Vai Vai” está na rua.

Agora que eu quer ver
Você chorar
Eu sei que vai entristecer
Quando o “Vai Vai” passar.

Se você não sai é porque não quer
Eu não troco o samba pelo amor de uma mulher³²⁵

Bild der musikalische Transkription dieses Samba in Notenform.³²⁶

³²¹ Simson, Olga Rodrigues de Moraes von: Brancos e Negros no Carnaval Popular Paulistano (1914 - 1918). Universidade de São Paulo, São Paulo 1989, S. 123 f.

³²² Marcelino, Márcio Michalczuk: Uma leitura do Samba Rural ao Samba Urbano na Cidade de São Paulo. Tese de Mestrado, Universidade de São Paulo 2007, S. 119.

³²³ Moraes, Wilson Rodrigues de: Escolas de Samba de São Paulo (Capital). Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, São Paulo 1978, S. 40 f.

³²⁴ Moraes, Wilson Rodrigues de: Escolas de Samba de São Paulo (Capital). Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, São Paulo 1978, S. 30.

³²⁵ Samba: Cordão Vai Vai. Unbekannter Autor, unbekanntes Jahr

³²⁶ Moraes, Wilson Rodrigues de: Escolas de Samba de São Paulo (Capital). Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, São Paulo 1978, S. 31.

Musikalische Transkription von João Antonio Theodoro Nogueira, übertragen von Geraldo Filme und Zeca da Casa Verde.

Im Laufe der Zeit wurden bei den Cordões während der Umzüge überwiegend Rhythmusinstrumente gespielt. Die Blas- und Zupfinstrumente, die so genannten "Choros", wurden meistens weggelassen, sie kamen nur noch zum Einsatz, wenn die in den Straßen des jeweiligen Stadtviertels umherziehende Gruppe zu Pausen innehielt.³²⁷

Diese Pausen-Gelegenheiten boten sich zum Beispiel aufgrund der häufiger werdenden Einladungen, durch die die vorbeiziehenden Cordões in die Häuser der gesellschaftlichen Oberschicht gebeten wurden.³²⁸

2.1.2.4. Blocos und Ranchos

Außer den Cordões wurden noch andere Karnevalsgruppierungen in der unteren Gesellschaftsschicht gebildet. Zu ihnen zählten die „Blocos“ (Blöcke, Gruppen) und „Ranchos“ (Karnevalsgruppen, wie Cordões, mit überwiegend Blasmusik).

Als "Blocos" wird eine Vielzahl von kleinen Gruppierungen bezeichnet. Darunter können sowohl Untergruppierungen der Cordões als auch davon unabhängige, meist kleine eigenständige Gruppen, verstanden werden, deren Mitglieder zusammen Karneval feiern.³²⁹

Foto:Unbekannter Autor. Bloco camponeses do Egito, subgrupo do Grupo Carnavalesco Barra Funda. São Paulo 1920³³⁰

Das Foto zeigt eine Untergruppe der Grupo Carnavalesco Barra Funda. Ähnlich wie die „Alas“ (Teilnehmergruppen der Karnevalsumzüge) bei den heutigen Escolas de Samba, bilden diese Untergruppen kleine Zusammenschlüsse innerhalb der relativ großen Cordões. Damit wird ein persönlicher Bezug zu einem bestimmten Teil der Mitglieder innerhalb der oft unüberschaubaren Karnevalsgruppe hergestellt. Ein Mitglied gehört also nicht nur einem bestimmten Cordão an, sondern zählt sich auch noch zu dieser oder jenen Untergruppierung.

Beispiele einiger Blocos in São Paulo sind „Mocidade Amazonense“, „Pavilhão 9“ und „Caprichosos da Zona Sul“.

Unter der Bezeichnung "Ranchos" traten im Bundesland São Paulo ähnliche Gruppen wie die Cordões auf. Der Unterschied zwischen beiden Karnevalsgruppen lag in der instrumentellen Besetzung. Bei den Ranchos wurden überwiegend Blasinstrumente gespielt. Saiteninstrumente fanden kaum Anwendung, genauso wenig wie Rhythmusinstrumente, die lediglich zur

³²⁷ Moraes, Wilson Rodrigues de: Escolas de Samba de São Paulo (Capital). Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, São Paulo 1978, S. 40.

³²⁸ Moraes, Wilson Rodrigues de: Escolas de Samba de São Paulo (Capital). Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, São Paulo 1978, S. 38 f.

³²⁹ Marcelino, Márcio Michalczuk: Uma leitura do Samba Rural ao Samba Urbano na Cidade de São Paulo. Tese de Mestrado, Universidade de São Paulo 2007, S. 50.

³³⁰ Marcelino, Márcio Michalczuk: Uma leitura do Samba Rural ao Samba Urbano na Cidade de São Paulo. Tese de Mestrado, Universidade de São Paulo 2007, S. 50.

Taktangabe verwendet wurden. Die Ranchos aus São Paulo konnten durch ihre einfach gehaltene musikalische Besetzung von denen aus Rio de Janeiro unterschieden werden.³³¹

Beispiele einiger Ranchos aus São Paulo sind „Diamante Negro“, „Príncipe Negro“ und „Moderados“.³³²

2.1.2.5. Escolas de Samba

Die "Escolas de Samba" (Karnevalsgesellschaften) unterscheiden sich von den "Cordões" (Karnevalsgruppen) durch die Art der zu den Karnevalsfeierlichkeiten gespielten Musik. Während die Cordões verschiedene unterschiedliche aus Europa übernommene Musikstile hintereinander spielten, wie zum Beispiel Märsche, Polkas, Walzer und auch Sambas, beschränkten sich die Escolas de Samba ausschließlich auf die Samba-Musik.³³³

Die ersten Escolas de Samba entstanden Ende der 1920er Jahren in Rio de Janeiro. In São Paulo wurde die erste Karnevalsgesellschaft "Escola de Samba Primeira de São Paulo" im Jahr 1936 gegründet.³³⁴

Die erste noch heute bestehende Escola de Samba in São Paulo entstand am 9. Februar 1937 im Stadtviertel Liberdade. Es ist die "Escola de Samba Lavapés", deren Name vom Stadtteil Lavapés kommt.³³⁵

Die Karnevalsgesellschaft Lavapés war ein wichtiger Treffpunkt für Musiker und andere mit der Samba-Musik verbundene Künstler. Sie wurde nicht nur von Interpreten, sondern auch von Komponisten und Autoren besucht. Aus dem Kreis der Mitglieder und Freunde der Karnevalsgesellschaft gingen auch Gründer anderer Escolas de Samba hervor.³³⁶

Im Zusammenhang mit dem zunehmenden Entstehen neuer Karnevalsgesellschaften vollzog sich ein Wandel bei den Cordões: Der starke europäische Einfluss bei der Musik und den Instrumenten ließ nach und immer weniger unterschiedliche Rhythmen wurden gespielt, so dass statt der Märsche, Polkas, Walzer usw. mehr Sambas gespielt wurden und deshalb im Laufe der Zeit die früher verwendeten Blas- und Zupfinstrumente nicht mehr mitgeführt wurden.

Durch ihre prachtvollen Auftritte gelang es den Escolas de Samba, immer mehr Anhänger und Freunde zu gewinnen. Dadurch, dass sich die Cordões an diesen Trend anpassten und auf die Samba-Musik umstellten, bekamen auch sie wieder mehr Mitglieder, was schließlich dazu führte, dass sie sich in Escolas de Samba umbenannten, so dass schließlich nur noch Karnevalsgesellschaften an den Umzügen teilnahmen, die immer größer wurden.

³³¹ Moraes, Wilson Rodrigues de: Escolas de Samba de São Paulo (Capital). Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, São Paulo 1978, S. 41.

³³² Moraes, Wilson Rodrigues de: Escolas de Samba de São Paulo (Capital). Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, São Paulo 1978, S. 41.

³³³ Moraes, Wilson Rodrigues de: Escolas de Samba de São Paulo (Capital). Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, São Paulo 1978, S. 53.

³³⁴ Moraes, Wilson Rodrigues de: Escolas de Samba de São Paulo (Capital). Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, São Paulo 1978, S. 51.

³³⁵ Moraes, Wilson Rodrigues de: Escolas de Samba de São Paulo (Capital). Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, São Paulo 1978, S. 52.

³³⁶ Moraes, Wilson Rodrigues de: Escolas de Samba de São Paulo (Capital). Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, São Paulo 1978, S. 54.

Die ständig wachsende Anzahl von Anhängern, die bei den Umzügen mitmachen wollten, führte dazu, dass die vielen Teilnehmer am Umzug in themenorientierte Gruppen, "Alas", aufgeteilt wurden. Mit den dadurch entstandenen unterschiedlichen thematischen Bezügen zum Karnevalsthema wurden die Zuschauer begeistert.

2.1.3. Autoren, Komponisten und Interpreten im ländlichen und städtischen Umfeld

Der Samba hat sich in der Metropolregion São Paulo durch Persönlichkeiten entwickelt, die den Übergang von ländlichen zu urbanen Ausdrucksformen ermöglichten. Drei Männer und Frauen aus dem Kreis der Autoren, Komponisten und Interpreten waren für diese Entwicklung besonders wichtig, sie haben durch ihr Handeln den Samba in São Paulo stark beeinflusst und in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts die Grundlagen zur Bildung des urbanen Samba in São Paulo gelegt. Es sind Dionísio Barbosa, Deolinda Madre und Geraldo Filme.

2.1.3.1. Dionísio Barbosa

Dionísio Barbosa (1891 - ...) ³³⁷ war ein eifriger Besucher der Feierlichkeiten in Pirapora do Bom Jesus und hat die Tradition dieser Feste mit nach São Paulo gebracht. Auch die ersten "Cordões" (Karnevalsgruppen) von Rio de Janeiro hat er schon früh kennengelernt und verinnerlicht. Deshalb gilt er als Bindeglied zwischen den kulturellen Ausdrucksformen auf dem Lande und in der Stadt. ³³⁸

Foto: Olga von Simson. Dionísio Barbosa, fundador do grupo carnavalesco Barra Funda, mais tarde Cordão Camisa Verde, o Camisa Verde e Branco. São Paulo 1976 ³³⁹

Dionísio Barbosa wurde als Sohn eines freien Sklavenarbeiters, der in den Kaffeeplantagen von São Paulo tätig war, geboren. In seiner Jugend spielte er in einer Kapelle, die von einem italienischen Dirigenten geleitet wurde. Die Zusammenarbeit mit diesem Dirigenten ermöglichte ihm den Zugang zu europäisch geprägter Musik. ³⁴⁰

In den darauf folgenden Jahren arbeitete Dionísio Barbosa als Schreiner in einer Fabrik im Stadtteil Bom Retiro von São Paulo. Er stellte sich als geschickter Handwerker heraus und wurde von seinem Arbeitgeber in eine Filiale nach Rio de Janeiro geschickt, wo er die Cordões von Rio de Janeiro ³⁴¹ besuchte. ³⁴²

³³⁷ Moraes, Márcia Soman: Das lavouras de café ao Sambódromo. In: Jornal da USP, Nr. 790, São Paulo 2007; <http://www.usp.br/jorusp/arquivo/2007/jusp790/pag0809.htm>

³³⁸ Moraes, Wilson Rodrigues de: Escolas de Samba de São Paulo (Capital). Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, São Paulo 1978, S. 22 f.

³³⁹ Marcelino, Márcio Michalczuk: Uma leitura do Samba Rural ao Samba Urbano na Cidade de São Paulo. Tese de Mestrado, Universidade de São Paulo 2007, S. 71.

³⁴⁰ Marcelino, Márcio Michalczuk: Uma leitura do Samba Rural ao Samba Urbano na Cidade de São Paulo. Tese de Mestrado, Universidade de São Paulo 2007, S. 55.

³⁴¹ In der damaligen Hauptstadt Rio de Janeiro wurden die ersten Karnevalsgruppen „Cordões“ schon 1901 gegründet.

Mit den Eindrücken aus Rio de Janeiro gründete Dionísio Barbosa am 12. März 1914 die Karnevalsgruppe "Grupo Carnavalesco Barra Funda". Diese Gruppe von Musikern trug noch nicht den Ausdruck "Cordão" in ihrem Namen, konnte aber schon als ein solcher Zusammenschluss von Musikliebhabern angesehen werden.³⁴³ Diese Karnevalsgruppe wurde 1936 von den Behörden geschlossen. Als Nachfolgevereinigung ist am 4. September 1953 der "Cordão Mocidade Camisa Verde e Branco" von Inocência Tobias gegründet worden.³⁴⁴

Foto: Unbekannter Autor und Zeitpunkt. Grupo Barra Funda na festa de Pirapora. Pirapora do Bom Jesus, São Paulo³⁴⁵

Auf dem Foto ist Dionísio Barbosas "Grupo Carnavalesco Barra Funda" in Pirapora do Bom Jesus zu sehen.

Auch nach der Gründung dieser Gruppe besuchte Dionísio Barbosa oft die Feierlichkeiten zu Ehren des Bom Jesus. Dadurch hat er seine kulturelle Bindung an die ländlichen Traditionen aufrechterhalten. Auch eine Rückbindung an ältere, vorwiegend afrikanische Traditionen erfolgte durch diese Kontakte in Piapora do Bom Jesus.³⁴⁶

Die Karnevalsgruppe "Grupo Carnavalesco Barra Funda" galt als Wegbereiter des einsetzenden kulturellen Austauschs zwischen den verschiedenen aufeinander treffenden Volksgruppen. Durch die vielseitigen Begegnungen konnten sich die kulturellen Ausdrucksformen gegenseitig beeinflussen und weiterentwickeln.

Eine Eigenschaft ländlicher Ausdrucksformen, die nach São Paulo übertragen wurde, kommt dadurch zum Ausdruck, dass die karnevalistischen Feiern meistens nur innerhalb der eigenen, verhältnismäßig kleinen Gemeinde erfolgten. In den ersten Jahren nach Entstehen der Cordões wurden auch die von diesen Gruppen organisierten Feste nur innerhalb des eigenen Stadtviertels, der eigenen Gemeinde, veranstaltet. Eine „Eroberung“ neuer Räume durch Veranstaltungen mit Aufführungen in anderen, den Mitgliedern fremden Stadtvierteln setzte erst später ein.³⁴⁷

Der folgende Marsch, komponiert von Dionísio Barbosa, weist auf diese Eigenschaft der ersten Cordões hin, nämlich ihre Bindung an das eigene Stadtviertel:

Mina gente saia fora
Da janela e venha ver (venha ver
O Grupo da Barra Funda
Está querendo aparecer
Cantamos todos
Com voz aguda

³⁴² Marcelino, Márcio Michalczuk: Uma leitura do Samba Rural ao Samba Urbano na Cidade de São Paulo. Tese de Mestrado, Universidade de São Paulo 2007, S. 55.

³⁴³ Moraes, Wilson Rodrigues de: Escolas de Samba de São Paulo (Capital). Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, São Paulo 1978, S. 22.

³⁴⁴ <http://www.camisaverdebranco.com/historiaescola>

³⁴⁵ Marcelino, Márcio Michalczuk: Uma leitura do Samba Rural ao Samba Urbano na Cidade de São Paulo. Tese de Mestrado, Universidade de São Paulo 2007, S. 32.

³⁴⁶ Marcelino, Márcio Michalczuk: Uma leitura do Samba Rural ao Samba Urbano na Cidade de São Paulo. Tese de Mestrado, Universidade de São Paulo 2007, S. 30 ff.

³⁴⁷ Marcelino, Márcio Michalczuk: Uma leitura do Samba Rural ao Samba Urbano na Cidade de São Paulo. Tese de Mestrado, Universidade de São Paulo 2007, S. 51.

2.1.3.2. Deolinda Madre

Eine weitere Persönlichkeit ist Deolinda Madre (... -...), bekannt als Madrinha Euníce. Für die Entwicklung des Samba in São Paulo ist sie von Bedeutung, weil sie die erste heute noch aktive Karnevalsgesellschaft am 9. Februar 1937 gründete, die "Escola de Samba Lavapés".³⁴⁹

Madrinha Euníce war Tochter befreiter Sklaven. Sie nahm schon in frühen Jahren an den traditionellen Feiern zu Ehren von katholischen Heiligen teil.

Nicht nur in Pirapora do Bom Jesus, wo zu Ehren des Bom Jesus jährlich Feste stattfanden, entstanden traditionelle Batuques. Kirchliche Feiern fanden auch in der Stadt São Paulo statt, zum Beispiel zu Ehren der Heiligen Maria „Nossa Senhora do Rosário“ (Allerseligste Jungfrau Maria vom Rosenkranz) und des Heiligen „São Benedito“ (Benedikt der Mohr); auch sie boten Anlass dazu, Batuques zu veranstalten.³⁵⁰

Bei einer Reise in die damalige Hauptstadt Rio de Janeiro im Jahre 1936, die Madrinha Euníce zusammen mit ihrem Ehemann, Chico Pinga, ihrem Bruder, Zé da Caixa, und einem Freund, Chico Papa, unternahm, lernte sie auf dem bekannten Platz „Praça XI“³⁵¹ die Karnevalsgesellschaft „Escola de Samba São Carlos“, die heutige „Escola Estácio de Sá“, kennen. Diese Escola de Samba in Rio de Janeiro hat Madrinha Euníce so sehr beeindruckt, dass sie im darauf folgenden Jahr zusammen mit ihrem Ehemann, ihrem Bruder und dem engen Freund die Karnevalsgesellschaft "Escola de Samba Lavapés" gründete.³⁵²

Bemerkenswert ist, dass die Gründung dieser Escola de Samba nur im kleinen Familien- und engem Freundeskreis stattfand. Die Eigenart, aus dem familiären und engen Freundeskreis heraus etwas entstehen zu lassen, kann in Brasilien bei den meisten kulturellen Ausdrucksformen afrikanischen Ursprungs festgestellt werden. Diese Bindung an die Familie und den engen Freundeskreis spielte auch in der wachsenden Stadt São Paulo eine wichtige Rolle.

Foto: Unbekannter Autor und Zeitpunkt. Carro alegórico da Escola de Samba Lavapés, São Paulo³⁵³

Das Foto zeigt einen Auftritt der Escola de Samba Lavapés. Zu sehen sind eine Straße voller Menschen und der enge Weg, der für die Aufführenden übrig blieb. Diese Escola de Samba erlangte in den ersten Jahren nach ihrer Gründung einen großen Bekanntheitsgrad.

³⁴⁸ Marsch: Minha gente saia fora. Dionísio Barbosa, 1914

³⁴⁹ Moraes, Wilson Rodrigues de: Escolas de Samba de São Paulo (Capital). Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, São Paulo 1978, S. 52.

³⁵⁰ Marcelino, Márcio Michalczuk: Uma leitura do Samba Rural ao Samba Urbano na Cidade de São Paulo. Tese de Mestrado, Universidade de São Paulo 2007, S. 68.

³⁵¹ "Praça XI" ist der Platz in der Stadt Rio de Janeiro, an dem die ersten offiziellen Karnevalsumzüge von Karnevalsgesellschaften „Escolas de Samba“ im Jahre 1933 stattfinden.

³⁵² Moraes, Wilson Rodrigues de: Escolas de Samba de São Paulo (Capital). Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, São Paulo 1978, S. 53.

³⁵³ Marcelino, Márcio Michalczuk: Uma leitura do Samba Rural ao Samba Urbano na Cidade de São Paulo. Tese de Mestrado, Universidade de São Paulo 2007, S. 98.

Die Karnevalsgesellschaft Lavapés wurde zu einem wichtigen Treffpunkt für Musiker, Komponisten und Interpreten sowie Sambatext-Autoren. Viele Teilnehmer der Umzüge dieser Escola de Samba haben in den darauf folgenden Jahren selbst andere Escolas de Samba gegründet.³⁵⁴

Zu diesem Gründerkreis gehörten: Silval Rosa, Gründer von "Império do Cambuci", Carlão do Peruche, Gründer von "Unidos do Peruche", Inocêncio Tobias, der die Karnevalsgruppe Barra Funda als "Escola de Samba Camisa Verde e Branco" wiederbelebte.³⁵⁵

Auch Germano Mathias, bekannter Komponist, Liedtexter und Interpret des urbanen Samba von São Paulo, nahm an den Festen der "Escola de Samba Lavapés" teil.³⁵⁶

2.1.3.3. Geraldo Filme

Als dritte Persönlichkeit, die zur Entwicklung des Samba in São Paulo entscheidend beigetragen hat, wird Geraldo Filme de Souza (1927 - 1995) herausgestellt. Er war aus verschiedenen Gründen von Bedeutung; vor allem aber machte ihn seine Rolle als unabhängiger Komponist so wichtig.

Sohn von Sklavenarbeitern aus dem Ort São João da Boa Vista im Innern des Bundeslandes São Paulo stand Geraldo Filme schon in seiner frühen Kindheit mit der ländlichen Kultur dieser Region in Verbindung. Alte Lieder der Sklavenarbeiter lernte er durch seinen Großvater kennen.³⁵⁷

Auch bei den Feierlichkeiten in Pirapora do Bom Jesus war Geraldo Filme oft anwesend.³⁵⁸ Im Alter von 10 Jahren schrieb er seinen ersten Samba, der den Namen „Eu vou mostrar“ (Ich werde es zeigen) trägt. Er wurde dazu veranlasst durch die Aussage seines die Violine beherrschenden Vaters, dass in São Paulo kein Samba gespielt wird:³⁵⁹

Eu vou mostrar (2X)
Que o povo paulista também sabe sambar
Eu vou mostrar (2X)
Que o povo paulista também sabe sambar
Eu sou paulista
Gosto de samba
Na Barra Funda
Também tem gente bamba
Somos paulistas e sambamos pra cachorro
Pra ser sambista não precisa ser do morro³⁶⁰

³⁵⁴ Moraes, Wilson Rodrigues de: Escolas de Samba de São Paulo (Capital). Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, São Paulo 1978, S. 54.

³⁵⁵ Moraes, Wilson Rodrigues de: Escolas de Samba de São Paulo (Capital). Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, São Paulo 1978, S. 54.

³⁵⁶ <http://www.dicionariompb.com.br/germano-mathias/>

³⁵⁷ <http://www.dicionariompb.com.br/geraldo-filme/>

³⁵⁸ Marcelino, Márcio Michalczuk: Uma leitura do Samba Rural ao Samba Urbano na Cidade de São Paulo. Tese de Mestrado, Universidade de São Paulo 2007, S. 11 f.

³⁵⁹ <http://www.dicionariompb.com.br/geraldo-filme/>

³⁶⁰ Samba: Eu vou mostrar. Geraldo Filme, 1948

Geraldo Filme wuchs in der Stadt São Paulo auf und war aktiver Teilnehmer an den verschiedenen afro-brasilianischen Kulturveranstaltungen in der Stadt. Als Komponist, Liedtexter und Sänger nahm er zum Beispiel an den Rodas de Batuque und Tiririca³⁶¹ im Stadtzentrum auf dem Platz "Praça da Sé" und im Stadtviertel Barra Funda auf dem Platz "Largo da Banana" teil und wurde zum respektierten Musiker bei allen Gruppierungen.³⁶²

Er pflegte Kontakte zu vielen Cordões Carnavalescos und Escolas de Samba. Besonders hervorzuheben aber war seine Zusammenarbeit mit den Karnevalsgesellschaften "Escola de Samba Vai Vai" und "Escola de Samba Unidos do Peruche".³⁶³

Foto: Geraldo Filme³⁶⁴

Bei der Entwicklung des urbanen Samba von São Paulo nahm Geraldo Filme eine besondere Rolle ein. Als Komponist und Sänger war er nicht an eine Gruppe "Cordão Carnavalesco" oder an eine Gesellschaft "Escola de Samba" gebunden, sondern konnte als unabhängiger Akteur an Feierlichkeiten der verschiedenen Gruppierungen teilnehmen. Diese "Parteilosigkeit" ermöglichte es ihm, zu einem Vorbild der gesamten afro-brasilianischen Kulturszene in São Paulo zu werden. Geraldo Filme gilt als Symbolfigur für die Entwicklung des Samba in São Paulo.³⁶⁵

Besonders hervorzuheben ist seine Zusammenarbeit mit Clementina de Jesus und Doca da Portela, zwei bekannte Sambasängerinnen aus Rio de Janeiro. Geraldo Filme hat mit ihnen die von Sklavenarbeitern gesungenen Lieder aufgenommen und dadurch die Verbindung zur musikalischen Tradition hergestellt. Diese Aufnahme „O Canto dos Escravos“ wurde 1982 veröffentlicht.

2.1.4. Das musikalische Genre Samba in der kulturellen Entwicklung Brasiliens

„Samba“ ist ein Wort, über dessen Herkunft unterschiedliche Meinungen bestehen. Nach der folgenden Darstellung möglicher Ursprünge des Begriffs Samba werden verschiedenen Einflüsse aufgezeigt, die die Bildung des Samba als musikalischen Ausdruck beeinflusst haben.

Unabhängig von unterschiedlichen Auffassungen zur Entstehung des Begriffs Samba handelt es sich bei dem Wort um einen Ausdruck, der aus einer Kombination verschiedener kultureller Einflüsse entstanden ist, wie bereits im Abschnitt „2.1.1. Ländliche und städtische Ausdrucksformen der Musik beim Entstehen des Samba“ dargestellt wurde. Diese kulturellen

³⁶¹ Roda de Batuque ist ein ad hoc-Zusammenspiel mehrerer Musiker und Sänger vom Lande mit Rhythmusinstrumenten und Gesang. Roda de Tiririca ist ein Beinkampftanz, auch bekannt als Banda, Pernada, Jogo de Perna und Jogar Rasteira, an dem viele Batuqueiros und Sambistas teilzunehmen pflegten.

³⁶² Marcelino, Márcio Michalczuk: Uma leitura do Samba Rural ao Samba Urbano na Cidade de São Paulo. Tese de Mestrado, Universidade de São Paulo 2007, S. 94.

³⁶³ Marcelino, Márcio Michalczuk: Uma leitura do Samba Rural ao Samba Urbano na Cidade de São Paulo. Tese de Mestrado, Universidade de São Paulo 2007, S. 11 f.

³⁶⁴ <http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/musica/2012-05-02/projeto-e-tradicao-e-o-samba-continua-estreia-em-sp.html>, 15.10.2014

³⁶⁵ <http://www.dicionariompb.com.br/geraldo-filme/>

Einflüsse variieren von Region zu Region und können unterschiedlich stark zur Bildung des musikalischen Ausdrucks Samba beigetragen haben.

Das Wort Samba ist dadurch gekennzeichnet, dass es auf oralem Weg übertragen wurde, also eine gewisse Variabilität, Improvisation und ständige Erneuerung in sich trägt. Der starke Einfluss des sozialen Kontextes lässt den Begriff in verschiedenen Regionen unterschiedliche Charakteristika aufweisen. Beim Samba handelt es sich jedoch in seinen unterschiedlichen Variationen um ein brasilianisches Musikgenre, das in dieser Form nur in Brasilien vorhanden ist. Ähnliche Prozesse haben zum Beispiel in Nordamerika zur Entwicklung musikalischer Genres, wie Soul, Blues, Jazz und Rock, beigetragen.³⁶⁶

Der Begriff Samba taucht in Brasilien zum ersten Mal in einem satirischen Journal namens „O Carapuiceiro“ auf, das in Recife zwischen 1832 und 1847 von Miguel do Sacramento Lopes Gama, auch als Padre Carapuiceiro bekannt, herausgegeben wurde. In einem Artikel aus dem Jahr 1838 bezog sich Pater Carapuiceiro auf die Verwendung des Begriffs „samba d’almocreves“³⁶⁷, Samba der Lasttiertreiber, für Festlichkeiten in ländlichen Regionen, die überwiegend von Sklavenarbeitern veranstaltet und besucht wurden.³⁶⁸ Deshalb kann davon ausgegangen werden, dass bei der Bildung des Wortes Samba afrikanischer Einfluss mitgewirkt hat.

In Afrika wird zum Beispiel das Wort „Semba“ in den Ländern Angola und Kongo gebraucht.³⁶⁹ Semba ist auf „Kimbundu“, einer Sprache der „Bantu“³⁷⁰-Völker in Angola, die Bezeichnung für einen kreisförmigen Tanz, die „Umbigada“, in dem ein Tänzer einen anderen durch das Berühren mit dem Oberkörper oder dem Bauchnabel ablöst.³⁷¹

Dass aus Semba im Laufe der Zeit und aufgrund regionaler Unterschiede in der sprachlichen Ausdrucksweise „Samba“ entstand, bestätigt Alfredo de Sarmiento, der in seinem Werk „Os Sertões d’Africa: Apontamentos de Viagem“ 1880 einen kreisförmigen Tanz beschreibt, bei dem sich Tänzer mit dem Bauchnabel berühren, und dafür die Bezeichnung „semba“ festhält.³⁷²

Bei den Chokwe, einer Bantu-Ethnie, hat das Verb „semba“ die Bedeutung von spielen, sich vergnügen.³⁷³

In der Kimbundu-Sprache bezeichnet das Wort „cusamba“ einen rituellen Tanz. Deshalb kann zwischen „samba“ als einem rituellen Tanz, dem Tanz zum Gebet, und „batuque“ als der profanen Variante dazu unterschieden werden.³⁷⁴

³⁶⁶ Azevedo, Ricardo: *Abençoado & Danado do Samba, Um estudo sobre o discurso popular*. Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo 2013, S. 120 f.

³⁶⁷ „Almocreve“ war die Bezeichnung eines Arbeiters, der sich um die Esel und Maultiere kümmerte.

³⁶⁸ Siqueira, Magno Bissoli: *Samba e identidade Nacional na Era Vargas - Impacto do Samba na formação da identidade na sociedade industrial 1916 – 1945*. Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo 1994, S. 15.

³⁶⁹ Azevedo, Ricardo: *Abençoado & Danado do Samba, Um estudo sobre o discurso popular*. Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo 2013, S. 113.

³⁷⁰ Bantu ist die Bezeichnung für verschiedene Ethnien Afrikas, die die Bantusprache sprechen. Diese Sprache ist eine Untergruppe der Niger-Kongo-Sprachen.

³⁷¹ Marcondes, Marcos: *Enciclopédia da música Brasileira: Erudita, Folclórica, Popular*. Art Editora, São Paulo 1977

³⁷² Tinhorão, José Ramos: *Os Sons dos Negros no Brasil, Cantos, Danças, Folguedos: Origens*. Editora 34, São Paulo 2008, S. 59.

³⁷³ Lopes, Nei: *Sambeabá: O Samba não se Aprende na Escola*. Casa das Palavras, Rio de Janeiro 2003, S. 14.

³⁷⁴ Muniz Jr., José: *Do Batuque à Escola de Samba (Subsídios para a História do Samba)*. Editora Símbolo, São Paulo 1976, S. 25.

Auch im Kongo wird „samba“ in einen religiösen Zusammenhang gebracht und bedeutet beten, anhimmeln oder verehren.³⁷⁵

Einige Wissenschaftler haben den Ursprung des Wortes Samba sogar bei den indigenen Völkern Brasiliens gesucht. Sowohl im „Kiriri“- als auch im „Tupi“-Dialekt brasilianischer Indianer werden Verbindungen des Ausdrucks Samba zu Tänzen und Rhythmen hergestellt.³⁷⁶

Auf dem dritten „Simpósio do Samba“ (Samba-Symposium) 1969 in Rio de Janeiro wurde eine These vorgestellt, nach der Samba eine Mischung aus afro-rhythmischem Temperament, indigenen Gesängen und europäisch-instrumentalem Musikverständnis ist.^{377,378}

Das bedeutet, dass jeder dieser Einflüsse zur Bildung des Samba beigetragen hat. Wie hoch der jeweilige Anteil der Einflussnahme ist, hängt von der Spielweise des Samba in der jeweiligen Region ab. Die Kolonisation Lateinamerikas, die aus religiöser³⁷⁹, musikalischer³⁸⁰ und soziologischer³⁸¹ Perspektive anders verlaufen ist, als die Kolonisation Nordamerikas, deutet darauf hin, dass afrikanische Traditionen im portugiesisch- und spanischsprachigen Teil der Amerikas besser erhalten sind als in den anderen, hauptsächlich englischsprachigen Ländern. In Brasilien kann der afrikanische Einfluss auf die Musik ländlicher Regionen als hoch angesehen werden.³⁸²

Die These des Samba-Symposiums von 1969 erklärt darüber hinaus die Stärke der verschiedenen Kulturen in Brasilien, die es nicht zuließen, dass eine Ausdrucksform die andere dominiert. So hat sich aufgrund der verschiedenen unterschiedlichen kulturellen Einflüssen ein neues musikalisches Genre "Samba" gebildet, das in dieser Form einzigartig ist.

Der weltbekannte brasilianische Komponist und Dirigent Heitor Villa-Lobos sagte allerdings in einem Interview bezogen auf die brasilianische Musik:

³⁷⁵ Azevedo, Ricardo: *Abençoado & Danado do Samba, Um estudo sobre o discurso popular*. Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo 2013, S. 113 f.

³⁷⁶ Siqueira, Magno Bissoli: *Samba e identidade Nacional na Era Vargas - Impacto do Samba na formação da identidade na sociedade industrial 1916 – 1945*. Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo 1994, S. 18 ff.

³⁷⁷ Azevedo, Ricardo: *Abençoado & Danado do Samba, Um estudo sobre o discurso popular*. Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo 2013, S. 115.

³⁷⁸ „[...] [d]os lamentos negros, dos cânticos dos índios, da introdução de instrumentos musicais dos brancos europeus (principalmente instrumentos de cordas); da fusão das três artes, aliadas aos sentimentos bárbaro, religioso e sentimental, nasceu o samba como resultado jamais comparável a qualquer gênero musical“ entnommen aus: Muniz Jr., José: *Do Batuque à Escola de Samba (Subsídios para a História do Samba)*. Editora Símbolo, São Paulo 1976, S. 44.

³⁷⁹ Die bei den römisch-katholischen Kolonialmächten übliche Verehrung einer großen Anzahl von Heiligen, begünstigte eine synkretistische Verbindung zum afrikanischen Pantheon. Religiöse Inhalte aus Afrika konnten auf diese Weise erhalten bleiben.

³⁸⁰ Die Musik der Portugiesen und Spanier, die den lateinamerikanischen Kontinent eroberten, ist der afrikanischen Musik in gewisser Weise ähnlich. Das bedeutet, dass ein kultureller Einfluss Afrikas auf diese Länder vorhanden war beziehungsweise noch ist.

³⁸¹ Auch die relative Nähe von Bevölkerungsteilen der Iberischen Halbinsel und Afrikas, die sich unter anderem durch die große Anzahl an eheähnlichen Verbindungen beziehungsweise Mischehen und den daraus hervorgehenden Nachkommen zeigt, begünstigt den Erhalt kultureller Güter aus Afrika über viele Generationen in Südeuropa.

³⁸² Dauer, Alfons Michael: *Der Jazz. Seine Ursprünge und seine Entwicklung*. 2. Auflage, Erich Röth-Verlag, Kassel 1958, S. 37.

„Visitei os países da África e estudei sua música. Não achei nenhuma vinculação da música africana com a de nossos países”.³⁸³ (Ich besuchte die Länder Afrikas und studierte ihre Musik. Dabei habe ich keine Verbindung zwischen der afrikanischen Musik und derjenigen unserer Länder feststellen können.)

Marginale Stimmen zum Entstehen des Samba meinen, dass die Samba-Musik, vor allem der „Samba Carioca“ (Samba aus Rio de Janeiro), aus politischen und aus wirtschaftlichen³⁸⁴ Gründen zu einem nationalen Symbol erhoben wurde.³⁸⁵

Aus heutiger Sicht lässt sich feststellen, dass dem Begriff Samba eine große Anzahl von Bedeutungen zugeschrieben wird. Er kann gebraucht werden im Zusammenhang mit choreografischen Aufführungen, spielerischen Prozessen des Verse-Reimens und auch im Zusammenhang mit Orten des Musizierens, des Zuhörens, des Singens sowie im Zusammenhang mit sozialen Treffen und mit Begegnungen beim Essen und Trinken, also als Synonym für gesellschaftliche Interaktion.³⁸⁶

2.1.4.1. Einflüsse aus dem europäischen, afrikanischen und aus dem indigenen Raum

Die brasilianische Populärmusik kann durch eine große Anzahl an Ausdrucksformen charakterisiert werden. Der Samba ist eine Form der brasilianischen Populärmusik. Wie es tatsächlich aus den verschiedenen Einflüssen zur Bildung der volkstümlichen Samba-Musik gekommen ist, lässt sich wegen fehlender Aufzeichnungen kaum feststellen.

Erschwerend für die historische Erfassung kommt hinzu, dass sich in Brasilien aufgrund der kontinentalen Ausmaße je nach Region unterschiedliche Spielweisen des Samba entwickelt haben. Auch variieren die Anlässe, zu denen der Samba gespielt wird, nach der jeweiligen Region; Variationen bei der Instrumentierung können ebenfalls regionsbedingt sein.³⁸⁷

Aus emischer³⁸⁸ Sicht kann nicht von „dem“ Samba gesprochen werden, der stellvertretend für ganz Brasilien steht, obwohl der Samba als populäre Musikform aus etischer³⁸⁹ Sicht mit Brasilien als Ganzes in Verbindung gebracht wird. Unterschiedliche musikalische Entwicklungen zu unterschiedlichen Zeiten durch unterschiedliche Kulturträger ermöglichten dem Samba vielfältige Anpassungen an die jeweils vorherrschenden musikalischen

³⁸³ Frota, Wander Nunes: *Auxílio Luxuoso: Samba Símbolo Nacional, Geração Noel Rosa e Indústria Cultural*, Annablume, 2003, S. 152 apud Azevedo, Ricardo: *Abençoado & Danado do Samba, Um estudo sobre o discurso popular*. Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo 2013, S. 116.

³⁸⁴ Zum Beispiel Radiosender, Plattenindustrie, Tourismus.

³⁸⁵ Frota, Wander Nunes: *Auxílio Luxuoso: Samba Símbolo Nacional, Geração Noel Rosa e Indústria Cultural*, Annablume, 2003, S. 145 apud Azevedo, Ricardo: *Abençoado & Danado do Samba, Um estudo sobre o discurso popular*. Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo 2013, S. 116.

³⁸⁶ Moura, Roberto Murcia: *No princípio, era a roda - um estudo sobre samba, partido-alto e outros pagodes*. Rio de Janeiro, Rocco, 2004, S. 52.

³⁸⁷ Oliveira Pinto, Tiago de: *Capoeira, Samba, Candomblé - Afro-Brazilian music in Bahia*. Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, (Berlin) 1991, S. 106f.

³⁸⁸ Emisch ist die Beobachtung oder Beschreibung einer Kultur oder eines Systems „mit den Augen eines Insiders“. Das setzt eine Teilnahme des Beobachters voraus und ist nicht neutral.

³⁸⁹ Etisch ist eine Beobachtung oder Beschreibung, wenn der Beobachter die Kultur oder das System „mit einer Sicht von außen“ beschreibt. Hierbei werden das Wissen und das Vokabular des Beobachters verwendet, dennoch kann eine Neutralität erreicht werden.

Ausdrucksformen. So wird der Samba zum Beispiel in der Region des Recôncavo Baiano³⁹⁰ anders gespielt als der in den Metropolregionen von Rio de Janeiro und von São Paulo.³⁹¹

Die Konsolidierung des Samba ist mit der Entwicklung von Karnevalsumzügen verbunden, die er mit seinem Rhythmus auf musikalischer Ebene zu organisieren vermochte.³⁹²

Neu gebildete Musikrichtungen haben sich untereinander beeinflusst. Die gegenseitige Beeinflussung von Musikstilen war bereits im 19. Jahrhundert ein Bestandteil der musikalischen Entwicklung. Durch die vernetzte Welt des 21. Jahrhunderts erfolgen solche Beeinflussungen viel schneller; Entfernungen und Landesgrenzen spielen dabei keine Rolle mehr.

2.1.4.1.1. Der kulturelle Einfluss aus Europa auf die Samba-Musik

Bei kulturellen Einflüssen aus Europa auf die Samba-Musik geht es um Tänze, Gesänge sowie melodische und harmonische Kompositionen.

Für die Bildung des urbanen Samba in São Paulo sind vor allem die aus Europa stammenden Instrumente von großer Bedeutung. Wie bereits im Abschnitt „2.1.2. Umzüge zur Karnevalszeit auf den Straßen São Paulos“ dargestellt, sind Blas- und Zupfinstrumente gerade in der ersten Phase der Entwicklung der Karnevalsgruppierungen (vorwiegend Cordões) deren entscheidendes Merkmal.³⁹³ Sie können als Zeichen der Integration von aufeinander treffenden Kulturen angesehen werden.

2.1.4.1.1.1. Modinhas, Fofas, Fados und Choros

Die Modinha ist die brasilianische Variante eines portugiesischen lyrischen Gesangs, der Moda, die den Arien der italienischen Opern sehr ähnlich ist. Diese vom portugiesischen Hof auf der Flucht vor Napoleon 1808 nach Brasilien mitgebrachte Musikform hat sich rasch verbreitet und brasilianische Konturen angenommen. So wurde diese Musik hauptsächlich von Mulatos (Mischlingen europäischer und afrikanischer Herkunft) der Camada popular (unteren Gesellschaftsschicht) gespielt. Die Texte der brasilianischen Modinhas hatten hauptsächlich amouröse Themen und wurden vor allem von Saiteninstrumenten, wie Violão (Gitarre) oder Bandolim (Mandoline), begleitet.³⁹⁴

Auch andere Musikformen (Lieder und Tänze), die die Portugiesen mit über den Atlantik brachten, haben die Musikentwicklung im musikalischen "Melting-pot" Brasilien beeinflusst.

³⁹⁰ Bahia ist ein Bundesland Brasiliens, dessen Hauptstadt, Salvador da Bahia, von 1549 bis 1763 Hauptstadt Brasiliens war. In der Region um die Hauptstadt, im Recôncavo Baiano, konnte sich eine einzigartige Spielweise des Samba erhalten. Diese Spielweise wurde 2005 zum immateriellen UNESCO-Weltkulturerbe erklärt.

³⁹¹ Die vorliegende musikethnologische-kulturwissenschaftliche Untersuchung konzentriert sich auf die Entwicklung des urbanen Samba der Metropolregion São Paulo.

³⁹² Tinhorão, José Ramos: Pequena história da música popular. Editora Vozes Ltda., Petrópolis 1978, S. 115.

³⁹³ Moraes, José Geraldo Vinci de: Sonoridades Paulistanas - Final do Século XIX ao Início do XX. Funarte, Rio de Janeiro 1997, S. 104 ff

³⁹⁴ Tinhorão, José Ramos: Pequena história da música popular. Editora Vozes Ltda., Petrópolis 1978, S. 9 ff.

So lassen sich bei dem „Fofa“ genannten portugiesischen Tanz Verbindungen zum Samba herstellen.³⁹⁵ Dokumentiert ist beispielsweise, dass der Fofa-Tanz 1761 von Pater Manuel Franco aus Olinda³⁹⁶ getanzt wurde, also schon zu der Zeit in Brasilien bekannt war.

Da bereits im Jahre 1434 die ersten Schwarzafrikaner von nordafrikanischen Händlern als Sklaven nach Portugal verkauft wurden³⁹⁷, liegt es nahe, dass seitdem auch afrikanische kulturelle Ausdrucksformen auf den Fofa-Tanz eingewirkt haben.

Um 1500, dem Jahr, in dem Brasilien entdeckt wurde, lebten schätzungsweise 150.000 Sklaven in Lissabon.³⁹⁸ Das bedeutet, dass die Portugiesen schon vor der Besiedlung Brasiliens nicht nur schon Kontakt zu afrikanischen Kulturen hatten, sondern dass auch schon ein Austausch zwischen der portugiesisch-europäischen Kultur und den verschiedenen afrikanischen Kulturen stattgefunden hat,³⁹⁹ hauptsächlich mit den Kulturen in den portugiesischen Kolonien Angola und Mosambik.

Ein weiteres Beispiel für einen europäischen Einfluss auf die Entwicklung des Samba ist der portugiesische "Fado".⁴⁰⁰ Der Fado ist eine Musikform, bei der Saiteninstrumente einen vorgetragenen Gesang begleiten. Es wird davon ausgegangen, dass der Fado zwar durch die Portugiesen nach Brasilien gebracht wurde, dass er aber in Portugal auch aus afrikanischen Wurzeln entstanden ist.

Im Jahre 1952 erlangte ein Fado namens „Mãe Preta“ (Schwarze Mutter) großen Erfolg durch die Interpretation der portugiesischen Fado-Sängerin, Maria da Conceição. Das Lied wurde in den 1930er Jahren in Brasilien von den Komponisten Piratini (Antônio Francisco Amábile) und Caco Velho (Mateus Nunes) geschrieben und knüpft sozusagen an den schwarzen Teil des Fado an. Beide Komponisten haben auch Sambas geschrieben, was das verbindende Nebeneinander verschiedener musikalischer Einflüsse in Brasilien zum Ausdruck bringt, zumal sie aus dem südlichsten Bundesland Rio Grande do Sul stammen

velha encarquilhada
carapinha branca
gandola de renda
caindo na anca
embalando o berço
do filho do sinhô
que há pouco tempo
a sinhá ganhou
era assim que mãe preta fazia
criava todo branco
com muita alegria

³⁹⁵ Muniz Jr., José: Do Batuque à Escola de Samba (Subsídios para a História do Samba). Editora Símbolo, São Paulo 1976, S. 43.

³⁹⁶ Olinda ist eine Stadt im Bundesland Pernambuco, die 1982 zum UNESCO-Weltkulturerbe ernannt wurde.

³⁹⁷ Azevedo, Ricardo: Abençoado & Danado do Samba, Um estudo sobre o discurso popular. Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo 2013, S. 112.

³⁹⁸ Tinhorão, José Ramos: Os Sons dos Negros no Brasil, Cantos, Danças, Folguedos: Origens. Editora 34, São Paulo 2008, S. 15. Apud. Azevedo, Ricardo: Abençoado & Danado do Samba, Um estudo sobre o discurso popular. Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo 2013, S. 112.

³⁹⁹ Azevedo, Ricardo: Abençoado & Danado do Samba, Um estudo sobre o discurso popular. Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo 2013, S. 112 f.

⁴⁰⁰ Tinhorão, José Ramos: Os Sons dos Negros no Brasil, Cantos, Danças, Folguedos: Origens. Editora 34, São Paulo 2008, S. 56. Apud. Azevedo, Ricardo: Abençoado & Danado do Samba, Um estudo sobre o discurso popular. Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo 2013, S. 114.

enquanto na senzala
seu bem apanhava
mãe preta mais uma lágrima enxugava
mãe preta, mãe preta,
mãe preta, mãe preta
enquanto a chibata
batia em seu amor
mãe preta embalava
o filho branco do sinhô⁴⁰¹

Fado: Mãe Preta. Piratini und Caco Velho^{402, 403}

Ein Zeichen für die durchaus aktive Beteiligung von Afrikanern an der Entwicklung des Fado ist die Tatsache, dass in den ersten Aufzeichnungen zum Fado in Portugal die Namen der Fadistas, der Fadosänger, deren afrikanische Herkunft und Hautfarbe zum Ausdruck bringen, beispielsweise: Roque Mulato, Joaquim Preto, Preto da Tia Leocádia (filho da preta Leocádia), o mulato José Luís, o Pau Real (filho da preta dos mexilhões, Henriqueta, rainha do Congo nas festas do Rosário), o preto Martinho, Epifânio Mulato, die Prostituierte Gertrudes Preta oder der Gitarrist João da Preta.⁴⁰⁴

Einen weiteren Bezug zu afrikanischen Wurzeln stellt der Sachverhalt dar, dass die Gitarristen des Fado ihre Instrumente "Banzas" nannten und damit einen Ausdruck benutzten, der in Westafrika für die Zupflauten mit runden Kalebassen als Resonanzkörper verwendet wurde.⁴⁰⁵ Der Fado war also bereits in Portugal als Produkt verschiedener kultureller Einflüsse entstanden, bevor er nach Brasilien kam und sich mit weiteren Einflüssen vermischte.

Auch der "Choro" lieferte melodisches und rhythmisches Ausgangsmaterial für die Entwicklung der populären Musik Brasiliens. Diese musikalische Ausdrucksform entstand um die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts und war zunächst eine instrumentale Musik, die sich aus der neuartigen Vertonung der zu dieser Zeit weit verbreiteten Polka entwickelte. Gitarre, das Zupfinstrument Cavaquinho⁴⁰⁶ und Flöte bildeten die Basis dieser neuen Musik, wobei der Cavaquinho Harmonien spielte und die Gitarre die von der Flöte getragene Melodie mit Basslinien umspielte.⁴⁰⁷

Der natürliche Swing aus dem Zusammenspiel der Gitarre und des Cavaquinho diente später als Grundlage für die Perkussion des Samba. Das Klangbild dieser Musik war leicht melancholisch, was sich in der Namensgebung ausdrückte. Choro wird von "chorar" abgeleitet, nämlich weinen oder klagen. Ein wichtiges Merkmal dieses Musikstils ist die Improvisation, die sich auf der Grundlage der harmonischen und rhythmischen Basis vollzieht.⁴⁰⁸

⁴⁰¹ Fado: Mãe Preta, Piratini und Caco Velho

⁴⁰² <http://musicaemprosa.musicblog.com.br/254726/Mae-Preta-Barco-Negro-Uma-melodia-Uma-Toada-Um-fado-Duas-cancoes-parte-1/>, 15.10.2014

⁴⁰³ <http://letras.mus.br/caco-velho/mae-preta/>, 15.10.2014

⁴⁰⁴ <http://www.expressodasilhas.sapo.cv/opiniao/item/41318-crioulos-europeus-iv-%E2%80%93-a-origem-crioula-do-fado-de-amalia-e-eusebio>, 13.08.2014

⁴⁰⁵ <http://www.expressodasilhas.sapo.cv/opiniao/item/41318-crioulos-europeus-iv-%E2%80%93-a-origem-crioula-do-fado-de-amalia-e-eusebio>, 13.08.2014

⁴⁰⁶ Der Cavaquinho ist ein Saiteninstrument aus der Familie der Zupfinstrumente. Seine Form entspricht einer kleinen Gitarre, er hat einen Korpus aus Holz und vier Saiten aus Metall.

⁴⁰⁷ Tinhorão, José Ramos: Pequena história da música popular. Editora Vozes Ltda., Petrópolis 1978, S. 95 ff.

⁴⁰⁸ Schreiner Claus: Musica Popular Brasileira. Verlag Tropical Music GmbH, Darmstadt 1978, S. 105 ff.

2.1.4.1.1.2. Maxixe, Tango Brasileiro und Marchinhas

Maxixe, Tango Brasileiro und Marchinhas sind Tänze und Märsche, die sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts in Brasilien aus europäischen Quellen bildeten, also zu der Zeit, als sich auch der Samba entwickelte. Deshalb ist davon auszugehen, dass sich die verschiedenen Stile in der Musikszene gegenseitig beeinflusst haben.

"Maxixe" ist eine brasilianische Musik, die um 1870 als Tanz entstanden ist und verschiedene Musikstile miteinander vereint. Als Kreation der brasilianischen *Camada popular* (unteren Gesellschaftsschicht) wird dem Maxixe eine Vielzahl von Ursprüngen nachgesagt. Der Maxixe-Tanz, der im 2/4 Takt gespielt wird, ist der Polka und dem Tango Brasileiro ähnlich, vereint aber auch afrikanische Rhythmen und rhythmische Strukturen der Habanera.⁴⁰⁹

Von diesen Einflüssen beim Maxixe ist nur die Polka eine aus Europa kommende Musik, die als Paartanz in Böhmen (Tschechien) im 2/4 Takt getanzt wurde und um die Mitte des 19. Jahrhunderts nach Brasilien kam. In Brasilien wurde die Polka von der wachsenden städtischen Bevölkerung aufgenommen und vermischte sich mit den zu dieser Zeit verbreiteten Rhythmen.⁴¹⁰

"Tango Brasileiro" ist eine Musikrichtung, die sich in Brasilien etwa zur gleichen Zeit wie der Maxixe-Tanz entwickelte. Sowohl afrikanische Rhythmen als auch die Habanera und die Polka sind Einflüsse, die zur Bildung des Tango Brasileiro beigetragen haben.⁴¹¹ Beide Tänze, Tango Brasileiro und Maxixe, haben ähnliche Ursprünge, beeinflussten sich gegenseitig und unterscheiden sich hauptsächlich durch ihre gesellschaftliche Zuordnung. Während der Tango Brasileiro⁴¹² in den Salons der wohlhabenden Gesellschaftsschicht Einlass fand, blieb der Maxixe als Ausdruck der ärmeren Bevölkerungsschicht auf den Straßen der sich entwickelnden Städte.⁴¹³

„Marchinhas“ (kleine Märsche), die auch als *Marchas de Carnaval* (Karnevalsmärsche) in Brasilien bekannt geworden sind, wurden seit den 1920er Jahren zum Karneval gespielt. Eine Verbindung zum Samba ist nur indirekt festzustellen; denn die Karnevalsmärsche sind den portugiesischen "Marchas Populares" (Volksmärsche) nachempfunden und haben den "Compasso binário" der Militärmärsche übernommen, allerdings etwas schneller und mit einfachen lebhaften Melodien. Dazu kamen fröhliche und unterhaltsame, aber auch pikante Texte, die voller zweideutiger Wörter waren. Eine der bekanntesten Interpretinnen dieser Musik war die weltbekannte Carmen Miranda.

Der erste Karnevalsmarsch wurde 1899 von Chiquinha Gonzaga mit dem Titel "Ó Abre Alas" (Eröffnungsmarsch des Karnevalsumzugs) für den "Cordão Carnavalesco Rosa de Ouro" komponiert. Zu den bekanntesten Komponisten von Marchinhas gehörten João de Barro (Braguinha), Alberto Ribeiro, Noel Rosa, Ary Barroso und Lamartine Babo. Als letzter großer Komponist von Marchinhas gilt João Roberto Kelly.

⁴⁰⁹ Tinhorão, José Ramos: *Pequena história da música popular*. Editora Vozes Ltda., Petrópolis 1978, S. 53 ff.

⁴¹⁰ Moraes, José Geraldo Vinci de / Saliba, Elias Thomé (Hg.): *História e Música no Brasil*. SBS Livraria Internacional, São Paulo 2010, S. 123 ff.

⁴¹¹ Tinhorão, José Ramos: *Pequena história da música popular*. Editora Vozes Ltda., Petrópolis 1978, S. 87 ff.

⁴¹² Auch der Tango aus Argentinien vereint afrikanische und europäische Einflüsse und unterscheidet sich hauptsächlich durch die Instrumentierung vom Tango Brasileiro, dem Maxixe und dem Choro.

⁴¹³ Moraes, José Geraldo Vinci de / Saliba, Elias Thomé (Hg.): *História e Música no Brasil*. SBS Livraria Internacional, São Paulo 2010, S. 143 ff.

Die Karnevalsgruppen studierten auch deshalb kleine Märsche ein, weil sie zum Vorwärtstreten in der Zuschauer Masse besonders gut geeignet waren. Erst in den 1960er Jahren wurden diese Märsche bei den Karnevalsumzügen vom Samba abgelöst. Dennoch werden die Marchinhas bis zur heutigen Zeit von Blocos Carnavalescos (Karnevalsgruppierungen) bei ihren Umzügen durch die Straßen vieler Städte gespielt und neu komponiert, so dass über den Karneval auch eine lockere Verbindung zum Samba besteht.

2.1.4.1.1.3. Christliche Einflüsse durch Jesuiten sowie katholische Feiern und Feste

Zu den kulturellen Einflüssen aus Europa gibt es schon frühe Aufzeichnungen der Jesuiten; denn etwa gleichzeitig mit der Kolonialverwaltung begann ihre Missionstätigkeit in Brasilien⁴¹⁴. Diese Aufzeichnungen geben zum Beispiel Auskunft darüber, dass Gesänge von Jesuitenmönchen eingesetzt wurden, um den Prozess der Katechese bei den Indianern zu unterstützen

Die Jesuiten brachten den Indianern sowohl mehrstimmige gregorianische Gesänge, die vor allem für die Gebete verwendet wurden, als auch einfachere einstimmige Lieder bei, die vorwiegend der Unterweisung in die christliche Lehre dienten. Nicht nur der Gesang, sondern auch das Musizieren selbst wurde den Indianern gelehrt. Dazu gehörte zum Beispiel das Spielen von Flöten, Bratschen, Cembalos und Orgeln, vorwiegend Instrumente die zur Begleitung kirchlicher Gesänge eingesetzt wurden.⁴¹⁵

Auch die musikalische Gestaltung der vielen christlichen Ehren- und Feiertage hat einen Einfluss auf die Entwicklung der Musik in Brasilien ausgeübt, der dem kulturellen Einfluss aus Europa zuzuschreiben ist. Gerade die bei diesen Feiern auf musikalische Art und Weise verehrten Heiligen, die zum besseren Verständnis der Gläubigen mit der afrikanischen Kultur in Verbindung gebracht wurden, dienten der aus Afrika kommenden Bevölkerung dazu, sich schneller an die neue Umgebung anzupassen und sich kulturell auszuleben.

Über die Zeit erfolgten viele synkretistische Verbindungen zwischen afrikanischen Gottheiten und christlichen Heiligen. So boten zum Beispiel Feierlichkeiten zu Ehren der Heiligen „Nossa Senhora do Rosário“ (Allerseligste Jungfrau Maria vom Rosenkranz), des Heiligen „São Benedito“ (Heilige Benedikt der Mohr) und des Heiligen „São Francisco“ (Heiliger Franziskus) Anlass dazu, gemeinsame Feiern und Feste durchzuführen, bei denen die afrikanischen Gottheiten indirekt mit einbezogen waren.⁴¹⁶

Auch die Feierlichkeiten in Pirapora do Bom Jesus zu Ehren des Bom Jesus und die Karnevalsfeste, bei denen heute der Samba vorherrscht, gehörten zu den die verschiedenen kulturellen Ausdrucksformen der Musik miteinander verbindenden Veranstaltungen.⁴¹⁷

Gerade durch diese Interaktionen zwischen der katholischen Kirche und eines wichtigen Bevölkerungsteils (einheimische Indianer, versklavte Afrikaner und europäische Immigranten) ergaben sich Möglichkeiten, vor allem durch Feiern und Feste des katholischen Kalenders zu

⁴¹⁴ Der Jesuitenorden, die Gesellschaft Jesu, wurden 1534 von Ignacio de Loyola gegründet.

⁴¹⁵ Moraes, José Geraldo Vinci de / Saliba, Elias Thomé (Hg.): História e Música no Brasil. SBS Livraria Internacional, São Paulo 2010, S. 45 ff.

⁴¹⁶ Marcelino, Márcio Michalczuk: Uma leitura do Samba Rural ao Samba Urbano na Cidade de São Paulo. Tese de Mestrado, Universidade de São Paulo 2007, S. 21.

⁴¹⁷ Urbano, Maria Aparecida: Carnaval & Samba em Evolução na Cidade de São Paulo. Editora Plêiade, São Paulo 2006, S. 103.

Ehren bestimmter Heiliger, kulturelle Ausdrucksformen miteinander zu verbinden.⁴¹⁸ Das war die Voraussetzung für die Bildung des urbanen Samba.

2.1.4.1.2. Afrikanische Einflüsse auf den Samba: Lundus und Batuques

Genauso wie europäische Einflüsse zur Bildung des urbanen Samba in São Paulo beigetragen haben, können auch afrikanische Einflüsse auf die Entwicklung des urbanen Samba nachgewiesen werden.

Der "Lundu" ist ein Musikstil, der sich aus den synkopierten Perkussionsrhythmen, den Batuques, der afrikanischen Sklaven entwickelte. Auf die Batuques⁴¹⁹, Tänze afrikanischen Ursprungs, bei denen ein Mann oder eine Frau inmitten eines Kreises trommelnder und Hände klatschender Festteilnehmer tanzt, ist im Abschnitt "2.1.1. Ländliche und städtische Ausdrucksformen der Musik beim Entstehen des Samba" mehrfach hingewiesen worden.

Die rhythmische Komponente des Trommelns wurde beim Lundu mit der Choreographie des Fandango gepaart, einem spanischen Singtanz im 3/4 oder 6/8 Takt, der durch Kastagnetten⁴²⁰ begleitet wird. Diese einzigartige Kombination aus verschiedenen Kulturkreisen beim Lundu ist eine Charakteristik der in Brasilien entstandenen musikalischen Ausdrucksformen und Stilrichtungen.⁴²¹

Die musikalischen Ausdrucksformen aus Afrika, darunter afrikanische Tänze, die unter dem Begriff Batuques zusammengefasst werden, sind von Region zu Region in Brasilien unterschiedlich und erhalten jeweils eine etwas andere Ausprägung, die sich zum Beispiel nach den gesellschaftlichen Verhältnissen richtet und durch die Verwendung bestimmter Instrumente zum Ausdruck kommt.

Der Batuque, der in den ländlichen Regionen des heutigen Bundeslandes São Paulo entstand und dort bei Festlichkeiten gespielt wurde, ist durch die Verwendung folgender Rhythmusinstrumente charakterisiert: Tambu⁴²² (große Trommel), Frigideira⁴²³ (Bratpfanne), Adufe⁴²⁴ (Rahmentrommel) und Chocalho⁴²⁵ (Rassel).

⁴¹⁸ Moraes, José Geraldo Vinci de: *Sonoridades Paulistanas - Final do Século XIX ao Início do XX*. Funarte, Rio de Janeiro 1997, S. 104 f.

⁴¹⁹ Araujo, Ari / Herd, Erika Franziska: *Expressões da cultura popular – As Escolas de Samba do Rio de Janeiro e o Amigo da Madrugada*. Editora Vozes, Petrópolis 1978, S. 25 ff.; Moraes, Wilson Rodrigues de: *Escolas de Samba de São Paulo (Capital)*. Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, São Paulo 1978, S. 7 ff.

⁴²⁰ Kastagnetten sind paarweise zu spielende Klappern, die besonders zur rhythmischen Begleitung geeignet sind.

⁴²¹ Tinhorão, José Ramos: *Pequena história da música popular*. Editora Vozes Ltda., Petrópolis 1978, S. 41ff.

⁴²² Tambu ist eine große Trommel, die aus dem Stamm von Bäumen geformt wird. Sie wird auch Bumbo oder Zabumba genannt.

⁴²³ Frigideira ist eine Bratpfanne, deren Unterseite in ländlichen Regionen mit Küchenbesteck bespielt wurde.

⁴²⁴ Adufe ist ein Perkussionsinstrument arabisch-andalusischen Ursprungs, auch Rahmentrommel genannt. Sie hat eine rechteckige Form und wird mit kleinen Steinen oder Samen gefüllt, was einen rasselnden Effekt erzeugt.

⁴²⁵ Als Chocalhos werden Rasseln bezeichnet, die beim Samba Verwendung finden. Die Chocalhos können in Ganzás (rohrförmige Gebilde mit einer rasselnden Füllung) oder in Rocars (Schellen-Shakers) unterteilt werden.

Mit der Anpassung an musikalische Ausdrucksformen in der urbanen Region von São Paulo wurde zum Beispiel das Musikinstrument Frigideira nicht mehr mit einem Küchenbesteck bespielt, sondern mit Metallstöcken. Im weiteren Zuge der Anpassung an urbane Verhältnisse hat die Frigideira ihre Bedeutung verloren und wurde durch das Aufkommen des Tamborim⁴²⁶ (kleine Trommel) allmählich ersetzt. Die Anpassung von lange benutzten Rhythmusinstrumenten an neue Verhältnisse ist ein Aspekt der musikalischen Veränderung.

Auf dem Lande waren die Anlässe, zu denen der Batuque gespielt wurde, aufgrund der räumlichen Dimension auf kleinere, überschaubare Gruppen ausgerichtet. In geschlossenen Räumen, wie dem Barracão, oder in Terreiros⁴²⁷ wurde kein Instrument mit einer großen Akustik benötigt. In der städtischen Region São Paulos sind die räumlichen Dimensionen anders. Auf Avenidas (großen Alleen) wurden Instrumente gebraucht, die akustisch über größere Räume hinweg hörbar waren. Deshalb wurde der Tambu (auch Bumbo oder Zambumba), der für Batuques in der ländlichen Region des Bundeslandes São Paulo charakteristisch war, im Rahmen der Anpassung an urbane Verhältnisse durch den Surdo⁴²⁸ ersetzt.⁴²⁹

Im Unterabschnitt „2.1.1.1.2.2. Die Trennung von religiösen und profanen Festen“ wird dargestellt, dass afrikanische Rhythmen zur Bildung des Samba beigetragen haben. Auch afrikanische Tänze, wie der „Semba“-Tanz, der die Namensgebung des Samba beeinflusst hat, haben einen Anteil an der Entwicklung des Samba in São Paulo.

Die Orte, an denen hauptsächlich Menschen afrikanischer Herkunft an Wettbewerben in Kampfsporttänzen, wie Capoeira, teilnahmen und sich dabei auch über kulturelle Ausdrucksformen austauschten, haben ebenfalls zum Entstehen des urbanen Samba beigetragen. Ein solcher Tanz ist der im Unterabschnitt „2.1.1.2. 5. Städtische Plätze als Raum für die Entwicklung des urbanen Samba - 2. Raum“ herausgestellte Beinkampftanz Tiririca, auch Rasteira, Banda, Pernada und Jogo de perna genannt.⁴³⁰ Gerade in São Paulo war das Tiririca-Spielen ein wichtiges gesellschaftliches Ereignis, an dem verschiedene Sambistas⁴³¹ teilnahmen. Diese Treffpunkte waren für den sich entwickelnden Samba in der Metropolregion São Paulo von großer Bedeutung, weil sie als Orte für den kulturellen Austausch dienten.⁴³²

Hier einige Bilder, die das „Tiririca“-Spiel darstellen:

Foto: Wilson Rodrigues de Moraes. Instantâneos da “pernada” paulista, São Paulo 1969⁴³³

⁴²⁶ Das Tamborim ist eine kleine Trommel, die als Perkussionsinstrument beim Samba verwendet wird. Sie kann mit den Fingern, mit Holz- oder Plastikschlägeln gespielt werden. Das Tamborim ist nicht mit dem Tamburin, einer Rahmentrommel mit Schellen, zu verwechseln.

⁴²⁷ Als Terreiro wird ein Ort bezeichnet, der vor allem für religiöse Zwecke genutzt wird. Es kann sich sowohl um einen offenen Platz als auch um einen geschlossenen Raum handeln.

⁴²⁸ Der Surdo ist eine zylindrische Trommel, die heute zu den wichtigsten Instrumenten eines Karnevalsumzugs gehört. Durch den tiefen Ton dieses Instruments wird die Spielgeschwindigkeit des Samba angegeben.

⁴²⁹ Moraes, Wilson Rodrigues de: *Escolas de Samba de São Paulo (Capital)*. Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, São Paulo 1978, S. 7 ff.

⁴³⁰ Moraes, Wilson Rodrigues de: *Escolas de Samba de São Paulo (Capital)*. Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, São Paulo 1978, S. 45 ff.

⁴³¹ Unter „Sambistas“ werden sowohl Komponisten, als auch Autoren beziehungsweise Liedtexter und Interpreten, wie Instrumentalisten und Sänger, der Samba-Musik verstanden.

⁴³² Marcelino, Márcio Michalczuk: *Uma leitura do Samba Rural ao Samba Urbano na Cidade de São Paulo*. Tese de Mestrado, Universidade de São Paulo 2007, S. 43 f.

⁴³³ Moraes, Wilson Rodrigues de: *Escolas de Samba de São Paulo (Capital)*. Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, São Paulo 1978, S. 48 ff.

Darüber hinaus gibt es auch in anderen Bereichen des gesellschaftlichen Lebens Einflüsse aus dem afrikanischen Kulturraum, die aber nur indirekt auf den Samba als Ausdruck brasilianischer Kultur einwirkten. Zu diesen Einflüssen werden sowohl kulinarische als auch religiöse Verknüpfungen gezählt.

Afro-Brasilianer haben katholische Feiern und Feste als Anlass genutzt, ihre kulturellen Ausdrucksformen zu erhalten und auszubreiten. Im Laufe der Zeit erfolgten viele synkretistische Verbindungen zwischen afrikanischen Gottheiten und christlichen Heiligen.

2.1.4.1.3. Indigene Einflüsse auf den Samba: Catira, Cateretê und Cururú

Auch die musikalischen Ausdrucksformen, die sich zeitlich vor dem Samba in Brasilien bildeten, haben zur Entwicklung des Samba als neuen Musikstil beigetragen.

Dazu gehören indigene Einflüsse, die die Bildung des urbanen Samba in der Metropolregion São Paulo begünstigt haben, vor allem indigene Tänze. Sie prägten die Musik in ländlichen Regionen, bevor sie auf die städtischen kulturellen Ausdrucksformen einwirkten. Zu diesen musikalischen Einflüssen zählen die Catira, der Cateretê und der Cururú.

Die "Catira" ist ein Tanz indianischen Ursprungs (Tupi-Indianer), der in der ländlichen Region des Bundeslandes São Paulo weit verbreitet war. Bei diesem Gruppentanz standen sich Männer und Frauen in Reihen gegenüber. Zum Klang der Viola (Bratsche) klatschten sie in die Hände und stampften mit den Füßen. Die Bratschenspieler dirigierte die tanzende Menge und sangen dazu rhythmische Lieder.⁴³⁴

Der "Cateretê" ist ebenfalls ein Tanz indigenen Ursprungs und kann als eine Variation der Catira angesehen werden. Einige Musikologen führen den Ursprung dieses Tanzes auf den alten portugiesischen Tanz Carretera zurück. Wie stark der Einfluss iberischer Elemente wirklich war, kann nur schwer nachgewiesen werden, zumal das Wort Cateretê auch in der Tupi-Sprache vorkommt. Schon der Jesuitenpater José de Anchieta⁴³⁵ nutzte diesen Tanz bei Feierlichkeiten, um die katholische Katechese unter den Indianern zu verbreiten.⁴³⁶

Der "Cururú" stellt eine bekannte indianisch-jesuitische Lied- bzw. Tanzform dar, die in den ländlichen Regionen des heutigen Bundeslandes São Paulo verbreitet war. Hierbei bildeten Tänzer einen Kreis, in dessen Mitte ein Bratschen- und ein Perkussionsspieler zwei Sänger begleiteten, die improvisierte Reime sangen und von einem Zeremonienmeister angeleitet wurden.⁴³⁷

⁴³⁴ Schreiner Claus: *Musica Popular Brasileira*. Verlag Tropical Music GmbH, Darmstadt 1978, S. 43.

⁴³⁵ José de Anchieta gehörte dem Jesuiten-Orden an (Katholische Ordensgemeinschaft „Gesellschaft Jesu“) und wirkte von 1553 bis 1597 in Brasilien als Missionar, Schriftsteller, Dichter und Sprachforscher.

⁴³⁶ Schreiner Claus: *Musica Popular Brasileira*. Verlag Tropical Music GmbH, Darmstadt 1978, S. 43.

⁴³⁷ Schreiner Claus: *Musica Popular Brasileira*. Verlag Tropical Music GmbH, Darmstadt 1978, S. 44.

2.1.5. Die Grundlagen der Samba-Musik

Zur Bildung des urbanen Samba in der Metropolregion São Paulo haben insbesondere familienbezogene und zwischenmenschliche sowie instrumentelle und örtliche Merkmale und Eigenschaften beigetragen, ohne deren Einfluss die kulturelle Ausdrucksform des Samba nicht entstanden wäre.

2.1.5.1. Die Familie als gesellschaftlicher Bezugspunkt beim Samba

Der gesellschaftliche Bezugspunkt beim Samba ist zunächst die Familie. Sie ist die Grundlage für die Strukturierung der verschiedenen sich bildenden Karnevalsgruppierungen. Wie bereits im Abschnitt „2.1.3. Autoren, Komponisten und Interpreten im ländlichen und städtischen Umfeld“ dargestellt, erfolgten viele Gründungen sowohl von Karnevalsgruppierungen (Cordões, Blocos, Grupos Carnavalescos, etc.) als auch von Karnevalsgesellschaften (Escolas de Samba) innerhalb des Familien- und engen Freundeskreises.⁴³⁸

Gerade bei afro-brasilianischen Gruppen, Gesellschaften und sonstigen Vereinigungen ist die enge Familienbindung ein wichtiges Merkmal, das in manchen Fällen so bedeutsam ist, dass es für den Erfolg oder Misserfolg in einer Karnevalssaison und sogar für das Weiterbestehen der Vereinigung selbst entscheidend sein kann.⁴³⁹

Sebastião Eduardo do Amaral (auch bekannt als „Pé Rachado“), erster Präsident der Karnevalsgruppe „Cordão Carnavalesco e Esportivo Vae-Vae“, machte zur Karnevalsgesellschaft „Escola de Samba Garotos do Itaim“ Aussagen, die zeigen, wie wichtig die familiäre Bindung für den Erfolg des Karnevalsumzugs ist.^{440, 441}

Dabei kommt zum Ausdruck, dass eine große Familie, bei der die Anzahl der Mitglieder ausreicht, um die verschiedenen Bestandteile des Umzugs⁴⁴² zu besetzen (zum Beispiel Musiker und Tänzerinnen), und in der sich alle Mitglieder für den Erfolg der Karnevalsgruppierung einsetzen, gute Aussichten hat, einen Karnevalsumzug erfolgreich durchzuführen und bei der Bewertung einen guten Platz zu erzielen.⁴⁴³

⁴³⁸ Moraes, Wilson Rodrigues de: Escolas de Samba de São Paulo (Capital). Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, São Paulo 1978, S. 38 f.

⁴³⁹ Moraes, Wilson Rodrigues de: Escolas de Samba de São Paulo (Capital). Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, São Paulo 1978, S. 54.

⁴⁴⁰ „...Foi uma grande escola, mas durou pouco tempo. Ela tinha muito boas sambistas, porque ela era uma família. Família muito grande e eles acendiam na avenida. Como uma das melhores sambistas de São Paulo pertencia a eles... Ela durou poucos anos, mas os poucos anos ela chegou a ganhar do Lavapés. Freie Übersetzung: Es war eine große Karnevalsgesellschaft, sie dauerte aber nur kurze Zeit. Sie hatte viele gute Sambistas, weil sie eine Familie war. Eine sehr große Familie und sie erleuchteten die Avenida. Eine der besten Sambistas von São Paulo gehörte ihnen an... Sie überdauerte nur wenige Jahre, aber in den wenigen Jahren gelang es ihr, vor Lavapés zu gewinnen.

⁴⁴¹ Moraes, Wilson Rodrigues de: Escolas de Samba de São Paulo (Capital). Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, São Paulo 1978, S. 55.

⁴⁴² Aus welchen Bestandteilen sich diese ersten Karnevalsumzüge zusammensetzten, wird gezeigt in Abschnitt „2.1.2. Umzüge in Form von „Cordões“ zur Karnevalszeit durch die Straßen São Paulos“.

⁴⁴³ Moraes, Wilson Rodrigues de: Escolas de Samba de São Paulo (Capital). Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, São Paulo 1978, S. 55.

Andererseits können in einer großen Familie Meinungsverschiedenheiten dazu führen, dass sich ihre Mitglieder zerstreiten.⁴⁴⁴ Denn nicht nur die "aktiven" Rollen des Umzugs müssen von Familienmitgliedern besetzt werden, auch sogenannte "passive" Rollen sind für die Bewältigung des großen Aufwands bei einem Umzug wichtig und werden ebenfalls im Familienkreis aufgeteilt. Passive Familienmitglieder nehmen zwar nicht als Musiker oder Tänzer an den Umzügen teil, begleiten sie aber mit Verpflegung und leisten dadurch einen Beitrag von großer Bedeutung für den Erfolg des Karnevalssumzugs.⁴⁴⁵

Wie im Unterabschnitt „2.1.1.2.4. Austragungsorte von Karnevalssumzügen als Raum für die Entwicklung des urbanen Samba - 3. Raum“ herausgestellt, wurden die Karnevalssumzüge in den 1930er Jahren auf den verschiedenen Straßen der sich entwickelnden Stadt São Paulo durchgeführt, die im Laufe der Zeit auf ein immer größeres Gebiet ausgedehnt wurden, das vom alten Stadtzentrum bis in höher gelegene Teile der Stadt reichte.⁴⁴⁶ Um diese Strecke bewältigen zu können, mussten die "aktiven" Teilnehmer von den restlichen Familienmitgliedern mit Verpflegung versorgt werden.⁴⁴⁷

Auch der Komponist Adoniran Barbosa stellte die Bedeutung der engen familiären Bindung des Samba heraus, indem er im folgenden Samba "Trem das Onze" (Elf-Uhr-Zug) die Rolle der Familie verdeutlichte. Dieser auch in São Paulo sehr bekannte Samba wurde 1964 in Rio de Janeiro zu einem Karnevalshit und gehört zu den 10 bekanntesten Liedern der brasilianischen Populärmusik:⁴⁴⁸

Quais, quais, quais, quais, quais, quais,
Quaiscalingudum
Quaiscalingudum
Quaiscalingudum

Não posso ficar
Nem mais um minuto com você
Sinto muito amor
Mas não pode ser
Moro em Jaçanã
Se eu perder esse trem
Que sai agora às onze horas
Só amanhã de manhã

E além disso mulher
Tem outra coisa
Minha mãe não dorme
Enquanto eu não chegar

Sou filho único
Tenho minha casa pra olhar

Bam zam zam zam zam zam
Quaiscalingudum

⁴⁴⁴ Moraes, Wilson Rodrigues de: *Escolas de Samba de São Paulo (Capital)*. Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, São Paulo 1978, S. 55 f.

⁴⁴⁵ Moraes, Wilson Rodrigues de: *Escolas de Samba de São Paulo (Capital)*. Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, São Paulo 1978, S. 39.

⁴⁴⁶ Moraes, José Geraldo Vinci de: *Sonoridades Paulistanas - Final do Século XIX ao Início do XX*. Funarte, Rio de Janeiro 1997, S. 44.

⁴⁴⁷ Moraes, Wilson Rodrigues de: *Escolas de Samba de São Paulo (Capital)*. Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, São Paulo 1978, S. 39.

⁴⁴⁸ <http://www.dicionariompb.com.br/adoniran-barbosa/dados-artisticos>

Quaiscalingudum
Quaiscalingudum
Quaisgudum, tchau.⁴⁴⁹

2.1.5.2. Die Bildung von Hierarchien innerhalb karnevalistischer Vereinigungen

Hierarchische Strukturen gibt es in allen Bereichen menschlichen Zusammenlebens. Sowohl in der Familie als auch in Unternehmen und anderen Vereinigungen lassen sich hierarchische Strukturen aufzeigen. Die Karnevalsgruppierungen und Karnevalsgesellschaften bildeten davon keine Ausnahme.

2.1.5.2.1. Hierarchische Strukturen innerhalb der Vereinigungen

Gleichgültig, ob es sich um patriarchal oder matriarchal geleitete karnevalistische Vereinigungen handelt, sie hatten sowohl bei ihrer Gründung, als auch bei der Vorbereitung und Durchführung der Umzüge hierarchische Strukturen.

Solche Strukturen haben sich schon in den frühen Karnevalsgruppierungen und -gesellschaften gebildet. So gab es bereits bei der Gründung einen Präsidenten, einen Leiter der Rhythmusgruppe, „Apitador de Bateria“⁴⁵⁰, und einen Verantwortlichen für die Tänze und Kostüme.⁴⁵¹

Die offizielle Anerkennung der Karnevalsgruppierungen und Karnevalsgesellschaften im Jahre 1967 war mit Auflagen verbunden, wie zum Beispiel mit einer gewissen Institutionalisierung der Regeln. Heute müssen Karnevalsgesellschaften gemeinnützige Vereine⁴⁵² sein, deren Ziel es ist, kulturelles Gut aufzufinden, zu erhalten und zu fördern.

Die folgende aufgrund der Satzung festgelegte Vereinsstruktur („Ficha Técnica) der Karnevalsgesellschaft „Grêmio Recreativo Cultural Social Escola de Samba VAI-VAI“ dient hier als Beispiel, wie solche gemeinnützigen Vereine organisiert sind.

Ficha Técnica do “Grêmio Recreativo Cultural Social Escola de Samba VAI-VAI”:⁴⁵³

In der Anfangsphase gleich nach der Gründung der ersten Karnevalsgruppierungen und Karnevalsgesellschaften war die Rolle bestimmter Persönlichkeiten von zentraler Bedeutung.

⁴⁴⁹ Samba: Trem das Onze, Adoniran Barbosa, unbekanntes Datum.

⁴⁵⁰ Der „Apitador de Bateria“, der die Rhythmusabteilung mit Einsatz einer Trillerpfeife leitet, wurde im Zusammenhang mit der staatlichen Anerkennung der Karnevalsvereinigungen und der Schaffung neuer Regeln und Richtlinien in „Mestre de Bateria“ und später in „Diretor de Bateria“ umbenannt.

⁴⁵¹ Moraes, Wilson Rodrigues de: Escolas de Samba de São Paulo (Capital). Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, São Paulo 1978, S. 38.

⁴⁵² Gemeinnützige Gesellschaften zeichnen sich vor allem dadurch aus, dass sie keine wirtschaftlichen, sondern kulturelle, soziale, sportliche oder wissenschaftliche Ziele verfolgen.

⁴⁵³ <http://www.vaivai.com.br/fichatecnica.asp>

Das Überleben einiger Vereinigungen war ähnlich wie bei Großfamilien mit dem jeweiligen Gründer so stark verbunden, dass sie sich mit seinem Ableben wieder auflösten.⁴⁵⁴

Inocência Tobias, der die Karnevalsgruppe „Cordão Mocidade Camisa Verde e Branco“ gegründet hatte, bestätigte das, indem er sagte: „é que a Escola de Samba, morre o cabeça, acaba“⁴⁵⁵ (wenn der Kopf der Karnevalsgesellschaft stirbt, geht sie ein).

2.1.5.2.2. Hierarchische Strukturen unter den Karnevalisten

Viele Hierarchiemodelle basieren auf dem Grundsatz, dass älteren Menschen eine besondere Wertschätzung entgegengebracht wird. Die angesammelte Erfahrung dieser Personen wird auch beim Samba geschätzt: Alte Samba-Komponisten, Interpreten, Musiker und Tänzer wurden wegen ihrer gelebten Erfahrungen besonders geachtet und mit dem Titel „Cardeais do Samba“ (Kardinäle des Samba) geehrt.⁴⁵⁶

Zu diesen Persönlichkeiten, die - auch ohne eine Vereinigung gegründet zu haben - eine große Wirkung auf Karnevalsgruppierungen und Karnevalsgesellschaften ausgeübt haben, gehörte Walter Gomes de Oliveira (auch bekannt als „Pato N'Água“).

In der Bixiga, dem Stadtteil São Paulos mit viel Tradition im Stadtviertel Bela Vista, geboren und aufgewachsen, kam Pato N'Água in frühen Jahren mit afrikanischen Rhythmen in Kontakt und wurde zu einem der besten „Apitadores de Bateria“ der Stadt São Paulo. Nicht nur für die Karnevalsgruppe „Cordão Carnavalesco e Esportivo Vae-Vae“, die später in „Grêmio Recreativo Cultural Social Escola de Samba VAI-VAI“ umbenannt wurde, hat er als Leiter der Rhythmusabteilung gearbeitet. Auch bei der Karnevalsgruppe „Cordão Mocidade Camisa Verde e Branco“ und der Karnevalsgesellschaft „Escola de Samba Garotos do Itaim“ war er ein außerordentlich beliebter Dirigent der Musiker.⁴⁵⁷

Sebastião Eduardo do Amaral (auch bekannt als „Pé Rachado“) hat das Wirken des Musikers Pato N'Água, der sich als Verantwortlicher für den Rhythmus während der Umzüge nicht nur auf das „Festlegen“ und „Halten“ des Rhythmus beschränkte, sondern darüber hinaus während der Umzüge mit verschiedenen Variationen der vorgegebenen Rhythmen spielte, wie folgt zum Ausdruck gebracht:⁴⁵⁸

„O „Pato“ não foi brincadeira. Como apitador foi o maior de São Paulo. Até hoje nao vai existir. Igual ao „Pato N'Água“ não vai existir...“⁴⁵⁹ (Der "Pato" war keine Spielerei. Als Rhythmusgruppenleiter war er der größte von São Paulo. Bis heute gibt es keinen Gleichwertigen. So wie "Pato" wird es keinen geben...)

⁴⁵⁴ Moraes, Wilson Rodrigues de: *Escolas de Samba de São Paulo (Capital)*. Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, São Paulo 1978, S. 54 f.

⁴⁵⁵ Moraes, Wilson Rodrigues de: *Escolas de Samba de São Paulo (Capital)*. Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, São Paulo 1978, S. 54.

⁴⁵⁶ Azevedo, Ricardo: *Abençoado & Danado do Samba, Um estudo sobre o discurso popular*. Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo 2013, S. 306.

⁴⁵⁷ Moraes, Wilson Rodrigues de: *Escolas de Samba de São Paulo (Capital)*. Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, São Paulo 1978, S. 62 ff.

⁴⁵⁸ Moraes, Wilson Rodrigues de: *Escolas de Samba de São Paulo (Capital)*. Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, São Paulo 1978, S. 65.

⁴⁵⁹ Moraes, Wilson Rodrigues de: *Escolas de Samba de São Paulo (Capital)*. Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, São Paulo 1978, S. 65.

Foto: Wilson Rodrigues de Moraes. Walter Gomes de Oliveira, o famoso "Pato N`Água".⁴⁶⁰

Pato N`Água erlangte einen großen Bekanntheitsgrad. Nicht nur als Sambaspieler und als Leiter von Rhythmusgruppen war er beliebt, er war sogar in São Paulo gefürchtet als exzellenter „Tiririca“-Spieler.⁴⁶¹ Die „Tiririca“, wie im Unterabschnitt „2.1.1.2. 3. Städtische Plätze als Raum für die Entwicklung des urbanen Samba - 2. Raum“ dargestellt, war eine wichtige gesellschaftliche Interaktion, die die Entwicklung des Samba in der Metropolregion São Paulo begünstigte.⁴⁶²

Der im Abschnitt „2.1.3. Autoren, Komponisten und Interpreten im ländlichen und städtischen Umfeld“ herausgestellte Samba-Komponist, Liedtexter und Sänger Geraldo Filme schrieb, nachdem der Tod von Pato N`Água 1969 bekannt geworden war, im Stadtviertel Bixiga bei der Karnevalsgesellschaft „Grêmio Recreativo Cultural Social Escola de Samba VAI-VAI“ den folgenden Samba:⁴⁶³

Silêncio, o sambista está dormindo
Ele foi mas foi sorrindo
A notícia chegou quando anoiteceu
Escolas, eu peço o silêncio de um minuto
O Bexiga está de luto
O apito de Pato n`água emudeceu

Partiu, não tem placa de bronze não fica na história
Sambista de rua morre sem glória
Depois de tanta alegria que ele nos deu
Assim, um fato repete de novo
Sambista de rua, artista do povo
E é mais um que foi sem dizer adeus.⁴⁶⁴

Dieser Samba stellt den Einfluss heraus, den der Musiker Pato N`Água auf die Samba-Musik in São Paulo gehabt hat. In diesem Samba von Geraldo Filme wird auch die "gesellschaftliche" Stellung eines Samba-Musikers beschrieben. Die Zeilen „Partiu, não tem placa de bronze não fica na história“ (er ist gegangen, hat keine Brozeplakette und bleibt auch nicht in der Geschichte), „Sambista de rua morre sem glória“ (Sambista der Straße stirbt ohne Glorie) und „E é mais um que foi sem dizer adeus“ (und er ist einer mehr, der abging, ohne Adeus zu sagen) machen deutlich, dass ein Samba-Musiker damals noch kein künstlerisches Ansehen hatte, wie es zum Beispiel die Pop-Künstler aus der Samba-Szene der Gegenwart haben. Die Ausdrücke sagen aber auch aus, wie wenig Beachtung der Samba-Musik noch damals zu der Zeit geschenkt wurde.

⁴⁶⁰ Moraes, Wilson Rodrigues de: Escolas de Samba de São Paulo (Capital). Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, São Paulo 1978, S. 63.

⁴⁶¹ Moraes, Wilson Rodrigues de: Escolas de Samba de São Paulo (Capital). Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, São Paulo 1978, S. 65.

⁴⁶² Marcelino, Márcio Michalczuk: Uma leitura do Samba Rural ao Samba Urbano na Cidade de São Paulo. Tese de Mestrado, Universidade de São Paulo 2007, S. 45 f.

⁴⁶³ <http://www.vaivai.com.br/sambasexalta.asp>

⁴⁶⁴ Samba Silêncio no Bexiga. Geraldo Filme. Unbekanntes Jahr

2.1.5.2.3. Nutzung hierarchischer Strukturen in der Gesellschaft

Hierarchische Strukturen waren nicht nur innerhalb der Karnevalsgruppierungen und Karnevalsgesellschaften bei deren Gründung und Entwicklung ausschlaggebend, ihre Nutzung trug auch in anderen gesellschaftlichen Bereichen zur Entwicklung des Samba bei. Auf die karnevalistischen Vereinigungen haben nämlich nicht nur ihre musikalische Ausdrucksform und der Erfolg ihres Umzugs zurückgewirkt, auch eine kulturelle Annäherung an andere gesellschaftliche Schichten förderte ihren Bekanntheitsgrad und ihre Verbreitung und damit die Entwicklung des Samba.

Wie im Unterabschnitt „2.1.2.3.5. Zweite Entwicklungsphase der Cordões“ erklärt, wurden Karnevalsgruppierungen und die ersten Karnevalsgesellschaften zu der Zeit, als Karnevalsumzüge durch die verschiedenen Straßen São Paulos gemacht wurden, von wohlhabenden Bewohnern der Stadt eingeladen, in ihre Häuser zu kommen und für sie privat aufzutreten.⁴⁶⁵ Diese kulturelle Annäherung war für die gesellschaftliche Akzeptanz der Samba-Musik von großer Bedeutung. Sie trug dazu bei, dass sich diese Musik zu einem populären musikalischen Ausdruck entwickeln konnte.

Auch bestimmte Verbindungen zur politischen Klasse in Brasilien haben die Entwicklung des Samba gefördert. In der Stadt Rio de Janeiro genauso wie in São Paulo erlangten Karnevalsgruppierungen und Karnevalsgesellschaften aufgrund ihres zahlenmäßigen Wachstums eine immer größere Aufmerksamkeit.

Die von ihnen ausgehenden kulturellen Äußerungen waren zwar - wie im Unterabschnitt „2.1.1.1.2.6. Erinnerung an Pirapora do Bom Jesus“ gezeigt - zu verschiedenen Anlässen und Zeiten verboten, dennoch trugen auch diese Verbote zur langsam einsetzenden Anerkennung des musikalischen Genres Samba bei, wie ein Beispiel aus Rio de Janeiro verdeutlicht:

João da Baiana, ein wichtiger Musiker, der den urbanen Samba in Rio de Janeiro geprägt hat, beschrieb ein ihm widerfahrenes Ereignis, das auf die Nutzung hierarchischer Strukturen, in diesem Fall mit politischen Akteuren, hinweist. João da Baiana wurde zu einer privaten Feier des Senators Pinheiro Machado eingeladen. Auf dem Weg zur Feier wurde er von der Polizei durchsucht und sein Musikinstrument, der Pandeiro, wurde beschlagnahmt. Zu dieser Zeit, Anfang des 20. Jahrhunderts, war der Samba in Rio de Janeiro verboten. Am nächsten Tag wurde João da Baiana vom Senator besucht und erhielt einen neuen Pandeiro als Geschenk.⁴⁶⁶ Obwohl der Samba verboten war, konnte durch Verbindungen zu anderen gesellschaftlichen Schichten mit hierarchischen Strukturen ein Aufweichen des Verbots erreicht werden.

In São Paulo lässt sich ebenfalls feststellen, dass Verbindungen zu bestimmten gesellschaftlichen Schichten, insbesondere zur politischen Elite, die meistens aus wohlhabenden Familien stammte, für die Samba-Musik nützlich waren und diese Musik dadurch allmählich einen allgemein akzeptierten populären Charakter bekam.

Wie in Unterabschnitt „2.1.1.2.4. Austragungsorte von Karnevalsumzügen als Raum für die Entwicklung des urbanen Samba - 3. Raum“ erläutert, haben politische Kontakte zur offiziellen Anerkennung des Samba in der Metropolregion São Paulo beigetragen.

Auch Verbindungen zu Journalisten und Radiosprechern, also Personen, die nicht der gesellschaftlichen Oberschicht und der Politik zuzuordnen sind, sondern eher dem wachsenden

⁴⁶⁵ Moraes, Wilson Rodrigues de: *Escolas de Samba de São Paulo (Capital)*. Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, São Paulo 1978, S. 37ff.

⁴⁶⁶ Vianna, Hermano: *O Mistério do Samba*. Jorge Zahar Editora, 2. Auflage, Rio de Janeiro 2012, S. 113 f.

Mittelstand angehören und durch ihre jeweilige Arbeit gesellschaftliche Aufmerksamkeit erlangen, spielen bei diesem Anerkennungsprozess des Samba eine wichtige Rolle.

2.1.5.3. Orale und skripturale Form beim Übergang zur Popularisierung der Samba-Musik

Der in den Unterabschnitten „2.1.1.1. Grundlagen ländlicher Ausdrucksformen“ und „2.1.1.2. Räume städtischer Ausdrucksformen“ beschriebene Übergang von ländlichen zu städtischen Traditionen erfolgte in oraler und skripturaler Form.

Wichtig für die Entwicklung des Samba war zunächst die orale Überlieferung ländlicher Ausdrucksformen. Die traditionellen Lieder und andere Ausdrücke wurden auf dem Lande hauptsächlich mündlich übermittelt. Erst später setzte eine schriftlich fixierte Weitergabe ein. Diese skripturale Übermittlung von Traditionen ist mit dem einsetzenden Urbanisierungsprozess zu Beginn der Industrialisierung verbunden und kennzeichnet die Weiterentwicklung des urbanen Samba.

Orale Überlieferungen, die auf eine vorindustrielle Gesellschaft mit einem überwiegend ländlich geprägten Leben hinweisen, können auch mit Personengruppen und Bevölkerungsschichten in Zusammenhang gebracht werden, die durch eine enge traditionelle Familienbindung geprägt sind, bei der eine Alphabetisierung für das tägliche Leben nicht erforderlich war. Traditionelle Kulturen sind jedoch nicht nur auf Analphabeten fokussiert. Auch Personengruppen und Gesellschaftsschichten mit einem hohen Bildungsgrad können traditionellen Ausdrucksformen verbunden sein.⁴⁶⁷

Schriftlich geprägte Traditionen sind ebenso wenig wie mündlich geprägte auf eine festgelegte gesellschaftliche Schicht begrenzt. Da es sich bei skripturalen Traditionen um schriftliche Ausdrucksformen handelt oder solche, die Traditionen durch die Nutzung bestimmter technologischer Errungenschaften festhalten,⁴⁶⁸ wird allerdings bei ihrem Einsatz ein diesbezügliches Verständnis vorausgesetzt.

Im Zusammenhang mit der zunehmenden Urbanisierung und der Verbreitung von Musik in Form von Schallplatten vollzog sich auch ein Wandel in der Art und Weise der Samba-Produktion. Bei den Wegbereitern der Samba-Musik, den Batuques, die auf dem Lande veranstaltet wurden, waren die Autoren in der Regel unbekannt, ebenso wie eine Fixierung der Musik. Komponierte Rhythmen wurden von allen Anwesenden gesungen und durch das improvisatorische Talent einiger Teilnehmer geformt. Das Erhalten bestimmter Lieder geschah durch die Wiederholung dieser Lieder selbst, bei der auch immer eine Veränderung, eine Improvisation, enthalten war.

Mit einsetzender Verstädterung und Industrialisierung veränderten sich diese traditionellen Ausdrucksformen schneller und stärker als zuvor. Skripturale Formen setzten sich durch und eröffneten neue Perspektiven für die Samba-Musik.⁴⁶⁹

⁴⁶⁷ Azevedo, Ricardo: *Abençoado & Danado do Samba, Um estudo sobre o discurso popular*. Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo 2013, S. 165 f.

⁴⁶⁸ Azevedo, Ricardo: *Abençoado & Danado do Samba, Um estudo sobre o discurso popular*. Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo 2013, S. 168 f.

⁴⁶⁹ Azevedo, Ricardo: *Abençoado & Danado do Samba, Um estudo sobre o discurso popular*. Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo 2013, S. 139 ff.

2.1.6. Die sozialen Klassen im Samba

2.1.6.1. Die Dominanz der ärmeren, vor allem dunkelhäutigen Bevölkerung in der Samba-Musik

Der Samba hat von seinen ländlichen Ursprüngen bis zu seiner Entwicklung und Verbreitung in städtischer Umgebung verschiedene Einflüsse aufgenommen

Wie in Abschnitt „2.1.1. Ländliche und städtische Ausdrucksformen der Musik beim Entstehen des Samba“ dargestellt, entstanden gerade in den ärmeren Stadtvierteln neue musikalische Ausdrucksformen, aus denen sich mit der Zeit der heutige Samba entwickelte.

Die ärmeren Stadtviertel wurden mehrheitlich von den Bevölkerungsschichten bewohnt, die überwiegend niedrig qualifizierten Beschäftigungen und körperlicher Arbeit nachgingen, die in der Regel schlecht bezahlt wurden. Aber gerade dort - insbesondere unter der dunkelhäutigen Bevölkerung - entwickelten sich die ersten Karnevalsgruppierungen, aus denen später Escolas de Samba (Karnevalsgesellschaften) wurden, die die Samba-Musik in die Welt hinaustrugen.⁴⁷⁰

Auch heute, in einer Zeit, in der sich der Samba als musikalisches Genre durchgesetzt hat und zu einem Ausdruck populärer Musik Brasiliens geworden ist, kommt immer noch die Mehrheit der Teilnehmer an den Karnevalsumzügen aus den ärmeren Bevölkerungsschichten. Auch Teile der gesellschaftlichen Mittelschicht, aber nur wenige Menschen der gesellschaftlichen Oberschicht nehmen an diesen Umzügen teil. Für die „Comunidades“ (Gemeinden) in den Stadtvierteln, in denen die ärmeren Bevölkerungsschichten leben, bedeutet eine Verbindung zu einer Escola de Samba Prestige und Reputation.⁴⁷¹

Der folgende Samba verdeutlicht diese Lage und zeigt die Bedeutung des Samba und der Escolas de Samba innerhalb eines Stadtviertels und der dortigen Gemeinde:

Garoto de pobre
só pode estudar
em escola de samba
Ou ficar pelas ruas
jogado ao léu
implorando a bondade dos homens
aguardando a justiça do céu
Seu lápis é sua baqueta
que bate o seu tamborim
ninguém olha este coitado
Senhor qual será o seu fim?
Na escola de samba da vila
é onde ele vai estudar
ensaia o ano inteiro
tem provas no carnaval
Ele desce dos morros
ele vem das vilas
e chega a cidade
alegra os turistas
recebe os aplausos da sociedade
Se criar novos passos

⁴⁷⁰ Moraes, José Geraldo Vinci de: Sonoridades Paulistananas - Final do Século XIX ao Início do XX. Funarte, Rio de Janeiro 1997, S. 53.

⁴⁷¹ Schreiner Claus: Musica Popular Brasileira. Verlag Tropical Music GmbH, Darmstadt 1978, S. 130.

criar nova ginga
ou compor um samba
está aprovado, recebe o garoto
o diploma de bamba
Na escola de samba
aprende a rir,
aprende a sofrer,
aprende a chorar
mas não sabe ler
doutor qual o seu destino será?⁴⁷²

2.1.6.2. Der Übergang des Samba in andere sozialen Schichten und das Problem des „Weiß-Waschens“

Die Verbreitung der Karnevalsgruppierungen und Karnevalsgesellschaften bei immer größer werdender gesellschaftlicher Akzeptanz und damit der Einzug der Samba-Musik in andere gesellschaftliche Schichten wurde im Abschnitt „2.1.2. Umzüge zur Karnevalszeit auf den Straßen São Paulos“ dargestellt. Im Zusammenhang mit der Akzeptanz des Samba in höheren Bevölkerungsschichten wird unter kritischer Betrachtung von einem "Weiß-Waschen" dieser kulturellen Ausdrucksform gesprochen.⁴⁷³

Als sich der Samba in der Metropolregion São Paulo langsam, vor allem durch die Bildung von Karnevalsgruppierungen und Karnevalsgesellschaften ausbreitete, passte er sich an neue Formen des Erhaltens und des Verbreitens kultureller Ausdrücke an, sogar an politisch gewollte Entwicklungen. Dieses Phänomen kann mit der im Unterabschnitt „2.1.5.3. Orale und skripturale Form beim Übergang zur Popularisierung der Samba-Musik“ beschriebenen Veränderung bei der Weitergabe von traditionellen kulturellen Ausdrücken erklärt werden.

Ein Beispiel aus einem Radioprogramm des Senders „Rádio Nacional“, das in São Paulo im Jahre 1932 ausgestrahlt wurde, beschreibt das Phänomen der "Aufwertung" bestimmter Entwicklungsstufen wie folgt:

Ein Produzent⁴⁷⁴ sollte eine Darstellung des Samba für das Radio-Programm vornehmen und wählte für dieses Vorhaben Samba-Musiker aus bekannten Karnevalsgruppierungen und Karnevalsgesellschaften aus. Mit größer werdendem Erfolg dieses Radio-Programms versuchte jedoch der künstlerische Direktor des Senders, die ausgewählten Musiker durch Musiker von europäischer Herkunft zu ersetzen. Er wollte also statt der dunkelhäutigen afro-brasilianischen vorwiegend weiße Musiker europäischer Abstammung einstellen.⁴⁷⁵

Diese Benachteiligung bestimmter gesellschaftlicher Schichten, vor allem der ärmeren Bevölkerung, die vorwiegend aus dunkelhäutigen Menschen bestand, erinnert an das Verhalten in der Sklavenwirtschaft Brasiliens. Rassistische Einstellungen, vor allem der Versuch, in der

⁴⁷² Samba: Garoto de Pobre. Geraldo Filme, 1980

⁴⁷³ Siqueira, Magno Bissoli: Samba e identidade Nacional na Era Vargas - Impacto do Samba na formação da identidade na sociedade industrial 1916 – 1945. Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo 1994, S. 147.

⁴⁷⁴ Der Radio-Produzent organisierte die Radioprogramme. Seine Aufgabe war es auch, Musiker zu suchen und eine Radio-Kapelle zusammenzustellen, die die erforderlichen Musikstücke spielen konnte.

⁴⁷⁵ Siqueira, Magno Bissoli: Samba e identidade Nacional na Era Vargas - Impacto do Samba na formação da identidade na sociedade industrial 1916 – 1945. Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo 1994, S. 147 f.

kulturellen Entwicklung Brasiliens afrikanischen Einfluss auf die Bildung einer als „brasilianisch“ anerkannten Kultur abzuerkennen, waren in den 1930er Jahren vielfach vorhanden.⁴⁷⁶

So wurde versucht, die „violência crua do negro“⁴⁷⁷, die Urgewalt der afrikanischen Herkunft, zu Gunsten einer „melodia com traços europeus“⁴⁷⁸, einer europäisch geprägten melodischen Ausdrucksform, abzuschwächen.⁴⁷⁹ Gerade zur Zeit der Regierung Getúlio Vargas wurden Versuche unternommen, eine nationale Kultur zu "schaffen". In diesem Zusammenhang sollten eine "nationale Identität" gebildet und dafür afro-brasilianische beziehungsweise afrikanische Einflüsse möglichst beiseitegelassen werden.⁴⁸⁰

Dieser Prozess ging nur langsam voran und hatte widersprüchliche Tendenzen. Auf der einen Seite wurden kulturelle Ausdrücke afrikanischen Ursprungs stark unterdrückt und sogar verboten, obwohl auf der anderen Seite der Samba als nationales Produkt gefeiert wurde. Die damaligen Samba-Kompositionen und -Lieder wurden überwiegend von Weißen oder Mulatten vorgetragen, um eine Verbindung zur europäischen Kultur herzustellen.⁴⁸¹

Während der 1930er Jahre fanden viele kulturelle Veränderungen, vor allem in Rio de Janeiro, statt. Die Regierung Getúlio Vargas, die sich, wie in Kapitel "1.1. Die gesellschaftliche Entwicklung Brasiliens seit Beginn der Republik am Ende des 19. Jahrhunderts“ beschrieben, gegen die politischen Parteien in São Paulo durchgesetzt hatte, begünstigte Rio de Janeiro auch auf kultureller Ebene.⁴⁸²

Der Übergang des Samba in höhere gesellschaftliche Schichten, der einsetzende Prozess, sich von den afrikanischen Wurzeln zu trennen, das „Weiß-Waschen“ des Samba nahmen in Rio de Janeiro ihren Anfang. Komponisten, wie zum Beispiel Noel Rosa oder Ary Barroso, und Sänger, wie Mário Reis, Francisco Alves und Carmen Miranda, wurden im ganzen Land und darüber hinaus bekannt und beeinflussten auch die musikalische Entwicklung in São Paulo.⁴⁸³

Außerdem waren zu dieser Zeit die Karnevalsgesellschaften in Rio de Janeiro sehr erfolgreich und wirkten bald schon auf die Gründung der ersten Karnevalsgesellschaften in São Paulo ein.⁴⁸⁴

⁴⁷⁶ Siqueira, Magno Bissoli: Samba e identidade Nacional na Era Vargas - Impacto do Samba na formação da identidade na sociedade industrial 1916 – 1945. Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo 1994, S. 148.

⁴⁷⁷ Siqueira, Magno Bissoli: Samba e identidade Nacional na Era Vargas - Impacto do Samba na formação da identidade na sociedade industrial 1916 – 1945. Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo 1994, S. 149.

⁴⁷⁸ Siqueira, Magno Bissoli: Samba e identidade Nacional na Era Vargas - Impacto do Samba na formação da identidade na sociedade industrial 1916 – 1945. Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo 1994, S. 149.

⁴⁷⁹ Siqueira, Magno Bissoli: Samba e identidade Nacional na Era Vargas - Impacto do Samba na formação da identidade na sociedade industrial 1916 – 1945. Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo 1994, S. 149.

⁴⁸⁰ Siqueira, Magno Bissoli: Samba e identidade Nacional na Era Vargas - Impacto do Samba na formação da identidade na sociedade industrial 1916 – 1945. Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo 1994, S. 42.

⁴⁸¹ Siqueira, Magno Bissoli: Samba e identidade Nacional na Era Vargas - Impacto do Samba na formação da identidade na sociedade industrial 1916 – 1945. Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo 1994, S. 150 f.

⁴⁸² Marcelino, Márcio Michalczuk: Uma leitura do Samba Rural ao Samba Urbano na Cidade de São Paulo. Tese de Mestrado, Universidade de São Paulo 2007, S. 83 f.

⁴⁸³ Schreiner Claus: Musica Popular Brasileira. Verlag Tropical Music GmbH, Darmstadt 1978, S. 124 ff.

⁴⁸⁴ Marcelino, Márcio Michalczuk: Uma leitura do Samba Rural ao Samba Urbano na Cidade de São Paulo. Tese de Mestrado, Universidade de São Paulo 2007, S. 111 f.

Der Prozess des Übergangs der Samba-Musik auf andere gesellschaftliche Schichten erforderte eine Anpassung an die jeweilige Gesellschaftsschicht. Auch aus diesem Grund gibt es so viele verschiedene Samba-Spielarten, jede der Spielarten der entsprechenden Gesellschaftsschicht und dem jeweiligen Anlass "angepasst".⁴⁸⁵

2.1.6.3. Der Samba in den Umbanda-Kultstätten

2.1.6.3.1. Umbanda als religiöse Gemeinde brasilianischen Ursprungs

Unter dem Begriff Umbanda werden religiöse Gemeinden brasilianischen Ursprungs zusammengefasst, die Inhalte indigener und afrikanischer Kulte mit den aus Europa stammenden Glaubensrichtungen, wie Katholizismus, evangelischer Protestantismus und Kardecismus, vereinen.

Die aus dem Prozess der Akkulturation, der gesellschaftlichen und kulturellen Veränderung Brasiliens in den letzten 150 Jahren entstandene Religion Umbanda, die ihren Anfang in den 1920er Jahren in Rio de Janeiro hatte, wo sich Umbanda in verschiedenen Gemeinden gleichzeitig entwickelt hat, eroberte im Laufe der darauf folgenden Jahrzehnte ganz Brasilien.

1941 hielten die Gemeinden von Rio de Janeiro zusammen mit Gemeinden aus São Paulo den ersten Umbanda-Kongress (Congresso de Umbanda) ab. Das führte dazu, dass Meinungsverschiedenheiten beseitigt wurden und sich der Kardecismus und afrikanische Kulte auf einer christlichen Grundlage zur Umbanda-Religion vereinten.⁴⁸⁶

Auf diese Weise konnte vor allem die afrikanische Kultur in São Paulo in die abendländische Kultur eingebunden werden und sich eine neue gesellschaftliche Schicht bilden,⁴⁸⁷ die dazu beiträgt, die bisherigen Grenzen zu überwinden.

Um 1950 wurden Umbanda-Gemeinden schon als religiöse Bewegung für alle Brasilianer angesehen, bei deren Götterdiensten die Hautfarbe und die Zugehörigkeit zu einer bestimmten gesellschaftlichen Schicht keine Rolle spielten.

Heute ist der religiöse Akkulturationsprozess soweit fortgeschritten, dass Umbanda eine eigenständige Position unter den populären Glaubensrichtungen beziehungsweise Religionen Brasiliens einnimmt. Auf der Grundlage christlicher Lehren führt die Umbanda-Religion einerseits die aus dem Kardecismus stammende Lehre des Karma, der spirituellen Entwicklung und der Kommunikation mit spirituellen Entitäten weiter, andererseits öffnet sie sich der afrikanischen Kultur.⁴⁸⁸

Die Yoruba-Gottheiten und andere aus dem Vorderen Orient stammende Gottheiten bilden auf der Grundlage des christlichen Glaubens das stark untergliederte Pantheon.

⁴⁸⁵ Pinto, Tiago de Oliveira: Capoeira, Samba, Candomblé : afro-brasilianische Musik im Recôncavo, Bahia. Berlin : Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz [u.a.], c 1990, S. 106.

⁴⁸⁶ Prandi, Reginaldo: Modernidade com feitiçaria - candomblé e umbanda no Brasil do século XX. In: Tempo Social - Revista de Sociologia, 2. Jahrgang, Nr. 1 Januar/Juni, São Paulo 1990, S. 55

⁴⁸⁷ Prandi, Reginaldo: Modernidade com feitiçaria - candomblé e umbanda no Brasil do século XX. In: Tempo Social - Revista de Sociologia, 2. Jahrgang, Nr. 1 Januar/Juni, São Paulo 1990, S. 55

⁴⁸⁸ Gonçalves da Silva, Vagner: Candomblé e umbanda - caminhos da devoção brasileira. Editora Atica, São Paulo 1994, S. 112

In der Umbanda-Religion wird die rituelle Trance zur Heilung, zur Reinigung des Körpers und zur Seelsorge genutzt, anders als im traditionellen Kardecismus, bei dem die Trance der spirituellen Entwicklung sowohl der Lebenden als auch der Seelen Verstorbener dient.⁴⁸⁹ Der Inkorporationsglaube und die Fluidallehre spielen in der Umbanda-Religion und der entsprechenden Trance eine wichtige Rolle.

Nach dem Inkorporationsglauben sind Körper und Seele voneinander unabhängig. Es wird angenommen, dass auch körperlose Seelen existieren. Demnach kann sich die Seele eines Menschen unter bestimmten Umständen vom lebenden Körper lösen und eine andere körperlose Seele kann dann seinen Körper in Besitz nehmen.

Die Fluidallehre besagt, dass es zwei Arten spiritueller Energie gibt, positive und negative, die sich nicht gegenseitig ausschließen. Alles Denkbare beinhaltet bestimmte Mengen der einen, der anderen oder beider Energieformen. Es wird außerdem davon ausgegangen, dass diese Energien ununterbrochen von einem Träger auf einen anderen übertragen werden. Das Ausüben positiver Handlungen, das Berühren positiver Dinge usw. erhöht den Anteil der positiven Energie; das Fehlen positiver Eigenschaften erhöht den negativen Anteil. Auf eine einfache Formel gebracht, lautet die Konsequenz der Fluidallehre: Dem Guten geht es letztendlich gut, dem Schlechten schlecht.⁴⁹⁰

2.1.6.3.2. Umbanda in São Paulo

In São Paulo entstand die erste offiziell registrierte Umbanda-Gemeinde 1930. Die ersten Gemeinden, die noch stark vom Kardecismus geprägt waren, trugen nicht den Ausdruck Umbanda in ihrem Namen, praktizierten aber schon diese religiöse Glaubensrichtung.

Der seit den 1940er und 1950er Jahren entstandene neue Mittelstand São Paulos war offen für neue Erfahrungen und Glaubensinhalte und wandte sich auch der Umbanda-Religion zu, die bis zum Ende der fünfzehnjährigen dirigistisch-populistischen Getúlio Vargas-Regierungen (1930 - 1945) von der Polizei systematisch verfolgt wurde. Auch von der Katholischen Kirche, die den Anspruch erhebt, die einzige Religion Brasiliens, des größten katholischen Landes der Welt, zu vertreten, wurde die neue brasilianische Religion kritisiert.

Trotz der offiziellen Verfolgung konnte sich die Umbanda-Religion im Untergrund weiter entwickeln und hatte Ende der 1950er Jahre ungefähr dieselbe Zahl von Gemeinden wie die Kardecisten. Die Wachstumsrate beider religiöser Ausprägungen glich sich an und kehrte sich später sogar zugunsten der Umbanda-Gemeinden um.

Umbanda hat sich vor allem in São Paulo schnell verbreiten können. Von dieser größten Metropole Brasiliens aus konnte sich diese Glaubensrichtung weiter über das Land ausdehnen und schaffte es auf diese Weise, innerhalb von drei Jahrzehnten als brasilianische Religion anerkannt zu werden.

Die Verehrung der Umbanda-Gottheiten zeigt sich in São Paulo öffentlich. Zum Beispiel sind seit Ende der 1950er Jahre die größten populären Feste und öffentlichen Feiern an der Küste des

⁴⁸⁹ Prandi, Reginaldo: *Modernidade com feitiçaria - candomblé e umbanda no Brasil do século XX*. In: *Tempo Social - Revista de Sociologia*, 2. Jahrgang, Nr. 1 Januar/Juni, São Paulo 1990, S. 56

⁴⁹⁰ Figge, Horst H.: *Geisterkult, Besessenheit und Magie in der Umbanda-Religion Brasiliens*. Verlag Karl Alber, Freiburg/München 1973, S. 57 ff.

Bundeslandes São Paulo der Yoruba-Gottheit Yemanjá gewidmet, die sich am 8. und am 31. Dezember eines jeden Jahres wiederholen.⁴⁹¹

2.1.6.3.3. Der Samba in Umbanda-Gemeinden

Wie in den meisten christlichen Gemeinden gehört auch in den Umbanda-Gemeinden die Musik zum Ritual. Den vielfältigen religiösen Einflüssen, die auf die Umbanda-Religion eingewirkt haben, entsprechend, ist auch der musikalische Teil des Götterdienstes von verschiedenen kulturellen Ausdrucksformen geprägt worden.

Da jede einzelne Gemeinde aufgrund ihres "Fundamento"⁴⁹² vereinsrechtlich selbständig ist, ist der Einfluss des religiösen Oberhauptes einer Gemeinde (Mãe-de-Santo oder Pai-de-Santo) besonders groß, zumal die Mãe- oder der Pai-de-Santo den Anweisungen der göttlichen Hauptentität unterworfen ist, die in den Gemeindeleiter inkorporiert. Dieser Einfluss der Hauptentität gilt auch für die Musik, die im Ritual vorgesehen ist.

Die afro-brasilianische Musik kann Studien von Tiago de Oliveira Pinto zufolge in drei nach ihren musikalischen Eigenschaften zu unterscheidende Gruppen aufgeteilt werden:

Die erste Gruppe umfasst die Musik afrikanischen Ursprungs, die von ihrer Entwicklung her am weitesten von einer profanen beziehungsweise populären Musik entfernt ist. Sie erklingt nur zu besonderen Anlässen, meist in einem religiösen Rahmen.

Zur zweiten Gruppe gehört die afrikanische Musik, die während ihrer Entwicklung schon durch andere, meist europäische Ausdrucksformen, beeinflusst wurde. Sie erklingt häufiger als die Musik der ersten Gruppe und kann sowohl im religiösen als auch im profanen Bereich Anwendung finden.

Die dritte Gruppe besteht aus einer Musik, die sich schon stark von ihren afrikanischen Wurzeln entfernt hat und im profanen Bereich erklingt. Sie kann auch als Populärmusik bezeichnet werden.⁴⁹³

Umbanda-Gemeinden würden dieser Einteilung zufolge überwiegend der zweiten und dritten Gruppe zugerechnet werden. Eine solche musikalische Einstufung prädestiniert diese Gemeinden für musikethnologische Untersuchungen. Die Verwendung des Samba-Rhythmus bei den Götterdiensten der Gemeinden ist ein Hinweis auf eine Verbindung dieser musikalischen Ausdrucksform mit derjenigen der Gemeinde, die in den religiösen Ritualen zum Ausdruck kommt.

Die für die musikethnologische Feldforschung ausgewählte Gemeinde „Tenda Espírita de Umbanda Caboclo Tupinambara“ nimmt unter den Umbanda-Gemeinden eine besondere Stellung ein; denn in ihr wird die Musik aller drei oben dargestellten Gruppen gespielt und

⁴⁹¹ Prandi, Reginaldo: Modernidade com feitiçaria - candomblé e umbanda no Brasil do século XX. In: Tempo Social - Revista de Sociologia, 2. Jahrgang, Nr. 1 Januar/Juni, São Paulo 1990, S. 56 ff.

⁴⁹² Das „Fundamento“, die Verfassung der Gemeinde, bildet die Grundlage der Gemeindegliederung und geht über das religiöse Ritual hinaus. Es wird weitgehend mündlich überliefert und enthält satzungsmäßige Vorschriften, gibt Hinweise auf die Standortbestimmung der Gemeinde und die Aufteilung des Gemeindezentrums. Das „Fundamento“ ist den Anweisungen der göttlichen Hauptentität unterworfen, die in den Gemeindeleiter inkorporiert; es kann durch die Entität jederzeit geändert werden.

⁴⁹³ Oliveira Pinto, Tiago de: Capoeira, Samba, Candomblé : Afro-brasilianische Musik im Recôncavo, Bahia. Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz [u.a.], Berlin, 1991, S.220 ff.

gesungen. Das Vorhandensein der musikalischen Ausdrucksformen der drei Gruppen macht diese Gemeinde für eine Untersuchung der Entwicklung musikalischer Strukturen in Verbindung mit dem Samba besonders wichtig.

2.2. Analyse der musikalischen und literarischen Ausdrucksformen des Samba

2.2.1. Rhythmische Einflüsse

Der Rhythmus nimmt in der musikwissenschaftlichen Betrachtung der tonalen Musik Europas einen wichtigen Platz ein. Aufgrund der vielseitigen Einsetzbarkeit dieses Begriffs kann er in anderen Kulturkreisen anders interpretiert werden als nach abendländischem Musikverständnis.

In Europa entstand im Zuge der Harmonisierung⁴⁹⁴ der Musik ihre Einteilung in Takte⁴⁹⁵. Mit der Durchsetzung des Taktes als Zeiteinheit (Metrum) entwickelte sich aus der Mensuralnotation⁴⁹⁶ die europäische Notenschrift.

Der Takt wird durch Noten- und Pausenzeichen dargestellt und von Taktstrichen eingegrenzt. Die Noten und Pausen werden nach ihrer Verweildauer beziehungsweise ihrer zeitlich vorgegebenen Länge, bewertet.

Zur Darstellung der Tonlängen werden im europäischen Notensystem von einer ganzen Note, dem Notenwert 1, ausgehend Notenwerte festgelegt, die durch fortlaufende Teilung entstehen. Die Taktaufteilung kann von der ganzen Zeiteinheit durch eine gerade Division (1/2-Note, 1/4-Note, 1/8-Note) oder eine ungerade (1/3-Note, 1/6-Note, 1/9-Note) erfolgen.

Der Einsatz einer unterschiedlichen Anzahl gleicher Notenwerte⁴⁹⁷ im Zähler und Nenner gibt die Taktart an (z. B. 4/4-Takt, 3/4-Takt). Sie ist die Grundlage für den Rhythmus.

Deshalb wird der Rhythmus in der europäischen Notenschrift durch einen Bruch dargestellt, der in der Regel dem Takt beziehungsweise der Taktzeile vorangestellt wird (z. B. "c" (= 4/4), 3/4, 9/8).

Nach abendländischem Kulturverständnis kann als Rhythmus die Umsetzung von motorischen Impulsen verstanden werden, die eine gewisse Regelmäßigkeit der Schläge als Charakteristik aufweisen. Die simple Abfolge dieser Schläge, die zwischen den einzelnen Impulsen keine Beziehung entstehen lässt, kann - verglichen mit polyrhythmischen Geflechten anderer Kulturen - als einseitig betrachtet werden.⁴⁹⁸

⁴⁹⁴ Die Harmonisierung ist ein Prozess, bei dem zu einer melodischen Tonfolge die passenden Akkorde gesucht werden.

⁴⁹⁵ Der Takt wird als Gruppierung von Notenwerten mit Zählzeiten verstanden.

⁴⁹⁶ Die Mensuralnotation ist eine von Franco von Köln 1280 formulierte Notationsart, nach der den Noten jeweils eine Tondauer bzw. -länge zugeordnet wird. Dadurch soll koordinierte Mehrstimmigkeit ermöglicht werden.

⁴⁹⁷ Noten mit unterschiedlichen Notenwerten werden zur Darstellung von Tonlängen verwendet. Durch Punktierung einer Note wird die dargestellte Klangdauer um die Hälfte verlängert. Andere Tonlängen werden mittels Ligatur dargestellt.

⁴⁹⁸ Hendl, Maximilian: *Clave del Son, Die Rhythmusformeln in der Musik der Karibik*. Lit Verlag, Wien 2007, S. 7 f.

Aus diesem Grund wird der hier verwandte Rhythmus-Begriff in Anlehnung an seinen altgriechischen Ursprung als ein „Strom“ - im Sinne einer fließenden Bewegung - erfasst.⁴⁹⁹ Die Unterteilung dieses rhythmischen Stroms in seine kleinsten gemeinsamen Einheiten, die in dieser Untersuchung Elementarpulse⁵⁰⁰ genannt werden, macht den Rhythmus für systematische Untersuchungen vergleichbar. Elementarpulse sind Energiepulse, deren Kennzeichen gleiche Dauer und gleiches Gewicht sind,⁵⁰¹ unabhängig davon ob es sich um einen Impuls (Schlag) oder einen Puls (Pause) handelt.

2.2.1.1. Divisive Rhythmik

Zur europäischen Musik gehört die Taktart mit einer unterschiedlichen Anzahl gleicher Notenwerte im Zähler und Nenner, die den Rhythmus angibt. Aufgrund der Notenwerte, die durch Teilung entstehen, wird der abendländische Rhythmus als divisive Rhythmik bezeichnet.⁵⁰²

Der Divisionscharakter tritt bei der Notierung in Erscheinung, und zwar durch Brüche. Bewegung kommt dann in dieses Schema, wenn Notenwerte in eine kleinere Form aufgelöst oder auch zu einer größeren zusammengesetzt werden,⁵⁰³ ohne das zugrunde liegende Metrum, den Takt als Zeiteinheit, zu verändern.

Der Takt kann gerade (z. B. in Hälften) oder ungerade (z. B. in Dritteln) geteilt sein; die Ergebnisse dieser Teilung, die Taktsegmente, können ihrerseits (gerade oder ungerade) geteilt sein und in untergeordnete Segmente zerfallen. Die Taktteilung erfolgt nach dem Prinzip einer fortlaufend hierarchischen Aufteilung.⁵⁰⁴

Diese Taktteilung wird durch folgenden Beispielen aus der E-Musik Europas⁵⁰⁵ dargestellt; dabei wird unterschieden zwischen vier Möglichkeiten:

1. Fortlaufend gerade Aufteilung des Taktes
(Beispiel: Johann Sebastian Bach, Präludium, BWV 846)

⁴⁹⁹ Hendl, Maximilian: Clave del Son, Die Rhythmusformeln in der Musik der Karibik. Lit Verlag, Wien 2007, S. 8.

⁵⁰⁰ Ein Elementarpuls kann auch Elementarwert, Nennwert oder Kleinstwert genannt werden.

⁵⁰¹ Dauer, Alfons Michael: Derler 1: Ein System zur Klassifikation von Rhythmen. Musiktheoretische und musikhistorische Aspekte. In: Jazzforschung / Jazz Research, Nr. 20, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, Graz 1988, S. 120.

⁵⁰² Hendl, Maximilian: Clave del Son, Die Rhythmusformeln in der Musik der Karibik. Lit Verlag, Wien 2007, S. 13.

⁵⁰³ Hendl, Maximilian: Clave del Son, Die Rhythmusformeln in der Musik der Karibik. Lit Verlag, Wien 2007, S. 13.

⁵⁰⁴ Hendl, Maximilian: Clave del Son, Die Rhythmusformeln in der Musik der Karibik. Lit Verlag, Wien 2007, S. 13.

⁵⁰⁵ Als E-Musik wird die so genannte „ernste“ Musik oder Kunstmusik verstanden. Eine Unterteilung musikalischer Phänomene in E- (ernste Musik), U- (Unterhaltungsmusik) und F-Musik (funktionale Musik) erfolgte im 20. Jahrhundert durch Verwertungsgesellschaften.

ganzer Takt
Hälften
Viertel
Achtel
Sechzehntel

506

Diese Taktaufteilung geht aus von dem Ganzen 1 und weiter über $1/2$, $1/4$, $1/8$ zu $1/16$, besteht also aus immer wieder durch zwei geteilte Segmente.

2. Fortlaufend ungerade Aufteilung des Taktes (Beispiel: Johann Sebastian Bach, Präludium, BWV 882)

ganzer Takt
Drittel
Neuntel

507

Hier wird der Takt nicht wie oben durch zwei, sondern immer wieder durch drei geteilt. Die Taktaufteilung geht von dem Ganzen 1 über $1/3$ zu $1/9$.

3.1. Kombination der Teilungsarten des Taktes (Beispiel: Johann Sebastian Bach, Präludium, BWV 999)

ganzer Takt
Drittel
Sechstel
Zwölftel

508

Dieses Beispiel zeigt eine Taktaufteilung, die vom Ganzen 1 über eine $1/3$ -Teilung zu jeweils zwei $1/2$ -Aufteilungen geht, also: 1, $1/3$, $1/6$ und $1/12$.

⁵⁰⁶ <http://www.tonalemusik.de/lexikon/rhythmik.htm>, 30.04.2014

⁵⁰⁷ <http://www.tonalemusik.de/lexikon/rhythmik.htm>, 30.04.2014

⁵⁰⁸ <http://www.tonalemusik.de/lexikon/rhythmik.htm>, 30.04.2014

3.2. Kombination der Teilungsarten des Taktes
(Beispiel: Johann Sebastian Bach, Gigue, BWV 825)

ganzer Takt
Hälften
Viertel
Zwölftel

509

Hier geht die Aufteilung vom Ganzen 1 über zwei 1/2-Teilungen zu einer 1/3-Teilung, also: 1, 1/2, 1/4 und 1/12.

Taktsegmente können - wie durch die Beispiele gezeigt - in unterschiedliche Teilungsstufen aufgeteilt werden. Sie werden als fortlaufendes rhythmisches Schema gespielt. Dabei werden einzelne Töne (Noten mit bestimmten Werten), die durch die Aufteilung länger wirken, weitergeführt. Somit können auch Notenwerte auftreten, die eine verbindende Eigenschaft aufweisen und Taktsegmente miteinander verbinden. Sie tragen allerdings nicht zur Festigung des rhythmischen Schemas bei.⁵¹⁰

Durch ein Zusammenfügen von Segmenten innerhalb eines Taktes können harmonische Phrasen und sogar verschiedene Tonarten miteinander verbunden werden.⁵¹¹

4. Verbindung von Noten über einen Takt hinaus
(Beispiel: Johann Sebastian Bach, Variatio 27 (BWV 988), Takt 14/15)

e-Moll D-Dur

512

„Der Ton fis, der im Bass über den Taktstrich hinweg gebunden ist, durchläuft während seiner Klangdauer eine harmonische Metamorphose, wobei er Bestandteil nicht nur wechselnder Harmonien, sondern sogar wechselnder Tonarten wird. Am Taktstrich findet nämlich ein Wechsel von e-Moll nach D-Dur statt, was daran zu erkennen ist, dass beide Takte jeweils den kompletten Tonbestand ihrer Tonart enthalten.“⁵¹³

⁵⁰⁹ <http://www.tonalemusik.de/lexikon/rhythmik.htm>, 30.04.2014

⁵¹⁰ <http://www.tonalemusik.de/lexikon/rhythmik.htm>, 30.04.2014

⁵¹¹ <http://www.tonalemusik.de/lexikon/rhythmik.htm>, 30.04.2014

⁵¹² <http://www.tonalemusik.de/lexikon/rhythmik.htm>, 30.04.2014

⁵¹³ <http://www.tonalemusik.de/lexikon/rhythmik.htm>, 30.04.2014

Die dargestellten Verbindungen von Takten können auf unterschiedliche Weise notiert werden. Sie können als einzelne Noten mit bestimmtem Wert oder als zwei Noten mit Ligatur⁵¹⁴ aufgeführt werden.⁵¹⁵

Die Verbindung von Tönen und die damit einhergehende Verschiebung des metrischen Gleichgewichts innerhalb eines Taktes kann wie eine Synkope klingen.

2.2.1.2. Betonung als rhythmische Akzentuierung

Durch die Aufteilung eines Taktes wird eine Gliederung innerhalb dieses Taktes geschaffen, bei der einzelne Töne (Noten) betont werden können. Eine Taktaufteilung in 16 Segmente ermöglicht zum Beispiel verschiedene Notenbetonungen. So kann der Anfang des Taktes, aber auch die Hälfte oder das jeweilige Taktviertel betont werden.⁵¹⁶

Rhythmische Akzentuierungen innerhalb eines Taktes können durch die Betonung einzelner Töne (Noten) innerhalb dieses Taktes geschaffen werden. Dabei spielen selbst Pausen eine Rolle, weil sie als rhythmischer Effekt verwendet werden können.⁵¹⁸

„Werden zwei Taktsegmente miteinander zu einem Ton verschmolzen, so erhält der Ton beide Betonungen, die den Taktsegmenten zufallen. Dies ist gleichbedeutend damit, dass er eine längere Betonung erhält.“⁵¹⁹ Daraus erklärt sich die rhythmische Qualität der Synkope.

2.2.1.3. Synkope

Der Ausdruck Synkope stammt vom Altgriechischen und bedeutet "zusammenschlagen" oder "verkürzen".⁵²⁰ Dabei geht es um die Verlegung des metrischen Gewichts von einer betonten

⁵¹⁴ Die Ligatur ist ein Haltebogen, der zwei und mehr Noten verbindet, um die Klangeinheit des Tons zu verdeutlichen. Die Ligatur wird häufig zur Verbindung von unterschiedlichen Tonlängen (z. B. eine halbe Note plus eine Achtelnote), von Tonlängen über die Taktgrenzen hinweg oder von Synkopen verwendet.

⁵¹⁵ <http://www.tonalemusik.de/lexikon/rhythmik.htm>, 30.04.2014

⁵¹⁶ <http://www.tonalemusik.de/lexikon/rhythmik.htm>, 30.04.2014

⁵¹⁷ <http://www.tonalemusik.de/lexikon/rhythmik.htm>, 30.04.2014

⁵¹⁸ <http://www.tonalemusik.de/lexikon/rhythmik.htm>, 30.04.2014

⁵¹⁹ <http://www.tonalemusik.de/lexikon/rhythmik.htm>, 30.04.2014

⁵²⁰ Hendl, Maximilian: Clave del Son, Die Rhythmusformeln in der Musik der Karibik. Lit Verlag, Wien 2007, S. 34 f.

Zählzeit auf eine unbetonte innerhalb des herrschenden Metrums, des Taktes als Zeiteinheit.⁵²¹ Es entsteht eine rhythmische Verschiebung, im Sinne des griechischen Wortes ausgedrückt: ein Aufbrechen/Zusammenschlagen des üblichen Betonungsschemas im Takt.

In einem 4/4-Takt zum Beispiel wechseln sich im Normalfall betonte und unbetonte Zählzeiten ab. Wenn die Zählzeiten 1 und 3 innerhalb eines Taktes betont werden, so erscheinen die Zählzeiten 2 und 4 unbetont. Eine Veränderung dieser Betonungsreihenfolge wird als Synkope bezeichnet.⁵²²

Das nächste Beispiel verdeutlicht diese Veränderung der Taktbetonung. Es handelt sich dabei um einen 4/4-Takt. Die Zählzeit 1 wird durch die Viertelnote ganz normal betont. Durch das Auftreten einer halben Note in der Zählzeit 2 und dem damit verbundenen Fehlen eines Tons auf der normalerweise betonten Zählzeit 3 wird die Betonung vorgezogen. Die Note auf der 4. Zählzeit wird nach dem normalen Schema weiterhin nicht betont.⁵²³



Werden innerhalb eines Taktes mehrere Töne (Noten) miteinander verbunden, wirkt sich das auf die Betonung aus. Dadurch kann zum Beispiel eine Betonung vorgezogen werden, indem sie auf einen Zeitpunkt gesetzt wird, auf den sie nicht fallen würde.⁵²⁵

Das Verwenden einer Ligatur kann dem ausführenden Musiker als Hinweis auf eine Synkope dienen. Synkopen können in der Notation auch als über den Taktstrich hinweg verbundene Töne (Noten) dargestellt werden.⁵²⁶



Synkopen können auch dadurch erzeugt werden, dass eine betonte Zählzeit durch eine Pause ersetzt wird. Demnach würde dann der Ton (Note) auf eine unbetonte Zählzeit fallen.⁵²⁸

Die Akzentuierung einer unbetonten Zählzeit innerhalb eines Taktes kann auch einfach durch das Spielen eines lautereren Tons erzeugt werden.⁵²⁹

Eine Veränderung metrischer Verhältnisse wird in der Populärmusik als Stilmittel eingesetzt. Auch in anderen Sparten der Unterhaltungsmusik, zum Beispiel im Hardrock und Heavy Metal,

⁵²¹ Dahlhaus, Carl / Eggebrecht, Hans Heinrich: Brockhaus Riemann Musiklexikon. Band 4: R – Z. Schott Verlag, Mainz; Piper Verlag, München, 1989, S. 218 f.

⁵²² <http://www.roxikon.de/begriffe/synkope/>, 19.05.2014

⁵²³ <http://www.roxikon.de/begriffe/synkope/>, 19.05.2014

⁵²⁴ <http://www.roxikon.de/begriffe/synkope/>, 19.05.2014

⁵²⁵ <http://www.tonalemusik.de/lexikon/rhythmik.htm>, 30.04.2014

⁵²⁶ <http://www.tonalemusik.de/lexikon/rhythmik.htm>, 30.04.2014

⁵²⁷ <http://www.tonalemusik.de/lexikon/rhythmik.htm>, 30.04.2014

⁵²⁸ <http://www.roxikon.de/begriffe/synkope/>, 19.05.2014

⁵²⁹ <http://www.roxikon.de/begriffe/synkope/>, 19.05.2014

2.2.1.6. Lombardischer Rhythmus

Als lombardischer Rhythmus wird ein Wechsel von kurz und lang klingenden Noten verstanden, wobei jeweils nur die kurze Note betont wird. Bei diesem Stilmittel handelt es sich um eine besondere Form der Notenkpunktierung. Anstatt, wie üblich, die punktierte Note an die erste Stelle zu setzen, wird sie an die zweite Stelle gesetzt, so dass auf eine kurze betonte Note eine lange, unbetonte und leicht klingende Note folgt.⁵³⁶ Dadurch wird eine beschwingte Leichtigkeit erzeugt.

Der Unterschied zur Synkope ist zwar sehr gering, macht sich aber dadurch bemerkbar, dass bei der Synkope beide Noten betont werden, sowohl die kurze, also auch die längere Note.

Das folgende Beispiel zeigt, wie der Lombardische Rhythmus notiert wird:
(Antonio Vivaldi, Violinkonzert F-Dur, 1. Satz, Takt 22)



2.2.1.7. Additive Rhythmik

Die additive Rhythmik wird im Gegensatz zur divisiven Rhythmik als offen angesehen. Die divisive Rhythmik ist mit ihrer eher starren Struktur kennzeichnend für die Musik des Okzidents. Die Grenzen des abendländischen Rhythmus-Konzepts mit seinen Taktstrukturen und vorbestimmten Betonungen können allerdings durch die dargestellten Stilmittel durchbrochen werden.

Anders verhält es sich bei der Musik jenes Kulturkreises, der unter dem verallgemeinernden Begriff „Orient“ zusammengefasst werden kann, wobei zu beachten ist, dass dazu auch so genannte Interferenzonen gezählt werden müssen, zu denen der afrikanische Kontinent gerechnet wird.⁵³⁸ Hier herrscht die additive Rhythmik vor.

Additiv ist die Rhythmik, bei der Elementarpulse addiert werden. Die bei jedem Rhythmus entstehende wiederkehrende Folge von Impulsen (Schlägen) und Pulsen (Pausen) wird Formzahl⁵³⁹ genannt,⁵⁴⁰ die mit einem Takt als Zeiteinheit, Metrum, vergleichbar ist. Einen zum Beispiel durch Taktstriche begrenzten Takt gibt es in der additiven Rhythmik nicht.

Ein wesentlicher Unterschied zur divisiven Rhythmik besteht darin, dass bei der additiven Rhythmik die Anzahl der addierten Elementarpulse nach oben offen ist. In der osmanischen

⁵³⁶ Dahlhaus, Carl / Eggebrecht, Hans Heinrich: Brockhaus Riemann Musiklexikon. Band 3: L – Q. Schott Verlag, Mainz; Piper Verlag, München, 1989, S. 59.

⁵³⁷ <http://www.tonalemusik.de/lexikon/rhythmik.htm>, 30.04.2014

⁵³⁸ Hendl, Maximilian: Clave del Son, Die Rhythmusformeln in der Musik der Karibik. Lit Verlag, Wien 2007, S. 13 f.

⁵³⁹ Die Formzahl, also die wiederkehrende Anzahl von Impulsen und Pulsen, kann auch Pulsmenge, Pulsation, Zähleinheit, Wiederholungsgruppe oder Timeline genannt werden.

⁵⁴⁰ Dauer, Alfons Michael: Derler 1: Ein System zur Klassifikation von Rhythmen. Musiktheoretische und musikhistorische Aspekte. In: Jazzforschung / Jazz Research, Nr. 20, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, Graz 1988, S. 117 ff.

Kunstmusik zum Beispiel kann der Umfang solcher Additionen eine ganze Komposition umfassen.⁵⁴¹

Bei der Beschäftigung mit nicht-europäischer Musik ist die Darstellung von rhythmischen Tonfolgen in einem anderen als dem bekannten divisiven Notationssystem erforderlich, weil die Urheber dieser außereuropäischen Musik ein anderes Musikverständnis für ihre Kompositionen haben. Das Erfassen fremder rhythmischer Strukturen, vor allem der des afrikanischen Kontinents, ist durch die additive Rhythmik möglich.

Um 1900 erforschten Musikethnologen um Carl Stumpf⁵⁴² und Erich Moritz von Hornborstel⁵⁴³ in Berlin außereuropäische Musik. Zur Musik in Afrika stellte Erich von Hornborstel fest, dass „afrikanische Rhythmen letzten Endes auf dem Trommeln begründet sind. Das Trommeln kann durch Händeklatschen oder durch Xylophone ersetzt werden; was wirklich zählt, ist der Akt des Schlagens“^{544 545}.

Weitere Kenntnisse zur afrikanischen Musik wurden von Reverent Arthur Morris Jones⁵⁴⁶ beigetragen, der das Konzept der Rhythmusformel als wiederkehrendes Muster vor allem beim Erfassen und Erhalten von Klatschformeln aufgrund des Händeklatschens entwickelte. Auch Richard Alan Waterman⁵⁴⁷ dokumentierte solche rhythmischen Gebilde. Anthony King⁵⁴⁸ fügte der Rhythmusformel eine besondere Bedeutung als Bindeglied zwischen Gesang und Trommelspiel bei.⁵⁴⁹

Andere Wissenschaftler, wie John Blacking⁵⁵⁰, Mantle Hood⁵⁵¹, Gerhard Kubik⁵⁵² und Kwabena Nketia⁵⁵³ haben sowohl zum Verständnis als auch zur Dokumentation afrikanischer Musik beigetragen.⁵⁵⁴ Die Liste solcher Wissenschaftler könnte noch weitergeführt werden.

Für das Verständnis von Rhythmik ist es wichtig zu wissen, dass in den additiven Systemen jede beliebige Formzahl (vergleichbar mit dem Takt als Zeiteinheit, Metrum) möglich ist, auch

⁵⁴¹ Hendl, Maximilian: Clave del Son, Die Rhythmusformeln in der Musik der Karibik. Lit Verlag, Wien 2007, S. 14.

⁵⁴² Carl Stumpf war ein Philosoph, Psychologe und Musikforscher aus Deutschland. Er wird als einer der Begründer der Musikethnologie angesehen.

⁵⁴³ Erich Moritz von Hornborstel war ein Musikethnologe aus Österreich und Schüler Carl Stumpfs. Er ist sowohl für die Erforschung afrikanischer als auch asiatischer Musiksysteme bekannt und trug grundlegend zur Entwicklung neuer Notationssysteme bei.

⁵⁴⁴ Dauer, Alfons Michael: Derler 1: Ein System zur Klassifikation von Rhythmen. Musiktheoretische und musikhistorische Aspekte. In: Jazzforschung / Jazz Research, Nr. 20, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, Graz 1988, S. 132.

⁵⁴⁵ Dauer, Alfons Michael: Derler 1: Ein System zur Klassifikation von Rhythmen. Musiktheoretische und musikhistorische Aspekte. In: Jazzforschung / Jazz Research, Nr. 20, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, Graz 1988, S. 132.

⁵⁴⁶ Arthur Morris Jones war ein protestantischer Missionar in Sambia, der vor allem durch seine musikethnologischen Studien bekannt wurde.

⁵⁴⁷ Richard Alan Waterman war ein amerikanischer Musikethnologe.

⁵⁴⁸ Anthony King war ein britischer Musikethnologe.

⁵⁴⁹ Dauer, Alfons Michael: Derler 1: Ein System zur Klassifikation von Rhythmen. Musiktheoretische und musikhistorische Aspekte. In: Jazzforschung / Jazz Research, Nr. 20, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, Graz 1988, S. 132 ff.

⁵⁵⁰ John Blacking war ein britischer Musikethnologe.

⁵⁵¹ Mantle Hood war ein amerikanischer Musikethnologe.

⁵⁵² Gerhard Kubik ist ein österreichischer Musikethnologe.

⁵⁵³ Kwabena Nketia ist ein ghanaischer Musikethnologe.

⁵⁵⁴ Dauer, Alfons Michael: Derler 1: Ein System zur Klassifikation von Rhythmen. Musiktheoretische und musikhistorische Aspekte. In: Jazzforschung / Jazz Research, Nr. 20, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, Graz 1988, S. 133 ff.

ungerade wie 13. Innerhalb einer solchen Formzahl können unterschiedlich angeordnete Elementarpulse auftauchen.⁵⁵⁵

Durch die Anordnung der Elementarpulse in einer Formzahl können rhythmische Gebilde entstehen, nämlich Rhythmusformeln, die charakteristische Strukturen bilden und akustisch wahrnehmbar sind. Weil einzelne Rhythmusformeln akustisch wahrnehmbare Gestalten bilden, wird bei additiven Systemen von Gestaltrhythmik gesprochen.⁵⁵⁶

Die Begriffe Impuls und Puls, werden vor allem bei der Analyse afrikanischer Musik den Begriffen des Schlags und der Pause vorgezogen.⁵⁵⁷ So favorisiert Simah Arom⁵⁵⁸ zum Beispiel die Verwendung des Begriffs Pulsation gegenüber dem Begriff des Taktes, mit der Begründung, dass der Grundschlag eines Rhythmus oft weder klanglich noch in der Bewegung der Hand des Spielers auszumachen ist. Dennoch ist er für die Notation von Bedeutung, weil er den Fluss von Impulsen und Pulsen des Rhythmus bestimmt.⁵⁵⁹

Der Schriftsteller Mário de Andrade, der sowohl auf literarischem als auch auf musikethnologischem Gebiet in Brasilien von großer Bedeutung ist, kommt bei seinen Überlegungen zur divisiven und additiven Notationsschrift zu dem Ergebnis, dass die durch die Division von Zeiteinheiten gekennzeichnete europäische Musik die in Brasilien entstandenen Rhythmen nicht ausreichend darstellen kann.^{560, 561}

Dieser Beitrag verdeutlicht, dass sich auch brasilianische Forscher mit der Musik in Brasilien auseinandersetzen, und zwar schon im Jahre 1928. Es war, wie im Unterabschnitt "1.1.2.2. Movimento Modernista" dargestellt, die Zeit des gesellschaftlichen Wandels in Brasiliens, in der sich die „Modernistas“, zu denen auch Mário de Andrade gehörte, intensiv mit ihrer eigenen Kultur auseinandersetzten.

Mário de Andrade erkannte, dass das europäische divisive System nicht einfach auf andere musikalische Ausdrucksformen übertragbar ist, dass zum Beispiel die europäisch gedachte

⁵⁵⁵ Hendlar, Maximilian: Clave del Son, Die Rhythmusformeln in der Musik der Karibik. Lit Verlag, Wien 2007, S. 14.

⁵⁵⁶ Hendlar, Maximilian: Clave del Son, Die Rhythmusformeln in der Musik der Karibik. Lit Verlag, Wien 2007, S. 14.

⁵⁵⁷ Dauer, Alfons Michael: Derler 1: Ein System zur Klassifikation von Rhythmen. Musiktheoretische und musikhistorische Aspekte. In: Jazzforschung / Jazz Research, Nr. 20, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, Graz 1988, S. 120.

⁵⁵⁸ Simah Arom ist ein französisch-israelischer Musikethnologe, der sich auf die Musik aus der Zentralafrikanischen Republik spezialisiert hat.

⁵⁵⁹ Pfeleiderer, Martin: Psychologische, theoretische und stilistische Aspekte populärer Musik. Transcript Verlag, Bielefeld 2006, S. 140.

⁵⁶⁰ „O cantor aceita a medida ritmica justa sob todos os pontos-de-vista a que a gente chama de *tempo*, mas despreza a medida injusta (puro preconceito teórico as mais das vezes) chamada *compasso*. E pela adição de *tempos*, talequal fizeram os gregos na maravilhosa criação ritmica deles, e não por subdivisão que nem fizeram os europeus ocidentais com o compasso, o cantor vai seguindo livremente, inventando movimentos essencialmente melódicos (alguns atiprosodicos até) sem nenhum dos elementos dinamogenicos da síncopa e só aparentemente sincopados, até que um certo ponto (no geral no fim da estrofe ou do refrão) coincide de novo com o metro (no sentido grego da palavra) que pra êle não provêm duma teorização mas é de uma essencia puramente fisiologica. Coreográfica até. São movimentos livres determinados pela fadiga. São movimentos livres *desenvolvidos* pela fadiga. São movimentos livres especificos da moleza da prosodia brasileira. São movimentos livres não acentuados. São movimentos livres acentuados por fantasia musical, virtuosidade pura, ou por precisão prosodica. Nada tem com o conceito tradicional da síncopa e com o efeito de contratempado dela. Criam um compromisso subtil entre o recitativo e o canto estrófico. São movimentos livres que tornaram-se especificos da música nacional.”

⁵⁶¹ Andrade, Mário de: Ensaio sôbre a música brasileira. 3. Auflage, Livraria Martins Editora S.A. und Instituto Nacional do Livro / MEC, São Paulo 1972, S. 36.

Synkope, die zu den divisiven Zeiteinheiten eingeführt wurde, den in Brasilien entstandenen Rhythmus nicht ausreichend darstellen kann. Eine Addition von Zeiteinheiten, würde der Musik Brasiliens jedoch eher entsprechen und ihre rhythmischen Strukturen besser darstellen.⁵⁶²

2.2.1.7.1. Rhythmusnotation nach Rudolf Derler

Für die schriftliche Darstellung von Rhythmen werden in dieser Arbeit die terminologischen Grundlagen Rudolf Derlers verwendet. Bei der Rhythmusnotation wird ein Impuls (Schlag oder Impakt) als ein vertikaler Strich [I] dargestellt. Der durch einen „leeren“ Zählwert gekennzeichnete Puls (Pause) wird mit einem Punkt [o] angedeutet.^{563, 564}

Diese Darstellungsform entspricht einer „Schlag-Nichtschlag-Folge“; denn dadurch werden Impulse und Pulse (Schläge und Pausen) erfasst.⁵⁶⁵

Um die jeweils notierten Rhythmusformeln voneinander zu unterscheiden, werden sie in eckige Klammern [] gesetzt.

In der Systematik des Derlerschen Notationsschemas wird die wiederkehrende Anordnung von Elementarpulsen einer Rhythmusformel als Formzahl (FZ) bezeichnet. Die Anzahl der dabei jeweils ausgeführten Impulse (Schläge) wird Impulszahl⁵⁶⁶ (IZ) genannt.^{567, 568}

Bei diesem Notationssystem kann davon ausgegangen werden, dass die Menge der tatsächlich ausgeführten Impulse (Schläge), also die Impulszahl (IZ), immer kleiner ist als die Gesamtmenge der Elementarpulse, die zusammen die Formzahl (FZ) bilden. Die sich daraus ergebende Restmenge von Pulsen (Pausen) innerhalb dieser Formzahl dient der Permutation⁵⁶⁹, aus der sich die verschiedenen Modulationen⁵⁷⁰ der Rhythmusformel bilden.⁵⁷¹

Das folgende Beispiel stellt den Permutationsprozess dar und zeigt die daraus entstehenden möglichen Modulationen auf. Die Darstellung erfolgt mittels einer Schlag-Nichtschlag-Folge.

⁵⁶² Machado, Cacá: Batuque: mediadores culturais de final do século XIX. In: Moraes, José Geraldo Vinci de / Saliba, Elias Thomé: História e Música no Brasil. SBS Livraria Internacional, São Paulo 2010, S. 135 ff.

⁵⁶³ Dauer, Alfons Michael: Derler 1: Ein System zur Klassifikation von Rhythmen. Musiktheoretische und musikhistorische Aspekte. In: Jazzforschung / Jazz Research, Nr. 20, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, Graz 1988, S. 119 f.

⁵⁶⁴ Hendler, Maximilian: Clave del Son, Die Rhythmusformeln in der Musik der Karibik. Lit Verlag, Wien 2007, S. 15.

⁵⁶⁵ Kubik, Gerhard: Zum Verstehen Afrikanischer Musik. Ausgewählte Aufsätze. Verlag Philipp Reclam Jun., Leipzig 1988, S. 93.

⁵⁶⁶ Die Impulszahl wird auch Schlagzahl genannt.

⁵⁶⁷ Dauer, Alfons Michael: Derler 1: Ein System zur Klassifikation von Rhythmen. Musiktheoretische und musikhistorische Aspekte. In: Jazzforschung / Jazz Research, Nr. 20, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, Graz 1988, S. 119 f.

⁵⁶⁸ Hendler, Maximilian: Clave del Son, Die Rhythmusformeln in der Musik der Karibik. Lit Verlag, Wien 2007, S. 17.

⁵⁶⁹ Permutation wird als Variation verstanden.

⁵⁷⁰ Unter Modulationen werden die in der Reihenfolge der Elementarpulse unterschiedlichen Anordnungen derselben Formzahl und Impulszahl verstanden.

⁵⁷¹ Dauer, Alfons Michael: Derler 1: Ein System zur Klassifikation von Rhythmen. Musiktheoretische und musikhistorische Aspekte. In: Jazzforschung / Jazz Research, Nr. 20, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, Graz 1988, S. 121.

Formzahl FZ 5, Impulszahl IZ 3

[IIIoo]
[IIoIo]
[IIooI]
[IoIIo]
[IoIoI]
[IooII]
[oIIIo]
[oIIoI]
[oIoII]
[ooIII]⁵⁷²

Ein Vorteil dieser additiven Notation für das Schreiben rhythmusbasierter Musik besteht darin, dass ein Schlag [I] keine zeitliche Angabe für einen Nachklang in sich trägt oder eine Klangdauer enthält, so dass eine zeitliche Angabe auch nicht erforderlich ist. Da ein Trommelschlag nicht gehalten werden kann, entspricht diese Notationsweise den in der Praxis vorherrschenden Gegebenheiten.⁵⁷³

Darüber hinaus wird die Unterteilung einer Formzahl FZ in Oberflächenstruktur und Tiefenstruktur vorgeschlagen. Die Oberflächenstruktur bezieht sich auf die wahrnehmbare Rhythmusgestalt, gibt also die Anordnung der Elementarpulse wieder, die Tiefenstruktur stellt dagegen die innere Verbindung dieser Elementarpulse dar.⁵⁷⁴ Das Derler-System hat gezeigt, dass sich jede Formzahl FZ (und zwar auch die des Samba) aus der Verbindung von Elementarpulsen in 2er und 3er Gruppierungen unterteilen lässt.⁵⁷⁵

Um die Elementarpulsgruppierung 2 und 3, aus denen sich die Tiefenstruktur zusammensetzt, systematisch notieren zu können, wird ein Punkt zwischen zwei Balken gesetzt |.|. Die Zahl, die links des Balkens steht, gibt die Menge der Elementarpulsgruppierung 2 an, diejenige, die rechts steht, den der Elementarpulsgruppierung 3.⁵⁷⁶

Eine Erweiterung dieses Derlerschen Notationsschemas ist die Unterscheidung zwischen tiefen und hohen Tönen bei der Intonation eines Impulses. Hierbei stellt der bereits verwendete vertikale Strich [I] einen hell klingenden Impuls dar, ein eher tiefer und dröhnender Impuls wird dagegen durch ein [x] dargestellt.⁵⁷⁷

Gerade die offene Struktur der additiven Rhythmik erlaubt die Bildung von unterschiedlich großen rhythmischen Formzahlen durch den Prozess der Addition einzelner Elementarpulse.⁵⁷⁸

⁵⁷² Dauer, Alfons Michael: Derler 1: Ein System zur Klassifikation von Rhythmen. Musiktheoretische und musikhistorische Aspekte. In: *Jazzforschung / Jazz Research*, Nr. 20, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, Graz 1988, S. 121.

⁵⁷³ Hendler, Maximilian: *Clave del Son, Die Rhythmusformeln in der Musik der Karibik*. Lit Verlag, Wien 2007, S. 15 f.

⁵⁷⁴ Hendler, Maximilian: *Clave del Son, Die Rhythmusformeln in der Musik der Karibik*. Lit Verlag, Wien 2007, S. 21 f.

⁵⁷⁵ Dauer, Alfons Michael: Derler 1: Ein System zur Klassifikation von Rhythmen. Musiktheoretische und musikhistorische Aspekte. In: *Jazzforschung / Jazz Research*, Nr. 20, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, Graz 1988, S. 119.

⁵⁷⁶ Hendler, Maximilian: *Clave del Son, Die Rhythmusformeln in der Musik der Karibik*. Lit Verlag, Wien 2007, S. 31.

⁵⁷⁷ Hendler, Maximilian: *Clave del Son, Die Rhythmusformeln in der Musik der Karibik*. Lit Verlag, Wien 2007, S. 21 f.

⁵⁷⁸ Machado, Cacá: *Batuque: mediadores culturais de final do século XIX*. In: Moraes, José Geraldo Vinci de / Saliba, Elias Thomé: *História e Música no Brasil*. SBS Livraria Internacional, São Paulo 2010, S. 141 f.

Durch Hinzufügen verschiedener Formzahlen können polyrhythmische Gebilde geschaffen werden, die durch eine mehrschichtige Überlagerung additiver Strukturen gekennzeichnet sind.⁵⁷⁹

Eine entscheidende Weiterentwicklung dieses Notationssystems erfolgte durch Thomas Pfob⁵⁸⁰, der das Derlersche Modell auf ein Computer-Programm übertrug und damit eine systematische Ordnung aller möglichen Modulationen einer FZ : IZ Kombination darstellen konnte.⁵⁸¹ Die Verarbeitung durch einen Rechner erleichtert die Bestandsaufnahme und den systematischen Vergleich rhythmischer Formeln.⁵⁸²

Alfons Michael Dauer schreibt:

„Neben dieser Darstellung als Schlag-Nichtschlagfolge mit Strichen und Punkten sind noch zwei weitere Darstellungsformen möglich und im Gebrauch⁵⁸³. Dabei handelt es sich um die Positionsdarstellung⁵⁸⁴ und die Distanzdarstellung^{585 586}.

Die folgende Übersicht zeigt alle drei Darstellungsformen nebeneinander.

| Positionsdarst. | Schlag-Nichtschlag-Darst. | Distanzdarst. |
|-----------------|---------------------------|----------------------|
| 1, 2, 3 | I I I o o | 1 1 3 |
| 1, 2, 4 | I I o I o | 1 2 2 |
| 1, 2, 5 | I I o o I | 1 3 1 |
| 1, 3, 4 | I o I I o | 2 1 2 |
| 1, 3, 5 | I o I o I | 2 2 1 |
| 1, 4, 5 | I o o I I | 3 1 1 |
| 2, 3, 4 | o I I I o | 1 1 3 |
| 2, 3, 5 | o I I o I | 1 2 2 |
| 2, 4, 5 | o I o I I | 2 1 2 |
| 3, 4, 5 | o o I I I | 1 1 3 ⁵⁸⁷ |

⁵⁷⁹ Hendl, Maximilian: Clave del Son, Die Rhythmusformeln in der Musik der Karibik. Lit Verlag, Wien 2007, S. 35.

⁵⁸⁰ Thomas Pfob ist ein Diplom-Ingenieur in Graz, Österreich.

⁵⁸¹ Dauer, Alfons Michael: Derler 1: Ein System zur Klassifikation von Rhythmen. Musiktheoretische und musikhistorische Aspekte. In: Jazzforschung / Jazz Research, Nr. 20, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, Graz 1988, S. 119.

⁵⁸² Kubik, Gerhard: Zur Mathematik und Geschichte der afrikanischen time-line –Formeln. In: Schneider, Albrecht (Hrsg.): Systematic and Comparative Musicology: Concepts, Methods, Findings. Peter Lang Internationaler Verlag der Wissenschaften, Frankfurt am Main 2008

⁵⁸³ Dauer, Alfons Michael: Derler 1: Ein System zur Klassifikation von Rhythmen. Musiktheoretische und musikhistorische Aspekte. In: Jazzforschung / Jazz Research, Nr. 20, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, Graz 1988, S. 121.

⁵⁸⁴ Bei der Positionsdarstellung wird die Pulszahl notiert, bei der ein Impuls stattfindet.

⁵⁸⁵ Bei der Distanzdarstellung wird der Abstand von einem Impuls zum nächsten in Elementarpulsen dargestellt.

⁵⁸⁶ Dauer, Alfons Michael: Derler 1: Ein System zur Klassifikation von Rhythmen. Musiktheoretische und musikhistorische Aspekte. In: Jazzforschung / Jazz Research, Nr. 20, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, Graz 1988, S. 121.

⁵⁸⁷ Dauer, Alfons Michael: Derler 1: Ein System zur Klassifikation von Rhythmen. Musiktheoretische und musikhistorische Aspekte. In: Jazzforschung / Jazz Research, Nr. 20, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, Graz 1988, S. 122.

2.2.1.7.2. Rhythmische Ebenen beim Samba

Durch das in dieser Untersuchung verwendete Derler-System kann der Samba in unterschiedliche rhythmischer Ebenen aufgeteilt werden.⁵⁸⁸ Die verschiedenen Ebenen greifen ineinander und bilden Verzahnungen. Typisch für afrikanisch geprägte Musik sind zwei Formen der Verzahnung rhythmischer Strukturen. Es sind die Zweierverzahnung⁵⁸⁹ und die Dreierverzahnung^{590, 591}.

Die folgenden Beispiele stellen diese Verzahnungsformen mit der Schlag-Nichtschlag-Folge dar:

Zweierverzahnung:

Musiker 1: I o I o I o I o

Musiker 2: o I o I o I o I

Dreierverzahnung mit zwei Musikern:

Musiker 1: I o o I o o I o

Musiker 2: o I I o I I o I

Dreierverzahnung mit drei Musikern:

Musiker 1: I o o I o o I o

Musiker 2: o I o o I o o I

Musiker 3: o o I o o I o o⁵⁹²

Rhythmische Strukturen werden in afrikanischer Musik durch einen Grundschatz⁵⁹³ begleitet. Dieser dient den teilnehmenden Musikern zur Orientierung und strukturiert das Zusammenspielen der einzelnen Musiker.⁵⁹⁴

In Anlehnung an die beschriebenen Formen der Strukturierung von Rhythmen kann der Rhythmus des Samba durch drei Ebenen wie folgt dargestellt werden. Das geschieht am Beispiel des weit verbreiteten und sehr bekannten Samba "Teleco-Teco":

- Die erste Ebene stellt die Gesamtmenge der Elementarpulse, also die Formzahl FZ, des Rhythmus dar.

- Eine zweite Ebene stellt die innerhalb der einzelnen Formzahlen tatsächlich gespielten Impulse, also die Impulszahl IZ dar. Im Zusammenspiel mit den Pulsen ergibt sich daraus die Oberflächenstruktur.

⁵⁸⁸ Oliveira Pinto, Tiago de: Capoeira, Samba, Candomblé : Afro-brasilianische Musik im Recôncavo, Bahia. Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz [u.a.], Berlin, 1991, S. 111.

⁵⁸⁹ In der Forschung afrikanischer Rhythmen wird für diese Form der Verzahnung der Begriff des „duple interlocking“ verwendet.

⁵⁹⁰ Dementsprechend wird für diese Form der Verzahnung der Begriff des „triple interlocking“ verwendet.

⁵⁹¹ Kubik, Gerhard: Zum Verstehen Afrikanischer Musik. Ausgewählte Aufsätze. Verlag Philipp Reclam Jun., Leipzig 1988, S. 84.

⁵⁹² Kubik, Gerhard: Zum Verstehen Afrikanischer Musik. Ausgewählte Aufsätze. Verlag Philipp Reclam Jun., Leipzig 1988, S. 84.

⁵⁹³ Der Grundschatz wird in Anlehnung an Begriffe der Jazzforschung auch in Verbindung mit afrikanischen Rhythmen als „Beat“ bezeichnet.

⁵⁹⁴ Kubik, Gerhard: Zum Verstehen Afrikanischer Musik. Ausgewählte Aufsätze. Verlag Philipp Reclam Jun., Leipzig 1988, S. 76 f.

- Die dritte Ebene stellt den Grundschatz dar, der den Musikern als allgemeine Orientierung dient.⁵⁹⁵

Die Rhythmusformel des Samba "Teleco-Teco"

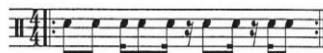
Formzahl: FZ 16
Impulszahl: IZ 9
Oberflächenstruktur: [IoIoIloIoIoIoIoIo]
Grundschatz: x x x x
Tiefenstruktur: 2232223, anders ausgedrückt: |5.2|.

Der Grundschatz betont die Zählzeiten 2, 5, 9, 13. Bei einer Aufteilung dieser Formzahl in Vierer-Gruppierungen würde der Grundschatz auf die jeweils zweite Zählzeit fallen.

Durch Verzahnungen unterschiedlicher Modulationen des FZ : IZ Verhältnisses können sich polyrhythmische Strukturen⁵⁹⁶ bilden.

Zur Veranschaulichung und zum Vergleich der unterschiedlichen Notationsformen wird der Samba "Teleco-Teco" sowohl im divisiven Notationssystem als auch in der additiven Schlag-Nichtschlag-Folge mit dem Grundschatz als Orientierung, in der Positions- und Distanzdarstellung sowie in seiner Tiefenstruktur dargestellt.

Divisive Notation:



Additive Notation:

Oberflächenstruktur: [IoIoIloIoIoIoIoIoIo]
Grundschatz: x x x x
Positionsdarstellung: 1,3,5,6,8,10,12,14,15
Distanzdarstellung: 221222212
Tiefenstruktur: 2232223, |5.2|

Es folgt ein musikalisches Gedankenspiel zur Verdeutlichung des oben genannten Beispiels. Die Oberflächenstruktur [IoIoIloIoIoIoIoIoIo] des betrachteten Samba könnte in der Praxis einem Instrument, wie dem Tamburim, zugeordnet werden. Zusätzlich könnte dann ein Tambu dazukommen, der tiefe Akzentuierungen auf den Zählzeiten 2,5,9,13 wie ein Metronom gleichmäßig spielt. Dadurch käme eine polyphone Trommleinlage zustande.

2.2.2. Melodische Einflüsse

2.2.2.1. Polyphonie beim Samba

Unter Polyphonie in der Musik wird die Mehrstimmigkeit einer Komposition verstanden, und zwar unter Berücksichtigung der Selbständigkeit und Unabhängigkeit einzelner einem Sänger und Instrument zugewiesener Stimmen. In der polyphonen Betrachtungsweise wird die Melodie

⁵⁹⁵ Oliveira Pinto, Tiago de: Capoeira, Samba, Candomblé : Afro-brasilianische Musik im Recôncavo, Bahia. Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz [u.a.], Berlin, 1991, S. 111.

⁵⁹⁶ Polyrhythmische Gebilde werden in Unterabschnitt „2.2.1.6. Additive Rhythmik“ dargestellt.

zur Stimme. Mehrstimmigkeit wird aber nicht als bloße Ansammlung von Melodien verstanden, die zeitgleich erklingen. Die Polyphonie ist vielmehr dadurch gekennzeichnet, dass das Zusammenspiel von einzelnen Stimmen und Melodien durch eine Bewegung aufeinander zu erfolgt. Diese Beziehung der Stimmen zueinander ist das, was die Polyphonie ausmacht.⁵⁹⁷

In der brasilianischen Populärmusik hat sich eine besondere Form der Polyphonie entwickelt, die sich zum Beispiel durch das Überlagern von thematischen Variationen oder durch die Art und Weise, in der überhaupt Variationen melodischer Stimmen ausgeführt werden, charakterisieren lässt.⁵⁹⁸

Ein Beispiel dafür liefern die Choros des frühen 20. Jahrhunderts, die durch Überlagerungen von melodischen Stimmen gekennzeichnet sind.⁵⁹⁹

Beispiel Choro: Vou Vivendo. Pixinguinha.⁶⁰⁰

Auch auf anderer Ebene kann von Polyphonie gesprochen werden, und zwar dann, wenn es um das Zusammenspiel verschiedener Perkussionsinstrumente geht. In Brasilien konnte sich vor allem durch Einflüsse der indigenen und afrikanischen Bevölkerung eine enorme Vielfalt solcher Instrumente entwickeln. Die hauptsächlich für das Spielen von rhythmischen Figuren gebrauchten Instrumente haben das Entstehen verschiedener Musikstile begünstigt.

Ein Beispiel für das Zusammenspiel verschiedener Rhythmusinstrumente zu einem polyphonen Gebilde liefert eine Passage aus einem Batuque für Exú⁶⁰¹.

Beispiel: Batuque para Exú⁶⁰²

2.2.2.2. Die Stimme im Samba

Als Stimme wird beim Samba eine zusammenhängende Folge von Tönen verstanden. Um welche Tonfolge es sich dabei handelt, ist nicht vorbestimmt. Gerade in Brasilien, wo viele unterschiedliche kulturelle Gruppen aufeinandertreffen, und zwar jede mit ihrem eigenen Musikverständnis, ist die Vielfalt an Einflüssen auf eine Komposition groß. Als eine musikalische Tendenz in Brasilien kann die Verwendung der kleinen Septime (minor7) angesehen werden. Auch die Vornahme anderer Tonsprünge, wie die auf eine Achte oder sogar eine Neunte, ist kein unüblicher Bestandteil der brasilianischen Kompositionstechnik.⁶⁰³

Es folgt als Beispiel eine Modinha des Komponisten Heitor Villa-Lobos, Seresta Nr. 5:

⁵⁹⁷ Hendlar, Maximilian: Clave del Son, Die Rhythmusformeln in der Musik der Karibik. In: Lit Verlag, Wien 2007, S. 7 ff.

⁵⁹⁸ Andrade, Mário de: Ensaio sobre a música brasileira. 3. Auflage, Livraria Martins Editora S.A. und Instituto Nacional do Livro / MEC, São Paulo 1972, S. 52 f.

⁵⁹⁹ Zu Choros siehe Unterabschnitt "2.1.4.1.1.1. Modinhas, Fofas, Fados und Choros".

⁶⁰⁰ <http://partiturassetecordas.blogspot.de/2011/02/vou-vivendo.html>, 10.10.2014

⁶⁰¹ Unter Exús werden in der Umbanda und im Candomblé männliche Geister verstanden, die zwischen Menschen und Gottheiten vermitteln. Weibliche Geister, die als Vermittler zwischen Menschen und Gottheiten auftreten, werden Pombagira genannt.

⁶⁰² Siqueira, Magno Bissoli: Samba e identidade Nacional na Era Vargas - Impacto do Samba na formação da identidade na sociedade industrial 1916 – 1945. Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo 1994, S. 62.

⁶⁰³ Andrade, Mário de: Ensaio sobre a música brasileira. 3. Auflage, Livraria Martins Editora S.A. und Instituto Nacional do Livro / MEC, São Paulo 1972, S. 44 ff.

In Brasilien lassen sich auch afrikanische und indigene Einflüsse in der Form eines Hexachord⁶⁰⁴ antreffen.

Theodor Koch-Grünberg⁶⁰⁵ stellte auf seinen Entdeckungsreisen fest, dass im Norden Brasiliens Indianer leben, die in ihrer Musik ein pentatonisches System verwenden, welches die Tonfolge "fa-mibemol-re-sibemol-la-fa" hat,⁶⁰⁶ mit deutschen Noten: f-es-d-b-a-f.

Stimmen können allein oder im Kollektiv auftreten. In der mehrstimmigen Musik beziehen sich Figuren einzelner Stimmen in melodischer Weise aufeinander.

Gespielte Melodien werden erst dann als Stimmen verstanden, wenn sie in einem Verhältnis zueinander gebracht werden können. Dabei hängen die Entwicklung und das Fortschreiten der einzelnen Stimme voneinander ab. Für ein bestimmtes Voranschreiten der einzelnen Stimmen kann der Kontrapunkt genutzt werden,⁶⁰⁷ der für die Komposition polyphoner Musik außerordentlich wichtig ist.

2.2.2.3. Kontrapunkt

Als Kontrapunkt wird die Kompositionstechnik bezeichnet, die Gegenstimmen zu gegebenen Tonfolgen schafft. Der Kontrapunkt wird auch als die „Ästhetik“ der Polyphonie verstanden; denn er umspielt und begleitet das Thema mit weiteren Stimmen.⁶⁰⁸

Der Kontrapunkt wird jedoch nicht zur Harmonie gezählt. Einzelne Töne gespielter Stimmen können zwar harmonieren, die gespielten Stimmen selbst müssen aber in keinem harmonischen Verhältnis zueinander stehen.⁶⁰⁹

Das Besondere am Kontrapunkt ist die freie Bewegung einzelner Stimmen zueinander.⁶¹⁰ Die Verwendung unterschiedlicher Instrumenten mit unterschiedlicher Klangfarbe für verschiedene Stimmen ermöglicht ein einfaches Erkennen einzelner Stimmen.⁶¹¹

Der folgende Choro zeigt, wie sich einzelne Stimmen zueinander verhalten.

Beispiel Choro

Das Verhalten der Stimmen zueinander hängt von der Stimmenzusammensetzung in der brasilianischen Populärmusik und von den unterschiedlichen Bewegungsverhältnissen dieser Stimmen ab.⁶¹²

⁶⁰⁴ Hexachord ist eine Aufeinanderfolge von sechs Tönen.

⁶⁰⁵ Theodor Koch-Grünberg, 1872 – 1924, war ein deutscher Anthropologe und Forschungsreisender, der wichtige Beiträge zur Erforschung der Indianer im Norden Brasiliens leistete.

⁶⁰⁶ Andrade, Mário de: *Ensaio sobre a música brasileira*. 3. Auflage, Livraria Martins Editora S.A. und Instituto Nacional do Livro / MEC, São Paulo 1972, S. 49.

⁶⁰⁷ <http://www.tonalemusik.de/lexikon/melodik.htm>, 30.04.2014

⁶⁰⁸ <http://www.tonalemusik.de/lexikon/melodik.htm>, 30.04.2014

⁶⁰⁹ <http://www.tonalemusik.de/lexikon/melodik.htm>, 30.04.2014

⁶¹⁰ Dahlhaus, Carl / Eggebrecht, Hans Heinrich: *Brockhaus Riemann Musiklexikon*. Band 2: E – K. Schott Verlag, Mainz; Piper Verlag, München, 1989, S. 324.

⁶¹¹ <http://www.tonalemusik.de/lexikon/melodik.htm>, 30.04.2014

Eine Form des Kontrapunkts kann in der Parallelbewegung einzelner Stimmen zueinander gesehen werden.⁶¹³ Dabei besteht eine melodische Übereinstimmung zwischen den einzelnen Stimmen. Auch der jeweils gleiche Abstand (Intervall) zwischen den Tönen und das gleichzeitige Fortschreiten der Stimmen sind gegeben. Um welches Intervall es sich dabei handelt, ist nicht von Bedeutung.⁶¹⁴

Beispiel Toada⁶¹⁵: Nitinho Pintor, São Paulo⁶¹⁶

Die in einem parallelen Verhältnis zueinander geführten Stimmen unterscheiden sich nicht in ihren jeweiligen Bewegungen, ihr Verhältnis zueinander kann als Ober- und Unterstimmen verstanden werden. Die Zugehörigkeit einzelner Töne zu einzelnen Stimmen in diesem parallelen Verhältnis kann durch ihre relative Lage zueinander definiert werden.⁶¹⁷

Eine gewisse Selbständigkeit einzelner Stimmen kann durch die Bewegung dieser Stimmen in unterschiedlichen Intervallen erreicht werden. Dabei bewegen sich Stimmen aufeinander zu oder sie entfernen sich voneinander.⁶¹⁸

Beispiel Toada Zé Pum, Minas⁶¹⁹

An diesem Beispiel wird gezeigt, wie die Bewegung der Stimmen die starre Trennung des Oben und Unten bei der Parallelführung aufhebt.⁶²⁰ Eine selbständige Stimmführung, bei der Töne einzelner Stimmen näher oder weiter voneinander entfernt liegen, kann auch zu einer Stimmkreuzung führen.

2.2.2.4. Improvisation beim Samba

Als Improvisation wird in der Musiktheorie ein Prozess verstanden, der das Entstehen von Tonmaterial bei der musikalischen Darbietung bewirkt. Bei der Improvisation werden Tonfolgen gespielt oder gesungen, die vorher nicht notiert wurden, also während des Spielens oder Singens auf einer musikalischen Veranstaltung selbst entstehen.⁶²¹

Auf musikalischer Ebene setzt dies ein tiefes Verständnis der zu dem Zeitpunkt gespielten Musik voraus, um das musikalische Fortschreiten kreativ zu gestalten. Bei Gesängen, vor allem wenn es sich um Musikstücke handelt, die einem Frage und Antwort Schema folgen, setzt eine

⁶¹² <http://www.tonalemusik.de/lexikon/melodik.htm>, 30.04.2014

⁶¹³ Dahlhaus, Carl / Eggebrecht, Hans Heinrich: Brockhaus Riemann Musiklexikon. Band 2: E – K. Schott Verlag, Mainz; Piper Verlag, München, 1989, S. 325.

⁶¹⁴ <http://www.tonalemusik.de/lexikon/melodik.htm>, 30.04.2014

⁶¹⁵ Toadas sind Lieder, die durch einfache Harmonien und kurze Texte gekennzeichnet sind. Sie haben einen Strophen/Refrain Charakter.

⁶¹⁶ Andrade, Mário de: Ensaio sobre a música brasileira. 3. Auflage, Livraria Martins Editora S.A. und Instituto Nacional do Livro / MEC, São Paulo 1972, S. 133

⁶¹⁷ <http://www.tonalemusik.de/lexikon/melodik.htm>, 30.04.2014

⁶¹⁸ <http://www.tonalemusik.de/lexikon/melodik.htm>, 30.04.2014

⁶¹⁹ Andrade, Mário de: Ensaio sobre a música brasileira. 3. Auflage, Livraria Martins Editora S.A. und Instituto Nacional do Livro / MEC, São Paulo 1972, S. 131

⁶²⁰ <http://www.tonalemusik.de/lexikon/melodik.htm>, 30.04.2014

⁶²¹ Azevedo, Ricardo: Abençoado & Danado do Samba - Um estudo sobre o discurso popular. Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo 2013, S. 514.

Improvisation eine aktive Interaktion („face to face“ Situation) zwischen den Interpreten untereinander und zwischen Ihnen und dem Publikum voraus.⁶²²

Am folgenden Beispiel wird das übliche Vorgehen bei einer Improvisation dargestellt:

In einem Quartett, bestehend aus Schlagzeug, Kontrabass, Klavier und Saxofon, spielt das Saxofon ein bestimmtes Thema, das von den anderen Instrumenten, die die harmonische und rhythmische Basis bilden, begleitet wird. Nach der Vorstellung des Themas improvisieren die einzelnen Musiker auf ihren Instrumenten nacheinander und kommen, nachdem alle einmal gespielt haben, wieder auf das zu Anfang vorgestellte Thema zurück. Das Anfangsthema dient als Referenz, auf dessen Basis die Improvisation erfolgt. Das immer wieder anklingende Anfangsthema dient sowohl dem Musiker als auch dem Zuhörer als Leitfaden.⁶²³

Zu beachten ist jedoch, dass eine Improvisation nicht völlig frei ist, sondern streng der harmonischen Grundlage des Musikstücks folgt. Auf welche Weise bei der Improvisation melodische Phrasen und rhythmische Strukturen vom Musiker aufgegriffen und umspielt werden, hängt von der persönlichen Kreativität und Interaktionsfähigkeit des jeweiligen Musikers ab und ist nicht vorherbestimmbar.⁶²⁴

Die Improvisation in der Populärmusik wertet den Prozess des Musizierens (Performance-Charakter) auf, schenkt aber dem „perfekten Endprodukt“ eine geringere Aufmerksamkeit. Als künstlerisches Mittel und als persönliche Ausdrucksform ist die Improvisation in der populären Musik Brasiliens weit verbreitet.⁶²⁵

2.2.3. Harmonische Einflüsse

Der Zusammenklang von Tönen und Rhythmus wird in der Musik Harmonik genannt. Sie umfasst alle stilistischen Formen dieses Zusammenklangs. Die Harmonik ist aber vor allem ein europäisches Klangverständnis, das durch eine Harmonielehre gestützt wird.

In der brasilianischen Populärmusik wird der Harmonik wenig Aufmerksamkeit geschenkt. Obwohl durch das Einwirken verschiedener Einflüsse - vor allem Einflüsse aus dem indigenen und afrikanischen Kulturbereich - ein spezielles harmonisches Ambiente geschaffen wird, ist die Festlegung auf eine nationale harmonische Grundlage bisher ausgeblieben.⁶²⁶

Gründe dafür sind die bereits bestehenden europäischen harmonischen Systeme, die vielseitig einsetzbar sind und eine Neuentwicklung überflüssig zu machen scheinen. Hinzu kommt, dass mögliche Neuentwicklungen des harmonischen Aufbaus zunächst immer einen individuellen

⁶²² Azevedo, Ricardo: *Abençoadado & Danado do Samba - Um estudo sobre o discurso popular*. Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo 2013, S. 515.

⁶²³ Azevedo, Ricardo: *Abençoadado & Danado do Samba - Um estudo sobre o discurso popular*. Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo 2013, S. 515.

⁶²⁴ Azevedo, Ricardo: *Abençoadado & Danado do Samba - Um estudo sobre o discurso popular*. Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo 2013, S. 514 f.

⁶²⁵ Azevedo, Ricardo: *Abençoadado & Danado do Samba - Um estudo sobre o discurso popular*. Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo 2013, S. 540 f.

⁶²⁶ Andrade, Mário de: *Ensaio sobre a música brasileira*. 3. Auflage, Livraria Martins Editora S.A. und Instituto Nacional do Livro / MEC, São Paulo 1972, S. 49.

Charakter besitzen und somit nicht ohne weiteres auf nationaler Ebene⁶²⁷ festgelegt werden können.⁶²⁸

2.2.4. Die Texte des Samba und ihr gesellschaftlicher Bezug

2.2.4.1. Regionale und publikumsbezogene Ausdrucksformen

Ein weit verbreitetes Vorurteil bezogen auf "populäre" Kultur in Abgrenzung zu einer "elitären" Kultur oder Hochkultur spiegelt sich im Sprachgebrauch wider. Eine "bildungsbürgerliche" Kultur wird als "reicher" im Sinne eines weit gefächerten Vokabulars, einer präzise angewandten Fachsprache und einer stärker variierenden oder klareren Ausdrucksform angesehen. Die Worte und Bilder werden in einer Hochkultur genauer dargestellt. Ausdrücke wie "tiefgründig", "komplex" und "innovativ" werden als zu einer elitären Kultur zugehörig angesehen.⁶²⁹

Demgegenüber werden Ausdrücke wie "flach", "banal", "simpel" und "traditionell" in Verbindung zu einer alltäglichen Sprache, einer volkstümlichen, populären Sprache, gebracht.⁶³⁰

Beim Samba, der durch eine Interaktion mit dem Publikum gekennzeichnet ist, also einen Performance-Charakter besitzt, wird die Verwendung einer simplen Sprache bevorzugt. Durch den Bezug zum Publikum, das sich mit den Texten des Samba identifiziert und die dargestellten Aussagen versteht und teilt, entwickelt sich eine dialogische Verbindung zum Samba. Komplexe Aussagen, die zum Beispiel kulturelle Kontexte auf eine kultivierte und intellektuelle Weise wiedergeben, können von der großen Mehrheit der Bevölkerung nicht verstanden werden, sind also Aussagen von Spezialisten für Spezialisten.⁶³¹

Die Tatsache, dass die populäre Kultur eine publikumsnahe Sprache gebraucht, die durch ihre leichte Verständlichkeit den dargestellten augenblicks- oder lagebedingten Zusammenhang für jedermann verständlich und nachvollziehbar macht, wertet sie nicht ab.⁶³²

Mário de Andrade schreibt zur Sprache, dass sie der Ausdruck dessen ist, was die Menschen eines Volkes denken. Er unterscheidet die Schriftsprache vom gesprochenen Wort, die nicht übereinstimmen müssen, zumal sich der Mensch noch durch Gesten und andere Formen, selbst durch Schweigen, ausdrücken kann.^{633, 634}

⁶²⁷ Auch in Europa sind Neuerungen in den harmonischen Systemen immer von Einzelpersonen ausgegangen; sie haben sich verbreitet, ohne einen nationalen Anspruch zu erheben.

⁶²⁸ Andrade, Mário de: *Ensaio sobre a música brasileira*. 3. Auflage, Livraria Martins Editora S.A. und Instituto Nacional do Livro / MEC, São Paulo 1972, S. 50 ff.

⁶²⁹ Azevedo, Ricardo: *Abençoado & Danado do Samba - Um estudo sobre o discurso popular*. Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo 2013, S. 541.

⁶³⁰ Azevedo, Ricardo: *Abençoado & Danado do Samba - Um estudo sobre o discurso popular*. Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo 2013, S. 541.

⁶³¹ Azevedo, Ricardo: *Abençoado & Danado do Samba - Um estudo sobre o discurso popular*. Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo 2013, S. 543 f.

⁶³² Azevedo, Ricardo: *Abençoado & Danado do Samba - Um estudo sobre o discurso popular*. Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo 2013, S. 541 ff.

⁶³³ „A fala dum povo é porventura, mais que a própria linguagem, a melhor característica, a mais íntima realidade senão da sua maneira de pensar, pelo menos da sua maneira de expressão verbal. É a luta perene entre o chamado "erro de gramática" e a verdade. No papel, um pronome poderá estar mal colocado, na fala nunca. As próprias deficiências de expressão verbal de gente iletrada são mais do que discutíveis. Elas não derivam da ignorância gramatical ou vocabular, mas afundam as suas raízes num estádio

Für Ausdrücken, die als typisch populär angesehen werden und die kreativen Erfindungsgeist mit geläufigen Ausdrucksformen verbinden, gibt es folgende Beispiele:

- “abrideira“ (a primeira bebida da noite): das erste Getränk des Abends, die den Abend eröffnet
- “alça de mira“ (objeto de interesse): Objekt der Begierde
- “armação” (golpe ou embuste): Überfall, Hinterhalt
- “batente” (trabalho, serviço): Arbeit
- “bicho solto” (violento): Gewaltbereitschaft, gewaltbereiter Mensch
- “chefia” (delegado, patrão): Polizeiamtsleiter, Arbeitgeber
- “conselho de mão” (tapa, agração): Schlag, Ohrfeige
- “dançar no rodo” (morrer): sterben
- “a dura” (policia): Polizei
- “fim de festa” (pessoa inadequada): unerwünschte Person
- “gurufim” (velório): Totenwache
- “sangue bom” (gente boa): netter Mensch, gutmütig
- “vacilão” (covarde, traidor): Feigling, Verräter
- “na moral” (dentro das regras, com cuidado/respeito): regelkonform, vorsichtig, respektvoll⁶³⁵

2.2.4.2. Populäre Themen und Motive

Themen und Motive, zu denen Samba-Lieder gesungen werden, können als Ausdruck einer bestimmten Lebenseinstellung verstanden werden. Wie durch eine Art kulturelle Linse werden das Leben, die Lebensumstände und die damit zusammenhängenden Dinge sowie ihre besonderen Eigenschaften auf spontane und natürliche Art und Weise vom Autor beziehungsweise Poet aufgegriffen und zu Liedern verarbeitet.⁶³⁶

In den seltensten Fällen wird ein Stoff systematisch nach einem bestimmten Plan be- und verarbeitet. Das ist auch nicht anders zu erwarten; denn der Samba ist als populäre Musik im

psíquico diverso que as justifica e lhes tira totalmente o caráter de deficiência. E, de resto, estão condicionadas a mil outras maneiras de expressão, o gesto, o rosto, a entoação, e um mesmo silêncio, muito mais ricos de vida, e suficientemente sintéticos para substituírem a abundância de vocabulário e a ideia clara das literaturas.”

⁶³⁴ Andrade, Mário de: Aspectos da música brasileira. Villa Rica, Belo Horizonte 1991, S. 122.

⁶³⁵ Azevedo, Ricardo: Abençoado & Danado do Samba - Um estudo sobre o discursopopular. Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo 2013, S. 544 f.

⁶³⁶ Azevedo, Ricardo: Abençoado & Danado do Samba - Um estudo sobre o discurso popular. Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo 2013, S. 579.

Bewusstsein von Künstlern verankert, die sich nicht durch literarische Bildung, nicht durch Studium harmonischer und melodischer Techniken und auch nicht durch die Beschäftigung mit der Musik in Form von Noten auszeichnen.⁶³⁷

Themen und Motive in der Samba-Musik können auch als “menschliche Wahrheiten“ verstanden werden, die der Künstler durch seine Lieder verkündet. In den Texten des Samba wird meistens von alltäglichen Situationen ausgegangen, um auf diese Weise schnell eine Teilnahme und Identifizierung des Zuhörers zu erreichen.⁶³⁸

Abgesehen von historisch gebundenen Themen und Motiven gibt es beim Samba vor allem solche Themenkreise, die menschlicher Natur sind; denn alle Menschen leben im gesellschaftlichen Umfeld, geben sich Sprachen, erfinden Symbole und haben religiöse Sorgen.⁶³⁹

Grundlegende, auf den Menschen bezogen Themen sind zum Beispiel:

- geboren werden,
- einen Körper haben,
- Sexualität entwickeln,
- Lust und Schmerz fühlen,
- träumen,
- Unterkunft und Essen brauchen,
- ums Überleben kämpfen,
- sterben.⁶⁴⁰

Diese Themen sprechen Gemeinsamkeiten an, die alle Menschen betreffen, unabhängig vom Kulturkreis, von den natürlichen Gegebenheiten und der Zeit, in der sie auftreten.

Als ein möglicher Grund dafür, dass es Themen und Motive gibt, die immer wiederkehren, wird angenommen, dass viele der Autoren/Poeten, Komponisten und Musiker des Samba in Gemeinschaften an der Peripherie der Städte wohnen, arbeitslos sind, von Gelegenheitsarbeiten und von staatlichen Zuwendungen leben.⁶⁴¹

In diesen Gemeinschaften fehlen auch heute noch vielfach die Voraussetzungen eines menschenwürdigen Lebens, wie Schulbildung, Gesundheitswesen und Sicherheit. Das führt in der musikalischen Praxis zur Verarbeitung von Informationen aus Überlieferungen und mündlichen Berichten der vom staatlichen und menschlichen Versagen betroffenen Menschen.

Themen und Motive, die in den letzten Jahren vor dem 20. Jahrhundert vermehrt in Samba-Texten auftauchten, waren zum Beispiel:

- sich anders fühlen als die anderen Menschen,
- das Leben weiterführen, ohne dass ein Sinn dafür besteht,
- die Suche nach dem Neuen,
- Soziale Kritik,

⁶³⁷ Azevedo, Ricardo: *Abençoadado & Danado do Samba - Um estudo sobre o discurso popular*. Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo 2013, S. 579.

⁶³⁸ Azevedo, Ricardo: *Abençoadado & Danado do Samba - Um estudo sobre o discurso popular*. Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo 2013, S. 580.

⁶³⁹ Azevedo, Ricardo: *Abençoadado & Danado do Samba - Um estudo sobre o discurso popular*. Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo 2013, S. 581.

⁶⁴⁰ Azevedo, Ricardo: *Abençoadado & Danado do Samba - Um estudo sobre o discurso popular*. Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo 2013, S. 581.

⁶⁴¹ Azevedo, Ricardo: *Abençoadado & Danado do Samba - Um estudo sobre o discurso popular*. Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo 2013, S. 582.

- das Aufzeigen von Widersprüchlichkeiten,
- die Unfähigkeit zu lieben.⁶⁴²

Die Liste solcher Themen kann weitergeführt werden. Themenkreise des Samba, die die Vor- und Nachteile der Gemeinschaft herausstellen, sind zum Beispiel:

- die Wertschätzung der Familie,
- das Aufzeigen der sportlichen, geistlichen und gesellschaftlichen Gemeinsamkeiten,
- das Zusammenleben der Freunde und Bekannten in der Nachbarschaft,
- das Hervorheben von Gruppeninteressen,
- der Einsatz für Solidarität,
- das Herausstellen eigener Interessen,
- das Verurteilen der Malandragem (Ganerei)
- die Wertschätzung hierarchischer Modelle,
- die Selbstjustiz als letzte Konsequenz.⁶⁴³

Diese Themen und Motive scheinen in den Jahren nach 2000 aus den Texten des modernen Samba zu verschwinden, obwohl sie alle Glieder der Gesellschaft betreffen; denn Familien- und Gemeinschaftsleben, Unterordnung, Anpassung, Solidarität usw. sind aktueller denn je.⁶⁴⁴

Andere Ausdrucksformen populärer Musik in Brasilien, wie zum Beispiel der Bossa Nova, widmen sich solchen Themen, die einen eher kritischen und distanzierten Charakter zu den Verhältnissen in Brasilien haben.⁶⁴⁵

⁶⁴² Azevedo, Ricardo: *Abençoado & Danado do Samba - Um estudo sobre o discurso popular*. Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo 2013, S. 583.

⁶⁴³ Azevedo, Ricardo: *Abençoado & Danado do Samba - Um estudo sobre o discurso popular*. Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo 2013, S. 582.

⁶⁴⁴ Azevedo, Ricardo: *Abençoado & Danado do Samba - Um estudo sobre o discurso popular*. Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo 2013, S. 582.

⁶⁴⁵ Azevedo, Ricardo: *Abençoado & Danado do Samba - Um estudo sobre o discurso popular*. Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo 2013, S. 580 f.

3. Die Wechselwirkung von Tonindustrie, Samba-Künstler und Gesellschaft in São Paulo

3.1. Der Samba als Musik der Menschen São Paulos

3.1.1. Die Verbreitung des Samba durch Karnevalsgesellschaften in São Paulo

Die Verbreitung des Samba erfolgte vor allem durch Karnevalsumzüge in der Metropolregion São Paulo, nachdem die ersten Karnevalsgesellschaften (Escolas de Samba) gegründet waren.

Gesellschaftliche Entwicklungsprozesse, insbesondere gesellschaftliche Veränderungen, entstehen über einen Zeitraum und lassen sich nicht auf einen genauen Tag festlegen. Deshalb war auch die Verbreitung des Samba beziehungsweise seine Annahme durch die Gesellschaft ein Prozess, der über mehrere Jahrzehnte andauerte.⁶⁴⁶

Das Aufkommen der Escolas de Samba war für die Entwicklung des Samba deshalb von großer Bedeutung, weil die Karnevalsgesellschaften die ersten karnevalistischen Vereinigungen waren, die ihren Umzügen ausschließlich den Samba-Rhythmus zugrunde legten. Das war neu und anders als bei den Karnevalsgruppierungen, wie Cordões, Blocos und Grupos Carnavalescos, die bei ihren Umzügen verschiedene Rhythmen spielten.⁶⁴⁷

Wie im Abschnitt „2.1.2. Umzüge zur Karnevalszeit auf den Straßen São Paulos“ dargestellt, gab es zur Zeit der ersten Escolas de Samba verschiedene musikalische Entwicklungsprozesse in der Metropolregion São Paulo.

Die Gründung der ersten Escola de Samba in São Paulo erfolgte Mitte der 1930er Jahre und fiel in den Zeitraum, als sich bei den Karnevalsgruppen (Cordões), den Vorgängern der Karnevalsgesellschaften, ein Wandel vollzog. Der anfangs starke europäische Einfluss, der vor allem durch die verwendeten Instrumente (Blas- und Zupfinstrumente) und die gespielten Rhythmen (Märsche, Polkas, Walzer) bei den Cordões zum Ausdruck kam, ließ in dieser Phase nach. Immer weniger Blas- und Zupfinstrumente wurden bei den Umzügen mitgeführt.⁶⁴⁸

Durch die in dieser Zeit wachsende Anzahl an Karnevalsgesellschaften und die damit verbundene Verbreitung des Samba in der Metropolregion wurden die Karnevalsfeste zu einem wichtigen Ereignis in der Stadt. Die Stadtverwaltung und die entstehenden Radiosender begannen, diesen Prozess voranzutreiben und fingen an, Wettbewerbe der Vereinigungen untereinander zu fördern.⁶⁴⁹

Wie im Unterabschnitt „2.1.1.2. Räume städtischer Ausdrucksformen“ ausgeführt, entstanden im Stadtgebiet von São Paulo verschiedene Orte, die für Karnevalsfeste genutzt werden konnten. Das wurde von der Stadtverwaltung unterstützt, allerdings zunächst ohne finanzielle Anreize.⁶⁵⁰

⁶⁴⁶ Moraes, Wilson Rodrigues de: *Escolas de Samba de São Paulo (Capital)*. Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, São Paulo 1978, S. 51.

⁶⁴⁷ Schreiner Claus: *Musica Popular Brasileira*. Verlag Tropical Music GmbH, Darmstadt 1978, S. 117 ff.

⁶⁴⁸ Simson, Olga Rodrigues de Moraes von: *Branços e Negros no Carnaval Popular Paulistano (1914-1918)*. Universidade de São Paulo, São Paulo 1989, S. 123 f.

⁶⁴⁹ Urbano, Maria Aparecida: *Carnaval & Samba em Evolução na Cidade de São Paulo*. Editora Plêiade, São Paulo 2006, S. 219.

⁶⁵⁰ Urbano, Maria Aparecida: *Carnaval & Samba em Evolução na Cidade de São Paulo*. Editora Plêiade, São Paulo 2006, S. 219 f.

3.1.1.1. Die ersten Karnevalsgesellschaften in der Metropolregion São Paulo

Die wohl erste Karnevalsgesellschaft, die in der Metropolregion São Paulo entstand, war die „Escola do Elpídio“, auch als „A Primeira da Barra Funda“ oder „Escola de Samba Primeira de São Paulo“ bekannt. Diese Karnevalsgesellschaft wurde 1936 durch Elpídio de Faria gegründet; sie war allerdings nicht lange aktiv.⁶⁵¹

Elpídio de Faria war ein bekannter Samba-Komponist jener Zeit, der hauptsächlich Sambas für Radiosender schrieb, die allmählich zum wichtigsten Kommunikationsmedium wurden. Vor allem für die Karnevalszeit wurden kompositorische Aufträge vergeben und Sambas komponiert, die in den Radioprogrammen gesendet wurden.⁶⁵²

Samba von Elpídio de Faria, Notenschrift.⁶⁵³

Eine andere Karnevalsgesellschaft der ersten Zeit, die "Escola de Samba Lavapés", auf die im Unterabschnitt „2.1.3.2. Deolinda Madre“ hingewiesen wird, wurde am 9. Februar 1937 gegründet und ist bis heute aktiv.⁶⁵⁴ Sie hatte einen großen Einfluss auf die Gründung und Einrichtung weiterer Karnevalsgesellschaften.

Denn auch einige Mitglieder dieser Escola de Samba haben andere Karnevalsgesellschaften gegründet, von denen manche heute noch bestehen. Die „Escola de Samba Unidos da Vila Maria“ und die „Escola de Samba Unidos do Peruche“ sind zum Beispiel Karnevalsgesellschaften, die noch aktiv sind und an den Karnevalsumzügen in São Paulo teilnehmen, die „Escola de Samba Rosas Negras“ und die „Escola de Samba Brasil Moreno“ gibt es heute nicht mehr.⁶⁵⁵

Gründe für die Auflösung dieser Karnevalsgesellschaften werden in der Literatur nicht genannt. Die Schließung der Karnevalsgesellschaft „Escola de Samba Garotos do Itaim“, die auch in jener Zeit entstand, ist laut Inocência Tobias, dem Verantwortlichen der Karnevalsgruppe „Cordão Mocidade Camisa Verde e Branco“, auf ihre enge familiäre Bindung zurückzuführen.⁶⁵⁶

Viele der mehrheitlich von Afro-Brasilianern gegründeten Gruppierungen entstanden im engen Familien- und Freundeskreis, der sich bei internen Krisen auseinanderleben konnte. Wenn sich zum Beispiel Familienmitglieder stritten oder wenn der Hauptverantwortliche einer Karnevalsgesellschaft starb, löste sich diese Gruppierung genauso schnell wieder auf, wie sie einst entstand.⁶⁵⁷

⁶⁵¹ Moraes, Wilson Rodrigues de: *Escolas de Samba de São Paulo (Capital)*. Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, São Paulo 1978, S. 51 ff.

⁶⁵² Moraes, Wilson Rodrigues de: *Escolas de Samba de São Paulo (Capital)*. Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, São Paulo 1978, S. 51 f.

⁶⁵³

⁶⁵⁴ Moraes, Wilson Rodrigues de: *Escolas de Samba de São Paulo (Capital)*. Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, São Paulo 1978, S. 52.

⁶⁵⁵ Moraes, Wilson Rodrigues de: *Escolas de Samba de São Paulo (Capital)*. Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, São Paulo 1978, S. 54.

⁶⁵⁶ Moraes, Wilson Rodrigues de: *Escolas de Samba de São Paulo (Capital)*. Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, São Paulo 1978, S. 55.

⁶⁵⁷ Moraes, Wilson Rodrigues de: *Escolas de Samba de São Paulo (Capital)*. Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, São Paulo 1978, S. 54 f.

3.1.1.2. Die Escola de Samba Nenê da Vila Matilde als Wegbereiter der Vereinheitlichung des Auftritts der Karnevalsgesellschaften in São Paulo

Die 1949 gegründete „Escola de Samba Nenê da Vila Matilde“ ist ein Beispiel für die langsam einsetzende Vereinheitlichung der Karnevalsgesellschaften, sowohl bei der Zusammensetzung und beim Auftritt, als auch bei ihren Instrumenten.⁶⁵⁸

Im Unterabschnitt „2.1.1.2. Räume städtischer Ausdrucksformen“ wurden Stadtviertel herausgestellt, die überwiegend von der ärmeren Bevölkerung São Paulos bewohnt wurden. In diesen Stadtvierteln trafen verschiedene Kulturen aufeinander und trugen zur Bildung neuer kultureller Ausdrucksformen bei. Ein Stadtviertel im Osten der Stadt, Penha, wurde bereits genannt, ein weiteres Stadtviertel dieses Gebiets, im Osten der Stadt São Paulo, ist Vila Matilde. Hier wurde die Karnevalsgesellschaft Nenê da Vila Matilde im engen Familien- und Freundeskreis durch Alberto Alves da Silva, der unter dem Spitznamen "Seu Nenê" bekannt war, gegründet.⁶⁵⁹

Nenê da Vila Matilde war damals eine Escola de Samba, die zwar den Samba-Rhythmus in ihren Umzügen verwendete, aber dennoch viele Eigenschaften der Karnevalsgruppen Cordões beibehalten hatte, wie zum Beispiel den Banner (Estandarte), die als König, Königin und zum Hof gehörige Adlige verkleideten Mitglieder und die „Balizas“ (Stabträger) mit ihren akrobatischen Bewegungen. Allerdings fehlten schon Blas- und Zupfinstrumenten, eine Charakteristik der zweiten Entwicklungsphase der Cordões.⁶⁶⁰

Eine Darstellung der von dieser Karnevalsgesellschaft verwendeten Instrumente bei den Umzügen verdeutlicht den langsam einsetzenden Einfluss der Escolas de Samba aus Rio de Janeiro in São Paulo. Der „Tarol“ (kleine Trommel, mit beidseitig bespanntem Fell) und der „Tamborim“ (kleine Trommel) sind zum Beispiel Instrumente, die in den Karnevalsgesellschaften von Rio de Janeiro zu jener Zeit bereits Verwendung fanden und nach São Paulo gebracht wurden.⁶⁶¹ Andererseits sind beispielsweise die „Cuíca“ (Reibetrommel), die „Chocalhos“ (Rasseln), die „Frigideiras“ (Bratpfannen) und der „Bumbo“ (Basstrommel) Instrumente, die noch aus dem ländlichen Bereich des heutigen Bundeslandes São Paulo stammten.⁶⁶²

Im Jahre 1956 nahm die Escola de Samba Nenê da Vila Matilde eine grundlegende Änderung beim Karnevalsumzug vor. Sie führte das Karnevalsthema „Enredo“ ein,⁶⁶³ was auf den Einfluss der Karnevalsgesellschaften aus Rio de Janeiro zurückzuführen war.

Der Samba-Enredo ist ein jährlich frei gewähltes Thema, ein übergreifendes Motiv für den jeweiligen Karnevalsumzug, zu dem sowohl der gesungene Samba geschrieben und komponiert wird, als auch die Kostüme ("Fantasias") der Teilnehmer entworfen werden. Er ist - anders

⁶⁵⁸ Moraes, Wilson Rodrigues de: Escolas de Samba de São Paulo (Capital). Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, São Paulo 1978, S. 57.

⁶⁵⁹ <http://www.nenedevilamatilde.com.br/>

⁶⁶⁰ Moraes, Wilson Rodrigues de: Escolas de Samba de São Paulo (Capital). Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, São Paulo 1978, S. 57.

⁶⁶¹ Marcelino, Márcio Michalczuk: Uma leitura do Samba Rural ao Samba Urbano na Cidade de São Paulo. Tese de Mestrado, Universidade de São Paulo 2007, S. 18 f.

⁶⁶² Moraes, José Geraldo Vinci de: Sonoridades Paulistanas - Final do Século XIX ao Início do XX. Funarte, Rio de Janeiro 1997, S. 90 ff.

⁶⁶³ Moraes, Wilson Rodrigues de: Escolas de Samba de São Paulo (Capital). Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, São Paulo 1978, S. 58.

ausgedrückt - die von der Karnevalsgesellschaft ausgesuchte Geschichte für den Karnevalsumzug. Der Enredo ändert sich von Karneval zu Karneval.⁶⁶⁴

Im Jahre 1956 war der Enredo der Escola de Samba Nenê da Vila Matilde „Casa Grande e Senzala – Banzo“ (Herrenhaus und Sklavenhütte).⁶⁶⁵

Hier der Samba-Enredo „Casa Grande e Senzala – Banzo“:

Aruanda chegou
Oh oh oh oh
O Mar separou
Oh oh oh
Sinhô meu Sinhô
Oh oh oh
Negro tudo deixou

É banzo que nego tem (3x)

Na Casa Grande tudo é alegria
Na Casa Grande tudo é festança
Na Senzala nego chora
Chora que nem criança

É banzo que nego tem (3x)⁶⁶⁶

Musikalische Transkription dieses Samba-Enredo in Notenform. Bild der Transkription.⁶⁶⁷

Übertragen von Alberto Alves da Silva (Seu Nenê), musikalische Transkription von Rosa Maria Barbanti.

3.1.1.3. Zusammenrücken von Cordões und Escolas de Samba

Mit der zunehmenden Anzahl an Karnevalsgesellschaften setzte sich der Samba-Rhythmus bei den Karnevalsumzügen allmählich durch. Zu den neueren Karnevalsgesellschaften gehörten: „Escola de Samba Brinco de Ouro“, „Escola de Samba Preto e Branco“ und „Escola de Samba Flor do Bosque“.⁶⁶⁸

Die steigende Vorliebe des Publikums für den Samba-Rhythmus bei den Umzügen führte dazu, dass auch die Karnevalgruppen Cordões diesen Rhythmus für ihre Umzüge verwendeten.⁶⁶⁹

⁶⁶⁴ Schreiner Claus: *Musica Popular Brasileira*. Verlag Tropical Music GmbH, Darmstadt 1978, S. 130.

⁶⁶⁵ Moraes, Wilson Rodrigues de: *Escolas de Samba de São Paulo (Capital)*. Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, São Paulo 1978, S. 58 f.

⁶⁶⁶ Samba-enredo: *Casa Grande e Senzala*. Banzo, Mário Protestato (Popó), 1956

⁶⁶⁷ Moraes, Wilson Rodrigues de: *Escolas de Samba de São Paulo (Capital)*. Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, São Paulo 1978, S. 58.

⁶⁶⁸ Moraes, Wilson Rodrigues de: *Escolas de Samba de São Paulo (Capital)*. Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, São Paulo 1978, S. 54.

⁶⁶⁹ Moraes, Wilson Rodrigues de: *Escolas de Samba de São Paulo (Capital)*. Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, São Paulo 1978, S. 59

Die Aussage eines bekannten „Batuqueiro“ (Trommler) der Karnevalsgruppe “Cordão Carnavalesco e Esportivo Vae-Vae” verdeutlicht diese Tatsache:

„... Quer dizer, as marchas eram ensaiadas, mas não saía, no carnaval não saía. Eles passavam tudo pro samba. Não adiantava... Era o modo de tocar...”⁶⁷⁰ (“... Das heißt, die Märsche wurden geprobt, aber sie wurden nicht gespielt, beim Karneval ging das nicht. Sie ersetzten alles durch den Samba. Es nützte nichts... Es war die Art zu spielen...”)

Im Jahre 1955 entschlossen sich die Karnevalsgruppen “Cordão Carnavalesco e Esportivo Vae-Vae” und “Cordão Mocidade Camisa Verde e Branco” als letzte dazu, nur noch den Samba-Rhythmus bei ihren Umzügen zu verwenden. Große Unterschiede zwischen den Karnevalsgruppen Cordões und Karnevalsgesellschaften Escolas de Samba in der Metropolregion São Paulo gab es von diesem Zeitpunkt an nicht mehr. Nach der rhythmischen Vereinheitlichung der Umzüge waren keine markanten Unterschiede der beiden Gruppierungen mehr erkennbar.⁶⁷¹

Zu jener Zeit hatten sich die Escolas de Samba in São Paulo bereits an den sehr erfolgreichen Escolas de Samba aus Rio de Janeiro orientiert.

Sowohl Instrumente (Tamborim, Tarol) als auch einige ästhetischen beziehungsweise choreographische Merkmale (Fahne statt Banner, Wegfall der Stabträger) der Escolas de Samba in Rio de Janeiro wurden nun auch in São Paulo eingeführt. Diese Veränderungen beruhten auf Eigeninitiative und sind als natürliche Entwicklung anzusehen.⁶⁷²

In den 1950er Jahren kam es nicht nur zu einem Zusammenrücken der verschiedenen Cordões und Escolas de Samba,⁶⁷³ sondern auch zu einer Vereinheitlichung des Auftritts der Karnevalsgesellschaften in Rio de Janeiro und São Paulo.

3.1.1.4. Anerkennung der Karnevalsgesellschaften durch die Regierung von São Paulo

Der Samba wurde bis zur offiziellen Anerkennung durch die Stadt São Paulo mit Hilfe der Polizei stark unterdrückt. Nur an ganz bestimmten Orten (zum Beispiel die Versammlungsorte der Karnevalsgruppierungen) und bei ganz bestimmten Veranstaltungen (zum Beispiel zur Karnevalszeit) war es erlaubt, Samba zu spielen. An allen anderen Orten (zum Beispiel auf der Straße) und zu allen anderen Anlässen (zum Beispiel bei privaten Feiern) durfte kein Samba gespielt werden.⁶⁷⁴ Er galt den Regierungsstellen der damaligen Zeit als zu weit entfernt von ihren an Europa ausgerichteten musikalischen Wertvorstellungen.

⁶⁷⁰ Moraes, Wilson Rodrigues de: Escolas de Samba de São Paulo (Capital). Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, São Paulo 1978, S. 59

⁶⁷¹ Moraes, Wilson Rodrigues de: Escolas de Samba de São Paulo (Capital). Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, São Paulo 1978, S. 61

⁶⁷² Moraes, Wilson Rodrigues de: Escolas de Samba de São Paulo (Capital). Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, São Paulo 1978, S. 72.

⁶⁷³ Moraes, Wilson Rodrigues de: Escolas de Samba de São Paulo (Capital). Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, São Paulo 1978, S. 59 ff.

⁶⁷⁴ Vianna, Hermano: O Mistério do Samba. In: Jorge Zahar Editora, 2. Auflage, Rio de Janeiro 2012, S. 113.

Foto: Unbekannter Autor. Destruição de instrumento na Peruche. São Paulo 22.01.1974⁶⁷⁵

Dieses Foto zeigt ein defektes Instrument, das während einer Polizeirazzia auf dem Gelände der "Escola de Samba Unidos do Peruche" beschädigt wurde. Als Mittel der Unterdrückung dieser afrikanischen Ausprägung wurden auch Instrumente zerstört.

Foto: Unbekannter Autor. Depois da invasão policial na Peruche. São Paulo 22.01.1974⁶⁷⁶

Dieses Foto zeigt Mitglieder der Escola de Samba Unidos do Peruche bei einer Polizeirazzia.

Um den Behinderungen und Verfolgungen entgegenzuwirken, versammelten sich die Leiter der wichtigsten Karnevalsgruppierungen der Metropolregion São Paulo 1967 und beschlossen, zusammen mit einigen bekannten Journalisten und Radiosprechern beim damaligen Bürgermeister der Stadt, Brigadeiro José Vicente de Faria Lima, einen Antrag auf staatliche Unterstützung der Karnevalsumzüge zu stellen.⁶⁷⁷

Zu den so genannten „Cardeais do Samba“ (Kardinälen des Samba), die bei den Verhandlungen anwesend waren, gehörten:

- Inocêncio Tobias (Spitzname „Mulata“) des Cordão Mocidade Camisa Verde e Branco,
- Sebastião Eduardo do Amaral (Spitzname „Pé Rachado“) des Cordão Carnavalesco e Esportivo Vae-Vae,
- Alberto Alves da Silva (Spitzname „Seu Nenê“) der Escola de Samba Nenê da Vila Matilde,
- Carlos Alberto Alves Caetano (Spitzname „Seu Carlão do Peruche“) der Escola de Samba Unidos do Peruche,
- Benedito Nascimento (Spitzname „Xangô“) der Escola de Samba Unidos da Vila Maria und
- Deolinda Madre (Spitzname „Madrinha Eunice“) der Escola de Samba Lavapés.

Zu den Journalisten und Radiosprechern, anerkannte Persönlichkeiten aus der Branche, die daran interessiert waren, den Samba über das Radio zu verbreiten, gehörten Morais Sarmento, Evaristo de Carvalho, Vicente Leporace und Ramon Gomes Portão.⁶⁷⁸

Der damalige Bürgermeister der Stadt São Paulo, der aus Rio de Janeiro stammte und dort bereits Kontakt zu Karnevalsgesellschaften und zum Samba hatte, stimmte dem Antrag noch 1967 zu. Die Bedingung für die staatliche Unterstützung war allerdings, dass sich die verschiedenen Karnevalsvereinigungen wie Karnevalsgruppen (Cordões, Blocos) und Karnevalsgesellschaften (Escolas de Samba) zu einem Verband zusammenschließen. Deshalb wurde der Verband „Federação de Escolas de Samba, Blocos e Cordões“ gegründet. Und im Jahre 1968 wurden die Karnevalsumzüge zum ersten Mal staatlich gefördert.⁶⁷⁹

Wie im Unterabschnitt „2.1.1.2.6. Austragungsorte von Karnevalsumzügen als Raum für die Entwicklung des urbanen Samba (3. Raum)“ dargestellt, gab es in São Paulo schon seit dem Jahr 1934 offizielle Karnevalsfeste mit Karnevalsgruppierungen, die durch die Straßen der Stadt

⁶⁷⁵ Marcelino, Márcio Michalczuk: Uma leitura do Samba Rural ao Samba Urbano na Cidade de São Paulo. Tese de Mestrado, Universidade de São Paulo 2007, S. 106.

⁶⁷⁶ Marcelino, Márcio Michalczuk: Uma leitura do Samba Rural ao Samba Urbano na Cidade de São Paulo. Tese de Mestrado, Universidade de São Paulo 2007, S. 107.

⁶⁷⁷ Moraes, Wilson Rodrigues de: Escolas de Samba de São Paulo (Capital). Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, São Paulo 1978, S. 69 f.

⁶⁷⁸ Urbano, Maria Aparecida: Carnaval & Samba em Evolução na Cidade de São Paulo. Editora Plêiade, São Paulo 2006, S. 118; Moraes, Wilson Rodrigues de: Escolas de Samba de São Paulo (Capital). Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, São Paulo 1978, S. 69

⁶⁷⁹ Moraes, Wilson Rodrigues de: Escolas de Samba de São Paulo (Capital). Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, São Paulo 1978, S. 69 ff.

zogen. Diese Veranstaltungen wurden aber noch nicht von der Stadtverwaltung unterstützt, sondern durch private Geldgeber wie Zeitungsverlage, Radiosender, Gewerbe- und Industriebetriebe.⁶⁸⁰

Die offizielle Anerkennung der Karnevalsgesellschaften durch die Stadtverwaltung von São Paulo war für die „Sambistas“ 33 Jahre nach den ersten offiziellen Karnevalsfesten wie ein Befreiungsschlag. Der Samba wurde als kultureller Ausdruck anerkannt, wodurch es den Mitgliedern und Teilnehmern dieser Vereinigungen möglich wurde, sich frei zu bewegen.⁶⁸¹

Aufgrund der Förderung durch die Stadtverwaltung konnten die Mitglieder des Verbandes (Federação) ihre Umzüge bewerten lassen. Dazu mussten jetzt Regeln geschaffen werden, die für alle Teilnehmer gelten und einen fairen Wettkampf ermöglichen, um die am Wettbewerb beteiligten Karnevalsvereinigungen auf die Umzüge vorzubereiten und eine einheitliche Bewertung vornehmen zu können.⁶⁸²

Die Kriterien für die Bewertung der Karnevalsumzüge in São Paulo wurden zunächst von dem bereits bestehenden Verband aus Rio de Janeiro übernommen; denn in Rio de Janeiro, wo der Prozess der staatlichen Anerkennung schon vollzogen war, gab es ein Regelwerk für die Umzüge. Durch die Übernahme der Wettbewerbsgrundsätze wurde auch eine Angleichung der Karnevalsumzüge beider Städte erreicht.⁶⁸³

Die Anerkennung der Karnevalsgesellschaften im Jahre 1967 und die Organisation des Karnevals durch die Stadtverwaltung von São Paulo ab dem darauf folgenden Jahr war ein großer Fortschritt für die Escolas de Samba, die die neue Lage nutzten und nun enger zusammenarbeiteten, Informationen austauschten und sich über interne und externe Probleme abstimmten. Nicht nur die Zusammenarbeit unter den einzelnen Escolas de Samba in São Paulo wurde dadurch verbessert, auch diejenige zwischen den Karnevalsgesellschaften verschiedener Städte und Bundesländer Brasiliens.⁶⁸⁴

3.1.1.5. Weitere Umstrukturierungen bei den Karnevalsgesellschaften

3.1.1.5.1. Offizielle Umbenennung der letzten Cordões in Escolas de Samba

Mit der Zeit passten sich auch die noch aktiven Karnevalsgruppen Cordões diesen Regelungen an. Die letzten beiden Cordões, der „Cordão Carnavalesco e Esportivo Vae-Vae“ und der „Cordão Mocidade Camisa Verde e Branco“ beschlossen im Jahre 1972, sich offiziell umzubenennen. Fortan hießen sie „Grêmio Recreativo Cultural e Escola de Samba Vai-Vai“ und „Grêmio Recreativo Escola de Samba Mocidade Camisa Verde e Branco“. Bei der Umbenennung dieser Cordões handelte es sich allerdings nur um eine Namensänderung, jedoch

⁶⁸⁰ Urbano, Maria Aparecida: *Carnaval & Samba em Evolução na Cidade de São Paulo*. Editora Plêiade, São Paulo 2006, S. 219.

⁶⁸¹ Moraes, Wilson Rodrigues de: *Escolas de Samba de São Paulo (Capital)*. Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, São Paulo 1978, S. 71.

⁶⁸² Moraes, Wilson Rodrigues de: *Escolas de Samba de São Paulo (Capital)*. Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, São Paulo 1978, S. 70.

⁶⁸³ Moraes, Wilson Rodrigues de: *Escolas de Samba de São Paulo (Capital)*. Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, São Paulo 1978, S. 70 f.

⁶⁸⁴ Marcelino, Márcio Michalczuk: *Uma leitura do Samba Rural ao Samba Urbano na Cidade de São Paulo*. Tese de Mestrado, Universidade de São Paulo 2007, S. 109.

nicht um eine strukturelle Veränderung,⁶⁸⁵ zumal sie sich schon 1955 dazu entschlossen hatten, nur noch den Samba-Rhythmus bei ihren Umzügen zu verwenden.

Die Umbenennung der letzten Cordões zu Escolas de Samba hatte zur Folge, dass sich auch der erste Verband Federação de Escolas de Samba, Blocos e Cordões von 1967 im Jahre 1973 in União das Escolas de Samba Paulistanas umbenannte. 1986 löste sich auch dieser Verband auf, danach wurde die Liga Independente das Escolas de Samba de São Paulo (Unabhängige Liga der Karnevalsgesellschaften von São Paulo) gebildet.⁶⁸⁶

3.1.1.5.2. Anpassungen beim Übergang von Cordões zu Escolas de Samba

Änderungen in der Instrumentierung und beim Auftritt der Karnevalsgesellschaften fanden bis zur staatlichen Anerkennung spontan und auf Eigeninitiative statt. Die staatliche Anerkennung und die damit verbundene Reglementierung der Umzüge machten jedoch einige Änderungen notwendig. So wurden bestimmte Bewertungsmaßstäbe bei den Umzügen eingeführt, die einige Charakteristika der bisherigen Umzüge in São Paulo veränderten.⁶⁸⁷

Im Einzelnen wurden

- „Balizas“ (Stabträger) abgeschafft und an deren Stelle wurde die „Comissão de Frente“ (Kommission zur Begrüßung des Publikums) eingeführt. Diese unterscheidet sich von den „Balizas“ dadurch, dass kein „Bastão“ (Holzstock) mitgeführt wird und damit keine akrobatischen Bewegungen mehr vorgenommen werden;⁶⁸⁸
- „Estandartes“ (Banner) als Symbole der Karnevalsgruppe Cordões zugunsten der „Bandeiras“ (Fahnen) abgelöst. Die eingeführten Fahnen wurden von den „Porta-Bandeiras“ (Fahnenträgerinnen) mitgeführt, die von den „Mestre-Salas“ (Saalmeistern) begleitet werden;⁶⁸⁹
- Blasinstrumente ersatzlos von den Umzügen gestrichen.⁶⁹⁰

Eingeführt bei den Umzügen wurden

- das jährlich frei gewählte Thema „Enredo“ für den von unabhängigen Punktrichtern zu bewertenden Karnevalsumzug aufgrund einer von der Karnevalsgesellschaft ausgesuchten Geschichte als Leitmotiv des Umzugs. Beim Thema für den Umzug sollte es sich um ein historisches Ereignis von kulturellem nationalen Wert handeln. Kostüme, die bisher individuell gestaltet werden konnten, müssen jetzt dem „Enredo“ angepasst werden, auch der gesungene Samba muss dem vorgegebenen Thema entsprechend geschrieben und komponiert werden.⁶⁹¹
- eine für alle Karnevalsgesellschaften verbindliche Abteilung innerhalb des Umzuges, die „Ala

⁶⁸⁵ Moraes, Wilson Rodrigues de: Escolas de Samba de São Paulo (Capital). Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, São Paulo 1978, S. 72.

⁶⁸⁶ Marcelino, Márcio Michalczuk: Uma leitura do Samba Rural ao Samba Urbano na Cidade de São Paulo. Tese de Mestrado, Universidade de São Paulo 2007, S. 134 f.

⁶⁸⁷ Moraes, Wilson Rodrigues de: Escolas de Samba de São Paulo (Capital). Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, São Paulo 1978, S. 72 ff.

⁶⁸⁸ Moraes, Wilson Rodrigues de: Escolas de Samba de São Paulo (Capital). Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, São Paulo 1978, S. 71 f.

⁶⁸⁹ Moraes, Wilson Rodrigues de: Escolas de Samba de São Paulo (Capital). Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, São Paulo 1978, S. 72.

⁶⁹⁰ Moraes, Wilson Rodrigues de: Escolas de Samba de São Paulo (Capital). Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, São Paulo 1978, S. 72.

⁶⁹¹ Urbano, Maria Aparecida: Carnaval & Samba em Evolução na Cidade de São Paulo. Editora Plêiade, São Paulo 2006, S. 119.

das Baianas“⁶⁹². In dieser Abteilung nehmen Frauen am Umzug teil, die sich als „Baianas“ (Frauen aus Bahia) verkleiden und zum Gesang während des Umzugs beitragen.⁶⁹³
- „Carros Alegóricos“, dem Thema des Umzuges angepasste Motivwagen.⁶⁹⁴

Diese neuen Regelungen müssen von den einzelnen Karnevalsgesellschaften bei ihren Umzügen eingehalten werden, um bei den wettkampftartigen Umzügen möglichst gut abzuschneiden.

3.1.1.5.3. Kriterien für die Teilnahme von Escolas de Samba an Karnevalsumzügen

Die eingeführte staatliche Unterstützung der Karnevalsumzüge wurde von den Teilnehmern dieser Umzüge positiv bewertet und sorgte für die Gründung einiger neuer Karnevalsgesellschaften, wie zum Beispiel „Escola de Samba Primeira da Vila Formosa“, „Escola de Samba Nenê da Vila Ede“ und „Escola de Samba Garotos da Chácara Santo Antonio“.⁶⁹⁵

Um fortan die Bezeichnung „Escola de Samba“ tragen und an den zu bewertenden Umzügen teilnehmen zu können, müssen folgende Bestandteile bei den Umzügen vorhanden sein:

- „Comissão de Frente“ (Kommission zur Begrüßung des Publikums)
- „Mestre-Sala“ und „Porta-Bandeira“ (Saalmeister und Fahnenträgerin)
- „Enredo“ (Thema des Umzugs)
- „Samba-Enredo“ (Samba-Musik zum Thema)
- „Bateria (Trommel- und Percussionspieler)
- „Alegoria“ (zum Thema passender Motivwagen)
- „Ala das Baianas“ (Abteilung mit als Bahianerinnen verkleideten Frauen).⁶⁹⁶

Durch die Einführung dieser neuen Merkmale wurde der wettkampftartige Charakter der Umzüge, also die kulturelle beziehungsweise künstlerische Auseinandersetzung zwischen den einzelnen Karnevalsgesellschaften, immer abhängiger vom finanziellen Einsatz der einzelnen Escola de Samba.⁶⁹⁷

Die über die staatliche Förderung hinausgehende Beschaffung finanzieller Mittel hängt seitdem entscheidend vom ausgewählten Enredo und den Möglichkeiten ab, es zuschauer- und werbewirksam auszuwerten. Da die zur Verfügung stehenden finanziellen Mittel die choreographischen Gestaltungsmöglichkeiten des Umzugs beeinflussen, haben sie einen direkten Einfluss auf die Bewertung der neuen im Zusammenhang mit der staatlichen Förderung eingeführten verbindlichen Bestandteile des Karnevalsumzugs.

⁶⁹² Die Ala das Baianas ist eine Gruppe von als Bahianerinnen gekleideten Frauen. Dieser Abschnitt innerhalb des Umzuges soll eine Ehrerweisung an die Personen sein (meistens Frauen wie zum Beispiel Tia Ciata), in deren Häusern sich der Samba in Rio de Janeiro entwickeln konnte.

⁶⁹³ Moraes, Wilson Rodrigues de: *Escolas de Samba de São Paulo (Capital)*. Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, São Paulo 1978, S. 80 ff.

⁶⁹⁴ Urbano, Maria Aparecida: *Carnaval & Samba em Evolução na Cidade de São Paulo*. Editora Plêiade, São Paulo 2006, S. 119.

⁶⁹⁵ Moraes, Wilson Rodrigues de: *Escolas de Samba de São Paulo (Capital)*. Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, São Paulo 1978, S. 72.

⁶⁹⁶ Moraes, Wilson Rodrigues de: *Escolas de Samba de São Paulo (Capital)*. Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, São Paulo 1978, S. 77

⁶⁹⁷ Marcelino, Márcio Michalczuk: *Uma leitura do Samba Rural ao Samba Urbano na Cidade de São Paulo*. Tese de Mestrado, Universidade de São Paulo 2007, S. 133.

Dennoch kann eine Karnevalsgesellschaft mit guten Ideen für die Ausgestaltung des Enredo und einer angemessenen finanzieller Grundlage den Anforderungen an den Umzug, der immer mehr einen Showcharakter trägt, gerecht werden und dadurch die Bewertung ihres Umzugs positiv beeinflussen.

Der bereits im Unterabschnitt „2.1.1.2.4. Austragungsorte von Karnevalsumzügen als Raum für die Entwicklung des urbanen Samba - 3. Raum)“ erwähnte Sambódromo ist ein weiterer Schritt in die Richtung der groß angelegten Samba-Shows. Diese speziell für die Austragung der Karnevalsumzüge in der Metropolregion São Paulo gebaute Arena wurde 1991 eingeweiht und 1996 endgültig fertiggestellt.

3.1.1.5.4. Ergebnisse und Auswirkungen der staatlichen Anerkennung der Karnevalsgesellschaften als Träger eines kulturellen Ausdrucks

Durch die offizielle Anerkennung der Karnevalsgesellschaften (Escolas de Samba) als Träger eines kulturellen Ausdrucks und die damit einhergehende Reglementierung der Karnevalsveranstaltungen hat sich die Entwicklung der Escolas de Samba in São Paulo geändert.

Nicht nur neue Elemente von den Karnevalsumzügen in Rio de Janeiro haben diese Entwicklung beeinflusst, auch die Bewertung der Umzüge hat auf die Entwicklung eingewirkt. Dieser Entwicklungsprozess hatte in São Paulo allerdings schon vorher auf spontane Art und Weise begonnen, ohne externe Auflagen.⁶⁹⁸

Gerade die Freiheit, die selbst organisierten Umzüge nach eigenem Ermessen zu gestalten, war ein Charakteristikum der Umzüge in São Paulo. Diese freie Gestaltungsmöglichkeit bezog sich auf die verwendeten Musikinstrumente während des Umzugs und auf die Zusammensetzung sowie Formgebung des Umzugs selbst. Auch die Kostüme der einzelnen Teilnehmer waren auf den eigenen Geschmack zugeschnitten, ohne einem bestimmten Thema oder Motiv zu folgen. Der Karneval wurde gefeiert. Es gab keine fixen Normen, nach denen sich die Umzüge richten mussten.⁶⁹⁹

Mit der staatlicher Übernahme der Organisation der Karnevalsumzüge wurden Regelungen eingeführt, die von den Karnevalsgesellschaften bei den Umzügen zu berücksichtigen sind, wenn sie an der Bewertung teilnehmen und dabei gut abschneiden wollen.

Da es sich bei einigen dieser Regelungen nicht nur um eine Anpassung der sich bereits in der Metropolregion São Paulo gebildeten Charakteristika handelte, sondern um eine Übernahme neuer Regeln aus Rio de Janeiro, mussten zur Entlastung der Karnevalsgesellschaften einige Merkmale aus São Paulo wegfallen.⁷⁰⁰

⁶⁹⁸ Moraes, Wilson Rodrigues de: Escolas de Samba de São Paulo (Capital). Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, São Paulo 1978, S. 90.

⁶⁹⁹ Moraes, Wilson Rodrigues de: Escolas de Samba de São Paulo (Capital). Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, São Paulo 1978, S. 90 f.

⁷⁰⁰ Urbano, Maria Aparecida: Carnaval & Samba em Evolução na Cidade de São Paulo. Editora Plêiade, São Paulo 2006, S. 119; Moraes, Wilson Rodrigues de: Escolas de Samba de São Paulo (Capital). Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, São Paulo 1978, S. 94.

Dennoch führte der Erfolg der Karnevalsgesellschaften in Rio de Janeiro auch in São Paulo zu einer Aufwertung des wettkampftartigen Charakters der Karnevalsumzüge. Dazu beigetragen hat die finanzielle Förderung durch die Stadtverwaltung, die an das erfolgreiche Abschneiden beim vorhergehenden Karneval gebunden ist.⁷⁰¹

Die staatliche Förderung und die damit verbundene Anmeldung der Karnevalsgesellschaften im Vereinsregister führten auch zu Veränderungen des Verhältnisses der Mitglieder zu ihrer Karnevalsgesellschaft. Arbeiten für die eigene Karnevalsgesellschaft wurden früher auf freiwilliger Basis und ohne Entgelt vorgenommen. Dieser ehrenamtliche Einsatz von Mitgliedern änderte sich mit der finanziellen Unterstützung durch den Staat. Deutlich wird das bei der Herstellung der Kostüme, die vor 1968 von den Teilnehmern der Umzüge selbst angefertigt wurden. Die aufgrund der Anpassung an das Thema oder Motiv des Enredo aufwendiger gewordene Herstellung der Kostüme wird seitdem von der Karnevalsgesellschaft an Dritte durch einen Auftrag gegen entsprechendes Entgelt vergeben.⁷⁰²

Auch das Komponieren der Samba-Musik und das Schreiben des Liedtextes zum Thema (Samba-Enredo), wurde mit den aufwendiger werdenden Umzügen oft nicht mehr von den Mitgliedern der jeweiligen Karnevalsgesellschaft selbst vorgenommen.⁷⁰³ Es entwickelte sich stattdessen im Zusammenhang mit der staatlichen Förderung ein Geschäft um den Samba-Enredo. Autoren und Komponisten des zum Enredo passenden Samba müssen nicht mehr Mitglieder der jeweiligen Karnevalsgesellschaft sein, für die sie komponieren und schreiben. Eine Bindung der Komponisten und Autoren an die jeweilige Karnevalsgesellschaft ist zwar nach wie vor wünschenswert, aber nicht mehr erforderlich.⁷⁰⁴

Diese Entwicklung bildete die Grundlage einer stärkeren Professionalisierung auf dem weiten Gebiet des Samba. Mit der Auftragsvergabe an Dritte konnten auch die keiner Escola de Samba angeschlossenen Samba- Komponisten, -Poeten, -Musiker und -Interpreten ihre Leistungen und Dienste anbieten. Und die früher freiwilligen Helfer bei der Herstellung der Kostüme und anderer Gegenstände für einen Karnevalsumzug haben seitdem ebenfalls die Möglichkeit, ihre Geschicklichkeit auf dem Markt anzubieten. Diese Professionalisierung führte andererseits zu einer Veränderung des Bezugs der einzelnen Beteiligten zum Samba, insbesondere zu den Escolas de Samba.

3.1.2. Die bedeutendsten Komponisten und Texte sowie Interpreten der Samba-Musik

Zu den wichtigsten Persönlichkeiten, die in enger Verbindung zum urbanen Samba in der Metropolregion São Paulo stehen, gehören sowohl Männer und Frauen, die zum Entstehen der ersten Cordões Carnavalescos und Escolas de Samba beigetragen haben, als auch solche, die überwiegend als Komponisten, Texte und Interpreten bei der Konsolidierung des Samba in der Metropolregion São Paulo mitgewirkt haben.

⁷⁰¹ Moraes, Wilson Rodrigues de: Escolas de Samba de São Paulo (Capital). Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, São Paulo 1978, S. 92.

⁷⁰² Moraes, Wilson Rodrigues de: Escolas de Samba de São Paulo (Capital). Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, São Paulo 1978, S. 95.

⁷⁰³ Moraes, Wilson Rodrigues de: Escolas de Samba de São Paulo (Capital). Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, São Paulo 1978, S. 99.

⁷⁰⁴ Moraes, Wilson Rodrigues de: Escolas de Samba de São Paulo (Capital). Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, São Paulo 1978, S. 99 ff.

Um eine Auswahl dieser Persönlichkeiten zu treffen, wird der Samba von Leci Brandão da Silva⁷⁰⁵ „Me perdoa poeta“ (Verzeih mir Poet) zugrunde gelegt, der die wichtigsten Sambistas nennt, die sowohl zur Schaffung als auch zur Festigung des Samba in der Metropolregion São Paulo beigetragen haben. Diese Liste von wichtigen Akteuren, die sich fortführen ließe, sollte für das Verständnis der Musikentwicklung auf dem Gebiet des Samba in São Paulo genügen.

Dennoch muss erwähnt werden, dass die Escola de Samba Mocidade Alegre ebenfalls einen Beitrag zur Würdigung und Anerkennung wichtiger Akteure vorgenommen hat, die bei der Entwicklung des urbanen Samba in der Metropolregion São Paulo eine große Rolle gespielt haben. Diese Karnevalsgesellschaft aus dem Norden von São Paulo, dem Stadtviertel Limão, ehrt jährlich seit 1972 eine Persönlichkeit, die zur Konsolidierung des urbanen Samba und des Karnevals als Ausdruck brasilianischer Lebensfreude beigetragen hat. In der Auflistung von Persönlichkeiten des Samba in São Paulo „Sambistas imortais“ (Unsterbliche Sambistas) durch die Escola de Samba Mocidade Alegre sind die für die folgende Darstellung ausgewählten Akteure auch enthalten.

Die Komponistin und Samba-Sängerin Leci Brandão wurde dazu veranlasst, einen Samba über São Paulo mit den wichtigsten Persönlichkeiten zu schreiben, weil der bekannte brasilianische Komponist, Dichter und Diplomat, Vinícius de Moraes,⁷⁰⁶ in einem Kommentar über São Paulo gesagt hat, „São Paulo é o túmulo do samba!“ (São Paulo ist das Grab des Samba!). Diese Aussage führte über lange Zeit zum Trugschluss, dass sich in São Paulo kein Samba entwickeln könnte. Um der Stadt ihren Respekt zu zollen, komponierte Leci Brandão den Samba "Me perdoa poeta" (Verzeih mir Poet), der zeigen sollte, dass die Aussage von Vinícius de Moraes, der auch "o poeta" (der Poet) genannt wurde, nicht richtig war. Dabei stellte sie die wichtigsten Persönlichkeiten des Samba in São Paulo heraus.⁷⁰⁷

Quas quasquasquas quas quas, quas quasquasquas, quas quasquasquas
quasquasquas (2x)

eu disse poeta falou

refrain:
Poeta falou
Que São Paulo enterrou o samba
Que não tinha gente bamba
e não entendi porque
fui a barra funda
fui la no bixiga
fui la na nene
me perdoa poeta, mas descordo de você
mas é que eu fui la
a barra funda
fui la no bixiga
fui la na nene
me perdoa poeta, mas descordo de você

⁷⁰⁵ Leci Brandão da Silva ist eine Komponistin und Sängerin, die sich mit der afro-brasilianischen Kultur auseinander gesetzt hat. Sie wurde in Rio de Janeiro geboren und war die erste Frau, die zur Gruppe der Komponisten der Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira gehörte. Heute ist sie Abgeordnete des Bundeslandes São Paulo.

⁷⁰⁶ Vinícius de Moraes ist ein brasilianischer Komponist, Dichter und Diplomat, er lebte in Rio de Janeiro. Vor allem durch seine Zusammenarbeit mit Antônio Carlos Brasileiro de Almeida Jobim (Tom Jobim) schaffte er die Grundlagen, die im Jahre 1958 zur Bildung der musikalischen Bewegung „Bossa Nova“ führten.

⁷⁰⁷ <http://www.vermelho.org.br/noticia/200794-11>

Vou lembrar Madrinha Eunice, Tia Olímpia Sé Soldado
caiapós primeiro grupo, do samba mais respeitado
barra funda os boemios, no bexiga os teimosos
paulistano la da glória despresados caprichosos
poeta falou

refrain

Lavapés primeira escola, cavaquinho e pandeiro
nene da vila matilde, de primeiro de janeiro
seu Inocencio Tobias, pé rachado e Carla
Xango da vila maria, Dona Sinhá a tradiçao
mas quem falou

refrain

Zeca da casa verde, Geraldo filme talisma
Os Demonios da garoa, o saudoso Adoniram
botecao ao bar da beth, o guru esta demais
JB tem só pagode ou então Originais
poeta falou

quas quasquasquas quas quas, quas quasquasquas, quas quasquasquas
quasquasquas (2x)⁷⁰⁸

Die hier ausdrücklich genannten Persönlichkeiten des Samba in São Paulo sind: Madrinha Eunice, Tia Olímpia, Sé Soldado, Seu Inocencio Tobias, Pé Rachado, Carlão, Xango da Vila Maria, Dona Sinhá, Zeca da Casa Verde, Geraldo Filme und Adoniram.

Von diesen Persönlichkeiten wurden Madrinha Euníce (Deolinda Madre) und Geraldo Filme (Geraldo Filme de Souza) bereits im Abschnitt "2.1.3. Autoren, Komponisten und Interpreten im ländlichen und städtischen Umfeld" (Unterabschnitte 2.1.3.2. und 2.1.3.3.) herausgestellt.

Die anderen Persönlichkeiten des Samba werden wie folgt in zwei Gruppen aufgeteilt, um den Wirkungsbereich dieser Sambistas besser darstellen zu können.

3.1.2.1. Persönlichkeiten des Samba in São Paulo mit Bindung an eine Karnevalsgesellschaft

Die erste Gruppe von Persönlichkeiten, die in dem Samba von Leci Brandão genannt werden, besteht aus Tia Olímpia, Seu Inocência Tobias, Pé Rachado, Carlão, Xangô da Vila Maria und Dona Sinhá, wie auch die bereits vorgestellte Madrinha Euníce (Deolinda Madre). Sie haben jeder für sich in ihrer eigenen Gemeinschaft, ihrer Karnevalsgesellschaft, zur Entwicklung des Samba beigetragen.

Der Stadtteils Bixiga, in dem sich die Escola de Samba Vai-Vai befindetet, zählt zu den traditionsreichsten der Stadt. Aus dieser Gemeinde werden in dem Samba Tia Olímpia (auch als Dona Olímpia bekannt), Pé Rachado, Carlão und Dona Sinhá genannt.⁷⁰⁹

⁷⁰⁸ Samba: Me perdoa poeta. Leci Brandão, 1987

⁷⁰⁹ <http://www.vaivai.com.br/histvaivai.asp>

Das Stadtviertel Barra Funda, aus der die Escola de Samba Camisa Verde e Branco hervorgegangen ist, wird in dem Samba von Seu Inocêncio Tobias und Dona Sinhá vertreten. Dona Sinhá hat, bevor sie im Jahre 1953 zusammen mit Inocêncio Tobias (ihrem Ehemann) an der Gründung der damals noch Cordão genannten Escola de Samba mitgewirkt hat, bei dem Cordão Carnavalesco e Esportivo Vae-Vae die Rolle der „Contra-Baliza“ innegehabt.⁷¹⁰

Aus der Escola de Samba Unidos de Vila Maria wird Xangô da Vila Maria genannt. Diese Escola de Samba ist eine Karnevals-gesellschaft aus dem Nordosten São Paulos, dem Stadtviertel Vila Maria. Die nordöstliche Region São Paulos wurde mit der einsetzenden Urbanisierung der Innenstadt und der damit verbundenen Aufwertung der Gebiete im Umkreis der Innenstadt von der ärmeren Bevölkerungsschicht besiedelt.⁷¹¹

3.1.2.2. Unabhängige Persönlichkeiten des Samba in São Paulo

Die zweite Gruppe von Persönlichkeiten, die in dem Samba von Leci Brandão genannt werden, sind Zeca da Casa Verde, Adoniram und der schon vorgestellte Geraldo Filme (Geraldo Filme de Souza). Diese Persönlichkeiten waren als Komponisten unabhängig von einer Escola de Samba.

Zeca da Casa Verde, der mit bürgerlichem Namen José Francisco da Silva hieß, hat für viele Karnevals-gesellschaften komponiert. Zusammen mit seinem Kindheitsfreund Geraldo Filme hat er in frühen Jahren schon Kontakt zu den Batuques im Stadtzentrum und in Barra Funda gehabt.⁷¹²

Seine musikalische Laufbahn hat Zeca da Casa Verde als Sänger bei der Radiostation „Rádio América de São Paulo“ begonnen. Zusammen mit Mário Lima de Souza gründete er das Duo „Silva e Souza“, das im Radio auftrat. Als Komponist hat er mit vielen Karnevals-gesellschaften zusammengearbeitet, unter anderen mit der Escola de Samba Rosas de Ouro, mit der Sociedade Carnavalesca Morro da Casa Verde und der Escola de Samba Mocidade Camisa Verde e Branco.⁷¹³

Adoniran ist der Vorname von Adoniran Barbosa, der mit bürgerlichem Namen João Rubinato hieß und als Komponist, Sänger und Schauspieler in São Paulo tätig war. Er war als Sohn italienischer Immigranten ein typischen Bewohner der preislich günstigeren Stadtgebiete von São Paulo, die mit ihren kulturellen Ausdrucksformen eine wichtige Rolle bei der Bildung des urbanen Samba spielten.⁷¹⁴

Adoniran begann seine Karriere als Radiosprecher bei der Radiostation „Cruzeiro do Sul“. Der Wechsel zum Radio „Record“ ermöglichte es ihm, auch als Schauspieler in Radioserien zu arbeiten. In diesen frühen "Novelas" erfand sich João Rubinato immer neu und verkörperte bekannte Charaktere wie „Zé Cunversa“ und „Jean Rubinet“.⁷¹⁵

⁷¹⁰ <http://www.camisaverdebranco.com/historiacordao>

⁷¹¹ Moraes, José Geraldo Vinci de: *Sonoridades Paulistanas - Final do Século XIX ao Início do XX*. Funarte, Rio de Janeiro 1997, S. 39.

⁷¹² <http://www.dicionariompb.com.br/zeca-da-casa-verde>

⁷¹³ <http://www.dicionariompb.com.br/zeca-da-casa-verde>

⁷¹⁴ <http://www.dicionariompb.com.br/adoniran-barbosa>

⁷¹⁵ <http://www.dicionariompb.com.br/adoniran-barbosa>

Auch als Komponist wurde er sehr erfolgreich und schrieb viele Sambas. Ein Charakteristikum seiner Sambas ist die Verwendung der Alltagssprache. Dabei kümmerte er sich nicht um die grammatische Schreibweise der Wörter, sondern richtete sich nach ihrer Aussprache (auditive Schreibweise). Auf Kritiken seiner Schreibweise antwortete er einfach: „Só faço samba pra povo. Por isso faço letras com erros de português, porque é assim que o povo fala. Além disso, acho que o samba, assim, fica mais bonito de se cantar“⁷¹⁶ (Ich schreibe Sambas für das Volk. Aus diesem Grund mache ich Schreibfehler; denn so spricht das Volk. Davon abgesehen, finde ich, dass der Samba so schöner zum Singen ist).

Sein größter Erfolg als Komponist ist der Samba „Trem das Onze“⁷¹⁷ (Elf-Uhr-Zug). Dieser Samba wurde im Jahre 2000 zu dem bekanntesten Samba der Stadt São Paulo gewählt, er fehlt noch heute in keiner Sambarunde.⁷¹⁸

Eine weitere Persönlichkeit, die unabhängig von einer Karnevalsgesellschaft komponierte, war Germano Mathias. Obwohl er nicht in dem Samba von Leci Brandão erwähnt wird, gehört er zu den bekanntesten Interpreten und Komponisten der Stadt São Paulo.⁷¹⁹

Als Sohn brasilianischer Eltern wuchs Germano Mathias in São Paulo auf und wurde von den Rodas de Samba (Sambarunden) im Stadtzentrum, dem Praça da Sé und dem Praça João Mendes, beeinflusst. Die Verwendung der „Lata de graxa“ (Schuhcreme-Dose) in Verbindung mit einem Synkopen Singstil wurden zum Charakteristikum seiner Sambas.⁷²⁰ Diese Einflüsse kommen auch in seinem bekanntesten Samba, dem Samba „Guarde a sandália dela“ zum Ausdruck.

Guarde a sandália dela
Que o samba sem ela não pode ficar
Diga também prá ela
Que a escola sem ela não vai desfilar

Diga que foi por ela
Por causa dela eu parei de sambar
Diga que toda a favela
Chamendo por ela se pôs a rezar⁷²¹

Germano Mathias, Adoniran Barbosa, Zeca da Casa Verde und Geraldo Filme zählen zu den bedeutendsten und bekanntesten Persönlichkeiten des Samba in São Paulo.

3.2. Der Samba als Ausdruck populärer Kultur

Um den Samba der Metropolregion São Paulo in einem größeren Zusammenhang betrachten zu können, werden die Begriffe Folklore und Tradition herausgearbeitet und in Beziehung zur populären Kultur gesetzt.

⁷¹⁶ <http://almanaque.folha.uol.com.br/adoniram.htm>

⁷¹⁷ Siehe dazu Unterabschnitt „2.1.5.1. Die Familie als gesellschaftlicher Bezugspunkt beim Samba“

⁷¹⁸ <http://www.dicionariompb.com.br/adoniran-barbosa>

⁷¹⁹ <http://www.dicionariompb.com.br/germano-mathias>

⁷²⁰ <http://www.dicionariompb.com.br/germano-mathias>

⁷²¹ Samba: *Guarde a sandália dela*. Germano Mathias und Sereno, 1958

3.2.1. Verhältnis zwischen Folklore und Tradition

Wie aus den Abschnitten über die Bildung und Entwicklung des Samba in São Paulo im Kapitel „2.1. Anfänge des Samba in der musikalischen Entwicklung der wachsenden Stadt São Paulo und ihr gesellschaftlicher Bezug“ hervorgeht, stammen wichtige Einflüsse, die zur Bildung des Samba in der Metropolregion São Paulo beigetragen haben, aus ländlichen Regionen des Bundeslandes São Paulo. Diese kulturellen Einflüsse hatten vor allem ein Merkmal gemeinsam, nämlich dass sie innerhalb einer familiären Umgebung, vorwiegend auf oralem Weg, durch Nachahmung und in einem kontinuierlichen Prozess verarbeitet wurden.

Auch zählen zu den Gemeinsamkeiten dieser kulturellen Einflüsse auf die Bildung des Samba, dass sie in einem Kollektiv entstanden sind. Direkte Urheber können den Rhythmen, den Melodien und den gesungenen Texten kaum zugeordnet werden. Der spontane Kurationscharakter der kulturellen Einflüsse, die Veränderungen und Anpassungen der Ausdrucksformen des Samba in einem kontinuierlichen Prozess hervorgerufen haben, kann ebenfalls zu diesen Gemeinsamkeiten gezählt werden.⁷²²

In Anlehnung an William John Thoms⁷²³, der den Begriff Folklore 1846 für „lore of the people“ (Wissen des Volkes, Volkswissen) verwendet, werden vor allem die Ausdrucksformen und deren Einflüsse als Folklore angesehen, die die Grundlagen für das Entstehen und die Entwicklung des Samba in der Metropolregion São Paulo geschaffen haben.⁷²⁴ Nicht nur ländliche Ausdrucksformen werden in diesem Sinne als Folklore verstanden. Auch die verschiedenen Karnevalsvereinigungen, wie Cordões, Blocos und andere Grupos Carnavalescos, gehören zu den Einflüssen auf den Samba in São Paulo und können als zur Folklore gehörig verstanden werden.⁷²⁵

Durch den Begriff Folklore werden kulturelle Ausdrucksformen und kulturelle Einflussfaktoren aufgewertet. Die Bezeichnung Folklore bezieht sich auf die ursprünglichen Ausdrucksformen, die in enger Beziehung zu den genannten Gemeinsamkeiten stehen, und auf bestimmte Merkmale von Karnevalsgruppierungen, wie zum Beispiel ihre Lebensweise und ihre Bräuche. Darüber hinaus werden die besonderen Formen des Erhalts und der Weitergabe von kulturellen Ausdrücken, die vor allem in praktischer und oraler Form durch Vorzeigen, Vormachen, Vorsprechen sowie Vorleben erfolgen, der Folklore zugeschrieben.⁷²⁶

Auf der Grundlage dieses Verständnisses von Folklore werden auch die ersten Karnevalsgesellschaften (Escolas de Samba) zu den Ausdrucksformen gezählt, die aufgrund ihres Einflusses auf die weitere Entwicklung des Samba als zur Folklore gehörig angesehen werden.⁷²⁷

Zu beachten ist dabei, dass sich der Folklorecharakter bei den Escolas de Samba über die Zeit verändert. Spätestens nach der offiziellen Anerkennung und Förderung des Samba in der

⁷²² Brandão, Carlos Rodrigues: O que é Folclore. Editora Brasiliense, 1982, S. 57 apud Azevedo, Ricardo: Abençoado & Danado do Samba, Um estudo sobre o discurso popular. Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo 2013, S. 33.

⁷²³ William John Thoms war ein Britischer Schriftsteller und Antiquariat, der im 19. Jahrhundert lebte.

⁷²⁴ Cascudo, Luís da Câmara: Folclore do Brasil. 3. Auflage, Editora Global, Rio de Janeiro 2012, S.9.

⁷²⁵ Moraes, Wilson Rodrigues de: Escolas de Samba de São Paulo (Capital). Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, São Paulo 1978, S. 121 ff.

⁷²⁶ Azevedo, Ricardo: Abençoado & Danado do Samba, Um estudo sobre o discurso popular. Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo 2013, S. 33 f.

⁷²⁷ Moraes, Wilson Rodrigues de: Escolas de Samba de São Paulo (Capital). Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, São Paulo 1978, S. 121.

Metropolregion São Paulo lassen sich die Karnevalsgesellschaften nicht mehr als zur Folklore gehörig einstufen.⁷²⁸

Die genannten Gemeinsamkeiten der ersten kulturellen Ausdrucksformen in der Metropolregion São Paulo, wie der familiäre Bezug mit einer großen Wertschätzung gemeinschaftlicher Arbeit im Kollektiv, werden mit der einsetzenden Bildung eines wirtschaftlichen Marktes für die kulturellen Ausdrücke durch einen im Gegensatz zum gemeinschaftlichen unentgeltlichen Einsatz stehenden individuellen Arbeitsbezug abgelöst.⁷²⁹

Wie bereits in Abschnitt „3.1.1. Die Verbreitung des Samba durch Karnevalsgesellschaften in São Paulo“ und in Unterabschnitt „3.1.1.5.4. Ergebnisse und Auswirkungen der staatlichen Anerkennung der Karnevalsgesellschaften als Träger eines kulturellen Ausdrucks“ dargestellt, führen die beginnende Professionalisierung auf dem weiten Gebiet des Samba und vor allem die aufkommenden Chancen für Samba-Musiker, -Komponisten, -Liedtexter und -Interpreten, mit ihrer Musik Geld zu verdienen, zu einer Veränderung des Bezugs der einzelnen Beteiligten zum Samba.⁷³⁰

Vor der Professionalisierung konnten die Zusammenkünfte und Umzüge der ersten Karnevalsgruppierungen und Karnevalsgesellschaften noch als volkstümlicher Zeitvertreib, „Folguedo Popular“, verstanden werden, wie ein Beschluss der IV. Nationalen Folklore-Woche 1952 in Maceió⁷³¹ populäre Feste definierte.^{732, 733}

Als Ergänzung zu dem dargestellten Folklore-Verständnis kann das Ergebnis des I. Brasilianischen Folklore-Kongresses dienen, der schon vorher im Jahre 1951 in Rio de Janeiro Empfehlungen zur brasilianischen Folklore verabschiedete, die die Grundlage für das Verständnis von Folklore und die Folklore-Forschung in Brasilien bilden.^{734, 735}

⁷²⁸ Moraes, Wilson Rodrigues de: *Escolas de Samba de São Paulo (Capital)*. Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, São Paulo 1978, S. 121.

⁷²⁹ Moraes, Wilson Rodrigues de: *Escolas de Samba de São Paulo (Capital)*. Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, São Paulo 1978, S. 121 f.

⁷³⁰ Moraes, Wilson Rodrigues de: *Escolas de Samba de São Paulo (Capital)*. Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, São Paulo 1978, S. 99 ff.

⁷³¹ Maceió ist die Hauptstadt des brasilianischen Bundeslandes Alagoas

⁷³² Resolução da IV Semana Nacional de Folclore, 1952 em Maceió: ... por Folguedo Popular se entende todo fato folclórico, dramático, coletivo e com estruturação. Dramático não só no sentido de ser uma representação teatral, mas também por apresentar um elemento especificamente espetacular, constituído pelo cortejo, sua organização, danças e cantorias. Coletivo por ser de aceitação integral e espontânea de uma determinada coletividade; e com estruturação, porque através da reunião de seus participantes, dos ensaios periódicos, adquire uma certa estratificação. Seu cenário são as ruas e praças públicas de nossas cidades...”

Freie Übersetzung: Zum volkstümlichen Zeitvertreib werden populäre Feste anlässlich folkloristischer, dramatischer, kollektiver und strukturierter Ereignisse gezählt. Sie werden veranstaltet nicht nur als theatralische Aufführungen, sondern auch als festliche Umzüge mit Tänzen und Gesängen. Sie sind kollektiv, weil es sich bei den Umzügen um eine von der Gruppe akzeptierte spontane Aufführung handelt. Die Struktur ist durch die Anordnung der Teilnehmer selbst und durch die regelmäßig stattfindenden Proben gegeben. Der Ort der Aufführungen sind die Straßen und öffentlichen Plätze der Städte.

⁷³³ Moraes, Wilson Rodrigues de: *Escolas de Samba de São Paulo (Capital)*. Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, São Paulo 1978, S. 121.

⁷³⁴ Carta do Folclore Brasileiro do I Congresso Brasileiro de Folclore, 1951 no Rio e Janeiro:
„1. O I Congresso Brasileiro de Folclore reconhece o estudo do folclore como integrante das ciências antropológicas e culturais, condena o preconceito de só considerar folclórico o fato espiritual e aconselha o estudo da vida popular em toda sua plenitude, quer no aspecto material, quer no aspecto espiritual.
2. Constituem o fato folclórico as maneiras de pensar, sentir e agir de um povo, preservadas pela tradição popular e pela imitação, e, que não sejam diretamente influenciadas pelos círculos eruditos e instituições que se dedicam ou à renovação e conservação do patrimônio científico e artístico humano ou à fixação de uma orientação religiosa e filosófica.“

Diese Empfehlungen zur brasilianischen Folklore zeigen, dass mit dem Begriff Folklore eine gewisse künstlerische "Freiheit" verbunden ist, Freiheit im Sinne von „nicht Festlegung“ sowohl der eigenen Musik in Form von Niederschrift und Aufnahme, als auch auf Regeln, die den künstlerischen Ausdruck einengen würden. Dennoch wird diesen "freiheitlichen" Merkmalen im Zusammenhang mit dem durch die einsetzende Industrialisierung entstehenden größeren Absatzmarkt und dem Festschreiben von Regeln für die Karnevalsumzüge immer weniger Bedeutung beigemessen.

Anders als Folklore, zu der die kulturellen Ausdrucksformen und kulturellen Einflussfaktoren solange gehören, bis durch die Bildung eines wirtschaftlichen Marktes für die kulturellen Ausdrücke und die Einhaltung von Vorschriften ein individueller Arbeitsbezug entsteht, geht Tradition darüber hinaus und umfasst das gesamte von Vorfahren ererbte Gut, sei es materiell in Form von Gegenständen oder immateriell in Form von erarbeitetem Wissen und Erfahrungen. Insofern stellt die Definition von Folklore in Brasilien eine Übergangsform beziehungsweise eine Verbindung zu dem weitergehenden Begriff Tradition her.

Die Samba-Musik wird auf der Grundlage von Tradition als ein geerbtes Repertoire von musikalischen Handlungen und Spielweisen verstanden, die über einen sehr langen Zeitraum erhalten bleiben, also von Generation zu Generation weitergegeben werden.⁷³⁶

Da viele Menschen eine innere Verbindung zu den Vorfahren und ihren Lebensweisen aufrecht erhalten, wird älteren Personen Respekt gezollt. Das ist beim afro-brasilianischen Bevölkerungsteil ein bedeutendes Merkmal.⁷³⁷ Dieser Respekt älteren Personen gegenüber wird auch im familiären Leben angewandt, wie in Unterabschnitt „2.1.5.1. Die Familie als gesellschaftlicher Bezugspunkt beim Samba“ dargestellt.

Zusammenfassend ist Tradition die Ausdrucksform bereits gelebter Erfahrungen, die von älteren Generationen gesammelt wurden und vorwiegend im familiären Kreis an neue Generationen weitergegeben werden.⁷³⁸

3. São também reconhecidas como idôneas as observações levadas a efeito sobre a realidade folclórica, sem o fundamento tradicional, bastando que sejam respeitadas as características de fato de aceitação coletiva, anônimo ou não, e essencialmente popular."

Freie Übersetzung: 1. Der I Brasilianische Folklore Kongress erkennt das Studium der Volkskunde als integralen Bestandteil der kulturellen und anthropologischen Wissenschaften an, verurteilt die einseitige Betrachtung der Folklore als rein geistige Tatsache und schlägt eine Betrachtung vor, in der das populäre Leben in seiner ganzen Fülle, also in der sowohl der materielle als auch der spirituelle Aspekt berücksichtigt werden.

2. Als Folklore wird das Denken, das Fühlen und das Handeln der Menschen angesehen, die durch die Tradition und Nachahmung erhalten bleiben und nicht direkt von gelehrten Kreisen oder Institutionen beeinflusst werden, die für die Erneuerung und Erhaltung künstlerischen und wissenschaftlichen Kulturguts sowie für die Festlegung religiöser oder philosophischer Ansichten verantwortlich sind.

3. Auch werden als geeignet Beobachtungen über die Realität des Volkes angesehen, die keine traditionellen Verbindungen aufführen, sondern sich auf die kollektive Akzeptanz dieser populären Ausdrücke stützen, diese können sowohl anonym oder nicht sein.

⁷³⁵ Cavalcanti, Maria Laura Viveiros de Castro / Vilhena, Luís Rodolfo da Paixão: Traçando Fronteiras: Florestan Fernandes e a Marginalização do Folclore. In: Revista Estudos Históricos Vol. 3, Nr. 5, Rio de Janeiro 1990, S. 75 – 92.

⁷³⁶ Azevedo, Ricardo: Abençoado & Danado do Samba, Um estudo sobre o discurso popular. Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo 2013, S. 35 f.

⁷³⁷ Azevedo, Ricardo: Abençoado & Danado do Samba, Um estudo sobre o discurso popular. Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo 2013, S. 35 f.

⁷³⁸ Azevedo, Ricardo: Abençoado & Danado do Samba, Um estudo sobre o discurso popular. Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo 2013, S. 37 f.

Die beiden Begriffe Folklore und Tradition sind keinesfalls als starre Gebilde anzusehen. Da eine Anpassung an die jeweils vorherrschenden Umstände gerade bei kulturellen Ausdrücken, die durch Improvisation und Spontanität gekennzeichnet sind, stets angenommen werden kann, ist ein ständiger Ausgleich zwischen verändernden und erhaltenden Elementen, die in Folklore und Tradition zum Ausdruck kommen, erforderlich.⁷³⁹

3.2.2. Populäre Kultur

Die Begriffe Folklore und Tradition sind Segmente eines größeren und schwer eingrenzbaeren Komplexes, der bei aller Vielfalt als populäre Kultur bezeichnet wird.⁷⁴⁰

Es gibt viele unterschiedliche Ansichten, wie populäre Kultur zu definieren und was darunter zu verstehen ist. Die folgenden Varianten einer Sichtweise veranschaulichen, dass die populäre Kultur weit gefächert ist und unterschiedlich verstanden wird.

Nach der ersten Variante würde unter populärer Kultur das verstanden werden, was von vielen⁷⁴¹ gemocht wird. Populäre Kultur wäre also diejenige, die einer großen Menschenmenge gefällt. Diese Definition von populärer Kultur entspricht einer quantitativen Dimension.⁷⁴²

Bei einer zweiten Variante würde populäre Kultur als Abgrenzung zu einer elitären Kultur⁷⁴³ verstanden werden. Populäre Kultur wäre also das, was nicht der „höheren“ (elitären) Kultur angehört. Nach dieser Definition wäre populäre Kultur in die zweite Klasse versetzt und als „niedrigere“ Kultur angesehen. Diese Ansicht würde einer qualitativen Dimension entsprechen⁷⁴⁴

Aufgrund einer dritten Variante wäre populäre Kultur als Massenkultur⁷⁴⁵ einzustufen. Danach würde populäre Kultur als kommerzielle Kultur angesehen werden, die in großem Umfang produziert wird, um den Massenkonsum zu befriedigen, der von einem Publikum kommt, das eine Masse nicht differenzierender Verbraucher darstellt.⁷⁴⁶

Populäre Kultur könnte nach einer vierten Variante auch als eine vom Volk ausgehende kulturelle Ausdrucksform⁷⁴⁷ angesehen werden. Populäre Kultur wäre dann eine Kultur, die zum Beispiel innerhalb einer bestimmten gesellschaftlichen Schicht ohne irgendeinen Einfluss anderer Gesellschaftsschichten entsteht.⁷⁴⁸

⁷³⁹ Azevedo, Ricardo: *Abençoadado & Danado do Samba, Um estudo sobre o discurso popular*. Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo 2013, S. 38 f.

⁷⁴⁰ Azevedo, Ricardo: *Abençoadado & Danado do Samba, Um estudo sobre o discurso popular*. Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo 2013, S. 40.

⁷⁴¹ „what is liked by many“

⁷⁴² Storey, John: *Cultural Theory and Popular Culture: An Introduction*. 6. Edition, Pearson Education Limited, Edinburgh Gate 2012, S. 5.

⁷⁴³ „residual category“

⁷⁴⁴ Storey, John: *Cultural Theory and Popular Culture: An Introduction*. 6. Edition, Pearson Education Limited, Edinburgh Gate 2012, S. 5.

⁷⁴⁵ „mass culture“

⁷⁴⁶ Storey, John: *Cultural Theory and Popular Culture: An Introduction*. 6. Edition, Pearson Education Limited, Edinburgh Gate 2012, S. 8.

⁷⁴⁷ „originated from the people“

⁷⁴⁸ Storey, John: *Cultural Theory and Popular Culture: An Introduction*. 6. Edition, Pearson Education Limited, Edinburgh Gate 2012, S. 9.

Eine fünfte Variante würde die Grundlage dazu bilden, dass populäre Kultur als Gegenstand einer Auseinandersetzung zwischen Übernahme und Widerstand⁷⁴⁹ verstanden wird. In Anlehnung an Klassenkampfgedanken wird bei dieser Variante die populäre Kultur als Gegenstand ständiger Auseinandersetzung zwischen dominanten und untergeordneten Gruppen innerhalb einer Gesellschaft betrachtet.⁷⁵⁰

Eine sechste Variante, die postmoderne Sichtweise⁷⁵¹, würde dazu führen, dass populäre Kultur als eine Einheit gesehen und nicht zwischen verschiedenen Typen von Kultur, wie zum Beispiel einer elitären und einer populären Kultur, unterschieden wird.⁷⁵²

Beim Samba in der Metropolregion São Paulo gibt es besonders wichtige Akteure, die keine dieser Auffassungen bezüglich der populären Kultur vertreten. Ihre Sichtweise lässt sich nicht in eine der Definitionen einbinden. Sie sehen ihre Aufgabe darin, die verschiedenen Auffassungen von Kultur miteinander zu verbinden. Wenn zum Beispiel von "höherer" und "niederer" Kultur gesprochen wird, würden sich diese Akteure zwischen beiden Auffassungen befinden und anstreben, die verschiedenen "Kulturstufen" zusammenzuführen. Und wenn von verschiedenen musikalischen Einflüssen gesprochen wird, sind diese Akteure diejenigen, die anstreben, diese Einflüsse miteinander zu verbinden. Gerade bei der Bildung des urbanen Samba in der Metropolregion São Paulo setzt sich diese Gruppe von Akteuren für den kulturellen Austausch besonders ein und ist daher für diese Untersuchung besonders wichtig.⁷⁵³

3.3. Die Rolle der Tonindustrie bei der Verbreitung der Samba-Musik

3.3.1. Die Interessen von Radio-, Tonträger- und Fernseh-Unternehmen

3.3.1.1. Radiogeellschaften

3.3.1.1.1. Entstehung und Verbreitung des Radios in Brasilien

Mit der einsetzenden Industrialisierung und einer damit verbundenen stärkeren wirtschaftlichen Entwicklung kamen auch technische Neuerungen in die Stadt São Paulo. Das Radio wurde zu einem wichtigen Teil des täglichen Lebens vieler Brasilianer und kann als Bindeglied zwischen entfernten Orten des Landes angesehen werden.⁷⁵⁴

In Brasilien fand die erste Radiosendung am 7. September 1922 zur Feier des hundertjährigen Jubiläums der Unabhängigkeit des Landes statt. Diese erste brasilianische Radio-Übertragung wurde von der Radio Society von Rio de Janeiro durchgeführt. Dabei konnten eine Rede des Präsidenten Epitácio Pessoa und die Nationalhymne gehört werden.

⁷⁴⁹ "struggle between resistance and incorporation"

⁷⁵⁰ Storey, John: Cultural Theory and Popular Culture: An Introduction. 6. Edition, Pearson Education Limited, Edinburgh Gate 2012, S. 10.

⁷⁵¹ "popular culture thinking around the debate on postmodernism"

⁷⁵² Storey, John: Cultural Theory and Popular Culture: An Introduction. 6. Edition, Pearson Education Limited, Edinburgh Gate 2012, S. 12.

⁷⁵³ Azevedo, Ricardo: Abençoado & Danado do Samba, Um estudo sobre o discurso popular. Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo 2013, S. 43 f.

⁷⁵⁴ Siqueira, Magno Bissoli: Samba e identidade Nacional na Era Vargas - Impacto do Samba na formação da identidade na sociedade industrial 1916 – 1945. Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo 1994, S. 160 ff.

Schon ein Jahr nach der ersten Radiosendung aus Rio de Janeiro wurde 1923 auch in São Paulo ein Radiosender gegründet, die Radiogesellschaft „Sociedade Rádio Educadora Paulista“. In den folgenden Jahren kamen der „Rádio Club Paulista“ oder „Rádio Club de São Paulo“ von 1924, die „Rádio Sociedade Record“ von 1928 und das „Rádio Cruzeiro do Sul“ von 1929 hinzu.⁷⁵⁵

In den ersten Jahren des Radios in São Paulo war die Ausstattung dieser Sender knapp gehalten. Um sich die teuren Sendegeräte leisten zu können, die meistens aus Europa importiert wurden, schlossen sich an Radiosendungen interessierte Menschen zusammen und bildeten Radio-Klubs. Die Programme der von den Radio-Klubs betriebenen Sender hatten überwiegend einen bildenden und informativen Charakter.⁷⁵⁶

In den 1930er Jahren änderte sich die Lage der Radiosender in São Paulo. Technische Entwicklungen, eine straffere administrative und finanzielle Organisation und eine die Radiogesellschaften begünstigende Gesetzgebung führten zu einem Wachstum des Marktes und einer Diversifizierung der Programme.⁷⁵⁷

Im Jahr 1934 wurden die Radiostationen „Rádio Kosmos“, „Rádio Difusora“, „Rádio Excelsio“, „Rádio São Paulo“ und „Rádio Cultura“ gegründet, und im Jahr 1937 „Rádio Tupi de São Paulo“.⁷⁵⁸

Eine erste große politische Rolle spielte die Radiogesellschaft „Rádio Record“, die 1931 aus der bereits 1928 gegründeten „Rádio Sociedade Record“ hervorgegangen war. Am 9. Juli 1932 wurde durch den Radiosprecher ein Aufruf des damaligen Ministerpräsidenten (Governador) des Bundeslandes São Paulo, Pedro de Toledo, verlesen, der die Verfassungsrevolution („Revolução Constitucionalista“)⁷⁵⁹ proklamierte.⁷⁶⁰ Der Radiosender „Record“ übernahm dabei die Rolle des „Sprechers“ der Aufständischen, um die Zensur der Bundesregierung von Getúlio Vargas zu umgehen (siehe Abschnitt "1.1.3. die Regierungen Getúlio Vargas von 1930 bis 19454). Die Bewohner der Stadt konnten dadurch die Ereignisse im Zusammenhang mit dem Aufstand des Landes São Paulo gegen die Bundesregierung verfolgen.⁷⁶¹

Das Engagement von "Rádio Record" bei der Unterstützung der Revolution von 1932 in São Paulo verlieh dem Sender den Werbespruch "Die Stimme von São Paulo" („A voz de São Paulo“).⁷⁶²

Als später die Bundesregierung unter Getúlio Vargas im Zuge der eintretenden Industrialisierung und der immer größer werdenden Nachfrage nach Konsumgütern die Möglichkeit der Werbung bei den Radiosendungen zuließ, bedienten sich auch andere

⁷⁵⁵ Moraes, José Geraldo Vinci de: Sons da velha Metrópole. In : Revista História Viva, Nr. 63, Ediouro Duetto Editorial Ltda., São Paulo 2009

⁷⁵⁶ Moraes, José Geraldo Vinci de: Sons da velha Metrópole. In : Revista História Viva, Nr. 63, Ediouro Duetto Editorial Ltda., São Paulo 2009

⁷⁵⁷ Moraes, José Geraldo Vinci de: Sons da velha Metrópole. In : Revista História Viva, Nr. 63, Ediouro Duetto Editorial Ltda., São Paulo 2009

⁷⁵⁸ Moraes, José Geraldo Vinci de: Sons da velha Metrópole. In : Revista História Viva, Nr. 63, Ediouro Duetto Editorial Ltda., São Paulo 2009

⁷⁵⁹ Die „Revolução Constitucionalista“ war ein bewaffneter Aufstand, der zwischen Juli und Oktober 1932 stattfand. Dabei lehnte sich das Land São Paulo gegen die Provisorische Regierung des Präsidenten Getúlio Vargas auf und verlangte eine neue Verfassung. Die Revolution wurde zwar von den Regierungstruppen niedergeschlagen, aber 1934 eine neue Verfassung verabschiedet.

⁷⁶⁰ Scantimburgo, João de: Os Paulistas - evolução social, política econômica do povo paulista. Governo do Estado, São Paulo 1983, S. 198 ff.

⁷⁶¹ Cabral, Sérgio: A MPB na era do Rádio. In: Editora Moderna, São Paulo 1996, S. 37.

⁷⁶² Cabral, Sérgio: A MPB na era do Rádio. In: Editora Moderna, São Paulo 1996, S. 37 f.

Radiostationen dieser neuen Art der Werbung in eigener Sache.⁷⁶³ Der Radiosender „Rádio Bandeirante“ verwendete zum Beispiel den Slogan „a mais popular“ (der Populärste), „Gazeta“: „a emissora da elite“ (der Sender der Elite), „Rádio São Paulo“: „a voz amiga“ (die Freundesstimme).⁷⁶⁴

Zum raschen Wachstum des Radios haben auch attraktive Sendungen beigetragen, wie zum Beispiel die erste Übertragung eines Fußballspiels in São Paulo Anfang der 1930er Jahre durch „Rádio Sociedade Educadora Paulista“.⁷⁶⁵

Eine weitere Neuerung auf dem Gebiet des Radios war die unabhängige Nachrichtenerstellung, die sich nicht auf das Verlesen von übernommenen Nachrichten internationaler Agenturen, wie Reuters, Associated Press und United Press, beschränkte. Dadurch entstanden zum Beispiel die Nachrichten „Repórter Esso“⁷⁶⁶ von „Rádio Record“ und die Nachrichten „O grande jornal falado Tupi“ (Die große Hörzeitung Tupi) von „Rádio Tupi de São Paulo“,⁷⁶⁷ deren Sendungen Anfang der 1940er Jahre begannen.

In den folgenden Jahrzehnten verlor das Radio sein elitäres Profil und etablierte sich als populäres Kommunikationsmittel. Die Sprache wurde direkter und damit auch leichter verständlich. Der Programmablauf wurde abwechslungsreicher und besser organisiert, so dass ein breites Publikum angesprochen werden konnte. Auch entstanden in den späteren Jahren die „Novelas“⁷⁶⁸ im Radio.⁷⁶⁹

In den 1960er Jahren hatte sich das Radio weit verbreitet. Dadurch war ein großer Teil der Bevölkerung mit aktuellen Nachrichten versorgt. Die zu dieser Zeit amtierende Militärregierung förderte vor allem das Wachstum des FM-Radios⁷⁷⁰ (UKW-Rundfunk), was den damit gesendeten Musikprogrammen zugutekam. Während der 1970er Jahre erlebten die FM-Radios ein erstaunliches Wachstum.⁷⁷¹

Erst in der zweiten Hälfte der 1980er Jahre verloren die AM-Radios an Popularität. Diese Lage änderte sich erst in den folgenden Jahrzehnten, als eine Diskussion über die Demokratisierung der Medien aufkam und dadurch die Anzahl der AM-Radios wieder anstieg.⁷⁷²

Mit dem Aufkommen des Fernsehens in den späten 1950er Jahren ging die Blütezeit des Radios zu Ende. Dadurch wurden die Rundfunkanstalten veranlasst, ihre Ziele neu zu definieren. Diese

⁷⁶³ Siqueira, Magno Bissoli: Samba e identidade Nacional na Era Vargas - Impacto do Samba na formação da identidade na sociedade industrial 1916 – 1945. Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo 1994, S. 163 ff.

⁷⁶⁴ Soares, Jane: São Paulo marca a história do rádio no Brasil. In : <http://www.locutor.info/Biblioteca.htm> 2014

⁷⁶⁵ Moraes, José Geraldo Vinci de: Sons da velha Metrópole. In : Revista História Viva, Nr. 63, Ediouro Duetto Editorial Ltda., São Paulo 2009

⁷⁶⁶ Der „Repórter Esso“ wurde in Rio de Janeiro von der Radiostation „Rádio Nacional“ übertragen.

⁷⁶⁷ Federico, Maria Elvira Bonavita: História da Comunicação Rádio e TV no Brasil. Editora Vozes, Petrópolis 1982, S. 85 f.

⁷⁶⁸ Unter „Novelas“ werden in Brasilien Seifenopern verstanden.

⁷⁶⁹ Soares, Jane: São Paulo marca a história do rádio no Brasil. In : <http://www.locutor.info/Biblioteca.htm> 2014

⁷⁷⁰ FM-Radios sind Radios, die auf der Grundlage einer Frequenzmodulation operieren. Im Gegensatz dazu senden die AM-Radios in der Amplitudenmodulation, was bis zu diesem Zeitpunkt üblich war.

⁷⁷¹ Soares, Jane: São Paulo marca a história do rádio no Brasil. In : <http://www.locutor.info/Biblioteca.htm> 2014

⁷⁷² Soares, Jane: São Paulo marca a história do rádio no Brasil. In : <http://www.locutor.info/Biblioteca.htm> 2014

Umstrukturierungen führten unter anderem zu einer Rückbesinnung auf den Radiojournalismus und zu einer größeren Beachtung der Gemeinschaftsdienste⁷⁷³.

Die durch solche Dienste vorgenommene Arbeit zugunsten von Gemeinden in entlegeneren Stadtgebieten der Metropole São Paulo hat dazu geführt, dass eine große Anzahl kleiner "illegaler" Radiostationen entstand, die sich neben den "offiziellen" Radiosendern behaupten. Da das aktuelle Radioprogramm auch im Internet gehört werden kann, ist davon auszugehen, dass das digitale Radio im 21. Jahrhundert seinen Platz behaupten wird.

3.3.1.1.2. Die Musik im Radio

Während der 1930er Jahre wurden die Radio- und Tonträger-Unternehmen zu den wichtigsten Anlaufstellen für die Verbreitung der Populärmusik in Brasilien. Neuerungen bei diesen Unternehmen veränderten die Nachfrage und das Angebot an Information, wozu auch die Musik als Teilbereich gehört. Darüber hinaus änderte sich dadurch das Konsumverhalten der Bevölkerung.⁷⁷⁴

Wie die Radioprogramme zu dieser Zeit gestaltet wurden, ist aus dem Programm des Radiosenders „Sociedade Rádio Educadora Paulista“ vom 6. Juli 1927 zu ersehen:

Radioprogramm⁷⁷⁵

Dieses Radioprogramm zeigt auf der einen Seite, wie vielseitig die zu dieser Zeit gehörte Musik in São Paulo war, auf der anderen Seite verdeutlicht es den bildenden und informativen Charakter der Radiosendungen dieser Zeit. Bei diesem Radioprogramm wurden vor allem zur „Stunde der Populärmusik“ („Hora de música popular“) auch Sambas gespielt. Vor dem Hintergrund, dass die ersten Karnevalsgesellschaften (Escolas de Samba) in der Metropolregion São Paulo erst rund zehn Jahre später gegründet wurden, kann das als Zeichen dafür angesehen werden, dass das Radio bereits in seiner Anfangszeit eine Verbreitung des Samba unterstützte. Alle vier gespielten Sambas „Dê no que der“, „Desta vez eu fui“, „Manequinho“ und „Tem papagaio no poleiro“ des Radioprogramms von 1927 stammten aus Rio de Janeiro.

Die steigende Zuhörerzahl und der damit zusammenhängende Einfluss des Radios kommen besonders deutlich im Zusammenhang mit der Revolução Constitucionalista zum Ausdruck. Und das auch auf musikalischem Gebiet; denn dadurch, dass "Rádio Record" zu Beginn der Nachrichten über die Entwicklung der Kampfhandlungen von 1932 immer den Marsch „Paris Belfort“ spielte, wurde er zur Hymne der Revolution in São Paulo.⁷⁷⁶

In den 1940er Jahren wurden verschiedene populäre Musikprogramme gesendet, mit denen sich einige Sänger zu Berühmtheiten entwickelten. Zu diesen Idolen kann aus São Paulo die Sängerin „Isaurinha Garcia“ gezählt werden.⁷⁷⁷

⁷⁷³ Mit Gemeinschaftsdiensten sind verschiedene Aufgaben verbunden, die einer Gemeinschaft zugutekommen. Radiosender können solche Dienste organisieren, finanzieren und dafür werben.

⁷⁷⁴ Moraes, José Geraldo Vinci de: Sons da velha Metrópole. In : Revista História Viva, Nr. 63, Ediouro Duetto Editorial Ltda., São Paulo 2009

⁷⁷⁵ Federico, Maria Elvira Bonavita: História da Comunicação Rádio e TV no Brasil. Editora Vozes, Petrópolis 1982, S. 44.

⁷⁷⁶ Federico, Maria Elvira Bonavita: História da Comunicação Rádio e TV no Brasil. Editora Vozes, Petrópolis 1982, S. 55.

⁷⁷⁷ Soares, Jane: São Paulo marca a história do rádio no Brasil. In : <http://www.locutor.info/Biblioteca.htm> 2014

Ein wichtiges Verbreitungsmedium für die enorme Vielfalt an „Musica Popular Brasileira“ (Populärmusik Brasiliens), die sich bis zu diesem Zeitpunkt entwickelt hatte, waren hauptsächlich die auf Musik ausgelegte Radioprogramme. Zur Popularisierung beigetragen hat auch das Wachstum der FM-Radios⁷⁷⁸ (UKW-Rundfunk) in den 1970er Jahren, so dass die „Musica Popular Brasileira“ viele stilistische Ableger bilden konnte. Dabei spielte der Samba als Grundlage für weitere Entwicklungen eine wichtige Rolle.

Eine bedeutende neue musikalische Ausdrucksform war zum Beispiel der „Bossa Nova“, der bereits gegen Ende der 1950er Jahre vor allem von Musikern wie João Gilberto, Tom Jobim und Vinícius de Moraes in Rio de Janeiro geschaffen wurde und sich zu einer großen Bewegung entwickelte.⁷⁷⁹

In den 1960er Jahren entstand in São Paulo eine andere musikalische Bewegung, die „Jovem Guarda“, die vor allem durch Musiker wie Erasmo und Roberto Carlos geprägt wurde.⁷⁸⁰

Auch der „Tropicalismo“ war gegen Ende der 1960er Jahre eine wichtige musikalische Bewegung in Brasilien. Musiker, wie Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé und die Musikgruppe „Os Mutantes“, gehörten zu den wichtigsten Vertretern dieses musikalischen Stils.⁷⁸¹

3.3.1.2. Tonträger-Unternehmen

Tonträger-Unternehmen ließen sich in der Metropolregion São Paulo nur langsam nieder. Große ausländische Unternehmen dieser Zeit, wie „Odeon Records“, „Columbia Records“ oder „Parlophone Records“, hatten ihren Sitz in Rio de Janeiro.

Ein erstes brasilianisches Unternehmen dieser Art war „Casa Edison“, das 1900 in Rio de Janeiro gegründet wurde. Aber auch „Casa Edison“ arbeitete mit ausländischen Unternehmen zusammen, wie zum Beispiel mit „Odeon Records“ und später mit „EMI Music“.

Künstler aus São Paulo und anderen Bundesländern Brasiliens mussten damals zur Aufzeichnung ihrer Musik nach Rio de Janeiro reisen.⁷⁸²

1929 ließ sich „Columbia Records“ in São Paulo nieder, um vor Ort Aufnahmen machen zu können. Mit dem Einsetzen der „elektrischen Aufnahmetechnik“⁷⁸³ wurden auch andere Tonträger-Unternehmen, wie „RCA Records“ und „Parlophone Records“, in São Paulo tätig.

⁷⁷⁸ FM-Radios sind Radios, die auf der Grundlage einer Frequenzmodulation operieren. Im Gegensatz dazu senden die AM-Radios in der Amplitudenmodulation, was bis zu diesem Zeitpunkt üblich war.

⁷⁷⁹ Schreiner Claus: Musica Popular Brasileira. Verlag Tropical Music GmbH, Darmstadt 1978, S. 141 ff.

⁷⁸⁰ Schreiner Claus: Musica Popular Brasileira. Verlag Tropical Music GmbH, Darmstadt 1978, S. 165 ff.

⁷⁸¹ Schreiner Claus: Musica Popular Brasileira. Verlag Tropical Music GmbH, Darmstadt 1978, S. 176 ff.

⁷⁸² Moraes, José Geraldo Vinci de: Sons da velha Metrópole. In : Revista História Viva, Nr. 63, Ediouro Duetto Editorial Ltda., São Paulo 2009

⁷⁸³ Als „elektrische Aufnahmetechnik“ wird das von Western Electric entwickelte elektrische Aufnahmeverfahren unter Verwendung von Kondensatormikrofonen, Röhrenverstärkern, Magnet-Schneidedosen, Magnet-PicUps, Leistungsverstärkern und Lautsprechern verstanden. Erste Tonträger-Unternehmen, die dieses System verwendeten, waren Columbia Records und Victor Records.

Brasilianische Plattenfirmen, wie „Arte Phone“, „Brasilphone“ und „Polygram do Brasil“, kamen zwar auch für eine kurze Zeit nach São Paulo, konnten sich aber nicht gegen die internationalen Unternehmen durchsetzen.⁷⁸⁴

Die meisten brasilianischen Künstler arbeiten heute entweder direkt für Tonträger-Unternehmen, wie zum Beispiel „Universal Music“, „Sony BMG Music“, „EMI Music“ und „Warner Music“, oder indirekt mit ihnen über angeschlossene Plattenfirmen.

Zu den „unabhängigen“ Plattenfirmen, die selbständig auf dem brasilianischen Markt aktiv sind und sich für die Erhaltung der kulturellen Vielfalt einsetzen, können „Radar Records“ und „Atração Fonográfica“ gezählt werden. Die fortschreitende Technik bei der Musikproduktion erlaubt es heute vielen Musikern, ihre Musik auch in Eigenregie aufzunehmen und unter ihrer Anhängerschaft zu vermarkten.

Auch brasilianische Fernsehanstalten haben eigene Plattenfirmen gegründet, um ihre Programme darüber verfügbar zu machen. Zu diesen Plattenfirmen zählen zum Beispiel „Som Livre“ von „TV Globo“, „SBT Music“ des Fernsehsenders „SBT“ und „Band Music“ von „TV Bandeirantes“.

3.3.1.3. Fernsehanstalten

Die Geschichte des Fernsehens in Brasilien begann, als Assis Chateaubriand⁷⁸⁵ am 18. September 1950 den Fernsehsender „TV Tupi, Canal 3“ in São Paulo gründete. Brasilien führte als erstes Land Lateinamerikas und als fünftes Land der Welt Fernsehübertragungen ein.⁷⁸⁶ Zu dieser Zeit wurden alle Sendeanlagen und die Fernsehapparate, die für den Signalempfang verwendet wurden, aus den Vereinigten Staaten von Nordamerika importiert.⁷⁸⁷

In den darauf folgenden Jahren entstanden in Brasilien weitere Fernsehsender. 1953 wurde in São Paulo die Fernsehanstalt „TV Record, Canal 7“ gegründet, die heute der älteste Fernsehsender Brasiliens ist. Andere Sender, wie „TV Cultura, Canal 2“ und „TV Bandeirantes, Canal 13“ kamen in den folgenden Jahren dazu.⁷⁸⁸

Die größte und bekannteste Fernsehanstalt Brasiliens, „TV Globo, Canal 4 Rio de Janeiro“ wurde 1965 vom Journalisten Roberto Marinho gegründet. Heute gehört dieser Fernsehsender zur Mediengruppe „Organizações Globo“, die hinter der American Broadcasting Company (ABC) das zweitgrößte Fernsehnetzwerk (Rede de TV Comercial) der Welt hat.⁷⁸⁹

Verschiedene Musik-Programme wurden jahrzehntelang über die Fernseher ausgestrahlt. Das bekannteste dieser Programme, das als Ziel die Verbreitung der Populärmusik in Brasilien und

⁷⁸⁴ Moraes, José Geraldo Vinci de: Sons da velha Metrópole. In : Revista História Viva, Nr. 63, Ediouro Duetto Editorial Ltda., São Paulo 2009

⁷⁸⁵ Assis Chateaubriand ist der abgekürzte Name von Francisco de Assis Chateaubriand Bandeira de Mello. Er war während der 1940er und 1960er Jahre eine einflussreiche Persönlichkeit in Brasilien, die als Journalist, Rechtsanwalt, Politiker, Schriftsteller, Professor und Manager tätig war.

⁷⁸⁶ Federico, Maria Elvira Bonavita: História da Comunicação Rádio e TV no Brasil. Editora Vozes, Petrópolis 1982, S. 81 f.

⁷⁸⁷ Federico, Maria Elvira Bonavita: História da Comunicação Rádio e TV no Brasil. Editora Vozes, Petrópolis 1982, S. 80 f.

⁷⁸⁸ Federico, Maria Elvira Bonavita: História da Comunicação Rádio e TV no Brasil. Editora Vozes, Petrópolis 1982, S. 83 f.

⁷⁸⁹ <http://www.robertomarinho.com.br/home/home.htm>, 2014

damit auch des Samba und dessen unterschiedliche stilistische Richtungen hatte, war das Fernsehprogramm „Festival de Música Popular Brasileira“ (Festival brasilianischer Populärmusik), das vom Fernsehsender „TV Record“ ausgestrahlt wurde. Dieses Fernsehprogramm setzte sich unter anderem besonders für die Verbreitung der brasilianischen Populärmusik „Jovem Guarda“ und „Tropicália“ ein.⁷⁹⁰

Heute ist der Fernsehapparat nicht mehr aus den Wohnzimmern der brasilianischen Bevölkerung wegzudenken. In mehr als 90 % der Haushalte in jeder Region Brasiliens ist der Fernseher zu einer außerordentlich wichtigen Unterhaltungs- und Informationsquelle geworden, der alle Teile des Landes miteinander verbindet.⁷⁹¹ Vor allem zur Karnevalszeit werden die Umzüge und Aufführungen der Karnevalsgesellschaften von Fernsehanstalten übertragen. Dann werden Bilder dieser Umzüge und die Samba-Musik in die ganze Welt ausgestrahlt.

3.3.2. Die Produktion von Samba und ihre Wirkung auf die Gesellschaft São Paulos

Mit der Aufnahme des ersten Samba unter dem Titel „Pelo Telefone“ durch Ernesto dos Santos („Donga“) im Jahre 1916 in Rio de Janeiro stellte sich heraus, dass dieses musikalische Genre wirtschaftliches Potential haben und in ein Produkt verwandelt werden könnte. Durch die Einführung dieser Musik in den Markt könnten hohe Plattenverkäufe und damit Gewinne erzielt werden.⁷⁹²

Das war damals aber noch nicht in dem erforderlichen Maße möglich. Erst die sich neu etablierenden Medien machten die Umsetzung der ehrgeizigen Pläne realisierbar. Sie veränderten aber auch das Leben der Musiker dieser Zeit. In den Jahren vor den Neuerungen bei der Aufnahmetechnik und der Radioübertragung sorgten Musiker hauptsächlich in Kinos, Theatern und Zirkussen für die musikalische Unterhaltung. Mit dem Aufkommen der neuen technischen Möglichkeiten in den 1930er Jahren zählten auch Radiostationen und Aufnahmestudios zu den Orten ihrer Tätigkeit. Die beginnende Professionalisierung der Musiker übertrug sich auch weiter auf die Aufnahmeverfahren und die Wiedergabetechnik.⁷⁹³

Die Musiker dieser Zeit entwickelten sich durch die neuen künstlerischen und technischen Möglichkeiten zu kulturellen Vermittlern zwischen den verschiedenen gesellschaftlichen Schichten. Sie waren sowohl bei den Orchestern der „kulturellen Elite“ als auch in ihren Stadtvierteln in Samba- oder Choro-Runden tätig (siehe Abschnitt "2.1.4. Das musikalische Genre Samba in der kulturellen Entwicklung Brasiliens"). Darüber hinaus waren sie auch in Aufnahmestudios und Radiostationen aktiv.⁷⁹⁴

Das Umgehen mit den unterschiedlichen Umgebungen, mit dem Formalen (Orchester klassischer Musik) im Unterschied zum Informalen (Samba- und Choro-Gruppe), mit dem

⁷⁹⁰ Schreiner Claus: *Musica Popular Brasileira*. Verlag Tropical Music GmbH, Darmstadt 1978, S. 177.

⁷⁹¹ Santos, Pablo Victor Fontes / Luz, Cristina Rego Monteiro: *História da Televisão - do Analógico ao Digital*. In: *Inovcom*, 4. Volumen, Nr. 1, São Paulo, 2013, S. 34 - 46

⁷⁹² Siqueira, Magno Bissoli: *Samba e identidade Nacional na Era Vargas - Impacto do Samba na formação da identidade na sociedade industrial 1916 – 1945*. Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo 1994, S. 173 ff.

⁷⁹³ Moraes, José Geraldo Vinci de: *Sons da velha Metrópole*. In: *Revista História Viva*, Nr. 63, Ediouro Duetto Editorial Ltda., São Paulo 2009

⁷⁹⁴ Moraes, José Geraldo Vinci de: *Sons da velha Metrópole*. In: *Revista História Viva*, Nr. 63, Ediouro Duetto Editorial Ltda., São Paulo 2009

Öffentlichen (öffentliche Räume) im Unterschied zum Privaten (Aufnahmestudios) war eine Herausforderung, auf die sich diese Musiker einstellen mussten.

Ein Musiker aus São Paulo, der sich für diesen vermittelnden Prozess zwischen den Extremen besonders einsetzte, war Américo Jacomino ("Canhoto"). Canhoto führte die Gitarre, ein Instrument, das zu dieser Zeit keine große Beachtung fand und vor allem in der Musik der ärmeren Gesellschaftsschichten gespielt wurde, in die hohe Gesellschaft der Stadt ein.⁷⁹⁵

Während der 1930er und 1940er Jahre entstanden kleine Musikgruppen, die „Regionais“, für die musikalische Untermalung verschiedener Radioprogramme. Diese Gruppen, meistens bestehend aus vier bis fünf Musikern, stellten sich als ideale Begleiter der Radiosänger heraus. In der Regel hielten sich die Musiker dieser Zeit an heimische und informelle Traditionen und nannten ihre Gruppierungen nach dem Namen der Gründer. So gab es zum Beispiel die „Regional do Canhoto“ bei Rádio Educadora Paulista, die von Américo Jacomino⁷⁹⁶ geleitet wurde.⁷⁹⁷

Die „Regional do Pinheirinho“ bei Rádio Record wurde von Aldair Pinheiro Machado⁷⁹⁸ ("Pinheirinho") geleitet. Die „Regional do Esmeraldino“ stand unter der Leitung von Esmeraldino Salles⁷⁹⁹. Die „Regional do Rago“ wurde von Antonio Rago⁸⁰⁰ bei Rádio Tupi São Paulo geführt. Die schnell einsetzende Verbreitung dieser Tätigkeit in den Radiostationen verlangte eine steigende Anzahl nicht nur an Musikern, Regenten, Arrangeuren, Sängern usw., sondern auch an technischem Personal, das bei solchen Radioprogrammen eingesetzt wurde.⁸⁰¹

Die beginnende Professionalisierung der Musiker änderte jedoch nichts an der Tatsache, dass für die Bildung und Entwicklung der neuen Musikstile in der Metropolregion São Paulo bestimmte "Räume" und "Umgebungen" vorhanden sein mussten, an denen ein Austausch unterschiedlicher Kulturen für die nötige Inspiration der Musiker sorgte. Sowohl für die Bildung neuer musikalischer Ausdrucksformen als auch für die Weiterentwicklung der Musiker selbst waren diese Orte, die im Falle des Samba im Unterabschnitt „2.1.1.2. Räume städtischer Ausdrucksformen“ dargestellt sind, von entscheidender Bedeutung. Einflussreiche Musiker der Metropolregion São Paulo, wie Antonio Rago, João Carrasqueira⁸⁰² und Adoniran Barbosa waren sowohl in den Radiostationen als auch an den Orten informeller Zusammenkünfte wie vor bestimmten Straßenkneipen und in öffentlichen Clubs am musikalischen Austausch beteiligt.⁸⁰³

Die fortschreitende Professionalisierung der Musiker in São Paulo brachte jedoch nicht den erforderlichen finanziellen Erfolg mit sich, der es ihnen ermöglicht hätte, von ihrer Kunst allein

⁷⁹⁵ Moraes, José Geraldo Vinci de: Sons da velha Metrópole. In : Revista História Viva, Nr. 63, Ediouro Duetto Editorial Ltda., São Paulo 2009

⁷⁹⁶ Canhoto war ein ausgezeichneter Gitarrenvirtuose und Komponist aus São Paulo. Zu seinen bekanntesten Werken zählen „Abismo de Rosas“ und „Arrendida“.

⁷⁹⁷ Moraes, José Geraldo Vinci de: Sons da velha Metrópole. In : Revista História Viva, Nr. 63, Ediouro Duetto Editorial Ltda., São Paulo 2009

⁷⁹⁸ Pinheirinho war ein Multiinstrumentalist, der in São Paulo großes Ansehen genoss.

⁷⁹⁹ Esmeraldino war ein Multiinstrumentalist und Komponist, der sowohl für Radio Tupi São Paulo arbeitete, als auch unabhängig davon Aufnahmen machte. Zu seinen bekanntesten Werken zählen „Uma Noite no Sumaré“ und „Arabiando“.

⁸⁰⁰ Antonio Rago war ein bekannter Musiker und Komponist aus São Paulo. Zu seinen bekanntesten Werken zählen „Mentiroso“, „Jamais te esquecerei“ und „O Barão na Dança“.

⁸⁰¹ Moraes, José Geraldo Vinci de: Sons da velha Metrópole. In : Revista História Viva, Nr. 63, Ediouro Duetto Editorial Ltda., São Paulo 2009

⁸⁰² João Dias Carrasqueira war ein Instrumentalist und Komponist, der sich in São Paulo durch sein virtuosos Querflötenspiel einen Namen gemacht hat. Carrasqueira war auch als „Canarinho da Lapa“ bekannt.

⁸⁰³ Moraes, José Geraldo Vinci de: Sons da velha Metrópole. In : Revista História Viva, Nr. 63, Ediouro Duetto Editorial Ltda., São Paulo 2009

zu leben. Nur wenige Musiker konnten dieses Ziel erreichen. Im Vergleich zu Rio de Janeiro, zu dieser Zeit noch Hauptstadt Brasiliens, waren die finanzielle Möglichkeiten für aufstrebende Musiker in São Paulo sehr beschränkt. Künstler, wie João Carrasqueira und Américo Jacomino, mussten - wie so viele andere Musiker dieser Zeit - neben ihrer künstlerischen Tätigkeit einer festen Arbeit nachgehen, zum Beispiel als Handwerker, Kleinhändler oder mit einer anderen Beschäftigung.⁸⁰⁴

Um dieser schwierigen Lage zu entkommen, zogen manche Musiker nach Rio de Janeiro. Zu diesen Musikern können Aníbal Augusto Sardinhan („Garoto“)⁸⁰⁵ und Oswaldo Gogliano („Vadico“)⁸⁰⁶ gezählt werden.

Auch mit dem Aufkommen der Fernsehanstalten in den 1950er Jahren änderte sich die Situation der Musiker nicht grundsätzlich. Dennoch blieb São Paulo ein Anziehungspunkt für Musiker verschiedener Musikstile. Dazu trug besonders die sich entwickelnde Industrie in São Paulo bei, die im Laufe der Zeit auch für eine höhere Nachfrage im Freizeitbereich sorgte und auch den Musikkonsum steigerte.

⁸⁰⁴ Moraes, José Geraldo Vinci de: Sons da velha Metrópole. In : Revista História Viva, Nr. 63, Ediouro Duetto Editorial Ltda., São Paulo 2009

⁸⁰⁵ Aníbal Augusto Sardinha („Garoto“) kann zu einem der erfolgreichsten Gitarrenspielern und Komponisten Brasiliens gezählt werden. Zu seinen bekanntesten Werken zählen „São Paulo quatrocentão“ und „Gente humilde“.

⁸⁰⁶ Oswaldo Gogliano („Vadico“) war ein Pianist und Komponist, der wegen fehlender musikalischer Aufträge nach Rio de Janeiro zog. In Rio de Janeiro nahm er an verschiedenen Aufnahmen mit den Koryphäen der Brasilianischen Populärmusik, Noel Rosa und Vinicius de Moraes, teil.

4. Vorgehen und Methoden bei der musikethnologischen Feldforschung

4.1. Grundlagen der Vorgehensweise

Der Stand der Sambamusik in der Metropolregion São Paulo zu Beginn des 21. Jahrhunderts wird mit den Methoden der musikethnologischen Feldforschung dargestellt, um daraus einen Entwicklungstrend abzuleiten.

Als Ergänzung zu den Teilen dieser Untersuchung, die sich vorwiegend auf historische Daten und Fakten beziehen und sich mit den Anfängen des Samba in der musikalischen Entwicklung der wachsenden Stadt São Paulo und dem sich daraus ergebenden gesellschaftlichen Bezug auseinandersetzen, verfolgt die musikethnologische Feldforschung die folgenden beiden Ziele:

- Erstens sollen durch die Transkription und die systematische Analyse der aufgezeichneten Audio- und Video-Aufnahmen musikalische Strukturen, die zur Entwicklung des Samba beigetragen haben, herausgearbeitet werden.

- Zweitens soll mit den Audio- und Video-Aufnahmen eine Dokumentation über die musikalischen Ausdrucksformen des Samba erstellt werden, die durch Originalität und den Bezug zu älteren Kulturen für weitere Studien und wissenschaftliche Arbeiten zur Verfügung steht.

Der Teil dieser kulturwissenschaftlichen Untersuchung, der den Samba musikethnologisch analysiert, stellt unter Berücksichtigung der gesellschaftlichen Entwicklung der Metropolregion São Paulo und der damit zusammenhängenden Urbanisierung der Stadt die Bedeutung bestimmter Orte für die Entwicklung des urbanen Samba heraus. Diese Orte in den Stadtbezirken, Stadtvierteln und Stadtteilen, die während des Urbanisierungsprozesses als "Orte der Begegnung" verschiedener kultureller Ausdrucksformen dienten, waren für den Bildungsprozess des urbanen Samba in São Paulo von entscheidender Bedeutung.

Es waren diese Orte der Begegnung, die die Akkulturation, einen Prozess der musikalischen Synthese unterschiedlicher kultureller Einflüsse überhaupt erst ermöglicht haben. Der sehr schnell einsetzende Urbanisierungsprozess, der den ethnologischen Strukturwandel der Stadt São Paulo (Kapitel "1.2. Der ethnologische Strukturwandel São Paulos im 20. Jahrhundert") begünstigte und beschleunigte, hatte aber zur Folge, dass die Bedeutung dieser Orte der Begegnung langsam nachließ. Örtliche Bezugspunkte verloren mit der schnell einsetzenden Verstädterung São Paulos an Bedeutung. Auch der in São Paulo einsetzende Marginalisierungsprozess der ärmeren Bevölkerungsschichten, die die Stadtteile bewohnten, die für die Bildung des urbanen Samba in São Paulo von Bedeutung waren, trug zur Umgestaltung und zum Verlassen dieser ersten Orte der Begegnung bei.

Mit dem Aufstieg São Paulos zu einer multikulturellen Metropole übernahmen andere Orte die Funktion von Bezugspunkten. Das war erforderlich, weil der über die Zeit zu einem musikalischen Genre mit vielen unterschiedlichen Richtungen gewordene Samba sich vor allem durch den Bezug der Komponisten und Textdichter auf bestimmte Orte weiter entwickelte.

Diese Orte können in der multikulturellen Metropole São Paulo auch als Orte des kulturellen Erhalts verstanden werden. Sie leisten durch ihre Bindung an überlieferte Traditionen in einer immer differenzierter und abstrakter werdenden Kulturlandschaft einen wichtigen Beitrag für eine zwischen Tradition und Moderne ausgeglichene Entwicklung. Gerade für den rhythmisch durch afro-brasilianische Einflüsse stark geprägten Samba haben diese Orte, die die überlieferten kulturellen Ausdrucksformen weiterhin lebendig halten, eine große Bedeutung als Ausgleich zu der rasanten und grenzenlosen musikalischen Entwicklung.

Um einen Beitrag zu einem tieferen Verständnis für die Bildung und Entwicklung des Samba in der Metropolregion São Paulo zu leisten, wird in dieser Feldforschung eine Umbanda-Gemeinde⁸⁰⁷ zur musikethnologischen Analyse herangezogen, die in der multikulturellen Metropole São Paulo zum Erhalt afro-brasilianischer Traditionen beiträgt. Der Terreiro, die Kultstätte, dieser religiösen Gemeinschaft kann als Beispiel für die Orte genannt werden, die den Erhalt kultureller Ausdrucksformen in der heutigen Zeit gewährleisten.

In einer großen Flächenmetropole mit vielen verschiedenen kulturellen Einflüssen, zu der sich die Stadt São Paulo entwickelt hat, gibt es unterschiedliche Orte, die eine kulturelle "Rückbindung" ermöglichen. Solche Orte können in allen Bereichen des kulturellen Lebens gefunden werden, wie in volkstümlichen Vereinigungen, religiösen Gemeinden, Fan-Clubs von Sportvereinen, Karnevalsgruppierungen und anderen.

Die Orte der Rückbindung zum Erhalt und zur Ausübung überlieferter Traditionen müssen sich nicht auf afro-brasilianische Traditionen beziehen. Auch andere Kulturen, wie die verschiedenen europäischen, orientalen und asiatischen Kulturen, haben Orte und finden Mittel und Wege, ihre Traditionen in der multikulturellen Metropole São Paulo aufrechtzuerhalten.

Da im Falle des Samba die afro-brasilianischen kulturellen Traditionen überwiegen, wurde für die Analyse der augenblicklichen Lage dieser Musik und ihres Entwicklungstrends die Umbanda-Gemeinde „Tenda Espírita de Umbanda Caboclo Tupinambara“ ausgewählt. Sie ist ein besonderer Ort für die Feldforschung, weil einerseits durch den musikalischen Einsatz dieser Gemeinde ein starker Bezug zu ländlichen afro-brasilianischen Traditionen hergestellt wird und erhalten bleibt. Andererseits bildet die Umbanda-Religion als städtischer Ausdruck afro-brasilianischer Kultur eine Verbindung zwischen Land und Stadt und vereint beide kulturellen Ausdrucksformen.

Der Samba ist, wie Studien von Tiago de Oliveira Pinto im Recôncavo Baiano⁸⁰⁸ zeigen, ein verbindendes Element zwischen Menschen unterschiedlichen Alters und Geschlechts sowie zwischen verschiedenen religiösen und profanen Einrichtungen. Auch für die Metropolregion São Paulo lässt sich diese Eigenschaft des Samba feststellen. Darüber hinaus werden Menschen unterschiedlicher gesellschaftlicher Schichten durch den Samba, etwa bei Karnevalsparaden, einander näher gebracht.

Wie aus den Abschnitten über die "Anfänge des Samba in der musikalischen Entwicklung der wachsenden Stadt São Paulo und ihr gesellschaftlicher Bezug" in Kapitel 2.1. und über "Die Verbreitung des Samba durch Karnevalsgesellschaften in São Paulo" in Abschnitt 3.1.1. hervorgeht, haben religiöse Handlungen und Veranstaltungen im Laufe der Zeit günstige Gelegenheiten geboten, kulturelle Ausdrucksformen auszuleben.

Gerade afro-brasilianisch geprägte kulturelle Ausdrucksformen verstanden es, durch eine synkretistische Annäherung an die christliche Religion ihre kulturellen Ausdrücke in allen Phasen gesellschaftlicher Entwicklung zu erhalten. Musikethnologische Studien von Tiago de Oliveira Pinto zum Candomblé⁸⁰⁹ zeigen, dass Verbindungen des gesanglichen Repertoires zu

⁸⁰⁷ Umbanda-Gemeinden sind mitgliedschaftliche Zusammenschlüsse, die um eine Person herum sozial verankert und nach außen zur Gesellschaft abgrenzbar sind. Sie werden durch die wöchentlich abgehaltenen Kulte und die religiöse Bindung an die Gemeindeleitung geformt. „Mãe-de-santo“ oder „Pai-de-santo“ (Gemeindeleitung) ist das Zentrum der Gemeinde, um das herum sich die „Filhos-de-santo“ (Gemeindemitglieder) versammeln.

⁸⁰⁸ Der Recôncavo Baiano ist eine ländliche Region, die sich um die Stadt Salvador das Bahia hinzieht.

⁸⁰⁹ Der Candomblé ist eine afro-brasilianische Religion, die sich in Brasilien durch afrikanische Sklavenarbeiter gebildet hat. Sie wird als einer der Einflüsse auf die Bildung der Umbanda angesehen.

afrikanischen Wurzeln im Recôncavo Baiano erhalten geblieben sind, dass also nicht von einer generellen Neuschöpfung dieses Repertoires in Brasilien ausgegangen werden kann.⁸¹⁰

Die afro-musikalischen Einflüsse haben auch den Samba in der Metropolregion São Paulo geprägt. Ein Beispiel für die Annäherung afro-brasilianischer Musik an die christliche Religion ist der Karneval, ein christliches Fest, das heute als Symbol für den Samba angesehen werden kann.

Die ausgewählte Umbanda-Gemeinde ist durch ihre gelebte Tradition, die in der Kultstätte, "Terreiro" auch durch die Musik zum Ausdruck kommt, ein Ort, in dem die Entwicklung des Samba exemplarisch durch Audio- und Videoaufnahmen und deren systematische Transkription nachvollzogen werden kann. Der Samba nimmt in dieser Umbanda-Gemeinde eine verbindende Rolle ein. Dabei tritt er nicht nur auf religiöser Ebene als Verbindung zwischen alten afrikanischen und neueren städtischen Traditionen auf, er kann auch als verbindender Übergang von der religiösen auf die profane Ebene angesehen werden.

4.2. Musikethnologischer Ablauf der Feldforschung

Der musikethnologische Ablauf der Feldforschung erfolgt in den vier folgenden Bereichen:

1. Quellen- und Archivstudien
2. Feldforschung
 - 2.1. Beobachtung
 - 2.2. Befragung
 - 2.3. Registrierung mittels Film- und Tonaufnahme
3. Auswertung
 - 3.1. Analyse
 - 3.1.1. der Interviews und Protokolle
 - 3.1.2. der Aufnahmen
 - 3.1.3. des Bildmaterials
 - 3.2. Klassifizierung und Strukturierung
4. Archivierung
 - 4.1. Sicherung des Materials auf DVD

Die Quellen- und Archivstudien umfassen sowohl die in den vorausgehenden Teilen dieser Arbeit aufgeführten Themenbereiche als auch die noch folgende Feldforschung.

Die Feldforschung zu dieser Arbeit beruht auf einer musikethnologisch-kulturwissenschaftlichen Betrachtung des Samba. Sie konzentriert sich auf die Entwicklung des Samba in der Metropolregion São Paulo. Um die Anfänge des Samba bei der musikalischen Entwicklung von São Paulo und den Samba als Musik der Menschen auf den Straßen São Paulos festzuhalten, wird als Ort des kulturellen und musikalischen Erhalts die Umbanda-Gemeinde „Tenda Espírita de Umbanda Caboclo Tupinambara“ untersucht. Durch Analysen des

⁸¹⁰ Oliveira Pinto, Tiago de: Capoeira, Samba, Candomblé : Afro-brasilianische Musik im Recôncavo, Bahia. Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz [u.a.], Berlin, 1991, S. 178.

musikalischen Repertoires in dieser Gemeinde wird der musikalische Entwicklungsprozess des Samba beispielhaft dargestellt.⁸¹¹

Die brasilianischen Umbanda-Gemeinden sind aus dem synkretistischen Prozess der in Brasilien aufeinander treffenden europäischen, indigenen und afrikanischen Glaubensrichtungen entstanden. Das war eine langjährige Entwicklung, in der bestimmte Glaubensinhalte miteinander verschmolzen, einige sich durchsetzten und andere untergingen. Die Umbanda-Religion ist das Ergebnis eines Prozesses, der eigentlich kein Ende hat. Wie in einem Kreislauf können stets neue Einflüsse aufgenommen und alte fallengelassen werden. Immer neue Wandlungsprozesse entstehen, weil sich die Akteure, die diese Änderungen möglich machen, im Laufe der Zeit ändern, zurück bleiben oder neue Wege einschlagen.

Auch auf musikalischer Ebene werden solche sich selbst nährenden Prozesse vermutet. Eine Darstellung und Analyse des musikalischen Repertoires der Umbanda-Gemeinde „Tenda Espírita de Umbanda Caboclo Tupinambara“ soll Aufschluss darüber geben, wie sich die musikalische Entwicklung innerhalb der Gemeinde vollzieht.

Der ausgearbeitete Fragebogen, der als Grundlage der Interviews und als Leitfaden während der Feldforschung dient, ist wie folgt in zwei Teile unterteilt:

Der erste Teil des Fragebogens beinhaltet strukturelle Fragen zum Samba, nämlich die verschiedenen Rhythmen und das dazu verwendete Repertoire; ferner wird der Gebrauch der Instrumente in der Gemeinde hinterfragt.

Diese Fragen sollen Aufschluss über die Gründe für die Verwendung des Samba-Rhythmus als eine von vielen rhythmischen Möglichkeiten geben. Dabei geht es, abgesehen von Motiv und Zweck des Samba-Spielens, auch um die Rolle des Samba in der Gemeinde.

Im zweiten Teil des Fragebogens geht es um die Akteure des Samba, also um Musiker, Komponisten, Autoren und Interpreten im Hinblick auf ihre Verbindung zum Samba-Rhythmus. Dabei soll die Bedeutung der Orte des kulturellen Erhalts (in dieser Untersuchung beispielhaft die Umbanda-Gemeinde „Tenda Espírita de Umbanda Caboclo Tupinambara“) und ihre Wirkung auf den jeweiligen Samba-Akteur herausgearbeitet werden.

4.3. Methoden musikethnologischer Feldforschung

Unter musikethnologischer Feldforschung wird die Dokumentation von Musik in ihrem kulturellen Umfeld verstanden.⁸¹² Zu den dafür notwendigen Methoden gehören die Beobachtung, Befragung sowie schriftliche und audiovisuelle Aufzeichnungen, wie zum Beispiel Protokollierung des gesamten soziokulturellen Kontextes, die Aufnahme von Ton- und Bildmaterial und ihre Auswertung sowie das Führen von Tage- und Logbüchern und das Sammeln zusätzlicher Belege, wie zum Beispiel Noten, Handschriften und Abbildungen.⁸¹³

⁸¹¹ Kapitel "2.1. Anfänge des Samba in der musikalischen Entwicklung der wachsenden Stadt São Paulo und ihr gesellschaftlicher Bezug", Kapitel "3.1. Der Sama als Musik der Menschen São Paulos" und Unterabschnitt "2.1.6.3. Der Samba in den Umbanda-Kultstätten".

⁸¹² Merriam, Alan Parkhurst: *The Anthropology of Music*. Northwestern University Press, Illinois, 1964, S. 6.

⁸¹³ Myers, Helen: *Fieldwork*. In: Myers, Helen (Hg.): *Ethnomusicology: An Introduction*. Macmillan, London 1992, S. 21 f.

Technische Entwicklungen haben die Disziplin maßgeblich verändert, so können heute neben schriftlichen Notizen bei Feldforschungen auch auditive und audiovisuelle Quellen genutzt werden. Die verbesserte Aufnahmetechnik hat das systematische Erfassen der musikalischen Daten wesentlich erleichtert.

Während früher Transkriptionen im Laufe des Geschehens direkt erstellt werden mussten, um nur einen begrenzten Teil der Musik schriftlich festzuhalten, kann heute das gesamte Musikstück mit einer Vielzahl von Daten erfasst werden. Das erhobene Datenmaterial setzt sich aus Momentaufnahmen zusammen; sie bilden „mehr oder weniger variable Prozesse, die nie wieder exakt so wiederholt werden, wie sie dokumentiert wurden“⁸¹⁴. Die heutzutage bei der Feldforschung gewonnenen Daten umfassen sowohl die Musik, als auch deren Kontext.

Eine Transkription des gewonnenen Datenmaterials hat deskriptiven Charakter, sie dient als Unterlage für die Beschreibung und Analyse der Musik und ihres Kontextes. Die für die musikethnologische Feldforschung verwendete Transkriptionsmethode ist die Derler-Methode⁸¹⁵. Das erhobene Material bildet den Mittelpunkt der musikwissenschaftlichen Arbeit⁸¹⁶ und die Grundlage für die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit den Ergebnissen der musikethnologischen Feldforschung.

Die zu den Erhebungsverfahren einer musikethnologischen Feldforschung gehörende Beobachtung kann als systematisches Erfassen, Festhalten und Deuten sinnlich wahrnehmbaren Verhaltens zum Zeitpunkt seines Geschehens definiert werden. Die Beobachtung ist folglich eine Datenerhebungstechnik, die es ermöglicht, sinnlich wahrnehmbares Verhalten zu erfassen. Unter Verhalten werden menschliche Handlungen, sprachliche Äußerungen, nonverbale Reaktionen (zum Beispiel Mimik und Gestik) und andere soziale Merkmale (wie Kleidung und Wohnraum) von Menschen verstanden.⁸¹⁷

4.3.1. Qualitative Beobachtung

In der Sozialforschung besteht ein Unterschied zwischen einer quantitativen und einer qualitativen Konzeption und daher auch zwischen quantitativ beziehungsweise qualitativ orientierten Beobachtungsstudien. Die quantitative Beobachtung versteht die soziale Realität als methodisch erfassbar. Demgegenüber steht die qualitativ orientierte Beobachtung, die durch die Annahme gekennzeichnet ist, dass soziale Akteure bestimmten Objekten unterschiedliche Bedeutungen zuschreiben, folglich soziale Situationen immer wieder neu interpretieren - sich also nicht unbedingt an Normen und Regeln halten - und auf diese Weise soziale Wirklichkeit konstruieren.⁸¹⁸ Diese der Untersuchung zugrunde gelegte qualitative Beobachtung wird im Folgenden näher erläutert.

⁸¹⁴ Reuer, Bruno B. / TARI, Lujza (Hg.): Perspektiven der Musikethnologie: Dokumentationstechniken und interkulturelle Beziehungen. Beiträge des Internationalen Symposiums in Budapest (22. - 26. April 1990). München: Südostdeutsches Kulturwerk, München, 1994, S. 25.

⁸¹⁵ Siehe dazu Unterabschnitt „2.2.1.7.1. Schriftliche Darstellung von Rhythmusformeln nach Rudolf Derler“.

⁸¹⁶ Merriam, Alan Parkhurst: The Anthropology of Music. Northwestern University Press, Illinois, 1964, S. 50 f.

⁸¹⁷ Atteslander, Peter: Methoden der empirischen Sozialforschung. 11. neu bearbeitete und erweiterte Auflage, Erich Schmidt Verlag, Berlin 2006, S. 67

⁸¹⁸ Atteslander, Peter: Methoden der empirischen Sozialforschung. 11. neu bearbeitete und erweiterte Auflage, Erich Schmidt Verlag, Berlin 2006, S. 69 ff.

4.3.1.1. Qualitativ orientierte Beobachtung und ihre spezifischen Prinzipien

Bei qualitativ orientierten Beobachtungsstudien berufen sich die Forscher auf das interpretative Beispiel, das Erscheinungsbild und dessen Auslegung. Bei dieser Beobachtungsform wird angenommen, dass soziale Akteure den Objekten eine eigene Bedeutung zuschreiben.⁸¹⁹

Spezifische Forschungsprinzipien für die qualitativ orientierte Beobachtung sind:

- Prinzip der Offenheit: Der Gegenstand der Untersuchung bestimmt die Forschung, nicht im Vorfeld entwickelte Theorien und Hypothesen.
- Prinzip des Prozesscharakters von Gegenstand und Forschung: Wirklichkeit wird von sozialen Akteure geschaffen, indem sie diese auslegen beziehungsweise aushandeln.
- Prinzip der Reflexivität: Hypothesen werden nicht aus der Theorie abgeleitet, sie werden vielmehr im laufenden Forschungsprozess geschaffen, verändert und verallgemeinert.
- Prinzip der Explikation: Theoretisches Vorwissen wird offengelegt, die einzelnen Forschungsschritte werden dargestellt und die sich ergebenden Interpretationen verständlich gemacht.
- Prinzip der Kommunikation: Die Feldforschung beruht auf einem kommunikativen Vorgang.
- Prinzip der Problemorientierung: Die Auswahl und die Formulierung der Forschungsfrage ergeben sich aus den vom Forscher wahrgenommenen gesellschaftlichen Problemen.⁸²⁰

Für qualitativ orientierte Beobachtungsstudien bedeuten diese Forschungsprinzipien einen Verzicht auf vorab konstruierte Beobachtungsschemata sowie standardisierte Verfahrensweisen und -regeln. Der Forscher nimmt vielmehr am natürlichen Umfeld der untersuchten Individuen/Elemente teil.⁸²¹

4.3.1.2. Bestandteile qualitativer Beobachtung

Beobachtungen in natürlichen sozialen Situationen werden als Feldbeobachtungen bezeichnet, Beobachtungen in künstlichen, experimentell erzeugten Situationen als Laborbeobachtungen.⁸²² Während bei der Feldbeobachtung soziales Verhalten innerhalb des natürlichen Umfelds studiert wird, bedient sich die Laborbeobachtung künstlich geschaffener Situationen, in denen Verhaltensweisen beobachtet werden. Leichte Wiederholbarkeit und somit eine vergleichsweise

⁸¹⁹ Atteslander, Peter: Methoden der empirischen Sozialforschung. 11. neu bearbeitete und erweiterte Auflage, Erich Schmidt Verlag, Berlin 2006, S. 71.

⁸²⁰ Atteslander, Peter: Methoden der empirischen Sozialforschung. 11. neu bearbeitete und erweiterte Auflage, Erich Schmidt Verlag, Berlin 2006, S. 71 f.

⁸²¹ Atteslander, Peter: Methoden der empirischen Sozialforschung. 11. neu bearbeitete und erweiterte Auflage, Erich Schmidt Verlag, Berlin 2006, S. 70 ff.

⁸²² Atteslander, Peter: Methoden der empirischen Sozialforschung. 11. neu bearbeitete und erweiterte Auflage, Erich Schmidt Verlag, Berlin 2006, S. 74 ff.

leichte Überprüfbarkeit der Ergebnisse im Labor können oft nicht einfach in die Realität übertragen werden, weshalb eine Verbindung zwischen diesen beiden Phasen angestrebt wird.⁸²³

Bei der Datenerhebung mittels qualitativer Beobachtung werden die folgenden vier Elemente berücksichtigt:

- Beobachtungsfeld
- Beobachtungseinheiten
- Beobachter
- Beobachtete.⁸²⁴

Beobachtungsfeld: Beim Beobachtungsfeld handelt es sich nicht ausschließlich um das räumliche Umfeld, in dem der Beobachtungsvorgang abläuft, vielmehr spielen auch der Zeitpunkt, der soziale Bereich und die Rahmenbedingungen der Untersuchung eine Rolle. Vorkenntnisse über das Forschungsfeld sind deshalb bei jeder Beobachtung außerordentlich wichtig.⁸²⁵

Beobachtungseinheit: Als Beobachtungseinheit wird der Teilbereich sozialen Geschehens verstanden, der beobachtet werden soll.

Bei der qualitativ orientierten Untersuchung ist jedoch die Situationen in ihrer Ganzheit zu erfassen. Dabei finden deshalb auch weniger stark abgegrenzte Beobachtungseinheiten Anwendung.⁸²⁶

Beobachter: Beobachter ist die Person die an einer zu untersuchenden sozialen Situation teilnimmt.⁸²⁷

Qualitativ orientierte Beobachtungsmuster erfordern die Teilnehmerrolle des Beobachters, was einen hohen Partizipationsgrad des Forschers im Feld und damit die Identität von Forscher und Beobachter voraussetzt.⁸²⁸

Beobachtete: Die Beobachteten können offen oder verdeckt in das Erhebungsverfahren einbezogen werden. Der Beobachter kann demnach seine Tätigkeit aktiv offenlegen, andererseits kann die Beobachtungssituation den Beobachteten unbekannt bleiben.

Wenn verdeckt beobachtet wird, soll die Beobachtung den Beobachteten weder bekannt sein noch von ihnen (zufällig) bemerkt werden.⁸²⁹

⁸²³ Merriam, Alan Parkhurst: *The Anthropology of Music*. Northwestern University Press, Illinois, 1964, S. 38 f.

⁸²⁴ Atteslander, Peter: *Methoden der empirischen Sozialforschung*. 11. neu bearbeitete und erweiterte Auflage, Erich Schmidt Verlag, Berlin 2006, S. 73 f.

⁸²⁵ Myers, Helen: *Fieldwork*. In: Myers, Helen (Hg.): *Ethnomusicology: An Introduction*. Macmillian, London 1992, S. 25.

⁸²⁶ Atteslander, Peter: *Methoden der empirischen Sozialforschung*. 11. neu bearbeitete und erweiterte Auflage, Erich Schmidt Verlag, Berlin 2006, S. 76 f.

⁸²⁷ Myers, Helen: *Fieldwork*. In: Myers, Helen (Hg.): *Ethnomusicology: An Introduction*. Macmillian, London 1992, S. 29 f.

⁸²⁸ Atteslander, Peter: *Methoden der empirischen Sozialforschung*. 11. neu bearbeitete und erweiterte Auflage, Erich Schmidt Verlag, Berlin 2006, S. 77 f.

⁸²⁹ Atteslander, Peter: *Methoden der empirischen Sozialforschung*. 11. neu bearbeitete und erweiterte Auflage, Erich Schmidt Verlag, Berlin 2006, 2006, S. 78 f.

4.3.1.3. Formen der qualitativen Beobachtung

Qualitative Beobachtungen können abhängig von der vom Forscher eingenommenen Rolle innerhalb des sozialen Umfeldes verschiedene Formen einnehmen. So lässt sich die Beobachtung bei einer qualitativen Annäherung einteilen in:

- teilnehmende/nicht teilnehmende Beobachtung
- hoher/geringer Partizipationsgrad
- strukturierte/unstrukturierte Beobachtung
- offene/verdeckte Beobachtung.

Diese vier Formen qualitativer Beobachtung erfordern die folgenden Maßnahmen:

Teilnehmende/nicht teilnehmende Beobachtung

Bei einer teilnehmenden Beobachtung übernimmt der Beobachter selbst eine im Beobachtungsfeld definierte Rolle und verhält sich den anderen Handelnden gegenüber dieser Rolle entsprechend, im Idealfall, ohne von ihnen als Beobachter mit einem wissenschaftlichen Interesse erkannt zu werden.⁸³⁰

Die nicht teilnehmende Beobachtung zeichnet sich hingegen dadurch aus, dass der Beobachter von außen die in der Situation ablaufenden sozialen Prozesse registriert, ohne selbst an ihnen anders als beobachtend beteiligt zu sein.

Hoher/geringer Partizipationsgrad

Bei einer Beobachtung lässt sich die Partizipation des Beobachters an dem sozialen Geschehen in vier Stufen unterteilen:

Beobachter als Externer: Der Feldforscher gibt sich in der Rolle eines externen Beobachters und nimmt am beobachteten Geschehen nicht teil.

Beobachter als Teilnehmer: Der Feldforscher ist in erster Linie Beobachter und dann Teilnehmer. Dabei handelt es sich um eine offene Form der Beobachtung.

Teilnehmer als Beobachter und als Teilnehmer: Der Feldforscher ist in erster Linie Teilnehmer und dann Beobachter. Die Beobachtungsabsicht und tatsächliche Beobachtung wird nicht in den Vordergrund gestellt.

Beobachter als integrierter Teilnehmer: Der Feldforscher integriert sich komplett und wird von den Beobachteten als Mitglied der zu untersuchenden Gemeinde angesehen.⁸³¹

Strukturierte/unstrukturierte Beobachtung

Die Dimension der Strukturiertheit einer Beobachtung lässt sich sowohl auf die Wahrnehmung als auch auf die Aufzeichnung beziehen.

⁸³⁰ Schnell, Rainer / Hill, Paul B. / Esser, Elke: Methoden der empirischen Sozialforschung. 8. unveränderte Auflage, Oldenburg Wissenschaftsverlag, München 2008, S. 390 ff; und, Diekmann, Andreas: Empirische Sozialforschung. 18. Auflage, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg 2007, S. 563 ff.

⁸³¹ Myers, Helen: Fieldwork. In: Myers, Helen (Hg.): Ethnomusicology: An Introduction. Macmillan, London 1992, S. 29 f.

Strukturierte und unstrukturierte Beobachtungen unterscheiden sich im Grad ihrer Differenziertheit. Bei der unstrukturierten Beobachtung beachtet der Forscher relativ grobe Kategorien sozialen Verhaltens. Je differenzierter diese Kategorien werden, desto strukturierter wird die Beobachtung.⁸³²

Offene/verdeckte Beobachtung

Die Dimension Offenheit der Beobachtung bezieht sich auf die Transparenz der Beobachtungssituation für die Beobachteten und kann zwischen verdeckt und offen variieren.⁸³³

In einer musikethnologischen Feldforschungssituation, gerade wenn für die Untersuchung neben der Beobachtung auch systematische Ton- und Bildaufnahmen eingesetzt werden, ist nur eine offene Beobachtung angebracht. Aufnahmegeräte würden andernfalls das Forschungsvorhaben offenlegen.⁸³⁴

4.3.1.3.1. Vor- und Nachteile der Beobachtung

Die grundlegenden Problemkreise der wissenschaftlichen Beobachtung lassen sich wie folgt zusammenfassen:

- Probleme, die mit der selektiven Wahrnehmung des Beobachters zusammenhängen.
- Probleme, die sich aus der Teilnahme des Beobachters im Feld ergeben, nämlich aus der Forschungspraxis.⁸³⁵

Die Auswahl bei der Wahrnehmung beruht darauf, dass der Beobachter aus der Vielfalt der in einem bestimmten Augenblick vorhandenen Umfeldverhaltensweisen nur einen bestimmten Teil aufnehmen kann. Die Wahrnehmung wird durch eigene Erfahrung aus vorhergehenden Beobachtungen sowie durch Vorurteile beeinflusst.

Eine selektive Wahrnehmung äußert sich unter anderem in der Überbetonung nachvollziehbarer Ereignisse und im Übersehen von Selbstverständlichkeiten. Probleme auf der sprachlichen Ebene können darüber hinaus die selektive Wahrnehmung verstärken und zu unangemessenen Abstraktionen, Interpretationen und Evaluationen führen.⁸³⁶

Auch die Teilnahme des Beobachters im Feld ist mit unterschiedlichen Problemen verbunden. Feldeintritt und Rollendefinition des Beobachters können die vorhandene Selektivität der Wahrnehmung verstärken. Zudem können reaktive Effekte, wie die Beeinflussung des Beobachtungsfelds durch den Beobachter, mögliche Ursachen einer Verzerrung des Beobachtungsergebnisses sein. Eine im Beobachtungsfeld eventuell auftretende Manipulation von Situationen oder einzelner Situationsmerkmale kann forschungsethisch bedenklich sein. Generell kann jede Forschung und jede Veröffentlichung zu einer Beeinträchtigung der

⁸³² Atteslander, Peter: Methoden der empirischen Sozialforschung. 11. neu bearbeitete und erweiterte Auflage, Erich Schmidt Verlag, Berlin 2006, S. 80 ff.

⁸³³ Schnell, Rainer / Hill, Paul B. / Esser, Elke: Methoden der empirischen Sozialforschung. 8. unveränderte Auflage, Oldenburg Wissenschaftsverlag, München 2008, S. 404 f.

⁸³⁴ Myers, Helen: Fieldwork. In: Myers, Helen (Hg.): Ethnomusicology: An Introduction. Macmillan, London 1992, S. 30 f.

⁸³⁵ Atteslander, Peter: Methoden der empirischen Sozialforschung. 11. neu bearbeitete und erweiterte Auflage, Erich Schmidt Verlag, Berlin 2006, S. 95 ff.

⁸³⁶ Schnell, Rainer / Hill, Paul B. / Esser, Elke: Methoden der empirischen Sozialforschung. 8. unveränderte Auflage, Oldenburg Wissenschaftsverlag, München 2008, S. 400 ff.

untersuchten Individuen/Elemente führen, wenn zum Beispiel ohne oder gegen deren Willen bestimmte Beobachtungsergebnisse aufgedeckt werden.⁸³⁷

Eine besondere Rolle bei der Beobachtung nehmen musikethnologische Studien ein. Die Untersuchung der Musik und das gemeinsame Erleben von musikalischen Ausdrucksformen in einem bestimmten Kontext können kulturelle Differenzen verhältnismäßig schnell verschwinden lassen.⁸³⁸

4.3.2. Qualitative Befragung

4.3.2.1. Grundlagen qualitativer Befragung

Zu den Verfahren des Erhebens musikethnologischer Daten gehört vor allem die Befragung. Deshalb wird im Folgenden auf die grundlegenden Merkmale eingegangen, die für ein qualitatives Interview charakteristisch sind. Quantitative Befragungen werden aufgrund des vorgesehenen Forschungsansatzes nicht weiter behandelt.⁸³⁹

Ein Unterscheidungsmerkmal bei qualitativen Interviews ist die Richtung des Informationsflusses. Hierbei wird zwischen ermittelnden und vermittelnden Interviews unterschieden.

Bei ermittelnden Interviews fließt die Information einseitig vom Befragten zum Interviewer, das heißt, der Befragte informiert als Träger abrufbarer Informationen.⁸⁴⁰

Bei vermittelnden Interviews ist der Informationsfluss umgekehrt. Die befragte Person ist diejenige, die das Ziel der Informationen ist. Dabei geht es darum, eine Erkenntnis- oder Bewusstseinsveränderung auf Seiten der befragten Person zu erzeugen (Beispiel: psychologisch-therapeutisches Gespräch mit einem Psychiater).⁸⁴¹

Interviews lassen sich entsprechend der Absicht des Interviewers folgenden drei Gruppen zuordnen:

- informatorisches Interview, das dem beschreibenden Erfassen von Tatsachen dient, wobei der Befragte als Experte angesehen wird und Informationslieferant ist (Beispiele: journalistisches Interview, Zeugenbefragung)
- analytisches Interview, das soziales Verhalten aufgrund theoretischer Überlegungen und Konzepte zu erfassen versucht

⁸³⁷ Schnell, Rainer / Hill, Paul B. / Esser, Elke: Methoden der empirischen Sozialforschung. 8. unveränderte Auflage, Oldenburg Wissenschaftsverlag, München 2008, S. 400 ff; und, Atteslander, Peter: Methoden der empirischen Sozialforschung. 11. neu bearbeitete und erweiterte Auflage, Erich Schmidt Verlag, Berlin 2006, S. 95 ff.

⁸³⁸ Myers, Helen: Fieldwork. In: Myers, Helen (Hg.): Ethnomusicology: An Introduction. Macmillan, London 1992, S. 31.

⁸³⁹ Lamnek, Siegfried: Qualitative Sozialforschung. 4. vollständig überarbeitete Auflage, Beltz PVU Verlag, Weinheim 2005, S. 329 f.

⁸⁴⁰ Lamnek, Siegfried: Qualitative Sozialforschung. 4. vollständig überarbeitete Auflage, Beltz PVU Verlag, Weinheim 2005, S. 332 f.

⁸⁴¹ Lamnek, Siegfried: Qualitative Sozialforschung. 4. vollständig überarbeitete Auflage, Beltz PVU Verlag, Weinheim 2005, S. 332 f.

- diagnostisches Interview, das der Ermittlung eines fest definierten Merkmalsprofils dient. Es ist Grundlage für vermittelnde Interviews und hilfreich beim Erstellen von Individualdiagnosen (Beispiele: Gespräch zwischen Arzt und Patient, Vorstellungsgespräch bei Bewerbungsverfahren).⁸⁴²

Ein weiteres Merkmal qualitativer Interviews ist der Grad der Standardisierung. Bei der offenen, nicht standardisierten qualitativen Befragung ist in der Regel nur ein Rahmenthema vorgegeben, nicht aber ein Fragebogen und dessen Abfolge. Nicht standardisierte Fragen haben den Vorteil, dass sie zu lebensnahen Antworten ermutigen, weil sie sich der Gesprächssituation flexibel anpassen lassen.⁸⁴³ Die nicht standardisierte Befragung hat als Nachteile die schwierige Durchführung des Interviews, die geringe Vergleichbarkeit und Zuverlässigkeit der Antworten sowie einen großen Zeitaufwand.⁸⁴⁴

Ein qualitatives Interview kann aber auch halb standardisiert sein, das heißt, dass zwar ein Leitfaden vorgegeben ist, die Reihenfolge und Formulierung der Fragen aber dem Interviewer überlassen bleiben. Dadurch wird eine Prädetermination, Vorherbestimmung des Forschungsergebnisses, durch den Forscher beziehungsweise Interviewer vermieden.⁸⁴⁵

Standardisierte Interviews basieren dagegen auf einem detailliert ausgearbeiteten Fragebogen. Die Vorteile dieses Verfahrens liegen in der leichten Durchführbarkeit und Erfassung sowie Vergleichbarkeit der Antworten.

Um eine qualitative Befragung überhaupt erst durchführen zu können, müssen Personen aus dem sozialen Umfeld des zu untersuchenden Gegenstandes ausgewählt werden. Die Auswahl dieser im Rahmen eines Interviews zu Befragenden erfolgt grundsätzlich nach dem Erkenntnisinteresse der Untersuchung. Bei qualitativen Interviews wird sie jedoch nach dem Prinzip des „theoretical sampling“ (theoretische Probeauswahl) vorgenommen. Dadurch werden nach dem Erkenntnisinteresse des Feldforschers einzelne Personen oder Gruppen für die Befragung ausgesucht. Es handelt sich um eine gezielte Auswahl einer relativ kleinen Anzahl, weil es bei qualitativen Verfahren um typische Fälle geht, nicht um Verallgemeinerungen. Aus diesem Grund werden auch keine Zufallsstichproben durchgeführt. Einen Anspruch auf Repräsentativität gibt es nicht.⁸⁴⁶

Das Auswahlverfahren für eine qualitative Befragung erfordert eine Selbstkontrolle des Forschers; denn die Suche nach geeigneten Gesprächspartnern, die auch als Informanten angesehen werden können, ist stark interessengeleitet. Es muss verhindert werden, dass durch Vororientierung eine verzerrte, atypische Auswahl vorgenommen wird. Vor allem sollte der zu Befragende möglichst nicht aus dem Bekanntenkreis des Feldforschers stammen, weil das aufgrund der privaten Nähe zu unbrauchbaren Erkenntnissen führen kann. Eine negative Rolle können auch informelle Kontakte zu den zu untersuchenden Personen oder Gruppen spielen.

⁸⁴² Lamnek, Siegfried: Qualitative Sozialforschung. 4. vollständig überarbeitete Auflage, Beltz PVU Verlag, Weinheim 2005, S. 333 f.

⁸⁴³ Myers, Helen: Fieldwork. In: Myers, Helen (Hg.): Ethnomusicology: An Introduction. Macmillan, London 1992, S. 36 f.

⁸⁴⁴ Myers, Helen: Fieldwork. In: Myers, Helen (Hg.): Ethnomusicology: An Introduction. Macmillan, London 1992, S. 37; und Schnell, Rainer / Hill, Paul B. / Esser, Elke: Methoden der empirischen Sozialforschung. 8. unveränderte Auflage, Oldenburg Wissenschaftsverlag, München 2008, S. 321 ff.

⁸⁴⁵ Myers, Helen: Fieldwork. In: Myers, Helen (Hg.): Ethnomusicology: An Introduction. Macmillan, London 1992, S. 37; und Schnell, Rainer / Hill, Paul B. / Esser, Elke: Methoden der empirischen Sozialforschung. 8. unveränderte Auflage, Oldenburg Wissenschaftsverlag, München 2008, S. 321 ff.

⁸⁴⁶ Lamnek, Siegfried: Qualitative Sozialforschung. 4. vollständig überarbeitete Auflage, Beltz PVU Verlag, Weinheim 2005, S. 384 ff.

Dennoch muss der Feldforscher bei der Auswahl offen sein und gegebenenfalls die Auswahl der zu Befragenden im Verlauf des Forschungsprozesses nach und nach erweitern.⁸⁴⁷

Bei qualitativen Interviews handelt es sich in der Regel um Einzelbefragungen, weil die Themen dabei auch persönlich sein können. In Einzelfällen kann auch eine Gruppenbefragung durchgeführt werden, die normalerweise in Form einer Gruppendiskussion stattfindet.⁸⁴⁸

Dabei spielt die Form der Kommunikation eine wichtige Rolle. Kommunikationsformen lassen sich nach mündlicher und schriftlicher Präsentation der Fragen während des Interviews unterscheiden.

4.3.2.1.1. Arten und Formen der Befragung

Das schriftliche Interview erfolgt durch selbstständiges Ausfüllen eines Fragebogens seitens des Befragten. Dabei muss der Fragebogen hoch standardisiert und leicht verständlich sein, weil eine persönliche Unterstützung beim Ausfüllen durch den Interviewer wegfällt. Da die Antwortmöglichkeiten sehr eingeschränkt sind, ist die schriftliche Befragung für ein qualitatives Interview ungeeignet. Im Regelfall erfolgt die qualitative Befragung daher durch ein mündliches Interview.⁸⁴⁹

Auch der Interviewstil kann für die Gewinnung von Informationen bei einem Interview eine wichtige Rolle spielen. Der Interviewstil des qualitativen Interviews ist neutral bis weich. Beide Formen zielen auf eine weitestgehend wahrheitsgetreue und zuverlässige Beantwortung der Fragen ab.

Das neutrale Interviewerverhalten ist durch den unpersönlichen Charakter der Befragung und eine soziale Distanz gekennzeichnet. Ein weicher Stil hingegen bedeutet, dass der Fragende bewusst versucht, ein Vertrauensverhältnis zu seinem Gesprächspartner aufzubauen.⁸⁵⁰

Die Atmosphäre bei einem Interview im Rahmen der musikethnologischen Feldforschung sollte vertrauensvoll und freundlich-kollegial sein. Das Schaffen eines Vertrauensverhältnisses ist eine wichtige Voraussetzung für verlässliche Ergebnisse. Das Einfühlen in die Lage des Befragten durch die Bekundung von Sympathie und ein gutes „Fingerspitzengefühl“ bei der Fragestellung sind auf Seiten des Interviewers unerlässlich. Der Feldforscher hat während der weichen Interviewführung eine passive Rolle inne und greift nur bei einem Themenwechsel ein.⁸⁵¹

Unter Rhetorik-Fachleuten gilt die Frage als „Königin der Dialektik“. Mit Fragen kann ein Gespräch hervorragend gelenkt werden. Die offene Frage schließt aus, dass der Befragte nur mit „ja oder nein“, „dafür oder dagegen“ und so weiter antwortet, und provoziert im Gegensatz zu

⁸⁴⁷ Myers, Helen: Fieldwork. In: Myers, Helen (Hg.): Ethnomusicology: An Introduction. Macmillan, London 1992, S. 36.

⁸⁴⁸ Lamnek, Siegfried: Qualitative Sozialforschung. 4. vollständig überarbeitete Auflage, Beltz PVU Verlag, Weinheim 2005, S. 342.

⁸⁴⁹ Lamnek, Siegfried: Qualitative Sozialforschung. 4. vollständig überarbeitete Auflage, Beltz PVU Verlag, Weinheim 2005, S. 342 f.

⁸⁵⁰ Lamnek, Siegfried: Qualitative Sozialforschung. 4. vollständig überarbeitete Auflage, Beltz PVU Verlag, Weinheim 2005, S. 343 f.

⁸⁵¹ Myers, Helen: Fieldwork. In: Myers, Helen (Hg.): Ethnomusicology: An Introduction. Macmillan, London 1992, S. 37 f.

einer geschlossenen Frage lange Antwortsätze und eine ausführliche verbale Darstellung. Darauf kommt es dem Interviewer bei der qualitativen Befragung an.⁸⁵²

Vor allem sollten persönliche Aspekte bei qualitativen Interviews im Vordergrund stehen; das Schlagwort lautet „face to face“ (auf gleicher Augenhöhe). Deshalb scheiden bei der musikethnologischen Feldforschung Telefoninterviews, Interviews auf dem Postweg, elektronische oder sonstige unpersönliche Interviews aus.⁸⁵³

4.3.2.1.2. Zusammenfassende Grundsätze qualitativer Befragung

Beim qualitativen Interview sollte der Feldforscher folgende Grundsätze einhalten:

- Prinzip der Offenheit: Er soll für unerwartete Informationen zugänglich sein.
- Prinzip der Flexibilität: Er soll variabel auf die Bedürfnisse der Befragten reagieren.
- Prinzip der Relevanz und der Kommunikation: Er soll sich sowohl der Wirklichkeitsdefinition als auch dem kommunikativen Regelsystem des Befragten anpassen.
- Prinzip der Zurückhaltung: Er soll hauptsächlich den Befragten zu Wort kommen lassen.
- Prinzip des Alltagsgesprächs: Er soll die Kommunikation - wie im Alltagsgespräch - asymmetrisch führen, das heißt, einer erzählt und der Andere hört zu, um eine möglichst natürliche Situation herzustellen und authentische Informationen zu erhalten.
- Prinzip der Prozesshaftigkeit: Er soll Teil der Befragungssituation sein, konstruiert somit während des Interviews die Wirklichkeit mit und handelt Situationen aus, wobei sein Einwirken in den Gesprächsablauf dezent erfolgt.
- Prinzip der Explikation: Er soll Aussagen über einen Gegenstand im Interviewablauf interpretieren, um gegebenenfalls nachfragen zu können.⁸⁵⁴

Die genannten Grundsätze für qualitative Interviews erfordern vom Feldforscher ein hohes Maß an Kompetenz und Einfühlungsvermögen, zumal das Interview zeitlich nicht begrenzt sein sollte.⁸⁵⁵

⁸⁵² Lamnek, Siegfried: Qualitative Sozialforschung. 4. vollständig überarbeitete Auflage, Beltz PVU Verlag, Weinheim 2005, S. 344 f.

⁸⁵³ Lamnek, Siegfried: Qualitative Sozialforschung. 4. vollständig überarbeitete Auflage, Beltz PVU Verlag, Weinheim 2005, S. 345 f.

⁸⁵⁴ Lamnek, Siegfried: Qualitative Sozialforschung. 4. vollständig überarbeitete Auflage, Beltz PVU Verlag, Weinheim 2005, S. 346 ff.

⁸⁵⁵ Myers, Helen: Fieldwork. In: Myers, Helen (Hg.): Ethnomusicology: An Introduction. Macmillan, London 1992, S. 38.

4.3.2.1.3. Interviewtypen

Interviews lassen sich nach der Art ihres Interessenhintergrunds, ihres Ziels, in fünf verschiedene Gruppen unterscheiden:

- narratives Interview
- problemzentriertes Interview
- fokussiertes Interview
- Tiefeninterview
- ermittelndes Experteninterview.

Das narrative Interview ist der Prototyp der qualitativen Interviews. Dabei wird der Befragte vom Feldforscher zum Erzählen aufgefordert.

Bei diesem Interviewtyp kann der Befragte Inhalt und Verlauf des Gesprächs weitgehend mitbestimmen. Die Kommunikation verläuft erzählend und die Gestaltungsmöglichkeit durch den Interviewer ist sehr hoch. Ein Konzept besteht vorab nicht, es soll flexibel erst während des Gesprächs entstehen. Die Aussagen des Befragten werden als retrospektive Interpretation verstanden. Nach dem Motto „erzählen kann jeder“ gibt es narrative Interviews häufig in der Lebenslauf- und Biographieforschung.⁸⁵⁶

Grob gegliedert durchläuft ein solches Interview folgende fünf Phasen:

- Erklärungsphase: Der Befragte wird vom Interviewer über Zweck, Inhalt und Zielsetzung sowie Anonymität und Vertraulichkeit des Gesprächs aufgeklärt.
- Einleitungsphase: Dem Befragten wird der Einstieg in das Thema durch solidarisierende Aussagen oder eine auflockernde Anekdote erleichtert.
- Erzählphase: Der Befragte soll möglichst flüssig über das gewählte Thema sprechen können.
- Nachfragephase: Der Feldforscher kann Verständnisfragen stellen und dem Interviewten die Möglichkeit zur Vertiefung eines Aspekts bieten.
- Bilanzierungsphase: Das Gespräch kann mit einem Fazit oder einer kurzen Zusammenfassung beendet werden.⁸⁵⁷

Bei problemzentrierten Interviews dagegen hat der Feldforscher ein grobes wissenschaftliches Konzept, das bei Bedarf modifiziert werden kann. Wegen des inhaltlichen Gegenstands, zum Beispiel ein medizinisches Fachgebiet, ist ein theoretisch-wissenschaftliches Verständnis erforderlich. Auch hier wird dem Erzähler gefolgt, wobei die inhaltliche Gestaltung nicht ganz frei ist, weil sich das Gespräch mit einem bestimmten Gegenstand oder Problem befasst.⁸⁵⁸

Die Offenheit des Interviews ist in den meisten Fällen weitgehend gegeben, weil die Kommunikation erzählend verläuft, wobei der Feldforscher zielorientiert (nach)fragt. Durch die Themenvorgabe ist die Flexibilität eines Interviews jedoch begrenzt. Vom Leitfaden kann immer dann abgewichen werden, wenn durch eine leichte Themenabwandlung die erwünschten

⁸⁵⁶ Schnell, Rainer / Hill, Paul B. / Esser, Elke: Methoden der empirischen Sozialforschung. 8. unveränderte Auflage, Oldenbourg Wissenschaftsverlag, München 2008, S. 388 ff.

⁸⁵⁷ Lamnek, Siegfried: Qualitative Sozialforschung. 4. vollständig überarbeitete Auflage, Beltz PVU Verlag, Weinheim 2005, S. 358 f.

⁸⁵⁸ Flick, Uwe: Qualitative Sozialforschung. Vollständig überarbeitete und erweiterte Neuauflage, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg 2007, S. 210 ff.

Interviewergebnisse leichter und schneller zu erreichen sind. Dafür muss sich der Feldforscher im Vorfeld angemessene fachliche Voraussetzungen aneignen.⁸⁵⁹

Ein fokussiertes Interview wird dann gemacht, wenn zum Beispiel das Ziel eines Forschungsvorhabens die Entwicklung und Überprüfung von Hypothesen ist. Dafür sind ein Vorwissen und ein Leitfaden notwendig, von dem nur für weitere Spezifizierungen abgewichen werden kann. Wenn der Befragte eine spezifische, konkrete, nicht experimentell konstruierte Situation (zum Beispiel eine Unfallsituation) erfahren oder erlebt hat, worüber er nicht gerne sprechen möchte, achtet der Feldforscher beim fokussierten Interview auf Spezifizierung.

Im Gegensatz zum narrativen Interview muss durch die Fokussierung eine weitgehende Tiefgründigkeit erreicht werden, ohne den Befragten zu beeinflussen. Ein vorbereitetes Konzept und somit auch ein hohes Maß an theoretischen Vorkenntnissen sind dabei unabdingbar, so dass der Gesprächsverlauf vom Feldforscher in eine bestimmte Richtung gelenkt werden kann.

Bei unangenehmen Themen verläuft die Kommunikation jedoch erzählend, wobei der Feldforscher seinen vorhandenen Leitfaden nur verlässt, wenn er damit zu keinem Ergebnis kommen würde.⁸⁶⁰

Das Tiefeninterview gehört zu einer weiteren Interviewgruppe, die zum Beispiel in der Psychoanalyse Verwendung findet. Ziel ist dabei die Aufdeckung tiefliegender Motivstrukturen des Befragten. Dafür verwendet der Feldforscher Fragen und Antworten, die seine (meistens schon bestehende) theoretische Vorstellung stützen.

Offenheit ist beim Tiefeninterview kaum denkbar. Die Kommunikation verläuft sehr weich und in Form der Erzählung. Als Voraussetzung für das Interview besteht in der Regel ein Konzept, dennoch ist die Flexibilität bei einem Tiefeninterview nahezu unbegrenzt.⁸⁶¹

Durch das ermittelnde Experteninterview können in der empirischen Sozialforschung exklusive Einblicke in das vorhandene Wissen von Menschen und damit in Strukturzusammenhänge sowie Wandlungsprozesse von Handlungssystemen gewonnen werden.

Dabei handelt es sich um die Befragung von Experten, Fachleuten und Spezialisten, zu einem bestimmten Thema. Aufgrund langjähriger Erfahrung verfügen Experten über bereichsspezifisches Wissen oder Können.⁸⁶² Als Beteiligte an einem bestimmten Prozess oder Ereignis können sie auch exklusives Fallwissen haben.

Problematisch bei diesem Interviewtyp kann es sein, dass ein vermeintlicher Experte sein Wissen und Können nur vorgibt oder beim Interview über andere Themen spricht, die keinen Informationsgewinn bringen. Daraus ergibt sich die Notwendigkeit für den Interviewer, während der Befragung eine stärkere Steuerungsfunktion als bei anderen Interviewarten zu übernehmen.

⁸⁵⁹ Flick, Uwe: Qualitative Sozialforschung. Vollständig überarbeitete und erweiterte Neuauflage, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg 2007, S. 210 ff.

⁸⁶⁰ Flick, Uwe: Qualitative Sozialforschung. Vollständig überarbeitete und erweiterte Neuauflage, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg 2007, S. 195 ff.

⁸⁶¹ Lamnek, Siegfried: Qualitative Sozialforschung. 4. vollständig überarbeitete Auflage, Beltz PVU Verlag, Weinheim 2005, S. 371 f.

⁸⁶² Bogner, Alexander / Littig, Beate / Menz, Wolfgang: Das Experteninterview - Theorie, Methode, Anwendung. 2. Auflage, VS Verlag für Sozialwissenschaften / GWV Fachverlag, Wiesbaden 2005, S. 7 ff.

Die Auswertung dieses Interviewtyps richtet sich vor allem auf die Analyse und den Vergleich der gewonnenen Informationen.⁸⁶³

4.3.2.1.4. Maßnahmen vor, während und unmittelbar nach einem qualitativen Interview

Ein qualitatives Interview sollte prinzipiell in einer natürlichen Feldsituation an Orten, wie die Befragten sie gewohnt sind, stattfinden, weil ein Interview für die meisten Menschen an sich schon außergewöhnlich ist. Wenn die mögliche Aufregung und Spannung bezüglich eines neuen Umfelds hinzukommen, kann das Ergebnis des Interviews verfälscht werden.

Zu Beginn des Interviews sollte der Befragte in der Erklärungsphase so weit wie möglich über Zweck, Gegenstand und Durchführung des Interviews informiert werden. Ferner müssen Anonymität und Vertraulichkeit zugesichert werden.

Der Interviewer soll sich in der Einleitungsphase an das jeweilige Sprachniveau anpassen, ohne dabei zu versuchen, einen bestimmten Dialekt oder gar Sprachfehler nachzuahmen und sich dabei lächerlich zu machen. Letzteres könnte zudem verletzend wirken.

Der Erzählfluss darf in der Erzählphase möglichst nicht unterbrochen werden. Die Fragen müssen offen formuliert sein, gegebenenfalls soll nachgefragt werden. Dabei kommt es darauf an, dass Interesse gezeigt, jedoch kein eigener Beitrag geliefert wird. Ansonsten könnte der Fall eintreten, dass der Feldforscher plötzlich selbst zum Befragten wird.⁸⁶⁴

Ein Interview ohne Datenerhebung und -erfassung ist für die Wissenschaft sinnlos. Kein Feldforscher kann lange Gespräche von mehreren Tagen zuverlässig im Gedächtnis behalten.

Die Benutzung von Stenografie, Diktiergerät, Audiorekorder und Videokamera ist eine gängige Methode zur Aufzeichnung eines Interviews. Es sollten möglichst dezente Datenerhebungsmittel gewählt werden, weil sonst gehemmte oder verfälschte Aussagen hervorgerufen werden könnten.⁸⁶⁵

Relevante Fragen, Aussagen oder Gesten nach dem eigentlichen Interview, wenn die Aufzeichnungsgeräte bereits ausgeschaltet sind, sollten möglichst noch am selben Tag notiert werden.⁸⁶⁶

Eine Beschreibung der Wohnlage und des -umfelds kann, wie auch die Atmosphäre der Wohnung, besonders bei sozialpsychologischen Untersuchungen ausschlaggebend für das Ergebnis sein. Prägnante Charakterzüge und Haltungen, wie Nervosität oder Langeweile, sowie bestimmte Gesten können im Nachhinein Aufschluss über ungewöhnliche Aussagen geben.

⁸⁶³ Flick, Uwe: Qualitative Sozialforschung - eine Einführung. Vollständig überarbeitete und erweiterte Neuausgabe, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg 2007, S. 214 ff.

⁸⁶⁴ Lamnek, Siegfried: Qualitative Sozialforschung. 4. vollständig überarbeitete Auflage, Beltz PVU Verlag, Weinheim 2005, S. 396 ff.

⁸⁶⁵ Lamnek, Siegfried: Qualitative Sozialforschung. 4. vollständig überarbeitete Auflage, Beltz PVU Verlag, Weinheim 2005, S. 386 ff.

⁸⁶⁶ Myers, Helen: Fieldwork. In: Myers, Helen (Hg.): Ethnomusicology: An Introduction. Macmillian, London 1992, S. 37.

Störungen oder die Anwesenheit Dritter bei Interviews müssen sofort vermerkt werden, weil sie unter Umständen das Ergebnis unbrauchbar machen können.⁸⁶⁷

4.3.2.1.5. Allgemeine Datenanalyse im Anschluss an ein qualitatives Interview

Die im Anschluss an ein Interview erfolgende Datenanalyse kann verallgemeinert in folgende vier Phasen gegliedert werden:

Phase 1: Während der ersten Phase, der Transkription, werden Audio- und Videoaufzeichnungen in eine lesbare Form überführt. Nonverbale Aspekte (zum Beispiel Zappeln, Lachen oder Räuspern) müssen in das Skript mit aufgenommen werden.

Die Informationen werden schon in der ersten Phase, wie dem Befragten zugesichert, anonymisiert, das heißt, Namen und persönliche Daten werden unabhängig von ihrer Relevanz gestrichen und stattdessen Hinweise auf Verwandtschaftsbeziehungen oder andere Verhältnisse eingefügt. Um die Auswertung zu vereinfachen, können sozialstatistische Daten hinzugefügt werden wie auch die Daten eines quantitativen Fragebogens.

Am Ende der ersten Phase wird die Transkription einer Revision unterzogen und danach nur noch mit dieser schriftlichen Grundlage (Originaltranskription) gearbeitet.

Phase 2: In der zweiten Phase, der Einzelanalyse, beginnt die inhaltliche Arbeit. Dabei werden zuerst Nebensächlichkeiten entfernt, so dass ein gekürzter und konzentrierter Text entsteht. Danach erfolgt eine erste Auswertung des Interviews. Es wird eine Einzelfallanalyse durchgeführt, die die Besonderheiten und das Allgemeine des jeweiligen Gesprächs herausstellt.

Phase 3: In der dritten Phase, der generalisierenden Analyse, wird nach Gemeinsamkeiten und Unterschieden bei den Interviews gesucht, so dass erste Grundtendenzen (zum Beispiel bei ähnlichen Aussagen) festgestellt werden können.

Die Art und der Zustand der Befragten, ihr soziale Status und bestimmte Altersklassen, werden hier ebenfalls mit einbezogen, so dass sich schon erste Untersuchungsergebnisse herausstellen können.

Phase 4: Bei der letzten Phase der allgemeinen Datenanalyse, der Kontrollphase, sollen Zweifel ausgeräumt und Ergebnisse (im Team) verglichen und diskutiert, gegebenenfalls ausgetauscht werden. Die sich daraus ergebenden Daten werden danach mit der Originaltranskription verglichen. Bei andauernden Zweifeln müsste die Datenauswertung oder das Interview wiederholt werden.⁸⁶⁸

⁸⁶⁷ Lamnek, Siegfried: Qualitative Sozialforschung. 4. vollständig überarbeitete Auflage, Beltz PVU Verlag, Weinheim 2005, S. 391 f.

⁸⁶⁸ Lamnek, Siegfried: Qualitative Sozialforschung. 4. vollständig überarbeitete Auflage, Beltz PVU Verlag, Weinheim 2005, S. 402 ff.

4.3.3. Schriftliche und audio-visuelle Aufzeichnungen

Das Aufzeichnen von Ton- und Bildmaterial trägt zur analytischen und wissenschaftlichen Dokumentation von Musik bei. Nach der systematischen Aufnahme von Tonmaterial und der zusätzliche Aufnahme von Bildmaterial in Form von Videoaufzeichnung während der Feldforschung kann in einem zweiten Schritt, der Laboruntersuchung, dieses Material systematisch transkribiert und analysiert werden. Auch zu Dokumentationszwecken kann das Aufzeichnen musikethnologischen Materials dienen. Dieses Material kann dann den musikalischen Archiven und für weitere Untersuchungen zur Verfügung gestellt werden.⁸⁶⁹

Auch ist das Protokollieren und das Aufzeichnen von Notizen sowie das Führen eines Tagebuchs bei einer Feldforschung in vielen Fällen sinnvoll. Gerade beim Ausfall technischer Hilfsmittel ist das Aufzeichnen in Form von Notizen und Protokollen eine wichtige Alternative zum Festhalten von Informationen. Notizen müssen sich nicht nur auf den beobachteten Gegenstand beziehen, sondern können auch eigene Empfindungen in bestimmten Situationen zum Ausdruck bringen.⁸⁷⁰

Tagebücher sind für das persönliche Festhalten von Informationen besonders gut geeignet. Persönliche Empfindungen können eine Ergänzung zum Verständnis zwischenmenschlicher Beziehungen sein und eine besondere Lage, die sich bei der Feldforschung ergeben hat, erklären beziehungsweise besser darstellen.⁸⁷¹

Das Führen eines Logbuchs, in dem ein Forschungs- und Zeitplan dargestellt ist, kann das Vorgehen während des Ablaufs einer Feldforschung erleichtern. Auch Ausgaben, die Kosten beziehungsweise Aufwendungen für Arbeitsmaterial und Transport, können so im Überblick und damit unter Kontrolle gehalten werden.⁸⁷²

Das Archivieren von Ton- und Bildaufnahmen ist während einer Feldforschung von großer Bedeutung. Audio- und Videoaufzeichnungen sowie elektronische Chips können durch das Hinzufügen eines Datums und eines kurzen Inhaltsverzeichnisses in Ordnung gehalten und abgelegt sowie später für analytische und dokumentarische Zwecke herangezogen werden.⁸⁷³

⁸⁶⁹ Myers, Helen: Fieldwork. In: Myers, Helen (Hg.): Ethnomusicology: An Introduction. Macmillan, London 1992, S. 38 f.

⁸⁷⁰ Myers, Helen: Fieldwork. In: Myers, Helen (Hg.): Ethnomusicology: An Introduction. Macmillan, London 1992, S. 39 f.

⁸⁷¹ Myers, Helen: Fieldwork. In: Myers, Helen (Hg.): Ethnomusicology: An Introduction. Macmillan, London 1992, S. 40.

⁸⁷² Myers, Helen: Fieldwork. In: Myers, Helen (Hg.): Ethnomusicology: An Introduction. Macmillan, London 1992, S. 40.

⁸⁷³ Myers, Helen: Fieldwork. In: Myers, Helen (Hg.): Ethnomusicology: An Introduction. Macmillan, London 1992, S. 40 f.

5. Musikethnologische Feldforschung

5.1. Ergebnisse von Beobachtungen und Befragungen in der Metropolregion São Paulo

Da es sich beim Samba um einen Ausdruck der Populärkultur Brasiliens handelt und die zur musikethnologischen Untersuchung herangezogene Umbanda-Gemeinde „Tenda Espírita de Umbanda Caboclo Tupinambara“ in São Paulo liegt, fand die Feldforschung in der Zeit vom 6. November 2014 bis zum 22. Januar 2015 in Brasilien, insbesondere São Paulo statt.

Die Ergebnisse der Beobachtungen und der Befragungen, die sich vornehmlich an die Leiterin der Gemeinde, „Mãe-de-Santo“, ihren Stellvertreter, „Pai-pequeno“, und an die Musiker sowie die für die Musik in der Gemeinde verantwortlichen Mitglieder richteten, sind in den folgenden Abschnitten festgehalten. Audio- und Videoaufnahmen belegen die musikethnologische Untersuchung.

5.1.1. Ergebnisse der Feldforschung

In ihren den Kultfeiern (Götterdiensten) zugrunde liegenden Ritualen haben viele Umbanda-Gemeinden als leitende spirituelle Entität (Gottheit, göttliches Wesen) einen „Caboclo“⁸⁷⁴, einen brasilianische Vorfahren, nämlich einen bereits vor den Portugiesen auf dem Kontinent lebenden Indianer oder einen aus der Verbindung von Indianern mit Europäern hervorgegangenen Mestizen.

Die rituelle Arbeit mit Caboclos, also mit Indianern und Mestizen als spirituelle Entitäten, ist ein vorherrschendes Merkmal von Umbanda-Gemeinden; das gilt auch für die untersuchte Gemeinde „Tenda Espírita de Umbanda Caboclo Tupinambara“. Hier nimmt der „Caboclo“ als „Chef“ des Hauses, sowohl in Fragen des Kultablaufs und der Durchführung von entsprechenden Ritualen mit Rhythmen und Gesängen („Pontos“⁸⁷⁵) als auch bei der Organisation und Durchführung von Wohltätigkeitsveranstaltungen die alles überragende, leitende Stellung ein. Er diktiert - inkorporiert im Oberhaupt der Gemeinde - seine Anweisungen für das Gemeindeleben. Wie in Unterabschnitt „2.1.6.3.3. Der Samba in Umbanda-Gemeinden“ dargestellt, werden diese Anweisungen im „Fundamento“, der Verfassung der Gemeinde mit satzungsmäßigen Vorschriften, als Grundlage der Gemeindegarbeit festgeschrieben und durch das religiöse Oberhaupt der Gemeinde bekannt gegeben. Sie werden von keinem Mitglied der Gemeinde hinterfragt.

Wie bereits im Unterabschnitt „2.1.6.3.1. Umbanda als religiöse Gemeinde brasilianischen Ursprungs“ erläutert, ist die Umbanda eine Religion, die Anfang des 20. Jahrhunderts in den sich bildenden Städten Brasiliens entstand.

Die kulturelle Vielfalt, die die Gesellschaft in den Städten wie São Paulo und Rio de Janeiro jener Zeit prägte, begünstigte die Akkulturation, die Aufnahme von Elementen verschiedener Kulturen in den sich bildenden religiösen Gemeinden. Während dieses Entwicklungsprozesses

⁸⁷⁴ Als Caboclos werden indigene Ureinwohner Brasiliens bezeichnet. Auch können unter diesem Begriff Mischlinge aus der indigenen Bevölkerung und aus Europa stammenden Einwanderern, nämlich Mestizen, zusammengefasst werden.

⁸⁷⁵ Die für die verschiedenen verehrten Entitäten gesungenen Pontos sind Lieder, die sich in melodischer Weise an die verschiedenen Rhythmen anpassen.

wurden, ähnlich wie beim Samba in São Paulo, auch religiöse Überlieferungen aus verschiedenen Kulturkreisen miteinander verbunden.

Elemente afrikanischer Kulturen wurden jedoch nicht immer in ihrer ursprünglichen Form übernommen, sondern vorher einer sogenannten „Reinigung“ unterzogen, unter der vor allem das Weglassen von „kompromittierenden“ Elementen des Candomblé⁸⁷⁶, zum Beispiel von Blutopfern, verstanden wird. Außerdem wurden Maßnahmen zur Vereinfachung der Initiationsriten und zur Verminderung des Konsums alkoholischer Getränke und von Tabak vorgenommen.⁸⁷⁷

Wenn Alkohol und Tabak dennoch bei der Durchführung der Rituale weiter verwendet werden, so geschieht das meist unter einem wissenschaftlichen Diskurs, der dem rationalen Kardecismus entspricht. Beim Konsum von Alkohol wird argumentiert, dass dieser durch seine verdampfenden Eigenschaften die Fähigkeit besitzt, schwere und negative Energien aus dem Körper und aus Objekten zu entfernen. Beim Tabakkonsum wird ähnlich verfahren, weil dieser durch den sich entwickelnden Rauch auch die Fähigkeit hat, schlechte Energien zu vertreiben und somit Personen und Räume zu reinigen.⁸⁷⁸

Die bei der musikethnologischen Feldforschung untersuchte Umbanda-Gemeinde „Tenda Espírita de Umbanda Caboclo Tupinambara“ ist nach ihrem „Fundamento“ eine Gemeinde, die sich sehr an afro-brasilianische Überlieferungen hält. Die praktizierte Kultform ist eine Mischung aus Umbanda und Candomblé und stellt brasilianische Inhalte in den Vordergrund. Ihr Ritual wird daher auch Umbanda-Mista genannt.

Beim Umbanda-Mista-Ritual sind sowohl Blutopfer als auch der Alkohol- und Tabakkonsum als selbstverständlich angesehene Bestandteile des rituellen Ablaufs einer Kultfeier, die nicht diskutiert werden. Diese afrikanischen Elemente, die in vielen Gemeinden als störend und nicht mehr zeitgemäß angesehen werden, bilden in der untersuchten Gemeinde die Grundlage der Wohltätigkeitsarbeit. Dieses Merkmal, nämlich die Nähe zu afrikanischen Wurzeln, macht die Gemeinde „Tenda Espírita de Umbanda Caboclo Tupinambara“ für die vorliegende musikethnologische Untersuchung so bedeutsam; dadurch kann diese Gemeinde als eine Einrichtung des kulturellen Erhalts charakterisiert werden.

Während der Feldforschung wurden Video- und Audioaufzeichnungen zu den gespielten Rhythmen separat durchgeführt. Die verschiedenen Rhythmen konnten auch außerhalb des rituellen Kontextes für die Analyse festgehalten werden. Diese separaten, „sterilen“ Aufnahmen sind sowohl für die Transkription als auch für die Unterscheidung und das Verständnis der einzelnen gespielten Rhythmen wichtig. Darüber hinaus liefern die Videoaufzeichnungen zu den gespielten Rhythmen ergänzende Informationen für die systematische Analyse: Handbewegungen beim Trommeln zum Beispiel sind auf Videos gut sichtbar.

⁸⁷⁶ Der Candomblé ist ein Ritual des Jeje-Nagô-Kults, das seine Bedeutung überwiegend aus den Naturkräften bestimmter religiöser „entidades“ (Entitäten, Gottheiten, göttliche Wesen) bezieht. Diese Naturkräfte wirken auf das Leben der Menschen und können durch die richtige Auswahl der diese Naturkräfte beherrschenden Entitäten fördernde oder hemmende Eigenschaften ausüben. Durch Opfer der Gläubigen an die Entitäten dieser Urkräfte wird die ihnen zugewandte Verehrung zum Ausdruck gebracht, was die zugunsten der Menschen nutzbaren Kräfte der Entitäten stärkt. Die Entitäten werden durch eine bestimmte rituelle Zeremonie auf die Erde gerufen. Jeder Entität entsprechen bestimmte Opfergaben, bestimmte Tänze, getrommelte Rhythmen und Gesänge, bestimmte Kleider, Insignien usw. In Brasilien erreichen die Zeremonien zu Ehren dieser Entitäten ihren Höhepunkt, wenn sie sich in der Trance der initiierten Medien manifestieren.

⁸⁷⁷ Prandi, Rinaldo: *Modernidade com feitiçaria - candomblé e umbanda no Brasil do século XX*. In: *Tempo Social - Revista de Sociologia*, 2. Jahrgang, Nr. 1 Januar/Juni, São Paulo 1990, S. 55

⁸⁷⁸ Gonçalves da Silva, Vagner: *Candomblé e umbanda - caminhos da devoção brasileira*. Editora Atica, São Paulo 1994, S. 112

Vor allem sind verschiedene Rituale in Audioform aufgenommen worden, um die gespielten Rhythmen und Pontos (Gesänge) während des rituellen Ablaufs der Kulte identifizieren zu können und sie für weitere Studien zur Verfügung zu halten. Diese Aufnahmen wurden am 7., 14., 21. und 28. November sowie am 5. und 12. Dezember 2014 durchgeführt.

Außerdem wurden weitere Kultfeiern besucht, jedoch ohne Aufnahmen machen zu können, und zwar am 22., 23., 24. und 29. Januar 2015.

Zur musikalischen Analyse wurden die den Ritualen des Monats November entsprechenden Rhythmen und Pontos während der Kulthandlungen in ihrer Abfolge erfasst, um einen kompletten rituellen Zyklus betrachten zu können, der sich immer nur über einen Monat erstreckt. Auf diese Weise kann jedes den religiösen Handlungen zugrunde liegende Ritual nach den gespielten Rhythmen und Pontos aufgeteilt werden, außerdem kann dargestellt werden, wann welcher Rhythmus zu welchem Anlass erklingt.

Um die gespielten Rhythmen wiederzuerkennen und einen systematischen Vergleich während der Kultfeiern durchführen zu können, wurden alle in der Gemeinde gespielten und gesungenen Rhythmen und Pontos unabhängig von den Kultfeiern einzeln in Audio-Form aufgezeichnet. Bei den Liedern handelt es sich um 125 Pontos, die in verschiedener Reihenfolge zu unterschiedlichen Anlässen während der rituellen Handlungen gesungen werden.

Die Umbanda-Gemeinde „Tenda Espírita de Umbanda Caboclo Tupinambara“ steht unter der Leitung einer „Mãe-de-Santo“, einer Priesterin, die 1965 als Medium ausgebildet wurde und seitdem Entitäten inkorporiert. 1967 gründete sie die Gemeinde, die sich im Vorort Rio Pequeno befindet, im Westen der Metropole São Paulo. Das heutige Gemeindezentrum ist erst im Laufe der Zeit entstanden. In den ersten Jahren trafen sich die Gemeindemitglieder zu rituellen Anlässen in Privatwohnungen, und zwar jeweils dort, wo die Gemeindeleiterin mit ihrer Familie wohnte. Mit steigender Anzahl der Gemeindemitglieder wurde das Umbanda-Zentrum, der heilige Raum, „Terreiro“ genannt, an den heutigen Standort verlegt. Im „Terreiro“ werden die religiösen Handlungen durchgeführt und Gemeindemitglieder initiiert; in ihm befinden sich auch die „Assentamentos“ (Schreine⁸⁷⁹ für die Entitäten).

5.1.2. Methodischer Ablauf der Feldforschung

Die Daten und Fakten dieser Forschungsarbeit wurden hauptsächlich mittels Beobachtung, Befragung und Aufzeichnung von Ton- und Bildmaterial erhoben.⁸⁸⁰

Dabei wurden die Methoden der teilnehmenden Beobachtung und der qualitativen Befragung angewandt, die sich nicht starr an Normen und Regeln halten, sondern die soziale Wirklichkeit mittels Interpretation herausarbeiten. Die Ton- und Bildaufzeichnungen wurden sowohl während der Kultfeiern (Götterdienste) mit ihren Ritualen und anderer Veranstaltungen vorgenommen, um ein möglichst ungestörtes und unverfälschtes soziales Umfeld zu erhalten; sie wurden aber auch einzeln außerhalb der Kultfeiern in analytischer Art und Weise durchgeführt.⁸⁸¹

⁸⁷⁹ Der Schrein wird allgemein als Möbelstück oder Bauwerk zur Aufbewahrung von heiligen und Kultgegenstände sowie als Aufenthaltsort göttlicher Wesen verstanden.

⁸⁸⁰ Kapitel "4.1. Qualitative Beobachtung", Kapitel "4.2. Qualitative Befragung" und Abschnitt "4.2.2. Schriftliche und audio-visuelle Aufzeichnungen".

⁸⁸¹ Abschnitt "4.1.3. Formen der qualitativen Beobachtung" und Kapitel "4.2. Qualitative Befragung".

Durch den Verzicht auf Beobachtungsschemata und standardisierte Verfahrensweisen wurde eine Teilnahme am natürlichen Umfeld und Ablauf der Ereignisse in der Umbanda-Gemeinde, die das Beobachtungsfeld darstellte, gewährleistet. Die Beobachtungseinheiten waren die wöchentlichen Kultfeiern und auch andere Veranstaltungen und Aktivitäten der Umbanda-Gemeinde, bei denen Musik gespielt wurde.

Bei der Feldforschung wurde auch das Verhalten der Mitglieder der untersuchten Umbanda-Gemeinde während ihrer religiösen Handlungen beobachtet. Es war eine teilnehmende Beobachtung, die dem Feldforscher in der Kultstätte "Terreiro" eine aktiv-teilnehmende Rolle (Abschnitt "4.1.3. Formen der qualitativen Beobachtung") zuwies, so dass die Daten auf strukturierte Weise erhoben, die Kulthandlungen nicht verfälscht und möglichst viele Informationen gewonnen werden konnten.

Der Feldforscher legte seine Befragungstätigkeit offen, um bestimmte Grenzen der religiösen Vertraulichkeit nicht zu überschreiten. Seine Arbeit wurde mittels einer halb standardisierten Befragung (Abschnitt "4.2.1. Grundlagen qualitativer Befragung") durchgeführt, die ihm die Möglichkeit gab, einen Leitfaden für seine Interviews zu erstellen und sich trotzdem unerwarteten Situationen flexibel anzupassen, zum Beispiel die Reihenfolge der Fragen offen zu halten. Hierbei handelte es sich um ein ermittelndes Interview, das durch den Informationsfluss vom Befragten zum Interviewer charakterisiert ist und die Fachkenntnisse des Befragten als Experten nutzt.

Beim Interview wurden ausschließlich offene Fragen gestellt, damit ein Informationsfluss vonseiten der Befragten entstehen konnte und die geplante Erhebung der Daten und Fakten für die Arbeit durch das Experteninterview zustande kam.⁸⁸²

Der qualitativen Befragung wurde ein weicher Interviewstil zugrunde gelegt. Dabei wurden wichtige Prinzipien beachtet, wie Offenheit, Flexibilität, Relevanz, Zurückhaltung, das Prinzip des Alltagsgesprächs, der Prozesshaftigkeit und der Explikation. Durch die Anwendung dieser Grundsätze und des weichen Interviewstils sollte ein Vertrauensverhältnis aufgebaut und aufrechterhalten werden.

Alle Befragungen wurden mündlich vorgenommen und mit Aufnahmegeräten erfasst. Eine wortwörtliche Transkription der Daten und Fakten wurde nicht als notwendig angesehen, weil es bei der Untersuchung musikalischer Veränderungen um die Inhalte der Befragungen ging, nicht um den genauen Wortlaut des Interviews.

Die Ton- und Bildaufzeichnungen wurden systematisch analysiert, um musikalische Veränderungen festzustellen und aufzeigen zu können. Die Dokumentation, ihre Auswertung und Interpretation wurden für weiterführende Untersuchungen archiviert.

5.1.3. Ergebnisse von Beobachtungen und Interviews hinsichtlich Struktur und Mission der Umbanda-Gemeinde

Als Ergebnis der Beobachtungen und der Interviews bei der Umbanda-Gemeinde kann festgestellt werden, dass diese Gemeinde neben ihrer spezifischen Aufgabe, nämlich Durchführung von Kultfeiern beziehungsweise Götterdiensten, besonders Musik, auch

⁸⁸² Unterabschnitt "4.2.1.1. Arten und Formen der Befragung", Unterabschnitt "4.2.1.2. Zusammenfassende Grundsätze qualitativer Befragung" und Unterabschnitt "4.2.1.3. Interviewtypen".

Sambamusik, pflegt und Wohltätigkeitsarbeit leistet, und zwar nicht nur für ihre Mitglieder, sondern auch für andere Menschen ihres Stadtteils.

5.1.3.1. Mitgliederstruktur

Die Mitgliedschaft in einer Umbanda-Gemeinde ist grundsätzlich offen für alle, die mit den Zielen der Gemeinde übereinstimmen. Zu diesen Zielen gehören Wohltätigkeit (Seelsorge, Hilfe, Heilung) und ein spezifisches musikalisches Interesse. Hinsichtlich gesellschaftlicher Schichten besteht eine Durchlässigkeit, so dass Vertreter der oberen und unteren Bevölkerungsschichten in einer Umbanda-Gemeinde anzutreffen sind.

Wie in jedem Verein werden für bestimmte Ämter Mitglieder gewählt oder ernannt. Für religiöse, musikalische und administrative beziehungsweise organisatorische Aufgaben stehen besonders begabte Mitglieder zur Verfügung; sie sind in der Regel hoch angesehen. Im profanen Bereich sind jedoch alle Mitglieder hinsichtlich ihrer Rechte und Pflichten einander gleichgestellt.

Die Mitglieder einer Umbanda-Gemeinde unterscheiden sich nicht nur aufgrund der Zugehörigkeit zu einer Gesellschaftsschicht, sondern auch nach unterschiedlichen sozialen Milieus, nämlich nach gemeinsamen Elemente im persönlichen Stil der einzelnen Menschen, so zum Beispiel bei der Gestaltung der Freizeit. Sie setzen milieubezogene Handlungstendenzen und unterschiedliche Verhaltensweisen bezogen auf das Erleben des Alltags voraus. Dabei lassen sich folgende fünf Milieutypen feststellen: Niveaumilieu⁸⁸³, Harmoniemilieu⁸⁸⁴, Integrationsmilieu⁸⁸⁵, Selbstverwirklichungsmilieu⁸⁸⁶ und Unterhaltungsmilieu^{887 888}.

Bei den Mitgliedern von Umbanda-Gemeinden handelt es sich aufgrund der angestellten Beobachtungen hauptsächlich um Angehörige des Selbstverwirklichungsmilieus. In einem

⁸⁸³ Das Niveaumilieu steht für Personen über 40 Jahren mit hoher Bildung. Personen dieses Milieus weisen typischerweise eine Nähe zur Hochkultur und eine gebildete Wortwahl auf. Sie lieben zum Beispiel Jazz und schauen politische Sendungen im Fernsehen. Sie sind weltverbunden und streben nach Rang und Hierarchie.

⁸⁸⁴ Das Harmoniemilieu ist in derselben Altersgruppe wie das Niveaumilieu angesiedelt, jedoch zeichnet es sich durch einen geringen Bildungsstand aus. Personen dieses Milieus interessieren sich hauptsächlich für Regionales und für Unterhaltungsmusik. Sie sind auf der Suche nach Geborgenheit und einer einfachen Ordnung.

⁸⁸⁵ Das Integrationsmilieu ist die letzte Gruppe der über 40jährigen. Sie liegt zwischen den beiden erstgenannten Gruppen und ist sehr heterogen. Ihr wichtigstes Anliegen ist die Konformität. Sie wollen es allen recht machen.

⁸⁸⁶ Das Selbstverwirklichungsmilieu wird durch die unter 40jährigen mit hohem Bildungsstand gebildet. Es sind aktive Menschen, die sich durch Mobilität und weitgefächertes Interesse auszeichnen und oft in Kneipen, Restaurants oder Kulturveranstaltungen anzutreffen sind. Sie grenzen sich stark gegen Trivialität ab und suchen den Kontakt zur Hochkultur.

⁸⁸⁷ Das Unterhaltungsmilieu siedelt sich in der gleichen Altersgruppe des Selbstverwirklichungsmilieus an, es ist aktiv und unkonventionell. Diese Gruppe steht der Trivialität weder ablehnend noch befürwortend gegenüber und distanziert sich von der Hochkultur. Angehörige dieses Milieus haben meist niedrige Bildungsabschlüsse.

⁸⁸⁸ Schulze, Gerhard: Die Erlebnisgesellschaft - Kurzsoziologie der Gegenwart. 2. Auflage, Campus Verlag, Frankfurt am Main 2005, S. 277ff.

geringeren Maß werden die Kultfeiern oder Götterdienste sowohl von Angehörigen des Niveau- als auch des Unterhaltungsmilieus besucht.⁸⁸⁹

5.1.3.2. Wohltätigkeitsarbeit und Samba-Musik

Der gesellschaftliche Beitrag von Umbanda-Gemeinden, ihre Mission, konzentriert sich hauptsächlich auf die beiden folgenden soziokulturellen Leistungen als Arbeitsschwerpunkte:

- Ausübung von Wohltätigkeit „caridade“ (Seelsorge, Heilung, Hilfe):

In Brasilien werden aufgrund der großen sozialen Unterschiede oft Hilfeleistungen in Form von Warenkörben mit Grundnahrungsmitteln und von warmen Mahlzeiten vorgenommen. Darüber hinaus werden auch Lösungen bei gesundheitlichen, körperlichen und psychischen Problemen, und im finanziellen Bereich angestrebt.

- Förderung kultureller Begabungen, insbesondere auf künstlerischem Gebiet, vor allem im Bereich musikalischer Ausdrucksformen:

In der Gemeinde werden musikalische Fähigkeiten im weitesten Sinne gefördert. An Trommelrhythmus, Gesang, Tanz und damit verbundenen künstlerischen Tätigkeiten interessierte Mitglieder werden in der Gemeinde unterstützt.

Diese beiden Schwerpunkte der soziokulturellen Arbeit einer Umbanda-Gemeinde führen zur Interaktion mit der außenstehenden Gesellschaft, aus der die Mitglieder und Besucher kommen. Da die Umbanda-Gemeinden mit der sie umgebenden Gesellschaft in Wechselbeziehung stehen, wird ihre Mission von vielen Menschen beeinflusst und findet auf diese Weise immer neue Ausprägungen.

Auch die Zugehörigkeit der Umbanda-Gemeinden zu einem Verband⁸⁹⁰ fördert die Wechselbeziehung zu der Gesellschaft und führt auch dazu, dass zusammengearbeitet wird, um die unterschiedliche Qualität der soziokulturellen Leistungen der einzelnen Gemeinden zu vereinheitlichen und die Leistungen bei der Wohltätigkeit und im kulturellen Bereich insgesamt auf ein höheres Niveau zu bringen.⁸⁹¹

⁸⁸⁹ Die Menschen in Deutschland bilden beispielsweise gegenwärtig eine „Erlebnisgesellschaft“. Anstelle des Über-Lebens, wodurch die Gesellschaft nach dem Krieg geprägt wurde, steht in der modernen Überflusgesellschaft die Lebensqualität, das Er-Leben, im Vordergrund. Dieses Streben nach Erleben ist heute von erheblicher Bedeutung; denn als „Manager ihrer eigenen Lebensqualität“ suchen sich viele Menschen heutzutage ihre Erlebnisse gezielt selbst aus. Dabei nehmen die Subjekte nicht nur an Erlebnissen teil, sondern prägen diese auch oft selbst mit. So wird über das eigene Konsummuster die Zugehörigkeit zu einem bestimmten sozialen Milieu legitimiert und gleichzeitig der eigene Status durch Unterscheidung gegenüber anderen Milieus betont.

⁸⁹⁰ In Brasilien wird durch das Wirken von Verbänden beziehungsweise Dachorganisationen, die einen vereinheitlichenden Charakter haben und das Bindeglied zwischen den einzelnen Mitgliedsvereinigungen sind, der Versuch unternommen, eine engere Zusammenarbeit der Mitglieder zu fördern.

⁸⁹¹ Die „Federação Brasileira de Umbanda“ bietet zum Beispiel die folgenden Kurse an: „Búzios“ (Orakel, das sich durch das Werfen von Muscheln offenbart), „Cristais“ (Umgang mit Kristallen) und „Amaci“ (Umgang mit heilenden Kräutern). Die „União de Tendas de Umbanda e Candomblé do Brasil“ bietet zum Beispiel diese Kurse an: „Iniciação mediúnica“ (Initiation als Medium), „Consagração do Casamento e Batismo“ (Durchführung von Hochzeiten und Taufen), „Ritual Fúnebre“ (Traueritual) und „Amaci“ (Umgang mit heilenden Kräutern). Die „Federação de Umbanda e Candomblé do Estado de São Paulo“ bietet zum Beispiel folgende Kurse an: „Amaci“ (Umgang mit heilenden Kräutern) und „Curso para Sacerdote de Umbanda“ (Kurs zum Leiter einer Umbanda-Gemeinde).

5.1.4. Ergebnisse von Interviews zum Einsatz des Samba in der Umbanda-Gemeinde und zur Verbindung der Musiker zum Samba

5.1.4.1. Ergebnis von Interviews zu grundsätzlichen Fragen des Einsatzes von Musik während der religiösen Kultfeiern und profanen Festlichkeiten

Grundsätzliche Fragen, die den rituellen Ablauf in der Gemeinde und das dazugehörige musikalische Repertoire betreffen, können nur von der Gemeindeleiterin oder von ihrem Stellvertreter beantwortet werden.

Bestimmungen und Regelungen, die im "Fundamento", der Verfassung der Gemeinde mit satzungsmäßigen Vorschriften festgelegt sind, werden nicht jedem Gemeindemitglied zugänglich gemacht. Die starke Hierarchie in der Gemeinde stärkt zwar auf der einen Seite den Zusammenhalt der Gemeinde, hat aber auf der anderen Seite einen beschränkten Zugang zu Informationen zur Folge.

Der langjährige Kontakt und die Pflege der Beziehung zu den religiösen Leitern der Gemeinde „Tenda Espírita de Umbanda Caboclo Tupinambara“ eröffnete dem Autor dieser musikethnologischen Untersuchung die Möglichkeit, die folgenden für diese Feldforschung wichtigen Fragen zu stellen:

- Welche Rhythmen werden in der Gemeinde gespielt?

In der Gemeinde wird zwischen Umbanda- und Candomblé-Rhythmen unterschieden.

So wie jede Umbanda-Gemeinde einen eigenen Umbanda-Rhythmus während ihrer Rituale spielt, ist auch der aufgrund der Rituale der Gemeinde „Tenda Espírita de Umbanda Caboclo Tupinambara“ überwiegend gespielt Rhythmus ein dafür entwickelter Umbanda-Rhythmus. Dieser Rhythmus ist einzigartig und wird nur in dieser Gemeinde gespielt.

Bei den in der Gemeinde gespielten Candomblé-Rhythmen handelt es sich um überlieferte Rhythmen, die entsprechend der übernommenen Tradition immer auf dieselbe Art und Weise gespielt werden. Abhängig von der inkorporierten Entität erklingt ein jeweils anderer Rhythmus.⁸⁹²

- Gibt es einen Unterschied zwischen religiösem und profanem Repertoire?

Es gibt sowohl während der religiösen Kultfeiern (Götterdienste), die im Rahmen der Umbanda-Rituale stattfinden, als auch während der profanen Festlichkeiten keine rhythmischen Unterschiede. Der in dieser Gemeinde gespielte Umbanda-Rhythmus ertönt bei allen Gelegenheiten, auch wenn bei profanen Ereignissen Gesänge zu bestimmten Entitäten erklingen.⁸⁹³

Eine strikte Trennung zwischen religiösem und profanem Repertoire ist in einer Umbanda-Gemeinde nur schwer möglich. Auch wenn kein offensichtlicher religiöser Bezug und kein religiöses Ritual der Veranstaltung zugrunde liegt, ist eine gewisse religiöse Verbundenheit

⁸⁹² Interview1 (ab 0:01min.)

⁸⁹³ Interview1 (ab 0:46min.)

immer gegeben. Das Leben der Gemeindemitglieder richtet sich immer an religiösen Regeln aus, auch in ihrer Freizeit.

Die Candomblé-Rhythmen, die in dieser Gemeinde erklingen, haben stets einen religiösen Anlass. Ein Unterschied zwischen religiösem und profanem Repertoire ist hier weder erforderlich noch möglich, weil zu keinem profanen Anlass das strikt religiöse Candomblé-Repertoire erklingt.⁸⁹⁴

- Zu welchen Anlässen wird Samba gespielt? Warum?

Der Samba wird bei religiösen Anlässen immer dann gespielt, wenn er von der inkorporierten Entität während der Kultfeier verlangt wird; denn während der Kulte wird das musikalische Repertoire des Rituals hauptsächlich von den anwesenden Entitäten bestimmt.⁸⁹⁵

Aus diesem Grund werden Sambas in der Regel während der letzten Kultfeier in jedem Monat gespielt; dann ist nämlich das entsprechende Ritual den Entitäten gewidmet ist, die den Samba für ihre wohltätige Arbeit erwarten.

- Gibt es einen Unterschied zwischen religiösem und profanem Repertoire beim Samba?

Es lässt sich ein Unterschied zwischen religiös gebundenem und profanem Samba feststellen.

Der Samba, der während der Kultfeier aufgrund des entsprechenden Rituals erklingt, ist ein besonderer Samba. Die Hauptinstrumente bilden die Atabaques-Trommeln, die als heilige Instrumente angesehen werden und einen entsprechenden Samba-Rhythmus spielen.⁸⁹⁶

Beim profan klingenden Samba wird auf die Atabaques verzichtet und es werden nur die anderen Sambainstrumente, wie Repique, Pandeiro und Tantan, für den Rhythmus eingesetzt.

- Welche Rolle nimmt der Samba im musikalischen Repertoire der Gemeinde ein?

Der Samba erklingt immer dann, wenn Anlass dazu gegeben wird. Entsprechend dem Ritual erfolgt das bei der letzten Kultfeier im Monat, und zwar dann, wenn die herbeigerufenen Entitäten diesen Rhythmus verlangen.

Der Samba erklingt aber auch bei profanen Festlichkeiten in dem Stadtviertel, in dem sich die Umbanda-Gemeinde befindet. Der Grund für das Spielen von Sambas liegt darin, dass dieser Musikstil von den meisten Bewohnern der etwas vom Stadtzentrum abgelegenen Stadtteile bevorzugt wird.⁸⁹⁷

- Welche Sambas werden gespielt?

Aufgrund des Rituals werden die folgenden Sambas gespielt, die sowohl in den Radios von São Paulo als auch von Rio de Janeiro zu hören sind:

„Trem das Onze“ und „Samba do Arnesto“ von Dionísio Barbosa,
„Carinhoso“ von Pixinguinha und João de Barro,

⁸⁹⁴ Interview1 (ab 1:24min.)

⁸⁹⁵ Interview1 (ab 2:05min.)

⁸⁹⁶ Interview1 (ab 2:29min.)

⁸⁹⁷ Interview1 (ab 4:15min.)

“Coração em desalinho”, “É preciso muito amor” und “ Faixa Amarela” von Zeca Pagodinho, “Madelena do Jucu” von Martinho da Vila.

- Welche Instrumente werden zu welchen Rhythmen gespielt?

Die Grundlage für alle während der rituellen Abfolge erklingenden Rhythmen bilden die Atabaques.⁸⁹⁸ In der untersuchten Umbanda-Gemeinde „Tenda Espírita de Umbanda Caboclo Tupinambara“ hängt die Anzahl der verwendeten Atabaques von den zum jeweiligen Ritual anwesenden Atabaque-Spieler ab.

Nicht jedes Gemeindemitglied darf die als heilig angesehene Atabaque spielen. Die dafür ausersehenen Gemeindemitglieder werden von der obersten Entität bestimmt. Die Anzahl der zu spielenden Instrumente kann jedoch von Ritual zu Ritual variieren. Rhythmisch führt das zu keiner Veränderung, weil alle Atabaques denselben Rhythmus spielen.⁸⁹⁹

Beim Samba, der während der letzten Kultfeier im Monat erklingt, spielen die Atabaques die Hauptrolle. Als Ergänzung dazu werden noch andere Sambainstrumente verwendet, deren Anzahl nicht vorbestimmt ist und sich mit dem Ritual ändern kann.⁹⁰⁰

- Wer darf welche Instrumente spielen?

Bei der Auswahl der Gemeindemitglieder zum Spielen der Instrumente werden religiöse Bestimmungen zugrunde gelegt, die im “Fundamento“ der Gemeinde festgeschrieben sind. Änderungen dieser Regelungen können nur durch das religiöse Oberhaupt der Gemeinde beziehungsweise durch die Hauptentität, die durch das Gemeindeoberhaupt spricht, vorgenommen werden.

Da die Atabaques in der Gemeinde als heilige Instrumente angesehen werden, erfolgt der Umgang mit diesen Instrumenten nach einem Ritual. Die Nichteinhaltung dieses Rituals wird von den eingebundenen Entitäten bestraft und wirkt sich direkt auf das betroffene Gemeindemitglied aus.⁹⁰¹ In der untersuchten Gemeinde ist das Spielen der Atabaques nicht auf Männer beschränkt. Obwohl Männer die große Mehrheit der Musiker in den Gemeinden bilden, gibt es auch Frauen, die die Atabaques spielen.

Die anderen Schlag- oder Perkussions-Instrumente, wie Pandeiro, Caixa und Chocalho, die bei den Sambas Verwendung finden, sind für jedes Gemeindemitglied zugänglich. Es gibt keine Einschränkungen hinsichtlich der Art der verwendeten Perkussion-Instrumente. Jedes beliebige Samba-Instrument darf verwendet werden, soweit es ein Gemeindemitglied spielen kann.

- Werden Instrumente selbst hergestellt?

Die in der Gemeinde verwendeten Instrumente werden käuflich erworben. Auch die durch bestimmte Rituale geheiligten Atabaques werden im Handel gekauft. In der Umbanda werden die Atabaques in der Regel mit einem künstlichen Fell gekauft. Sobald das synthetische Fell einreißt und ausgetauscht werden muss, wird es durch ein Tierfell ersetzt.⁹⁰²

⁸⁹⁸ Interview1 (ab 3:00min.)

⁸⁹⁹ Interview1 (ab 3:10min.)

⁹⁰⁰ Interview1 (ab 2:30min.)

⁹⁰¹ Interview1 (ab 5:15min.)

⁹⁰² Interview1 (ab 6:26min.)

Da es sich bei diesen Instrumenten um handelsübliche Atabaques handelt, werden sie in der Regel mit Eisenschrauben bespannt. Traditionelle Arten der Bespannung, bei der keine Eisenschrauben verwendet werden, werden nicht vorgenommen.

5.1.4.2. Ergebnis von Interviews mit den Akteuren des Samba und ihre Verbindung zur Musik

Das Gemeinschaftsleben der untersuchten Umbanda-Gemeinde „Tenda Espírita de Umbanda Caboclo Tupinambara“ ist stark an die im „Fundamento“ der Gemeinde festgeschriebenen Bestimmungen und Regelungen gebunden. Wie in Unterabschnitt „6.1.4.1. Ergebnis von Interviews zu strukturellen Fragen des Samba“ kurz dargestellt, ist der Zugang zu Informationen über die grundsätzlichen Fragen, die den rituellen Ablauf in der Gemeinde und das dazugehörige musikalische Repertoire betreffen, außerordentlich schwer. Oft wird der beschränkte Zugang zu Informationen von den Gemeindemitgliedern und Musikern dadurch gefördert, dass sie die gestellten Fragen, statt sie zu beantworten, an die Leiter der Gemeinde verweisen. Das kann aber auch als eine Schutzmaßnahme verstanden werden, um die oft komplizierten Vorschriften des „Fundamento“ der Gemeinde nicht zu kritisieren oder gar zu verletzen.

Audioaufnahmen von Interviews mit Musikern der Gemeinde wurden nicht zugelassen. Lediglich ein Interview mit dem „Pai-pequeno“⁹⁰³, dem stellvertretenden Gemeindeoberhaupt, durfte in Audioform festgehalten werden. In einzelnen informellen Gesprächen mit den in der Gemeinde aktiven Musikern wurden jedoch Meinungen geäußert und Erfahrungen mitgeteilt, die zu den Antworten des stellvertretenden religiösen Leiters der Gemeinde hinzugefügt wurden.

Die genaue Anzahl an Atabaque-Spielern ist nicht festgelegt und variiert entsprechend der Rituale zu den Kulthandlungen. In der Regel erscheinen 5 bis 7 Musiker zu den religiösen Zusammenkünften. Die meistbesuchte Kultfeier des Monats, an der auch die meisten Musiker teilnehmen, findet jeweils am letzten Freitag eines Monats statt. Es ist der Götterdienst, bei dem vorwiegend Samba gespielt werden. Daraus kann abgeleitet werden, dass der Samba der am stärksten vereinigende Rhythmus ist.

- Warum und seit wann sind Sie Musiker?

Pai-pequeno:

Ich bin der Sohn der Gemeindeleiterin und hörte schon als Baby die verschiedenen Instrumente erklingen. Mein Interesse an der Perkussionsmusik wurde dadurch früh geweckt. Im Alter von 13 Jahren durfte ich schon während der Kulthandlungen nach den Ritualen mitspielen. Heute spiele ich während der Kultfeiern keine Instrumente mehr, weil ich eine andere Funktion habe.⁹⁰⁴

Musiker:

⁹⁰³ Der „Pai-pequeno“ ist als Stellvertreter von der religiösen Leiterin der Gemeinde und von der in ihr inkorporierten Hauptentität zur Nachfolge bestimmt worden. Er verfügt über alle notwendigen religiösen Kenntnisse und Fähigkeiten, um die Nachfolge der Leiterin anzutreten. Im Falle eines Ausfalls der Gemeindeleiterin kann er als stellvertretender religiöser Leiter einspringen.

⁹⁰⁴ Interview1 (ab 7:24min.)

Unter den Musikern der Gemeinde werden drei herausgestellt, die in besonderer Weise den Zugang zur Musik haben.

Der Leiter der Musikergruppe ist ein Sohn von Gründungsmitgliedern der Gemeinde; er ist deshalb auch schon früh mit der Musik der Gemeinde in Kontakt gekommen. Das prägte ihn, so dass er bis heute das musikalische Geschehen der Gemeinde begleitet. Da er bereits höheren Alters ist, nimmt er vor allem aufgrund seiner Erfahrung die Position des musikalischen Leiters ein.

Der jüngste Musiker ist noch ein Junge, nämlich der Sohn der Tochter der Gemeindeleiterin. Er ist ebenfalls schon in jungen Jahren zur Gemeindemusik gekommen. Da sein erstes Interesse der Musik gilt, darf er bereits als Junge an der Atabaque mitspielen.

Im Vergleich zum Leiter der Musikergruppe in der Gemeinde befindet sich der Junge am Anfang des musikalischen Lernprozesses. Beide Musiker sind gute Beispiele für einen musikalischen „Werdegang“ in der Gemeinde. Ähnlich wie bei den Karnevalsgruppierungen und -gesellschaften, die in Abschnitt „2.1.2. Umzüge zur Karnevalszeit auf den Straßen São Paulos“ dargestellt sind, bringt auch hier die Einbindung von Familienmitgliedern in die Arbeit eine gewisse Stabilität und darüber hinaus einen Mitgliederzuwachs für die Gemeinde.

Die dritte herauszustellende Person unter den Musikern ist eine Frau mittleren Alters. Sie bildet im Kreis der Atabaque-Musiker eine Ausnahme in den Umbanda-Gemeinden; denn Frauen dürfen zum Beispiel beim Candomblé, der als afrikanischer Ursprung der Umbanda angesehen wird, die Atabaques nicht spielen.

Die Umbanda hat durch die bereits in Abschnitt „6.1.1. Ergebnisse der Feldforschung“ erwähnte „Reinigung“ überlieferter Traditionen dieses Verbot gelockert. Es findet zwar in vielen Gemeinden immer noch Anwendung. Aber die untersuchte Gemeinde „Tenda Espírita de Umbanda Caboclo Tupinambara“ bildet in dieser Hinsicht eine Ausnahme und zeigt, dass auch Frauen einen musikalischen Beitrag zum Gemeindeleben leisten können.

Außerdem ist die Atabaque-Spielerin der Gemeinde ein Beispiel dafür, dass dieses Musikinstrument auch von erwachsenen Menschen erlernt werden kann, und zwar in verhältnismäßig kurzer Zeit; denn sie nimmt erst seit etwa einem Jahr an den Kultfeiern teil.

- Wie haben Sie Ihr Instrument erlernt?

Pai-pequeno:

Ich habe das Spielen der Atabaques durch die Teilnahme an den Ritualen und das damit verbundene Anhören der Musik gelernt. Ich hatte keinen Lehrer, der mir die einzelnen Schläge erklärte; alles habe ich vom wiederholten Hören gelernt. Alle Mitglieder, sowohl männliche als auch weibliche, die in der Gemeinde aufgewachsen sind, müssten die Rhythmen dank des ständigen Hörens spielen können.⁹⁰⁵

Musiker:

Die Musiker lassen sich in zwei Gruppen aufteilen. Die erste Gruppe wird von denjenigen gebildet, die bereits als Kinder an den Kultfeiern in der Gemeinde teilgenommen haben. Diese Musiker erlernen die verschiedenen Rhythmen durch ihre ständige Wiederholung. Wenn sie dann bereits im frühen Alter von 10 oder 11 Jahren aktiv an den Ritualen teilnehmen dürfen, haben sie das zu spielende Repertoire bereits verinnerlicht.

⁹⁰⁵ Interview1 (ab 7:51min.)

Die zweite Gruppe von Musikern wird durch die Gemeindemitglieder gebildet, die das Spielen der Atabaques erst im Erwachsenenalter gelernt haben. Ein Interesse an der Musik und die Bereitschaft, ein Instrument zu erlernen, werden dafür vorausgesetzt. Das Spielen des Instruments wird dann sowohl in gesondertem Unterricht als auch in der Praxis während des Ablaufs der Rituale gelernt.

- Spielen Sie auch andere Instrumente? Welche?

Pai-pequeno:

Ich spiele, abgesehen von einigen Saiten- und Blasinstrumenten, alle Perkussions-Instrumente, die sowohl für den Samba als auch für die Rhythmen während der religiösen Rituale Verwendung finden.⁹⁰⁶

Musiker:

Musikalische Kenntnisse sind unter den Gemeindemitgliedern sehr unterschiedlich. Gitarre oder Bass werden von einigen Mitgliedern in ihrer Freizeit gespielt, so auch der Berimbau⁹⁰⁷. Alle Gemeindemitglieder, die während der Rituale eine Funktion als Musiker ausüben, sind beruflich tätig, jedoch nicht als Berufsmusiker.

- Komponieren Sie Sambas?

Pai-pequeno:

Die während der Kultfeiern verwendeten Rhythmen und Gesänge wurden bereits in den 1970er Jahren von einem Gemeindemitglied komponiert beziehungsweise geschrieben, das mittlerweile nicht mehr am Gemeindeleben teilnimmt.

Aufgrund einiger Rituale werden auch solche Sambas gespielt, die in den Radios zu hören sind. Dabei handelt es sich um allgemein bekannte Samba-Lieder, zu denen ein für die Gemeinde typischer Samba-Rhythmus gespielt wird. Es brauchen also keine eigenen Samba-Texte mehr geschrieben zu werden.⁹⁰⁸

- Welche Einflüsse wirken auf Ihr Spielen und Komponieren von Sambas ein?

Pai-pequeno:

In der Gemeinde wird ein besonderer Samba-Rhythmus gespielt, und zwar hauptsächlich von den Atabaques. Diese Instrumente werden als heilig angesehen und bilden für alle gespielten Rhythmen die Basis.

Bei den Sambas werden die Atabaques von weiteren für den Samba typischen Perkussions-Instrumenten begleitet. Dafür wechseln einige Musiker ihr Instrument oder es beteiligen sich andere Gemeindemitglieder am musikalischen Ablauf.

Wie viele und welche Perkussion-Instrumente eingesetzt werden, hängt sowohl von der Anzahl der teilnehmenden Musiker und Gemeindemitglieder als auch von den zu diesem Zeitpunkt zur Verfügung stehenden Instrumenten ab.⁹⁰⁹

⁹⁰⁶ Interview1 (ab 8:20min.)

⁹⁰⁷ Der Berimbau ist ein aus dem Nordosten Brasiliens stammender Musikbogen. Dieses Saiteninstrument findet hauptsächlich bei der Capoeira, einem Kampftanz, Verwendung.

⁹⁰⁸ Interview1 (ab 8:40min.)

⁹⁰⁹ Interview1 (ab 5:15min.)

Musiker:

Alle teilnehmenden Musiker kennen den Samba sowohl vom Radio und Fernsehen als auch aus dem Internet. In Brasilien ist der Samba die bekannteste Form populärer Musik. Für São Paulo stehen hauptsächlich die Sambas von Geraldo Filme und Adoniran Barbosa. Aber auch Sambas von Vinicius de Moras, Zeca Pagodinho, Diogo Nogueira, Clara Nunes, Martinho da Vila sind in allen Bevölkerungskreisen São Paulos bekannt.

- Gibt es nach Ihrer Meinung so etwas wie “Wurzeln“ des Samba? (Wurzeln im Sinne von über Generationen weitergegebene musikalische Grundlagen)

Pai-pequeno:

Der Rhythmus, der den Samba ausmacht, ist ein afrikanisches Erbe. Dieses Erbe konnte über die Zeit auch dank des Candomblé erhalten bleiben und wird in der Umbanda gepflegt und weitergetragen. Die “Wurzeln“ des Samba leiten sich aus den überlieferten afrikanischen Traditionen ab.⁹¹⁰

Musiker:

Alle Musiker verbinden die “Wurzeln“ des Samba mit den überlieferten afrikanischen Traditionen.

- Wo werden die Wurzeln des Samba erlernt? Wo haben Sie sie gelernt?

Pai-pequeno:

In meiner Gemeinde lernen die Gemeindemitglieder im Laufe der Zeit, wie die einzelnen Rituale der Kultfeiern in der Praxis vollzogen werden. Es werden den Mitgliedern lediglich der rituelle Ablauf und die dabei zu übernehmenden Aufgaben erklärt.

Je länger die Mitglieder in der Gemeinde sind, desto mehr Aufgaben werden ihnen innerhalb des Rituals zugeteilt. Das dafür benötigte Wissen wird punktuell vermittelt und trägt zu einem größeren Verständnis der Kulthandlungen bei. Dieses Wissen über den rituellen Ablauf, über musikalische Rhythmen und über die dazu gesungenen Lieder kann nur innerhalb einer Umbanda-Gemeinde erworben werden.⁹¹¹

Musiker:

Die Gemeindemitglieder erwerben die für die Kulthandlungen notwendigen Kenntnisse im praktischen Umgang mit den Ritualen. Durch das ständige Wiederholen bestimmter ritueller Praktiken werden den Gemeindemitgliedern die überlieferten Traditionen näher- und beigebracht.

- Wo bleiben die Wurzeln des Samba erhalten? In welcher Form bleiben sie erhalten?

Pai-pequeno:

Die Wurzeln des Samba bleiben vor allem durch die Arbeit in den Umbanda-Gemeinden erhalten. Durch das aktive Ausleben von überlieferten Traditionen wird dieses Wissen um den Samba nicht nur erhalten, sondern auch weitergegeben.⁹¹²

Fragen und Antworten nach dem tieferen Sinn solcher Traditionen sind im “Fundamento“ der Gemeinde festgeschrieben, sie sind vertraulich.⁹¹³

⁹¹⁰ Interview2 (ab 2:45min.)

⁹¹¹ Interview1 (ab 9:32min.)

⁹¹² Interview2 (ab 3:10min.)

Musiker:

Wir alle tragen dazu bei, die überlieferten Samba-Traditionen durch unsere Gemeindegarbeit zu erhalten.

Das Aufrechterhalten dieser Traditionen geschieht sowohl innerhalb als auch außerhalb der Gemeinde; denn das in der religiösen Gemeinschaft erlernte Wissen - vor allem der tagtägliche Umgang mit diesem Wissen - wird von jedem einzelnen Gemeindemitglied so weit wie möglich in den Alltag mit eingebracht.

5.1.5. Erhalt und Ausweitung des Samba

In einer multikulturellen Gesellschaft, wie sie sich in São Paulo durch die bis heute andauernde Migration und in geringerem Maße Immigration bildet, treffen neue kulturelle Einflüsse immer wieder auf bereits bestehende und tragen auf diese Weise zu einer Akkulturation, zu einer kontinuierlich fortschreitenden kulturellen Neuschöpfung bei. Der Erhalt des Samba auf der einen und seine Weiterentwicklung als Teil des afro-brasilianischen Kulturerbes auf der anderen Seite stehen dabei wie zwei Pole einander gegenüber.

Als Repräsentanten dieser Pole können zwei Persönlichkeiten in São Paulo angesehen werden. Es sind Alcides de Lima und Alexandre de Orio. Sie sind hier in besonderer Weise mit dem Samba verbunden.

Diese beiden Persönlichkeiten wurden aufgrund ihres besonderen Verhältnisses zur Samba-Musik in diese Forschungsarbeit über die musikethnologische Entwicklung des Samba in der Gesellschaft der Metropolregion São Paulo mit einbezogen. Sie wurden mit den „Fragen zu den Akteuren des Samba“ interviewt; ihre Arbeit wurde darüber hinaus während des Feldforschungszeitraums mit verfolgt.

5.1.5.1. Mestre Alcides de Lima

Mestre Alcides de Lima⁹¹⁴ ist durch seine umfangreichen Kenntnisse oraler Traditionen sowie für sein Engagement zugunsten der Anerkennung, der Wertschätzung und des ganzheitlichen Erhalts afro-brasilianischer Traditionen von besonderer Bedeutung.

⁹¹³ Interview1 (ab 9:37min.)

⁹¹⁴ Alcides de Lima ist Gründer und Leiter des Centro de Estudos e Aplicação da Capoeira – CEACA („Zentrum für Studien und Anwendung der Capoeira“) und dadurch Capoeira-Sachverständiger mit dem Grad eines Meisters, „Mestre de Capoeira“. Er wurde in diesen Meistergrad von dem sehr bekannten Mestre Eli Pimenta erhoben. Darüber hinaus ist er aufgrund seines Einsatzes für das Projekt „Ação Griô“ anerkannt als „Griô da Tradição Oral“ (Träger oraler Traditionen und traditionellen Wissens). Das Wort „Griô“ ist abgeleitet aus dem französischen „Griot“ und bezeichnet in Brasilien Personen, die in der jeweiligen gesellschaftlichen Schicht durch ihre Funktion eine besondere Stellung einnehmen. Ähnlich wie im Französischen, wo Griot für Sänger, Dichter, Musiker und allgemein für Personen steht, die als Träger oraler Traditionen eine besondere Stellung innerhalb der Gesellschaft einnehmen und sich für die Erhaltung und mündliche Überlieferung von Traditionen einsetzen, werden auch im Brasilianischen darunter Personen verstanden, die Träger traditionellen Wissens sind. Mestre Alcides de

Als Griô zeichnet sich Mestre Alcides de Lima auf der einen Seite durch seine aktive Teilnahme in der Umabanda-Gemeinde „Tenda Espírita de Umbanda Caboclo Tupinambara“ und darüber hinaus durch seine Funktion als Mestre de Capoeira im Capoeira-Zentrum CEACA aus. Er ist Träger von traditionellem afro-brasilianischem Wissen.

Auf der anderen Seite steht Mestre Alcides de Lima auch in enger Verbindung zur akademischen Welt. Als Jugendlicher zog der aus dem Bundesland Minas Gerais stammende Alicides de Lima nach São Paulo, um an der Universität von São Paulo zu studieren. Er erwarb Kenntnisse im Bereich der Kinderpädagogik, die er im Capoeira-Unterricht des CEACA anwendet.

Auch seinem Interesse an Meeresbiologie ging er nach und arbeitete als Meeresforscher am Ozeanographischen Institut der Universität von São Paulo, wo er stärker mit der Capoeira in Kontakt kam und auf diese Weise eine Rückbindung von der akademischen Welt zur traditionellen Welt erlebt hat.

Diesem persönlichen Erlebnis folgend, nämlich eine Verbindung zwischen einer hauptsächlich auf oraler Grundlage weitergegebenen Tradition und der auf skripturaler Basis befindlichen akademischen Forschung herzustellen, setzt sich Mestre Alcides de Lima auch auf nationaler Ebene für einen Dialog zwischen diesen beiden Traditionen beziehungsweise Kulturverständnissen ein. Sein Ziel ist es, eine möglichst ganzheitliche Betrachtung der Realität zu gewährleisten.

Mestre Alcides de Lima möchte ein möglichst dem realen Leben nahes Verständnis für gelebte Tradition erreichen, wodurch auf der einen Seite Menschen, die diese Traditionen leben und weitergeben, geschützt werden. Auf der anderen Seite soll ein besseres Verständnis für diese traditionellen Kulturen und ihre Erfassung in skripturaler Form erreicht werden.

In einem für diese Untersuchung zur musikethnologischen Entwicklung des Samba in der Gesellschaft der Metropolregion São Paulo aufgenommenen Gespräch macht Mestre Alcides de Lima Ausführungen über das Verhältnis verschiedener afro-brasilianischer kultureller Ausdrucksformen zu einander und ihre Bedeutung für das heutige Leben und damit für ihren kulturellen Erhalt.

Wenn von afro-brasilianischen Traditionen gesprochen wird, ist es nach Meinung von Mestre Alcides de Lima nur schwer möglich, die drei kulturellen Bereiche: Samba, Candomblé und Capoeira voneinander zu trennen.⁹¹⁵ Eine Verbindung zwischen den drei Bereichen afro-brasilianischen Kulturerbes entstand hauptsächlich durch die soziale Einordnung der Menschen aus Afrika als Sklaven, und zwar über einen Zeitraum von etwa 3 Jahrhunderten.⁹¹⁶

Gerade die Sklavenarbeiter, die ihre afrikanische Kultur lebten, nahmen oft an allen Ereignissen ihrer Gemeinde teil. Das hatte zur Folge, dass sich dieselben Menschen sowohl an den religiösen als auch an den profanen Veranstaltungen der Gemeinde aktiv beteiligten.⁹¹⁷

Lilma ist einer der Repräsentanten der Kommission von Meistern oraler Tradition auf nationaler Ebene (Representante Nacional da Comissão de Mestres da Tradição Oral).

Der Mestre de Capoeira und auch die Mãe de Santo sind Beispiele für Menschen, die Griôs genannt werden. Sie besitzen ein spezielles Wissen, das durch ihr Wirken in der jeweiligen Gemeinde erhalten wird.)

⁹¹⁵ Interview3 (ab 2:56min.)

⁹¹⁶ Interview3 (ab 3:25min.)

⁹¹⁷ Interview3 (ab 3:40min.)

Es ist auch heute noch üblich, dass Sambistas in ihrer Freizeit zur Capoeira-Gruppe gehen oder Mitglieder einer Umbanda/Candomblé-Gemeinde werden.⁹¹⁸ Eine strikte Trennung zwischen den drei Bereichen ist deshalb aus Sicht ihrer Akteure kaum möglich.

Der gemeinsame Ort, an dem sich die Akteure dieser drei Bereiche in der Vergangenheit trafen, war – wie in Unterabschnitt „2.1.1.1. Grundlagen ländlicher Ausdrucksformen“ dargestellt – der Barracão/Terreiro⁹¹⁹. Dieser Ort des gesellschaftlichen Lebens hat sich zum Beispiel in São Paulo in den verschiedenen Umabanda/Candomblé-Gemeinden erhalten. Auch heute noch ist dies einer der Orte, an dem sich Akteure der drei Bereiche treffen und über die praktische Arbeit in der jeweiligen Gemeinde einen kulturellen Erhalt in oraler Form schaffen.

Mestre Alcides de Lima ist der Auffassung, dass für die Aufrechterhaltung von kulturellen Ausprägungen das ganzheitliche Ausleben dieser Traditionen wichtig ist.⁹²⁰ Das bedeutet bei den afro-brasilianischen Kulturen, dass vor allem der Bezug zum religiösen Bereich, zum „Sagrado“ (zu dem, was den Menschen heilig ist), hergestellt werden sollte. Das sei deshalb besonders wichtig, weil neben dem „imaginário“ (Vorstellungsvermögen) und den „mitos“ (Mythen) auch die „ritos“ (Rituale), die sich in den religiösen Überlieferungen und Praktiken beziehungsweise Kultfeiern erhalten haben, wichtige Bestandteile afro-brasilianischer Kultur sind.⁹²¹

Sowohl in seinem privaten als auch in seinem öffentlichen Leben verhält sich Mestre Alcides de Lima entsprechend dieser seiner Überzeugungen, die ihm durch sein kulturelles Umfeld vermittelt wurden und in seiner Kultur verwurzelt sind.

Als „Griô da tradição oral“ versucht Mestre Alcides de Lima, dem Trend entgegenzuwirken, der sich vor allem bei der jüngeren Generation in Brasilien verbreitet, die Fortschritt mit der Verneinung der Herkunft gleichsetzt. Traditionelles Wissen wird nach seiner Meinung von der jüngeren Generationen kaum noch aufgenommen und kann unter diesen Umständen nur noch schwer erhalten werden.⁹²²

Sowohl in dem von ihm gegründeten Zentrum CEACA als auch auf Bundesebene im Hinblick auf das Gesetz „Lei Griô“⁹²³ steht Mestre Alcides de Lima ein für den Erhalt, den Schutz und vor allem für ein größeres Verständnis afro-brasilianischer Traditionen.

⁹¹⁸ Interview3 (ab 9:14min.)

⁹¹⁹ Wenn von Barracão gesprochen wird, dann wird darunter in der Regel ein überdachter Hof oder eine große überdachte Baracke verstanden. Hier trafen sich vor allem zu Festlichkeiten Sklaven aus verschiedenen Regionen, um miteinander zu feiern. Diese Orte galten als soziale Schmelztiegel, in denen kultureller Austausch auf verschiedenen Ebenen stattfand. Im afro-brasilianischen Kulturraum werden diese Orte auch Terreiro genannt. Der Terreiro ist ein umfassenderer Begriff als der des Barracão, weil auch offene Höfe und Plätze der Gemeinde darunter zusammengefasst werden können. Der Terreiro ist ein Ort, der sowohl für religiöse als auch für profane Veranstaltungen verwendet wird.

⁹²⁰ Interview3 (ab 5:38min.)

⁹²¹ Interview3 (ab 11:11min. und ab 14:33min.)

⁹²² Interview3 (ab 8:28min.)

⁹²³ Das Projekt „Ação Griô“ versucht, auf Bundesebene ein Griô-Gesetz (Lei Griô Nacional) durchzusetzen. Dieses Gesetz soll zu einer höheren Wertschätzung der Griôs als Träger von speziellem Wissen führen und dadurch die Weitergabe dieses Wissens stimulieren. Darüber hinaus sollen Griôs bei ihrer Gemeindegarbeit von Personen mit akademischen Kenntnissen begleitet werden, um dadurch eine Begegnung zwischen oralen und skripturalen Traditionen zu ermöglichen, damit eine Verbindung zwischen diesen beiden Ansätzen entsteht. Diejenigen, die den Griô begleiten, bilden das Bindeglied zwischen den oralen und skripturalen Ansätzen, indem sie auf der einen Seite eine Verstärkung der oralen Wissensweitergabe fördern und auf der anderen Seite das übertragene Wissen in die akademische Welt einbringen. Ein weiteres Ziel dieses Gesetzes ist es, eine Annäherung zwischen oralen Traditionen und der formalen Bildung zu erreichen. Schon in der Schule sollen die Kinder mehr über die Hintergründe der real gelebten

5.1.5.2. Alexandre de Orio

Der Berufsmusiker Alexandre de Orio spielt in der brasilianischen Thrash-Metal Band „Claustrofobia“ und in dem Jazz Quartett „Kroma“ in São Paulo. Er hat Musik studiert, unterrichtet Gitarre sowohl privat als auch in der Yamaha-Musikschule in São Paulo. Im Jahr 2012 hat er ein Gitarren-Lehrbuch „Metal Brasileiro – Brazilian Rhythms applied to Metal Guitar. Volume 1, Samba Metal“ veröffentlicht.

Für die vorliegende Untersuchung ist Alexandre de Orio deshalb von Bedeutung, weil er durch sein Lehrbuch eine „gewisse Entwicklung“ des Samba zum Ausdruck bringt. In einem Interview erklärt er, wie sich musikalische Entwicklungen und Veränderungen vollziehen können. Für dieses Interview wurden die Fragen verwendet, die den Akteuren des Samba in der Umbanda-Gemeinde „Tenda Espírita de Umbanda Caboclo Tupinambara“ gestellt wurden.

Warum und seit wann sind Sie Musiker?

Ich habe keine genaue Erinnerung daran, wann ich mich dazu entschieden habe, Musiker zu werden. Bereits als kleines Kind hatte ich eine Gitarre zu Hause und konnte so erste Kontakte zur Musik aufnehmen. In der Schule belegte ich Musikkurse und schon bald hatte ich privaten Gitarrenunterricht. Nach der Schulzeit entschied ich mich, Musik zu studieren und absolvierte nach dem Studium verschiedene Weiterbildungskurse. Demnächst werde ich mich an einer Universität für den Master-Abschluss in Musik einschreiben.⁹²⁴

Wie haben Sie Ihr Instrument erlernt?

Ich habe zuerst als Kind angefangen, selbst auf der Gitarre zu spielen. In einer Musikschule bekam ich dann von einem Lehrer Unterricht, von dem ich das Gitarrenspielen gelernt habe.⁹²⁵

Spielen Sie auch andere Instrumente? Welche?

Ich habe bereits in der ersten Musikschule, die ich besuchte, auf dem Keyboard, der Gitarre und dem Schlagzeug zu spielen gelernt. Diese grundlegende Erfahrung mit mehreren Musikinstrumenten war für mein Musikverständnis sehr wichtig. Später habe ich mich auf die Gitarre konzentriert. Während des Musikstudiums konnte ich mein Verhältnis zur Musik erweitern, sodass ich heute mit verschiedenen Saiteninstrumenten umgehen kann.⁹²⁶

Traditionen ihrer Gemeinde erfahren. Lehrpläne sollen auch Inhalte solcher Traditionen berücksichtigen und auf diese Weise eine „ganzheitliche“ Erziehung ermöglichen.

Einige Bundesländer Brasiliens haben ähnliche Gesetze, wie zum Beispiel „Lei dos Mestres“, bereits verabschiedet. Diese Gesetze haben in erster Linie eine Fürsorge für Träger dieses speziellen Wissens und ihre Unterstützung zum Ziel. Der Austausch im Dialog mit der formalen Bildung und eine Stärkung der Wissensweitergabe auf oralem Wege sind jedoch noch nicht berücksichtigt worden.)

⁹²⁴Interview4 (ab 0:39min.)

⁹²⁵ Interview4 (ab 4:22min.)

⁹²⁶ Interview4 (ab 3:20min und ab 4:39min.)

Komponieren Sie Sambas?

Ich habe bis heute keine Sambas komponiert. Während des Studiums habe ich mich jedoch auch mit brasilianischer Musik, wie Samba und Bossa Nova, beschäftigt. Wenn ich komponiere, dann eher in Richtung Bossa Nova.⁹²⁷

Welche Einflüsse wirken auf Ihr Komponieren ein?

Der erste bekannte Musiker, der mich an die brasilianische Populärmusik heranführte, war Antonio Carlos Jobim, einer der die Grundlagen des Bossa Nova geschaffen hat. In dieser Zeit habe ich mich auch der Jazz-Musik angenähert. Zu den Sambistas, die mich später beeinflussten, zählen Paulinho da Viola, João Bosco.⁹²⁸

Gibt es nach Ihrer Meinung so etwas wie “Wurzeln“ des Samba? (Wurzeln im Sinne von über Generationen weitergegebene musikalische Grundlagen)

Es ist für mich fast unmöglich zu sagen, wie der Samba entstanden ist. Ich kenne mich auf diesem Gebiet zu wenig aus. Ich denke aber, dass bei der Entwicklung des Samba sowohl afrikanische als auch europäische Einflüsse mitgewirkt haben. In welchen Maße diese verschiedenen Einflüsse zur Konsolidierung des Samba beigetragen haben, kann ich leider nicht sagen.⁹²⁹

Wie wirken diese “Wurzeln“ auf Sie?

Ich habe das Gitarrenspielen in Brasilien gelernt, sodass die europäischen und afrikanischen Einflüsse auf mich schon als Kind eingewirkt haben. Meine musikalische Ausdrucksweise lehnt sich jedoch nicht bewusst an die Wurzeln der Samba-Musik an.⁹³⁰

Wo werden die Wurzeln des Samba erlernt?

In Musikschulen oder auch an der Universität werden diese musikalischen Genres gelehrt. Natürlich hatte ich dort auch Kontakt zu ihnen. Allerdings ist die Zeit, in der beispielsweise die europäische Musik die Musik in Brasilien beeinflusst hat, schon lange vergangen. Heute fehlt der Bezug zu dieser Zeit.⁹³¹

Wo bleiben die Wurzeln des Samba erhalten? In welcher Form bleiben sie erhalten?

Heutzutage findet man fast alles irgendwo in São Paulo. Sogar klassische Barock-Musik wird hier bestimmt irgendwo gespielt. Um im Bereich des Samba mitreden zu können, muss man sich damit intensiv beschäftigen, eventuell auch spezifisch suchen. Selbst für uns Musiker ist es schwer, sich überall auszukennen.⁹³²

⁹²⁷ Interview4 (ab 7:07min.)

⁹²⁸ Interview4 (ab 8:45min.)

⁹²⁹ Interview5 (ab 0:52min.)

⁹³⁰ Interview5 (ab 8:29min.)

⁹³¹ Interview5 (ab 12:00min.)

⁹³² Interview5 (ab 13:08min.)

Bei dem Gitarrenlehrbuch „Metal Brasileiro, Brazilian Rhythms applied to Metal Guitar. Volume 1, Samba Metal“ von Alexandre de Orio handelt es sich um ein Werk, das brasilianische Rhythmen auf die Metal-Gitarre überträgt. Der erste Band behandelt den Samba.

Zur Begründung für seinen Entschluss, das Buch zu schreiben, erläutert der Autor, wie folgt: Meine Musikerfahrung zusammen mit meinem Interesse an einer wissenschaftlichen Betrachtung und Behandlung von Musik waren der Anlass für dieses Buch.

Über viele Jahre spiele ich als Musiker in der Band Claustrofobia, und zwar Thrash-Metal⁹³³. Auch spiele ich Jazz-Musik und brasilianische instrumentelle Musik in dem Gitarren-Quartett Kroma. Darüber hinaus habe ich in verschiedenen Bars und Nachtlokalen als freischaffender Musiker Sambas, Bossa Novas und Choros gespielt, also immer wieder gerne gehörte brasilianische Populärmusik.

Der über Jahre gehaltene Kontakt zur brasilianischen Populärmusik brachte mich auf die Idee, Percussions-Bücher mit brasilianischen Rhythmen zu studieren und die darin beschriebenen rhythmischen Figuren bei der Komposition von Riffs⁹³⁴ auf der Gitarre zu verwenden.⁹³⁵

Dabei ist für die rhythmische Darstellung gerade beim Thrash-Metal die „mechanische“ Komponente, nämlich die Handbewegung für den Anschlag auf den Saiten, ein interessanter Bereich. Die kompositorische Beschäftigung mit diesen Rhythmen brachte mich auf die Idee, das erwähnte Buch über rhythmischen Figuren zu verfassen. Der erste Band behandelt den Samba mit seinen verschiedenen Subgenres.⁹³⁶

Ziel dieses ersten Bandes ist es, dem Gitarrenspieler bei seiner kompositorischen Arbeit neue Ideen der rhythmischen Gestaltung zu geben. Dem Musiker sollen Möglichkeiten geboten werden, durch rhythmische Variationen auf der Gitarre das eher gerade Schlagzeug-Spiel des „Metal“ zu bereichern. Dabei soll nicht auf groteske Weise ein Samba von einer Metal-Band gespielt werden. Vielmehr soll die Gitarre rhythmische Variationen einbringen, ohne Subgenre-Eigenschaften des Thrash-Metal zu verlieren, also ohne das typische Thrash-Metal Schlagzeug-Spiel rhythmisch zu verändern.

Alexandre de Orio zeigt anhand von Beispielen, wie sehr das Schlagzeug und die Percussion die rhythmische Wahrnehmung beeinflussen. Ein Gitarren-Riff, der auf einem Samba-Pattern, einer rhythmischen Figur des Samba, basiert, wird in der Wahrnehmung nur als solcher erkannt, wenn er von einer Samba-Percussion oder einem Samba-Schlagzeug begleitet wird. Ein gerader Schlagzeug-Beat, wie beim Thrash-Metal, lässt diese Verbindung nicht offensichtlich werden.⁹³⁷

Diese eher versteckte als offene oder als implizit verstandene Einbringung von rhythmischen Variationen kann als Erweiterung des Samba verstanden werden. Rhythmische Figuren oder Patterns können, wie Alexandre de Orio zeigt, Genre überschreitend eingesetzt werden. Musikalische Genres, die eigentlich keine Gemeinsamkeiten aufweisen, können so miteinander verbunden werden. Dem kompositorischen Schaffen sind dabei keine Grenzen gesetzt.

Bei der Analyse des Buches von Alexandre de Orio fällt auf, dass er die divisive Methode der Notation von Rhythmen gebraucht. Als Grund für dieses Vorgehen nennt er das Erreichen eines

⁹³³Der Thrash-Metal ist eine schnellere Spielvariante des Metal.

⁹³⁴Als Riff wird bei der Komposition eine bestimmte rhythmische, melodische oder harmonische Tonfolge bezeichnet.

⁹³⁵ Interview5 (ab 14:48min.)

⁹³⁶ Interview6 (ab 0:16min.)

⁹³⁷ Interview5 (ab 20:17min.)

möglichst breiten Publikums; denn diese Art der Notation ist am weitesten verbreitet und wird überall verstanden.⁹³⁸

Alexandre de Orio hat bei der Notation der rhythmischen Figuren, selbst bei der Verwendung der divisiven Methode, unterschiedliche Takt-Arten verwendet. Dadurch können kompositorische beziehungsweise Interpretationsschwierigkeiten auftreten, wie das folgende Beispiel zeigt:

Ein Samba wird bei Verwendung der divisiven Methode normalerweise in einem 2/4-Takt geschrieben. Bei rhythmischen Phrasen, die bei der Notation etwas länger sind, wie zum Beispiel bei dem rhythmischen Zyklus des Samba „Telecoteco“, wird dann einfach der 4/4-Takt verwendet, um den ganzen Zyklus in einem Taktstrich unterzubringen. Bei einer 2/4 Schreibweise wären es bei diesem Beispiel zwei Takte pro rhythmischer Phrase.

Heraldo do Monte, ein bekannte brasilianischer Instrumentalist, hat in diesem Zusammenhang behauptet, dass die Komponisten in Brasilien früher nach der Anzahl der geschriebenen Takte bezahlt wurden. Die Verwendung einer möglichst niedrigen Takt-Art führte zu einer höheren Anzahl von geschriebenen Takten und letztlich zu mehr verdientem Geld.⁹³⁹

5.2. Musikwissenschaftliche Analyse des Samba

Bei der Analyse der in São Paulo gemachten Audio- und Videoaufnahmen wird eine spezifisch musikwissenschaftliche Analyse der Rhythmen vorgenommen. In einem weiteren Schritt wird auf den rituellen Gesamtzusammenhang und die Bedeutung der Rituale für die Rhythmen und Pontos⁹⁴⁰ und die sich mit diesen abwechselnden Kulthandlungen eingegangen. Durch dieses Vorgehen kann ein Verständnis für die aufgenommene Musik erzielt werden, weil auf diese Weise eine soziokulturelle Grundlage für die Ordnung und Bewertung spezifischer musikalischer Erscheinungsformen geschaffen wird.

Der Gesamtkontext ist insofern für die musikwissenschaftliche Analyse wichtig, weil er den Rahmen darstellt, innerhalb dessen sich kulturelle Inhalte über die Zeit erhalten lassen. Im Falle der Umbanda-Gemeinde „Tenda Espirita de Umbanda Caboclo Tupinambara“ sind es in erster Linie die wöchentlichen Kultfeiern mit den entsprechenden Ritualen. Auch Festlichkeiten, seien es religiöse oder profane, werden mit einbezogen; ausschlaggebend dafür ist der Bezug zum Terreiro, zum Zentrum der Gemeinde, dem Ort des kulturellen Austausches.

Um einen Überblick darüber zu bekommen, in welchem Zyklus sich gewisse Rhythmen und Pontos innerhalb der Rituale wiederholen, wurden diese in Audioform, wie in Abschnitt „6.1.1. Ergebnisse der Feldforschung“ dargestellt, aufgenommen. Diese Aufnahmen lassen die in der Gemeinde gespielten Rhythmen und gesungenen Pontos in ungestörter Umgebung und unbeeinflusstem Zusammenhang erklingen und bilden insofern eine unverfälschte Dokumentation.

Videoaufzeichnungen der gesamten Rituale ließen die Lichtverhältnisse vor Ort nicht zu. Externe Lichtquellen hätten den rituellen Ablauf beeinflusst. Außerdem würden Videoaufzeichnungen den Rahmen dieser Untersuchung sprengen, weil hierfür vor allem

⁹³⁸ Interview5 (ab 28:11min.)

⁹³⁹ Interview5 (ab 31:20min.)

⁹⁴⁰ Pontos sind Gesänge beziehungsweise Lieder, die sich in melodischer Weise an die verschiedenen Rhythmen anpassen

gespielte Rhythmen, also auditives Material wichtig ist. Tänze und Kostüme wären in diesem Fall nur Randerscheinungen.

Abgesehen von den Audioaufnahmen der gesamten Rituale, die in erster Linie die gespielten Rhythmen und gesungenen Pontos in einem unbeeinflussten rituellen Rahmen wiedergeben, wurden für die Analyse der Rhythmen auch unabhängig von den Kultfeiern Audioaufnahmen gemacht. Diese Aufnahmen dienen der rhythmischen Analyse und wurden zusätzlich mit einer Videokamera begleitet. Gerade für die Analyse der Rhythmen erwies sich das parallel aufgenommene Videomaterial als hilfreich; denn bei diesen Aufnahmen lässt sich die für das Rhythmusverständnis wichtige mechanische Abfolge der Handbewegungen gut erkennen. Auf diese Weise wird die akustisch-rhythmische Komponente, nämlich der Ton, durch die mechanische einer Handbewegung ergänzt.

Die in der Gemeinde gespielten Rhythmen wurden an Tagen systematisch aufgenommen, an denen keine Kultfeiern mit Ritualen durchgeführt wurden. Der Ort der Aufnahmen war der Terreiro; die Atabaques wurden vom Sohn der Gemeindeleiterin, dem Pai-pequeno, gespielt.

Zusätzlich zu den gespielten Rhythmen wurden die für die verschiedenen verehrten Entitäten gesungenen Pontos, nämlich die Lieder, die sich in melodischer Weise an die verschiedenen Rhythmen anpassen, in getrennter Form aufgenommen. Diese in der Gemeinde zu verschiedenen Anlässen gesungenen Pontos bilden zusammen mit den unterschiedlichen Rhythmen das musikalische Repertoire der Gemeinde.

Auch die Aufnahmen des gesungenen Teils vom Repertoire der Umbanda-Gemeinde wurden in der Kultstätte an profanen Tagen gemacht. Der Sänger für diese Aufnahmen war der „Pai-pequeno“ der Gemeinde.

5.2.1. Analyse der Rhythmen

Die aufgenommenen Rhythmen in der Umbanda-Gemeinde „Tenda Espírita de Umbanda Caboclo Tupinambara“ dienen der analytischen Transkription, dem theoretischen sowie praktischen Verständnis rhythmischer Strukturen und vor allem der musikwissenschaftlichen Analyse,

Durch die Identifikation der Rhythmen in den Ritualen der Kulte wird ein Verständnis für die rituelle Abfolge der Kultfeiern gewonnen, das vertieft wird durch die später vorgenommene Einbeziehung der Pontos.

Die Kombination von Audio- und Videoaufzeichnungen führte zu einem einwandfreien Verständnis der Rhythmen; denn auch mechanische Handbewegungen beim Spielen sind auf diese Weise erkennbar und unterstützen die Transkription.

5.2.1.1. Samba-Rhythmus

Die vorgenommenen Audio- und Videoaufzeichnungen dokumentieren, dass der Samba-Rhythmus in der Umbanda-Gemeinde „Tenda Espírita de Umbanda Caboclo Tupinambara“ während der Kulthandlungen entsprechend der Rituale gespielt wird. Diese systematische

Video- und Audioaufnahmen, deren Rhythmen und Gesänge vom „Pai-pequeno“ dem stellvertretenden Leiter der Gemeinde, ausgeführt wurden, bilden die Grundlage für die musikwissenschaftliche Analyse.

Eine Transkription des Samba-Rhythmus⁹⁴¹ nach dem additiven System (Unterabschnitt „2.2.1.6. Additive Rhythmik“) sieht wie folgt aus:

Bild mit der Transkription

| | |
|------------------------------------|---------------------------|
| Ausführung der Hand, Auftakt: | rr lr |
| Oberflächenstruktur: | [ooIooIloIloI] |
| Ausführung der Hand: | lr l R lr l R L l R L l R |
| Ausführung der Betonung: | I I x I I x x I x x I x |
| Elementarpulse der Rhythmusformel: | FZ: 12 |
| Impulse der Rhythmusformel: | IZ: 6 |
| Tiefenstruktur: | 33222, 3.2 |
| Positionsdarstellung: | 3, 6, 7, 9, 10, 12 |
| Distanzdarstellung: | 331212 |

Die Oberflächenstruktur der Schlag-Nichtschlag-Darstellung ist vor allem für die systematische Analyse und Identifikation der einzelnen Rhythmen von Bedeutung. Diese Rhythmus-Darstellung macht die verschiedenen Rhythmen miteinander vergleichbar. Sie gibt auch das während der Rituale erklingende Händeklatschen der Teilnehmer wieder. Dieses Händeklatschen wird als Oberflächenstruktur des gespielten Rhythmus angesehen. Sie stellt die akustisch-strukturelle Identifikation des Rhythmus dar.

Die Formel „Ausführung der Hand“ ist auf die Hände bezogen und entspricht der mechanischen Ausführung des Rhythmus durch die Musiker auf den Atabaques, den Trommeln. Sie beschreibt die Handbewegungen auf den Trommeln. Hier steht „r“ für die rechte und „l“ für die linke Hand; diese Buchstaben als Majuskel drücken einen tiefen Impuls aus, dementsprechend die Minuskel einen hohen Impuls. Eine andere Schreibweise dieses Rhythmus, die lediglich die Betonung, die Intonation, also die Stärke der einzelnen Impulse, beschreibt, wird in einer weiteren Formel angefügt. Dabei deutet das „x“ auf starke Impulse hin, das „I“ auf schwache.

Der Notation wurde die Formel des gespielten Rhythmus in seiner Tiefenstruktur durch die Anordnung seiner Elementarpulsgruppierungen beigelegt. Die Tiefenstruktur verdeutlicht die Zusammensetzung der Oberflächenstruktur.

Der Rhythmus (FZ 12, IZ 6) kommt nur in der untersuchten Umbanda-Gemeinde zum Einsatz. Aus den für diese Untersuchung geführten Interviews, Unterabschnitt „6.1.4.1. Ergebnis von Interviews zu strukturellen Fragen des Samba“, geht das hervor, was diesen Rhythmus so besonders macht. Es handelt sich dabei um einen für die Gemeinde geschaffenen Rhythmus.⁹⁴²

Anders als in vielen Samba-Gruppierungen, bei denen die Atabaque-Variante „Tan-Tan“ gespielt wird, ist für den Samba in der untersuchten Umbanda-Gemeinde der für die Kulthandlungen übliche Atabaque vorgesehen. Das rhythmische Zusammenspielen der Instrumente bildet den besonderen Rhythmus jeder einzelnen Gemeinde, der jeweils einzigartig ist. Obwohl, wie in Unterabschnitt „6.1.4.1. Ergebnis von Interviews zu strukturellen Fragen des Samba“ dargestellt, alle Atabaques während der Kultfeiern denselben Rhythmus spielen,

⁹⁴¹ Video zu den Rhythmen1 (ab 2:43min)

⁹⁴² Interview1 (ab 2:29min.)

können sich in der Praxis durch minimale Verzögerungen der metrischen Basis, die durch die Menge der gleichzeitig bespielten Instrumente (bei manchen Ritualen bis zu 8) entstehen, polyrhythmische Strukturen bilden.

Der Gemeinde-Rhythmus wird vom Pai-pequeno wie folgt erläutert:

„...Es ist so, als wäre er (der Rhythmus) eine Mischung aus (den beiden Trommeln) “repinique“⁹⁴³ und “repique de mão“⁹⁴⁴. Daraus ergibt sich der Anschlag der Atabaque-Trommel beim Samba.“^{945, 946}

Der Repinique ist ein Instrument, das für den Samba entwickelt wurde und von den Escolas de Samba eingesetzt wird. Beim Spielen hat der Repinique einen sehr hohen Ton und wird daher als eine Art musikalischer Leiter eingesetzt.

Auch der Repique de Mão verdankt seine Entwicklung den Escolas de Samba. Anders als der Repinique betont der Repique de Mão die unbetonten Schläge, erzeugt also eine Art Gegenrhythmus. Dabei wird mit der Hand, die das Fell bespielt, ein schneller Wirbel erzeugt, der “repique“.

Auf den Samba-Rhythmus der untersuchten Gemeinde übertragen, sehen die Einflüsse beider Instrumente wie folgt aus:

Repique de Mão:
Oberflächenstruktur: [ooIooI]
Ausführung der Hand: lr l R lr l R
Ausführung der Betonung: IixII
Elementarpulse der Rhythmusformel: FZ 6
Impulse der Rhythmusformel: IZ 2
“Repique“ des Rhythmus-Teils: lr l

Repinique:
Oberflächenstruktur: [IoIIoI]
Ausführung der Hand: L l R L l R
Ausführung der Betonung: xIxxIx
Elementarpulse der Rhythmusformel: FZ 6
Impulse der Rhythmusformel: IZ 4
“Repinique“ des Rhythmus-Teils: 1,3,4,6

Dieser Rhythmus-Teil ist typisch für den Repinique. Hier erfolgt deutlich die Betonung der Impulse.

Zusammengeführt würde der Rhythmus beider Instrumente wie folgt aussehen:

Oberflächenstruktur: [ooIooIIoIIoI]
Ausführung der Hand: lr l R lr l R L l R L l R

⁹⁴³ Der “repinique“ ist eine kleine auf beiden Seiten gespannte Trommel, die mit einem Holzstock in der einen und der anderen freien Hand bespielt wird. Dieses Instrument findet im Samba Einsatz.

⁹⁴⁴ Der “repique de mão“ ist eine einseitig gespannte kleine Trommel, die mit einer Hand auf dem Fell und der anderen auf dem Klangkörper gespielt wird.

⁹⁴⁵ „...É como se fosse uma mistura de “repinique” com “repique de mão”. Acaba dando a batida do atabaque pra samba.“

⁹⁴⁶ Interview1 (2:47 – 2:54min.)

Ausführung der Betonung: IIXIIxxIxxIx
Elementarpulse der Rhythmusformel: FZ 12 Impulse der Rhythmusformel:
IZ 6

Aus dem für die Untersuchung geführten Interview über die Komposition von Sambas in der Gemeinde geht hervor, dass die Melodietexte und die Rhythmen schon in den 1970er Jahren komponiert und geschrieben wurden (Unterabschnitt „6.1.4.2. Ergebnis von Interviews mit den Akteuren des Samba und ihre Verbindung zur Musik“).

In diese Zeit fiel die offizielle Anerkennung der Escolas des Samba in São Paulo, die sich ab 1967/68 allmählich durchsetzte und dazu führte, dass die Anzahl der Escolas de Samba wuchs und sie begannen, sich über das Stadtgebiet zu verbreiten. Die Anerkennung der Karnevalsgesellschaften trug auch zur Entwicklung neuer Instrumente speziell für den Samba bei. Diese Instrumente mit neuen musikalischen Eigenschaften haben sowohl die Komposition der Lieder, Pontos, in der untersuchten Umbanda-Gemeinde beeinflusst als auch zur Weiterentwicklung des Samba-Rhythmus beigetragen.

Das bedeutet, dass externe Einflüsse auf die Entwicklung des Samba eingewirkt haben. Solche externe Einflüsse, wie die Anerkennung der Escolas de Samba und die Steigerung ihres Beliebtheitsgrads, haben das kompositorische Geschehen in den ersten Jahren der untersuchten Umbanda-Gemeinde beeinflusst.

Auch umgekehrt war die Nutzung ruraler Traditionen und anderer, „von innen heraus“ überlieferter Ausdrucksformen für die Entwicklung des Samba in der Umbanda-Gemeinde von Bedeutung, und zwar als Entwicklung im Rahmen des Urbanisierungsprozesses des Samba.

Für den in der untersuchten Umbanda-Gemeinde gespielten Samba-Rhythmus kann auf rhythmischer Ebene dieselbe Tendenz angeführt werden, wie sie beim Umbanda-Rhythmus zu beobachten ist. Auch beim Samba verbinden sich weit verbreitete rhythmische Elemente miteinander. So können populäre Rhythmen musikalische Strukturen verändern und zur Entwicklung des Samba beitragen.

Hierbei wäre das Anreihen weit verbreiteter Rhythmen zu einem neuen Rhythmus eine Möglichkeit, einen eigenen Samba-Rhythmus entstehen zu lassen. Die sehr weit verbreitete Formzahl FZ 8 und ihre beiden typischen Impulszahlen IZ 3, Tresillo, und IZ 5, Cinquillo, könnten als Basis für das Entstehen des neuen Rhythmus dienen.

Der Tresillo [IooIooIo] in einer Modulation entspricht zum Beispiel dem typischen Klatschrhythmus des Samba in der Region des Recôncavo Baiano.⁹⁴⁷ Der entsprechende Kehrwert [IloIloIo], der Cinquillo, kann als Klatschvariante zur typischen Sambaformel angeführt werden. Das Zusammenführen beider Formeln könnte dann durchaus so aussehen: [ooIooIloIloI] und die Entwicklung eines neuen Samba-Rhythmus einleiten.

Maximilian Hendler beschreibt den Tresillo mit seinen verschiedenen Modulationen als einen überaus weit verbreiteten Grundrhythmus. Sowohl im Orient als auch in Afrika und den über Jahrhunderte gehaltenen Kolonien in der Neuen Welt wird dieser Rhythmus unter den additiven Formeln bevorzugt.⁹⁴⁸

⁹⁴⁷ Oliveira Pinto, Tiago de: Capoeira, Samba, Candomblé - Afro-Brazilian music in Bahia. Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, (Berlin) 1991, S. 110.

⁹⁴⁸ Hendler, Maximilian: Clave del Son, Die Rhythmusformeln in der Musik der Karibik. Lit Verlag, Wien 2007, S. 42.

Wegen der weiten Verbreitung dieses Rhythmus ist sein genauer historischer Ursprung schwer festzustellen. In Brasilien wird er auf die Aufnahme kultureller Inhalte aus dem afrikanischen Raum durch die über Jahrhunderte andauernde Sklavenwirtschaft zurückgeführt. Der Rhythmus ist auch bei anderen synkretistisch entstandenen Kulturen vorherrschend, zum Beispiel auf Kuba und in Haiti.⁹⁴⁹

In einem Bericht beschreibt der französische Künstler und Ethnologe Jean Baptiste Debret, der zwischen 1816 und 1831 in Brasilien lebte, die bereits zu Beginn des 19. Jahrhunderts vorgefundene Musikpraxis in Brasilien wie folgt:

„(...) Wenn einer dieser Afrikaner, von Sehnsucht nach dem Vaterland ergriffen, ein Lied anstimmt, gesellen sich sogleich andere hinzu, die eine Art merkwürdigen Refrain beisteuern, der sich auf zwei oder drei Tönen bewegt. Andere im Kreis, wiederum, beteiligen sich, indem sie den Takt mit den Händen klatschen, einmal lang, zweimal kurz. Die Instrumentalisten, die ihre Instrumente auf allerlei Scherben, Tellern, Eisenstücken, Steinen oder Hölzern bestreiten, begleiten das Ganze.“⁹⁵⁰

In diesem Bericht wird von klatschenden Händen gesprochen, die einen bestimmten Rhythmus (einmal lang, zweimal kurz) wiedergeben. Dieser Rhythmus sieht in der hier verwendeten Notation wie folgt aus: [IooIoIoo].⁹⁵¹ Dabei handelt es sich um einen Tresillo in einer etwas anderen Modulation als der des Umbanda-Rhythmus.

Natürlich entstehen durch unterschiedliche Modulationen auch andere Akzentuierungen, die Impulszahl und die Formzahl bleiben aber erhalten. Deshalb bestätigt der obige Bericht eine Musik-Praxis, die als Merkmal der untersuchten Umbanda-Gemeinde angesehen werden kann, nämlich die Übernahme weit verbreiteter Rhythmusformeln.

Diese Übernahmepraxis kommt auch in der Klatsch-Formel des Samba in Bahia zum Ausdruck, bei der die Rhythmusformel Tresillo in der Modulation [IooIooIo] übernommen wurde.⁹⁵²

5.2.1.2. Umbanda-Rhythmus

Aus den Audio- und Videoaufzeichnungen geht hervor, dass in der Gemeinde während der Kultfeiern nach dem entsprechenden Ritual hauptsächlich ein Rhythmus, der „Umbanda-Rhythmus“, gespielt wird.

Wie in Unterabschnitt „6.1.4.1. Ergebnis von Interviews zu strukturellen Fragen des Samba“ dargestellt, ist der Umbanda-Rhythmus der Gemeinde „Tenda Espírita de Umbanda Caboclo Tupinambara“ ein ihr eigener und einzigartiger beziehungsweise nur in ihrer Kultstätte gespielter Rhythmus.

⁹⁴⁹ Hendler, Maximilian: *Clave del Son, Die Rhythmusformeln in der Musik der Karibik*. Lit Verlag, Wien 2007, S. 42 f.

⁹⁵⁰ Debret, Jean Baptiste: *Eine malerische und historische Reise nach Brasilien, oder der Aufenthalt eines französischen Künstlers in Brasilien*. Paris, 1834 apud Oliveira Pinto, Tiago de: *Capoeira, Samba, Candomblé - Afro-Brazilian music in Bahia*. Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, (Berlin) 1991, S. 110.

⁹⁵¹ Oliveira Pinto, Tiago de: *Capoeira, Samba, Candomblé - Afro-Brazilian music in Bahia*. Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, (Berlin) 1991, S. 110.

⁹⁵² Oliveira Pinto, Tiago de: *Capoeira, Samba, Candomblé - Afro-Brazilian music in Bahia*. Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, (Berlin) 1991, S. 110.

Das entspricht der Aussage vom Pai-pequeno der untersuchten Umbanda-Gemeinde, nach der jede Umbanda-Gemeinde einen eigenen Rhythmus spielt.⁹⁵³

Die Transkription dieses Umbanda-Rhythmus⁹⁵⁴ nach dem additiven System (Unterabschnitt „2.2.1.6. Additive Rhythmik“) sieht wie folgt aus:

Bild mit der Transkription

| | |
|------------------------------------|--------------|
| Elementarpulse der Rhythmusformel: | FZ: 8 |
| Impulse der Rhythmusformel: | IZ: 3 |
| Oberflächenstruktur: | [IooIooIo] |
| Ausführung der Hand: | RrIRrLRL und |
| Ausführung der Betonung: | xIIxIxxx |
| Tiefenstruktur: | 332, 1.2 |
| Positionsdarstellung: | 1, 4, 7 |
| Distanzdarstellung: | 3,3,2 |

Die Darstellung der Oberflächenstruktur der Schlag-Nichtschlag-Folge gibt das während der Rituale erklingende Händeklatschen der Teilnehmer wieder. Dieses Händeklatschen wird als Oberflächenstruktur des gespielten Rhythmus angesehen.

Die Ausführung dieser Impulse dient der akustisch-strukturellen Identifikation⁹⁵⁵ der einzelnen Rhythmen. Sie kann in dieser Umbanda-Gemeinde als die rhythmische Grundformel angesehen werden.

Die Formel „Ausführung der Hand“ entspricht der mechanischen Ausführung des Rhythmus durch die Musiker auf den Atabaques. Sie beschreibt die Handbewegungen auf den Trommeln. Hier steht “r“ für die rechte und “l“ für die linke Hand; diese Buchstaben als Majuskel drücken einen tiefen Impuls aus, dementsprechend drücken die Minuskel einen hohen Impuls aus. Eine weitere Schreibweise dieses Rhythmus, die lediglich die Intonation, also die Stärke der einzelnen Impulse, beschreibt, wird in einer zweiten Formel angefügt. Dabei deutet das “x“ auf starke Impulse hin, das “I“ auf schwache.

Das rhythmische Zusammenspielen der Instrumente bildet den besonderen Rhythmus jeder einzelnen Gemeinde, der jeweils einzigartig ist. Obwohl, wie in Unterabschnitt „6.1.4.1. Ergebnis von Interviews zu strukturellen Fragen des Samba“ dargestellt, alle Atabaques während der Kultfeiern denselben Rhythmus spielen, können sich in der Praxis durch minimale Verzögerungen der metrischen Basis, die durch die Menge der gleichzeitig bespielten Instrumente (bei manchen Ritualen bis zu 8) entstehen, polyrhythmische Strukturen⁹⁵⁶ bilden.

Für die systematische Analyse und Identifikation der einzelnen Rhythmen in der Umbanda ist vor allem die Oberflächenstruktur (Formel der Schlag-Nichtschlag-Darstellung) von Bedeutung. Diese rhythmische Darstellung macht die verschiedenen Rhythmen miteinander vergleichbar. Dadurch, dass alle Atabaques der untersuchten Gemeinde denselben Rhythmus spielen, entsteht hier eine Ebene der rhythmischen Struktur.

⁹⁵³ Interview1 (ab 0:01min.)

⁹⁵⁴ Video zu den Rhythmen1 (ab 2:18min)

⁹⁵⁵ Oliveira Pinto, Tiago de: Capoeira, Samba, Candomblé - Afro-Brazilian music in Bahia. Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, (Berlin) 1991, S. 181.

⁹⁵⁶ Diese Strukturen können durch die Addition verschiedener rhythmischer Komponenten entstehen, wie in Unterabschnitt „2.2.1.6. Additive Rhythmik“ dargestellt.

Anders verhält es sich zum Beispiel bei Candomblé-Ritualen des Recôncavo Baiano. Hier entsteht vor allem durch das rhythmische Spielen eines weiteren Atabaque eine zweite strukturelle Ebene. Gespielte Rhythmen werden in dieser Region Brasiliens durch die Beziehung dieser beiden Ebenen zueinander charakterisiert. Die zweite strukturelle Ebene des Candomblé im Recôncavo Baiano ergibt sich vor allem aus dem unterschiedlichen Zusammenspiel der Atabaques "Lé" und "Rumpi" zum Hauptatabaque "Rum".⁹⁵⁷

Aufgrund der Analyse der in der Umbanda-Gemeinde „Tenda Espírita de Umbanda Caboclo Tupinambara“ verwendeten Rhythmen kann im Vergleich zu den Analysen zum Candomblé im Recôncavo Baiano von einer Reduzierung rhythmischer Ebenen gesprochen werden.

Obwohl der Candomblé mit seinen zwei strukturellen Rhythmus-Ebenen als einer der Ursprünge der Umbanda-Religion angesehen wird, spielen in der untersuchten Umbanda-Gemeinde alle Atabaques den Rhythmus auf einer Ebene.

Die Rhythmusformel, die den Umbanda-Rhythmus der untersuchten Gemeinde ausmacht, verwendet die Formzahl FZ 8 in ihrer rhythmischen Struktur. Die Formzahl FZ 8 mit der Impulzzahl IZ 3 wird "Tresillo"⁹⁵⁸ genannt und weist drei Impulse pro Formzahl auf. In der Modulation [IooIooIo] bildet der Tresillo⁹⁵⁹ die Grundformel für den Umbanda-Rhythmus der untersuchten Gemeinde.

Der Notation wurde die Formel des gespielten Rhythmus in seiner Tiefenstruktur durch die Anordnung seiner Elementarpulsgruppierungen beigelegt. Die Tiefenstruktur verdeutlicht die Zusammensetzung der Oberflächenstruktur.

Zum Umbanda-Rhythmus kann auch der typische "Repique" (schnelles Schnalzen) gezählt werden. Dieses für die Umbanda-Kulte typische rhythmische Schnalzen wird auf den Atabaques ausgeführt und dient sowohl der Begrüßung als auch der Verabschiedung der gerufenen Entitäten.

Eine Transkription dieses Repique⁹⁶⁰ nach dem additiven System (Unterabschnitt „2.2.1.6. Additive Rhythmik“) sieht wie folgt aus:

Bild mit der Transkription

Ausführung der Hand und Betonung: rlr|rlr| und IIIIII

Eine solche Begrüßung wird nur von den Atabaques ausgeführt. Dabei handelt es sich um leise und schnelle Handbewegungen.

⁹⁵⁷ Oliveira Pinto, Tiago de: Capoeira, Samba, Candomblé - Afro-Brazilian music in Bahia. Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, (Berlin) 1991, S. 181.

⁹⁵⁸ Hendl, Maximilian: Clave del Son, Die Rhythmusformeln in der Musik der Karibik. Lit Verlag, Wien 2007, S. 42.

⁹⁵⁹ Der Tresillo kann zum Beispiel acht verschiedene Modulationen besitzen, nämlich [IoIooIoo], [oIoIooIo], [ooIoIooI], [IooIoIoo], [oIooIoIo], [ooIooIoI], [IooIooIo], [oIooIooI].

⁹⁶⁰ Video zu den Rhythmen1 (ab 1:54min)

5.2.1.3. Candomblé-Rhythmus

Der in der Umbanda-Gemeinde „Tenda Espírita de Umbanda Caboclo Tupinambara“ zu den Ritualen während der Kulte gespielte Rhythmus beschränkt sich nicht nur auf Umbanda- und Samba-Rhythmen. Systematische Audio- und Videoaufnahmen zeigen auch die Verwendung zweier Rhythmen aus dem Candomblé.

Die Aufnahme von Rhythmen aus dem Candomblé in das Ritual war zu erwarten, weil die untersuchte Gemeinde eine Form der Umbanda-Mista praktiziert und nicht, wie in den meisten Umbanda-Gemeinden geschehen, alle aus dem Candomblé stammenden Elemente (Abschnitt „6.1.1. Ergebnisse der Feldforschung“) aus ihrem Ritual entfernt hat. Folglich werden zu den Kultfeiern auch solche Rituale praktiziert, die sich an möglichst vielen Elementen afrikanischer Kultur orientieren, die in den Candomblés noch erhalten sind.

Der folgende Rhythmus wird nicht mit den Handflächen, sondern mit zwei „Agdavis“ (dünne Holz-Schlegel) gespielt. Das ist ebenfalls ein Merkmal des Candomblé, das von der Umbanda-Gemeinde übernommen wurde.^{961, 962}

Die Transkription dieses ersten Candomblé-Rhythmus⁹⁶³, dessen Aufnahme vom Pai-pequeno der Gemeinde stammt, sieht nach dem additiven System (Unterabschnitt „2.2.1.6. Additive Rhythmik“) wie folgt aus:

Bild mit der Transkription

| | |
|------------------------------------|-----------------------|
| Elementarpulse der Rhythmusformel: | FZ: 12 |
| Impulse der Rhythmusformel: | IZ: 7 |
| Oberflächenstruktur: | [IoIoIoIoIoIo] |
| Ausführung der Hand: | rlrlrlrlrlrl |
| Ausführung der Betonung: | xIxIxxIxIxxI |
| Tiefenstruktur: | 22323, 3.2 |
| Positionsdarstellung: | 1, 3, 5, 6, 8, 10, 11 |
| Distanzdarstellung: | 2212212 |

Auch hier stellt die Oberflächenstruktur der Schlag-Nichtschlag-Darstellung die akustisch-strukturelle Identifikation des Rhythmus dar. Die Formeln „Ausführung der Hand und Betonung“ hingegen werden in diesem Fall nicht durch die Hand selbst, sondern durch zwei Holz-Schlegel ausgeführt. Als Ergänzung wurde - wie beim Umbanda-Rhythmus - die rhythmische Intonation, nämlich die Ausführung der Betonung, notiert.

Die verwendete Rhythmusformel für diesen ersten Candomblé-Rhythmus der untersuchten Gemeinde wird durch eine rhythmische Struktur gebildet, die die Formzahl FZ 12 hat. Zur

⁹⁶¹ Das Verhältnis und der Gebrauch dieser Holz-Schlegel kann zum Beispiel in den Candomblés des Recôncavo Baiano wie folgt dargestellt werden: „Gezeugt wird der toque, das spezifische Klangmuster, durch die Vereinigung zwischen dem weiblichen Element, der Trommel, und dem entsprechend als männlich empfundenen Trommelschlegel (agdavi). In den candomblés Nagô (Ketu und Ijexá) und Jeje werden die atabaques mit Schlegeln geschlagen, die kleineren lé und rumpi mit je zwei, der große rum mit einem agdavi und mit der freien linken Hand (das Repertoire der Congo-Angola- und caboclo-Gruppen wird grundsätzlich ohne Schlegel gespielt).“

⁹⁶² Oliveira Pinto, Tiago de: Capoeira, Samba, Candomblé - Afro-Brazilian music in Bahia. Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, (Berlin) 1991, S. 179.

⁹⁶³ Video zu den Rhythmen1 (ab 0:01min)

Formzahl FZ 12 gehört in diesem Fall die Impulszahl IZ 7 und wird in der verwendeten Modulation durch die Oberflächenstruktur [IoIoIloIoIlo] dargestellt.

Der Notation wurde die Formel des gespielten Rhythmus in seiner Tiefenstruktur durch die Anordnung seiner Elementarpulsgruppierungen beigefügt.

Die Formzahl ist sowohl im Orient als auch im afrikanischen Kulturraum und darüber hinaus auch in Zentral- und Südamerika weit verbreitet. Gerade der afrikanische Kontinent ist ein Raum, in dem die Formzahl FZ 12 sehr oft auftritt.⁹⁶⁴

Die innerhalb der untersuchten Gemeinde verwendete Modulation der Rhythmusformel mit der Formzahl FZ 12 und Impulszahl IZ 7 ist auf dem afrikanischen Kontinent so weit verbreitet, dass sie an der westafrikanischen Küste als Standard-Rhythmus angesehen, jedoch regional unterschiedlich genannt wird.^{965, 966}

Allerdings ist auf dem afrikanischen Kontinent in Bezug auf diese Rhythmusformel ein regionaler Unterschied festzustellen; denn der Teil des Kontinents, der als „Zentralafrika“ bezeichnet werden kann und einen Raum etwa von der Elfenbeinküste über die Zentralafrikanische Republik bis nach Angola umfasst, bevorzugt die Maximaldistribution⁹⁶⁷ der FZ 12, IZ 5 mit der Formel [IoIoIooIoIoo] und deren Kehrwert, die IZ 7 mit der Formel [IoIoIloIoIlo].⁹⁶⁸

In dem Bereich darüber mit der Sahara wird jedoch eine andere Modulation der FZ 12, IZ 5 gespielt. Im Derler-System nimmt sie durch Permutation unter den möglichen Modulationen die vorletzte Position ein, deren Formel [IoIoIoIooIoo] ist. Auch hier bildet die IZ 7 den Kehrwert und lässt die Formel wie folgt aussehen: [IoIoIoIloIlo].⁹⁶⁹

Diese Formel FZ 12, IZ 7 in der Modulation mit der Oberflächenstruktur [IoIoIloIoIlo] gibt es auch in Brasilien. Gerade im Candomblé-Repertoire des Bundeslandes Bahia zählt diese Formel zu den am weitesten verbreiteten. Nicht nur in den synkretistisch entstandenen Kulturen Brasiliens, sondern auch in der Karibik auf Kuba und in Haiti ist diese Formel vorhanden.^{970, 971, 972}

⁹⁶⁴ Hendler, Maximilian: Clave del Son, Die Rhythmusformeln in der Musik der Karibik. Lit Verlag, Wien 2007, S. 54 ff.

⁹⁶⁵ Kubik, Gerhard: Zum Verstehen Afrikanischer Musik. Ausgewählte Aufsätze. Verlag Philipp Reclam Jun., Leipzig 1988, S. 92 f.

⁹⁶⁶ Dauer, Alfons Michael: Derler 1: Ein System zur Klassifikation von Rhythmen. Musiktheoretische und musikhistorische Aspekte. In: Jazzforschung / Jazz Research, Nr. 20, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, Graz 1988, S. 129.

⁹⁶⁷ Unter Maximaldistribution wird im Derler-System eine Modulation verstanden, die die intensivstmögliche Durchmischung der Elementarpulsgruppierungen 2 und 3 aufweist. Im Gegensatz dazu steht die Nulldistribution, die die geringstmögliche Durchmischung dieser Elementarpulsgruppierungen aufweist.

⁹⁶⁸ Hendler, Maximilian: Clave del Son, Die Rhythmusformeln in der Musik der Karibik. Lit Verlag, Wien 2007, S. 57.

⁹⁶⁹ Hendler, Maximilian: Clave del Son, Die Rhythmusformeln in der Musik der Karibik. Lit Verlag, Wien 2007, S. 59 ff.

⁹⁷⁰ Hendler, Maximilian: Clave del Son, Die Rhythmusformeln in der Musik der Karibik. Lit Verlag, Wien 2007, S. 57 f.

⁹⁷¹ Studien zu Candomblé-Ritualen im Recôncavo Baiano zeigen, dass diese Formzahl in der vor allem in Zentralafrika benutzten Modulation [IoIoIloIoIlo] weit verbreitet ist.

Diese rhythmische Formel ist im Repertoire des Candomblé-Ketu besonders verbreitet und wird wie folgt notiert.

Toque de ketu oder vassá:

Ein Vergleich der Transkription des innerhalb der Umbanda-Gemeinde verwendeten Candomblé-Rhythmus mit der Transkription des Rhythmus der Candomblé-Gemeinden aus dem Recôncavo Baiano zeigt folgendes Ergebnis:

Die Rhythmusformel, die in den Candomblé-Gemeinden von „Lé“ und „Rumpi“ gespielt wird, übernehmen in der Umbanda-Gemeinde die Atabaques.

Auch die Ausführung beider Rhythmen ist in den Gemeinden unterschiedlich. Die schnell ausgeführte „Triole“ [rlr] im Candomblé wird in der Umbanda durch das etwas langsamer klingende „Paar“ [rr] ersetzt. Das könnte als vereinfachendes Element bei der Übernahme des Rhythmus angesehen werden.

Auch diese Eigenschaft, die vereinfachende Übernahmen, das Zusammenfassen oder das Weglassen von als musikalisch nicht notwendig erachteten rhythmischen Figuren kann zu den Merkmalen von Umbanda-Gemeinden gezählt werden.

Der zweite Candomblé-Rhythmus der während der Kultfeiern der untersuchten Umbanda-Gemeinde gespielt wird, wird anders als beim ersten mit den Händen ausgeführt. Diese Spieltechnik ist, wie von Tiago de Oliveira Pinto herausgearbeitet, ein Merkmal des Candomblé-Kultes der Congo-Angola und der Caboclo-Gemeinden.

Eine Transkription dieses zweiten Candomblé-Rhythmus⁹⁷³ nach dem additiven System (Unterabschnitt „2.2.1.6. Additive Rhythmik“) sieht wie folgt aus:

Bild mit der Transkription

| | |
|------------------------------------|---------------|
| Elementarpulse der Rhythmusformel: | FZ: 8 |
| Impulse der Rhythmusformel: | IZ: 5 |
| Oberflächenstruktur: | [IoIIoIIo] |
| Ausführung der Hand: | R-Rl-Rl- |
| Ausführung der Betonung: | xoxIoxIo |
| Tiefenstruktur: | 233, 1.2 |
| Positionsdarstellung: | 1, 3, 4, 6, 7 |
| Distanzdarstellung: | 21212 |

Die Oberflächenstruktur der Schlag-Nichtschlag-Darstellung ist die akustisch-strukturelle Identifikation des Rhythmus. Die Formeln „Ausführung der Hand und Betonung“ werden

Bild

Zu erkennen ist die akustisch-strukturelle Identifikation des Rhythmus, die mit der in der untersuchten Umbanda-Gemeinde übereinstimmt.

Anders verhält sich in den Candomblé-Ritualen der Teil der Trommeln. Die Atabaques in den Candomblé-Ritualen werden in zwei Gruppen unterteilt. Die eine besteht aus den Atabaques „Lé“ und „Rumpi“, die andere aus dem Atabaque „Rum“. Die verwendete Notation dieser Rhythmen zeigt deutlich diese Unterteilung.

⁹⁷² Oliveira Pinto, Tiago de: Capoeira, Samba, Candomblé - Afro-Brazilian music in Bahia. Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, (Berlin) 1991, S. 184 f.

⁹⁷³ Video zu den Rhythmen1 (ab 0:01min)

jedoch nicht wie im ersten Candomblé-Rhythmus mit zwei Holz-Schlegeln gespielt, sondern mit den Händen. Als Ergänzung wurde auch hier die rhythmische Intonation notiert.

Dieser Rhythmus hat ebenfalls die Formzahl FZ 8. Verglichen mit dem Umbanda-Rhythmus besitzt dieser die IZ 5 und wird daher Cinquillo genannt. Er kann als Kehrwert des Tresillo angesehen werden.

Der Notation wurde die Formel des gespielten Rhythmus in seiner Tiefenstruktur durch die Anordnung seiner Elementarpulsgruppierungen beigelegt.

Die Formzahl FZ 8 ist eine über die ganze Welt verbreitete Formzahl und kann auch in synkretistisch entstandenen Kulturen Zentral- und Südamerikas festgestellt werden. Sowohl in Haiti und auf Kuba als auch in Brasilien ist dieser Rhythmus bekannt.⁹⁷⁴

Auch in den Rhythmen der Candomblé-Gemeinden im Recôncavo Baiano gibt es die Grundformel für diesen Trommelschlag, Toque.^{975, 976}

Unterschiede zwischen dem Candomblé-Rhythmus aus dem Recôncavo Baiano und dem in der Umbanda-Gemeinde notierten Rhythmus ergeben sich auf der Ebene der Atabaques „Lé“ und „Rumpi“, die sich mit der Formeln „Ausführung der Hand und Betonung“, also den Ausführungen der Atabaques der Umbanda-Gemeinde, vergleichen lassen. Hier spielen die Atabaques „Lé“ und „Rumpi“ „weitgehend regelmäßige 4er-Gruppierungen“⁹⁷⁷, während die Atabaques in der Umbanda-Gemeinde lediglich die Impulse der Schlag-Nichtschlag-Darstellung begleiten. Die sich daraus ergebende Oberflächenstruktur entspricht in diesem Fall der rhythmischen Formel der zweiten Trommelgruppe der Candomblé-Gemeinden aus dem Recôncavo Baiano, also dem Atabaque „Rum“.

Übernahmen aus dem Rhythmus des Candomblé in die rhythmische Struktur der untersuchten Umbanda-Gemeinde sind nicht auszuschließen und würden den bis heute bestehenden Trend bestätigen, dass bei der Übernahme und neuen Interpretation sowie bei der Anpassung an neue rhythmische Gegebenheiten rhythmische Formeln aus anderen Kulturkreisen einfach übernommen werden. Oft handelt es sich bei diesen rhythmischen Formeln um charakteristische Impulsgruppierungen, die, um die rhythmische Charakteristik eines Toque nicht zu verlieren, mit übernommen wurden.

⁹⁷⁴ Hendlar, Maximilian: Clave del Son, Die Rhythmusformeln in der Musik der Karibik. Lit Verlag, Wien 2007, S. 42 ff.

⁹⁷⁵ Der im Recôncavo gespielte Toque heißt „Agueré de Iansã oder Daró“ und kann bei den Untersuchungen zum Samba in Umbanda-Gemeinden mit der Rhythmus-Formel der Beschriftung H des zweiten Candomblé-Rhythmus als akustisch-strukturelle Identifikation verglichen werden. Auch Modulation und Impulszahl stimmen überein.

Agueré de Iansã oder Daró:

Bild

⁹⁷⁶ Oliveira Pinto, Tiago de: Capoeira, Samba, Candomblé - Afro-Brazilian music in Bahia. Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, (Berlin) 1991, S. 184.

⁹⁷⁷ Oliveira Pinto, Tiago de: Capoeira, Samba, Candomblé - Afro-Brazilian music in Bahia. Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, (Berlin) 1991, S. 184.

5.2.2. Analyse des musikalischen Teils der Rituale zu den Kultfeiern unter besonderer Berücksichtigung des Samba

Die Audioaufnahmen der Kulthandlungen mit ihren Ritualen in der untersuchten Umbanda-Gemeinde „Tenda Espírita de Umbanda Caboclo Tupinambara“ gewähren einen genauen Einblick in die gespielten Rhythmen und gesungenen Pontos während der religiösen Veranstaltungen. Sie machen Aussagen darüber, wie sich rhythmische Veränderungen bei den rituellen Handlungen ergeben und lassen den vollständigen Ablauf der Kultfeiern mit ihren Ritualen nachverfolgen.

Bei den Aufnahmen der wöchentlich stattfindenden Kulthandlungen in Audioform wurde darauf geachtet, dass die normalen Abläufe aufgrund der Rituale dadurch nicht beeinträchtigt wurden und keine Verfälschungen erlitten.

In der untersuchten Gemeinde verlaufen die wöchentlich durchgeführten Kultfeiern in einem monatlichen Zyklus. Deshalb müssen die Rituale jeweils von einem Monat betrachtet werden, um einen Überblick über die verschiedenen rituellen Abläufe und die dabei gespielten Rhythmen und gesungenen Pontos zu bekommen. Wie in Abschnitt „6.1.1. Ergebnisse der Feldforschung“ herausgestellt, wurde für diese Untersuchung der Monat November gewählt. Alle vier in dem Monat abgehaltenen Götterdienste mit den entsprechenden Ritualen wurden für die Feldforschung in der Umbanda-Gemeinde musikwissenschaftlich analysiert.

Für eine Untersuchung der Kulthandlungen und ihrer Rituale sowie für entsprechende Aussagen darüber sind sowohl Erfahrungen mit den in der Gemeinde gespielten Rhythmen als auch Kenntnisse über die verehrten Entitäten und die zu ihren Ehren gesungenen Pontos erforderlich. Wie in Abschnitt „6.2.1. Analyse der Rhythmen“ dargestellt, wurden die in der Gemeinde gespielten Rhythmen mittels systematischer Video- und Audioaufnahmen transkribiert. Auch konnten mittels Audioaufnahmen die Rhythmen und gesungenen Pontos in getrennter Form aufgenommen und analysiert werden.

Aus der vorgenommenen Untersuchung ergibt sich, dass in der Gemeinde „Tenda Espírita de Umbanda Caboclo Tupinambara“ insgesamt 125 Pontos gesungen werden.

Bei genauer Betrachtung der 125 Pontos ist festzustellen, dass davon 27 Pontos den Candomblé-Rhythmen und 98 Pontos dem Umbanda-Rhythmus zugeordnet werden können. Das bedeutet, dass 1/4 der Pontos in den Ritualen vom Candomblé beeinflusst werden und 3/4 von der Umbanda-Religion.

Es kann auch festgestellt werden, dass das gleiche Verhältnis innerhalb der Gesamtzahl der 98 Umbanda-Pontos zum Samba besteht. Den Entitäten, die den Samba verehren, nämlich Exú und Pomba-Gira, sind 22 Pontos gewidmet, rund 1/4 der gesungenen Umbanda-Pontos.

Die während der Kultfeiern aufgenommenen Rituale der Umbanda-Gemeinde „Tenda Espírita de Umbanda Caboclo Tupinambara“ lassen sich wie folgt miteinander vergleichen:

Kultfeier am 07.11.2014: Gira de Caboclo e Aniversário da Mãe

Dauer des Rituals: ~130 min.

- davon Seelsorge: ~90 min.

- davon Musik: ~ 40 min.

- davon Umbanda-Rhythmus: ~ 35 min.

- davon Candomblé-Rhythmus: ~ 5 min.

Kultfeier am 14.11.2014: Gira de Preto Velho e Baiano

Dauer des Rituals: ~140 min.

- davon Seelsorge: ~100 min.
- davon Musik: ~ 40 min.
- davon Umbanda-Rhythmus: ~ 40 min.
- davon Candomblé-Rhythmus: ~0 min.

Kultfeier am 21.11.2014: Gira de Caboclo e Batismo de Arthur

Dauer des Rituals: ~120 min.

- davon Seelsorge: ~90 min.
- davon Musik: ~ 30 min.
- davon Umbanda-Rhythmus: ~ 29 min.
- davon Candomblé-Rhythmus: ~ 1 min.

Kultfeier am 28.11.2014: Gria de esquerda e Aniversário de Dona Maria Padilha

Dauer des Rituals: ~ 225 min.

- davon Seelsorge: ~200 min.
- davon Musik: ~ 25 min.
- davon Umbanda-Rhythmus: ~ 9 min.
- davon Samba-Rhythmus: ~ 16 min.

Aufgrund dieser Aufstellung können die Rituale in zwei Gruppen aufgeteilt werden. Die eine Gruppe wird von den drei ersten Kultfeiern gebildet, bei denen sich der Umbanda- und der Candomblé-Rhythmus abwechseln. Während der letzten Kultfeier im Monat sieht das Ritual statt des Candomblé-Rhythmus den Samba-Rhythmus vor.

Die Dauer der unterschiedlichen Rhythmen geht ebenfalls aus der Aufstellung hervor. Während der überwiegenden Zeit der Kulthandlungen wird durch das Ritual der Umbanda-Rhythmus eingesetzt. Während der letzten Kultfeier im Monat wird dem Ritual entsprechend der Samba-Rhythmus gespielt. Dabei erklingt er fast doppelt so lange wie der Umbanda-Rhythmus.

Die Gegenüberstellung der durch die Gemeinde „Tenda Espírita de Umbanda Caboclo Tupinambara“ verwendeten Rhythmen zeigt eindeutig, dass es sich um eine Umbanda-Gemeinde handelt, die hauptsächlich ihren eigenen Rhythmus spielt.

Auf rhythmischer Ebene wird durch das Ritual eine Verbindung zwischen den seltenen älteren Candomblé-Rhythmen und dem häufiger erklingenden neueren Samba-Rhythmus hergestellt. Mit dem eigenen Umbanda-Rhythmus nimmt die Gemeinde eine Vermittlerrolle zwischen den drei in ihrer Kultstätte gespielten Rhythmen ein.

Aus den Aufnahmen ist auch ersichtlich, zu welchen Gelegenheiten überhaupt Musik erklingt und zu welchem Zweck sie erklingt. Innerhalb der untersuchten Gemeinde ist eindeutig zu erkennen, welche Rolle die Musik spielt, wenn die Dauer der erklingenden Musik mit der Dauer der anderen Handlungen während der Kultfeiern verglichen wird. Dabei ist zu beachten, dass es sich um eine Umbanda-Gemeinde handelt, die – wie andere Umbanda-Gemeinden – die Wohltätigkeit „caridade“ mit Seelsorge und Heilung auf der einen Seite und wohltätiger Hilfe auf der anderen Seite als ihre Hauptaufgabe ansieht.

Die dargestellten Abläufe zeigen, dass bei den Kulthandlungen die meiste Zeit der seelsorgerischen und heilenden Arbeit gewidmet wird. Rhythmen und Pontos erklingen aufgrund der Rituale nur rund 1/4 der Zeit.

Die gespielten Rhythmen erklingen zu ganz bestimmten Augenblicken, nämlich immer dann, wenn die Entitäten, die die seelsorgerische und heilende Arbeit ausführen, gerufen oder verabschiedet werden. Während der eigentlichen seelsorgerischen beziehungsweise heilenden Arbeit werden weder Rhythmen gespielt noch Pontos gesungen.

Mestre Alcides de Lima weist in seinem Interview beispielsweise darauf hin, dass der Samba schon seit seinem Ursprung in Afrika eine Verbindung zum Religiösen, zum Heiligen hat und nur zu ganz bestimmten Gelegenheiten gespielt und getanzt wurde, nämlich zur Bitte und zum Dank. Diese Verbindung solle dadurch aufrechterhalten bleiben, dass die Gemeinden ihre seelsorgerische und wohltätige Arbeit ungehindert vollbringen.⁹⁷⁸

Die Rituale zu den Kulturen machen die rhythmischen Veränderungen deutlich, die dadurch entstehen, dass beispielsweise beim Übergang vom Umbanda-Rhythmus in den Samba-Rhythmus während des letzten Rituals im Monat langsam der Pandeiro zum Umbanda-Rhythmus zu spielen beginnt, nachdem die Leiterin der Gemeinde die gerufene Entität empfangen hat. Der Pandeiro-Takt wird dann immer konstanter und endet im Samba-Rhythmus.

Die in der Gemeinde gelebte Verbindung zu afrikanischen Traditionen stellt für den Samba in der Metropolregion São Paulo eine hervorragende Möglichkeit zum Erhalt des kulturellen Erbes dar.

⁹⁷⁸ Interview3 (ab 1:07min.)

6. Musikethnologisch-kulturwissenschaftliche Forschungsergebnisse zum Samba in der Gesellschaft der Metropolregion São Paulo

6.1. Entstehen und Entwicklung der Samba-Musik in São Paulo bei unterschiedlichen gesellschaftlichen Umfeldbedingungen

6.1.1. Zum Entstehen des Samba in São Paulo

Unabhängig von unterschiedlichen Auffassungen zum Entstehen des Begriffs Samba haben auf seine Bildung verschiedene kulturelle Ausdrucksformen eingewirkt. Aufgrund des Einflusses vom gesellschaftlichen Umfeld weist der Samba beispielsweise in verschiedenen Regionen Brasiliens unterschiedliche Charakteristiken auf.

Im Landesinnern von São Paulo haben sich in den ländlichen Regionen insbesondere im Zusammenhang mit dem außerordentlich starken Wachstum der Kaffeewirtschaft afrikanisch beeinflusste Perkussionsrhythmen, die Batuques, entwickelt. Sie werden synonym für den "ruralen Samba" gebraucht und sind auch als "Samba de Bumbo" und "Samba de Zabumba" wegen der ihn charakterisierenden Basstrommeln bekannt.

Zur ländlichen Musik in São Paulo gehörten auch zwei Tänze, nämlich die Umbigada und ein Tanz, der auch schon den Ausdruck Samba im Namen führte, der Samba de Lenço. Da es den Samba in der weltbekannten Form nur in Brasilien gibt, kann davon ausgegangen werden, dass er mit seinen verschiedenen Variationen ein brasilianisches Musikgenre ist. Aus emischer Sicht kann jedoch nicht von „dem“ Samba gesprochen werden, der stellvertretend für ganz Brasilien steht, obwohl der Samba als populäre Musikform aus etischer Sicht mit Brasilien als Ganzes in Verbindung gebracht wird. Unterschiedliche musikalische Entwicklungen zu unterschiedlichen Zeiten durch unterschiedliche Kulturträger ermöglichten dem Samba vielfältige Anpassungen an die jeweils vorherrschenden musikalischen Ausdrucksformen.

Der Beginn der musikalischen Entwicklung zum urbanen Samba in São Paulo gegen Ende des 19. Jahrhunderts wurde durch die sich parallel vollziehende Urbanisierung der Stadt São Paulo begünstigt. In der wachsenden Stadt konnten bestimmte Orte entstehen, an denen ein Prozess der Akkulturation begann. Vor allem kamen an diesen Orten überlieferte Traditionen der innerbrasilianischen Migranten (ehemalige Sklavenarbeiter) und auswärtigen Immigranten (vor allem aus Italien) zusammen. Dadurch konnten sich auf kulturellem Gebiet die indigenen und afrikanischen Ausdrucksformen mit der abendländischen Kultur in São Paulo verbinden. Das wirkte sich auch auf die gesellschaftliche Entwicklung aus.

Die Brasilianer afrikanischen Ursprungs sind nach der Sklavenbefreiung vom Lande in die Städte abgewandert. In São Paulo haben sie ihre musikalischen und religiösen Ausdrücke, ihre afrikanischen Rhythmen und Gottheiten, anfangs in ihrem Verwandten- und Freundeskreis weiter gepflegt, bis sie mit den europäischen Immigranten jener Zeit in Berührung kamen und von der Urbanisierung erfasst wurden. Dadurch haben sie verhältnismäßig schnell die kulturellen Ausdrucksformen der anderen Menschen ihres jeweiligen Stadtteils mit aufgenommen.

Die mit der inneren Migration und der auswärtigen Immigration von Arbeitskräften verbundene wirtschaftliche Entwicklung ließ São Paulo zu einer Metropole heranwachsen. Das Wachstum und die Weiterentwicklung der Stadt haben einen Marginalisierungsprozess der wirtschaftlich weniger erfolgreichen gesellschaftlichen Schichten ausgelöst, die an die Peripherie der

Metropole abgedrängt wurden. Dadurch veränderten sich die ersten Orte der Begegnung und verloren ihre kulturelle Bedeutung für den Samba.

6.1.2. Weiterentwicklung zum urbanen Samba

Während der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, in der sich São Paulo besonders stark entwickelte, wurden die aus Europa nach Brasilien gebrachten Tänze, vor allen die Polka, dem brasilianischen Temperament angepasst und auf rhythmischer Ebene anders betont. Die Betonung verschob sich auf die „schwache“ Zählzeit. Diese rhythmische Verschiebung des Metrums wird im divisiven Notationssystem seit dem Mittelalter als Synkope bezeichnet. Die Synkope entwickelte sich zur Charakteristik brasilianischer Interpretation der europäischen Musik und wird von brasilianischen Musikwissenschaftlern als Einfluss afrikanischer Kultur in Brasilien dargestellt.⁹⁷⁹

Der urbane Samba der Metropolregion São Paulo hat während seiner Entwicklung vom Lande in die Stadt unterschiedliche musikalische Ausdrucksformen aufgenommen. Zur Bildung des urbanen Samba trugen sowohl rurale Ausdrucksformen bei, die überwiegend aus Afrika stammten, als auch städtische Einflüsse, die vorwiegend europäischen Ursprungs waren. Während der frühen Entwicklungsphase des urbanen Samba kamen die zunächst afrikanisch ausgerichteten Karnevalsgruppen „Cordões“, die hauptsächlich von afro-brasilianischen Familien und deren Freundeskreisen gegründet wurden, mit der aufkommenden europäischer Musik in Kontakt. Durch die dabei entstehende Akkulturation wurden auch europäisch geprägte Instrumente, wie Saiten- und Blasinstrumente, in diese Gruppen eingeführt. Auch übten die Cordões unterschiedliche aus Europa übernommene Musikstile ein, die sie während ihrer Umzüge hintereinander spielten, wie zum Beispiel Märsche, Polkas, Walzer, und zwar zusätzlich zu den Sambas der damaligen Zeit.

Erst die viel später aufkommenden Karnevalsgesellschaften „Escolas de Samba“ beschränkten sich ausschließlich auf den Samba, der immer größeren Anklang fand. Deshalb wurden die von den Zuschauern bevorzugten Sambas im Laufe der Zeit auch von den Cordões übernommen, so dass die europäischen Musikstile allmählich aus den Karnevalsumzügen und anderen karnevalistischen Veranstaltungen verschwanden.

Dieser rhythmischen Vereinheitlichung bei den Karnevalsumzügen, nämlich der Übergang von verschiedenen Rhythmen auf nur einen Rhythmus, den Samba, folgte eine Vereinheitlichung der Instrumente. Allmählich wurden die zunächst von den Cordões bevorzugten Blasinstrumente weggelassen. Mit der offiziellen Anerkennung des Samba in São Paulo im Jahre 1967 waren während der Karnevalsumzüge nur noch Rhythmusinstrumente zugelassen. Offiziell wurde im Jahr 1962 durch den 1. Nationalen Samba-Kongress (1. Congresso Nacional do Samba) die rhythmische Verschiebung, die im Abendland als Synkope schon jahrhundertlang bekannt ist, als das Element herausgestellt, das den Samba in Brasilien charakterisiert.⁹⁸⁰

Bild: Synkope⁹⁸¹

⁹⁷⁹ Moraes, José Geraldo Vinci de / Saliba, Elias Thomé (Hg.): *História e Música no Brasil*. SBS Livraria Internacional, São Paulo 2010, S. 131 ff.

⁹⁸⁰ Moraes, José Geraldo Vinci de / Saliba, Elias Thomé (Hg.): *História e Música no Brasil*. SBS Livraria Internacional, São Paulo 2010, S. 132.

⁹⁸¹ Moraes, José Geraldo Vinci de / Saliba, Elias Thomé (Hg.): *História e Música no Brasil*. SBS Livraria Internacional, São Paulo 2010, S. 137.

Daraus ergibt sich, dass die Synkope ein Merkmal ist, das die vielen in Brasilien regional unterschiedlichen Samba-Formen verbindet.

Auf dem dritten Samba-Symposium („Simpósio do Samba“) 1969 in Rio de Janeiro wurde eine These vorgestellt, nach der Samba eine Mischung aus afro-rhythmischem Temperament, aus indigenen Gesängen und aus europäisch-instrumentalem Musikverständnis ist.⁹⁸²

Allerdings lässt sich aus heutiger Sicht die Frage nach der Urheberschaft bestimmter Rhythmen und rhythmischer Elemente nicht abschließend klären. Oft wird der Ausdruck „afro-brasilianische“ Tradition beziehungsweise Kultur verallgemeinernd in Brasilien verwendet, was den Einfluss der anderen beiden kulturellen Ausdrucksformen, nämlich die indigene und die europäische, für das Entstehen einer brasilianischen Kultur unterschlägt.

Der Samba ist heute eine Ausdrucksform brasilianischer Kultur. Für die Bildung des Samba der Metropolregion von São Paulo waren allerdings afrikanische Einflüsse, nämlich die ländlichen „Batuques“, ausschlaggebend.

In den letzten Jahren des 20. Jahrhunderts hat sich São Paulo zu einer multikulturellen Metropole entwickelt, in der der Samba ein Ausdruck unter vielen Formen populärer Musikkultur ist.

6.2. Einflussfaktoren auf das Entstehen und die Entwicklung des ruralen und urbanen Samba in São Paulo

Über die internen Einflüsse durch die Musiker im Landesinnern und die Familien der Karnevalsgruppierungen im urbanen Bereich von São Paulo hinaus gibt es eine Anzahl von externen Einflüssen bei der Akkulturation, die die Entwicklung des Samba von den ersten afrikanisch beeinflussten Rhythmen „Batuques“ im 19. Jahrhundert bis zu den großen brasilianischen Karnevalsgesellschaften „Escolas de Samba“ des 20. Jahrhunderts beeinflusst haben

6.2.1. Örtliches Umfeld

Als externe Einflussfaktoren gelten beim Samba generell das rurale und urbane Umfeld. Das Landesinnere von São Paulo war geprägt durch die Kaffeewirtschaft. Die dort gehaltenen afrikanischen Sklaven konnten sich in ihrer Freizeit auch musikalisch betätigen und in ihrer Gemeinschaft Feste feiern. Dort wurden afrikanisch beeinflusste Rhythmen gespielt, die zusammengefasst Batuques genannt wurden. Es wurde auch getanzt, gesungen und musikalisch improvisiert. Das war der Anfang von der heutigen Samba-Musik in der Metropolregion São Paulo.

Eine ähnliches Umfeld kam erst später wieder zustande, als die afrikanischen Migranten Brasiliens und die ersten Immigranten aus Europa sich in bestimmten Stadtteilen von São Paulo

⁹⁸² Azevedo, Ricardo: *Abençoado & Danado do Samba, Um estudo sobre o discurso popular*. Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo 2013, S. 115.

niederließen und unter sich wieder ähnliche Gemeinschaften bildeten wie im Landesinnern, z. B. im Stadtteil Bixiga.

6.2.2. Katholischer Kirchenkalender

Zum Ritual der katholischen Kirche gehören auch Kirchenfeiern. Sie wurden bereits von den Sklaven auf dem Lande als Gelegenheit genutzt, in dieser Zeit auch eigene religiöse und profane Feste zu feiern und dabei ihre Musik zu spielen.

Diese Form des kulturellen Erhalts wurde von der katholischen Kirche in den ersten Jahren gefördert. Afrikanisch geprägte religiöse Gemeinden verstanden es zum Beispiel, auf synkretistische Weise christliche Heilige und christliche Kultgegenstände in ihre Rituale aufzunehmen, wodurch die synkretistische Verbindung zum afrikanischen Pantheon und zu den religiösen Inhalten aus Afrika erhalten blieb. So wurden bei den profanen Festen auch religiöse Rhythmen gespielt, vor allem afrikanischen Ursprungs.

Die aufgrund des Kirchenkalenders jährlich durchgeführten Feiern ermöglichten es auch den afrikanischen Sklaven, sich ihnen anzuschließen. Danach feierten sie weiter, was Gelegenheit bot, ihre eigenen Tänze und ihre eigene Musik, die ländlichen Batuques, zu spielen. Vergleichbare religiöse Veranstaltungen waren zum Beispiel die Erntedankfeste, die für die Landarbeiter nach der Kaffee-Ernte bereitet wurden. Auf diesen Festen wurde nicht nur Musik gemacht, es wurden auch Tänze und Umzüge durchgeführt, außerdem wurde bei diesen Gelegenheiten der beliebte Beinkampftanz „Rasteira“, auch Tiririca genannt, praktiziert.

6.2.3. Musikinstrumente

Abgesehen von den selbst hergestellten Rhythmusinstrumenten hatten die Musiker des überwiegend aus Afrika stammenden Bevölkerungsteils im Landesinnern kaum Musikinstrumente zur Verfügung. Musikinstrumente gab es für die meisten afro-brasilianischen Migranten erst in der Stadt São Paulo. Die meisten waren aus Europa importiert.

Auch die damaligen Immigranten aus Europa brachten Musikinstrumente mit und dazu gleich auch die entsprechenden Noten. Damals wurden in der Stadt São Paulo populäre Rhythmen, wie Polkas, Walzer und Märsche, praktiziert. Auch die europäische klassische Musik wurde mit den dafür erforderlichen Instrumenten nach den zur Verfügung stehenden Noten gespielt.

Deshalb ist es auch verständlich, dass die ersten Karnevalsgruppen, die Cordões, sich an den musikalischen Präferenzen der damaligen Bevölkerung São Paulos orientierten. Während der Karnevalsumzüge dieser Zeit kamen vorwiegend die bekannten europäischen Rhythmen zum Einsatz. Dazu spielten die Afrobrasilianer der Cordões auch europäische Blasinstrumente, indem sie sich vorwiegend im Gänsemarsch durch die Menschenmassen zwängten.

Bei den Vorläufern der Karnevalsumzüge war in der Anfangszeit der europäische Anteil (Musikinstrumente und Melodien/Rhythmen) vorherrschend, der temperamentvolle afrikanisch beeinflusste Rhythmus kam erst später dazu.

6.2.4. Enge Familien- und Freundeskreise

Zur Entwicklung des Samba haben die im engen Familien- und Freundeskreis gegründete Karnevalsgruppen Cordões entscheidend beigetragen. Die Afrobrasilianer, die sich in ihrer Freizeit mit ihren persönlichen und finanziellen Beiträgen für die Gründung und Erhaltung dieser musikalisch ausgerichteten Gruppen um die Wende zum 20. Jahrhundert einsetzten, haben einen großen Anteil an der Weiterentwicklung der urbanen Samba-Musik in São Paulo. Auch die später aufkommenden Karnevalsgesellschaften Escolas de Samba als Nachfolger der Karnevalsgruppen Cordões wurden überwiegend von Afrobrasilianern geleitet.

6.2.5. Orte der Begegnung

Orte der Begegnung waren zu Beginn der Entwicklung des urbanen Samba außerordentlich wichtig. Neben den Austragungsorten der Umzüge, stellten die so genannten „freien“ Plätze im Stadtzentrum von São Paulo und auch bestimmte Haltestellen der Straßenbahn solche Orte dar. Hier trafen sich musikbegeisterte Menschen, seien es Musiker, Sänger, Komponisten, Liedermacher und andere zum Gedankenaustausch und zum Freizeitspiel mit Musik (zum Beispiel „Tiririca/Capoeira“).

Diese Orte der Begegnung waren weder an eine bestimmte Karnevalsgruppe noch an einen Stadtteil gebunden. Deshalb waren sie so beliebt und trugen zur urbanen Entwicklung der Samba-Musik bei.

Auch Afrobrasilianer mit vergleichbaren Interessen in religiöser und sportlichen Hinsicht trafen sich in ihren Stadtteilen sowohl an den Orten der Begegnung für den Samba, als auch am „Terreiro“ der religiösen Umbanda-Gemeinden und an den Plätzen für den Beinkampftanz „Rasteira/Capoeira“.

Es waren die Orte, die in der Regel in einem Stadtteil immer von denselben Menschen besucht wurden, die sich auf diese Weise miteinander verbanden. Dort unterstützten sich die aktiven Vertreter der von der Musik geprägten kulturellen Ausdrucksformen gegenseitig, erhielten ihre Traditionen gemeinsam aufrecht und gingen die Weiterentwicklung zusammen an.

6.2.6. Radio- und Fernsehanstalten

Die Radio- und Fernsehanstalten in Brasilien erreichen fast jeden Ort im Land. Auch über das Internet und die Tonträgerindustrie sind fast alle Menschen im Brasilien mit kontinentalen Ausmaßen erreichbar.

Von diesen Unternehmen wird auch die Samba-Musik ausgestrahlt und verbreitet. Dadurch nehmen sie an der Musikentwicklung und der Präferenzbildung teil, wozu auch die laufend veröffentlichten Music-Charts beitragen.

6.2.7. Öffentliche Verwaltung

Auch die Öffentliche Verwaltung übte einen großen Einfluss auf die Musikentwicklung in der Metropolregion São Paulo aus. Zunächst machte sie sich durch Verbote beim Spielen der Samba-Musik und der damit verbundenen Umzüge bemerkbar. In der Zeit der Getulio Vargas-Regierung zum Beispiel waren nicht nur afrikanisch beeinflusste Rhythmen unerwünscht, es wurden sogar Afrobrasilianer daran gehindert, im Radio aufzutreten. Die europäische Musik stand im Mittelpunkt des Staatsinteresses. Die Polizei musste afro-brasilianische Musiker festnehmen und zerstörte ihre Instrumente.

Später wurden die Straßenumzüge jeweils von der Gemeindeverwaltung freigegeben. Erst in den 1960er Jahren war es so weit, dass sich der Staat aus kulturellen, touristischen und kommerziellen Gesichtspunkten für den Karneval interessierte und begann, die Karnevalsumzüge zu fördern und sie auch finanziell zu unterstützen.

6.2.8. Rio de Janeiro

Die damalige brasilianische Hauptstadt Rio de Janeiro war in der Musikentwicklung dem wirtschaftlichen Zentrum Brasiliens voraus. Die Hauptstadtfunktion zog viele gut ausgebildete und gelehrte Menschen an, auch Musiker aus Europa. Die Mentalität der dort lebenden Menschen, der Cariocas, war nicht in erster Linie auf das Einkommen ausgerichtet, vielmehr kam es auf angenehme Lebensgewohnheit an.

Zum menschlichen Ausgleich gehörten damals schon die Beschäftigung mit Musik und das ausgiebige Feiern der jährlichen Feste, insbesondere des Karnevalsfestes.

Das war anders als in São Paulo, wo die Menschen industriell ausgerichtet auf Arbeit bedacht waren. Deshalb begannen sie, als die ersten Karnevalsgruppierungen entstanden, nach Rio de Janeiro zu schauen, sich anzupassen und die dortige Entwicklung nachzumachen.

Außerdem gab es in Rio de Janeiro schon frühzeitig ein Regelwerk für die Karnevalsumzüge und deren Bewertung, das von den Karnevalsgesellschaften in São Paulo im Wesentlichen übernommen werden konnte.

6.3. Erhalt und Weiterentwicklung des urbanen Samba in der Metropolregion São Paulo

6.3.1. Erhalt des Samba

Der Samba, der in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts im Landesinnern von São Paulo aus den afrikanisch beeinflussten Rhythmen „Batuques“ entstand, hat sich in der urbanen

Umgebung der Metropolregion São Paulo durch Akkulturation zu dem Samba weiterentwickelt, der heute als brasilianisches Musikgenre angesehen wird.

Dieser Samba wird an bestimmten Orten in São Paulo erhalten, an denen sich Musiker und Sänger, aber auch Komponisten und Autoren regelmäßig treffen, um sich über musikalische Erfahrungen und Entwicklungen auszutauschen. Das sind öffentliche Plätze und Clubs, aber auch bestimmte Kneipen, in denen sie sich zum Spielen des brasilianischen Samba zusammenfinden.

Zu solchen Orten gehören auch kulturelle Vereinigungen, die bestimmte afro-brasilianische Kulturgüter, wie den Beinkampftanz Titirica, die Capoeira und auch andere, wie Kleidung und kulinarische Spezialitäten erhalten wollen.

Für den Erhalt des Samba in der Metropolregion São Paulo sorgen ganz besonders die Umbanda-Gemeinden, die ihre Kultfeiern auf der Grundlage einer synkretistischen Religion Brasiliens durchführen, deren Inhalte indigene und afrikanische Kulte mit den aus Europa stammenden Glaubensrichtungen, wie Katholizismus, evangelischer Protestantismus und Kardecismus, vereinen.

Die Umbanda-Gemeinden haben in den Ritualen zu ihren Kultfeiern einen musikalischen Teil, in dem auch Samba-Rhythmen gespielt werden; denn der Samba hatte angeblich schon bei seinem Ursprung in Afrika eine Verbindung zum Religiösen.

Einer dieser Orte des kulturellen Erhalts wurde musikwissenschaftlich untersucht. Es ist die Umbanda-Gemeinde „Tenda Espírita de Umbanda Caboclo Tupinambara“ aus der Metropolregion São Paulo. Sie fördert durch ihre Gemeindegarbeit auch kulturelle Begabungen, insbesondere auf künstlerischem Gebiet im Bereich musikalischer Ausdrucksformen.

In dieser untersuchten Religionsgemeinde, die aufgrund der Einbindung des stark afrikanisch beeinflussten Candomblé-Kults in ihren Ritualen als Umbanda-Mista bezeichnet wird, gibt es eine besondere, gelebte Verbindung zu afrikanischen Traditionen, die von dieser Gemeinde möglichst ganzheitlich erhalten werden. Beim aktiven Ausleben dieser Traditionen wird das Wissen um den Samba nicht nur erhalten, sondern auch weitergegeben. Das Aufrechterhalten der rituellen und musikalischen Traditionen geschieht sowohl in als auch außerhalb der Gemeinde; denn das in der religiösen Gemeinschaft erlernte Wissen - vor allem der tagtägliche Umgang mit diesem Wissen - wird von jedem einzelnen Gemeindegmitglied so weit wie möglich in den Alltag mit eingebracht. Zu diesem Wissen gehören auch tradierte Überlieferungen auf sozialem und sogar kulinarischem Gebiet.

Unter musikwissenschaftlicher Betrachtung wird in dieser Umbanda-Gemeinde auf rhythmischer Ebene durch das Ritual eine Verbindung zwischen den seltenen älteren Candomblé-Rhythmen und dem häufiger erklingenden urbanen Samba-Rhythmus hergestellt. Mit dem eigenen Umbanda-Rhythmus nimmt die Gemeinde eine Vermittlerrolle zwischen den drei in ihrer Kultstätte gespielten Rhythmen ein.

In der untersuchten Gemeinde stammt der gespielte Samba-Rhythmus aus den 1970er Jahren und wird im Wesentlichen in dieser Form erhalten. Da Musik in der Regel nicht statisch ist und eine gewisse Dynamik in sich hat, entwickelte sie sich aber auch weiter.

6.3.2. Weiterentwicklung des Samba

Wie jede andere Musik so ist auch der Samba den Präferenzen seiner Zuhörer unterworfen. Diese Präferenzen werden durch die an den verschiedensten Stellen São Paulos gespielte Musik, vor allem durch die täglich zu hörende Musik im Radio und Fernsehen beeinflusst. Die Weiterentwicklung des Samba begann schon mit der Wandlung vom ruralen zum urbanen Samba in der Metropolregion São Paulo. Sie setzte sich beim Übergang von den von Afrobrasilianern gegründeten Karnevalsgruppen Cordões zu den Karnevalsgesellschaften Escolas de Samba fort.

Karnevalsumzüge wurden zunächst von den noch als familiär angesehenen Karnevalsgruppierungen im Stadtzentrum von São Paulo auf den dafür von der Gemeinde freigegebenen Straßen durchgeführt. Die Zuschauer, die damals meistens in der Nähe des Zentrums von São Paulo lebten, waren Arbeiter und Angestellte der Handwerksbetriebe und des Einzelhandels sowie Hilfspersonal der staatlichen Einrichtungen. Sie ließen sich vom aufkommenden Samba mit dem temperamentvoll gespielten Rhythmus begeistern. Einen Höhepunkt an Popularität erreichte die Samba-Musik aber erst durch die Karnevalsumzüge ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Das war die Zeit der kräftig voranschreitenden Industrialisierung Brasiliens, insbesondere in der Metropolregion São Paulo. Während dieser Zeit kamen die meisten Zuschauer bei den Karnevalsumzügen aus der Peripherie São Paulos, aus den dortigen Industriearbeiter-Gemeinden.

Auch die Wettbewerbe bei den Karnevalsumzügen unter den Escolas de Samba, die die Cordões bei den Umzügen abgelöst haben, tragen zur Entwicklung des Samba bei. Um zu gewinnen, müssen auch der jährlich wechselnde Gesang und der entsprechende Rhythmus den Zuspruch des Publikums und der Jury finden. Die zu Beginn der Wettbewerbe zugrunde gelegten Kriterien haben sich im Laufe der Zeit ebenfalls gewandelt, ein Vorgang, der auch Anpassungen in der Komposition und bei den Liedertexten erforderlich machte.

Die Weiterentwicklung des Samba wird heute ganz besonders durch die Quotenhits der Radio- und Fernsehanstalten provoziert. In ihren Programmen propagieren sie immer neue Formen der Samba-Musik.

Festzustellen ist, dass der Samba übergreifend auch andere Musikstile beeinflusst. In dem für diese Untersuchung durchgeführten Interview mit einem brasilianischen Musiker zu Entwicklungsmöglichkeiten des Samba kam zum Ausdruck, dass rhythmische Strukturen des Samba zum Beispiel auf die Rhythmusgitarre des Thrash-Metal übertragen wurden. Diese eher versteckte als offene Einbringung von rhythmischen Variationen könnte als Erweiterung des Samba verstanden werden.

Sie zeigt aber auch, dass es keine Grenzen musikalischer Verbindung gibt. Musikalische Genres, die eigentlich keine Gemeinsamkeiten aufweisen, können miteinander verbunden werden. Rhythmische Strukturen, Patterns oder Toques, können sowohl auf andere Musikinstrumente als auch auf andere Musikgenres übertragen werden. Dem kompositorischen Schaffen sind dabei keine Grenzen gesetzt.

Zukünftige Entwicklung des Samba ist schwer vorherzusehen. Die Tendenz weist jedoch auf eine immer weiter fortschreitende Vermischung unterschiedlicher kultureller Einflüsse hin. Dazu trägt auch die weiter fortschreitende ethnische Vermischung in Brasilien bei. Die inzwischen über 50 % an der Bevölkerung ausmachenden Afrobrasilianer haben ein anderes Musikverständnis als die Europäer und die Afrikaner, um nur zwei ethnische Gruppen im Melting-Pot Brasilien herauszustellen.

Dadurch können sich beim Samba unterschiedliche rhythmische Elemente noch weiter miteinander verbinden. Auch populäre Rhythmen verändern tradierte musikalische Strukturen und tragen auf diese Weise zur Entwicklung des Samba bei.

Die durchgeführte musikwissenschaftliche Untersuchung in der Umbanda-Gemeinde kann den bis heute bestehenden Trend bestätigen, dass bei der Aufnahme und neuen Interpretation sowie bei der Anpassung an neue rhythmische Ausdrucksformen, Rhythmusformeln einfach übernommen werden. Oft handelt es sich bei diesen übernommenen rhythmischen Formeln um Impulsgruppierungen, deren Charakteristik beim Toque, dem Anschlagen der rhythmischen Formeln, nicht verloren gehen soll.

6.4. Musikethnologisches Ergebnis der Feldforschung zum Samba

6.4.1. Forschungsergebnis zur Entwicklung des Samba

Die sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts im Landesinnern von São Paulo entwickelnde Musik und die aus dem Ausland kommenden Musikformen wurden in vereinfachter Form (rhythmisch und instrumental) in der Metropolregion São Paulo übernommen. Die Musik wurde wegen der kontinentalen Ausmaße Brasiliens auf regional unterschiedliche Weise entsprechend der verwendeten Instrumente und des gesellschaftlichen Umfelds gespielt, auch der Samba. Als Ergebnis der Forschungsarbeit zur Entwicklung des Samba kann festgestellt werden, dass die Samba-Musik in São Paulo im Innern des Bundeslandes aufgrund von indigenem und afrikanischem Einfluss (vorwiegend versklavter Afrikaner) entstanden ist. Der rurale Samba entwickelte sich als temperamentvoll tradierte und improvisierte Musik aus den Batuques, die vorwiegend auf Rhythmusinstrumenten gespielt wurden.

Die Weiterentwicklung zum urbanen Samba erfolgte in der Stadt São Paulo (vorwiegend durch italienische Einwanderer) auf der Grundlage des europäischen Einflusses in der Musik Brasiliens. Die musikalischen Ausdrucksformen aus Europa hatten sich im 19. Jahrhundert in Brasilien verfestigt, und zwar waren bereits zur Zeit der Entwicklung des ruralen Samba europäische Kompositionen mit Kunst- und Unterhaltungsmusik in neuester harmonischer, rhythmischer und melodischer Notation beliebt.

Für die Bildung des urbanen Samba in der Metropolregion São Paulo haben auch europäische Instrumente wie Saiten- und Blasinstrumente (oder als Rhythmusinstrumente verwendete Gegenstände europäischen Ursprungs, wie Schuhputzdosen) beigetragen.

Der Gesang war in der Anfangszeit ein improvisiertes Rede- und Antwortspiel, wobei die vorgetragenen Geschichten der Rückbesinnung an schon vergessene Traditionen dienten, die vom Rhythmus begleitet wurden. Beim späteren urbanen Samba, der einen Performance-Charakter hat, wird das Rede- und Antwortspiel perfektioniert und wegen der Interaktion mit dem Publikum auf eine möglichst simple Sprache gebracht.

Mit der rasanten Entwicklung São Paulos zu einer Metropole konnte sich der temperamentvolle Trommel-Rhythmus vom Lande bei der Karnevalsmusik durchsetzen und die europäischen Musikinstrumente verdrängen. Die Popularisierung des afrikanischen Ursprungs wurde durch die offizielle Anerkennung der Karnevalsumzüge begünstigt.

6.4.2. Forschungsergebnis durch Rhythmus-Analyse nach dem Konzept der additiven Rhythmik

Der beim Samba gebrauchte Rhythmus kann nicht aus dem europäischen Rhythmusverständnis und dem Gebrauch der Synkope als rhythmische Variation hergeleitet werden, sondern muss aus anderen Teilen der Welt mit einem anderen Rhythmus-Verständnis nach Brasilien gelangt sein, höchstwahrscheinlich aus Afrika, und zwar während der Sklavenwirtschaft.

Die während der Kultfeiern in der untersuchten Umbanda-Gemeinde gespielten Rhythmen wurden transkribiert, um musikalische Strukturen, die zur Entwicklung des Samba beigetragen haben, herauszuarbeiten. Dabei konnte als Ergebnis festgestellt werden, dass der Rhythmus des Samba in der Gemeinde afrikanische Wurzeln hat. Sie konnten über die Zeit - auch dank des Einflusses vom Candomblé - erhalten werden.

Zu den während der Rituale in der untersuchten Umbanda-Gemeinde gespielten Candomblé-Rhythmen ist festzustellen, dass es sich dabei um weit verbreitete und häufige verwendete Rhythmen handelt, die in verschiedenen Regionen, insbesondere auf dem afrikanischen Kontinent, angetroffen werden.

Ähnlich wie sich die Entwicklung beim Samba vollzogen hat, also von den rhythmisch vielseitigen Cordões zu den rhythmisch einseitig ausgerichteten Escolas de Samba, kann auf rhythmischer Ebene auch eine Vereinheitlichung bei der untersuchten Umbanda-Gemeinde festgestellt werden.

Die zu dieser Untersuchung durchgeführte Feldforschung bestätigt den Trend zur rhythmischen Vereinheitlichung. Sowohl die rhythmische Vereinheitlichung als auch die instrumentale Verminderung traten im Zusammenhang mit der Urbanisierung und der starken Entwicklung der Metropolregion São Paulo auf.

Das kam auch in Interviews mit Musikern zum Ausdruck und machte offenkundig, dass vor allem durch die heutige Internet-Verbindung schnell Kontakt zu den Music-Charts hergestellt werden kann, die die neueste Entwicklung in der Populärmusik aufzeigen und auch für vereinfachte Übernahmen beziehungsweise musikalische Anleihen genutzt werden.

6.4.3. Musikethnologisches Forschungsergebnis zur Herkunft des Samba

Eine Trennung bestimmter Rhythmen nach ethnischen Gesichtspunkten und deren Zuweisung auf eine Volksgruppe können in der Regel nicht plausibel nachgewiesen werden. Die für diese Untersuchung durchgeführte Feldforschung, die transkribierten Rhythmen und die geführten Interviews bestätigen allerdings die allgemeine Überzeugung, dass die rhythmischen Strukturen des Samba aus Afrika stammen.

Brasilianische Musikwissenschaftler, wie Renato de Almeida, Oneyda Alvarenga sowie Andrade Muricy, Luiz Heitor Corrêa de Oliveira, Vasco Mariz, Mozart Araújo, Basílio Itiberê, Baptista Siqueira, sind ebenfalls der Meinung, dass ein direkter Einfluss afrikanischer Kultur in der brasilianischen Rhythmik besteht.

Andere Wissenschaftler sehen die Urheberschaft bestimmter rhythmischer Überlieferungen auf dem amerikanischen Kontinent nicht unbedingt als aus Afrika stammend an. Maximilian Hendler schreibt:

„Dahinter steht der bis zur Afromanie gesteigerte Glaube der Sammler und des ihnen hörigen Publikums, bei den „Schwarzen“ in Amerika afrikanische Musik zu finden. Es gibt musikalische Spuren afrikanischer Herkunft in diesem Großraum, doch treten sie zurück gegenüber jenen Gattungen, deren Urheber Weiße waren, die jedoch schon so lange in „schwarzer“ Hand sind, daß das „Weiße“ daran nicht mehr vordergründig zu erkennen ist. Der Weg der Afrikaner in die Sklaverei war nicht so beschaffen, daß sie Musiksysteme oder selbst nur Teile von solchen mitbringen konnten. Was sie mitgebracht haben, war ihr Temperament, mit dem sie die von den Weißen übernommenen Formen mit derartiger rhythmischer Vehemenz spielten, daß diese nur mehr denken konnten „Afrika!“⁹⁸³

Andererseits hat Tiago de Oliveira Pinto in seinen Studien zum Candomblé im Recôncavo Baiano Übereinstimmungen auf gesanglicher Ebene mit in Afrika gespielten Rhythmen feststellen können. Diese Übereinstimmungen können nach seiner Meinung als Indiz dafür angesehen werden, dass sich bestimmte kulturelle Inhalte aus Afrika in Brasilien erhalten haben.⁹⁸⁴

Es kann als Untersuchungsergebnis zu den Einflüssen aus Afrika bei der Entwicklung des Samba auch festgestellt werden, dass für die Gründung und Leitung der wichtigsten Gruppierungen, die den Samba durch ihr Spielen populär gemacht haben, brasilianische Nachfahren der verschleppten Menschen aus Afrika verantwortlich waren. Afrobrasilianer gründeten in ihrem engen Familien- und Freundeskreis die Karnevalsgruppen Cordões und leiteten überwiegend auch die sie ablösenden Karnevalsgesellschaften Escolas de Samba. Sie trugen durch ihren musikethnologischen Beitrag zur gesellschaftlichen Entwicklung São Paulos bei.

Die Konsolidierung des Samba ist mit der Entwicklung von Karnevalsumzügen verbunden, die er mit seinem Rhythmus auf musikalischer Ebene zu organisieren vermochte. Dadurch konnten die Karnevalsgesellschaften Escolas de Samba die Samba-Musik in die Welt hinaustragen.

⁹⁸³ Hender, Maximilian: Clave del Son, Die Rhythmusformeln in der Musik der Karibik. Lit Verlag, Wien 2007, S. 41.

⁹⁸⁴ Oliveira Pinto, Tiago de: Capoeira, Samba, Candomblé : Afro-brasilianische Musik im Recôncavo, Bahia. Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz [u.a.], Berlin, 1991, S. 178.

Anhang: Analyse der Rituale zu den Kultfeiern der Umbanda-Gemeinde „Tenda Espírita de Umbanda Caboclo Tupinambara“

Bei den religiösen Veranstaltungen im November 2014 handelte es sich um folgende Kultfeiern:

Kultfeier am 07.11.2014: Gira de Caboclo e Aniversário da Mãe

Kultfeier am 14.11.2014: Gira de Preto Velho e Baiano

Kultfeier am 21.11.2014: Gira de Caboclo e Batismo de Arthur

Kultfeier am 28.11.2014: Gria de esquerda e Aniversário de Dona Maria Padilha.

Die diesen Kultfeiern zugrunde liegenden Rituale wurden analysiert, insbesondere hinsichtlich der gespielten Rhythmen und der dazu gesungenen Pontos. Dabei wurde eine Gliederung der Rituale für die Kulthandlungen aufgestellt, aus der hervorgeht, wann, wie lange und in welcher Reihenfolge die einzelnen Pontos und die dazu gespielten Rhythmen erklingen.

Anhand der durchgeführten Audioaufnahmen kann festgestellt werden, wie lange gesungene Pontos und gespielte Rhythmen im Vergleich zu anderen rituellen Handlungen dauern. Die genaue Identifikation der einzelnen Pontos und Rhythmen, also welche Pontos der einzelnen Entitäten in welcher Reihenfolge, wie lange und zu welchem Rhythmus gesungen werden, ergibt sich auch aus der rhythmischen Aufteilung der einzelnen Rituale. Daraus kann festgestellt werden, welche Rhythmen zu welchen rituellen Handlungen gespielt werden.

Beispielhaft soll im Folgenden ein Abschnitt vom Ablauf eines Rituals dargestellt werden, und zwar von der Kultfeier am 7. November 2014 „Gira de Caboclo e Aniversário da Mãe“. Bei dieser Kulthandlung wird der Caboclo als Symbol für die indigenen Vorfahren in Brasilien verehrt. Darüber hinaus werden der Geburtstag der Gemeindeleiterin gefeiert und aus diesem Anlass während des Rituals gesegnete Speisen und Getränke unter die Gemeindemitglieder verteilt.

Auszug aus dem Ritual zur Kultfeier am 07.11.2014: Gira de Caboclo e Aniversário da Mãe:

Aus der Gliederung ist der rituelle Ablauf gut zu erkennen. Zu sehen ist, welche Pontos zu welchen Rhythmen in welchem Zusammenhang gesungen werden.

Nach einer Begrüßung mit dem Repique de mão auf den Atabaques wird sofort der Umbanda-Rhythmus gespielt. Dazu werden die verschiedenen Pontos zu Ehren der einzelnen Entitäten auf Portugiesisch gesungen.

Danach spielen die Atabaques etwa 17 Minuten den ersten Candomblé-Rhythmus und singen einen Ponto auf Ewe⁹⁸⁵. Dieser wird durch den Umbanda-Rhythmus abgelöst, zu dem Pontos wieder auf Portugiesisch erklingen.

Hiernach kommt der zweite Candomblé-Rhythmus, zu dem wieder ein Ponto auf Ewe gesungen wird. Auch nach diesem Ponto erklingen wieder Umbanda-Rhythmus und Pontos auf Portugiesisch, bis die Gemeindeleiterin durch eine „Inkorporation“⁹⁸⁶ in Transe fällt und die Atabaques verstummen.

⁹⁸⁵ Ewe ist eine der Kwa-Sprachen und wird hauptsächlich in Ghana und Togo gesprochen. Sie gehört zu der Familie der Niger-Kongo-Sprachen. In Brasilien werden sowohl diese Sprache als auch die Sklaven und die mit ihnen verbundene Kultur als Jeje, Gegê oder Jeje-Nagô bezeichnet.

⁹⁸⁶ Der Inkorporationsglaube besagt, dass Körper und Seele voneinander unabhängig sind. Es wird angenommen, dass auch körperlose Seelen existieren. Demnach kann sich die Seele eines Menschen unter

An diesem Beispiel ist zu erkennen, wie ein Ritual während der Kulthandlungen abläuft, wie der musikalische Ablauf vom Ritual vorgegeben wird und vor allem, wie die verschiedenen Rhythmen zum Einsatz kommen. Der vollständige Ablauf der aufgenommenen Kultfeiern mit den entsprechenden Ritualen ist im Anhang dieser Forschungsarbeit beigelegt.

Mittels der verwendeten Pontos innerhalb der Rituale können auch Aussagen über die Kulthandlungen gemacht werden. Außerdem kann durch die Rituale das tatsächlich verwendete Repertoire der Gemeinde festgestellt werden, die in der folgenden Liste der verwendeten Pontos der Umbanda-Gemeinde „Tenda Espírita de Umbanda Caboclo Tupinambara“ aufgeführt sind:

Aus den Pontos zu den Kultfeiern in den Ritualen lassen sich Erkenntnisse darüber ableiten, wie die untersuchte Gemeinde zur „música afro-brasileira“ steht, die nicht als homogene Repertoire-Gruppe afro-brasilianischer Musik anzusehen ist.⁹⁸⁷

Tiago de Oliveira Pinto schlägt eine Aufteilung in drei nach ihren musikalischen Eigenschaften unterschiedliche Gruppen vor.

Nach diesem Muster kann auch das innerhalb der untersuchten Gemeinde verwendete musikalische Repertoire aufgeteilt werden.

Bild: Afro-Brasilianische Musik⁹⁸⁸

Die erste Repertoire-Gruppe wird dieser Aufteilung folgend „RA“ genannt. Hierunter werden die gespielten Rhythmen und gesungenen Pontos erfasst, die sich an stark afrikanische Überlieferungen halten. Dabei handelt es sich um religiöse Lieder, die vorwiegend aus den Candomblés der Jeje-Nagô-Kulturgruppe stammen.⁹⁸⁹

In der Gemeinde „Tenda Espírita de Umbanda Caboclo Tupinambara“ werden auch Rhythmen und Pontos gesungen, die dieser Repertoire-Gruppe zugehören. Das kann als Zeichen der Verbundenheit mit den alten Traditionen angesehen werden.

Es folgen zwei Beispiele des Candomblé-Rhythmus aus einem während der Kulthandlungen verwendeten Ritual:

Beispiel 1: Omulu Ponto 2

Beispiel 2: Oxum Ponto 2

Die zweite Repertoire-Gruppe nennt sich „RB“. Unter diese Gruppe fällt das Repertoire, das verschiedene Elemente aus anderen Musikformen aufgenommen hat. Erkennbar ist diese Gruppe vor allem durch den nicht strikt religiösen Gebrauch ihres Repertoires. Die Liedtexte werden auf Portugiesisch gesungen, also nicht in einer afrikanischen Sprache. Diese Gruppe kann als Bindeglied zwischen dem stark afrikanisch gehaltenen „RA“-Repertoire und der populären Musik „RC“ angesehen werden.

bestimmten Umständen vom lebenden Körper lösen und eine körperlose Seele kann dann seinen Körper in Besitz nehmen.

⁹⁸⁷ Oliveira Pinto, Tiago de: Capoeira, Samba, Candomblé - Afro-Brazilian music in Bahia. Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, (Berlin) 1991, S. 220 f.

⁹⁸⁸ Oliveira Pinto, Tiago de: Capoeira, Samba, Candomblé - Afro-Brazilian music in Bahia. Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, (Berlin) 1991, S. 223.

⁹⁸⁹ Oliveira Pinto, Tiago de: Capoeira, Samba, Candomblé - Afro-Brazilian music in Bahia. Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, (Berlin) 1991, S. 221.

Gerade in Umbanda-Gemeinden ist diese Gruppe stark vertreten. Pontos zu Ehren der Orixás, der verehrten Entitäten, die in portugiesischer Sprache erklingen, werden zum Beispiel zu dieser Gruppe gezählt.⁹⁹⁰

Es folgen zwei Beispiele des Umbanda-Rhythmus aus dem während der Kultfeier verwendeten Ritual:

Beispiel 1: Ogum Ponto 1

Beispiel 2: Tupinambara Ponto 1

Zu der dritten Repertoire-Gruppe die "RC" genannt wird, sind vor allem die Pontos und Rhythmen zu zählen, die sich am weitesten von der Gruppe „RA“ distanziert haben. Zu dieser Gruppe ist das als "stark nationalisiert" gekennzeichnete Repertoire zu zählen.⁹⁹¹

In der untersuchten Gemeinde können vor allem der Samba-Rhythmus und die gesungenen, über Radio und Fernsehen bekannten Sambas zu dieser Repertoire-Gruppe gerechnet werden. Auch das von Tiago de Oliveira Pinto zu dieser Repertoire-Gruppe festgehaltene Tauflied taucht in der untersuchten Gemeinde auf. Lediglich der gesungene Text ist etwas anders.

Es folgen zwei Beispiele aus dem Ritual. Das erste ist ein während der Kultfeiern gesungener Samba, das zweite ist das auch in dieser Gemeinde verwendete Tauflied.

Beispiel 1: Samba Carinhoso

Beispiel 2: Ponto de Batismo

Die Verbindung zu allen drei Repertoire-Gruppen ist eine Besonderheit der Gemeinde „Tenda Espírita de Umbanda Caboclo Tupinambara“. Das zeichnet sie unter den Umbanda-Gemeinden für Forschungsarbeiten aus.

⁹⁹⁰ Oliveira Pinto, Tiago de: Capoeira, Samba, Candomblé - Afro-Brazilian music in Bahia. Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, (Berlin) 1991, S. 221 f.

⁹⁹¹ Oliveira Pinto, Tiago de: Capoeira, Samba, Candomblé - Afro-Brazilian music in Bahia. Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, (Berlin) 1991, S. 222 f.