

ANTON BRUCKNER
PRIVATUNIVERSITÄT
OBERÖSTERREICH

Agnes Bischof, B.A.B.A.

Hermeto Pascoal: Vermittler brasilianischer Musik in Jazz und improvisierter Musik

Masterarbeit

KMA Wissenschaftliche Arbeit

zur Erlangung des akademischen Grades

Master of Arts

des Studiums Jazz und improvisierte Musik Flöte

an der

Anton Bruckner Privatuniversität

Betreut durch: Univ. Prof. Mag. Dr. Markus Neuwirth

Zweitleser*in: Helmut Schönleitner

Linz, 08.01.2024

Inhaltsverzeichnis

Abstract	2
Einleitung	3
1 Überblick über Hermetos musikalische Entwicklung.....	4
1.1 Quarteto Novo	6
1.2 Hermeto Pascoal und Grupo.....	7
1.3 Hermeto 2000er bis heute	8
2 Hermetos universal music und Jazz	8
2.1 universal music	8
2.2 Hermetos Notationsweise und Harmonieverständnis	9
2.3 Stilelemente und Ästhetik des Jazz	12
3 Musikanalyse - Jazzelemente und brasilianische Musikstile in Hermetos Musik	16
3.1 Baião	16
3.1.1 Charakteristika des Baião	17
3.1.2 Analyse	18
3.2 Choro	26
3.2.1 Charakteristika des Choro	27
3.2.2 Analyse	29
3.3 Samba.....	33
3.3.1 Charakteristika des Samba	33
3.3.2 Analyse	37
4 Conclusio	42
5 Literaturverzeichnis	45
6 Abbildungsverzeichnis.....	48

Abstract

Die vorliegende Masterarbeit analysiert die Rolle des brasilianischen Musikers Hermeto Pascoal als Brückenbauer zwischen brasilianischer Musik und Jazz. Hermeto, ein einflussreicher Komponist und Multiinstrumentalist, hat durch seine einzigartigen musikalischen Konzepte und Philosophie die Gemeinsamkeiten zwischen den Unterschieden verschiedener Musikstile hervorgehoben. Im ersten Kapitel wird Hermetos musikalische Entwicklung von der Kindheit bis heute dargestellt. Im zweiten Teil wird auf sein philosophisches Konzept der universal music eingegangen und seine von ihm entwickelte Notationsweise erklärt. Anschließend wird dargestellt, was häufig unter Jazz verstanden wird. Der Hauptteil konzentriert sich auf die Untersuchung seiner Kompositionen *De Sábado pra Dominginhos*, *Intocável* und *Joyce* mit Hinblick auf komplexe harmonische Strukturen und die Integration brasilianischer Stile wie Samba, Choro und Baião mit Jazz-Elementen. Die Analyse ausgewählter Stücke illustriert, wie Hermeto Jazzelemente in die brasilianische Musik einbindet und dadurch eine einzigartige Klanglandschaft erzeugt. Die Arbeit endet mit der Feststellung, dass Pascoal durch seinen experimentellen und transnationalen Ansatz nicht nur die brasilianische Musik, sondern auch die weltweite Jazzlandschaft nachhaltig geformt hat.

Einleitung

Die brasilianische Musik hat im Jazz und in der improvisierten Musik eine wichtige Funktion übernommen, indem sie eine vielfältige Auswahl an Rhythmen, Harmonien und kulturellen Einflüssen hinzugefügt hat. Hermeto Pascoal sticht als visionärer und innovativer Komponist, Arrangeur und Multiinstrumentalist unter den vielen einflussreichen MusikerInnen hervor, die die brasilianische Musiklandschaft geprägt haben. Er fungiert als Vermittler zwischen der brasilianischen Musik, dem Jazz und der improvisierten Musik, indem er brasilianische Musik mit Jazzelementen vermischt. Das Ziel dieser Masterarbeit ist es, die Funktion von Hermeto¹ als Vermittler zwischen brasilianischer Musik und Jazz eingehend zu analysieren und zu ergründen, auf welche Weise Hermeto diese musikalische Verbindung konkret herstellt. Dazu wird untersucht, wie genau er diese Elemente integriert und so seinen individuellen Stil entwickelt hat.

Das erste Kapitel ist eine Einführung in die musikalische Entwicklung von Hermeto. Im zweiten Abschnitt wird seine musikalische Philosophie der universal music erläutert, seine eigene Notationsweise erklärt, und es wird gezeigt, was häufig unter Jazz verstanden wird. Basierend darauf werden im dritten Abschnitt seine musikalischen Beiträge anhand ausgewählter Stücke (De Sábado Prá Dominginhos, Intocável, Joyce) analysiert, insbesondere seine Rhythmen und Harmonien in Bezug auf die brasilianische Musik und Jazz.

An dieser Stelle möchte ich zusätzliche Werke erwähnen, die für die Leserschaft von Bedeutung sein könnten. Ohne Vollständigkeit zu beanspruchen, soll dies einen Einblick in die Vielfalt der möglichen Stile bieten:

Baião

Bebê

Cores

Viajando Pelo Brasil

Choro

Choro Árabe

Chorinho Pra Ele

Rebuliço

Salve Copinha

Samba

Ginga Carioca

Música Das Nuvens E Do Chão

Tacho

Taynara

¹ In Brasilien ist es üblich, sich auf Personen mit dem Vornamen zu beziehen, daher wird dies auch in der vorliegenden Arbeit so geführt.

1 Überblick über Hermetos musikalische Entwicklung

Hermeto hat eine eindrucksvolle und vielschichtige Karriere von mehr als fünf Jahrzehnten hinter sich, die bis heute anhält. Er gibt regelmäßig Konzerte auf der ganzen Welt und wird international anerkannt. Nicht nur durch seine vielen Solo-Alben, sondern auch durch seine Arbeit als Produzent, Arrangeur und Komponist zeigt sich seine künstlerische Reputation, die ihn zu einer bedeutenden Persönlichkeit in der weltweiten Musikszene gemacht hat. Seine Fähigkeit, Musik aus verschiedenen Alltagsgegenständen zu schaffen, sowie auch sein virtuoses Spiel auf einer Vielzahl von Instrumenten wie Klavier, Saxophon, Flöte u.v.m. machen ihn zu einem einzigartigen Musiker und kennzeichnen die herausragenden Merkmale seiner Kunst.² Sein künstlerisches Schaffen fiel jedoch in eine Zeit, in der Brasilien große politische Spannungen und Repressionen erlebte, die das kulturelle Leben des Landes stark beeinflussten. Zunächst erlebte das Land unter dem Präsidenten Juscelino Kubitschek in den 1950er Jahren einen Aufschwung: er ließ die neue Hauptstadt Brasília bauen, und setzte sich das ehrgeizige Motto *fifty years of development in five*.³ Die neue Hauptstadt zog internationale Aufmerksamkeit auf sich und stand für die Modernisierung Brasiliens. Dieser Aufschwung spiegelte sich auch in der Entstehung des neuen Musikstils Bossa Nova wider.⁴ Doch die hoffnungsvolle Zeit endete abrupt mit dem Militärputsch 1964: über die nächsten zwanzig Jahre wurden viele KünstlerInnen und MusikerInnen unterdrückt und vertrieben, viele flohen in die USA, wo sie Einflüsse der amerikanischen Musikszene erhielten. Dieser kulturelle Austausch brachte eine Mischung aus Jazz mit brasilianischer Musik hervor.⁵ Hermeto entwickelte trotz Überwachung und Zensur in Brasilien eine Musikform, die sich gegen die etablierten Normen der Zeit stellte und dadurch ein Zeichen für Freiheit und künstlerische Unabhängigkeit setzte. Anstatt sich der populären Bossa-Nova-Bewegung anzuschließen, die Brasilien international bekannt machte, distanzierte er sich bewusst von diesem Trend und vermied jede Kategorisierung seiner Musik, um seine eigene künstlerische Identität zu

² Die vorliegende Arbeit wurde mithilfe von ChatGPT auf Rechtschreibung, Grammatik und Stil überprüft.

³ Brasilien sollte in kurzer Zeit modernisiert und wirtschaftlich vorangebracht werden.

⁴ Chris McGowan/Ricardo Pessanha: *The Brazilian Sound: Samba, Bossa Nova, and the Popular Music of Brazil*, Temple University Press, Philadelphia, 1990, S.59.

⁵ Ebd., S.75-76.

wahren. So wurde Hermeto nicht nur zu einer Kultfigur Brasiliens, sondern auch zu einem Symbol für Widerstandskraft und grenzenloser Vielfalt kreativen Ausdrucks.⁶

Im Jahr 1936 wurde Hermeto in Lagoa da Canoa, einem idyllischen Dorf im Nordosten Brasiliens, geboren. Durch die musikalische Begabung seines Vaters, einem versierten Akkordeonisten, lernte er früh die Vielfalt der Klänge und kulturellen Bräuche seiner Heimat kennen. Gerade wegen seiner durch den Albinismus bedingten Sehhinderung widmete sich Hermeto als Kind intensiv mit den Klängen, die er in der Werkstatt seines Großvaters hörte.⁷ Die formelle Auseinandersetzung mit einem Musikinstrument begann er erst im Alter von sieben Jahren, als er sich autodidaktisch das *oito baixos*⁸ seines Vaters aneignete. Innerhalb kurzer Zeit spielte er, zusammen mit seinem Bruder José Neto und seinem Vater, auf lokalen Tanzveranstaltungen, wo ihre musikalischen Darbietungen eine begeisterte Resonanz erzeugten.⁹ In seiner Jugend führte ihn sein Lebensweg in die Stadt Caruaru im Nordosten von Brasilien, wo er eine Stelle bei einem Radiosender erhielt. In dieser Zeit war es in Brasilien üblich, Live-Radiosendungen zu produzieren, die von den MusikerInnen verlangten, neue Songs und Arrangements sehr schnell nach Gehör zu lernen. In der Mitte der 1950er begann Hermeto Klavier zu lernen und kam mit Jazz, Gypsy und anderen musikalischen Strömungen in Berührung. Durch diese Begegnungen wurde sein Verständnis für Harmonie und Melodie signifikant erweitert, was dazu führte, dass sein musikalisches Repertoire umfangreicher und künstlerisch anspruchsvoller wurde.¹⁰

Hermeto hat immer wieder deutlich gemacht, dass es unmöglich ist, seine musikalischen Werke einer bestimmten Gattung oder künstlerischen Strömung zuzuordnen. Während insbesondere in den späten 1950er Jahren bekannte Musiker wie João Gilberto, Luiz Bonfá und Antonio C. Jobim in Rio de Janeiro den Bossa Nova-Stil prägten, hielt er sich von dieser Bewegung fern, obwohl er in denselben Clubs auftrat und wie

⁶ Ebd., S.168.

⁷ Gerhard Béhague: Art. *Pascoal, Hermeto* in: MGG Online, hrsg. von Lütteken, Laurenz, New York, Kassel, Stuttgart 2016ff., zuerst veröffentlicht 2005, online veröffentlicht 2016, <https://www-1mgg-2online-1com-10000f8t600fd.han.bruckneruni.at/mgg/stable/52639>

⁸ Diatonisches Akkordeon mit acht Knöpfen

⁹ Cormark Larkin: Art. *Hermeto Pascoal: 'Music is like the air we breathe'*, in [irishtimes.com](https://www.irishtimes.com/culture/music/2022/10/22/hermeto-pascoal-music-is-like-the-air-we-breathe/), online veröffentlicht 2022, <https://www.irishtimes.com/culture/music/2022/10/22/hermeto-pascoal-music-is-like-the-air-we-breathe/> (Abfrage: 03.01.2021 03:58 MEZ).

¹⁰ Hermeto Pascoal: *Tudo é Som (All is Sound), the music of hermeto pascoal*, bearbeitet von Jovino Santos Neto, Universal Edition, 2001, S. 6.

viele andere Bossa-Nova MusikerInnen in Rio de Janeiro lebte.¹¹ Um seine musikalischen Kenntnisse zu vertiefen, entschied sich Hermeto dafür, nach São Paulo umzuziehen, wo er sich selbst beibrachte, Querflöte zu spielen. Während dieser Phase trat er täglich in mehreren Clubs gleichzeitig auf und arbeitete mit verschiedenen Aufnahmestudios zusammen, was dazu beitrug, dass er sowohl seine instrumentalen Fertigkeiten als auch seine künstlerische Vielseitigkeit weiterentwickelte.¹²

1.1 Quarteto Novo

Das Quarteto Novo entstand aus dem Trio Novo, welches 1966 auf Wunsch eines Live-Musikveranstalters von Airtó Moreira, Heraldo do Monte und Geraldo Vandré gegründet wurde. Hermeto kam später hinzu, und so wurde das Trio zum Quartett. Bei einem Songfestival, das in den 1960er Jahren in Brasilien sehr beliebt war, begleitete das Quartett den Gewinner Edu Lobo.¹³ In diesem Zeitraum arbeitete Hermeto fortlaufend mit Musikern der MPB-Szene (*Música Popular Brasileira*¹⁴)-Szene zusammen, darunter etwa Milton Nascimento. Ziel des Ensembles war es, aus seinen brasilianischen Wurzeln Instrumentalmusik zu erschaffen und die Musik seiner Heimat (Nordostbrasilien) stärker zu integrieren. Damals wurde diese Musik häufig als unentwickelt angesehen und galt anderen Stilrichtungen, wie dem Bossa Nova, als unterlegen. Das 1967 veröffentlichte Album *Quarteto Novo*¹⁵ markierte für einige seiner Mitglieder einen entscheidenden Moment: Das Quartett symbolisierte für Hermeto seinen Wechsel von einem Instrumentalisten in Radiostationen zu einem weltweit bekannten Komponisten. Trotz der Tatsache, dass die Gruppe nur von 1966 bis 1969 zusammenspielte und nur ein einziges Album, das Quarteto Novo, aufnahm, hatte sie einen großen Einfluss auf amerikanische und europäische MusikerInnen.¹⁶ Der Schlagzeuger Airtó Moreira trat 1970 der Miles Davis-Gruppe bei und vermittelte Hermeto

¹¹ Ebd., S. 6.

¹² Ebd., S. 6.

¹³ Vilson Zattera: *Liminality and Hybridism in the music of Hermeto Pascoal*, Doktorarbeit, University of Washington, 2010, S. 5.

¹⁴ Brasilianische Populärmusik ist ein Genre, dass verschiedene Stile und Einflüsse Brasiliens umfasst. MPB hat die kulturelle Identität Brasiliens geprägt und die globale Musikszene nachhaltig beeinflusst.

¹⁵ Vgl. Quarteto Novo: CD *Quarteto Novo*, Odeon, 1967.

¹⁶ Luiz Costa-Lima Neto: *The Experimental Music of Hermeto Pascoal & Group (1981 - 1993): Conception and Language*, Doktorarbeit an der Universidade Do Rio de Janeiro, Centro De Letras E Artes, Rio De Janeiro, 1999, S. 50.

ein Treffen mit Miles in New York.¹⁷ Dies führte dazu, dass zwei von Hermetos Kompositionen mit Miles aufgenommen wurden: *Little Church* und *Nem Um Talvez*¹⁸, wodurch die internationale Szene auf ihn aufmerksam wurde.¹⁹ Zur gleichen Zeit nahm Hermeto sein erstes Album *Hermeto*²⁰ unter eigenem Namen auf, mit Jazzmusikern wie Thad Jones, Hubert Laws und Ron Carter. Diese Aufnahmesessions sprachen sich in der Szene herum, und Musiker wie Gil Evans, John McLaughlin und Herbie Hancock wurden auf Hermeto aufmerksam. Miles lud Hermeto ein, seiner Gruppe beizutreten, aber er lehnte ab und kehrte nach Brasilien zurück, um dort seine eigene Band zu gründen.²¹

1.2 Hermeto Pascoal und Grupo

Zurück in Brasilien (São Paulo) gründete Hermeto seine wichtigste Band: *Hermeto Pascoal e Grupo*. Die Gruppe vermischte unterschiedliche Musikstile wie brasilianische Volksmusik, Jazz und Avantgarde und schuf somit einen einzigartigen Klangcharakter, der weltweit bekannt wurde. Ihre Live-Auftritte waren zudem geprägt von langen Improvisationen und der Verwendung unterschiedlicher Instrumente. Aufgrund der langen Beständigkeit der Band gibt es zahlreiche Aufnahmen und Alben, darunter die bekanntesten wie *Slaves Mass*²² und *Cérebro Magnético*.²³ Die Gruppe durchlief verschiedene Besetzungen bis in die frühen 1980er Jahre. Danach etablierte sich eine konstantere Besetzung mit Jovino Santos Neto (Klavier), Itiberê Zwarg (Bass), Carlos Malta (Flöte und Saxophon), Marcio Bahia (Schlagzeug) und Pernambuco (Perkussion). Die Musiker haben über einen Zeitraum von etwa zwölf Jahren eine Routine entwickelt, bei der sie an fünf Tagen pro Woche, von Montag bis Freitag nachmittags, regelmäßig probten.²⁴ Aufgrund ihrer langjährigen Zusammenarbeit

¹⁷ Hermeto Pascoal: *Tudo é Som (All is Sound)*, the music of hermeto pascoal, bearbeitet von Jovino Santos Neto, Universal Edition, 2001, S. 7.

¹⁸ Miles Davis: Album *Live-Evil*, Columbia, 1971, Seite 1, Nr. 2 und Seite 2, Nr. 2.

¹⁹ Cormark Larkin: Art. *Hermeto Pascoal: 'Music is like the air we breathe'*, in irishtimes.com, online veröffentlicht 2022, <https://www.irishtimes.com/culture/music/2022/10/22/hermeto-pascoal-music-is-like-the-air-we-breathe/> (Abfrage: 03.01.2024 04:07 MEZ).

²⁰ Vgl. Hermeto Pascoal: CD *Hermeto*, Far Out, 1970.

²¹ Hermeto Pascoal: *Tudo é Som (All is Sound)*, the music of hermeto pascoal, bearbeitet von Jovino Santos Neto, Universal Edition, 2001, S. 7.

²² Vgl. Hermeto Pascoal: CD *Slaves Mass*, Warner Bros., 1977.

²³ Vgl. Hermeto Pascoal: CD *Cérebro Magnético*, Atlantic, 1980.

²⁴ Luiz Costa-Lima Neto: Art. *The Musical Universe of Hermeto Pascoal*, in: *Popular Music and Society*, 34:02, 133-161, 2011, S. 134.

formte sich eine Band, die Hunderte von Stücken in ihrem Repertoire hatte, welche perfekt auf die Musiker abgestimmt waren.

1.3 Hermeto 2000er bis heute

Im Verlauf seiner beruflichen Laufbahn hat Hermeto stetig musikalische Grenzen erforscht. Durch diese originelle und fortschrittliche Vorgehensweise erlangte er nicht nur weltweite Anerkennung, sondern wurde auch mit vielen renommierten Preisen ausgezeichnet. Im Jahr 2017 erhielt Hermeto vom New England Conservatory den Ehrendokortitel²⁵, und im Jahr 2018 wurde seine bemerkenswerte Leistung mit dem Latin Grammy Ehrenpreis ausgezeichnet.²⁶ Darüber hinaus erhielt er im Mai 2023 einen weiteren Ehrendokortitel von der renommierten Juilliard School.²⁷ Diese Anerkennungen unterstreichen nicht nur seine künstlerische Brillanz, sondern auch seinen bedeutenden Einfluss auf die Musikwelt.

2 Hermetos universal music und Jazz

2.1 universal music

Obwohl Hermetos Musik von vielen verschiedenen Genres wie Jazz, World und brasilianischer Musik geprägt ist, hebt er in vielen Interviews hervor, dass seine Musik keinem bestimmten Genre zugeordnet werden kann; vielmehr fasst er sie als *universal music* auf:²⁸

Music is like the wind, a very sudden wind. It comes very quickly and you just have to be ready for it, and then it goes away. That's what I call universal music, it's something that has that same fluidity; things can change so quickly, and that's the way I respond. I can never predict what a concert will be like as I'm really living in that moment.²⁹

²⁵ New England Conservatory: *NEC Honorary Doctor of Music Degree*, <https://necmusic.edu/honorary-doctor-music> (Abfrage: 23.01.2024 04:07 MEZ).

²⁶ Grammy Awards: *2018 Latin Grammy Awards, Complete Winners List*, <https://www.grammy.com/news/2018-latin-grammy-awards-complete-winners-list> (Abfrage: 29.01.2024 13:52 MEZ).

²⁷ Juilliard Journal: [Band-Webseite] *Arts World Leaders to Be Honored*, <https://www.juilliard.edu/news/162521/arts-world-leaders-be-honored> (Abfrage: 02.01.2023, 11:00 MEZ).

²⁸ Michael Jackson: *Hermeto Pascoal's Universal Music Flows Like Water in Windy City*, Interview, *Hermeto Pascoal*, Downbeat Online Magazine, 2023 <https://downbeat.com/news/detail/hermeto-pascoals-universal-music-flows-like-water-in-windy-city> (Abfrage: 30.01.2023, 16:05 MEZ).

²⁹ Kevin Le Gendre: *Hermeto Pascoal Interview: "Our bodies are resonating, we humans are a source of sound"*, Jazzwise Digital Magazine, 2022, <https://www.jazzwise.com/features/article/hermeto-pascoal-interview-our-bodies-are-resonating-we-humans-are-a-source-of-sound> (Abfrage: 30.01.2023, 16:30 MEZ).

Er hebt hervor, dass Musik eine universelle Sprache sei, die Menschen unabhängig von ihrer Herkunft oder Kultur miteinander verbinden könne. Auf seinen zahlreichen Konzerten spielt er eine Vielzahl an unterschiedlichsten Instrumenten und verbindet verschiedene Stile und Einflüsse in seine Musik - von brasilianischem Jazz bis hin zu experimentellen Klängen. In seinen Kompositionen und Improvisationen versucht Hermeto, die Einheit der Musik über alle Unterschiede hinweg zu zeigen und die Vielfalt der menschlichen Ausdrucksformen gleichsam zu feiern. Seine Idee von universal music zeigt sich in seinem vielfältigen, kreativen und grenzüberschreitenden Musikansatz.

2.2 Hermetos Notationsweise und Harmonieverständnis

Aufgrund von Hermetos hauptsächlich autodidaktischem musikalischen Werdegang hat er ein individuelles Notationssystem entwickelt, das zwar auf dem ersten Blick Ähnlichkeiten mit der Notationsweise im Jazz aufweist, aber beim Lesen speziell von MusikerInnen mit Jazzerfahrung, besondere Aufmerksamkeit erfordert. Dieses Notationssystem ermöglicht einen unmittelbaren Einblick in die besondere musikalische Denkweise und Vorgehensweise des Komponisten.

Während das traditionelle westliche Harmonieverständnis Akkorde in Grundtöne und deren extensions³⁰ unterteilt, betrachtet Hermeto Akkorde in übereinander-geschichtete Dreiklänge, die entweder vollständig oder unvollständig sein können. Diese übereinandergeschichteten Dreiklänge bezeichnet er als *andares* oder *floors*. Es ist möglich, dass mehrere Floors übereinander existieren, wobei sie einfache Dreiklänge sein können, Variationen davon oder nur teilweise verwendet werden. Das Resultat sind Akkorde, die zwar kompliziert erscheinen, aber in Wirklichkeit sehr einfach zu erarbeiten sind.³¹

³⁰ Alle Noten, die nicht der Grundton, die 3., 5. und 7. Stufe eines bestimmten Akkordes sind, werden als *extensions* bezeichnet. Im deutschen Sprachgebrauch der Jazzszene wird dieser Terminus oft statt *Erweiterung* genutzt.

³¹ Richard Boukas: *Boukas on Pascoal 1A: Intro, Early Northeastern Roots*, Segment 1A von 9 aus Boukas' umfassender Vorlesung: „Hermeto Pascoal, Visionär der zeitgenössischen brasilianischen Musik“, gehalten an der Denver University, Youtube-Channel RichardBoukas, https://www.youtube.com/watch?v=PhzykqvgWZQ&list=PLwvWYVb7kD7p15DYqbul-krnezCGsxyQZ9&ab_channel=RichardBoukas (Abfrage: 21.08.2023 18:23 MEZ).

Alterierte Intervalle werden mit einem Plus- oder Minuszeichen hinter dem Intervall angegeben, im Gegensatz zur westlichen Notation, die die Zeichen vor das Intervall setzt. Diese Entscheidung basiert auf der sprachlichen Struktur des Portugiesischen, in dem die Qualität des Intervalls erst am Ende angegeben wird.³²

One Floor-Akkorde ähneln stark dem Notationssystem des Jazz. Die Symbole sind eine Verschmelzung aus Jazzakkordnotation und barockem Generalbass: Der Grundton wird mit einem Großbuchstaben dargestellt, handelt es sich um einen Mollakkord, so wird, wie im Jazz üblich, ein Minus nach dem Buchstaben gesetzt. Grundsätzlich basieren Dur-Akkorde auf der mixolydischen, Moll-Akkorde auf der dorischen Tonleiter. Abweichungen davon werden mit einem Plus- oder Minuszeichen gekennzeichnet.³³

Akkorde, die nur aus einem *floor* bestehen, würden nach Hermetos System wie folgt notiert werden:

Vierklänge

G7 (Dur mit kleiner Septime)

G7+ (Dur mit großer Septime)

G-7 (Moll mit kleiner Sept)

G-7 5- (halbvermindert)³⁴

Vierklänge mit Erweiterungen

G7 9+ (Dur mit kleiner Septime und übermäßiger None)

G7 9- (Dur mit kleiner Septime und kleiner None)

G-7 13- (Moll mit kleiner Sept und kleiner 13)

³² Richard Boukas: *Hermeto Pascoal: Visionary of Contemporary Brazilian Music*, im Prozess der Veröffentlichung, S. 1.

³³ Adam Rosado: *Analyzing Hermeto Pascoal's Calendário do Som*, LSU Doctoral Dissertations, 4799, 2019, S. 5, https://repository.lsu.edu/gradschool_dissertations/4799/?utm_source=digitalcommons.lsu.edu%2Fgradschool_dissertations%2F4799&utm_medium=PDF&utm_campaign=PDFCover-Pages

³⁴ Richard Boukas: *Hermeto Pascoal: Visionary of Contemporary Brazilian Music*, im Prozess der Veröffentlichung, S. 1.

Neben der Platzierung des Plus- oder Minuszeichens ist ein weiterer Unterschied zur Jazznotation, dass die extensions oktavspezifisch sind. Wenn Hermeto beispielsweise eine 4 schreibt, wie beispielsweise in G-479, bedeutet dies, dass die Quarte unterhalb der Septime und None gespielt werden soll und nicht als 11 umgedeutet werden darf. Dies hat den Vorteil, dass er so eine spezifische Stimmführung vorgeben kann.³⁵

Das nachfolgende Notenbeispiel zeigt, wie die Notation eines one floor-Akkordes aussehen könnte, oberhalb von Hermetos Akkordzeichen findet sich die äquivalente Jazznotation.

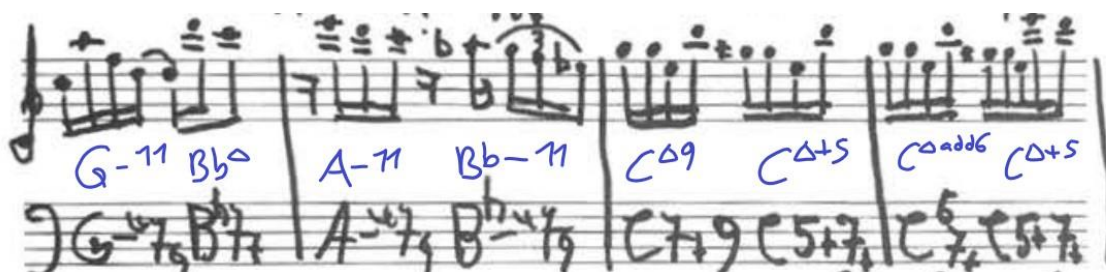


Abbildung 1: one floor-Akkorde, sexta feira³⁶

Ein Akkord, der aus zwei *floors* besteht, notiert Hermeto mit einem *slash chord*, wodurch eindeutig ersichtlich ist, welche Noten von welcher Hand gespielt werden sollten. Hierbei ist zu beachten, dass sich die Notation der linken Hand (unterhalb des Schrägstrichs) nur auf bestimmte Intervalle oberhalb der Bassnote bezieht, während die rechte Hand entweder ganze Akkorde oder nur bestimmte Intervalle spielen kann.³⁷

³⁵ Richard Boukas: *Hermeto Pascoal: Visionary of Contemporary Brazilian Music*, im Prozess der Veröffentlichung, S. 1.

³⁶ Hermeto Pascoal: *calendário do som - partituras*, Editora Senac, 2000, S. 10.

³⁷ Richard Boukas: *Hermeto Pascoal: Visionary of Contemporary Brazilian Music*, im Prozess der Veröffentlichung, S. 1.

Die Abbildung zwei bietet ein Beispiel für Zwei-Floor-Akkorde. Die unteren Akkorde sind in Hermetos Notationssystem dargestellt, während darüber die entsprechende Jazznotation zu finden ist.

$G^{\sharp 7}$	Cma^9/G	$Fma^9\sharp^{11}$	$Bdim^{13}$
$B-/G^{\sharp 7}$	$C^{237+}/G^{6/9}$	$B^{45+9-}/F^{5/10}$	G/B^6 or D^{48}/B^6

Abbildung 2: two floor-Akkorde³⁸

2.3 Stilelemente und Ästhetik des Jazz

Um eine Basis für die anschließende Analyse im dritten Kapitel zu legen, stellt sich die Frage: Was wird häufig unter Jazz verstanden? Es ist allerdings nicht möglich, diese komplexe Frage in einem einzigen Kapitel vollständig oder abschließend zu beantworten. Dafür würde es einer ausführlicheren Auseinandersetzung in einer eigenen Arbeit benötigen. Im Folgenden werden aber einige Punkte aufgeführt, die häufig zur gängigen Definition von Jazz zählen, zur Klärung beitragen und als Grundlage dienen können:

1. Klangfarbe

Im Jazz spielt die individuelle, unverwechselbare Klangfarbe eine wichtige Rolle, da sie ausdrucksstark und emotional sein sollte. Anhand weniger Töne kann man bekannte JazzmusikerInnen bereits häufig identifizieren.³⁹ Eines von vielen Beispielen hierfür ist die gemeinsame Aufnahme von dem Stück *It never entered my mind*⁴⁰ von Ben Webster und Coleman Hawkins, auf der die

³⁸ Richard Boukas: *Hermeto Pascoal: Visionary of Contemporary Brazilian Music*, im Prozess der Veröffentlichung, S. 2.

³⁹ J.E. Berendt/G. Huesmann: *The Jazz Book, from Ragtime to the 21st Century*, 7. Auflage, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch, 2009, S.208-209.

⁴⁰ C. Hawkins/B. Webster: LP *Coleman Hawkins Encounters Ben Webster*, Verve Records, 1959, A2.

unterschiedlichen Klangfarben der Saxophonisten deutlich zu hören sind. Milt Jackson⁴¹ spricht über Klangfarbe als eine der wichtigsten Eigenschaften von Jazz: „[...] to me jazz represents, first of all, sound. Because in jazz if you don't have a sound, regardless of what instrument you may be playing [...], if you don't have a certain sound it means nothing.“⁴²

2. Improvisation

Im Jazz ist Improvisation üblich, jedoch gibt es Ausnahmen, wie beispielsweise manchmal in Bereichen der Bigband-Musik. Es wird über eine vorgegebene harmonische Struktur improvisiert, wobei die Harmonie maßgeblich die Form der Improvisation beeinflusst. Es wird erwartet, dass die MusikerInnen, die improvisieren, spontan und bereit sind, die Möglichkeit von „Fehlern“ zu akzeptieren. Im Allgemeinen folgt Improvisation traditionell der festgelegten Form und harmonischen Struktur eines Musikstücks. Eine gängige Form ist AABA, in der das Hauptthema im Abschnitt A und ein Nebenthema im Abschnitt B präsentiert werden. Auch der zwölftaktige Blues oder die Abfolge ABAB oder ABAC sind gängige Formen. Improvisation wird im Unterschied zur klassischen Musik normalerweise nur von dem Musiker selbst wiedergegeben, der sie erschaffen hat, es ist unüblich, eine Improvisation zu interpretieren und öffentlich zu reproduzieren. Die Improvisation repräsentiert eine persönliche Ausdrucksweise und spiegelt den gegenwärtigen individuellen Zustand der ImprovisatorIn wider.⁴³

3. Harmonie

In der Ästhetik des Jazz nutzt man oft anspruchsvolle Akkordverbindungen, wobei Dominantseptakkorde, Mollseptakkorde und erweiterte Akkorde häufig Verwendung finden. Eine gängige Technik besteht darin, existierende Harmonien eines Stückes zu verändern, indem man Akkorde reharmonisiert (beispielsweise durch Tritonussubstitution) oder modifiziert, um dem Stück einen neuen Charakter zu verleihen. Zusätzlich werden tonale Abweichungen durch die Verwendung von Blue Notes und die Integration von Chromatik erzeugt,

⁴¹ Jazz-Vibraphonist und Mitglied des Modern Jazz Quartet.

⁴² Johnson Batt: *What Is This Thing Called Jazz? Insights and Opinions from the Players, Writer's Showcase*, San Jose, 2001, S.265.

⁴³ Ebd., S. 199.

um die Expressivität zu steigern. Diese Elemente dienen dazu, die Harmonie zu erweitern und den MusikerInnen mehr Freiheit bei der kreativen Gestaltung und Interpretation zu bieten.⁴⁴

4. Swing und Rhythmus

Der Swing stellt ein weiteres wichtiges Element der Jazzmusik dar. Es sollte hervorgehoben werden, dass der Swing sich aus dem gemeinsamen Zusammenspiel der MusikerInnen entwickelt und die Ästhetik des Swings nicht klar definiert werden kann. Es handelt sich um einen Rhythmus, der den musikalischen Impuls anregt und immer mit einem Beat in Verbindung steht. Eine grobe Beschreibung des Swings wäre eine triolische Phrasierung der Achtelnoten. Es ist jedoch zu beachten, dass es auch swingende Soli gibt, die nicht zwangsläufig dieser triolischen Phrasierung entsprechen.⁴⁵ Neben dem Swing nutzt Jazz auch Polyrhythmen, Synkopen und unterschiedliche Patternstrukturen.

5. Interaktion

Innerhalb einer Jazzband ist die Kommunikation untereinander äußerst wichtig: das gegenseitige Zuhören und Reagieren, oft in Form von *call and response*, ist für den charakteristischen Jazzklang unabdingbar:

Jazz wird gemeinhin als eine Form künstlerischer Musik verstanden, bei der die Performance im Sinne eines konkreten einzelnen raumzeitlichen Ereignisses in besonderer Weise im Zentrum der ästhetischen Wertschätzung steht.⁴⁶

Perspektiven von MusikerInnen über die Definition von Jazz

Jazz ist für viele MusikerInnen weit mehr als nur ein Musikstil; er ist eine Form des individuellen Ausdrucks, der Freiheit, Kreativität und persönliche Tiefe zum Ausdruck bringt. MusikerInnen erleben und interpretieren Jazz auf sehr unterschiedliche Weise, was zeigt, dass das Genre ein facettenreiches und subjektiv geprägtes Phänomen ist. Nachfolgend werden individuelle Sichtweisen von JazzmusikerInnen

⁴⁴ Ebd., S. 221 - 224.

⁴⁵ Wolfram Knauer: Art. *Jazz, Frühe Stilarten (New-Orleans-Stil bis Swing)*, *Swing* in: MGG Online, hrsg. von Laurenz Lütteken, New York, Kassel, Stuttgart 2016ff., veröffentlicht December 2021, <https://www-1mgg-2online-1com-10000f8830056.han.bruckneruni.at/mgg/stable/401824>

⁴⁶ Daniel Martin Feige: *Philosophie des Jazz*, 3. Auflage, Berlin, Suhrkamp, 2014, S. 17.

vorgestellt, die durch ihre Erfahrungen und Interpretationen aufzeigen, wie Jazz mit Lebenserfahrungen, kulturellen Hintergründen und tiefen Gefühlen verschmilzt.

Percy Heath⁴⁷ betont, dass das *feeling* - das Gefühl und die emotionale Tiefe - den Jazz einzigartig macht und vorhanden sein muss, damit die Musik als Jazz wahrgenommen wird. Wenn beispielsweise klassische MusikerInnen ein Stück spielen, klingt es ganz anders, als wenn JazzmusikerInnen dasselbe Stück spielen - selbst, wenn alle die gleichen Noten verwenden. Er sieht Jazz als emotionalen Ausdruck und musikalische Erzählung.⁴⁸

John Abercrombie⁴⁹ beschreibt Jazz als „[...] one of the real original fusion musics of all time“⁵⁰. Er charakterisiert Jazz als Ergebnis der Verschmelzung afrikanischer Rhythmen, die durch die afroamerikanische Gemeinschaft in die Musik eingebracht wurden, sowie europäischer Harmonien. Diese Verbindung zwischen afrikanischem Rhythmus und europäischer Harmonie macht Jazz für ihn zur ursprünglichsten Fusionsmusik, die seit jeher kulturelle Elemente vereint. So betrachtet er modernen Fusion-Jazz als Weiterführung dieser ursprünglichen, hochkomplexen musikalischen Mischung.⁵¹

Für Joanne Brackeen⁵² muss Jazz ein bestimmtes „Element der Wahrheit“ beinhalten, um als solcher wahrgenommen zu werden. Dieses Element sollte eine echte, persönliche Ausdruckskraft verkörpern, die auf der Lebenserfahrung oder den Emotionen der MusikerInnen basiert und ist durch die Vibrationen der Melodie, den Rhythmus und die Bewegung des Stücks spürbar.⁵³

Die Definition von Jazz gestaltet sich schwierig, da er nicht nur eine Musikrichtung, sondern auch ein kulturelles und stilistisches Phänomen ist, das durch die Verschmelzung unterschiedlicher Traditionen und Stile geprägt wurde. Für viele MusikerInnen

⁴⁷ Jazzbassist und Mitglied der Heath Brothers. Spielte u.a. mit Miles Davies, Dizzy Gellespie uvm.

⁴⁸ Johnson Batt: What Is This Thing Called Jazz? Insights and Opinions from the Players, Writer's Show-case, San Jose, 2001, S.23.

⁴⁹ Jazzgitarrist

⁵⁰ Johnson Batt: What Is This Thing Called Jazz? Insights and Opinions from the Players, Writer's Show-case, San Jose, 2001, S.68.

⁵¹ Johnson Batt: What Is This Thing Called Jazz? Insights and Opinions from the Players, Writer's Show-case, San Jose, 2001, S.68-69.

⁵² Jazzpianistin

⁵³ Ebd., S.142.

ist Jazz ein tief persönlicher Begriff, der Aspekte wie individuelle Freiheit, Authentizität und eine einzigartige Klangfarbe umfasst. Häufig spielen auch spirituelle Dimensionen eine Rolle, etwa das Gefühl einer tieferliegenden Wahrheit oder einer direkten emotionalen Ausdruckskraft, die Jazz von anderen Genres unterscheidet. Jazz lässt sich dabei nicht starr festlegen, sondern ist vielmehr ein fortlaufender Entwicklungsprozess, der sich ständig neu erfindet und in Berührung mit aktuellen Musikströmungen steht.

Die durchgeführte Recherche legt nahe, dass Jazz und improvisierte Musik als universelle Kunstformen betrachtet werden können, die Menschen weltweit ansprechen und verbinden. Charakteristisch für den Jazz ist nicht nur die Improvisation als kreativer Ausdruck, sondern auch das gemeinschaftliche Musizieren und die facettenreiche rhythmische Struktur. Diese Elemente fördern eine starke Interaktion zwischen den MusikerInnen und schaffen eine lebendige Dynamik, die die Musik zu einem einmaligen Erlebnis macht.

3 Musikanalyse - Jazzelemente und brasilianische Musikstile in Hermetos Musik

Dieses Kapitel widmet sich der Notationsweise und dem Harmonieverständnis Hermetos, um darauf aufbauend eine Analyse seiner Kompositionen erstellen zu können. Wie schon im vorherigen Kapitel erwähnt, bezeichnet Hermeto seine Musik als universal music. Trotz diesem Grundgedanken, Musik über kulturelle Grenzen hinweg zu schaffen, kann man den Einfluss brasilianischer Musik in seinen Werken nicht abstreiten. Im nachfolgenden Abschnitt wird dieser musikalische Kontext beleuchtet, indem zuerst eine Einführung in die brasilianischen Stile Baião, Choro und Samba gegeben wird. Anschließend werden ausgewählte Stücke auf Basis der genannten Stile auf spezifische Jazzelemente wie Harmonie, Improvisation und Rhythmus sowie die Integration dieser Elemente untersucht.

3.1 Baião

In den 1940er Jahren hatte die populäre Musik des Nordostens Brasiliens großen, nationalen Erfolg - eine Zeit, in der die brasilianische, populäre Musik auf Basis einer Suche nach kultureller Identität, streng auf nicht-brasilianische Einflüsse untersucht

wurde. Um das neue „authentische“ Brasilien wieder zu finden, wurde auf traditionelle Musik aus dem Nordosten zurückgegriffen. Diese neue populäre Musik wurde unter dem Namen *Baião* vermarktet. Bedeutend für den großen Erfolg dieser neuen Musik war Luiz Gonzaga, ein erfolgreicher Sänger und Akkordeonist aus Pernambuco (Nordosten Brasiliens), er wird als Urheber des Baião betrachtet. Durch das Verknüpfen von nostalgischen Texten und Musikstilen aus dem Nordosten sprach er (und sein Songwriting-Team) die Ängste und Sorgen von MigrantInnen aus dem Nordosten an, die in den Großstädten des Südens bzw. Zentralbrasiliens lebten.⁵⁴ Nach einigen Versuchen mit unterschiedlichen Besetzungen entschied sich Gonzaga für die Instrumente Akkordeon, Triangel und Zabumba.⁵⁵

3.1.1 Charakteristika des Baião

Rhythmik

Der Rhythmus des Baião, der von den lebhaften Tänzen des brasilianischen Hinterlands (Sertão) inspiriert ist, wurde durch das Akkordeon sowie traditionelle Schlaginstrumente wie die Triangel und die Zabumba neu interpretiert. Die Hauptbetonung des Grundrhythmus liegt im Binärmaß auf dem zweiten Schlag.⁵⁶



Abbildung 3: Grundrhythmus des Baião⁵⁷

⁵⁴ Larry Crook: *Brazilian Music. Northeastern Traditions and the Heartbeat of a Modern Nation*, Santa Barbara, (=ABC-Clio World Music Series) 2005, S.231.

⁵⁵ Ebd., S. 264.

⁵⁶ Elba Braga Ramalho: *Baião*, in: Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of the World: Genres: Caribbean and Latin America, bearbeit von Horn, David/Feldman, Heide, et al., Bloomsbury Academic, London, 2014, <http://dx.doi.org/10.5040/9781501329210-0000545>. (Abfrage: 18.10.2023 04:11 MEZ).

⁵⁷ Antonio Adolfo: *brasilianischer Musikworkshop*, advance music, 2015, S. 109.

Die Basslinie wird synkopisch gespielt und weist eine rhythmische Unterteilung von 3-3-2 auf:⁵⁸



Abbildung 4: Bassverlauf des Baião⁵⁹

Harmonie und Melodie

Harmonie und Melodie basieren vielfach auf den Skalen lydisch $\flat 7$ und mixolydisch, was zu einer modalen Spielform führt. Basierend auf der Tonart C ergeben sich daraus folgende harmonische Möglichkeiten:⁶⁰



Abbildung 5: mögliche Harmonien im Baião⁶¹

Des Weiteren wird im Baião auch dorisch Moll verwendet. Die Melodie ist häufig in Achtel- oder Sechzehntel geschrieben.⁶² Im Laufe der Jahrzehnte entstanden zahlreiche Formen und Variationen, sowohl harmonischer als auch melodischer Art, so dass viele Stücke von der beschriebenen Struktur abweichen.

3.1.2 Analyse

*De Sábado Prá Dominginhos*⁶³ ist das erste Stück der CD *Só Não Toca Quem Não Quer*, die 1987 veröffentlicht und 2022 remastered wurde. Unter den Gastmusikern befand sich der brasilianische Akkordeonist José Domingos de Moraes, was die Namensgebung des Stückes „von Samstag bis Dominginhos“ erklärt.

⁵⁸ Antonio Adolfo: *brasilianischer Musikworkshop*, advance music, 2015, S. 113.

⁵⁹ Ebd., S114.

⁶⁰ Antonio Adolfo: *brasilianischer Musikworkshop*, Alfred Music, 2015, S. 110.

⁶¹ Ebd., S. 110.

⁶² Almir Côrtes: *Brazilian styles and jazz elements: Hybridization in the music of Hermeto Pascoal*, Paper presented at the Latin American Music Center's Fiftieth Anniversary Conference "Cultural Counterpoints: Examining the Musical Interactions between the U.S. and Latin America," Indiana University, Bloomington, 2011, S. 6.

⁶³ Hermeto Pascoal: CD *Hermeto Pascoal & Grupo, Só Não Toca Quem Não Quer*, Som da Gente, 1987, Nr. 1.

Die Besetzung des Stückes umfasst Stimme, Akkordeon, Flöten, Altsaxophon, Gitarre, Klavier, E-Bass, Schlagzeug und Percussion. Die Gesamtdauer beträgt 4:35 Minuten und die Form des Stückes gliedert sich wie folgt: (Intro) (A B C D) (A B C D') (Outro).

Intro:

Das Intro beschränkt sich auf ein einstimmiges Ostinato (gespielt von Jovinos Santos Neto) aus Achtelnoten, welches dem Stück einen treibenden Charakter verleiht und sich harmonisch an die jeweiligen Akkorde anpasst. Die Melodie wird von Stimme, Akkordeon und Bandola⁶⁴ unisono gespielt und ist, charakteristisch für brasilianische Musik, synkopisch gestaltet:

Abbildung 6: *De Sábado*, Intro, Takt 1-4⁶⁵

Dieser Baião ist durch einfache Harmonien und Akkordfolgen gekennzeichnet. Hermeto erweitert jedoch die harmonische Struktur durch die Einbeziehung komplexerer Erweiterungen, wie der None und der erhöhten None (#9), was typische Erweiterungen des Jazz sind. Die ersten beiden Takte basieren auf einem B $\flat$ -Moll⁹-Akkord, bevor in Takt drei ein Wechsel zu A^{7(#9#11)} erfolgt. Der Akkord, ein Dominantseptakkord mit erhöhter None und 11, gewinnt durch die erhöhte None eine jazztypische Färbung, schafft eine chromatische Verbindung zum vorherigen B $\flat$ -Moll⁹ und etabliert ein harmonisches Muster, das bis zum Abschnitt A bestehen bleibt.

Die Melodie bewegt sich vorwiegend in kleinen Intervallen, gelegentlich unterbrochen von Sprüngen, die durch die Akkordwechsel unterstützt werden. Dies reflektiert den Einfluss traditioneller brasilianischer Musik, integriert jedoch gleichzeitig

⁶⁴ Viersaitiges Instrument aus Lateinamerika, das zur Familie der Lauteninstrumente gehört und der Form einer Mandoline ähnelt.

⁶⁵ Transkription von Richard Boukas und andere

Elemente des Jazz. Ein Beispiel hierfür ist der Übergang von Takt 2 zu 3, bei dem die Quart des B $\flat$ -Moll⁹-Akkords in die #11 des nachfolgenden Akkords übergeht. Diese Betonung einer Tension, die häufig im Jazz vorkommt, erzeugt eine gewisse Spannung. In Takt 5 setzt der E-Bass mit einem eigenen Ostinato ein, das sich über das gesamte Intro erstreckt.



Abbildung 7: *De Sábado*, Intro, Takt 5-9

Ab Takt 9-16 treten zwei weitere Ostinati hinzu: Das Altsaxophon übernimmt das kontinuierliche rhythmische Muster des Klaviers, variiert jedoch die Tonhöhen, wodurch eine kontrapunktische zweite Stimme entsteht. Das Sopransaxophon spielt ein synkopiertes Ostinato, das sich an die Melodie anlehnt. Die Kombination dieser fünf Stimmen führt zu einem polyphonen Abschnitt, der durch die gleichzeitige, aber unabhängige Führung der Linien geprägt ist. Dies führt zu einer dichten, polyrhythmischen Textur, die Hermetos Kompositionen besonders kennzeichnet. Eine hypnotische Wirkung wird durch die komplexe Schichtung von Ostinati erzielt, bei der das Ohr des Hörers kontinuierlich zwischen den unterschiedlichen rhythmischen und melodischen Schichten schwankt.

Abbildung 8: *De Sábado*, Takt 9-12

Teil A:

Zu Beginn des Abschnitts A setzen die Saxophone aus, während der Bass das charakteristische rhythmische Muster eines Baião übernimmt: zwei punktierte Viertelnoten, gefolgt von einer Viertelnote.



Abbildung 9: De Sábado, Takt 17-30

Dieses Muster wiederholt sich in der ersten Hälfte von Teil A in jedem zweiten Takt. In den Takten 21 und 25 wird das Muster durch eine Achtelvariation auf dem jeweils vierten Schlag leicht modifiziert, während in Takt 27 eine erweiterte rhythmische Variation eingeführt wird, bei der sich die Unterteilung des Musters von 3-3-2 auf 3-2-2-2 verschiebt.

In Teil A setzt das Schlagzeug ein und imitiert den Zabumba-Rhythmus, wobei dieser von der Bass Drum und der Snare Drum übernommen wird. Die Hi-Hat begleitet subtil, während sie die Triangel rhythmisch verdeckt. Das Schlagzeug bleibt bis zum Ende des Stücks weitgehend diesem Muster treu, bereichert es jedoch durch gelegentliche rhythmische Variationen, wie Akzente und Kicks auf der Snare.

Das Klavier wechselt von seinem bisherigen Ostinato zu geschichteten, liegenden Akkorden, die einem typischen *closed rootless voicing*⁶⁶ entsprechen, und fügt somit ein Jazzelement in Kontrast zum Schlagzeug hinzu. Nach der ersten Hälfte von Teil

⁶⁶ Ein Rootless Voicing ist eine Akkordspielweise im Jazz, bei der die Töne eines Akkords (Voicing) ohne Grundton gespielt werden, Vgl.: Levine, M.: *The Jazz Piano Book*, Sher Music Co., 1989, S. 105-107.

A wechselt das Klavier zu einer rhythmischen Begleitung, die sich stärker am Baião orientiert, während die Voicings weiterhin einen jazztypischen Charakter bewahren.

Abschnitt A des Werkes nutzt das Konzept des *modal interchange*, indem er Akkorde enthält, die aus parallelen Tonarten oder Modi entlehnt sind. Modal Interchange ist ein jazztypisches Konzept, das verwendet wird, um typische Akkordverbindungen, wie etwa die häufig vorkommende Kadenz II-V-I, zu variieren.

In den Takten 17 bis 22 ist die Grundtonart B $\flat$ -Moll. Die verwendeten Akkorde sind B $\flat$ -Moll⁹ und die sechste Stufe G $\flat$ ^{Δ 7}.



Abbildung 10: De Sábado, Teil A, Takt 17-22

Die Takte 23 bis 28 markieren eine Modulation nach D-Dur. Zu Beginn dieser Passage stehen die ersten vier Takte auf der fünften Mollstufe der natürlichen Molltonleiter, was durch den Akkord A-Moll⁷ charakterisiert wird. Erst danach gelangt die Harmonie zur Tonika D ^{Δ 7}. Über die sechste Stufe B^{min}⁹ kehrt Hermeto zu A-Moll⁷ zurück und wiederholt die letzten sechs Takte.

In Takt 31 tritt anstelle des A-Moll-Akkords ein F-Moll⁹-Akkord auf, der eine weitere Modulation einleitet. Dieser Akkord lässt sich durch Modal Interchange aus C $\sharp$ -Dur ableiten, wobei er der dritten Stufe (E $\sharp$ -Moll) entspricht. Zusammen mit dem vorherigen Akkord D ^{Δ 7} bildet er eine II-III-I-Kadenz, die in die neue Tonart und zugleich in den neuen Abschnitt B überleitet.

Die Melodie verhält sich ähnlich wie im Intro, indem sie sich durch kleine, diatonische Bewegungen und Sprünge auszeichnet. Auch die synkopischen Rhythmen, die typisch für brasilianische Melodien sind, bleiben erhalten.

23 Am⁹ 1. Dmaj⁷ Bm⁹Am⁹

29 2. Am⁹ Dmaj⁷ Fm⁹

Abbildung 11: De Sábado, Teil A, Takt 23-31

Teil B:

Teil B beginnt mit einem C $\sharp$ -Moll⁹ Akkord in den ersten vier Takten. Am Übergang von Takt 35 zu Takt 36 erfolgt eine kurze chromatische Bewegung im Bass von C $\sharp$ nach C $\flat$, was der Ausgangstonart einen neuen Charakter verleiht und im Jazz häufig verwendet wird.

32 C $\sharp$ m⁹ **B** C $\sharp$ m⁹/C

36 C $\sharp$ m⁹ D $\sharp$ m⁹

40 G $\sharp$ m⁹ Emaj⁷

44

Abbildung 12: De Sábado, Teil B, Takt 32-46

Ab dem vierten Schlag in Takt 39 beginnt die Modulation von C $\sharp$ -Moll über die zweite Stufe (D $\sharp$ -Moll⁹) und die fünfte Mollstufe (G $\sharp$ -Moll⁹) zur parallelen Dur-Tonart E-Dur. Die fünfte Mollstufe in C $\sharp$ -Moll wird dabei auch als dritte Mollstufe in der neuen Tonart E-Dur betrachtet. Teil B bleibt nach dieser Modulation in E-Dur.

Teil C:

Dieser Teil unterscheidet sich von den bisher besprochenen Abschnitten, da zum einen die Melodie zum ersten Mal überwiegend in Achtelnoten gehalten ist und zum anderen die Harmonie diatonisch statt durch Modal Interchange gestaltet ist: beginnend bei G-Moll⁹ zur dritten Stufe B $\flat$ -Moll⁹ über die Doppeldominante A^{7(#9#11)} zur Dominante D^{7(#9)}. Die alterierten Erweiterungen der Dominantakkorde fügen ein kleines, jazziges Element hinzu. Es gibt auch erstmals chromatische Bewegungen in der Melodie, die in Takt 48 und 50 als Durchgangsnote zur Quart (H-C, siehe Abbildung 13) führen, oder wie in Takt 52 ersichtlich, durch die Note C $\sharp$ und B $\flat$ die zusätzlich Tensions #9 und b9 hinzufügen.

47 C Gm⁹

51 Bbm⁹ A^{7(#11)} Bbm⁹ A^{7(#11)}

55 D^{7(#9)}

Abbildung 13: De Sábado, Teil C, Takt 47-58

Teil D:

Der neue Teil D, der in G mixolydisch gehalten ist, weist durch seine diatonische Melodieführung und harmonische Struktur klare Parallelen zur traditionellen Baião-Musik auf, zudem unterstützt die Rhythmik, die in traditionellen Baião-Stücken eine zentrale Rolle spielt, den Stilcharakter des Teils. Hermeto verlässt diesen traditionellen Rahmen jedoch schnell, indem er mittels Modal Interchange auf die sechste Stufe aus G-Moll springt und einen E $\flat$ ^{Δ 7} Akkord verwendet, gefolgt von einer Modulation nach D-Moll mit den Akkorden der fünften (A^{7(b9)}) und sechsten Stufe B $\flat$ ^{Δ 7}, was

einen Trugschluss darstellt. Die letzten vier Akkorde wiederholen sich, wobei der G⁷ Akkord durch eine Tritonussubstitution C^{#7(#9)} ersetzt wird.

59 **D** G¹¹

63 E^bmaj7 A^{7(b9)} B^bmaj7

67 C^{#7(#9)} E^bmaj7 A^{7(b9)} B^bmaj7

Abbildung 14: De Sábado, Teil D, Takt 59-70

In den letzten Takten des Teils D erscheint eine sich wiederholende II-V-Verbindung in E^b-Dur, die in der Wiederholung die fünfte Stufe durch eine Tritonussubstitution (E^{7b13#9}) ersetzt.

71 Fm⁹ B^{b13} Fm⁹ E^{7(b13#9)}

Abbildung 15: De Sábado, Teil D, Takt 71-74

Nach Teil D wird das Stück ab Teil A identisch wiederholt, mit der Ausnahme, dass in der Mitte von Teil D ein Soloteil eingefügt wird. Dieses Solo hat eine modale Form in G und wird vom Akkordeonisten gespielt. Im Jazz sind solche ungezwungenen Soli charakteristisch und betonen die improvisatorische Natur des Stückes.

Fazit:

Die Komposition De Sábado Prá Dominginhos verbindet die brasilianische Musiktradition mit Jazz-Elementen auf beeindruckende Weise. Hermeto integriert komplexe harmonische Erweiterungen wie etwa die None und die #9-Intervalle, die er in Akkorden wie A^{7(#9#11)} einsetzt und Modulationstechniken wie beispielsweise Modal

Interchange und chromatisch Verbindungen, die im Jazz beheimatet sind. Das Stück ist stark vom Baião-Stil beeinflusst, sowohl in der Struktur als auch im Rhythmus. Besonders hervorzuheben ist die polyphone und polyrhythmische Textur, die durch das Schichten von Ostinati und der kontrapunktischen Linienführung der Instrumente entsteht. Dies zeigt Hermetos Affinität zum Jazz und betont seinen einzigartigen Stil. Im Soloteil, der die Freiheit und Kreativität des Jazz hervorhebt und dem Akkordeonisten Raum für eine individuelle, modale Interpretation lässt, werden modale Jazz-Improvisationen und eine kreative Mischung verschiedener musikalischer Einflüsse verwendet. Insgesamt schafft das Stück ein ausgewogenes Gleichgewicht zwischen dem Erhalt brasilianischer Musiktraditionen und der innovativen Einbindung moderner Jazz-Elemente.

3.2 Choro

Am Anfang des 20. Jahrhunderts wird *Choro* in Rio de Janeiro geboren und hat sich seither zu einem festen Bestandteil der brasilianischen Musikkultur entwickelt. Von manchen wird Choro sogar als *brazilian jazz* oder *brazilian blues* betrachtet.⁶⁷ Bemerkenswert ist jedoch, dass der Begriff Choro im Laufe der Geschichte, vor allem im 19. Jahrhundert, mehrere Bedeutungen hatte, bevor er schließlich als Musikgenre anerkannt wurde. Die drei Bedeutungen waren:

- ein Ensemble, welches typischerweise aus zwei Gitarren und einem Melodieinstrument bestand. Im späten 19. Jahrhundert war es üblich, dass ein Soloinstrument, meist Flöte, eine bekannte Melodie virtuos und ornamentiert spielte.⁶⁸
- ein Stil, in welchem diese Ensembles europäische Tänze wie Polka und Walzer interpretierten.
- Begriff für familiären Zusammenkünfte, bei denen diese Musik gespielt wurde.⁶⁹

⁶⁷ Tamara E. Livingston-Isenhour/Thomas G. Caracas Garcia: *Choro. A Social History of a Brazilian Popular Music*, Bloomington, 2005, S. 3.

⁶⁸ Ebd., S. 3.

⁶⁹ T. Acácio/T. de C. Piedade/Julio Córdoba P. Ferreira: *Choro*, in: Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of the World: Genres: Caribbean and Latin America, bearbeitet von David Horn, Heidi Feldman, Mona-Lynn Courteau, Pamela Narbona Jerez und Hettie Malcomson, Bloomsbury Academic, London 2014, Web. 10 Oct. 2023. <http://dx.doi.org/10.5040/9781501329210-0001787> (Abfrage: 11.10.2023, 16:38 MEZ).

3.2.1 Charakteristika des Choro

Rhythmik

Während die Flöte (oder ein anderes Blasinstrument, oft üblich Klarinette) die Melodie übernimmt, ist die Aufgabe des *Cavaquinho*⁷⁰ die Rolle des *Centro*. Das Centro (Zentrum) ist das Kernstück des Choro. Er gibt den charakteristischen Rhythmus durch das Schlagen von Akkorden auf Off-Beats oder in synkopierten Mustern vor.⁷¹ Ein kennzeichnendes Muster des Cavaquinho sieht wie folgt aus:



Abbildung 16: Cavaquinho Begleitrhythmus⁷²

Harmonie und Melodie

Ein weiteres Kernelement des Choro ist seine, üblicherweise auf der Gitarre, improvisierte Basslinie. Der Bass nutzt nicht nur eine Art walking-bass, sondern gibt auch Antworten auf die Cavaquinho oder dem Soloinstrument.⁷³ Oft dienen auch improvisierte Basslinien als Kontrapunkt zur Melodie.⁷⁴ Basierend auf europäischen Harmonieverläufen nutzt der Choro oft die typische Abfolge in Dur: I-IV-V7-I, in Moll: I-III-VI-II°-V7-I.⁷⁵



Abbildung 17: Nazareth, Ernesto: *Brejeiro*, Takt 17-20⁷⁶

⁷⁰ Instrument ähnlich zu einer kleinen Gitarre mit vier Stahlseiten, wird mit einem Plektrum gespielt.

⁷¹ Tamara E. Livingston-Isenhour/Thomas G. Caracas Garcia: *Choro. A Social History of a Brazilian Popular Music*, Bloomington, 2005, S. 5.

⁷² Tamara E. Livingston-Isenhour/Thomas G. Caracas Garcia: *Choro. A Social History of a Brazilian Popular Music*, Bloomington, 2005, S. 8.

⁷³ Ebd., S. 6.

⁷⁴ T. Acácio/, T. de C. Piedade/ Julio Córdoba P. Ferreira: *Choro*, in: Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of the World: Genres: Caribbean and Latin America, bearbeitet von David Horn, Heidi Feldman, Mona-Lynn Courteau, Pamela Narbona Jerez und Hettie Malcomson, Bloomsbury Academic, London 2014, Web. 10 Oct. 2023. <http://dx.doi.org/10.5040/9781501329210-0001787> (Abfrage: 11.10.2023, 16:38 MEZ).

⁷⁵ Tamara E. Livingston-Isenhour/Thomas G. Caracas Garcia: *Choro. A Social History of a Brazilian Popular Music*, Bloomington, 2005, S. 12.

⁷⁶ Ernesto Nazareth: *Brejeiro*, in: *The Chôro Fake Book: 42 Selected Brazilian Chorinhos written in Lead Sheet form, and including some duet parts and obligados*, zweite Auflage, 2005, S. 16.

Der typische Charakter eines Choro entsteht durch die Gestaltung der Melodie mit Hilfe von Ornamentik und Arpeggios. Die Melodie eines Choro basiert auf gängigen Melodien von bekannten Kompositionen, wobei trotz einer bestehenden, notierten Melodie die Erwartung besteht, dass das Soloinstrument die Melodie mit einer gewissen Freiheit spielt.⁷⁷ Die Melodie beginnt in der Regel mit einem Auftakt, der entweder aus drei Sechzehntelnoten, einer Achtel- und einer Sechzehntelnote oder lediglich aus einer Achtelnote besteht.⁷⁸



Abbildung 18: Waldyr, Azevedo: *Brasileirinho*⁷⁹, Takt 1 - 4

Der typische Choro steht im 2/4 Takt und hat eine Rondoform in drei Teilen: A-B-A-C-A, wobei auch zwei Teile A-B-A möglich sind. Modulationen in eng verwandte Tonarten sind in den Zwischenteilen B und C üblich. Vom Soloinstrument wird erwartet, dass die Melodie zuerst so gespielt wird, dass sie leicht erkannt wird und erst in den Wiederholungen Variationen und Improvisationen hinzufügt. Für größere Improvisationen wie es im Jazz üblich ist, wird eine Sektion, meist Teil A, so oft wiederholt, bis ein Zeichen, wie zum Beispiel ein bestimmter Pickup aus drei Sechzehntel Noten, oder Augenkontakt zum Weiterspielen gegeben wird.⁸⁰ Choro-Stücke enden normalerweise mit einem arpeggierten Dreiklang, der auf- oder abwärts gespielt wird, häufig werden diese Endungen jedoch verziert oder improvisiert.⁸¹

⁷⁷ Tamara E. Livingston-Isenhour/Thomas G. Caracas Garcia: *Choro. A Social History of a Brazilian Popular Music*, Bloomington, 2005, S. 4.

⁷⁸ Tadeu Coelho/Julie Koidin: *The Brazilian Choro: Historical Perspectives and Performance Practices*, in: *The Flutist Quarterly* 3, 2005, S. 36 - 45, S. 39.

⁷⁹ Azevedo Waldyr: Komposition *Brasileirinho*, in: *The Chôro Fake Book: 42 Selected Brazilian Chorinhos written in Lead Sheet form, and including some duet parts and obligados*, zweite Auflage, 2005, S. 13.

⁸⁰ Tamara E. Livingston-Isenhour/Thomas G. Caracas Garcia: *Choro. A Social History of a Brazilian Popular Music*, Bloomington, 2005, S. 4.

⁸¹ Tadeu Coelho Tadeu/Julie Koidin: Art. *The brazilian choro: histroical perspectives and performance practices*, in: *The Flutist Quarterly*, Fall 2005, S.39.

3.2.2 Analyse

*Intocável*⁸² befindet sich, wie das vorherige Stück, auf der CD *Só Não Toca Quem Não Quer*. Die Besetzung des Stückes umfasst Flöte, Klavier, Bass Schlagzeug, Pandeiro, *Craviola*⁸³ und *Violão 7 Cordas*⁸⁴, gespielt vom Gastmusiker Rafael Rabello. Die Gesamtdauer beträgt 2:59 Minuten und die Form des Stückes gliedert sich wie folgt: (Intro) (A B C C') (A B) (Outro). Mit der Instrumentation von zwei Gitarren lehnt sich *Intocável* an den traditionellen Choro an.

Intro:

Das Stück beginnt mit einem eindrucksvollen Intro (siehe Abbildung 19), das durch seine zahlreichen Akkorde einen Vorgeschmack auf den Rest des Stücks vermittelt. Das gesamte Intro kann im Wesentlichen als eine Kette von V-I Verbindungen betrachtet werden, die durch modal interchange miteinander verbunden sind. *Intocável* beginnt auf der Tonika G $\sharp$ -Moll⁹ geht weiter zur sechsten Stufe E Δ^7 . Der nachfolgende Akkord F/E $\flat$ fungiert als chromatischer Übergangsakkoord zur Doppeldominante A $\sharp$ /D der fünften Stufe D $\sharp$ /C $\sharp$ in G $\sharp$ -Moll, um schließlich wieder auf der Tonika zu landen. Danach folgt die vierte Stufe C $\sharp$, die durch modal interchange gleichzeitig auch als Dominante des nächsten Akkordes F $\sharp$ dient. Anschließend gibt es eine V-I-Verbindung in E und eine I-V-Verbindung in F-Dur. Der F Δ^7 Akkord kann durch modal interchange auch als bII von E interpretiert werden. Die Basslinie verläuft ab dem zweiten Takt chromatisch abwärts und endet auf der Terz im sechsten Takt. Diese Linie erzeugt Akkordumkehrungen, was ein charakteristisches Merkmal des Choro ist.

⁸² Hermeto Pascoal: CD *Hermeto Pascoal & Grupo, Só Não Toca Quem Não Quer*, Som da Gente, 1987, Nr. 6.

⁸³ Gitarre mit markant asymmetrischer Korpusform, die von den oberen und unteren Korpusteilen klassischer Gitarren abweicht.

⁸⁴ brasilianische siebensaitige Gitarre mit zusätzlicher Basssaite.

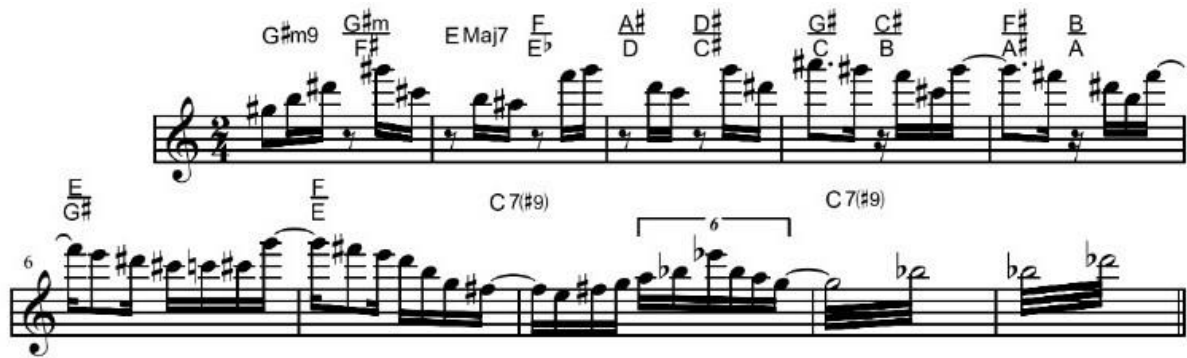


Abbildung 19: Intocável, Intro, Takt 1-10

Teil A:

Teil A verläuft größtenteils in F-Dur: Beginnend mit der Tonika $F\Delta^7$, geht es über die sechste Stufe D-Moll⁹ durch die chromatische Bassbewegung C-H nach G-Dur. Der $G\#^{o7}$ kann durch die Eigenschaften eines verminderten Akkordes als D^{o7} umgedeutet werden, welcher sich nach E_b auflösen würde, hier aber zur dritten Stufe in E_b sich nach Gm^9 auflöst. Es folgt eine II-V Kette nach $F\Delta^7$. Der Akkord B_b -Moll⁹ zusammen mit E_b^7 entsprechen der vierten und siebten Stufe in F (modal interchange aus F-Moll) und führen wieder zur Tonika zurück. $A^{b13\#9}$ und B_b -Moll⁹ sind zum einen ein Trugschluss der parallelen Molltonart D-Moll, führen jedoch auch als II-V kurzzeitig nach $G\#$ -Moll. Der $C\#$ -Moll⁹ ist zum einen die vierte Stufe in $G\#$ -Moll, moduliert aber gleichzeitig als zweite Stufe, zusammen mit dem $F\#^{13}$ -Akkord, nach $B\Delta^7$.

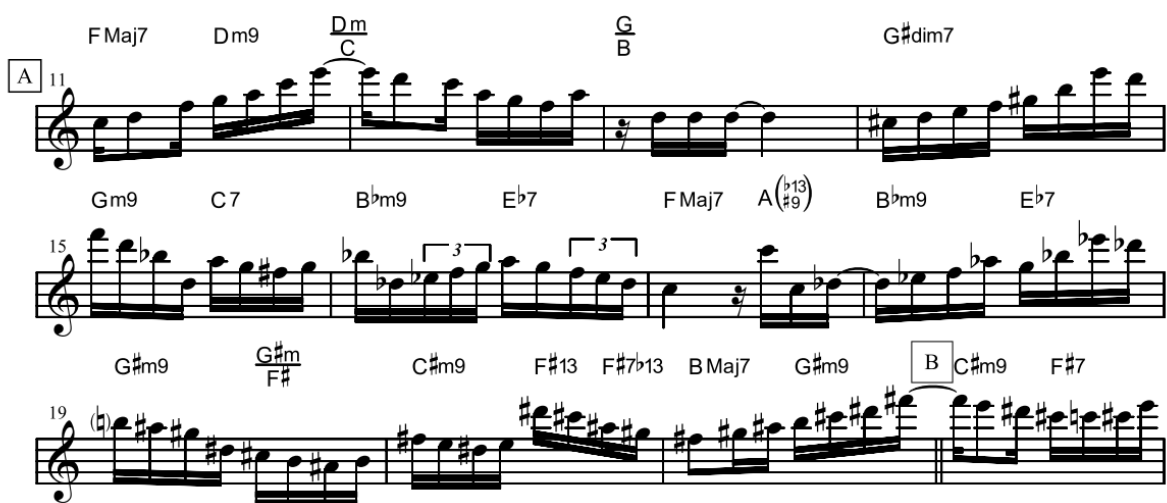


Abbildung 20: Intocável, Teil A, Takt 11-22

Teil B:

Der Abschnitt B bewegt sich zwischen den parallelen Tonarten B-Dur und G $\sharp$ -Moll, was für einen Choro typisch ist, allerdings ist der häufige Wechsel zwischen diesen Tonarten eher unüblich. Es beginnt mit einer II-V hin zum B Δ^7 und moduliert über die vierte Stufe (E Δ^7) in B bzw. über die sechste Stufe in G $\sharp$ ebenfalls durch eine II-V Verbindung in die parallele Molltonart G $\sharp$ -moll⁹ (modal interchange). Die Takte 26 bis 27 sind besonders hervorzuheben, da man hier für eine Analyse die Akkorde enharmonisch umdeuten muss: G $\sharp^\circ$ /A $\sharp$ und G $^\circ$ /D $\sharp$ können als B $\flat^7$ und E $\flat^{7\flat 9}$ interpretiert werden. B $\flat^7$ kann somit als Tritonussubstitution von E betrachtet werden, was zusammen mit dem vorherigen Akkord G $\sharp$ -Moll⁹, der auch als B $\flat^6$ verstanden werden könnte, eine V-I Verbindung ergibt. Ebenso lässt sich der Akkord D/F $\sharp$ als Tritonussubstitution von A $\flat$ interpretieren, wodurch, in Kombination mit dem vorherigen Akkord E $\flat^7$, erneut eine V-I-Verbindung entsteht. Der restliche Abschnitt von Teil B folgt ähnlichen Prinzipien wie zuvor: II-V-Verbindungen in C $\sharp$, B-Dur und G $\sharp$ -Moll.

Chord symbols above the staff:

19: G $\sharp$ m9, G $\sharp$ m/F $\sharp$, C $\sharp$ m9, F $\sharp$ 13, F $\sharp$ 7 $\flat$ 13, B Maj7, G $\sharp$ m9, B, C $\sharp$ m9, F $\sharp$ 7

23: B Maj7, E Maj7, A $\sharp$ m7($\flat$ 5), D $\sharp$ 7($\flat$ 9), G $\sharp$ m9, G $\sharp$ m/F $\sharp$, G $\sharp^\circ$ /A $\sharp$, G $^\circ$ /D $\sharp$

27: D/F $\sharp$, C $\sharp$ /F, D $\sharp$ m7($\flat$ 5) G $\sharp$ 7($\flat$ 9), C $\sharp$ m9, F $\sharp$ 7, B Maj7, E Maj7, A $\sharp$ m7($\flat$ 5), D $\sharp$ 7($\flat$ 9)

31: G $\sharp$ m9, G $\sharp$ m/F $\sharp$, G $\sharp^\circ$ /A $\sharp$, G $^\circ$ /D $\sharp$, G $\sharp$ m7, C7($\sharp$ 9), C $\sharp$ m7, F $\sharp$ 7, C

Abbildung 21: Intocável, Teil B, Takt 19-34

Teil C:

Auch in Teil C werden die zuvor etablierten harmonischen Prinzipien konsequent weitergeführt, insbesondere durch die Anwendung von II-V-Verbindungen, Modulationen und Tritonussubstitutionen, die bereits in den vorherigen Teilen verwendet wurden.

Melodie:

Die Melodie passt sich über das gesamte Stück hinweg den harmonischen Vorgaben an und weist mit der vorwiegenden Verwendung von Sechzehntelnoten typische rhythmische Merkmale eines Choro auf. Ungewöhnlich ist jedoch der häufige Einsatz von chromatischen Durchgangsnoten, wie in den Takten 6, 15, 22, 23 und weiteren. Dies verleiht der Melodie einen jazzartigen Charakter.

Outro:

Das Outro ist ident zum Intro und endet mit einem improvisierten Schluss auf dem C^{7#9} Akkord. Ein solcher improvisierter Schluss ist typisch für den Choro-Stil und spiegelt die Tradition dieses Genres wider, bei dem MusikerInnen oft kreativ und spontan das Ende eines Stücks gestalten.

Fazit:

Das Stück beginnt mit einem harmonisch dichten Intro, das durch V-I-Verbindungen, modal interchange und chromatischen Übergängen eine klare Struktur vorgibt. In Teil A dominieren F-Dur und Jazz-typische Elemente, während Teil B oft Modulationen zwischen B-Dur und G[#]-Moll sowie die für den Jazz typischen Tritonussubstitutionen nutzt. Ebenso sind in diesen Teilen II-V-Verbindungen und modulare Wechsel zu parallelen Tonarten stark vertreten, wodurch der Eindruck einer ständigen harmonischen Bewegung entsteht. Diese harmonischen Muster werden in Teil C konsequent weitergeführt. Die Melodie bleibt rhythmisch dem Choro verbunden, integriert jedoch durch den Einsatz von chromatischen Durchgangsnoten klare Jazz-Einflüsse. Das Stück schließt mit einem improvisierten Ende auf einem C^{7#9} -Akkord, was die harmonische und stilistische Synthese von Choro und Jazz abrundet. Insgesamt nutzt Hermeto die harmonische Flexibilität des Jazz, um in Intocável eine facettenreiche

Klangwelt zu erschaffen, die brasilianische und jazzige Einflüsse vereint und so ein stilistisch einzigartiges Werk hervorbringt.

3.3 Samba

Obwohl vorerst der Begriff Samba unterschiedliche Bedeutungen hatte, stand er immer in Verbindung mit seinen afrikanischen Ursprüngen aus Musik und Tanz und ist wohl jene Musikgattung, die am meisten mit Brasilien in Verbindung gebracht wird. Erst im 20. Jahrhundert wurde Samba zum allgemeinen Begriff für jene Musik, die Europa und Nordamerika begeistert und im Laufe der 1960er und 1970er Jahre entwickelte sich Samba zum Begriff für die Musik des Karnevals in Rio de Janeiro. Dieser urbane Samba wurde ab circa 1950 größtenteils in den Hauptstädten Brasiliens gespielt und ausgebaut.⁸⁵

3.3.1 Charakteristika des Samba

Rhythmik

Der typische Samba-Rhythmus ist im 2/4 Takt mit einem Akzent auf der Zwei, darüber werden synkopierte Rhythmen von einem Ensemble, traditionell bestehend aus unterschiedlichen Trommeln, Pandeiro und Glocken gespielt.⁸⁶ Ein weiteres, charakteristisches Element des Sambas ist die Unterteilung in Sechzehntelnoten. Nachfolgend ein Beispiel für einen Samba-Rhythmus, gespielt von unterschiedlichen Perkussionsinstrumenten, die typisch für eine Sambagruppe sind:

⁸⁵ Oliveira Pinto de Tiago: Art. *Samba, Begriffsbestimmung und Etymologie* in: MGG Online, hrsg. von Laurenz Lütteken, New York, Kassel, Stuttgart 2016ff., veröffentlicht Dezember 2021, <https://www-1mgg-2online-1com-10000f8aa001a.han.bruckneruni.at/mgg/stable/402738>

⁸⁶ Duduka Da Fonseca/Bob Weiner: *Brazilian rhythms for drumset*, Manhattan Music, Inc., 1991, S.7.

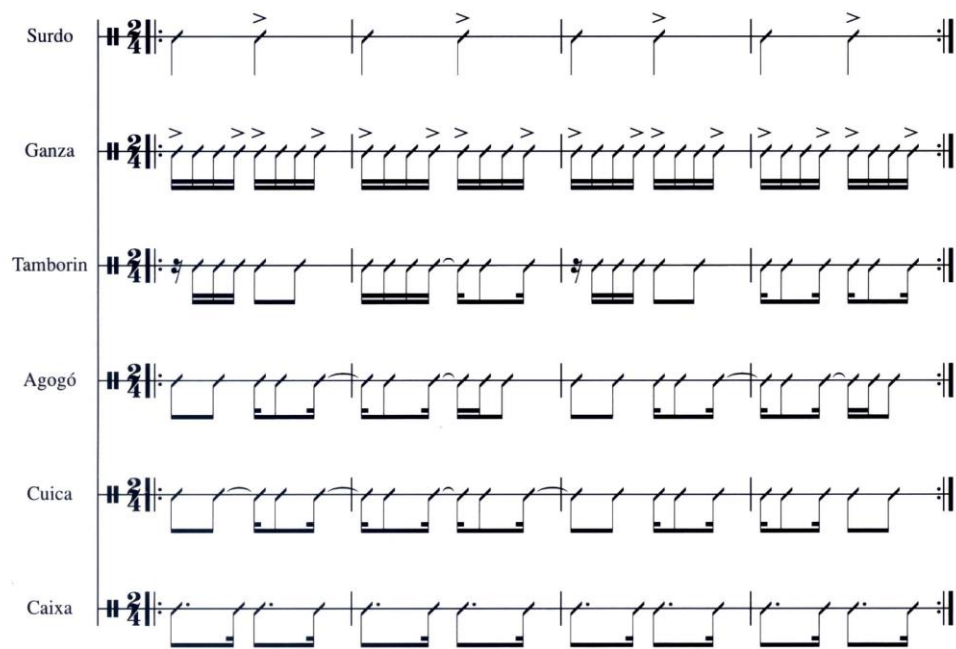


Abbildung 22: Sambarythmus von typischer Sambagruppe⁸⁷

Die Surdo⁸⁸ ist ein wichtiger Bestandteil einer Sambagruppe: sie ist für den Wechsel zwischen Beat und Off-Beat zuständig.⁸⁹ Abbildung 23 zeigt unterschiedliche Versionen eines Surdo Rhythmus:



Abbildung 23: Surdo Rhythmen⁹⁰

⁸⁷ Carlos Arana: *Brazilian Rhythms, Samba, Bossa Nova, Choro, Baião, Frevo and Other Brazilian Styles*, Alfred Music Publishing Co., Inc., 2006, S.8.

⁸⁸ große Zylindertrommel, die in Samba-Ensembles verwendet wird.

⁸⁹ Oliveir Pinto de Tiago/ D. Tucci: *Samba und Sambistas in Brasilien*, in: *Musikbogen, Wege zum Verständnis fremder Musikkulturen*, Band 2, Noetzel, Wilhelmshaven, 1992, S.47 - S.49.

⁹⁰ Ebd., S.50.

Die Abbildung 24 zeigt, wie ein einfacher Samba-Rhythmus gespielt von einer typischen Rhythmusgruppe aussehen könnte. Die Sechzehntelunterteilung übernimmt die Hi-Hat, die Akzente die Snare drum. Ebenso spielt die Gitarre Akzente. Die Basslinie folgt dem Rhythmus der Bass drum.



Abbildung 24: Sambahrhythmus⁹¹

Weitere rhythmische Variationen im Samba:

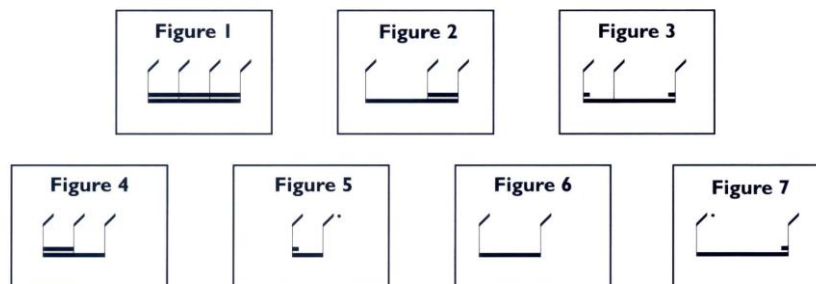


Abbildung 25: Sambavariationen⁹²

⁹¹ Carlos Arana: *Brazilian Rhythms, Samba, Bossa Nova, Choro, Baião, Frevo and Other Brazilian Styles*, Alfred Music Publishing Co., Inc., 2006, S.6.

⁹² Ebd., S.9.

Harmonie

Die Akkordwechsel, wie in Abbildung 26 erkennbar, werden synkopiert und antizipiert,⁹³ die Melodie wird ebenfalls synkopiert. Der Bass wechselt zwischen Grundton und Quint. Eine typische Akkordfolge im Samba zeichnet sich durch die Verwendung tonaler Progressionen aus, wobei häufig sekundäre Dominanten, Ersatzdominanten (im Jazz auch Tritonusvertretung genannt) und die dazugehörigen Moll-Akkorde eingesetzt werden, wie zum Beispiel:⁹⁴

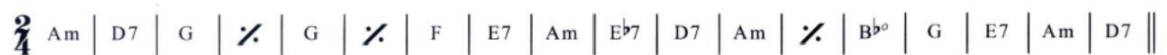


Abbildung 26: Akkordfolge von folhas secas, N. Cacaquinho/G. de Brito⁹⁵

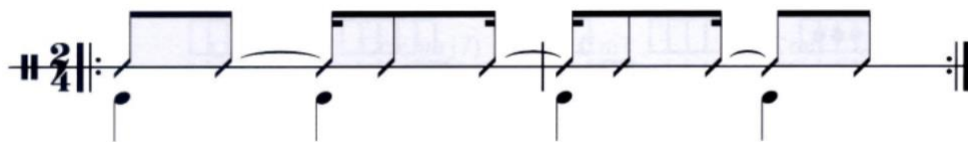


Abbildung 27: typisches Sambamuster, häufig als Samba Clave bezeichnet.⁹⁶

Weiters ist im Samba eine chromatisch verlaufende Akkordprogression gewöhnlich: von der I7 zu VI7 mit Verwendung von Dominantakkorden zur Akzentuierung jedes Beats. Diese Technik wird oft in klassischen Sambas verwendet, z.B.: Aquarela do Brasil:⁹⁷



Abbildung 28: Takt 47 - 49 aus aquarela do brasil

⁹³ Ebd., S. 27.

⁹⁴ Ebd. S. 27-29.

⁹⁵ Ebd., S. 30.

⁹⁶ Ebd., S. 46.

⁹⁷ Ebd., S. 47.

Im Laufe der Zeit entstanden auch im Samba zahlreiche weitere Akkordprogressionen, die zu einer Vielzahl von Stücken führten, welche alternative Harmonien und Progressionen nutzen.

3.3.2 Analyse

Mundo Verde Esperança ist der Titel des Albums, auf dem das Stück *Joyce*⁹⁸ zu finden ist. Der Albumtitel bedeutet etwa „Grüne Welt Hoffnung“ und spiegelt Hermetos tiefe Verbundenheit zur Natur wider. Insgesamt enthält die CD 14 Titel, die alle nach seinen Enkelkindern benannt sind, mit Ausnahme des dreizehnten Titels, der dem brasilianischen Saxophonisten Victor Assis Brasil gewidmet ist.⁹⁹ Häufig ist *Joyce* auch unter dem alternativen Titel *Viva o Rio de Janeiro* zu finden, was darauf hinweisen könnte, dass das Stück eine Hommage an die Stadt ist, die eine wichtige Rolle in der brasilianischen Musik und Kultur spielt.

Die Besetzung ergibt sich aus Stimme, Alt- und Tenorsaxophon, Klavier, Bass und Schlagzeug. Die Gesamtdauer ist 5:14 Min und die Form gliedert sich in folgende Abschnitte: (Intro) (II: A B C :II) (Solosektion) (A B C) (D.C. al Coda) (Coda). Die Teile A, B und C sind so aufgebaut, dass jeder Part länger ist als der vorherige, Teil A hat acht Takte, Teil B zwölf und Teil C vierzehn.

Intro:

Im viertaktigen Intro spielt ausschließlich das Schlagzeug, das mit einem typischen Sambarhythmus die charakteristische Samba-Atmosphäre von *Joyce* einleitet und diesen Rhythmus das gesamte Stück hindurch beibehält. Die Klavierbegleitung ist synkopiert und sehr rhythmisch mit engen Voicings.

Melodie:

Im ersten Durchlauf wird die Melodie unisono von zwei Saxophonen gespielt. In der Wiederholung wird die Melodie von zwei Stimmen gesungen, wobei die erste Stimme unverändert bleibt, während eine zweite Stimme hinzukommt. Im Gegensatz zu den

⁹⁸ Hermeto Pascoal: CD *Mundo Verde Esperança*, Rádio Mec, 2003, Nr. 7.

⁹⁹ Renan Simões: *Hermeto Pascoal and Group - Mundo Verde Esperança (2003) - Ranking of (my) 107 Best Albums of Brazilian Music (up to 2020)*, <https://www.pressenza.com/pt-pt/2023/04/28-hermeto-pascoal-e-grupo-mundo-verde-esperanca-2003-ranking-dos-meus-107-melhores-discos-da-musica-brasileira-ate-2020/> (Abfrage: 19.08.2024, 04:32 MEZ).

typischerweise diatonischen Melodien des Samba weicht die Melodie in Joyce von dieser Norm ab, indem sie häufig Töne verwendet, die zusätzliche Spannung erzeugen, was ein gängiges Merkmal im Jazz ist. Bereits in Takt eins landet die Melodie auf der zweiten Zählzeit auf der $\sharp 4$ (E), Takt zwei nutzt die $\sharp 9$ (C) sowie die $\flat 9$ (B $\flat$) und die $\sharp 11$ (D) wird antizipiert. Takt vier beginnt mit einer chromatischen Linie zur $\flat 9$ (A $\flat$) und antizipiert abermals die $\sharp 4$ des nächsten Akkordes. Takt 10 nutzt die $\flat 6$ (C) und antizipiert die Quinte (A). In ähnlicher Weise setzt sich dieses Prinzip bis zum Ende des Stückes fort. In den Takten 41 bis 42 verwendet die erste Stimme eine Reihe chromatischer Schritte, insbesondere um Töne in unmittelbarer Nachbarschaft zu umspielen (siehe Abbildung 29). Chromatische Linien wie diese sind im Jazz häufig zu finden, da sie Spannung und harmonische Komplexität erzeugen. Die zweite Stimme bewegt sich oft parallel zur ersten, wobei sie zusätzliche Spannungen durch die Nutzung bestimmter Intervalle wie z.B.: einer großen Sekund (Takt 35, letzter Schlag) oder eines Tritonus (Takt 39, letzte Achtelnote) nutzt.

A

35 $B\flat\text{maj}7$ $A7(\sharp 9)$ $A\flat 7(\sharp 11)$ $G7(\sharp 5)$ 3

39 C^{13} F^{13} $D7(\sharp 9)$ G^7 C^7 F^7

Abbildung 29: Joyce, Teil A, Takt 35-42

Teil A:

Das Stück beginnt auf der Tonika $B\flat\Delta^7$ und führt über die Sekundärdominante $A7(\sharp 9)$ zur Doppeldominante - die typischerweise als D^7 auftreten würde, hier jedoch durch

eine Tritonussubstitution als $A\flat^7$ erscheint, um zur sechsten Stufe G^7 zu führen. Diese Harmoniefolge entwickelt sich in einer VI-II-V-III-VI-II-V-Kadenz zurück zur Tonika, wobei die Akkorde C^{13} , F^{13} , D^7 , G^7 , C^7 und F^7 die dominierende Rolle übernehmen (siehe Abbildung 30). Diese Progression ist nicht nur im Jazz weit verbreitet, sondern durch die prägnante Nutzung von Dominantseptakkorden auch charakteristisch für die Harmonik des Samba.

A

5 $B\flat^{maj7}$ $A^7(\sharp 9)$ $A\flat^7(\sharp 11)$ $G^7(\sharp 5)$ 3

9 C^{13} F^{13} $D^7(\sharp 9)$ G^7 C^7 F^7

Abbildung 30: Joyce, Teil A, Takt 1-12¹⁰⁰

Teil B:

Teil B beginnt ebenfalls auf der Tonika $B\flat^{\Delta 7}$ und moduliert über eine II-V Kadenz ($E^{\emptyset 7}$ - $A^7(b9)$) Kadenz nach $D^{\Delta 7}$, gefolgt von einem Übergang zur parallelen Molltonart nach Bm^7 . In den folgenden sechs Takten entwickelt sich eine Quintfallsequenz, die schließlich zurück zur Tonika und in den Teil C führt.

B

13 $B\flat^{maj7}$ $E^{\emptyset 7}$ $A^7(b9)$ D^{maj7} $D/C\sharp$ 3 Bm^7 3 Bm/A 3

17 $G\sharp m^7(b5)$ $C\sharp^7(\sharp 9)$ $F\sharp m^7(b5)$ $B^7(\sharp 9)$

21 $Em^7(b5)$ 3 $A^7(\sharp 9)$ **C** $B\flat^{maj7}$ $E\flat^{13}$

Abbildung 31: Joyce, Teil B, Takt 13-24

¹⁰⁰ Transkription von user manelsacadura auf musescore.com

Da der Beginn der Melodie in Teil B identisch mit dem in Teil A ist, fügt Hermeto hier ein Gruppetto als Variation ein.

Teil C:

Der dritte Abschnitt nutzt eine Quintfallsequenz, mit Ausnahme von Takt 28 zu 29 - hier handelt es sich um einen dominant approach¹⁰¹ ins G⁷.

C

23 Bbmaj7 Eb13 Ab7(#11) G7(#5)

27 C13 F13(sus4) Ab7(#11) G7(#5)

31 C13 F13(sus4) Bbmaj7 Abm7 Db7 Gm7 C7 F#m7 B7

Abbildung 32: Joyce, Teil C, Takt 23-34

Solo:

Die Solosektion ist zweitaktig und ein typischer *turn around*¹⁰² in Bb^{Δ7}. Bass, Klavier, Saxophon und Synthesizer übernehmen jeweils für 30 Takte das Solo, was der Gesamtlänge der Teile A, B und C entspricht.

Da Capo al Coda:

Das Da Capo wird im doppelten Tempo gespielt.

Fazit:

Joyce verbindet, wie schon in den vorherigen Stücken, brasilianische Rhythmen und Jazzharmonien miteinander. Die gelungene Integration dieser beiden Musikwelten wird durch die Harmonieführung betont, die sowohl im Samba als auch im Jazz

¹⁰¹ Akkord, der sich einen Halbton ober- oder unterhalb des Zielakkords befindet.

¹⁰² Spezifische Akkordfolge im Jazz, meist eine I-VI-II-V Progression.

verankert ist, sowie die synkopierte Klavierbegleitung, die rhythmische Tiefe und Komplexität erzeugt. Die Melodie bewegt sich hauptsächlich in diatonischen Schritten und verwendet dabei Erweiterungen wie die $\sharp 9$ und $\flat 9$, die an Jazz erinnern. Die Ziektöne weisen auch chromatische Ansätze auf, die für den Jazz charakteristisch sind. Eine dichte, harmonisch reiche Textur wird durch eng geführte Intervalle der zweiten Stimme, oft Terzen oder Sexten, erzeugt. Auch in der Akkordprogression, die mit Sekundärdominanten und Tritonussubstitutionen die Tonika umkreist, kombiniert Hermeto die für Samba typischen Dominantseptakkorde mit Jazz-typischen Modulationen und chromatischen Elementen. Die Solosektion, die auf den Strukturen der Teile A, B und C beruht, lässt Raum für improvisatorische Kreativität, bleibt aber in der harmonischen Grundlage des Stückes fest verankert.

4 Conclusio

Die Untersuchung der Quellen zu Hermeto hat ergeben, dass es zwar zahlreiche Artikel und wissenschaftliche Arbeiten über Hermeto gibt; allerdings sind diese überwiegend auf Portugiesisch, nur wenige sind in englischer Sprache vorhanden.

Zu Beginn dieser Arbeit gab es Zweifel, ob lediglich vereinzelte Stücke eine Mischung von Stilen aufweisen, oder ob tatsächlich ein erheblicher Anteil von Hermetos Werk eine hybride Stilistik aufzeigt. Die eingehende Analyse seiner Musik hat jedoch eindeutig gezeigt, dass Hermeto in vielen seiner Kompositionen charakteristische Merkmale des Jazz integriert, die weit über sporadische stilistische Mischungen hinausgehen. Die Analyse der Stücke *De Sábado Prá Dominginhos*, *Intocável* und *Joyce* hat verdeutlicht, dass Hermeto traditionelle brasilianische Musikstile wie Samba, Choro und Baião mit Konzepten aus dem Jazz, wie Modal Interchange, chromatischen Verbindungen, komplexen erweiterten Harmonien sowie Polychords und Improvisationstechniken miteinander verknüpft. Das Ergebnis ist eine Stilfusion, die eine neue Klangästhetik schafft, sich den traditionellen Genregrenzen entzieht und sowohl die brasilianische Musik, als auch Jazz und improvisierte Musik bereichert. Es sollte ebenfalls betont werden, dass es zahlreiche weitere Musikstile gibt, wie etwa Forró, Xote, Maracatu und dergleichen, die Hermeto in seine musikalischen Kompositionen integriert. Die vollständige Erfassung all dieser Einflüsse wäre eine eigene Forschungsarbeit wert, was allerdings den Umfang dieser Arbeit überstiegen hätte. Es lässt sich jedoch festhalten, dass die klare Trennung der verschiedenen Stile in Hermetos Werk nicht möglich ist, da er bewusst Elemente aus unterschiedlichsten musikalischen Traditionen miteinander verknüpft. Anstatt in festen, abgrenzbaren Stilen zu denken, wird die Musiksprache von Hermeto von einer kontinuierlichen Merkmalsüberlagerung geprägt, die seine Philosophie der universal music widerspiegelt, ein Konzept, das Musik als universelles, grenzüberschreitendes Kommunikationsmittel versteht.

Nicht nur die Analyse seiner Werke, sondern auch der Blick auf sein Leben und seine Philosophie zeigt, wie Hermeto als Vermittler zwischen brasilianischer Musik und Jazz fungiert. Sein Konzept der universal music hat es ihm ermöglicht, Musik nicht nur innerhalb nationaler oder kultureller Grenzen zu verstehen, sondern diese Grenzen zu überschreiten und mit KünstlerInnen aus aller Welt zusammenzuarbeiten.

Diese transkulturelle Herangehensweise, die sich in Kooperationen mit Größen wie Miles Davis, Thad Jones, Hubert Laws und Ron Carter manifestiert, hat Hermeto nicht nur zu einem international respektierten Musiker gemacht, sondern auch zu einem wahren kulturellen Brückenbauer. Durch seine Zusammenarbeit mit Jazzgrößen und seine Innovationskraft hat er entscheidend dazu beigetragen, dass brasilianische Musik in der internationalen Jazzszene eine bedeutende Rolle spielt.

Sowohl in der Musikwelt als auch in der Musikwissenschaft ist Hermetos Werk von Bedeutung. Seine Fähigkeit, unterschiedliche musikalische Traditionen zu verbinden und neue Ausdrucksformen zu schaffen, bietet wichtige Grundlagen für zukünftige Forschungen, insbesondere in den Bereichen interkulturelle Musikologie, Musiktheorie und Improvisationsforschung. In seiner Musik finden sich zahlreiche Ansatzpunkte für Untersuchungen, die sich mit der Wechselwirkung zwischen verschiedenen musikalischen Traditionen und der damit verbundenen Entstehung neuer Musiksprachen befassen. Seine Werke fordern MusikerInnen heraus, die Grenzen der Musik weiterhin auszuloten und Wege zu finden, über Kulturen hinweg Musik zu schaffen, die vielfältig ist und eine breite Palette an Menschen erreichen kann.

Ein weiterer Schritt in der Forschung über Hermeto könnte die detaillierte Untersuchung der Entwicklung und Anwendung seiner musikalischen Einflüsse im Verlauf seiner Karriere sein. Ab welchem Zeitpunkt hat er begonnen, Jazz in seine Musik zu integrieren und in welchem Maße hat sich dieser Einfluss im Laufe der Jahre verändert? Ebenfalls wäre es interessant zu betrachten, inwiefern und ob seine eigene Notationsweise die Interpretation seiner Stücke beeinflusst. Auch die Frage, wie seine Musik im Kontext der politischen und kulturellen Umbrüche Brasiliens der 1960er und 1970er Jahre verstanden werden kann, könnte weiter untersucht werden.

Abschließend bleibt zu hoffen, dass diese Arbeit dazu beiträgt, das musikalische Schaffen von Hermeto einer breiteren Öffentlichkeit näherzubringen. In einer Zeit, in der die Musik zunehmend globalisiert wird und kulturelle Grenzen immer mehr verschwimmen, bleibt Hermeto ein herausragendes Beispiel dafür, wie Musik als verbindendes Element zwischen verschiedenen Kulturen und Traditionen wirken kann. Es ist zu wünschen, dass durch die fortgesetzte wissenschaftliche Beschäftigung mit

seinem Werk weitere MusikerInnen und ForscherInnen auf seine Ideen aufmerksam werden und Hermetos Einfluss auf die Musikgeschichte entsprechend gewürdigt wird.

5 Literaturverzeichnis

- Acácio, T., de C. Piedade, and Julio Córdoba P. Ferreira: *Choro*, in: Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of the World: Genres: Caribbean and Latin America, bearbeitet von David Horn, Heidi Feldman, Mona-Lynn Courteau, Pamela Narbona Jerez und Hettie Malcomson, Bloomsbury Academic, London 2014, Web. 10 Oct. 2023. <http://dx.doi.org/10.5040/9781501329210-0001787> (Abfrage: 11.10.2023, 16:38 MEZ).
- Adolfo, Antonia: *brasilianischer Musikworkshop*, advance music, 2015, S. 110.
- Arana, Carlos: *Brazilian Rhythms, Samba, Bossa Nova, Choro, Baião, Frevo and Other Brazilian Styles*, Alfred Music Publishing Co., Inc., 2006.
- Batt, J.: *What Is This Thing Called Jazz? Insights and Opinions from the Players*, Writer's Showcase, San Jose, 2001.
- Berendt, J.E./Huesmann G.: *The Jazz Book, from Ragtime to the 21st Century*, 7. Auflage, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch, 2009.
- Boukas, Richard: Vorlesung: *Hermeto Pascoal, Visionär der zeitgenössischen brasilianischen Musik*, gehalten an der Denver University, Youtube-Channel RichardBoukas, https://www.youtube.com/watch?v=PhzykqvgWZQ&list=PLwvWYVb7kD7p15DYqbulkrnezCGsxyQZ9&ab_channel=RichardBoukas (Abfrage: 21.08.2023 18:23 MEZ).
- Boukas, Richard: *Hermeto Pascoal: Visionary of Contemporary Brazilian Music*, im Prozess der Veröffentlichung
- Coelho, Tadeu/Koidin, Julie: Art. *The Brazilian Choro: Historical Perspectives and Performance Practices*, in: The Flutist Quarterly 3, 2005, S. 36 - 45.
- Cook, Gary D.: *Teaching Percussion, Enhanced Third Edition*, Cengage, 2019.
- Cormack, Larkin: Art. Hermeto Pascoal: 'Music is like the air we breathe', in [irishtimes.com](https://www.irishtimes.com/culture/music/2022/10/22/hermeto-pascoal-music-is-like-the-air-we-breathe/), online veröffentlicht 2022, <https://www.irishtimes.com/culture/music/2022/10/22/hermeto-pascoal-music-is-like-the-air-we-breathe/> (Abfrage: 03.01.2021 03:58 MEZ).
- Côrtes, Almir: *Brazilian styles and jazz elements: Hybridization in the music of Hermeto Pascoal*, Paper presented at the Latin American Music Center's Fiftieth Anniversary Conference "Cultural Counterpoints: Examining the Musical Interactions between the U.S. and Latin America," Indiana University, Bloomington, 2011, S. 6.
- Crook, Larry: *Brazilian Music. Northeastern Traditions and the Heartbeat of a Modern Nation*, Santa Barbara, (=ABC-Clio World Music Series) 2005.
- Da Fonseca, Duduka/Weiner, Bob: *Brazilian rhythms for drumset*, Manhattan Music, Inc., 1991.

Feige, Daniel Martin: *Philosophie des Jazz*, 3. Auflage, Berlin, Suhrkamp, 2014.

Grammy Awards: 2018 Latin Grammy Awards, Complete Winners List, <https://www.grammy.com/news/2018-latin-grammy-awards-complete-winners-list> Abfrage: 29.01.2024 13:52 MEZ).

Hawkins, C./Webster, B.: LP Coleman Hawkins Encounters Ben Webster, Verve Records, 1959.

Jackson, Michael: *Hermeto Pascoal's Universal Music Flows Like Water in Windy City Interview*, *Hermeto Pascoal*, Downbeat Online Magazine, 2023 <https://downbeat.com/news/detail/hermeto-pascoals-universal-music-flows-like-water-in-windy-city> (Abfrage: 30.01.2023, 16:05 MEZ).

Knauer, Wolfram: Art. *Jazz, Frühe Stilarten (New-Orleans-Stil bis Swing), Swing* in: MGG Online, hrsg. von Laurenz Lütteken, New York, Kassel, Stuttgart 2016ff., veröffentlicht December 2021, <https://www-1mgg-2online-1com-10000f8830056.han.bruckneruni.at/mgg/stable/401824>

Le Gendre, Kevin: *Hermeto Pascoal Interview: "Our bodies are resonating, we humans are a source of sound"*, Jazzwise Digital Magazine, 2022, <https://www.jazzwise.com/features/article/hermeto-pascoal-interview-our-bodies-are-resonating-we-humans-are-a-source-of-sound> (Abfrage: 30.01.2023, 16:30 MEZ).

Levine, Mark: *The Jazz Piano Book*, Sher Music Co., 1989.

Livingston-Isenhour, Tamara E./Caracas Garcia, Thomas G.: *Choro. A Social History of a Brazilian Popular Music*, Bloomington, 2005.

McGowan, Chris/Pessanha Ricardo: *The Brazilian Sound: Samba, Bossa Nova, and the Popular Music of Brazil*, Temple University Press, Philadelphia, 1990.

Nazareth, E./Abreu Z. et al.: *The Choro Fake Book: 42 Selected Brazilian Chorinhos written in Lead Sheet form, and including some duet parts and obligados*, zweite Auflage, 2005.

Neto, Luiz Costa-Lima: *The Experimental Music of Hermeto Pascoal & Group (1981 - 1993): Conception and Language*, Doktorarbeit an der Universidade Do Rio de Janeiro, Centro De Letras E Artes, Rio De Janeiro, 1999.

Neto, Luiz Costa-Lima: Art. *the musical universe of hermeto pascoal*, in: *Popular Music and Society*, 34:02, 133-161, 2011.

New England Conservatory: NEC Honorary Doctor of Music Degree, <https://necmusic.edu/honorary-doctor-music> (Abfrage: 23.01.2024 04:07 MEZ).

- Oliveira Pinto, T.: Art. *Samba, Begriffsbestimmung und Etymologie* in: MGG Online, hrsg. von Laurenz Lütteken, New York, Kassel, Stuttgart 2016ff., veröffentlicht Dezember 2021, <https://www-1mgg-2online-1com-10000f8aa001a.han.bruckneruni.at/mgg/stable/402738>
- Oliveira Pinto, T./D.Tucci: *Samba und Sambistas in Brasilien*, in: *Musikbogen, Wege zum Verständnis fremder Musikkulturen*, Band 2, Noetzel, Wilhelmshaven, 1992.
- Pascoal, H.: CD *Hermeto Pascoal & Grupo, Só Não Toca Quem Não Quer*, Som da Gente, 1987.
- Pascoal, H.: CD *Mundo Verde Esperança*, Rádio Mec, 2003.
- Pascoal, Hermeto: CD *Slaves Mass*, Warner Bros., 1977.
- Pascoal, Hermeto: CD *Cérebro Magnético*, Atlantic, 1980.
- Pascoal, Hermeto: *Tudo é Som (All is Sound), the music of hermeto pascoal*, bearbeitet von Jovino Santos Neto, Universal Edition, 2001.
- Ramalho, Elba Braga: *Baião*, in: *Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of the World: Genres: Caribbean and Latin America*, bearbeitet von Horn, David/Feldman, Heide, et al., Bloomsbury Academic, London, 2014, <http://dx.doi.org/10.5040/9781501329210-0000545>. (Abfrage: 18.10.2023 04:11 MEZ).
- Rosado, Adam: *Analyzing Hermeto Pascoal's Calendário do Som*, LSU Doctoral Dissertations, 4799, 2019, https://repository.lsu.edu/gradschool_dissertations/4799/?utm_source=digitalcommons.lsu.edu%2Fgradschool_dissertations%2F4799&utm_medium=PDF&utm_campaign=PDFCoverPages
- Santos, Neto, J.: *Hermeto Pascoal, 15 scores compiled and prepared by Jovino Santos Neto*.
- Simões, Renan: *Hermeto Pascoal and Group - Mundo Verde Esperança (2003) - Ranking of (my) 107 Best Albums of Brazilian Music (up to 2020)*, <https://www.pressenza.com/pt-pt/2023/04/28-hermeto-pascoal-e-grupo-mundo-verde-esperanca-2003-ranking-dos-meus-107-melhores-discos-da-musica-brasileira-ate-2020/> (Abfrage: 19.08.2024, 04:32 MEZ).
- Zattera, Vilson: *Liminality and Hybridism in the music of Hermeto Pascoal*, Doktorarbeit, University of Washington, 2010.

6 Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: one floor-Akkorde, sexta feira	11
Abbildung 2: two floor-Akkorde.....	12
Abbildung 3: Grundrhythmus des Baião	17
Abbildung 4: Bassverlauf des Baião.....	18
Abbildung 5: mögliche Harmonien im Baião.....	18
Abbildung 6: De Sábado, Intro, Takt 1-4.....	19
Abbildung 7: De Sábado, Intro, Takt 5-9.....	20
Abbildung 8: De Sábado, Takt 9-12	20
Abbildung 9: De Sábado, Takt 17-30	21
Abbildung 10: De Sábado, Teil A, Takt 17-22	22
Abbildung 11: De Sábado, Teil A, Takt 23-31	23
Abbildung 12: De Sábado, Teil B, Takt 32-46	23
Abbildung 13: De Sábado, Teil C, Takt 47-58	24
Abbildung 14: De Sábado, Teil D, Takt 59-70	25
Abbildung 15: De Sábado, Teil D, Takt 71-74	25
Abbildung 16: Cavaquinho Begleitrhythmus.....	27
Abbildung 17: Nazareth, Ernesto: Brejeiro, Takt 17-20	27
Abbildung 18: Waldyr, Azevedo: Brasileirinho, Takt 1 - 4.....	28
Abbildung 19: Intocável, Intro, Takt 1-10	30
Abbildung 20: Intocável, Teil A, Takt 11-22.....	30
Abbildung 21: Intocável, Teil B, Takt 19-34.....	31
Abbildung 22: Sambarythmus von typischer Sambagruppe.....	34
Abbildung 23: Surdo Rhythmen.....	34
Abbildung 24: Sambarhythmus	35
Abbildung 25: Sambavariationen.....	35
Abbildung 26: Akkordfolge von folhas secas, N. Cacaquinho/G. de Brito.....	36
Abbildung 27: typisches Sambamuster, häufig als Samba Clave bezeichnet.	36
Abbildung 28: Takt 47 - 49 aus aquarela do brasil	36
Abbildung 29: Joyce, Teil A, Takt 35-42	38
Abbildung 30: Joyce, Teil A, Takt 1-12	39
Abbildung 31: Joyce, Teil B, Takt 13-24.....	39
Abbildung 32: Joyce, Teil C, Takt 23-34.....	40