

## **Samba und der Groove**

Nana Zeh, Musikethnologin und Percussionistin

### **Abstract:**

In diesem Artikel über Groove und Samba gehe ich aus unterschiedlichen Blickwinkeln der Fragestellung nach, wann, warum und wie Samba swingt oder groovt. Die Auseinandersetzung von akademischer und populärwissenschaftlicher Literatur zum Thema Groove wird von Expertenmeinungen von Musikern ergänzt, die als Hobby – und Profimusiker Samba und andere so genannte „Groovemusik“ spielen.

Einer Einführung in die Sambamusik, über welche ich schreibe, folgt eine Diskussion der spezifischen Elemente im Samba, welche den Groove ausmachen: dazu gehören charakteristische rhythmische Formeln (*time-line-patterns*) und ein Grundfeeling des Sambagrooves mit einem stilspezifischen Mikrotiming der Elementarpulse. Ebenso werden andere Aspekte wie Stilkenntnis als weitere Faktoren für den Groove im Samba erörtert.

### **Abstract:**

In this article about Groove and Samba I investigate from different points of view the question how, when and why Samba swings or grooves. The discussion of academical and popular literature about the issue is completed by information of Samba experts, professionals and amateurs, who play Samba and other so called “Groovemusic”.

An introduction to the Samba Music is followed by a discussion of the specific elements in Samba, which makes it groovy: to this belong characteristical rhythmical formulas (*time-line-patterns*) and a basic feeling of Samba Groove with a style specific Microtiming of the elementary pulses. Besides this aspects like knowledge of the style as one of other factors for the Groove in Samba are discussed.

### **Groove ist, wenn es anfängt zu swingen....**

Die Einladung zu diesem Artikel über Groove und Samba wurde von der konkreten Fragestellung begleitet, wann, warum und wie Samba swingt oder ‚groovt‘. Dieser Frage möchte ich unter verschiedenen Blickwinkeln nachgehen. Akademische und populärwissenschaftliche bzw. journalistische Literatur behandeln das Thema Groove auf verschiedenen Ebenen, bieten Ansatzpunkte zur Weiterverfolgung und etliche theoretische Diskussionen, die sich lohnen, intensiver beleuchtet zu werden.

Dennoch habe ich bisher, in der Literatur, keine endgültige Antwort auf die Frage des Grooves im Samba finden können. Daher möchte ich in meinem Artikel auch Praktiker zu Wort kommen lassen. In vielen Gesprächen<sup>1</sup> mit Samba spielenden Hobby- und Profimusikern, den so genannten ‚*Sambistas*‘ als auch mit Musikern anderer Musikstile habe ich mich der Frage nach dem Groove genähert. An der Diskussion beteiligten sich europäische Musiker und Musikpädagogen, die versuchen, Europäern<sup>2</sup> den brasilianischen Samba nahe zu bringen und brasilianische Profis, *Sambistas*, die bereits ihr Leben lang in dieser Kultur zu Hause sind und sie sowohl in Brasilien als auch in Europa spielen und lehren. Mit Hilfe der Analyse der bestehenden Literatur und den Expertengesprächen möchte ich versuchen, mich dem Geheimnis des Grooves beim Samba zu nähern. Nicht mit dem Ziel, das Geheimnis unbedingt lüften zu müssen, aber doch in der Hoffnung auf einige Annäherungen.

Doch bevor ich zum Groove im Samba komme, möchte ich näher bezeichnen, was für eine Sambamusik in meinem Artikel betrachtet wird. Wie Pinto schreibt ist „Samba die Musikform, die schlechthin mit Brasilien in Verbindung gebracht wird.“ (Pinto, 2007, S. 886) Jedoch gibt es in Brasilien etliche Formen und Stilarten von Samba und sie unterscheiden sich z. T. stark voneinander: Instrumentierung, Anlass und musikalische Elemente variieren deutlich je nach Region und Spielart. In meiner Diskussion beschränke ich mich auf den urbanen Samba aus Rio de Janeiro, wobei meine Überlegungen sowohl für den Samba der Sambaschulen mit ihrer *Bateria*<sup>3</sup> gelten als auch für den Samba oder Pagode<sup>4</sup> in einer Roda de Samba<sup>5</sup>, praktiziert in

---

<sup>1</sup> An dieser Stelle möchte ich mich bei den *Sambistas* wie Mestre Jonas aus Rio de Janeiro, Silvia Eger, Thorsten ‚maluco‘ Klamandt, Finn Björnulfson, Joe Hanson und vielen anderen Musikern wie Christoph Renner, Joachim Litty und andere für die anregenden Gespräche und Informationen über Groove und Samba bedanken.

<sup>2</sup> Da ich Europäerin bin, habe ich meine Erfahrungen hauptsächlich mit Europäern gemacht. Für andere Musiker, die nicht aus Brasilien kommen, also z.B. *Sambistas* aus den USA oder Asien gilt ein Grossteil der beschriebenen Aspekte allerdings auch.

<sup>3</sup> *Bateria* ist die Bezeichnung des Percussion-Orchesters einer Sambaschule. Heutzutage spielen in den großen Sambaschulen etwa 250 bis 300 „*Ritmistas*“ in einer *Bateria*. Auf die einzelnen Instrumente und ihre Aufteilung gehe ich später näher ein.

<sup>4</sup> Pagode ist ein Begriff für verschiedene Spielformen des Sambas in Rio de Janeiro. Ursprünglich als informelle Runde mehrerer Sambaspieler, Tänzer und Sänger gemeint, bezeichnet Pagode heute vor allem eine kommerzielle Version des urbanen Sambas.

<sup>5</sup> In einer Roda de Samba versammeln sich *Sambistas* - Spieler, Tänzer und Sänger – in informellen Runden in Hinterhöfen, Kneipen oder am Strand, genauso wie ursprünglich beim Pagode. Heute gibt es viele Gruppen, die im Stile der Rodas de Samba in Sambakneipen auftreten, wo auch Eintrittsgelder genommen werden. Die privaten und spontanen Rodas de Samba gibt es parallel zu den professionellen Shows überall in Rio de Janeiro. Vom Repertoire und Instrumentierung

Hinterhöfen, Kneipen oder öffentlichen Plätzen. Für andere Stilformen des Sambas, wie *Samba Lenço*<sup>6</sup> aus São Paulo oder die bahianische Form des *Samba de Roda*<sup>7</sup> sind zt. deutlich unterschiedliche Rhythmen und Instrumente charakteristisch, so dass ich eine direkte Übertragung auf diese regionalen Stilformen hier nicht vornehmen möchte, wenn sich auch viele Prinzipien ähneln. Vor allem gilt dies für die generelle Diskussion über die Entstehung des Grooves bei dieser Art von Musik. Meine Beispiele und Erklärungen der musikalischen Elemente und Instrumente sind allerdings spezifisch auf die Sambaformen Rio de Janeiros bezogen.

Bei der Literatur über das Phänomen Groove bzw. den Samba fällt ein grundsätzliches Merkmal auf. Je nach Autor werden unterschiedliche Phänomene bzw. rhythmische Charakteristika des Sambas diskutiert, die verschiedenen Aspekte aber nicht zusammengeführt. Es gibt eine reiche Literatur über Samba und brasilianische Musik, speziell afro-brasilianische Musikstile, in der über rhythmische Elemente diskutiert wird, die ihren Ursprung in afrikanischen Musikkulturen haben. Ein Großteil dieser Literatur beschäftigt sich speziell mit einigen rhythmischen Formeln, welche von unterschiedlichen Instrumenten gespielt werden können. Eine andere Gruppe von Autoren beschäftigt sich mit dem Phänomen des Grooves in sogenannter „Groovemusik“<sup>8</sup> an sich. In ihren Diskussionen geht es mehrheitlich um die Art, wie die Rhythmen oder Pattern dieser Musikformen gespielt werden. Hierbei werden Aspekte des Mikrotiming, der mikrorhythmischen Verschiebung, der Elementarpulsation, kurz das „besondere rhythmische Feeling“ (vgl. Gerischer, 2003) untersucht.

Samba entsteht in der Regel weder durch ein einzelnes rhythmisches Pattern (wie bei den zuerst erwähnten Autoren diskutiert) noch durch durchgehend gespielte Sechzehntel, auch wenn diese im „Samba-Feeling“ gespielt werden (siehe die Groove-Diskussion). Erst die Kombination mehrerer rhythmischer Ereignisse auf verschiedenen Ebenen kann „groovigen“ Samba ergeben. Unbekannt ist diese

---

unterscheidet sich eine Roda de Samba mit „Samba de Raiz“ (traditioneller Samba) stark von einer Roda de Samba, die modernen Pagode spielt.

<sup>6</sup> Samba-Lenço ist ein populärer Tanz- und Musikstil aus São Paulo, der sich durch Instrumentierung, musikalische Elemente und Tanzschritte von den Sambastilen aus Rio de Janeiro unterscheidet.

<sup>7</sup> Samba de Roda ist eine Form des Samba aus Bahia, der sich wie auch der Samba-Lenço durch Instrumentierung, musikalische Elemente und Tanzschritte von den Sambastilen aus Rio de Janeiro unterscheidet. Siehe auch Artikel von Katharina Döring in dieser Ausgabe

<sup>8</sup> Wie auch Klingmann (2010) verwende ich den Begriff „Groovemusik“ in Anlehnung an die Bezeichnung „groove-based music“ wie bei Iyer 1998/2002 oder Madison 2003.

Erkenntnis nicht, in vielen Quellen wird darauf hingewiesen, allerdings meist ohne näher darauf einzugehen. Tiago de Oliveira Pinto (2007) beschreibt verschiedene Gestaltungsebenen, die von der *Bateria* umgesetzt werden<sup>9</sup>. Elementarpulsation, Beat betonende rhythmische Ebenen bzw. Instrumente, sowie time-line Patterns als das „eigentliche“ musikalische Wahrzeichen des Samba kombiniert ergeben den typischen Samba. So schreibt auch Prass (2004) über die Notwendigkeit einer Balance des Klangs der *Bateria* durch die proportionale Aufteilung zwischen hohen und tiefen Instrumenten. Eine befriedigende intensivere Ausführung dieser verschiedenen Ebenen findet sich nicht in der der Literatur. Da meiner Meinung nach beide oben genannten Themenkomplexe (rhythmische Elemente des Samba und ihre Kombinationen zum Einen und das besondere Mikrotiming der Elementarpulse zum Anderen) zusammen das beste Verständnis des Groove beim Samba geben können, werde ich versuchen, sie zusammenzuführen.

Ich beginne mit der rhythmischen Formel, die so typisch für den Samba ist, dass sie als hauptsächliches Identifikationselement des „Samba Carioca“<sup>10</sup> bezeichnet wird (vgl. Araújo, Sandroni). Laut Sandroni, einem brasilianischen Musiker und Musikethnologen, ist der Samba durch seine rhythmische Basis erkennbar und zwar unabhängig von der Besetzung:

„In Rio de Janeiro kann der gleiche Samba an Karneval von 300 *Ritmistas* und etlichen Sängern interpretiert werden und zu jeder anderen Jahreszeit in einer kammermusikalischen Version von einem Sänger, der sich auf einer Gitarre begleitet.“<sup>11</sup> (Sandroni, 2001, S. 13, Übersetzung Nana Zeh)

Im weiteren Verlauf schenkt Sandroni (2001) dieser „batida de Samba“, dem typischen Sambapattern seine spezielle Aufmerksamkeit. Diese typische Samba-Formel sowieso verwandte in der afrikanischen und afro-brasilianischen Musik vorkommende rhythmische Pattern werden von fast jedem Autor mit einem anderen Begriff versehen, je nach Fokus der Forschung und theoretischer Ansätze. Die

<sup>9</sup> Was selbstverständlich kein ausschließlich brasilianisches Phänomen ist, es gilt auch bei westafrikanischer, afro-kubanischer, afro-venezolanischer und vielerlei anderer Musik.

<sup>10</sup> „Carioca“ heißen die Bewohner der Stadt Rio de Janeiro, „Samba Carioca“ bezeichnet also den Samba, der in Rio entstand und dort praktiziert wird.

<sup>11</sup> „no Rio de Janeiro, o mesmo samba pode ser interpretado, na época de carnaval, por 300 *Ritmistas* e outros tantos cantores; e em qualquer época do ano, numa versão de câmara, por um cantor que se acompanha ao violão.“

Wissenschaftler, welche sich überwiegend mit afrikanischer Musikkultur bzw. mit afrikanischen Elementen in der brasilianischen Musik beschäftigen, sprechen z.B. von „time-line“ (Nketia 1975). Diese wird von hohen Instrumenten gespielt und fungiert als eine Art Metronom zur Koordination innerhalb der komplexen Polyrhythmik (vgl. Sandroni, 2001, über Nketias Time-line). Dieser Begriff ersetzt in vielerlei Literatur den Begriff der „additiven patterns“, die A.M. Jones bis Mitte des vorigen Jahrhunderts verwendete. Mukuna (2000) beschreibt in seinem Buch Elemente der afrikanischen Bantukultur in brasilianischer Musik den typischen „*ciclo rítmico*“ (rhythmischen Zyklus), der sowohl in der afrikanischen als auch in der brasilianischen Musik vorkommt. Und Kubik (1979), der ebenso über afrikanische Musikkulturen in Brasilien forscht, bezeichnet die gleiche rhythmische Formel als „*ponto focal*“ (*pivot point* oder Angelpunkt), „*pivô de orientação*“ (Orientierungsformel) und „*fórmula rítmica característica*“ (charakteristische rhythmische Formel). Die genannten Begriffe können jeweils für Samba oder auch für andere Musikstile afrikanischer oder afro-brasilianischer Herkunft gelten. Auch in afro-kubanischer Musik entdeckt man diese gleichen rhythmischen Elemente und so könnte man die Liste weiterführen.

Brasilianische Wissenschaftler haben wiederum ihre eigenen Begriffe für das gleiche rhythmische „pattern“, wie solche rhythmischen Formeln im deutschen und englischsprachigen Raum häufig genannt werden. (Autoren wie Mario de Andrade und Edison Carneiro schrieben bis Mitte des 20. Jahrhunderts von der typischen Synkope der brasilianischen Musik. Im berühmten Brief des Sambas, der „*carta do Samba*“ von 1962 wird der Samba durch diesen „*ritmo sincopado*“ (synkopierten Rhythmus) gekennzeichnet. Es heißt darin „der Samba charakterisiert sich durch den Gebrauch der Synkope“<sup>12</sup>. In Brasilien wurde und wird dieser Begriff soviel verwendet, um die brasilianische Musik zu charakterisieren, dass es geradezu zu einer „importierten nativen Kategorie“ (vgl. Sandroni, 2001) wurde; sowohl Wissenschaftler als auch Musiker und Laien beschreiben die Musik mit dieser Vokabel. Allerdings wird diese Begrifflichkeit heute in wissenschaftlichen Diskussionen nicht mehr in dieser Form verwendet, deshalb werde ich nicht näher

---

<sup>12</sup>

„o samba caracteriza-se pelo emprego da síncope.“

auf die Bezeichnung Synkope im Zusammenhang mit Samba eingehen, sondern direkt zu Autoren jüngerer Zeit übergehen, die sich anderer Termini bedienen<sup>13</sup>.

Bei den aktuelleren Arbeiten über Samba, möchte ich die von Samuel Araújo zitieren, der dieses typischste rhythmische Element des Sambas als „*padrão do tamborim*“ (Norm oder Muster des *Tamborims*) bezeichnet und der oben bereits erwähnte Sandroni spricht in seinem Buch von der „*Batida do samba*“ (Schlag des Sambas) und dem in den 1930er Jahren neu entstandenen „*Paradigma do Estácio*“ (Paradigma von Estácio<sup>14</sup>).

Araújo's Begriff „*padrão do tamborim*“, also der Hauptrhythmus des *Tamborim*, bringt uns zu der Bezeichnung, die auch die *Sambistas* meistens verwenden, nämlich „*teleco-teco*“<sup>15</sup>. Dies gilt tatsächlich überwiegend dann, wenn der Rhythmus von *Tamborins* gespielt wird, verstanden wird der Begriff allerdings auch, wenn er auf anderen Instrumenten praktiziert wird. Er ist tatsächlich auch ein typischer Rhythmus der begleitenden Gitarre, eines Cavaquinhos<sup>16</sup> oder gar einer Bierflasche etc., falls gerade keine „richtigen“ Perkussioninstrumente zur Hand sind. Wenn wir diesen Rhythmus in der Notierung der westlichen Kunstmusik aufschreiben, dann sieht er

---

<sup>13</sup> Der Begriff Synkope (im traditionellen europäischen Sinne der Kunstmusik) der Autoren wie Andrade und Carneiro wird der Komplexität der rhythmischen Formeln in Bezug auf den Beat nicht gerecht. Außerdem ist die Konzeption der Synkope als „von der Regel abweichendes“ (vgl. Andrade, 1972) musikalisches Element, also als Ausnahme, für afro-brasilianische Musik nicht sinnvoll anzuwenden, da sonst Hauptbestandteile dieser Musik als Ausnahme zu verstehen wären. Dahinter steht das Verständnis, dass der Beat die Regel darstellt und alle musikalischen Ereignisse, die nicht auf dem Beat geschehen, als Ausnahme gelten. In der heutigen musikethnologischen Diskussion wird eine neutrale Ausdrucksweise bevorzugt, ohne die Wertung von Regel und Ausnahme.

<sup>14</sup> Estácio heißt der Stadtteil in Rio de Janeiro, wo die erste Sambaschule „Deixa Falar“ („lass sie reden“) gegründet wurde und wo sich der neu entstandene Musikstil Samba auch rhythmisch verändert hat: vom früheren Sambastil, der rhythmisch den Vorgängern des Sambas wie Maxixe und Lundu ähnelte, zum Samba, wie er heute noch gespielt wird. Detaillierte Ausführung dazu im Verlauf des Textes.

<sup>15</sup> Das *Teleco-teco* ist der typischste Rhythmus des *Tamborim* und somit ein sehr häufig gespielter. In den *Baterias* der Sambaschulen jedoch wird er längst nicht immer realisiert, stattdessen aber der so genannte „*Carreteiro*“ als „normaler Rhythmus“. Hierbei werden alle vier Elementarpulse gespielt. Da dies allerdings fast unmöglich durchzuführen wäre, wenn man es mit einem Stock auf dem Instrument spielen würde, wurde eine Technik entwickelt, bei dem das *Tamborim* um die typische Nylonpeitsche (ein Nylonstock mit überlicherweise 2-7 flexiblen keulenförmigen Stäbchen, die sich durch die Drehung von *Tamborim* und Peitsche bewegen) gedreht wird. Durch die Kombination von Schlag auf das *Tamborim* und Drehung des *Tamborim* um die Peitsche können alle 16tel Noten gespielt werden. Je nach Liedteil spielen die *Tamborins* in der Bateria *teleco-teco*, *carreteiro* oder andere rhythmische Figuren. Der Begriff *teleco-teco* ist eine lautmalerische Wiedergabe des gespielten Rhythmus.

<sup>16</sup> Das Cavaquinho ist eine kleine viersaitige Gitarre, ähnlich der in Europa bekannten Ukulele, allerdings in anderer Stimmung. Wie *Tamborim*, *Surdo* und *Pandeiro* darf auch das *Cavaquinho* bei einer Samba-Veranstaltung nicht fehlen.

z.B. so aus. Ich schreibe hier bewusst ‚zum Beispiel‘, da er nicht immer so beginnt und auch variiert wird, vor allem in kleineren Besetzungen.



Abb. 1 *Teleco-teco*

Häufiger wird das *Teleco-teco* allerdings versetzt gespielt, so dass der Rhythmus so gespielt wird.

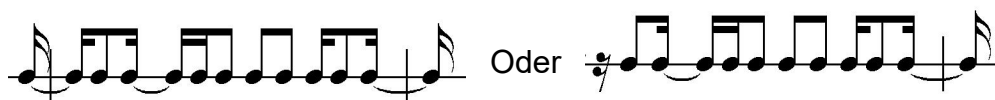


Abb. 2 *Teleco-Teco* versetzt



Abb. 2a Beginn des *Teleco-teco* in einer Bateria

Wo und wie dieser Rhythmus beginnt, hängt davon ab, was die anderen beteiligten Instrumente spielen. Hier streifen wir erstmals ein wichtiges Thema, nämlich das Konzept des musikalischen Verständnisses bei Samba, afrikanischer Musik und anderer ähnlich aufgebauter Groovemusik. Wie Chernoff (1979) in seiner Arbeit über die Wahrnehmung von Musik und Rhythmen afrikanischer Musik schreibt, ergeben überhaupt erst mehrere Rhythmen zusammen einen „sinnvollen“ Gesamtrhythmus oder – klang.

In der oben notierten Schreibweise liegt das musikalische Konzept der europäischen Kunstmusik zugrunde mit der Aufteilung auf vier gleichmäßige verteilte Einheiten, den Vierteln. Da diese europäische Konzeption nicht mit den hier behandelten Musikkulturen übereinstimmt, wird von vielen Autoren versucht, sie durch andere Notationen zu umgehen. Sandroni beispielsweise, der in seinem Buch sinnvolle Notationsweisen der Sambamusik diskutiert, übernimmt die Idee von „kontrametrischen“ und „kometrischen“ Rhythmen<sup>17</sup> von Jones und Kolinski. Diese

<sup>17</sup>

Im brasilianischen Original „conrametricidade“ und „cometricidade“

Begriffe sind neutraler als jener der Synkope, die ja als ein irreguläres Geschehen gegenüber dem Metrum (Hauptzeiten des Taktes) charakterisiert wird.

In traditioneller Notation würde ein vollständig kometrischer Rhythmus dargestellt wie in Abbildung 3, ein komplett kontrametrischer wie in Abbildung 4.



Abb. 3 kometrischer Rhythmus



Abb. 4 kontrametrischer Rhythmus

Nach Kolinski hat jede Musik eine metrische Basis, und ein gespielter Rhythmus wie eine Time-Line kann diesem Metrum entsprechen oder gegen es gespielt werden. Dieses Konzept behandelt alle Noten gleichwertig, es geht nicht wie bei dem Begriff „Synkope“ um Regel und Ausnahme. Für eine Notierung, bei der alle Zeitpunkte innerhalb eines Patterns gleichberechtigt sind, können wir auch das TUBS (Time Uni Box System) Prinzip von Harland (1962) verwenden. Das gleiche musikalische Geschehen wie oben wird dann so dargestellt.

Kometrisch	x		x		x		x	
Kontrametrisch		x		x		x		X

Abb. 5 TUBS

Begeben wir uns nun wieder zu unserem Beispiel des Patterns „*Teleco-teco*“ des Samba. Wenn wir diese rhythmische Formel



Abb. 6 Time-line „*teleco-teco*“ traditionelle Notation

in TUBS System darstellen, dann sieht diese Notation so aus:

x		x		x	x		x		x		x	x	
---	--	---	--	---	---	--	---	--	---	--	---	---	--

Abb. 7 Time-line „*teleco-teco*“<sup>18</sup>

<sup>18</sup> In diesem Artikel möchte ich nicht über Sinn oder Unsinn der Notation diskutieren, denn jeder Perkussionist bzw. Wissenschaftler entscheidet sich für eine, die seinem musikalischen Konzept



Hierbei fällt die Basierung auf der Viertelnote und der Takteinheit weg und somit die Bewertung als Beat oder Off-Beat. Die rhythmische Formel wird als gleichwertige zyklische Einheit sichtbar gemacht. Die mögliche Basierung auf vier so genannte „Beats“, die zwar nicht gespielt werden müssen, aber doch gefühlt werden, zeigt sich, wenn dazu getanzt wird. Beim Tanz werden diese Schwerpunkte deutlich, da das Hauptgewicht der vielen kleinen, schnellen Schritte des Samba jeweils den Beat betont. Diesen Beat müssen wir uns allerdings beim Samba nicht nur imaginär vorstellen, da er von den Basstrommeln „*Surdos*<sup>19</sup>“ gespielt wird. Zu diesem markierenden Rhythmus werde ich im weiteren Text detaillierter schreiben, aber hier sei schon mal gesagt, dass bei einem Samba so gut wie immer sowohl der *Teleco-teco* Rhythmus als auch irgendeine Form der Markierung des Beats gespielt wird. Ob dies nun auf einer *Surdo* (z.B. bei einer Roda de Samba), drei unterschiedlich gestimmten *Surdos* (*Bateria* der Sambaschule) oder auf einem *Tan-tan* (z.B. beim Pagode) geschieht oder ob er einfach mit der Hand auf Tisch oder anderen Gegenstand geklopft wird, ist egal, jedoch wird meist die Sambamarkierung hörbar gemacht.

Das rhythmische Pattern *Teleco-teco* wird allgemein als typisch für Samba angesehen, jedoch gibt es weitere Rhythmen, die auch charakteristisch sind und uns bei der Suche nach dem Groove des Samba weiterbringen können. Als Beispiel möchte ich hier den *Partido Alto* genannten Rhythmus anführen. Er kann auf

---

entspricht. Vor allem die praktischen Musiker verwenden meistens ohne Rücksicht auf musikwissenschaftliche Gesichtspunkte die Schreibweise, mit der sie am besten zu Recht kommen. Und dies auch, wenn möglicherweise die zu Grunde liegende musikalische Konzeption nicht der Notation

zu begründen, einfach, weil sie die konventionelle europäische Notation nicht beherrschen. Andere Musiker dagegen verwenden die konventionelle Notenschrift, weil sie mit ihr aufgewachsen sind, obwohl sie sich bewusst sind, dass sie für z.B. Sambamusik (und andere bereits erwähnte Musikrichtungen) unzureichend ist. Je nach Argument werde ich in diesem Beitrag unterschiedliche Notationsweisen verwenden, je nachdem, was ich aufzeigen möchte. Für das Spielen und Lernen dieser Musik ist eine Notation in jedem Fall nicht notwendig; hören, sehen, spielen und nachahmen sind deutlich bessere Lehrer als Partituren.

<sup>19</sup> *Surdo* ist der Name für die Basstrommel beim Samba. Es ist eine zweifellige, zylindrische Trommel mit Durchmesser zwischen 18 und 24 Zoll. Beim Samba der Sambaschulen gibt es drei unterschiedlich gestimmte *Surdos* mit verschiedenen Funktionen, zwei davon spielen jeweils auf einen Beat. Wie in der Abbildung dargestellt, ertönt auf den ersten und dritten Beat ein höherer Ton, auf den zweiten und vierten ein tiefer, entsprechend der Stimmung dieser *Surdos* („primeira“ auf zwei und vier und „segunda“ auf eins und drei). Die dritte *Surdo* führt Variationen zwischen den Beats durch. Bei anderen Besetzungen, z.B. beim Pagode oder einer Roda de Samba, spielt in der Regel nur eine *Surdo*, welche mit dem Schlegel hauptsächlich die Beats markiert, während mit der freien Hand vor und nach dem Beat mit leisen Zwischentönen für Nuancen in Rhythmus und Klangfarbe sorgt.

verschiedenen Percussioninstrumenten wie *Cuíca*, *Pandeiro* oder *Agogô*<sup>20</sup> realisiert werden. Die hier dargestellte Version ist eine von vielen *Partido Alto* Varianten.



Abb. 8 Partido Alto

Wenn wir nun diese beiden typischen Rhythmen für den Samba vergleichen, so können wir feststellen, dass sie eine ähnliche Grundstruktur innehaben.

<i>Teleco-teco</i>	x		x		x	x		x		x		x	x	
<i>Partido alto</i>	x		x			x		x		x		x	x	

Abb. 9 Vergleich *Teleco-teco* und *partido alto*

Von neun Schlägen des *Teleco-teco* sind sieben identisch mit dieser Variante des *Partido Alto*. Auffallend ist, dass beide die gleiche Grundbewegung in ihrer rhythmischen Struktur haben. Wenn wir nun die Markierung des Beats dazu sehen, dann sehen wir, dass sich beide Rhythmen in einer Art Wellenbewegung auf den Beat setzen, bzw. von ihm wegbewegen.

<i>Teleco-teco</i>	x		x		x	x		x		x		x	x	
<i>Partido alto</i>	x		x			x		x		x		x	x	
Beat*	x							x						

\* gespielt durch *Surdos*

Abb. 10 Vergleich *Teleco-teco* und *partido alto* mit Beat

<sup>20</sup> *Cuíca* – Reibetrommel mit Ziegenfell, mit der die typischen Sambaerhythmen in den Baterias gespielt werden. *Pandeiro* – einer der typischsten brasilianischen Instrumente: einfellige Rahmentrommel mit Schellen mit Natur- oder Kunststofffell. Ihr Durchmesser beträgt 10 bis 14 Zoll (20-30 cm). *Agogô* – eiserne Doppelglocke mit zwei Tönen, in einigen Baterias heute auch mit vier Tönen

Diese Bewegung findet nicht auf jedem Beat statt, sondern in größeren Abständen – alle zwei Beats – so dass jedes Pattern innerhalb seiner Durchführung verschiedene Spannungen vollzieht. Diese Spannung ist ein typisches Merkmal für Samba, allerdings nicht das einzige.

Weiter oben in diesem Text merkte ich an, dass das *Teleco-teco* an verschiedenen Stellen begonnen werden kann, je nachdem, was und wie andere Instrumente spielen. Am Beispiel von *Teleco-teco* und *Partido Alto* können wir gut sehen, dass die beiden Rhythmen sehr gut zueinander passen, wenn sie auf diese Art kombiniert werden. Sie haben viele wichtige Töne zusammen, schwingen aber gemeinsam, nur leicht versetzt, vom Beat weg und zu ihm hin. Beide rhythmischen Patterns werden in dieser oder leicht abgewandelter Form häufig auch von Gitarre oder Cavaquinho gespielt. Percussion- und Saiteninstrumente sollten also aufeinander abgestimmt einsetzen, so dass sie nicht alle Töne gegeneinander versetzt spielen, sondern ihre Wellenbewegung ähnlich der oben dargestellten Form übereinstimmend durchführen.

Hier sind wir bei einem der wichtigen rhythmischen Grundprinzipien des Samba angekommen: die Beziehung von rhythmischen Patterns zueinander. Betrachten wir also nun als zweiten Schritt die Beziehungen der typischen Samba-Rhythmen untereinander. Wir können uns grob an folgende Aufteilung halten, die von drei Grundebenen ausgeht:

1. Time-line Patterns wie *Teleco-teco* oder *Partido Alto* (Instrumente hoher Klangfarbe)
2. Elementarpulsation (Instrumente mittlerer Klangfarbe)
3. Beat betonende rhythmische Ebenen bzw. Instrumente (Instrumente tiefer Klangfarbe)

Diesen Begriff der Elementarpulsation verwende ich in diesem Moment, um einen groben Überblick über die Beziehungen unter den rhythmischen Ereignissen deutlich zu machen. Später im Text werde ich mich intensiver mit dieser musikalischen Konzeption befassen, da sie das Groove Verständnis zentral beeinflusst.

Die hier vorerst so genannte Elementarpulsation als kleinste, regelmäßige Pulseinheit, als eine Art Zeitraster bildet den Teppich des Gesamtrhythmus. Es wird von Rassel-Instrumenten wie den *Chocalhos* (je nach Besetzung können dies *Ganzás*<sup>21</sup> oder *Rocars*<sup>22</sup> sein), *Pandeiros* sowie in der *Bateria* der Sambaschule von *Caixas*<sup>23</sup> und *Repiniques*<sup>24</sup> gespielt. Außerdem spielen in einer *Bateria* die *Tamborins* überwiegend diese Elementarpulsation (Eine nähere Beschreibung dieser Spielweise siehe Fußnote 15). Dazu betonen Instrumente wie *Surdos* den Beat, entweder direkt auf jeden vierten Elementarpuls oder, je nach Besetzung und individueller Spielfähigkeit, mit Variationen (siehe Fußnote 19 über *Surdos*). Darüber setzen hohe, durchdringende Instrumente wie *Agogô*, *Cuíca* und (bedingt) *Tamborim* eine oder mehrere der Time-lines wie *Teleco-teco* oder *Partido Alto*. Es ergibt sich ein rhythmisches Gefüge, bei dem sich Instrumente mit hohem, mittlerem und tiefem Klang zu einem Ganzen vermischen. Erst in dieser Kombination verschiedener Rhythmen und Klangfarben ist ein typisches Samba-Ensemble komplett, ob nun eine *Bateria* der Sambaschule oder die Percussion einer Pagode-Gruppe. Die folgende Abbildung zeigt eine von vielen Möglichkeiten der Zusammensetzung eines Samba-Ensembles.

Time-line wie <i>Teleco-teco</i> , <i>Tamborim</i>	x		x		x	x		x		x		x		x	x		
Elementarpuls <i>Chocalho</i>	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
Beatmarkierung	x								x								

Abb. 11 Mögliche Basis-Besetzung eines Samba-Ensembles

<sup>21</sup> Ganzá – brasilianische Rassel. Röhrenshaker aus ein bis drei zylindrischen Aluminiumröhren hergestellt. Bei Pagode und allgemein in kleineren Besetzungen eingesetzt.

<sup>22</sup> Rocar – brasilianischer Schellenshaker, der in den *Baterias* der Sambaschulen gespielt wird. Sie werden entweder aus einem Metall- oder Holzrahmen hergestellt, an dem viele flache Aluminiumschellen befestigt werden.

<sup>23</sup> Caixa – in den Sambaschulen verwendet. Sie entspricht etwa der kleinen Trommel des Schlagzeuges (Snaredrum), und hat je nach Sambaschule unterschiedliche Patterns. Diese werden als Akzente in die durchgespielten Elementarpulse gesetzt.

<sup>24</sup> Repinique (auch Repenique oder Repique) – auch in den Sambaschulen verwendet. In Rio wird die Repinique als Grooveinstrument mit einem Stick und einer Hand gespielt. Alle Elementarpulse werden mit unterschiedlichen Akzenten und Klangfarben gespielt, wobei Fellschläge, Rim-shots und Handschläge eingesetzt werden. Sie wird auch als Solo-Instrument verwendet; in diesem Fall spielt sie rhythmische Muster und Phrasen, vor allem in Breaks, bei denen die restliche *Bateria* auf die „Fragen“ der Repinique mit festgelegten Antworten reagiert.

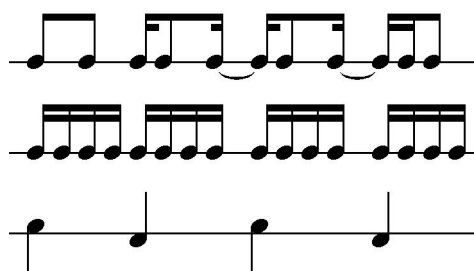


Abb. 11a Gleiches Notenbeispiel in konventioneller Notation

Hiermit ist noch nicht gesagt, dass dieses Rhythmusgefüge jetzt dem Groove des Samba entspricht; ich möchte es vielmehr eine Art Grammatik nennen, welche die Basis für das komplexe Gebilde des Sambarhythmus einer *Bateria* bildet. Diese Grammatik ist notwendig für jede Form der Groove Entwicklung. Die Kombination der unterschiedlichen Funktionen und Klangfarben der Instrumente – tief, mittel, hoch – ist äußerst wichtig für ein ausgewogenes Klangergebnis. Das Fehlen auch nur eines dieser Parameter verändert den Klang, den Rhythmus und somit das gesamte Gefüge, aus dem ein Sambagroove entstehen kann. Bei einer kleinen Besetzung für Pagode oder einer Roda de Samba ist dies wichtig, bei der *Bateria* einer Sambaschule jedoch noch viel entscheidender. In einer kleinen „kammermusikalischen“ Samba-Besetzung mag jedes Instrument einmal besetzt sein, bei einer *Bateria* teilen sich die bis zu 300 Instrumente nach einem genau ausgearbeiteten musikalischen Konzept auf. Die Aufteilung kann folgendermaßen aussehen:

Hohe Frequenz: Time- line Instrumente:	<i>Tamborim</i> :	40
	<i>Cuíca</i> :	20
	<i>Agogô</i> :	20 (optional)
Mittlere Frequenz: Elementarpulsation:	<i>Chocalho</i> :	40
	<i>Repinique</i> :	40
	<i>Caixa</i> :	120
Tiefe Frequenz: Bassinstrumente,	<i>Surdo de primeira</i>	12
Beatmarkierung sowie Variationen	<i>Surdo de segunda</i>	14
	<i>Surdo de terceira</i>	16

Dies ist nicht in jeder *Bateria* auf diese Art aufgeteilt, aber es ist eine mögliche und sinnvolle Verteilung einer großen Sambaschule aus Rio de Janeiro. Jede *Bateria* kann durch ihre eigene Instrumentierung unterschiedliche Klangfarben kreieren und wird hierdurch auch identifiziert. Selbstverständlich haben verschiedene *Baterias* auch verschiedene rhythmische Charakteristika, aber die eigene Klangfarbe durch die Instrumentierung ist in jedem Fall ein wichtiges Identifikationsmerkmal. Ein geübter *Sambista* kann eine *Bateria* am Klang einer bestimmten Sambaschule einordnen, ohne dass Breaks oder sonstige weitere Hinweise wie sambaschuleigene Lieder erklingen. Die Charakteristika einer *Bateria* durch Instrumentierung, Breaks und spezifische Rhythmen würden einen eigenen Artikel rechtfertigen, aber da es nicht das Thema dieses Artikels ist, belasse ich es hier bei diesen wenigen Hinweisen.

### **Wie kommt der Groove in den Samba?**

Nachdem ich nun ausführlicher einzelne Rhythmen des Samba und die Kombination unterschiedlicher rhythmischer und klanglicher Ereignisse beschrieb, also wichtige Strukturen, die zum Groove-Geschehen beitragen, möchte ich nun zu einem, meiner Meinung nach, sehr wichtigen weiteren Faktor kommen.

Wenn die oben beschriebenen Rhythmen alle zusammen in einer geeigneten Aufteilung von beispielsweise einem Computer gespielt werden, so kann man zwar einen Sambarhythmus identifizieren, groovig klingt dies allerdings nicht, es ist, wie bereits erwähnt, nur die „Grammatik“. Und so kommen wir zu der interessanten, aber schwierigen Frage nach dem Groove: wo versteckt er sich, wie wird er erzeugt, was macht eine Samba-Musik groovig?

Klingmann (2010) führt einige Definitionsversuche über Groove an, die zu meinen Überlegungen und Ansätzen passen. Groove ist für ihn „im weiteren Sinne eine Metapher für die gemeinsame Flusserfahrung, für die positiv erlebte emotionale und körperliche Involviertheit von allen am Musikprozess Beteiligten“ (Pfleiderer, 2002, S. 109, quoted in Klingmann). Der Fluss und die Schwingung der beteiligten Musiker sind Aspekte, die auch in anderen Definitionen angesprochen werden, z.B. bei Marron: „beim Musizieren angestrebter Idealfall, in dem sich alle beteiligten Musiker in derselben rhythmischen Schwingung befinden.“ (1991, S. 21, quoted in

Klingmann). Auch Musiker, mit denen ich mich über das Thema des Grooves unterhalten habe, betonten die Voraussetzung, dass nicht nur technisch richtig gespielt werden müsse, sondern dass alle Musiker die gleiche Balance, Welle oder Vibration haben sollten, damit die jeweilige Musik groovt. Diese Aussagen beziehen sich nicht ausschließlich auf Samba, sondern in vielen Fällen auf Musik im Allgemeinen, vor allem auf die so genannte Groovemusik. Gemeinsam ist ihnen allen, dass sie von einem gemeinsamen Feeling beim Musizieren sprechen, ob sie dies nun Schwingung, Flusserfahrung, Balance, Welle, Vibration, Flow oder Magie nennen.

Wie kommt es nun zu dieser gemeinsamen rhythmischen Schwingung? Passiert sie von alleine oder wird sie von den Musikern bewusst erzeugt? Wohin schwingt es oder wie weit, nach vorne, nach hinten? All diese Fragen beschäftigen mich auf der Suche nach dem Groove im Samba. Ein Beispiel, bei dem ich mich bewusst mit dieser Fragestellung konfrontiert sah, war die Begegnung mit einem Freund in Deutschland. Aus Brasilien, wo ich zehn Jahre lebte, musizierte und forschte, brachte ich diesem Freund Aufnahmen eines Sambas mit Pandeiro Begleitung mit. Da er sich über den „eirigen“ Sound in der Percussion wunderte – „der spielt ganz unregelmäßig“, holte ich mein Pandeiro heraus und spielte darauf, um ihm zu zeigen, wie ein Sambarhythmus auf diesem Instrument gespielt wird. Sein Kommentar war, dass es bei mir genau so „eirig“ klinge wie bei dem Brasilianer. Wir versuchten in dieser Situation nicht, heraus zu bekommen, wie der Rhythmus „eirig“ wurde, ob das beim Samba so gehört oder einfach ungleichmäßig (= schlecht) gespielt wurde. Diese Begegnung machte mir – nicht zum ersten Mal – bewusst, dass Samba anders gespielt als in (europäischem) Lehrmaterial notiert wird. Und ebenso dass diese Ungleichmäßigkeit beim Spielen zwar wahrzunehmen ist, aber ohne technische Hilfsmittel schwierig exakt und analytisch zu identifizieren und zu erklären.

### **Das Grundfeeling des Grooves**

Die folgenden Erklärungsansätze beziehen sich im Prinzip auf ein Spielen in Ensembles – ob nun eine 5-köpfige Begleitung einer Roda de Samba oder eine *Bateria* mit 300 Musikern. Allerdings gelten die prinzipiellen Überlegungen auch für

einen einzelnen Spieler. Klar scheint, dass ein bestimmtes Grundfeeling den Groove bestimmt. Dieses Grundfeeling bezieht sich auf alle gespielten und nicht gespielten – also nur empfundenen – Noten. Wichtig bei diesem Feeling ist die Wahrnehmung und Durchführung der kleinsten Einheiten, im Samba also der Sechzehntel<sup>25</sup> und hierdurch beeinflusst, die Markierung des Beats. Der Begriff der Elementarpulsation, von Kubik geprägt, ist hierbei hilfreich, wenn auch nicht in hundert prozentiger Form gültig. Für Kubik stellen die kleinsten, regelmäßigen Pulseinheiten, ohne Anfang, Akzente oder Ende eine Art Zeitraster dar. „Alle Akzente fallen mit Punkten der Elementarpulsation zusammen“ (Kubik, 1988, S. 74). Diese Elementarpulsation entspricht dem Teppich, den ich weiter oben in diesem Text erwähnte und z.B. den *Chocalhos* zuordnete. Die Idee der kleinsten Einheit als Basis scheint auch mir ein sehr sinnvoller Ansatzpunkt zu sein, Kubik geht allerdings von regelmäßigen kleinsten Einheiten aus, und dies sehe ich (wie auch andere) anders als er. Die Notation des *Chocalho*-Patterns zeigt regelmäßige Einheiten, die in der Realität allerdings mit mikrorhythmischen Verschiebungen zu spielen sind. So stimme ich Klingmann zu, wenn er schreibt, dass „systematische Abweichungen von der exakt gleichmäßigen Unterteilung eines konstanten Beats auftreten“. (Klingmann 2010) Wissenschaftler und von mir befragte Praktiker (brasilianische und europäische *Sambistas*) betonen die Wichtigkeit, dass diese Elementarpulsation stets mit mikrorhythmischen Verschiebungen gespielt wird, sozusagen alle gleichermaßen „ungleich“ oder „unregelmäßig“ spielen, wie diese systematische Abweichungen in der Praxis häufig genannt werden. Andere nennen es schlicht mit „Swing“ (brasilianisch: *Suingue*) statt gerade oder eckig, hart zu spielen. Auch Gerischer erwähnt dieses unter Musikern bekannte Mikrotiming: „unter Perkussionisten und Musikern ist die Existenz von mikrorhythmischen Qualitäten eines Rhythmus ein offenes Geheimnis“. (2003, S. 22)

Diese Mikrorhythmik stellt wiederkehrende Verschiebungen innerhalb der Division eines rhythmischen Zyklus dar, die an bestimmten Stellen die jeweilige rhythmische Einheit dehnen oder stauchen (ebd.). Auch Klingmann untersuchte

---

<sup>25</sup> im Allgemeinen wird Samba heute in Sechzehnteln als kleinster Einheit notiert, wenn er denn notiert wird. Dies geschieht selbstverständlich nicht in den Sambaschulen unter den *Sambistas*, aber sowohl brasilianische und ausländische Wissenschaftler als auch Sambaspieler verwenden Partituren und hierbei meist in Sechzehnteln notiert. Heute lernen nicht nur ausländische *Sambistas* diese Musik häufig nach Noten, sondern auch Brasilianer der Mittelschicht, die Samba in bezahlten Kursen lernen, was in Rio de Janeiro gerade eine große Mode ist.



computertechnisch gestützt die Durchführung von verschiedenen Pattern (z.B. ein *Catá*-Pattern<sup>26</sup>) und kam zu dem Ergebnis, dass die Ausführung negative (also zu kurze rhythmische Intervalle) und positive (zu lange Intervalle) Abweichungen zeigte (vgl. Klingmann, 2010). Zu ähnlichen Ergebnissen kam ich in eigener musikalischen Praxis, beim eigenen Unterrichten von Samba und anderen brasilianischen Rhythmen sowie in Gesprächen mit europäischen *Sambistas* und Sambalehrern. Die Gespräche und Meinungen von Sambalehrern sind meiner Meinung nach in diesem Kontext sehr hilfreich, da die pädagogisch wirkenden Musiker nicht nur entsprechend „samba-groovig“ spielen, sondern anderen Personen erklären müssen, wie z.B. aus einfachen Sechzehnteln ein Sambagroove wird. Brasilianischen Schülern wird dies eher nicht verbal und kognitiv vermittelt, sondern durch viel Vorspielen-Nachspielen und Hören, aber europäische Schüler und Workshop-Teilnehmer benötigen häufig dieses kognitive Verständnis oder sie verlangen danach, um den noch fremden Rhythmus zu verstehen und zum Grooven zu bringen.

In der bereits bekannten Notationsweise TUBS würden vier Töne z.B. des *Chocalho* Patterns so geschrieben. Evtl. kommen mit Hilfe von Akzentzeichen noch Hinweise auf die unterschiedliche Intensität dieser vier Töne.

X	x	x	x
>			>

Abb. 12

Die Schläge – als x dargestellt – sind hier mittig in ihren jeweiligen Kästchen positioniert. Wenn wir nun versuchen, die mikrorhythmischen Verschiebungen wiederzugeben, wären sie nicht mehr mittig im Kästchen, sondern an verschiedenen Stellen, etwas nach links oder rechts gerückt. Ein mir bekannter schwedischer Percussionist und Sambalehrer versucht, seinen Schülern durch Abstände verschiedener Elemente wie Sticks oder Schlegel diese Verschiebungen deutlich zu machen. Er geht schrittweise vor, von der Grundpulsation in mehreren Schritten zum mikrorhythmisch verschobenen Sambagroove:

<sup>26</sup>

Mehr zu dem afro-kubanischen *Catá*-Pattern vgl. Klingmann, 2010.

1. vier gleiche Schläge mit gleichen Abständen  $\neq$  Samba
2. der erste und vierte Schlag ist betonter, aber alle Schläge sind an gleicher Position  $\neq$  Samba
3. die zweite und dritte Note sind etwas vor den regelmäßigen Positionen  $\approx$  Samba

1.	X	x	x	x
2.	<b>X</b>	x	x	<b>X</b>
3.	<b>X</b>	x	x	<b>X</b>

Abb. 13 Schritte zum mikrorhythmisch verschobenen Sambagroove, eine Variante

Ein anderer europäischer *Sambista* erklärt die mikrorhythmischen Bedingungen, wie Sechzehntel einen Samba-Groove erzeugen, anders. Die „Samba-Sechzehntel“, von ihm und anderen *Sambistas* lautmalerisch „*tacalaca*“ genannt, werden ebenso wie beim ersten Beispiel schrittweise verschoben:

1. alle Schläge werden auf ihrem Platz gespielt, der Beat betonter als die anderen Schläge des Taktes.
2. im zweiten Schritt wird die zweite Sechzehntel etwas nach hinten verschoben, so dass sie näher an der dritten liegt. Gleichzeitig wird die vierte Sechzehntel etwas nach vorne verschoben, so dass sie auch näher an der dritten liegt.
3. Als weiterer Schritt wird die dritte Sechzehntel auch etwas nach vorne verschoben, so dass sie der zweiten noch näher kommt.

1.	<b>X</b>	x	x	x
2.	<b>X</b>	x	x	x
3.	<b>X</b>	x	x	x

Abb. 14 Schritte zum mikrorhythmisch verschobenen Sambagroove, eine andere Variante

Diese Verschiebungen lassen sich nicht in Begriffen wie Sechzehntel-, 64tel- oder Triolen-Feeling ausdrücken, sie liegen irgendwo dazwischen.

Klingmann, der bei seiner Untersuchung über Groove auch über Samba spricht, kommt über andere Wege zu einem sehr ähnlichen Ergebnis. Er nimmt als Beispiel eines musikalischen Elements mit typischem Samba-Feeling ein *Tamborim*-Loop. Und zwar nicht das Pattern „*teleco-teco*“, welches wir oben intensiver untersuchten, sondern den „*Carreteiro*“, welchen ich auch erwähnt habe. In konventioneller Notenschrift schreibt er diesen „*Carreteiro*“ zuerst auf wie ich ihn in Abbildung Nr. 13 als zweiten Schritt notiert habe. Alle Sechzehntel sind regelmäßig verteilt, jedoch die erste und vierte betont.



Abb. 15 Carreteiro

Seine Informanten (Sabanovich, Batista, vgl. Klingmann) ziehen eine ternäre Schreibweise vor, bei der die hier dargestellten Sechzehntel triolisch dargestellt werden.



Abb. 16 ternäre Schreibweise des Carreteiro

Als selber praktizierende Sambahspielerin und Lehrerin kann ich diese ternäre Schreibweise für Samba nicht nachvollziehen, ebenso wenig meine Samba praktizierenden Informanten, welche die von mir weiter oben aufgezeichneten binären Versionen wählten. Interessanterweise kommen allerdings beide Versionen, sowohl die von mir vorgezogene von Abbildung 14 als auch Klingmann, zu einem fast identischen Ergebnis. Bei einer Analyse der Spielweise des *Tamborim* Patterns kommt Batista zu dieser Visualisierung:

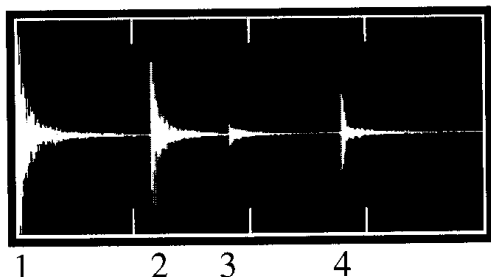


Abb. 17 Schema nach Batista

Die Art und Richtung der Verschiebungen gleichen sich, genauer gesagt: der zweite Schlag wird nach hinten verschoben und der dritte und vierte Schlag jeweils nach vorne. Der erste Schlag, also der Beat, wird am stärksten betont. Bei Batista kann man außerdem noch eine Differenzierung der Betonung der zweiten, dritten und vierten Note feststellen, welche bei mir nicht explizit aufgeführt ist, da meine Analyseversuche nur verbal bzw. spielend stattfanden und nicht computertechnisch unterstützt. Des Weiteren wurde sich dazu in unseren Gesprächen nicht geäußert. Anders als in Batistas Schema, bei dem die ersten beiden Töne am lautesten erklingen, sind bei meinen Untersuchungen und meinem eigenen Musizieren der erste und vierte Ton am lautesten, wie man auch bei den Abbildungen 12 und 13 erkennen kann. Ohne die deutliche Betonung der vierten Note wird der Sambagroove leicht statisch und Beat-lastig, wodurch er den typischen swingenden Sambagroove verliert.

Andere Wissenschaftler kamen zu ähnlichen Ergebnissen, wie Gerischer, die mikrorhythmische Phänomene des baianischen Samba-Reggae mit computergestützten Mitteln untersuchte. Die Analyse einer der typischen Schlagfolgen der Surdos – *dugudugudun* – ergab beinahe gleiche Ergebnisse. Gerischer nimmt den Beat als 100% Einheit, die durch vier Pulse je 25 % unterteilt wird. Folgendes mikrorhythmische Timing ergibt sich für die schnelle Pulsation:

- „ - Das Intervall zwischen erstem und zweitem Puls entspricht in etwa 25 %.
- Das zweite Intervall zwischen zweitem und drittem Puls ist das kürzeste, und beträgt um die 20% oder weniger.
- Das Intervall zwischen drittem und viertem Puls ist wieder länger, und liegt häufig über 25 % einer Beat-Zeitspanne.
- Das längste Intervall findet sich regelmäßig zwischen dem vierten Puls und dem nächsten Beat-Schlag und beträgt um die 30% und darüber.
- Als Intervallfolge ergibt das: ~ 25 % + < 20 % + > 25 % + ~ 30 %“

(Gerischer, 2003, S. 180)

Bei meiner Untersuchung habe ich bewusst meine Kästchen nicht in kleinere Rastereinheiten unterteilt da die beschriebenen Verschiebungen schwer in mathematischen Einheiten zu fassen sind. Sicherlich können computergesteuerte Analysen hierfür genauere Angaben finden, aber dann hätten wir Ergebnisse, bei

denen die eine oder andere Sechzehntel um 256tel verschoben werden sollte oder gar um noch kleinere Notenwerte. Dies ist für die Findung des Grooves nicht wirklich förderlich, da es im Großen und Ganzen in jedem Fall eine Gefühlssache innerhalb des Samba spezifischen Feelings ist. Wie mehrere meiner Gesprächspartner betonten ist die Hauptsache, dass alle Musiker gleich „unregelmäßig“ spielen, nicht wohin genau welche Verschiebung geht. Vorausgesetzt wird hierbei, dass die Musiker dieses gemeinsame Genre Stil-spezifische Feeling einbringen.

### **Andere Faktoren für den Groove**

Weitere Parameter für einen guten gemeinsamen Samba-Groove sind solche, die sich nicht in Notenwerten beschreiben lassen. Damit alle beteiligten Musiker gut gemeinsam „unregelmäßig“ spielen können, ist ein angenehmes Tempo für alle notwendig. Daher ist manchmal ein langsames Tempo Groove fördernder als ein schnelles, falls es den Spielern zu schnell sein sollte. Einige Jahre lang spielten die *Baterias* der Sambaschulen bis zu 155 MM, was von vielen Sambistas und Experten kritisiert wurde, da es dem „*Suingue*“ des Samba abkömmlich sei und eher dem Marsch ähnele statt dem Samba. Da sowohl Tänzer als auch Spieler unter der hohen Geschwindigkeit litten und sie auch von den Rezipienten kritisiert wurde, kam vor einigen Jahren (ab etwa 2005) wieder ein etwas langsames Tempo (138-150 MM) auf. Ebenso kann es sein, dass das Tempo der Bateria einer Sambaschule fällt und dadurch der Groove verloren geht, weil das zu begleitende Lied dadurch zu schleppen beginnt. Je nach Besetzung, Situation und Sambastil gelten hier unterschiedliche Maßstäbe. Auch sind die Aufteilung der Instrumente und eine gleiche Dynamik förderlich. Hierbei spielt auch die Funktion der einzelnen Instrumentengruppen eine Rolle: in den verschiedenen Phasen oder Teilen eines Sambaliedes haben unterschiedliche Instrumentengruppen unterstützende, solierende oder begleitende Funktionen. Es groovt besser, wenn die Spieler entsprechend stärker oder zurückhaltender spielen; das Wissen um diese Struktur ist dafür unabdingbar. Diese Parameter werden auch von einem brasilianischen Mestre<sup>27</sup> einer Sambaschule betont, wogegen er über mögliche mikrorhythmische Verschiebungen gar nichts aussagt. Diese Verschiebungen werden nicht bewusst

---

<sup>27</sup> Mestre Jonas de Oliveira von der Sambaschule Cubango in Niteroi, Rio de Janeiro. Mestre Jonas ist bekannt als musikalischer Leiter verschiedener Sambaschulen wie Mocidade, Salgueiro u.v.a., vielfacher Preisträger als beste *Bateria*. Mestre Jonas unterrichtet sowohl in Brasilien als auch in Europa und kennt daher die Problematik um den Groove (oder „*Suingue*“ wie er sagt) im Samba.

erzeugt, sondern sie entstehen durch das Nachspielen des (in Brasilien) stets präsenten Samba. Auf die Frage nach dem Groove im Samba – wie er entsteht und wie man ihn beibringen kann – betont er vor allem Lockerheit und Körpereinsatz beim Spielen. Das Wissen um die Funktionen der Instrumente, um Dynamik zu erzeugen und auflockernde Variationen einzelner Instrumente für die Leichtigkeit des Rhythmus sind ihm ein besonderes Anliegen beim Groove im Samba.

### **Schlussüberlegungen**

Ein weiteres Detail halte ich für wichtig in der Diskussion um den Groove. Oben erörterte ich die Wichtigkeit der Kombination der Klangfarben und Rhythmen der unterschiedlichen Instrumente. Bei der mikrorhythmischen Verschiebung betonte ich, dass alle Mitwirkenden gleich unregelmäßig spielen müssen und dem Musikstil entsprechend, damit es groovt. Heißt das nun, dass Samba nur zum Groove kommt, wenn er in größeren Besetzungen mit der richtigen Aufteilung praktiziert wird? Diese Frage möchte ich mit einem klaren nein beantworten. Genauso wie eine 300 Personen *Bateria* groovt (oder nicht), kann auch ein einzelnes Instrument grooven. Gerade beim Unterrichten oder Vorspielen für Schüler fällt mir häufig auf, dass ich ein *Chocalho*, ein *Tamborim* oder ein *Pandeiro* nehmen kann und korrekt, aber ungroovig darauf spielen kann oder eben mit den erwähnten mikrorhythmischen Verschiebungen zum Groove komme. Das bedeutet, dass die Polyrhythmik verschiedener rhythmischer Formeln keine ausschließliche Voraussetzung für Groove im Samba ist, sondern die (gemeinsame) Art der Phrasierung oder Abweichung zum mathematisch-geraden Rhythmus. Auf diese Weise kann Samba grooven, auch wenn er auf einer Tischplatte getrommelt, mit einem Salzstreuer geschüttelt oder auf sonstigen „Instrumenten“ gespielt wird und die polyrhythmischen Überlagerungen nur gefühlt, aber nicht explizit gespielt werden.

## Literatur:

- Andrade, Mário de, 1972, *Ensaio sobre a música brasileira*, São Paulo, Livr. Martins Ed.
- Chernoff, John Miller, 1979, *African Rhythm and African Sensibility. Aesthetic and Social Action in African Musical Idioms*. Diss., Chicago, The University of Chicago Press.
- Gerischer, Christiane, 2003, *O suingue baiano – Mikrorhythmische Phänomene in baianischer Perkussion*. Frankfurt/M., Peter Lang.
- Keil, Charles and Feld, Steven, 2005, *Music Grooves*. Chicago. University of Chicago Press, Tucson, Ariz. : Fenestra
- Klingmann, Heinrich, 2010, *Groove – Kultur – Unterricht*. Bielefeld, Transcript
- Kubik, Gerhard, 1979, [Angolan traits in Black music, games and dances of Brazil](#) : a study of African cultural extensions overseas, Lisboa, Junta de Investigações Científicas do Ultramar.
- Kubik, Gerhard, 2004, [Zum Verstehen afrikanischer Musik. Literatur Verlag, Wien.](#)
- Müller, Katharina / Aschersleben, Gisa (Hrsg.), 2000, *Rhythmus*. Ein interdisziplinäres Handbuch. Verlag Hans Huber, Bern, Göttingen u.a. Handbuch
- Mukuna, Kazadi Wa, 2000, [Contribuição bantu na música popular brasileira](#). São Paulo, Global Ed.
- Nketia, Joseph H. Kwabena, 1975, [The music of Africa](#). London, Gollancz
- Oliveira Pinto, Tiago de, 2007, *Samba*, in: Finscher, Ludwig; Sühling, Ilka (Hrsg.). *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel,
- Pfleiderer, Martin, 2006, *Rhythmus, Psychologische, theoretische und stilanalytische Aspekte populärer Musik*, Bielefeld
- Prass, Luciana, 2004, *Saberes musicais em uma bateria de Escola de Samba: uma etnografia entre os Bambas da Orgia*. Porto Alegre, Ed. da UFRGS.
- Sandroni, Carlos, 2001, [Feitiço decente](#) : transformações do samba no Rio de Janeiro (1917 - 1933), Rio de Janeiro, Zahar, Ed. UFRJ.
- Zeh, Nana, 2007, *A linguagem do tamborim nas baterias das escolas de samba*. In Vorbereitung zur Veröffentlichung, Rio de Janeiro.
- Zeh, Nana, 2001, *O ritmo como base na identificação do estilo musical*. Unveröffentlichtes Manuskript eines Vortrags, Rio de Janeiro.