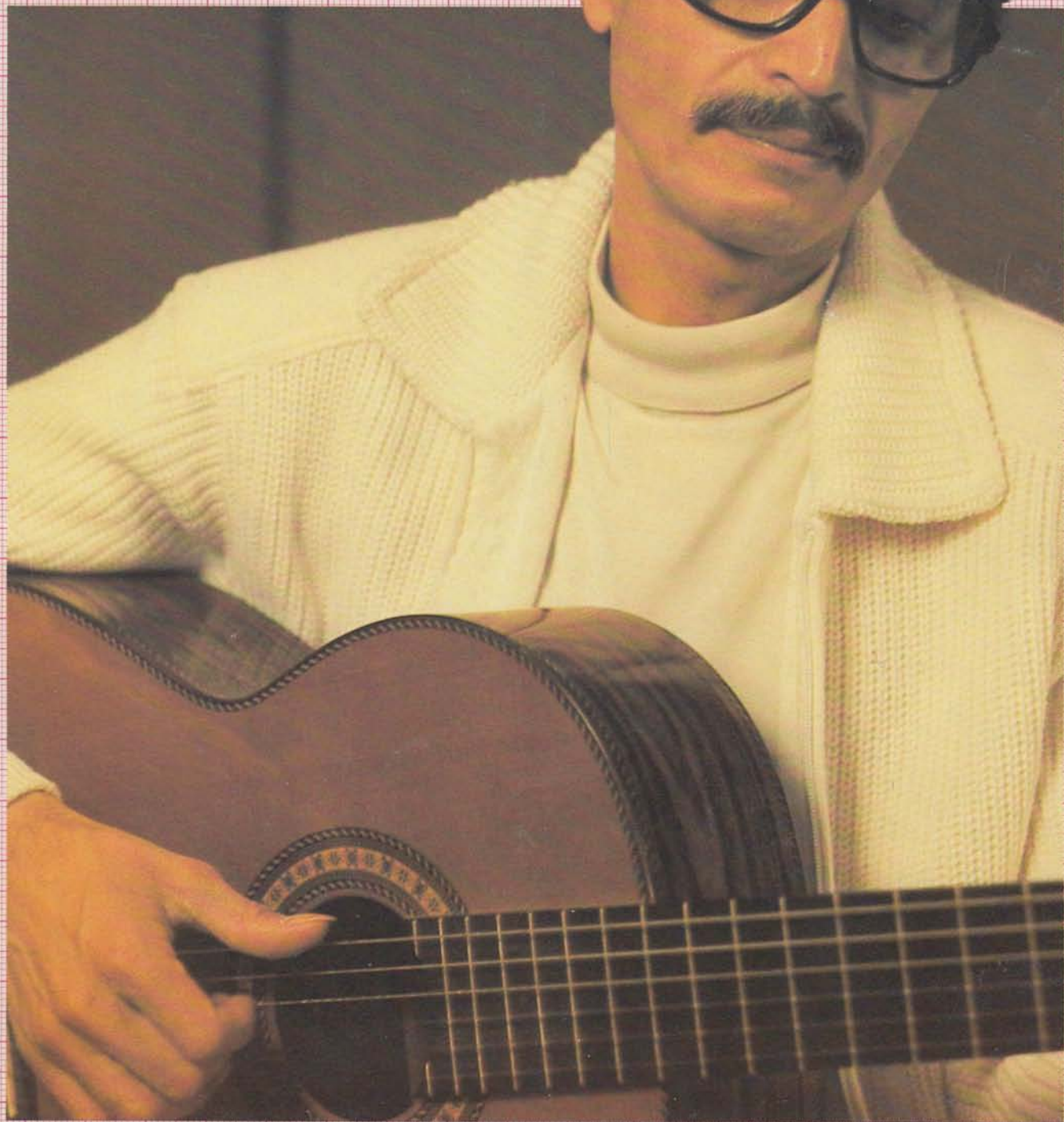
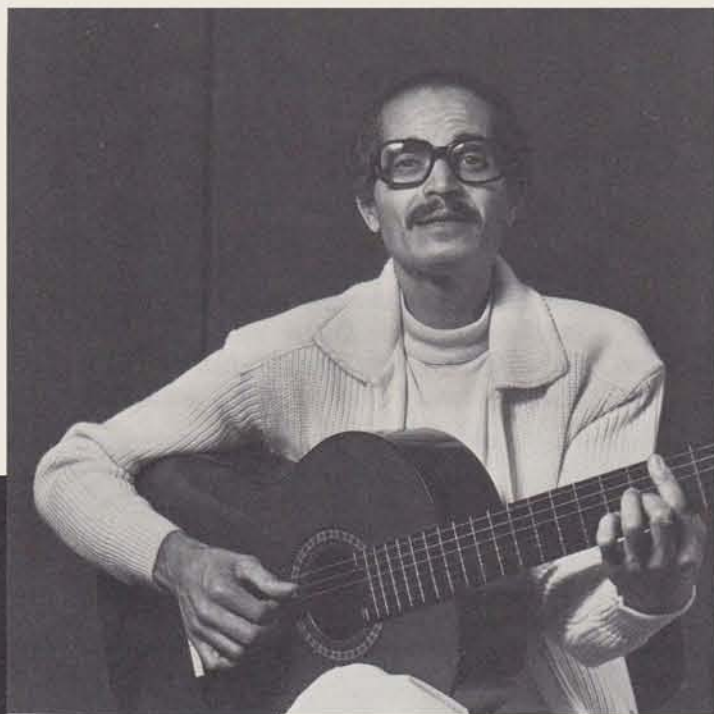
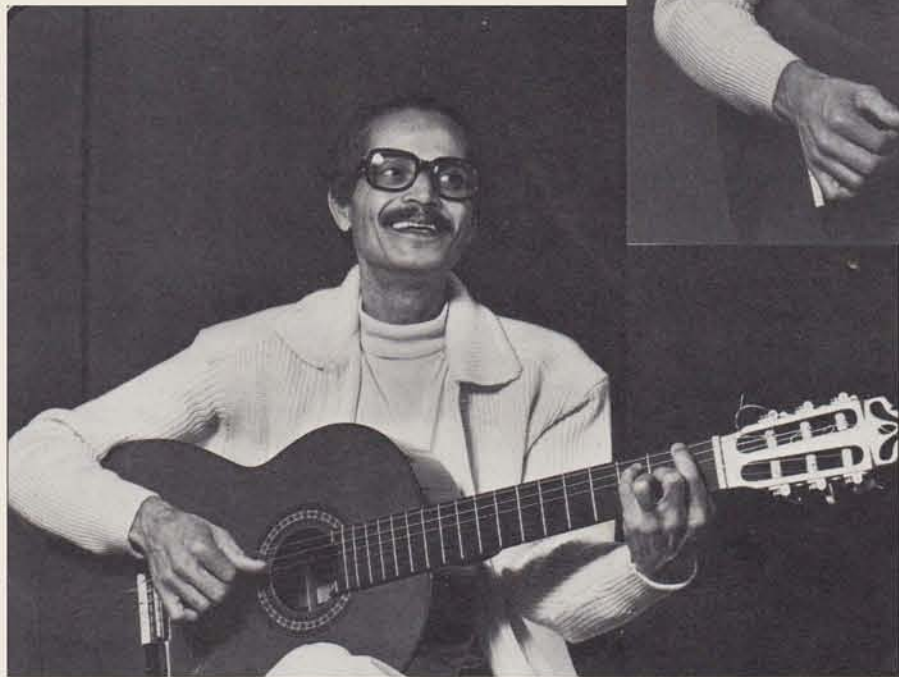


Gitarre & Laute





Reinhard Pietsch: *Als ich Ihre letzte Platte hörte [Felicidades bei Pläne], hatte ich den Eindruck, daß Ihre Musik seit Tristeza (1966) und Poema (1967) sehr viel freier und schärfer geworden ist. Die schöne Melodie ist etwas zurückgedrängt ...*

Baden Powell: Da haben Sie wohl recht. Man verändert sich eben. Das hängt mit vielen Dingen zusammen ...

R. P.: *Das ist natürlich nichts Ungewöhnliches. Was die Samba- und*

... jemand zu improvisieren versteht, ist er bereits ein großer Komponist, auch wenn er überhaupt nicht komponiert. Aber er hat die Ader, die Anlage zu einem Komponisten.

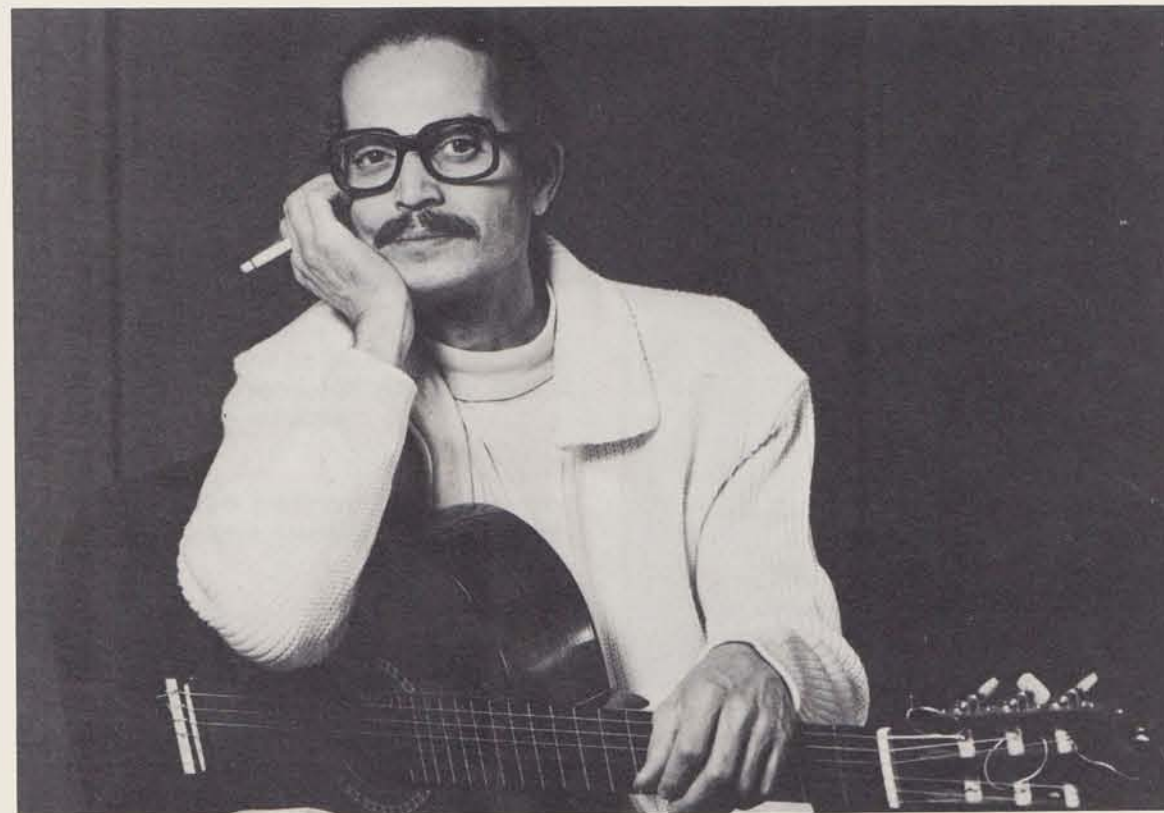
R. P.: *Wir haben bislang darüber gesprochen, wie sich Ihre Musik verändert hat. Einiges ist jedoch auch gleichgeblieben. So sind tristeza, saudade, solidao noch immer Schlüsselwörter Ihrer Texte und Ihrer Musik. Ich habe Sie schon in Freiburg nach dem Konzert darauf angesprochen. Um es*

tristeza ein Wort, mit dem sie leben, es gehört in ihren Lebenszusammenhang. Man kann auch nicht einfach von *tristeza* sprechen: Es gibt sehr viele Arten *tristeza* zu fühlen, zu zeigen und in Worte zu fassen ...

R. P.: *Mit anderen Worten: Tristeza läßt sich nicht einfach mit „Traurigkeit“ übersetzen.*

B. P.: Das ist richtig.

S. P.: Kennen Sie das französische Wort *chagrin* (Kummer, Gram, Leid)? Das kommt *tristeza* am nächsten.



Baden Powell
Foto: Meyborg

Komposition und Improvisation sind Zwillingsschwestern

Powell, Baden, geb. 6. 8. 1937. Bekannt wurde er in den 50er Jahren, als er mit dem Pianisten Antonio Carlos Jobim und den Gitarristen Luis Bonfá und João Gilberto

ein Quartett gründete. Seine Musik ist geprägt durch die Verschmelzung brasilianischer Folklore, klassischer europäischer Musik und amerikanischem Jazz.

Bossa-Nova-Tradition anbelangt, die wesentlich auch mit Ihrem Namen verknüpft ist: Sie ist zwar in Ihrer Musik noch immer lebendig, Sie gehen mit ihr aber spielerischer und freier um. Manchmal scheint es mir, daß Sie einige der Bossa-Nova-Motive sogar ironisieren. Ich denke da etwa an das Stück *Valsinha* auf Ihrer letzten Platte ...

B. P.: ... *Valsinha* ist ein wenig ironisch gemeint, da gebe ich Ihnen recht.

R. P.: *In Ihrer Musik spielt die Improvisation eine große Rolle. In welchem Verhältnis stehen dabei Komposition und Improvisation zueinander?*

B. P.: Komposition und Improvisation sind Zwillingsschwestern. Wenn

pointiert zu formulieren: Tristeza und Samba, tristeza und Karneval scheinen mir nicht recht zusammenzupassen.

B. P.: Seit Sie mich darauf angesprochen haben, hat mich diese Frage sehr beschäftigt ...

Sylvia Powell: ... sie hat in seinem Kopf gearbeitet.

B. P.: ... und mir liegt viel daran, es Ihnen genauer zu erklären. Für die Deutschen scheint *Traurigkeit* so etwas wie *Katastrophe* zu bedeuten ...

R. P.: *Ganz so stark habe ich es nicht gemeint.*

B. P.: Eine solche Interpretation von *tristeza* ist auf jeden Fall zu stark (grave). Bei uns bedeutet das Wort etwas anderes. Für die Brasilianer ist

Désespoir, Verzweiflung geht nicht, *tristeza*, Traurigkeit auch nicht.

B. P.: Bei der Platte *Tristeza* hängt der Titel natürlich mit dem Charakter der Musik zusammen. Die Stücke sind sehr melodisch und melancholisch. Sie haben immer Moll-Charakter.

R. P.: *Um ein Beispiel herauszugreifen, so hat etwa das Stück Samba triste für mich nichts Trauriges an sich. Der Samba wirkt auf mich eher heiter und fröhlich. Das hängt vor allem mit dem Tempo und dem Rhythmus zusammen: Wir verbinden Traurigkeit eher mit schweren, langsamen Rhythmen.*

B. P.: Bei dem Stück *Samba triste* hängt die Traurigkeit mit dem Text zusammen: Es geht um eine Liebe, die

in die Brüche ging. Wenn so etwas geschieht, wird der Samba traurig. Was den Samba allgemein betrifft, so ist die Sache sehr kompliziert, und man muß genau aufpassen, was man sagt. Ich möchte, daß Sie es richtig verstehen. Samba ist nicht in erster Linie die Bezeichnung für einen bestimmten Rhythmus. Der Samba ist die brasilianische Musik, die sich aus der Verbindung der drei Rassen, der Portugiesen, der Indianer und der Afrikaner, die das brasilianische Volk ausmachen, entwickelt hat. Der Samba ist bei uns beinahe eine Sache des Blutes geworden. So kann es geschehen, daß man zu jemandem, der Musik macht, sagen kann: Du spielst sehr gut, aber du spielst nicht *samba*. Samba ist daher auch der Name eines Gefühls geworden. Für die Europäer ist Samba in erster Linie Karneval. Aber es gibt Hunderte von Arten des Samba: Das „Samba Chanson“, den langsamen Samba, den Samba der „großen Liebe“, den Samba des „großen Karnevals“, den Samba der „großen Liebe“, die während eines Karnevals begann usw.

S. P.: Das liegt auch daran, daß der Samba immer eine Geschichte erzählt.

R. P.: Vielleicht ist dies mit dem Blues der Schwarzen in Nordamerika zu vergleichen. Das umfaßt auch immer eine Geschichte, ein Gefühl ähnlich wie *tristeza* und sogar eine Lebenseinstellung.

B. P.: Ungefähr. Dabei ist ein trauriger Samba, ein *Samba triste* keineswegs häßlich. Es ist eine „hübsche Traurigkeit“ (*tristesse jolie*).

S. P.: Es ist eine Musik, die dem Zuhörer innerlich nahe geht. So etwa wie die Musik von Chopin oft auf eine sehr schöne Art traurig ist.

R. P.: Welche Rolle spielen in Ihrer Musik eigentlich die afrikanischen Gottheiten aus der *Macumba*-Tradition, die in vielen Ihrer Titel vorkommen? Nehmen wir z. B. *Canto de Xango*, *Xango als Krieger und Jäger*.

B. P.: Das sind keine Götter, sondern mythologische Figuren. Sie gehören zum afro-brasilianischen Spirituallismus. Es gibt *Xango*, *Iémanja*, *Exu* usw. Es sind jedoch keine Götter. Denn alle religiösen Vorstellungen in

Brasilien sind heute natürlich mit dem Christentum verknüpft.

S. P.: Da aber früher die afrikanischen Sklaven, die nach Brasilien gebracht wurden, nicht in die Kirche gehen durften, hatten sie ihre eigenen Götter, die etwa die Rolle der Heiligen in der christlichen Kirche spielten.

B. P.: Vor allem in Bahia gab es immer schon diese Mischung verschiedener Traditionen, was die Leute später nicht daran gehindert hat, in die Kirche zu gehen ...

R. P.: Wie wirkt sich das auf die Musik aus?

B. P.: Wer inmitten dieser Tradition aufwächst, für den gehören diese mythologischen Gestalten zum Alltagsgespräch. Ich habe mit *Vinicius* eine Platte gemacht, die den Titel *Afro-Samba* trägt, wo es um diese mythologischen Gottheiten geht. Es gibt eine Hierarchie unter diesen Gestalten. Verschiedene Bräuche und Speisen sind ihnen jeweils zugeordnet. Auch Tanz und Musik ist den jeweiligen Charaktertypen angepaßt. Der *Canto de Xango* ist eine Huldigung an *Xango*. Man muß daher an Feuer denken, an Schnelligkeit. Ein anderes Beispiel ist *Iémanja*, eine Gestalt, die es auf der ganzen Welt gibt: Es ist die Sirene, eine Frau, die halb Mensch, halb Fisch ist.

R. P.: Bei uns heißt sie Meerjungfrau.

S. P.: Auch die Geschichten gleichen sich auf der ganzen Welt. Bei *Iémanja* ist es der Fischer, dem sie erscheint etc.

R. P.: Ich möchte nun auf Ihre Texte zu sprechen kommen. *Joachim E. Behrendt* hat einmal geschrieben, daß – nicht zuletzt dank *Vinicius* – „die brasilianische Musik die besten Texte der Welt“ habe. Jemand, der nicht Portugiesisch versteht, kann das leider nicht nachvollziehen. Wäre es da nicht naheliegend, Ihre Texte mit Übersetzung auf der Plattenhülle abzudrucken, was meines Wissens bei keiner Ihrer Aufnahmen bislang geschehen ist? Zumal die Texte doch sehr wichtig sind, wie Sie sagen.

B. P.: Sie sind sehr wichtig. Aber es ist sehr schwer, sie zu übersetzen. Das gilt vor allem für die Texte, die *Vinicius* mit mir zusammen gemacht hat. Man muß die Wörter zunächst fühlen,

ehe man ihnen einen Sinn geben kann. Wenn man sie wörtlich übersetzen wollte, ergäbe es keinen Sinn.

R. P.: Das sind vermutlich dieselben Schwierigkeiten wie bei *tristeza*.

B. P.: Ja, das stimmt. Andererseits ist es schon häufig vorgekommen, daß Deutsche nach einem Konzert auf mich zugekommen sind, die meine Lieder mochten, ohne ein Wort Portugiesisch zu verstehen. Sie sagten, daß sie die Art und Weise mochten, wie ich singe, wie ich spreche. Auch wenn die Leute die Texte nicht wirklich verstehen, bekommen sie ein gewisses Gefühl dafür. Denn es ist im Grunde nicht notwendig, daß das Publikum alles verstehen muß – wenn dem so wäre, das wäre katastrophal. Sie verstehen weniger, achten aber mehr auf den Klang, die Musik. Umgekehrt kann man nicht alles mit Worten erklären [B. P. holt seine Gitarre, R. P.] ... damit ich es Ihnen vorspielen kann, wenn es sich nicht mehr genau in Worte fassen läßt.

R. P.: Mir ist aufgefallen, daß in der brasilianischen Musik, speziell bei Ihnen, eine sehr feine Balance herrscht zwischen Gesang, Gitarre und Percussion, zumal, wenn es sich um die afro-brasilianische Form der Percussion handelt. Bei uns steht in vergleichbaren Fällen der Gesang im Vordergrund, er dominiert musikalisch, während die Gitarre und die Percussion begleiten. Bei Ihnen sind alle drei gleichberechtigt und gleich stark ...

B. P.: Die Gitarre und der Gesang, das ist für uns eben ein und dieselbe Sache. Ich verstehe allerdings nicht ganz, worauf Sie hinauswollen.

R. P.: Wenn man an einen klassischen Sänger oder eine Sängerin denkt, so singt sie/er bei uns mit sehr viel *Vibrato* und könnte kaum von einer Gitarre begleitet werden, weil der Gesang zu laut ist. Sie dagegen nehmen die Stimme auf das Niveau der Gitarre zurück und singen ohne *Vibrato*.

B. P.: Ich singe so, weil die Musik bei mir immer mit einer Geschichte verknüpft ist. Es kann daher geschehen, daß ich mitten im Spiel plötzlich Lust bekomme, eine Geschichte zu erzählen; dann fange ich an zu singen. Die Stimme selbst spielt dabei keine Rolle. Es ist nicht die Stimme eines

Sängers, auf die ich Wert lege. Ich singe, um das in Worte zu fassen, was die Musik sagen will. Das ist der Grund, weshalb alles zusammen, der Gesang, die Gitarre und die Percussion ein Ganzes, eben Musik ergeben. Ein Sänger dagegen will zuerst seine Stimme zeigen, es geht ihm nicht in erster Linie um die Musik. Mir geht es zunächst um die Musik, die Stimme kommt erst danach, oder sie kommt gar nicht. Denn sie hat eigentlich keine Bedeutung. Ich hatte einmal eine Serie von lyrischen Chansons, die auf Platte eingespielt werden sollten. Ich suchte dafür eine klassisch ausgebildete

„Es ist die Musik Bachs, die mich am meisten berührt. Bach wird allen musikalischen Erfordernissen gerecht ...“

Sängerin, die so singen konnte, daß man den Text noch verstehen kann. Ich habe sie nicht gefunden. Wenn sie singen, versteht man den Text nicht mehr, sie kümmern sich wenig darum ...

S. P.: *Vinicius* hat über solche Sänger immer gesagt, daß sie so klingen, als hätten sie ein Ei im Mund ...

R. P.: Wenn es darum geht, eine Geschichte zu erzählen, dann hat ein solcher Gesangstil natürlich wenig Sinn. – Ich möchte noch einmal unter einem anderen Aspekt auf *Canto de Xango* zurückkommen. Es gibt davon mindestens zwei Einspielungen. Eine mit Orchester, Chor, eine französische Aufnahme ...

B. P.: ... bei *Barclay*. Diese Platte hat sich sehr gut verkauft, obwohl sie schlecht aufgenommen wurde. Was das Repertoire angeht, halte ich es jedoch für eine gute Platte.

R. P.: ... und eine ältere Aufnahme, mit einer kleinen Gruppe, Gitarre, Per-

cussion, die ich viel besser finde. Ich habe den Eindruck, daß auch Sie kleinere Formationen bevorzugen.

B. P.: Da war auch noch eine Flöte dabei, wenn ich mich nicht täusche [B. P. spielt das Stück und summt den Flöten-Part dazu, R. P.]. Sie haben ganz recht, auch ich mag diese Fassung lieber.

R. P.: Sie haben selbst manchmal Percussion gespielt und später im Playback die Gitarrenstimme dazu aufgenommen. Lag das daran, daß Sie keine geeigneten Percussionisten gefunden haben?

B. P.: Nein, nicht deshalb. Ich spiele leidenschaftlich gerne Percussion und kenne die Instrumente sehr gut. Ich kenne die Rhythmen. Jeder mythologischen Gestalt ist ein eigener Rhythmus zugeordnet. *Xango* ein anderer als *Exu* usw.

R. P.: Jetzt scheinen Sie es im Konzert und auf Platte vorzuziehen, allein zu spielen. Ohne Percussionisten.

B. P.: Nein, das hat andere Gründe. Ich habe lange Zeit mit Gruppen zusammengespielt. Das war sehr gut, es gab aber immer Dinge, die sehr viel Mühe bereiteten. Man mußte sich für Proben sehr viel Zeit nehmen. Und wenn die Stücke einmal einstudiert waren, geschah es häufig, daß mitten in einer Konzerttournee einer der Musiker nicht kommen konnte. Oft hatte man dann nicht die Zeit, einen Ersatzmann zu finden. Alles mußte noch einmal von vorne geprobt werden. Selbst wenn ein Ersatzmann einspringen konnte, mußte man alles wiederholen. Zumal bei Percussionisten: Die spielen in der Regel nach dem Gehör, nicht nach Noten. Ich kann es ihnen auch nicht aufschreiben. Wieder bringt man drei, vier, fünf Tage damit zu, dem neuen Musiker die Rhythmen beizubringen, daß er sie spielen kann. Das ist sehr ermüdend. Dazu kommt noch, daß es immer Probleme mit den Verstärkeranlagen gab. Nach dem Konzert kamen Leute aus dem Publikum oft zu mir und sagten, das Konzert hätte ihnen gut gefallen, aber der Kontrabaß wäre zu laut gewesen. Der Kontrabassist wiederum sagte, daß er nichts von mir gehört habe, der Schlagzeuger, daß er weder mich noch den Kontrabassisten habe

hören können. So war es immer. Die Verstärkung war ein Problem ... In Deutschland gibt es in vielen Konzertsälen eine sehr gute Akustik, aber eben nicht in allen. Das hat mich sehr ermüdet. Deshalb spiele ich alleine. Zudem wollte ich mehr Zeit für meine Familie haben.

R. P.: *Joachim E. Behrendt* und andere Autoren, die über brasilianische Musik schreiben, vermerken immer zwei große Traditionsstränge: die afrikanische Musik auf der einen Seite, was vor allem die Percussion betrifft, und auf der anderen Seite die europäische Barockmusik. Bei Ihnen ist es vor allem *Johann Sebastian Bach*, der immer wieder erwähnt wird. Sie spielen selbst bisweilen Bach auf Ihren Platten. Auch in Freiburg haben Sie über ein Choralthema [Schlußchoral „*Jesu meine Freude*“ der Kantate „*Herz und Mund und Tat und Leben*“, *BWV 147*, R. P.] improvisiert. Was bedeutet Ihnen Bach?

B. P.: Es ist die Musik Bachs, die mich am meisten berührt. Bach wird allen musikalischen Erfordernissen gerecht, sei es dem Gefühl, sei es der musikalischen Logik oder dem Wort. Sie finden bei ihm alle nur vorstellbaren kompositorischen Techniken. Es gibt bei ihm keine musikalische Phrase, die man mit der rechten Hand spielte, die in der linken Hand nicht beantwortet würde. Ich habe jedoch nicht die Absicht, irgendetwas von Bach einzuspielen. Wenn ich aber für mich selber spiele, um mich zu entspannen, dann spiele ich Bach ...

S. P.: ... und nichts als Bach.

B. P.: Das soll nicht heißen, daß ich von nun an nur noch Bach spielen möchte. Ich bin in erster Linie Komponist, nicht Interpret. Aber Bach liebe ich ganz besonders. Was das Choralthema angeht, auf das Sie mich angesprochen haben ... Man hat dieses Thema vor Jahren in Brasilien aufgegriffen, *Vinicius* wurde aufgefordert, einen Text dazu zu schreiben, und daraus wurde ein *marcha rancho*. Das ist eine Karnevals-Musik langsamen Charakters.

S. P.: Es ist ein sehr schöner, aristokratischer Marsch.

B. P.: Ich werde Ihnen erklären, was ein *marcha rancho* ist. Es gibt die Samba-Schulen in Brasilien. Wenn

eine Samba-Schule 8 aufeinanderfolgende Jahre Champion gewesen ist, wird sie *rancho*. Diese *rancho*-Gruppen ziehen am zweiten Tag des Karnevals durch die Straßen, die Samba-Schulen am ersten. Die Samba-Schulen tanzen zu einer sehr rhythmischen, schnellen Musik, während die *rancho*-Gruppen sich durch langsamere, lyrischere Musik auszeichnen.

S. P.: Es sind auch alles bereits ältere Leute, die da marschieren. 50- und 60jährige. Ich weiß allerdings nicht, ob es diesen *marcha rancho* heute noch gibt, ob man das heute

„... das soll nicht heißen, daß ich von nun an nur noch Bach spielen möchte. Ich bin in erster Linie Komponist, nicht Interpret.“

noch macht.

B. P.: Dabei wird dann immer diese Bach-Melodie gespielt, natürlich mit viel Percussion [B. P. spielt es vor und singt dazu, R. P.]

S. P.: Der Text von Vinicius behandelt alle Blumen ...

B. P.: Ich hatte bisher nicht die Gelegenheit zu erklären, warum ich dieses Bach-Thema à la brésilienne spiele. Das liegt einfach daran, daß diese Musik als *marcha rancho* in Brasilien einen so großen Erfolg hat. Vinicius nannte Bach einmal den Onkel des brasilianischen *marcha rancho*. Im übrigen erinnern vor allem die Bourrées von Bach an den brasilianischen *choro*. Vinicius hat auch für dieses Bourrée einen Text geschrieben [B. P. spielt das Bourrée aus der Partita Nr. 1 für Violine Solo, BWV 1002, R. P.]. Das klingt doch sehr brasilianisch, nicht wahr? Ich spiele es nicht so, wie es ein klassischer Gitarrist tun würde. Wenn ich es spiele, dann eher langsa-

mer, jede einzelne Note auskostend. Daher sehe ich in Bach auch Dinge, die andere darin nicht wahrnehmen können. [B. P. spielt einige Takte, R. P.] Das ist brasilianischer *choro*.

R. P.: In Freiburg haben Sie auch ein kleines Stück von Tárrega gespielt.

B. P.: Das war *Adelita*. Manchmal erinnere ich mich an die Zeit, als ich anfing, Gitarre zu lernen. Das Stück habe ich mit neun Jahren zum ersten Mal gespielt. Ich habe nach der Tárrega-Schule und der Schule von Arenas gelernt. Manchmal nehme ich das kleine Stück ins Repertoire, als Erinnerung daran ...

R. P.: Wir haben noch gar nicht über Ihre Beziehungen zum Jazz gesprochen. Sie haben in den 60er Jahren im Quartett von Stan Getz gespielt, schreibt Joachim E. Behrendt auf der Plattenhülle von *Poema*?

B. P.: Stan Getz? In seinem Quartett habe ich nie gespielt. Aber das ist eine besondere Geschichte. Ich sollte eigentlich mit ihm spielen. Aber dazu kam es nie. Ich bin damals in die USA gefahren, lebte sechs Monate bei Stan Getz. Wir haben ganze zwei Mal zusammen gespielt: Einmal haben wir einen einzigen Titel aufgenommen; ein anderes Mal waren wir in Buffalo, wo ich zwei Stücke mit ihm gespielt habe. Das war alles. Selbst in den sechs Monaten, die ich bei ihm wohnte, geschah es kein einziges Mal, daß er sein Saxophon nahm und ich die Gitarre und daß wir zusammen spielten. Das ist eigentlich kaum erklärbar. Ich plante eigentlich, in Amerika zu bleiben und wollte eine Aufenthaltsgenehmigung bekommen, wobei mir Stan helfen sollte. Das hat aber nicht geklappt. Wie Sie vielleicht wissen, gibt es in Amerika eine Musiker-Gewerkschaft, eine Art GEMA, die sehr streng ist. Ich konnte also nicht bleiben und arbeiten. Nach sechs Monaten bin ich nach Brasilien zurückgekehrt.

R. P.: Womit eine Legende zerstört wäre ... (Lachen) Ich habe mit Ihnen, Sylvia, bereits über die Platte mit Grappelli am Telefon gesprochen. Sie sagten mir, daß Sie die Platte nicht mögen.

S. P.: Nein, ich finde sie nicht gut. Sie ist sehr schlecht aufgenommen.

R. P.: Meinen Sie technisch?

S. P.: Nein. Es mußte einfach alles

in viel zu kurzer Zeit geschehen. Grappelli mußte gleich darauf nach Australien für eine Konzerttournee fliegen, und auch Baden hatte unmittelbar darauf eine Tournee. Sie waren beide gezwungen, die Platte sehr schnell aufzunehmen und sind danach gleich weggefahren.

B. P.: Ich mußte sogar Teile der Platte im Nachhinein nochmals spielen, sie war zuvor noch schlechter als jetzt. Sie wurde einfach zu schnell aufgenommen. Zwei Platten in knapp zwei Tagen, das ist einfach zuviel. Wir haben die Sache damit eigentlich verspielt. Das hätte mit Grappelli zusammen eine ganz hervorragende Platte werden können. Aber es mußte zu schnell gehen. Allzuviel wollen wir aber über diese Platte nicht sprechen ...

S. P.: Das wäre nicht korrekt. Sonst kauft sie am Ende niemand mehr (Lachen). Aber da Sie mich darauf angesprochen haben ... Es ist keine besonders interessante Platte.

R. P.: Was sind Ihre weiteren Pläne?

B. P.: Ich möchte sehr viel *choro* spielen (*choro* ist die brasilianische Instrumentalmusik). In etwa einem Jahr will ich hier in Deutschland wieder eine Gruppe gründen. Ich möchte mit einer Flöte und einem Cello zusammen *choro* spielen ...

R. P.: Plattenaufnahmen?

B. P.: Nein, zunächst Konzerte. Ich glaube, das wird sehr gut werden. Für uns Brasilianer sind Flöte und Cello sehr wichtig ...

R. P.: Flöte verstehe ich, aber Cello?

B. P.: Es kommt natürlich darauf an, wie man es spielt. (Lachen)

R. P.: Ich bin auf jeden Fall sehr gespannt. Mit dem Stichwort *choro* läßt sich eine weitere Frage gut anschließen. Wie sehen Sie sich im Verhältnis zur brasilianischen Musik eines Villa-Lobos? Auch er hat ja einen *choro* für Gitarre geschrieben.

B. P.: Der *choro* von Villa-Lobos hat mich nie besonders interessiert, weil ich sehr viele Leute kenne, die *choros* geschrieben haben, so daß mich der *choro* von Villa-Lobos wenig interessierte.

R. P.: Ist er Ihnen zu artifiziell?

B. P.: Ein wenig, ein wenig. Den *choro* hat er für Leute geschrieben, die sich primär für klassische Musik inter-

essieren. Ich bin im *choro* geboren, und das Stück von Villa-Lobos hat mit diesem *choro* wenig zu tun. *Choro* ist eine populäre Musik, voller Improvisation. Klassische Gitarristen spielen den *Choro* von Villa-Lobos, der *choro*, den ich spiele, ist kein Schul-*Choro* (*choro de l'écôle*). Ich will damit nicht sagen, daß ich den *choro* von Villa-Lobos nicht gut finde; ich mag ihn, aber ich spiele ihn nicht ...

R. P.: Sie verstehen sich ja auch primär als Komponist, nicht als Interpret.

B. P.: Ja, das stimmt. Dazu kommt noch etwas anderes. Ich habe mich nie besonders für Gitarre-Kompositionen interessiert. Schon als ich noch sehr jung war habe ich mich fast nur für Platten mit Klavier- oder Orchester-musik interessiert, nicht aber für die Gitarre.

S. P.: Wir haben auch jetzt kaum Gitarre-Platten im Haus.

R. P.: Zum Abschluß wollte ich Sie noch auf Ihren Freund Vinicius de Moraes ansprechen, dessen Name bereits mehrfach erwähnt wurde. So etwa im Zusammenhang mit der Platte *Afro Samba*, die Sie beide gemeinsam gemacht haben. Sie kannten sich seit 1962 ...

B. P.: ... seit 1958.

R. P.: Vinicius war ja in erster Linie Dichter und hat viele Ihrer Texte geschrieben. Sie haben aber wohl auch zusammen komponiert ...

B. P.: Sie wollen die Geschichte hören?

R. P.: Ja.

S. P.: Baden traf Vinicius erstmals 1958 in einem Nachtlokal (*boîte de nuit*). Denn Vinicius war sehr *Bohème* und Baden auch ... Baden hatte bereits einige Stücke komponiert, so z. B. *Samba triste*, und Vinicius war gerade dabei, sich von Jobim zu trennen (*divorcer*) – es waren zwischen Musikern immer eheähnliche Verbindungen: Die erste „Ehe“ war die zwischen Vinicius und Jobim, die sehr schöne Sachen zusammen geschrieben und komponiert haben. Sie hatten gerade *Orfeu da Conceição* [1956 als Bühnenstück mit der Musik von Jobim erstmals aufgeführt, R. P.] mit großem Erfolg beendet – das Stück wurde danach durch Camus' Film *Orfeo negro* weltberühmt. Besser

SONÊTO DE FIDELIDADE

De tudo, ao meu amor serei atento
Antes, e com tal zelo, e sempre, e tanto
Que mesmo em face do maior encanto
Dele se encante mais meu pensamento.

Quero vivê-lo em cada vão momento
E em seu louvor hei de espalhar meu
canto
E rir meu riso e derramar meu pranto
Ao seu pesar ou seu contentamento.

E assim, quando mais tarde me procure
Quem sabe a morte, angústia de quem
vive
Quem sabe a solidão, fim de quem ama

Eu possa me dizer do amor (que tive):
Que não seja imortal, posto que é chama
Mas que seja infinito enquanto dure.

(Vinicius de Moraes: Antologia poética, Rio de Janeiro: Editora Sabiá 1967, p. 98)

(Übersetzung: Martin Ehrenzeller)

SONETT VON TREUE

Von allem, werde ich auf meine Liebe
achten
Vorher, mit solcher Sorgfalt, immer, und so
sehr

Daß sogar angesichts des größten Zaubers
An ihr sich mehr bezaubere mein Gedanke.
Ich will sie im geringsten Augenblicke
leben

Zu ihrem Lob werd ich mein Lied
verbreiten
Mein Lachen lachen, meine Tränen weinen
Zu ihrem Leid oder zu ihrer Freude.

Und so, wenn später einst mich aufsucht
Wer weiß der Tod, Angst aller Lebenden
Wer weiß die Einsamkeit, Ende der
Liebenden

Werd ich von der erlebten Liebe sagen
können:
Nicht daß sie unsterblich sei, ist sie doch
Flamme
Doch daß sie unendlich sei, solange sie
daure.

gesagt, durch einen Film, in dem Marcel Camus das Stück von Vinicius adaptierte. Jeder kannte danach Camus, aber Vinicius, von dem das Theaterstück eigentlich ist, wurde nie erwähnt [Camus' Film erhielt 1959 in Cannes den I. Preis als bester ausländischer Film, R. P.] Zu diesem Stück gehören solche Titel wie *Euridice*, u. a.

R. P.: Spielte Vinicius auch Gitarre?

B. P.: Drei Akkorde.

S. P.: So, wie man Schreibmaschine mit zwei Fingern schreibt. Das genügte für seine Bedürfnisse. – Baden und Vinicius hatten sich also einmal getroffen und danach mehrmals Treffen vereinbart, die nicht zustande kamen, weil immer einer nicht kommen konnte. Eines Tages hat es jedoch geklappt, sie trafen sich in der Bar eines Hotels ganz in der Nähe des Flughafens von Rio. Sie kamen zusammen und haben sofort Musik gemacht – so schnell ging das. Sie ergänzten sich hervorragend: Vinicius hatte Lust zu schreiben, Baden wollte komponieren. Baden lebte anschließend drei Monate bei Vinicius. Sie waren sehr eng befreundet und haben sehr viel zusammen komponiert. Vinicius war neun Mal verheiratet, aber er hat nur die Frauen gewechselt, die Freunde blieben immer dieselben. Sie verbrachten oft Tage und Nächte miteinander ...

B. P.: Vinicius haßte den Morgen. Das war die Zeit, wo er zu Bett ging. Vinicius sagte dann immer: Die Sonne kommt, wir müssen gehen ...

R. P.: Sie waren damals wohl noch nicht mit Baden verheiratet?

S. P.: Nein. Vinicius mußte dann nach Paris. Baden kam nach. Sie blieben dort eine Zeitlang und haben Musik gemacht ...

R. P.: Hat Vinicius auch gesungen?

B. P.: Ja, nachdem ich es ihm beigebracht hatte. Zuvor hatte er seine Gedichte immer nur zur Musik vorgelesen. Ich fragte ihn eines Tages, warum er nicht singe. Er zierte sich ein wenig, es sei lächerlich, er könne nicht singen. Worauf ich sagte, daß ich es ihm beibringen würde und daß er kein Sänger sein müsse, um seine Chansons vorzutragen. Er hat sehr schnell Geschmack daran gefunden und bis zum letzten Tag gesungen. Wir sangen viel zusammen, auch bei ihm zu Hause mußte immer gesungen werden. Im Grunde fand die ganze Bossa-Nova-Bewegung in seinem Haus statt. Vinicius war der Grandseigneur der brasilianischen Musik ...

S. P.: Vinicius war der Poet der Frauen. Er hatte eine ganz eigene Art für und über die Frauen zu sprechen. Alle Mädchen, die heute mein Alter haben (also zwischen 35 und 40), waren verrückt nach ihm. Dabei war er

nicht einmal jung. Er war bereits über 40, als er und Baden – der kaum 20 Jahre alt war – sich trafen.

B. P.: Vinicius hatte zahllose Freunde, alle Künstler waren mit ihm befreundet. Sein Haus hatte immer eine offene Tür, ganz gleich wann man kam ...

Ich habe bei ihm gewohnt, um mit ihm zu diskutieren und um alles gleich aufschreiben zu können, was uns einfiel. Er nahm seine Schreibmaschine, Papier, stellte sich eine Flasche Whisky und ein Glas daneben – Whisky durfte nie fehlen –, man blieb zusammen, schwatzte, und plötzlich spielte ich etwas. Vinicius ging darauf hinaus, schrieb einige Verse dazu. So ging das. Er war vor allen Dingen ein Poet. Er gab den Worten Farbe.

R. P.: Vinicius war auch Diplomat seines Landes ...

S. P.: Dazu gibt es eine witzige Geschichte. Vinicius hatte einen Freund, Diroval Caymmi, einen Sänger und Komponisten, mit dem er zusammen in einem Nachtclub auftrat.

B. P.: Caymmi ist ein ganz hervorragender Komponist brasilianischer Musik ...

R. P.: Des Bossa-Nova?

B. P.: Nein, er singt im Stil von Bahia, er ist dort geboren.

S. P.: Er ist sehr groß, hat braune Haut und ganz weißes Haar, sieht also sehr imposant aus.

Die beiden haben ein Show in einem Nachtclub gemacht. Doch sie

tranken dabei so viel, daß sie nach Beendigung der Show Geld für ihre Getränke schuldig blieben. Die Einnahmen aus ihrer Show hatten nicht gereicht. Man erfuhr natürlich davon im diplomatischen Corps – aber jedermann mochte die beiden, das Lokal war immer zum Bersten voll. Als es eine weitere Vorstellung geben sollte, schrieb ihm das diplomatische Corps einen Brief, in dem stand, daß nichts dagegen einzuwenden sei, daß er Musik mache – damals war er bereits Textdichter –, er könne in einem Nachtlokal singen usw., aber er müsse eine Krawatte tragen und die Whiskygläser sollten möglichst nicht zu sehen sein. Vinicius las den Brief, am selben Abend gab er seine Show. Unter den Zuhörern war einer dabei, der kontrollieren sollte. Aber Vinicius trug keine Krawatte und versteckte auch sein Whiskyglas nicht. In diesem Augenblick hatte er genug und beschloß, den diplomatischen Dienst zu quittieren.

R. P.: Für einen solchen Schritt muß man schon sehr unabhängig sein.

S. P.: Das war er auch. Er war sehr unabhängig, aber eben auch eine wichtige Persönlichkeit. Er konnte nun nichts mehr tun. Danach war er Poet und Ex-Diplomat, und alle Welt hat gelacht. Er war ein „type formidable“.

R. P.: Vor drei Jahren ist er erst gestorben?

S. P.: Im Juli 1980. Aber er hat sehr intensiv gelebt.

R. P.: Ich danke Ihnen für das Gespräch. ■

SCHOTT

NEUERSCHEINUNGEN

Johann Sebastian Bach (1685–1750)

Zwei Choräle „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ aus der Kantate No. 4 –

„Jesus bleibet meine Freude“ aus der Kantate No. 147, für Gitarre, bearbeitet von Anton Stingl

Best.-Nr. GA 482, DM 8,-

Leonhard von Call (ca. 1768–1851)

Variationen für Mandoline und Gitarre, op. 25, herausgegeben von Marga Wilden-Hüsgen

Best.-Nr. GA 475, DM 12,-

Mauro Giuliani (1781–1828)

Ausgewählte Studien, op 111 für Gitarre.

Revidierte Neuauflage von Friedrich von Hoheneichen.

2 Hefte, Best.-Nr. GA 58/59, je DM 10,50

Hans Werner Henze (1926)

Royal Winter Music

2 Sonatas on Shakespearean Characters für Gitarre eingerichtet von Reinbert Evers

Sonata I, Best.-Nr. GA 467, DM 15,-

Sonata II, Best.-Nr. GA 473, DM 12,-

Drei Märchenbilder für Gitarre, aus der

Oper „Pollicino“. Eingerichtet von

Reinbert Evers.

Best.-Nr. GA 480, DM 6,50

Karlheinz Krupp

Internationale Folklore und Traditionals

für drei Gitarren o. a. Instrumente;

Percussion ad lib.

Best.-Nr. ED 7053, Spielpartitur mit

eingeleger Percussionsstimme, DM 10,-

Dimitris Nikitos

Griechische Volkslieder und Tänze

in leichten Sätzen für eine und zwei

Gitarren mit Vorstudien und Anhang

über griechische Musik.

Best.-Nr. ED 7034, Spielpartitur, DM 10,-

EDITION NARCISO YEPES

Fernando Sor (1778–1839)

Introduktion und Variationen über ein

Thema aus Mozarts „Zauberflöte“, op. 9,

für Gitarre

Best.-Nr. GA 612, DM 8,50

24 ausgewählte Etüden für Gitarre

Best.-Nr. GA 601, DM 24,-

Georg Philipp Telemann (1681–1767)

Partita Polonoise A-Dur für zwei Gitarren,

Tabulaturübertragung von Godelieve

Monden

Best.-Nr. GA 609, DM 15,50

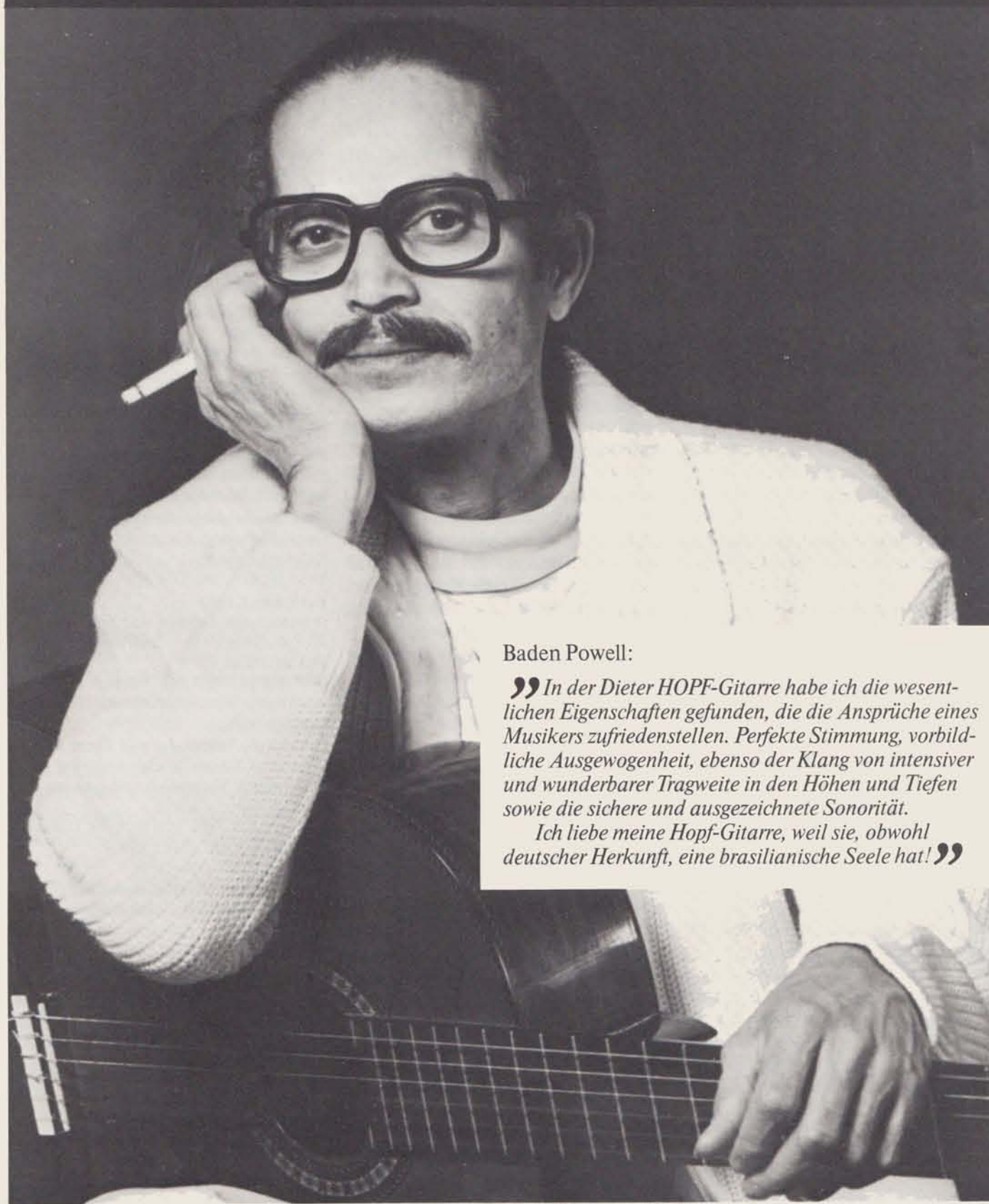
Partita D-Dur für zwei Gitarren,

Tabulaturübertragung von Godelieve

Monden

Best.-Nr. GA 610, DM 14,50

Solisten über Dieter Hopf-Instrumente



Baden Powell:

„In der Dieter HOPF-Gitarre habe ich die wesentlichen Eigenschaften gefunden, die die Ansprüche eines Musikers zufriedenstellen. Perfekte Stimmung, vorbildliche Ausgewogenheit, ebenso der Klang von intensiver und wunderbarer Tragweite in den Höhen und Tiefen sowie die sichere und ausgezeichnete Sonorität.

Ich liebe meine Hopf-Gitarre, weil sie, obwohl deutscher Herkunft, eine brasilianische Seele hat!“

Auswahldiscographie – Baden Powell

MPS 68093 Tristeza on Guitar

MPS 68089 Poema on Guitar

MPS 68159 Berlin Festival

FLD 634 Le Grande Réunion with
Stephane Grappelli

FLD 649 Tristeza

FLD 670 Baden Powell and his
Orchestra/Canto Vinicius
de Moraes

Auslieferung über den autorisierten Fachhandel. Händlernachweis durch D. Hopf, Postfach 9, D-6204 Taunusstein 4.