

Max Peter Baumann: Saiteninstrumente in Lateinamerika

1. Allgemeines

Aus den alten Hochkulturen der Azteken, Mayas und Inkas sind einige Musikinstrumente bis in die heutige Musiktradition überliefert worden. Zu den bekanntesten gehören unter anderem verschiedene Trommeln, wie etwa die hölzerne Zungentrommel *teponatzli*, Flötenarten, Schräper und Rasseln.¹ Aus dem Andengebiet sind im weiteren zahlreiche Typen von Panflöten, Kerb- und Kernspaltflöten und Trommeln bekannt, die im einzelnen seit der spanischen Eroberung in Bauweise und Ensemblebesetzungen akkulturierte Elemente aufnahmen. Eine große Anzahl unterschiedlicher Trommeln, einfache Trompeten, Muschelhörner und Rasseln bildeten so auch im Inka-Imperium den Hauptbestandteil präkolumbischer Musikinstrumente.² Mit Ausnahme des Musik- bzw. des Mundbogens, der ähnlich wie ein Jagdbogen aussieht und heute noch bei verschiedenen Waldindios geschlagen, gezupft oder gestrichen wird, kannte man vor der Konquista allerdings keine Saiteninstrumente. Durch die spanische und später portugiesische Herrschaft manifestierte sich indes in nahezu allen Bereichen der einheimischen Musiktraditionen ein Kulturverlust, hervorgerufen durch die einseitig verstandene Missionierung, durch die kirchlichen und politischen Verbote und nicht zuletzt durch zahlreiche Dezimierungen und Ausrottungen von kleineren und größeren Bevölkerungsgruppen.³ Der allgemeinen Dekulturation der geschichtlichen Entwicklungsprozesse begegneten seit der Konquista viele lateinamerikanische Bevölkerungsgruppen unter anderem mit Übernahme von ihnen vorerst fremden Musikinstrumenten. Dies betraf vor allem den Bereich der Saiteninstrumente. Gitarren, Geigen, Harfen und Lauten wurden neben Schalmeien und Querpfeifen, die die spanischen und portugiesischen Eroberer mit sich gebracht hatten, von der einheimischen Bevölkerung adaptiert und verändert und so in ihre eigenen Musikstile integriert. Trotz allem gibt es weiterhin viele Musik- und Gesangsformen, zum Beispiel der tropischen Waldindios und auch einiger abgelegenen Indiogruppen des andinen Hochlandes, die fast unberührt von

europäischen Einflüssen sind. Daneben haben sich jedoch eigene Musikstile der Mestizenbevölkerung entwickelt. Sie spielt sowohl auf einheimischen als auch auf Instrumenten europäischer Herkunft. Die musikalischen Themen sind vielfach amerindisch beeinflusst, die Texte und Strophen der Lieder dagegen stark durchdrungen vom romanischen Achtsilbler. Manche Lieder sind gemischt-sprachlich, andere nur in Spanisch oder Portugiesisch.

Neben den iberoamerikanischen Akkulturationsvorgängen, die sich besonders durch die christlichen Kirchengesänge verstärkten und später im 19. Jahrhundert durch die Blechblasmusik der Militärkapellen noch erweiterten, übte der afro-amerikanische Kulturkontakt im karibischen Raum, in Guayana, Surinam, Venezuela und in Brasilien einen nachhaltig verändernden Einfluß aus. Bald nach 1492 sind die ersten Schwarzen als Sklaven nach Haiti (Hispaniola) gekommen. Die Massendeportation von schwarzen Sklaven begann um 1559 und setzte sich in Brasilien fort bis ins 19. Jahrhundert.⁴ Es wird geschätzt, daß während der Kolonialzeit ca. 3 Millionen Schwarze nach Spanisch-Amerika verschifft und bis 1850 ca. 4 Millionen Schwarze nach Brasilien verschleppt wurden.⁵ Trotz der großen Demoralisation und Dekulturation der Schwarzen trugen die Sklaven ungemein viel für die Musikkultur Lateinamerikas bei. Die vorerst auf der iberischen

1 Vgl. z. B. aus dem Codex Becker die mixtekische Musikkapelle nach Walter Krickeberg, *Altmexikanische Kulturen. Anhang, die Kunst Altmexikos* von Gerdt Kutscher, Berlin, Safari-Verlag, 1975, 252 f.

2 Vgl. die Abb. aus der Faksimile-Ausgabe von Richard Pietschmann (Hrsg.), Felipe Guaman Poma de Ayala, *Nueva Corónica (!) y Buen Gobierno* (Codex péruvien illustré), Paris, Institut d'Ethnologie, 1936 (Travaux et Mémoires de l'Institut d'Ethnologie XXIII), fol. 242, 320, 322, 324, usw.

3 S. Hans-Jürgen Prien, *Die Geschichte des Christentums in Lateinamerika*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1978.

4 Vgl. Heinrich Loth, *Sklaverei, die Geschichte des Sklavenhandels zwischen Afrika und Amerika*, Wuppertal, Peter Hammer Verlag 1981, 73ff.

5 Hans-Jürgen Prien 1978 (wie Anm. 3), 81.

Halbinsel, dann direkt in Afrika eingeschifften Sklaven brachten ihre Musiktraditionen von Angola, Nigeria, Ghana, aus dem Kongo und von der Elfenbeinküste mit. Zahlreiche afrikanische Musikinstrumente leben in Lateinamerika fast unverändert fort, wie der Musikbogen (berimbau), verschiedene Glocken und Doppelglocken (agogô), Trommeln (atabaques), Rasseln, Schrapec (reco-reco), Fingerklaviere (marimbas, bzw. sanzas), usf.⁶

Auch im 20. Jahrhundert, noch durch Verbot hervorgerufen, erfand man in Trinidad die Steelbands. Aus ausgedienten Ölfässern begannen man während des zweiten Weltkrieges Ensembles mit verschiedenen Stahltrommeln zusammenzustellen.⁷ In vielen religiösen Bereichen entstanden zudem neue synkretistisch-musikalische Kulte wie Voudou, Camdomblé und Macumba,⁸ die in sich afrikanische, christliche und indianische Elemente in einer kulturellen Symbiose zu verschmelzen begannen. Mit der Abschaffung der Sklaverei kamen später aus Java wiederum Plantagenarbeiter nach Surinam, die ihrerseits ihre traditionellen Gamelan-Orchester einführten.⁹ Weitere kleinere und größere Einwanderungsgruppen von Franzosen, Engländern, Italienern und Deutschen trugen dazu bei, europäische Tänze, Walzer und Polkas mit Bandoneons, Handharmonikas und europäischen Orchestern zu verbreiten. Mit einer neuen Immigrationswelle ab 1890 kamen Japaner vorerst nach Hawaii, um 1900 schließlich nach Peru und Brasilien. Als Einwanderer brachten auch sie ihre traditionellen Instrumente und ihre Musikpraktik mit.¹⁰

Traditionelle lateinamerikanische Musik ist in diesem Sinn ein Sammelbegriff, der in sich aufgeschlüsselt werden muß und stellvertretend steht für eine ungeheure Anzahl von regionalen und lokalen Musikstilen, -einflüssen und Kulturen. Die aufeinander bezogenen Wechselwirkungen in Geschichte und Gegenwart beinhalten in der mündlichen Überlieferung einen ständigen Prozeß der Neuschöpfung und Neupulse. Neben der Bewahrung überlieferter Traditionen und neben synkretistischen Kontaktprodukten entwickeln sich so fortwährend neue und jüngste Musikstile.¹¹

2. Zum Problem des präkolumbischen Musikbogens

Nirgends ist die musikalische Akkulturation so eindeutig nachvollziehbar wie bei den Saiteninstrumenten. Mit Ausnahme des Musikbogens (arco musical) ist aus präkolumbischer Zeit kein Saiteninstrument in Mittel- und Südamerika bekannt gewesen. Die Aussagen dazu stützen sich allerdings eher auf Vermutungen, denn auf faktisch abgestützte Quellen. Aus vorkolumbischer Zeit sind zum Musikbogen weder ikonographische, archäologische noch schriftliche Quellen früher Chronisten bekannt. Die Hypothese, daß in vorkolumbischer Zeit dieser einfache Musikbogen dennoch bekannt gewesen sei, stützt sich vorwiegend auf linguistische Untersuchungen etwa von Charles Lafayette Boiles,¹² der zahlreichen mittel- und südamerikanischen, aber auch importierten Musikbogen nachging und im Vergleich von Typen, Konstruktion und Arealen einheimische Namen der Instrumente den geliehenen Namen gegenüberstellte. Dabei kommt Boiles zum Ergebnis, daß besonders die mittelamerikanischen Indianersprachen reich an spezifischen Ausdrücken für den Musikbogen sind¹³ und im Unterschied zu den nachweislich importierten Saiteninstrumenten (denken wir dabei nur etwa an „guitarra“, „tiple“, „cuatro“, „janara“, „bandolina“, „bandurria“, „vihuela“, „chitarra“, „rabel“, „rebec“ und „rebebe“) nicht mit spanischen Instrumentennamen angegeben werden. In der Frage, ob der Musikbogen nun ein autochthones mittel- und südamerikanisches oder doch ein akkulturiertes Instrument sei, haben sich vor allem die europäischen Diffusionisten für letzteres ausgesprochen. Dies ist eher verwunderlich, denn es ist allgemein bekannt, daß Pfeil und Bogen als Jagd- oder Kriegswaffe mit Sicherheit vor der Konquista sowohl in Mittel- als auch in Südamerika bekannt waren. Dies geht nicht nur aus Berichten, sondern auch aus verschiedenen Bildquellen hervor. Daß nun solche hochentwickelten Kulturen, wie die der Azteken, Mayas und Inkas, die in regem Kontakt mit den Waldindios standen und so den Jagdbogen kannten, daß das Prinzip des Musikbogens nicht entdeckt

haben sollten, scheint eher unwahrscheinlich bei der weiten Verbreitung dieser Waffe. Nach A. Métraux verwendeten schon vor der Eroberung die meisten Bevölkerungsgruppen Pfeil und Bogen.¹⁴ Der Chronist Bernal Díaz berichtete über den Goldschatz von Moctezuma II (1503–1520), daß darunter sich auch „zwölf Pfeile und ein Bogen mit goldener Sehne“ befanden, so hochentwickelt war die Waffe.¹⁵ Wenn auch Pfeil und Bogen an der peruanischen Westküste weniger populär waren, so setzte man diese als Waffe vor allem in den Andenostabhängigen gegen die Waldindios ein. Und gerade bei den Tieflandindios findet sich bis auf den heutigen Tag der Jagdbogen besonders verbreitet. Die große Anzahl von Zeichnungen und Stichen aus der frühen Kolonisation deutet im allgemeinen darauf hin, daß der Jagdbogen vermutlich einst von den Waldindios herkommen könnte¹⁶ und die Waffe als akkulturiertes Instrument in die Hochkulturen Eingang gefunden hatte. Der Jagdbogen war schon den nomadischen Chichimeken in der Mesa Central (Mexiko) bekannt, wie es unter anderem auch eine Bilddarstellung zu einer Hirschjagd bezeugt.¹⁷

Bei einer so weiten Verbreitung des Jagdbogens, von Mexiko bis Feuerland, ist es eigentlich undenkbar, daß das Prinzip des Musikbogens in ganz Mittel- und Südamerika unentdeckt geblieben sein soll, zumal einige Forscher der Ansicht sind, der Erfindung des Schießbogens könnte vielleicht die des Musikbogens sogar vorausgegangen sein.¹⁸

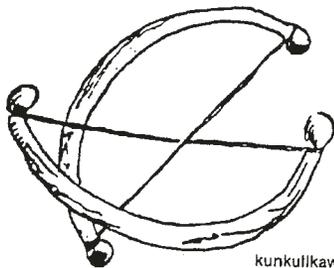
Daß der Musikbogen bei den Chronisten nicht erwähnt wurde, kann verschiedene Ursachen haben, muß aber beileibe nicht heißen, daß es ihn nicht gab. Das Instrument ist nun ein ausgesprochen solistisches Instrument und wird in der Regel abseits, allein vor sich hinge-

6 Vgl. Claus Schreiner, *Música Popular Brasileira*. Anthologisches Handbuch der populären und folkloristischen Musik Brasiliens, Darmstadt, Tropical Music GmbH 1978, 74.

7 Percival Borde, *The Sound of Trinidad, the development of the steel-drum bands*, in: E. Southern (Hrsg.), *The Black Perspectives in Music*, Vol. 1,

- New York, 1973, 45–49. – Peter M. Michels, Steelbands in Trinidad, Frankfurt, Network Medien-Cooperative, Bestell-Nr. 10.606 (Medienpaket: Ton-Cassetten & Begleitbuch).
- 8 Es handelt sich dabei um verschiedene afro-amerikanische Religions- und Kultbewegungen, die schwarzafrikanische Gottheitsvorstellungen mit katholischen Glaubenselementen vermischt haben. Tänze, Rhythmen und Lieder sind aufs engste mit Praktiken der Trance verbunden. Vgl. Hubert Fichte, Xango, die afroamerikanischen Religionen. Bahia, Haiti, Trinidad, Frankfurt a. M., S. Fischer Verlag, 1981. – Peter M. Michels, Haitivoodoo, Rasta-Jamaica, Frankfurt, Network Medien-Cooperative, Bestell-Nr. 10.607. (Medienpaket: Ton-Cassette & Begleitbuch).
- 9 Vgl. die Schallplatte: Javanese Music from Surinam, Lyrichord LLLST 7317.
- 10 Vgl. Dale A. Olsen, The Social Determinants of Japanese Musical Life in Peru and Brazil, in: Ethnomusicology Vol. XXVII, Ann Arbor, Michigan, Nr. 1, 49–70.
- 11 Einen allgemeinen Überblick zur lateinamerikanischen traditionellen Musik vgl. im Sammelband „Latin America“, in: The World of Music, Vol. XXIV, Wilhelmshaven, 1982, no. 2, 1–104 und Claus Schreiner, Música Latina, Musikfolklore zwischen Kuba und Feuerland, Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1982.
- 12 Charles Lafayette Boiles, El arco musical, una pervivencia?, in: La Palabra y el Hombre, Revista de la Universidad Veracruzana, época 2, Xalapa/México, 1966, no. 39, 383–403. Vgl. auch die Arbeit über den Musikbogen von Henry Balfour, The Natural History of the Musical Bow, Oxford 1899.
- 13 Die Namen für Musikbogen (arco musical) lauten in verschiedenen Sprachen der Indios wie folgt: „mātu (Chinateca), cunamali (Huichol), pashtshé (Maya), lungku (Misquito), akatltsotsontle (Náhuatl), háacni coccáx (Seri), tahuitol (Tepehuan). Auf den besonderen, mit zwei Stöcken als Perkussionsinstrument geschlagenen Musikbogen mit Resonanzschale der Cora, Huichol und Tepehuan wird hier nicht näher eingegangen. Vgl. Ch. Lafayette Boiles 1966 (wie Anm. 12), s. 386f.
- 14 Alfred Métraux, Weapons, in: Handbook of South American Indians, ed. by Julian H. Steward. Vol 5: The Comparative Ethnology of South American Indians, Washington, United States Government Printing Office, 1949, 229 ff.
- 15 Vgl. Victor W. von Hagen, Sonnenkönigreiche. Azteken, Maya, Inka. Klagenfurt, Verlag Buch und Welt, 1962, 105.

- 16 Vgl. Karl-Heinz Kohl (Hrsg.), Mythen der Neuen Welt. Zur Entdeckungsgeschichte Lateinamerikas. Im Auftrag der Berliner Festspiele GmbH. Berlin, Fröhlich & Kaufmann, 1982. 16–24, 43, 52–54, 68 f., 82, 227, 230, 282.
- 17 W. Krickeberg 1975 (wie Anm. 1), 306.
- 18 Vgl. David K. Rycroft, „Musical Bow“, in: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, ed. by Stanley Sadie, Vol. 12, London 1980, 811–813. – Bogen und Pfeil als kultische Geräte sind bei vielen Schamanen belegt. Dies gilt besonders für die Völker Sibiriens und Zentralasiens, wo zwischen dem Bogen und der Schamanentrommel ein ideengeschichtlicher Zusammenhang besteht. Die Schamanentrommel, die sich übrigens auch bei den Mapuche (Chile) findet, soll bei den Samojeden und bei den finnischen Völkern nach T. Lehtisalo sekundär sein, denn ursprünglich hatte der Schamane einen Bogen, mit dem er den Geistern drohte und auf sie schoß. Bei den Völkern des Altai-Sajangebietes sollen „der Bogen und der Pfeil das Werkzeug der schamanistischen Tätigkeit“ gewesen sein, und „mit dem Erscheinen der Trommel (hat) diese sowohl die Funktion als auch die Bezeichnung des Bogens“ übernommen. „Der Altaischamane (zielte) genau in der gleichen Weise mit der Trommel auf böse Geister (...) wie mit dem Bogen“. (s. Ernst Emsheimer, Zur Ideologie der lappischen Zaubertrommel, in: Studia ethnomusicologica eurasiatica, Stockholm, Musikhistoriska Museet, 1964, 28–49; Zitat 29f.). – Unter diesem Gesichtspunkt bieten sich für die Interpretation von Abbildungen zu Bogen und Pfeil ganz neue Aspekte. Doch darauf kann hier im weiteren nicht eingegangen werden. – Vgl. auch die Abb. in Karl-Heinz Kohl 1982 (wie Anm. 16), 24. Es handelt sich hier um die wohl früheste Darstellung von brasilianischen Indios mit Jagdbogen.



kunkulikawe (Chile)

Abb. 1: Der einfache Mundbogen²⁰ (gezupft, gerieben oder geschlagen)

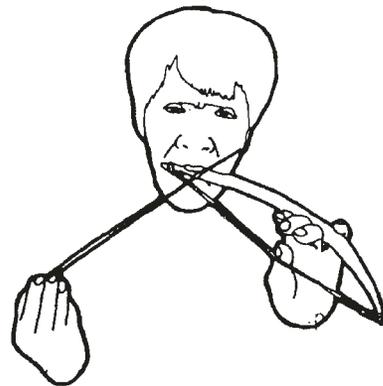


Abb. 3: Der doppelseitige, gestrichene Mundbogen.²²

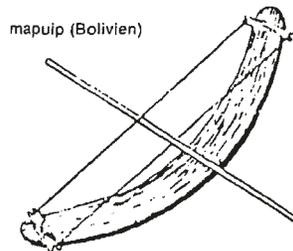


Abb. 2: Der Doppelbogen²¹ (gegeneinander gestrichen).



spielt. Die frühen Chronisten beschrieben zu dem oft nur Dinge, die ihnen unbekannt und neu waren. Den Musikbogen kannten die Spanier aber bereits durch die Afrikaner. So wurde, als weiteres Beispiel, die Einhandflöte im gleichzeitigen Zusammenspiel mit der Trommel von den Chronisten ebenfalls nicht erwähnt, und man glaubte lange, diese Spielpraktik sei erst mit den Spaniern in die Neue Welt gekommen. Die analoge Spielpraktik ist aus vorkolumbischer Zeit im Spiel von *Panflöte* und Trommel bekannt, wieso aber existiert kein Hinweis auf die *Einhandflöte* im Zusammenspiel mit der Trommel? Auch in Bildquellen findet man scheinbar nichts dazu. Ch. Lafayette Boiles konnte nun anhand einer Tera-cotta-Figur aus Mexiko nachweisen, daß diese vermeintlich ausgesprochen spanische Spielpraxis von Einhandflöte und Trommel auch in präkolumbischer Zeit bekannt war.¹⁹ Eine fehlende Quellenlage kann so gesehen niemals eine Begründung für das Nicht-Vorhandensein eines Musikinstrumentes in präkolumbischer Zeit darstellen. – Ein weiterer Hinweis auf die autochthone These des Musikbogens dürfte im übrigen auch darin zu sehen sein, daß dieser den Patagoniern bekannt war, die selber ursprünglich niemals Kontakt mit afrikanischen Sklaven hatten.

Unter dem Musikbogen (*arco musical*) sind in Lateinamerika – sieht man von den *idiochor*-den Röhrenzithern ab – folgende Typen als Mundbogen (*arco musical de boca*) vertreten (Abb. 1–3):

Der doppelsaitige Musikbogen ist anscheinend nur in Bolivien gefunden worden. Ein Ende des Bogens wird – wie bei allen anderen autochthonen Musikbogen – zwischen die Lippen gehalten, so daß sich durch die Mundhöhle eine Resonanzverstärkung bilden kann. Am anderen Ende des Bogens vermag der Daumen der linken Hand, mit der der Bogen gehalten wird, die eine Saite durch Druck ans Holz zu verkürzen. Mit der rechten Hand streicht der Musiker die beiden Saiten mit einem Bambusstöckchen, das er mit Speichel befeuchtet hat. Dieser Mundbogen müßte, falls er nachkolumbisch wäre, mittelbar über eine andere Träger-

schicht an die Moré-Indios übertragen worden sein, da nach E. H. Snethlage die Moré nie mit Schwarzen einen direkten Kontakt hatten. Die Möglichkeit, daß der Doppelbogen durch Missionare eingeführt worden wäre, scheint kaum wahrscheinlich zu sein.²³

Anhand des Musikbogens der *Jíbaro*-Indios im Grenzgebiet zwischen Peru und Ecuador soll der einfache Mundbogen vorgestellt werden. Die *Jíbaros* leben im Gebiet zwischen den Hochlandindios der Anden und den Tieflandindios des Amazonasbeckens am östlichen Abhang der Anden. Bis zu Beginn unseres Jahrhunderts widersetzten sie sich vehement gegenüber allen Eindringlingen. Ihr Mundbogen, mit den regional etwas verschiedenen Namen wie *tumank*, *tomangu*, *tumag*, *tumantsayantar*, *timboanzise*, *tasayandúru*, *kabana* oder *kamban*²⁴ ist funktionell aufs engste verbunden mit dem Schamanismus.²⁵ Der Schamane (Wissende, Heilkundige) vermag sich mittels halluzinogener Getränke, dem *natema* (andernorts als *yagé* oder *ayahuasca* bekannt) in kontrollierte Ekstase zu versetzen, um so Kontakt mit seinen Hilfsgeistern aufzunehmen. Mit psychomotorischen Kräften und Fähigkeiten und mit Hilfe der herbeigerufenen Geister (*tsentsak*) ist er befähigt, Menschen zu heilen, andere zu behexen oder krank zu machen. In einer ritualisierten Rauschgiftzeremonie veranlaßt der Schamane seine Hilfsgeister in die Körper bestimmter Menschen zu fahren oder aus ihnen herauszukommen. Um seine Geister herbeirufen zu können, spielt der *Jíbaro*-Schamane auf dem Mundbogen. Dieser besteht aus einem Ast, der mittels einer Sehne wie bei einer Bogenwaffe gekrümmt ist. Dem Ast wird zuvor die Rinde abgeschält. Die Sehne wird aus Blattrispen eines Baumblattes hergestellt. Die Rispfen werden vom Blatt herausgelöst und mit der flachen Hand auf dem Knie zu einer Saite zusammengedreht und darauf an beiden Enden des gebogenen Astes befestigt. Das Instrument wird je nachdem mit den Fingern gezupft oder mit einem befeuchteten, dünnen Stöckchen gerieben. Das eine Ende des Musikbogens (nicht etwa der Saite) wird an den Mund zwischen die Lippen gehalten, so daß dadurch die Mund-

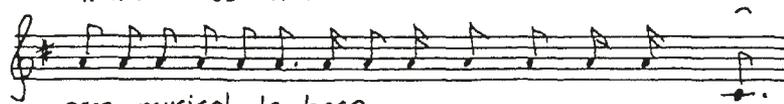
höhle einen Resonanzkörper für den Bogen ergibt. Die Klänge und Schwingungen erzeugen beim Spieler charakteristische Vibrationen, die ihn beim längeren Spielen in eine Art Erregungszustand versetzen sollen.²⁶ Die Töne werden in ihrer Klangfarbe verändert, indem die Resonanzhöhle des Mundes kleiner und größer gemacht wird und einzelne Obertöne dadurch in der Abfolge unterschiedlich stark hervortreten, je nachdem wie sie „herausgepickt“ werden.

Die *Jíbaros* schreiben dem Musikbogen und seinen Klängen eine magisch-zauberhafte Wirkung zu. Die Melodien werden auf dem Instrument für Zauber und Gegenzauber eingesetzt. Krankheiten, von denen man glaubt, sie seien durch Verhexung hervorgerufen, wenn ein Hilfsgeist eines feindlich gesinnten Schamanen oder Menschen den Körper eines Menschen befällt, werden dadurch geheilt, daß der Schamane mit dem Mundbogen diesen Geist zurückruft und die Krankheit aus dem Körper des Patienten herausaugt (vgl. Hörbeispiel: Solo eines Schamanen, der auf dem Mundbogen spielt, um die Hilfsgeister „*tsentsak*“ zurückzurufen).²⁷

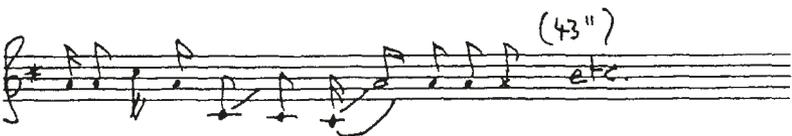
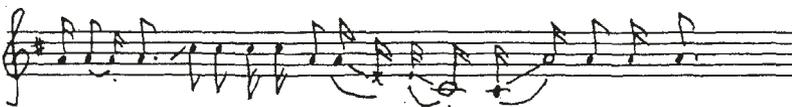
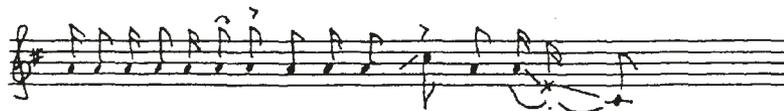
Die zauberhafte Wirkung des Mundbogens wird im weiteren auch durch Liebesmelodien zum Ausdruck gebracht. So spielt etwa bei Sonnenuntergang ein Vater auf dem Instrument, um seinem siebzehnjährigen Sohn auf magische Weise die Liebe eines Mädchens zu verschaffen. Die Instrumentalmelodie wird bei der Dämmerung ähnlich auch von jungen Männern gespielt, um zu bewirken, daß eine entfernte Geliebte an ihn denken möge, wo immer sie auch in der Ferne weilen mag und wenn immer sie auch die Töne selber nicht hören kann (vgl. Hörbeispiel: Solo auf einem Mundbogen, Liebeslied, Transkription 1).

19 Charles Lafayette Boiles, *The Pipe and Tabor in Mesoamerica*, in: *Yearbook, Inter-American Institute for Musical Research*, Vol. 2, New Orleans, 1966, 43–74.

M.M. ♩ = ± 139 → 144



arco musical de boca



♩ = nicht gezupft

Transkription 1:

Liebesmelodie eines Jíbaro auf dem Mundbogen.²⁰

20 Vgl. dazu Mapa de los Instrumentos Musicales de Uso Popular en el Peru. Clasificación y ubicación geográfica. Ed. Instituto Nacional de Cultura, Lima, Oficina de Música y Danza, 1978 (Serie: Mapas Culturales), 443ff. – Luis Segundo Moreno, Música y danzas autóctonas del Ecuador/Indigenous Music and Dances of Ecuador, Quito, ed. Fray Jodoco Ricke, 37. – Carlos Vega, Los Instrumentos Musicales aborígenes y criollos de la Argentina, Buenos Aires, ed. Centurión 1946, 97. – George List, Music in the Culture of the Jíbaro Indians of the Ecuadorian Montana, in: 1. Conferencia Interamericana de Ethnomusicología, 1963, Trabajos presentados, Washington, D.C., Unión Panamericana 1965, 131–151. – Donald Taylor, The Music of some Indian Tribes of Colombia. Background notes and commentary on the music collections of the Anglocolumbian Recording Expedition 1960–61 (Moser-Taylor Collection), British Institute of Recorded Sounds (BIRS) 1972, 26, 79, 87. – Vgl. auch Ch. L. Boiles 1966 (wie Anm. 12), 386, 392.

21 Vgl. Juan A. Orrego-Salas, Araucanian Indian Instruments, in: Ethnomusicology Vol. 10 (Middletown), 1966, nr. 1, 48–57. Der Doppelbogen heißt „künkükawe“. – Vgl. auch C. Vega 1946 (wie Anm. 20), 97. – Bei den Mataco-Vejos ist der Doppelbogen belegt von Erland Nordenskiöld, Forschungen und Abenteuer in Südamerika, Stuttgart, Strecker und Schröder, 1924, 16.

22 Vgl. E. Heinrich Sneathlage, Musikinstrumente der Indianer des Guaporé-Gebietes, Berlin, Dieter Reimer, 1939 (Baessler-Archiv, Beiheft 10), 13. – Rogers Becarra Casanovas, Reliquias de Mojos, 2. Ed. La Paz, Ed. Proinsa, 1977, 243ff. – Der doppelsaitige Mundbogen wird mit dem Namen „mapuip“, bzw. „mapyp“ angegeben und war bei den Moré (Bolivien) bekannt.

23 E. H. Sneathlage 1939 (wie Anm. 22), 13.

24 Vgl. Mapa de los Instrumentos 1978, 445ff. – G. List 1965, 138 (Beide wie Anm. 20).

25 Zum Begriff und allgemeinen Überblick des Schamanismus vgl. Mircea Eliade, Schamanismus und archaische Ekstasetechnik, 2. Aufl. Frankfurt a. M., Suhrkamp Verlag, 1980.

26 Mark Münzel, Schrumpfkopf-Macher? Jíbaro-Indianer in Südamerika, Frankfurt a.M., Museum für Völkerkunde, 1977, 77f.

27 Vgl. Michael J. Harner, Music of the Jíbaro of Ecuador (Kommentar zur gleichnamigen Schallplatte), New York C., Ethnic Folkways Library Record Album No. FE 4386, 1972, 2f., Musikbeispiel auf Seite 1:8.

Diese einfache Art des Mundbogens, der in Klangwirkung und Spielart etwa der europäischen Maultrommel vergleichbar ist, findet sich vor allem in Ecuador, Kolumbien, Peru, Brasilien, Bolivien und anderen Ländern mehr. Charakteristisch für den „präkolumbischen“ Mundbogen scheint es zu sein, daß im allgemeinen das Holz des Bogens in den Mund genommen wird. Zwar kennt man dies auch von afrikanischen Mundbögen,²⁹ doch scheint beim autochthonen südamerikanischen Mundbogen, im Gegensatz zu anderen afrikanischen Praktiken, die Spielhaltung, bei der die Saite in den Mund genommen wird, nicht existiert zu haben.³⁰ Auch von der einfachsten Bauweise, von seiner Funktion und vom Spiel her gesehen ist bei dieser Art des Mundbogens kaum auf ein akkulturiertes Instrument zu schließen, und man wird im Verbund mit den anderen angeführten Argumenten wohl nicht zu Unrecht annehmen dürfen, daß das Instrument und seine Spielpraktik sich aus vorkolumbischer Tradition überliefert hat. Gerade Einfachheit, aber auch das feste Eingebundensein in eine rituelle Spielweise mögen dazu verholfen haben, dieses typische „Instrument der Einsamkeit“, abgelegen von dicht besiedelten Städten und Regionen, im Verborgenen zu erhalten.

3. Akkulturierte lateinamerikanische Saiteninstrumente

Abgesehen von diesem traditionellen Mundbogen sind mit Bestimmtheit die diversen Gitarren, Fideln und andere Mund- und Musikbogen nachkolumbischer Herkunft. Ihre Zahl und Vielfalt der Bauweisen, Namen, Herkunft, Spielpraktiken und Saitenstimmungen sind nahezu unerschöpflich. Christoph Kolumbus soll persönlich schon einige Musiker mit nach Amerika gebracht haben, die die Aufgaben hatten, den Geist der Kolonisten zu erheitern.³¹ Fideln, Gitarren und Harfen sind nach anfänglichem Direktimport aus den spanischen und portugiesischen Vorbildern hervorgegangen und nachgebaut worden. Schon um 1524, drei Jahre nach der Eroberung Mexikos durch Cortés, wurde in Tetzoco eine erste Musikschule

gegründet, „an der man auch Eingeborene in die Notation europäischer Musik, in den Bau und das Spiel europäischer Musikinstrumente einführte“.³² In den Indianermissionen und bald auch an den großen Kathedralen der verschiedenen Vizekönigreiche wurden Orgeln nach ersten importierten Vorbildern nachgebaut. In der Provinz Paraguay wurden schließlich – wie andernorts auch – alle Arten von Zupf-, Streich- und Blasinstrumenten nachgebaut, wie sie zur Zeit in Europa gebräuchlich waren. In der konservativen Technik des Nachbaus blieben auf diese Weise solche europäischen Instrumente zum Teil in älteren Bauweisen überliefert, so wie man sie in Europa heute schon nicht mehr kennt. Unter anderem übernahm man die Harfe direkt nach dem Vorbild von Europa; sie kam vorerst in die lateinamerikanischen Aristokratenkreise, von da weg wurden sie – wie auch die Gitarreninstrumente im allgemeinen – populär und verbreitete sich als eigentliches Volksinstrument besonders unter der Mestizenbevölkerung. Die Harfen entsprechen ungefähr noch der arpa española, also dem Entwicklungstyp vor 1720, denn sie weisen als Volksharfe keine Pedale auf und spiegeln den Stand der pedallosen Rahmenharfe wieder.

Zu den vier bedeutendsten Arten akkultrierter Saiteninstrumente der nachkolumbischen Zeit gehören der afrikanische Musikbogen (berimbau), die ein- bis mehrsaitige Fidel (nóviké, rabel), unter den Gitarreninstrumenten die kleine guitarra, bzw. der charango, und die Volksharfe (arpa). An ihren Beispielen soll je ein repräsentatives Saiteninstrument herausgegriffen werden und sowohl im Hinblick auf seine charakteristischen Eigenheiten als auch im Kontext der Akkulturationsproblematik näher behandelt werden.

3.1. Der afrikanische Berimbau

Wenige Jahre nach 1500 begannen die Spanier zahlreiche schwarze Sklaven nach Amerika zu verschiffen, die besonders in den Plantagen zu arbeiten hatten. Im 16. Jahrhundert gab es bereits die ersten Revolten gegen die Unmenschlichkeit des Sklavendaseins, trotzdem nahmen

die Sklaventransporte im folgenden Jahrhundert noch ein ungeheureres Maß an. Zahlreichen Schwarzen gelang es ab und zu, ins Landesinnere zu flüchten und konnten dort zum Teil eigene Siedlungen aufbauen und ihre Musikkultur weiterführen. Von den rund 120 Millionen Brasilianern sind heute um die 40 Millionen schwarzafrikanischer Abstammung. Man kann sich denken, wie bei diesem hohen Stellenwert der afro-brasilianischen Bevölkerung sich dies reichhaltig und befruchtend auf die vorhandene Musiktradition ausgewirkt hat.

Um 1583 wird berichtet, daß ein katholischer Mönch auf einem afrikanischen Musikbogen (berimbau) vorzüglich zu spielen wußte.³³ Dieser berimbau gehört, im Zusammenhang mit dem Kampfspiel, der capoeira, zu einem der bekanntesten akkulturierten Musikinstrumente seitens der afro-amerikanischen Schwarzen. Das portugiesische Wort capoeira („Hühnerstall“, bzw. im übertragenen Sinne „Hahnenkampf“) bezieht sich ursprünglich auf die flüchtigen Sklaven, die von ihren Herren geschlagen wurden. Für die an Händen Geketteten gab es nur die eine Möglichkeit der Selbstverteidigung: sich niederzubücken, um mit dem einen Fuß gegen die Peiniger zu schlagen.³⁴ Dies ist auch der Grund, daß der heutige Tanz vorwiegend mit Beinen und Füßen ausgeführt wird. Der tänzerisch-akrobatische Kampf reicht zurück in die Sklavenzzeit und ist aus einem sich fortentwickelnden Erüchtigungssport hervorgegangen. Noch im 18. und 19. Jahrhundert diente das Kampfspiel zwischen zwei oder mehreren Schwarzen der Selbstverteidigung, wo teilweise im Ernstfall auch Waffen, Messer und Stöcke eingesetzt wurden.

Im Paraguay-Krieg (1865–1870) wurden capoeira-Kämpfer wegen ihrem Mut und ihrer kämpferischen Geschicklichkeit als ausgezeichnete Kämpfer eigens rekrutiert. Heute hat der von Bantu-Sklaven aus Angola stammende Tanz eine spielerisch-akrobatische Form gewonnen, bei dem besondere Figurenelemente ausgeführt werden, wie das Überschlagen aus dem Handstand, Abstützen des Körpers auf Händen bei gleichzeitiger Beinarbeit, das Schleudern der Füße in Richtung des Gegners

und verschiedene Ausfallsprünge im Einklang mit den spezifischen Rhythmuspatterns (toques) des berimbau-Spiels. Seit dem Verbot der kriegerischen capoeira aus dem Jahre 1890 wird das Kampfspiel im friedlichen Rahmen unter präziser Andeutung der „tödlichen“ Schläge (golpes) getanzt, ohne dabei den Gegner auch nur einmal zu berühren. Die Tänzer kämpfen zum Schein und verfehlen den Gegner mit ihren Fuß- und Beinschlägen nur um Haaresbreite. All dies geschieht im artistischen genau abgestimmten Zusammenspiel von Musikbogen, toques und golpes. Die beiden „Streithähne“ werden von den Zuschauern umringt und durch einen oder zwei berimbau-Spieler angespornt. Ihre Geschicklichkeit stellen die Tänzer mit über fünfzig verschiedenen Schlagarten (golpes) unter Beweis. „Vom guten Meister der capoeira heißt es in Bahia, daß er, obwohl sich ständig ‚parallel‘ zum Bogen bewegend, weder seine Kleider verschmutzt, noch seinen Hut verliert.“³⁵

Die musikalische Begleitung des berimbau geschieht öfter im Zusammenklang von Perkussionsinstrumenten, wie etwa einem pandeiro (Tamburin), einer Doppelglocke (agogó) und einer Faßtrommel. Der berimbau (je nach Region auch rucungo, rucumbo, urucungo, gunga, oder in Kolumbien marimba, in Kuba sambi bzw. in Venezuela carangano genannt) ist ein ungefähr eineinhalb Meter langer Holzbogen, der mit einer Drahtsaite bespannt ist und am unteren Ende des Bogens eine offene Kalebasse als Resonanzkörper befestigt hat (Abb. 4).

Von der Kalebasse aus verläuft eine Schlinge über die Drahtsaite des Bogens und teilt diese etwa im Verhältnis von 1:10. Der Musiker hält mit der linken Hand den Bogen in der Höhe der Kalebasse und drückt gleichzeitig mit einer zwischen dem Daumen und Zeigefinger gehaltenen Münze gegen den Draht. Damit vermag er im Wechsel die Saite beim Anschlagen zu stoppen (dämpfen), bzw. frei schwingen zu lassen. Der kleine Finger der gleichen Hand kann die Schlaufe über der Kalebasse zugleich seitlich in Richtung zum Resonanzkörper enger ziehen und verändert so, in abgestimmter Weise, die Spannung, bzw. die Tonhöhe der Draht-

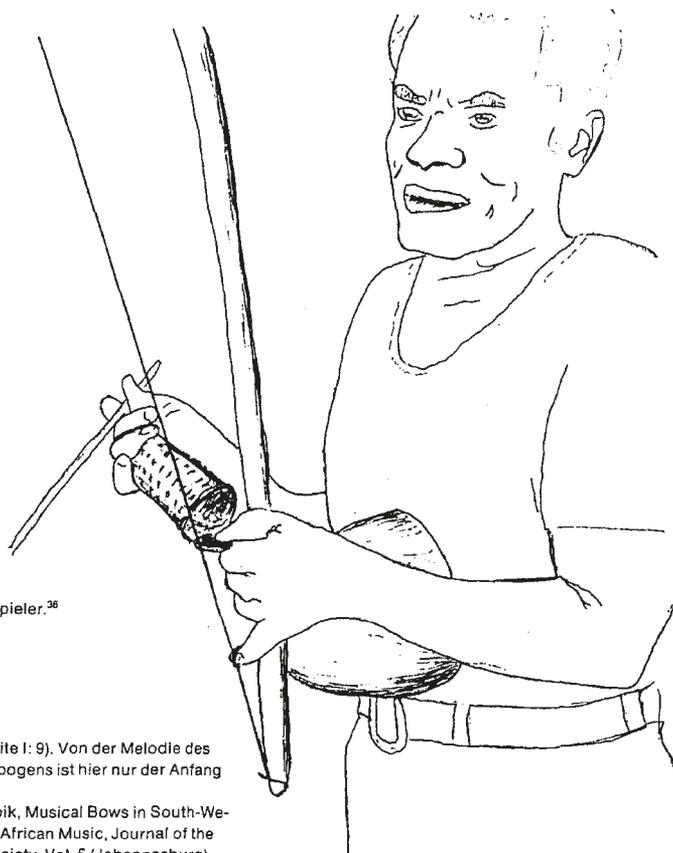


Abb. 4: Berimbau-Spieler.³⁶

28 *ibid.* 3 (auf LP Seite I: 9). Von der Melodie des gezupften Mundbogens ist hier nur der Anfang transkribiert.

29 Vgl. Gerhard Kubik, *Musical Bows in South-Western Angola*, in: *African Music, Journal of the African Music Society*, Vol. 5 (Johannesburg), 1975/76, nr. 4, 98–104.

30 Die genauere Hypothese wäre hier weiträumig im Vergleich noch zu untersuchen. – Zur Praxis des afro-amerikanischen Musikbogens mit dem Mund an der Saite und nicht etwa am Bogen vgl. man George List, *The Musical Bow at Palenque*, in: *Inter-American Music Bulletin*, Washington, D. C., 1968, nos. 64/65, 1–13, bzw. dasselbe in: *Journal of the International Folk Music Council*, Vol. XVIII, 1966, 36–49. Vgl. zudem Gerhard Kubik, *Angolan Traits in Black Music of Brazil*, in: *Report of the Twelfth Congress, Berkeley 1977*, ed. by Daniel Hertz and Bonnie Wade, Kassel, Basel, London, Bärenreiter 1981, 66–74; ders.: *Extensionen afrikanischer Kulturen in Brasilien*, in: *Wiener Ethnohistorische Blätter*, Heft 22, 1981, 3–77.

31 Vgl. Irving Washington, *Vida y Viajes de Cristobal Colón*, Madrid 1954.

Berimbau: Salvador, Bahia, Brasilien

32 Robert Günther, *Die Musikulturen Lateinamerikas im 19. Jahrhundert, Tendenzen und Perspektiven*, in: *Die Musikulturen Lateinamerikas*, hrsg. von R. Günther, Regensburg, Bosse Verlag, 1982, 10.

33 Vgl. C. Schreiner 1977 (wie Anm. 11), 74.

34 Vgl. Dale A. Olsen, *Folk Music of South America – A Musical Mosaic*, in: Elizabeth May (Ed.), *Music of Many Cultures*, in: *Introduction*, Berkeley – Los Angeles – London, University of California Press, 1980, 402.

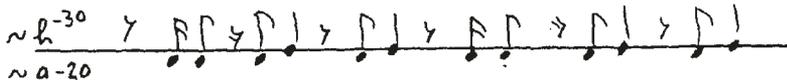
35 Tiago de Oliveira Pinto, *Capoeira – das brasilianische Kampfspiel*, in: *Festival traditioneller Musik 1982, Lateinamerika*, Berlin, Internationales Institut für vergleichende Musikstudien, 1982, 32.

saite im Höhenbereich von ungefähr zwei Ganztönen. Die rechte Hand schlägt mit einem Stöckchen (baqueta) gegen die Saite und hält zugleich in der Handfläche eine kleine Gefäßrassel (caxixi), die im Rhythmus des Schlagens und der ausgeführten Handbewegungen erklingt. Durch die Veränderung des Abstandes der Kalebassenöffnung, zum Bauch des Spielers hin, wird schließlich in bestimmten Zeitabläufen das Resonanzvolumen, bzw. das Obertonspektrum abwechslungsreich mitgestaltet und verändert.

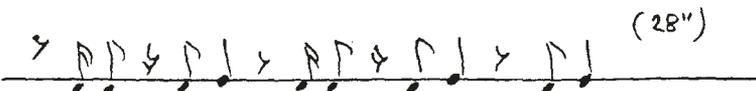
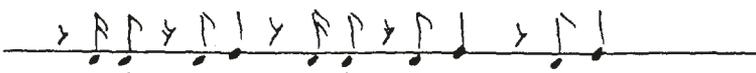
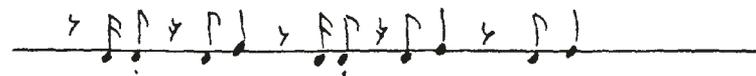
Das Hörbeispiel 2 bringt einen fahrenden Musiker aus Brasilien. Der Spieler reist mit seinem Instrument und zusammen mit Freunden durch ganz Südamerika und verdient sich sein Brot mit Musik und Tanz. Die Aufnahme wurde 1980 in Tarabuco (Bolivien) gemacht, wo der berimbau-Spieler während eines Markttagess seine Kunst zum Besten gab (Transkription 2).

Transkription 2:
Capoeira.³⁷
Berimbau.

M. M. ♩ = ~ 145



berimbau



Das Notenbeispiel 3 zeigt das Schlagen des Musikbogens mit dem Stöckchen im wechselweisen Zusammenspiel mit Gefäßrassel, Münze und verschiedenartiger Abdeckung der Kalebassenöffnung (Transkription 3).

Transkription 3:
Toque de capoeira de Angola.³⁸



Zeichenerklärungen:

- | | | |
|-------------|---|----------------------------------------------------------------------------------|
| Rechte Hand | ♩ | = Schlag mit dem Stöckchen auf die Drahtsaite des Musikbogens |
| | ♩ | = Gefäßrassel allein |
| Linke Hand | x | = Druck der Münze gegen die Saite |
| | < | = offene Kalebassenöffnung (Resonanzschale wird vom Körper weggehalten) |
| | > | = geschlossene Kalebassenöffnung (Resonanzschale wird gegen den Körper gedrückt) |

Im Vergleich dazu bringt ein anderes Beispiel ein berimbau-Solo zweier Spieler aus Salvador (Bahia/Brasilien), die in wechselweisem Dialog und im virtuosens Zusammenspiel einen musikalischen Wettkampf ausführen.³⁹ Um 1932 entstand in Salvador eine erste offiziell anerkannte capoeira-Schule. Aus dem einst berühmten Kampfsport entstand eine Art Sport mit akrobatischen Tanzfiguren und musikalischer Virtuosität, die selbst an Musikakademien unterrichtet wird.

3.2. Die Fidel

Die in Südamerika verbreiteten einfachsten Formen der einsaitigen, mit einem Bogen gestrichenen Fideln sind Volksinstrumente, die im Nachbau mit den jeweils greifbaren Materialien gebaut werden. Diese einsaitige Bogen-Fidel ist vermutlich in der Mehrzahl der Fälle ebenfalls afro-arabischer Herkunft, als Nachfahre etwa der nordafrikanischen, bzw. arabischen rabab und der mittelalterlichen rebec oder ruubebe einerseits, aber vielleicht auch als Reduktionsform der rabel, wie sie von Spanien übernommen wurde und bis heute noch gespielt wird.⁴⁰ Die spanische rabel weist in der Regel zwei oder drei, also nicht nur eine Saite auf.⁴¹ Die einsaitigen Fideln finden sich im Vergleich zur europäischen Geige in Lateinamerika weit weniger verbreitet. Belege finden sich vor allem in Paraguay, Argentinien, Brasilien und Mexiko. Die Bauweisen sind verschieden, doch haben diese Bauerninstrumente jeweils einen Steg gemeinsam, über den die Saite vom unteren Ende zu einem meist vorderständigen Wirbel des Fidelhalses führt.

Zu den einfachsten Streichgeigen gehört die nobiké der Tobas-Indios aus dem Chaco-Gebiet (Argentinien/Bolivien). Das Instrument wird aus einer gewöhnlichen Holz- oder auch Blechkiste gebaut. Diese dient als Geigenkasten und wird mit einem Holzarm verlängert. Die Fidel wird ähnlich einer Violine – wenn auch hochkant – in Schulterhöhe gehalten, und beim Abgreifen der Töne wird die Saite bis auf den Hals niedergedrückt (s. Abb. 6).

Abb. 5: Fidel der Maccá-Indios (Paraguay).⁴²

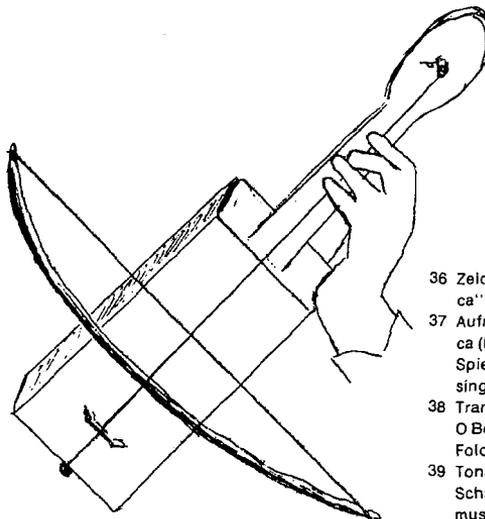
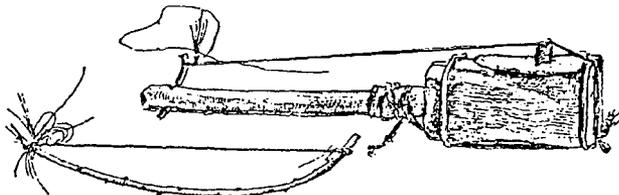


Abb. 6: nobiké, Chaco-Fidel.⁴³

Bei Instrumenten, die ähnlich wie etwa die äthiopische Masinko konstruiert sind, werden die Töne mit Flageolett-Technik, d.h. mit leichtem Fingeraufsatz auf der frei schwebenden Saite, erzeugt (s. Abb. 5).

Die Tobas spielen das Instrument solistisch oder auch in Ensemble zusammen mit Rhythmusinstrumenten wie Trommel (katak) und Kalebassenrasseln (Transkription 4).

Die akkulturierten Instrumente haben verschiedene Formen und Saitenbespannungen. Bekannt sind neben europäisch beeinflussten idio- und heterochorden Röhrenzithern mit je

36 Zeichnung vom Verf. nach Photo in „Latin America“ 1982 (wie Anm. 11), 17.

37 Aufnahme vom 11.5.1980 in Tarabuco, Chuquisaca (Bolivien) während einer feria. Der berimbau-Spieler, ein viajero, kommt aus Minas Gerais und singt zum Spiel auf dem Musikbogen.

38 Transkription nach Luiz Almeida da Anunciación, O Berimbau da Bahia, in: Revista Brasileira de Folclore, Rio de Janeiro, Ano 11, 1971, no. 29, 31.

39 Tonaufnahme von Massimo Somaschini auf Schallplatte: Brasília, música nera di Bahia/black music of Bahia. Capoeira – candomblé – berimbau – batucada – trio elétrico. Albatros (Original Ethnic Music of the People of the World), VPA 8318 stereo, Seite 2:1.

40 Auch hier dürfte eine genauere Untersuchung weiterführende Differenzierungen ermöglichen. Umstritten ist ja auch in Nordamerika weiterhin die sogenannte einsaitige Apachen Fidel, von der man annimmt, daß sie „eine einheimische Anpassung an die europäische Violine auf dem Wege über Mexiko“ sei. Vgl. Paul Collaer, Amerika, Eskimo und Indianische Bevölkerung, Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1967 (Musikgeschichte in Bildern Bd. 1: Musikethnologie, Lieferung 2), 90f.

41 Vgl. Schallplatte: Instrumentos Populares de Castilla y León. Vol. 1. Movieplay 17. 1419/18 Serano Seite A: 2 und B: 2. Fernando Ortiz, Los Instrumentos de la Música Afrocubana, Vol. V., Habana, Cardenas y Cia., 1955, 135f., weist mit Recht auf die afrikanischen Einflußbereiche über die schwarzen Sklaven, die zugleich aber auch mit spanischen Instrumenten sich auseinandergesetzt hatten.

42 Die Spieltechnik dazu ist für Südamerika leider nirgendwo näher beschrieben. Abb. vgl. bei Carlos Vega 1946 (wie Anm. 20), 97.

43 Zeichnung nach Photo zur Schallplatte: Argentine Folk Music, The Chaco in Song and Dance. Magic Rituals in the Chacos. Lyrichord stereo LLST 7254.

44 Das Transkriptionsbeispiel 4 trägt den Titel „Chisi (Seven Goats)“ und ein weiteres „Pichini (Climbing bird)“, beide auf LP Lyrichord LLST 7254 Seite A: 2 und 3 (wie Anm. 43).

$\text{♩} = \pm 122$

nobiké

Handwritten musical score for 'Chisi' in 3/8 time. The score consists of eight staves of music. The first staff is labeled 'nobiké'. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The tempo is indicated as $\text{♩} = \pm 122$. The score includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The final staff ends with the notation '25" etc.'.

ein bis fünf Saiten⁴⁵ besonders die verschiedenen Formen der einsaitigen Bauernfideln der Maccá-Indios (Paraguay),⁴⁶ Zweisaitige, in Quinten abgestimmte Fideln sind unter den Namen kitág, kitán, gitán oder aravír bei den Jíbaro in Peru bekannt. Die Instrumente werden nach M. J. Harner nicht von den Jíbaro selber gebaut, sondern von quechua-sprechenden Händlern gebracht, die die Instrumente nach spanischen Vorlagen zu bauen begannen. Um den von Jíbaros gewünschten einfachen Klang zu erhalten, entfernen sie einfach die überzähligen Saiten (Abb. 7–9).⁴⁷



Abb. 7: kitán, Aguaruna⁴⁸ (mit Bogen gestrichen).

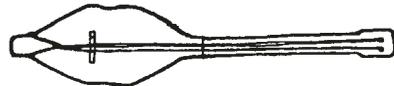


Abb. 8: kitán, Aguaruna.⁴⁹

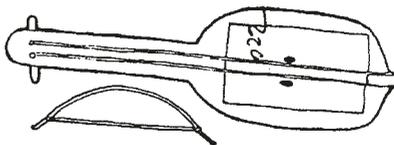
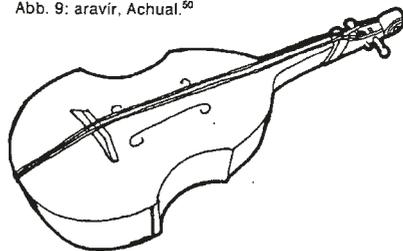
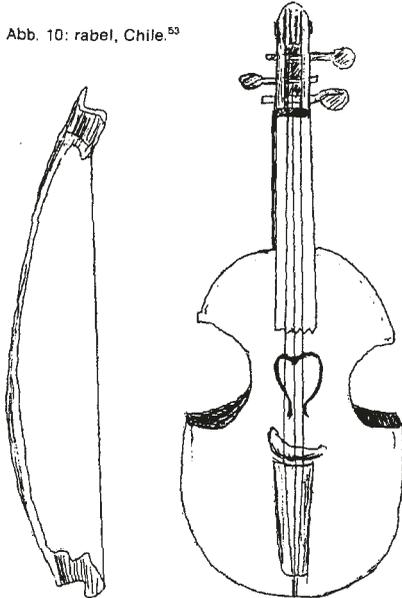


Abb. 9: aravír, Achaual.⁵⁰



In Chile kennt man unter anderem die dreisaitige rabel, ein Geigeninstrument, das schon mit seinem Namen eine arabisch-spanische Herkunft verrät.⁵¹ Das Instrument wurde seit dem 16. Jahrhundert mehrmals zusammen mit San Emiliano und seinem Schüler San Braulio erwähnt als rabel, rebel oder rabelejo. Dieses mittelalterlich-höfische Instrument ist von den Spaniern unter arabischem Einfluß übernommen worden und fand mit der Kolonisation Eingang in Lateinamerika. Gespielt wird das Geigeninstrument wie eine Viola mit einem Bogen. Als pastorales Saiteninstrument wird es unter anderem in einem mystischen Brief eines Padres an eine Nonne um 1773 eingehend beschrieben. Die rabelete wird in diesem Zusammenhang als „Ermunterer der eingeschlafenen Seele“ gedeutet. Auf ihr spielt der Fidelbogen seufzend über die drei Saiten, die je eine geistige Verhaltensweise symbolisieren, zugleich im Bezug zu den drei Wirbeln der ständigen Erweckung und des geheimnisvollen Beschau-

Abb. 10: rabel, Chile.⁵³



ens der Seele.⁵² Die Beschreibung entspricht exakt den zahlreichen bildlichen Darstellungen und im Besondern auch der aus Chile überlieferten rabel. Es ist jener Typ, wie er in Europa im Spätmittelalter und in der Renaissance verbreitet war und in der Form der alten Gambe mit den seitlich tiefen Einbuchtungen des Schallkörpers gleicht (Abb. 10, Transkription 5).

Die rabel ist heute in Chile nicht mehr so gebräuchlich; auch dieses Instrument wurde mehr und mehr durch die gewöhnliche europäische Violine ersetzt.⁵⁵ Geigeninstrumente sind heute in ganz Lateinamerika weit verbreitet und bilden in verschiedenen Ensembles von Mestizen und Indios eine nicht mehr wegzudenkende Rolle. Die Bauerninstrumente in Peru weisen vielfach nur drei Saiten auf und heißen violin, violin, virucho oder violón (Abb. 11).



Abb. 11: violin mit drei Saiten, Peru.⁵⁶

45 Vgl. Isabel Aretz, Instrumentos Musicales de Venezuela, Cumaná, Editorial Universitaria de Oriente, 1967, Anhang Tabla III und 304 (carángano de guásdua); Mapa de los Instrumentos Musicales 1978 (wie Anm. 20), 448 (otta = cítara de palo); Åke Norborg: South American Tube Zithers, in: S. E. M. Newsletter, vol. XVII, nr. 1, Ann Arbor, 1983, 19–21 (ka-txo-tse, Guyana und Brasilien); Karl Gustav Izikowitz, Musical and other Sound Instruments of the South American Indians, Göteborg, Elanders Boktryckeri Aktiebolag, 1935, 204.

46 S. Carlos Vega 1946 (wie Anm. 20), 96 f.

47 Mapa de los Instrumentos Musicales 1978 (wie Anm. 20), 450. Das aravrir besitzt einen Geigenkorpus und dürfte im wesentlichen eine Reduktionsform einer europäischen Geige darstellen, wie es im übrigen auch von Michael J. Harner 1972 (wie Anm. 27), 3 berichtet wird. Diese zweiseitige Geige „used by the Jbaro is traded to them by another tribe to the north, the quechua-speaking Canelos or Alama, who make them in imitation of Spanish design. The Jbaro remove one of the three strings to achieve the sound they prefer“.

48 Mapa de los Instrumentos Musicales 1978 (wie Anm. 20), 450 (Jbaro).

49 ibid., 441 (Jbaro).

50 ibid., 451 (Jbaro).

51 Alejandro Henríquez, Organología del Folklore Chileno, Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1973, 58.

52 Daniel Devoto, Metamorfosis de una Cítara, in: „universidad“, Universidad Nacional del Litoral. Santa Fé 1960, nr. 45, 37–50. „Venía tañiendo un suave Rabelete llamado Despertador del Alma adormida, con las Consonancias de los suaves requiebros de Amor. El Arquillo era el Solicitador del Espíritu con frequentados gemidos; las tres Cuerdas son, un Velar continuo; Recato discreto; i Andar Sobre sí. La Flor del Rabelete es el Derramamiento del Alma dentro de sí misma. Las tres Clavijas son un continuo Despertamiento, i Miramiento ocultissimo del Alma dentro de sí misma. El Puntecillo es un Mirar à Dios continuamente con simple, i sencilla Fè. (Carta del Venerable Padre Frai Nicolás Factor de la Orden de San Francisco, a una Monja... En: Cartas morales, militares, civiles i literarias de varios autores españoles, recogidas, i publicadas por Don Gregorio Mayans i Siscár... Tomo II. En Valencia, por Salvador Fauli. Año 1773, pag. 12)“ – (47).

53 Zeichnung nach Photo. Alejandro Henríquez 1973 (wie Anm. 51), Photo b. 9.

54 Das Notenbeispiel vgl. bei Carlos Lavín, El Rabel y los Instrumentos Chilenos, in: Revista Musical Chilena, Santiago de Chile. Año 10, 1955, nr. 48, 15–28, (28).

55 Man vgl. etwa die Abb. einer rabel (Cucaco, Chiloe), die dem Bau nach eine gewöhnliche Geige darstellt, allerdings mit nur drei Wirbeln und entsprechender Anzahl von Saiten, wiedergegeben von Manuel Dannemann, Atlas del Folklore Chileno, in: Revista Musical Chilena, Santiago de Chile. Año 26, 1972, no. 118, 3–21, Abb. 1.

56 Mapa de los Instrumentos Musicales 1978 (wie Anm. 20), 146.

AIRE I



AIRE II



Transkription 5:
Aire I und II (rabel, Chile).⁵⁴

Die europäische viersaitige Violine findet sich besonders in den Streicherensembles verschiedener akkulturierten mexikanischen Indiogruppen. So spielen zum Beispiel in einem Ensemble der Tarasken Geiger zusammen mit Gitarren, Cello und Baß⁵⁷ oder bei den Indios von Chiapas, den Nachfahren der Mayas, eine Geige im Quartett zusammen mit zwei Gitarren und einer großen Harfe.⁵⁸ Besonders typisch ist zudem in Mexiko die mariachi-Musik, die sich etwa zusammensetzt aus zwei Trompeten, drei Violinen, einer guitarrón, einer Rhythmusgitarre und drei weiteren Gitarren.⁵⁹ Die Vielfalt der Ensembles, in denen auch Geigen vorkommen, ist nahezu unerschöpflich geworden und, mehr oder weniger ausgeprägt, in allen lateinamerikanischen Ländern anzutreffen.

3.3. Der Charango

Die Gitarren und gitarrenähnlichen Saiteninstrumente haben den Weg nach Amerika vor allem über die Spanier und ihre Kunstmusik gefunden. Im Laufe der Jahrhunderte haben

sich dabei vielfältige Formen herausgebildet, ältere Instrumente sich zum Teil fast gleichbleibend erhalten, und adaptierte Instrumente haben mit neuen Materialien und Konstruktionsweisen sich verändert. Wohl kein anderes Saiteninstrument hat so viele verschiedene Typen hinsichtlich der Bauweise, Art der Saitenzahl, der Größe und technischen Verarbeitung hervorgebracht, wie die gezupften Lauteninstrumente. Unter ihnen sind sowohl die großen Gitarren (guitarrónes), die modernen guitarras, die kleinen guitarrillas (wie charangos, cavaquinhos, tiples, cuatros und ukuleles) als auch die verschiedenen Mandolinentypen vertreten (mandolina, bandolina, bandurria, mandola, bandola) nebst dem banjo afrikanisch-nordamerikanischer Herkunft.⁶⁰

Unter den Lauteninstrumenten sei hier die im ganzen Andengebiet besonders beliebte Schalen-Halslaute, der charango, herausgegriffen. Es ist ein kleines handliches Zupfinstrument mit vier bis sechs doppelchörig angeordneten Saiten, die von einer Querverriegelung auf dem Resonanzkasten über ein Schalloch zu einem Wirbelbrett verlaufen und je an hinterständig eingesteckten Holzwirbeln oder an seitenständigen Eisenwirbeln mit Schneckenschrauben befestigt sind.

Das Instrument ist hervorgegangen aus der spanischen vihuela de mano, einer gezupften Gitarre mit Zargen und gewölbtem Boden. Die Konquistadoren brachten die vihuela nach Lateinamerika, wo sie vorerst als aristokratisches Instrument in den Händen der Criollos (der Weißen spanischer Herkunft) blieb und dann von den Mestizen übernommen wurde. Verbreitet war das Instrument insbesondere in den großen Minenzentren von Potosí und Oruro. Als bald adaptierten aber vor allem die quechua sprechenden Indios im Hochland der Anden (Bolivien, Peru, Chile und Argentinien) das Saiteninstrument. Besaitung und Bauart lassen darauf schließen, daß der charango eine Weiterentwicklung und Anpassung der seit der Kolonialisierung eingeführten vihuela, bandurria, laúd und chitarra battenate ist. In Spanien hatte die vihuela als Renaissance-Instrument noch vier Einzelsaiten. Dieses Instrument ist von



Guaman Poma um 1600 in seiner Chronik als Instrument der Criollos wiedergegeben.⁷⁴ Die gezupfte vihuela diente zur Liedbegleitung (s. Abb. 12). Im 17. Jahrhundert war die vihuela wieder mit vier bis fünf doppelchörigen Saiten bezogen wie einst ihre früheren Vorläufer die guitarra moresca und guitarra latina. In Spanien wurde gegen Ende des 17. Jahrhunderts die vihuela, bei der die Saiten einzeln angerissen wurden (punteado), durch die guitarra española verdrängt. Diese hatte vorerst gegen Ende des 16. und zu Beginn des 17. Jahrhunderts noch vier bis fünf Doppelsaiten und wurde vorwiegend akkordisch geschlagen (rasgueado). Der andine charango spiegelt so den Stand der vihuela bzw. guitarra española aus der Zeit des 16. und 17. Jahrhunderts wieder. Athanasius Kircher führte das Instrument unter dem lateinischen Namen „Cythara Hispanica“ um 1650 in seiner „Musurgia Universalis“ ebenfalls auf (Abb. 13).

57 Hörbeispiel: Music of the Tarascan Indians of Mexico. Music of Michoaca and nearby Mestizo Country, recorded by Henrietta Yurchenco. Asch Mankind Series AHM 4217, Seite A: 1 „Tarascan String Music. Son de Paracho (anon.).“

58 Modern Mayan. The Indian Music of Chiapas, Mexico, recorded & edited by Richard Anderson. Folkways Records Album No. FE 4377, 1975, Seite A: 3 „Fiesta of San Bartolo, Venustiano Carranza 1972“.

59 Vgl. die Schallplatte: Mariachi Aguilas de Chapala, notes by Charles & Martha Bogert. Folkways Records Album No. FW 8870, 1962. – Zur weitaus traditionelleren Musik der Azteken (= Nachfahren) und den von ihnen akkulturierten Saiteninstrumenten vgl. Sacred Guitar & Violin Music of Modern Aztecs, recordings, notes and photographs by Jean Provost and Alan R. Sandstrom. Ethnic Folkways Library Album nr. FE 4358.

60 Einen kurzen Überblick zu den Gitarren, Mandolinen, Banjos und Ukulelen in Lateinamerika gibt Claus Schreiner 1982 (wie Anm. 11), 385 ff.

61 Guaman Poma de Ayala/R. Pietschmann 1936 (wie Anm. 2), fol. 756.

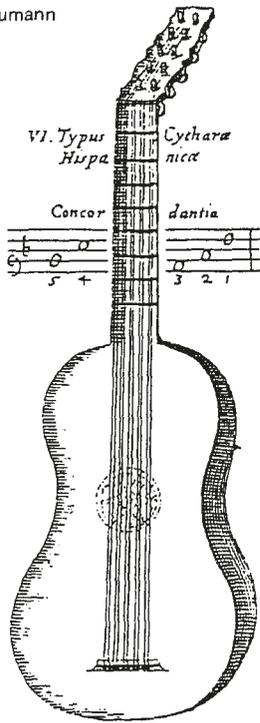


Abb. 13: Typus Cytharæ Hispanicae,⁶² A. Kircher
1650 (guitarra española).

Mit Ausnahme der ersten und zweiten Doppelsaiten entspricht die gebräuchlichste Stimmung des modernen charango ganz der „Concordantia“ bei Kircher; vollständige Entspre-

chung wenn auch nicht oktavenvergleich findet man zur Stimmung der guitarrillas bei den Chipayas (s. weiter unten).

Saitenstimmung der guitarra española und der Stimmung der Chipaya-guitarrilla

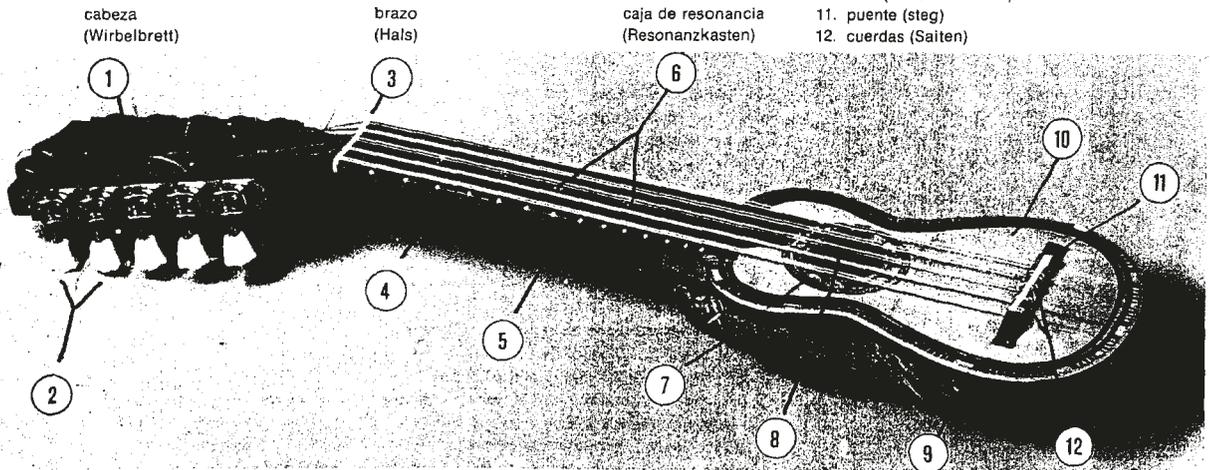


Saitenstimmung des charango (temple natural)
temple natural



Abb. 14: charango de quirquincho.

1. clavijero (Wirbelstock)
2. clavijas (Wirbel)
3. ceja (Sattel)
4. diapason (Griffbrett)
5. trastes (Bünde)
6. conchitas (Griffmarkierung mit Muschelintarsien)
7. roseta/incrustación (Rosette/Verzierung)
8. boca (Schalloch)
9. filete/cintura/arco (Zierleiste)
10. cara (Resonanzdecke)
11. puente (steg)
12. cuerdas (Saiten)



Der südamerikanische charango ist einerseits ein aus der vihuela und guitarra española und andererseits aus einzelnen Lauten- und Mandolinentypen abgeleitetes Gitarreninstrument, das über die Mestizen durch die Hochland-Indios akkulturiert wurde und eine eigenständige Entwicklung durchzumachen begann.⁶³ Der Korpus erfuhr in Anpassung an vorhandene Materialien Veränderungen: teils sind bei der guitarrilla noch Zargen vorhanden, allerdings oft mit gewölbtem Boden, teils sind sie weggefallen, indem man für die Resonanzschale den Panzer eines Gürteltiers (quirquincho) zuzog. Andere Typen verwenden einen Resonanzkörper aus Holz, der aus einem einzigen Block hergestellt wird, indem er ausgehoben wird und eine ähnliche Schalenform erhält wie die des Gürteltierpanzers. Man unterscheidet so zwischen der guitarrilla (bzw. dem charango mediano), die ähnlich wie eine verkleinerte Gitarre konstruiert ist, dem charango de quirquincho oder de tatu (Schale aus dem Panzer eines Gürteltiers) und dem charango de madera (aus einer Holzschale). Alle Instrumente haben jeweils fünf Doppelsaiten, gelegentlich auch nur deren vier (Abb. 14).

Die im städtischen Bereich gespielten charangos weisen heute in der Regel einen Bezug aus Nylonsaiten auf, im Unterschied zu den Bauerninstrumenten der Indios, die meist Metallsaiten bevorzugen, seltener auch noch Darmsaiten. Ist die Stimmung der urbanen Instrumente heute weitgehend normiert (temple natural: e''/e'' – a'/a' – e'/e'' – c''/c'' – g'/g'), so verwenden die Indios (campesinos) je nach Festanlaß ganz unterschiedliche Stimmungen. Man kennt bis an die 20 verschiedenen Arten.

Die Indios begleiten sich auf dem Instrument zu ihren eigenen Gesängen (tonadas) und Stampftänzen (tusuna) oder spielen den charango auf langen Fußwanderungen zur Selbstunterhaltung. In Hörbeispiel 9 singen und spielen 18 Chipayas (7 Frauen und 11 Männer) zur Begleitung von drei unterschiedlich großen guitarrrillas und Lamaglöckchen (campanas).⁶⁴ Die Chipayas bilden eine kleine Bevölkerungsgruppe von nur noch rund 1000 Personen und leben im Hochland Boliviens in einer sprach-

lich kulturellen Enklave am Coipasa-See im Department Oruro 4000 m über Meer. Sie sprechen eine eigene Sprache, das Chipaya, und gehören zusammen mit den Urus des Titicacasees vermutlich zu den ersten Andenbewohnern.⁶⁵ Die guitarrrillas sind, wie die charangos, hier mit 5 doppelchörigen Darmsaiten bezogen. Die Stimmung (timplis, von span. temple) entspricht in den Tönen von Kircher und ist d'/d' – a'/a' – f'/f' – c'/c' – g'/g', wobei das kleinste Instrument um eine Quarte höher gestimmt ist. Solche und ähnliche Gesänge im Wechsel zwischen Männern und Frauen werden vor allem zur Weihnachtszeit (navidad) bis in die Karnevalszeit (carnaval) gesungen. Es sind unter anderem Gesänge fürs Vieh (tonadas del ganado) beim Markieren und Schmücken der Lamas, der Schafe und Schweine mit farbigen Wollfäden.⁶⁶

Im städtischen Bereich hat sich der charango zu einem höchst virtuoson Instrument entwickelt. Er wird dort vor allem in den Folklore-Gruppen (conjuntos) von Mestizen im Zusammenspiel von Kerbflöte (gena), Panflöten (zampoñas), guitarra und Trommel (bombo) gespielt. In Abhängigkeit zur westlich orientierten Schulausbildung führte man auch eine Zahlengriffstabulatur ein, die – ohne Rhythmusangaben – beim Lernen die Hörführung des Schülers noch voraussetzt.⁶⁷

Der mit Nylonsaiten bestückte moderne charango wird sowohl punteado (im einzelnen Anreissen der Saiten) als auch rasgueado (im akkordischen Anschlagen aller Saiten miteinander) gespielt (Transkription 6).

Mittels Verbesserung von Bauweise und Spielpraxis ist der charango inzwischen zu einem solistischen Konzertinstrument geworden, auf dem sogar klassische Musikstücke ausgeführt werden, wie Kompositionen von Mozart, Schubert und Brahms. Einzelne südamerikanische Virtuosen komponieren zudem eigene Stücke, die immer auch traditionelle Tänze wie yaravi, huayño, bailecito, cueca, pasacalle u. a. m. verarbeiten. A. Cámara spielt zum Beispiel eine Variante zu „Dos Palomitas“ (s. Transkription 6) und bringt nach dem yaravi

(Lamento) im rhythmischen Wechsel danach einen mittleren huayño-Teil mit abschließendem bailecito.⁶⁹

62 Athanasius Kircher, *Musurgia Universalis*, Tomus I, Romae MDCL (1650), fol. 477, Iconismus VII, fig. VI. Die Stimmung der Saiten entspricht im übrigen auch den Angaben von Marin Mersenne, *Harmonie Universelle*, Paris 1636.

63 Eine ausführlichere Darstellung vgl. Max P. Baumann, *Der Charango, zur Problemskizze eines akkulturierten Saiteninstrumentes*, in: *Musik und Bildung*, Mainz 11, 1979, Heft 10, 603–612.

64 Aufnahme vom Verf. 6.6.1980 (Nr. 662): „Tonada del ganado“, 3 guitarrrillas, campanas, Gesang (11 Männer und 7 Frauen).

65 Ausführlichere Darstellungen vgl. Max P. Baumann, *Music, Dance, and Song of the Chipayas (Bolivia)*, in: *Latin American Music Review*, Austin Texas, vol. 2, no. 2 fall/winter 1981, 171–222; ders., *Die Chipayas, Musikkultur einer Minorität in den bolivianischen Anden*, in: *Omnibus*, Berliner Kulturzeitschrift Nr. 7, Heft 2, Berlin 1982, 18–21.

66 Einen ausführlicheren Kommentar zu einem ähnlichen Gesang der Chipayas s. das Doppelalbum vom Verf.: *Musik im Andenhochland. Bolivien. Musikethnologische Abteilung, Museum für Völkerkunde, Staatliche Museen, Preußischer Kulturbesitz; Museum Collection Berlin (West)*, Editor A. Simon. Berlin 1982. MC 14 (mit dt. und engl. Kommentar, Seite D: 7. Im gleichen Schallplattenalbum finden sich zudem auch weitere charango-Beispiele der Quechua sprechenden Indios (Metallbesaitung) im Zusammenspiel mit Kernspaltflöten (B:1), ein Quechua-Lied, begleitet von einem charango (C:8), ein Ensemble mit Panflöten und charango (D:4), sowie ein Stampftanz mit einem (B:7), bzw. zwei charangos (D:5).

67 Vgl. dazu M. P. Baumann 1979 (wie Anm. 63), 611: Erläuterung zur Griffstabulatur und Transkription dazu.

68 *ibid.*, 611.

69 Aufnahme vom 14.9.1977. Der Charango-Spieler, Alejandro Cámara, stammt aus Cochabamba (Bolivien) und spielt das Instrument mit Nylonsaitenbezug in der Stimmung „temple natural“.

M. M. ♩ = $\sim \pm 101$ (75")

Transkription 6:
Dos Palomitas, yaravi⁶⁸ (charango de quirquincho).

3.4. Die spanische Harfe

Zur Zeit der Konquista war an den europäischen Höfen die Harfe besonders in Mode, so daß diese direkt von Spanien aus nach Lateinamerika gelangte. Das Instrument wurde sowohl von den Criollos (Weißen), Mestizen als auch von Indios und Schwarzen übernommen, die es nicht nur spielten, sondern auch nachzubauen lernten.⁷⁰ Die Harfe war ein Instrument der Herrschaftshäuser, diente aber auch in der Kirchenmusik als bezifferter Continuo. Aus der Zeit zwischen 1680–1750 existiert zum Beispiel von einem unbekanntenen Komponisten aus Bolivien ein Villancico „Venid a aqueste alcazár...“ für Tenor solo, Trippelchor a 10 Stimmen (SAT, SAT, SATB), Violine und „bajo continuo de arpa“⁷¹ (Harfen-Generalbaß). Zur Verbreitung und Popularisierung der Harfe trugen neben den oberen Gesellschaftsschichten in Kuba, Mexiko, Peru, Venezuela, Chile und Ar-

gentinien besonders die Jesuiten bei, leiteten sie doch unter anderem die Indios an, das Instrument im Zusammenhang mit der Liturgie und den Kirchenliedern zu spielen. Aus Lima und Cuzco berichtet man um 1638, daß in Klöstern die vorzüglichste Art von Musik mit Violinen, Harfen, Gitarren und Vihuelas gemacht werde, wie man sie selbst in Europa kaum kenne.⁷² Dasselbe wird auch von den kirchlichen Festtagen aus dem Bistum La Plata berichtet. Aus Chuquisaca (Sucre, Bolivien) heißt es um 1639, daß bei kirchlichen Hochfesten ein Organist 24 Sänger eines Chores begleitete und selber ein fürstliches Salär von 1000 Pesos erhielt. Bei den Hochfesten veranstaltete man zahlreiche Prozessionen, wie etwa bei der Fiesta de la Nuestra Señora de Guadalupe, wo das Musizieren mit verschiedensten Instrumenten wie arpas (Harfen), vihuelas, chirimias (Schalmeien), aber auch clarines (Clarinets) und trompetas (Trompeten) den festlichen Rahmen ergaben.⁷³ Eine Abbildung zeigt aus dieser Zeit einen Harfenisten mit einer Rahmenharfe in schlanker gotischer Form (Abb. 15).

Die Harfe weist eine Vorderstange (mástil) zwischen Resonanzkasten (caja de resonancia) und Saitenhalter (clavijero oder cuello) auf. Der Resonanzkasten der heutigen Instrumente ist vergrößert worden und kann ein langgezoge-

70 Vgl. Isabel Aretz 1967 (wie Anm. 45), 179.

71 Zum Problem des Harfen-Continuo s. Lauro Aye-starán, *El Barroco Musical Hispanoamericano*, los manuscritos de la Iglesia de San Felipe Neri (Sucre, Bolivia) existentes en el Museo Histórico Nacional del Uruguay, in: *Yearbook. Inter-American Institute for Musical Research*, New Orleans. Vol. 1, 1965, 55–93, insbesondere 75 ff. und 89 f.

72 S. Antonio de la Calancha, *Corónica Moralizada del Orden de Agustín en el Perú*, Barcelona, Pedro Lacavalleria, 1983, 432. – Vgl. Robert Stevenson, *The Music of Peru. Aboriginal and viceregal epochs*, Washington, Pan American Union, 1960, 57, 63.

73 Pedro Ramirez del Aguila, *Noticias Políticas de Indias y Reduccion Descriptiva de la Ciudad de La Plata Metropoli de las Provincias de Los Charcas y nuestro Reyno de Toledo, La PLata 1639*, Transcripción de Jaime Urloste Arana, Sucre, Imprenta Universitaria, 1978, 150 f., 177.



nes Dreieck bilden, das wannenförmig nach unten sich ausläßt oder kann, bei der etwas kleineren Art der domingacha einen birnenförmigen, nach unten gebauchten Körper aufweisen. Auf der Oberfläche des Holzkastens sind zwei, vier oder sechs Schalllöcher eingelassen. Die lateinamerikanischen Harfen sind alle pe-

dallos, in der Regel diatonisch abgestimmt und haben einen Bezug von 26 bis 36 Metallsaiten oder Metall- und Darmsaiten.⁷⁵ Der Schallkasten besitzt am unteren Ende zwei Fußstützen (patas), die auch weggenommen werden können. Die Harfe wird solistisch gespielt, wobei der Spieler steht oder sitzt, oder sie erklingt im Ensemble von anderen Saiteninstrumenten, wie etwa von zwei jaranas und einem requin-

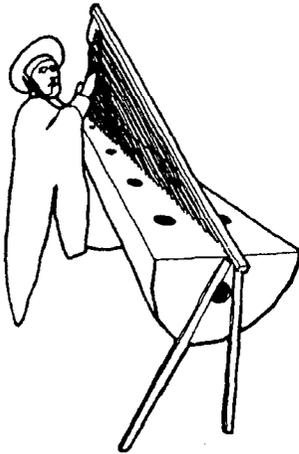


Abb. 16: arpa (indígena), Cuzco/Peru⁷⁹ (Spielhaltung beim Stehen oder Sitzen).

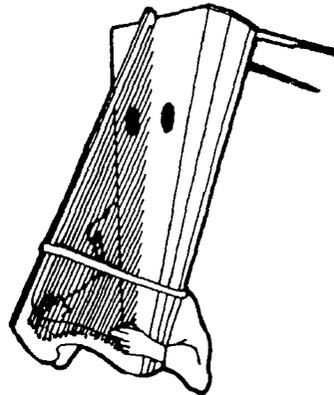


Abb. 17: arpa (indígena), Andahuaylas, Apurimac/Peru⁸⁰ (Spielhaltung beim Marschieren).

to.⁷⁶ In Venezuela wird der Harfenist öfter auch von Gefäßbrasseln (maracas) rhythmisch untermauert, oder der Spieler begleitet sich selber zum Gesang.⁷⁷ In Peru kennt man sogar ganze Harfenorchester, die zum Tanz aufspielen. Die Musiker laufen dabei mit dem Instrument herum und halten die Harfe zum bequemeren Spiel deswegen auf dem Kopf.⁷⁸ Gelegentlich dient die Harfe auch als eine Art Perkussionsinstrument (Abb. 16–18).

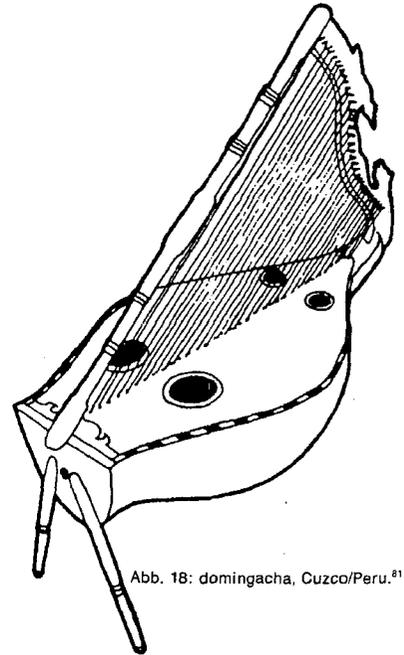


Abb. 18: domingacha, Cuzco/Peru.⁸¹

74 *ibid.*, 130 b.

75 Isabel Aretz 1967 (wie Anm. 45), 183f.

76 Als Beispiel dieses Ensembles in Mexiko vgl. Jas Reuter, *La Música popular de México*, Mexico, Panorama Editorial S. A., 1981, 165. – Jarana und requinto sind Gitarreninstrumente.

77 Isabel Aretz 1967 (wie Anm. 45), 191.

78 Vgl. Photo Raúl et Marguerite d'Harcourt, *La Musique des Incas et ses Survivances*, Paris, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1925, vol. 1, 85; vol. 2 Pl. XXXVIII. 1.

Nach Ronald Wright scheint es, daß die Harfe von irischen Jesuiten, die um 1568 nach Peru kamen, eingeführt wurde. Die Peruaner modifizierten später das Instrument, indem besonders der Schallkasten stark vergrößert wurde.⁸² Die peruanische Harfe ist diatonisch nach der C-Dur-Skala abgestimmt und umfaßt in der Regel einen Ambitus von fünf Oktaven mit 36 und mehr Saiten. Diese werden meist mit Plektra (unetas) angerissen. Die Solostücke, auf der Harfe, werden in Peru vielfach von blinden Musikern vorgetragen, es sind huayños, yaravies und amerindische Tänze, die vorwiegend auf halbtönlosem pentatonischem Melodiegut aufbauen (Transkription 7).

Ein Musikstück illustriert an einem yaraví mit dem Titel „Gentil Gaviota“ (entzückende Möwe) ein Lamento auf der Harfe des blinden Musikers Gabriel Aragon aus Cuzco.⁸⁴ Das Wort yaraví leitet sich aus dem Quechua-Verb arawij ab, was soviel heißt wie „Verse machen“, komponieren.⁸⁵ In der Inka-Zeit war der arawij, der beauftragte Hofdichter und Sänger. Unter den verschiedenen Arten von yaravies, die er – unter anderen Gattungen auch – dichtete und komponierte, gehörte das schmerzerfüllte Liebeslied, der jaray arawí (jaray yaraví), der – wie bei der „Gentil Gaviota“ – im Schmerz des Abschiednehmens oder in Erinnerung an eine verlorene Liebe langsam und feierlich erklang.

In einem anderen Stück, im Ensemble von zwei Violinen und einer Mandoline, spielt ebenfalls ein blinder Harfenist, Antonio Sulca aus Ayacucho (Peru), einen traditionellen huayño mit dem Titel „Cipresplantacha“⁸⁶ (Zypressenhain). Ins kleine Orchester gliedert sich die Harfe besonders in Gestaltung der rhythmischen Baßbewegung ein und wechselt über, zwischen Anfang und Schluß des huayño, in eine solistisch ausgeführte Partie, umrahmt von den refrainartig gestalteten Tutti.

♩ = 82

etc.

Transkription 7:
Harfen-Solo aus Cuzco.⁸³

4. Zusammenfassung

Das Studium der musikalischen Akkulturation⁸⁷ ist für Lateinamerika am Beispiel der Saiteninstrumente besonders gut geeignet, da erst seit der Entdeckung Amerikas, d.h. nach 1492, mit der Übernahme und Verbreitung von Chordophonen zu rechnen ist.

Als Ursachen und Bedingungen der Akkulturation sind jeweils die historisch-geographischen und kulturgeschichtlichen Besonderheiten anhand der individuellen Typen von Saiteninstrumenten zu untersuchen. Die vorliegenden Ausführungen können somit nichts weiteres sein als ein Exposé zu den vorerst im allgemein formulierten Arbeitshypothesen, die im Detail anhand der regionalen Sonderentwicklungen noch zu überprüfen sind.

Als Hypothesen zu Chordophonen in Lateinamerika sind vorläufig folgende Ergebnisse festzuhalten:

1. Mit Ausnahme des Musik-, bzw. Mundbogens⁸⁸ gab es vor Kolumbus in Mittel- und Südamerika keine Saiteninstrumente (Die Frage nach der Herkunft der Röhrenzithern wird hier als besonderes Problem noch ausgeklammert).

2. Mit der exogenen Übernahme wurden diese Saiteninstrumente während der Initialphase als identische akkulturiert und imitiert (Adoptivformen), baulich in der Nachkonstruktion vereinfacht (Reduktionsformen) oder, unter veränderten Produktions- und Materialbedingungen, zu neuen Formen verändert (Innovationsformen).

4. Mit der Übernahme von Saiteninstrumenten verändern sich in der neuen Trägerschicht deren Spielweisen, -techniken, Ensemble-Besetzungen, Funktion und Gebrauch (Funktionsveränderungen).

5. In der sekundären Trägerschicht scheinen einmal adoptierte Saiteninstrumente sich langsamer zu verändern und vermögen so – im Gegensatz zu den Herkunftsländern, wo die Entwicklung schneller vor sich geht oder die Tradition gar abreißt – einen historisch älteren Ty-

pus als im Herkunftsland zu belegen (Retardationsprinzip).

6. Adoptivformen scheinen auf ein stärkeres Einflußgefälle seitens der exogenen Kulturaufassung hinzudeuten, Reduktions- und Innovationsformen eher auf ein stärkeres und kreativeres Gefälle seitens des endogenen Kulturschaffens.

79 Mapa de los Instrumentos Musicales 1978 (wie Anm. 20), 149.

80 *ibid.*, 150.

81 *ibid.*, 151.

82 Vgl. Schallplattenkommentar von Ronald Wright, *The Inca Harp. Laments and Dances of the Tawantinsuyu, the Inca Empire*. Lyricord LLST 7359, 1980.

83 Harp solo, music from Cuzco, Sr. Navarro, harpist, Huancayo, Peru, August 1970. Collection of Dale A. Olsen; s. Dale A. Olsen 1980 (wie Anm. 34), 411 ff. (Beginn des Stückes).

84 *The Inca Harp* 1980 (wie Anm. 82), Seite A:2.

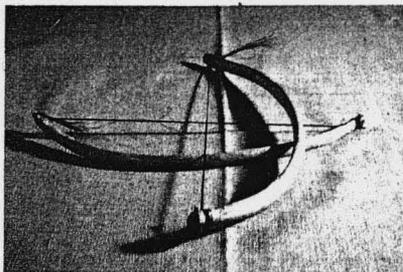
85 Weiterführende Angaben zu den Gattungen des yaraví s. Max P. Baumann, *Manchaypuytu – Erinnerungskultur und Geschichtlichkeit*, in: *Musik und Bildung*. Mainz 14, 1982, Heft 12, 776–783. Zur Musikunst der Inkas s. Inca Garcilaso de la Vega, *Comentarios Reales de los Incas* 1604, Prólogo, edición y cronología Aurelio Miro Quesada, Venezuela, Biblioteca Ayacucho, Tomo I 1976, 112 ff.

86 S. *The Inca Harp* 1980 (wie Anm. 82), Seite B:4.

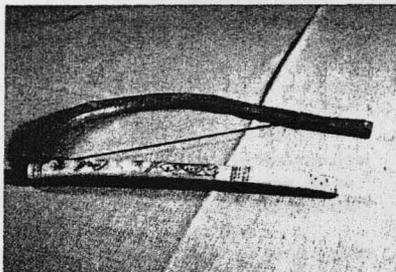
87 Dazu vgl. Max P. Baumann 1979 (wie Anm. 83), 603 ff.

88 S. Photo 1–6: Südamerikanische Musikbögen aus dem Museum für Völkerkunde, Staatliche Museen, Preußischer Kulturbesitz Berlin. Photos: Martha Brech.

1 Musikbogen der Araukaner (Mapuche) „kin-küllkahué“; Größe: 29 cm und 31,5 cm; Sammler: Lehmann-Nitsche, von dem Araukaner Katzlaf auf Bestellung angefertigt, La Plata 1900. Vgl. Robert Lehmann-Nitsche, Patagonische Gesänge und Musikbogen, in: Anthropos 3, 1908, 916–950, bzw. 936. Sig. VC 8529 a, b.



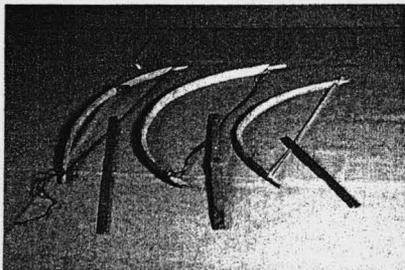
2 Musikbogen der Südpatagonier (Tehuelche?) „kolo“, „colo“, Größe: Saitenlänge 20 cm; flötenartig gelochter Knochen 22,7 cm; vgl. R. Lehmann-Nitsche 1908, *ibid.*, 929 ff.; George Chaworth Musters, Unter den Patagoniern, Jenna 1873, 180 und 185 (Originaltitel: At Home with the Patagonians, London 1871). – Sig. VC 97 a, I



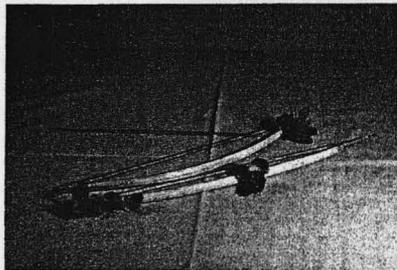
3 Musikbogen der Moré und Itoreaup. Größe: 28 cm; Sammler: E. Heinrich Sneathlage 1934; vgl. ders., Musikinstrumente der Indianer des Guaporégebieten, Berlin 1939 (Baessler-Archiv), Beiheft X, 12f. – Sig. VB 13174.



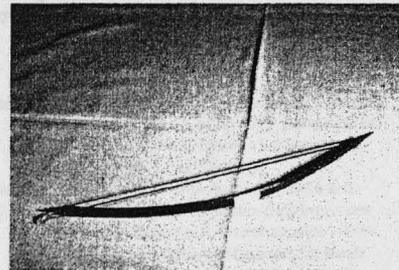
4 Musikbögen der Moré und Itoreaup; wie Photo Nr. 2 – Sig. VB 13175 b, c, d.



5 Musikbögen der Moré und Itoreaup mit Streichstab; Größe: 1) 43,4 cm; 2) 36,7 cm; Streichstab: 27,5 cm; wie Photo Nr. 2. – Sig. VB 13176 a–d.



6 Musikbogen der Moré und Itoreaup; Größe: 28,5 cm; wie Photo Nr. 2. – Sig. VB 12366.



Für die Ermöglichung einer Photodokumentation zu südamerikanischen Musikinstrumenten danke ich der Universität Bamberg sowie der Abteilung Musikethnologie des Museums für Völkerkunde, insbesondere Herrn Prof. Dr. A. Simon. Zu danken habe ich ferner Frau Martha Brech für die Durchführung der Photodokumentation und die einzelnen Aufnahmen zu den hier abgebildeten Musikbögen.