

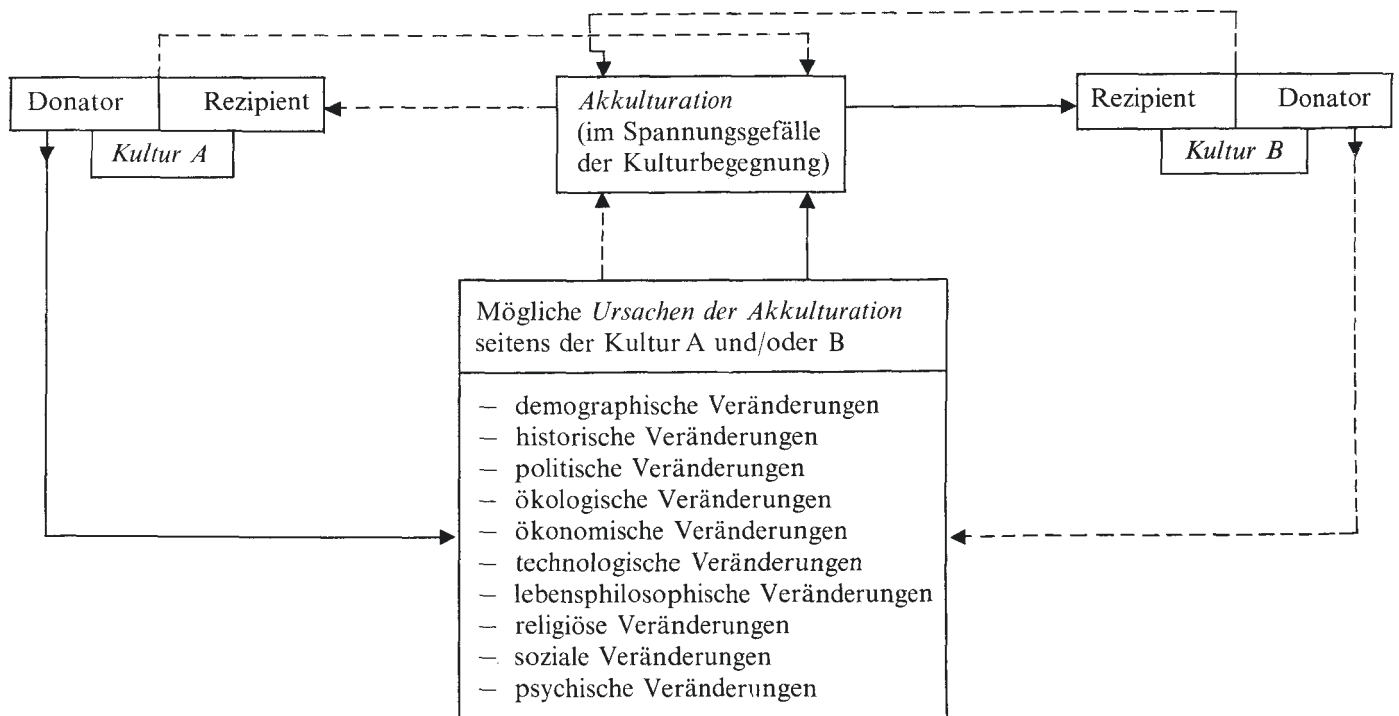
Max Peter Baumann

Der Charango – Zur Problemskizze eines akkulturierten Musikinstruments

Der Begriff „acculturation“ wurde 1886 erstmals von William H. Holmes¹⁾ in der amerikanischen Ethnologie erwähnt. Allerdings fängt die moderne, problembewußte Forschung erst mit dem wegweisenden Aufsatz von Richard Thurnwald über die „Psychologie der Akkulturation“²⁾ an. Unter Akkulturation wird hinfert der „Prozeß der Anpassung an neue Lebensbedingungen“ verstanden, der im Kulturkontakt und im gegenseitigen Kulturaustausch zweier oder mehrerer ethnisch verschiedener Gruppen entsteht, so daß kulturelle Objekte, Wertvorstellungen und soziale Verhaltensweisen unter dem „Druck von außen“ verändert werden. Die aus der Spannung von direkter oder indirekter Kulturbegegnung hervorgehenden Prozesse und Phänomene können dabei verschiedene Entwicklungen einschlagen. Die Rezipientengruppen beginnen sich mit ihren bisherigen eigenkulturellen Werten und Normen im Spannungsgefälle zu jenen der fremden Kultur ablehnend, gleichgültig oder offen zu verhalten und geraten der anderen Kultur gegenüber in ein nehmendes und auch gebendes Austauschverhältnis. Die Ursachen

dieses Akkulturationsprozesses, der Veränderung und Verhaltensbildung ganz allgemein, sind von Fall zu Fall verschiedenartig im mehrfachen Zusammenwirken bestimmt durch demographische, historisch-politische, ökologische, ökonomische, technologische, lebensphilosophische, religiöse, soziale und psychische Faktoren.

Die von der Kulturanthropologie und der Ethnologie in den 50er und 60er Jahren unter Ausweitung des Befragungsfeldes⁴⁾ wieder aktualisierte Problemstellung ist im einzelnen auch für ethnomusikologische Untersuchungen von Bedeutung. Wo immer ein oder mehrere Musiksysteme⁵⁾ direkt oder indirekt (d.i. durch Medien) in Kontakt geraten, treten Akkulturationsprozesse und -phänomene auf. Solche Veränderungen können als Einwirkungen etwa von abendländischer auf außereuropäische, von urbaner auf ländliche Musik und umgekehrt 1. im *musikalischen Bereich* anhand von Tonskalen, Stimmungen, anhand von Bearbeitungen, von neuen Gestaltungs- und „Kompositions“-Techniken aufgezeigt werden und 2. im Bereich der *Aufführungspraktik* an-



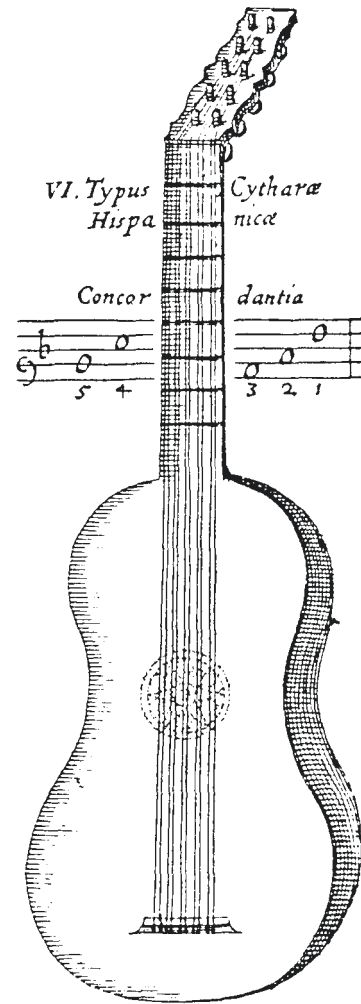
hand des funktionalen Wandels, der sich ändernden Träger-schichten, Spielweisen und insbesondere der damit verbundenen neuen vokalen und instrumentalen Spieltechniken. Weitere Einwirkungen werden direkt nachweisbar 3. im *Instrumentenbau*, 4. im *Musikverhalten* und 5. im Wandel des informalen *Musiklebens* zu jenem des institutionalisierten Daseins. Dabei ist zu beachten, daß der einzelne Musiker oder die einzelne Musikgruppe sich sowohl den Neuerungen wie auch der eigenen Tradition gegenüber neu einzustellen beginnt und sich ablehnend (negativ), aufnehmend (positiv), selektionierend, eliminierend oder aber transformierend verhalten kann.

Das Studium des musikalischen Akkulturationsprozesses setzt voraus, daß das Musiksystem der einen wie auch der anderen Kultur zumindest einigermaßen bekannt ist, um im Vergleich der beiden die gegenseitigen Durchdringungen wie auch das zeitlich Vorausgehende im Typologischen zu erfassen. Die Akkulturationsforschung stellt in diesem Sinne eine Verfahrenshypothese zu einem Veränderungsprozeß dar. Der kulturelle Wandel wird in typologischen Segmenten unter dem Aspekt eines geschichtlich dynamischen Prozesses dargestellt. Der Nachweis geschieht in der Gegenüberstellung zweier Musiksysteme, die als Typus gefaßt sind und aus denen in der gegenseitigen Beeinflussung ein neues, akkulturiertes Musiksystem hervorgeht. Ziel der Akkulturationsforschung bleibt in erster Linie das Aufzeigen der Ursachen und deren Auswirkungen auf die gesamte Musikkultur.

Anhand des Charango sollen unter Hinweisen auf dessen Akkulturationserscheinungen die einzelnen Probleme etwas herausgegriffen und exemplarisch erläutert werden.

Der in Südamerika beheimatete Charango ist im Prinzip eine Schalen-Halslaute, repräsentiert allerdings eine Zwitterform zwischen einer verkleinerten spanischen Gitarre und Mandoline. Das Instrument ist – soweit die heutigen Kenntnisse reichen – ein Chordophon, das zusammen mit Geige und Harfe durch die Konquistadoren nach Südamerika kam⁶⁾, dort aus den Händen der Criollos – vor allem in den großen Minenzentren von Potosí und Oruro – in die Hände der Mestizen („Cholos“) gelangte. Von diesen wiederum wurde das Saiteninstrument weitergegeben, so daß besonders die Quechua sprechenden Indios im Hochland der Anden (Bolivien, Peru, Chile, Argentinien) es adaptierten und dabei auch ihren Lebensbedingungen entsprechend veränderten. Bauart und Besaitung lassen darauf schließen, daß der Charango eine Weiterentwicklung und Anpassung der seit der Kolonialisierung eingeführten *vihuelas*, *bandurrias* und *laúdes* darstellt. Die genaueren Zusammenhänge im Hinblick auf die Abstammung des Charango sind zwar noch wenig abgeklärt. Da jedoch Darstellungen zu Saiteninstrumenten aus präkolumbischer Zeit weder in archäologischen Funden noch in Berichten der frühen spanischen Chronisten bekannt sind, ist daraus zu schließen, daß Saiteninstrumente vor der Konquista mit Ausnahme des Musikbogens, wie er bei den südamerikanischen Indianern der tropischen Urwälder vorhanden ist, nicht bekannt waren.

Der Charango leitet sich indirekt von der spanischen Familie der *vihuelas* ab. Die *vihuela* entsprach ursprünglich dem aristokratischen Instrument des 16. Jahrhunderts und glich mehr oder weniger der in Europa verbreiteten Laute, nur war sie viel kleiner. In Spanien wurde sie gegen Ende des 17. Jahrhunderts durch die *guitarra española*, dem neueren populären Instrument verdrängt, das im Unterschied zur *vihuela*, bei der die Saiten einzeln angerissen wurden (*punteado*), nun akkordisch angeschlagen wurde (*rasgueado*). Die



Typus Cytharæ Hispanicæ. In: Athanasius Kircher, „Mvsvrgia Vniversalis“, Tomus I, Ronæ MDCL (1650), fol. 477, Iconismus VII, fig. VI.

*guitarra española*⁷⁾ hatte Ende des 16. Jahrhunderts und zu Beginn des 17. Jahrhunderts noch vier, dann fünf Doppelsaiten und entspricht einerseits somit noch dem venezuelanischen und kolumbianischen *cuatro*, resp. *triple* und der mexikanischen *jarana* und andererseits der andinen *guitarilla*, die auch etwa als *charango mediano* bezeichnet wird. Gitarre und *vihuela* des 17. Jahrhunderts hatten gleichermaßen wie die erwähnten Instrumente Zargen mit flachem Boden im Unter-



links: Charango aiquileño (Charango aus Aiquile mit Nylonsaiten und Holzkorpus); rechts: Charango de quirquincho (Korpus aus dem Panzer eines Gürteltieres)

schied zur *chitarra battente*, die ihrerseits wegen des bauchigen Bodens von der Korpusform her gesehen dem heutigen standardisierten Charango nähersteht. Ähnlichkeiten und Abweichungen in Form, Besaitung und Konstruktion zu den erwähnten Instrumenten deuten darauf hin, daß bei der Herausbildung des Charango ein vielfältiges Beziehungsgeflecht von Nachbau, Vermengung und Umgestaltung vorhandener Formen wirksam gewesen sein mußte. Der Charango darf in diesem Sinne als ein in Südamerika einerseits aus *vihuela* und *guitarra española*, andererseits aus einzelnen Lauten- und Mandolinentypen abgeleitetes Musikinstrument verstanden werden⁸⁾, das über die Mestizen durch die Hochland-Indios akkulturiert wurde und eine eigenständige Entwicklung durchzumachen begann. Mit dem Wandel in der Trägerschicht, der nicht nur durch die demographischen Veränderungen im Gefolge kolonialistischer Eroberungszüge, sondern bald darauf auch durch die Verpflanzung von Indios in die Minenzentren hervorgerufen wurde, erfuhr das Instrument eine Anpassung an das zur Verfügung stehende Baumaterial der Umgebung. Wo der Charango nicht einfach die verkleinerte Form der mit fünf doppelhörigen Saiten bezogenen *guitarrilla* unter Beibehaltung der relativ komplizierten Herstellungstechnik blieb (*charango mediano*), wurde er vor allem in den tropischen Wäldern nahegelegenen Gegenden so weiterentwickelt, daß Holz und Resonanzkörper aus einem einzigen Holzblock gefertigt werden (*charango de madera*). Im Altiplano dagegen, besonders in der Gegend von Oruro, ging die Materialanpassung in der Herstellung des Korpus so weit, daß der Schallkörper aus dem Panzer eines Gürteltieres (*quirquincho* oder *tatu*), in selteneren Fällen

1

2

3

4

5



1: Charango de madera (Holzkorpus; die hinterständigen Holzwirbel sind noch nicht eingesteckt)

2: Charango de quirchincho (im Rohbau, Altiplano)

3: Charango de tatu (mit Eisenwirbeln), Oriente

4: Charango de molito (hinterständige Holzwirbel), Oriente (halbtropisch)

5: Charango-Schallkörper aus Rindsleder (cuero de toro)

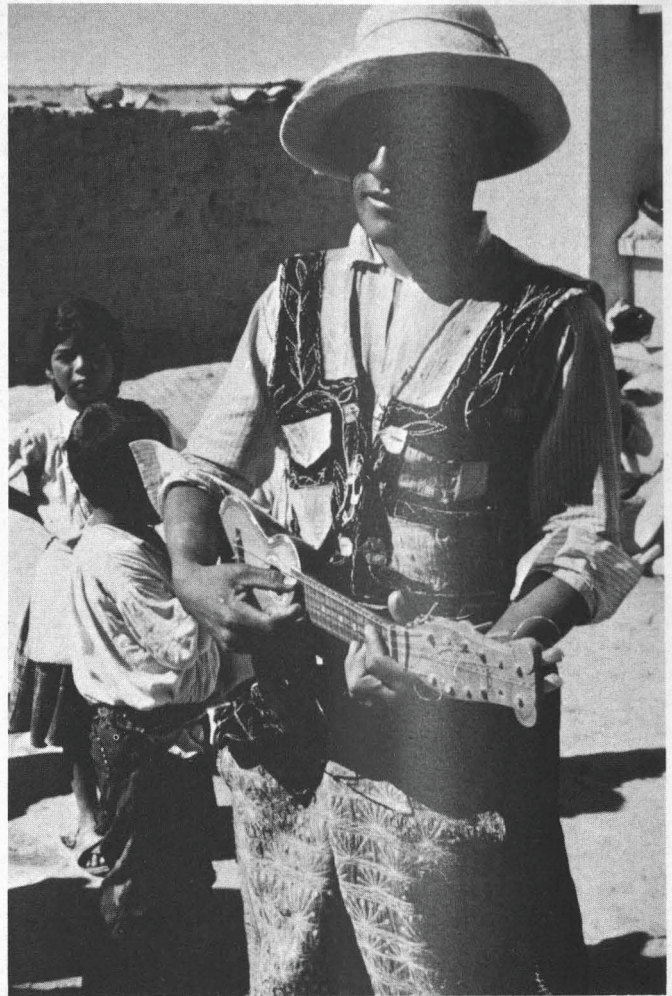
auch aus Kürbisschalen oder aus festgeformtem Stierleder fabriziert wird.

Der Charango mit dem Gürteltier als Korpuschale setzte sich so weit durch, daß er bei den Mestizen und Criollos volle Aufnahme fand und von ihnen weiter standardisiert wurde. Die hinterständig eingesteckten Holzwirbel ersetzte man im städtischen Bereich generell durch eiserne Wirbel mit seitenständigen Schneckenschrauben, wobei Nylonsaiten zusätzlich die Metallsaiten verdrängten. Der heute gängigste Typus, der *charango de quirquincho* besitzt einen ellipsenförmigen Korpus mit hüftartigen Einschweifungen. Die flache Holzdecke mit offenem Schalloch liegt auf der bauchig gewölbten Schale eines Gürteltieres, an die ein griffbrettbelegter Hals mit fest eingelassenen Bündeln angeleimt ist. Von dem leicht zurückgebogenen Wirbelhalter führt ein Bezug von fünf doppelchörigen Saiten über das Schalloch zur entgegengesetzten Querverriegelung. Die Länge des Instruments beträgt ca. 65 cm.

Bestand die Besaitung früher auf den Dörfern in Ermangelung der Metalldrähte noch aus tierischen Sehnen und Därmen, so hat sich mittlerweile bei den Indios der doppelchörige Metallsaitenbezug durchgesetzt. Sein rauschender Klang wird von ihnen bevorzugt. Daß die Nylonsaiten jedoch von den Indios nicht übernommen werden, hat nicht zuletzt auch ökonomische Gründe. Kunstsaiten werden nämlich, wie die eisernen Wirbel, aus Argentinien eingeführt und sind für den bolivianischen Indio kaum erschwinglich. Criollos und Mestizen dagegen spielen im städtischen Umkreis fast durchwegs nur noch auf synthetischen Kunststoffsaiten.

Mit der Übernahme der *guitarilla* durch die Indios erhielt das Instrument auch seinen neuen Namen: *charanku* in Quechua und *charango* im Spanischen. Informanten geben an, das Wort leite sich womöglich von der Quechua-Form *ch'ajwanku* her (3. Person, pl. des Inf. *ch'ajway*: schreien oder Lärm machen) oder von dem onomatopoetischen Partikel „*char...char*“ im Hinweis auf den rauschenden Klang der Saiten und den Grundschlag ihrer Akkorde. Wahrscheinlicher jedoch ist die Aymara-Quechua-Ableitung aus *charanku* (aymara: Beinsehne), daraus sich in der Übernahme des Wortes die verkürzte Quechua-Form *charanku* ergab. Mit dieser terminologischen Erklärung wäre allenfalls auch auf die ältere Form der Besaitung verwiesen⁹⁾.

Der Charango wird heute von den Indios immer noch als bevorzugtes Musikinstrument zur Selbstunterhaltung gespielt, nicht zuletzt auf den weiten Wanderungen durch die Kordilleren und im Altiplano. Als Instrument, das beim Gehen gespielt wird, weist es dem mit Lasten beladenen Maultier oder Esel auch den Weg (quechua: *burruqhatina*, Substantivierung von *burru-qhatiy*, den Esel antreiben, womit zugleich auch die „*tonada*“ des Charango gemeint ist). Neben Hochzeiten und Begräbnis spielt der Charango eine überaus wichtige Rolle bei verschiedenen Fiestas, wo ein bis zwei Indios in der Mitte eines ganzen Tänzerkreises mit rhythmischen Akkorden die Begleitmusik zu einem Rundtanz ma-



Indio mit Charango de madera (Metallsaiten) in Rakaypampa, Departamento de Cochamba (Bolivien), 25. 7. 1979

chen. Die zehn bis zwanzig Tänzer bewegen sich in trippelnden Schritten wechselweise im Gegenuhrzeigersinn dann im Uhrzeigersinn um die Charangospiele herum. Sologesänge zur Begleitung von drei bis vier einfachsten Charango-Akkorden (*rasgueado*) finden sich zu nahezu allen Feierlichkeiten. Neben den eigentlichen huayños und den *takikuna* (meist mit Tanz verbundenen Gesänge) werden vor allem auch improvisierte Wechselgesänge zwischen zwei Sängern oder Sängergruppen vorgetragen. Diese oft streitbaren, witzigen und schlagfertigen Wechselgesänge werden *takipayanaku* genannt.

Zu den bestimmten Festzeiten von Karneval, Ostern, Santa Vera Cruz, Todos Santos u.a.m. unterscheiden sich Rhythmusbegleitung, Melodie und Texte, wie aber auch vor allem die Saitenstimmungen des Charango (so z.B. *temple de carnaval*, *temple de pascua*, *temple de Santa Vera Cruz*, *temple de Todos Santos*, *temple diablo*, *kinsa-temple* und viele andere mehr¹⁰⁾. Es scheint, daß mit der Akkulturation des Musikin-

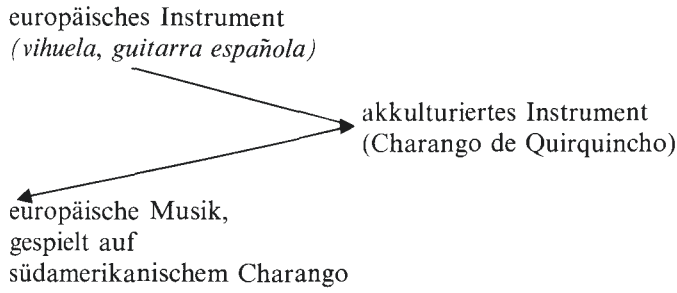
struments im Laufe der Zeit sich spezifische Funktionen erst noch herausbilden mußten, die aus den allgemeinen Regeln des vorhandenen musikalischen Brauches auf das neu eingeführte Instrument übertragen wurden.

Demgegenüber weist die Charango-Musik der Criollos und Mestizen in den Städten praktisch nur noch die standardisierte Stimmung der „*temple natural*“ auf (e''/e'' – a'/a' – e'/e' – c''/c'' – g'/g'). Sie entspricht einer vereinheitlichten Stereotypisierung unter dem Einfluß von europäisch orientierter Dur-Moll-Harmonik und der damit verbundenen temperierten Skala. Einheimisches Liedgut wird diatonisiert und gleichzeitig auch harmonisiert, nicht zuletzt auch dadurch, daß in den städtischen *conjuntos* (Musikgruppen) der Charango nahezu immer im Verbund mit der modernen sechssaitigen Gitarre gespielt wird und so deren Stimmung sich auch anpaßt (e' – h – g – d – A – E). Stellt man die Charango-Spielpraktik der Indios jener der städtischen *Conjuntos* gegenüber, so ergibt sich auf einen Blick, daß die Quechua den Charango fast ausschließlich nur als Solo- oder akkordisches Begleitinstrument verwenden. Wird es als Begleitinstrument eingesetzt, so singen ein oder mehrere Indios dazu. In den Städten dagegen wird der Charango neben dem solistisch-virtuosen Spiel vielfach im Duo zusammen mit einer Gitarre (in einzelnen Fällen tritt auch eine zweite Gitarre noch hinzu) gespielt. Häufiger jedoch tritt der Charango in der Besetzung des *Conjunto* zusammen mit großer Trommel (*bombo*), Kerbflöte (*quena*) und ein bis zwei Panflöten (*zamponäs*) auf. Solche Instrumentenmischungen im Ensemble gibt es bei den Indios nicht. In der Regel gilt, daß bei den Indios in ihren *tropas* die verschiedenen Instrumententypen jeweils „chorisch“ besetzt sind, d.h. die gleichen Instrumententypen treten in mehrfacher Besetzung und in verschiedenen Größen auf; dies gilt auch von den Kerb-, Kernspalt- und Panflöten. Bei einigen dieser Flötenensembles kommen natürlich auch noch die nicht melodietragenden Rhythmus-Instrumente wie *bombo* und *tambor* (kleine Trommel) hinzu. Das strikte Einhalten dieser Besetzungsregeln bei den Indios steht im Gegensatz zu den urbanen *Conjuntos*, wo verschiedene Instrumententypen relativ beliebig miteinander sich verbinden. Dies steht im engsten Zusammenhang mit einer gewissen „Um-Funktionierung“, der Herauslösung der Musik aus einem Brauchtumskalender, wie ihn die Criollos und Mestizen nicht kennen. So wie aus ihren Händen der Charango durch die Indios aufgenommen wurde, nahm die städtische Bevölkerung allmählich auch einzelne Musikinstrumente von den Indios in ihre Folklore-Ensembles auf. Wieweit Elemente der Kommerzialisierung und nicht zuletzt auch der einheimischen Schallplattenindustrie für diese ästhetisch-funktionale Umorientierung und Anerkennung der Folklore ausschlaggebend gewesen waren, müßte im einzelnen noch untersucht werden. Gewiß ist, daß nicht zuletzt durch die vorerst noch amerikanische Bearbeitung des berühmten „*El Condor pasa*“ durch Simon & Garfunkel, um die 70er Jahre *Quena* und *Charango* weit über Südamerika hinaus ins Bewußtsein der Folklore-Liebhaber drang.

Im Unterschied zur Musik der Indios ist jene der modernen städtischen *Conjuntos*, die sich übrigens gerne quechua- oder aymara-sprachliche Namen geben, verfügbar geworden; ihr Musizieren ist nicht mehr im eigentlichen Sinne an bestimmte Feste gebunden, sondern zu jeder beliebigen Zeit an jedem beliebigen Ort vor Publikum „aufführbar“. Die Aufführungspraxis vor Publikum verlangt notwendigerweise eine Ästhetisierung der Stücke, die aber auch eine gewisse Stereotypisierung nach sich zieht. In harmonischer und formaler Hinsicht werden die Stücke etwas komplexer. Bestehen die *Charango*-Spielstücke und Lieder der Indios vorwiegend aus ein- bis zweiphrasigen isorhythmischen Wiederholungen (z. B. in der Abfolge von A A, ... oder AA BB A, A, B, B, ...), so sind die Formen der *Conjuntos* vielfältiger geworden (z. B. AA BC AA BC A₅ C, A₅ C, DD A₅ C_v), dazu das stilistische Prinzip der vollen Wiederholung des heterorhythmischen Stückes als „*secundita*“ zur Regel geworden ist. Anfang und Ende sind genau bestimmbar. Diese Einflüsse sind nicht zuletzt auch durch die strophische Gliederung des Textes bedingt, die unter der Einwirkung des spanischen Achtsilblers (*copla*) stehen. Die sprachlich-textliche Akkulturation der Lieder läßt sich übrigens direkt auch in den bi- und trilingualen Gesängen von Indios und Mestizen ablesen (quechua/aymara; quechua/aymara-spanisch). Wieweit diese Beeinflussungsprozesse auch in dem Musiksystem auf der Grundlage von einer Bi- und Tri-Musikalität bestehen, dazu bedarf es noch genauerer Analysen.

Die Ästhetisierung des *Charango*-Spiels in Abhängigkeit zu den einzelnen Schulausbildungen in den städtischen Zentren bewirkte in letzter Zeit, daß vor allem Criollos ganze *Charango*-Lehrgänge verfaßten¹¹). Orientierten sich diese an einer Zahlengriffstabulatur, so ist – gerade in Abhängigkeit zur westlich orientierten Schulausbildung – auch schon ein Lehrgang mit europäischem Notationssystem eingeführt worden. Setzt die Zahlengriffstabulatur (die im übrigen mit keinen Rhythmusangaben versehen ist) grundsätzlich die enkulturierte Hörerfahrung des Lernenden voraus, so wird mit der Einführung des europäischen Notationssystems und der damit verbundenen Hörgewohnheit die Abhängigkeit der südamerikanischen Folklore vom europäischen Kunstverständnis sich vergrößern, ermöglicht aber auch gleichzeitig eine gewisse Emanzipation des *Charango* hinsichtlich seiner Verbesserung von Bauweise und Spielpraxis. Dies drückt sich nicht zuletzt auch in den Bestrebungen von E. Navia und G. Arias aus, die begonnen haben, Bearbeitungen zu Kompositionen von Mozart, Schubert und Brahms mit *Charango* und Gitarre auszuführen¹²). Das Ziel des bolivianischen *Charango*-Virtuosos Alejandro Cámara besteht mit seinen eigenen Worten darin, den *Charango* als Konzertinstrument soweit zu bringen, daß das technische und künstlerische Können der klassischen Gitarre nahekomme. Mit dieser Entwicklung erfährt der *Charango* gleichsam eine neue, sekundäre Akkulturationsphase: auf dem ehemals aus Europa stammenden Instrument (*vihuela*, *guitarra española*), dessen Tradition im Ursprungsland zu einem größten Teil abgerissen

blieb, entwickelte sich die akkulturierte Form des südamerikanischen Charango de Quirquincho, auf dem nun wieder europäische Kompositionen gespielt werden:

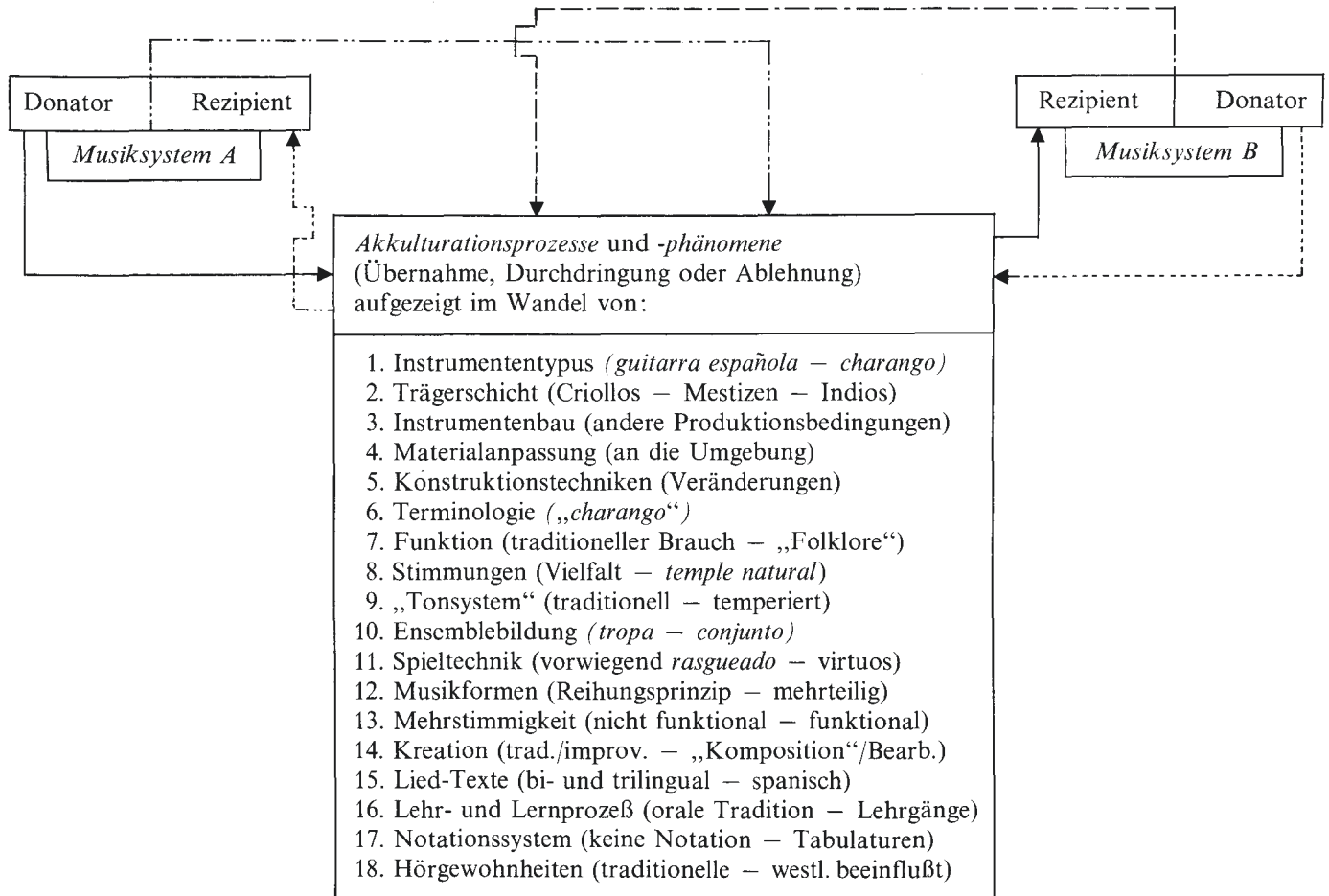


Die Akkulturation kann in sich nie als abgeschlossen gelten. Mit ihr verbindet sich immer ein dynamischer Prozeß des Kulturenwandels, dabei der ständige Aspekt des gegenseitigen Nehmens und Gebens im Auge behalten werden muß. Ein mehr oder minder starkes Gefälle zwischen Geben und Nehmen, Schätzen und Verachten, Fördern und Unterdrücken wird in jeder Kulturbeggnung ein entscheidender Entwicklungsfaktor sein. Deren Grundprobleme werden aller-

dings letztlich nur innerhalb eines gesellschaftstheoretischen Konzepts verstehbar. Denn Akkulturationsforschung unter dem Aspekt des „Puristen“ oder „Synkretisten“ zu betreiben¹³), hieße gesellschaftsrelevante Konsequenzen zu übersehen.

Es wurden im besonderen die Probleme der musikalischen Akkulturation anhand eines Musikinstruments und dessen Teilaspekten skizziert und die Fragen aufgeworfen, wie Instrumentenbau, Aufführungspraktik, musikalische Stile und Formen im Musikleben der Indios, Mestizen und Criollos näher untersucht werden können. Die Problemskizze zu den einzelnen Fragekomplexen, die in genaueren Untersuchungen noch abgeklärt werden müssen, kann in einem schematisierten Überblick (s. unten) zusammengefaßt werden:

Zwei Aspekte sind beim kulturellen Wandel im Vordergrund. Erstens die Veränderung einer gegebenen Kultur, Region, einer dörflichen oder ländlichen Umgebung *aus sich selber heraus*. Zweitens die Veränderung derselben kulturellen Einrichtungen und Systeme durch Einwirkungen *von außen her*. Veränderungen wie die erst erwähnte, wo der Wandel von innen heraus (endogen) kommt, werden als *Innovationen* begriffen. Mit diesem Aspekt haben wir uns im vorliegenden



Fall nicht befaßt, obwohl nach erfolgter Initialphase der Akkulturation auch dieser Gesichtspunkt noch näher beleuchtet werden müßte. Veränderungen, die durch außenliegende Prozesse (exogen) hervorgerufen werden, sind mit Akkulturation bezeichnet worden. Wieweit exogene Faktoren in ein Kultursystem oder Musik-System integriert werden, hängt davon ab, wie verwandt oder gegenseitig verständlich die beiden Systeme zueinander sind und wie geartet das Machtgefälle zueinander ist. A. P. Merriam hat in seinem Buch „Ethnomusicology of the Flathead Indians“¹⁴⁾ am Beispiel nordamerikanischer Indianer nachgewiesen, wie diese Indianer die westlichen Einflüsse nicht in ihre Gesänge und Tänze integrierten oder synkretisierten, sondern in ihrer musikalischen Praktik die beiden Stile fein säuberlich zu trennen begannen, ja daß sie es schließlich sogar vorzogen, einzelne Elemente ihrer eigenständigen Musikkultur lieber zu verlieren, als sie etwa einer Anpassung preiszugeben. Trotzdem sie sich heute westliche Hymnen und Gesänge angeeignet haben, ist im traditionellen Musikstil, soweit er sich erhielt, kein einziges westliches Element nachzuweisen. Einzelne Sänger können in beiden Stilen, sowohl im westlichen wie im traditionellen singen, aber nie vermischen sich die beiden miteinander. Aufgrund dieser Erkenntnis stellte Merriam die Hypothese der „Compartmentalization“ auf, die besagt: Wenn zwei menschliche Gruppen, die in dauerndem Kontakt zueinander stehen, eine Anzahl von Gemeinsamkeiten in einzelnen Aspekten ihrer Kultur haben, so wird der Austausch von Ideen häufiger sein, als wenn die Charakteristika dieser Aspekte grundsätzlich voneinander verschieden sind.

In allen Kulturbegegnungen bleibt als konstitutives Element, daß der Mensch von seiner kulturbezogenen Situation her jeweils dem „Neuen von außen“ mit verschiedenen bewertenden Einstellungen, Urteilen und Vorurteilen begegnet und im Grunde in der Konfrontation mit dem „Anderen“ nach einer Lösung sucht, mit der er die eine unter vielen anderen möglichen Chancen zu verwirklichen trachtet. Akkulturation in der Musik bezieht sich in einem sehr weit gefaßten Sinne auf den Veränderungsprozeß eines gegebenen Musikverhaltens, das insgesamt dem allgemeinen Kulturverhalten untergeordnet bleibt. Wo ein gegebenes Musikverhalten sich ändert, ist dies primär durch eine neue Lebenssituation gekennzeichnet, die durch den „Einbruch der Horizonte“ (H. Bausinger) von außen hervorgerufen wird. Die Veränderung oder gar Aufgabe eines Musikverhaltens ergibt sich vielfach im Bereich der veränderten Arbeitsbedingungen. Wo als Beispiel im Zuge der Technisierung Traktoren eingeführt werden, die das Pflügen mit Ochsen überflüssig machen, wird der Bauer den Gesang, den er beim Pflügen an die Ochsen richtete, kaum mehr anstimmen. Eine wichtige Funktionsveränderung ergibt sich heute zusehends auch durch den Tourismus. Wenn bei einem Folklore-Festival Musik und Tänze der Indios vor Zuschauern präsentiert werden, ändern sich nicht nur die formalen Abläufe der Tänze, sondern ebenso ihre Funktionen. Normalerweise wird von den Indios zu Ehren

der Pachamama oder christlichen Heiligen ein musikalisches Fest veranstaltet; es wandelt sich das Kultische unter den Blicken der touristischen Augen „von außen“ relativ rasch zur musikalischen Selbstdarstellung. Die Entwicklungslinie scheint in diesem Falle vom traditionellen Brauch zum kommerziellen Brauchtum vielfach vorgezeichnet zu sein. Die exogene Gruppe der Touristen läßt sich gerne solche ethnische Musikgruppen „vorführen“ und beginnt damit bereits über sie zu verfügen. Diese von außen erforderte Selbstdarstellung kann auf lange Sicht womöglich auch ein Erstarken der eigenen kulturellen Identität bewirken, vielleicht neue Wege aufzeigen. Denn im Unterschied zu den Flathead-Indianern scheint die Akkulturation bei den Quechua-Indianern nicht auf eine strikte Trennung der einheimischen von den aus Europa stammenden Traditionen hinzuführen, vielmehr gibt sich der Anschein, daß besonders in den religiösen Kulturen gegensätzliche Elemente eine Symbiose eingegangen sind. Dies in der Musik selbst nachzuweisen, ist zwar erheblich schwieriger als in ihrer neuen Funktion. Wie sich so eine Symbiose im einzelnen auf die Musiksysteme auswirkt, wird noch zu untersuchen sein.

Anmerkungen

- 1) „Pottery of the Ancient Pueblos“, in: U.S. Bureau of American Ethnology, Fourth Annual Report 1882–1883, Washington: Smithsonian Institution 1886, S. 257–360
- 2) „The Psychology of Acculturation“, in: American Anthropologist 34, 1932, S. 557–569; vgl. die dt. Übersetzung dazu in: „Kulturanthropologie“, hrsg. von W. E. Mühlmann und E. W. Müller, Köln–Berlin 1966, S. 312–326; s. auch R. Redfield, R. Linton und M. J. Herskovits „Memorandum for the Study of Acculturation“, in: American Anthropologist, New Series 38, 1936, S. 149–152
- 3) Zur Erläuterung des Modells: → bedeutet Einwirkungen der Kultur A auf B; ----→ Einwirkungen der Kultur B auf A; ----- Rückkoppelung akkultuierter Prozesse mit dominanten Elementen aus der Kultur A, resp. -----→ aus der Kultur B. Über Intensität und Gefälle ist im Modell nichts ausgesagt.
- 4) Vgl. „The Social Science Research Council. Summer Seminar on Acculturation, 1953; Acculturation, an Exploratory Formulation“, in: American Anthropologist 56, 1954, S. 973–1002, mit ausführl. Bibliogr. zur allg. Theorie und einem Kommentar von H. G. Barnett; Wolfgang Rudolph („Akkulturation und Akkulturationsforschung“, in: Sociologus, N. F. 14, 1964, S. 97–113) definiert zusammenfassend: „Unter Akkulturation sind Prozesse und Phänomene zu verstehen, die bei einem durch (direkten oder indirekten) Kulturkontakt bedingten Kulturwandel auftreten. Akkulturation wäre damit derjenige kulturelle Wandel, der nicht durch menschlich unbeeinflusste natürliche Faktoren – z. B. durch kultureigenständige ‚Erfindungen‘ im weitesten Sinne – bedingt ist“ (S. 100).
- 5) Unter Musiksystem wird hier in einem ganz allgemeinen Sinne die Summe von Normen, Werten und expressiven

Symbolen (Töne, Worte, Zeichen, Gegenstände der Musik) verstanden, die das musikalische Handeln in einer spezifischen Kultur strukturieren. Im Akkulturationsprozeß selber sind diese Musiksysteme nur noch als Typus-Begriffe vorhanden.

- 6) Schon Kolumbus brachte einige Musiker mit, die die Aufgabe hatten, den Geist der Kolonisten zu erheitern (vgl. Irving Washington, „Vida y Viajes de Cristóbal Colón“, Madrid 1854.
- 7) Vgl. dazu die Abbildungen bei Juan Carlos Amat: „Guitarra Española, y Vandola en dos maneras de Guitarra, Castellana, y Cathalana de cinco Ordenes, la qual enseña de templar, y tañer räsgado, todos los puntos naturales, y b, mollados, con estilo maravilloso“, Gerona por Joseph Bró, Impresor (1639) und bei Athanasius Kircher: „Mvsurgia Vniversalis Sive Ars Magna Con Soni Et Dissoni In X. Libros Digesta. Tomus I. Romae, Ex Typographia Haeredum Francisci Corbelleti MDCL (1650), fol. 477, fig. VI „Typus Cytharae Hispanicae“
- 8) Instrumente aus dem 17. und 18. Jahrhundert sind in Südamerika in verschiedenen Museumsbeständen belegt.
- 9) Die Informationen dazu stammen von dem Instrumentenbauer F. Mancilla (Cochabamba). Vgl. dazu auch Celestino Campos „El Charango, su Teoría y Practica Musical“, (La Paz) 1978, S. 12. In Analogie zur onomatopoetischen Erklärung des Wortes „charango“ gab der Instrumentenbauer Gonzales Hermoza (Cochabamba) einer neuen, größeren Eigenkonstruktion in Anlehnung der Bauweise an den des Charango den Namen „Ronroqo“ weil, wie er meint, dies der verbalisierte Grundklang des Instruments sei.
- 10) Die doppelhörigen Saiten werden meistens gleich gestimmt, z. B. die Karneval-Stimmung „*temple de carnaval de ceniza*“: cis''/cis'' – fis''/fis'' – cis''/cis'' – a'/a'/ – e'/e'. Ausnahme hierzu bildet „*temple natural*“, bei der die mittleren Doppelsaiten im Oktavabstand gestimmt sind (vgl. weiter unten).
- 11) Vgl. Ernesto Cavour, „Aprenda a Tocar Charango. Metodo Audiovisual“, La Paz o. J. (mit Kassette oder Platte; System der Griffstabulatur mit Zahlen); Gerardo Díaz C., „Curso Completo De Charango“, Potosí 1973 (Griffstabulatur mit Zahlen); Celestino Campos Iglesias „El Charango, su Teoría y Practica Musical“, La Paz 1978 (europäisches Notationssystem).
- 12) Vgl. die LP der beiden Interpreten: „Charango y Guitarra“, Campo estéreo LPS 014 mit den Bearbeitungen von Mozarts „Marcia Turca“, Schuberts „Momento Musical No. 3“, Mozarts „Sinfonia No. 40“ und Brahms „Danza húngara No. 5“.
- 13) Vgl. John Blacking: „Some Problems of Theory and Method in the Study of Musical Change“, in: Yearbook of the International Folk Music Council vol. 9, 1978, S. 7
- 14) Chicago 1967. Vgl. insbesondere das Kap. „Acculturation and Culture Change“, S. 123 ff. (ebenso S. 131, 137). – In einem knappen Überblick zum Stand der musikalischen Akkulturationsforschung referiert W. Laade einzelne Grundfragen in seiner Publikation „Neue Musik in Afrika, Asien und Ozeanien, Diskographie und historisch-stilistischer Überblick“, Heidelberg 1971, S. 417 ff.

Beiblatt: Illustrierendes Unterrichtsmaterial

Dias: Serie von 65 Bildern zur Herstellungsweise des Charango, inklusive Spielhaltung

Tonband: Ausgewählte Stücke von Indios, Mestizen und Criollos (burruqhatina, huayños, coplas, conjuntos, Programmusik) -stereo (misa quechua) usw.

Film: Tonfilm, 8 mm Super, Farbe; 20 Min. Herstellung eines Charango.

Video: Verschiedene Sequenzen zum Charango-Spiel bei Indios (Hochzeitsfest, Tinku), Interview mit Charango-Hersteller, verschiedene Bautypen usw. (Dies Material müßte von den Original-Videobändern zusammenkopiert werden. Die Einrichtungen dazu sind an der FU allerdings noch nicht vorhanden.)