

7.2 Musik in Bolivien

Schülerbuch S. 95

Voraussichtlich benötigte Unterrichtsstunden: 8-10

Möglichkeiten der Vorarbeit: Kap. 6.2 aus 7/8

Hörbeispiele: H140 - H 159

Didaktisch-methodische Anmerkungen

Als 'Einstieg' empfiehlt es sich, einmal H 140, H 141 und H 144 vorzuspielen, und damit eine Art brainstorming zu initiieren (Wo habt ihr die Musik schon einmal gehört? Was stellt ihr euch beim Hören vor? Aus welchem Erdteil stammen die Beispiele? Woraus kann man dies schließen?). Bei ernsthaftem Vorgehen sollte der Lehrer sich erst selbst folgende Fragen beantworten:

- Welche Beispiele gefallen mir nicht?
- Warum ist das so?
- Darf ich dieses Urteil auf meine Schüler projizieren?
- Kommt es bei der Auseinandersetzung mit außereuropäischer Musik auf persönliches Ge- oder Mißfallen an?
- Welche musikalischen und sozialen Lernziele lohnen sich unabhängig von diesen Fragen?

Im Zusammenhang damit müßten dann auch die ersten Fragen des Schülerbandes bearbeitet werden. Wir selbst können viele Argumente zur Beschäftigung mit außereuropäischer Musik liefern, halten dies aber im Rahmen eines Unterrichts nicht für opportun, der zumindest in dieser Phase wesentlich von der Eigenmotivation der Schüler gesteuert werden soll. Im übrigen ist die Diskussion solcher Fragen durchaus eine ganze Schulstunde wert, vorausgesetzt man gibt auch die eine oder andere musikalische Kostprobe.

Danach kann die Entscheidung, ob man das vorliegende Kapitel mit den Schülern sukzessiv 'abarbeitet' oder daraus auswählt, sinnvoller getroffen werden. Unserer Erfahrung nach hängt der Erfolg einer solchen Unterrichtsreihe entscheidend von der Einstellung des Lehrers ab: Wie tolerant verhält er sich selbst gegenüber anderen ästhetischen Erscheinungen und wie nachsichtig gegenüber den erlernten, oft sehr krassen Urteilen der Schüler? Wie nachdrücklich insistiert er auf Lösungen der durch Fragen und Aufgaben aufgeworfenen Probleme und vieles andere mehr.

Grundsätzlich muß beim Behandeln von außereuropäischer Musik in den Schulen in Betracht gezogen werden, daß auf so wenigen Seiten für die Schüler nur die notwendigsten Informationen gegeben werden können. Das gewählte Verfahren liegt im beispielhaften Vorgehen, durch das, exemplarisch an einem Typus von Musikinstrumenten und in der Eingrenzung auf jeweils eine Region, Prinzipielles zur Musikbetrachtung fremder Kulturen dargestellt wird.

Am Beispiel eines bolivischen Flötenspiels sollen im einzelnen folgende Themen behandelt werden:

1. Ethnische Gruppen: Indios, Cholos, Weiße und andere.

2. Instrumentenkunde: Die Panflöte (mit gedackten Rohren).
3. Spieltechnik: Die alternierende Spielweise (Hoquetus).
4. Tonskala: Die halbtonlose (anhemitonische) Pentatonik.
5. Tradierung: mündliche (orale) Tradition.
6. Notationskunde: System der Zahlennotation.
7. Musikalischer Kontext: Prozessionsmusik.
8. Tanz: Formationen.
9. Analyse: musikalische Form.

Diese neun Punkte bilden insgesamt die wichtigsten Bausteine ethnomusikologischer Betrachtungsebenen, die wir hier nur ausschnittsweise behandeln können. Sie dienen der Analyse des in der Feldforschung dokumentierten Quellenmaterials (Ton-, Bild-, Interview- und Protokoll Dokumente), die ihrerseits normalerweise in Bezug gebracht werden zu ethnologischen, ethnohistorischen und archeologischen Quellen.

1. Ethnische Gruppen

Das Thema ist eingegrenzt auf eine bolivianische Bevölkerungsgruppe, die Quechuas (sprich: Ketschuas), die im Andenhochland leben. Mehr als die Hälfte der rund fünf Millionen Einwohner Boliviens sind Indios, vor allem *Quechua* und *Aymara* (sprich: Aimara) sprechende *Campeños* (=Bauern). Sie bilden neben den *Mestizen* (Mischlinge zwischen Indios und Weißen) und der Oberschicht, Nachkommen der spanischen Kolonisatoren, den größten Teil der Bevölkerung.

"Die *Kreolen* ('criollos') sind die in Südamerika geborenen Nachfahren spanischer Einwanderer. Vor der großen Revolution traten sie als Grund- und Minenbesitzer auf. Heute streben sie mit Vorliebe traditionelle Beschäftigungen in Verwaltung und Politik, als Militärs und in den freien akademischen Berufen an. Der Handel mit gehobenen Gütern sowie Import und Konsumgüterindustrie liegen dagegen überwiegend in der Hand jüngerer europäischer, namentlich deutscher Einwandererfamilien.

Die *Cholos* sind kulturelle Mischlinge, die seit der Kolonialzeit zwischen den kreolischen Städtern und der indianischen Landbevölkerung die wirtschaftlich vermittelnde Stellung einnehmen. Rassisch gesehen kann es sich bei den Cholos um hellhäutige Mestizen oder auch um fast reinrassige Indianer handeln. Entscheidend sind ihre kulturellen Eigenheiten, wie doppelte Sprache (Spanisch und Quechua bzw. Aymara), besondere Formen der religiösen und medizinischen Praxis und - bei den Frauen - die altertümliche Kleidung, die der spanischen Tracht des 18. Jh. entlehnt ist. Ihnen bieten sich heute in Handel und Verkehr außergewöhnliche Aufstiegschancen. Denn die Kreolen haben ihre Abneigung gegen praktische Tätigkeiten noch nicht überwunden, so daß den Cholos das weite Feld von Industriearbeit, Handwerk, Kleinhandel und Transport überlassen bleibt.

Für die nichtstädtische Bevölkerung wird seit der Revo-

lution von 1952 die früher geläufige Bezeichnung *indio* (Indianer) als abwertend empfunden und dafür der Begriff *campesino* (Landbewohner) verwandt. Damit wird aber keine Aussage zur rassischen Einordnung der Betroffenen als Indianer oder Mestizen gemacht. Wegen seiner ungenügenden Spanischkenntnisse ist der Hochland-Campesino den Übervorteilungen der Händler-Cholos ausgeliefert. Er wird von ihnen zudem wegen seiner teils altertümlichen Kleidung und seiner mangelnden Bildung als rückständig angesehen. Daraus wird ersichtlich, welcher Anstrengungen es bedarf, wenn ein Campesino in der Stadt seßhaft und im Milieu der Cholos aufgenommen werden möchte." (aus W. Schoop: Die bolivianischen Departementszentren im Verstärkerprozess des Landes, Wiesbaden 1980, S. 186).

Bolivien umfaßt eine Fläche von rund 1,1 Mill. qkm, ist also mehr als viermal so groß wie die Bundesrepublik. Die Musik dieses Landes ist so unterschiedlich wie seine besiedelten Zonen: das Andenhochland mit 2000 bis 4000 m.ü.M.; die fruchtbaren Valles, Flußtäler bis zu 2000 m.ü.M., die Yungas, die großen tiefgelegenen tropischen Wälder und die Pampas, bis nur wenige Meter über dem Meeresspiegel (vgl. Abbildungen 1 bis 3, S.100/101).

Die eigenständige Musik der Indios umfaßt vor allem verschiedene Flöteninstrumente (Pan-, Kerb- und Kernspaltflöten) und eine große Anzahl unterschiedlichster Schlaginstrumente (große und kleine Trommeln und Rasseln). Die Musik der Mestizen wiederum kennt insbesondere akkulturierte Saiteninstrumente, wie Gitarre und den Charango (ähnlich einer kleinen Gitarre mit fünf Doppelsaiten), neben den sehr beliebten Blechblasinstrumenten europäischer Herkunft (Banda-Musik: Blechmusikkapellen). Daneben existieren aber in den Städten auch größere und kleinere Musikgruppen, die die einheimische Musik zum Teil stilisiert und ästhetisiert haben, und in La Paz, Cochabamba und anderen großen Städten gibt es auch Sinfonieorchester. Rundfunk und Fernsehen verbreiten sich immer mehr, widmen sich aber nur spärlich den einheimischen Traditionen der Indios. Es ist nicht zuletzt auch ein Anliegen der Musikethnologie, den Bestand der alten Musiktraditionen zu dokumentieren, um deren Vielfalt und Andersartigkeit zur Wertschätzung zu bringen und im einzelnen, gerade auch über die Musik, den Dialog mit anderen Kulturen zu fördern.

Man muß sich vor Augen halten, daß wir uns hier nur mit der Musik der Indios aus dem Altiplano (vgl. SB Abb.1) befassen, zunächst sogar nur mit einem Typus von Musikinstrumenten, den *Julajulas*. Die Panflöten sind wohl die charakteristischsten Musikinstrumente im andinen Hochland. Es gibt sie in großer Anzahl, allein in Peru kennt man mehr als 70 verschiedenartige Panflötentypen. Das Beispiel der Julajulas soll zeigen, wie autochthone Musikinstrumente im Ensemble gespielt werden. Sie gehören zu den einfachsten und wohl auch traditionellsten Panflötentypen Boliviens.

2. Instrumentenkundliche Aspekte

Die Panflöte *Julajula* setzt sich aus Panpfeifen zusammen, deren untere Enden geschlossen, d.h. gedackt sind. Das Prinzip des Anblasens läßt sich leicht auf einer Flasche vorführen oder auf einem alten Hohl Schlüssel. Zur Demonstration eignet sich auch ein Plastikrohr, das unten mit einem Korken verschlossen wird. An verschiedenen langen Plastikrohren läßt sich das Teilungsverhältnis gut vorführen: Ein halb so langes Rohr klingt eine Oktave höher usw.. Zusätzlich kann an einem Rohr, das ca. 20 cm mißt, demonstriert werden, daß durch Überblasen der Panpfeife bei der gedackten Röhre nur die ungeradzahlig Naturtöne erklingen, d.h. also neben dem Grundton, der zugleich der erste Naturton ist, erhält man bei stärkerem Anblasen den dritten Naturton (Duodezime: Oktave + Quinte), bei noch stärkerem Anblasen den fünften Naturton, (d.h. die Septendezime: Doppeloktav + kleine Terz). Ist der Grundton c' , so ergeben sich folgende Überblastöne:

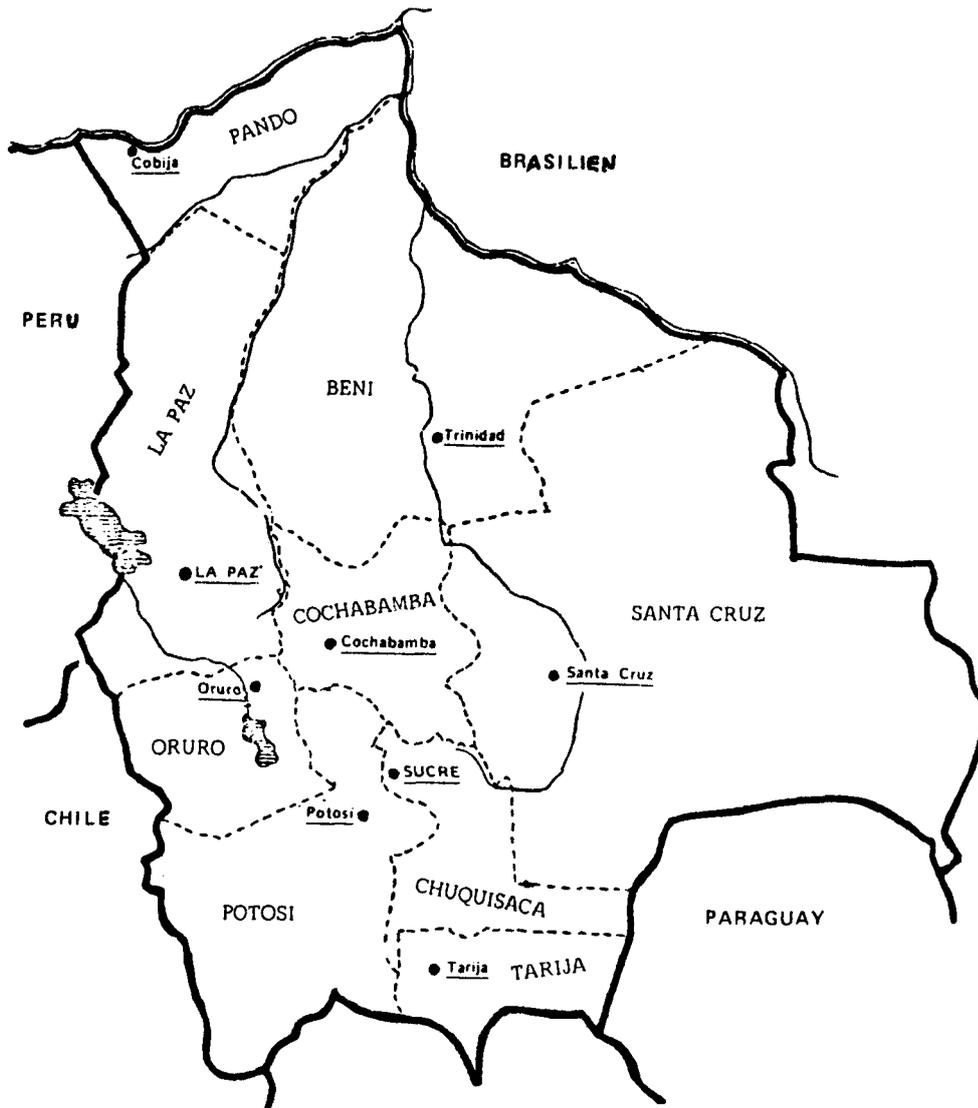
c' = Grundton	= 1. Naturton
g'' = erster Überblaston	= 3. Naturton
e''' = zweiter Überblaston	= 5. Naturton

Notenbeispiel 1



Das Panflötenpaar *Julajulas* mit dem drei- und vier-röhrigen Instrument kann eventuell mit Bambusrohren selbst nachgebaut werden. Wegen der selbst zu bestimmenden Mensur eignen sich Plastikrohre unter Umständen sogar besser, da sich die hier zu kaufenden Bambusrohre mit größerem Durchmesser schlechter anblasen lassen. Die Erklärung der Zusammenhänge von Tonlänge und Tonhöhe kann aber auch an der Saitenteilung erfolgen (am besten eignet sich dazu ein Monochord). Bei der Abstimmung muß der Lehrer den Schülern natürlich helfen. Es ist darauf hinzuweisen, daß die originalen Musikinstrumente der Indios nicht gleichschwebend temperiert gestimmt sind und daß die Instrumente je nach Anblaswinkel auch etwas veränderte Tonhöhen wiedergeben können. Eine 'reine' Stimmung in unserem Sinne gibt es nicht. Die Töne der beiden Instrumente vergleiche man mit der Abbildung des Schülerbandes (S. 96). Die Instrumentennamen *Arca* und *Sanja*, aber auch ihre Größenbezeichnungen wie *Machu*, *Mala* usw. werden in verschiedenen Regionen Boliviens bisweilen auch mit anderen Termini belegt. Im einzelnen variieren zudem auch die abgestimmten Tonhöhen unterschiedlicher Ensembles, da man insgesamt nicht von einer absoluten Stimmung ausgehen kann.

BOLIVIEN



Das Territorium der lateinamerikanischen Republik Bolivien erstreckt sich von den höchsten Andengipfeln hinunter bis in die äquatorialen Wälder.

Fläche: 1 098 600 qkm (mehr als viermal so groß wie die Bundesrepublik Deutschland).

Wichtigste Städte: La Paz (faktische Hauptstadt), Sucre (Hauptstadt lt. Verfassung), Cochabamba, Santa Cruz, Potosí, Trinidad.

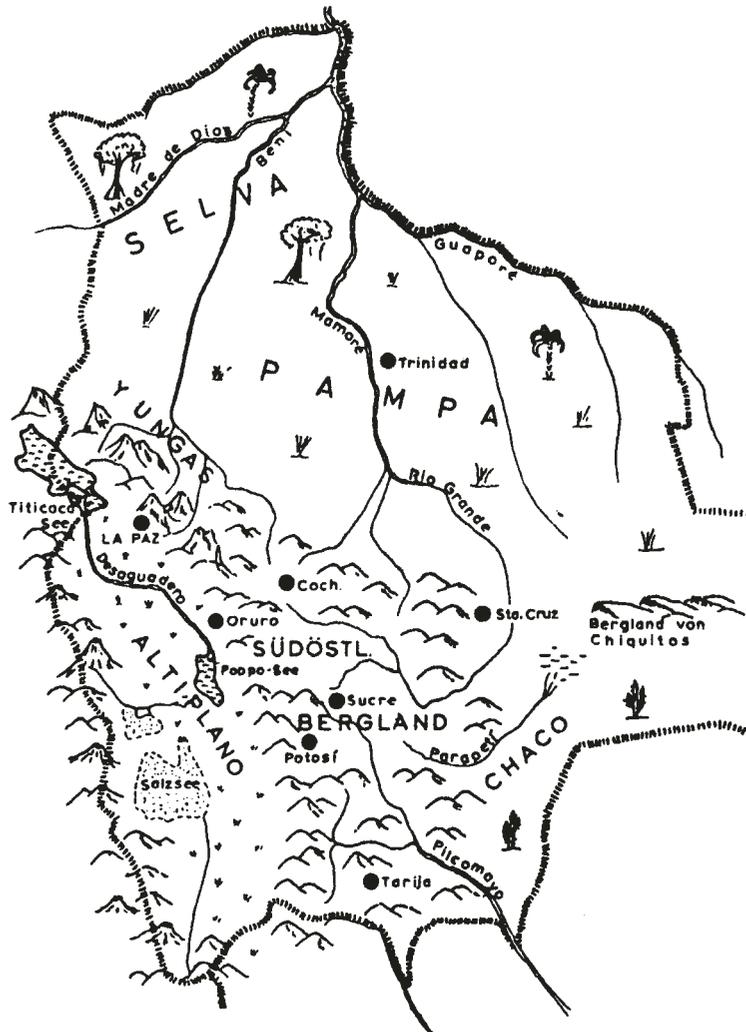
Bodenschätze: Minen (Silber, Zinn, Wolfram, Gold, Zink, Kupfer), Öl und Reichtum der Wälder (Kautschuk, kostbare Hölzer).

Bevölkerung: ca. 5 Millionen Einwohner.

Wichtigste Sprachen: Spanisch (offizielle Sprache), Quechua (ehemalige Sprache der Inkas), Aymara und zahlreiche andere Indiosprachen.

Abb.2

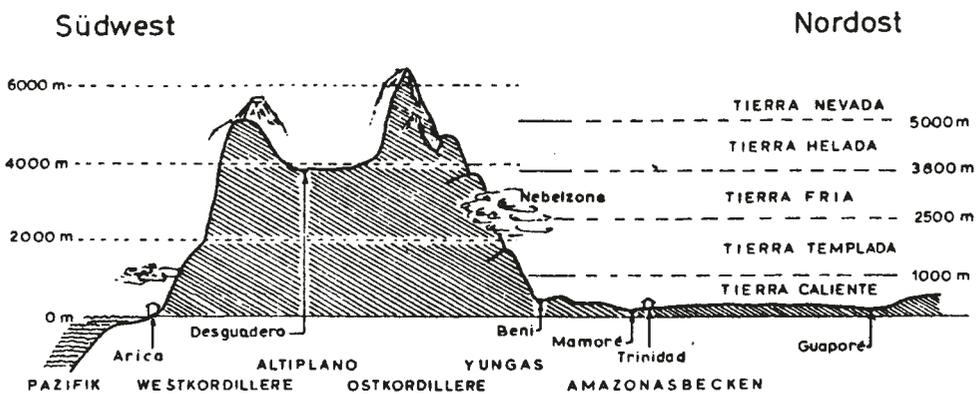
Landschaften Boliviens



Altiplano: Hochebene
 Yungas: unter 2000 m. ü. M., dicht bewaldetes Gebiet
 Selva: Urwälder
 (aus: G. und E. Möller, Goldstadt-Reiseführer Bolivien, Pforzheim 1975, S.15)

Abb.3

Schematischer Schnitt Boliviens



Tierra Nevada = Schneezone
 Tierra Helada = Frostzone
 Tierra Fria = Kaltzone
 Tierra Templada = gemäßigte Zone
 Tierra Caliente = heiße Zone

(aus: G. und E. Möller, Goldstadt-Reiseführer Bolivien, Pforzheim 1975, S.17)

3. Spieltechnik

Die wechselweise Spieltechnik nennen wir *Hoquetus*. Dies ist ein Terminus aus der abendländischen Kunstmusik und bezeichnet das alternierende Spiel zwischen zwei oder mehr Musikern (Sängern) oder zwei Musiker- bzw. Sängerguppen. Der Begriff selber - *hoquetus* auch (*h*)*oketus* und (*h*)*ochetus* - ist eine latinisierte Form aus dem altfranzösischen '*hoquet*', das womöglich onomatopoetisch das 'Schlucken' nachahmt. Es ist damit die *truncatio vocis* (Verstümmelung, Zerschneiden der Melodiestimme) gemeint. Der früheste Beleg findet sich bei Franco von Köln, der den *Hoquetus* als eine Art Gesang bezeichnet, bei dem die eine Stimme pausiert, während die andere spielt, und umgekehrt. Eventuell kann auf solche europäischen Beispiele verwiesen werden, so z.B. auf den "Double Hoquet" von Guillaume de Machault (1300 - 1377) auf der LP: *Messe de Nostre Dame und Motette*; Telefunken: Das alte Werk, SAWT 9566-B; 6.41125 AS; oder auf das "Sanctus amen" auf gleicher Platte. Es lohnt auch den Hinweis auf russische Hornmusik (*rogowaja muzyka*), in der seit 1751 jeder Spieler für einen Ton, höchstens aber für deren drei zuständig war. Auf dem Höhepunkt dieser Spieltechnik umfaßte ein solches 'Blasorchester' 30 bis 50 Ausführende mit bis zu 80 Instrumenten (ein Spieler hatte bisweilen zwei bis drei Hörner zu blasen). Der Tonumfang dieses Orchesters betrug dann viereinhalb Oktaven. Das Prinzip des *Hoquetierens* findet sich aber auch in anderen Kulturen, so z.B. bei Panflöten- und Trompetenensembles Afrikas. Das wechselweise Spiel der bolivianischen Instrumente *Sanja* und *Arca* wird im Notenbeispiel auf der nächsten Seite im Unterschied zur Notation im Schülerband auf zwei Stimmen verteilt (*Hoquetus*-Notation).

4. Tonskala

Die Melodie der *Julajulas* erstreckt sich innerhalb einer anhemitonischen (halbtonlosen) Pentatonik über eine *None*. Es empfiehlt sich, die sieben Gerüsttöne von oben nach unten zu schreiben, da die Melodie deszendend (fallend) ist. Hinzu kommt, daß die längsten Panpfeifen vom Spieler aus jeweils auf die rechte Seite hin gehalten werden, d.h. also mit anderen Worten, die höchsten Töne sind links vom Spieler. Die räumliche Tonorientierung ist bei den bolivianischen Panflöten demgemäß genau das Gegenteil von der etwa des Klaviers, wo die tiefsten Töne links liegen.

Da die Instrumente *Sanja* und *Arca* je nach Region und Ensemble auf verschiedene Grundtöne gestimmt sind, können die Notenbeispiele von der absoluten Tonhöhe auch einmal abweichen. Die Transkription von H 148 stimmt jedoch mit der gehörten Musik aus dem Kanton *Viluyo* (Departement *Oruro*) überein.

Neben der Notwendigkeit, sich bewußt zu machen, was man spielerisch auf diesen sieben Tönen der halbtonlosen Fünftonskala erarbeiten kann, sollte hier klar umrissen werden, daß in der mündlichen Überlieferung immer

Änderungen an der Melodie vorgenommen werden können, solange sie nicht schriftlich fixiert sind. Wir wollen es der Situation überlassen, ob dieses Problem nun vertieft und generalisiert werden soll (vgl. auch Punkt 5).

5. Mündliche Tradierung

Kennzeichen unserer europäischen Kompositionsweise ist die Unveränderbarkeit einmal aufgeschriebener Musik (die sogenannte 'Interpretation' läßt im Vergleich zu den außereuropäischen Möglichkeiten nur winzige Nuancen zu). Fast alle außereuropäischen 'Kompositionen' leben aber davon, daß die Interpreten auch die Melodie, je nach Situation, in gewissem Umfang verändern, abändern und erweitern, so daß sich reizvolle Varianten ergeben können. Man könnte sich - auf den Verlauf unserer schriftlich festgelegten Impulse bezogen - auch fragen, ob die Schüler ohne die fixen Anweisungen oder unter der erweiterten Aufgabenstellung, die erfundene Melodie aufzuschreiben, nicht etwas ganz anderes mit den sieben Tönen angestellt hätten, usw. - Die mündliche Tradition (auch orale Tradition) verläuft nicht über den Zwischenträger des Notenbildes (die Theorie des Notensystems, der Tonskalen und des Satzes sind demgemäß nicht notwendig). Konstitutiv bei der mündlichen Tradierung bleiben die aurale (gehörsmäßige) Rezeption, die memorale Speicherung (Gedächtnisleistung), aber auch die Aspekte der taktilen (über die Körpersprache vermittelten) Spielanweisungen.

6. Notationskunde

Während in der europäischen Komposition das Notenbild praktisch eine Vor-Schrift für die Interpreten darstellt, also präskriptiv ist, kann die Funktion der Notenumschrift nach Gehör (Transkription) eine Nach-Schrift, also deskriptiv sein. Das Notenbeispiel im Lehrband dekodiert auf deskriptive Weise die Art der Spielweise (Partitur) im Unterschied zu der für die Schüler eher präskriptiv zu verstehenden Transkription, die eine Vorgabe für den gehörmäßigen Nach-vollzug beinhaltet. Generell muß man berücksichtigen, daß jede Transkription eine Vereinfachung darstellt (wir können nicht 18 Instrumente in all ihrer Variabilität exakt aufschreiben, sondern begnügen uns mit ungefähren Tonhöhen und vereinfachtem Rhythmus). Die Vorzeichen sind im ersten Notenbeispiel des Schülerbandes (S.97), bzw. im Notenbeispiel 2 (S.103) des Lehrbandes aber auch deshalb anders angeordnet, weil wir die übliche Assoziation an A-Dur vermeiden müssen: Das Dur-Moll-System existiert hier nicht. Man sollte die Schüler selbst überlegen lassen, ob es einen Grund für diese Vorzeichen-Anordnung, ebenso aber auch für die nur ange-deuteten Taktstriche gibt. Die Aufgaben zu Notenbeispiel 2 im Lehrband sollen die Schüler zu ähnlichen Erkenntnissen anleiten. Die Anordnung der Notenzeilen legt eine relativ eindeutige Interpretation des formalen

Julajulas (Bolivien, Departement Oruro)

Transkription: M.P. Baumann

$\text{♩} = 122$

A

arca

sanja

B

C Da capo

The musical score is written for two staves, 'arca' and 'sanja', in a 7/8 time signature with a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo is marked as quarter note = 122. Section A (measures 1-8) shows the 'arca' staff with a melodic line and the 'sanja' staff with a rhythmic accompaniment. Section B (measures 9-16) continues the accompaniment. Section C (measures 17-20) is a short melodic phrase in the 'arca' staff, followed by a 'Da capo' instruction. The score uses various note values including eighth and sixteenth notes, and rests.

Form: A ABBC

Aufbaus nahe. Ob dieser schließlich mit A - B - C gekennzeichnet wird oder anders, ist für die grundsätzliche Erkenntnis unwesentlich. Da die Länge des Stückes sich nach der Dauer der Prozession richtet, die Indios jedoch nur am Ende von Teil C abbrechen, liegt hier auch ein echter 'Zyklus' vor.

Es lohnt ein Lehrer-Schüler-Gespräch über ähnliche Funktionen "unserer" Musik (auch etwa des Musikhörens bei Prozessionen oder beim Erledigen der Hausaufgaben etc.).

Dieses Thema könnte ausgeweitet werden, da man sich evtl. im Zusammenhang mit Kap. 1 vielleicht über Fragen funktionaler und funktioneller Musik unterhalten möchte. Dabei könnte man zurückgreifen auf Kap. 1.3 sowie folgende zusätzliche Literatur:

Eggebrecht, H.H.: Funktionale Musik. In: Archiv f. Musikwiss., XXX Jg. 1973, (S. 1 - 25)

Ramseyer, U.: Soziale Bezüge des Musizierens in Naturvolkkulturen, Bern und München 1970

Werden die Julajulas Arca und Sanja nachgebaut und gibt man dem dreiröhriigen Instrument die Ziffern eins bis drei von links nach rechts (bzw. von oben nach unten) und der anderen Panflöte entsprechend die Ziffern von eins bis vier, so können die Schüler nach der unten abgebildeten Zahlennotation die Melodie nachspielen. Die Indios kennen zwar selber keine Notation, aber im städtischen Bereich wurde diese Art in jüngster Zeit entwickelt und für einheimische Instrumente benutzt. Der Rhythmus ist damit allerdings nicht erfaßt, es setzt also voraus, daß man die Hörerfahrung schon gemacht hat.

7. Zum musikalischen Kontext

Die Julajulas werden zu verschiedenen Festen gespielt. So an der 'Fiesta de la Virgen del Carmen' (14. Sept.), der 'Fiesta de Santiago' (25. Juli) oder an der 'Fiesta de la Virgen de Asunta' (15. August). Das Beispiel (H 145 bzw. 149), das in einer Tonaufnahme von einer Indio-gruppe aus dem Kanton Viluyo (im Departement Oruro) stammt, steht im Zusammenhang mit Festlichkeiten in der Trockenzeit. Es ist die Zeit nach der Ernte, wo die Bauern aus den umliegenden Siedlungen in zwei bis drei Tage dauernden Pilgermärschen in das nächst größere Dorf wandern, wo eine Kirche steht. Diese Kirchen sind heute meist verwaist, und nur einmal im Jahr taucht ein Priester (meist am Tage der Schutzpatronin des Dorfes) auf, um hier die Messe zu lesen. Gleichzeitig werden auch Hochzeiten und Taufen durchgeführt.

Die Fiestas sind eine Mischung aus christlichen und nicht-christlichen Glaubensvorstellungen. So vermengen sich etwa Glaubensinhalte der vorspanischen Zeit im Kult um die Pachamama (indianische Erdgöttin) mit der Vorstellung der durch die spanische Missionierung eingeführten Madonnenverehrung (Virgen). Ähnlich, wie die spanischen Missionare nach der Konquista es versucht hatten, den Pachamamakult durch die Madonnenverehrung zu ersetzen, versuchte man auch, den Schöpfergott Wiraqocha in die christliche Eingottvorstellung umzudeuten, ohne daß dies auch wirklich gelang. Präkolumbische und christliche Traditionen sind so im eigentlichen Sinne des Wortes eine Kultursymbiose eingegangen.

Abb.4

A

arca III: | : 1 1 1 1 1 3 3 2 3 3 : |

sanja IV: | : 1 2 2 3 3 3 3 : |

B

III: | : 2 1 1 3 3 2 3 3 : |

IV: | : 3 2 2 3 3 3 3 : |

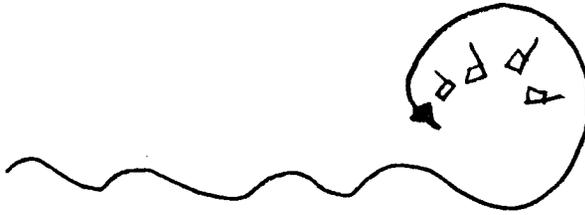
C

III: | : 3 3 2 3 3 3 : | da capo

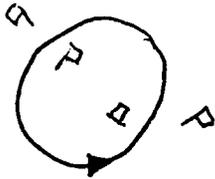
IV: | : 4 3 3 4 : |

Abb.5 Formationen der Prozession beim Einmarsch auf den Kirchplatz (I = Fahnen der Frauen)

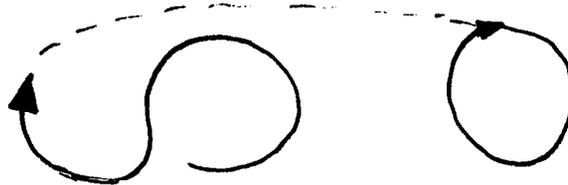
Figur 1



Figur 2



Figur 3



8. Tanz

Während der Festtage strömen aus allen Himmelsrichtungen die Indios zusammen, kündigen sich von der Anhöhe mit Dynamitknallern an und ziehen unter dem Spiel der Julajulas ins Dorf ein. Vorab traben die mit dem Lebensnotwendigsten bepackten Maulesel, angetrieben vom ältesten Indio, gefolgt von den Julajulas-Panflötenspielern, die in Begleitung ihrer Frauen sind (das Spielen von Musikinstrumenten ist im Andenhochland, mit ganz wenigen Ausnahmen, den Männern vorbehalten). Beim Einmarsch zum Hauptplatz des Dorfes gehen die im Rhythmus der Melodie schreitenden und spielenden Indios hintereinander im Gänsemarsch. Das markierte, tänzerische Schreiten wird gleichzeitig durch das seitliche Hin- und Herwiegen des Körpers betont. Indiofrauen schwingen dazu in Achterbewegung weiße, rote oder gelbe Fahnen. Die schlangenförmig sich vorwärtsbewegende Kolonne der Spieler (vgl. Abb. 5, Figur 1), der Reihe nach hintereinander, am Anfang die ältesten mit den größten Instrumenten, bis zum Schluß die kleinsten Instrumente und die jüngsten Spieler erscheinen, geht auf dem Kirchplatz im Gegenuhrzeigersinn in einen Kreis über (Figur 2). Der vorderste Spieler beginnt darauf unter einer gleichzeitigen Kehrtwendung aus dem Kreis auszubrechen, und der Kreis geht über in die Uhrzeigerbewegung (Figur 3). Das ganze wiederholt sich darauf im umgekehrten Richtungsverlauf und so weiter. Für die Einhaltung des Figurenverlaufs sorgt der *Tata Mayor* (Ältester), der mit seiner Peitsche in der Hand aufpaßt, daß - im wahrsten Sinne des Wortes - keiner aus der Reihe tanzt (vgl. SB Abb. S. 97).

Die gleiche Musik wird auch am Haupttag des Festes gespielt. Dabei führt ein Priester die Prozession an, die um den Kirchplatz herumgeht. Das mitgeführte Madon-

nenbild wird durch die Prozessionsmusik der Julajulas feierlich begleitet.

Nach der Prozession versammeln sich die Julajulas-Gruppen aus den verschiedenen Dörfern. Sie spielen noch einmal diesen *Chukaru-Baile* ('wilder Tanz' = H 145 bzw. 149) und fordern sich gegenseitig damit zum Zweikampf (*Tinku*) heraus, nicht ohne zuvor auch noch eine *copla* (andere Melodie) gespielt zu haben, mit der sie Gott und die Heiligen dafür um Vergebung bitten. Der *Tinku* ist eine Art sportlicher (aber auch gefährlicher) Wettkampf, der den Mut der einzelnen unter Beweis stellt. Er war der eigentliche Anlaß für diese Musik und wurde mit der Zeit von den christlichen Priestern etwas 'umfunktioniert'.

9. Formanalyse

Die Dauer der Musik steht in direkter Abhängigkeit zu ihrer Funktion: solange z.B. das Umtanzen des Platzes oder die einzelnen Prozessionsabschnitte währen, so oft werden die Formteile 'da capo' gespielt. Die Transkription (Notenbeispiel SB S.97) zeigt klar die dreifache Gliederung des Stückes in die Melodieabschnitte A, B und C, wobei die ersten beiden Abschnitte jeweils wiederholt werden. Das Stück kann allerdings nur nach dem Durchlauf der letzten Phrase (C) beendet werden, es weist also eine eigentliche Schlußwendung auf. Die Schüler können aufgrund der im Notenbeispiel angedeuteten Anordnung auch glauben, es handele sich um die Form A - A' - B; wenn man aber die einzelnen Phrasen in Vorder- und Nachsatz (a-b) einteilt, kann man nur jeweils den Nachsatz als identisch betrachten, denn die Variante (B) unterscheidet sich um mehr als 50 Prozent von der ersten Phrase (A).

In Vorder- und Nachsätze unterteilt erhielten wir die

Form:

a + b = A (Anfangsphase)

c + b = B (Mittelphase)

d = C (Schlußphase)

Natürlich ist es fraglich, ob man derart minutiös auf diese Dinge eingehen sollte. Zwar ist diese Interpretation vorerst nur im Interesse des Europäers, jedoch ist sie nur insofern subjektiv, wie dies für jedes Erkenntnisinteresse zutrifft. Sie muß aber keineswegs mit der Betrachtungsweise der Indios übereinstimmen. Die zwei Arten, außereuropäische Musik zu betrachten, können unterteilt werden in:

1. eine notative, die empirisch beobachtbare, durch die Erkenntniskriterien des Forschers vorgegebene Betrachtungsebene und
2. eine intentionale, kulturinhärente Betrachtungsebene, mit der die Kulturträger ihre Musik selber verstehen und interpretieren.

10. Allgemeine Charakteristika andiner Indiomusik

Indianische Ensembles bestehen (wie bei den Julajulas) immer aus einer homogenen Instrumentengruppe, die chorisch besetzt ist (vgl. S.110/111). Mischungen wie bei der Musik der Mestizen und Weißen sind nicht üblich.

Instrumente sind z.B.: Julajulas und andere Panflötenspiele wie Sikus, Sikuras, Lakitas, Chirihuanos, Ayarichis (allgemein: Zampoñas), Quenas (Kerblöten, vgl. Notenbeispiel 4 und H 153), Pinkillos, Charkas, Tarkas (Kernspaltflöten, vgl. Notenbeispiel 3 und H 152), seltener auch Pfala oder Pfallawita (Querflöten; allgemein: Flautas), Pututu (Kuhhorn), Erke (Klarinettenart) und das Saiteninstrument Charango. Die große Trommel Bombo (Wankara, auch: Caja) oder die Kombination von Bombo und Tambor (kleine Trommel) bilden bei vielen Ensembles die rhythmische Begleitung. Tarkas, gewisse Pinkillos und andere Flöten werden in der Regenzeit (von Todos Santos bis Carnaval) gespielt, während man auf Quenas und Julajulas vor allem in der Trockenzeit zurückgreift. Als Zusammenklänge hört man parallele Oktaven, Quinten und Quartan (einzeln oder zusammen). Die einzelnen Tonadas (Melodien) sind zudem an bestimmte Feste gebunden (vgl. hierzu "Musik der Mestizen", S.113 und SB S.100).

Der Instrumentenkörper des *Charango* besteht aus einem Gürteltierpanzer oder aus Holz. Er kann nicht zu den autochthonen Instrumenten gezählt werden, denn mit Ausnahme des Musikbogens kannte man in Lateinamerika vor der spanischen Einwanderung keine Saiteninstrumente. Der Charango ist den Saiteninstrumenten der spanischen Konquistadoren nachempfunden und kann als eine Mischung von Vihuela, Laute und Guitarra Española (vgl. die Doppelbesaitung und den Schalenkorpus) gesehen werden. Sie gelangten über die Hände der Mestizen zu den Indios, die sie dann aus Gürteltier- oder Kürbisschalen herstellten. Heute wird der Charango von den Indios mit Metallsaiten gespielt.

Aus Notenbeispiel 5 (H 151) auf der Seite 109 ist ersichtlich, wie die (neun) Sikuras in Quintenparallelen gespielt werden. Der Rhythmus des Bombo ist im Unterschied zu H 150 (T'ika Azuceña) komplizierter.

Beim Sikus-Spiel in H 150 sind die übereinander geschichteten Intervalle Grundton - Quinte - Oktave besonders gut zu hören, wenn man eine Aufnahme herstellt, die man mit halber Geschwindigkeit abspielen kann.

Die offenen Pfeifen der doppelreihigen Sikus und Sikuras klingen nicht nur eine Oktave höher, sondern haben auch eine andere Obertonreihe als die geschlossenen. Gedackte Röhren überblasen grundsätzlich in die Duodezime, ihre Naturtöne sind ungeradzahlig, während die offenen in die Oktave überblasen und somit theoretisch alle Obertöne enthalten. Beim Anblasen der gedackten Melodiepfeifen erklingen die dahinter liegenden offenen Pfeifen gleicher Länge als angehauchter Farbenklang mit.

Zur Lösung der Aufgabenstellung bei H 150 und H 151 schlagen wir folgendes Tafel- oder Folienbild vor:

	BOMBO (Rhythmus)	PANFLÖTEN (Melodie)
H 150 = SIKUS	einfach	kompliziert
H 151 = SIKURAS	kompliziert	einfach

Zur Illustration der unterschiedlichen Indioinstrumente und Ensemblezusammensetzungen vergleiche man die Kopiervorlagen auf den Seiten 110/111. Neben den im Schülerband erwähnten Ensembles werden hier einige weitere Zusammensetzungen zum Vergleich wiedergegeben. Wir möchten damit auch dokumentieren, daß die Vielfalt der Instrumente und ihrer Namen größer ist als hier erwähnt werden kann.

Je nachdem wie ausführlich man den Stoff im Unterricht behandelt hat, sollte die erste und/oder zweite Hälfte der folgenden Aufgabenstellungen für den Unterricht übernommen werden:

Schreibe die folgenden Begriffe an die richtigen Stellen in den Arbeitsbogen:

- Kerblöten (vgl. H 153),
- Kernspaltflöten (vgl. H 152),
- Panflöten (vgl. H 151).

Welche Anblasprinzipien liegen vor bei

- Julajulas (vgl. H 145),
- Pinkillos (vgl. H 152),
- Quenas (vgl. H 153)?

11. Allgemeine Charakteristika der Musik bei Mestizen

Wir unterscheiden zwischen Musik der Cholos im allgemeinen und städtischer *Conjuntos* im besonderen.

Cholos (Cholas) heißen die aus der Vermischung mit

Ushny (Kernspaltflöten)

Transkription: M.P. Baumann

A 1 Ch'utu

5 Ch'utus + Gesang

C

D

da Capo

Coda

Bombo (gr. Trommel)

etc.

Caja (kl. Trommel)

etc.

Putútu oder doti

3

Anmerkung: Die Notierung erfolgt deshalb nicht im Achtel-Takt, weil die dazu ausgeführten Tanzschritte binär sind.

Huayñito (10 Paceños = Quenas, 1 Tambor)

Transkription: B. Muszkalska

♩ = 90
(ab 2. in Quinten)

Paceños
(unbest. Tomhöhe)

Tambor

(viermal)

Coda

Zusammenklänge

The musical score is arranged in five systems. The first system shows the Paceños and Tambor parts. The Paceños part is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The Tambor part is in bass clef. The second system continues the Paceños and Tambor parts. The third system continues the Paceños and Tambor parts. The fourth system continues the Paceños and Tambor parts. The fifth system is the Coda, consisting of two staves. The Paceños part of the Coda has annotations '1.-5.' and '6.' above it. To the right of the Coda is a section titled 'Zusammenklänge' (Chords) with a single staff showing a chord progression.

Sikuras (9 Panflöten, 1 bombo)

Transkription: B. Muszkalska

J - 133
Sikuras (+1) (+1)

Bombo (unbest. Tonhöhe)

(+1) (+1)

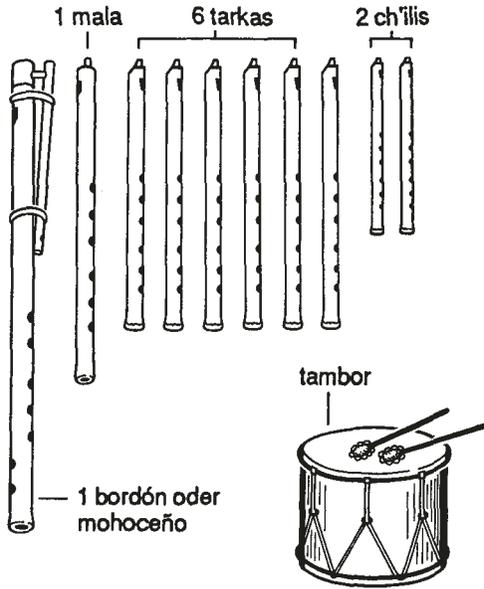
(+1) (-1/8)

(-1/8) (zweimal wdhl.)

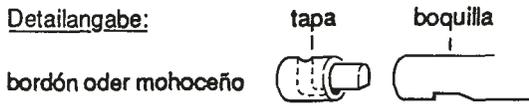
Coda

<h3 style="text-align: center;">JULAJULAS</h3> <p>1 Paar machu 1 Paar mali 1 Paar ch'ili</p> <p style="text-align: right;">1 Paar liku</p> <p style="text-align: right;">1 Paar tijli</p> <p style="text-align: right;">arca (3)</p> <p style="text-align: right;">ira (4)</p>	<h3 style="text-align: center;">CHIRIHUANOS</h3> <p>1 Paar sanja 1 Paar orqo 1 Paar jilawiri</p> <p style="text-align: right;">1 Paar liku</p> <p style="text-align: right;">ira (4)</p> <p style="text-align: right;">arca (3)</p>
<h3 style="text-align: center;">QUENAS</h3> <p style="text-align: right;">Choqueñas (=queñas)</p> <p>nur 6 vorderständige Grifflöcher</p> <p>caja</p>	<h3 style="text-align: center;">JULU-JULUS</h3> <p>pulu (= Gefäßflöte) 1 Gruppe liku 1 Paar ch'ili</p> <p style="text-align: right;">1 Paar liku</p> <p style="text-align: right;">arca (4) ira (3)</p> <p style="text-align: right;">1 Gruppe akarapi oder socosa</p> <p style="text-align: right;">3 campanillas</p>
<h3 style="text-align: center;">CHARKAS (Pinkillo-Typ)</h3> <p>3 much'as 4 juch'uy k'ewas</p> <p style="text-align: right;">3 taras</p> <p style="text-align: right;">4 jatun k'ewas oder maltas</p> <p style="text-align: right;">je 6 vorderständige Grifflöcher</p>	<h3 style="text-align: center;">SIKURAS</h3> <p>(10 x) liku (17 + 17) (3 x) tarka (17 + 17)</p> <p style="text-align: right;">17 gedackte + 17 ungedackte Rohre</p> <p style="text-align: right;">pututu (Kuhhorn)</p> <p style="text-align: right;">Wankara (= bombo)</p>

PINKILLOS (Mohoceños)



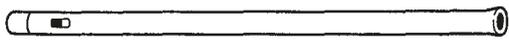
Detailangabe:



bordón (mohoceño oder jatun aymara)



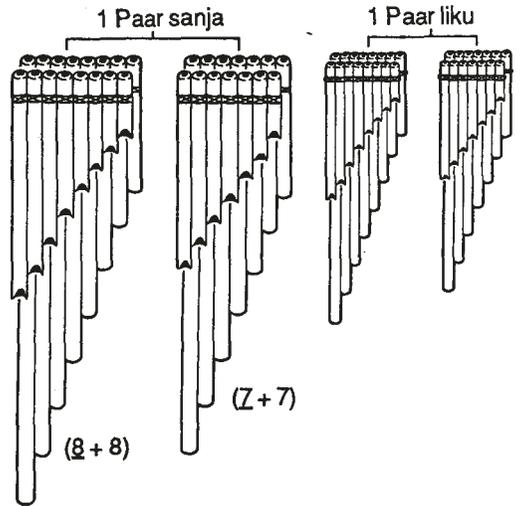
ventana



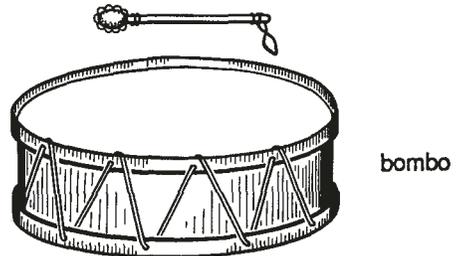
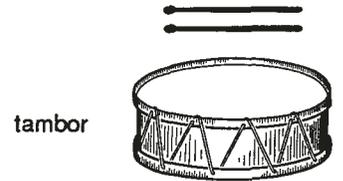
mala (6 vorderständige Grifflöcher)



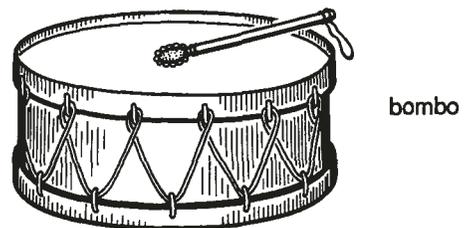
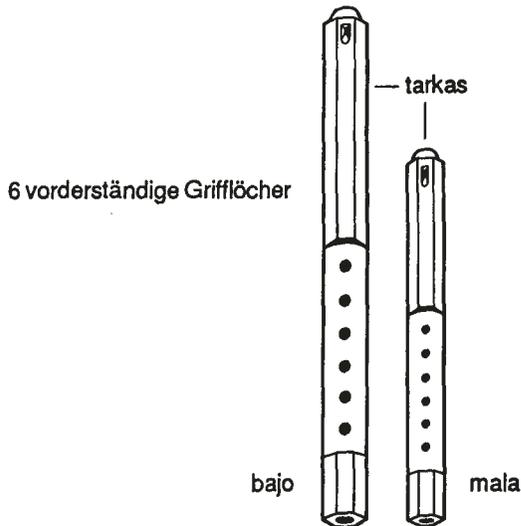
SIKUS



doppelreihig: gedackte Reihe 8 Röhren, ungedackte Reihe 8 Röhren halber Länge



TARKAS



Spaniern hervorgegangenen Mestizen und Mestizinnen, aber auch grundsätzlich die vom Land in die 'höhere' städtische Schicht umgesiedelten Indios. Sie sprechen zwar noch Quechua, haben sich aber in der Kleidung schon weißen, städtischen Gepflogenheiten angepaßt. Die Cholos sind meist Händler in den städtischen Gemeinden und besorgen den Warenaustausch zwischen Stadt und Land. Auffallenderweise spielen sie gerade die autochthonen Instrumente wie Zampoña oder Quena seltener, bevorzugen dagegen den bereits verfeinerten Charango und die spanische Gitarre. Erklären läßt sich dies damit, daß der Einzug in die Stadt mit der Vorstellung sozialen Aufstiegs verbunden ist und man äußere Kennzeichen der Herkunft ablegen möchte. Sie haben außerdem Akkordeon und Schlagzeug adaptiert. Der zu Geld gekommene Cholo liebt es, Feste zu feiern, für die er eine "Blechmusikkapelle" engagiert. Hierin kann man einerseits ein weiteres Merkmal seiner Rollen-anpassung sehen, zumal die Banda-Musik ursprünglich wohl aus der Militärmusik der Herrschenden abgeleitet werden kann, andererseits auch noch als ein Relikt aus seiner Vergangenheit, wo Indios sich bei Festen an Lautstärke gegenseitig zu übertreffen suchten; eine Banda ist in dieser Hinsicht unschlagbar geworden. Ihre Besetzung besteht z.B. (bei H 157) aus:

- zwei Trompeten
- zwei Pistones (Kornette)
- einer Tuba und
- je einer großen und kleinen Trommel.

Bandas dürfen bei Prozessionen der Cholos nicht fehlen. Die Cueca aus H 157 wird von einer Banda während eines lokalen Festes, zu dem sie engagiert wurde, gespielt.

An Festtagen wie Santa Vera Cruz, Todos Santos, Día de los Difuntos etc. werden oft auch sogenannte *Coplas* gesungen. Diese einstimmigen Gesänge hört man vielfach in Quechua. Dabei werden Frauen oder junge Mädchen einzeln oder im chorischen Unisono, aber auch im Wechselgesang häufig von Charango oder von Akkordeon und Bateria (Schlagzeug) begleitet. Ein typisches Beispiel aus dem religiösen Bereich, bei dem junge Mädchen Christus mit Coplas um Fruchtbarkeit bitten, ist die zweisprachige Tonada von Notenbeispiel 6 auf der nächsten Seite.

Cholos, die bereits in der Stadt geboren wurden und dort in der Schule auch Musikunterricht hatten, zeigen ein anderes Selbstbewußtsein. Ein äußeres Merkmal hierfür sehen wir darin, daß sie es sich nun leisten können, in städtischen Conjuntos auch wieder autochthone Instrumente zu spielen (bei den Indios heißt die Musikgruppe übrigens Tropa). Conjuntos spielen nun (auf nicht mehr an die üblichen Festtage gebundenen folkloristischen Veranstaltungen) sehr unterschiedliche Musik. Man hört hier auch Quechua und gemischt-sprachige (bilinguale) Texte. In ästhetisierten und stilisierten Trachten der Campesinos spielen vier bis sechs Musiker z.B. folgende Instrumente:

- Gitarre
- Charango

- Quenas und Zampoñas (wechselweise)
- Bombo

Abweichend von den Gewohnheiten der Indios können hier auch Frauen auftreten. Die Melodien sind von 'Komponisten', die Texte von 'Dichtern' oder den traditionellen Gesängen und Stücken der Indios entnommen. Dabei werden mit zwei- bis vierstimmigem Gesang vorwiegend instrumental begleitete Tänze gespielt wie: Cuecas, Huayños, Bailecitos usw.

Das städtische Lied "Imilla Bandida" (H 159) weist im Gegensatz zu üblichen Indioesängen mit sechs melodischen Phrasenteilen eine komplexere Form auf: Ein Charakteristikum solcher Stücke besteht darin, daß sie vollständig wiederholt werden. Hörbeispiel und Transkription bringen dazu den zweiten Durchgang, der von einem der Sänger meist mit dem Ruf "Secundita" eingeleitet wird (vgl. Noten im Schülerband S.101).

12. Zur Musik der Weißen

Die weiße Bevölkerungsschicht Boliviens unterhält bis in jüngste Zeit eigene Sinfonieorchester. Die Jugend ist westlich orientiert, und wie in Europa oder den U.S.A. besucht man Discos mit der entsprechenden Musik. Inzwischen kann man an den wenigen Musikschulen des Landes aber auch schon Unterricht u.a. im Charango- und Zampoñaspiel nehmen. Lange Zeit hatte man die indianische Musik und Kultur leider als Ausdruck gesellschaftlicher Rückständigkeit angesehen. Der spanischen Tradition entsprechend, pflegte man auch die Kirchenmusik. Einige wenige Komponisten arrangieren auch traditionelle Themen in westlicher Manier.

Die Rundfunk-Stationen sind meist in den Händen westlich orientierter Organisationen, senden vorwiegend internationale Musik, oft auch lateinamerikanische Tänze, wie Tangos usw., und werden durch die Werbung bezahlt. Einen Unterschied hierzu könnte man allenfalls im Wirken kirchlicher Rundfunk-Stationen sehen.

13. Weitere Anmerkungen

Der wirtschaftlichen Struktur entsprechend, finden Schallplatten ihren Absatz nur in Kreisen derer, die dafür bezahlen können. Folglich wird westliche Musik am weitesten verbreitet, doch auch die Musik der Conjuntos findet ihren Abnehmerkreis. Daß so gut wie keine Platte mit bodenständiger Indiomusik vertrieben wird, korreliert wohl nicht zufällig mit dem Geldmangel der zum Teil noch vom Tauschhandel lebenden Campesinos.

Aus Umfangsgründen kann an dieser Stelle auf andere ethnische Gruppen, wie z.B. Gruppen der ursprünglich als Sklaven importierten Schwarzen, nicht eingegangen werden. Nachdem sich herausgestellt hatte, daß sie als Minenarbeiter nicht überleben konnten, wurden sie im

Santa Vera Cruz

Transkription: M.P. Baumann

♩ = 81

1. San - ta Ve - ra Cruz ta - tay - ki wa - tu ri - kuj ja - mor - qay - ki

San - ta Ve - ra Cruz ta - tay - ki wa - tu - ri - kuy ja - mor - qay - ki

2. I - may - nal - la chus ka - san - ki chay - ta ya - chaj ja - mor - qay - ki

i - may - nal - la chus ka - san - ki chay - ta ya - chaj ja - mor qay - ki

3. Santa Vera Cruz tatayki
qhan tinaway parinanta.

4. Anchata sapay usuni
watapajqa parninchaway.

5. Naranjapis patapeqa
qanwan kanay iskaypeqa.

6. Annillita tengo si
de puro brillantes si.

7. No quiero casarme si
con joven tunante si.

8. Zapatitu de taco si
tacos de cristal si.

9. Kanillamantana si
qanwan amistades si.

10. Naranjapis patapeqa
qanwan kanay iskaypeqa.

Inhaltsangabe zu den insgesamt 10 Strophen:

Die Mädchen bitten unter dem Christuskreuz des Tata (Vater) von Santa Vera Cruz (Ort in der Nähe von Cochabamba) um einen Freund für das kommende Jahr, da sie alleine, ohne Gefährten, leiden. Doch wollen sie sich nicht mit einem Faulenzer verheiraten, da sie sich einen Brillantring und Schuhe mit Kristallabsätzen wünschen.

Los Negritos

Transkription: B. Muzkalska

$\text{♩} = 85$ Solo

Trillerpfeife

Trommeln

-cha mi com-pad-re a-de-lante co-mad-ri-ta Ju-li-a-na

1.
Echa mi compadre
adelante comadrite Juliana!

Los, mein Freund!
Vorwärts Freundin Juliana!

2.
Somos, somos los negritos
llamados por la Vigencita!

Wir sind die Negritos
von der Jungfrau gerufen.

3.
Aquí veo al ekeko
llamado por la Vigencita!

Hier seh ich den Ekeko (Idol des Überflusses)
von der Jungfrau gerufen.

4. (grítas:)
Esa negra, negra Julera,
negra, negra Julera,
negra, negra Julera,
negra, negrita linda
Anda por agua,
rompe cántaro,
vuelve sin agua:
esa mi negra!

(Rufe:)
diese schwarze, schwarze Julera,
schwarze, schwarze Julera,
schwarze, schwarze Julera,
schwarze, kleine schöne schwarze,
Geht durchs Wasser,
zerbricht den Krug,
kehrt ohne Wasser zurück:
oh, meine Schwarze!

Tiefeland angesiedelt. Von ihrer Musik zeugen noch die in Chicaloma lebenden Schwarzen und der Tanz "Los Negritos" (Notenbeispiel 7, Seite 114), für den sich z.B. Mestizen schwarz anmalen, der aber auch noch andere parodistische Merkmale auf Tänze der "Negros" enthält. Bei H 142 handelt es sich wiederum um eine Life-Aufnahme, die das Entfernen von und Annähern an den Beobachter akustisch dokumentiert. Zu hören sind zwei Trillerpfeifen, Cajas, Trommeln und ein Guiro (oder guiro-ähnlicher Schrapper). Gesungen wird der auf dieser Seite wiedergegebene spanischer Text.

La Negra / la Negrita findet man, wie den Ekeko, als kleine Statue, die beide im Zusammenhang mit rituellen Auffassungen Glück, Reichtum und Überfluß herbeirufen sollen. Im Zusammenhang mit Marienfesten (hier die Virgen de Urkupiña, am 15. August) haben sich der christliche Muttergottes-Kult mit den symbolischen Inhalten von Schwarzen in der Figur der Negrita mit dem traditionellen Ekeko-Kult der Indios vermischt.

Auch über die Kultur zahlreicher Indio-Stämme in den Yungas und in der Pampa kann an dieser Stelle nicht berichtet werden. Man muß sich jedoch bewußt machen, daß auch diese Gruppen zum farbigen Bild Boliviens gehören.

Literatur

Baumann, M.P.: Julajulas - ein bolivianisches Panflötenspiel und seine Musiker. In : *Studia Instrumentorum Musicae Popularis*, Band XII, Hrsg. v. Erich Stockmann, Stockholm 1981, (S.158-163)

ders.: Der Charango - Zur Problemskizze eines akkulturierten Musikinstruments. In: *Musik und Bildung*, 11. Jg. 1979, (S. 603 - 612)

ders.: Music, Dance and Song of the Chipayas (Bolivia). In: *Latin American Music Review* 2, 1981, No.2, S. 171-222 (zu H 152)

ders.: The Kantu ensemble of the Kallawayá at Charazani (Bolivia). In: *Yearbook for Traditional Music* Vol. 17, 1985, S.146-166 (zu H 150)

ders.: Musik im Andenhochland/Bolivien (Doppelalbum und Kommentarheft). Museum Collection Berlin (West). Musikethnologische Abteilung, Museum für Völkerkunde Berlin, Staatl. Museen Preußischer Kulturbesitz. Berlin 1982 MC 14 Stereo (zu H 145-153 und der Kopiervorlage)

ders.: Saiteninstrumente in Lateinamerika. In: *Studia Instrumentorum Musicae Popularis*, Band VIII, Hrsg. E. Stockmann, Stockholm 1985, S. 157-176.

ders.: Sesenta Canciones del Quechua Boliviano, recopilado y editado por M.P. Baumann. Cochabamba, Centro de Portales (Casilla 544) 1983 (60 Quechua-Lieder mit ihren Melodien und spanischer Übersetzung + Musikassette) (zu H 143 und H 144).

ders.: Music of the Indios in Bolivia's Andean Highlands. In: *Die Welt der Musik / The World of Music*, Vol. 25, No.2, 1982, S.80-98 (mit deutscher und französischer Zusammenfassung) - (zu H 144, 145, 150-153, 155).

Gabler, K./ Winkhaus, G.: Unterrichtsmodelle zur Friedenserziehung - Thema Südamerika, München 1971

Lindig, W./ Münzel, M.: Die Indianer. Kulturen und Geschichte der Indianer Nord-, Mittel- und Südamerikas, München (Wilhelm Fink Vlg.) 1976, Teil II, Kapitel 13: Die Indianer der Zentralanden, (S. 212 - 225)

Möller, G. und E.: Bolivien, Goldstadt-Reiseführer Band 219, Pforzheim 1975

Quellendokumentation zu den Hörbeispielen

H 140 El condor pasa
Alornic Robles - I. Milehberg. Auf LP: Flutes des Andes, Los Corrientos, Polydor 2445 006

H 141 Mi desventura (cueca)
I. Rodriguez (charango), D. Gutierrez (guitarra boliviana), I. Mendoza (guitarra brasileira).
Aufnahme Nr. 61 vom 23.7.1977 in Aiquile, Departement Cochabamba, Bolivien

H 142 Los Negritos (baile)
Mestizengruppe aus Vinto (Departement Cochabamba), die Musik und Tanz der Schwarzen mit Trommeln (bombitos), Schrapper (ganchas), Trillerpfeife (pito) und Gesang imitieren.
Aufnahme Nr. 145 vom 14.8.1977 in Quillacollo (Departement Cochabamba), während der Fiesta de la Virgen de Urkupiña.

H 143 Santa Vera Cruz (coplas)
Segundino (charango), Aquilina und Martha (Gesang) Inturias.
Aufnahme Nr. 281 vom 5.9.1977 in Chiñata (Departement Cochabamba).

H 144 Carnaval Wayñitu (huayño)
Kernspaltflötenensemble (7 charkas), Gesang und Tanz. 22 Musiker, Tänzerinnen und Tänzer aus Mikayani Chico, Kanton Ventilla, Provinz Arque (Departement Cochabamba).
Aufnahme Nr. 700 vom 7.6.1980

H 145 Julajulas (Panflötenensemble)
18 Indios aus Kanton Viluyo der Provinz Pantaleon Dalence (Departement Oruro) spielen auf 18 Julajula-Panflöten. Im Unterschied zu der Instrumentenabbildung spielen hier die Indios in einer etwas anderen Besetzung, nämlich mit je einem Paar machu und mala und je zwei Paaren likus und urbanistas, sowie mit drei Paaren ch'ili.
Aufnahme Nr. 548 vom 7.10.1978

H 146 Arca und Sanja (Stimmung)
Analytische Aufnahme, vgl. H 145. Die Tonhöhe ist relativ zur Abstimmungsnotation im Schülerband.

H 147 Arca und Sanja (wie 146, Reihenfolge vertauscht)

H 148 Julajulas in Hoquetustechnik
Arca und Sanja spielen zusammen die Julajulas-Melodie (Hoquetus im paarweisen Spiel des mittleren Paares likus: arca und sanja).
Analytische Aufnahme Nr. 548, vgl. Notenbeispiel im Schülerband S.97.

H 149 = H 145

H 150 Sikus (T'ika Azuceña)
Panflöten-Ensemble mit doppelreihigen Instrumenten von Paaren mit sechs bzw. sieben Melodiepfeifen.
Auf LP: Khantos de Charazani, Conjunto Comunitarios de Niño Corín. Lauro & Cia., Cochabamba Bolivia 1977, estereo LPLR/S-1197

H 151 Sikuras (Panflötenensemble)

Zehn Indios aus K'aspicancha (Departement Cochabamba) spielen einen Huayño mit dem Titel "Siway Azuceña". Die Panflöten, die in zwei unterschiedlichen Größen (im Abstand einer Quinte) je 17 gedackte Melodiepfeifen aufweisen, sind doppelreihig, d.h. jeder Melodiepfeife ist vorne eine zweite offene Pfeife gleicher Länge angebunden. Eine große Trommel (bombo) gibt die rhythmische Begleitung dazu.

Aufnahme Nr. 396 vom 12.8.1978

H 152 Ch'utus (Kernspaltflöten-Ensemble)

Kernspaltflötenensemble (6 ch'utus) zusammen mit kleiner und großer Trommel (caja und bombo), einem Kuhhorn (doti) und mehreren kleinen und großen Lamaglocken (campanas). 17 Chipaya-Indios (neun Musiker und acht Tänzerinnen) aus Ayparavi, Provinz Atahualpa (Departement Oruro).

Aufnahme Nr. 660 vom 6.6.1980.

H 153 Paceños Huayñitu (Kerblöten-Ensemble)

Huayño, gespielt von elf Indios aus Ayopaya (Departement Cochabamba). Die Kerblöten (10 paceños bzw. quenas) werden in Quintenparallelen gespielt.

Aufnahme Nr. 660 vom 2.8.1978 in Ucureña

H 154 Love song (Mundbogensolo)

Musikbogensolo eines Jivaro-Indio aus Ecuador. Ähnliche Mundbogen sind in der Literatur für Bolivien belegt.

Aus LP: Music of the Jivaro of Ecuador. Ethnic Folkways Records FE 4386.

H 155 Charangeada (Stampftanz mit charango)

Diese "Tonada de la Cruz" wird durch einen charango-Spieler begleitet. Der Stampftanz wird von drei Indio-Frauen und 17 Indios ausgeführt. Diese stammen aus Macha, Provinz Chayanta (Departement Potosí). Aufnahme Nr. 678 vom 6.6.1980.

H 156 "Charangeada", Gitarrenrhythmus, arrangiert und ausgeführt durch F. Neumann

H 157 Banda-Musik (Cueca Tarateña)

Zehn Polizisten der Guardia von Tarata (Departement Cochabamba) spielen an der Fiesta de la Virgen de los Angeles die von Emilio Gutierrez komponierte "Cueca Tarateña" (Cueca von Tarata). Die *banda* setzt sich zusammen aus einer 'trompetín', drei 'trompetas', einem 'contrabajo', 3 'bajos' und je einem 'bombo' bzw. 'tambor'.

Aufnahme Nr. 601 vom 18.10.1978 in Melga (Departement Cochabamba)

H 158 Charango-Solo (Inkallajta)

Der Charango-Virtuose Alejandro Cámara aus Cochabamba spielt eine seiner eigenen Kompositionen.

Ausschnitt der Aufnahme vom 17.9.1977 in Cochabamba.

H 159 Conjunto-Musik (Imilla Bandida)

José Meruvia (charango), Crispín García (guitarra), Mario Vargas und José Ríos (bombo) singen in einem Restaurant zur eigenen Unterhaltung einen Huayño, der durch die städtische Gruppe "Los Pepes" um 1958-60 in Cochabamba bereits populär geworden war.

Aufnahme Nr. 50 vom 22.7.1977 in Aiquile (Departement Cochabamba)