

Manchaypuytu – Erinnerungskultur und Geschichtliches

Wenn auch die musikologische Feldforschung in ihrer Dokumentationsarbeit die Fragen nach Geschichte und Geschichtlichkeit mündlich überlieferter Traditionen nicht als ihre dringlichsten und wichtigsten Anliegen behandelt, so sind diese – soweit das Ziel des Interesses auch immer ein historisches sein kann – nicht von vornherein ausgeschlossen¹⁾. Im Gesamtkomplex von Dokumentation, Beobachtung, Beschreibung, Interpretation und Kulturbegegnung ist die Feldforschung zunächst als Spatenwissenschaft zu verstehen, die die Quellenmaterialien für eine zukünftige Geschichtsschreibung erst einmal herbeischafft. Erst wo mehrere gesicherte monographische Dokumentationen zu aufeinander bezogenen Feldforschungssequenzen existieren, werden historische Kategorien wie Konstanz, Kontinuität, Lücke und Rekonstruktion im Vergleich genaueres zu Geschichte und Geschichtlichkeit oraler Traditionen aussagen können²⁾. Aber auch darin wird man sich überlegen müssen, wieweit solche Kategorien in der Konfrontation mit Fremdkulturen nicht einseitige Interessenpostulate aus einem selbstbezogenen Geschichtsverständnis bleiben, das – als fremdes eingebracht – dem dortigen Weltverständnis durchaus nicht adäquat erscheinen muß. Geschichtsschreibung ist und wird im weitesten Sinne des Wortes immer herrschaftsgeleitet sein, nicht zuletzt auch in der Begegnung fremder Kulturen, wo die ethnozentrisch gestrickte Kappe des „zivilisierten“ Erkenntnisinteresses seit je den Interessen der „Wilden“ über die Ohren gezogen wurde³⁾. Der Feldforscher hat unter diesem Aspekt vorerst einmal zu fragen, ob in der Erinnerungskultur seiner Gewährsleute Geschichtliches wirksam ist, wie dies zu fassen ist, woraus diese Erinnerungskultur besteht, bzw. was die Gegenwärtigkeit ihrer Aussagen bedeutet. Die Beschreibung einer fremden Erinnerungskultur ist praktisch nichts weiteres als ein Versuch, eine möglichst kulturimmanente Betrachtungsebene anzuwenden. Der weitere Versuch, die

Tatsächlichkeit eines überlieferten geschichtlichen Ereignisses zu überprüfen, ist dagegen in vielen Fällen eine von außen herangebrachte Betrachtungsebene, die soweit als möglich Faktisches an historischen Quellen dingfest zu machen trachtet⁴⁾. Die Wirksamkeit der Geschichte wird aber damit im Bewußtsein derer, die aus der Erinnerungskultur schöpfen, keineswegs erhöht, im Gegenteil, Geschichte kann so, nach J. und O. Radkau, auch nur zum Substitut der eigenen Erinnerungen werden. Da „der historisch Interessierte sich im allgemeinen nicht mit den eigenen Erinnerungen, sondern mit den Erinnerungen anderer beschäftigt, ... erweckt (er) den Verdacht, daß das historische Interesse nicht nur indifferent gegen die eigene Erinnerung ist, sondern diese darüber hinaus spezifischen Verdrängungsmechanismen aussetzt“⁵⁾.

Im folgenden Beispiel soll der Wirksamkeit von Geschehenem auf zwei Ebenen nachgegangen werden. Es handelt sich dabei um ein bolivianisches Musikstück mit dem Namen „Manchaypuytu“, das 1. im Gesamtkomplex von Erzählung, Melodie und Instrument beschrieben werden soll, wie es in der Erinnerung eines bolivianischen Informanten vorhanden und als traditionelle Überlieferung wirksam ist und dem 2. im nachhinein, in der Frage nach den Inhalten tatsächlich geschichtlicher Ereignisse, aufgrund historischer Dokumente nachgegangen werden soll. Die Inhalte der ersten Betrachtungsebene, wie sie dem Feldforscher bei der Befragung und Aufzeichnung vermittelt werden, seien hier abkürzungshalber als individuelle *Erinnerungskultur* bezeichnet. Gemeint ist das in der Gegenwart sich erinnernde Bewußtsein, in dem Geschehenes erfahrbar wird und wirksam ist, im Unterschied zu der eigentlichen *Geschichte der Ereignisse*, wie sie vom Feldforscher im nachhinein – soweit dies gelingen kann – an Quellendokumenten – als geometrische Orte des Erzählens dingfest gemacht werden.

1. Manchaypuytu als Erinnerungskultur

Eine Erinnerungskultur von Musikgeschehen setzt sich im einzelnen aus mehreren Erinnerungsbildern einzelner Musiker oder Musikinteressierter zusammen, deren Zusammenwirken in der gleichen Zeit vorliegt und als Gegenwärtigkeit wirksam bleibt. Sie ist im besten Sinne Tradition: das Fortbestehen von überlieferten Werten und Ansichten.

Ein einzelnes Erinnerungsbild soll hier anhand eines Musikstückes aus Bolivien exemplarisch umrissen werden⁶⁾.

Manchaypuytu ist der Name einer Melodie, die mir 1978 von einem Informanten auf einer Quena (Kerbflöte mit sechs vorderständigen Grifflöchern) für eine Tonaufzeichnung gespielt wurde. Das Stück (vgl. Notenbeisp. 1) ist nach Aus-

Manchaypuytu (Yaraví)

$\text{♩} \approx 2 \text{ } 148 \text{ (39")}$ Cochabamba

Quena

Transkription, Verf.

Bsp. 1

kunft des Spielers ein alter Yaraví. Im Zusammenhang mit dieser Flötenmelodie gab mir der Informant zu Instrument und Yaraví folgende zwei Berichte:

Die Quena ist ein Musikinstrument, das von den Göttern der Inka erfunden wurde. Die Inka brachten ihren Gottheiten Opfer in Form von geweihter Musik dar. Sie spielten dabei vor allem Yaraví-Melodien, meist eine traurige Musik, die immer dann erklang, wenn der Verlust eines Monarchen, dessen Sohnes, dessen Frau oder der Tod irgendeiner geliebten Person des Reiches zu beklagen war und die Menschen von großem Schmerz überwältigt wurden. Früher war der Yaraví eine fünftönige Melodie. Die Quena besaß auch nur vier Grifflöcher. Heute dagegen verwendet man Quenas mit sechs Grifflöchern und kann auf diesen Flöten auch Stücke mit Halbtönen spielen⁷⁾. Die große Quena hieß bei den Inka, wie auch heute noch bei den Quechuas, Quena-Quena und diente vor allem zu Lamentos und Yaravíes.

Man erzählt sich, daß einst ein einheimischer gebildeter Priester ein schönes Indio-Mädchen bei sich in seiner Kirchengemeinde angestellt hatte. Es begab sich, daß die beiden sich in Zuneigung zueinander fanden. Als sie sich zu lieben begannen, wurde dies alsbald vom ganzen Dorf bekrittelt. Eines Tages wurde der Priester jedoch dringend wegberufen und er ließ der Geliebten ausrichten, daß er in vier Monaten wieder zurück sei. Geduldig wartete sie in dieser Zeit auf ihn. Als er jedoch, nachdem die vier Monate verstrichen waren, nicht zurückgekehrt war, schloß sie sich ins Haus ein, in der Absicht, so lange nicht mehr auszugehen, bis er wieder zurück sei.

Wie einer Sache wegen einst jemand beim Priester nachfragen wollte, antwortete ihm dort niemand auf sein Klopfen. Er trat ins Pfarrhaus ein und fand das Indio-Mädchen tot.

Als endlich nach langer Zeit der Priester wieder in sein Dorf zurückkam, teilte man ihm den Tod seiner Geliebten mit. Voller Schmerz ging er zu ihrem Grabe hinaus, öffnete den Sarg und ergriff von ihrem Skelett einen Schienbeinknochen, daraus er eine Quena zurechtschnitt und das Rohr mit Grifflöchern versah. Er begann darauf zu spielen und hielt dabei die Flöte in einen großen Krug hinein, so daß der schmerzgefüllte Yaraví, genannt der Manchaypuytu, auf unheimliche Weise erklang.

Aus dem näheren Umfeld zu dieser Manchaypuytu-Melodie gibt es gleichzeitig noch weitere Dokumente. Eine Variante derselben Melodie dokumentierte ich in Ayopaya als Eingangsgesang zu einer Quechua-Messe (vgl. Notenbeisp. 2).

$\text{♩} = 117 \text{ (46")}$ Tukuy songonwan (Yaraví: Manchaypuytu) Ayopaya
Misa Quechua

8 Tu-kuy san-go-wan ta-ki-ri-kus-pa ja-may-chej

8 Dios Ta-tan-chej-man wa-was-min-ji-na ri-na-chej.

8 Ja-may-chej. Chi-pay-chej

8 Tu-kuy wa-wa-sin qayl-lay-ku-na-chej al-tar-man.

Transkription, Verf.

Bsp. 2

Eine andere Melodievariante mit demselben Titel gibt es dazu auch schon auf einer Schallplatte, gesungen vom Kirchenchor in Cliza⁸⁾. Ein weiteres Melodiebeispiel dokumentierte ich ein Jahr schon vor der Quena-Melodie als Charango-Solostück, allerdings unter dem Namen „Dos Palomitas“. Unter diesem Titel ist die Melodie heute am weitesten verbreitet und hat unter anderem auch durch Ernesto Cavour Eingang in seinen Charango-Lehrgang gefunden⁹⁾. Verschiedene Bearbeitungen finden sich zudem auch auf mehreren Schallplatten mit Titelangaben wie „Dos Palomitas“ und den Gattungsbezeichnungen „bailecito con huayño“, „huayño“, „yaraví-bailecito“ usf.¹⁰⁾. Eine stilisierte Form der ansonsten mündlich überlieferten „Dos Palomitas“-Melodie findet sich in Notenschrift in einem Quena-Lehrgang von Limache Aranda (vgl. Notenbeisp. 3)¹¹⁾.

Dos Palomitas (Yaraví)

quena

Bsp. 3

Melodie: A. Limache Aranda 1977: 51; A. Sánchez Bustamente 1981: 25; die gleiche Version ausgeführt auf dem Charango vgl. E. Cavour ca. 1972: 23 (in Griffstabulatur), bzw. die Transkription dazu M. P. Baumann 1979: 611. Text: nach J. Diaz Gainza 1977: 134, in Anm. 11.

Fassen wir die Inhalte dieser Dokumentation zusammen, so kommen wir im Bezug zu vorkolumbanischer und kolonialer Zeit zu mehreren direkten Aussagen, die als Inhalte von Legende und Erzählung vorzufinden sind:

1. Die Quena (Kerbflöte) ist schon älter als die Inkakultur.
2. Die Inka kannten die Quena-Quena mit vier Grifflöchern, auf der sie Yaravies in der Trauer um den Verlust von hochgestellten Persönlichkeiten zu spielen pflegten. Die Melodien waren fünftönig (pentatonisch).
3. Nach der Konquista gab es einen Priester, der angeblich auf einer Menschenknochenflöte einen Yaraví gespielt hatte, wobei er die Flöte während des Spiels in einen Krug hielt. Die Melodie soll heute noch gespielt werden und heißt heute Manchaypuytu. In ihr treten auch Halbtöne auf.
4. Die Manchaypuytu-Melodie wird mit der spanischen Bezeichnung auch „Dos Palomitas“ betitelt und solistisch auf einer Flöte, auf einem Charango oder in Gruppen (conjuntos) gespielt. Die Melodie wird auf einen christlichen Quechua-Text ebenfalls als Eingangsgesang bei Quechua-Messen gesungen.

Zu diesen Aussagen ist nun insgesamt zu fragen, wieweit darin Geschichtlichkeit zu fassen ist, insofern als darin, im Gegensatz zu Sage und Mythos, die Tatsächlichkeit eines überlieferten geschichtlichen Ereignisses bis in die Gegenwart hinein wirksam geblieben ist¹²).

2. *Manchaypuytu als dokumentierbare Geschichte von Ereignissen*

Der Name „Manchaypuytu“ setzt sich aus den zwei Quechua-Wörtern *manchay* (Schrecken, Angst, Entsetzen) und *puytu* (Krug, eine Art Ton-Amphora) zusammen und heißt ungefähr in der Bedeutung übersetzt „Krug der Angst“ oder „Krug des Entsetzens“. Der Name ist einerseits auf die Melodie bezogen, andererseits aber auch auf die Art und Weise, wie der Legende nach die Quena beim Spielen in ein großes Tongefäß gehalten wurde, um die Traurigkeit der Klage dadurch zu erhöhen. Jesús Lara hat die Legende in einer ausführlicheren Version aus der mündlichen Tradition gesammelt und 1973 herausgegeben¹³). Nach diesem Bericht lebte im 18. Jahrhundert in der Villa Imperial von Potosí ein Priester, der von Geburt aus ein Indio war und in einem Seminar des Bischofsitzes von La Plata ausgebildet wurde, wo man ihn wegen seiner selbstkomponierten und selbstverfaßten Hymnen zu Ehren der Virgen de Guadalupe besonders schätzte. Beliebt war er zudem bei seiner Gemeinde durch sein hervorragendes Spiel auf der Quena. Nach dem tragischen Ereignis von Trennung, Tod und seiner Rückkehr nach Potosí, wo er aus der Tibia der Verstorbenen eine Quena hergestellt haben soll – weiß die Erzählung weiter zu berichten –, begann der Priester auf der Quena „einen der vielen Yaravies, die er für seine Geliebte komponiert hatte, zu spielen, einen der schönsten und traurigsten zugleich. Beim Spielen führte er die Quena in den Krug (puytu) ein, der aus

besonderer Tonerde hergestellt war, so daß die Musik einem unheilvollen Lamento glich, ganz schauerhaft, und er die Größe seines Unglücks darin noch besser zum Ausdruck brachte. So handelnd begab er sich hinfort immer zu ihrem Grabe, um darüber den Yaraví zu spielen, bis er dem Wahnsinn anheimfiel.“

Von dieser aktuellen Quellensituation ausgehend soll die Frage nach möglichen geschichtlichen Daten, an denen der gesamte Manchaypuytu-Komplex überprüft werden soll, auf den Hintergrund von Melodie, Legende, Musikinstrument und Textmotiv näher betrachtet werden.

Der Bericht über die Art und Weise, wie die Quena beim Spiel in einen Krug eingeführt wird, ist in der mündlichen Überlieferung immer wieder belegt, ohne daß jedoch dazu genauere Angaben vorliegen würden. Auch kennt man heute keine solchen speziellen Krüge in Bolivien mehr. P. Walle berichtete auf seiner Reise vor 1914, daß der Krug auf beiden Seiten zwei Öffnungen aufweise, die zur Einführung der Hände dienten¹⁴). Ein früherer Bericht aus dem 18. Jahrhundert gibt an, es sei von der Kirche unter Androhung der Exkommunikation verboten worden, die Manchaypuytu-Melodie zu singen oder auf der Quena mit einem Krug zu spielen¹⁵).

Die Legende ist übrigens mit der lokalen Ausrichtung auf Cuzco auch in einer peruanischen Version verbreitet¹⁶). A. Jiménez Borja gelang es nach langer Suche im Departamento von Ayacucho (Peru) in einer Indio-Gemeinde einen solchen Tonkrug (cántaro) ausfindig zu machen. Es handelt sich dabei um eine Amphora aus gebranntem Ton (vgl. Abb. 1) mit einer Höhe von 40 cm, einem unteren Durchmes-

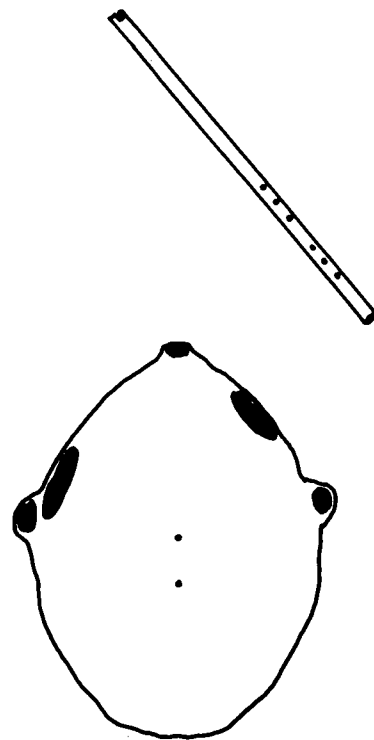


Abb. 1. *Manchaypuytu (Tongefäß und Quena)*

ser von 12 cm, nach oben sich erweiternd bis zu einem Durchmesser von 23 cm und dann wieder verjüngend bis zu einer kleinen Öffnung zur Einführung der Quena mit nur 3 cm im Durchmesser. Nach Jiménez Borja ist die symbolhafte Bedeutung des Instrumentes, bei dem das eine in dem andern gespielt wird, unzweideutig. Für die Hände sind auf ungleicher Höhe dem Krug seitlich zwei Löcher eingelassen. Damit der Manchaypuytu auch während des Spielens getragen werden kann, sind zudem zwei kleine Löcher vorne angebracht, durch die eine Schnur gezogen wird, die den Krug um den Hals zu tragen hat. Zum Spielen soll das Gefäß befeuchtet und etwas mit Wasser gefüllt werden, allerdings nicht so, daß die Quena dabei mit dem Wasser in Berührung kommt¹⁷).

Wie schon die Legende aussagt und auch der Beleg nach Ricardo Palma bzw. J. Lara dokumentiert¹⁸), hat sich das Ganze nach der Konquista, genauer um die Mitte des 18. Jahrhunderts, zugetragen. Teófilo Vargas (1886–1961), ein bolivianischer Komponist, Musikwissenschaftler und Sammler von Gedichten, der zudem einer der ersten war, der in Bolivien sich mit der Musik der Indios beschäftigte, hat ein vollständiges Manchaypuytu-Gedicht auf Quechua überliefert. Das Gedicht endet mit den Worten: „Mehr noch, ich werde ihr einen Knochen entreißen, ich werde ihn an meine Brust halten, als wäre sie es selbst. In meinen Händen wird sie sich in eine Quena verwandeln, meine eigenen Tränen wird sie weinen; alsbald die Ewigkeit, alsbald der Ursprung des Lichts – ist sie es vielleicht, die mich ruft? Nein! So allein ist das Weinen meiner Quena!“ – Das Original dieses Gedichts soll gegen Ende des 18. Jahrhunderts schon in einer Abschrift im Besitz eines gewissen Ismael Vásquez gewesen sein¹⁹). Woher die von Vargas dokumentierte Melodie stammt, ist ungewiß, doch darf man annehmen, daß sie von Vargas vor 1928 aus der mündlichen Überlieferung transkribiert wurde, da er von seiner Sammlung „Aires Nacionales de Bolivia“ sagt, er habe die Yaravies, Cuecas und Bailes in langen Jahren des Studiums gesammelt, um sie als historische Daten Bolivien zu überlassen²⁰). Vargas' Manchaypuytu-Melodie ist nun allerdings gerade nicht die heute bekannte Melodie, wie sie in der mündlichen Überlieferung öfter belegbar ist. Dennoch findet sich die Variante der heutigen berühmten Melodie (Manchaypuytu, bzw. Dos Palomitas; s. Notenbeisp. 1) in seiner Sammlung, allerdings unter dem Titel „Ollantay (Yarabí)“ zu einem Quechua-Text, der nach Laras Untersuchungen vermutlich prähispanischen Ursprungs ist (vgl. Notenbeisp. 4)²¹). Und damit kompliziert sich der Sachverhalt um ein weiteres. Ollanta ist nämlich ein Theaterstück aus der Inkazeit, das vermutlich in erster Fassung kurz nach der spanischen Eroberung in Quechua niedergeschrieben wurde. Das Originalmanuskript scheint verlorengegangen zu sein, doch existiert von 1735 eine bolivianische Abschrift²²). Das Drama erzählt von dem Kriegsherrn Ollanta, der sich in die Tochter des Inka, Kusi Qoyllur verliebt; da aber in seinen Adern nicht das Blut der Inka fließt, wird er vom Inka Pachakutij abgewiesen. Es kommt zur Rebellion von Ollanta, er wird besiegt und mit dem Nachfolger des Inka Pachakutij ausgesöhnt²³). In dem Ollanta-Drama werden drei Yaravies

Ollantay (yarabí)

2.
Unphuy paqarin, únphuy ch'isiyan,
Qasilla kapun,
P'unchay tutátaj ñóqay phutisqa
Nin riskusupa.
Inti llojsimun, killa jatarin,
Waqaj rikuanku,
Túkuy k'ancharu kusiyinkupi,
Ñoqalla mana.

3.
Munákuy jina sinchij sh'ikiqa
Manan kanmanchu.
Jatun onqoypis unanchayninpaj
Manas sh'ikachu.
Willáway, urpi, chay sunqoykiqa
Imamantátaj?
Rumi kaspapis, wiqey llujllaywan
Llanp'uyanmansis.

Orthographie nach J. Lara 1980: 205f.: *Jaray Arawi | Canción Doliente*;
Melodie: Teófilo Vargas 1940: I: 4f.

Bsp. 4

gesungen, die das Motiv des unglücklich Geliebten und die Tragik der verbotenen Liebe symbolisch voraussehen. Der zweite Yaraví beginnt mit den Worten: „Iskay munakúsqay urpi...“, „Zwei verliebte Tauben...“²⁴). Das Motiv der zwei verliebten Tauben ist nun genau jenes der „Dos Palomitas“, mit dem als zweiter Titel die heutige Manchaypuytu-Melodie ebenfalls bezeichnet wird²⁵). Die heute beliebte Melodie „Dos Palomitas“/„Manchaypuytu“ (Notenbeisp. 1) ist in den verschiedenen Varianten allem Anschein nach mit Beginn der republikanischen Bewegung (um 1825) schon gute 150 Jahre alt, obwohl es dabei schwer abzuklären ist, ob sie damals schon aus der mündlichen Tradition kam, erst da in diese übergang, oder ob die Melodie überhaupt erst mit der Publikation von T. Vargas eine Wiederbelebung erfuhr²⁶). Wie populär das Thema geworden ist, zeigt sich nicht zuletzt darin, daß der bolivianische Schriftsteller Néstor Taboada Terán einen ganzen Roman über den Padre Antonio de la Asunción von Potosí in der Art einer alten Chronik geschrieben hat. Die einleitenden Worte lauten: „Die seltsamen Begebenheiten und Mißgeschicke einer Liebesgeschichte, die trotz der Jahrhunderte verbotener Verbreitung von der Hand der Zeit nicht im Grabe der Verschwiegenheit begraben wurde.“²⁷) Taboada Terán hat dabei die Melodie – allerdings ohne Text – mit $\frac{6}{8}$ -Vorzeichnung als Yaraví, wie sie

ihm bekannt ist, mit dem Hinweis wiedergegeben, es sei ein Responsorium zu Todosantos (Allerheiligen), das der Priester im Anflug seines Schmerzes über die verstorbene Geliebte komponiert habe (s. Notenbeisp. 5)²⁸).



Bsp. 5

Zusammenfassend kann man hier schon sagen, daß die Manchaypuytu/Dos-Palomitas-Melodie vermutlich schon seit 1825 bekannt war. Quechua-Gedichte zur Motivik von Manchaypuytu sind mit Gewißheit schon um die Mitte des 18. Jahrhunderts vorzufinden, von denen man vielleicht annehmen darf, sie seien auch gesungen worden. Im Hinblick auf den Yaravi als musikalische Gattung finden wir über die Topoi der Symbolik von den zwei verliebten Tauben (Dos Palomitas/Iskay munakúsqay urpi) auch weitere Hinweise, daß, kulturgeschichtlich gesehen, bis in die vorspanische Zeit Zusammenhänge in Form von fixierten Erinnerungen aufzuzeigen sind.

Geht man noch weiter zurück und befragt man die geschichtlichen Dokumente hinsichtlich des Yaravi als musikalische Gattung des Lamentos und als Melodie, die auf einer Quena gespielt wird, zudem vielfach im Zusammenhang mit Verliebten, so ergeben sich hier interessante Aufschlüsse, nicht zuletzt auch mit der Frage nach der Konstruktion einer Flöte aus Menschenknochen.

Was die Quena aus Tierknochen anbelangt, so gibt es dazu sehr viele Funde, es sind meist Lama- oder Kondorknochenflöten. Zahlreiche Funde sind als Grabbeigaben belegt und hatten vermutlich vorwiegend kultische Bedeutung²⁹). Die Quechuas verschmähten es jedoch nicht, zuweilen Quenas aus Menschenknochen der gefallenen Feinde herzustellen³⁰). So berichtet Alonso de Ovalle (1644), daß die Flöten gewöhnlich aus Tierknochen gemacht werden, im Krieg aber von Menschenknochen der Spanier und von den Feinden, die besiegt worden waren und im Kampf getötet wurden, um damit ein Zeichen ihres Triumphes und Siegesruhmes zu geben³¹). Auch Guamán Poma weiß aus dem Inka-Reich zu berichten, daß von Verrätern die Haut abgezogen wurde und diese als Fell auf eine Trommel gespannt wurde und daß man aus den Menschenknochen von Rebellen Knochenflöten, aus der Schädeldecke Trinkgefäße und von den Zähnen Halsketten herstellte³²). Auch hierin zeigt sich, wie die Legende um Manchaypuytu mehr ist als nur eine phantasievolle Idee; in der Erzählung haben sich womöglich gar vorspanische Vorstellungen und Erfahrungen niedergeschlagen. Dies betrifft nicht zuletzt auch die Gattung Yaravi. Das Wort Yaravi leitet

sich aus dem Quechua-Verb *arawiy* ab, was soviel heißt wie „Verse machen“, „Lieder machen“ oder „komponieren“. In der Inkazeit war der *arawij* (*haráuey*) der beauftragte Hofdichter und Sänger, der die Taten der Herrscher zu besingen hatte³³). Die Yaravies teilten sich in ergänzenden Bezeichnungen in mehrere Arten ein, in den *jaray arawi* (schmerz erfülltes Liebeslied), den *sank'ay arawi* (Yaravi der Versöhnung), *kusi arawi* (der Freude), den *sumaj arawi* (der Schönheit) und den *warijsa arawi* (der Gunst)³⁴).

Nach Guamán Poma wurden die Yaravies und *wankas* (so wurden die Yaravies in der Aymara-Sprache bezeichnet) zur Quena-Begleitung gesungen³⁵). Auf einer Illustration mit der Überschrift „Canciones y música, Araui Pincollo – Uanka“ (s. Abb. 2) sind zwei Flötenspieler abgebildet und zwei *ñustas*

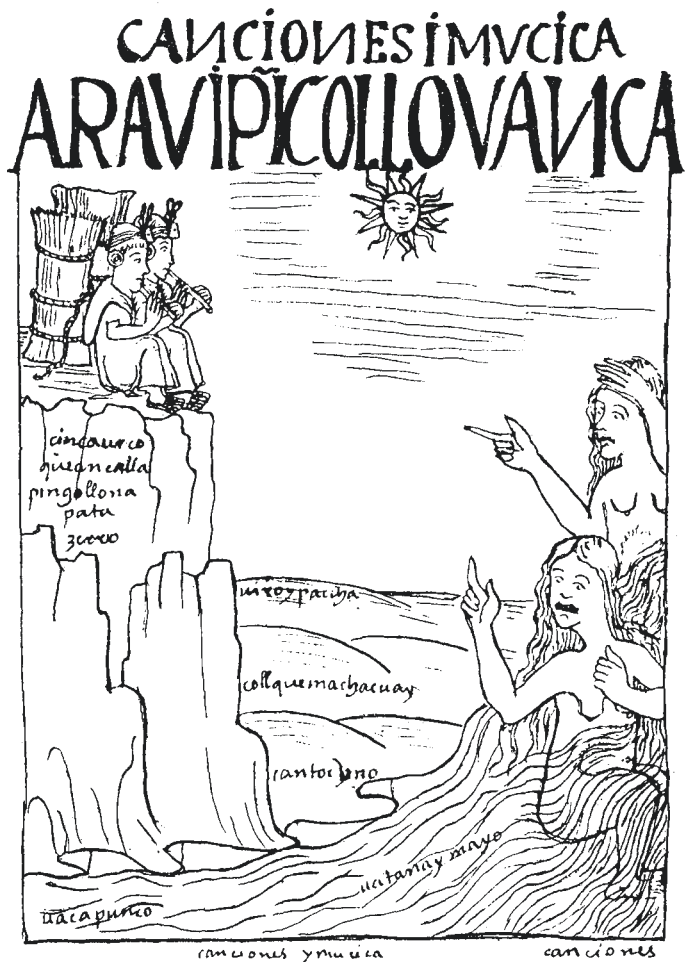


Abb. 2. F. Guamán Poma (um 1600), Edition Pietschmann, Paris 1936 fol. 316: „Canciones y musica, (Y)aravi Pincollo Vanca“

(Mädchen von königlicher Abstammung), die am Flusse ihre rituellen Pubertätswaschungen vornehmen³⁶). Die Illustration symbolisiert, wenn man die sowohl in Quechua als auch in Aymara beigegebenen Yaravi-Texte in Betracht zieht, die Klage über die Trennung von Liebendem und Geliebter³⁷).

Die Bezeichnung „Araui Pincollo“ steht für die heutige Schreibweise von „Yaraví-Pinkillo“, d. h. also für eine Flöte, auf der ein Yaraví gespielt wird. Heute ist Pinkillo meist die Bezeichnung für eine Kernspaltflöte wie zum Beispiel die Waca-Pinkillo, eine Einhandflöte mit zwei Oberlöchern und einem Daumenloch. Doch ist gewiß, daß von den ersten Chronisten Pinkillo öfter synonym für die Quena-Kerbflöte verwendet wurde, schreibt doch Ludovico Bertonio in seinem *Vocabulario Aymara* (1612): „Quena quena, Ppia ppia, Lutu lutu: cofa (= cosa, Verf.) muy agujerada“/, „Quena quena pincollo: flauta de caña“/, „Flauta de caña: quena quena“. Pinkillo und Quena können also für die gleiche Sache verwendet werden, wie dies übrigens auch in jüngster Tradition ab und zu auch noch zu belegen ist³⁸⁾. Ppia ist zudem eine heute noch vorhandene Bezeichnung für eine Quena-Flöte mit meist drei oder vier Grifflöchern³⁹⁾. Auch hierin zeigt sich, wie über das Instrument und den Yaraví durchwegs Traditionszusammenhänge vorhanden sind, in denen gegenwärtige Erinnerungskulturen weiterhin wirken und als einzelne Schichtungen des geschichtlichen Bewußtseins deutbar bleiben. Wenn auch mit dem wenigen Quellenmaterial keine geradlinige Kontinuität ohne weiteres postuliert werden kann, so ist – unbesehen der vermeintlichen Chronologie der Fakten – wichtig zu vermerken, daß eine Erinnerungskultur, auch großräumig gesehen, zeitliche Schichtungen anzugeben vermag.

3. Zusammenfassung

Der von Guamán Poma im Kontext der erwähnten Illustration wiedergegebene Yaraví hat die Klage eines Liebenden zum Inhalt, der darüber trauert, daß er mit seiner Geliebten nicht mehr zusammenkommen kann, da ihre Eltern es nicht wollen⁴⁰⁾. Das Motiv ist übrigens dasselbe wie im Ollanta-Theaterstück, wo dem jungen Ollanta die Verbindung mit der Inkaprinzessin Kusi Qoyllur verwehrt wird, weil in ihm kein Blut der Inka fließt und weil sowohl religiöse wie auch staatliche Vorschriften es ihm verbieten, auch dann noch, wo es öffentlich bekannt wurde, daß Ollanta sich mit der Prinzessin heimlich vereinigt hatte. Diese verbotene Liebe findet sich ja auch in der Manchaypuytu-Legende wieder – nur allerdings in die Kolonialzeit zur christlichen Zölibatvorstellung transponiert. Die Struktur der gegen gesellschaftliche Normen und Regeln verstößenden Liebe ist im Grunde genommen darin weitergeführt, in die neue Zeit uminterpretiert worden. Zieht man dies alles in Betracht, so erweist sich, wie in einer Legende in der Verknüpfung von Musikinstrument, Motiv, Melodie und Gattung des Musikstückes, Geschichte im eigentlichsten Sinne wirksam überliefert wird. Dabei zeigt es sich anhand des Informanten, daß nicht so sehr die Chronologie der einzelnen Dinge von Wichtigkeit ist, als vielmehr die darin wirkenden Zeitstrukturen und -schichtungen. Das Bewußtsein mündlicher Traditionen ist in diesem Sinne wohl als eine Art Summe von faßbaren Erfahrungen und Erinnerungen zu verstehen, die in die Gegenwartigkeit

des Erzählvorgangs einzelne geschichtliche Strukturen in verkürzter und prägnanter Form zu fassen vermag. Die Wirksamkeit des Historisch-Faktischen scheint sich im Konzentrat von Erinnerungen an große Zeitstrukturen in einer Erzählung zu verdichten.

Dies lesen zu lernen, auch wenn es in den wenigsten Fällen, wie bei der Manchaypuytu-Legende, näher überprüfbare Daten gibt, ist nicht zuletzt eine der interessantesten Aufgaben des Ethnomusikologen.

Anmerkungen

¹⁾ Vgl. den Sammelband: Mitteilungen der deutschen Gesellschaft für Musik des Orients, Folge 14, Hamburg 1977, oder als spezifisches Beispiel Klaus P. Wachsmann (Hrsg.): „Essays on Music and History in Africa“, Northwestern University Press Evanston, Illinois 1971.

²⁾ Eine solche Feldforschungssequenz zeigt sich zum Beispiel in der Arbeit von Rudolf Maria Brandl: „Die Volksmusik der Insel Karpathos. Eine Studie zum Problem von Konstanz und Variabilität instrumentaler Volksmusik am Beispiel einer griechischen Insel 1930–1979“, Berlin/Wien 1981 (Habil.-Schr.; Maschinenschr.). Der Vergleich bezieht sich u. a. auf Feldforschungsdokumentationen des Autors und von Samuel Baud-Bovy.

³⁾ Vgl. Urs Bitterli: „Die ‚Wilden‘ und die ‚Zivilisierten‘. Grundzüge einer Geistes- und Kulturgeschichte der europäisch-überseeischen Begegnung“, München 1976. – Die Infragestellung der eigenen Kulturposition trägt unter Umständen auch die Konsequenz in sich, den europäischen Geschichtsbegriff in Frage zu stellen. Vgl. dazu Karl Hammer: „Weltmission und Kolonialismus. Sendungsideen des 19. Jahrhunderts im Konflikt“, München 1981.

⁴⁾ Die Unterscheidung zwischen notativer, d. h. mit eigenen Erkenntniskriterien, und intentionaler, d. h. mit fremdkulturellen Erkenntniskriterien vollzogene Betrachtungsebene kann in diesem Sinne auch auf die Geschichtsvorstellung ausgedehnt werden. Vgl. E. Fischer und N. Zanolli: „Das Problem der Kulturdarstellung. Vorschläge zur Methode der Ethnographie“, in: *Sociologus* N.F. 18, 1968, H. 2., S. 2–19; bzw. Verf.: „Aspekte zum Problem musikologischer Ethnographie“, in: *Beiträge zur Ethnomusikologie*, Bd. 9 „Musikologische Feldforschung“, Hamburg 1981, S. 12–36.

⁵⁾ Joachim und Orliunde Radkau: „Praxis der Geschichtswissenschaft. Die Desorientiertheit des historischen Interesses“, Düsseldorf 1972, S. 101

⁶⁾ Informant ist Gastón Guardia, Instrumentenbauer in Cochabamba (Bolivien); Tonaufnahme Q 606 aus dem Jahre 1978. Es ist hier noch zu vermerken, daß selbstverständlich mehrere Erinnerungsbilder im Vergleich zueinander eine vertiefte Struktur der Erinnerungskultur ergeben würden. Wir müssen uns hier allerdings auf einen Informanten beschränken.

⁷⁾ Die heute in städtischen Musikgruppen (*conjuntos*) verwendete Quena weist meist sechs vorderständige und ein hinterständiges Griffloch auf. Die Musikensembles der Indios (*tropas*) haben in der Regel Quenas mit nur sechs vorderständigen Grifföchern. Ihre Töne sind von unten nach oben ungefähr: c-d-e-fis-g-a-h.

⁸⁾ Beide Orte sind im Departament von Cochabamba. Der von mir dokumentierte Eingangsgesang zur Quechua-Messe von Ayopaya (Q 520, 1978) ist nahezu identisch mit dem der Schallplattenausgabe. Vgl. den Canto de Entrada (Manchaypuytu-yaraví-tradicional) zur LP: Misa Quechua, Lauro International & Cia., Cochabamba, stereo LPLI/S-028. Auf der Platte werden Vorsänger und Chor von der Gruppe „Los Tawantin Cusis“ mit Gitarre, Charango und Bombo begleitet. Der christliche Quechua-Text dazu findet sich in: *Cancionero Quechua*, preparada por Betty Luján M.C.I. Cochabamba.

bamba 1977, S. 7 (Colección Vida Cristiana, no. 3). – Charango-Solo: „Dos Palomitas“, Q 55, Aiquile, 1977.

⁹⁾ Vgl. Transkription vom Verf.: „Der Charango – Zur Problem-skizze eines akkulturierten Musikinstruments“, in: Musik und Bildung 11, 1979/10, S. 611

¹⁰⁾ LP: Charango, Hector Soto y su conjunto (Interpr.). Caracol LPC/S-13.003, Seite B: 6, „Dos Palomitas“ (bailecito con huayño del folklore de Bolivia). – LP: Charangos famosos (Interpr. varios). Lauro LPLS-s-1158, Seite A: 5 „Dos Palomitas“ (huayño del folklore boliviano; Hector Soto y su conjunto). – LP: Dúo instrumental (Interpr. A. Cameo y A. Valdivia con charango y guitarra). Victor Bol. – 015, Seite A: 6 „Dos Palomitas“ (yaraví-bailecito; P. Huallpa Rimachi). – LP: Recuerdos de Bolivia (Interpr. Guillermo Butikofer y Roberto Córdova. Venus LPV-010, Seite B: 1 „Manchaypuito“) yaraví-huayño-bailecito)

¹¹⁾ Alejandro Limache Aranda: Método para Quena. Por música folklore de Bolivia y América. Solos y duos. La Paz 1977, S. 51. Die gleiche Version auch bei Alejandro Sánchez Bustamente: Algunos datos sobre el origen de „Dos Palomitas“. In: Revista Boliviana de Etnomusicología y Folklore. La Paz. Año II, no. 1, S. 25. Der heute bekannte spanische Text findet sich zudem bei José Díaz Gainza: Historia musical de Bolivia. 2 da. ed. La Paz 1977 (1 a. ed. Potosí 1962), S. 134 und lautet: „Dos palomitas/se lamantaban/lloorando;/y la una a la otra/se consolaban/diciendo://Quién te ha cortado/tus bellas alas,/paloma?/O algún falsario/ha sorprendido/tu vuelo?

¹²⁾ Zur Auffassung des Begriffes „Geschichtlichkeit“ vgl. Josef Kuckertz: „Die Begriffe ‚Tradition‘ und ‚Geschichtlichkeit‘ in der ethnomusikologischen Forschung“ (Referat zur Tagung der Gesellschaft für Musikforschung, Bayreuth 1981).

¹³⁾ Jesús Lara: „Mitos, leyendas y cuentos de los Quechuas.“ Antología. 1 a. ed. La Paz-Cochabamba 1973, S. 295–302

¹⁴⁾ Paul Walle: „La Bolivie et ses mines“, Paris 1913, chap. X, S. 31 f.

¹⁵⁾ Vgl. den Brief an die Señora Mercedes Cabello de Carbonere aus dem 18. Jahrhundert, abgedruckt bei Ricardo Palma: „Tradiciones peruanas“, Ed. y pról. de Edith Palma. 4 a. ed. Madrid 1961, S. 790 f. (1 a. ed. 1872). Die ausschnittsweise zitierten Strophen des Manchaypuytu-Gedichtes sind aus dem Quechua übersetzt und mit (17.) datiert. Ein weiterer Hinweis auf Manchaypuytu findet sich zudem bei Leandro Alviña: „La música incaica“, Tesis. Cuzco 1908, S. 22. Vgl. ebenfalls Raoul und Marguerite d'Harcourt: La musique des Incas et ses survivances. Paris 1925, I, S. 60 f.

¹⁶⁾ J. Lara 1973 (wie Anm. 13), S. 289–295, zitiert die Version nach R. Palma (wie Anm. 15). – Eine andere Version wiederum vgl. man bei Arturo Jiménez Borja: „Instrumentos musicales peruanos“, in: Revista del Museo Nacional. Lima, t. XIX-XX, 1950–51, S. 66.

¹⁷⁾ A. Jiménez Borja 1950–51 (wie Anm. 16), S. 69 bzw. das Foto des Gefäßes aus der Gemeinde Mayo, Huamanga, Departement von Ayacucho, S. 143. Die Zeichnungskopie der beiliegenden Abb. 1 ist aus: Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Peru. Clasificación y ubicación geográfica. Oficina de Música y Danza. Lima 1978, S. 188. Belegorte sind die nördlich und gelegentlich südlich gelegenen Gebiete von Huánuco (Peru).

¹⁸⁾ Vgl. Anm. 13 und 15. Der Manchaypuytu-Yaraví wird auch aus der Zeit von 1765 erwähnt: Mercurio Peruano del día 22 de diciembre 1791 (Edición facsimilar. Biblioteca Nacional del Perú. Lima 1964, fol. 284 ff.). Vgl. dazu M. und R. d'Harcourt 1925 (wie Anm. 15), S. 61; ebenfalls Ososi Comettant: La musique en Amérique avant la découverte de Christophe Colomb. In: Congrès International des Américanistes, Compte rendu de la 1^{re} session. Nancy 1875, T. II, S. 287 f.

¹⁹⁾ Jesús Lara: „La literatura de los Quechuas“, Ensyso y antología. 3 a. ed. La Paz 1980, S. 134 f.; Quechua-Gedicht und spanische Übersetzung s. daselbst, S. 229–231

²⁰⁾ Vgl. das 1928 datierte Vorwort von Teófilo Vargas: Aires nacionales de Bolivia. Cochabamba-Santiago de Chile. Tomo I, 1940, S. 4. Der für Klavier bearbeitete yaraví incaico „Manchay-Phuito“ („Uj k'ata kusinyi kajta ah ay ...“) s. S. 1–3. Eine orthographisch bereinigte Fassung dazu gibt J. Lara 1980 (wie Anm. 19), S. 229–231 bzw. in: A. Paredes Candia: „Antología de tradiciones y leyendas bolivianas“, La Paz 1968, tomo II, S. 151–159. Zu den biogr. Daten von T. Vargas vgl. Freddy Bustillo Vallejo: „Cien nombres en la creación musical boliviana“, La Paz 1979, S. 44

²¹⁾ Es ist der in den „Aires nacionales de Bolivia“ als Nr. 2 angeführte Yaraví (T. Vargas, wie Anm. 20, S. 4–5). Der Quechua-Text dazu findet sich in bereinigter Form auch in der Anthologie von J. Lara (wie Anm. 19, S. 205 f.): „Súnqoy phatanña waqáyniy junt'a ...“ Er stammt aus der Sammlung von Ismael Vásquez. Lara interpretiert ihn als „Jaray Arawi“ (Arawi: alte Form, bei den Inkas für Yaraví) und reiht ihn typologisch als prähispanisch ein (ibid. S. 49, 135, 206).

²²⁾ In Form und Metrik weist das Ollanta-Drama durch einen spanischen Kopisten mehrere Veränderungen auf, sowie zahlreiche spätere Abschriften es in einem noch viel größeren Maße zeigen. Das Drama ist in Quechua mit spanischer Übersetzung, unter vielen anderen mehr, auch von Jesús Lara herausgegeben worden: Anónimo. Ollanta. Drama Quechua del tiempo de los Inkas traducido por. J. Lara. 2 da. ed. La Paz 1977.

²³⁾ Raymond Thevenot (Quena y folklore latinoamericano. Lima 1977, S. 85) gibt eine Inhaltsangabe an, die das Motiv von Manchaypuytu in die Inkazeit verlegt. Woher diese Version stammt, sagt er allerdings nicht.

²⁴⁾ Vgl. das ganze Gedicht bei Jesús Lara (wie Anm. 22), S. 62–65 mit der spanischen Übersetzung dazu „Dos enamoradas palomas“/„Iskay munakúsqay urpi“.

²⁵⁾ Vgl. Anm. 10–12. Der Ollanta-Text von T. Vargas 1940 (wie Anm. 20), S. 4 f.: „Nr. 2 Ollantay, Yaraví“ (Súnqoy phatanña waqáyniy junt'a ...“), bei J. Lara (wie Anm. 19), S. 205 f., ist allerdings nicht im Ollanta-Drama enthalten, weist aber mit dem dritten Yaraví des Ollanta-Dramas hinsichtlich Form und Beschaffenheit zahlreiche Ähnlichkeiten auf (vgl. J. Lara 1980, S. 48). – Der Ollanta-Yaraví von T. Vargas aus den „Aires nacionales“ soll schon zu Beginn des 19. Jahrhunderts übersetzt und in aristokratischen Kreisen gesungen worden sein (J. Lara 1980, S. 49 bzw. vgl. den Roman von Nataniel Aguirre „Juan de la Rosa“).

²⁶⁾ Eine Konstanzhypothese kann hier nicht ohne weiteres postuliert werden. Es mag sein, daß weitere Quellenfunde dazu einst die Lücken noch zu füllen vermögen. Doch interessiert hier weniger die Chronologie der Überlieferungskette als vielmehr die Wirksamkeit geschichtlicher Ereignisse.

²⁷⁾ N. Taboada Terán: „Manchay Puytu, el amor que quisó ocultar Dios“, Buenos Aires 1977, S. 15

²⁸⁾ Ibid., S. 135 f.

²⁹⁾ Vgl. Julia Elena Fortún: „Aerófonos prehistóricos andinos“, in: Folklore Americano. Años XVII–XVIII, no. 16, 1969–70, S. 49–77; Charles W. Mead: „The musical instruments of the Inca“, in: Anthropological Papers of the American Museum of Natural History. New York 1924, vol. XV, part III, S. 313–347; Samuel Martí: „Alt-Amerika. Musik der Indianer in präkolumbischer Zeit“, Leipzig 1970 (Musikgeschichte in Bildern, Bd. II: Musik des Altertums, Lieferung 7), S. 168.

³⁰⁾ M. und R. d'Harcourt 1925 (wie in Anm. 15), S. 58.

³¹⁾ Alonso de Ovalle: „Histórica Relación del Reino de Chile y de las misiones y ministerios que ejercita en él la Compañía de Jesús“ (1644), Santiago de Chile 1969, S. 113 f.: „La flautas que suenan en estos bailes las hacen de huesos y canillas de animales (los indios de la guerra las hacen de las de los españoles y demás enemigos que han

vencido y muerto en sus batallas, en señal de triunfo y gloria de la victoria).“

³²⁾ Felipe Guamán Poma de Ayala: *Nueva Corónica y Buen Gobierno* (Codex Péruvién illustré: 1584–1614). (Renseignements sommaires par Richard Pietschmann.) Paris 1936 bzw. vgl. die Ausgabe von Luis Bustíos Galvéz: *La Nueva Crónica y Buen Gobierno*, escrita por Don Felipe Guamán Poma de Ayala, interpretata por L. B. Galvéz. (Parte 1:) *Epoca Prehispánica*. Lima 1956, S. 250 in der Übertragung: „Conservaba tambores hechos de piel humana, despojos de hombres principales que se habían rebelado o eran traidores. Estos tambores estaban acondicionados de tal manera que representaban en cuerpo entero al hombre muerto, vestido con el traje que usaba en vida, siendo llamados Runatinya (= Menschentrommel; Verf.), tambor hecho con piel de gente. La piel que servía para el instrumento era precisamente la parte que correspondía a la barriga y era tocado con las propias manos del hombre de cuyos despojos se había hecho el tambor. De los restos de otros rebeldes se hacían mates del cráneo, para beber chicha; flautas de los huesos, y gargantillas de los dientes.“ Auch einen Gesangstext dazu hat Guamán Poma gesammelt (ibid. S. 469), in der Übersetzung von A. Jiménez Borja (La danza en el antiguo Perú, época inca. In: *Revista del Museo Nacional*. Lima, t. XV, 1946, S. 137) lautet er: „El cráneo del traidor, beberemos en él/ Llevaremos sus dientes como collar/De sus huesos haremos flautas/ De su piel haremos un tambor/Entonces bailaremos.“

³³⁾ Garcilaso de la Vega (el Inca) schrieb um 1604 als Beispiel einen yaraví nieder und gibt dazu an: „Los versos amorosos hacían cortos, porque fuesen más fáciles de tañer en la flauta. (...) Otras muchas maneras de versos alcanzaron los Incas poetas, a los cuales llamaban haráuec, que en propia significación quiere decir inventador.“ (Comentarios reales de los Incas. Prólogo, edición y cronología: Aurelio Miro Quesada. Tomo I. Venezuela 1976, S. 114f.).

³⁴⁾ Vgl. Jesús Lara: „La cultura de los Inkas“, 2 da. ed. Cochabamba – La Paz 1976, S. 364.

³⁵⁾ Vgl. L. Bustíos Galvéz 1956 (wie Anm. 32), S. 233 ff.

³⁶⁾ Abb. s. F. Guamán Poma 1936 (wie Anm. 32), fol. 316. Zur Interpretation der Illustration vgl. Burr Cartwright Brundage: *Lords of Cuzco, a history and description of the Inca people in their final days*. University of Oklahoma Press, Norman 1967, S. 86 f., 328 f.; vgl. auch Arthur Posnansky: „La obra de Phelipe Guamán Poma de Ayala ‚Primer nueva corónica y buen gobierno‘“ (escrita entre 1584 y 1614), publicada y anotada por A. Posnansky. La Paz 1944, fol. 316. Posnansky interpretiert mit Bezug auf Pietschmann die Illustration als eine Darstellung der Klage eines Liebenden, der von seiner Geliebten getrennt wurde. In der Nähe von Cuzco schauen zwei Männer von einer Anhöhe auf zwei Mädchen, die von ihnen getrennt sind. Es sei darin praktisch eine Fata Morgana zum Ausdruck gebracht, die aus den Wogen des Flusses Huatanay steigt.

³⁷⁾ Der yaraví auf fol. 317 (Ausgabe Pietschmann 1936, wie Anm. 32) ist ein *jaray yaraví* (Klagelied); vgl. dazu auch die Wiedergabe in der orthographisch bereinigten und übersetzten Version von J. Lara 1980 (wie Anm. 19), S. 198 f.

³⁸⁾ Vgl. Carlos Vega: *Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina*. Buenos Aires 1946, S. 195; Antonio Gonzalez Bravo: *Kenas, pincollos y tarkas*. In: *Boletín Latino-Americano de Música*. Montevideo. Año 3, tomo 3, 1937, S. 26, 29. Zur gegenwärtigen, synonymen Verwendung von *quena* und *pingollo* vgl. als Beispiel: *Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú*. Lima, Oficina de Música y Danza 1978, S. 187.

³⁹⁾ Die *ppia*-Kerbfloete ist vor allem im Aymara-Gebiet verbreitet, wo sie als *pusi ppia*, bzw. *kimsa ppia* als „Vier-Loch-“, bzw. „Drei-Loch“-Kerbfloete noch näher bestimmt wird. *Quenaquena* ist zudem auch heute noch die Bezeichnung für eine bis zu 50 cm und noch längere Kerbfloete.

⁴⁰⁾ Vgl. Guamán Poma 1956 (wie Anm. 32), S. 233–35