

In den rezenten Traditionen anderer Musik sind drei wichtige Überlieferungen zu unterscheiden:

1. die traditionelle Musik der Indios und Campesinos, d.h. die Musik der alleingessessenen Bevölkerungsgruppen der vorwiegend Quechua oder Aymara sprechenden Bauern,
2. die Musik der besonders europäisch beeinflussten Mestizen und Mischgruppen, deren Kulturschaffen aus der Verbindung von amerindischen und iberischen Akkulturationsprozessen hervorgegangen ist, sowie
3. das Erbe schwarzafrikanischer Musiker, die als Nachkommen einstiger Sklaven ihre Musik weiterhin bewahren und zum Teil Lieder und Tänze sogar des indischen Hochlandes im Laufe der Geschichte beeinflusst haben.

Daneben gibt es regional begrenzt auch Musikstile von jüngeren Einwanderungsgruppen aus asiatischen und westlichen Ländern.

Aus präkolumbischer Zeit wird über archaische Ausgrabungen und Befunde zu Tonfiguren, Abbildungen und Keramikgefäßen, Zeichnungen und Musikinstrumenten ersichtlich, daß Musik, Gesang und Tanz sich einer großen Beliebtheit erfreuten. Trotzdem ist das bekannte Instrumentarium relativ klein. Belegt sind zahlreiche Idiophone wie Rasseln, Glocken, Schellensteine und Klanggefäße. Unter den Membranophonen sind verschiedene becherförmige Trommeln, Röhren- und Handglocken vertreten. Perkussionsinstrumente sind nahezu immer mit Aeolophonen zusammen abgebildet. Die Aeolophone stellen für die vorspanische Zeit zahlenmäßig den wichtigsten Bestand an Musikinstrumenten dar. Muschelhörner, Trompeten, zornartige Ocarinas, Pfeifgefäße und Tonförmeln sind durch die Mochica-, Nazca- und Chimú-Kultur bereits aus der Vorinkazeit nachgewiesen. Aus den verschiedenen lokalen Kulturen und Stilen hat das Inka-Imperium Musikinstrumente übernommen und auch in formaler Hinsicht weiterentwickelt. In einer Chronik von 1615 des Felipe Guaman Poma de Ayala, eines Schriftstellers indischer Herkunft, sind die Grundtypen der inkaischen Musikinstrumente zeichnerisch wiedergegeben; es handelt sich dabei um Schnurrasseln, Glocken, Schellen, Trommeln, Muschelhörner, Toppfannen, Gefäßflöten, Pfeifen, Korb- und Panflöten (siehe Abbildung). Mehrere Claviere aus dem 16. und 17. Jahrhunderts nehmen in ihren Berichten

überaus beliebter lebhafter Tanz, bei dem die einzelnen Paare sich die Hände halten und um die eigene Achse drehen. Vor der Konquista gab es in Südamerika mit Ausnahme der Musik- bzw. Mundbogens, der einem Schiebepfeil ähnlich und heute noch bei verschiedenen Waldindios geschlagen, gezupft oder gestrichen wird, keine eigenen Saiteninstrumente. Fiedeln, Gitarren, Lauten und Harfen sind, nach anfänglich direkter Einfuhr seitens der spanischen

LOS CRIOLLOS ICRIOLOSAS



Abb. 2: *Vibuela* - spanisches Gitarreninstrument der Criollos

Kolonisten, später durch die einheimische Bevölkerung übernommen und nachgebaut worden. Im Gefolge dieser Akkulturationsprozesse haben sich in Bauweise, Namensgebung, Spielpraktiken und musikalischem Kontext traditionell amerindisches und spanisches Musiksystem kontrastreich vermengt. Der allgemeinen Dekulturierung im Zusammenhang mit zwangsweisen Missionierungen, kirchlichen und politischen Verboten und ökonomischen Pressionen begegneten viele Indiogruppen zum Teil mit Übernahme von den ihnen vorerst fremden Musikinstrumenten, wie etwa der *charango* (einer Kurzschallgitarre mit meist fünf Doppelsaiten), und formten die neuen Instrumente nach ihren eigenen Vorstellungen und Bedürfnissen um. Neben Saiteninstrumenten wurden so auch Schalmieren, Klarinetten und bestimmte Flötentypen sowie neuere Konstruktionsprinzipien des Trommelbaus adaptiert und in eigene Musikstile integriert. Mit der Missionierung wurden viele der traditionellen Bräuche verboten, andere erlangten bei alten inkahnen neue Formen. Zum Teil unter Zwang wurden kirchliche Lieder verbrüht und gleichzeitig alte Glaubensvorstellungen unter Strafandrohung geächtet. Im Lauf der Geschichte entwickelte sich die Musikpflege in den Städten und Zentren, an Kathedrales und Kirchen, vorwiegend nach europäischer Art. In wechselseitigen Beziehungen zeichneten sich zwischen Stadt und Land reife Akkulturationserscheinungen ab. Die Dichotomie zwischen ländlichem und städtischem Musizieren besteht auch weiterhin. Sie ist einerseits bedingt durch das ökonomische Gefälle zwischen Stadtbevölkerung und Landbevölkerung, andererseits aber auch durch die Gegensätze zwischen den weiterhin traditionell orientierten Bauern/Indios und den Mestizen. Im ausgehenden 19. Jahrhundert fanden die Mestizen ihre eigene Musiktradition besonders in der stark europäisch beeinflussten Blechblasmusik (*banda*). Die Musik der Indios/Campesinos ist in abgelegenen Gegenden des Andenhochlandes jedoch teilweise noch nahezu unbeeinflusst von spanischer Musikpraktik. Bei der Mestizenbevölkerung haben sich dagegen schon seit Jahrhunderten neuere Musikstile entwickelt. Sie spielt sowohl auf einheimischen autochthonen Instrumenten als auch auf Instrumenten europäischen Herkunfts. Die Texte sind dabei vielfach amerindisch beeinflusst, die Texte und Liedtexter dagegen stark durchdrungen vom romanischen Achtsilber.

Musik auf dem Lande

Die traditionelle Musik des Zentralandenhochlandes von Peru, Bolivien und Chile ist durch die alten

chenden Landbevölkerung geprägt. Diese lebt größtenteils in den Hochebenen oder in den zentralen Korridoren, in einer Höhe von 2500 bis 4500 m.ü.M. Die gelegentlich als Hochland-Indios bezeichneten Bauern bestreiten ihren Lebensunterhalt in der Linie mit Ackerwirtschaft und Viehzucht. Verschiedene Kartoffelsorten, Mais, Weizenarten, Quinoa und Bohnen bilden neben den Erzeugnissen aus der Lama-, Schaaf- und Schweinezucht die wichtigsten Ernährungsgrundlage. Die Landwirtschaft ist von landwirtschaftlichen Jahrestzyklen das andine Handeln und Denken, das trotz der jahrhundertelangen Missionierungen weiterhin um die göttliche und lebenspendende Erdmutter *pachamama* in zahlreichen Riten konzentriert ist. Die *pachamama* steht in Zusammenhang mit der Feldbestellung, Aussaat und Ernte verschiedene Rauch- und Getränkegaben sowie im einzelnen auch Tieropfer dargebracht. *Pachamama* ist die Mutter der Menschheit, der Ugrud aller Fruchtbarkeit und des Symples und der Fruchtbarkeit und Vergehen. In Verehrung der Erdmutter erklingen z.B. im bolivianischen Departamento Oruro *pinkillo*-Flöten, mit denen auf fröhliche Weise die Dankbarkeit für die ersten Ernterträge während der Regenzeit zum Ausdruck gebracht wird. In Verbindung mit dabei um Kernspaltflöten (ähnlich im Prinzip wie große Blockflöten gebaut), die ausschließlich von Männern gespielt werden und zusammen mit einem *Kuhhorn* (*putana*) die Tanzmusik zum Gesang der unzerstörten Mädchen bilden. Mit ihnen zu bestimmtem Singen die Mädchen: *Takisun pachamaman maniamun!*, *Laßt uns singen und die pachamama anrufen!* Die Verehrung der *pachamama* ist im gesamten Andenbereich sehr verbreitet. In Asapan, in der chinesischen Provinz Antofagasta, wird in der zweiten Augusthälfte die Fruchtbarkeitszeremonie *cauzul* abgehalten. Nachdem die Bewässerungskanäle gereinigt worden sind, werden als Opfergaben für die *pachamama* Mais und alkoholische Getränke ins Wasser geworfen, damit die Erde neu befruchtet werde. Zum Gesang von Frauen und Männern und zu den Schlägen einer kleinen Doppeltrommel *erzöhen* ein *putana*-Kuhhorn und eine 2-4 Meter lange *Bandstrommel* (*charango*) das Lied *Wach auf, in einem Hüchlein gefolmt ist. Der rituelle Tanz in der alten Kunza-Sprache wird - mit Ausnahme weniger Wörter - heute kaum mehr verstanden.*

Zur Entzweiung wird auch in Cuzco, dem einstigen Zentrum des Inka-Imperiums, mit Musik und Tanz der *pachamama* für ihre Gaben gedankt. Altüberlieferte Melodien werden im fröhlichen *q'anchi*-Tanz der Mädchen und Jungen unter den Klängen von *genua*-Kerblötchen und Trommeln in einer *lletina* tina ausgeführt. Vieleserits sind die traditionellen großen Festlichkeiten durch die christlichen Kalenderfeste überlagert. Ihnen liegen aber weiterhin die nicht-christlichen Glaubensvorstellungen präkolumbischer Prägung zugrunde. In der Gegend von Arequipa weicht man bei der *pachamama* in Zusammenhang gebracht. *Marienfeste, wie die Fiesta de la Virgen de Copacabana, de la Virgen del Carmen, de la Virgen de Asunción, de la Virgen de Candelaria* usw., sind im einzelnen von den andinen Bauern als Manifestationen der einen *pachamama* angesehen. In *lletina* malaitas je einen anderen Namen tragen. Zur Karnevalszeit im Monat der Spiele (*pujllay*) werden gemäß des Aymara-Kalenders die *anatas* hervorgeholt. Das sind große schrankartige Kernspaltflöten, die in Verehrung der Erdmutter *pachamama* bzw. des *tapatucha* gespielt werden. Die Instrumente tragen zum Teil heute noch die gleichen Namen wie der alte Aymara-Monat *anata* für die Februartage. Durch die Missionierung ist *pachachata* mit der christlichen Kreuzesidee in Zusammenhang gebracht worden. Bei verschiedenen lokalen Fiestas werden von den Indios große Holzkreuze herumgetragen. Die Namen wie *tata kruz* (Vater Kreuz), *senior kruz* (Herr Kreuz) oder *tata kruz* (Blumenwasser) erhalten haben. In ihnen symbolisieren sich weiterhin die alten Vorstellungen von Atmosphäre, Wetter und Regen, die insgesamt die Erde befruchten. Schon in der Inkazeit kannte man eine gewisse Kreuzesymbolik in der Vorstellung des *herumgeringelten* pilgernden Kulturheroen, der von dem Schöpfergott *wirahocha* gesandt wurde. Verschiedene *tatas*, die häufig durch ein großes Kreuz oder durch geweihte Steine dargestellt und bei Blitprozeptionen mitgegeben werden, weisen auf ein solches christliche Kreuz hin, tragen aber im Grunde tiefere, ältere Bedeutungen in sich. So ist z.B. *tata k'ajchitu* eine Gottheit der unabhängigen Bergarbeiter, dem in der Karnevalszeit geopfert wird, dem im August in gut untergeordnetem bolivianischen Departamento Cochabamba, spielt man einen *wayru*-Tanz mit dem Namen *k'ajchitu*. Dieser *wayru* erklingt gleichzeitig zu rituellen Zweikämpfen, bei denen sich die gegenüberstehenden Gegner abwechselnd in die Luft werfen und mit Peitschenblieben schlagen, bis das Blut auf die Erde springt. Die Musiker tanzen dabei zum Klang der in Quint- und Quartpaarellen fortschreitenden Melodie von großen *pinkillo*-Flöten.

Pachamama und *pachachata* sind in der andinen Weltvorstellung auf Erdmutter bezogen. Ein anderes dualistisches Paar sind *Wasser* und *Wetter* unter *Vater Sonne* (*tata inti*), die beide die überirdische Dimension verkörpern. Guaman Poma de Ayala überlieferte einen kurzen Hymnus, mit dem der peruanische Indio die Gattin der göttlichen Sonne, die Mondgöttin *mama killa*, um Regen anfleht:

"Königin und Mutter Luna, gib uns das Geschenk deiner Wasser und gib uns die Liebe deines Regens! Ay, höre, wie wir dich anflehen, Ay, erhöre unsere Bitte!"

Bei der Feldbestellung, beim Umbrechen der Sojle wurden im Wechselgesang von Frauen und Männern angesichts des ewig mythischen Kampfes mit dem Boden *jailli*-Verse gesungen:

Männer: "Die Sonne weint Gold, der Mond weint Silber."

Frauen: "Hei, schon haben wir gewonnen!"

Männer: "Um die Stirn des Inka, unseres Herrn, um das edle Herz unseres Inka."

Frauen: "Hei, wir haben schon gewonnen."

Heute wird *tata inti* mit christlichem Namen etwa auch als *tata santisimo*, d.h. wörtlich "Heiliger Vater", und die Mutter Mond als *mama santisima* angesprochen. Die Kommunikation zwischen dem Überirdischen und der Welt, zwischen dem Oben und Unten, wird seit ältester durch die Wissenden, *yachaj* bei den Quechua, bzw. *yati* bei den Aymara sprechenden Indios hergestellt. Sie sind erschöpfend zu sehen, die sympathischer Beziehung zum Blitze stehen oder gar von ihm einmal getroffen wurden und so mit Hilfe des Wetter- und Gewittergottes *illapa* den Schutz für die Menschen vermittelt. Der chinesische Name des alten *illapa* Gottes ist *Sankou*, bekannt unter dem spanischen Namen *Santiago*, der in der Bildgestaltung nach christlicher Lesung eine Lanze hält, die aber von den Indios als Blitze des Gewittergottes gedeutet wird.

Weitere männliche Schutzgottheiten und -geister wohnen vor allem in den höchsten Bergen. Auch diese werden angerufen und als *mallku* verehrt. *Mallku* heißt soviel wie Kondor, Herr der Berge. Aymara und Quechua sprechen auch die weibliche *Mamas* während einer Fruchtbarkeitszeremonie und enden mit dem Gruß an die weibliche Gottheit *t'ayla* und an die männliche Gottheit des Heiligen Berges *mallku*. Von den männlichen Bergen kommen die Wasser, die die müttlerlichen Ebenen und Täler befruchten. Zahlreiche Kultstätten sind auch heute mit Namen christlicher Heiliger umbenannt worden, wie etwa *tata tomas, tata agustin, tata vera kruz* usw.

Im bolivianischen Altiplano leben in einer kulturellen Enklave die *Chipaya*. Diese Hochlandindios zählen nur noch rund tausend Personen und sprechen eine eigene Sprache, das *Chipaya*. Auch sie verehren eine traditionelle Schutzgottheit, bei großen Festen werden *pachamama* und *senior mallku*, die Virgen de Guadalupe und *san agustin* angerufen. Damit das Fest gut verläuft und böse Geister ferngehalten werden, wird die *wilancha*, ein Tieropfer, dargebracht. Das heißt, zusammengerollt werden die Tiere in einen Trichter und aus dem Schladgen des Schafes *llama* wird in einem Gefäß aufgefangen und in alle vier Himmelsrichtungen auf die Erde gesprengt. Auch die Musikinstrumente werden in diese Richtung gesprengt. Die Heiligen und Schutzgottheiten mit Blut besprengt, und alsbald beginnen die eigentlichen Tänze, mit denen die Bitte um einen guten Verlauf des Festes ausgesprochen wird. Die *llichwayus*-Kerblötchen spielen dabei eine wichtige Rolle. Der textliche Gesang auf Vokalisen wie *ayya* der Frauen imitiert in symbolischer Weise die Stimme der *Mamas*. (vgl. Abb. 3). Die *llichwayus*-Tänze werden zur Zeit der Fiesta de Santiago an verschiedenen Orten im Andenbereich, wie z.B. in den Gebieten *llichwayus, chokelax, pacerro* und Panflöten wie *sikus, jululajas, lakritas, jululajas, ayarichis, lakitas, sikuras* - alle diese Blasinstrumente sind, etwas verallgemeinert gesagt, Musikinstrumente, die vorwiegend mit der rechten Hand gespielt werden. Die *llichwayus* sind die Panflöten *llichwayus* und werden bei den Tänzen der *llichwayus* gespielt. Die Trockenzeit beginnt mit dem Abschluß der Ernte und den einsetzenden Fruchtbarkeitsfesten am 3. Mai, dem christlichen Tag der Fiesta de la Santa Cruz. Die alten Monatsbezeichnungen des Inka-Reiches betonen die Bedeutung der Fruchtbarkeit und Kulturverteilung und aus Reifen des Maises. So bekamen die Monate Januar, Februar, März, April und Mai ihre Namen entsprechend dem Wuchs und dem Stand der Pflanze, so "das kleine Reifen", dem folgt im Monat der Fruchtzeit, die Monate des "Gewands der Blüte" und des "Tanzes des jungen Maises" wurden abgelöst durch den Monat Mai, dem des "Herbstesganges". Den ganzen Monat Mai über werden auch heute noch die *llichwayus* und Panflöten *llichwayus* Melodien zu Ehren der *pachamama* spielen, wird der "Gesang des Herbstes" musikalisch und tänzerisch gefeiert. Im Monat Juni wird das große Sonnenfest *inti raymi* gefeiert. Das Sonnenfest wurde und wird heute noch in der Zeit der sidamerikanischen Winterersonnenwende, am 21. Juni, während mehreren Tagen *feierlich* und mit Prozessionsumzügen begangen. *Inti raymi* fällt mit der Mitte des Jahres zusammen, und mit dem Fest beginnen die ersten Verehrungen der Sonne und Menschen für die neue Fruchtbarkeitsperiode zu reimen. Musiker strömen aus den umliegenden Dörfern aus Cuzco zusammen und führen verschiede-

CANCIONES INVICIA ARAMIPICOLLOVALICA



Abb. 1: Flötenspieler

Bezug auf Musikinstrumente, Musizieren und Singen. So wird berichtet, daß ein Orchester von über 100 *pinkillo* (Flötenspieler) musiziert bei großen Feiern. Trommeln (*tinajas*) gaben den Rhythmus und Fast bei allen Tanzfesten wurde auch gesungen. *Taqi* bezeichnete damals wie heute nicht nur Gesang, sondern zugleich auch das Tanzen. Große Trommeln und Trompeten erklangen bei den Zeremonien der Krieger, sowie im Kampf. Die *antara*, deren Namen für die Panflöte steht und bis heute noch so genannt wird, wurde einst von Virtuosen gespielt. Wechselgesänge und Maskentänze führte man jedoch zu bestimmten Anlässen auf. Der *haravi* (*yaravi*) erklang zu Ehren der Sonne. Zahlreiche Tänze, die in Quechua und Aymara namentlich durch die ersten Missionare und frühen Reisebeschreibungen aus der Zeit der Konquista bekannt waren, existieren heute nicht mehr oder haben andere Namen erhalten. Nur wenige haben sich in der Überlieferung gehalten, wie etwa die *qashwa* (*kachua*), eine Art rituelle Frühlingstanz, der *qhanayo* (*caluyo*), ein Gemeinheitsstanz, bei dem sich die Paare in einer Reihe reihenüberstehen, und - neben

wachgeblieben, die von den durch die Inkas unterworfenen Stämmen noch Zeugnis abgeben. Denn mit der Musik der *chanchus* und *kollas* sind zwei Tänze überliefert, die vor dem einstigen Inka-Herrscher in Referenz und Anerkennung seiner Macht vorgeführt wurden. Die Musik der *chanchus*, einem Stamm aus den Waldregionen, wird auf Querflöten geblasen und von einer Trommel begleitet. In anschließenden Prozessionsumzügen singen Frauen und Männer; Harfen und Geigen, beides Instrumente, die von den Spaniern übernommen wurden, sind heute in den Ensembles vielfach vertreten. Der Tanz der *kollas* bezieht sich auf den alten Namen für die Aymara sprechende Bevölkerung aus der Region des Titicaca-Sees.

Märschen zu größeren Dörfern und Zentren, wo Feste, wie zum Beispiel das Fest Maria Himmelfahrt, gefeiert werden. Die Bauern führen ihre Musikgruppen meist durch ein Marien- oder Heiligenstatue an. Auch große Holzkreuze oder geweihte Steine werden in den Prozessionen mitgeführt. Mehrere Gruppen nehmen nacheinander mit ihren Panflötenensembles an Bitt- oder Dankprozessionen in Anwesenheit eines Priesters teil. Die Prozession verläuft unter Musikklänge durch die Kirchplätze und macht an jeder Ecke des Platzes Halt, wo je ein kleiner Tischaltar hergerichtet ist und die Ständbilder bei einem kurzen Gebet durch die Priester abgestellt werden. In solchen Prozessionen werden die vier Himmelsrichtungen begangen, ganz im Vergleich zur Orientierung der einstigen Hauptstadt des Inka-Reiches, das in seiner Vierzteilung als *tawantinsuyu* ebenfalls nach den vier Himmelsrichtungen ausgerichtet war. Ähnliche, vergleichbare Orientierungen finden sich weiterhin in den *ayllu*-Zusammenschlüssen. So sind zum Beispiel die *ayllu*-Gemeinden eingeteilt in Gebiete des Hochlands und andere in die des Tieflands und diese wiederum je in die zwei Hälften von Oben und Unten, von *aranaya* und *urinsaya*. Die dualistische Vorstellung sich gegenseitig ergänzender Elemente und Paare von Tag und Nacht, von Regen- und Trockenzeit, von Oben und Unten, von Mutter Erde und Vater Erde, von Mutter Mond und Vater Sonne, und in christlicher Weiterführung zur neuen Interpretation von Mutter Gottes und männlichem Prinzip des Tata Cruz, - diese Vorstellung findet sich weiterhin in verschiedenen männlichen und weiblichen Schutzgottheiten und Geistern, in den unterschiedlichen lokalen Dorfgemeinschaften und Verwandtschaftssystemen und nicht zuletzt auch in "Königin Kartoffel" und "König Mais".

Auch die *julajulas*-Panflöten setzen sich aus Paaren zusammen, die sich aus einem männlichen und einem weiblichen Instrument gegenseitig ergänzen. Das männliche Panflöteninstrument weist vier Pfeifen auf, das weibliche drei. Während der eine Spieler führt, folgt der andere; im wechselweisen Zusammenspiel ergänzen sich die Töne der männlichen (*sanka*) und die drei Töne des weiblichen Instruments (*arca*) zu einer Melodie von insgesamt sieben Tönen. Während der eine Spieler eine bis drei der Pfeifen anbläst, passiert der andere und umgekehrt. Mehrere solche Paare sind über fünf Oktaven verteilt und spielen in Oktavparallelen. Die pentatonische *julajula*-Melodie ist eine Prozessionsmusik, die zu verschiedenen Marienfesten gespielt wird. Die Musik ist zugleich ein "wilder Tanz": ein *chukuballe*, der die Bauern aus den Andenländern zum Kampf, dem sog. *tinku*, herausfordert soll. Nach der Prozession ist die Musik das Signal für den anschließenden traditionellen Zweikampf. Mit Lederhelm und ledernem Brustpanzer bewehrt, gehen die Bauern der gegenseitigen *ayllu*-Gemeinschaften aufeinander ein und schlagen und stoßen sich in heftigen rituellen Kämpfen. Mit dem *tinku* werden die Rechte der einzelnen Dorfgemeinschaften neu bestätigt und gleichzeitig auch Mut und Tapferkeit der einzelnen unter Beweis gestellt. Ursprünglich ist dieser Kampf, der wörtlich ausgedrückt "Zusammentreffen" heißt, ein wohl mit Blutopfern zusammenhängender Fruchtbarkeitsritus zu Ehren der *pachamama*. Blut fließt immer reichlich - und wie ein Bauer sagt: ein *tinku* ohne einen Toten ist ein schlechtes Jahr. Dennoch nimmt die ganze Festlichkeit immer ihren verständlichen Ausgang, denn schon bevor die Kämpfe ausgetragen werden, spielen die Indios eine andere Melodie, eine *plegaria*, mit der die *pachamama*, die *mallku*, die Heiligen und die Muttergottes um Vergebung der blutigen Kämpfe gebeten werden.

Die Musik der Hochland-Indios kennt viele Arten von Panflötenensembles. Es ist eine Musik, die im paarweisen Wechselspiel ein präzises Zusammenwirken des einzelnen im Bezug zur Gruppe verlangt, und sie ist in dieser Hinsicht ein vollkommener Ausdruck der Integrationsfähigkeit von Musikern, Tänzern und Ensemble. Wo mehrere Musikgruppen zusammentreffen, schließen sie sich öfter zu einer großen Musiziergemeinschaft zusammen. In ihnen kommt das tiefe Gefühl der Verbundenheit von Mensch und Welt, von Religion und Natur, in der Feier der Gemeinsamkeit musikalisch zum Erlingen.

Musik in den Städten und Zentren

Dadurch, daß die spanische Kirche die Inka-Kultur verfolgte, kamen die alten rituellen Kultformen teilweise außer Gebrauch oder durchliefen Akkulturationsprozesse. Am wenigsten davon waren die musikalischen Formen betroffen, die mit Familienbräuchen und Bräuchen der Ackerwirtschaft zu tun hatten; sie konnten teilweise überdauern. Durch die Missionsschulen in der Kolonialzeit wurde europäische Barockmusik nach Südamerika gebracht. Teils kopierte man Musikhandschriften der Alten Welt, teils komponierten angeleitete Schüler aus dem Alto Perú nach spanischen und italienischen Vorbildern Messen, Doppelchöre, *Salve Reginas*, *Magnificats*, *Villancicos* und viele andere Kompositionsgattungen. Domenico Zipoli und Roque Ceruti füllten in Perú die Violine (*violín*) als konzertantes Instrument ein. Über den Generalbaß, der in der barocken Musik

(*guitarra*) ausgeführt wurde, ist auch das Harfen- und Gitarrespiel für die Volksmusik sehr populär geworden. Der aus der Vihuela hervorgegangene *charango* war vorerst ein aristokratisches Gitarreninstrument, das allmählich über die Mistizen auch in die Hände der Indios gelangte und im Nachbau eigens für ihre Zwecke modifiziert wurde. Für den Resonanzkasten begann man eine Kürbisschale oder - was besonders typisch wurde - einen Schalenpanzer eines Gürteltieres zu verwenden (*charango de quiroquincho*). *Charango*, Harfe und Geige verbreiteten sich nebst größeren und kleineren Gitarreninstrumenten von den städtischen Zentren aus über ländliche Gebiete und wurden vorwiegend von der Mistizenbevölkerung adaptiert. Der *charango* seinerzeit ist eines der wenigen Saiteninstrumente, das von den Indios im ganzen Altiplano-Gebiet übernommen wurde. In der Verschmelzung von einheimischer Tradition und Akkulturationsimpulsen bildeten sich neue Ensemblebesetzungen, neue Musikstile und Liedgattungen heraus. Westliche Salons- und Gesellschaftsstände des ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts wurden populalisiert und in einzelnen Andenländern sehr schnell akzeptiert. Neue Volksdichtungen hielten sich in der Regel an die spanischen Formen der *coplas* und *redondillas*. Poetische Lieder über Natur und Liebe bis hin zu sozialkritischen Texten sang man ab 1800 auf traditionelle *huayno*-, *yaravi*- und *triste*-Melodien. Um 1824 entstand in Perú aus afro-spanischer Kulturvermischung die *zamacueca*. Es ist ein lebhafter Tanz, meist im 6/8-Takt, hervorgegangen aus Elementen der *zamba* und der *cueca*. Sie kam nach Chile und Bolivien und erlangte als chilenische *cueca* (*cueca chilena*) eine

bevolkerung, von wenigen Ausnahmen abgesehen, mit gleichen melodietragenden Instrumententypen "chirisch" besetzt. Bei den urbanen Ensembles werden in der Besetzungstanz Kerblötchen, Pan- und Kernspaltflöten, Gitarren, *charango* und verschiedene Rhythmusinstrumente beliebig miteinander vermischt und zu einem ästhetischen Klangbild verarbeitet, bei dem die europäischen Harmonien eine Synthese mit pentatonischen Grundmelodien eingehen.

Über die Militärkapellen werden auch mehr und mehr traditionelle Tänze der Indios auf Blechblasinstrumenten ausgeführt. Sie gewinnen zunehmend an Beliebtheit. Diese *bandas* begleiten bei großen städtischen Festarbeits die choreographisch gestellten Tänze, wie etwa den Tanz der Teufel (*diablada*), der Inkas (*Los Incas*), der Lamahiten (*Los Lamamos*), der Negritos, *Tobas*, der Mohren (*Los Morenos*), der Medizinsänger (*Los Callawayas*) und viele andere mehr. Zahlreiche dieser Tänze sind Parodietänze; so parodieren z.B. die *Waka-Waka* die Stierkämpfe der Spanier, die *Chutas* das Landleben. Die Begleitmusik setzt sich zusammen aus Kornetts, Trompeten, Soughaphonen, Becken und kleinen und großen Trommeln. Die meisten dieser Tänze haben sich seit Anfang des 20. Jahrhunderts zu eigentlichen Schraubärchen entwickelt und werden fast durchweg von städtischen Bruderschaften (*cofrades*, *fraternidades*) ausgeführt. Die Mistizen bevorzugen den glänzenden, hellen Klang der Blechblasinstrumente und haben es gelernt, alte präzipsanische Motive, Themen und Vorstellungen der Indios mit spanisch-christlichen Elementen synkretistisch zu verschmelzen.

In den 60er Jahren entstand in der politischen Auseinandersetzung eine neue Liebewegung, die gesellschaftliche Mißstände zu kritisieren begann. In der *nueva canción* wird zum politischen Befreiungskampf aufgerufen und um eine panamerikanische Solidarität gegen die diktatorischen Regime geworben. Sängerinnen und Sänger wie Violeta Parra, Victor Jara, Atahualpa Yupanqui und Gruppen wie "Los Calchakis", "Inti-Ilimani", "Quilapayún" und viele andere wählten das Protestlied (*canción de protesta*), um über Gefangennahmen, Mißhandlungen von Arbeitern, über das unglückliche Los der Bauern zu berichten und zu singen. Über Festivals, Rundfunk, Fernsehen und Schallplatten wandten und wenden sie sich direkt an die Öffentlichkeit und setzen sich damit für unterprivilegierte Gruppen im Kampf für Freiheit und politische Rechte ein. Diese politische Lyrik machte sich zum Sprachrohr für jene benachteiligten Bevölkerungsgruppen, die trotz ihrer Mehrheit von einer Minderheit bestimmt werden. Es sind Lieder, die geschichtliche Taten der Vergangenheit besingen, von den Leiden der Gegenwart zeugen und von einer besseren Zukunft künden.

Max Peter Baumann

FIESTA DE LOS INKAS VARICZA ARAVI DEL TINAGACANTACOM SV PYCA LLAMA



Abb. 3: Fiesta der Inka - Gesang, der die Stimme des Lamas imitiert

FIESTA DE LOS CHINCHASVIC VAVCOTAMNA COM



Abb. 4: Fiesta der Chinchasuyu - Trommel und Gefäßflöten

Die Monate August und September sind die Zeit der Reinigung von Land und Menschen in Vorbereitung der neu zu bestellenden Äcker. Aus den abgele-

FIESTA DE LOS CONDESIVOS AVANMILLAZAMATA



Abb. 5: Fiesta der Condesuyu - Handtrommel, Schnurrassel

große Popularität. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts erhielt die formal weiterentwickelte *cueca* in Perden Namen *marinera*. Andere Formen wie *pasacalle*, *vals*, *polca*, *rumba*, *fiestejo* und *tango* fanden um die letzte Jahrhundertwende über zahlreiche Liedersammlungen (*cancioneros*) auch publizistisch ihre Verbreitung. In den wechselländlichen Besetzungen wurden mehr und mehr auch Akkordeon, Klarinette, Trompete, Saxophon und Schlagzeug sowohl durch städtische als auch ländliche Mistizengruppen eingeführt und je in regionaler Anpassung integriert. Über den Einfluß der traditionellen Karnevalslieder (*coplas de carnaval*), Osterlieder (*coplas de pascua*), *coplas de Santa Vera Cruz* (zum Festtag des 3. Mai) und der *coplas de Todos Santos* (Lieder zu Allerheiligen), die in der Sprache der Indios oder auch gemischtsprachig gesungen werden, begannen städtische Musikgruppen (*conjuntos*) - besonders in den 60er Jahren - wieder vermehrt Lieder und Texte in Quechua und Aymara zu machen. Tänze und Lieder der Andenindios gehen heute auf Schallplatten rund um die Welt. Doch sind dies musikalisch meist hoch kunstvolle Bearbeitungen von Mistizen, die zwar viele Motive und Themen der Indios aufgreifen, zugleich aber auch neue Klangeffekte und Instrumentalbesetzungen einbringen. In Allgemeinen wird es sich damit eine neue Art von südamerikanischer Folklore heraus. Denn im Unterschied zu den einzelnen städtischen Folklore-Gruppen sind die