

"Etwa 10.000 Blasorchester mit zusammen rund einer halben Million aktiver Musiker prägen das dörfliche und kleinstädtische Musikgeschehen in Süddeutschland, in Österreich, in der Schweiz und in Südtirol. Statistiken des Deutschen Musikrates bezeugen es: Keine andere Institution des öffentlichen Musiklebens führt in dieser Region derzeit mehr junge Menschen zum Musizieren. Und trotzdem gilt diese breite Basis der musikalischen Kulturpyramide vielfach als suspekt. Musikgeschichten sprechen nicht davon, Lexika und Enzyklopädien haben kaum eine Zeile für die musikalische Entwicklung, für die gesellschafts- und kulturpolitische Wirksamkeit und für die Komponisten und Interpreten dieses Genres übrig."

Wolfgang Suppan (1984: 497-510)

Einleitung

Viele der sogenannten Entwicklungsländer mußten im Laufe der Geschichte das "Exotische" ihrer Kultur in die Waagschale werfen, um internationale Aufmerksamkeit zu erlangen und einen Platz in der Weltwirtschaft einnehmen zu können. Dieser Verweis auf das Exotische begründete ein bestimmtes Bild dieser Länder im Ausland, ein Bild, das jedoch nur jenen Teil ihrer Kultur offenbarte, der mit einem gewissen Medieninteresse rechnen konnte. Solch klischeehafte Darstellungen der eigenen Kultur gegenüber anderen Kulturen haben sich einst aus pauschalisierenden Vorurteilen entwickelt, und werden heute besonders für die Ziele des Fremdenverkehrs genutzt. Kaum ein treffenderes Beispiel ließe sich hierfür finden, als die sogenannte "Anden"- oder "Indio-Musik", die vor allem als Exportprodukt gute Dienste leistet. Bei einer genaueren Betrachtung der musikalischen Verhältnisse in den Andenländern stößt man jedoch auf eine viel größere musikalische Vielfalt, als es die musikalischen Klischees vermuten lassen. Dies gilt in ganz besonderem Maße für das Gebiet der Nordküste Perus. Dort bestimmen die Struktur der Gesellschaft und die jeweiligen sozialen Bedingungen mehr als anderswo den Charakter der Musik und ihre Aufführungspraxis.

Was ist das Besondere an der Musik und dem Musikleben in den Regionen der peruanischen Nordküste? Die Musik in Bajo Piura, die ich untersuche, dient vor allem der Unterhaltung und Repräsentation bei religiösen Prozessionen und militärischen Paraden. Sie ist von großer Bedeutung für die jährlich stattfindende, meistens religiös motivierte *fiesta*, die aus dem Alltag mit seinen musikalischen Manifestationen festlich-musikalisch herausragt. Im andinen Raum hingegen liegen die Dinge anders, denn hier wird die Musik allgemein in den Alltag integriert. Man findet dort auf der einer Seite Lieder über unterschiedliche Arten bäuerlicher Arbeit wie Säen, Ernten oder die Viehmarkierung – Lieder, die gesungen oder instrumental gespielt werden, mitunter auch als Tanzbegleitung. Auf der anderen

Seite gibt es die Musik zu den besonderen Stationen des Lebenszyklus, wie Taufe, Heirat und Beerdigung und solche für die magischen Tätigkeiten der "Schamanen" (traditionelle Naturmediziner). Allerdings sehen die Ausführenden dieser Musik sich selbst in der Regel nicht als "Musiker".

Zwei Ensembleformationen verdienen bei der Betrachtung der Musik in Bajo Piura besonderes Interesse: die *bandas* oder Blaskapellen, deren Mitglieder (nur Männer) sich als Berufsmusiker definieren und zu den "*cholos*"¹ zählen, und die *criollos*, Gruppen von Mestizen und sogenannten "Weißen", die in ihrer Freizeit und außerhalb des religiösen Kontexts *música criolla* spielen. Sowohl die *bandas* als auch die *criollos* prägen das Musikleben des Bajo Piura jeweils auf ihre eigene Weise und in unterschiedlichem Ausmaß.

Die zwei Termini "*banda*" und "*criollo*" verweisen auf Inhalte, die unterschiedlichen semantischen Kategorien angehören. Während *banda* "Blaskapelle" bedeutet, verweist *criollo* auf eine bestimmte soziale Gruppe. Ich werde dennoch beide Termini parallel verwenden, weil sie den umgangssprachlichen Gebrauch in Bajo Piura widerspiegeln. Obwohl die *criollos* eine Minderheit darstellen, vergleiche ich ihre Musik mit der der *bandas*, da es diese Beiden sind, die im wesentlichen das Musikleben in der Gemeinde Bajo Piuras bestimmen. Es ist daher sinnvoll, die Unterschiede zwischen beiden Ensembles und ihrem Repertoire zu definieren.

Musiktraditionen aus der vorkolonialen Zeit sind in Bajo Piura kaum mehr zu finden (nur noch am Karfreitag, siehe Teil 1). Die Spanier trafen an der Küste auf ein nur geringes kulturelles Beharrungsvermögen, denn das Zentrum des damals herrschenden Inkareiches befand sich nicht an der Küste, sondern in den gebirgigen Andenregionen. In deren Ausläufern liegt Alto Piura, dessen Musikleben heute eine relativ große Vielfalt aufweist, ein Musikleben, das allerdings mehr Nähe zur Andenmusik als zur Musik von Bajo Piura offenbart. Drei Gründe bewogen mich, dessen ungeachtet, gerade diese Musik zu untersuchen:

1. Die Musik dieser Gegend ist bislang kaum wissenschaftlich untersucht worden. Von den wenigen Studien zur peruanischen Musik, die bis heute vorgelegt wurden, widmen sich die meisten hauptsächlich der andinen und der

¹ "*Cholo*" ist ein pejorativer Terminus, der von der Soziologie übernommen wurde, um die akkulturierten Indianer zu benennen.

afroperuanischen Musik². Anderen Wissenschaftsdisziplinen galt das Gebiet Piura allerdings als interessantes Untersuchungsterrain; mehrere peruanische und ausländische Institutionen förderten Regionalstudien über diese Gegend. Wie der Bibliographie zu entnehmen ist, liegen zahlreiche Arbeiten allgemeiner Natur über Alto Piura, Bajo Piura und die Provinz Morropón, sowie anthropologische Studien über die dortigen *fiestas* vor³.

Eine umfangreichere Arbeit über die Musik in Bajo Piura und Morropón ist bis jetzt nicht vorgelegt worden. Allerdings gibt es einige ältere Studien, die die Musik dieser Region in Ausschnitten vorstellen: Die Autorin von "Música y Danzas Folklóricas de Piura", Zúñiga de Riofrío (1984), beschäftigt sich mehr mit den Tanzformen als mit der Musik. "La Jarana es Piurana" von Guido Vidal Donaire (Vidal Donaire 1988) stellt eine Sammlung von Liedertexten und Biographien einiger Komponisten aus Piura dar. Burneo Sánchez schließlich veröffentlichte mit "Criollo de Antaño Rolando »Mote« Ramírez" (Burneo Sánchez 1991) in zwei kleinen Bänden die Erzählungen des Komponisten Rolando Ramírez, sowie Noten und Liedertexte. Daneben ist das "Boletín El Tondero" zu nennen, eine auf Grund einer Privatinitiative, der "Grupo de Estudios Costumbristas Norteños", ins Leben gerufene, etwa alle sechs Monate erscheinende Zeitschrift, die sich hauptsächlich mit dem Tanz des *tondero* beschäftigt. Zeitungsartikel über die veranstalteten *fiestas* sammelte ich während meines Aufenthaltes in Piura.

² Bedeutende musikwissenschaftliche Studien sind: "La Musique des Incas et Ses Survivances" von Raoul und Marguerite D'Harcourt (1925), "The music of Peru" von Robert Stevenson (1960), "Q'ero, pueblo y música" von Rodolfo Holzmann (1986), "Moving Away from Silence: Music of the Peruvian Altiplano and Experience of Urban Migrations" von Thomas Turino (1993), "El Siku bipolar altiplánico" von Américo Valencia (1983), "La práctica musical de la población negra en el Perú" von Rosa Elena Vásquez (1982), "Las antaras Nasca" von César Bolaños (1988), "Mapa de los instrumentos de uso popular en el Perú" herausgegeben vom Instituto Nacional de Cultura (1978) und zahlreiche Artikel von verschiedenen Autoren u.a. Raúl Romero, Andrés Sas, Enrique Pinilla, Juan Carlos Estenssoro, etc.

³ Das *Centro de Investigación y Promoción del Campesinado (CIPCA)* in Piura, eine Institution der Jesuiten, förderte die wissenschaftliche Erschließung Piuras. Das Centro unterhält eine öffentliche Bibliothek, ein Archiv und betreibt die Rundfunkstation *Radio Cutivalú*. Der CIPCA veröffentlichte 1982 "Catac Ccaos", das Lebenswerk von Jacobo Cruz Villegas, das historische Dokumentationen über Catacaos sammelt, das Buch von Manuel Marzal "El sistema religioso del campesino bajopiurano" (1988), eine ausführliche Untersuchung zur Religiosität in dieser Gegend, und die Arbeiten von Alejandro Diez Hurtado "Las Comunidades Indígenas del Bajo Piura - Catacaos y Sechura Siglo XIX" (1992), ein historischer Überblick über die Bauerngemeinden Catacaos und Sechura, und "Fiestas y Cofradías" (1994), ein Werk, das die Ergebnisse eines Forschungsprojekts in Sechura zusammenfaßt. Von Alejandro Diez und Susana Aldana Rivera veröffentlichte das CIPCA "Balsillas, Piajenos y Algodón – Procesos históricos en Piura y Tumbes", eine grundlegende Untersuchung zum Verständnis historischer Phänomene in Piura. Außerdem beschäftigen sich zwei Arbeiten mit der Analyse zweier *fiestas* aus anthropologischer Sicht, die ich selbst für meine Arbeit aus dem Blickwinkel der Musikethnologin betrachte. Anne Marie Hocquenghem schrieb über die "Bajada de Reyes in Narihualá" (1989) und Eduardo Franco über den "Grupo Cataquense y Ritual en la Fiesta de Semana Santa" (1981).

2. Das Gebiet von Bajo Piura ist leicht zugänglich. Die schlechte politische, soziale und wirtschaftliche Situation in Peru zu Beginn der 80er Jahre des 20. Jhd. hatte ihre Ursache in terroristischen Aktivitäten, mit denen fast das gesamte Land bis Anfang der 90er Jahre überzogen wurde. Allerdings war Piura - wahrscheinlich aufgrund der gesellschaftlich und politisch weitreichend organisierten Landbevölkerung, und der Nähe zum krisenreichen Grenzgebiet zu Ecuador - kein Operationsgebiet der Terroristen.

3. Die Literatur über Blaskapellen im allgemeinen und *bandas* im besonderen vermag keinen umfassenden Überblick über diese Ensembleformation zu geben. Aus dem Zitat am Anfang ist zu ersehen, daß das Phänomen des Blasorchesters in europäischen Volkstraditionen von der musikwissenschaftlichen Forschung ähnlich vernachlässigt wird.

Das Material für diese Arbeit - 89 Tonaufnahmen und eine zweistündige Videodokumentation⁴, 20 Interviews, 69 Notenpublikationen und 180 Fotos - wurde auf zwei Feldforschungsreisen gesammelt. Die erste Reise unternahm ich 1993. Damals konzentrierte ich mich auf die *fiesta de Semana Santa* in Catacaos. Bei der zweiten Forschungsreise 1995 erweiterte ich den zu untersuchenden geographischen Raum und fuhr nach Narihualá, La Arena und La Unión, Städte, die zu der *Comunidad San Juan de Catacaos* gehören, nach Sechura und Bernal in der *Comunidad San Martín de Sechura* und nach Morropón, einem Ort auf der Grenze zwischen Alto Piura und Bajo Piura. Alle diese Orte gehören zu einem korrespondierenden Kulturareal und boten sich daher für einen erweiterten Untersuchungsansatz an. Eine dritte Reise (1999) nutzte ich zur Klärung letzter Fragen und zur Überprüfung der bislang erzielten Ergebnisse.

Den Schwerpunkt lege ich in meiner Arbeit auf die Musik der *bandas*; die Musik der *criollos*, die in Bajo Piura ebenfalls zu hören ist, wird lediglich zum Zwecke des musikalischen Vergleichs herangezogen. Zwei Gründe waren für diese Vorgehensweise ausschlaggebend: Zum einen sind die *criollo*-Musiker gegenüber den *banda*-Musikern zahlenmäßig in der Minderheit, und die Musik der *bandas* repräsentiert das Musikleben von Bajo Piura wie keine andere. Zum anderen unterscheidet sich die *criollo*-Musik in Bajo Piura kaum von jener der *criollos* in

⁴ Zu diesen Aufnahmen gehören u.a. 11 religiöse Lieder, 13 *Marchas Meditación*, 2 Miserere, 9 Parademärsche, 15 Tänze, 29 *tonderos*, 8 *vales*, 1 *polka*, 1 *huayno*. Zu den Noten zählen: 6 veröffentlichte bzw. 26 unveröffentlichte Arrangements für Klavier, 17 Stücke von den *criollos* und 22 Stücke für die *banda*.

Lima und kann damit nicht als eine für Bajo Piura charakteristische Musiksparte angesehen werden. Eine Ausnahme bildet lediglich der *tondero*, der eigentlich nicht Teil des Repertoires der *criollo*-Ensembles in Lima ist, in Bajo Piura jedoch auch von *criollo*-Musikern zu Gehör gebracht wird. Ihm wird deshalb im Rahmen meiner Arbeit eine besondere Aufmerksamkeit geschenkt werden.

Die folgenden Fragestellungen werden meine Untersuchungen begleiten: Egal, ob ein *tondero*, eine *marcha* oder ein *valse* gespielt wird – die Bewohner Bajo Piuras kennen für alles nur einen Begriff: »banda«. Welche musikalischen Elemente ordnen die drei an sich sehr unterschiedlichen musikalischen Gattungen diesem Oberbegriff unter? In der *banda* benutzen die Musiker europäische Instrumente, spielen nach Noten, tragen oft Märsche vor und geben ein militärisches Erscheinungsbild europäischen Zuschnitts ab. Wie kommt es angesichts dieser scheinbar »traditionsfernen« Elemente, daß die Musik des *banda*-Ensembles von den Musikern und dem Publikum des Bajo Piura dennoch als »die typische Musik hier«, als die Musik des Bajo Piura schlechthin definiert wird? Weitere Fragestellungen sollen bei der Beantwortung dieser Hauptfrage helfen. Sie lauten: In welchem Kontext und zeitlichen Rahmen treten die *bandas* auf? Welche musikalischen Merkmale kennzeichnen die Musik der *bandas*? Und in welchem Verhältnis stehen diese zur Musik der *criollos*? Den wichtigsten Schlüssel zur Beantwortung dieser Fragen wird die Musikanalyse liefern.

TEIL I

DIE MUSIK VON BAJO PIURA IN IHREM KONTEXT

Von der Musik zu Zeiten der Inkas weiß man trotz der archäologischen Funde, der Darstellungen auf Keramik und auf den Musikinstrumenten selbst, trotz der Schriften der Chronisten und der gegenwärtigen Musikpraxis nicht viel. Über die Geschichte der Musikformen an der Nordküste Perus ist selbst für den Zeitraum der letzten hundert Jahre wenig bekannt.

Wenn man in Bajo Piura nach Hinweisen auf die musikalischen Ursprünge sucht, um die musikalische Entwicklung in dieser Region besser verstehen zu lernen, so kann man zweierlei feststellen: Zum einen läßt die heutige Musikpraxis nur sehr wenige Rückschlüsse auf die musikalische Vergangenheit zu; zum andern konzentriert sich die orale Tradierung auf die Weitergabe von Erzählungen, die musikalische Sachverhalte nur selten ansprechen. Die ältesten, uns bekannten Belege für eine Blasmusiktradition in Bajo Piura sind die *tutiros*, dünne Schilfflöten, die heute nur noch am Karfreitag zu hören sind. Zwei *santos varones*¹ der Bruderschaft des Heiligen Christus (*Cofradía del Santo Cristo*) spielen abwechselnd annähernd dieselbe Melodie, begleitet von einem Trommler (siehe Anhang 1, S.208-209). Fragt man in Catacaos Musiker nach den ältesten historischen Belegen für die dortige Populärmusik, erhält man eine stereotype Antwort: Einstmals gab es das Harfe-Sänger-Trommler- (*arpa-cantor-golpeador*-) Ensemble, das hauptsächlich *tonderos* (Tanzlieder) spielte, wobei der Trommler auf dem Resonanzkörper der Harfe eine rhythmische Begleitung schlug; der *tondero* wurde allmählich in das Repertoire der *criollos* eingegliedert². Weiterhin werden die *cumananeros* genannt. Das sind Sänger, die im Wechselgesang Kampfgedichte (*cumananas*) vortragen³, eine Tradition, die

¹ Die *santos varones* stellen am Karfreitag die Männer dar, die Jesus vom Kreuz nahmen. Sie tragen weiße Soutanen, den Kopf in weißes Tuch gehüllt, und gehören zur *Cofradía Jurada del Santo Cristo*.

² Wahrscheinlich war dieses Ensemble in Catacaos einstmals ziemlich verbreitet; viele Erzählungen und Legenden berichten davon (siehe Espinoza León 1991). In Lambayeque ist es noch vereinzelt zu finden (siehe CD 1992), in Piura existiert es heutzutage aber nicht mehr.

³ In Morropón begegnete ich Nicanor Sandoval und Darío Cruz, die den improvisierten Wechselgesang (*cumanana*) auch heute noch pflegen. In seinem 1928 veröffentlichten Roman "Matalaché" beschreibt Enrique López Albújar (1872–1966) die Kunst der *cumananeros*. Diese Tradition, die auf die Kolonialzeit zurückzuführen ist, scheint in Catacaos aber nicht mehr zu existieren.

sich bis heute in Morropón – auch hier jedoch mit schwindender Präsenz – erhalten hat. Auch die *cumananeros* haben einen Beitrag zum Repertoire der *criollos* in Bajo Piura geleistet: die Gattungen⁴ *triste*, *tondero* und *golpe de tierra* gehen auf ihren Einfluß zurück, desgleichen Aspekte der musikalischen Aufführungspraxis. Die Musiker der *bandas* behaupten, daß das *arpa-cantor-golpeador*-Ensemble und die *cumananeros* selbst, mit dem zunehmenden Erfolg der *bandas*, der Vergessenheit anheimfielen (Chero, Interview 1995).

Wie in anderen Kulturen so steht auch in Bajo Piura die Musik in enger Beziehung zu festlichen und religiösen Anlässen. Die Volksreligiosität findet in den *fiestas* ihren ureigensten Ausdruck (siehe auch Franco 1981 und Crumrine 1986), und die *bandas* stehen mit den religiösen Institutionen der Region in engster Verbindung: sie gehören daher zum normalen musikalischen Erscheinungsbild aller religiösen Festlichkeiten.

Die *criollos* unterscheiden sich von den *banda*-Musikern sowohl in soziologischer als auch in musikalischer Hinsicht. Bei "*criollo*" handelt es sich um einen Begriff, der eine soziologische Kategorie bezeichnet. Er bezieht sich auf die Mestizen, Weißen oder Schwarzen, die sich kulturell nicht mit den Ausdrucksformen der Agrargesellschaft identifizieren. Die *criollos* leben in der Stadt, sind Angestellte, Beamte oder im Handel tätig. Die "*cholos*" dagegen, welche die *bandas* bilden, sind im Ackerbau und im Kunstgewerbe oder als Schneider, Friseur und Bäcker tätig, d.h. in handwerklichen Tätigkeiten. Sie sind *indios*, ihre Lebenswelt ist das Land. Die *criollos* gehen ihren eigenen musikalischen Weg, auch dort, wo sie sich von den Quellen der traditionellen Musik beeinflussen lassen. Obwohl *bandas* und *criollos* zwei unterschiedliche soziale Gruppen repräsentieren und unterschiedliche musikalische Aufgaben erfüllen, haben sie eine musikalische Gattung gemein, den *tondero*, den sie nach ihren individuellen Vorstellungen in zwei verschiedenen, musikalisch-stilistischen Varianten zu etwas musikalisch Eigenem entwickelten⁵.

Eine allgemeine Beschreibung des *tondero*, die sowohl auf die Versionen der

⁴ Unter Gattungen versteht man nach Zweckbestimmung, Besetzung, Textwahl bzw. Aufführungspraxis untereinander übereinstimmende Gruppen musikalischer Werke, weitgehend unabhängig von deren Stil und Form (Hirsch 1987: 171).

⁵ Mit dem *tondero* wird eine für das Bajo Piura charakteristische Gattung behandelt, anhand derer der Gegensatz *bandas-criollos* deutlich wird. Weder der *triste* noch die *marinera* werden in dieser Arbeit näher berücksichtigt. Der *triste* ist zwar ebenfalls sehr repräsentativ für die Region, wird jedoch wegen seines freien Charakters nur gesungen und nicht von der *banda* gespielt. Die *marinera* wird hier auf Grund ihrer zahlreichen regionalen Varianten auch nicht als Hauptgattung untersucht.

criollos als auch der *bandas* zutrifft, halte ich an dieser Stelle für sinnvoll. Beim *tondero* handelt es sich um ein Tanzlied, welches an der Küste Nordperus weit verbreitet ist, und dessen Ursprung in den ländlichen Regionen zu suchen ist. Die *criollos* übernahmen diese Gattung, entwickelten sie zu einem prächtigen Tanz weiter und führten den *tondero* schließlich in Lima als »typische Musik aus Piura« ein. Die Theorien zum Ursprung des *tondero* beziehen sich in der Regel auf den Tanz an sich und wurden in ihren Kernaussagen oft unkritisch auf die Musik übertragen (vergl. Quillama 1990, Boletín El Tondero Año 1: 3, 9, 10). Nach allgemeiner Auffassung besteht der *tondero* aus drei Teilen, die nacheinander vorgetragen werden: die *glosa*, der *dulce* oder *canto* und die *fuga*. Ein instrumentales Vorspiel geht diesen drei Teilen voraus. Die ersten Töne des Vorspiels heißen *llamada* bzw. *entrada (banda)* oder *lamento (criollo)*. Den drei Teilen schließen sich ein *hablado*, d.h. ein gesprochener Text, und ein Zwischenspiel, das normalerweise dem Vorspiel gleicht, an. Danach wird der *tondero* entweder ganz oder teilweise, von dem *dulce* oder der *fuga* ausgehend, wiederholt. Wird ein *triste*, ein traditionelles Lied klagenden Inhalts, dem *tondero* vorangestellt, nennt man es *triste con fuga de tondero*. Die *glosa* stellt das Thema vor. Der *dulce* oder *canto* entwickelt das Thema und dient als Übergang zur *fuga*. Die *fuga* ist keine Fuge im eigentlichen Sinne, sondern bezeichnet den Schluß des *tondero*. Pentatonische Eigenschaften in der Melodie belegen seine Herkunft aus dem *triste* und der *cumanana*.

In den drei Kapiteln von Teil I soll der Kontext, in welchem die traditionelle Musik Bajo Piuras erklingt, anhand des von mir gesammelten Materials beschrieben und erläutert werden. Auf diesem Wege sollen die Grundlagen für die weiterführenden Erörterungen in Teil II geschaffen werden.