

KAPITEL 2

DIE MUSIKPRAXIS DER BANDAS IN BAJO PIURA

Blaskapellen, Blasensembles oder Blesorchester sind in vielen Ländern sehr beliebt. Die Geschichte dieser im spanischen Sprachgebiet *bandas* genannten Blaskapellen fängt mit der technischen Vervollkommnung und Anpassung der Holz- und Blechblasinstrumente an die temperierte Stimmung im 18. Jahrhundert an, was eine chorische Besetzung der Instrumente beim Spielen der Militärmusik ermöglichte. Im Verlauf des 19. Jahrhunderts spielte das Blesorchester sogenannte Freiluftmusik im militärischen Bereich. Erst im 20. Jahrhundert tauchten in Europa Amateurblasorchester und in den USA und Japan "sitzende" Blesorchester in Schulen und Universitäten auf (Suppan 1994: 1566).

In Bajo Piura nimmt die *banda* nicht nur eine Sonderstellung im öffentlichen Leben des Dorfes ein. Als instrumentales Ensemble zeigt sie auch ein eigenes musikalisches Profil, das bei der Erfüllung ihrer Funktionen, besonders während der *fiestas*, zum Ausdruck kommt. Anhand ihrer Entwicklung, ihrer Komponisten, Musiker, ihrer Interpretation des *tondero*, ihres Lernprozesses und einiger Einzelbeispiele soll im Folgenden die Musikpraxis der *bandas* dargestellt werden.

2.1 Die Entwicklung der *bandas* in Bajo Piura

In Catacaos erinnert man sich kaum an die Anfänge der *bandas*. Alle gehen davon aus, daß sie schon immer existiert hätten. Feliciano Chero (Interview 1995) erzählte mir, daß der ecuadorianische Lehrer Mariano Díaz seinen Vetter nach Catacaos holte, damit dieser dort eine *banda* gründete. Mariano Díaz kam 1848 nach Catacaos und starb dort 1895. Ob die von ihm gegründete *banda* tatsächlich die erste *banda* in der Region war, ist unbekannt. Zu etwa der gleichen Zeit muß Antonio Taboada die Märsche (*marchas*) komponiert haben. Ende des letzten Jahrhunderts waren die Vettern Enrique Taboada Rivas und Santos Taboada Ayala in Catacaos gemeinsam als Musiklehrer tätig. Nach einem Streit trennten sie sich und Enrique stellte den Ecuadorianer Crisanto Acosta als Lehrer ein. Das sind die ältesten Angaben zu den *bandas* in Bajo Piura, die sich aus Erzählungen gewinnen lassen.

Der vielfältige Austausch zwischen dem Norden Perus und Ecuador, wo es ebenfalls eine wichtige *banda*-Tradition gibt, beeinflusste die Musik der *bandas* in

Bajo Piura. Dadurch, daß José Emilio Ramírez 1903 nach Guayaquil zog und mit der *banda* von Don Crisanto in vielen Städten und Dörfern des Landes spielte, kam 1906 mit ihm der *pasillo* nach Catacaos. Der *pasillo* ist eine ecuadorianische Gattung, die seither in das Repertoire der *bandas* integriert ist. Um 1906 gab es in Catacaos die "Banda Bolívar Nr.1" von Santos Taboada und die "Banda Bolívar Nr.2" unter der Leitung von Luis Taboada. Die "Banda Unión" wurde dann 1908 von José Emilio Ramírez gegründet und bis zu seinem Tod (1953) von ihm geleitet. Weitere Mitglieder dieser *banda* waren Benjamín Taboada, Santiago Céspedes und Elías Panta. 1942 gründete Eucarpio Oliva die "Banda Santa Cecilia"⁴⁰, die aktuell wichtigste *banda* Catacaos. Organisatorisch gehört sie zur "Sociedad Santa Cecilia", die auch Nicht-Musiker als Mitglieder zuläßt, bei der aber alle Musiker der *banda* Mitglieder sind⁴¹.



Foto 7. Die "Banda Santa Cecilia" 1986 (Foto von Feliciano Chero bereitgestellt).

Die Entwicklung der *banda* hängt mit der Religiosität zusammen, denn sie ist für viele Bauern (*campesinos*) und Mitglieder religiöser Organisationen - also die *cholos*

⁴⁰ "Santa Cecilia" ist ein beliebter Name für *bandas*, denn diese Heilige ist die Schutzpatronin der Musiker. Es gibt eine "Banda Santa Cecilia" u.a. in Puno (Peru), ferner noch in Cullera (*Sociedad Musical Santa Cecilia*), und in Macastre (*Sociedad Recreativo Musical Santa Cecilia*) in Spanien und in Itabirito (*Banda de la Corporação Musical "Santa Cecilia"*) in Brasilien.

⁴¹ Am 18. Januar ist der Jahrestag der "Banda Santa Cecilia", an dem ein Gottesdienst, eine *fiesta* und "fulbito"-Kämpfe (kleines Fußballspiel) zwischen *bandas* aus verschiedenen Orten stattfinden. Am gleichen Tag unternimmt die *banda* eine *romería* (Wallfahrt), dabei marschieren sie spielend zum Friedhof, um an den Gräbern der verstorbenen Mitglieder zu spielen.

- eine öffentliche Einrichtung innerhalb der Gesellschaft. Die *banda* spielt häufig auf dem Marktplatz für die Öffentlichkeit. Eine *banda* selbst zu engagieren, verleiht einer Person Prestige in der Gesellschaft. Die *banda* muß die Vorsitzenden (*mayordomos* oder *alfereces* der entsprechenden religiösen Organisation) während der *fiestas* von ihrem Haus abholen und ihnen Geleit geben, damit alle Nachbarn erfahren, daß diese Personen die *fiesta* wirtschaftlich unterstützt haben. Daneben kann man gut verstehen, warum die *banda* während des Osterfestes in Catacaos an einem einzigen Tag mehrmals zum Mittagessen eingeladen wird, denn alle wollen die *banda* bei sich zu Hause zu Gast haben. Aber sie kommt nicht zu jedem ins Haus, sie ist eine offizielle Einrichtung, und tritt nur ausnahmsweise im privaten Bereich auf. Die Musikpraxis der *banda* ist ein Teil des offiziellen Lebens in Bajo Piura. Die *banda* erscheint bei den offiziellen Ereignissen des Dorfes, und bekommt unter anderem auch Geld dafür. Alle in Bajo Piura wissen, wann die *banda* während der Feierlichkeiten spielt, denn sie hat jedesmal die gleiche Art von *performance* und denselben Zeitplan im festen Verlauf des Rituals⁴².

Der Tod ist in Bajo Piura nicht nur eine traurige Tatsache, sondern auch ein Anlaß, bei dem viele Bräuche und Traditionen zum Tragen kommen. Am 2. November, dem *día de los muertos* (Totentag), wird sogar kräftig gefeiert. Wenn jemand in Bajo Piura stirbt, engagieren die Verwandten des Toten eine *banda* für das Begräbnis, und es kommt mitunter vor, daß Leute Geld sparen, um die *banda* für die eigene Bestattung bezahlen zu können. "Die *banda* begleitet uns bis zum Tode" ("*La banda nos acompaña hasta la muerte*"), sagte mir Abelardo Taboada, Saxophonist der "Banda Santa Cecilia" (Interview 1995). Dies zeigt, wie stark die *bandas* in die Traditionen von Bajo Piura eingebunden sind.

⁴² Am ersten Tag spielt die *banda* einen militärischen Marsch vor dem Haus der Person, von der sie für die *fiesta* engagiert wurde. Am zweiten Tag spielt sie um 7:00 Uhr die *alba* (Morgendämmerung), gefolgt von einer halben Stunde *retreta* (Bed.: Musizieren auf dem Marktplatz), wobei verschiedene Musikgattungen gespielt werden. Es folgt ein Frühstück. Bei dem *albazo* (Schuß der Morgendämmerung) spielt die *banda* noch eine halbe Stunde auf dem Marktplatz, um 13:00 Uhr geht sie zum Mittagessen. Dort spielt die *banda tonderos* und *marineras* während der Pausen. Am Nachmittag bringen die Männer der Bruderschaften (*cofradía* bzw. *hermandad* oder *sociedad*) die *imágenes* in die Kirche, dabei spielt die *banda* eine nicht-militärische *marcha regular*. Abends feiert man die sogenannte Vesper. Die *banda* spielt bei dem dort stattfindenden Feuerwerk. Das Ganze endet etwa um 23:00 Uhr. Am dritten Tag, also dem Haupttag der *fiesta*, gibt es zuerst einen Gottesdienst. Die *banda* begleitet den Marsch zur Kirche. Danach fängt die Prozession an, die bis zu vier Stunden dauern kann. Hier spielt sie wieder eine *marcha regular*. Nach der Prozession wird der Gang zum Mittagessen von einem militärischen Marsch begleitet. Natürlich muß die *banda* die jeweils wichtigsten Veranstalter morgens von zu Hause abholen, um sie mit einem entsprechenden militärischen Marsch (*marcha militar*) zur Kirche zu begleiten.

2.1.1 Die Musiker

Da es an historischen Informationen über die *banda* mangelt, versuche ich, anhand der Geschichte einzelner Musiker die Entwicklung der *bandas* nachzuzeichnen. Einer der wichtigsten Musiker der *banda* in Catacaos war José Emilio Ramírez Rivas (1885-1953), ein Komponist zahlreicher Werke für die *banda*. Ramírez steht für die Anfänge und die Entwicklung der *bandas*. José Emilio Ramírez wurde später Kapellmeister der Kathedrale San Juan von Catacaos und komponierte, obwohl er nur bis zur dritten Klasse die Schule besucht hatte, kirchliche Musik in lateinischer Sprache. Ich zitiere, was mir Faustino Ramírez von seinem Vater erzählte:

*"Mein Vater wurde in Casagrande (Catacaos) als erster Sohn von Don José del Carmen und Doña Baltazara geboren. Mit sechs Jahren kam er in die Schule, wo er nur zwei Jahre blieb und das Lesen lernte. Weil seine Eltern sehr arm waren, schickten sie ihn zu seiner Großmutter nach Paita, wo er sich als Hirte betätigte. Danach holte ihn sein Vater nach Sinchao, wo sie im Ackerbau arbeiteten und nebenbei Strohmatte flochten. Zurück in Catacaos, flocht José Emilio Strohhüte zusammen mit seinen Geschwistern und arbeitete mit seinem Vater in den Gipsminen. 1895 konnte er die Schule fortführen, die damals Ciro Tito Andrade in Catacaos leitete, denn seine Familie blieb nun in Catacaos. An einem Sonntag im Jahre 1900 sah er zum ersten Mal einige Knaben, die Musik lernten. Begeistert erzählte José Emilio seinem Vater davon und bat ihn um die Erlaubnis, an diesem Unterricht teilzunehmen. Tagelang versuchte er seinen Vater zu überzeugen, während er seine Arbeit fleißig und zuverlässig erledigte. Damals hatte Don José del Carmen eine Arbeit bei der Öffnung des Kanals von Cumbivira, bei der José Emilio ihm helfen sollte. Danach durfte er bei Don Enrique Taboada Rivas, der den ecuadorianischen Musiker Crisanto Acosta als Musiklehrer angestellt hatte, Musik lernen. Don Crisanto gab José Emilio einen alten Bajo⁴³, der ziemlich kaputt war. Er machte so schnell Fortschritte, daß er nach kurzem den Bajo als Solist spielte, ein neues Instrument bekam und zum offiziellen „Schreiber„ der *banda* ernannt wurde" (F. Ramírez, Interview 1995).*

Ein zweiter wichtiger Mann für die Entwicklung der *bandas* in Bajo Piura war Eucarpio Oliva (1918-1997) aus Catacaos, der die meisten Musiker der heutigen "Banda Santa Cecilia" unterrichtet und den größten Teil ihres Repertoires komponiert hat. Mit zwölf Jahren spielte er die Becken in der "Banda San Martín", die José Juárez in Chato Grande leitete. Mit 14 lernte er bei Alejandro Taboada den Bajo. Später zog er nach Lima und studierte an der "Academia Musical J. S. Bach", wo er bei dem italienischen Pater Vicente Boggio Harmonielehre lernte. 1940 ging er zum Militärdienst bei der Armee. Zwei Jahre später kehrte er nach Catacaos zurück und gründete die "Banda Santa Cecilia"⁴⁴. Seit 1956 behielt er die Trompete als sein

⁴³ Das Wort "*bajo*" bezeichnet auf Spanisch das Euphonium, bedeutet aber gleichzeitig "niedrig" oder "Baß" als Tonlage. Hier wird "Bajo" gebraucht, um das Instrument zu benennen.

⁴⁴ Mit dabei waren: Manuel Zapata, Víctor Garrido, Tolentino Taboada, Feliciano Chero, Manuel Chero,

Hauptinstrument bei und leitete gleichzeitig die *banda* der Luftwaffe in Chiclayo und die "Túpac Amaru" in Huancayo.

Zwei aktuelle Komponisten sind nun zu erwähnen. Feliciano Chero (1921) aus Catacaos bekam die ersten Musikstunden von seinem Vater, dem Bassisten Manuel Chero Zapata aus Narihualá. Später ging er zu José Emilio Ramírez, wo er im Jahre 1938 zu seiner letzten Schülergeneration gehörte. In Catacaos wurde er 1942 Mitbegründer der "Banda Santa Cecilia". 1944 ging er zum Militärdienst, wo er in der *banda* des Bataillons der Artillerie in Talara erster Trompeter wurde. Neben seiner Hauptbeschäftigung als Schneider komponierte Chero zahlreiche Werke für die *banda*. Genaro Mena, Mechaniker aus Catacaos, komponiert erst seit 1990 und ist heutzutage einer der wichtigsten Komponisten von *marchas* in Bajo Piura⁴⁵. Über den Kompositionsprozeß hat jeder seine eigenen Vorstellungen. Jedoch stimmen alle drei Komponisten darin überein, daß die Komposition eine Gabe Gottes sei, was die Verbindung zwischen Religiosität und Musik bei den Musikern der *banda* erneut bestätigt.

"Die Inspiration kommt von Gott, deshalb komponiere ich jedes Jahr eine neue marcha für die Semana Santa. Meine Inspiration ist mit dem huayno verbunden, deshalb sind meine marchas sehr andinisch beeinflusst. Für die anderen Werke ließ ich mich von der Natur und den Menschen meiner Heimat Catacaos inspirieren" (E. Oliva, Interview 1995).

"Es fällt mir irgendwann eine musikalische Idee ein, dann greife ich sofort nach der Gitarre, auf der ich die Töne nachspiele, die ich gleichzeitig auf dem Blatt aufschreibe. Obwohl ich die Gitarre nicht spielen kann, kann ich darauf Melodien herausfinden. Meine Inspiration kommt von Gott, und ist sentimental und traurig für die marchas. Außerdem versuche ich traurige Melodien der Inka-Folklore [sic!] miteinzubeziehen. Ich verfasse aber ungerne Liedtexte, das macht mein Bruder Moisés besser. Bei manchen tonderos habe ich auch Texte geschrieben, die aber nicht so gut sind. Jeder hat sein besonderes Talent" (F. Chero, Interview 1995).

Abundio und Teódulo Juárez, Manuel Sánchez, Manuel Cielo, Ricardo Zapata, José María Inga, Teodulfo Vílchez, Segundo Colmenares, Catalino Vílchez, Baltazar Castro, Ricardo Puertas, Delfín Machado, Isidro Arellano, Asunción Ramírez, Miguel Taboada, Juan Valverde, Andrés Juárez, Juan und Santiago Juárez Cruz (Cruz Sandoval 1992: 114).

⁴⁵ Da seine Familie mit Eucarpio Oliva verwandt ist, schickte seine Mutter seinen jüngeren Bruder Alfonso zu Olivas *banda*, wo er den *bombo* (große Trommel) spielte und sich dadurch etwas Trinkgeld verdiente. Währenddessen mußte Genaro, da er der älteste Sohn war, in der Werkstatt helfen. So wurde Alfonso Saxophonist und Genaro Mechaniker. Eines Tages war Genaro Mena auf einer Routinefahrt von Catacaos nach Piura unterwegs, um Material für die Werkstatt zu kaufen, als ihm eine Melodie einfiel. Er piff sie die ganze Rückfahrt. So ging es mehrere Tage weiter mit neuen, kurzen Melodien. Er piff sie seinem Bruder vor, der sie strukturierte und aufschrieb. Diesen Marsch (*marcha*) zeigten sie Onkel Oliva, der den beiden half, ihn zu verbessern. Seit dieser Zeit bis zu Olivas Tod wurden jedes Jahr bei der Prozession vom Karfreitag bzw. Ostersonntag zwei neue Märsche uraufgeführt: einer von Oliva und der andere von Genaro Mena (G. Mena, Interview 1995).

"Es gibt sogar Leute, die nicht glauben können, daß ich selbst komponiere, weil ich mich vorher nie mit Musik beschäftigte, es gab sogar Gerüchte, daß ich die Themen anderen Musikern abkaufte. Aber dieser Klatsch fordert mich heraus, immer noch besser als zuvor zu komponieren. Meine erste marcha nannte ich "A tí Señor, mi primera inspiración" (An Dich, meinen Herrn, meine erste Inspiration), weil Gott mir diese Inspiration schenkte. Seitdem ich komponiere, hat sich meine Lebenseinstellung verändert. Gefördert von der Kritik und dem Vertrauen von Onkel [E. Oliva] und Bruder [A. Mena], fing ich an, andere Musikgattungen zu komponieren - wie *marineras, tonderos, vales und baladas*. In diesem Fall denke ich zuerst an den Text, an das was ich sagen will, und dann an die Melodie und an das Arrangement, das nicht unbedingt so bleibt" (G. Mena, Interview 1995).

Wie schon in der Einleitung erwähnt, gehören die Mitglieder der *banda* hauptsächlich zu den *cholos*, also der Bevölkerungsgruppe mit stark indianischem Einschlag. Jacobo Cruz (1982: 491-493) klassifizierte die häufigsten Nachnamen nach den *parcialidades* in denen sie auftreten. Auf dieser Grundlage lassen sich die aktuellen Mitglieder der "Banda Santa Cecilia" gemäß ihrer ursprünglichen *parcialidad* einordnen. Von 20 Musikern haben elf einen, bzw. sechs zwei Familiennamen (in Peru trägt man zum Teil sowohl den väterlichen als auch den mütterlichen Nachnamen) aus einer *parcialidad*:

Vorname	1. Familienname / parcialidad	2. Familienname / parcialidad
Manuel	Taboada / <i>Narihualá</i>	Mejías / -
Pablo	Purizaca / -	Macalupú / <i>Mecache</i>
Luis	Purizaca /	Macalupú / <i>Mecache</i>
Segundo	Taboada / <i>Narihualá</i>	Mejías / -
Rubén	Sandoval / <i>Menón</i>	Ancajima / <i>Mécamo</i>
Jorge	Cardosa /	Taboada / <i>Narihualá</i>
Abelardo	Taboada / <i>Narihualá</i>	Oliva / -
Alfonso	Mena / -	Masa / <i>Menón</i>
Alberto	Martínez / <i>Mecache</i>	Morales / <i>Amotape</i>
Carmen	Alarcón / <i>Narihualá</i>	Cruz / <i>Mecache</i>
Francisco	Sirlupú / <i>Mechato</i>	Méndez / -
César	Chero / <i>Narihualá</i>	Huiman / <i>Mecache</i>
Baltazar	Castro / -	Lamadrid / -
Benicio	Taboada / <i>Narihualá</i>	Oliva / -
Martín	Juárez / <i>Menón</i>	Chiroque / <i>Mechato</i>
Esmérito	Sandoval / <i>Menón</i>	Viera / <i>Mechato</i>
Miguel	Mena / -	Sullón / <i>Menón</i>
Melquiado	Estrada /	Mejías / -
Alexander	Taboada / <i>Narihualá</i>	Barrientos / -
Jorge	Pozo / -	Alván / -

Familiennamen, die aus dem Spanischen (z.B. Martínez, Alarcón, Morales, etc.) kommen, sind mitunter infolge von *Mestizaje* ("Vermischung") einer *parcialidad*

zuzuordnen. Vermutlich hat Jacobo Cruz in seiner Klassifikation einige häufige Namen (wie Oliva, Mena, Mejías, Castro) nicht genannt. Daß einige Musiker keinen Namen aus einer *parcialidad* tragen, bedeutet nicht unbedingt, daß sie keinem Stamm angehören, denn der mütterliche Name des Vaters und der Mutter fehlen⁴⁶.

Auch die Berufe, die manche Musiker der *banda* (als zweite bzw. Hauptbeschäftigung) neben der Musik ausüben, sind ein Indiz für ihre Zugehörigkeit zur *cholo*-Bevölkerung, in der handwerkliche Berufe vorherrschen⁴⁷:

<i>Instrument</i>	<i>Name</i>	<i>Ort</i>	<i>Zweiter Beruf</i>
Trompete	Pablo Purizaca Macalupú	Talara	Schneider
	Luis Purizaca Macalupú	Talara	nur Musiker
	Segundo Taboada Mejías	Catacaos	Kunsttischler
	Rubén Sandoval Ancajima	Sayán	nur Musiker
	Jorge Cardosa Taboada	Catacaos	nur Musiker
Altsaxophon	César Chero Huiman	Catacaos	nur Musiker
	Manuel Taboada Mejías	Catacaos	Goldschmied
	Abelardo Taboada Oliva	Catacaos	Kunsttischler
	Alfonso Mena Masa	Catacaos	Mechaniker
Klarinette	Alberto Martínez Morales	Catacaos	nur Musiker
	Carmen Alarcón Cruz	Catacaos	nur Musiker
	Francisco Sirlupú Méndez	Catacaos	Experte in Bergbau
Bajo (Euphonium)	Baltazar Castro Lamadrid	Catacaos	nur Musiker
	Benicio Taboada Oliva	Catacaos	nur Musiker
	Martín Bernabé Ucañay	Chiclayo	Strohhutmacher
Tenorsaxophon:	Martín Juárez Chiroque	Catacaos	nur Musiker
Contrabajo (Tuben)	Serapio Chancafe Neciosup	Chiclayo	Schneider
	Juan Cumpa Angeles	Chiclayo	nur Musiker
Große Trommel	Esmérito Sandoval Viera	Catacaos	Händler
Tarole	Miguel Mena Sullón	Catacaos	nur Musiker
	Melquiado Estrada Mejías	Catacaos	Mechaniker
	Alexander Taboada Barrientos	Catacaos	Schüler
Becken	Jorge Pozo Alván	Catacaos	nur Musiker

Unter den Mitgliedern der kleinen *bandas*, die am Ostersonntag spielen, findet man vor allem Bauern, Schüler und Tischler (siehe Verzeichnis der *bandas*, S. 192).

⁴⁶ Drei Musiker (Martín Bernabé Ucañay, Serapio Chancafe Neciosup und Juan Cumpa Angeles) habe ich im oberen Bild nicht berücksichtigt, weil sie nur als Verstärkung der *banda* für die große *fiesta* speziell aus Chiclayo anreisen.

⁴⁷ Man muß dabei berücksichtigen, daß manche Mitglieder der *banda*, die keinen zweiten festen Beruf haben, und die sich selbst als "nur Musiker" bezeichnen, auch bereit sind, jederzeit selbständige Jobs und Dienste zu leisten.

Teilweise kreist das musikalische Leben um bestimmte Musikerfamilien⁴⁸ - zum Beispiel die Familie Taboada in Catacaos oder die Familie Dedios in Sechura -, die im Dorf das Musikleben bestimmen und organisieren. Um die Entwicklung der *banda* weiter zu erläutern, folgt ein Überblick über das Instrumentarium, den Unterricht der Musiker und das Repertoire der *bandas*.

2.1.2 Die Musikinstrumente

Die *banda de músicos*⁴⁹ besteht aus Blas- und Perkussionsinstrumenten. Die "Banda Santa Cecilia" in Catacaos besteht aus Flöten, Klarinetten, Trompeten, Altsaxophonen, Bajos, Tuben und dem Schlagzeug (*batería*) - welches sich aus drei Instrumenten zusammensetzt: *bombo* oder große Trommel, *tarola* oder Tarole (Wirbeltrommel) und *platillos* oder Becken. Obwohl es bei manchen Stücken Stimmhefte für die Posaunenstimme gibt, wird dieses Instrument - vor allem, weil es schwer zu beschaffen ist - nur selten gespielt. Kleinere *bandas* bestehen aus Trompete, Bajo, Saxophon und Schlagzeug. Alle Instrumente sind importiert und im Privatbesitz der Musiker. Sie werden ihnen meistens von dem Leiter der *banda* besorgt. Sie weisen trotz des schlechten Zustands mancher Instrumente dieselben organologischen Eigenschaften auf wie ihre europäischen Vorbilder. Die große Trommel und die Tarole werden sogar von den Musikern selbst gebaut.

Fast alle Musiker der *banda* haben einst mit den Becken angefangen zu spielen und sich später für ein anderes Instrument entschieden. Oft ist die Wahl des Instruments unfreiwillig und von den äußeren Umständen geprägt, denn sie hängt von der Verfügbarkeit des Instrumentes selbst und den Bedürfnissen der *banda* ab. Die folgende Tabelle entwirft die wichtigsten Angaben zum Instrumentarium der "Banda Santa Cecilia":

⁴⁸ Obwohl es auch *bandas* von nur Bauern gibt, leben viele Musiker der bekannten *bandas* hauptsächlich vom Musizieren auf den vielen *fiestas* der verschiedenen Dörfer, die keine eigene *banda* haben. Sie werden von den *mayordomos*, *alfereces* oder vom *Concejo* (Rathaus) eingeladen, und erhalten dafür Verpflegung, Reisekosten, Übernachtung und Anerkennung. Sie sind ständig von *fiesta* zu *fiesta* unterwegs und verdienen so ihr Geld.

⁴⁹ Es gibt die "*banda de músicos*" (Musikerkapelle), die dem Blasorchester ähnlich ist und die "*banda de guerra*" (Kriegskapelle), die aus mehreren verschiedenen Trommeln und dafür weniger Bläsern als das Blasorchester besteht.

<i>Familie</i>	<i>Instrument</i>	<i>Stimmung</i>	<i>Stimmen</i>	<i>Anzahl*</i>	<i>Stellung</i>
Holzbläser	Querflöte	C	Doppelt	1 + 1	2. Reihe
	Klarinette	B	Doppelt	1 + 2	2. Reihe
	Altsaxophon	Es	Doppelt	2 + 2	3. Reihe
Blechbläser	Trompete	B	Doppelt	3 + 2	4. Reihe
	Bajo (Euphonium)	B	Doppelt	1 + 2	5. Reihe
	Bombardón oder Tuba (Tuba)	Es	Einzel	1	6. Reihe
	Contrabajo (Sousaphone)	Es	Einzel	2	6. Reihe
Perkussion	Platillos (Becken)	-	Einzel	1	1. Reihe
	Bombo (große Trommel)	-	Einzel	1	1. Reihe
	Tarola (Tarole)	-	Einzel	1	1. Reihe

* Erste und zweite Stimme.

Die Querflöten sind nur bei den religiösen Märschen dabei, während die Klarinetten bei Tanzliedern bevorzugt werden.



Foto 8. Querflöten bei einer Probe der "Banda Santa Cecilia" (Catacaos, April 1993).

Einige der Namen für Blechblasinstrumente entsprechen im deutschen Sprachgebrauch anderen Instrumenten. Der sogenannte *Bajo* entspricht dem Euphonium oder Bariton (Baryton). Der *Bombardón* oder *Tuba* ist die Tuba und der *Contrabajo* ist das Sousaphon, das sich der Spieler mit dem Schallstück nach vorne umhängt. Da das äußerliche Erscheinungsbild der *banda* sehr wichtig ist, ist die Position jedes Instruments in der *banda* festgelegt:

1. Reihe	<i>Tarola – Bombo - Platillos</i>
2. Reihe	Klarinetten - Flöten
3. Reihe	Saxophone
4. Reihe	Trompeten
5. Reihe	Bajos
6. Reihe	Contrabajo Bombardón Contrabajo

Die "lautesten" Instrumente befinden sich in der ersten (Perkussion) und letzten Reihe (Bässe). Die melodischen Instrumente sind in der Mitte der *banda* positioniert. Warum das so ist, konnte keiner erklären. Daß die Perkussion ganz vorne steht, hat in der Praxis die Funktion, zum Gehen oder Marschieren anzuregen ("*abrirse paso*"), die Aufmerksamkeit der Leute - besonders durch den Schlag der großen Trommel und die Trommelwirbel der Tarole - zu wecken. Daß die Spieler der Baßinstrumente hinten laufen, ergibt sich aus der Baßfunktion. So werden alle anderen Instrumente vor den lautesten Instrumenten "geschützt".

2.1.2.1 Die Blasinstrumente

Musikgeschichtlich wurde die *banda* bereits seit ihren Anfängen wegen ihrer chorischen Besetzung der "Harmoniemusik" und "türkischen Musik" zugeordnet (Suppan 1994:1566). So ist das Spiel der verschiedenen Blasinstrumente der *banda* – schon alleine von der Art der Besetzung her - auf verschiedene Funktionen verteilt, die mit der Harmonisierung zu tun haben. Die Blasinstrumente der *banda* teilen sich die Funktionen innerhalb eines Musikstückes nach bestimmten Regeln:

<i>Instrumente</i>	<i>Funktion</i>
Trompete, Saxophon, (Klarinette)	Melodie
Klarinette, Flöte	Verzierung
Bajo	"Kontrapunkt"
(Bajo), Contrabajo, Bombardón	Harmonie



Foto 9. Drei Klarinetten (Catacaos, Karfreitag 1993).

Die Klarinette hat die Aufgabe, Verzierungen im hohen Register zu spielen, kann aber auch den Melodiepart übernehmen, was sie jedoch nur teilweise tut. Der Bajo muß zur Melodie den Kontrapunkt bilden. Bei diesem Kontrapunkt handelt es sich um eine melodische Baß- und Gegenstimme, welche die Harmonie hält. Ein Beispiel für diese Funktionen ist Folgendes:

K2/1. "Jaén la perla del Nororiente", tondero von E. Oliva, aus der Transkription, Ende der Phrase a:

Die chorische Besetzung der *banda* besteht darin, die Blasinstrumente in der ersten und zweiten Stimme paarweise zu besetzen. Diese Vorgehensweise ist in den Notenheften der Einzelstimmen so vermerkt:

1. Flöte	2. Flöte
1. Klarinette	2. Klarinette
1. Trompete	2. Trompete
1. Alto	3. Alto
1. Posaune	2. Posaune
Bajo Solo	2. Bajo
Tube Bb	-
Bombardon	-

wobei sich das "3. Alto" auf das Altsaxophon bezieht. Alle Saxophonstimmen tragen diese Bezeichnung. Warum es so genannt wird, versuchte César Chero zu erklären:

"Das 3. Alto ist die dritte Stimme des Saxophons, die je nach Akkord eine Terz

oder *Quarte tiefer bezogen auf die erste Stimme spielt*. [Wo bleibt das 2. Saxophon?] *Man nennt es 'zweites Tenor', ein größeres Instrument als das Altsaxophon [...]. In der banda spielen alle Altsaxophone. Das größere Instrument [...] klingt eine Oktave tiefer als dieses, also rauher [...] es kommt nur in einer großen banda vor. Hier haben wir es sehr selten [...] aber, wenn es hier ein Tenor gäbe, würde das 3. Alt eine dritte Stimme spielen [...]*" (C. Chero, Interview 1999).

Fällt das Tenorsaxophon, das die zweite Stimme spielen soll, aus, bleiben nur 1. und 3. Alt. Obwohl dieses Instrument (Tenor) so gut wie nie vorkommt, wird diese Bezeichnung aus alter Gewohnheit weiter verwendet.



Foto 10. Drei Altsaxophone (Catacaos, Karfreitag 1993).

Eine weitere *banda*-typische Spezialbezeichnung ist der Ausdruck "Bajo Solo" für die erste Stimme des Bajo. Diese Bezeichnung bestätigt den doppelten Charakter des Spiels des Bajo, einerseits als Kontrapunkt zur Melodie (Bajo Solo) und andererseits als harmonische Basis (2. Bajo).

Die instrumentale Interpretation kennt bestimmte Tricks, die das Spiel erleichtern und als charakteristisch für den Stil der *banda* gelten. Die Spieltechnik ist die Grundlage für die Erzeugung verschiedener Klangfarben. Alfonso Mena (Interview 1999) erklärte mir, daß er durch die Lippentechnik Klänge auf dem Altsaxophon erreicht, die über dem etablierten höchsten Ton fis^3 liegen, wie zum Beispiel g^3 , a^3 , h^3 , c^4 , d^4 , e^4 .

Die Organisation der Stimmen und Rollen der Instrumente in der *banda* ist in

erster Linie von den Charakteristika des Ensembles selbst abhängig, und weniger von der vorliegenden Liedform. In Kapitel 6 wird die Frage nach der Organisation der Stimmen und ihrer Regeln in Bezug auf das Arrangement behandelt.



Foto 11. Die Trompeten. Ein Bajo ist im Hintergrund zu sehen (Catacaos, Karfreitag 1993).



Foto 12. Die "Tubas" (Catacaos, Karfreitag 1993).

2.1.2.2 Die Perkussion

Wie schon erwähnt, besteht die *batería* (Schlagzeug) aus drei Instrumenten: *platillos* (Becken), *bombo* (große Trommel) und *tarola* (Tarole), die von je einer Person gespielt werden. Während der *bombo* und die *platillos* ihren europäischen Vorbildern sehr ähneln, hat sich die Tarole etwas verändert. Sie ist eine kurze, flache, zylindrische Trommel mit doppelter Membrane, deren Zargenhöhe 12-14 cm beträgt.

Die untere Membrane hat bis zu 40 *simbras* oder metallene Bordunsaiten, die beim Schlagen mitschwingen. Die obere Membrane heißt *batidor*. Heutzutage bestehen beide Membranen aus Plastikfolien. Melquiado Estrada Mejías, Spezialist auf der Tarole der "Banda Santa Cecilia", baut sich seine Instrumente selbst.

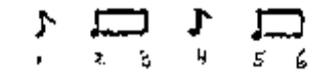


Foto 13. Melquiado Estrada und seine Tarole (Catacaos, Januar 1999)

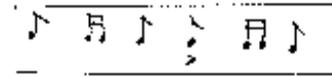
Die Instrumente des Schlagzeugs teilen die Funktionen im Zusammenspiel ebenfalls untereinander auf:

<i>Instrument</i>	<i>Funktion</i>
Tarole (<i>tarola</i>)	Durch Trommelwirbel soll die Aufmerksamkeit der Hörer gewonnen werden, Spiel des Grundrhythmus und Betonung der Akzente durch die Kombination von Trommelwirbeln und Schlägen
Becken (<i>platillos</i>)	Unterstützung des <i>bombo</i> durch paralleles Spiel, Kontrapunkt zum <i>bombo</i>
Große Trommel (<i>bombo</i>)	Markierung des Taktschlags, Gegenspiel zur Tarole

Beispiel entspricht der Rhythmus (K2/3):



dem Grundrhythmus (K2/4):



während der *bombo* und die *platillos* so spielen:



Während die Tarole im ersten Teil des *tondero* (*glosa*) wirbelt, damit die Melodie im Vordergrund steht, schlägt sie im zweiten Teil (*dulce/fuga*) rhythmischer, um die Tanzschritte des *zapateo* oder *cepilleo* (Stampfen, Bürsten) anzudeuten. So ist zu verstehen, warum der zweite Teil immer als schneller und heftiger beschrieben wird. Im Allgemeinen spielt das Schlagzeug den *tondero* "nach vorne gezogen" ("*tirado hacia adelante*"), während die anderen Instrumente "nach hinten gezogen" ("*tirado hacia atrás*") zu spielen scheinen. Bei ersterem kommt der Einsatz ganz kurz vor dem Taktschlag, beim zweiten etwas verzögert danach. So ergibt sich ein "Hin-und-Her-Ziehen" im polyrhythmischen Spiel (siehe 2.2.2.1, S.70, Fußnoten 61 und 62).

2.1.3 Zum Lernprozeß

Im Unterricht der *banda* bildet die Notenschrift ein wichtiges Element. Oft hörte ich von meinen Informanten, daß irgendein Musiker "schlecht" sei, weil er keine Noten lesen könne. Abelardo Taboada, Saxophonist der "Banda Santa Cecilia" sagte mir, daß die Musiker der *banda*

*"son todos "músicos teóricos", porque "el teórico" -que sabe leer música- cae parado en cualquier parte, le ponen el papel y lee igual, en cambio "el práctico" -que no lee notas- no"*⁵⁰ (Taboada, Interview 1995).

Das Erlernen der Notenschrift ist die erste Voraussetzung für die Zugehörigkeit zu einer *banda*. Traditionell ist es so, daß der Unterricht und das aktive Mitspielen in der *banda* eng zusammenhängen. Nach Abschluß eines mündlichen Vertrages zwischen dem Schüler bzw. dessen Eltern und dem Lehrer wird dieser in den Unterricht aufgenommen. Solche Verträge, die immer noch aktuell sind, verlangen eine Art von gegenseitigem Austausch: man bekommt Musikunterricht und ist dafür verpflichtet, nach der Ausbildung zwei Jahre lang in der *banda* des Lehrers zu spielen. Weder der Unterricht noch der Dienst werden mit Geld bezahlt. Natürlich spielt der Schüler während seiner Ausbildungszeit in der *banda* mit, jedoch wird nur die Zeit nach der Ausbildung im Vertrag festgehalten. Das Ende der Ausbildung

⁵⁰ Wegen ihres umgangssprachlichen Charakters wurde diese Rede original auf Spanisch zitiert. Übersetzung: Alle sind "theoretische Musiker", denn "der Theoretiker", der Noten lesen kann, kann überall einsteigen, man stellt die Noten vor ihm auf und er spielt einfach vom Blatt, das ist bei dem "Praktiker", der keine Noten liest, ganz anders.

beschließt der Lehrer.

Der Unterricht erfolgt in Gruppen von 14 bis 15 Schülern, unabhängig davon, welches Instrument sie spielen. Alle haben dieselben Übungen und müssen selbst die Noten dafür kopieren. Bis zu seinem Tode (1997) unterrichtete Eucarpio Oliva die zukünftigen Musiker für die "Banda Santa Cecilia" von Catacaos: Wenn sie Fehler machten, faul oder undiszipliniert waren, hatte Oliva keine Hemmungen, sie mit einem Stock, mit dem er auch den Takt markierte, zu schlagen. Allerdings galt Oliva in Catacaos als engagierter Lehrer mit vielen Schülern. So wird seine Methode beschrieben:

"Oliva war ein sehr strenger Lehrer, aber, wenn der Schüler gut war, förderte er ihn. Er unterrichtete alle Instrumente zusammen. Nur einige konnten zur nächsten Lektion weitergehen, die anderen wiederholten die Lektionen. Nur deshalb trennte er die Schüler. Er unterrichtete das Notenlesen und die Spieltechnik, denn er beherrschte alle Blasinstrumente und sogar Klavier, Gitarre, Akkordeon und Geige. Ich lernte zuerst das Piccolo, dann Klarinette und später Querflöte und Saxophon" (A. Mena, Interview 1999).

Feliciano Chero erklärte mir, nach welcher Methode das Notenlesen in Bajo Piura unterrichtet wird. Ich zitiere ihn, wie er 1995 eine *banda* in Huarandosá bei Jaén (*departamento* Cajamarca) ausgebildet hat:

"Ich bin nach Jaén eingeladen worden, denn eine Gruppe von 15 campesinos hatte sich ein paar Blasinstrumente angeschafft: drei Posaunen, fünf Trompeten, zwei Bässe, ein Saxophon, eine Klarinette und eine "batería" (Becken, bombo und tarola). Obwohl keiner von ihnen spielen konnte, träumten sie von einer eigenen banda. Ich bekam meine Fahrkarte bezahlt und blieb dort eineinhalb Monate. Der Unterricht fand täglich von drei bis sieben Uhr abends statt. Ich habe meine eigene Methode: zuerst einmal gebe ich Lektionen mit Viertelnoten, Halbenoten, etc; dann folgen die Intervalle und Übungen in verschiedenen Tonarten ausgehend von C-Dur. Es ist ein Gruppenunterricht, bei dem alle unisono spielen, während die batería "vorne" spielt. Der Trick besteht darin, die Hand auf das Ohr zu legen, um die Stimmung zu "polieren". Die banda trat nach einem Monat bei dem Empfang des Bischofs von Jaén zum ersten Mal auf" (F. Chero, Interview 1995).

Wie bei Chero kommt es häufig vor, daß die Bauern eines Ortes jemanden von außen für die Bildung einer *banda* engagieren. Häufig geht das Erlernen, dessen Ziel meistens eine baldige "Premiere" vor der Öffentlichkeit ist, relativ schnell.

Über das Erlernen des Perkussionsspiels erzählte Melquiado Estrada:

"Mit der Perkussion habe ich mit 14 angefangen. Zuerst habe ich in der banda "Bolívar" meines Onkels Tolentino Taboada gespielt, und dann ging ich zu Lehrer Oliva, bei dem ich das Spielen der Tarole nach Noten lernte. Man fängt mit den Trommelwirbeln an, bei einer ganzen Note sind es zum Beispiel vier Schläge. Wenn man die Trommelwirbel beherrscht, wechselt man den Rhythmus, es folgen boleritos

[*Boleros*], *valeses*, *polkitas*. Aber heute, weil ich es schon kenne, spiele ich mehr nach Gehör und brauche keine Noten" (M. Estrada, Interview 1999).

Die Ausbildung zum *banda*-Musiker wird als Berufsausbildung betrachtet, mit der sich Geld verdienen läßt. Die Fähigkeit des Notenlesens stellt den Musiker auf ein höheres Niveau. Wenn in einem anderen Ort ein bestimmter Marsch zu einer Prozession gespielt werden soll, der dort sehr bekannt ist, stellt das für die Musiker kein Problem dar. Hierin bestätigt sich die enge Bindung der Tradition der *bandas* an die geschriebene Musik. Aber wie kommen die einfachen Leute in Bajo Piura zum Notenlesen, wo diese Fähigkeit auch in anderen Ländern der Welt nicht für jedermann greifbar ist?

Dafür sind zwei Institutionen verantwortlich: erstens die katholische Kirche, die das Feiern der größtenteils katholischen *fiestas* seit der Kolonialzeit stark beeinflußt hat und zweitens die Miliz, die mit ihrer Disziplin das Erlernen der Musik nach Noten in ihren *bandas* stets unterstützte. Hinzu kommt, daß in Piura das Analphabetentum für peruanische Verhältnisse relativ niedrig ist⁵¹. Die religiösen Gruppen, welche die *fiestas* veranstalten, sind die wichtigsten Kunden der *banda*. Daher ist die Analyse einer *fiesta* in Peru ohne Berücksichtigung der Religiosität kaum vorstellbar; gleichzeitig kann diese Religiosität ohne Musik nicht zum Ausdruck kommen. Religiosität und Musik sind in der *fiesta* eng miteinander verknüpft⁵². Aufgrund der großen Bedeutung der Miliz in der Geschichte Perus sind die Männer wehrpflichtig. Folglich mußten die *campesinos* seit jeher in die Kaserne und jene, die eine musikalische Begabung zeigten, wurden zur *banda* geschickt. Dort lernten sie Noten lesen und Blasinstrumente spielen. Nach der Pflichtzeit kehrten viele in die Heimat zurück und beschäftigten sich mit handwerklichen Arbeiten, Ackerbau und dem Musikunterricht⁵³. Andere blieben bei den *bandas* der Miliz, wofür sie auch ein

⁵¹ 1987 gab es in Piura 138.400 Analphabeten gegenüber 120.800 Alphabeten (Volkszählung, Instituto Nacional de Estadística).

⁵² Das haben die Spanier schnell bemerkt, als sie mit der Christianisierung anfangen: sie bewunderten die Musikbegabung der *indios* und ließen christliche Lieder ins Quechua (Sprache der Inkas) übersetzen, um den Inhalt besser verbreiten zu können. So entstand eine neue christliche Musik, in der die indianische und die spanische Musik des XVI. Jahrhunderts miteinander verschmolzen. Dieses Phänomen ist auch in anderen Regionen Perus zu finden, die religiöse Musik der *bandas* von Bajo Piura ist nur ein Beispiel dafür.

⁵³ Auch in Bajo Piura haben die Musiker von solchen Lehrern gelernt. Die Knaben und jungen Männer lernen ein bestimmtes Blasinstrument. Nach dem Militärdienst werden sie sofort in die *banda militar* geschickt, was ihnen Vorteile verschafft, denn sie sind damit von der Waffenpflicht befreit und auch die Disziplin ist für die Musiker der *banda* nicht so streng. So findet man viele Musiker aus dem Norden und vor allem aus dem Bajo Piura in den wichtigsten *bandas* der Miliz, denn obwohl es auch in anderen Orten Perus *bandas* gibt, gibt es im Norden keine andere Art von Musikensemble, das den *bandas* während der populären *fiestas* Konkurrenz machen könnten.

Gehalt bekamen. So entwickelte sich die Tradition der *bandas* weiter.

Die Musiker der *banda* werden vor allem deshalb als professionelle Musiker angesehen, weil sie das Notenlesen beherrschen. Die Kunst des Notenlesens ist ein reines Statussymbol im Sinne des Klassenunterschieds. Es ist die grundlegende Voraussetzung, um musizieren zu dürfen. Chero (Interview 1995) sagt, daß die *banda* sich immer an die Noten gebunden fühlt, und sich die Melodien deshalb über die Zeit hinweg halten können. Im Gegensatz dazu meint der Klarinettist der "Banda Santa Cecilia" Francisco Sirlupú (Interview 1995), daß sie die Märsche und Lieder häufig von älteren Musikern gelernt haben, und die Noten deshalb zum Spielen eigentlich nicht mehr brauchen.

2.1.4 Das Repertoire

Das Repertoire ist nach Meinung der Musiker ein wichtiger Faktor bei der Definition der *banda*. Nach Chero bediente sich die Musik zu Beginn der *banda*-Tradition zunächst der klassischen Musik:

"Vom Ende des letzten Jahrhunderts bis zu den 50er Jahren spielten die bandas in Bajo Piura noch Overtüren der klassischen Musik und Polkas, die heutzutage nicht mehr gespielt werden. Als ich noch bei der banda der Armee war, spielten wir die Overture von Rigoletto und von Tosca sowie Paso dobles wie "Tres veces guapa" und "San Mateo", um die Leute zum Tanzen zu bringen" (F. Chero, Interview 1995).

Außerdem bewahrt die *banda* seit jeher eine enge Beziehung zur Volksmusik. "Die *banda* spielt alles", sagen selbst ihre Mitglieder ständig. Heute verändert sich das Repertoire der *banda* aufgrund des kulturellen Wandels und des stärker gewordenen Identitätsgefühls der Bauern hauptsächlich in Richtung religiöse und populäre Musik. So übernimmt die *banda* Lieder aus anderen Repertoires, zum Beispiel von der *música criolla*.

Bedenkt man die Wichtigkeit und den Ernst der religiösen *fiestas* in Bajo Piura, so ist verständlich, daß die *bandas*, ihres offiziellen Charakters wegen, die Musik für die Prozession - *marchas* - spielen. Betrachtet man allerdings die kommerziellen Aufnahmen der *bandas* (z.B. die zwei Schallplatten der "Banda Santa Cecilia" aus Catacaos, die leider kein Entstehungsdatum aufweisen, aber in den 50er Jahren entstanden sein sollen), stellt man fest, daß die *banda* abwechselnd je einen *tondero* und einen *valse* aufgenommen hat, also Musik, die eigentlich zum Repertoire der *música criolla* gehört. Die erste kommerzielle Kassette dieser *banda*, aufgenommen

1992, bietet ein Programm aus *tonderos* und *marineras*.

Die *marchas* gehören ausschließlich zum Repertoire der *banda*, weil sie nur von ihr interpretiert werden und von Musikern der *banda* komponiert sind. Die Märsche stellen eine Synthese der verschiedenen Musikformen in Bajo Piura im 2/4- oder 4/4-Takt dar. In den Märschen findet man Einflüsse verschiedener Gattungen, Rhythmen und Melodien, die im Laufe der Zeit einmal modern waren: melodische Formeln klassischer Ouvertüren, besonders der italienischen Oper (Puccini, Verdi) mit einem übertriebenen Hang zur Dramatisierung, pentatonische Melodien, die für die Anden-Musik typisch sind⁵⁴, wiederkehrende Folgen von fallenden Terzen des *tondero*, rhythmische Formeln des spanischen *pasodoble*, Kehrreime, die Einteilung der Instrumentierung nach dem Vorbild klassischer Orchester, die klassische Struktur mit Moll- und Dur-Teil, melodische Verzierungen, etc. Die *marchas* zeigen je nach Anlaß verschiedene Kombinationen der oben genannten Elemente (siehe auch 5.1, S.124-125).

Eucarpio Oliva, Dirigent der "Banda Santa Cecilia", sagte mir, daß der Unterschied zwischen seiner *banda* und anderen *bandas* darin bestünde, daß seine *banda* ein eigenes Repertoire besitze (E. Oliva, Interview 1995). Da die "Banda Santa Cecilia" heutzutage die gesamte Geschichte der *bandas* in Catacaos verkörpert, nimmt sie gewissermaßen, was die *banda*-Musik anbetrifft, eine Monopolstellung ein. Oliva selbst komponierte viele Werke, die nur von seiner *banda* gespielt werden dürfen. Darüber hinaus haben sie auch das gesamte Repertoire der alten *bandas* von Catacaos übernommen, die es heutzutage nicht mehr gibt.

Um eine Vorstellung vom alten Repertoire der *banda* zu geben, erwähne ich die Gattungen, die José Emilio Ramírez, der fleißigste Komponist von Catacaos, beherrschte. Seine Werke für die *banda*, die noch heute gespielt werden, umfassen:

⁵⁴ Ein Versuch zur Theorie der Pentatonik wurde 1925 von Raoul und Marguerite D'Harcourt in ihrem Buch "La Musique des Incas et ses survivances" veröffentlicht. Sie sammelten Lieder in Peru, Ecuador und Bolivien, die sie dann transkribierten und klassifizierten. Nach ihrer Theorie entsteht eine pentatonische Skala, indem man der heptatonischen Skala die Halbtöne wegnimmt und sie mit den fünf verbliebenen Tönen beläßt. Da die Tonfolge aus fünf Tönen besteht, ergeben sich dementsprechend fünf Modi, die je nach den Intervallen, die sich aus jeder Tonfolge ergeben, von ihnen als Dur (mayor) oder Moll (menor) bezeichnet werden. Frühere Studien über die Pentatonik im Andenraum führten 1897 José Castro und 1908 Leandro Alviña in Cuzco, 1911 der deutsche Pianist Albert Friedenthal in seiner Sammlung "Stimmen der Völker in Liedern, Tänzen und Charakterstücken", 1957 Segundo Luis Moreno in Quito, etwa zur selben Zeit auch Carlos Vega und Isabel Aretz in Argentinien und Venezuela und später Rodolfo Holzmann und Chalena Vásquez in Peru durch.

Populärmusik	yaravíes, huaynos, marineras, tonderos, vales, polkas, pasacalles, pasodobles, one-steps, tangos, foxtrots, pasillos, festejos und sogar rancheras, boleros und guarachas
Militärische Musik	marchas
Totenmärsche	pasodobles fúnebres, meditación
Orgelwerke für die Kirche*	Vigilia, Requiem, Gloriamessen, Liberadomini, und Responsoriali.
Klassik	fantasía incaica

* Komponiert während seiner Tätigkeit als Kapellmeister der Kathedrale Catacaos.

Das heutige Repertoire der *banda* unterscheidet sich von dem alten Repertoire aus der Zeit Ramírez darin, daß statt der klassischen Musik mittlerweile auch, durch die Medien bekannt gewordene, moderne Musik (*lambada*, *macarena*, etc.) zum Repertoire gehört. Die religiöse Musik blieb trotz der neuen Kompositionen fast unverändert erhalten.

2.2 Der estilo de banda

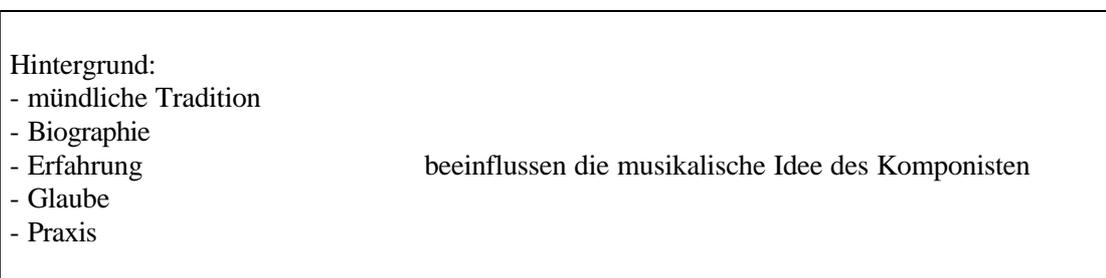
Die *banda* hat in Bajo Piura - vor allem durch ihre Präsenz im religiösen Leben - einen wichtigen Platz in der Gemeinde gewonnen. Dort erreicht sie eine so große Anerkennung, daß sie als "*die typischste Musik hier*" (F. Chero, Interview 1995) definiert wird. Sie ist für viele, die in Bajo Piura die "Musik der *banda*" ("*música de banda*") hören, der Inbegriff von Musik. Für die Musiker selbst ist die Gleichsetzung: "Musik der *banda* = Musik" an die Art und Weise gebunden, in der die *banda* die Musik interpretiert, und weniger an die Gattungen, die sie spielt:

"Zum Beispiel ist die "Banda Santa Cecilia" im Norden Perus und in fast ganz Peru wegen ihres Stils beim Spielen bekannt. Dazu kommen die Stücke [música de banda], die meistens von Komponisten aus Catacaos komponiert wurden. Diese Stücke werden auch von bandas aus Lambayeque, Trujillo, Lima usw. gespielt..." (A. Mena, Interview 1999).

Der *estilo de banda* (Stil der *banda*) hat weder mit der Komposition noch mit den Gattungen besonders viel zu tun, sondern bezieht sich auf eine andere Ebene, die der Interpretation. Eine Interpretationsweise ist von bestimmten Eigenschaften geprägt, und basiert hauptsächlich auf zwei Grundlagen, dem Klang und der Zeitbestimmung.

2.2.1 Zum Klangideal

Eine Folge des Kommunikationsprozesses im Ritual der *fiesta* ist die Erzeugung eines Klangs, der von allen Mitwirkenden als ideal oder "schön" empfunden wird. Der schöpferische Prozeß fängt bei dem Komponisten an. Der Komponist oder Sender der musikalischen Botschaft hat eine musikalische Idee, also eine Melodie, die ihm "von Gott zugeschickt ist" (vergl. 2.1.1, S. 46-47). Natürlich ist er in seinem Schaffen nicht losgelöst von seinem kulturellen Hintergrund, wobei die mündliche Tradition seiner Vorfahren, seine eigene Biographie, seine praktische Erfahrung, sein Glaube und die Häufigkeit des Komponierens seinen persönlichen Stil prägen. Das nächste Schaubild ist ein vereinfachtes Detail von Graphik 1 (S. 35):



Der ganze Kommunikationsprozeß findet innerhalb eines kulturellen Kontextes, der normalerweise einer öffentlichen religiösen *fiesta* entspricht, statt. Was alle Mitwirkenden in diesem Prozeß verbindet, ist das Interesse, einen bestimmten Anlaß zu feiern. Komponist, Arrangeur, *banda* und Publikum haben einen Musikgeschmack entwickelt, der ihrem Empfinden nach schön ist. Alle wirken an diesem Musikgeschmack mit, den sie gemeinsam schaffen und teilen. Aus diesem Wechselspiel entsteht der ideale Klang.

Da Klangfarben den Bereich des Hörsinnes betreffen, dieser aber, anders als der Gesichtssinn wesentlich stärker von subjektiven Wahrnehmungen und Assoziationen geprägt ist, ergeben sich auf der semantisch-emotionalen Ebene beinahe unbegrenzte Interpretationsmöglichkeiten. Aus dem Bereich der Synästhesie⁵⁵ sind zwei von den Musikern selbst benutzte, sehr wichtige Adjektive zu nennen, die den Charakter des Klangs der *banda* in Bajo Piura definieren: "prächtig" und "dramatisch" (*brillante y dramático*). Beide Bedeutungen schließen einander nicht aus. Tatsächlich klingen Blasinstrumente allein wegen des Metalls, aus dem sie hergestellt wurden, "prächtig". Dieser Eindruck kann sich - besonders bei den *marchas* - in Verbindung mit einem

⁵⁵ Die Synästhesie ist die Verknüpfung verschiedener Empfindungen, Miterregung eines Sinnesorgans, wenn ein anderes gereizt wird, z.B. Farben beim Hören, Klänge beim Sehen.

rituellen Kontext, zu einem dramatischen Eindruck steigern.

Die Musiker der "Banda Santa Cecilia" sind davon überzeugt, die besten Musiker von Bajo Piura zu sein, denn sie sind überall in der Gegend sehr beliebt und werden häufig von anderen Dörfern für ihre Feste engagiert. Obwohl die zivile *banda* allgemein mit der Miliz in Verbindung gebracht wird, was auch noch zusätzliche, damit verbundene Assoziationen weckt, klingt sie eher "volkstümlich" als "militärisch". Das Klangideal ist, trotz des Gebrauchs gleicher Instrumente, in beiden Arten von Blaskapellen - zivilen und militärischen - unterschiedlich.

Drei technische Faktoren sind für das Erreichen des Klangideals entscheidend: Intonation, Verzierung und Arrangement. Die beiden ersten Faktoren beziehen sich auf die akustische Bildung des Klangs, während sich der dritte Faktor auf die Organisation und Kombination der Klänge im Zusammenspiel bezieht. Er wird deshalb in einem getrennten Kapitel (Kapitel 6) behandelt.

2.2.1.1 Zur Intonation

Hört man sich die Instrumente der *banda* genauer an, so merkt man, daß sie, gemessen an der westlichen Vorstellung von absoluter Stimmung, - d.h. der Festlegung der Tonhöhen eines Musikinstruments bezogen auf einen absoluten Stimmtton ($a^4 = 440$) - ziemlich verstimmt klingen, was auch bei anderen, ähnlichen Blaskapellen zu beobachten ist⁵⁶. Man darf nicht vergessen, daß alle Instrumente der *banda* europäischen Ursprungs sind und sogar heute noch häufig importiert werden. Im Gegensatz zu den Perkussionsinstrumenten werden Blasinstrumente für die *banda* noch nicht im Inland hergestellt. Es stellt sich deshalb die Frage, warum sie dennoch anders klingen als die gleichen europäischen Instrumente. Um die Frage genauer beantworten zu können, muß man vier Aspekte berücksichtigen.

Erstens ist die Tatsache, daß die Instrumente im Kontext der *bandas* anders klingen als die gleichen europäischen Instrumente in einem anderen musikalischen Kontext, teilweise rein wirtschaftlich zu begründen. Jeder Musiker muß sein eigenes Instrument kaufen. Die meisten jungen Musiker, die noch kein Instrument besitzen, übernehmen ein altes, gebrauchtes Instrument von einem anderen Musiker⁵⁷. Durch

⁵⁶ Bálint Sárosi schrieb über eine ungarische Bauernkapelle: "*Die Mitglieder des Ensembles (ebenso wie ihr ständiges Publikum) sind für die einheitliche und reine Stimmung der Instrumente nicht besonders empfindlich. Ihre Es-Klarinette ist z.B. störend falsch; sie nehmen dies wahr, aber nicht genug, um an den Tausch oder die Reparatur des Instrumentes zu denken*" (Sárosi 1976: 293).

⁵⁷ Andere Kaufmöglichkeiten bieten die Geschäfte der Hauptstadt und die Schmuggler, die über die

Reparaturen an diesen Blasinstrumenten kann es vorkommen, daß sich die Innenstimmung, beispielsweise durch Verkürzung oder Verlängerung der Rohrlänge mittels zusätzlicher Grifflöcher oder zugeschalteter Rohrlängen stark verändert. Die zum Teil geflickten und selbst reparierten Instrumente verweisen darauf, daß das Instrumentarium der *banda* in Bajo Piura in einem ziemlich schlechten Zustand ist. Dieser Mangel wird durch eine gewisse Anpassung im Zusammenspiel ausgeglichen⁵⁸.

Die zweite Ursache für die charakteristische Stimmung der *banda* ist die Spielweise. Die Bläser haben die Möglichkeit, die Intonation durch unterschiedliche Anblasweisen und Lippenbewegungen leicht zu verändern bzw. zu verbessern, vor allem für das Erreichen sehr hoher Töne (siehe 2.1.2.1, S. 53). Die Anpassungstechnik ist genau auf den jeweiligen Zustand des eigenen Instruments abgestimmt. Jeder kennt die Schwäche seines Instruments und versucht durch Tricks, das gewünschte Resultat zu erzielen. Dieses Resultat ist eine einheitliche Stimmung, wobei die Instrumente im Zusammenspiel einem Prozeß zur Gruppenstimmung folgen⁵⁹.

Drittens hat auch das Spielregister eine Wirkung auf die Stimmung. Besonders die Klarinette spielt ständig in ihrem höchsten Register. Dadurch klingt sie einen Viertel- bis einen Halbton tiefer. So klingen ganz hohe Töne etwas tiefer, was der ganzen Stimmung der *banda* einen besonderen Charakter gibt.

Der vierte Grund für den anderen Klangeindruck, den die Instrumente der *banda* im Verhältnis zu den gleichen Instrumenten in einem anderen, z.B. klassischen

ecuadorianische Grenze hinweg Handel treiben. Diese letzte Möglichkeit besteht bei Musikinstrumenten sehr selten. Im Gegensatz zu der Zeit während der militärischen Diktatur (1968-1980), als der Import untersagt worden war, ist der Markt in den letzten Jahren mit preisgünstigen importierten Waren aus der Volksrepublik China, darunter auch Musikinstrumente, voll versorgt worden.

⁵⁸ Da sie exklusiv in einer Gruppe lernen und spielen, sind sie gewöhnt, musikalisch kollektiv und nicht individuell zu denken, und somit immer in Bezug auf den Anderen zu spielen: Alle blasen Unisono, während sie sich mit der linken Hand ein Ohr zudecken, um den eigenen Ton zu hören. Gleichzeitig vergleichen sie sich selbst mit der Mehrheit. Durch diese Art der Kommunikation im Zusammenspiel gleichen sie sich in ihrer Stimmung an. Das akustische Phänomen, das im Chor in ähnlicher Weise zu beobachten ist, gibt es auch in der *banda*: mehrere ungleich gestimmte Stimmen klingen im Zusammenspiel einheitlicher als einzeln. Diese Tatsache sorgt für eine günstige Wahrnehmung des Klangs der *banda*.

⁵⁹ Beispielsweise merkt man bei den Prozessionen in Bajo Piura, daß die *banda* innerhalb der ersten halben Stunde "verstimmt" klingt als später, ihre beste Stimmung nach einer Stunde erreicht und zum Schluß der Prozession wieder "verstimmt" ist. Da die Instrumente nach Meinung der Musiker und trotz des warmen Wetters am Anfang "kalt" sind, nützen sie die erste halbe Stunde, um die Instrumente aufzuwärmen (*calentar*). Der "verstimmt" Schluß wird auch durch die körperliche Müdigkeit verursacht. Auch wenn die Instrumente schon "warm" sind, kann man das Zusammenspiel der Instrumente der *banda* nicht unbedingt als "gestimmt" - im klassischen Sinne - bezeichnen. Andere noch zu analysierende Faktoren, wie Tempo und Motorik müssen ebenso berücksichtigt werden (siehe auch 1.4.1, S. 36).

Kontext, erwecken, liegt darin, daß man die Stimmungsdifferenzen bewußt beibehält. Die Kategorien "gestimmt" oder "verstimmt" führen uns zur Frage nach der unterschiedlichen Wahrnehmung zurück. "Stimmung" hat für die Musiker in Bajo Piura eine andere Bedeutung. Die für europäische Hörer gewiß etwas "schiefe" Stimmung der *banda* wird in Bajo Piura nicht als solche angesehen. Sie bringt dem Klang eine eigene Persönlichkeit und macht ihn unverwechselbar.

2.2.1.2 Zur Verzierung

Unter Verzierung ("*adornos*" oder "*ornamentos*", also "Schmuck") versteht man in der Musikterminologie

"die Gesamtheit der notierten oder improvisierten Ausschmückungen einer melodischen Linie durch Einfügen kleiner Tongruppen, u.a. Triller, Pralltriller, Mordent, Doppelschlag, Vorschlag, Nachschlag, Vorhalt, Schleifer, arpeggio, tremolo, aber auch rhythmische Veränderungen wie notes inégales" (Hirsch 1987: 506).

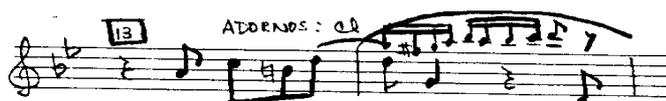
Diese Definition ist auch auf den Fall der *banda* anwendbar. Man muß jedoch zwei Typen unterscheiden: 1. Eine Stimme übernimmt eine verzierende Funktion im Arrangement eines Stücks, und tritt mit einem kurzen melodischen Motiv hervor. 2. Durch technischen Fingersatz im melodischen Verlauf entstehen Verzierungen, auf die eigentlich verzichtet werden könnte, ohne große Auswirkungen auf die zugrundeliegende Melodie. Im Vokabular der *banda* heißt es "*modular*" und bedeutet "mit Gefühl interpretieren"⁶⁰. Allerdings wird nur der erste Typ von Verzierungen von den Musikern der *banda* als solche anerkannt. Um den Unterschied zwischen beiden Konzepten zu verdeutlichen, werde ich für den ersten Typ das spanische Wort *adornos* und für den zweiten Typ den Begriff "Verzierung" verwenden.

- "*Adornos*"

Diese Form von Verzierung wird ausschließlich von der Klarinette realisiert. Sie setzt in einer hohen Lage einen melodischen Kontrapunkt zur Melodie und hat innerhalb des gesamten Arrangements eine schmückende Funktion:

⁶⁰ Allerdings hat "*modular*" in der spanischen Musikterminologie die Bedeutung "von einem Modus bzw. einer Tonart zu einem/einer Neuen überzugehen". Von daher kann der Terminus "*modular*" mißverstanden werden (siehe auch 6.3, S.178).

K2/5. "Jaén la perla del Nororient", tondero von E. Oliva, aus der Transkription, Schluß der Phrase a:



Das kurze Motiv, das als *adorno* dient, setzt entweder auf einem langen Ton oder zum Schluß der Phrase ein und wiederholt sich meistens im gleichen Teil des Stücks. Es wird im Stimmheft notiert und in der Regel nicht improvisiert.

- "Verzierungen"

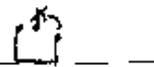
Verzierungen im melodischen Verlauf gehören zur Struktur der Melodie und werden von den Musikern der *banda* deshalb nicht als solche empfunden. Im Gegensatz zur europäischen Ästhetik, in der die Verzierungen eine entbehrliche Rolle spielen, sind sie hier ein unverzichtbarer Bestandteil der musikalischen Interpretation. Hier zeigt die Melodie zahlreiche Veränderungen, die als Verzierungen erscheinen, jedoch in der Tat einen wesentlichen Faktor des Stils und eine ästhetische Aufwertung bedeuten (siehe auch Romero 1985: 229).

Im Zusammenhang mit dieser konzeptionellen Anwesenheit von Verzierungen in der Melodie ist die Spieltechnik - der Fingersatz - des Instrumentes für die Verzierungen mitverantwortlich. Es kommt häufig vor, daß die Blasinstrumente die Töne nicht direkt erreichen, sondern sich auf andere Töne "stützen", um auf den Zielton zu springen:

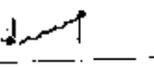
K2/6. "La chola Julia", tondero von F. Chero, 1. Trompete:



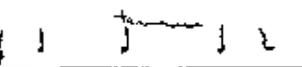
Anschlagende Verzierungen, die in Verbindung mit der Technik des Instruments stehen (K.2/7):

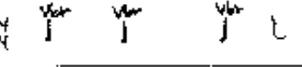
Vorschlag 

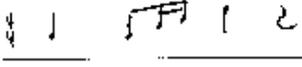
Schleifer 

glissandi 

Ausfüllende Verzierungen, die die "Lücken" ausfüllen (K2/8):

Triller 

Vibrato 

Arpeggio* 

* Das Arpeggio kommt am häufigsten vor.

Auch das Spiel der Perkussion wird teilweise als Verzierung betrachtet, insbesondere deswegen, weil es zum überwiegenden Teil aus der eigenen Phantasie heraus improvisiert wird. In dieser Hinsicht wird alles, was das Stück "schöner" macht ("adornar"), als Verzierung betrachtet, es verziert das ganze Arrangement. Darin liegt ein Stilmerkmal der *banda*:

"In Catacaos gibt es andere, kleinere bandas, aber die „Banda Santa Cecilia,, spielt ihren eigenen Stil. Das liegt an den Musikern. Er [Melquiado Estrada] hat zum Beispiel Genauigkeit und Geschmack beim Spielen. Er hat ein klassisches (sic!) Spiel, das sogar in anderen Orten bekannt ist. Man hört das "trrrrrr...." und weiß, daß er spielt. Besonders sein Spiel der marinera, das ganz anders als im Süden ist, spielt er mit Grazie und Fröhlichkeit. Er bleibt nicht bei der klassischen Sache (sic!), wobei er den Rahmen und die Membrane der Tarole gleichzeitig schlägt" (A. Mena, Interview 1999).

Schließlich ist das Beziehungsgeflecht der Mitwirkenden untereinander die Basis für das Verschmelzen aller technischen und psychologischen Aspekte des Klangideals (u.a. Stimmung, Verzierung und Arrangement) zu einem gemeinsamen Ganzen. Dieser spezielle Klang, der durch Variationen in der Zeitbestimmung ergänzt wird, ist ein Markenzeichen, ein Erkennungsmerkmal des *estilo de banda*.

2.2.2 Die Bedeutung des Zeitbegriffes

Im Ritual der Prozession sind musikalische und außermusikalische Faktoren miteinander verbunden. Ihre unterschiedlichen Rollen sind in diesem Prozeß so genau definiert, daß eine unausgesprochene aber deutliche Übereinkunft herrscht. Die daraus folgende Interaktion der Faktoren hat ihre Auswirkung auf die Musik u.a. in Bezug auf die Behandlung von Zeitbegriffen wie Tempo, Dauer, Agogik, rhythmische Verwechslung und schließlich auch auf die Motorik. Für die Bestimmung der Zeitverhältnisse ist die *banda* als repräsentatives Musikensemble natürlich der wichtigste Faktor. Sie ist das Medium, durch welches alle Mitwirkenden direkt oder indirekt zum Ausdruck kommen. Zu den Mitwirkenden zählen die Männer der Bruderschaft, die eine aktive Aufgabe z.B. als Träger oder Vorbeter haben, genauso wie die Gläubigen, die mit dem Prozessionszug gehen und alle anderen Zuschauer oder "Hörer".

Zwischen *banda*, "Brüdern" und Gläubigen ergibt sich eine psychologische Spannung, die mit dem besonderen Anlaß der entsprechenden *fiesta*, und der damit verbundenen Offizialität, z.B. der Anwesenheit des Bürgermeisters zu Beginn der Prozession, zusammenhängt. Diese Spannung ist in den Zeitverhältnissen der Musik akustisch zu spüren. Zum Zweck der Analyse werde ich die Zeitbegriffe getrennt betrachten müssen, obwohl sie zusammenwirken.

2.2.2.1 Dynamik, Tempo und Dauer

Diese drei Begriffe gehören zusammen und werden von den Musikern der *banda* häufig als Synonyme benutzt. Die Dynamik bezieht sich hauptsächlich auf die wechselnde Lautstärke der Töne. Das "Hin und Her" der Lautstärke verursacht eine gewisse Bewegung, die aus Spannung und Entspannung besteht. Das Tempo ist das Zeitmaß, das die Schnelligkeit eines Stückes bestimmt und hängt von dem Stück bzw. Tanzlied (*marcha* bzw. *tondero*), der Gelegenheit (Prozession bzw. *retreta*) und von der Dramaturgie (Anfang der Prozession bzw. Tanzschrittwechsel) ab. Unter "Dauer" versteht man die Notenwerte. Sie steht mit dem Tempo im Zusammenhang.

Der charakteristische Swing der *banda* und insbesondere der *marcha*, "zieht nach hinten"⁶¹ und wirkt schwerfällig, schmerzhaft und dramatisch. Ausgenommen davon

⁶¹ In einem Spiel "nach hinten gezogen" erfolgt der Einsatz der Töne etwas verzögert nach dem geraden Puls.

ist die *marinera*, die leicht und "nach vorne gezogen"⁶² erklingt. Also kennt die *banda* zwei Arten, die Zeit zu dehnen. Beim *tondero* findet man eine Kombination beider Prinzipien (siehe 2.1.2.2, S.57). Das Vokabular der *banda* erlaubt eine Korrespondenz zwischen den Begriffen der Dynamik, des Tempos und der Dauer. Eine rein physikalische Wahrnehmung eines Tones ohne weitere synästhetische oder kulturelle Assoziationen gibt es in diesem Zusammenhang nicht⁶³.

Begriffe der Dynamik werden in den Bereich des Tempos und der Dauer übertragen. Forte (laut) wird von der *banda* gleichzeitig als schnell empfunden. Schnell wird seinerseits mit mehreren kurzen Werten assoziiert. In den Tanzliedern wie *marinera* und *tondero* ist diese Assoziationskette besonders auffällig. Beispielsweise sagen die Musiker der *banda*, daß der *tondero* zum Schluß hin schneller wird. Metronomisch gemessen aber ist der Schluß oder die *fuga* gar nicht schneller als die vorangegangenen Teile. Beides wird nur lauter und rhythmisch betonter gespielt. Dasselbe Phänomen zeigt sich auch bei den Gegenbegriffen. In der spanischen Umgangssprache verwendet man das Wort "*despacio*" (Adjektiv für langsam), um "leise" zu sagen. "Leise" bedeutet auf Spanisch wörtlich "still, sanft" (*silencioso, suave*). Aus diesem Grund wird in der Musik "*despacio*" als Synonym für "leise" verstanden. Eine Erweiterung dieser Korrespondenz ist die Verkleinerungsform "*despacito*", was "ein bißchen langsam" bedeutet, jedoch als "noch leiser" verwendet wird. Verkleinerungsformen bei Adjektiven gehören zu den beliebten Spielarten der peruanischen Umgangssprache.

<i>Korrespondenzen in der Dynamik</i>			
<i>Spanisches Wort</i>	<i>Übersetzung</i>	<i>Notenwerte</i>	<i>Verwendung</i>
<i>despacio</i>	langsam	Ganze-, Halbenoten	piano, leise, langsam
<i>despacito</i>	etwas langsam	Halbe-, Viertelnoten	piano, leise, weniger langsam
<i>fuerte</i>	laut, kräftig	Achtel-, Sechzehntelnoten	forte, laut, kräftig, schnell

So ergibt sich die folgende Assoziationskette: "Leise" - "langsam" - lange Notenwerte. Das Wort *lento* (langsam) wird nicht verwendet. Obwohl die Begriffe

⁶² In einem Spiel "nach vorne gezogen" wird etwas vor dem Puls eingesetzt.

⁶³ Klingende Töne aktivieren gewisse gespeicherte Informationen, die mit emotionalen Faktoren verknüpft sind. Die daraus entstehenden kognitiven Assoziationen ergeben sich aus dem jeweils aktuellen Gesamtzusammenhang, nicht aber aus der logischen Struktur der Gedanken oder dem Charakter der Emotionen (Bierwisch 1990:162).

despacio, *despacito* und *fuerte* in der *banda* neue Bedeutungen gewinnen, sind die ursprünglichen Bedeutungen nicht ausgeschlossen. So sagt man auch *despacio*, um langsam zu erläutern bzw. *despacito* für weniger langsam und *fuerte* für forte, was nicht wenige Mißverständnisse auslöst. Besonders in der *marcha* wird die Bezeichnung "*eco*" (Echo) für die leisere Wiederholung einer Phrase verwendet (Oliva, Interview 1993). Alle diese Korrespondenzen haben auch eine Auswirkung auf die Motorik.

2.2.2.2 Die rhythmische Interpretation

Unter rhythmischer Interpretation versteht man die subjektive Bearbeitung rhythmischer Einheiten, in einer Weise, daß im Vergleich derselben mit der Notenschrift häufig Abweichungen der Notenwerte festzustellen sind. Liest man in der Partitur eines Stücks mit, während die *banda* spielt, so bemerkt man einige Differenzen, vor allem rhythmischer Art. Die Lektüre der Noten, auf die die Musiker angeblich so viel Wert legen, steht bei der öffentlichen Aufführung nicht im Vordergrund. Viel mehr zählt die Erinnerung an kognitive Einheiten, die die Musiker schon von der Tradition der *bandas* her kennen und die sie sich während der Lehrzeit und der Proben aneigneten⁶⁴. Diese kognitiven Einheiten haben einen größeren Einfluß auf das Spiel der Musiker als die mechanische Lektüre der Noten. Nichteinmal der Dirigent käme auf die Idee, eine kollektive rhythmische Verwechslung zu verbessern. Verlangt er aber bei der Probe eine einzelne "verdächtige" Stimme zu hören, spielt derjenige den Rhythmus notengetreu nach dem Stimmheft! Die kognitiven Einheiten scheinen nur im Gruppenspiel, in gewisser Weise unbewußt, zu wirken.

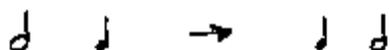
Es stellen sich die folgenden Fragen: Für wen ist es von Bedeutung, daß die Notenhefte und die klingende Musik rhythmisch übereinstimmen? Warum schreiben die Arrangeure die rhythmischen Einheiten weiter in dieser Weise nieder, obwohl sie wissen, daß die Musiker sie im Spiel sowieso immer wieder nach ihren Vorstellungen verändern werden? Welches ist dann überhaupt das Original? Die Übereinstimmung zwischen Schrift und Klang hat ziemlich offene Grenzen, solange das Zusammenspiel funktioniert, denn es geht hier um eine kollektive und keine individuelle

⁶⁴ Man darf nicht vergessen, daß die Musiker der *banda* sich von den anderen Musikern - nämlich von den *criollos* - darin unterscheiden, daß sie Noten lesen können. Für das Prestige der *banda* müssen Stimmhefte zu sehen sein, denn sie beweisen die höhere Qualifikationsebene ihrer Musiker.

Interpretation. Das notengetreue Spiel ist uninteressant, denn nur die Erfüllung der Erwartungen ist wichtig. Die Musiker und der Arrangeur und weniger der Komponist, der sein eigenes Werk nicht eigenständig für die *banda* kodifizierte, sind direkt an diesem psychologischen Prozeß beteiligt. Es bestehen bestimmte redaktionelle Regeln als Grundlage für die Erstellung des Arrangements bzw. der Notenhefte, die sich unter Umständen auch über die zugrunde liegende Komposition hinwegsetzen. Das Original gibt es nicht und damit beantwortet sich auch die zweite Frage. Was existiert, sind zwei Interpretationen, die nicht parallel sondern nacheinander entstehen: das Arrangement oder die Kodifizierung der musikalischen Idee, und die klingende Interpretation dieser Kodifizierung, also die Entkodifizierung eines schriftlichen Textes in Klänge, entsprungen aus einer einzigen ursprünglichen, musikalischen Idee. Während die Musiker scheinbar vom Blatt spielen, vernachlässigen sie den Rhythmus, der sich aufgrund akustischer Phänomene beim Gruppenspiel zu einer Einheit verbindet. Vergleicht man die gespielte Musik mit den Noten, so sind es vor allem die rhythmischen Ungenauigkeiten, die immer wieder auftreten. Sobald z.B. einer der Musiker beginnt, synkopiert zu spielen, ziehen die anderen nach und nach mit:

<i>Notenheft</i>	<i>Tendenz</i>
	
	

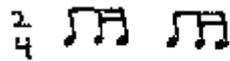
Bei der Analyse der rhythmischen Einheiten findet man wiederkehrende Tendenzen. An erster Stelle steht der Austausch zweier Gegeneinheiten, die den zwei ersten griechischen Versfüßen entsprechen: Die Jambus-Formel, die aus einer unbetonten und einer betonten Silbe besteht (also eine Halbe- und eine Viertelnote) wird von der *banda* gegen die Trochäus-Formel ausgetauscht, die aus einer betonten und einer unbetonten Silbe besteht (also eine Viertel- und eine Halbenote):



Eine zweite Tendenz rhythmische Einheiten anders als notiert zu interpretieren, besteht darin, die Achteltriolen als Achtel- und zwei Sechzehntelnoten zu realisieren:



Das Resultat dieser rhythmischen Verwechslung nähert sich dem Rhythmus des *huaynos*⁶⁵:



Andere Tendenzen beziehen sich auf die Dauer der ausklingenden Töne, wobei der Unterschied zwischen einem Ton mit sich anschließender Pause und einem langen Ton - zum Beispiel einer Ganzen - nicht deutlich erkennbar ist.

Rhythmische Tendenzen lassen sich am Einsatz der Perkussionsinstrumente besonders gut erkennen. Besonders in den *marchas* ist der Einsatz des Schlagzeugs (*batería*) nie mit den melodischen Instrumenten synchron. Die *batería* setzt stets später ein. Da der Charakter der *marcha* aber nicht leicht sein darf, sondern schwerfällig sein muß, paßt dieser immer zu späte verzögerte Einsatz ("nach hinten gezogen") gut dazu.

Innerhalb des vorgegebenen Zeitmaßes und der Taktierung eines Stückes besteht die Möglichkeit, lebendige musikalische Ausdrucksformen und kleine Schwankungen frei einzuführen, die dem Stück eine Persönlichkeit geben. Sie werden nicht notiert und sind aus dem musikalischen Kontext selbst herauszuentwickeln. So erfolgt die Agogik bei der Interpretation eines Stückes nach bestimmten Vorstellungen. Selbst der Verlauf der Musik ergibt sich aus allgemeinen Regeln, die auch für die Musik von Bajo Piura gelten. Schließlich ist es die *marcha*, die ursprüngliche Gattung der europäischen Blasmusik, die am meisten Einfluß auf den *estilo de banda* hat. Diese Regeln sind auf kognitive Einheiten zurückzuführen und bilden eine Ästhetik der Interpretation. Die Agogik der *banda* wirkt - abgesehen von den *adornos* der Klarinette - weniger auf der melodischen Ebene. Sie ist ganz deutlich im Baßverlauf und beim Einsatz der *batería* zu spüren, gerade dort, wo improvisierende Elemente in der strengen Struktur erlaubt sind.

In der *marcha* liegt die Agogik hauptsächlich in dem nach hinten gezogenen Puls. Es handelt sich um einen schwerfälligen Swing, der dem Takt mit einem etwas verschobenen rhythmischen Einsatz eine schwingende Bewegung verleiht, die dem langsamen Schritt der Prozession entspricht. Dieser "etwas zu späte" Puls prägt alle

⁶⁵ *Huayno* ist ein im Andengebiet sehr verbreitetes Tanzlied, das meist im 2/4-Takt steht.

Versionen der *marcha*. Einen ähnlichen Pulsschlag wie bei der *marcha* findet man auch im *tondero*. Die Tanzschritte richten sich danach. Die Zeitdifferenz zwischen dem "etwas zu späten" bzw. "zu frühen" Einsetzen der Instrumente, besonders was die Bässe und die *batería* anbetrifft, ist so gering, daß sie keine Sekunde dauert. Es genügt aber, um dem Stück einen gezielten Charakter zu geben: schwerfällig bzw. leicht.

Die Zeitbestimmung ist ein Resultat der Interaktion musikalischer und außermusikalischer Faktoren. Dabei hat die *banda* die Aufgabe, all diese Faktoren in einer klingenden Synthese zu einem eigenen Stil zu verbinden. In der *marcha* wird eine Kommunikation zwischen der *banda*, die sich in Klängen artikuliert, und den Hörern, die Zeichen geben, zum Ausdruck gebracht, die an dem Ritual mitwirkt.

2.2.2.3 Die musikalische Selbstverständlichkeit

Bei den Musikern der "Banda Santa Cecilia" handelt es sich um Männer unterschiedlichen Alters, die vorwiegend aus Catacaos stammen. Da die Älteren mehr Erfahrung haben, unterrichten sie die Jüngeren. Man kann feststellen, daß vieles, was in der *banda* musikalisch geschieht, für die Musiker selbstverständlich ist.

Ein klares Beispiel dafür ist das Spiel des Schlagzeugs. Wie schon erwähnt, bekommt man als Schüler der *banda* immer zuerst ein Perkussionsinstrument, um das Zusammenspiel begreifen zu lernen, ohne ein großes Risiko einzugehen. Hier zeigt sich ein Widerspruch. Einerseits ist das Schlagzeug - vor allem der *bombo* - das Herz der *banda* (siehe 6.2.1, S.157) bzw. das Instrument, das dabei nicht fehlen darf, andererseits vertraut man diese Verantwortung einem Schüler an. Die Erklärung dafür liegt im Mechanismus der musikalischen Selbstverständlichkeit. Das Schlagzeug (Tarole, große Trommel, Becken) bildet die Basis für den Aufbau eines jeden Stücks. Es ist für das Durchhalten des Metrums verantwortlich. Die rhythmischen Formeln weisen die Musiker und Tänzer auf die Wechsel der Formteile und der Tanzschritte hin. Aus all diesen Gründen sind sie ein wichtiger Faktor, um die Struktur des Stückes festzulegen.

Das Spiel des Schlagzeugs in der *marcha* und dem *tondero* erfolgt nach denselben Prinzipien. Es unterscheidet sich im Anschlag der großen Trommel und der Becken, die in der *marcha* immer parallel, dieselbe Stimme, im *tondero* jedoch im Kontrapunkt spielen. Letzteres ergibt ein dreistimmiges rhythmisches Spiel, wobei die Becken regelmäßig mit punktierten Viertelnoten den 6/8-Takt betonen, während

die große Trommel entweder eine Achtelnote später einsetzt oder einen rhythmischen Kontrapunkt zu den Bässen improvisiert. Die Tarole hält mit ihren Trommelwirbeln den Rhythmus durch und schafft zugleich, durch die spannungssteigernden Trommelwirbel, den festlichen Charakter des *tondero* bzw. den dramatischen Charakter der *marcha*. Sie zeigt den Musikern und den Hörern einen Wechsel zu einem neuen Thema oder Tanzschritt an. Kennt man das Spiel der Perkussion, so versteht man das Spiel der *banda*, denn die *banda* hat im Bereich des Perkussionspiels einen Stil festgelegt, der zu dem Stil der *banda* paßt⁶⁶.

Die Selbstverständlichkeit der anderen Musiker der *banda* unterscheidet sich von jener der Schlagzeuger. Betrachtet man die Stimmhefte, so sind darin in der Regel keine Hinweise zu finden, in welcher Reihenfolge die Instrumente ihre Soli spielen. Nach welchen Gesetzmäßigkeiten sich diese vollzieht, erklärt sich aus den sogenannten "*turnos*" (Übersetzung: "dasselbe umschichtig spielen"), die man während der Wiederholungen bei den Proben und in der häufigen Praxis zu begreifen lernt. Die Reihenfolge der Soli ist in der Regel: zuerst die Trompeten, dann die Saxophone, die dann schließlich im Spiel des Tutti wieder kombiniert werden. Da die *turnos* meist nicht aufgeschrieben sind, sehen die Stimmhefte der verschiedenen Instrumente, je nach ihrer Funktion im Arrangement - als Hauptmelodie oder Begleitstimme -, und abgesehen von den transponierbaren Tönen, ziemlich ähnlich, wenn nicht gar identisch aus. Das Spiel nach *turnos* ist charakteristisch für die *banda*⁶⁷. Die Melodie der melodischen Instrumente ist vollständig aufgeschrieben, unabhängig davon, wann sie einsetzen. Nur in seltenen Fällen schreibt der Arrangeur den Namen der Instrumentengruppe für das erste Solo auf (z.B. bei den Stücken von F. Chero). Das Fehlen einer Anweisung bzw. die unausgesprochene Reihenfolge der Einsätze der Soli scheint für alle selbstverständlich. Das Notierte und das Klingende, stimmt nicht unbedingt genau überein. Tatsächlich erklingt wesentlich viel mehr als das Notierte ergibt, denn die Musiker besitzen eine Menge Vorkenntnisse, die man nicht zu notieren braucht. Notenhefte werden aber für das Image der *banda* weiter notwendig sein.

⁶⁶ Bei einem Vergleich zwischen den *llamadas* des *cajón* der *criollos* und der *banda* im *tondero* stellt man fest, daß die Akzente nicht übereinstimmen, obwohl die rhythmischen Formeln ähnlich sind. Dieses "abandizierte" Perkussionspiel gilt aktuell als festgelegtes Spiel und ist immer dasselbe. So wie es *tondero* und *tondero* de *banda* gibt, gibt es auch ein Perkussionspiel, das bei der *llamada* besonders ins Auge fällt und exklusiv zu dem Stil der *banda* gehört.

⁶⁷ Das Miserere wird zwar von ausgewählten Musikern der *banda* gespielt, die aber in dieser Situation nicht als "*banda*" auftreten. Es wird jedoch in dieser Arbeit nicht berücksichtigt, denn es ist vom Spiel nach *turnos* ausgenommen, außerdem wird es nicht nach alter *banda*-Tradition gespielt (in der Kirche, ohne Noten, ohne Perkussion). Beim Miserere führt ein Instrument die anderen zur Improvisation.

Funktion	Vorspiel	A	A	//: B ://	//: C ://	D	D	Ü	E	E	E	E
Verzierung		-	-	-	-	Kl.	Kl.		Kl.	Kl.	Kl.	Kl.
Melodie	Tutti	Fl.	Sax.	Tutti- Fl.+Kl. - Tutti	Sax.+Pos.+Bajo+Tb.+Bomb.	Fl.	Sax.	Tutti	Fl.	Tutti	Sax.	Tutti
Begleitung		Bässe	Bässe	Bässe	Fl.+Kl.+Tr.	Bässe	Bässe		Bässe		Bässe	

Abkürzungen: Kl. = Klarinetten; Fl. = Flöten; Sax. = Saxophone; Tr. = Trompeten; Pos. = Posaunen; Tb = Tuba; Bomb. = Bombardón.

Graphik 3. Die selbstverständliche Reihenfolge der Soli und die Funktionen der Stimmen der *banda* bei der *marcha* "Con amor y dolor vengo a mi santa devoción" von E. Oliva.

2.3 Der tondero und die banda

Über den *tondero de banda* gibt es keine Literatur. Als Teil des festlichen Repertoires der *banda* hat er ein eigenes Profil. Die *banda* ist wegen ihres offiziellen Charakters dem Publikum gegenüber verpflichtet, die Musik seines Geschmacks zu spielen. So übernahm die *banda* den *tondero* und gab ihm einen wichtigen Platz in ihrem Repertoire. Die *banda* spielt *tonderos*, die eigens für sie komponiert wurden aber auch bekannte, traditionelle *tonderos*, die speziell für sie arrangiert wurden. Der für die *banda* komponierte *tondero* neigt zu einer zweiteiligen Form. Der erste Teil besteht aus der *glosa* und der zweite Teil aus der *dulce* in Einheit mit der *fuga*. So strukturiert sich der *tondero de banda*:

Llamada / Vorspiel //: Teil I ://: Teil II ://
(*glosa*) (d*ulce* + *fuga*) D.C.

Obwohl in den Versionen der *banda* keine literarischen Texte vorkommen⁶⁸, weisen ihre Titel darauf hin, daß hier u.a. die Traditionen von Catacaos, die Natur, einige *santos*, die Liebe zur Heimat oder zu einer Frau, sowie der *tondero* selbst thematisiert werden. Da die meisten *tonderos* in meiner Materialsammlung von Feliciano Chero stammen, sind es hauptsächlich seine *tonderos*, die die Grundlage für die folgende Charakterisierung bilden:

Nr.	Titel	Übersetzung	Anhang 2/ Track
1.	A nuestro bohemio tondero	An unseren "Bohemen" <i>tondero</i>	S. 218/ 1
2.	El Charro Requena	Der "charro" Requena	S. 220/ 2
3.	Cantarito de oro	Goldenes Kännchen	S. 222
4.	Poncho blanco	Weißer Umhang	- / -
5.	San Juan de Catacaos	Hl. Johannes von Catacaos	- / -
6.	Mi bella Piura	Mein schönes Piura	- / -
7.	450 Aniversario de Piura	450. Jahrestag Piuras	- / -
8.	Juan y Miguel	Hl. Johannes und Hl. Michael	S. 224/ 3
9.	La chola Julia	Julia, die "chola"	S. 226/ -

⁶⁸ Eine Besonderheit besteht bei *tondero* Nr. 6. Er hat einen vom Komponisten selbst verfaßten Text, der aber so gut wie nie mitgesungen wird.

Die Besetzung der *banda* ist:

1. Klarinette, 2. Klarinette	1. Trompete, 2. Trompete	1. Saxophon, 3. Alto	Posaune	Bajo	Contrabajo	Bombardón
---------------------------------	-----------------------------	-------------------------	---------	------	------------	-----------

Die Instrumentierung des *tondero de banda* folgt bestimmten Regeln, die den Prinzipien des Stils der *banda* entsprechen (siehe auch 6.2.2, S.158-170). Diese Instrumentierung der *banda* gibt dem *tondero* einen besonderen Charakter, und macht ihn so zu einer eigenen Gattung. Das Schlagzeug beginnt den *tondero*. Den ersten Teil spielt man "in *turnos*". Im zweiten Teil wird der *dulce* im Tutti gespielt, während in der *fuga* die Soli mit dem Tutti abwechseln:

<i>Llamada</i>	<i>Vorspiel</i>	<i>Teil I*</i> <i>glosa</i>	<i>Teil II</i> <i>dulce</i>	<i>fuga</i>
	Soli / Tutti	1. <i>turno</i> : Trompeten 2. <i>turno</i> : Saxophone, Klarinetten	Tutti	Solo (Klarinetten oder Saxophone) / Tutti
Perkussion		Bajos		

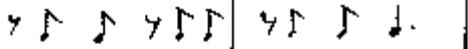
* Bei der Wiederholung des *tondero* wird im ersten Teil die Reihenfolge der Soli umgekehrt.

Wie der erste Teil (*glosa*) besteht auch der zweite (*dulce* und *fuga*) aus je vier bis acht Takten. Die *fuga* (zweite Hälfte des zweiten Teils) ist häufig mit der letzten Phrase der *glosa* identisch. Bei den meisten *tonderos de banda* sieht die Phrasenstruktur so aus:

<i>Llamada</i> (Perkussion)			
Vorspiel			
Teil I	//: Phrase a / / Phrase a / / Phrase b / / Phrase b ://	Vorstellung des Themas Entwicklung des Themas	(<i>glosa</i>)
Teil II	//: Phrase c / / Phrase c / / Phrase b / / Phrase b ://	"Dur" Wieder "Moll"	(<i>dulce</i>) (<i>fuga</i>)
D.C.			

Der Zusammensetzung aus großer Trommel und Becken entsprechen - besonders bei der Begleitung des *tondero* - zwei verschiedenen Stimmen: Während die Becken mit punktierten Viertelnoten den 6/8-Takt markieren, improvisiert der *bombo* (große Trommel) im Gegenrhythmus. Beispiel:

K2/9 Nr. 2 "El Charro Requena".

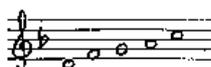
Tarola	
Bombo	
Platillos	

Die Harmonie in den *tonderos de banda* besteht hauptsächlich aus dem sogenannten Kontrapunkt des Basses, der selbst eine Melodie ist:

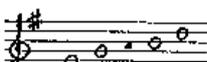
K2/10. Nr. 9 "La chola Julia", aus der Transkription, *dulce*:

(d) 

Pentatonische Skalen bilden sich durch Terzbauweise und das Einfügen der vierten Stufe der Molltonart. Fehlt die vierte Stufe in der Skala, handelt es sich um eine tetratonische Skala. Nimmt man jeden der fünf Töne der Skala je einmal als Hauptton an, ergeben sich darauf basierend die sogenannten Modi. So bemerkt man im nächsten Beispiel zunächst den "*menor*"-Modus D (g-f-d-c-a) und dann den "*mayor*"-Modus A (d-c-a-g-f), weil das letzte Intervall eine **kleine** Terz bzw. eine **große** Sekunde ist⁶⁹. In meinen Beispielen gibt es folgende tetra- und pentatonische Skalen:

In d-Moll/F-Dur: 

Beispiele aus dem Dirección-Blatt: Nr.1 A nuestro bohemio tondero, Nr.3 Cantarito de oro, Nr. 5 San Juan de Catacaos, Nr. 8 Juan y Miguel, Nr. 9 La chola Julia.

In e-Moll/G-Dur: 

Beispiele aus dem Dirección-Blatt: Nr. 2 El Charo Requena, Nr.4 Poncho Blanco, Nr.6 Mi bella Piura, Nr.7 450 Aniversario de Piura.

Solche Skalen kommen häufig als Kadenzen vor oder schließen sich an diatonische Kadenzen an. Sie sind in allen Beispielen vorhanden.

K2/11. Nr. 1 "A nuestro bohemio tondero", aus: "Dirección", Phrase b:



⁶⁹ Raoul und Marguerite D'Harcourt klassifizierten die pentatonischen Tonleitern nach Modi von A bis E. Jeder Ton der Skala fungiert einmal als Grundton, woraus sich jeweils unterschiedliche Intervallverhältnisse ergeben. Entscheidend für die "*menor*" (Moll) und "*mayor*" (Dur) Modi ist das letzte Intervall.

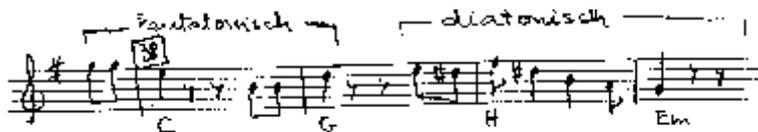
Pentatonische Skalen kommen in der *glosa* und dem *dulce* häufiger als in der *fuga* vor. Nr. 1 hat die Phrase b der *glosa* als *fuga* und zeigt die entsprechende pentatonische Skala. Nr. 2 zeigt die pentatonische Skala g-e-d-h-a:

K2/12. Nr. 2 "El Charro Requena", aus: "Dirección", Phrase f:



Tetra- und pentatonische Skalen schließen sich dann mit einer diatonischen Kadenz mit sogenannten *bordaduras* an. Die *bordadura* (*cambiata*) chromatisiert den Ton, der dem Grundton einer Tonika oder Dominante voransteht. Dadurch wird die Pentatonik unterbrochen. Im nächsten Beispiel ist das *dis* der Leitton zu *e* (Molltonika). Das *dis* hat hier keine Leitfunktion, jedoch bereitet es den Schluß vor:

K2/13. Nr.2 "El Charro Requena", aus: "Dirección", Phrase e:



Der "Schrei" oder *grito* ist ein rhythmisches Element, das sowohl im ersten wie im zweiten Teil vorkommen kann. Zum Beispiel wird bei Nr. 3 die Phrase b rhythmisch unterbrochen, indem einer der Musiker in den Pausen (nach dem zweiten bzw. vierten Takt) laut das Wort "*cantarito*", bzw. "*de oro*" ruft. Auch bei Nr. 1 und Nr. 4 wird der Titel selbst, bzw. bei Nr. 7 "*Viva - Piura - San Miguel*", als *grito* ausgerufen.

Analysiert werden im Folgenden die Besonderheiten jedes Teils des *tondero* hinsichtlich verschiedener Aspekte wie Struktur, Melodie und Harmonie.

2.3.1 Llamada und Vorspiel

Die *banda* beginnt die *tonderos* mit einer *llamada* des Schlagzeugs, dann kommen die Trommelwirbel der Tarole (*tarola*), die große Trommel (*bombo*) und ganz zum Schluß die Becken (*platillos*) dazu. Sie sind der Aufruf (*llamada*) für den Einsatz der anderen Musiker. Die *llamadas* der *tonderos* sind alle gleich (siehe auch 2.1.2.2, S.57). Bei Nr. 1 und Nr. 3, fällt die *llamada* aus. Man hört ganz kurze Trommelwirbel vor dem Beginn bzw. einen Schlag der *batería* am Schluß des *triste*.

2.3.3 Der zweite Teil

Dulce und *fuga* bilden zusammen den zweiten Teil des *tondero* und bestehen aus je einer Phrase, die wiederholt wird (ausgenommen ist die Nr. 1):

(<i>dulce</i>):	Phrase x (4 Takte)
	Phrase x (4 Takte)
(<i>fuga</i>):	Phrase y (4 Takte)
	Phrase y (4 Takte)

Der *dulce* wird im Tutti vorgetragen, wobei die Melodiestimme von allen Instrumenten unisono oder in Oktavparallelen gespielt wird. Die Bässe können auch in Gegenbewegung zum Tutti spielen (Nr. 9), eine durch gebrochene Akkorde fast homophone Begleitfunktion übernehmen (Nr. 1, 3) oder im reinen Kontrapunkt zur Melodie stehen (Nr. 2, 8). Die meisten *dulces* - oder Anfänge des zweiten Teils - neigen zu einem 3/4-Takt, was den Wechsel von der *glosa* hervorheben soll. Die sich nach Meinung der Musiker angeblich vollziehende "Modulation zu Dur" im *dulce* ist einfach die Wiederholung des Tonika-Akkords, bzw. dessen Dominantseptakkords, der Durtonart, und erfolgt meist direkt nach einer Pause, ohne Zwischenstufe von der Molltonika zur parallelen Durtonika. Das bestätigt wiederum eine Bimodalität, bei der die Melodie weder in Moll noch in Dur steht und sich pentatonische Eigenschaften ergeben:

K2/15. Nr. 2 "El Charro Requena", aus: Transkription, Phrase c und *dulce*:



Die von den Musikern sogenannte "Modulation zur Molltonart zurück" in der *fuga* (zweite Hälfte des zweiten Teils) erfolgt meistens mithilfe der Bässe, und führt von der Tonika über die Subdominante oder Dominante zur Molltonika, oder direkt von der Durtonika zur Molltonika.

K2/16. Nr. 9 "La chola Julia", aus: Transkription, vom Ende der Phrase d zu Phrase e:



Die Melodieführung des *dulce* kann auch sequenziert verlaufen:

K2/17. Nr. 3 "Cantarito de oro", aus: "Dirección", Phrase d und e:



In sechs Beispielen (Nr. 1, 3, 4, 5, 7, 8) schließt der *tondero* mit einer aufsteigenden Quarte auf der Tonika in Viertelnoten und einer, derselben vorangestellten, Viertelpause. Dieser Schluß kann direkt nach der letzten Phrase (Nr. 4, 5, 7, 8) oder nach einer viertönigen Reihe, die ebenfalls auf der Tonika endet (g-a-h-c in Nr. 1, 3), vorkommen. Die Molltonika wird am Schluß immer durch die Kadenz I-V7-I zweimal betont.

In diesem Kapitel wurde die Musikpraxis der *banda* in Bajo Piura allgemein beschrieben. Dafür wurden die wichtigsten Informationen über die Entwicklungsgeschichte der *bandas*, die Musiker und ihre Instrumente in Bezug auf den Lernprozeß der *banda*, und die Bildung eines umfangreichen Repertoires präsentiert. Neben der Analyse des *estilo de banda* und der Skizzierung des musikalischen Profils des *tondero* wurde eine der bedeutendsten musikalischen Gattungen in Bajo Piura vorgestellt, um auf diese Weise gleichzeitig der Frage nach den Eigenschaften der Musik der *bandas* besser nachgehen zu können. Um ein ausgewogenes Bild zu schaffen, schließt sich eine kurze Analyse der Musikpraxis der *criollos* an.