

## KAPITEL 3

### DIE MUSIKPRAxis DER CRIOLLOS IN BAJO PIURA

Gesang, Gitarren und Tanz charakterisieren die Musikpraxis der peruanischen Küste. Die sogenannte *música criolla*<sup>70</sup> wird von den *criollos* der Küste - und vor allem in Lima - gepflegt. Ursprünglich gehörten nur drei Gattungen zur *música criolla*: *valse*, *polka* und *marinera limeña*. Dann verbreitete sich der Begriff *música criolla* auch im überregionalen Bereich und heute zählen in Bajo Piura zum Beispiel auch der *tondero* und die *marinera norteña* dazu. In Bajo Piura stellen die *criollos*-Musiker eine musikalische Minderheit gegenüber den Musikern der *banda* dar. In diesem Kapitel soll anhand der Darstellung der Entwicklung der *música criolla*, der Beschreibung des nördlichen Stils ("*estilo norteño*"), der seinen höchsten Ausdruck im *tondero* erreicht, und mittels der Analyse einiger Beispiele, ein Bild von der Musikpraxis der *criollos* in Bajo Piura vermittelt werden.

#### 3.1 Die Entwicklung der *música criolla* in Bajo Piura

In der Entwicklungsgeschichte der *música criolla* in Bajo Piura standen die eigenen lokalen musikalischen Traditionen - wie das Harfe-Sänger-Trommler Ensemble und die *cumananeros* - und die Tradition der *criollos* von Lima, die in Bajo Piura als Vorbild gilt, nah beieinander. Die Musikpraxis der *criollos* spielt sich in kleinen Kreisen, auf privaten *fiestas*, wie Geburtstagen, Hochzeiten und während der Freizeit ab. Sie ist spontan und mit Tanz verbunden. Sind mehrere *criollos* in einem Haus beisammen, holt der Gastgeber eine Gitarre und alle, die spielen können, sind dazu aufgerufen mitzumachen. Die *criollos* musizieren auch in den sogenannten *chicheríos* bzw. in den *picanterías*, also in kleinen Lokalen oder privaten Häusern, in denen *chicha* und Essen vorbereitet und verkauft wird. In Städten wie Lima und Piura heißen solche Lokale *peñas*.

Die 30er Jahre gelten als die "goldenen Jahre der *música criolla*". In der Stadt Piura entstand damals die "Rondalla Piurana", ein Ensemble von Zupfinstrumenten,

<sup>70</sup> Für weitere Informationen über die *música criolla* in Peru siehe u.a.: Llorens, José Antonio: "Música popular en Lima: criollos y andinos" und Santa Cruz, César: "El Waltz y el Valse Criollo".

zeitgleich mit den "Los Ramos" und Juan Requena in Catacaos. Requena hinterließ eine Reihe von Schülern wie Guillermo Requena, Miguel Correa Suárez und Raúl Calle Pacheco, die zahlreiche *tonderos* komponierten, gemeinsam mit den *criollos* aus Lima und der Stadt Piura Aufnahmen machten, und die quasi zu den *centros musicales* zählten. Bis in die 50er Jahre hinein unterschied sich die *música criolla* in Piura nicht allzusehr von der Musik Limas (Campoverde, Interview 1995). Zwischen den *criollos* in Bajo Piura und den *criollos* in Lima herrschte ein reger Austausch. Viele der *criollos* aus Bajo Piura lebten als Studenten vorübergehend in Lima, und nahmen dort häufig an den *peñas* und *jaranas* (Feste) teil. Erst nach ihrer Rückkehr in ihre Heimat beschäftigten sie sich wieder mit dem *tondero*, der eigentlich zur traditionellen Musik gehört. So begannen sie *tonderos* zu komponieren, die später neben den *vales* und *polkas* der *música criolla* in Piura zugeordnet wurden. Die einfache Harmonie und der dem *tondero* entlehnte Stil, mit welchem die Piuraner *vales* und *polkas* - insbesondere auf der Gitarre - spielten, führten zu einem *estilo norteño*. Durch die Darstellung der jeweiligen Geschichte der gegenwärtig aktiven Komponisten und Gitarristen Bajo Piuras läßt sich die Entwicklung der dortigen *música criolla* gut nachvollziehen.

### 3.1.1 Die Komponisten

Drei Komponisten sind in Bajo Piura besonders hervorzuheben: Segundo Campoverde, Rolando "Mote" Ramírez und Pablo Alvarado. Segundo Campoverde aus Catacaos hat ecuadorianische Vorfahren und ist heute Kleinunternehmer. Da in seinem Elternhaus keine *tonderos* zu hören waren, - sie wurden damals noch als Musik der *cholos* angesehen - fing er mit 14 Jahren an, Gedichte und romantische Stücke, wie den kubanischen *bolero*, zu komponieren. 1963 gründete er mit seinem Bruder César und seinem achtjährigen Neffen Lary zusammen das Trio "Hermanos Campoverde". Sie spielten *boleros* und *vales* u.a. von den Piuranern Miguel Correa, Rafael Otero und Pedro Miguel Arrese. Infolge des Kontaktes mit anderen Musikern begann Campoverde, *tonderos* zu komponieren. Am Beispiel seiner Person wird ersichtlich, daß einige *criollos* den *tondero* wegen sozialer Vorurteile und anderer, außermusikalischer Umstände erst spät entdeckten. Der Apotheker Rolando "Mote" Ramírez aus La Unión, Komponist der *música criolla*, geboren jedoch in Canchaque (Alto Piura), hatte einen ähnlichen musikalischen Hintergrund wie Campoverde. Seine Eltern sangen *yaravies* und *tristes*, in seiner Studienzeit in Lima war er dann oft mit *criollos* zusammen. Erst 1988 komponierte er für einen Wettbewerb seinen ersten

*tondero*, zuvor hatte er nur *valse*s komponiert. Der katholische Pfarrer Pablo Alvarado aus Morropón<sup>71</sup> ist auch ein interessantes Beispiel für die Widerspiegelung der sozialen Schichtung in der Musikpraxis. Als Kind wurde ihm der Kontakt mit den *cholos*, die auf dem Grundbesitz seines Vaters arbeiteten und *tonderos* tanzten, verboten. Das paßte nicht in die Erziehungsvorstellungen seiner sozialen Schicht, denn das Tanzen des *tonderos* galt zur jener Zeit als unanständig. So konnte er nur von Weitem zusehen. Obwohl religiöse Berufung ihn zum Priestertum führte, komponierte er weiter, und behielt alle *tristes* und *tonderos* im Gedächtnis, bis er eines Tages seine Kompositionen auf Kassette aufnahm.

Über ihre Kompositionsmethoden äußern sich die Komponisten unterschiedlich. Dabei spielt die meist unerwartete "Inspiration" eine große Rolle. Campoverde und Ramírez verstehen die Inspiration als einen Funken oder ein "Geträller" im Kopf, jedenfalls als eine innere oder äußere Motivation zum Komponieren, die keine religiöse Erklärung haben muß. Dagegen bezieht sich Alvarado in seinem Kompositionsverfahren ganz konkret auf einen zuvor entworfenen Text. Obwohl sich die Inspiration bei unterschiedlichen Komponisten, mitunter aber auch bei ein-und-derselben Person unterschiedlich äußern kann, sind die Kompositionsmethoden immer ähnlich. Die Gitarre scheint dabei das Instrument zu sein, mit dem die musikalischen Ideen schließlich verwirklicht und entwickelt werden.

*"Ich komponiere gleichzeitig Text und Musik. Der valse "Qué cosa pasó contigo?" zum Beispiel entstand auf einer Dienstreise mit meinem Sohn Juan Carlos, der schnell alles -Musik und Text- auf das Papier übertragen hat. Manchmal komponiere ich etwas und meine Kinder sagen, daß es irgendeinem anderen Lied ähnlich sei. Dann ärgere ich mich und verwerfe die Komposition. Mit dem Text von der verworfenen Komposition mache ich etwas ganz anders: wenn die Musik vorher in Dur stand, wird sie [die neue Melodie] jetzt zu Moll oder umgekehrt, oder ich wechsele die Gattung (sic!)... Oft ist die musikalische Idee bei mir wie ein Funke. So greife ich die Gitarre und stelle das Resultat meinen Kindern zur Kritik vor"* (Campoverde, Interview 1995).

---

<sup>71</sup> Obwohl Morropón geographisch nicht zu Bajo Piura gehört, bestehen enge kulturelle Beziehungen. Aufgrund des ausgeprägten Kontaktes zwischen Pablo Alvarado und den *criollos* von Bajo Piura ist es sinnvoll, ihn in diesem Kontext zu berücksichtigen.

"Es ist viel einfacher, der Musik einen Text zu geben als umgekehrt, wenn zu einem Text Musik gemacht wird, wird sie zu naiv und einfach. Die musikalische Idee kommt als ein Geträller in meinen Kopf. Es ist wahrscheinlich eine aus dem Himmel geflüchtete Melodie von Pinglo [Komponist der *música criolla* der 30er Jahre], die er schickt, damit sie zu einem valse oder tondero geformt wird. Dann nehme ich sie auf Kasette auf oder behalte sie im Gedächtnis und bereichere sie anschließend mit der Gitarre" (Ramírez, Interview 1995).

"Ich schreibe zuerst einen Text, der sich reimt. Dann denke ich an den Rhythmus. Mit dem Text bilde ich die Melodie: ich verkürze, wiederhole, ändere sie bis es klappt. Dann summe ich eine Aufnahme und korrigiere es mit der Gitarre. Mittels der Kritik meiner Freunde verbessere ich das Lied" (Alvarado, Interview 1995).

Um die komponierten Stücke zu bewahren, haben die *criollos* in neuerer Zeit auf die Notenschrift zurückgegriffen. Sie lassen ihre Stücke von einer zweiten Person transkribieren, um nicht allein von der mündlichen Tradition abhängig zu sein<sup>72</sup>. Ein letzter Punkt des Kompositionsprozesses ist die Verbesserung durch Kritik und das Ausprobieren. Das geht bei den *criollos* einfach, weil ihre Tradition - trotz der Transkriptionen - von der Notenschrift unabhängig ist. Daher verändert sich ein Lied durch die Interpretation immer wieder.

### 3.1.2 Die Gitarristen

Die Gitarre ist das Hauptinstrument der *criollos*, denn mittels der Gitarre wird u.a. die harmonische Basis für die Melodie festgelegt. Normalerweise lernt man zu Hause, von Verwandten oder Freunden, die ersten Töne auf der Gitarre zu spielen.

Der Gitarrist Lary Vílchez trug zunächst immer die Gitarren seiner Onkel Segundo und César Campoverde, die ihm das Spielen beibrachten. Neben der Improvisation in der Begleitung der *música criolla* komponiert Lary Vílchez Bossanovas und "freie Stücke" (*temas libres*), die er aus seiner gitarristischen Begabung heraus selbst entwickelt. Er spielt alles nach Gehör und ändert mit jedem Spiel seine eigenen Kompositionen und Arrangements, weil er "*sich selbst nicht genau erinnert, wie er sie ursprünglich gespielt hat*" (Interview 1995). In der Familie Campoverde ist Juan Carlos, ältester Sohn von Segundo Campoverde, besonders zu erwähnen. Er lernte das Gitarrenspiel erst von seinem Vater und später in der *Escuela Regional* von Piura. Außerdem transkribierte und spielte der junge Campoverde alle

<sup>72</sup> Der Transkriptor aber bearbeitet das Stück, das ihm der Komponist diktiert oder für ihn aufnimmt, und transkribiert es nach seinen Vorstellungen, es soll auf dem Papier "ordentlich" aussehen. Häufig (besonders bei den *tonderos*) schreibt er ein "neutrales" Vorspiel dazu, das zu allen Stücken einer Gattung passen könnte ("standard"). Dasselbe geschieht mit dem Schluß. Solche Transkriptionen werden jedoch von den Komponisten, den Musikern und den Arrangeuren kaum gebraucht, sie dienen einzig der Archivierung.

Kompositionen seines Vaters, von denen er auch einige für Sologitarre bearbeitete. Für seinen Vater verkörpert Juan Carlos die Annäherung zur Notenschrift. Obwohl beide Gitarristen die Notenschrift kennen, bestehen Unterschiede zwischen ihren Einstellungen zum Instrument in der *música criolla*. Während Vílchez gern improvisiert und seine Improvisationen so entwickelt, daß sie schließlich zu komponierten Stücken werden, übersetzt Juan Carlos ganze *tonderos* von seinem Vater in Versionen für Solo Gitarre.



**Foto 15.** Rolando "Mote" Ramírez (Gesang) und Lary Vílchez (Gitarre) mit zwei jungen Musikern (Gesang und *cajón*). (Piura, Januar 1999).

### **3.2 Der estilo norteño**

Wie schon erwähnt, war die *música criolla* von Lima - und ist es teilweise immer noch - lange Zeit ein Vorbild für die *criollos* aus Piura. Allerdings konnten sie sich nicht ganz von den typischen traditionellen Gattungen, die in Lima als *estilo norteño* bekannt wurden, befreien. Diese Bezeichnung gilt für die gesamte *música criolla* der Nordküste (Trujillo, Chiclayo, Piura, etc.) und nicht nur für Piura bzw. Bajo Piura, dem geographischen Gebiet meiner Arbeit. Mithilfe des dort von mir gesammelten Materials werde ich den Begriff *estilo norteño* am Beispiel Bajo Piuras erklären und analysieren. Es werden dabei drei Aspekte berücksichtigt: der Gesang, das Gitarrenspiel und das Perkussionsspiel.

### 3.2.1 Der Gesang

Der Gesang verlangt eine gute Kenntnis der Gattungen. Gesungen wird mit einem relativ großen Maß an Freiheit in dem Sinne, als der Sänger bzw. die Sängerin vieles in dem Zusammenspiel selbst bestimmt. Im Gegensatz zu Lima gibt es in Bajo Piura keine bedeutenden Sänger, denn das Singen gilt bei den *criollos* von Bajo Piura als eine natürliche und nicht unbedingt als eine qualifizierte Tätigkeit - wie das Gitarrenspiel. So sangen bei den von mir untersuchten Liedern entweder die Komponisten selbst oder ihre Kinder.

Der *triste* ist ein klagendes Lied und hat einen großen Einfluß auf den Gesang. Die hauptsächlich aus Terzen, Quarten und Quinten gebildeten melodischen Phrasen werden frei gesungen, fast rezitiert. Diese Phrasen artikulieren sich im Spiel der Gitarren. Entsprechend dem Prinzip, daß die Stimme im Vordergrund steht und begleitet werden muß, erlaubt sich der Sänger improvisierte Synkopen, rhythmische Variationen, Ausrufe und u.a. auch, die Gitarristen mit lustigen Worten beim Spiel anzufeuern ("*guapeos*").

### 3.2.2 Das Gitarrenspiel

Das Gitarrenspiel wird in der Regel zu zweit bzw. zu dritt vorgetragen. Ein Spiel mit einer höheren Anzahl von Gitarren kommt sehr selten vor. Die erste Gitarre hat die Aufgabe, während des Vor- und Zwischenspiels im Vordergrund zu spielen, bei den Teilen mit Gesang im Kontrapunkt zu stehen (*floreo*) und das Ende jeder Phrase zu verzieren. Die zweite Gitarre spielt die harmonische Begleitung in einem der Gattung entsprechenden Rhythmus und der angemessenen Anschlagform (z.B. *tundete* beim *valse*, *Ostinato* beim *tondero*, etc.), und dient als harmonische Unterstützung für den Verlauf des Gesangs und für die Improvisation der ersten Gitarre. Falls eine dritte Gitarre dabei ist, spielt sie Variationen auf den Bässen der entsprechenden Akkorde.

Diese Art der Verteilung der Stimmen im Gitarrenspiel gilt für alle Gattungen der *criollos*. Die goldene Regel der instrumentalen Improvisation der *criollos* besteht darin, erstens die "Lücken" zwischen den melodischen Phrasen, die normalerweise nach dem dritten Takt vorkommen, bzw. die Pausen und die Ausklänge des Gesangs mit *floreos* auszufüllen, und zweitens das Vor- und Zwischenspiel vorzutragen, wobei die erste Gitarre die Hauptmelodie übernimmt. Sind die Werte der melodiebildenden Töne lang, dann werden die Lücken mit minimalen Werten ausgefüllt und umgekehrt:

K3/1. "En rico poto", *marinera* von S. Campoverde, Ende Phrase b:

Da die *criollos* ihre Bearbeitungen nicht aufschreiben, sind ihre diesbezüglichen Regeln ziemlich offen. Hier hat der Spieler eine große Verantwortung, denn das Spiel muß dem Wunsch des Komponisten entsprechen und trotzdem originell sein. Am deutlichsten charakterisieren den *estilo norteño* die pentatonischen Motive in der Melodie und in den Verzierungen der Gitarre,

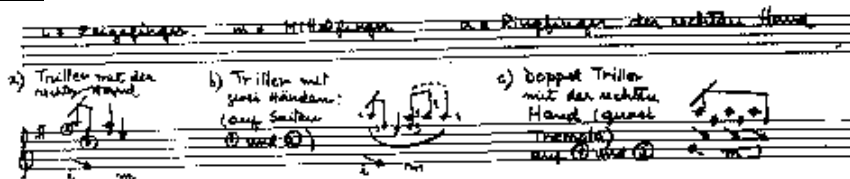
K3/2. "A orillas del Piura", *tondero* von S. Campoverde, Vorspiel:

die einfache harmonische Begleitung (Beginn mit I-VI),

K3/3. "A orillas del Piura", *tondero* von S. Campoverde, Phrase a:

und der besondere Anschlag der Saite, der ähnlich einem Staccato wirkt und aus einem Triller auf zwei Saiten besteht.

## K3/4.



Alle diese Eigenschaften betreffen den *tondero* wie die *marinera norteña* gleichermaßen, und sind in den anderen Gattungen so verbreitet, daß man sie als *estilo norteño* erkennen kann. Darüberhinaus gewinnt dieser Stil seinen Charakter durch seinen klagenden Duktus (*estilo llorón*)<sup>73</sup>. Sowohl die "fröhliche" *marinera* als auch den "klagenden" *valse* erkennt man an dem Spiel mit staccato, im höheren Register, mit schnelleren Passagen, wiederkehrenden Motiven, einer pentatonischen

<sup>73</sup> Allerdings sind "klagende" Gattungen wie *valse*, *triste* und *tondero* beeinflusst von dem nostalgischen, ecuadorianischen *pasillo*, der gerne in parallelen Melodien und diatonischen Intervallen gespielt wird.

Tonleiter, glissandi, etc.

Beispiel der "fröhlichen" *marinera*:

K3/5. "Boquita borracha" *marinera* von S. Campoverde, Vorspiel:



Beispiel des "klagenden" *valse*:

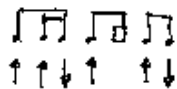
K3/6. "Mis algarrobos" *valse* von R. Otero López, Vorspiel:



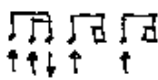
Der Grundrhythmus dient den Gitarristen als Differenzierungsfaktor der Gattungen. So sehen nach Lary Vílchez die *rasgueos* aus (die rechte Hand spielt mehrere Saiten schnell nacheinander):

K3/7.

Morinera:



Londero:



Nachdem die wichtigsten Grundlagen des Gitarrenspiels hier erklärt wurden, soll die sich anschließende Beschreibung des Perkussionsspiels, die allgemeine Analyse des *estilo norteño* im Falle Bajo Piuras ergänzen.

### 3.2.3 Das Perkussionspiel

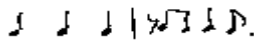
Der *cajón* ist das wichtigste Rhythmusinstrument der *criollos*. Außer dem *cajón*, das eigentlich ein Instrument aus der afroperuanischen Musiktradition ist, sind keine weiteren Instrumente dieses Ursprungs in die *música criolla* von Bajo Piura übernommen worden.

Der *cajón* ist ein rechteckiger Holzkasten mit einem Schalloch in der Rückwand. Der Spieler setzt sich auf diesen in der Regel 45 cm x 24 cm x 37 cm großen Kasten, und schlägt mit den Händen auf die vordere Fläche. Man kann damit verschiedene Klänge erzeugen: Schlägt der Spieler fast am oberen Rande, wird der Klang hoch, in der Mitte der Fläche klingt der *cajón* tiefer, schlägt er auf den Zwischenbereich, ergibt sich ein mittlerer Klang. Hebt er das Instrument zum Boden an, klingt es lauter,

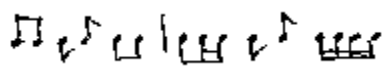


schließt er seine Finger, klingt es leiser und lehnt er seine Hacken an die vordere Fläche, dämpft er ab.

Das folgende Vorspiel für den *tondero* zeigt das Zusammenspiel der Gitarren mit dem *cajón* im *estilo norteño*. Es spielten Aníbal (erste Gitarre), Ewin (zweite Gitarre) und César Zapata (*cajón*) (K3/8):

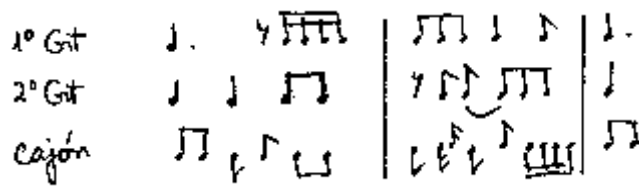
Die zweite Gitarre spielt das Ostinato, das aus zwei Takten besteht (eigentlich steht der erste im 3/4 Takt und der zweite im 6/8 Takt): . Die erste

Gitarre improvisiert auf dieser Basis. Der *cajón* spielt eine zweitaktige Formel



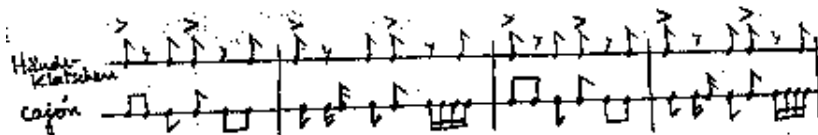
, die zum Schluß leicht variiert wird. Der erste Takt dieser Formel entspricht dem 6/8-Takt des Ostinatos. Dagegen entspricht der zweite Takt dem 3/4-Takt des Ostinatos. So ergibt sich das folgende Spiel:

## K3/9.



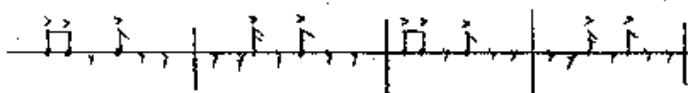
Aus dem Prinzip der Akzentuierung entstehen die Variationen. Insbesondere wenn zwei *cajones* beteiligt sind, kann einer der *cajón*-Spieler *repiquetear*, also auf dem Grundrhythmus im Kontrapunkt improvisieren. Setzen die *palmas* (oder Händeklatschen) ein, ergibt sich durch die Akzente die folgende Polyrythmik:

## K3/10:



Die Akzente erfolgen im höheren Register und im geraden Taktpuls. Darauf ergänzen die anderen Schläge die Pausen:

## K3/11.



Der *cajón* unterstützt den Rhythmus der zweiten Gitarre. Beide bilden einerseits die rhythmisch-harmonische Basis für den Gesang und den Kontrapunkt zur ersten Gitarre und andererseits eine rhythmische Orientierung für die Tänzer.

Anhand der Grundlagen des Gesanges, Gitarrenspiels und Perkussionspiels, welche die *música criolla* charakterisieren, kann die Spielweise der *criollos* in Bajo Piura vermittelt werden. Wie schon erwähnt, beschreibt der *estilo norteño* die Spielweise des Nordens Perus. Heutzutage ist es jedoch nicht sinnvoll, über sub-regionale Stile innerhalb des *estilo norteño* - z.B. *estilo del Bajo Piura* - zu sprechen. Erstens ist die *música criolla* durch Persönlichkeiten, die einen eigenen Stil entwickelt haben, so stark beeinflusst, daß lokale Unterteilungen des Stils keinen Platz mehr finden. Zweitens entsteht ein einheitlicher *estilo norteño*, wenn man ihn im Kontrast zu den, von den Medien übertragenen, verschiedenen Musikrichtungen betrachtet.

### 3.3 Der tondero und die criollos

Die folgende Beschreibung des *tondero* nach der Version der *criollos* bedient sich der Analyse des mir vorliegenden Materials. Frühere Studien zu dem Thema sind nicht vorhanden<sup>74</sup>. So werde ich hier auf die allgemeinen Eigenschaften des gesungenen *tondero* eingehen, um ihn damit in einen Zusammenhang mit der Musikpraxis der *criollos* in Bajo Piura zu stellen.

Die *criollos* in Piura geben dem *tondero* einen Sonderplatz in ihrem Repertoire. Er ist ihr Beitrag zur *música criolla*, wobei die literarischen Texte, das Spiel der Gitarren und die Interaktion zwischen Gitarristen und Sängern Besonderheiten dieser Variante des *tondero* sind. Die Texte handeln fast ausschließlich von drei Themen: der Bewunderung der Landschaft bzw. der Heimat, der Liebe zu einer Frau und dem *tondero* selbst<sup>75</sup>. Für die Charakterisierung des *tondero* werden zunächst die einzelnen Teile (die *glosa*, der *dulce* oder *canto* und die *fuga*) anhand ihrer strukturellen, melodischen und harmonischen Eigenschaften definiert. Die hier zitierten *tonderos* stammen von Segundo Campoverde<sup>76</sup>.

Nr.	Titel	Übersetzung	Anhang/ Track
Nr. 1.	"Tondero"	Tondero	S. 234/ 6
Nr. 2.	"A orillas del Piura"	Am Ufer des Piura-Flusses	- / -
Nr. 3.	"De Catacaos he venido"	Aus Catacaos bin ich gekommen	- / -
Nr. 4	"Morropón generoso"	Großzügiges Morropon (Ort)	- / -
Nr. 5	"Qué tiempos aquellos"	Was für Zeiten damals	- / -
Nr. 6	"Arenas"	Sand, Wüste	- / -
Nr. 7	"La burra blanca"	Die weiße Eselin	- / -

In der Struktur der *tonderos* können die beiden letzten Teile so kurz sein, daß man sie kaum als getrennte musikalische Teile bezeichnen würde:

Vorspiel	<i>glosa</i>	<i>dulce</i>	<i>fuga</i>
<i>Entrada, lamento</i> <sup>77</sup> , und Kontrapunkt der Gitarren	Gesangsphrasen, die von Gitarren verlängert werden	Ausklang des Gesangs, "Modulation zu Dur"	Kurze, sich wiederholende, Motive der <i>glosa</i>

<sup>74</sup> Es gibt dazu nur die Sammlung von Artikeln über den *tondero*, die E. Quillama 1990 herausgab (E. Quillama Polo, "El Tondero como expresión folklórica y artística del Perú", 1990, Concytec, Lima).

<sup>75</sup> In diesen Liedtexten über den *tondero* wird darüber geklagt, daß es immer weniger Musiker gibt, die den *tondero* "richtig" vortragen, und darüber diskutiert, wie er weiter gepflegt werden soll.

<sup>76</sup> Die erste Gitarre spielte entweder Juan Carlos Campoverde oder Lary Vílchez; die zweite Segundo selbst, Alejandro Calirgos singt und manchmal auch Roberto, der jüngere Sohn von Segundo, der den *cajón* spielt.

<sup>77</sup> "Einsatz, Klage". In Catacaos sagt man, daß dieser Teil früher auf der *arpa* (Harfe) gespielt wurde.

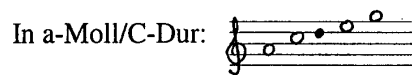
Es gibt einige Tonarten, die häufiger vorkommen: a-Moll und e-Moll mit ihren parallelen Durtonarten z.B. sind sehr beliebt. Der Grund liegt in der instrumentalen Begleitung. Die Gitarre ist in e-Moll gestimmt, weshalb die Gitarrengriffe der ersten zwei Tonarten ziemlich leicht zu spielen sind. Dieser Umstand gewährt dem Spieler mehr Raum für Kreativität. Außerdem sind a- und e-Moll bequem zu singen. Der Kapodaster wird für die Erhöhung der Tonart benutzt. In der Harmonisierung des *tondero* stehen die Akkorde mit dem Grundton als Basston ("*en fundamental*").

Die Harmonisierung bedient sich der Dur- bzw. Molltonika und ihrer Dominantseptakkorde, was eine Bimodalität bestätigt. Terzen, Quartan und große Sekunden bilden pentatonische Melodien.

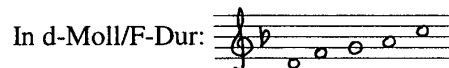
K3/12. Nr. 1 "Tondero", Phrase a:



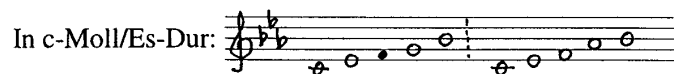
Tetratonische Skalen resultieren aus einer Terzbauweise im Bereich einer großen Septime. Solche Skalen werden mit dem Einfügen der vierten Stufe der Molltonika pentatonisch, wie z.B. folgende:



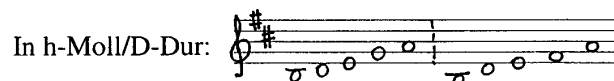
Beispiel: Nr. 1 Tondero.



Beispiele: Nr. 3 De Catacaos he venido, Nr. 7 La burra blanca.



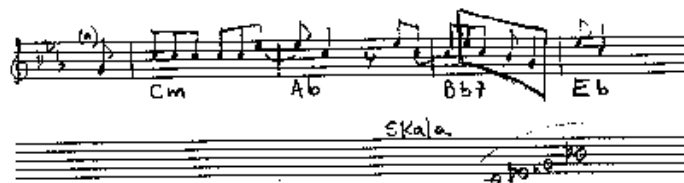
Beispiele: Nr. 4 Morropón generoso, Nr. 6 Arenas.



Beispiel: Nr. 5 Qué tiempos aquellos.

.Die Melodien ergeben sich aus diesen Intervallen und deren Umkehrungen. In Nr. 4 bildet sich eine tetratonische Skala auf einem verminderten c-moll7 Akkord (c-es-g-b), wobei der fehlende Ton der pentatonischen Skala f in die Harmonie integriert ist (im Bb7). Die Melodie beginnt im Auftakt mit einer aufsteigenden Quarte (g-d) und setzt sich in der folgenden Tonfolge es-c-b-g fort, wobei hauptsächlich die Wiederholung der absteigenden Terz es-c die Melodie bildet.

K3/13. Nr.4 "Morropón generoso", Phrase a:



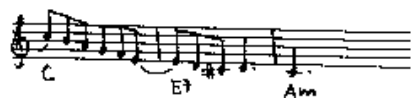
Deutliche heptatonische Tendenzen zeigen Nr. 2 und Nr. 3. Die Melodie von Nr. 2 fängt im Auftakt mit der Dominante h an, die zur Tonika führt. Das fis zeigt eine Neigung zu G-Dur, während das cis, als Hilfsnote zu e, der Erstellung der Sequenzen (g-fis-a/ d-cis-e) dient. Das dis fungiert als Leitton zur Tonika e und benutzt das h als Hilfsnote, wodurch eine Terz und dann eine Quarte entstehen:

K3/14. Nr. 2 "A orillas del Piura", Phrase a:



Sogenannte *bordaduras* (cambiata) haben die Aufgabe, durch Chromatisierung der dritten Stufe den Schluß einer Phrase vorzubereiten. Die dritte Stufe ist die Durtonika und erscheint aufgelöst auf dem Molltonikaakkord, was wiederum die Bimodalität bestätigt:

K3/15. Nr. 1 "Tondero", Schluß der Phrase c:



### 3.3.1 Das Vorspiel

Vorausgesetzt, es geht kein *triste* voran (also nur "*tondero*" und nicht "*triste con fuga de tondero*"), so unterbleibt die *llamada* des *cajón* und der *tondero* kann mit der *entrada* oder *lamento*, also den ersten Tönen der Gitarren, beginnen, oder die erste Gitarre fängt mit dem Kontrapunkt an. Das Vorspiel beginnt mit dem Einsatz der ersten Gitarre im Auftakt, der durch technische Effekte wie "Trommel" (Anschlag der zwei übereinandergeschobenen tiefsten Saiten - Nr. 2), *arrastre* (akzentuiertes glissando - Nr. 3 und Nr. 6) oder mit einem Triller (Nr. 5), mit einer rhythmischen Wiederholung eines Tones (Nr. 7) bzw. in parallelen Terzen und synkopierten Rhythmen (Nr. 1) erfolgt.

Die melodischen Phrasen sind meistens viertaktig und werden zweimal gespielt. So entspricht das folgende Bild der Struktur des Vorspiels, wie es in allen Beispielen zu finden ist:

1. Git. <i>lamento, entrada</i> oder Kontrapunkt	/1. Git. Kontrapunkt..>
/ 2. Git. Ostinato	..>

Meist setzt die zweite Gitarre einen Takt nach der ersten Gitarre, mit dem für die *criollos* entscheidenden Element des *tondero* - dem Ostinato -, ein. Das Ostinato erfüllt eine harmonische, wie auch eine rhythmische Funktion. Es gründet auf den beiden einfachsten Akkorden der Gitarre (Tonika und Dominantseptakkord) und zeigt sich in seiner Grundform so:

K3/16:



Das Vorspiel erscheint als Zwischenspiel, wenn der *tondero* wiederholt wird.

### 3.3.2 Die *glosa*

Die Verse der *glosa* können beliebig aus sechs oder acht bis zwölf Silben bestehen. Die Wiederholungen hängen mit den melodischen Phrasen zusammen. Dieselbe Melodie kann mit einem anderen Text wiederholt werden. Obwohl die Zahl der Verse nicht bei allen *tonderos* dieselbe ist, sind gerade diese verschiedenen Längen und das dazwischenliegende Spiel der Gitarren die Elemente, die der *glosa* eine Struktur geben.

Musikalisch betrachtet hat die *glosa* eine unterschiedliche Anzahl gesungener Phrasen - vier bis acht -, die ebenfalls aus einer unterschiedlichen Anzahl von Takten - sechs bis elf - bestehen. Wie diese Phrasen organisiert werden, hängt mit dem Text zusammen. Die *glosa* wird oft zweimal mit jeweils einem anderen Text wiederholt.

Das Spiel der Gitarren in der *glosa* besteht darin, daß sie nach jeder gesungenen Phrase die Möglichkeit haben, diese mit rhythmischen und melodischen Verzierungen frei zu verlängern. Die erste Gitarre steht mit ihren Arpeggios, Terzen, der Wiederholung eines hohen Tons, Synkopen, etc. gemeinsam mit dem Gesang im Kontrapunkt, während die zweite Gitarre die Stimme mit entsprechenden Akkorden - meistens im Ostinato - begleitet. Am Schluß der gesungenen Phrase improvisiert die erste Gitarre auf dem Ostinato der zweiten Gitarre weitere fünf (Nr. 3, Nr. 5) oder

sechs (Nr. 1, Nr. 6), acht (Nr. 2), bis zu 19 Takte (Nr. 4) im Wechseltakt von 6/8-3/4 (siehe Anhang 2, A7, Transkription auf S.234-235, CD Track 6). So sieht die Struktur der Stimmen in einer melodischen Phrase aus:

Gesang	Melodie (4 bzw. 6 Takte) /
1. Git.	Kontrapunkt, Verzierungen, Variationen (4 bzw. 6 Takte) / Git. Solo (5 bzw. 6, 8, 19 Takte)/
2. Git.	Harmonie, Ostinato, Variationen (4 bzw. 6 Takte) / Git. Solo (5 bzw. 6, 8, 19 Takte)/

### 3.3.3 Der *dulce* oder *canto*

Im *dulce* wird nach Meinung der Musiker "zur parallelen Durtonart moduliert". Man nennt ihn auch *canto*, denn der Sänger muß in diesem Teil mit voller Stimme und so laut wie möglich singen. Der *dulce* ist die Überleitung der *glosa* zur *fuga*. Der *dulce* hat in der Regel vier bis sechs Verse bzw. zwei bis drei Phrasen und kann zwischen vier (Nr. 6) und 16 (Nr. 5) Takte lang sein. Nur bei Nr. 4, Nr. 6 und Nr. 7 zeigt sich der "traditionelle Übergang" von der *glosa* zum *dulce*, bei dem der Sänger einen langen Ton auf den Silben "ay siiiii...!" hält, während die Gitarren in der Durtonart bleiben:

#### K3/17/a. Nr. 4 "Morropón generoso", Phrase e:

#### K3/17/b. Nr. 6 "Arenas", Phrase d:

#### K3/17/c. Nr. 7 "La burra blanca", Schluß der Phrase b':

In Nr. 1 und Nr. 2 (Takte 5, 6 und 7 des *dulce*) erscheint die folgende Akkordfolge in punktierten Viertelnoten:

Nr. 1 "Tondero":

*garbo, gracia y arrogancia*  
(E7) F G7 C

*le dan a nuestro tondero.*  
F E7 E7Am

In C-Dur:  
(III7) - IV - V7 - I - IV (von C-Dur)  
- V7 - V7 - I (von a-Moll)

Nr. 2 "A orillas del Piura":

*cuántos romances surgieron*  
C D7 G

*a las orillas del Piura.*  
C H7 H7 Em

In G-Dur:  
IV - V7 - I - IV (von G-Dur)  
- V7 - V7 - I (von e-Moll)

Die Verwendung beider Tonikas und deren Dominantseptakkorde der Paralleltonarten führt zu einer Bitonalität. Die Subdominante der Durtonart bildet dabei den Übergang zwischen beiden Tonikas.

### 3.3.4 Die *fuga*

Die *fuga* "kehrt zur ursprünglichen Molltonart zurück" und ist die höchste Entwicklung des Themas der *glosa*, von der sie kurze und sich wiederholende Sätze erneut aufgreifen und präsentieren kann. In allen Beispielen besteht die *fuga* aus einer Phrase, die wiederholt wird. Diese Phrase kann unterschiedlich beginnen. Die erste Umkehrung eines gebrochenen Mollakkords wird als Anfang benutzt (Nr. 4), wenn die Melodie zu einer arpeggierten Form neigt. Auch die Wiederholung des ersten Tons (Nr. 1, Nr. 2, Nr. 6) bzw. des dritten Tons nach einem Auftakt (Nr. 3, Nr. 4, Nr. 7) kann als Anfang dienen.

Weder im *dulce* noch in der *fuga* wird der Schluß der Phrasen durch Improvisationen der Gitarre verlängert, stattdessen wird meist mit Terzen im höheren Register (Nr. 2) verziert, während die zweite Gitarre das Ostinato spielt. Der *tondero* endet mit einem Ostinato, also mit der Kadenz I-V7-I der Molltonart.

An den Schluß dieses Kapitels sind die wichtigsten Grundlagen der Musikpraxis der *criollos* in Bajo Piura gesetzt worden. So wurde zunächst die Gruppe, die das Musikleben in Bajo Piura mit den *bandas* teilt, beschrieben, analysiert und dokumentiert, um später den Vergleich zwischen *bandas* und *criollos* anschließen zu können. Damit sind die Grundlagen zur Beantwortung der Frage, in welchem Verhältnis die *bandas* zur Musik der *criollos* stehen, geschaffen.