

KAPITEL 4

DER TONDERO DE BANDA

Eine analytische Annäherung durch einen Vergleich mit dem *tondero criollo*

In Piura stellt der *tondero* das repräsentativste Tanzlied, die *banda* hingegen die repräsentativste Form des Instrumentalensembles dar. Die Kombination von *tondero* und *banda* bringt daher zwei repräsentative Begriffe zusammen. Weil der *tondero* traditionell mit Gitarrenbegleitung gesungen wird⁷⁸, pflegen ihn die *criollos*. Weil er die Musik von Piura repräsentiert, spielen ihn die *bandas*. So müssen sich *criollos* und *bandas* den *tondero* teilen. Jede Gruppe hat jedoch einen gewissen Anspruch darauf: Obwohl der *tondero* aufgrund seiner ursprünglichen Besetzung der Musikpraxis der *criollos* nahesteht, kommt er ethnisch aus der *cholo*-Kultur, der auch die Musiker der *banda* entstammen. So spiegeln sich die sozialen und ethnischen Unterschiede in den zwei Versionen des *tondero* – dem der *criollos* und jenem der *bandas* - wieder. Anhand bestimmter musikalischer Merkmale lassen sich diese beiden Versionen so klar differenzieren, daß sie als zwei Varianten eingeordnet werden können.

Um den *tondero* zu charakterisieren, werden anhand der unter 2.3 und 3.3 genannten Beispiele die Gemeinsamkeiten und Unterschiede beider Versionen im Bereich der Struktur, der Melodie, der Harmonie und der Rhythmik herausgearbeitet, wodurch ein besserer Überblick über die Gattungen ermöglicht wird. Da wiederholt auftretende, musikalische Merkmale wichtige Anhaltspunkte für eine allgemeine Charakterisierung des *tondero* liefern, ist es notwendig, in einem ersten Schritt, aus den Ergebnissen von Kapitel 2 und 3 eine Definition des *tondero* abzuleiten.

4.1 Definition

Vergleicht man die unterschiedlichen Ansichten der *bandas* und *criollos* über das Wesen und die musikalische Praxis des *tondero*, so steht man vor zwei verschiedenen Versionen dieses Tanzliedes: dem *tondero criollo* - oder einfach *tondero* - und dem *tondero de banda*. In beiden Fällen hat der *tondero* eine unterhaltende Funktion, die

⁷⁸ Nach Feliciano Chero (1995) wurde der *tondero* ursprünglich von der Harfe gespielt und begleitet.

mit dem Tanz in Verbindung steht.

Wie schon erwähnt, versteht sich der *tondero* als getanzt Lied mit Paarchoreographie, das ursprünglich von einem oder zwei Sängern, in Begleitung von zwei Gitarren und einem *cajón* gesungen wurde. Die *banda* übernahm den *tondero* in ihr Repertoire, jedoch ohne Text. Natürlich hält jede Gruppe ihre Version für die einzig Richtige. Im Folgenden werde ich vergleichen, wie jede Gruppe ihren *tondero* definiert und worin sich die Versionen voneinander unterscheiden.

Für Segundo Campoverde (Interview 1995), Vertreter der *música criolla*, muß die Struktur des *tondero* bei *bandas* und *criollos* immer gleich sein. Nur die Anzahl der Wiederholungen der Verse in der *glosa* unterscheidet sich, je nach Autor. Campoverde definiert den *tondero* über das Ostinato, einer Reihe sich wiederholender, harmonischer Bässe in wechselndem 3/4 + 6/8 Takt. Weil es für Campoverde keinen *tondero* ohne Ostinato geben darf, zerstört die *banda* - seiner Meinung nach - den *tondero* in einem Maße, daß er von der *marinera*, einem anderen Tanzlied im 3/4 + 6/8-Takt, nicht mehr zu unterscheiden ist:

"Die bandas respektieren den "tundete", also den Basso Ostinato des tondero nicht, oder sie erzwingen den Gebrauch des Basso, verlängern die Phrasen nach Lust und Laune, was sie sogar "Inspiration" nennen" (Campoverde, Interview 1995).

Dagegen ist der *tondero* für Musiker der *banda*, wie Feliciano Chero (Interview 1993) und Melquiado Estrada (Interview 1999), einfach ein, im Vergleich zur *marinera*, langsames Tanzlied:

"Der tondero ist anders als die marinera. Der tondero hat einen langsameren Rhythmus und die marinera ist ein bißchen fröhlicher. Sie haben denselben Grundrhythmus, nur ist er beim tondero langsamer" (Estrada, Interview 1999).

Aufgrund ihrer Überlegenheit durch die Fähigkeit des Notenlesens bezieht sich die Kritik der Musiker der *banda* an den *criollos* auf diesen Bereich. Da Letztere keine Noten lesen können, steht ihnen aus der Sicht der *banda* auch nicht zu, Vorgaben zu machen, wie die Musik zu sein hat. So überheblich können die Musiker der *banda* sein:

"In der banda respektieren wir die Musik, die Noten, während die criollos - aufgrund ihrer mündlichen Tradition - die Melodie immer wieder ändern können" (F. Chero, Interview 1995).

Hieraus ergibt sich die Frage, nach welchen Aspekten ein Musikstück kategorisiert werden sollte, nach dem Vorhandensein eines Ostinatos (*criollos*) oder nach dem Tempo - "langsam" oder "schnell" - (*bandas*)? Die unterschiedlichen Ansichten zur musikalischen Definition des *tondero* sind zum großen Teil eine Sache der Interpretation.

Die Auseinandersetzung zwischen *bandas* und *criollos* über die Definition des *tondero* ist auch in den Wettbewerben - *concurros* - zu spüren (siehe auch 4.3.2, S.119-121). Mittels dieser *concurros* fördern Behörden, Unternehmer und andere Initiativen (Gemeinden, Gewerkschaften, Bruderschaften, usw.) die volkstümliche Kreativität, nebenbei entsteht die Gelegenheit für Unterhaltung und den gegenseitigen künstlerischen Austausch. Zu diesen Wettbewerben kommen auch Teilnehmer und Anhänger aus anderen Orten, wodurch eine lebhaftere Atmosphäre entsteht. In der Jury sitzen Musiker der *banda* und der *criollos*.

Mit dem Problem der Definition des *tondero* sind auch die Komponisten, beispielsweise in den Wettbewerben des Club Grau konfrontiert⁷⁹. Aufgrund der Vielfalt der eingereichten Werke stellte man fest, daß jeder eine andere Vorstellung vom *tondero* hatte: eine freie Mischung aus einzelnen, für den *tondero* charakteristischen melodischen, rhythmischen, harmonischen und auf die Interpretation bezogenen Elementen, war manchen Komponisten ausreichend, um ihr Lied unter der Bezeichnung "*tondero*" einzuordnen. Weiß man die zwei Varianten nicht klar voneinander zu trennen, und vermischt sie, wie beispielsweise Campoverde selbst, der gesungene *tonderos* mit einer Imitation der Trommelwirbel der Tarole interpretierte⁸⁰, so mindert das diese *tonderos* nicht in ihrem Wert, doch der Einfluß der *bandas* ist offensichtlich (siehe 4.3.3, S.121). Diese Unklarheit in der Definition läßt bei den Tanzwettbewerben Probleme für die Choreographie entstehen; denn bei einer nicht festgelegten musikalischen Struktur müssen die Tänzer viel improvisieren. Auch für die Jury ergeben sich daraus große Probleme bei der Bewertung der Darbietungen. So stellt sich die Frage, wie der *tondero* nun eigentlich zu definieren sei.

⁷⁹ Der Club Grau ist eine private Mitgliedergesellschaft, die 1885 als *Sociedad de artesanos Grau y Auxilios Mutuos*, also als Innungsbruderschaft gegründet wurde und heutzutage als kulturelles Freizeitzentrum weiterexistiert.

⁸⁰ Durch den effektvollen Anschlag der beiden übereinandergeschoben tiefsten Saiten der Gitarre soll das Spiel der Tarole imitiert werden, danach folgt das Vorspiel des *tondero* (Nr. 2 "A orillas del Piura").

Aus der Analyse meines Materials ergibt sich folgende allgemeine Definition des *tondero*: **Der *tondero* ist ein Tanzlied, dessen Ursprung Piura zugeschrieben wird und welches besonders im Norden Perus weit verbreitet ist. Nach einer verbreiteten Ansicht ist der *tondero* dreiteilig (*glosa, dulce* und *fuga*), steht in wechselndem 3/4 + 6/8-Takt und verfügt über achtsilbige Verse, die auf vier bis acht Takte verteilt sind. Seine Harmonie weist eine Bimodalität auf, da seine Melodie wegen der Präsenz der Pentatonik weder in Moll noch in Dur steht. Seine Interpretation kennt zwei Varianten: den *tondero* und den *tondero de banda*. Beide Varianten sind formal unterschiedlich definiert. Spielt die *banda* beispielsweise einen *tondero*, der ursprünglich dem Repertoire der *criollos* entstammt, wird er durch ein Arrangement umgeformt und angepaßt⁸¹.**

Um meine Definition des *tondero* zu begründen, werde ich im nächsten Punkt die formalen Unterschiede zwischen beiden Versionen – wie auch ihre Gemeinsamkeiten – herausarbeiten.

4.2 Gemeinsamkeiten und Unterschiede

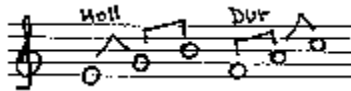
Nach dieser allgemeinen Definition des *tondero* gehe ich zum Vergleich beider Versionen über, um anhand dieser ihre musikalische Gestalt zu definieren. Die parallel gehaltene Analyse umfaßt Aspekte der Struktur, Melodie, Harmonie und Rhythmik und stellt relevante Differenzen bzw. Gemeinsamkeiten und Ähnlichkeiten einander gegenüber. Für den Vergleich greife ich auf die Beispiele aus 2.3 (*tonderos* von Feliciano Chero, S. 77) und 3.3 (*tonderos* von Segundo Campoverde, S. 93) zurück.

Beim Vergleich der Titel der *tonderos* ist zu beobachten, daß die *criollos* mehr den *tondero* selbst, die Liebe und die Natur besingen, während die *bandas* mit Vorliebe die Heimat und bestimmte Persönlichkeiten thematisieren.

⁸¹ Eine Alternative, beide Varianten anzunähern, empfiehlt Rolando "Mote" Ramírez: "Die *banda* macht die Form des *tondero* kaputt. Eine Ausnahme ist die *Banda Republicana* von Piura, deren Dirigent Espinoza Arrangements für meine *valse*s und *tonderos* machte, nachdem er sich von mir bezüglich der Interpretation beraten ließ" (Ramírez 1995). Diese Aussage klingt optimistisch, und zwar nicht nur hinsichtlich der entsprechenden Interpretation der Musik, sondern auch was die harmonische Zusammenarbeit zwischen den *criollos* und den Musikern der *bandas* anbetrifft, da hier erstmals keine ethnischen Faktoren und Klassenunterschiede im Vordergrund stehen. Zum Beispiel kann man beobachten, daß selbst Feliciano Chero zur Gitarre greift, um zu komponieren (Chero, Interview 1993), obwohl diese nicht zu den Instrumenten der *bandas* gehört und man sie eigentlich mehr mit der *música criolla* identifiziert. "Ich komponiere mit meiner Gitarre, um die Musik wirkungsvoll und richtig zu schreiben" (Chero, Interview 1999).

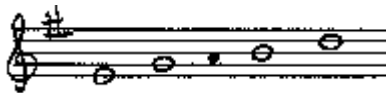
Pentatonische Eigenschaften tauchen in beiden Versionen des *tondero* häufig am Schluß einer Phrase in einem tonalen Kontext auf. Die Melodie der *tonderos* kombiniert diatonische und pentatonische Eigenschaften, wobei eine starke Tendenz zur Benutzung der Töne eines Dreiklangs festzustellen ist. So bilden die Töne des Dreiklangs eine Tritonik, die je nach ihren Intervallen als Dur oder Moll bezeichnet wird.

K4/1:



In den *tonderos* meines Materials findet man daneben aber auch mehrere tetratonische Skalen, die auf der Basis des Dreiklangs durch bloßes Addieren der VII. Stufe gebildet werden. Auf der Terzenbauweise bildet sich die Melodie, wobei Terzen, Quarten und Sexten am häufigsten vorkommen, wie z.B. bei Nr. 4 "Morropón generoso", Phrase a (*criollos*) und im Beispiel der *bandas*: Nr.2 "El Charro Requena", Phrase c. In beiden Fällen entstehen diese Skalen aus dem Dreiklang der Tonika heraus. Reiht man die Töne zu einer Skala auf, so fehlt der Ton, der weder zum Dreiklang gehört, noch einen Halbton bildet. Wenn der *tondero* in e-moll steht, bildet sich eine tetratonische Skala entsprechend dem Dreiklang **e - g - h**, die sich zu **d** erweitern muß, denn das **c** würde einen Halbton mit **h** ergeben. Der für eine pentatonische Skala fehlende Ton **a** (IV. Stufe) ist nicht dabei, gehört jedoch zur Skala, um die Entfernung von zwei ganzen Tönen zwischen **g** und **h** zu überbrücken:

K4/2:



Die unhörbare IV. Stufe steht in die Mitte der Skala aus großen und kleinen Terzen. So ergeben sich zwei Dreiklänge: Dur und Moll, die von Holzmann als "bimodale Dreiklänge" (*tríadas bimodales*) bezeichnet werden (Holzmann 1968: 23):

K4/3:



Beispielsweise wechseln sich beide Tonikas der Bimodalität ab: der d-Mollakkord zu seinem parallelen F-Durakkord. Wenn man noch hinzurechnet, daß die Melodie in parallelen Terzen durchgeführt wird (Dualismus, *cantus gemellus*,

gymel), ergeben die zwei Tonarten (d-Moll und F-Dur) übereinander den folgenden Terzenbau:

K4/4:



Die Pentatonik - und dabei auch die Tetratonik - beweist das vorspanische musikalische Erbe. Man hatte gedacht, diese Skalen würden weder Modulation noch Harmonie aufweisen (D'Harcourt, 1925: 130), doch spielen sie im Harmoniebau eine bedeutende Rolle. Pentatonische Skalen unterdrücken den Weg des Leittons zur Tonika in der Melodie und lassen sich mit Dur- und Mollakkorden harmonisch begleiten. So kommt es, daß keine Festigung der Dur- oder Molltonart erreicht wird. Dies sind die Grundvoraussetzungen für das Prinzip der Bimodalität, wobei die Melodien aufgrund ihrer Unbeständigkeit hauptsächlich mit der Dur- und der Molltonika und mit deren Dominantseptakkorden harmonisiert werden.

Verzierungen kommen besonders als Variationen des Rhythmus oder schnelle Glissandi vor, die mit dem Gesang bzw. der Spieltechnik des Instruments im Zusammenhang stehen. Unterbrochene Phrasen erlauben auf der einen Seite Figuren der Gitarren bei den *criollos* (*floreos*) und auf der anderen Ausrufe (*gritos*) im Fall der *banda*, die der Rhythmik des *tondero* dienen. Letztere geben Raum für die Choreographie sowie für Klangfarbe und Rhythmik, wobei die menschliche Stimme die Bläser unterbricht.

4.2.1 Die Struktur

Jede Gruppe hat ihre eigenen Vorstellungen, was die Struktur des *tondero* anbetrifft.

Criollos

Der *tondero* bewahrt die Tradition der besagten volkstümlichen **dreiteiligen** Struktur (*glosa*, *dulce* und *fuga*). Die Strukturierung erfolgt mittels Wiederholungen und einer **freien Verlängerungen der Phrasen** durch Improvisationen der Gitarren. Den Anfang macht ein *lamento* der Gitarren. Das Ganze kann von Beginn an oder ab dem *dulce* wiederholt werden.

Bandas

Der *tondero* wird **zweiteilig** verstanden, wobei der zweite Teil "*Fuga*" heißt. Die Phrasen haben eine **feste Taktzahl** (in der Regel vier) und sind abzuwechseln in dem Sinne, daß Phrasen des ersten Teils im zweiten Teil als Schlußphrasen vorkommen können. Es beginnt mit einer *llamada* des Schlagzeugs. Das Ganze wird zweimal identisch gespielt.

Die *criollos* verstehen den *tondero* als dreiteilig, obwohl der *dulce*, wegen seiner

harmonischen Funktion auf der Durtonika und dem Übergang zur *fuga*, und da er eigentlich nur aus einer - maximal zwei - Phrasen besteht, nicht als eigenständiger musikalischer Teil betrachtet werden kann. So ist die Auseinandersetzung im Bereich der Struktur nur eine Sache der Interpretation, denn in beiden Fällen besteht der *tondero* aus einem Vorspiel und zwei Teilen. Doch selbst wenn man nach der Analyse der zwei Varianten zu dem Schluß kommen sollte, daß der *tondero* in beiden Fällen zweiteilig ist, so ist die Organisation dieser Phrasen doch je nach Variante sehr verschieden.

4.2.2 Die Melodie

Die Ergebnisse der Analyse der Melodie beider Versionen werden hier entsprechend der strukturellen Bestandteile des *tondero* formuliert. Für die *criollos* ist die Melodie wichtig, weil sie den literarischen Text transportiert und zum Ausdruck bringt. Bei der *banda* bildet die Melodie den Ausgangspunkt für die instrumentale Bearbeitung.

4.2.2.1 Das Vorspiel

Die Melodie des instrumentalen Vorspiels ist in beiden Fällen etwas freier taktiert als in den sich anschließenden Teilen, und erweckt durch eine in der Luft hängende Melodie - meistens ein breites Arpeggio - den Eindruck, die Melodie sei nicht vollständig. Für den Beginn des Vorspiels wird in beiden Fällen häufig die Form eines "*arrastre*" (kräftiges Glissando) gewählt, das von der ersten Gitarre (*criollos*) bzw. im Tutti (*banda*) gespielt wird, während die zweite Gitarre das Ostinato und der Bajo rhythmisch die Töne eines gebrochenen Akkords spielt (*Criollos*: Nr. 3 "De Catacaos he venido" und *Bandas* Nr. 2 "El Charro Requena").

Unterschiede zwischen beiden Versionen im Vorspiel zeigen sich in folgenden Punkten:

Criollos

Das Vorspiel besteht aus **drei oder vier Phrasen**, die sich jedesmal **wiederholen**.

Es gibt **keine pentatonischen Skalen** im Vorspiel.

Bandas

Das Vorspiel besteht nur aus **einer - höchstens zwei Phrasen** -, die **selten wiederholt werden**.

Es gibt **meistens pentatonische Skalen** im Vorspiel.

Bei den *criollos* weist das Vorspiel keine pentatonischen Skalen auf, denn diese

sind dem *triste*⁸² - so es vorhanden ist - überlassen. Aufgrund des fehlenden literarischen Textes werden im Vorspiel der *bandas triste* und Vorspiel zusammengefaßt. Feste Formen für den Übergang vom Vorspiel zur *glosa* bzw. zum ersten Teil sind:

Criollos

Die **Auflösung** der Melodie im **Ostinato** (siehe Nr. 1 "Tondero", Anhang 2, A7, S.234-235, CD Track 6).

Bandas

Der **Anschluß** eines aufsteigenden **Arpeggios** im **Tutti** auf der Tonika (siehe Nr. 2 "El Charro Requena", Anhang 2, A2, S. 220-221, CD Track 2).

4.2.2.2 Die *glosa* oder der erste Teil

Die Melodie bildet sich nach dem Terzbauprinzip, wobei Terzen, Quinten und ihre entsprechenden Umkehrungen (Sexten und Quartan) in beiden Fällen als häufigste Intervalle vorkommen. Eine absteigende Terz kann ununterbrochen so oft wiederholt werden, daß ein ab- und aufsteigender Verlauf entsteht. Außerdem bilden nebenstehende Töne und sogar diatonische Halbtöne die Melodie. Große Oktavsprünge kommen auch mitunter vor und münden meist in eine absteigende Kadenz. Die melodischen Phrasen beider Versionen im ersten Teil des *tonderos* sind häufig auf vier bis acht Takte verteilt. Der Unterschied zwischen beiden liegt in ihrer Organisation:

Criollos

Die Phrasen werden **durch die improvisierenden** Soli der Gitarren verbunden und **verlängert**.

Bandas

Wegen der festen Taktzahl sind **weder Improvisationen noch Verlängerungen** der Phrasen erlaubt.

Bei beiden Versionen sind die aufsteigende Quarte zu Beginn und eventuell auch die absteigende Quarte am Schluß der Phrasen sehr beliebt (*Criollos*: Nr. 2 "A orillas del Piura", Phrase a; und *Bandas* Nr. 2 "El Charro Requena", Phrase a). Sequenzen, bei denen dieselbe Phrase in einer anderen Lage wiederholt wird, findet man besonders in der *glosa* bzw. im ersten Teil.

⁸² Der *triste* (Klage) ist ein trauriges Lied, das ziemlich frei und meist vor einem *tondero* gesungen wird. Weil hier der literarische Text sehr wichtig ist und Struktur und Metrik frei sind, fällt der *triste* bei der Version der *bandas* aus. Aus diesem Grund berücksichtige ich ihn in der Analyse nicht. Allerdings bleibt diese Klage bei manchen *tonderos*, zum Beispiel bei Nr. 1 "A nuestro bohemia *tondero*" von Feliciano Chero, wenn auch in verkürzter Form, erhalten.

4.2.2.3 Der *dulce* und die *fuga* oder der zweite Teil

Die *criollos* und die Musiker der *banda* sind davon überzeugt, daß "der *tondero* in der Molltonart steht", und daß der *dulce* bzw. der zweite Teil des *tondero* sich "durch die Modulation in der parallelen Tonart" charakterisiert. Da der *tondero* aufgrund der Pentatonik eine Bimodalität zeigt, steht er weder in Moll noch in Dur. Natürlich gibt es in der Harmonie des *dulce* im Vergleich zur *glosa* eine kleine Wende, denn der *dulce* hält charakteristischerweise die Durtonart in der ersten (fast immer einzigen) Phrase durch. Diese und der anfangs klare 3/4-Takt sind die markantesten Eigenschaften des *dulce*.

Criollos

Den Übergang zwischen *glosa* und *dulce* erkennt man an einem **langgehaltenen Ton** des Gesangs ("ay si..."), der von **Durakkorden** der Gitarren (meistens aber nur vom Tonikaakkord) begleitet wird (Nr. 7 "La burra blanca", Phrase d).

Bandas

Den Übergang zwischen erstem und zweitem Teil erkennt man an der **Verlaufsrichtung der Bässe** auf die Töne des **Dominantakkords** zu. Meistens wird dabei die VII Stufe chromatisiert und so der Einsatz der Melodie vorbereitet (Nr. 2 "El Charro Requena", Phrase d).

Die sogenannte "Modulation" zur Durtonart im *dulce* des *tondero* ist in der Tat keine richtige Modulation, sondern die Wiederholung des Tonikaakkords der Durtonart über mehrere Takte hinweg. In den meisten *tonderos* hat der *dulce* - oder der Beginn des zweiten Teils - eine Tendenz zur Heptatonik, obwohl einige mit tetra- und pentatonischen Skalen beginnen, um dann diatonisch weiterzuverlaufen.

Die Melodie der *fuga* bzw. der Schlußphrasen des zweiten Teils neigt in beiden Fällen zu kürzeren Werten (Achtelnoten) sowie zu großen und kleinen Sekundintervallen. Dadurch entsteht der Eindruck eines schnellen Tempos. Allerdings sind auch Terz-, Quart- und Sextintervalle, besonders am Schluß der Phrase oder vor einer Pause, zu bemerken. Pentatonische Eigenschaften sind in der *fuga* selten. Der Einsatz von Achtelnotenpassagen in der *fuga* hat eine rhythmische Funktion, und dient den Tänzern als Untermalung für den "*zapateo*" (Stampfen) oder den "*cepilleo*" (Bürsten).

4.2.3 Die Harmonie

Da sich die Melodie in beiden Versionen aus ähnlichen Intervallen zusammensetzt, weisen ihre Teile in der Regel auch dieselbe Harmonisierung auf. Die Harmonie zeigt einen ständigen Wechsel zwischen Tonika und Dominante oder Dominantseptakkord der Dur- und Molltonarten, was wiederum auf eine Bimodalität verweist. Dabei dient

die VI. Stufe der Molltonart (gleich der IV. Stufe des Durtonart) als Zwischenstufe.

Criollos

Die Harmonisierung erfolgt **durch *floreos*, *rasgueos* und das Ostinato der Gitarren.**

Die Akkorde werden gemäß dem Grundrhythmus angeschlagen. Zwei **Akkordschläge der Tonika** in Viertelnoten bzw. punktierten Viertelnoten dienen als Übergang zwischen den Teilen.

Bandas

Die Harmonisierung erfolgt **durch Oktaven, Unisono, Terzen und den "Kontrapunkt" der Bässe.**

Die Akkorde stehen meistens in der gebrochenen Form, wobei der Grundton durch den Auftakt oder Gegenrhythmus eine Umkehrung verdeckt oder ergänzt. Ein **gebrochener Tonika-Akkord** dient als Übergang zwischen den Teilen.

Während für die *criollos* das Ostinato die Grundlage der Harmonisierung darstellt, übernimmt bei der Musik der *banda* der Kontrapunkt der Bässe diese Funktion, der meist in einer arpeggierten Form (feste Formel oft mit *bordaduras*) auftritt. Obwohl die Akkordfolge in beiden Versionen dieselbe ist und das Ostinato melodisch wie rhythmisch variiert werden kann, erscheint das Ostinato in manchen Vorspielen der *banda* nur kurz oder gar nicht. Die Instrumentierung erfolgt in beiden Versionen auf verschiedene Weise, jedoch sind die Funktionen der Stimmen ähnlich. Unabhängig von der Anzahl der Instrumente sind es sowohl bei den *criollos*, als auch bei der *banda* in erster Linie drei Stimmen, die die Harmonie bilden: die Verzierungs-, die Melodie- und die Begleit- oder Baßstimme⁸³.

Criollos

Die **Melodie** wird von einer Person gesungen, wobei der literarische Text eine große Rolle bei der Interpretation spielt. Gibt es zwei Sänger, so singen sie *dulce* und *fuga* **in parallelen Terzen und Sexten.**

Die **Verzierungsstimme** ("*adornos*") oder *floreos* wird von der ersten Gitarre gespielt, die "den Kontrapunkt zum Gesang bildet". Dafür werden die Spieltechniken der Gitarre, z.B. Triller, Synkopen, Glissandi, u.a. verwendet. Sie kommen häufig **während der Synkopen des Gesangs oder am Schluß der Phrase** vor.

Die zweite Gitarre übernimmt die **Baß- oder Begleitstimme**, wobei sie hauptsächlich das **Ostinato** und seine Variationen spielt und die **Akkorde** im Grundrhythmus anschlägt.

Bandas

Die **Melodie** wird zuerst von den Trompeten und dann, bei der Wiederholung der *glosa*, von den Saxophonen gespielt. Sie kann auch paarweise in **parallelen Terzen, Sexten oder im Tutti** gespielt werden.

Die **Verzierungsstimme** ("*adornos*") wird in der Regel von der Klarinette gespielt. Die Klarinette kann auch zwei Oktaven höher, parallel zu den Bässen spielen. Diese *adornos* dauern etwa zwei Takte und kommen nur **in den Pausen oder am Schluß einer Phrase der *glosa*** vor.

Die Baßstimme kann sich auf zwei Funktionen verteilen, wobei eine Stimme (Contrabajo oder Bombardon) nur die **Baßnoten der Akkorde** in punktierten Viertelnoten spielt, während die andere **im Kontrapunkt** zur Melodie steht.

Es heißt, daß man den *dulce* "an der Modulation zur parallelen Durtonart"

⁸³ Diese Verteilung der Stimmen gilt nicht nur für die Interpretation des *tondero* sondern allgemein für die Musik der *criollos* und *bandas*.

erkennt. Die Akkordfolge kann bei den *criollos* bimodal sein, allerdings sind im *dulce* der *bandas* nur Durakkorde zu finden:

Criollos

Den Gebrauch des **VII7 der Durtonart** gibt es nur im *dulce*. Er verleiht dem *dulce* eine gewisse Spannung. Er dient als Leitakkord zum V7 der Molltonart, wo er sich auflöst, denn sie haben zwei gemeinsame Töne.

Bandas

Der ausschließliche Gebrauch von **Akkorden der Tonika und Dominante der parallelen Durtonart** charakterisiert die Harmonisierung des zweiten Teils des *tondero*.

Die *tonderos* beider Versionen schließen mit der harmonischen Kadenz I-V7-I der Molltonart.

4.2.4 Die Rhythmik

Eine wichtige Eigenschaft der Musik von Bajo Piura ist ihre rhythmische Kraft, die im *tondero* ihren höchsten Ausdruck findet. Da *criollos* und *bandas* eine völlig andere Musikpraxis haben, ist die Rhythmik des *tondero* in den Versionen entsprechend unterschiedlich. Gemeinsam ist ihnen der Einfluß der Rhythmik auf den Tanz. Die *criollos* besitzen den Text, während die *bandas* mittels ihres Arrangements den Sinn des *tondero* zum Ausdruck bringen.

Criollos

Neben der **sprachlichen Metrik**, gibt es **Worte, die wegen ihres Inhalts speziell betont werden**. Diese Hervorhebung beeinflusst die Rhythmik.

Die sprachlichen Akzente sind mit denen der instrumentalen Begleitung nicht parallel. Die Folge ist ein rhythmischer Kontrapunkt, der in seiner ganzen Dynamik zu spüren ist.

Bandas

Wegen der Abwesenheit eines literarischen Textes hängt die Rhythmik allein vom **Spiel der Instrumente** ab.

Die Akzentuierung erfolgt durch den Stimmwechsel in der Instrumentierung, eine Mischung der Klangfarben, sowie die Dynamik und die Kombination der Tonhöhen.

Daneben haben noch andere Elemente eine Wirkung auf die Rhythmik. Der Schrei ("*grito*") ist die zeitgenaue, im Arrangement festgehaltene Unterbrechung einer Phrase für den Einsatz eines gesprochenen Wortes oder Satzes. Er bringt ein neues rhythmisches Element, eine andere Klangfarbennuance und eine zusätzliche semantische Bedeutung mit ins Spiel, und ist ein Charakteristikum des *tondero de banda*. Die Unterbrechung für den Schrei unterscheidet sich von den Anfeuerungen ("*guapeos*") der *criollos* und hat sich zu einem eigenen Stil des "*guapeo de banda*" entwickelt. Vermutlich handelt es sich hierbei um einen Versuch, den fehlenden Text zu ersetzen. Sein Einsatz wird vom Komponisten vorgegeben. Ein noch wichtigeres

Element für die Artikulation der gesamten Rhythmik beider Versionen ist der "*hablado*" oder "*dicho*" (gesprochener Text). Es ist ein kurzer Text, der aus vier achtsilbigen Versen besteht und vor der Wiederholung rezitiert wird. Der "*hablado*" wird überwiegend vom Sänger selbst bzw. von einem der Musiker der *banda* gesprochen.

Criollos

Bei Nr. 1 wird der erste und letzte Satz des "*hablado*" von einer anderen Person gesprochen:

Y qué dice Usted compadre!

"Del norte soy el primero, cuando a Piura ripresento y vengo a cualquier evento para bailar mi tondero. Dale golpe!"⁸⁴

Banda

Bei Nr. 2 wird der "*hablado*" von einem Musiker rezitiert:

"Me voy para volver,

y en caso de no volver,

es que me he quedado

con la otra mujer.

Con la segunda, Martín."⁸⁵

Die Akzentuierung, die Phrasierung und die Polymetrik des 3/4+6/8-Taktes stehen in einem engen Zusammenhang, der sich allerdings in jeder Version aufgrund der Unterschiede in der Besetzung verschieden darstellen kann. Der Verlauf der Melodie und des Ostinatos bzw. der Bässe zeigt je einen diachronischen Taktwechsel, der allerdings nicht unbedingt parallel stattfindet. Durch die synchrone Polymetrik der verschiedenen Stimmen ergibt sich - unabhängig von der Besetzung und vom literarischen Text - in beiden Fällen eine ähnliche Akzentuierung. Die Polymetrik der Stimmen spiegelt die Funktionen der Instrumente wider:

Criollos

Der **Gesang** neigt durch die Synkopen, welche die Melodie vorziehen oder verzögern, zur **6/8-Taktierung**.

Die **erste Gitarre** spielt sowohl im **3/4 - wie im 6/8- Takt**. Im Grundrhythmus des Ostinatos bildet sie den **Kontrapunkt** zum Gesang, wobei sie verziert, imitiert, antwortet. Sie spielt nie parallel zum Gesang.

Die **zweite Gitarre** spielt das Ostinato und seine Variationen abwechselnd im **3/4 + 6/8- Takt**.

Der **cajón** arbeitet mit der zweiten Gitarre zusammen, denn beide haben die Aufgabe, den Taktwechsel durchzuhalten. Der

Bandas

Die **Melodiestimme** (Trompeten, Saxophone und Klarinette) spielt nach *turnos* und im Tutti und **wechselt vom 3/4 zum 6/8- Takt**.

Die **Klarinette** spielt die Verzierungsstimme, deren Spiel zum **6/8-Takt** neigt und im **Gegenrhythmus** zur Melodie steht. Die *adornos* der Klarinette kommen nur an bestimmten Stellen des ersten Teils vor.

Die **Bässe** spielen die Begleit- und Baßstimme meistens in gebrochenen Akkorden und, je nach Phrase, abwechselnd im **3/4- und 6/8-Takt**.

Die **batería** oder das Schlagzeug spielt einen **Grundrhythmus**, wobei die Tarole, die Becken und die große Trommel im 6/8-Takt

⁸⁴ Übersetzung: "Und, was sagen Sie, Kumpel! / Aus dem Norden bin ich der Erste/ wenn ich Piura repräsentiere / und zu irgendeiner Veranstaltung komme/ um meinen tondero zu tanzen / Schlage!".

⁸⁵ Übersetzung: "Ich gehe und komme wieder/ falls ich nicht zurückkomme/ bin ich bei der anderen Frau geblieben/ bei der Zweiten, Martín!". Die "Zweite" ist doppeldeutig und bezieht sich auch auf die Wiederholung des *tondero* (das zweite Mal).

Grundrhythmus des Ostinatos wird vom *cajón* vorgegeben und mit den *rasgueos* und den Bässen der zweiten Gitarre ergänzt.

spielen, sich aber für den Schluß der Phrasen dem 3/4-Takt zuwenden können.

Synchronisch und diachronisch gesehen ist die Polyrhythmik im *tondero* sehr häufig anzutreffen:

Criollos

Das **Ostinato**, das zugleich eine harmonische wie eine rhythmische Funktion hat, prägt die Rhythmik des *tondero*. Die Polymetrik von $3/4 + 6/8$ je Takt wird durch das Händeklatschen und die Tanzbewegungen betont. Auf der rhythmischen Basis des Ostinatos lassen die Gitarren und der *cajón* ihre Polyrhythmik bei der Begleitung des Gesangs entstehen.

Banda

Der **Kontrapunkt der Bässe** zur Melodie, der zugleich eine harmonische wie rhythmische Funktion hat, prägt die Rhythmik des *tondero*. Die diachrone und synchrone Polymetrik, sowie das Spiel der Perkussion helfen dabei, eine rhythmisch artikulierte Struktur zu halten, auf der das polyrhythmische Spiel der Melodiestimmen basiert.

Obwohl die Perkussionsinstrumente sehr wichtig für die Rhythmik sind, stellen sie nicht das einzige Mittel für ihre Verwirklichung dar. Die Melodie- sowie die Baßinstrumente der *banda* einerseits und die Gitarren der *criollos* andererseits spielen bei der Übernahme rhythmischer Funktionen ebenso eine wichtige Rolle. Sie folgen bestimmten Regeln:

Criollos

Die Akzente der zweiten Gitarre und des *cajón* stehen in Verbindung mit den **Tanzbewegungen** und variieren den regelmäßigen Grundrhythmus durch das Hinzufügen einer anderen Farbe. Die Akzente werden von den tiefen und hohen Tönen des *cajón* wie auch von den Bässen der Gitarre unterstützt. Sie können sich aus nebenstehenden Bässen bilden und an das Ostinato erinnern, unabhängig davon, ob der damit einhergehende Rhythmus gespielt wird oder nicht.

Bandas

Die Akzente des Schlagzeugs stehen in Verbindung mit den **Tanzbewegungen**. Jeder *tondero* beginnt mit einer *llamada* des Schlagzeugs, welches das Tempo für die Tanzschritte bestimmt. Die Tarole weist auf Zwischenphrasen, die Wiederholung eines vorangegangenen Teiles oder auf den Übergang in ein neues Teil hin. Die Becken sind, besonders im zweiten Teil, laut zu spielen, während die große Trommel nach bestimmten rhythmischen Formeln geschlagen wird.

Die Polymetrik unterstützt in beiden Fällen die Bewegungen der Tänzer. So haben der *cajón* bzw. das Schlagzeug die Aufgabe, den Tänzern eine Orientierung zu geben, wobei der angegebene Grundrhythmus die Grundschritte anführt. Hinzu kommt das Händeklatschen, das den Wechseltakt noch betont. Die Phrasierung der Melodiestimme neigt zu einem "nach hinten gezogenen Puls", während das Ostinato bzw. der zunächst aufsteigende und dann absteigende Verlauf der Baßstimmen die Melodie in einer natürlichen Weise durch Auftakte und Gegenschläge "oben" hält.

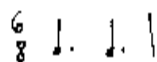
Der Faktor der Improvisation spielt bei der Rhythmik eine wesentliche Rolle. Dieses gegenseitige Wechselspiel und Sich-Einfügen der Elemente aktiviert in beiden Versionen den rhythmischen Motor.

Während das Schlagzeug die Polyrhythmik durch den Einsatz der großen Trommel parallel zum Spiel der Tarole bewirkt, entsteht sie im Falle des *cajón* durch das Alternieren von höher- und tieferklingenden Schlägen. Dasselbe geschieht bei der Polymetrik: In beiden Fällen wechseln sich 3/4-Takt und 6/8-Takt ab. Die nur kurze bzw. ausbleibende Präsenz des Ostinatos in der Version der *banda* wird durch andere Elemente des Arrangements ersetzt, welche die Rhythmik unterstützen, wie z.B. die Bässe mit ihren rhythmischen Formeln und das Schlagzeug⁸⁶, was einen Einfluß auf die Polymetrik des 3/4 + 6/8-Takts hat.

Während den *criollos* als einziges Perkussionsinstrument für die Begleitung des *tondero* der *cajón* zur Verfügung steht, kann die *banda* mit der *batería* (Schlagzeug), die Funktionen noch einmal aufteilen.

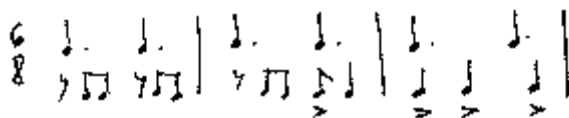
- Die *platillos* (Becken) haben die Aufgabe, die Metrik zu markieren:

K4/5:



- Die Improvisation des *bombo* (große Trommel) geht besonders im ersten Teil mit den Becken parallel:

K4/6:



So entsprechen die Instrumente der *batería* der *banda* den Gitarren und dem *cajón* der *criollos*. Den Grundrhythmus erkennt man bei den *criollos* an dem *rasgueo* der zweiten Gitarre und den Schlägen des *cajón*, bei den *bandas* an dem Spiel des Schlagzeuges - vor allem der Tarole. Trotzdem haben beide *llamadas* dieselbe Funktion, nämlich zum Tanzen einzuladen⁸⁷. Ob das Schlagzeug in den Tanzliedern,

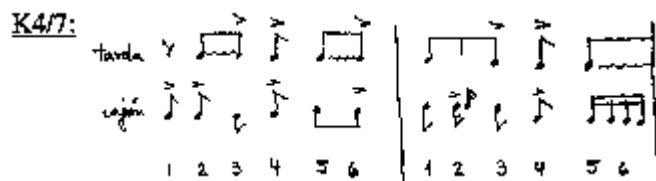
⁸⁶ Es ist der Wegfall des Ostinatos, den die *criollos* der *banda* zum Vorwurf machen. Sie sagen: "kein Ostinato, kein *tondero*". Ihrer Meinung nach verderben die *bandas* den *tondero*, indem sie ihn zur "*banda*" umformen, "*abandado*" oder "abandizieren", also nach dem Stil der *banda* spielen.

⁸⁷ Bezüglich der Korrespondenz zwischen *cajón* und Schlagzeug sagen die Musiker der *banda*: "Die Tarole und die große Trommel ahmen den *cajón* nach. Der *cajón* hat die Eigenschaft, zwei verschiedene Klänge zu erzeugen: der Klang in der Mitte des *cajón* imitiert die große Trommel, während der Klang im oberen Bereich, der lockerer ist und wie Blech klingt, der Tarole entspricht"

die die *banda* mit den *criollos* gemeinsam hat, den *cajón* nachahmt oder ob es sich umgekehrt verhält, ist keine aktuelle Frage mehr. Natürlich entsprechen beide Stimmen einander. Die ursprüngliche Stimme wurde jedoch vom Schlagzeug so "abandiziert", daß sie zu einem Charakteristikum des "*banda*-Stils" geworden ist. In solchen Fällen ist die Stimme des Schlagzeugs immer gleich. Alle *llamadas* der *tonderos* der "Banda Santa Cecilia" sind, mit Ausnahme von winzigen Variationen, - besonders was die Länge der ersten Trommelwirbel anbetrifft - identisch (siehe auch 2.1.2.2, S.56), denn

"... in der *llamada* setzen alle lauten Instrumente ein. Sie besteht aus einem "geschlossenen" freien Takt der *Tarole*, dann setzt der *bombo* und danach der *Bajo* ein. Es ist praktisch eine Einführung für die *marinera* und den *tondero* und soll die Musiker auf das Vorspiel vorbereiten. Nach dem *Bajo* setzt die ganze *banda* ein" (A. Mena, Interview 1999).

Vergleicht man den Grundrhythmus der *llamada* des Schlagzeugs mit dem des *cajón* im *tondero*, stellt man fest, daß die rhythmischen Formeln fast identisch sind, die Akzente jedoch nicht übereinstimmen:



Die *Tarole* spielt einerseits die *floreos* ("Kontrapunkt") wie der *cajón* und kommt dabei mitunter einer ersten Gitarre sogar so nahe, daß sie, wie diese, mit den hohen und tiefen Klängen des Instruments improvisiert, andererseits kann sie den Grundschatz des *rasgueo* der zweiten Gitarre nachahmen. Obwohl die *Tarole* ursprünglich die Aufgabe hatte, den *cajón* in den *tonderos* zu imitieren, ist diese Imitation doch inzwischen so weit vom Grundrhythmus des *cajón* entfernt, daß sie selbst zu einer typischen *llamada* der *banda* für diese beiden Tänze (*tondero* und *marinera*) geworden ist. Hört man die *Tarole* diesen bestimmten Rhythmus spielen, dann weiß man, daß entweder ein *tondero* oder eine *marinera* folgt, und so ist es in den Wettbewerben auch festgelegt.

4.3 Welches ist der "wahre" tondero?

Da der *tondero* die repräsentativste Gattung des Bajo Piura ist, wollen sowohl die *bandas* wie auch die *criollos* jeweils als alleinige, legitime Repräsentanten auftreten, um sich dadurch einen wichtigeren Platz im Musikleben zu schaffen. Die Aufführung des *tonderos* bei den *criollos* und *bandas* ergibt, je nach Art und Weise der musikalischen Praxis, ein anderes Bild, und weist entsprechend unterschiedliche Eigenschaften auf.

4.3.1 *Bandas und criollos*

Die Gegensätze zwischen den *bandas* und den *criollos* formulieren die Musiker selbst und haben dafür nicht nur musikalische Argumente. Die folgenden Aussagen lassen den Schluß zu, daß gesellschaftliche Unterschiede auch die Musikpraxis bestimmen und daß das Notenlesen sowohl als "das Beherrschen der Musik" wie auch als das Gegenteil von Spontaneität verstanden werden kann. Die angesprochene Abhängigkeit der *banda* von der Partitur läßt einerseits keine Kritik zu, betont die Differenz zu den *criollos* und gibt andererseits den *bandas* einen besonderen Status in der Gesellschaft.

"Die meisten Musiker der bandas sind Schneider, Tischler oder Bauern, während die meisten criollos Händler sind" (F. Chero, Interview 1995).

"Die banda ist älter als die música criolla, sie ist ein Symbol des Volkes, der religiösen Volksmenge, und ist bei allen öffentlichen fiestas dabei. Sie ist nicht spontan. Die kreolischen Ensembles gefallen der städtischen Mittelschicht Catacaos" (Campoverde, Interview 1995).

"Jeder muß bei seiner Sache bleiben. Die banda ist ein Produkt der militärischen Disziplin. Sie spielt auch música criolla nach dem gleichen Gesetz: nach der Notenschrift. Dagegen improvisieren die criollos. Die Musiker der banda mögen das Proben nicht, sie glauben, wenn sie die Musik ablesen, dann können sie sie automatisch auch. Nun mögen die Leute die banda, weil sie so viele Instrumente hat, außerdem identifiziert man sie mit den religiösen und zivilen fiestas; sie klingt laut und beeindruckend. Besonders die breite Masse und die campesinos mögen die banda" (G. Mena, Interview 1995).

"Die bandas wiederholen immer die gleichen Spielfehler" (Cruz Sandoval, Interview 1995).

"Die banda und die criollos stehen auf der gleichen Ebene, der einzige Grund zur Feindschaft wäre, wenn einer, der studiert hat, schlechter wäre als ein anderer, der nicht studiert hat" (Landa, Interview 1995).

Beim letzten Zitat bezieht sich "der studiert hat" selbstverständlich auf die Musiker der *banda* bzw. "der nicht studiert hat" auf die *criollos*. Die Bewertung, welcher der Musikstile letztendlich "besser" oder "schlechter" sei, ist keine Frage der musikalischen Fähigkeiten, sondern ist das Ergebnis einer subjektiven ethnischkulturellen Einschätzung ab. Das heißt, für den *campesino* ist die *banda* besser, denn mit ihr sind seine Erwartungen an die *fiesta* erfüllt, während die städtische Minderheit in Bajo Piura die *criollos* bevorzugt, weil deren Musik ihren eigenen Vorstellungen entspricht.

Die ganze Auseinandersetzung zwischen *bandas* und *criollos* ist in den Wettbewerben deutlich zu spüren und beschränkt sich nicht nur auf den *tondero*. In diesem Zusammenhang sollte eine Definition dieser Gattung erstellt werden, die beide Varianten *tondero criollo* und *tondero de banda* berücksichtigt, und welche der Jury als Ausgangspunkt für ihre Bewertung dienlich ist.

4.3.2 Wettbewerbe

Aufgrund ihrer strengen musikalischen Disziplin konkurrieren die *bandas* ständig miteinander, ganz gleich ob während oder außerhalb eines Wettbewerbs. So haben die *banda*-Wettbewerbe eine alte Tradition⁸⁸. Einen Wettbewerb zu gewinnen, ist nicht nur eine Herausforderung für die *banda*, sondern auch eine Ehre für den Ort, aus dem die *banda* kommt, denn eine *banda* trägt meistens den Namen eines/einer Heiligen und zusätzlich den ihres Herkunftsortes in ihrem Namen, wie z.B. "Santa Cecilia de Catacaos", "Santa Lucía de Moche", usw.

Nicht zuletzt, weil die militärischen *bandas* (Armee, Marine, Luftwaffe, Polizei, usw.) immer wichtiger als die zivilen *bandas* waren und bei den amtlichen Festlichkeiten in der Stadt Piura spielten, sind mit der Zeit die *banda*-Wettbewerbe in der Stadt seltener geworden. Sie beschränken sich heute auf den regionalen Bereich, werden bei Volksfesten, bei den verschiedenen, von Bezirksämtern, Gewerkschaften, Bruderschaften veranstalteten Festlichkeiten im Rahmen einer *fiesta*, - meist in kleinen Orten und unter freiem Himmel – organisiert (A. Mena, Interview 1999). Zu

⁸⁸ Schon um 1900 beteiligte sich die *banda* von José Emilio Ramírez an einem Wettbewerb in der Stadt Piura, der zum Jahrestag der Unabhängigkeit von Peru vom Rathaus Piura organisiert worden war, und an dem vier *bandas* (aus Piura, Sechura und zwei aus Catacaos) teilgenommen hatten. Die *banda* von Ramírez, der damals Crisanto Acosta dirigierte, gewann eine Goldmedaille. Andere Preise waren eine Silbermedaille, sowie Urkunden für alle *bandas*, die teilgenommen hatten. Geldpreise sind bei den Wettbewerben bislang nicht verliehen worden.

diesen Wettbewerben kommen auch *bandas* aus anderen Dörfern außerhalb Piuras (Mórrope, Moche, usw.). Allerdings spielen die *bandas* bei diesen Wettbewerben keine *marchas*, sondern hauptsächlich *marineras* und *tonderos*.

Die beiden wichtigsten Musikwettbewerbe der Stadt Piura berücksichtigen die *bandas* nicht. Das "Festival Nacional de Marinera y Tondero" (Wettbewerb für Tanz - *marinera* und *tondero* - und für *tondero*-Komposition) findet alljährlich im Club Grau statt. Radio Cutivalú, ein Rundfunkprogramm mit finanzieller Unterstützung der Jesuiten, veranstaltet einen jährlichen Wettbewerb u.a. für *tondero*-Kompositionen. Da es in Bajo Piura keine Kompositionswettbewerbe gibt, nehmen die dortigen Komponisten an Wettbewerben außerhalb der Stadt Piura teil.

Während der Kompositionswettbewerb des Club Grau die Aufgabe hat, einen Überblick über die musikalische Kreativität in Piura zu geben und die Komposition des *tondero* und *marinera* zu fördern, unterstützt der Wettbewerb von Radio Cutivalú die Teilnahme und Kreativität der Bauern, wobei stets eine bestimmte Thematik z.B. aus dem Bereich der Geschichte, Natur und sogar des Umweltschutzes vorgeschlagen wird. Unterschiedliche, den Stil, die Form, die Thematik und u.a. die Interpretation des *tondero* betreffende Ansichten werden auf beiden Wettbewerben diskutiert, was immer wieder zu Konflikten führt. Diskussionsstoff bietet nicht nur der *tondero* in seinen zwei Varianten, sondern auch die Tendenz, den *tondero de banda* mit der *marinera* zu verwechseln, da die Zuordnung der Gattungen unklar und das Arrangement der *bandas* außerdem ziemlich einheitlich ist⁸⁹. Der Wettbewerb ist eine Gelegenheit, die Gattung durch Austausch und Diskussion zu definieren.

Wie der Kompositionswettbewerb hat auch der Tanzwettbewerb die Funktion, die verschiedenen Schritte und Tanzformen zu hinterfragen, um die Neuerungen und die originalen Schritte und Tanzfiguren besser differenzieren zu können⁹⁰. Die Mißverständnisse in der Musik wirken sich auch auf den Tanz aus. Verlängert oder verkürzt der Komponist bzw. der Interpret die Musik um einige Takte, so müssen die Tänzer ihre Schritte entsprechend verändern, damit Musik und Tanz übereinstimmen.

⁸⁹ Für die meisten Musiker der *banda* besteht der Unterschied zwischen *tondero* und *marinera* im Tempo. So ist der *tondero* für sie langsam und die *marinera* schnell und "fröhlich".

⁹⁰ Die sogenannten *academias* oder Tanzschulen, von denen es in den Städten viele gibt, haben den Tanz mit dem Ziel eine originellere und beeindruckendere Tanzperformance zu schaffen umgeformt, wodurch es zu einer Stilisierung des *tondero* bzw. der *marinera* kam, die in dieser Weise auch im Unterricht weitergegeben wird. Ein ähnliches Mißverständnis besteht bezüglich der Bekleidung, die sie für fest etabliert halten. Die Wettbewerbe fördern die Auseinandersetzung mit all diesen Faktoren.

4.3.3 Der "gesungene *tondero de banda*"

Die Wettbewerbe erlauben eine Gegenüberstellung der zwei Varianten des *tondero*, die von ihren Akteuren jeweils als einzige Gattung vertreten werden. Da die *bandas* bei den Kompositionswettbewerben nicht berücksichtigt werden, sind alle teilnehmenden Komponisten gezwungen, ihre *tonderos* für die Besetzung der *criollos* zu präsentieren. Nehmen Komponisten von der "Schule" der *bandas* an den Wettbewerben teil, so komponieren sie *tonderos de banda* mit einer festen Taktzahl und strengen Strukturen, ohne Ostinato oder die Möglichkeiten zur Improvisation. Diese *tonderos* werden gesungen und von Gitarren begleitet.

"A mi Perú" (siehe Anhang 2, A6, S. 228-233, Track 4 und 5) ist ein klares Beispiel dafür. Genaro Mena, eigentlich ein Komponist von *marchas*, komponierte diesen *tondero* für das Fremdenverkehrsamt. Da er unbedingt einen literarischen Text benutzen wollte, die *banda* jedoch rein instrumental ist, mußte er seinen *tondero* von einer Besetzung der *criollos* - Gesang und Gitarren - spielen lassen. Später nutzte er diese erste Version als Skizze für das Arrangement für die *banda*, denn die Komponisten schaffen die musikalische Idee zunächst in Form eines Summens, Geträllers, Pfeifens, etc. In dem Arrangement für die *banda* wird diese Idee bearbeitet und für die *banda* spielbar gemacht (siehe die aus den Stimmheften zusammengesetzte Partitur, Anhang 2, S. 230-232). So ergibt sich eine doppelte Rückkopplung zwischen den *bandas* und der Musik während des Kompositionsprozesses: ein *tondero* wird, von der Struktur des *tondero de banda* inspiriert, für die Besetzung der *criollos* gestaltet um dann wiederum mittels eines entsprechenden Arrangements der *banda* zugeeignet zu werden.

Schon in 4.1 wurde gesagt, daß für den *tondero criollo* die Improvisation auf dem Ostinato bzw. für den *tondero de banda* eine feste Struktur charakteristisch ist. Vergleicht man nun die gesungene Version mit der *banda* Version dieses *tondero*, so merkt man, daß Erstere - trotz der Besetzung mit Gesang und Gitarre - keine Improvisation auf dem Ostinato zeigt, jedoch einen literarischen Text, weshalb es hier leicht zu einer Verwechslung mit dem *tondero criollo* kommen könnte. Beide Versionen unterscheiden sich tatsächlich kaum voneinander (siehe Anhang 2, A6, S. 228-229 und S. 233, Track 4 und 5):

<i>Version: Gesang mit Gitarre</i>	<i>Version: banda</i>
	<i>Llamada</i> (Trommelwirbel)
Vorspiel (Gitarre)	Vorspiel (Tutti)
Teil A	Teil A (Trompeten)
Wiederholung	Wiederholung (Saxophone)
Teil B	Teil B (Trompeten-Klarinetten-Tutti)
Wiederholung	Wiederholung
<i>hablado</i>	<i>Llamada</i> (Trommelwirbel)
Zwischenspiel (Gitarre)	Zwischenspiel (gleich dem Vorspiel)
	Teil A (Saxophone)
	Wiederholung (Trompeten)
Teil B	Teil B (Trompeten-Klarinetten-Tutti)
Wiederholung	Wiederholung

Vergleicht man die *tondero*-Komposition *Menas* für die *criollo*-Besetzung mit der Definition von 4.1, so findet man hier das *banda*-Prinzip bestätigt: denn die Form der Aufführung und die Besetzung allein genügen als Anhaltspunkte nicht, um diese Version als *tondero criollo* einordnen zu können. Das Kompositionskonzept des Autors ist stark von der Praxis der *banda* beeinflusst. Obwohl diese Version gesungen und von Gitarren begleitet wird, gehört sie ihrer Struktur nach zur Variante des *tondero de banda*. In den Wettbewerben präsentieren Komponisten der *banda tonderos*, die obgleich gesungen, dennoch die Struktur des *tondero* der *banda* zeigen. Bei dieser Art von Komposition handelt es sich um eine Art musikalischen Kompromiß, der zur Folge hat, daß der *tondero* nicht mehr eindeutig als solcher erkennbar ist, da die Struktur des *tondero de banda* ohne das Arrangement der *banda* substanzlos bleibt. Die Analyse dieses Grenzfalles liefert wertvolle Erkenntnisse für die Definition der Gattung, und gewährt einen Einblick in die musikalische Denkweise der Musiker der *banda*.

Zum Schluß dieses Kapitels ist das Profil des *tondero de banda* durch einen Vergleich der Gemeinsamkeiten und Unterschiede mit der Version der *criollos* deutlich geworden. Zusammenfassend kann man sagen, daß letztendlich die Struktur für die Differenzierung entscheidend ist: Den *tondero de banda* erkennt man an seiner festen Struktur, unabhängig von der Besetzung. So wird ein *tondero criollo* durch das unvermeidliche Arrangement in einen *tondero de banda* verwandelt.