

KAPITEL 5

DIE MARCHA

Beschreibung und Analyse einer *banda*-spezifischen Gattung

Die Vorstellung, die man sich von einer *banda* macht, wird durch ihr äußeres Erscheinungsbild geprägt. Es läßt an glänzende Instrumente mit lautem Klang und vor allem an uniformierte Männer denken, die in der Öffentlichkeit und auf den Straßen zugleich spielen und marschieren. Der Marsch (*marcha*) ist daher die Musik, welche die *banda* am besten repräsentiert.

Die *marchas* gehören exklusiv zum Repertoire der *banda*. Sie werden nicht nur ausschließlich von der *banda* gespielt, sondern auch von den Musikern derselben komponiert. Aus den Titeln der *marchas meditaci3n* (siehe auch die Tabellen in 5.2, S. 127-128), den Stücken, die für die religiösen Prozessionen vor allen Dingen zum Osterfest komponiert werden, kann man die religiöse Intention der Komponisten heraushören.

5.1 Definition

In seinen "Studien zur Geschichte des Militärmarsches" schreibt A. Hofer, daß man die Vorfahren des Marsches möglicherweise in der Musik der Einhandflöten und Trommeln des Mittelalters findet, die es einst auch auf der iberischen Halbinsel gab (Hofer 1988: 30). Ob diese Kombination damals auch im militärischen Bereich eine Verwendung fand, läßt der Autor offen. Wahrscheinlich versuchte man nur, die Schritte beim Gehen bzw. Pilgern zu markieren, ohne an eine bestimmte Komposition - einen Marsch - zu denken. Ob diese Art von "Ein-Mann-Ensemble" tatsächlich der Ursprung der *banda* bzw. der *marcha* war, mag dahingestellt bleiben. Fest steht, daß diese ursprüngliche Form des Zusammenspiels im nördlichen Gebiet Perus - allerdings weniger in Bajo Piura als in höher gelegenen Gebieten wie Cajamarca, dem Alto Piura und Lambayeque - noch heutzutage zu finden ist. Auf jeden Fall kann uns die Funktion der damit gespielten Musik bei der Definition der *marcha* behilflich sein.

Die Geschichte der *marchas* in Bajo Piura ist verbunden mit der Geschichte ihrer *bandas*. Allerdings sind dort *marchas* und *bandas* keine Einzelfälle. Auf Grund der in Peru sehr verbreiteten, starken Religiosität, gibt es sie an vielen Orten des Landes,

an denen auch *fiestas* und Prozessionen zu Ehren der Schutzpatrone gefeiert werden, deren Verlauf und Hintergründe denen in Bajo Piura gleichen. Die Tradition der *bandas* in Bajo Piura hat wegen repräsentativer Persönlichkeiten - wie die bereits verstorbenen *banda*-Musiker Crisanto Acosta, Enrique Taboada, José Emilio Ramírez und Eucarpio Oliva, und die zeitgenössischen Musiker Feliciano Chero, César Chero und u.a. Manuel Taboada,- einen besonders guten Ruf. Sie gründeten im ganzen Land zahlreiche *bandas* und komponierten viele *marchas*, die auch andernorts gespielt werden. Da die *marchas* von Bajo Piura ziemlich verbreitet sind, sie ein eigenes musikalisches Profil zeigen, und die *banda* in Bajo Piura wegen ihrer Tradition und Organisation großes Prestige vor der Gemeinde genießt, sind die *marchas* in Bajo Piura etwas Besonderes. Die *marcha* stellt eine Synthese der Musikformen in Bajo Piura im 2/4- oder 4/4-Takt dar⁹¹. So findet man in den *marchas*:

- eine klassische Struktur mit Moll- und Durteil,
- melodische Formeln klassischer Ouvertüren, besonders der italienischen Oper (Puccini, Verdi) mit einem übertriebenen Hang zur Dramatisierung,
- Einflüsse verschiedener Gattungen, Rhythmen und Melodien, die im Laufe der Zeit einmal modern waren,
- melodische Verzierungen,
- Kehrreime,
- rhythmische Formeln des spanischen Paso doble,
- pentatonische Melodien, die für die Anden-Musik typisch sind,
- wiederkehrende Folgen fallender Terzen des *tondero*,

Es gibt im Großen und Ganzen zwei Varianten der *marcha*:

⁹¹ Valdemar de Oliveira schrieb über den frevo: "*Ao encarar o frevo como obra musical, é bom considerá-lo, desde logo, em sua verdadeira posição de música popular - e não folclórica, pois não revela uma ascendência - ou um "pasado" a que esteja o povo ligado de qualquer modo. Já abordei o assunto quando focalizei o absoluto alheamento do elemento popular à produção do gênero, nada fornecendo, à sua "confecção", de sua alma ou de sua história. O autor do frevo nunca é anônimo e os elementos de que se serve não se envolvem no anonimato, como sucede na música folclórica. Se o frevo-cancão ou o de bloco marcasse particularmente pelo sentido de suas letras, sujeitas à influência de modos e modas do tempo (valendo algumas, só e só, por essa letra, como se esta fôsse o "princípio ativo" da fórmula e a música, apenas, o "veículo"), o frevo se situa diferentemente, não recebendo e, portanto, não refletindo, qualquer influência estranha, "adquirida". É a obra de um homem, aceita por uma coletividade. Não responde àquele "gosto do dia", a que se refere Oneyda Alvarenga, sendo, ao contrário, sem embargo do que deve à inventiva inquieta dos compositores, uma das mais estáveis manifestações de nossa cultura popular, enquadrada em moldes que tendem à folclorização. Podem, essas ou aquelas composições, tomadas isoladamente, viver, apenas, o efêmero de um carnaval ou ressuscitar, de vez em quando, numa "hora de saudade", em baile de carnaval, mas, o gênero, isto é, a categoria frevo, se estabilizou, já, como expressão da índole própria e exclusiva de um corpo social urbano"* (Oliveira de 1971: 41).

- Die *marcha meditación* (für die *imágenes*), die im 4/4-Takt steht und in einem Tempo von (♩ = 40-42) gehalten ist, ist für die Musiker der *banda* als "mit ernstem und dramatischem Charakter" definiert. "*Meditación*" bedeutet Nachsinnen, Meditation. Diese *marcha* soll die Menschen dazu bringen, an die *imágenes*, an Gott, an die Stationen der Heiligen Woche (*Semana Santa*) und an ihre eigenen Wünsche und Verfehlungen zu denken. Die Musik ist dabei die Sprache, die das Beten ergänzt oder mitunter sogar ersetzt.
- Die *marcha regular* kann im 2/4-Takt oder im 4/4-Takt notiert werden (Chero, Interview 1995), und hat nach Meinung der Musiker der *banda* einen "etwas leichteren Charakter". "*Regular*" heißt regelmäßig, meint also einen "normalen" Schritt. Dazu gehören die *marcha* zum Palmsonntag und die *marchas militares* - Militärmärsche -, die von den *bandas* in den *paradas*⁹² gespielt werden. Das Tempo ist bei diesen viel schneller, (♩ = 60-70), denn sie sind für den militärischen Schritt - und nicht für den Prozessionsschritt - gedacht.

Außer diesen beiden Typen von *marchas* - *meditación* und *regular* - gibt es noch die *pasodobles fúnebres*, die auch für Bestattungen komponiert werden. Sie stehen im 2/4-Takt⁹³, sind zumeist zweiteilig, langsam, einfach zu spielen und für kleinere Besetzungen komponiert.

Der Komponist Genaro Mena (Interview 1995) definierte die verschiedenen Typen von *marchas* so: Die *marcha regular* sei "fröhlich und in etwas schnellerem Rhythmus" (*alegre y de ritmo un poco rápido*), während die *meditación* "langsamer und traurig" (*más lenta y triste*) und der *pasodoble fúnebre* "langsam und sentimental" (*lento y sentimental*) sei. Die Definitionen von G. Mena sagen mehr über das emotionale Stimmungsbild als die musikalischen Merkmale aus. Was meint er mit "fröhlich und in etwas schnellerem Rhythmus"? Tatsächlich entspricht das Tempo einer *marcha regular* einem schnelleren Schritt (♩ = 60-70 gegenüber ♩ = 40-42), und da sie überwiegend in einer Durtonart geschrieben werden, klingen sie auch fröhlich. Die betonten Viertelnoten, die Trommelwirbel als Vorschlag des geraden Pulses des Taktes, sowie die Becken und die große Trommel, die den ersten Schlag des Taktes betonen, schaffen zusammen einen prächtigen Klang, der einen fröhlichen Eindruck erweckt. Als "langsamer und traurig" definierte G. Mena die *marchas meditación*. Bedenkt man, für welchen Anlaß sie komponiert wurden und welche Titel sie tragen, ist diese Definition verständlich. Die *marcha meditación* ist für die Prozession gedacht, also muß sie ganz langsam klingen. Sie soll die Menschen

⁹² "*Parada*" bezieht sich eigentlich auf die Aktion des Stehenbleibens. In diesem Fall beschreibt das Wort eine militärische Situation, in deren Verlauf die Autoritäten einen offiziellen Akt durchführen und die *banda* stehend in Formation spielt, zum Beispiel beim Aufziehen der Flagge auf der *Plaza de Armas*.

⁹³ Feliciano Chero erzählte mir, daß die *pasodobles fúnebres* auch im 6/8-Takt geschrieben werden können. Ich habe aber kein Beispiel dafür gefunden (F. Chero, Interview 1993).

während des Gehens zum Meditieren anregen und zusätzlich eine dramatische Atmosphäre schaffen. Da die *meditación* in einer Molltonart steht, klingt sie auch traurig⁹⁴. G. Mena unterscheidet noch eine "*marcha fúnebre*" (Totenmarsch), die aber der *meditación* gleicht. Hier wird dasselbe musikalische Produkt entsprechend seiner Funktionen unterschiedlich bezeichnet. Der Ausdruck "*meditación*" bezieht sich auf die Aktion des Begleitens und Meditierens, während "*fúnebre*" sich mehr auf den Anlaß des Totenmarsches bezieht. Es ist dieselbe *marcha*. Sie wird nur von verschiedenen Blickwinkeln aus betrachtet.

Worauf beruht der "ernste und dramatische" Charakter der *marcha meditación*? Folgende musikalische Faktoren ließen sich anhand meines Materials herausfiltern:

- die Molltonart,
- die steigenden Töne, die Spannung aufbauen, und die darauf folgenden fallenden Töne, die "hoffnungslos" (sic! Mena, Interview 1995) herunterfallen,
- der immer leicht verspätete Einsatz - besonders des Schlagzeugs (*batería*) -, der schwer, mühsam und fast schmerzhaft wirkt,
- die Trommelwirbel, die eine psychologische Spannung schaffen,
- die pentatonischen Skalen, die an den "*triste*" erinnern,
- das Spiel mit den Achtelnoten in den Baßstimmen (Teil D) als "Hammerschlag des Schicksals",
- die Auflösung zur Durtonart als Hoffnung und "süßer" Teil des Schmerzes.

Auf der Grundlage ihrer Funktionen und vor dem Hintergrund der Assoziationen der Komponisten, kann man die *marcha* wie folgt definieren: **Die *marcha* ist eine Instrumentalkomposition im 2/4- oder 4/4-Takt, die für das Spiel im Gehen gedacht ist. Die verschiedenen Teile der *marcha* sind durch eine feste rhythmische Formel charakterisiert. Die *marcha* hat ihren Ursprung in der sogenannten Harmoniemusik des Blasorchesters und zeigt Einflüsse anderer Musikrichtungen.**

Obwohl sich A. Hofer mit dem militärischen und nicht mit dem religiösen Marsch beschäftigte, stimme ich mit seinem folgenden Zitat überein:

"Da es sich beim Marsch um 'Gebrauchsmusik' handelt, kann er kaum aus sich selbst heraus verstanden werden. Seine Funktion, die er zu unterschiedlichen Zeiten

⁹⁴ Der Perkussionist Melquiado Estrada teilt die Meinung von Genaro Mena und unterscheidet die *marchas* je nach Charakter und Tempo: "*Der Marsch vom Karfreitag hat einen langsameren und traurigeren Rhythmus. Die marchas regulares sind etwas bewegter, während die Totenmärsche langsam sind. Der Rhythmus ist derselbe, nur wird bei Ersterem das Tempo verzögert, während es bei den regulares fröhlicher wird*" (Estrada, Interview 1999).

sowohl im militärischen Bereich als auch in der Gesellschaft erfüllt, bestimmt seine Struktur und sein Wesen mit" (Hofer 1988: 9).

Als wichtigstes Element im gesamten religiösen Ritual in Bajo Piura - besonders in der Heiligen Woche - ist die *marcha* unersetzlich.

5.2 Das musikalische Profil

Die folgenden Tabellen listen das von mir gesammelte Material auf, dabei sind die Titel der *marchas* jeweils mit Übersetzung angegeben:

Marchas meditación*

Nr.	Titel	Übersetzung	Anhang 2/ Track
Nr. 1	A tí Señor, mi primera inspiración	An dich, meinen Herrn, meine erste Inspiration	- / -
Nr. 2	Perdónanos Señor	Herr, verzeihe uns	- / -
Nr. 3	Un divino sacrificio	Ein himmlisches Opfer	- / -
Nr. 4	Una súplica a mi Dios por la paz del mundo	Eine Bitte an meinen Gott um den Frieden in der Welt	S. 244 / 8
Nr. 5	Señor Cautivo (1)	Gefesselter Herr	S. 254 / 9
Nr. 6	Señor del Prehndimiento	Gefesselter Herr	- / -
Nr. 7	Señor Cautivo (2)	Gefesselter Herr	S. 256 / -
Nr. 8	El traidor arrepentido	Der bußfertige Verräter	- / -
Nr. 9	Con amor y dolor vengo a mi Santa Devoción	Mit Liebe und Schmerz komme ich zu meiner Heiligen Frömmigkeit	S. 236 / 7

* Autoren: G. Mena (1-4), J. E. Ramírez (5-8), E. Oliva (9).

(1) *Marcha* für den 5.4.93.

(2) *Marcha* für den 6.4.93.

Marchas regulares**

Nr.	Titel	Übersetzung
Nr. 10	Santísimo Sacramento	Heiliges Sakrament
Nr. 11	Señor del Santuario	Herr des Heiligtums
Nr. 12	Isidro, el campesino	Hl. Isidro, der Bauer
Nr. 13	Gran Mariscal	Große Marschallin
Nr. 14	Señor Triunfante	Herr des Triumphes
Nr. 15	María de los Dolores de la Soledad	Maria der Schmerzen der Einsamkeit
Nr. 16	San Juan Bautista	Johannes der Täufer
Nr. 17	Virgen de la Luz	Jungfrau des Lichtes
Nr. 18	Virgen del Tránsito	Jungfrau des Übergangs

** Autoren: F. Chero (10-13), Autor nicht mehr bekannt (14-18).

Marchas militares***

Nr.	Anlaß
Nr. 19	Für den <i>Depositario</i> , der den Schlüssel des Sargs aufbewahrt
Nr. 20	Für den <i>Doliente</i> , der die Trauer des Todes Jesu trägt
Nr. 21	Für den <i>Mayordomo</i> , ein Sponsor der <i>fiesta</i>

*** Sie wurden für die Begleitung bestimmter Persönlichkeiten zum Ort der offiziellen Veranstaltungen der *fiesta* gespielt. Da sie keine Titel haben und der Autor unbekannt ist, identifiziere ich sie anhand ihrer Funktion.

Aspekte der Struktur, Melodie, Harmonie und Rhythmik werden bei der Analyse der *marcha* berücksichtigt.

5.2.1 Die Struktur

Die *marcha* hat eine feste Struktur. Die Phrasen, die zumeist aus zwei oder vier Takten bestehen, fügen sich zu festen Teilen zusammen, die sich vor allem in ihren rhythmischen Formeln unterscheiden.

Nach Feliciano Chero (Interview 1995) besteht die *marcha meditación* aus fünf Teilen plus einem Vorspiel, das von den Musikern ebenfalls als Teil betrachtet wird, also insgesamt aus sechs Teilen. Diese Struktur kann von jedem Komponisten insofern geändert werden, als es ihm freisteht nur einige Teile davon auszuwählen, um die *marcha* zu strukturieren. Das Vorspiel, der zweite und der sechste Teil (*fuerte bajo* bzw. Trio) werden in der Regel beibehalten. Die einzelnen Teile sind für die Analyse mit Buchstaben und Namen (z.B. "*fuerte bajo*") gekennzeichnet.

Die sechsteilige Struktur:

Vorspiel (I)	II	III	IV	V	VI
Vorspiel	A	B	C	D	E
	1. Thema	<i>fuerte</i>	<i>fuerte bajo</i>	1. Thema oder Variation des ersten Themas	Trio

Diese Unterteilung hat praktische Gründe, denn jeder Teil hat seine spezielle Bezeichnung, die ihn für die Spieler bei Einsätzen und Wiederholungen während des Spiels sofort erkennbar macht. Sagt der Dirigent nach einer Unterbrechung zum Beispiel "Trio", wissen die Musiker sofort, daß sie mit dem sechsten Teil einsetzen müssen. Jeder Teil hat seine Eigenschaft und seine Funktion in der *marcha*.

I. Das Vorspiel. Dieser Teil ist einerseits durch die Trommelwirbel der Tarole, die jede Phrase begleiten, und andererseits durch die langen Pausen (Fermata) zwischen den Phrasen charakterisiert. Beide Eigenschaften schaffen zusammen einen dramatischen Charakter, der für die Aufmerksamkeit der Zuhörer und eine spannende Atmosphäre sorgt. Dieser Teil kann sich aus drei oder vier Phrasen zusammensetzen, zwischen denen jeweils eine Pause besteht. Die Trommelwirbel der Tarole schließen die Phrasen.

Vorspiel:

1. Phrase (Tutti)	Pause	2. Phrase (Tutti)	Pause
Schlagzeug	Trommelwirbel / Pause	Schlagzeug	Trommelwirbel / Pause

II. Teil A. Hier wird das Thema der *marcha* vorgestellt, das jedesmal von den verschiedenen Instrumentengruppen - als sogenannte "*solos*" (Soli) - in *turnos* gespielt wird. Wie schon unter 2.2.2.3 (S. 74-75) erwähnt, unterliegt die Reihenfolge der Einsätze der Soli und des Tutti bei der *banda* einer gewissen Logik, die sowohl beim Spiel der *marcha* wie auch anderer Stücke respektiert wird. Diese Reihenfolge sieht vor, daß beide *turnos* je nach Bedarf mehrmals, abwechselnd wiederholt werden können.

Teil A:

1. Solo:	2. Solo:
Flöten - Schluß des Tutti	Saxophone - Schluß des Tutti

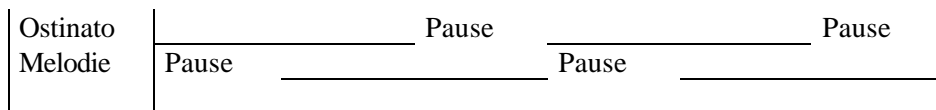
III. Teil B (*fuerte* oder "laut"). Dieser Teil heißt *fuerte*, weil er im Tutti beginnt und deswegen lauter klingt. Nach dem Tutti folgt der Einsatz der Klarinetten und Flöten, der wiederum im Tutti schließt. In der Regel besteht dieser Teil aus zwei Phrasen, die wiederholt werden. Dieser Teil - *fuerte* - ist eine Vorbereitung für den *fuerte bajo*.

Teil B:

Erste Phrase:	Zweite Phrase:	
//: Tutti ://	//: Flöten und Klarinetten Schluß im Tutti ://	Überleitung zu Teil IV

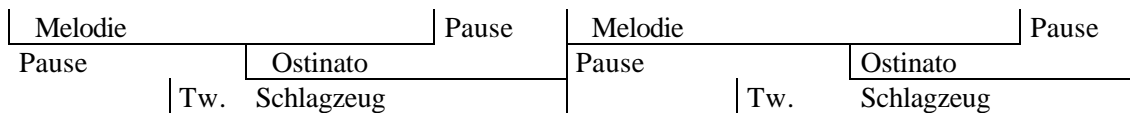
IV. Teil C (*fuerte bajo* oder "lauter Baß"). Hier wechseln die Instrumente ihre Rollen: Die Baßinstrumente (Bajos, Tuben, Contrabajo und Bombardón) übernehmen die Hauptmelodie, während die Trompeten, Saxophone, Klarinetten und Flöten ein rhythmisches Ostinato von - in der Regel - zwei Takten spielen. Das Schlagzeug spielt parallel zum Ostinato, wobei das Ostinato die Basis für die Melodie bildet. Die von den Baßinstrumenten gespielte Melodiestimme setzt gegen Schluß der Formel des Ostinatos ein. So klingen Melodie und Ostinato nur in der zweiten Hälfte des Taktes zusammen.

Teil C:



V. Teil D. Hier wird ein neues Thema vorgeschlagen, das auch eine, vor allem rhythmische, Variation des ersten Themas sein kann. Zuerst übernehmen die Flöten und Klarinetten, dann die Saxophone - wieder in *turnos* - ihre Funktion als melodispielernde Instrumente, wobei die Bässe ein rhythmisches Ostinato zur Begleitung spielen. Das Schlagzeug spielt parallel zum Ostinato, dessen Einsatz von Trommelwirbeln vorbereitet wird. Diese Struktur der Phrasen wiederholt sich nach Bedarf und endet mit einer festen Kadenz.

Teil D:



Tw = Trommelwirbel

VI. Teil E (*trío* oder "Trio")⁹⁵. Bevor dieser Teil richtig beginnt, hört man eine Überleitung bestehend aus meist einer Phrase, wobei die *marcha* zur Parallel- oder Varianttonart moduliert. Danach beginnt das Trio, indem jede Instrumentengruppe in *turnos* und abwechselnd mit dem Tutti das Thema als Solo spielt. Dieses kann eine Variation des zweiten Themas oder ein neues Thema sein. Auch das Trio kann mehrmals wiederholt werden.

⁹⁵ *Marchas regulares*, die ein schnelleres Tempo haben, verzichten häufig auf das Trio, weil sie schon allein wegen ihres Charakters "fröhlich" klingen. Da die *marcha regular* auch in Dur komponiert werden kann, ist das Trio, vom melodisch harmonischen Verlauf her, hier nicht so unabdingbar wie bei der *marcha meditación*, die immer in Moll steht.

Teil E:

Modulation	Trio			
Tutti	1. Solo (Fl. + Kl.)	Tutti	2. Solo (Sax.)	Tutti

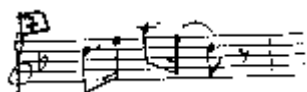
Die *marchas-meditación* meines Forschungsmaterials haben ein Tempo von etwa ($\text{♩} = 40-44$). Alle weisen die obengenannten Teile auf, die unterschiedlich oft wiederholt werden. Alle *marchas* werden während der Prozession stundenlang immer wieder von Anfang an wiederholt.

Diese Unterteilung als Basis nehmend, bilden die *marchas regulares* ihre eigene Struktur heraus. Dabei werden meist vier Teile und ein Vorspiel ausgewählt. In diesem Fall bleibt der vierte Teil als *fuerte bajo*, während das Trio als fünfter Teil gilt. Die *marchas militares*, die dieser Gruppe zugeordnet sind, haben - mit Ausnahme von "Gran Mariscal", die vierteilig ist - ein Vorspiel und mindestens zwei Teile.

5.2.2 Die Melodie

Der Verlauf der Melodie der *marchas* erfolgt nach rhythmischen Formeln, die sich stetig wiederholen. Auf diese Formeln konzentriert sich die folgende Analyse der Melodie, sie geben der *marcha* ihren rhythmischen und prägnanten Charakter. Gleichzeitig prägen diese Formeln die melodischen Phrasen eines Teils. Die beliebtesten Intervalle in diesen rhythmischen Formeln, sind die kleine Sekunde, die kleine Terz und die große Sext. Arpeggierte Formeln kommen besonders in den Schlüssen eines Teils vor:

K5/1. Nr.2 "Perdónanos Señor", 1. Flöte, Takt 7:

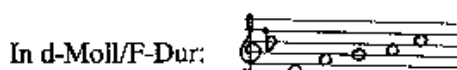


Die Wiederholung einer rhythmischen Formel fördert die Bildung von melodischen Sequenzen:

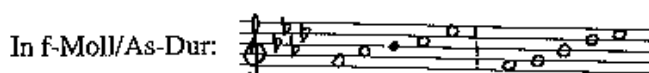
K5/2. Nr. 13 "Gran Mariscal", Vorspiel, 1. Trompete:



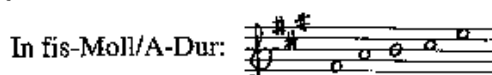
Tetratonische Skalen bilden sich auf der Basis des Dreiklangs in Verbindung mit der Septime. Ist die erste Terz groß, neigt die Skala zu Dur, ist sie klein, zu Moll. Die tetratonische Tonleiter wird pentatonisch, wenn man die IV Stufe einfügt (siehe auch 4.2, S.107). Pentatonische Skalen kommen insbesondere im Vorspiel, im Teil A und im *fuerte bajo* vor:



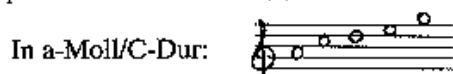
Beispiele: Nr. 4 Una súplica a mi Dios por la paz del mundo, Nr. 6 Señor del Prehndimiento, Nr. 10 Santísimo Sacramento.



Beispiele: Nr. 8 El traidor arrepentido, Nr. 9 Con amor y dolor vengo a mi santa devoción.,



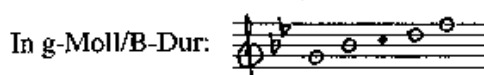
Beispiele: Nr. 7 Señor Cautivo (2).



Beispiele: Nr. 14 Señor Triunfante, Nr. 16 San Juan Bautista.



Beispiele: Nr. 5 Señor Cautivo (1), Nr. 11 Señor del Santuario, Nr. 12 Isidro el campesino, Nr. 15 María Dolores de la Soledad, Nr. 17 Virgen de la Luz.



Nr. 1 A tí Señor mi primera inspiración.

Obwohl es in der *marcha* eine gewisse Tendenz gibt, die Melodie aus nebenstehenden Tönen zu gestalten, gibt es auch tetra- und pentatonische Skalen, die sich an diatonische Kadenzen anschließen:

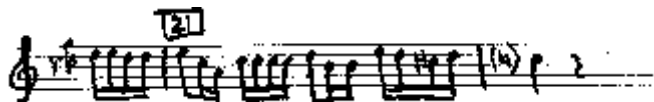
K5/3. Nr. 11 "Señor del Santuario", Teil B, Takt 4-7, 1. Trompete:



Escala Pentafónica
Triada con 4ª

Überhaupt neigen einige *marchas* dazu, das unten notierte melodische Motiv zu benutzen, wobei die Durtonika als Hilfsnote in der Kadenz zunächst um einen halben Ton erhöht und dann wieder aufgelöst wird. Dieses Spiel um die Durtonika (*bordadura* oder *cambiata*) tritt auch bei der für die Tonart entscheidenden Terz der Molltonika auf:

K5/4. Nr. 15 "María de los Dolores de la Soledad", aus: Transkription, Teil C:



Verzierungen in Form von Vorschlägen ergeben sich bei absteigenden Tonschritten:

K5/5. Nr. 4 "Una súplica a mi Dios por la paz del mundo", Teil B, 1. Flöte:



Weiterhin ist die Melodie durch einige rein melodische Merkmale charakterisiert, die auf Einflüsse anderer Gattungen zurückzuführen sind. Das Vorspiel der *marchas* - besonders bei der *marcha meditación* - kann zwei verschiedene Charaktere annehmen: es kann sich entweder einer klassischen Ouvertüre oder aber einem *triste* annähern⁹⁶.

Das Vorspiel soll die Menschen auf die *banda* aufmerksam machen und zum Gehen auffordern. Das geschieht durch den Eindruck von etwas Neuem (z.B. klassische Musik für die Bauern Catacaos) oder das Wiedererkennen von etwas Vertrautem. Für Letzteres ist der *triste*, wegen seiner relativ freien Rhythmik, die eine Anpassung an eine andere Gattung erlaubt, und auch wegen seiner pentatonischen Eigenschaften sehr geeignet. Der *huayno* dagegen, der auch pentatonisch ist, gibt der *marcha* seinen starken Rhythmus:

⁹⁶ Wir dürfen nicht vergessen, daß Eucarpio Oliva in den 30er Jahren bei dem italienischen Priester Vicente Boggio in Lima die Harmonielehre auf der Orgel lernte. Obwohl der "*italianismo*" (siehe auch Quezada Machiavello 1985: 88-91) der Musikgeschichte Limas bereits ein Jahrhundert zuvor das musikalische Leben der Kathedrale beherrschte, hat diese Bewegung noch bei Oliva ihre Eindrücke hinterlassen. Die Einflüsse der italienischen Oper sind seinen *marchas* anzumerken (siehe auch das Vorspiel von "Con amor y dolor vengo a mi Santa Devoción", Anhang 2, S.236). *Triste* oder die "Klage" ist eine Art Prelude, das, auf einer pentatonischen Skala basierend, frei gesungen wird.

K5/6. Nr. 5 "Señor Cautivo (1)", aus: Transkription, Teil B:



Während es die Aufgabe des Vorspiels ist, die Menschen zum Aufbruch zu animieren, soll das Trio sie entspannen. Melodisch zeigt das Trio einen starken Einfluß der klassischen europäischen Musik, wobei die Tonart durch den Leitton festgelegt wird. Je nach den rhythmischen Formeln kann das Trio - in 2/4-Takte untergliedert und mit einem anderen Perkussionsspiel versehen - manchmal auch wie eine langsame Polka klingen:

K5/7. Nr. 5 "Señor Cautivo (1)", aus: Transkription, Trio (Melodie):



Neben dem engen Zusammenhang zwischen Melodie und rhythmischen Formeln in den Teilen zeigen das Vorspiel, der "*fuerte bajo*" und das "Trio" oder der Dur-Teil der *marcha meditación* starke Einflüsse der klassischen Kapellen- und Tanzmusik, gemischt mit Operetten und spanischen Zarzuelas des 19. Jahrhunderts, die damals auch in Peru in Mode waren. Im Grunde sind die Melodien der *marchas* auf diese historischen Vorgaben zurückzuführen.

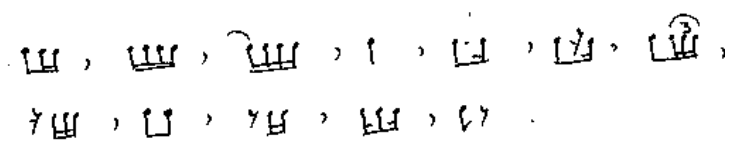
Die Rhythmus - Tabelle auf S. 137 zeigt die rhythmischen Formeln der Teile aller *marchas - meditación* von Genaro Mena. Nach der Analyse dieser Tabelle kommt man zu den folgenden Schlüssen:

- Im Vorspiel zeigen alle *marchas* ein kurzes Motiv als Formel, das nur einen Takt dauert.
- Teil A zeigt zwei rhythmische Varianten: einerseits ein eintaktiges Motiv, das in drei *marchas* in gleicher Form erscheint, und andererseits ein zweitaktiges Motiv, dessen zweiter Takt mit einer Halbenote anfängt.
- Teil B hat jedesmal eine Formel, die in der Mitte des Taktes einsetzt, einen Takt durchläuft und in der Mitte des nächsten, also eigentlich übernächsten, Taktes, endet.
- Teil C hat zwei rhythmische Formeln, die übereinanderliegend ein polyrhythmisches Spiel ergeben. Während die eine Stimme eine rhythmisch-harmonische Funktion übernimmt und als Ostinato eine Formel spielt, ist die Formel der Hauptmelodie

durch lange und kurze Werte charakterisiert. Das Ostinato hat so die Möglichkeit, deutlich als Kontrapunkt in Erscheinung zu treten.

- Teil D zeigt eine ähnliche Phrasenstruktur wie Teil B.
- Das Trio zeigt in der Einführung zunächst ein rhythmisches Motiv, das zwei-, höchstens dreimal wiederholt wird. Fängt das Trio richtig an, geht die rhythmische Formel wieder von der Mitte des Taktes bis zur Mitte des übernächsten Taktes.

Vergleicht man die rhythmischen Formeln auf denen sich die Melodien der fünf *marchas - meditaci3n* von Genaro Mena bilden, so ist festzustellen, da3, mit Ausnahme von Nr. 2 und Nr. 3 im Teil A, keine Formel mit einer anderen identisch ist. Möglichkeiten für rhythmische Kombinationen sind (K5/8):



Teil A neigt zu einer synkopierten Formel, dagegen ist das rhythmische Motiv in Teil B auch oft in Teil D zu finden. Das Ostinato von Teil C setzt immer im Auftakt ein, während die Hauptstimme die Sechzehntel-Gruppen mit Halbenoten kombiniert. Das Trio neigt dagegen zu einer punktierten Formel. Die Analyse der rhythmischen Formeln hat ergeben, da3 alle *marchas* von Genaro Mena nach demselben Modell strukturiert sind.

Auch die *marchas regulares* werden nach dem Prinzip der rhythmischen Formeln komponiert (siehe Rhythmus – Tabelle, S. 138). In den vier Beispielen aus den Notenheften von Feliciano Chero lassen sich folgende Besonderheiten feststellen:

- Tetratonische und pentatonische Skalen, die auf der Terzbauweise gebildet sind,


K5/9. Nr. 10 "Santísimo Sacramento", Teil A. 1. Klarinette:

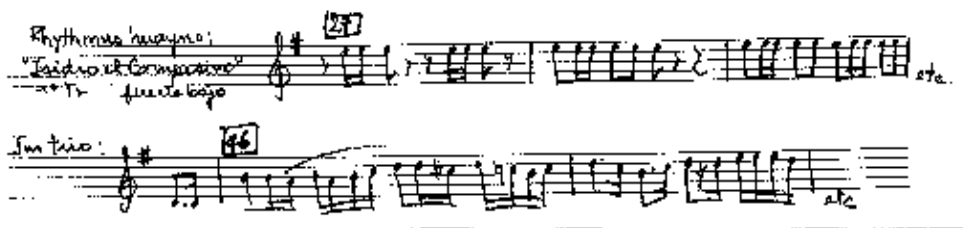


- eine Tendenz zu minimalen Motiven,

K5/10. Nr. 12 "Isidro el campesino", Vorspiel, 1. Trompete:



- die Tendenz zum Rhythmus des *huayno* () im "Trio",
K5/11. Nr. 12 "Isidro el campesino", *fuerte bajo* und Trio, 1. Trompete:



- Arpeggierte Formeln und Triolen,

K5/12. Nr.13 "Gran Mariscal", Vorspiel, 1. Trompete (und Tutti):



- und rhythmische Formeln mit melodischen Variationen

K5/13. Nr. 10 "Santísimo Sacramento", Teil A, 1. Klarinette:



Wenn man die rhythmischen Formeln der *marchas regulares* von Feliciano Chero miteinander vergleicht (siehe S. 138) kommt man zu dem Schluß, daß sie nicht so regelmäßig sind wie jene der *marchas* von G. Mena: manche Formeln sind lang und wiederholen sich dann teilweise, manche entwickeln sogar eine rhythmische Idee. Trotzdem kann man einige, immer wiederkehrende, Eigenschaften erkennen:

- Teil A neigt zu Gruppen von Sechzehnteln,
- Teil B zeigt Synkopen und punktierte Werte.
- Das Ostinato in Teil C beginnt mit einem Auftakt und hat Zwischenpausen, dagegen verläuft die Hauptstimme im variierten Rhythmus; in diesem Teil findet man die Triolen.
- Im Trio werden punktierte Werte, Sechzehntel-Gruppen und Halbenoten bevorzugt.

Die rhythmischen Formeln prägen die Teile der *marcha* in einer Weise, daß die Musiker daran die Teile der *marcha* erkennen können. Die rhythmischen Formeln und der Gebrauch von arpeggierten Motiven charakterisieren die *marcha* und haben auch einen gewissen Einfluß auf ihre Harmonie.

Tabelle der rhythmischen Formeln

Marchas meditativas von Genaro Mena

Nr.	Titel	C	D	E (Trio)
Nr. 1	A tí Señor, mi primera inspiración	♩ ♩ ♩ ♩	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩
Nr. 2	Perdónanos Señor	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩
Nr. 3	Un divino sacrificio	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩
Nr. 4	Una súplica a mi Dios por la paz del mundo	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩

Nr.	C (fuerte-bajo)	D	Übersetzung zu Dur	E (Trio)
Nr. 1	♩ ♩ ♩ ♩	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩	keine Formel	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩
Nr. 2	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩
Nr. 3	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩
Nr. 4	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩

5.2.3 Die Harmonie

Die *marchas* aus meinem Material stehen vorwiegend in den Tonarten: f, d- und c-Moll, die für die transponierbaren Blasinstrumente und ihre Register geeignet sind. Obwohl mehrere Instrumente zusammenspielen, gibt es nur wenige unterschiedliche Stimmen. Je nachdem um welchen Teil der *marcha* es sich handelt, übernehmen sie melodische, verzierende oder harmonische Funktionen:

_	Vorspiel	A	B	C	D	E
Melodie	Tutti	1. Fl. + Kl. 2. Sax.	Tutti, Fl. + Kl., Tutti	Bässe	1. Fl., 2. Sax.	Tutti, 1. Fl., Tutti, 2. Sax.
Verzierung	-	-	-	-	Kl.	Kl.
Harmonie	Tutti	Bässe	Bässe	Tutti	Bässe	Bässe

Die Melodie des zweiten, dritten (*fuerte*) und fünften Teils wird von allen Instrumenten in *turnos* und in bestimmten Instrumentenkombinationen gespielt:

Turno 1 Flöten und Klarinetten

Turno 2 Saxophone

Das Tutti schließt die *turnos* und hat die Funktion, die Übergänge zwischen den *turnos* und zu den Teilen anzuzeigen. Nur die Klarinette spielt die *adornos* - kurze melodische Motive, die während der Pausen und vor dem Beginn der Melodie eingesetzt werden und das Ganze verschönern (siehe 2.2.1.2, S. 67). Die Harmonie kann folgendermaßen aussehen:

<i>Gestalt der Harmonie</i>	<i>Teile</i>	<i>Instrumente</i>
Ostinato	<i>fuerte bajo</i>	Trompeten, Klarinetten, Saxophone
	D	Bässe
Kontrapunkt	A	Bässe
	B	Bässe
	Trio	Bässe
Unisono	Vorspiel	Tutti

Die Bässe stehen im sogenannten Kontrapunkt zur Stimme. Der Bajo spielt Arpeggios, betont die Bässe, gibt rhythmische Formeln wieder, etc. Der Bombardón spielt wegen seines Registers häufig einen *cantus fractus* (siehe auch 6.2.2.3, S. 162-163) zum Bajo. Der Contrabajo spielt nur die Bässe bzw. Grundtöne der Akkorde.

Nach der Analyse des harmonischen Bildes der *marcha* stellt man die folgenden Tendenzen fest:

- **Bimodalität.** Die Tonika, als eines der Hauptelemente der Harmonisierung, wird zweifach, nämlich in der Moll- und in der parallelen, oder der Variant-Durtonika verwendet. In den *marchas regulares* Nr. 10 und Nr. 11 liegt ein Akkordwechsel im Vorspiel und teilweise auch im Teil A vor: Dm - F, also zwischen Moll- und Durtonika. Diese Unentschlossenheit in der Tonart, ob Moll, ob Dur, wird in der Regel von dem melodischen Verlauf bestimmt. Allerdings ergibt diese Art von Bimodalität eine steife Harmonie, ohne eine besondere Bewegung. Im Allgemeinen läßt sich an der Harmonie ablesen, daß die Harmonisierung in erster Linie auf dem Wechsel beider Tonikas und der Dominantseptakkorde (Moll und Dur) beruht, was erneut die Bimodalität bestätigt. Im *fuerte bajo* wird häufig ausschließlich von der Moll- zur Durtonika (Nr. 6) gewechselt, wobei die Schlußkadenz auf V-I schließt.

- **Umkehrungen.** Der Gebrauch der Akkorde in der ersten und zweiten Umkehrung schafft besonders in den *marchas meditación* das Gefühl des Schwebens. Liegt der Grundton eines Akkords oder gebrochenen Akkords nicht auf der Basis, steigt das Gefühl der Ungewißheit und damit der dramatische Charakter:

K5/14. Nr. 9 "Con amor y dolor vengo a mi santa devoción", aus: Transkription, Teil B:



- **Varianttonarten.** Es gibt zwei Weisen für die Modulation zum Trio. Die *marcha* kann von ihrer Molltonart zur parallelen Durtonart modulieren, zum Beispiel: von f-Moll zu As-Dur (Nr. 1), oder sie moduliert zu ihrer Varianttonart, zum Beispiel: von f-Moll zu F-Dur (Nr. 3).

Diese *marchas* modulieren zur parallelen
Tonart:

_Nr. 1	f-Moll	As-Dur
Nr. 2	d-Moll	F-Dur
Nr. 6	d-Moll	F-Dur
Nr. 12	f-Moll	As-Dur
Nr. 13	e-Moll	G-Dur
Nr. 17	e-Moll	G-Dur

Diese *marchas* modulieren zur Varianttonart:

Nr. 3	f-Moll	F-Dur
Nr. 4	d-Moll	D-Dur
Nr. 5	e-Moll	E-Dur
Nr. 7	f#-Moll	F#-Dur
Nr. 8	f-Moll	F-Dur
Nr. 9	f-Moll	F-Dur
Nr. 11	f-Moll	F-Dur
Nr. 14	d-Moll	D-Dur
Nr. 16	a-Moll	A-Dur

Der Gebrauch einer Varianttonart erlaubt eine gewisse Abwechslung in der Harmonie in dem Sinne, als sich durch die drei Vorzeichen unterschiedliche Akkorde ergeben. So haben zwei gleichnamige Tonleitern, je eine in Dur und eine in Moll, dieselben Akkorde auf der Dominante und der VII. Stufe,

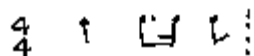
K5/15:

während zwei parallele Tonleitern vier Akkorde gemeinsam haben:

K5/16:

Trotzdem kommt die Varianttonart im Trio häufiger vor als die Modulation zur Paralleltonart. Ein Grund dafür kann das Variantverhältnis sein, wobei das Trio eine Durvariation eines Teiles ist (Nr. 6, Nr. 9, Nr.14, Nr. 16). Allerdings entspricht keine dieser Variationen genau einer Maggiore Variation.

- **Überleitungen und Schlüsse.** Die Überleitungen von einem Teil zu dessen Wiederholung und von Teil zu Teil sind unterschiedlich, wobei die rhythmische Formel:



bevorzugt wird. Bei den *marchas* von Mena ist diese Formel mit einem Arpeggio für die Wiederholung eines Teiles und mit einer Sexte für den Übergang zu einem neuen Teil ergänzt. Von Teil C zu Teil D gibt es meistens keine Überleitung, der Übergang erfolgt direkt. Als Beispiel folgen die Überleitungen in den *marchas* Nr. 4 "Una Súplica a mi Dios por la paz del mundo" und Nr. 9 "Con amor y dolor vengo a mi santa devoción":

Handwritten musical score for two marches, showing transitions between sections A, B, C, D, Ü, and E. The score includes parts for 1st Fl, 1st Sax, 2nd Sax, 1st Tramp, and Bass Solo. It features various transition formulas like A → A, A → B, B → B, B → C, C → C, C → D, D → D, D → Ü, Ü → Ü, Ü → E, E → E, and Final.

March 4: Una Súplica a mi Dios por la paz del mundo

March 9: Con amor y dolor vengo a mi santa devoción

Transitions shown:

- A → A
- A → B
- B → B
- B → C
- C → C
- C → D
- D → D
- D → Ü
- Ü → Ü
- Ü → E
- E → E
- Final

Zwischen Teil D und dem Trio liegen meist vier bis acht Takte, die als Überleitung dienen. Dieser Übergang steht bereits in der parallelen oder gleichnamigen Durtonart und zeigt zumeist ein sequenziertes, melodisches Motiv, das als Bestätigung der Dur-Modulation gilt:

K5/17. Nr. 3 "Un Divino Sacrificio", Übergang zum Trio, 1. Trompete und Bajo:

The image shows a musical score for the transition to the Trio in 'Un Divino Sacrificio'. It consists of two staves: the top staff is for the 1st Trumpet (1. Tr.) and the bottom staff is for the Bass (Bajo). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score shows a sequence of chords: G (G2, B2, D3), Am (A2, C3, E3), G (G2, B2, D3), and G (G2, B2, D3). The bass line is a simple harmonic accompaniment, while the trumpet line features a more complex, sequenced melodic motif.

- **Subdominante.** Die Subdominante der Molltonart fungiert sogar noch häufiger als die Dominante als Übergang zur Molltonika. Im Trio wird nur mit Akkorden (I-V-I-IV-I-V-I) aus der entsprechenden Durtonart harmonisiert. Das Trio steht ganz in Dur. So herrscht im Trio die Harmonisierung Tonika-Dominante (oder Dominantseptakkord) und mit dieser Kadenz endet auch die *marcha*.

Schließlich wird der dramatische Charakter der *marchas meditación* vor allem von der klassischen Homophonie bestimmt, welche die Melodie unterstützt. Sie wird besonders im Vorspiel verwendet, um die Aufmerksamkeit der Menschen zu erregen. Die Homophonie wirkt zusammen mit der Klangfarbe der *banda* psychologisch "ernst" und fordert die menschliche Stille⁹⁷.

5.2.4 Die Rhythmik

Durch den Kontrapunkt zwischen der Bassstimme gegenüber der Melodiestimme ergibt sich die Polyrhythmik, denn beide Stimmen haben ihre eigenen zum Teil unterschiedlichen melodisch-rhythmischen Formeln.

Im *fuerte bajo*, an der Stelle an der die Instrumente ihre Stimmen tauschen, erfolgt die Polyrhythmik durch zwei Formeln nach dem Kontrapunkt: Die erste Formel wird von einer Hauptstimme vorgetragen, welche die Melodie dann auch daraufhin sequenziert. Die zweite Formel spielt die Harmoniestimme in derselben Weise wie die erste Formel. Allerdings neigt die Tarole dazu, die rhythmische Formel des Ostinatos zu imitieren:

⁹⁷ Dabei könnte auch eine Geige auftauchen (Chero, Interview 1995), was heutzutage nicht mehr so häufig vorkommt. Die Flöten geben der Klangfarbe durch ihren sanfteren, hölzernen Klang eine besondere Weichheit, die zu einer *marcha regular* nicht passen würde.

K5/18. Nr. 9 "Con amor y dolor vengo a mi santa devoción", aus: Transkription, *fuerte bajo*:

Die Polyrythmik des Teils D der *marchas-meditación* oben zeigt eine melodisch-rhythmische Formel, die meistens sequenziert wird, während die Bässe den Grundton des Akkords in Viertelnoten spielen. Dieses Spiel steigert die Spannung und erscheint wie eine Art Hammerschläge. Es löst sich dann im Trio auf:

K5/19. Nr. 9 "Con amor y dolor vengo a mi santa devoción", aus: Transkription, Teil D:

So definieren die Musiker der *banda* die Funktionen der in der *marcha* zusammengestellten Instrumente des Schlagzeugs selbst:

"Der bombo [große Trommel] ist die Kraft, die die anderen beherrscht. Die Tarole bildet zu ihm den *contracanto* [Gegengesang] oder Kontrapunkt und die platillos [Becken] sind die Ergänzung des bombo.- Meistens spielen sie bei der *marcha unisono*. In den militärischen Märschen spielen die Becken viermal [pro Takt], während die große Trommel nur einmal auf dem ersten Schlag ertönt. Wird im 2/4-Takt gespielt, schlagen jeden zweiten Takt zweimal die Becken und einmal die große Trommel " (A. Mena, Interview 1999).

Besondere Akzente setzt das Spiel des Schlagzeugs, obwohl das Wechselspiel der instrumentalen Klangfarben - zum Beispiel im Tutti - im Vordergrund steht. Diese Klangfarben schaffen einen großen Teil der Dynamik der *marcha*. Das Schlagzeug unterstützt die Rhythmik. Notenhefte für die Perkussion sind bei der *banda* selten⁹⁸.

⁹⁸ Eine Ausnahme ist die *marcha* "Perdónanos Señor" von G. Mena. Sie ist in zwei Stimmen notiert. Die Tarole wurde auf der oberen Linie notiert bzw. die große Trommel und die Becken auf der

Die Tarole hat in der *marcha* eine andere rhythmische Funktion als die große Trommel und die Becken, die immer zusammen und im gleichen Rhythmus spielen. Während die Tarole fast solistisch spielt, bilden große Trommel und Becken eine Einheit. Wenn es ein Instrument in der *banda* gibt, das problemlos ein Crescendo und Decrescendo spielen kann, dann ist das die Tarole. Im Vorspiel ist dieser Effekt für die Dramatisierung des Stücks von großer Bedeutung, denn gerade dort, wo ein Ton gehalten wird, wirbelt sie im Crescendo, führt die Melodielinie weiter, vollführt sie ein Decrescendo.

K5/20. Nr. 9 "Con amor y dolor vengo a mi santa devoción", aus: Transkription, Melodie, Vorspiel:



Im Gegensatz zu den Melodieinstrumenten setzt die Tarole fast immer leicht verzögert mit Trommelwirbeln auf dem vierten Taktschlag oder kurz nach dem vierten Takte ein. Die rhythmische Aufgabe der Tarole besteht vornehmlich darin, mittels Trommelwirbeln die Schläge der großen Trommel und der Becken vorzubereiten und die Bässe rhythmisch zu unterstützen.

K5/21. Nr. 9 "Con amor y dolor vengo a mi santa devoción", aus: Transkription, Melodie, Teil A:

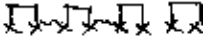
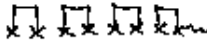


In der *marcha* Nr. 9 "Con amor y dolor vengo a mi Santa Devoción" spielt die Tarole den Einsatz etwas vorgezogen. Sowie sie erklingt, setzen die Melodieinstrumente ein. Um den dramatischen Charakter zu betonen, hört die Tarole abrupt nach der ersten Phrase auf, woraufhin alle Instrumente pausieren. Nach dem Auftakt setzt sie wieder ein. Während die Tarole die ganze *marcha* hindurch spielt, setzen große Trommel und Becken erst in Takt 3 ein. Sie spielen parallel und unterstützen die Schlüsse. Im Allgemeinen setzen sie erst am Schluß des Teils A ein und spielen die drei ersten Taktschläge des folgenden Teils; weiter spielen sie den ersten Teil von Teil B und den Schluß. Im *fuerte bajo* (Teil C) haben die große Trommel und die Becken die rhythmische Formel (K5/22): $\downarrow \downarrow \downarrow \epsilon$ während die Tarole den Rhythmus des Ostinatos unterstützt.

unteren.

Während die Tarole im Teil D die hämmernden Achtelnoten des Ostinatos unterstützt, pausieren große Trommel und Becken wieder bis zur Überleitung zum Trio, wo sie nur im Tutti schlagen dürfen, und so geht es weiter bis zum Schluß, an dem sie laut im Tutti (alle im selben Rhythmus) teilnehmen.´

Nr. 9 "Con amor y dolor vengo a mi Santa Devoción" - Schlagzeugspiel

<i>Vorspiel</i>	<i>A</i>	<i>B</i>	<i>C und D</i>	<i>E</i>
Die Tarole spielt Crescendo und Decrescendo	Die Tarole setzt wie der Bajo und die Trommelwirbel am Anfang der melodischen Phrase ein	Die Tarole spielt im Rhythmus:  und weiter im Solo wie der Bajo mit Trommelwirbeln	Die Tarole spielt im Rhythmus des Ostinatos. Große Trommel und Becken unterstützen die ersten drei Taktschläge	Die Tarole spielt:  Große Trommel und Becken spielen nur mit dem Tutti

Der Rhythmus des Schlagzeugs regelt den Schritt der Prozession. Die Achtel-, Viertel-, oder Halbenoten der großen Trommel und der Becken und der Schlag der Trommelwirbel der Tarole treffen den inneren menschlichen Puls und fördern das Marschieren. Die Schläge der großen Trommel und der Becken bestätigen den 4/4-Takt der *marcha* und gelten als Orientierungspunkte für die Trommelwirbel, die auf dem dritten oder vierten Schlag einsetzen können, damit große Trommel und Becken auf dem ersten Schlag des nächsten Taktes einsetzen. So schaffen sie zusammen einen dramatischen Charakter. Die Trommelwirbel fordern dazu auf, ab dem nächsten Takt zu marschieren.

5.3 Der Marsch der *banda*: Aufführungspraxis

Die Tradition der Heiligen Woche (*Semana Santa*) stammt aus der Kolonialzeit (siehe auch: Cruz 1982: 504) und ist besonders in Catacaos so stark verwurzelt, daß sie sogar der Entwicklung der religiösen Musik Impulse gegeben hat. "Seit meiner Kindheit wollte ich Musiker sein, um bei der *Semana Santa* für den *Santo Sepulcro* [Heiligen Sarg] spielen zu dürfen" sagte Feliciano Chero (F. Chero, Interview 1995), der die Musik von seinem Vater vermittelt bekam. Seine Motivation war es, durch die Musik seine religiöse Haltung zu bestätigen. Seltsam ist dennoch, daß das Volksgedächtnis keine Erinnerungen an die ältere traditionelle kirchliche Musik

bewahrt hat, und man allgemein über die Musik der *Semana Santa* in der spanischen Kolonialzeit nicht viel weiß.

Ist es die erste Motivation der Musiker, durch das Musizieren und die Mitgliedschaft in der *banda* die eigene religiöse Zuneigung zu zeigen, so ist das Spielen der *marcha* der beste Kanal für den höchsten Ausdruck dieser Religiosität. Wie schon zu Beginn dieses Kapitels erwähnt, sind die Menschen in Bajo Piura sehr von der Erscheinung der *banda* beeindruckt. Religiosität, *banda* und *marcha* sind miteinander verkettet, wobei der erste Faktor in den anderen beiden seinen Ausdruck findet. Da die Musik im ganzen Ritual ein Hauptelement ist, wirkt sich diese Verbindungskette nicht nur auf die Musiker, sondern auch auf alle anderen Prozessionsteilnehmer aus. *Banda* und *marcha* bilden eine Einheit und sind aus dem Zusammenhang mit der Prozession schwer wegzudenken. Dazu kommen noch äußere, nicht-musikalische Faktoren, Klangfarbe und Instrumentierung. Für den Bereich des Militärmarsches formuliert A. Hofer die gegenseitige Abhängigkeit zwischen *banda* und *marcha* und die daraus folgende akustische Wirkung:

"Auch ist die Variation der Klangfarbe, des Klangcharakters, Teil der Geschichte des Militärmarsches selbst. Will man die Geschichte des Marsches als einer eigenständigen Kompositionsform erfassen, so muß man sich in besonderem Maße dem Instrumentarium der Militärkapellen zuwenden, da gerade dessen Klangfarben den Charakter des Militärmarsches wesentlich geprägt haben." (Hofer 1988: 8).

In der Praxis ist die *marcha* in erster Linie für das gemeinsame Gehen gedacht. Die Prozession hat einen vorgegebenen Weg, der im Takt der *marcha* beschriftet wird. Dabei gibt es zwei Arten von Wegen: Eine kreisförmige Wegführung, bei der Ausgangspunkt und Ziel identisch sind, und die Wegbeschreibung im Mittelpunkt steht (*marcha meditación*) und eine zielgerichtete lineare Wegführung, bei der der angestrebte Zielort im Vordergrund steht (*marcha regular*). Obwohl die *banda* den Vorgang mit der *marcha* bei der Prozession und der militärischen Parade begleitet, erfüllt diese innerhalb einer *fiesta* hauptsächlich zwei Funktionen:

- Die Begleitfunktion steht in Verbindung mit dem religiösen Glauben, eine persönliche Motivation (z.B. wenn man gegenüber einem *santo* ein Gelübde abgelegt hat) bzw. eine soziale (man geht mit der ganzen Familie zur Prozession und trifft dort Bekannte) bilden dabei den Hintergrund. Eine Motivation schließt die andere nicht aus. Die Begleitfunktion besteht in der Praxis darin, eine *imagen* während der Prozession (*marcha meditación*) bzw. einen Sarg auf dem Weg zum Friedhof (*marcha fúnebre* - Totenmarsch) zu begleiten. Jeder, der möchte, darf in diesem Zusammenhang im Takt der *marcha* mitgehen.
- Die repräsentative Funktion der *marcha* ist erfüllt, wenn bestimmte Mitglieder einer Organisation (religiöse Bruderschaft, militärische Truppe, etc.) beim Marschieren Anerkennung erfahren. Im Takt einer *marcha regular* zeigen sie dem Rest der

Gemeinde, daß sie sich an der *fiesta* finanziell beteiligt haben. Das Marschieren ist in diesem Zusammenhang nicht für alle zulässig. Da das Tempo der Schritte der *marcha regular* außerdem schneller ist, betrachtet die Allgemeinheit diesen Zug von außen als Zuschauer, anstatt ihn zu begleiten. Ein häufiges Beispiel dafür sind die *marchas* mit denen die *mayordomos* von zu Hause abgeholt und in die Kirche geleitet werden.

Die Dauer der *marcha* hängt von der Dauer des Gehens ab. Wenn die Prozession bzw. die Parade anhält, muß die *banda* aufhören zu spielen. Beim erneuten Weitergehen wird die *marcha meditación* bzw. die *marcha regular* noch einmal von Anfang an wiederholt. Die *turnos* (siehe S. 76) verlängern die Dauer der *marcha*, wenn es notwendig wird. Durch die zahlreichen Soli erklingen die Teile mehrmals hintereinander, was auch eine psychologische Wirkung auf die Menschen hat. Die Menschen, die eine Prozession "begleiten", bleiben ganz still und gehen der *banda* nach. Bei den *marchas meditación* spielt die *banda* im Prozessionsschritt. Bei den *marchas regulares* beschleunigt sich der Schritt, denn alle wissen, daß es um einen Ziel gerichteten Gang geht. Die *banda* kann bei bestimmten Anlässen eine *marcha* auch im Stehen spielen. Ein Beispiel dafür sind die militärischen *marchas* bei einer *parada*, deren verschiedene Programmpunkte von *marchas* markiert werden: das Hissen der Flagge, der Marsch der Soldaten, die offizielle Begrüßung, etc. In gleicher Weise, wie die *marchas* für die Prozessionen vom Karfreitag und Ostersonntag im Auftrag einer entsprechenden religiösen Organisation komponiert werden, kann auch eine einzelne Person, ein Verein oder eine religiöse Gruppe eine *marcha* für sich komponieren lassen, was viel über die Bedeutung der *marcha* im Bajo Piura sagt:

"Den Leuten gefällt, was typisch ist, was sich gut präsentiert und auch, was ihren Vorfahren gefallen hat. Die banda ist das Typischste. Wenn eine banda kommt, werden Sie sehen, wie sich die Leute freuen, besonders wenn die banda von hier ist. Wenn sie von außerhalb kommt, muß sie sich an die Gewohnheiten von hier, von Catacaos, anpassen. Zum Beispiel kann die Semana Santa von niemandem besser als von den "catacaos" selbst gespielt werden (sic!), weil wenn der catacaos seine marcha spielt, die marcha fúnebre, er sie mit einem einmaligen Gefühl spielt. Wenn Sie eine banda von anderswo holen, spielt sie es nicht so. Weil sie nur mechanisch spielen. In der Semana Santa kann man die Unterschiede bemerken. Der Musiker von hier, von Catacaos, spielt das Arrangement praktisch mit ganzem Herzen, weil es seine traditionelle - und auch die beste - fiesta ist. Sie spielen nach der Tradition, als Erben der alten Musiker. Weil es eine fiesta zum Besinnen ist, spielt man mit viel Gefühl. Man gibt dem Arrangement alles, was man geben kann. Mindestens! Wenn das Arrangement bereits schön ist, wird es noch schöner. Deshalb trauen sich die mayordomos nicht, eine andere banda von anderswo zu engagieren, denn sie werden versagen..." (A. Mena, Interview 1999).

Obwohl die Aussage von A. Mena von subjektiven Begriffen wie "mit ganzem Herzen spielen" oder "mechanisch spielen" im Zusammenhang mit "von Catacaos" bzw. "von anderswo" geprägt ist, ist es interessant, daß er ständig das Arrangement als Synonym für Musik verwendet. Das Zitat ist aber hinsichtlich der *marcha* insofern von Bedeutung, als es die Vorliebe der *banda* für die *marcha* in den Vordergrund stellt.

Die ganze Rhythmik der *marcha* beginnt tatsächlich beim Gehen in der Prozession, wobei Prozessionsträger, Brüder, Musiker und Zuschauer in ungefähr demselben Tempo gehen, welches (♩ = 35-42) entspricht. Allerdings stimmt in diesem Fall die Metrik der Musik mit der Metrik der Schritte nicht immer überein. Das Gehen erfolgt ohne Besonderheiten im Schritt, außer, daß es langsamer als normales Gehen ist. So langsam geht man bei der Prozession, daß beim Gehen der ganze Körper schwankt. Betrachtet man die Prozession von außen, sieht man eine Menschenmasse, die sich wie Wellen ganz langsam hin und her bewegt. Dazu sagt man: "ein Meer von Leuten" ("*un mar de gente*"). Diese Art des Gehens in der Prozession fördert den immer etwas verzögerten Einsatz in der Musik.

Unter diesen motorischen Bedingungen müssen die Musiker der *banda* spielen. Die *marcha* wird so oft wiederholt, daß die Musiker damit sogar eine Art Trance erzeugen. Hinzu kommen noch die Müdigkeit und der Alkoholkonsum während der Pausen. Dieser Bewegungsablauf hat einen Einfluß auf das musikalische Geschehen während der Prozession. Zum Beispiel wird das Vorspiel am Anfang, wenn sich die Träger und die Menschen darauf vorbereiten, am Zug teilzunehmen, freier gespielt. Hier wird das Tempo durch Fermata lang gezogen, wobei die Trommelwirbel besonders auffällig sind. Es ist noch keine geregelte Metrik im 4/4-Takt vorhanden, eignet sich also noch nicht ganz für das Gehen. In den folgenden Wiederholungen der *marcha*, wird dann das Tempo des Vorspiels nicht mehr so langgezogen. Das Schlagzeug neigt zu einem "nach hinten gezogenen" ("*tirado hacia atrás*") Spiel. Das bedeutet, daß der Anschlag sich jedesmal etwas verspätet und nicht genau mit den Taktschlägen zusammenfällt. Der Anschlag kann sich bis zur Hälfte eines Schläges - normalerweise einer Achtelnote - verzögern. Dieser immer etwas zu späte Einsatz scheint allerdings niemanden zu stören. Er gilt als charakteristisch für die *marchas*. Die Tendenz zum verspäteten Einsatz der Perkussion ist sehr häufig in der Musik der Andenregionen zu finden, die auf die *banda* in Bajo Piura und besonders auf die *marchas* Einfluß hat.

Nach der Analyse von Struktur, Melodie, Harmonie und Rhythmik der *marchas* meines Materials kann man darauf schließen, daß die Komposition der *marchas* ein Kenntnis der musiktheoretischen Grundlagen verlangt. Allein die Niederschrift der verschiedenen transponierbaren Instrumente ist nicht jedermans Sache. Seltsam ist aber, daß diese Tatsache den Komponisten selbst nicht bewußt ist. In der Aussage des Komponisten G. Mena (siehe 5.1, S. 125) kann man feststellen, daß für ihn das Tempo den Charakter der *marcha* entscheidet.

Schließlich läßt sich bei den *marchas* in der Praxis etwas Merkwürdiges beobachten. Obwohl die *marchas* nur von den *bandas* gespielt werden, gibt es keine kommerziellen Aufnahmen davon. Wie schon in 2.1.4 (S. 61) erwähnt, sind auf den Schallplatten und der Kasette der "Banda Santa Cecilia" nur *valse*s, *marineras* und *tonderos* zu finden. Das bestätigt die Funktionalität der *marcha* und ihre Abhängigkeit vom Kontext. Die *marchas* sind das selbstverständliche musikalische Produkt der *bandas* und gehören exklusiv zur Prozession, zu den *santos* und dem öffentlichen Leben der Gemeinde. Sie haben nur im religiösen Kontext eine Bedeutung. Von daher muß man bei ihrer Analyse die musikalischen Eigenschaften in Bezug auf ihre kontextuellen Faktoren in der Praxis berücksichtigen, wobei die musikalischen Eigenschaften von den nicht-musikalischen Faktoren – dem Ritual der *Semana Santa* als höchstem Ausdruck der Religiosität und alles was dazu gehört – kaum zu trennen sind. Die verschiedenen musikalischen und nicht-musikalischen Einflüsse geben Hinweise darauf, wie sich das Konzept von Klang, Funktion und Rezeption entwickelt haben könnte. Die Charakterisierung der *marcha* trägt wichtige Erkenntnisse bei, die zur Beantwortung der Hauptfrage (siehe S. 13) führen, denn "alles, was die *banda* spielt, klingt ein bißchen nach *marcha*". Darin liegt ihr Reiz.