

KAPITEL 6

DAS MUSIKALISCHE ARRANGEMENT ALS GATTUNGSÜBERGREIFENDES MERKMAL

Damit die *banda* ein Stück spielen kann, ist ein sogenanntes Arrangement - *arreglo* - notwendig. In der Anpassung eines Stückes an die musikalischen Bedingungen der *banda* liegt der Kern des *estilo de banda*. Diese Anpassung verlangt eine gewisse Geschicklichkeit, die einiges an musikalischen Grundlagen voraussetzt. So werden die wichtigsten Ergebnisse der Untersuchung der Musik der *banda* in diesem Kapitel zu einer Synthese gebracht.

Für das Verstehen dieses Prozesses wird zunächst eine Definition des Arrangements für den Fall der *bandas* in Bajo Piura formuliert. Weitere Fragen sind in diesem Kapitel, was man in diesem Zusammenhang unter "Arrangement" versteht, und worin es sich von der "Komposition" unterscheidet. Das Arrangement orientiert sich in der Gestaltung an der *banda*, dabei lassen sich einige musikalische Merkmale feststellen, die in der Praxis als Regeln definiert werden können.

6.1 Definition

Das spanische Wort *arreglo* bedeutet "Anordnung" bzw. "wiedergutmachen" und wird im Alltag häufig benutzt. Seine Bedeutung im musikalischen Fachjargon unterscheidet sich nicht sehr von seinem umgangssprachlichen Gebrauch, denn im Fall der *bandas* ist das Arrangement - *arreglo* - eine Neuordnung einer musikalischen Idee. Entweder arrangiert man ein Stück, das ursprünglich für eine andere Besetzung komponiert wurde oder man arrangiert eine erst neu komponierte, reine Melodie für eine bestimmte Besetzung. Beide Fälle kommen bei der *banda* vor. Für das Arrangement bestehen bestimmte Regeln, die in 6.2 analysiert werden.

Ursprünglich versteht man unter "Komponieren" einen Prozeß, der die Schaffung eines Werkes und seine Niederschrift für die Aufführung miteinander verbindet (Hirsch 1987: 246). Nach dieser Definition wäre nur dann von Komposition zu reden, wenn der Komponist eine musikalische Idee hat, und sie auf dem Papier

niederschreibt, d.h. der Kompositionsprozeß schließt die schriftliche Fixierung einer Idee mit ein. Allerdings kann sich dieser Kompositionsprozeß in der populären Musik - besonders bei den *bandas* von Bajo Piura - häufig auf zwei Arbeitsschritte verteilen, die nicht unbedingt von derselben Person durchgeführt werden müssen: Auf der einen Seite steht das "Komponieren" und auf der anderen das "Arrangieren".

In Bajo Piura wird unter "Komponieren" das Kreieren einer Melodie verstanden. Denkt man sich eine Tonfolge aus, und bringt sie durch pfeifen, summen, singen oder spielen akustisch zum Ausdruck, so komponiert man. Das Komponieren ist also mit der "Erfindung" einer Melodie verbunden. Natürlich ist dieser Prozeß nicht ganz ohne materielle Manifestation möglich. Nur ist hier die Notenschrift nicht mehr die einzige Möglichkeit, die Musik zu fixieren. Häufig ersetzt die Aufnahme eines Kassettenrecorders heutzutage die Schrift. So widerspricht die Vorstellung von Komposition in Bajo Piura der obigen Definition nicht. Da sich in Bajo Piura die Komposition hauptsächlich auf die Schöpfung einer Melodie bezieht, stellt sich dort beim Komponieren nicht die Frage, wie nun die Instrumentierung für die *banda* - also die Verteilung der Stimmen auf die Instrumente -, im Einzelnen aussehen soll. Dieses Problem entsteht erst beim Arrangieren, für das es bestimmte Regeln gibt, da die *banda* ihre eigene Instrumentierweise hat. Die Regeln stellen die Interaktion der Instrumente für die Schaffung der richtigen Klangfarbe in den Vordergrund. So bezieht sich das Arrangieren auf die Harmonie⁹⁹.

Komposition und Arrangement sind zwei sich ergänzende Tätigkeiten. Im Sinne des Kommunikationsmodells geht der Komponist über die rein mündliche Übermittlung hinaus zu der zweiten Phase dieses Prozesses: der Kodifizierung. Ist der Komponist selbst der Arrangeur, verschmelzen die beiden Phasen zu einer. Als Kodifikator hat der Arrangeur die Aufgabe, als erstes die ihm gegebene musikalische Idee für die *banda* zu formen und anzupassen; und im zweiten Schritt alles in Notenschrift zu kodifizieren. Dafür muß er bestimmte Voraussetzungen erfüllen: er muß die Instrumentierungstechnik nach dem Modell der *banda* (z.B. die transponierbaren Instrumente und deren Ambitus) und die stilistische "Sprache" der *banda* beherrschen, d.h. die Art und Weise, in der die *banda* eine Botschaft mitteilt: die dafür geeignete musikalische Form und vor allem den entsprechenden Klang. Das nächste Schaubild ist eine vereinfachte Vergrößerung eines Details aus Graphik 1 (S.

⁹⁹ Im Gegensatz zu den *criollos* schreiben die Komponisten der *banda* die Musik auf, bevor sie sie spielen, dabei nehmen sie häufig ein Instrument (z.B. die Gitarre) für die Intervallbestimmung zur Hilfe.

35):

<i>Akteur</i>	<i>Funktion</i>	<i>Aufgabe</i>
Komponist	Sender	musikalische Idee (Melodie)
Arrangeur	Kodifizierung	Technik, Formen (Harmonie)

Hat der Arrangeur die Stimmhefte fertig geschrieben - in diesem Fall ist ein Arrangement ohne Niederschrift unvorstellbar -, geht er zur *banda*. Die *banda* - einschließlich ihres Dirigenten - dient als Kanal für die musikalische Botschaft, denn durch sie wird der Klang akustisch erzeugt. Um dieses akustische Ereignis nachvollziehen zu können, muß man sich die entsprechende räumliche und zeitliche Situation vergegenwärtigen, die unter Anderem auch vom Instrumentarium, dem Arrangement, und den Zuhörern mitbestimmt wird.

Schon in 2.1.1 (S. 46-47) wurden die Kompositionsmethoden der verschiedenen Komponisten der *banda* erwähnt, wobei die Melodie normalerweise zuerst komponiert und daraufhin arrangiert wird. Der Komponist kann sie selbst arrangieren oder dies, je nach seinen theoretischen Musikkenntnissen, einer zweiten Person überlassen. In diesem Zusammenhang ist das Arrangieren mehr noch als das Komponieren an die Notenschrift gebunden. Was bereits komponiert ist, muß nun der Gattung und vor allem dem Stil der *banda* angepaßt werden. Um das zu bewerkstelligen, gilt es bestimmte Grundlagen zu berücksichtigen, damit das Stück in geeigneter Weise umgeformt werden kann.

Im allgemeinen und im ursprünglichen Sinne wird das Arrangement als Bearbeitung angesehen. Im Fall der *bandas* handelt es sich jedoch nicht unbedingt um die Umschreibung eines Musikstücks für eine andere Besetzung, obwohl die *banda* u.a. auch einige arrangierte *tonderos* spielt, die zum traditionellen Repertoire gehören und nicht speziell für die *banda* komponiert wurden. Das Konzept des Arrangements ist für die Komponisten in Bajo Piura eng mit der Vorstellung von Verschönerung verbunden. Eine Melodie zu arrangieren bedeutet nicht nur, sie für die *banda* spielbar zu machen, sondern auch, sie durch bestimmte Raffinessen zu verschönern:

"Die Tricks, um ein Stück zu verschönern, setzen voraus, daß auch die Harmonie schön ist. Wenn Sie also ein Stück komponieren - beispielsweise einen valse -, muß der contracanto [Kontrapunkt], d.h. die Harmonie, genauso schön, oder noch schöner als die Melodie sein. Darin liegt der Erfolg eines Arrangements... Dem guten Arrangeur gelingt es, eine Melodie zu verbessern, zu verschönern. So liegen 50 Prozent des Erfolgs eines Stücks beim Arrangement. Die anderen 50 Prozent sind ein Verdienst des Autors. Wenn er sein eigenes Werk selbst arrangiert, wird es viel besser, weil er das Beste hineinlegt, das er sich für sein Stück wünscht" (A. Mena, Interview 1999).

"Ich arrangiere auf meine Art und Weise, während ein anderer Arrangeur es auf seine Weise tut. Wenn es diese Nuancen nicht gäbe - es kommt ja auf die Nuancen an -, wäre es monoton, also alle Leute unisono, was sie von den bandas folklóricas hören: alles unisono. Hier nicht, hier muß der Arrangeur viel von solfeo [Notenlesen] verstehen, viel Kreativität besitzen und die Akkorde - also die Harmonie - gut beherrschen. So kann man aus einer Melodie sogar eine vierte Stimme kreieren, damit es schöner klingt" (C. Chero, Interview 1999).

Beim Arrangieren eines bekannten Stückes für die *banda*, kommt unter anderem noch die Imitation zu den oben genannten Aspekten hinzu:

"Meine Methode zu Arrangieren ist je nach Stück verschieden. Wenn ich zum Beispiel eine salsa arrangiere, muß ich es genauso machen, wie auf der Schallplatte. Auch wenn es um eine marinera geht, denn die Tänzer hören die Schallplatte und tanzen nach dieser Version. Deshalb, wenn ich eine marinera nur nach Gehör spiele, tanzt der Tänzer nicht... Aber wenn ich eine Melodie bekomme, die neu ist und ohne alles, mache ich ein Arrangement, ein spezielles Arrangement. Dafür muß ich zuerst die Melodie gut kennen und dann überlegen, was ich damit anfangen... Ich arrangiere nach meinem Geschmack und suche die nebenstehenden Töne [tonos vecinos]" (C. Chero, Interview 1999).

"Zum Beispiel, wenn Sie mich bitten würden, ein Stück von den "Beatles" zu arrangieren... Es wäre etwas schwierig, wegen der Rhythmen der Beatles in ihren Stücken, aber es ginge. So würde man die Töne der Gitarre der Klarinette geben bzw. die Töne des Basses dem Bajo oder Contrabajo, und sich bemühen, alles so gut wie möglich zu machen. Es ist wie eine Übersetzung, man versucht es nachzuahmen" (A. Mena, Interview 1999).

Die Gebrüder Mena sind ein gutes Beispiel für eine gute Zusammenarbeit zwischen Komponist und Arrangeur, wobei die Rollen deutlich zu unterscheiden sind¹⁰⁰. So stellt man fest, daß der Komponist für die Melodie, bzw. der Arrangeur

¹⁰⁰ Da Genaro Mena seinen Lebensunterhalt mit seiner Werkstatt verdient, muß er mehrmals am Tag zwischen Catacaos und der Stadt Piura mit dem Auto hin und her fahren (siehe auch Fußnote 45, S.46). Daher baute er sich einen Kassettenrecorder im Auto ein, um während der Fahrt seine Inspirationen aufnehmen zu können. Die Aufnahmen mit den von ihm gepfiffenen Melodien bringt er seinem Bruder Alfonso, Saxophonist der "Banda Santa Cecilia", der die Melodien transkribiert, strukturiert (*cuadrar*) und arrangiert. Soll die "Banda Santa Cecilia" sie spielen, arrangiert sie César Chero, der alle Arrangements für diese *banda* macht: *"Der Komponist ist für eine schöne Melodie verantwortlich, die sich für eine gute Harmonisierung eignet. Wenn meinem Bruder Genaro eine schöne Melodie einfällt, gibt er sie mir, und ich teile sie sofort in Takte ein [cuadrar]. Als mein Bruder zu komponieren anfing, fehlte ihm die Metrik, aber dann merkte er es selbst und verstand, um was für einen Takt es ging. Man mußte ihm ein paar Lektionen geben, wie man ein Stück in Takte teilt [cuadrar]. Die klassische (sic!) Taktanzahl für ein Stück sind vier, acht, zwölf und 16 Takte. Wenn er mir seine Melodien auf Tonband zum Anhören gibt, muß ich darauf achten, ob ein Teil davon einem anderen Lied zu ähnlich ist. Ist das*

für die Harmonie verantwortlich ist: Während Genaro die Melodien einfallen, macht Alfonso sie - meistens für die *banda* - mit seinen Musik- und Harmoniekenntnissen spielbar:

"Ich helfe meinem Bruder sehr, denn etwas, was keine Form hat, kann man nicht benutzen. In der banda ist es sehr leicht zu merken, wie wichtig der Arrangeur ist. Die banda besitzt nicht die Schönheit einer menschlichen Stimme, bei der sich die Zuhörer auf diese Schönheit konzentrieren, ohne viel auf die Begleitung zu achten. In der banda achten die Zuhörer auf die Soli aber auch darauf, was im Hintergrund klingt, also auf die Harmonie" (A. Mena, Interview 1999).

Nach den vielen Aussagen der Komponisten und Arrangeure fasse ich eine Definition des Arrangements für den Fall der *banda* in Bajo Piura zusammen: **Das Arrangement ist die Verschönerung einer reinen, neuen Melodie durch die Verteilung der Stimmen auf die Instrumente der *banda*, die gemeinsam die Grundlage für die Harmonie bilden. Das Arrangement eines bekannten Stückes verlangt, damit es von der *banda* gespielt werden kann, eine Art Übersetzung vom Original in die instrumentale Besetzung der *banda*. In beiden Fällen sind dafür feste Regeln zu berücksichtigen.**

6.2 Das Arrangieren

Als nächste Stufe erfordert das Arrangieren – entsprechend der Definition von 6.1 - mehr theoretische Musikkenntnisse als das Komponieren. Die Kunst, ein Stück für die *banda* zu arrangieren, erwächst aus der Erfahrung mit und in der *banda*. Das Arrangieren wird in der *banda* nicht extra unterrichtet. Die meisten Arrangeure fingen als Notenschreiber (*copistas*)¹⁰¹ an, bis sie von sich aus im Laufe der Zeit mit dem Arrangieren begannen.

6.2.1 Voraussetzungen

Jede *banda* hat einen festen Arrangeur, der gleichzeitig in der *banda* spielt. Er wird vom Dirigenten aufgrund seiner musikalischen Verdienste dazu bestimmt und von allen anderen Musikern der *banda* respektiert. Man sagt, daß der Arrangeur der beste Musiker einer *banda* ist. Er kennt alle Tricks der *banda* und der Musiktheorie, wie sie für die vorteilhafteste musikalische Wirkung der *banda* notwendig sind. In Catacaos

der Fall, muß er es ändern. So arbeiten wir" (A. Mena, Interview 1999).

¹⁰¹ Der *copista* ist derjenige, der alle Stimmhefte für die *banda* per Hand schreibt.

gibt es hauptsächlich vier Personen, die sich mit der Produktion von Musik für die *banda* - als Komponisten, Arrangeure oder beides - beschäftigen:

<i>Name</i>	<i>Komponist</i>	<i>Arrangeur</i>	<i>Instrument</i>
Feliciano Chero	ja	ja	Trompete
César Chero	ja	ja	Saxophon
Genaro Mena	ja	nein	keins
Alfonso Mena	nein	ja	Saxophon

Während die Gebrüder Chero jeweils beide Rollen erfüllen, ergänzen sich die Gebrüder Mena, indem Genaro Komponist und kein Arrangeur und Alfonso ein Arrangeur aber kein Komponist ist.

Die Hauptaufgabe des Arrangements besteht darin, den Instrumenten eine Stimme in der Harmonie zuzuweisen. Wie schon erwähnt, erfüllt jedes Instrument eine harmonische Funktion:

"Um etwas zu arrangieren, muß man zuerst die Melodie schreiben. Die Trompeten spielen die Melodie, die Klarinetten spielen Arpeggios, der Bajo spielt die Harmonie, der Contrabajo spielt die Bässe und das Schlagzeug spielt seinen Part je nach Stück - valse oder polka" (F. Chero, Interview 1999).

Um ein Stück für die *banda* zu arrangieren, muß man die *banda* gut kennen. Allerdings ist die Besetzung der *banda* nicht immer gleich. Diesbezüglich stellen sich die folgenden Fragen:

- Welches ist die Mindest- bzw. Höchstzahl an Musikern, damit sich eine *banda* als solche bezeichnen kann?
- Welches Instrument der *banda* darf auf keinen Fall weggelassen werden, weil die *banda* sonst nicht mehr als solche zu erkennen ist?

Die Musiker beantworteten diese Fragen ziemlich stolz, und waren sich im großen und ganzen einig in ihrer Meinung:

"Eine banda hat mindestens 15 Musiker. Einmal trafen wir bandas aus Talara, Lobitos, Sullana, Piura. Das war 1945. Damals hatte jede banda 20 bis 30 Musiker.... Wenn ich aber nur vier Musiker für eine Beerdigung holen muß, nehme ich eine Trompete, ein bombo [große Trommel], eine Tarole und einen Bajo. Also zwei Perkussionsinstrumente, weil die Perkussion das Wichtigste in einer banda ist" (F. Chero, Interview 1999).

Obwohl die Komponisten von großen *bandas* und von ihrem eigenen Instrument

schwärmen¹⁰², geben sie zu, daß die Perkussion auf keinen Fall in der *banda* fehlen darf. So ergibt sich für eine *banda* eine Mindestzahl von sechs Instrumenten: *bombo*, *Tarole*, *Becken*, *Trompete*, *Klarinette* und *Bajo* (siehe Verzeichnis der *bandas*, S. 192). Die Musiker der *banda* argumentieren weiter, daß der *bombo* das Instrument ist, das die *banda* charakterisiert:

"Der bombo [große Trommel] ist es, was das Ganze lebendig hält. Der Rest [Becken und Tarole] begleitet nur" (M. Estrada, Interview 1999).

"Ist ein Bajo, die Perkussion - besonders der bombo - zu hören, konzentriert sich die Aufmerksamkeit auf die banda. Der Wichtigste [capo] da ist der bombo [große Trommel]. Der bombo kann eine banda lebendig hochhalten und ebenso herunterfallen lassen. Ein Fehler der bombo ist tödlich!" (A. Mena, Interview 1999).

"Der bombo ist das Instrument, das in der banda nicht fehlen darf, weil es ohne bombo keine banda gibt. Der bombo ist die Achse. Ein falscher Schlag des bombo kann ein Stück zerstören; so bricht die ganze banda zusammen" (F. Chero, Interview 1999).

C. Chero geht darin noch etwas weiter und begründet die Wichtigkeit der Perkussion mit der Vorstellung von Kraft, welche die *banda* charakterisiert. Allerdings resultiert diese Kraft für ihn nicht nur aus der Perkussion, sondern auch aus den Baßinstrumenten:

"Was die banda charakterisiert, ist ihre Kraft. Die Basis aus Posaunen, Bajos und Tuben ergibt diese Kraft. Man hört einen valse mit einfacher Melodie, der sich aber mit einer guten Harmonie - vom Komponisten oder Arrangeur - anders anhört. Darin besteht die Kraft. Die Basis ist die Harmonie. Die Stimme der Perkussion ist auch eine wichtige Grundlage und ein wichtiger Teil der Gestaltung der banda." (C. Chero, Interview 1999).

Ist für den Arrangeur klar, daß der *bombo* das Herz der *banda* ist, kann er auf dieser Basis eine Melodie arrangieren. Obwohl der Perkussionsteil im Arrangement mitberücksichtigt wird, ist die Stimme der Perkussion nur selten in den Notenheften notiert. Sie wird meistens direkt zwischen Arrangeur, Dirigent und Musikern abgesprochen. Spielen erfahrene Perkussionisten, ist ihr Part selbstverständlich

¹⁰² *"Hier im departamento Piura besteht eine banda aus einer Mindestzahl von 15 Musikern. Aber es gibt auch bandas mit weniger Musikern. Auch mit sechs Musikern kann eine banda valeses, huaynos, marineras spielen. Aber damit eine banda gut klingt, muß sie 20 bis 25 Musiker haben. Größere bandas - 40 bis 50 Musiker - sieht man selten. Das genügt auch so, denn wenn sie größer wären, müßten auch Flötisten und Geiger dabei sein, die nur bei den Prozessionen und beim alten Folklore - Repertoire (El Cóndor pasa, Vírgenes del Sol, La Pampa y la Puna) dabei sind"* (C. Chero, Interview 1999). *"Eine banda muß aus mindestens 20 Musikern bestehen: drei in der Perkussion, zwei Klarinetten, zwei bis drei Saxophone, fünf bis sechs Trompeten, zwei Bajos, zwei Posaunen und zwei Tuben. Das ist die komplette banda"* (A. Mena, Interview 1999).

richtig. Darüber hinaus muß der Arrangeur die Eigenschaften der Blasinstrumente und ihre notierte Tonlage kennen, denn die meisten Blasinstrumente sind transponierbar. So bilden die Erfahrung in der *banda*, die Kenntnisse der Notenschrift, der Eigenschaften der Instrumente, der Gattungen und der Harmonie die Grundlagen für das Arrangieren.

6.2.2 Prinzipien des Arrangements

Wie jeder Kreationsprozeß unterliegt auch das Arrangieren einem methodischen Ablauf. Dabei müssen bestimmte Schritte eingehalten werden. Wie schon in 6.2 (S. 155) erwähnt, kommt das Arrangieren als nächster Schritt nach dem Komponieren, und dient dazu eine Melodie zu einem Musikstück für die *banda* umzuformen.

Da die Komponisten sehr oft mit nur einer musikalischen Idee im Kopf zum Arrangeur kommen, verlangt diese Neuanpassung eine gewisse Geschicklichkeit. So hat der Arrangeur als Erstes zwei Aufgaben zu erfüllen, um die musikalische Idee für die *banda* spielbar zu machen: Er muß die Melodie in Takte gliedern und an die ausgewählte, etablierte Gattung, die normalerweise eine feste Struktur und Anzahl von Phrasen und Takten hat, anpassen. Feliciano Chero beschreibt genau diesen ersten Schritt des Arrangierens:

"Ich komponiere und arrangiere meine Stücke selbst. Wenn es einen Text gibt, mache ich die Musik darauf. Ich habe meine Gitarre beim Schreiben dabei, damit alles korrekt wird. Wenn es nicht stimmt, radier ich es weg, verbessere es und teile es nach dem richtigen Takt [cuadrar]. Das [cuadrar] mache ich, wenn die Takte unvollständig sind, nach den Regeln, die wir von unseren Lehrern gelernt haben. Zum Beispiel ist eine Komposition richtig, wenn sie eine gerade Zahl von Takten [tiene par] hat. Wenn die Zahl ungerade ist, ist es für mich nicht richtig. Klar ist das auch eine Geschmackssache, aber damit es besser verständlich wird, ist eine gerade Zahl von Takten [con par] besser. Ich schreibe zuerst die Melodie mit einem leichten Arrangement, dann teile ich sie nach Takten [cuadrar] und verbessere sie, damit sie gerade wird. Dann schreibe ich nach und nach die Stimmen der Instrumente: die Trompeten spielen die Melodie, die Bajos die Harmonie, die Kontrabässe und Bombardon spielen den Baß. Die Stimme der Perkussion muß man auf einem einzigen Blatt schreiben" (F. Chero, Interview 1999).

Ein gutes Beherrschen der Metrik und der Gattungen setzt mindestens die folgenden Grundkenntnisse voraus:

- das Wissen über die Einteilung der musikalischen Phrasen in Takte (*cuadrar*. Übersetzung: "viereckig machen"),
- die Fähigkeit ein Gleichgewicht der Stimmen herauszustellen, wobei die Ausklänge, beispielsweise in den Schlüssen der Phrasen, zu ergänzen sind,
- die Kenntnis der strukturellen Bestandteile der Gattung (Reihenfolge der Teile, Wiederholungen, und Schlusskadenzen).

Darüber hinaus muß der Arrangeur die Akkorde einer Melodie herausfinden können, die Eigenschaften der Instrumente und ihren Ambitus kennen und etwas mit ihrer Spielweise vertraut sein. Die Komponisten teilen die Meinung, daß die Melodie - besonders wenn sie neu ist - die Basis für das Arrangement bildet:

"Es gibt bestimmte Tendenzen beim Arrangieren: Man muß harmonisieren. Man muß zuerst die Melodie aufschreiben und dann die Harmonie, denn umgekehrt geht es nicht. Die Melodie ist die Basis für alle: für den bombo, für die Becken, für die Klarinette. Die Saxophone spielen eine Rolle sowohl in der Melodie wie auch in der Harmonie" (F. Chero, Interview 1999).

"Es gibt einige Regeln, die nur für das Arrangement für die banda gelten. Zum Beispiel wird der Baß in bestimmten Teilen und bestimmten Arrangements manchmal melodisch. Seine Harmonie ist die klassische (sic!) wie für den valse, den bolero oder die marcha. Jeder Arrangeur möchte etwas anders sein als Andere, und deshalb macht er etwas Besonderes, was nur im Einklang mit der Melodie erlaubt ist" (A. Mena, Interview 1999).

Die Prinzipien des Arrangements für die *banda*, die ich mittels der Analyse meines Materials herausgearbeitet habe, sind: Dualismus, Parallelismus, *cantus fractus*, Gleichgewicht der Stimmen, Kontrapunkt und Ostinato. Man muß aber berücksichtigen, daß Begriffe der Musikterminologie im Fall der *bandas* zum Teil neue bzw. erweiterte Bedeutungen angenommen haben, die hier erläutert werden sollen.

6.2.2.1 Der Dualismus

Dieses Prinzip basiert auf dem zweistimmigen Spiel zweier gleicher Instrumente, wobei jedes Instrument eine erste bzw. zweite Stimme spielt, die wiederum mehrfach besetzt werden kann. Der Unterschied zwischen einem "normalen" Duo und dieser dualen Besetzung in der *banda* besteht darin, daß sie überwiegend nicht im Kontrapunkt, sondern in Intervallabständen von meist parallelen Terzen und Sexten spielen, was eine bimodale Harmonie hervorruft (siehe auch 4.2, S. 107-108). Nach diesem Prinzip sind die Stimmen in den Stimmheften der "Banda Santa Cecilia" verteilt, wobei die Stimme der 1. Trompete dreifach und die der 2. Trompete doppelt besetzt ist (siehe auch 2.1.2, S. 50).

Flöte	1. und 2.
Klarinette	1. und 2.
Trompete	1. und 2.
Saxophon	1. und 3. (also 2. ¹⁰³)
Posaune	1. und 2.
Bajo	Bajo Solo und 2. Bajo

Die tieferen Stimmen - Tuba, Bombardon und eventuell Contrabajo - sind in der "Banda Santa Cecilia" einzeln besetzt. Eine Ausnahme bilden die Bajos, die im Kontrapunkt doppelt besetzt sind. In dem Notenheft wird ausdrücklich die erste Stimme des Bajo als "Bajo Solo" bezeichnet, während die zweite Stimme von einem zweiten Bajo übernommen wird:

K6/1. Nr.4 "Una súplica a mi Dios por la paz del mundo", Teil B, Bajo Solo und 2. Bajo:



Dasselbe geschieht mit der ersten Klarinette. Ihr Stimmheft kann auch mit der Anweisung "Klarinette Solo" oder "Clarinet" gekennzeichnet sein, falls keine zweite Klarinette mitspielt. Im Gegensatz zum Bajo ist kein Kontrapunkt von zwei Klarinetten erlaubt.

Ein Grund für diesen Unterschied in der Behandlung der zwei Instrumente - Bajo und Klarinette - liegt darin, daß der Bajo immer der Artikulation der Teile einer Gattung dient und für "die Kraft" verantwortlich ist, während die Klarinette für die Verzierung des ganzen Stücks zuständig ist. Ein Kontrapunkt durch die Verzierungen würde zu der Musik der *banda*, die sich als "kraftvoll" charakterisiert, nicht ganz passen (siehe Anhang 2, A6 zusammengestellte Partitur, S.230-232).

6.2.2.2 Der Parallelismus

Mit dem Dualismus gleicher Instrumente hängt auch das Prinzip des Parallelismus zusammen, das die Organisation der Instrumente mitregelt. Da die Instrumente zweistimmig besetzt werden - 1. und 2. Flöte, 1. und 2. Trompete, etc. - ergibt sich eine Parität zwischen einem Instrument und einem entsprechenden, ähnlichen Instrument: 1. Trompete und 1. Saxophon. Vergleicht man die Stimmhefte beider Instrumente, sind ihre Stimmen gleich. Das alles bekommt aber in der Praxis eine

¹⁰³ Das dritte Altsaxophon entspricht dem zweiten Saxophon (siehe auch 2.1.2.1, S. 53).

andere Dimension, denn durch die sogenannten "Solos", die in *turnos* erfolgen, spielen sie nur im Tutti tatsächlich parallel zueinander:

"Für die turnos müssen die gleichen Instrumenten zusammenspielen: Saxophon mit Saxophon, Trompete mit Trompete und Klarinette mit Klarinette. Falls es keine zweite Klarinette gibt, muß man improvisieren (sic!): das Saxophon kann beispielsweise eine zweite Stimme - jedoch eine Oktave höher - spielen, um den Klang der Klarinette nachzuahmen. Manchmal können wir für einen Auftrag nur fünf Musiker holen - Trompete, Saxophon, Klarinette und zwei Perkussionisten; was machen wir dann? Wenn das Saxophon dran ist, muß die Trompete bei der marcha oder bei anderen Stücken die zweite Stimme spielen und umgekehrt" (A. Mena, Interview 1999).

Den Musikern der *banda* ist diese Ähnlichkeit der Stimmen nicht bewußt. Nur weil die Stimmhefte - beispielsweise der 1. Trompete (in B) und des 1. Saxophons (in Es) - transponierte Töne zeigen, sind die beiden Stimmen in der Praxis für sie noch nicht identisch. Obwohl in der *banda* viele Instrumente mitspielen, stimmt die Zahl der verschiedenen Stimmen mit der Zahl der Instrumente nicht überein, denn es gibt mehr Instrumententypen als Stimmen. Zum Beispiel sind es in der von mir aus den Stimmheften herausgeschriebenen Partitur von G. Menas *tondero* "A mi Perú" 10 Instrumente: die doppelten Stimmen der Klarinette, der Trompete und des Saxophons, und die einzelnen Stimmen der Posaune, des Solo-Bajos, des Bombardons und des Contrabajos (siehe Anhang 2, A6, Partitur, S.230-232). Dagegen lassen sich höchstens sechs Stimmen unterscheiden:

<i>Stimme</i>	<i>Besetzung</i>
Erste	1. Trompete/ 1. Saxophon/ 1. Klarinette (ab Takt 32 bis zum Ende)
Zweite	2. Trompete/ 3. Saxophon/ 2. Klarinette (ab Takt 32 bis zum Ende)
Dritte*	1. Klarinette (vom Anfang bis zu Takt 31)
Vierte	2. Klarinette (vom Anfang bis zu Takt 31)
Fünfte	Solo Bajo
Sechste	Bombardon / Contrabajo
Siebte	Posaune

* Die Posaune fällt in der "Banda Santa Cecilia" weg.

So ergibt sich ein Spiel in Parallelbewegungen, wobei die Instrumente ebenfalls paarweise organisiert sind, jedoch wird die Parallelbewegung durch die *turnos* gedeckt. Die Paare bilden sich aus zwei verschiedenen Instrumenten, die dieselben Aufgaben im musikalischen Kontext erfüllen (1. Trompete und 1. Saxophon, 2. Trompete und 3. Saxophon) und dieselbe Stimme unisono, im Quart- oder im Oktavunterschied spielen können:

"Das 3. Saxophon und die 2. Trompete bzw. das 1. Saxophon mit der 1. Trompete spielen unisono. Den Ton e [mi] des Saxophons kann auch die Trompete spielen. Man hört aber den Klangunterschied zwischen beiden... Es gibt Instrumente, die zusammenklingen können. Zum Beispiel passen die Saxophone mit den Klarinetten bzw. die Posaunen mit den Trompeten und dem Bajo zusammen" (C. Chero, Interview 1999).

Ein auffälliges Abweichen vom Parallelismus gibt es bei dem Paar: 1. Flöte/1. Klarinette. Spielt die Klarinette die Verzierungen, so folgt die Flöte der Hauptmelodie, denn die Verzierungen sind eine exklusive Angelegenheit der Klarinette. Daher geht bei dem Paar: 2. Flöte/ 2. Klarinette mehr um einen Unisonoverlauf als um eine Parallelbewegung, denn es sind Unisonospiel und Intervallunterschiede von Terz und Quart im Spiel. 1. Trompete/1. Saxophon, wie auch ihre entsprechenden zweiten Stimmen, liegen häufig eine Quarte voneinander entfernt. Die 2. Posaune und der 2. Bajo spielen meistens unisono und in dem von mir im nächsten Punkt definierten *cantus fractus*.

6.2.2.3 Der *cantus fractus*

Die traditionelle klassische Harmonie und der entsprechende Kontrapunkt werden ursprünglich auf der Basis eines *cantus firmus* gebaut, wobei eine feste Tonreihe für ihre harmonische Bearbeitung und den Kontrapunkt vorgegeben wird. Im Fall der *bandas* von Bajo Piura ist die Melodie für den Bau der Harmonie so wichtig, daß sie gelegentlich selbst als harmonischer "Trick" verwendet wird. Ich leihe mir den Terminus *cantus fractus* aus der Musikterminologie jedoch aus, um dieses Prinzip des Arrangements zu benennen. Zuerst zitiere ich, was die Musikterminologie unter *cantus fractus* versteht. In diesem Zusammenhang heißt es auch *cantus fractibilis* (lat. = gebrochener Gesang):

"einen durch kleinere Zwischennoten (*flores*¹⁰⁴) unterbrochenen, d.h. verzierten mehrstimmigen mittelalterlichen Chorsatz" (Hirsch 1987:82).

Im Fall der *banda* wird der *cantus* nicht durch Verzierungen, sondern durch Pausen, unterbrochen. Der *Cantus fractus* erscheint in den Arrangements der *banda* in der Form der aktuellen Hauptmelodie, wobei aber einige Töne fehlen. Mit anderen Worten, es handelt sich um dieselbe Melodie wie die vorherrschende, jedoch wird sie, mit kurzen "Lücken" in ihrem Verlauf, als harmonische Begleitung verwendet wird:

¹⁰⁴ Flores (lat. = Blumen): mittelalterliche Bezeichnung für Verzierungen in der Vokal- und Instrumentalmusik; Diminution, Kolorierung (Hirsch 1987: 160).

Flöte, die Klarinette, die Trompete und das Saxophon, während die Posaune, der Bajo, die Tuba und der Bombardon als Baßinstrumente berücksichtigt werden. So verteilen sich die Instrumente im groben je nach Klangfarbe und Ambitus auf die beiden Hauptfunktionen:

Melodieinstrumente	Baßinstrumente
Flöte	Posaune
Klarinette	Bajo
Trompete	Tuba
Saxophon	Bombardon
	Contrabajo

Diese Funktionen können je nach Stück auch vertauscht werden. Ein Beispiel dafür ist der *fuerte bajo* der *marchas meditación* (siehe auch 5.2.1, S. 129).

Das Arrangement muß den Wechsel der Stimmen zwischen den Soli- und den Tutti-Passagen, koordinieren¹⁰⁵. Für die Musiker der *banda* bedeutet dieses Abwechseln ein Gleichgewicht der "Kraft":

"Wenn die zwei Saxophone ihre Soli spielen, muß die Harmonie [Baßinstrumente] so leise wie möglich klingen. Die Kraft der banda liegt im Tutti. Dann spielen alle am lautesten. Quasi ein Angriff. Das Schönste an der banda ist für mich das Saxophon - nicht nur weil ich es spiele - oder auch eine gut gespielte Klarinette. Die Trompete wird in der banda besonders für die lautesten Teile benutzt, also für das Tutti" (A. Mena, Interview 1999).

Das Prinzip des Gleichgewichts vollzieht sich im ausgewogenen Wechsel zwischen Soli und Tutti. Darin besteht die Kunst und Ausgereiftheit des Arrangements. Dieses Prinzip werde ich wieder anhand von *tondero* und *marcha* erklären.

Die melodischen Stimmen im *tondero* "Juan y Miguel" werden folgendermaßen ausgeglichen (siehe Anhang 2, A4, S.224-225, Track 3):

Vorspiel	Solo-Bajo (Tutti auf dem ersten Schlag), Abschluß mit dem Tutti
1. Teil	Phrase a: Trompeten - Wiederholung Phrase b: Saxophone - Wiederholung
2. Teil	Phrase c: Tutti - Wiederholung Phrase d: Klarinetten Phrase d: Tutti - Schluß

¹⁰⁵ Dieser Wechsel hat sein Vorbild in dem *concerto grosso* des Barocks.

Die Melodie des Vorspiels wird in der Regel von einem einzelnen Instrument gespielt, wobei der erste Schlag des Taktes durch das Tutti betont wird. Dieser erste Schlag trifft meistens mit einer Antizipation, einem "*arrastre*" oder Glissando zusammen (siehe auch 4.2.2.1, S. 109). Die erste Phrase des Themas wird von den Trompeten und die zweite von den Saxophonen gespielt, währenddessen verziert die Klarinette. Im zweiten Teil beginnt das Tutti mit der ersten Phrase, es folgen die Klarinetten mit der zweiten Phrase, die dann vom Tutti wiederholt wird. Den Schluß spielt das Tutti.

Das zweite Beispiel ist die *marcha* "Señor Cautivo (2)". So gleichen sich die Stimmen dabei aus (siehe Anhang 2, B4, S.256-258):

Vorspiel	Saxophone, Tutti
Teil A	Flöten, Schluß im Tutti
Teil A	Saxophone, Schluß im Tutti
Teil B	Tutti, Klarinette
Teil B	Tutti, Flöten
Teil C	Bässe
Teil D	Flöten
Teil D	Tutti
Überleitung zum Trio	Tutti
Trio	Flöten
Trio	Tutti
Trio	Saxophone
Trio	Tutti

In der *marcha* wird das Vorspiel meistens im Tutti gespielt. Der Teil A wird so oft als Solo wiederholt, bis jedes Melodieinstrument der Reihenfolge nach sein Solo gespielt hat, daher sehen alle Stimmhefte im Teil A gleich aus. Zum Schluß des Teils erklingt das Tutti. Teil B wechselt zwischen Tutti und Flöten/Klarinette. Im Teil C werden die Stimmen getauscht: Die Bässe spielen die Melodie und die Trompeten und Klarinetten spielen die Begleitung (Ostinato). Teil D wird ähnlich wie Teil A arrangiert, wobei die Soli vorherrschen. Die Überleitung zum Trio spielt das Tutti. Auch das Trio wird jedes Mal mit einem Solo wiederholt. Die Neuerung besteht nur darin, daß das Tutti zwischen jedem Solo das Thema spielt.

An diesen beiden Beispielen kann man feststellen, daß das Prinzip des Gleichgewichts der Stimmen mehr mit den Eigenschaften der Instrumente selbst - und damit mit der Gestaltung der *banda* - als mit dem Stück zusammenhängt. Die

Ähnlichkeiten beim Alternieren zwischen Soli und Tutti sind in beiden Beispielen sehr deutlich, unabhängig von der Form des zugrunde liegenden Stückes - *tondero* oder *marcha*. Dieses Prinzip bestätigt den Stil der *banda*, bei dem erst die Eigenschaften des Ensembles die Musik zur Musik der *banda* werden lassen.

6.2.2.5 Der Kontrapunkt

Im Sinne eines polyphonen Kontrapunkts lässt sich der Begriff bezogen auf die *banda* nicht verwenden, denn die Melodie spielt dabei eine zu herausragende Rolle. In der Musikterminologie (Hirsch 1987: 249) entspricht der Begriff "Kontrapunkt"

"einer Kompositionstechnik der Polyphonie und in dieser gestaltete Komposition oder Stimmführung, denen die Regeln des kontrapunktischen Satzes (Konsonanz-, Dissonanz-Beziehungen, Stimmführung) gemeinsam zugrund liegen;..."

Mit dem solchermaßen definierten Kontrapunkt hat der sogenannte *contrapunto* oder *contracanto* der *bandas* in Bajo Piura wenig gemeinsam. Obwohl die oben genannten Regeln der Konsonanz- und Dissonanz-Beziehungen auch für die *banda* gelten, zeigt sich der Kontrapunkt der *banda* melodisch in der Form eines gebrochenen Akkords oder einer festen melodischen Formel:

K6/3: "Supe Corazón", *tondero* von C. Chero, aus: Transkription, Phrase a:



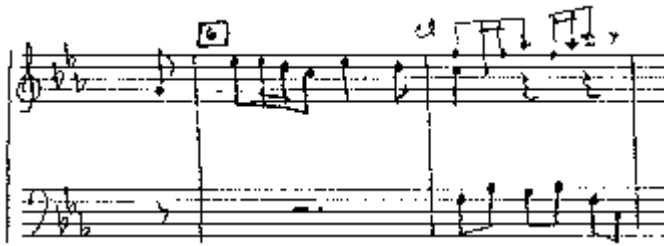
Weiter heißt es in der Definition:

"... so werden ursprünglich einer vorhandenen Stimme (z.B. cantus firmus) die Noten einer (oder mehrerer) Gegenstimmen intervallmäßig unter Beachtung fester Konsonanzfolgeregeln (= strenger Kontrapunkt) im Satz Note gegen Note (contrapunctus simplex) so hinzugefügt, daß neben der selbständigen Stimmfortschreitung (= linearer Kontrapunkt) auch der Zusammenklang (= harmonischer Kontrapunkt) den Regeln folgt..."

Der Kontrapunkt der *bandas* nimmt die Melodie als vorhandene Stimme. Eine Tendenz des harmonischen Kontrapunktes besteht jedoch darin, gegen die Hauptmelodie, als *cantus firmus*, im Kontrapunkt zu stehen. Die Musiker der *banda* sprechen von *contrapunto* bzw. *contracanto* hauptsächlich in Bezug auf die folgenden drei musikalischen Funktionen:

- die *Adornos* der Klarinette, die in der Form kürzerer Motive über der Hauptmelodie verteilt sind:

K6/4. Nr. 9 "La chola Julia", *tondero*, aus: Transkription, *glosa*, Phrase a:



- "Fragen und Antworten", die sich ergeben, wenn Vor- und Nachsatz von zwei verschiedenen Stimmen gespielt werden:

K6/5. Nr. 8 "Juan y Miguel", *tondero*, aus: Transkription, Vorspiel:



- Feste Überleitungen in der Begleitung, die häufig auch im Zusammenhang mit der ersten oder der zweiten Funktion vorkommen:

K6/6. Nr. 2 "El Charro Requena", *tondero*, aus: Transkription, Schluß der *glosa*:



Diese festen Schlüsse, die von dem Bajo gespielt werden, sind ein Kode für die Wiederholung der Teile bzw. für den Übergang zum nächsten Teil (siehe 5.2.3, S. 142). Außerdem kündigt der Bajo mit den festen Schlüssen den Einsatz anderer Instrumente an:

K6/7. Nr. 9 "La chola Julia", *tondero*, aus : Transkription, *dulce*, Phrase d:



Wegen seiner rhythmisch-harmonischen Rolle steht der Bajo im Kontrapunkt zur Melodie. Er ist keine unabhängige Stimme, könnte aber diesen Eindruck erwecken, da er in seinem Verlauf bestimmten eigenen Regeln folgt. Die Stimme des Bajo hängt

mit dem Schlagzeug zusammen:

K6/8. Nr. "Con amor y dolor vengo a mi Santa Devoción", *marcha*, aus: Transkription, Teil A:

The image shows a musical score for a piece in 6/8 time. It consists of three staves. The top staff is labeled 'Tondero' and contains a rhythmic pattern of eighth notes. The middle staff is in treble clef and contains a melody with two triplet markings. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with chords and rhythmic patterns.

Der Bajo bestimmt die Akkorde durch das Spiel des Grundtons bzw. des gebrochenen Akkords und imitiert, im Falle des *tondero*, die *rasgueos* der Gitarre:

K6/9. Nr. 9 "La chola Julia", *tondero*, aus: Transkription, *glosa*, Phrase b:

The image shows a musical score for a piece in 6/8 time. It consists of two staves. The top staff is in treble clef and contains a melody. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with chords. The chords are labeled 'Cm' and 'E7'. There is a box around the first measure of the top staff.

Der Bajo, als maßgebliches Instrument beim Aufbau der Harmonie, wirkt noch an einem weiteren Prinzip des Arrangements, dem Ostinato, mit.

6.2.2.6 Das Ostinato

In der Musikterminologie wird das Ostinato definiert als:

"Die sich hartnäckig behauptende Baßstimme, die sich im Verlauf der Komposition - auch rhythmischen und tonlichen Veränderungen - ständig wiederholt" (Hirsch 1987: 56).

Diese Definition gilt auch für das Ostinato der *banda*, in dem sowohl die Bassinstrumente, wie auch normalerweise als Melodieinstrumente verwendete Instrumente, je nach Stück, die Funktion des Ostinatos im Arrangement übernehmen können. Im Fall des *tondero* hat das Ostinato unterschiedliche Baßformen, die nur kurz erscheinen und die Rhythmik unterstützen:

K6/10. Nr. 2 "El Charro Requena", *tondero*, aus: Transkription, Vorspiel:

The image shows a musical score for a piece in 6/8 time. It consists of one staff in bass clef. The staff is labeled 'Bajo' and contains a bass line with chords. The chords are labeled 'Dm', 'A7', 'Dm', and 'Dm'. There is a box around the first measure.

Es ist gerade dieser zu seltene Gebrauch des Ostinatos in den Arrangements des *tonderos*, der den Streitpunkt zwischen den *criollos*, die das Ostinato als Grundstruktur dieses Tanzliedes betrachten, und den *bandas*, die es in der ursprünglichen Form kaum verwenden, bildet (siehe auch 4.1, S. 104 und 4.3.3, S. 121).

In der *marcha* kommt das Ostinato häufig vor, allerdings ist die Ober- und nicht die Baßstimme diejenige, die das Ostinato spielt. Im Teil C (*fuerte bajo*) der *marchas* spielen die Bässe eine Melodie, auf deren Ausklang das vom Tutti gespielte Ostinato einsetzt:

K6/11. Nr. 7 "Señor Cautivo (2)", *marcha*, aus: Transkription, Teil C:

In Teil D übernimmt das Ostinato nur eine rhythmische - keine melodische - Funktion. Es wird von den Baßinstrumenten gespielt, während die anderen Instrumente eine Melodie spielen. Das Ostinato besteht aus Viertelnoten, die dem Grundton des Akkords entsprechen. Als Schluß jeder Phrase setzt das Tutti ein:

K6/12. Nr. 7 "Señor Cautivo (2)", *marcha*, aus: Transkription, Teil D:

Das Ostinato kann dieselbe rhythmische Formel halten und gleichzeitig die Tonhöhe, der Harmonie entsprechend anpassen:

K6/13 Nr. 2 "El Charro Requena", *tondero*, aus: Transkription, Vorspiel:

Der Unterschied zwischen dem Ostinato und dem harmonischen Verlauf der Bässe besteht darin, daß das Ostinato dieselbe Formel als harmonische Begleitung

ständig wiederholt. Diese Formel kann so stark konventionalisiert sein, daß sich daran die Gattung des Stücks erkennen läßt. So ist das Ostinato an bestimmten Stellen der *marcha* obligatorisch, da es musikalische Teile mit, für diese Teile typischen, Rhythmen einleitet und somit erkennbar macht.

6.2.3 Zur Niederschrift des Arrangements

Die genannten Prinzipien bilden eine theoretische Grundlage für die formale Bearbeitung des Arrangements auf dem Papier. Hier werden diese Prinzipien hinsichtlich ihrer praktischen Anwendung analysiert. Die Gestaltung der *banda* und das zugrundeliegende, zu arrangierende Stück wirken gemeinsam auf den schriftlichen Entstehungsprozeß der Partitur ein.

Eine Vorarbeit ist nötig, um die Stimmhefte für die Instrumente zu schreiben. Man nennt es "die Stimmen herausnehmen" ("*sacar las voces*"):

"Das benutzt man nur zum Arrangieren, nicht aber zum Spielen. Man schreibt die Melodie in das oberste System. So arbeitet man untereinander: Melodie, Bässe, Kontrapunkt [contracanto], also Posaunen und Tuben [marcantes]. César Chero macht es anders, seine Methode ist schneller und einfacher: Er schreibt die Melodie, und auf ein anderes Blatt schreibt er die Harmonie, die er aus dieser Melodie herausfindet. Dieses Blatt gilt als Matrize, obwohl keine Melodie zu sehen ist. Daraus gewinnt er die Stimmen für die anderen Instrumente, und verteilt sie. Dann kommt das Aufschreiben der Stimmen. Auf dem Stimmheft der 1. Trompete bearbeitet er die Stimme der 2. Trompete. Zum Beispiel schreibt er ein f [fa] und schreibt gleich mit Bleistift die zweite Note für die zweite Stimme in der Form eines Punkts dazu. Also entwirft er auf einem Blatt zwei Stimmen" (A. Mena, Interview 1999)

Als praktische Grundlage für die Analyse berücksichtige ich die Eigenschaften der Perkussion und der transponierbaren Instrumente, die Stimmlagen der Instrumente mit dementsprechenden Oktavunterschieden und Notenschlüsseln, und die *guía* oder melodischen Führer.

6.2.3.1 Die Perkussion und die transponierbaren Instrumente

Der Arrangeur muß die Spielmöglichkeiten jedes Instrumentes und dessen Notierweise beherrschen, um die Stimmen in den Notenheften notieren zu können. Die Noten für die Perkussion werden selten notiert. Sie werden durch Einüben für jede Tanzform oder jedes Stück gesondert festgelegt. Die Effektivität des Schlagzeugs hängt vom Beherrschen dieser festgelegten rhythmischen Schläge (Pattern) ab. Auf dieser Grundlage wird improvisiert. Nach Ansicht von Feliciano

Chero sollten die Perkussionsinstrumente besser nach Gehör gespielt werden, vorausgesetzt, der Spieler kennt Instrument und Stück gleichermaßen gut:

"Die Stimme des Schlagzeugs hängt von der Melodie ab. Die Schläge müssen zuverlässig sein, damit die Musik im Takt steht. Der bombo macht das Eine, die Tarole macht etwas anderes und die Becken können gleich wie oder anders als der bombo spielen. Es gibt Stücke mit einem Solo für den bombo, bei denen die Schläge dem Rhythmus der Melodie entsprechen. Einige spielen nach Noten und andere spielen nach Gehör. Letztere können es besser und geben der Musik einen speziellen Rhythmus, den sie improvisieren. Nach dem Arrangement gibt es einige Takte für das Solo der Perkussion. Es gibt Stücke, wo das gut paßt" (F. Chero, Interview 1999).

Dagegen ist Alfonso Mena der Meinung, daß man die Perkussion besser nach Noten spielt, denn das Spiel nach Gehör gerät leicht durcheinander:

"Als ich Perkussion spielte, nahm ich meine Noten. Ich konnte schon Noten lesen. Ich begann mit den Becken. Wegen meiner Größe - ich war ein Kind - konnte ich damals den großen bombo bei den Prozessionen nicht tragen. Aber bei den Wettbewerben - wo man im Stehen spielte - spielte ich den bombo, denn ich war sehr sicher, weil ich meine Noten hatte. Sie wissen, daß Noten lesen wie Zeitung lesen ist. Dagegen sind diejenigen, die nach Gehör spielen, unsicher. Der Perkussionist, der nach Gehör spielt, ist gefährlich, er kann es jederzeit vergessen. Durch einen falschen Schlag ist alles zu Ende" (A. Mena, Interview 1999).

Auf jeden Fall wird das Schlagzeug in der Tat kaum nach Noten gespielt. Beide Aussagen sind trotzdem geeignet, um eine Vorstellung von der Rolle der Perkussion im Arrangement zu bekommen. Im Grunde wird diese Stimme je nach Vorkenntnissen vom Spieler improvisiert.

Das einzige Notenheft für Perkussion in meinem Material stammt von der *marcha* "Perdónanos Señor" von Genaro Mena. Die drei Instrumente, die das Schlagzeug - *batería* - bilden, sind in einem System notiert, wobei die oberen Noten für die Tarole bzw. die unteren Noten für den *bombo*, unisono mit den Becken bestimmt sind. Die Notenschrift für die Perkussion ist von César Chero:

Ohne die verschiedenen Tonlagen und die Transponierbarkeit von bestimmten Blasinstrumenten wäre ein Stück für die *banda* nicht spielbar. Um das Ganze etwas leichter zu machen und damit alle Instrumente in einer bequemen Lage spielen

können, spielt die *banda* ständig in denselben, also jenen Tonarten, die diese Bequemlichkeit im Zusammenspiel erlauben:

"Die banda hat ihre Tonarten. Es sind klassische (sic!) Tonarten und für ein einfaches Spiel der Instrumente geeignet. Manchmal spielt ein Instrument ganz bequem in einer Tonart, während ein anderes dort unbequem spielt. Spielt die Trompete in c-Moll, müsste das Saxophon in g-Moll spielen. Spielt das Saxophon in c-Moll, müsste die Trompete in f-Moll spielen. Weil die banda nicht gewöhnt ist, in diesen Tonarten zu spielen, werden die Musiker nervös und spielen fehlerhaft. Um das zu vermeiden spielt man statt in f-Moll einen halben Ton tiefer: in e-Moll, und das Saxophon spielt in h-Moll. So ist es einfacher" (A. Mena, Interview 1999).

Bei den transponierbaren Instrumenten (Klarinette, Trompete, Bajo und Contrabajo sind in Bb, bzw. Saxophon und Bombardon in Es gestimmt) stimmen Notenbild und Klang nicht überein: greift man einen Ton, klingt aber ein anderer. So ist das Arrangieren keine leichte Sache. Betrachtet man die Stimmhefte, stehen auf dem Papier die Stimmen der verschiedenen Instrumente in unterschiedlichen Tonarten aufgezeichnet, was nur ein rein theoretischer Eindruck ist. Dieses Prinzip gehört zu der Kunst der Instrumentierung und ist nicht exklusiv ein Problem der *banda*. Das folgende Bild zeigt die transponierbaren Instrumente und ein Beispiel dafür, wie die Tonarten untereinander korrespondieren:

<i>Instrument</i>	<i>Stimmung</i>	<i>Praxis</i>	<i>Beispiel</i>
Klarinette, Trompete, Bajo, Tuba, Contrabajo	Bb	Es steht c, es klingt b	e-Moll
Saxophon, Bombardon	Es	Es steht c, es klingt es	h-Moll






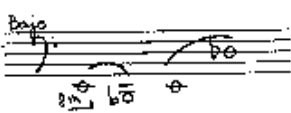
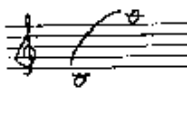


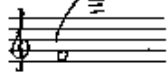
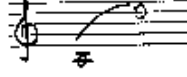
Spielen die in Bb bzw. in Es gestimmten Instrumente in e-Moll bzw. in h-Moll, steht das Stück in d-Moll, denn **in der Bb-Stimmung entspricht e dem Ton d, so wie c den Ton b meint, es klingt also einen Ton tiefer, als aufgeschrieben und in der Es-Stimmung ist h eigentlich der Ton d, so wie c als es erklingt, es klingt also eine kleine Terz höher als notiert**; also spielen alle schließlich in derselben Tonart.

6.2.3.2 Oktavunterschied und Notenschlüssel

Diese beiden Begriffe haben im Fall der *bandas* eher eine repräsentative als eine reale Bedeutung, denn bei manchen Instrumenten handelt es sich weder um den angegebenen Notenschlüssel noch um die entsprechende Tonlage (entsprechend der "schweizer Notierung").

In der folgenden Tabelle zeige ich den höchsten und den tiefsten Ton einer

Stimme neben dem Ambitus des Instruments (Beispiel: *marcha* "Una Súplica a mi Dios por la Paz del Mundo"). Gemäß dem Vergleich zwischen beiden Ambitusen müßten die Flöten und die Klarinetten ständig in der höchsten Lage spielen, tatsächlich aber klingen sie eine Oktave tiefer als notiert. Im Fall der Trompete scheinen Notation, Ambitus und Klang besser übereinzustimmen. Die Stimme des Altsaxophons wird offensichtlich eine Oktave höher aufgeschrieben als sie klingt. Dasselbe gilt für die Posaune, die Tuba, den Bajo und den Bombardon:

<u>Ambitus</u>	<u>Marcha</u>	<u>Ambitus</u>	<u>Marcha</u>
			
			
			
			

Zu dieser Verwirrung der Tonlagen kommt noch der Gebrauch des Violinschlüssels für den Bajo und den Bombardon hinzu, dabei werden die Töne höher notiert, als sie erklingen. So wird notiert,

<i>Instrument</i>	<i>Notenschlüssel</i>	<i>Notenschlüssel bei der banda in Bajo Piura</i>
Bajo	Baßschlüssel	Violinschlüssel
Bombardon	Baßschlüssel	Violinschlüssel

während die Stimmen aller anderen Instrumente in den ihnen entsprechenden Notenschlüsseln notiert werden:

<i>Instrument</i>	<i>Notenschlüssel</i>
Flöte, Klarinette, Trompete, Saxophon	Violinschlüssel
Posaune, Tuba, Contrabajo	Baßschlüssel

Hat der Arrangeur alle Stimmhefte in ungefähr derselben Oktavlage verfaßt, so hat er gleichzeitig einen einheitlichen Überblick über die Intervalle gewonnen und damit auch eine lineare - eindimensionale - Vorstellung von der Musik. Die mangelnde Übereinstimmung der Oktaven scheint dabei keinen Musiker zu stören,

sie behaupten sogar, daß kein Oktavunterschied zwischen dem Stimmheft und ihrem Spiel besteht:

"Die Flöte kann bis zu fünf zusätzliche Linien über das Notensystem hinaus spielen. Wir nennen es [notas pedales]. Das sind Dinge, die nicht in den Lehrbüchern zu finden sind. Je mehr man lernt, desto höher kann man spielen. Aber ein Instrument kann nie tiefer spielen, als vorgesehen, nur höher. Ich kann mit dem Saxophon höhere Töne als mit einer Klarinette erreichen" (A. Mena, Interview 1999).

Der Arrangeur fertigt die Stimmhefte entsprechend der gewöhnlichen Besetzung der *banda* an, unabhängig davon, ob das auf die reale Situation zutrifft. Sehr oft sind die Stimmen nicht vollständig besetzt, weshalb weniger Instrumente ertönen, als Stimmhefte vorhanden sind. Wie schon erwähnt, hat die "Banda Santa Cecilia" keine Posaunen, trotzdem gibt es in allen *marchas* von Feliciano Chero aus meinem Material eine Stimme für sie. Auch das Gegenteil kann vorkommen, nämlich, daß eine Stimme doppelt oder dreifach besetzt wird (z. B. mit drei ersten Trompeten und zwei zweiten Trompeten). Das ist für das Gesamtbild gar nicht so tragisch, denn die Stimmen spielen ja parallel.

Jedenfalls ist die Stimmlage des Instruments aus Gründen der Bequemlichkeit so festgelegt, daß ständig in denselben Tonarten gespielt wird und somit weder die Oktavunterschiede noch die Notenschlüssel ein Problem darstellen. Die Melodie wird auf einer derart festgelegten Basis einfach weiterlaufen. Diese Hauptrolle der Melodie im Arrangement der *banda* wird durch die folgende Analyse des "Führers" oder der Ersatzpartitur noch deutlicher.

6.2.3.3 Der "Führer" oder die Ersatzpartitur

Außer den Stimmheften erarbeitet der Arrangeur einen "Führer" - *suple*, *guía* oder *dirección* (Dirigieren). Es handelt sich um eine Art lineare oder waagerechte Partitur, in welche die wichtigsten melodischen Stimmen und die Schlüsse eingetragen sind. Da für die *banda* keine vollständigen Partituren vorhanden sind, gilt dieser Führer als ein Ersatz, der dem Dirigenten einen diachronischen Überblick über das Stück und die Einsatzreihe gibt. Nach Ansicht der Arrangeure ist der "Führer" für das Verstehen eines Stückes und für seine musikalische Umsetzung sehr wichtig. A. Mena meint sogar, daß sich der "Führer" in eine Art Partitur erweitert:

"Wir nennen sie `suple`. Es ist praktisch ein Führer, ein melodischer Führer" (A. Mena, Interview 1999).

Für C. Chero steht in dem "Führer" alles. Nach seinem Verständnis bedeutet "alles" nicht wirklich alles, sondern benennt nur das, was man nicht an eigenen Vorkenntnissen mitbringt:

"Darin sind alle Töne von allen Instrumenten aufgeschrieben (sic!). Man weiß ja, was darin steht. Es ist ein Führer. Auch die Perkussion ist dabei (sic!). Man muß wissen, wann der `ton ton`, das Solo der Becken, des bombos, der Tarole und alle Soli einsetzen... Der Führer muß alles angeben, dafür heißt er Führer, besonders wer einsetzt, ob im Tutti oder unisono, oder ob die Bajos dran sind. Das alles muß im Führer stehen" (C. Chero, Interview 1999).

Die Namen der Instrumente sind normalerweise darin verzeichnet und häufig ist dieses Notenblatt jenem für die Stimme der ersten Trompete scheinbar identisch. Das ist nur ein äußerer Eindruck, denn die Instrumente spielen nicht alle immer gleichzeitig, und wie es in dem Notenheft steht:

"Sie haben turnos. Saxophon heißt S., Trompete T., Klarinette C., und Posaune Tb. Wenn die Melodie zum ersten Mal gespielt wird, spielen die Saxophone. Wird sie wiederholt, spielt sie die Trompete. Beim dritten Mal kann sie von der Klarinette gespielt werden. Diese Buchstaben stehen in dem Stimmheft. Die Reihenfolge steht unabhängig von der Art des Stücks immer fest. Zum Beispiel kann die Klarinette niemals als erste die Melodie spielen" (A. Mena, Interview 1999).

Insbesondere während der Proben benutzt der Dirigent diesen "Führer". Dabei hat er aber - bewußt oder unbewußt – eine so große Menge an Vorkenntnissen darüber, welche Instrumente mit welchen paarweise, und wie die Bässe spielen sollen, daß ihm dieses Notenblatt - "Führer", *suple*, *guía* oder *dirección* - völlig ausreicht, und er manchmal selbst darauf verzichten kann. In dem "Führer" werden alle Instrumente in derselben Tonart - unabhängig von ihrer Transposition und meistens in der Tonart der Trompete - notiert. In diesem Zusammenhang wird die Rolle des Dirigenten von den Arrangeuren so verstanden:

"Der Dirigent ist sehr wichtig. Er ist der Beste von allen. Er muß sehr gut in Harmonie und Melodie sein, auch wenn er sie nicht studiert hat (sic!). Er muß viele Musikkenntnisse haben, sonst kann er die Proben nicht leiten" (A. Mena, Interview 1999).

Wäre in dem "Führer" alles aufgeschrieben, wie C. Chero es behauptet, so müßte der Dirigent nur kontrollieren, ob die Instrumente gemäß dem "Führer" spielen. Sollte

dem nicht so sein, muß er tatsächlich viele Kenntnisse besitzen, um nur mit diesem "Führer" ausgerüstet, die *banda* zu dirigieren. Die folgende Frage stellt sich dann von selbst: warum gibt es für die *banda* keine Partitur, wo doch tatsächlich alle Stimmen synchron spielen? C. Chero beantwortet diese Frage mit nicht geringem Stolz:

"Das wäre ja zu viel. Ich wäre nicht dafür, eine zweite, dritte Stimme aufschreiben zu müssen, weil man ja die Töne schon kennt. Der Dirigent muß alle Töne kennen. Wenn er mir einen Ton korrigiert, der falsch notiert ist, kann er das machen. Wenn alles richtig geschrieben ist, muß er alle anderen Töne kennen, muß er auf den Führer achten. Natürlich gibt es Führer, die den ganzen Akkord aufschreiben. Man sollte lieber die Ziffern notieren... aber es ist nicht notwendig, denn ich weiß es und die Musiker wissen es auch" (C. Chero, Interview 1999).

In der Realität ist in den Führern meines Materials aber selten angegeben, welches Instrument spielt. Allerdings kann am Schluß des Vorspiels, nach dem Tutti eine Baßstimme stehen. Alles Weitere ist nur als Einzelmelodie, ohne Angabe des Instruments, aufgezeichnet (siehe Anhang 2, Dirección-Blatt von A1, S.218; A2, S.220; A3, S.222; A4, S.224; A5, S.226; A6, S.228). Die Stimmhefte einiger Instrumente enthalten zusätzlich die Solostimme eines anderen Instruments zur melodischen Orientierung während der Pausen, ebenso wird das Tutti aufgezeichnet. Die Folge ist, daß das Stimmheft dicht mit Noten beschrieben ist, die aber in der Tat nicht alle zur eigenen Stimme gehören.

Analysiert man die Führer der *tonderos de banda* von 2.3 (siehe S.77), so findet man das Wort "*fuga*" zu Beginn des zweiten Teils als strukturelle und dynamische Angabe, denn *fuga* bedeutet auch "lauter spielen". Anmerkungen wie "*a gusto*" (ad libitum, siehe Nr. 2, Anhang 2, A2, S.220; und Nr. 5) und die Ausrufe (Nr. 3) stehen auch darin. Weiter sind dynamische Angaben wie "*a tempo*" (atpo) und "*rallentando*" (rall) notiert (Nr. 3 und Nr. 8). In allen Beispielen sind die Soli und das Tutti angemerkt. In den Führern von Nr. 4, Nr. 7 und Nr. 8 sind die Melodiestimme und am Ende des Vorspiels nur die Baßstimmen notiert. Bei Nr. 2 und Nr. 5 sind nur die Melodiestimmen aufgeschrieben. Bei Nr. 3 ist der "Führer" mit dem Stimmheft der ersten Trompete identisch.

Diese Notenvorlage bestätigt noch einmal die Wichtigkeit der Melodie im Spiel und im Arrangement der *banda*. Die Melodie ist in diesem Zusammenhang das einzige Element im Spiel der *banda*, das nicht beliebig improvisiert werden kann. Ähnlich verhält es sich mit der Harmonie, deren Regeln so konventionalisiert sind,

daß ihr Erscheinen im "Führer" überflüssig wäre.

6.3 Zur Praxis

Alle bislang erwähnten Faktoren, die am Arrangement mitwirken, haben eine Präsenz in der Praxis. Das musikalische Konzept, wie das Arrangement gemäß den Charakteristika der *banda* zu sein hat, bedient sich vorformulierter Prinzipien. In diesem letzten Punkt wird analysiert, wieviel davon in der Praxis zu sehen ist.

Die Aufgabe des Arrangeurs ist eine undankbare Tätigkeit, denn allgemeinhin wird das ganze Verdienst dem Komponisten zugeschrieben. Nur die Musiker wissen ihre Wertschätzung zu differenzieren. Da die meisten Komponisten ihre Stücke eigenhändig für die *banda* arrangieren, ist die Frage der Zuerkennung meistens überflüssig. Spielt die *banda* aber die Version eines bekannten Stücks, wird das Verdienst des Arrangeurs größer, da seine Leistung für alle hörbar ist. In der Praxis sehen die Beziehungen der *banda* so aus:

<i>Stadium</i>	<i>Akteur</i>	<i>Aufgabe</i>
Produktion	Komponist	Melodie
	Arrangeur	Harmonie
Aufführung	Dirigent	Dirigieren
	Musiker	Musizieren

Dabei wird die Praxis in zwei Stadien geteilt. Die Produktion ist der Prozeß vor der Aufführung, an dem beide Akteure der musikalischen Schöpfung - Komponist und Arrangeur - gleichermaßen beteiligt sind. Die beiden damit verbundenen Tätigkeiten ergänzen sich insofern, als sich das Komponieren mit der Melodie und das Arrangieren mit der Harmonie beschäftigt. Die Durchführung schließlich ist der Prozeß der Aufführung, in dem das auf diese Weise geschaffene Produkt zum Klingen gebracht wird. Der Dirigent ist für die Koordination des Spiels der Musiker verantwortlich.

Arrangeur und Dirigent mit ihren schöpferischen bzw. interpretativen Tätigkeiten sind Vermittler. Während der Arrangeur zwischen Komponist und Dirigent steht, ist Letzterer der Ansprechpartner der Musiker. Das alles ist in der Praxis häufig viel einfacher, da die ersten drei Tätigkeiten - Komponieren, Arrangieren und Dirigieren – auch von einer einzigen Person ausgefüllt werden können. Ein Beispiel dafür sind José Emilio Ramírez und Eucarpio Oliva. Obwohl die Behauptung "alles steht drauf"

in der Praxis nicht immer stimmt, setzen die Musiker normalerweise rechtzeitig ein. Bei C. Chero widerspricht das "alles steht in den Noten" dem "man weiß es schon". Meiner Meinung nach bezieht sich Ersteres auf die Melodie und Letzteres auf die Harmonie. Während die Melodie komplett im "Führer" steht ("alles steht in den Noten"), fand ich in dem Führer nirgends die zweite Stimme eines Instruments ("man weiß es schon")¹⁰⁶.

Noch ein weiterer Terminus erhält hier eine neue Bedeutung: das Modulieren – *modular* (vergl. Fußnote 60, S. 67). In der Musikterminologie ist eine Modulation

"...der Übergang von einer Tonart in eine andere, der durch Umdeutung von Akkorden und Tönen erfolgt..." (Hirsch 1984: 295).

Allerdings versteht man in der *banda* das Modulieren - *modular* - als Synonym für Interpretation:

"In der Phantasie wird es in einer Art moduliert [modular], die vom Dirigent abhängt. Er muß den Musikern sagen, wie sie die Musik interpretieren sollen. Diese Modulation charakterisiert die banda. Es gibt Musiker, die sehr gut spielen und dazu mit viel Gefühl interpretieren. So ist die Modulation eine eigene, persönliche Sache, die zusätzlich zu der Musik hinzukommt, obwohl alles genau aufgeschrieben ist. Hat ein Solist zum Beispiel einen Takt mit drei Viertelnoten - einen valse - und will leicht modulieren [modular], kann er, seinen Wünschen entsprechend einen kleinen musikalischen Vorschlag [apoyatura] dazu spielen, wie er es sich denkt und wie es ihm gelingt. Das ist eine Eigenschaft, die wir Piuraner haben, eine marinera nach unserem Geschmack und unserer Lust zu spielen, sie zu modulieren. (C. Chero, Interview 1999).

Diese "Modulation" wird noch freier, wenn man auswendig spielt. Hier mischt sich das Konzept des "Nach-Gehör-Spielens", weil die "Modulation" improvisiert wird, mit dem des "Auswendig-Spielens", weil es durch Wiederholung derselben Melodie erfolgt. So ist die "Modulation" ein Charakteristikum der *banda*, das sich durch Wiederholungen ergibt:

Manchmal sagt man den Musikern, sie sollen auswendig spielen. So spielen sie sie nicht mehr entsprechend der Noten. Auch in den Prozessionen vom Karfreitag haben wir diese Gewohnheit, denn wir sagen: ich spiele nach meiner Art und Weise. So machen wir diesen Vorschlag [apoyatura], um diese Musik lebendiger zu machen. Dieser Vorschlag [apoyatura] wird nicht aufgeschrieben, denn jeder hat seine Gefühle. Wenn ich Ihnen eine Partitur zeige und Sie hören dabei die Kassette, hören Sie zuerst, daß beide übereinstimmen und danach, daß die Musiker auswendig

¹⁰⁶ Zu der Interaktion zwischen allen Akteuren meint C. Chero, daß es in der Praxis keine Mißverständnisse gibt, weil alles deutlich vermerkt ist: *" Beim Unisono spielen alle mit. Es gibt ein Signal, einen kleinen Buchstaben: Trompete ist T., Saxophone ist S. usw. Im Arrangement steht zuerst die Trompete, dann das Saxophon und dann die Klarinette. So sind die Signale, der Musiker weiß es. Es gibt auch das Tutti, den lauten Teil. In marchas, vales und auch im tondero gibt es ein Tutti, das ist die fuga, dann kommen vier bis fünf Takte, je nach Arrangement, die von Klarinetten und Saxophonen gespielt werden und dann kommt noch einmal das Tutti"* (C. Chero, Interview 1999).

spielen" (C. Chero, Interview 1999).

Selbst die Musiker geben zu, daß sie nach so vielen Wiederholungen, die Noten nicht mehr benutzen, und daß das Stück deshalb etwas anders klingen kann. Das gilt für die Bläser, besonders aber für die Perkussion¹⁰⁷:

"Zuerst lernen wir es genau so, wie es in den Noten steht. Nachdem man so oft dasselbe gespielt hat, braucht man keine Noten mehr zu lesen. In der Tat spielen wir fast immer auswendig und auch wenn die Noten vor uns stehen, schauen wir nicht unbedingt hin" (F. Sirlupú, Interview 1995).

"In den meisten bandas müssen die Schlagzeuger Noten lesen können, dafür gibt es Stimmhefte. Aber die meisten Perkussionisten hier spielen nach Gehör. Einer will ohne Noten spielen, weil er ein gutes Gehör hat, und schon spielt er nach seiner Art und Weise, aber gut. Sie können gut spielen, aber hatten nicht die Zeit, Noten zu lernen. Hier gibt es mehrere junge Männer, die keine Noten lesen können, aber die spielen so gut, als ob sie die Noten lesen würden" (A. Mena, Interview 1999).

Aufgrund ihrer Positionierung in der ersten Reihe der *banda* haben die Perkussionisten keine Chance, ihre Noten - wenn sie welche haben – an die Rücken der vor ihnen Stehenden/Gehenden zu hängen. Trotzdem betonen die Musiker, daß sie alles "auswendig" spielen, statt zu improvisieren, denn "auswendig" beinhaltet das Notenlesen. Außerdem unterscheiden die Musiker in der Praxis zwischen ihrem Spiel und dem Spiel der militärischen *bandas*. An deren Spiel kritisieren sie, daß sie ohne Gefühl - bzw. ohne "Modulation" - spielen:

"Die Perkussionisten stehen nur bei den paradas und beim Marschieren ganz vorne... In den Militärmärschen spielen die banda [zivil] und die banda der Armee auswendig... Die banda der Miliz spielt mechanisch. Sie spielt militärisch und streng. Dagegen versucht die banda [zivil] immer, trotz ihrer Grenzen so gut wie möglich zu spielen" (A. Mena, Interview 1999).

Auch die Annäherung der *banda* an die klassische Musik steht in Verbindung mit der besonderen Bedeutung des Notenlesens. Mit dieser vergleicht Mena das Arrangement der *banda*:

¹⁰⁷ Das festgelegte Spiel des Schlagzeugs verläuft wie folgt: *"Es kommt darauf an, welches Stück man spielt. Mindestens acht Takte für die llamada, das ist das Klassische (sic!), aber sie spielen stets mehr Trommelwirbel. Der bombo schlägt immer a tempo und die Tarole [redoblante] macht ihm den Kontrapunkt [contracanto] und die Becken spielen entweder das Gleiche wie der bombo oder ungerade [a destiempo] je nach den Regeln des Stücks. Die Tarole [tarola oder tambor] ist eine Ergänzung des bombo. Der bombo markiert [marcante] und spielt im geraden Schlag [el tiempo a tiempo]. Die Tarole füllt die Lücken aus. Es ist ein Instrument mit drei verschiedenen Klängen"* (A. Mena, Interview 1999).

"Wenn eine banda ein Stück hat, das sich in einer bestimmten Passage der klassischen Musik annähert, betont der Arrangeur diese Ähnlichkeit. Wir spielen auch klassische Musik aber nicht so gut, weil die banda sich nicht ganz damit beschäftigt" (A. Mena, Interview 1999).

Bezüglich der Musik der *criollos* behauptet A. Mena, daß der Unterschied in der Harmonie bzw. im Arrangement liege:

"Es gibt vales, die speziell für die banda komponiert sind. Sie sind die Musik der banda [*música de banda*]. Ein "normaler" valse, zum Beispiel vergleicht man "La Flor de la Canela" mit einem valse der banda [*valse de banda*]... Bei einem valse der banda ist nicht nur die Melodie schön, sondern die ganze Harmonie der banda macht diese Melodie noch schöner. Dagegen ist der andere valse traditionell, man muß ihn klassisch spielen, mehr [*criollo*], das klassische Arrangement der *criollos*".... Das Arrangement der *criollos* muß den Kontrapunkt der *criollos* mit den Klangfarben der *criollos* nachahmen. Bei einem Arrangement der banda macht die Melodie eine Sache, während der Bajo singt [*va cantando*] und versucht die Melodie mit einem schönen Kontrapunkt singend zu beantworten. Kontrapunkt heißt, daß Sie singen und der Bajo Ihnen praktisch antwortet" (A. Mena, Interview 1999).

Die obigen Vergleiche bestätigen, daß die *banda* mehrere Gattungen zu einer Synthese bringt und sie dann zu einem eigenen Stil führt. Die *banda* muß die bei der Mehrheit beliebten Stücke spielen, wofür sie ein Arrangement benötigt. Daher ist es hauptsächlich der Arrangeur, der für den Erfolg, die Beliebtheit und die weitere Existenz der *banda* verantwortlich ist.

Zum Schluß dieses Kapitels über das Arrangement der *banda* möchte ich auf das Bild der wechselseitigen Beziehungen zwischen den Akteuren in den verschiedenen Stadien des musikalischen Entstehungs- und Schöpfungsprozesses der Musik der *banda* (Komponist, Arrangeur, Dirigent, Musiker) zurückkommen, denn sie sind es, die den "*estilo de banda*" zu großen Teilen bestimmen. In diesem Zusammenhang gilt das Arrangement selbst als ein Medium, mittels dessen sich all diese Akteure verständigen. Das Arrangement unterliegt nicht umsonst den unter 6.2.2 erwähnten Prinzipien bzw. der in 6.2.3 genannten formellen Gestaltung. Es ist eine Grammatik, die in der Praxis ihre eigentliche Funktion erfüllt. Dieses Kapitel stellt somit eine Beantwortung der Hauptfrage auf analytische Weise dar.