

## **Zusammenfassung**

Schon in der Legende über die Ursprünge der Kultur der Bewohner Bajo Piuras und im Verlauf ihrer Geschichte kommt die starke Religiosität zum Ausdruck. Die häufigen Naturkatastrophen lassen die Menschen der Region, insbesondere die Bauern, resignieren. Diese Resignation wird durch Gruppenarbeit bei den religiös organisierten Bruderschaften, welche die *fiestas* veranstalten, "abgearbeitet", kanalisiert. Die Freude, daß das Unglück überstanden ist, und die Dankbarkeit, wenn Schaden abgewendet werden konnte, kommen in der *fiesta* zum Ausdruck. So ist die *fiesta* in Bajo Piura der Hintergrund, vor dem die Religiosität öffentlich gezeigt werden kann. Der griechische Begriff der Katharsis als Reinigung durch Mitleiden spielt bei den *fiestas* in Bajo Piura sicherlich eine wesentliche Rolle, ein Aspekt, der besonders von der Psychologie, der Anthropologie und anderen Disziplinen näher untersucht werden sollte. Die organisierten *bandas* und ihre Musik schaffen einen Rahmen, der allen an einer *fiesta* Mitwirkenden erlaubt, sich zu artikulieren. So paßt sich die *banda* in das sozial-religiöse Ordnungssystem ein und bestätigt es immer wieder von Neuem. Die große Zahl der *fiestas* förderte die Entstehung und Entwicklung der *bandas*. Die in der Geschichte wurzelnden und sich in den *fiestas* dokumentierenden Mechanismen religiösen Ausdrucks drücken den *bandas* ihren Stempel auf. Die *banda* ist ein unverzichtbares Element jeder *fiesta* und grundsätzlich nur während dieser Festlichkeiten zu sehen und zu hören. Bei den täglichen religiösen Übungen des Einzelnen, wie dem Gebet und der Verehrung der *imágenes*, spielt die *banda* keine Rolle. Während der Prozessionen jedoch verhilft die *banda* dem Gläubigen zu dem Gefühl, sich als Individuum Gott zu nähern. **Das beantwortet die Frage, in welchem Kontext und zeitlichen Rahmen die *bandas* auftreten.**

In Bajo Piura wird der Klang der *banda* als eine musikalische Stimme empfunden, die beim Einzelnen vielfältige Assoziationen hervorruft, vor allem Erinnerungen an die vielen zurückliegenden, erlebten *fiestas* zu Ehren der *imágenes*. Die Vorliebe der Menschen in Bajo Piura für die *banda*-Musik, der hohe Grad ihrer Identifizierung mit dieser Musik, liegt darin begründet.

Die an der musikalischen Interpretation beteiligten Akteure und Faktoren – der Komponist, der Arrangeur, die *banda*, die Notenhefte, der Anlaß, der Raum, die Zuhörerschaft etc. – bestimmen den Kommunikationsprozeß im Verlauf der *fiesta*. Außerdem beeinflussen bestimmte Zeichen der Musiker der *banda* (Motorik, Gestik, usw.) während der Prozession das musikalische Produkt. Daran, daß alle Teilnehmer

die Prozession lieben, ist zu erkennen, daß sie die gemeinsame Sprache des Rituals verstehen. Da die Musiker selbst an der Prozession teilnehmen, paßt sich das Gehtempo dem Tempo der *marcha* an, wobei es je nach Situation verändert werden kann (nur die Träger gehen stets im Takt!). Gestik und Motorik haben ebenfalls eine Wirkung auf die Musik, denn das Musizieren im Gehen und im Stehen hat nicht nur eine jeweils völlig andere Funktion in der *fiesta*, sondern bedeutet für die Musiker auch, daß sie mit einer anderen inneren Einstellung musizieren. Alle diese Elemente treten in wechselseitige Beziehung zueinander und prägen den »*estilo de banda*«.

An dieser Stelle läßt sich eine Antwort auf die Hauptfrage meiner Arbeit formulieren, die lautete: **Welche musikalischen Elemente sind ausschlaggebend für die Einordnung der unterschiedlichen musikalischen Gattungen, welche die *banda* spielt, unter dem Oberbegriff "*música de banda*"?**

Wie die Musiker der *banda* selbst sagen, ist es das Schlagzeug, das die *banda* letztendlich nach *banda* klingen läßt. Am **Perkussionspiel** erkennt man die *banda*, gleichgültig ob sie *marcha* oder *tondero* spielt. Was den motorischen Aspekt anbetrifft, dient die Perkussion in beiden Fällen dazu, die unterschiedlichen Bewegungsformen akustisch zu untermalen oder zu unterstützen. Während in der *marcha* durch die Betonung des 4/4-Taktes das Gehen in der Prozession musikalisch adäquat unterlegt wird, regen die Improvisationen auf der großen Trommel im *tondero* das Publikum zum Tanzen an. Sowohl der Prozessionscharakter der *marcha* als auch der religiöse Kontext, in dem die Musik erklingt, verlangen eine gleichförmige rhythmische Begleitung. Anders verhält es sich beim *tondero*, hier tritt das Schlagzeug in der *llamada* solistisch in Erscheinung, und auf der großen Trommel wird improvisiert. An diesem Perkussionsspiel der *llamada* lassen sich die Gattungen in der Version der *banda* unterscheiden.

Den Klang der *banda* erkennt man auch an ihrer **Intonation**, die von den Blasinstrumenten als Instrumententypus, der Spielweise der einzelnen Bläser und der Zusammenstellung derselben im Ensemble abhängt. Die »unreine Stimmung« innerhalb einer melodischen Phrase gibt dem musikalischen Geschehen einen besonderen, unverwechselbaren, "ländlichen" Charakter, ebenso die Klangfarbe der Instrumente. Die Klarinetten, Trompeten und Saxophone der *banda* klingen anders, als man es von ihresgleichen aus anderen musikalischen Zusammenhängen gewohnt ist. Das gilt ganz besonders für die Klarinette, die hier eher wie eine *pinkullo*-Kernspaltflöte klingt!

Mündliche **Tradierungsformen** haben in dem ländlichen Milieu, dem die Musiker entstammen, noch immer einen hohen Stellenwert. In der Interpretation der *banda* werden viele Elemente, die dem Notenbild widersprechen, als selbstverständlich vorausgesetzt. Hier setzt die klingende Tradierung der schriftlichen Fixierung etwas entgegen, das seine Wurzeln trotzallem nicht in der Improvisation hat. Es handelt sich meist nur um Abwandlungen unterschiedlichen Ausmaßes von der notierten Musik, d.h. um rhythmische Variationen in den melodieführenden Stimmen, um Töne, deren tatsächlicher Vortrag durch die Spieltechnik des jeweiligen Instruments bestimmt ist, um Stimmungsdifferenzen und Klangfarbencharakteristika, um Eigenheiten im Baßverlauf; um Schlagmuster in der Perkussion und vor allem um die polymetrische Gegenüberstellung des 3/4- und 6/8-Taktes im *tondero*, welche aus dem Notentext nicht hervorgehen. Die theoretische Musik steht also oft im Widerspruch zur musikalischen Praxis. Die Musiker sind häufig nicht in der Lage, deutlich zu unterscheiden, was sie den Notationen entnommen und was sie an Eigenem hinzugefügt haben - so sehr ist dieser unbewußte musikalische Gestaltungsprozeß im musikalischen Denken verwurzelt.

Auch am Arrangement erkennt man die Musik der *banda*. Die Entstehung eines *banda*-Stücks beginnt mit der musikalischen Idee einer Melodie. Erst mit dem "*cuadrar*" erhält diese Idee eine für die *banda* spezifische Form. Mit anderen Worten: die Melodie wird in eine Metrik eingepaßt, die dem *marcha*-Modell folgt. Da die *banda* eigentlich Prozessionsmusik spielt, klingt bei ihr alles mehr oder weniger nach Marsch. Deshalb meinte Feliciano Chero, daß nur jene Stücke echte *banda*-Stücke seien, die "*con par*", also mit einer geraden Taktzahl ("*cuadrar*"), gespielt würden. Das "*cuadrar*" wird von der Perkussion deutlich markiert, polyrhythmische Strukturen sind allerdings durchaus üblich. In der Instrumentierung der *banda*-Musik kommen drei wesentliche musikalische Funktionen zum Ausdruck: Melodie, Verzierung und Kontrapunkt. Auch unter den Regeln der Instrumentierung verbergen sich wichtige stilspezifische Gesichtspunkte. Neben dem Arrangement und der Instrumentierung als Ebenen bewußter musikalischer Gestaltung steht das musikalisch Selbstverständliche, jenes also, was sich die Musiker nicht in jedem Fall bewußt machen oder gar in Frage stellen. Die Abfolge der Instrumentengruppen vollziehen sich nach einer gewissen Logik, die anscheinend alle Musiker verstehen. Der Einsatz der Stimmen beginnt mit den Instrumenten im hohen Register (Klarinetten) und entwickelt sich mit jedem neuen Einsatz weiter zum tiefen Register. Das Spiel im Tutti bildet den Kontrast zu den Einzelstimmen oder Soli und gibt dem

Spiel der *banda* ebenfalls einen besonderen Charakter. Dies sind die Grundlagen, die die *banda*-Musik stilistisch zu dem werden lassen, was sie ist - unabhängig von der Gattung, die im jeweiligen Fall vorgetragen wird.

Die Vorstellung, wie die *banda*-Musik im Sinne eines *estilo de banda* zu klingen hat, ist in der Anschauung der *bajopiuranos* von größerem Gewicht als die Frage, welche musikalischen Merkmale die einzelnen Gattungen voneinander unterscheiden. Hierin dokumentiert sich ein Denken, das dem Gemeinsamen gegenüber dem Trennenden den Vorzug gibt. Man spricht in diesem Zusammenhang von einer Tendenz zur "*abandización*" musikalischer Phänomene. Die Bestimmung des Stils durch das Arrangement, die pentatonischen Skalen, die Bimodalität und der Kontrapunkt zählen zu den vier wesentlichen **musikalischen Eigenschaften der Musik der *bandas***.

Die Musikpraxis in Bajo Piura ist sehr von ethnischen Unterschieden geprägt. Die Musiker der *bandas* stammen vom Land. Sie alle gehören zu den *cholos*, welche die *fiestas* veranstalten, nicht zu den Mestizen oder den weißen *criollos*. Die *criollos* in Bajo Piura pflegen einen ganz anderen Umgang mit der Musik als die *bandas*. Die Gitarre ist die musikalische Inspirationsquelle der *criollos*. Zum Klang der ersten Akkorde (bzw. im Fall des *tondero*, auf dem Ostinato) entwickeln sich die melodischen Motive. Gerade was die Interpretation des *tondero* und der *marinera* durch die *criollos* anbetrifft, darf die Gitarrentechnik als charakteristisch für die Spielweise in Bajo Piura betrachtet werden. Man kennt diese Spielweise unter der Bezeichnung *estilo norteño*. Da der musikalische Schaffensprozeß bei den *criollos* mit dem Spielen beginnt, sind Improvisation und Komposition fast untrennbar. Je besser die Gitarristen ihr Instrument beherrschen, desto reicher entwickeln sie ihre Musik in der Komposition und beim Vortrag. So hängen das Schaffen und die Interpretation eng miteinander zusammen. Im Gegensatz dazu brauchen die *bandas* einen Arrangeur, der die Musik für sie notiert. Hier ist die Notenschrift Ausgangspunkt der musikalischen Praxis. In letzter Zeit haben sich die *criollos* diesem Ansatz jedoch angenähert. Auch sie legen einen immer größeren Wert darauf, ihre Musik in musikalischen Transkriptionen festzuhalten. *Bandas* und *criollos* verbindet (und trennt zugleich musikalisch betrachtet) der *tondero* und seine musikalische Umsetzung. **Das ist das Verhältnis der *bandas* zur Musik der *criollos***.

Die Begriffe *tondero*, *criollos*, *marcha* und *bandas* werden nun in Beziehung zueinander gesetzt. Die Unterschiede in den *tondero*-Varianten (*bandas* und *criollos*)

zeigen sich bereits in der Besetzung der Instrumentalensembles. Die Varianz im *marcha*-Repertoire ist mehr in funktionaler Hinsicht erkennbar (*marcha regular, meditaci3n, militar* etc.). *Tondero* und *marcha* haben ganz andere musikalische Funktionen im Leben der *bajopiuranos* inne; während beim *tondero* getanzt und, wenn die *criollos* ihn spielen, auch mitgesungen und mitgeklatscht wird, bewegt man sich bei einer von der *banda* gespielten *marcha* in einer Prozession. Der *tondero* geh3rt also der Sphäre der Unterhaltung, die *marcha* der Sphäre des Religi3sen an. Dennoch steht die musikalische Struktur des *tondero de banda* der strengen Struktur der *marcha* näher als der offeneren Struktur des *tondero* der *criollos*. Alle Stücke der *banda* klingen ein bißchen nach Marschmusik, auch der *tondero*, bei dem man ja eigentlich tanzt. Bedenkt man zusätzlich, daß die Komponisten des *tondero de banda* in der Hauptsache *marchas* komponieren, ist es gerechtfertigt, den *tondero de banda* stilistisch zwischen dem *tondero* der *criollos* und der *marcha* einzuordnen.

Zum Phänomen der *bandas* insgesamt: Blaskapellen gibt es 3berall, wo es einst eine militärische Präsenz gab. Trotz der Verbindung des Militärs mit Begriffen wie Krieg, Unterdr3ckung und Diktatur ist die Blaskapelle durchaus nicht 3berall mit einer negativen Bedeutung belegt. Große Teile der Bev3lkerung, insbesondere die Bauern, lieben sie einfach, als ob sie die gute Seite des Militärs wäre. Und wahrscheinlich gerade weil das Volk sie liebt, sind Blaskapellen von "Musikgeschichten, Lexika und Enzyklopädien" nicht geschätzt oder einfach ignoriert worden, wie es schon das Zitat von Prof. Wolfgang Suppan am Anfang dieser Arbeit ausdr3ckte. Die Untersuchung der Blaskapellen geh3rte zu den Militarstudien und war kein Thema f3r die Musikwissenschaft. Auch f3r die Musikethnologie sind sie wegen des traditionellen europäischen Erscheinungsbildes des Ensembles auf den ersten Blick viel zu wenig exotisch und deshalb uninteressant. Mit meiner Arbeit m3chte ich versuchen, durch eine ernsthafte Analyse dieses musikalischen Phänomens zu einer vorurteilsfreien Einstellung gegen3ber Blaskapellen beizutragen. Allein weil Blaskapellen viele Menschen zum Musizieren bewegen und einen wichtigen Platz im ländlichen Leben haben, sind sie ein reiches Forschungsthema.