

Ingrid Hacker-Klier

Die indianische Flöte der Anden: die Quena

Die Kaina (Quena, Kena) ist ein einfaches, 18 bis 20 Zoll langes und 10-11 Linien weites offenes Rohr mit sechs Löchern in einer Reihe auf der oberen Seite und eins für den Daumen der linken Hand, weiter nach oben auf der untern Seite. An dem entsprechenden Ende bildet ein fünf Linien langer und vier Linien breiter Einschnitt das Mundstück. Der Ansatz zum Blasen dieses Instruments ist außerordentlich schwierig und erfordert monatelange Übung, ehe es gelingt, ihm einige harmonische Töne zu entlocken. Mit Fertigkeit gespielt, ist es von wunderbarer, unbeschreiblicher Wirkung und übt auf die Indianer eine wahrhaft magische Gewalt. Zur Zeit der Spanier war das Blasen auf der Quena verboten, denn ihre Töne riefen in den Indianern die Erinnerung an ihre alten Könige wach, stachelten ihren Hass gegen ihre Unterdrücker und trieben, wie die alten Chronisten erzählen, eine Menge von ihnen zum Selbstmorde. Um die Wirkung dieses Zauberinstrumentes zu erhöhen, wird es zuweilen in ein großes, irdenes Gefäß, die so genannte Manchaypubuay (von mancha = Furcht haben, pubu = blasen) gehalten und so gespielt, dann klingen die Töne gewaltig erschütternd, unheimlich, wie aus der Tiefe der Erde entstehend. [...] Die Quena ist ein altindianisches Instrument, das die Spanier schon bei ihrer Ankunft gefunden haben.¹

Was uns der Schweizer Johann Jakob von Tschudi in seinem fünfbandigen Werk „Reisen durch Südamerika“ über die peruanische Quena berichtet, wird von den alten Chronisten und durch archäologische Funde bestätigt. Die Quena ist innerhalb des interessanten indianischen Flöteninstrumentariums der Andenländer eines der ältesten und traditionsreichsten Instrumente. Ihre Wurzeln reichen bis in präinkaische Zeiten, denn bei Ausgrabungen fand man Tonfiguren (Huacos) mit bildlichen Darstellungen von Flötenspielern aus der Küstenkultur der Mochica. In den letzten Jahrzehnten unseres Jahrhunderts hat das indianische Flöteninstrumentarium in Europa große Begeisterung erweckt, und in ihrer „europäisierten“ Form hat vor allem die Anden-Folklore begeisterte Aufnahme bei uns gefunden, wie z. B. „El Condor pasa“.

Echte Andenfolklore mit dem indianisch-hispanischen Instrumentarium, wie es sich im Laufe der Jahrhunderte herausgebildet hat, finden wir dagegen z. B. bei der südamerikanischen Gruppe „Los Calchakis“, die sich unter dem Thema „Les Flutes Indiennes“ vor allem dem indianischen Flöteninstrumentarium widmen.

Wenn wir uns im Folgenden mit der Quena befassen wollen, müssen wir zumindest in einem knappen Überblick die Einflussbeziehungen darstellen, der sie und ihre Musik in der Geschichte der Andenländer unterworfen waren.

Die Musik der Andenländer

Mischformen aus indianischen, hispanischen und afrikanischen Elementen.

Die Musik der Inkas

Wenn wir heute von den Andenländern sprechen, dann bezeichnen wir damit die Gebiete des einstigen Inkareiches: Peru, Bolivien, Ecuador, Teile von Argentinien; Chile. Diese weit gespannte Region unter inkaischer Herrschaft erreichte eine hohe Blüte ca. 1438 n. Chr. und brach bereits 1532 n. Chr. mit der Eroberung Perus durch Pizarro zusammen. Was bis heute blieb, war ein Teil des reichen Schatzes an Melodien und Liedern, an Mythen und Legenden, den die Inka-Herrscher bewusst gepflegt hatten. Die Inkas hatten bei ihren religiösen und staatlichen Kultzeremonien die Musik, den Tanz und die Dichtung verwendet. Eigens beauftragte Künstler, die Haravicus/Harave und Amautas, dichteten und komponierten zu diesem Zweck. Der Chronist Inca Garcilaso de la Vega aus inkaischem Geblüt (seine Mutter war eine Inkaprinzessin, sein Vater ein spanischer Corregidor) berichtet darüber im Jahre 1602:

Auf die Äcker des Sonnengottes und die des Königs gingen sämtliche Indianer gern und freudig. Dabei trugen sie ihre besten Gewänder, [...], die mit Gold- und Silberplättchen reich verziert waren. Zum Pflügen (das war die Arbeit, die sie am liebsten verrichteten) sangen sie viele Lieder, die sie zum Preis ihrer Inka gedichtet hatten, und verwandelten so die Arbeit in ein Freudenfest, weil sie im Dienste ihrer Inka und Götter geschab. [...]. Alle Lieder, die dabei zum Preis des Sonnengotts und der Könige gesungen wurden, drehten sich um die Bedeutung des Wortes „Haylli“, das so viel besagen will wie Triumph, weil man hier über die Erde triumphierte, indem man sie umpflügte und auflockerte [...]. In diesen Liedern kamen auch anmutige Wortspiele auf heimliche Liebespaare und Soldaten vor, immer aber in Verbindung mit dem Triumph über die bebaute Erde. Aue Wortspiele bezogen sich auf das eine Wort Haylli, das immer wiederholt wurde, um sine Liedzeile taktmäßig zu fällen, denn die Indianer halten beim Pflügen eine Art Wechselschritt ein und nehmen immer wieder einen neuen Anlauf, um die Schollen besser brechen zu können. Die Frauen helfen ihren Männern auch beim Singen, vor allem durch die ständige Wiederholung des Wortes Haylli.²



Abb. 1 Silbatos und Trommel

(Zeichnung aus: Felipe Guamán Poma de Ayala, *Nueva crónica y Buen Gobierno*, 16. Jh., Paris 1936)

Durch den spanischen Chronisten Pedro Cieza de Leon, der 1548 nach Peru kam, wissen wir, dass bei den Festen der Inkas nicht nur Flöten gebraucht wurden, sondern dass der Rhythmus zu den kultischen Gesängen auf kostbaren Trommeln geschlagen wurde:

[...] Und nachdem sie gegessen und oft auch getrunken hatten, so dass der König, der Priester und auch das Volk sehr fröhlich waren und erbitzt von dem Genossen, stellten sie sich in guter Ordnung auf, und die Männer begannen mit lauter Stimme die Gesänge anzustimmen, die ihre Ahnen für diese Gelegenheiten komponiert hatten und die den Dank gegenüber ihren Göttern ausdrückten und das Versprechen, sich für die erwiesenen Wohltaten dankbar zu erweisen. Dazu benutzten sie viele Trommeln, mit Gold und Edelsteinen ausgelegt, die von ihren Frauen geschlagen wurden. Ihre Frauen halfen ihnen auch, zusammen mit den heiligen Sonnenjungfrauen, beim Singen.³

Die Tänze der Inkas waren zahlreich und vielfältig, jeder der Volksstämme des Reiches hatte seinen nur ihm eigentümlichen Tanz, das Gründer- und Herrschergeschlecht der Inca besaß laut Garcilaso den gravitatischen Tanz, dessen Wurzeln wohl im Ritual der Feldbestellung liegen mochten:

Jede Provinz des Reiches hatte ihre speziellen Tänze, die sich von den anderen unterschieden und an denen man jede Nation erkannte, ebenso wie an ihrem unterschiedlichen Kopfputz. Und diese Tänze blieben sich stets gleich, sie wurden nie verändert. Die Inkas hatten einen ernsten, feierlichen Tanz, ohne Sprünge, ohne schnelle Bewegungen, wie das bei den anderen der Fall war. Dieser Tanz war ein Tanz der Männer, die eine Kette bildeten — hundert oder zweihundert Männer auf einmal. Sie gingen im Takt jeweils drei Schritte: den ersten Schritt rückwärts, die beiden anderen nach vorn, und bewegten sich so langsam auf den Inca zu. Die Schritte waren den Schritten vergleichbar, die man in Spanien *dobles* und *represas* nennt. Manchmal sangen sie dazu Lieder zu Ehren des Inca. Die Umstehenden fielen in den Gesang ein, und der Inca tanzte manchmal mit, um das Fest noch feierlicher zu gestalten.⁴



Abb. 2 Tanz (Sicu)

(Zeichnung aus: Felipe Guamán Poma de Ayala, *Nueva crónica y Buen Gobierno*, 16. Jh., Paris 1936)

Die ersten Dinge, die die Spanier den Indianern aufzwingen, waren die Versklavung (mittels der Einrichtung der so genannten „encomiendas“, indem ganze Landstriche oder Ortschaften unter den „Schutz“ eines Spaniers gestellt wurden) und die katholische Religion. Naturgemäß erkannten die Eroberer sehr schnell die Gefahren der kultischen Musikausübung der Inkavölker, und so erließen die neuen Herrscher in Südamerika — unterstützt von der Inquisition — Verbote, die jede öffentliche Musikaufführung der kultischen und rituellen Musikformen unter harte Strafen stellten (Todesstrafe, bei milder Beurteilung mehrere Jahre Galeere)⁵. Diese Tatsachen müssen wir wohl in der Aussage Tschudis sehen, das Spielen der Quena sei unter den Spaniern verboten gewesen. Dabei war das Spiel der Quena beim Kult und Gottesdienst der Indianer gemeint, neben dem es jedoch auch die kleinen Arbeits- und Liebeslieder des Volkes gab, die auf der Quena erklangen. Garcilaso sagt darüber:

Sie verstanden es, kurze oder lange Gedichte zu dichten und, in Musik zu setzen. Ihr Versmaß entspricht etwa der spanischen Redondilla (4-zeilige Strophe mit 3-8 Silben). Die Verse für die Liebeslieder waren kurz, damit man sie leichter auf der Flöte spielen konnte. Ich habe einen davon im Gedächtnis:

Caylla llapi Zur Weise des Liedes
Puñunqui wirst du schlafen,
Chauptuta zu mitternächtlicher Stunde
Samúsac werde ich kommen.⁶

Der hier vorliegende Vers wechselt sogar kunstvoll zwischen 3- und 4-silbigen Zeilen. Diese Lieder Scheint die Inquisition — jedenfalls in der ersten Generation nach der Eroberung — nicht verboten zu haben, denn wir lesen bei Garcilaso:

Auf der Flöte spielten sie ihre Melodien, die auf ein bestimmtes Gedicht komponiert waren und die in ihrer Mehrzahl von Liebesleidenschaften handelten, Sie waren beiter oder traurig, je nachdem, ob die Dame dem Flötenspieler Gunst oder Ungunst erwies. Jedes Lied hatte seine besondere Melodie, denn zwei Liedtexte konnten unmöglich auf ein und dieselbe Melodie gesungen werden. Der Grund dafür lag darin, dass der Verliebte, wenn er nachts für seine Angebetete auf der Flöte spielte, ihr und der ganzen Welt kundtun wollte, was ihn bewegte, das Glück oder den Schmerz seiner Seele, und wenn man zwei Lieder verschiedenen Inhalts auf eine einzige Melodie gespielt hatte, hätte ja niemand gewußt, welchen Text der Flötenspieler ausdrücken wollte. Man kann also sagen; der Verliebte sprach deutlich durch seine Flöte.

Ein Spanier stieß eines Abends in Cuzco auf eine ihm bekannte Indianerin, die er mit sich nach Hause nehmen wollte. Aber sie antwortete ihm: „Señor, lasst mich meines Weges gehen, dorthin, wohin es mich zieht. Wisset, dass die Flöte, die Ihr auf jenem Hügel hört, mich mit großer Leidenschaft und Zärtlichkeit ruft und mich zwingt, ihr zu folgen. Lasst mich um Gotteswillen gehen, denn ich kann nicht anders, die Liebe zieht mich unwiderstehlich dorthin, damit ich seine Frau werde und er mein Mann.“⁷

Die Quena war und blieb auch das traditionelle Instrument der Llamahirten des Hochlandes; mit den Tönen der Quena verständigten sie sich untereinander und leiteten und riefen ihre Herden:

Die Llamas gehen so frei, so sorglos und still dabei, als schleppten sie nur aus großer Gefälligkeit ihre Bürde mit; dabei weiden sie neben dem Weg, zerstreuen sich über die Ebene, klettern die Berge hinein, folgen aber dem Zuruf und Pfeifen der Führer willig. Diese Tiere erfordern eine außerordentlich sanfte Behandlung und sind dann sehr leicht zu lenken [...] Das Llama ist so recht eigentlich für den Indianer geschaffen und seine unglaubliche Geduld und Apathie hat ihm die einzig richtige Behandlungsweise [...] eingegeben.⁸

Daher ist es wohl nicht verwunderlich, wenn die meisten Melodien des Hochlandes, die auf der Quena gespielt werden, weich, sanft und elegisch klingen. Als „Tristes“ (Traurige) sind sie in die Musik ganz Südamerikas gedrungen und haben auch mit ihren wechselnden Aussagen nichts von ihrer Melancholie eingebüßt.

Der Indio begann, als das Gleichgewicht seiner Welt zerstört war, ein Gefühl der Entwurzelung und des Schmerzes zu empfinden, ohne jedoch die starke Liebe zu verbergen, die er zu seiner Erde hegte, eine Liebe, die durch eine unabhängige und übermächtige Natur bestimmt war. Mit der Bekehrung zum katholischen Glauben empfand er zum ersten Mal Gefühle der Schuld und der Furcht vor der Zukunft, die ihm zuvor nicht bekannt waren.⁹

Heute behandeln die Tristes neben Tieren, Pflanzen und der Erde vor allem das harte Los der Indianer und die sozialen Missstände seit dem Zusammenbruch ihres Reiches. Wir wollen im Folgenden einen solchen Triste zitieren:

*Mañam, aucca
Atiniñachu causayta
Checicuycunay ñaccarichisca
Astabuan*

*Pumacunaman buccnyta ccoyman
Micunman
Ychac chaybuanca sinbic simincu
Sayanman.*

Übersetzung (Tschudi), aus dem Quechua:

*Ich kann schon nicht, o Herr,
langer leben,
gequält von denen,
die mich hassen.*

*Ich möchte den wilden Tieren
meinen Körper zum Fraß vorwerfen,
vielleicht,
dass dadurch ihre Verleumdung aufhören würde.¹⁰*

Die Verschmelzung spanischer und indianischer musikalischer Elemente

Trotz aller Unterdrückung, Ausbeutung und Versklavung wirkten die musikalischen Formen der beiden Kulturen, die 1532 aufeinander stießen, gegenseitig befruchtend und brachten sehr reizvolle Ausprägungen in Tanz, Instrumentalmusik, Lied und sogar im liturgischen musikalischen Konzept hervor. Neben dem Gold des Inkareiches war es vor allem die Musik, an der die Konquistadoren von Anfang an großen Gefallen fanden:

Diese Volkslieder hatten etwas Sanftes und Gefälliges, was sie den Spaniern angenehm machten, und so manches peruanische Lied wurde nach der Eroberung von ihnen in Musik gesetzt und von den unglücklichen Eingeborenen mit trauriger Genugtuung angehört, da es Erinnerungen an die Vergangenheit hervorrief, in der ihre Tage friedlich unter dem Zepter des Inka dahinfloßen.¹

Die Folge war eine unverkennbare Interaktion zwischen den musikalischen Formen der Aymara- und Quechua-Stämme einerseits, die den Kern des Inkareiches gebildet hatten, und der iberisch-spanischen Musik andererseits. So hatte im Inkareich ein Fünfton-System vorgeherrscht, das zwar bis heute noch weithin im Hochland beibehalten wurde, gleichzeitig vermischten und vermischen sich jedoch indianische Fünfton-Melodien auch mit den Elementen des europäischen Tonsystems.

Auch in Bezug auf die Musikinstrumente können wir eine solche wechselseitige Einwirkung feststellen. Bis zur spanischen Konquista 1532 war das Hauptinstrumentarium der Indios eine Anzahl der verschiedenartigsten Flöten gewesen: Quena, Tarka, Pinkullo, Sicu oder Antara (Panflöte), auch okarinaartige Tongefäße in Form von Tiergestalten (siehe Abbildungen 1-4). Dazu kamen noch die einteilige Trommel (Huancar) und die zweiseitige Trommel (Tinya), sowie Muschel- und Korallenhörner (Pututo), mit denen die Staffetenläufer ihre Ankunft meldeten oder Erlasse verlesen wurden. Saiteninstrumente waren bis zur Eroberung völlig unbekannt gewesen. Als jedoch im Gefolge der Vizekönige und der Missionare Instrumente nach Südamerika kamen, als Musikschulen für die Missionen gegründet wurden, in den Kirchen zur Messe und bei den Umzügen Musik erklang, fanden die Saiteninstrumente begeisterte Aufnahme und wurden rasch in das einheimische Instrumentarium eingegliedert. Dazu gehörten vor allem die Harfe, die Gitarre, die Violine. Die 5-chörige spanische Barockgitarre, die kleiner und zierlicher in der Form ist als die moderne 6-saitige Gitarre, wurde von den handwerklich und künstlerisch ungemein geschickten Indianern aus dem Panzer eines Gürteltiers nachgebaut und wurde so zu einem typisch südamerikanischen Folklore-Instrument (Charango)¹².

Aus den ursprünglichen inkaischen Lied- und Tanzformen entwickelten sich viele Abwandlungen, die ihr indianisches Erbe nicht verleugnen; zu ihrer Darstellung wurden nun neben den traditionellen, Instrumenten Flöten und Trommeln auch die verschiedenen Saiteninstrumente eingesetzt. Der Zusammenklang dieses Instrumentariums ist so reizvoll, dass sein unverwechselbarer Klang sich vor allem heute, im 20. Jahrhundert, immer neue Anhänger schafft. Wer ihn einmal gehört hat, wird ihn immer wieder hören wollen.

Die Lied- und Tanzformen der Indianer, die bis heute weiterleben, sind der Waynu (Huaynu) und die Quashawa. Der elegische Haravi, der ebenfalls aus der Zeit vor der Eroberung stammt, ist in eine Mischform übergegangen, den Yaravi, in dem sich elegisches und ironisches Weltgefühl auf unnachahmliche Weise mischen (vgl. hierzu: Johannes Klier, *Inti Raymi*, Suite nach peruanischen Motiven für Flöteninstrumente, Schlagwerk und Gitarre, MOECK-VERLAG; Zfs 551/552, Celle 1985).

Auch der Huaynu, wie er heute gespielt und getanzt wird, hat sich aus der inkaischen Lied- und Tanzform entwickelt und wird mit dem typischen gemischten Instrumentarium aus inkaischen und hispanischen Musikinstrumenten dargestellt. Neben den gewohnten Quenas und Trommeln gehören dazu auch die Harfe, die Violine und der Charango. Der Huaynu ist bei der einheimischen Bevölkerung so beliebt, dass er im zärtlichen Diminutiv auch „Huaynito“ genannt wird.

Yaraví und Huaynu sind die am meisten verbreiteten Melodien indianischen Ursprungs; der Triste steht ihnen nicht nach und wird als gekürzte Form des Yaraví bezeichnet. Über strukturelle Eigentümlichkeiten dieser Tänze wird anlässlich der in Aussicht genommenen Notenausgabe die Rede sein.

Die Herausbildung vielschichtiger Stilmischungen zur Zeit der spanischen kolonialen Herrschaft und der Republik

Im weiteren Verlauf der Eroberung – also in den Generationen der Konsolidierung der spanischen Herrschaft, der so genannten Kolonisation und der nachfolgenden Befreiung zur Selbständigkeit der Andenländer im 19. Jahrhundert – war die Stilmischung in der Musik jedoch keineswegs abgeschlossen. Im Verlauf des Zusammenlebens verschiedener Rassen ergab sich eine vielfacettierte Mischung der Kulturen und damit auch der Musik.

Da gab es:

- die Kreolen (Criollos): Nachkommen der Europäer, am häufigsten die von spanischen Eroberern abstammenden Weißen
- die Cholos: Nachkommen aus Verbindungen zwischen Spaniern und Indianerinnen (dazu gehört z. B. unser Chronist, der Inca Garcilaso de la Vega, der 1539 geboren wurde)
- Neger und Mulatten: Nachkommen der einst als Sklaven eingeführten Afrikaner

Hinzu kamen die in den späteren Jahrhunderten eingewanderten Deutschen, Franzosen, Tschechen, Schweizer, die sich erneut für das indianische Erbe zu interessieren begannen.

Es würde an dieser Stelle zu weit führen, die so genannte *Andenfolklore* in ihren Stilmischungen und Ausprägungen, wie sie sich aus den skizzierten Rassenmischungen ergeben hat, darzustellen. Im großen und ganzen lässt sich sagen, dass die kreolischen Klänge in den Städten überwiegen und die afrikanischen Einflüsse besonders stark in Küstennähe zu verspüren sind, während sich die indianischen Formen in den entlegenen Dörfern der Puna am reinsten erhalten haben.

Wie wir jedoch gesehen haben, ist von „reinen Formen“ wohl heute kaum mehr zu sprechen. Der Reiz der Musik der Andenländer liegt in ihren Verschmelzungen von Stil und Instrumentarium, wobei uns persönlich diejenige Musik am tiefsten und schönsten erscheint, die sich am meisten vom indianischen Erbe bewahrt hat.

So scheint uns die Quena ein Sinnbild für diese Aussage: sie hat sich über viele Jahrhunderte als das traditionsreichste Instrument der Andenländer bewahrt, hat auch gewisse kleine Veränderungen durch den hispanischen Einfluss aufgenommen, die sie und ihre Musik bereicherten.

So sagt der Peruaner Raymond Thevenot in seinem Buch „Quena y Folklore Latinoamericano“ (1979), dass die heutige Quena-Flöte eine Abwandlung aus der Kolonialzeit sei. Die Gründe für derlei Abwandlungen haben wir ja bereits erwähnt. Man hätte, so Thevenot, der ursprünglichen Quena-Flöte, die einen intimen Klang gehabt hatte und auf der sich nur einfache Melodien spielen ließen, zwei Löcher mehr im Zuge der Anpassung des pentatonischen und tritonischen Tonsystems an die chromatische abendländische Musik gegeben, denn die ursprüngliche indianische Quena-Flöte sei eine einfache Längsflöte mit einer fünftönigen Skala von A bis G ohne F gewesen. In der Tat sind heute Quenas sowohl mit 5 als auch mit 7 Löchern in Gebrauch, Ihre Länge beträgt zwischen 25 und 40 cm, ihr Durchmesser 1–3 cm. Heute werden die Quena-Flöten aus Holz oder einem bestimmten Binsenrohr (chuqui-Rohr) hergestellt, aus archäologischen Funden wissen wir, dass die präkolumbischen Indianer sie auch aus Knochen (Menschen-, Kondor-, Puma- oder Jaguarknochen) oder aus Ton angefertigt haben. Manche besaßen sogar eine eingearbeitete Öse, damit man sie stets um den Hals tragen konnte (Tschudi).

Die Tragödien und Komödien, die Heldengesänge und Sonnenhymnen der Inkas sind verloren und verschollen und damit auch ihre Musik. Geblieben sind lediglich die kleinen Lieder und Tänze zur Arbeit und die Liebeslieder. Geblieben sind die Flöten und Trommeln des Volkes.

Die kultischen Formen ihrer Kunst sind auf immer zerstört (Inquisition). Auch ließen Sklaven- und Fronarbeit den Indios gar keine Zeit, ihre kulturellen Traditionen zu pflegen, zum anderen wurde da, wo man ihre Musik zu erhalten suchte (bei den Jesuiten, in den Reduktionen) diese gefiltert, verfremdet, ihres Sinnes beraubt. Die Kultur des Stärkeren, des Siegers, legte sich als Superstrat über die Kultur des

Besiegten, die das Substrat bildete. Glücklicherweise war die Kultur des Siegers eine sehr hoch stehende – ein Glück, das im 20. Jahrhundert nicht jedem Besiegten zuteil wurde.

Aus der Verschmelzung zweier – oder mehrerer – Hochkulturen hat sich letztlich ein musikalisches Erbe herausgebildet, das uns Europäer immer wieder neu fasziniert. Ein wesentlicher Bestandteil dieser sich auf hohem Niveau vollziehenden musikalischen Verschmelzung war und blieb bis heute das traditionsreichste Instrument der Anden, die Quena.

Das Flöteninstrumentarium der Andenländer

Syrinx- oder Panflöten: Sicu oder Antara

Ein oder zwei Reihen von miteinander verbundenen Einzelflöten ohne besondere Anblasvorrichtung, die an der Unterseite der Röhren offen oder geschlossen sein können. Ihre Spielweise ist nicht mehrstimmig, sondern jeder der Flötisten spielt immer nur einen kleinen Abschnitt der fortlaufenden Melodie und wiederholt ihn, wenn er wieder an der Reihe ist.

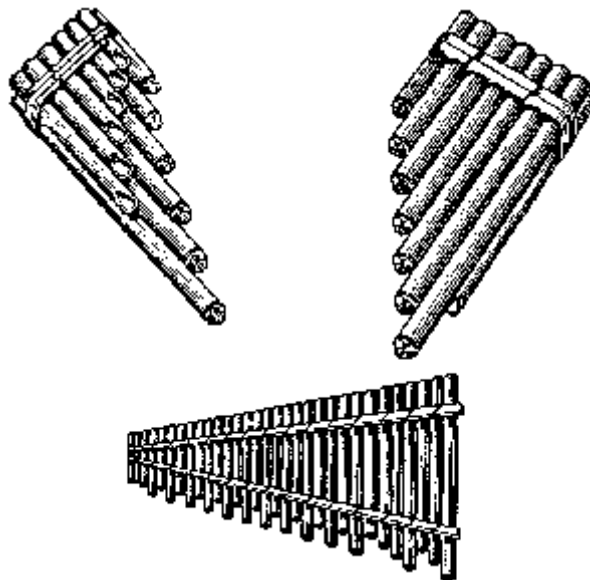


Abb. 3 Syrinx- oder Panflöten

Längsflöten

Die aus einem einfachen Rohrsegment gefertigten Quena-Flöten sind ungemein zierlich und haben – wie alle Anden-Flöten – einen weichen Ton. In die Oberseite des Rohrsegments (aus Schilf, Holz, Knochen oder Ton) ist eine rechteckige oder U-förmige Anblaslücke geschnitten.

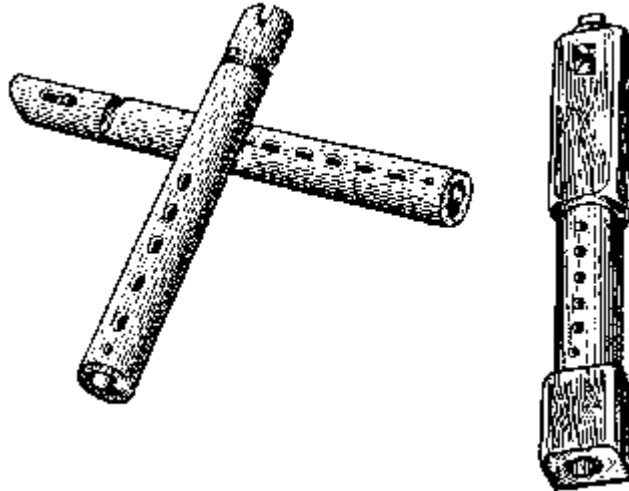


Abb. 4 Kena (Quena), Pinkillo, Tarka

Entsprechend dem inkaischen pentatonischen Tonsystem gab und gibt es Quena-Flöten mit 5 Löchern, aber es haben sich auch weitgehend die modernen Quenas mit 7 Löchern durchgesetzt. Pinkillo, Tarka und Kenacho (Quenacho) sind ebenfalls Längsflöten und sind der Quena eng verwandt.

Am ähnlichsten ist der Quena der Pinkillo, diese Flöten haben 7 Löcher und ein eingesetztes Mundstück, gehören also zu den Schnabelflöten. Ihr Ton ist hell, spitzer als der Ton der Quena. Die größte unter den Längsflöten der Anden ist der Kenacho. Seine Länge variiert zwischen 20 und 55 cm. Die Tarka ist ebenfalls ein Schnabelinstrument und von eckiger Form. Ihr Ton klingt besonders warm und dunkel; sie kann ebenfalls bis zu 55 cm lang sein.

© 1984 by Ingrid Hacker-Klier

Anmerkungen:

¹Johann Jakob Tschudi, *Reisen durch Südamerika*, Stuttgart 1866-69, Nachdruck 1971. Bd. 5, S. 266 f.

²Inca Garcilaso de la Vega, *Comentarios Reales des los Incas*, 5. Buch, 2. Kapitel. Lissabon 1609

³Pedro Cieza de Leon, *El Senorio de los Incas*, Sevilla 1553, Nachdruck Lima 1973. S. 114 f.

⁴Garcilaso, a.a.O., Bd. 3, S. 142

⁵Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass 1616 in Spanien selbst die Inquisition die Chacona und die Zarabanda, wahrscheinlich aus Südamerika stammende Tänze, verbot.

⁶Garcilaso, a.a.O., Bd. I, S. 130

⁷Ebda.

⁸Tschudi, a.a.O., S. 196

⁹Cantare, Berlin 1978, S. 229

¹⁰Tschudi, a.a.O., S. 265

¹¹William H. Prescott, *Die Welt der Inkas*, Genf 1974

¹²Vgl.: Johannes Klier & Ingrid Hacker-Klier, *Die Gitarre. Ein Instrument und seine Geschichte*, Bad Schussenried 1980; Kapitel „Die Barockgitarre“, S. 105 ff.