

Ingrid Hacker-Klier

Musikinstrumente der Andenländer

Als die ersten Konquistadoren mit Pizarro den Boden des Inkareiches betraten, fanden sie dort ein reiches Musikinstrumentarium und einen unerschöpflichen Schatz an Liedern und Melodien vor. Neben dem Gold und den schönen Indianerinnen war es vor allem die Musik, an der die Eroberer von Anfang an großen Gefallen fanden:

Diese Volkslieder hatten etwas Sanftes und Gefälliges, was sie den Spaniern angenehm machte, 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 dahingeflossen waren.

(William H. Prescott, *The Conquest of Peru*, 1847)

Die Inka hatten Musik, Tanz und Dichtung bewusst gepflegt und hatten damit ihre eigenen Ziele verfolgt: Überlieferung der Geschichte (die durchaus „verbessert“, also verfälscht werden konnte), Verankerung volkseigener Legenden oder Mythen. Tanz und Musik begleiteten nicht nur ihre gemeinsamen Festlichkeiten, sondern auch die festlich im Kollektiv geleistete Arbeit auf den Feldern. Inca Garcilaso de la Vega, dessen Mutter eine Inkaprinzessin und dessen Vater ein spanischer *Corregidor* war, berichtet darüber im Jahre 1602:

Auf die Acker 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.¹

Aber schon lange vor der Herrschaft der Inka waren in den Andenländern und in den Küstenkulturen Musikinstrumente in Gebrauch. Aus archäologischen Funden von Längs- und Panflöten aus Ton und Knochen, von Trompeten und Hörnern, von Huacos mit Abbildungen der Musikausübung wissen wir von dem Vorhandensein eines Instrumentariums aus präinkaischer Zeit, das von den Inka offensichtlich übernommen wurde (vgl. Abbildung: Bläser aus der Epoche Mochica). Mit dem Muschelhorn oder der Korallentrompete (Pututo) meldeten die Stafettenläufer ihr Herannahen, riefen die Verkünder von Erlassen des Inka das Volk zusammen.



Pututo (präinkaische Abbildung)

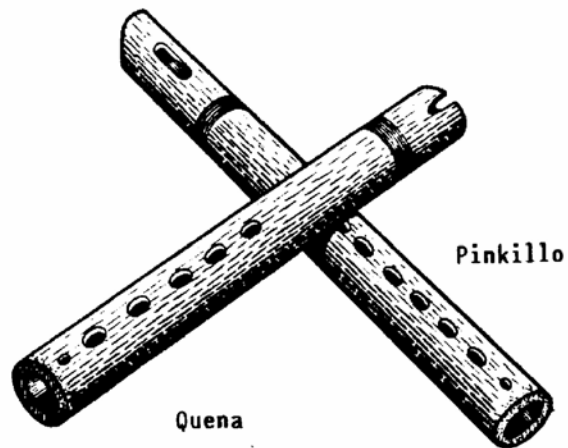
Den Hauptanteil dieses Instrumentariums bildeten die Flöten mit ihrem unverwechselbaren weichen und warmen Ton. Die Längsflöten (Quena, Pinquillo, Tarka, Kenacho) und die Panflöten; Sicu oder Antara) sind ohne Zweifel die traditionsreichsten Instrumente, die nicht nur den Spaniern, sondern auch uns Heutigen unvergleichlich reizvoll im Klang erscheinen.

Längsflöten



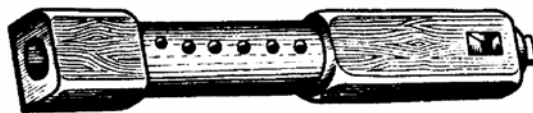
Quena aus Knochen (Grabfund)

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. Entsprechend dem inkaischen pentatonischen Tonsystem gab und gibt es Quena-Flöten mit fünf Lochern, aber es haben sich auch weitgehend die modernen Quenas mit sieben Löchern durchgesetzt.



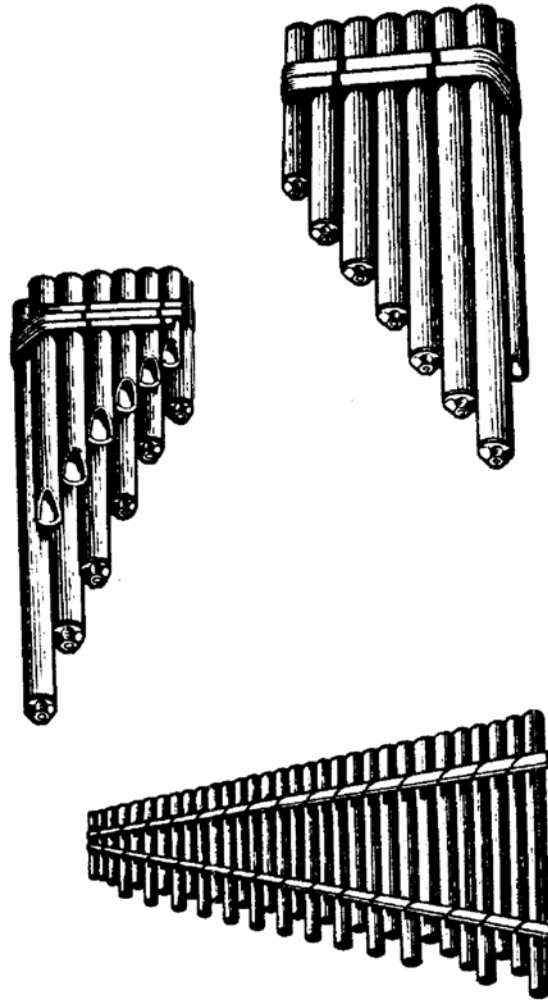
Pinkillo, Tarka und Kenacho (Quenacho)

Das sind ebenfalls Längsflöten und der Quena eng verwandt. Der Quena am ähnlichsten ist der Pinkillo; diese Flöten haben sieben Löcher und haben 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 ist von eckiger Form. Ihr Ton ist besonders warm und dunkel; sie kann ebenfalls bis zu 55 cm lang sein.



Tarka

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.

Auch okarina-artige Tongefäße in Form von Tiergestalten sowie die bereits erwähnten Muscheltrumpeten oder -hörner (Pututo) gehören zu den überlieferten Instrumenten, sowie „singende“ Gefäße (Silbatos), Tongefäße mit eingebauten Pfeifen. Sehr alt sind auch die Trommeln: die kleinere Tinya, die der einzelne Bauer mit seiner Familie oder seiner Dorfgemeinschaft zur rhythmischen Begleitung der Arbeitsgesänge verwendete, und die große Wankar/Huancar, die zur Begleitung bei kultischen Festen, aber auch bei Kriegszügen gebraucht wurde und oft statt mit Llama-Haut mit der Haut eines besiegten Feindes bespannt war: davon versprach man sich magische Wirkung.



Silbatos und Trommeln

Zeichnung aus: Felipe Guamán Poma de Ayala, Nueva Crónica y Buen Gobierno, 16. Jh., Paris 1936

Schellen (cascabeles – „shacchas“) oder getrocknete Fruchtschalen mit darin umherrasselnden Samenkörnern banden sich die Tänzer um die Knöchel oder unterhalb des Knies fest. Größere Rasseln bestanden meist aus ausgehöhlten Kürbisschalen mit den dazugehörigen Samen. Man kann sich vorstellen, welchen Eindruck so der „Tanz des Inka“ machen mußte, ein ernster und gravitätischer Tanz, der von einer Kette von hundert oder zweihundert Männern getanzt wurde:

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 denjenigen vergleichbar, die man in Spanien dobles und repesas 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.²

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

[...] 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 Verschmelzung indianischer und spanischer musikalischer Elemente

Unter den ersten Dingen, die die Spanier den unterworfenen Völkern des einstigen Inkareiches aufzuzwingen versuchten, war das Christentum katholischer Prägung. Inwieweit dies gelungen oder mißlungen ist, kann nicht Thema dieser Ausführungen sein. Naturgemäß war es das Bestreben der Eroberer, die Inkavölker ihrem alten religiösen Kult zu entfremden, und so erließen die neuen Herrscher in Südamerika – wirksam unterstützt von der Inquisition – Verbote, die jede öffentliche Musikaufführung der kultischen und rituellen Formen unter harte Strafen stellten. Diese Strafen bestanden meist in der Todesstrafe! Nur bei besonders milder Beurteilung wurden sie in die Galeerenstrafe abgewandelt, die wohl nur eine sich langsamer vollziehende Todesstrafe darstellte.

So ist es kein Wunder, dass wir heute keine umfassende systematische Darstellung, Dokumentation oder Überlieferung der unter den Inka geübten kultischen Gesänge, Tänze und rezitierten Gedichte mehr besitzen.

Der Höhepunkt der kulturellen Verschmelzung (Mestizaje) liegt im 18. Jahrhundert. Aus dieser Zeit hat sich ein Sammelwerk in neun Bänden erhalten, das der Bischof von Trujillo (Nordperu) auf einer seelsorgerischen Reise durch seine Diözese 1782-85 in Auftrag gab. Fauna, Flora, Sitten und Gebräuche, Musik und Tänze, wie sie damals in Nordperu lebten, wurden in Wort und Bild beschrieben. Das Manuskript ist das älteste erhaltene Werk Perus (und ganz Südamerikas), in dem eine Vielfalt von Melodien aus der Zeit der Verschmelzung der Kulturen aufgezeichnet ist. Hier gewinnen wir einen Einblick in die Vermischung der autochthonen Fünfton-Musik mit europäischer siebenstufiger Diatonik.

Das alljährlich in Cuzco aufgeführte Fest zu Ehren der Sonne (*Inti Raymi*) müssen wir eine gut gemeinte nostalgische folkloristische Anstrengung nennen. Auch ließen die Sklaven- und Fronarbeit in den Minen, auf den Feldern und in den Häusern der Eroberer den Indios kaum mehr Zeit und Kraft, ihre Traditionen zu pflegen. Gab es wirklich einige Oasen, wo sie aufleben durften – zum Beispiel in den Reduktionen der Jesuiten –, so wurden sie gefiltert, verfremdet, ihres eigentlichen Sinnes beraubt. Denn die katholische Kirche benützte die große künstlerische Begabung der Eingeborenen in Musik (und Malerei), um leichter an sie heranzukommen und sie zu beeinflussen. Die neuen spanischen Einflüsse in der Musik wurden von den frisch „Bekehrten“ mit unglaublicher

Schnelligkeit aufgenommen, und trotz aller Unterdrückungstendenzen auf religiöser Ebene wirkten die musikalischen Formen der beiden Kulturen, die 1532 so abrupt aufeinander und gegeneinander geprallt waren, gegenseitig befruchtend und brachten reizvoll-fremdartige Mischformen in Tanz, Instrumentalmusik, Lied und liturgischem Konzept hervor. Wie konnte es dazu kommen?

Wenn auch die öffentliche Darstellung und die öffentliche Feier der alten Mythen und des Sonnenkultus unter strengster Strafe standen und unterdrückt wurden, so traf dies nicht auf die kleinen Weisen und Gesänge des Volkes zu, die die Spanier als angenehm volksliedhaft empfanden. Diese poetischen kleinen Formen

[...] entsprechen in etwa in ihrem Versmaß der spanischen Redondilla (vierzeilige Strophe mit drei bis acht Silben). Die Verse für die Liebeslieder waren kurz, damit man sie leichter auf der Flöte spielen konnte. Ich habe einen davon im Gedächtnis:

Cayila Ilapi	Zur Weise des Liedes
Pununqui	schläfst du,
Chauptuta	zu mitternächtlicher Stunde
Samusac	komme ich zu dir. ⁴

Diese Lieder scheint die Inquisition – jedenfalls in der ersten Generation nach der Eroberung verboten zu haben, denn wir lesen bei Garcilaso:

Ein Spanier stieß eines Abends in Cuzco auf eine ihm bekannte Indianerin, die er mit sich nach Hause nehmen wollte. Aber sie antwortete ihm: „Senor, 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 Gottes willen gehen, denn ich kann nicht anders...“⁵

Mir müssen uns diese kleinen Liebeslieder – ganz ähnlich den in Spanien zur Tradition gewordenen Ständchen auf der Gitarre vor dem Fenster der Geliebten – als sehr vielfältig in ihrer musikalischen Aussage vorstellen. Sie konnten heiter, melancholisch oder auch elegisch, weich und sanft, dann wieder ironisch und witzig sein:

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 [...] und wenn man zwei Lieder verschiedenen Inhalts auf eine einzige Melodie gespielt hätte, hätte ja niemand gewußt, welchen Text der Spieler ausdrücken wollte.⁶

Sehr bald wurde diese Art der Vierzeiler von den Spaniern aufgenommen, die ihrerseits unverkennbar indianische mit spanischen Zügen verbanden:

Los ojos de mi morena
Se parecen a mis males
Negros como mi fortuna
Como mis desdichas grandes.

Die Augen meiner kleinen Braunen
gleichen meinen Leiden
schwarz wie mein Schicksal
groß wie mein Unglück.

oder:

Cuando pasé por tu puerta
Tu tiraste un limon
La cáscara cayó al suelo
Y el agrio a mi corazón.

Als ich an deiner Tür vorbeiging,
warfst du mir eine Zitrone zu,
die Schale fiel auf den Boden,
das Bittere in mein Herz.⁷

Was die melodischen hispanisch-indianischen Mischformen anbetrifft, so sind sie ohne Zahl und erstrecken sich sowohl auf die profane wie auf die sakrale Musik. Wir werden heute wohl kaum mehr „reine“ indianische Melodien vorfinden. Am deutlichsten offenbart sich der indianische prähispanische Ursprung im Huaynu, einem schnellen Trippeltanz – singend zu tanzen – und in der elegischen Andenmelodie des Yaraví.

Dieser Yaraví ist seinerseits bereits eine Mischform aus spanischen Elementen und dem „canto sentimental“ (F. Kauffmann Doig) der inkaischen „Harave“ oder „Haravis“. Die gekürzte Form des Yaraví ist der Triste (das traurige Lied). Er besteht aus einer instrumentalen Einleitung (Gitarre) und dem nachfolgenden Liedteil. Die Tristes behandeln vor allem das harte Los der Indianer nach der Konquista und ihre verzweifelte Lage angesichts einer Umwelt, in der sie sich nicht mehr zurechtfinden. Hier ist ein solcher Triste:

Manam, aucca,
Atininachu causayta
Checicuycunay naccarichisca
Astahuan

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

Pumacunaman huccuyta ccoyman
Miccunman
Ychac chayhuanca sinchic simincu
Sayanman

Ich möchte den wilden Tieren
meinen Körper zum Fraß vorwerfen,
vielleicht dass dadurch ihre
Verleumdung
aufhören wurde.⁸

Die schon erwähnte Interaktion zwischen den musikalischen Formen der Aymara- und Quechua-Stämme einerseits, die den Kern des Inkareiches gebildet hatten, und der iberisch-spanischen Musik andererseits äußerte sich vor allem in der Verschmelzung von Fünfton-System (indianisch) mit dem siebenstufigen Diatonik-System (europäisch).

Auch in bezug auf die Musikinstrumente läßt sich eine solche wechselseitige Beeinflussung feststellen. Bis zur Ankunft der Spanier hatten die Inka-Völker die

Saiteninstrumente nicht gekannt. Nirgendwo in den Anden gab es das Saiteninstrument. Als jedoch im Gefolge der Vizekönige und Missionare Instrumente aus Spanien (und Portugal) 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 und die Violine. Die fünfchörige spanische Barockgitarre, die kleiner und zierlicher in der Form ist als die sechssaitige Gitarre, wurde von den handwerklich und künstlerisch ungemein geschickten Indianern aus dem Panzer des Gürteltiers nachgebildet. Dieser Tierkörper bildet den Schallkörper des Instruments, das als Charango zu einem typisch südamerikanischen Instrument geworden ist.⁹

Aus den ursprünglichen Tanz- und Liedformen der Völker der Andenländer unter inkaischer Herrschaft entwickelten sich bis heute viele Abwandlungen (nicht zuletzt auch durch die vielfältigen Einflüsse aus Europa und Afrika), die ihr indianisches Erbe nicht verleugnen. Zu ihrer Darstellung wurden nun neben den traditionellen Instrumenten wie Flöten und Trommeln auch die verschiedenen Saiteninstrumente eingesetzt. Der Zusammenklang dieses Instrumentariums ist so reizvoll, dass er sich als unvergeßlich einprägt. Wer ihn einmal gehört hat, wird ihn immer wieder hören wollen.

Es würde hier zu weit führen, die so genannte *Andenfolklore* in ihren Stilmischungen und -ausprägungen, wie sie sich aus den vielfältigen Kultur- und Rassenmischungen ergeben haben, darzustellen. Im großen und ganzen läßt sich sagen, dass die kreolischen Einflüsse und Klänge in den Städten überwiegen, die afrikanischen Einflüsse besonders stark in Küstennähe zu spüren sind, während sich die indianischen Formen den entlegeneren Dörfern des Hochlands am reinsten erhalten haben.

Der Reiz der Musik der Andenländer liegt in ihren Verschmelzungen von Stil und Instrumentarium, wobei mir persönlich diejenige Musik am tiefsten, schönsten und sprechendsten sein scheint, die sich am meisten vom indianischen Erbe bewahrt hat.

Anmerkungen:

¹ Inca Garcilaso de la Vega, *Comentarios Reales de los Incas*, 5. Buch, 2. Kapitel, Lissabon, 1609

² Inca Garcilaso de la Vega, op. cit., Bd. 3., S.142

³ Pedro Cieza de Leon, *El Senorio de los Incas*, Erstausgabe Sevilla, 1553; Nachdruck

Lima, 1973, S. 114-115

⁴ Inca Garcilaso de la Vega, op. cit., Bd. I, S.130

⁵ Inca Garcilaso de la Vega, op. cit., Bd. I, S. 130

⁶ Inca Garcilaso de la Vega, op. cit., Bd. I, S.130

⁷ J. J. von Tschudi, *Reisen durch Südamerika*, Bd. 5, S. 265

⁸ J. J. Tschudi, op. cit., Bd. 5, S. 265

⁹ vgl. hierzu: Johannes Klier, Ingrid Hacker-Klier, *Die Gitarre – Ein Instrument und seine Geschichte*, Bad Schussenried 1980, hier: Kapitel 6, S. 105: „Die Guitarra Española im 17. Jahrhundert“.