

Philipp Emanuel Müller

Die melodischen Strukturen des Ülkantun

Zum Einfluss universeller Klangprinzipien
auf das mündlich tradierte Tonsystem
der Mapuche-Indianer



Herbert Utz Verlag · München

Ethnologie



Zugl.: Diss., München, Univ., 2008

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek: Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Dieses Werk ist urheberrechtlich geschützt. Die dadurch begründeten Rechte, insbesondere die der Übersetzung, des Nachdrucks, der Entnahme von Abbildungen, der Wiedergabe auf fotomechanischem oder ähnlichem Wege und der Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen bleiben – auch bei nur auszugsweiser Verwendung – vorbehalten.

Copyright © Herbert Utz Verlag GmbH · 2009

ISBN 978-3-8316-0886-7

Printed in Germany
Herbert Utz Verlag GmbH, München
089-277791-00 · www.utzverlag.de

Vorwort

Im Frühjahr 1998 endete mein einhalbjähriger Aufenthalt in Zentralchile, wo ich als Zivildienstleistender in einem Hilfsprojekt für Schulkinder in der Nähe der Stadt Concepción arbeitete. Acht Jahre später kehrte ich erneut nach Chile zurück; diesmal mit der Intention, eine musikethnologische Untersuchung durchzuführen. Die in den Jahren zuvor gemachten Erfahrungen bezüglich der Lebens- und Umgangsart der Menschen, sowie die Beherrschung der Landessprache als auch zahlreiche Kontakte und Freundschaften sollten mir dabei eine bedeutende Hilfe sein.

Als ich im Juli 2005 meinen Magistertitel im Fach Musikpädagogik mit den Nebenfächern Musikwissenschaften und Ethnologie erhielt, ergab sich für mich die Möglichkeit, einerseits die in den verschiedenen Fächern vermittelten Inhalte in einer fächerübergreifenden musikethnologischen Forschung zusammenzuführen, und andererseits den bereits vorhandenen persönlichen Bezug zum südamerikanischen Kontinent auf musikspezifischer Ebene zu intensivieren. Denn bis heute ist in Chile eine bedeutende indigene Musiktradition vorzufinden, welche sich in großen Teilen weitgehend unabhängig vom Einfluss europäischer Musikkultur entwickelt und erhalten hat. So ist hier neben den Bereichen der Verschmelzung chilenischer Folklore und der Musik der Mapuche auf sprachlich-textlicher und musikinstrumentaler Ebene eine Musikkultur vorzufinden, deren Charakter weitgehend durch die Verwendung traditioneller Musikinstrumente und deren inhärente Melodiestrukturen geprägt ist.¹ Diese Tatsache lässt sich einerseits auf den späten Einfluss der spanischen Eroberer zurückführen. Diesbezüglich ist zu erwähnen, dass das Territorium der Mapuche südlich des Flusses *Bio Bio* (*Región de la Araucanía*) bis zum Jahre 1884, der *Pacificacion de la Araucanía* („Befriedung Araukaniens“), von den spanischen Conquistadores und später vom chilenischen Militär nicht vollständig kontrolliert werden konnte, und so der kulturelle Einfluss auf jeglicher Ebene geringer blieb als in anderen Gebieten des südamerikanischen Kontinents. Andererseits gibt es auch heute noch einen bedeutenden Anteil unter den Mapuche, der die traditionelle Musikkultur im Rahmen kulturspezifischer Handlungen praktiziert und somit erhält. Der wachsende Einfluss europäischer Musikkultur mittels moderner Unterhaltungsmedien ist jedoch in der gegenwärtigen Gesellschaft der Mapuche nicht zu unterschätzen.

Bis heute ist der südamerikanische Kontinent und im Besonderen der andine Raum musikethnologisch vergleichsweise wenig untersucht worden, hingegen zahlreiche und bedeutende Untersuchungen vor allem auf dem Gebiet

¹ Oesch (1987) äußert sich dementsprechend: „Relativ unvermischt hat sich Indianermusik bei Stämmen in Mexiko, im Inneren Brasiliens und Venezuelas, in Peru, Südargentinien und Südchile erhalten. In den meisten anderen Ländern ist die Musik der Indianer mehr oder weniger hispanisiert worden (...).“ (Oesch, 1987, S. 333)

Indischer, Arabischer, Afrikanischer und Asiatischer Musik aufzuweisen sind. Diese Tatsache stellte für mich eine weitere zentrale Motivation in der Erforschung der vorliegenden Musiktradition dar, stets mit dem Bewusstsein des wachsenden Einflusses einer dominanten abendländischen Musiktradition im Bereich indigener Musikkulturen Südamerikas.

Auf dem Gebiet der Musik ist es grundsätzlich das Ziel meiner persönlichen Bestrebungen und Interessen gewesen, Übereinstimmungen in der Verwendung des klanglichen Materials in verschiedenen Musiken aufzuzeigen und die Inhalte dieser musikalischen Übereinstimmungen, auch „Universalien“ im weitesten Sinne genannt, zu beschreiben. Als ich im November 2005 meine Promotion begann, hatte ich mir zum Ziel gesetzt darzulegen, inwieweit es problematisch scheint, von Universalien im Zuge eines Vergleiches verschiedener Musikkulturen zu sprechen. Diese Problematisierung der Thematik *Universalien der Musik* fußte in meinem bis dahin entworfenen Konzept auf der Annahme der klangrezipierenden Person als *konstruierendes Subjekt* in der Wahrnehmung seiner Umwelt, gemäß der Theorie des *Radikalen Konstruktivismus* im Kontext postmoderner hermeneutischer Ansätze. Mit dem Vorhaben, die unterschiedliche Wahrnehmung, Interpretation und Bedeutungszuweisung verschiedener Musikkulturen bezüglich scheinbar vergleichbarer akustischer Ereignisse aufgrund humanphysiologischer und -psychologischer Prädispositionen in der musikalischen Kognition darzustellen, trat ich im Oktober 2006 meine Feldforschung bei den *Mapuche Lafkenche*² im südlichen Küstengebiet Chiles an. Ziel war es, in der Diskussion hinsichtlich universeller Musikstrukturen aufzuzeigen, dass die Interpretation und Bedeutung akustischer Ereignisse stets von der kulturellen Wahrnehmung des Subjekts bezüglich des musikalischen Ereignisses abhängt, und dementsprechend Musik in ihrer wahrgenommenen Form erst im Kopf des klangrezipierenden und kulturspezifisch sozialisierten Menschen entsteht, und nicht außerhalb der durch die physiologischen Sinne bedingten Klangwahrnehmung. Nach meiner Ankunft in Chile und der Beschäftigung mit der indigenen Musikkultur vor Ort wurde mir jedoch bewusst, dass hier ein offensichtlicher Bezug zwischen verwendeter Melodik und *universeller akustischer Voraussetzungen* der Musik vorhanden war, sodass ich mich kurzerhand dazu entschloss, mein Konzept der *Kritik* an der Beschreibung universeller Eigenschaften in der Musik in eine Konzeption der *Möglichkeiten* der Beschreibung universeller akustischer Tatsachen in kulturspezifischen musikalischen Handlungen „umzuträpeln“, und dabei dennoch die zuvor erwähnte Problematik einer Beschreibung musikalischer Universalien zu berücksichtigen. Dadurch eröffnete sich mir eine neue mögliche Sichtweise in der Betrachtung universeller Voraussetzungen in musikalischen Handlungen. Zudem bin ich rückblickend der Ansicht, dass diese Veränderungen ebenso dem immanenten Konzept der untersuchten Musikkultur gerecht wurden.

² *Mapu-che* bedeutet „Menschen der Erde“ (*Mapu* = „Erde“; *che* = „Mensch/ Person“). *Lafken-che* wird mit „Menschen des Meeres“ übersetzt (*Lafken* = „Meer“; *che* = „Mensch“).

Die Beschreibung musikalischer Universalien oder kulturübergreifender Inhalte in der Musik beinhaltet stets eine besondere Problematik – nämlich die Zusammenführung unterschiedlicher Musikkulturen bzw. deren unterschiedliche Konzeptionen bezüglich musikalischer Handlungen und Formen. Die Darstellung kulturübergreifender musikalischer Aspekte kann sich aus diesem Grunde nur schwerlich auf die Beschreibung spezifischer Konzeptionen der jeweiligen untersuchten Musikkultur beschränken. Somit muss besonders im Bereich der Erarbeitung *kulturübergreifender Voraussetzungen* in der Musik auf Konzepte und Theorien zurückgegriffen werden, die diese kulturübergreifenden Voraussetzungen auch beschreiben und zum Inhalt haben. Hierbei sind einerseits diejenigen musikalischen Inhalte hervorzuheben, die der Musik per se und ihren kulturunabhängigen Eigenschaften zueigen sind. Andererseits können dann wiederum diese kulturübergreifenden Aspekte in den relativen Kontext ihrer kulturspezifischen Anwendung gestellt und betrachtet werden. Im Falle der Beschreibung akustischer Voraussetzungen in der Musik wird somit deutlich, inwieweit es hierbei notwendig ist, die musikspezifischen Aspekte in einen kulturübergreifenden Zusammenhang zu stellen, und sie im Nachhinein wiederum in ihrer kulturspezifischen Anwendung zu relativieren und zu reflektieren.³ Dementsprechend wird in der vorliegenden Arbeit ein *multipler Theorienansatz* verfolgt, welcher einerseits aus ethnologischer Perspektive den kulturspezifischen Kontext im Tradierungsprozess des Gesanges beschreibt, und andererseits durch die Verwendung musikwissenschaftlicher Theorien der Improvisation und Akustik auf die musikspezifischen Aspekte selbiger Gesangsform eingeht. Dies hat zur Folge, dass im Aufbau der Arbeit keine strikte Trennung zwischen dem theoretischen Teil und der Darstellung der Untersuchungsergebnisse vollzogen wird. Vielmehr gliedert sich der Text in die verschiedenen thematischen Abschnitte, wie *Oralität*, *Improvisation* und *Akustik* in der Melodik des Gesanges der Mapuche auf, wobei in jedem Abschnitt erneut auf die jeweilige spezifisch zugrunde liegende Theorie eingegangen wird.

Der hier verfolgte Ansatz einer Beschreibung *kulturunabhängiger Voraussetzungen* in der Musik beinhaltet dabei eine bedeutende Veränderung in der Vorgehensweise der Untersuchung von Musikkulturen hinsichtlich musikalischer Universalien. Übereinstimmungen in musikalischen Handlungen werden nicht mehr im direkten Vergleich unterschiedlicher Musikkulturen und deren akustische Ereignisse dargestellt. Vielmehr können die universellen bzw. kulturübergreifenden Voraussetzungen an einem einzelnen konkreten Beispiel untersucht und aufgezeigt werden. Dabei steht vor allem die kultur-

³ Geertz (1994) erwähnt dieses Problem in seinen „Dichten Beschreibungen“ (Artikel: „Aus der Perspektive des Eingeborenen. Zum Problem des ethnologischen Verstehens“⁴³), indem er zwischen *erfahrungsnahe* und *erfahrungsfernen Begriffen* unterscheidet und zu dem Schluss kommt, dass dabei die ethnographischen Beschreibungen Gefahr laufen, sich im Falle der Verwendung erfahrungsnahe Begriffe einerseits in Unmittelbarkeiten und dem örtlichen Dialekt zu verlieren, während erfahrungsferne Begriffe am Konzept ihrer einseitigen Abstraktion zu scheitern drohen.

relative Verarbeitung und Anwendung kulturübergreifender Aspekte der Musik im Fokus der Untersuchung, so dass nicht allein das musikalische Ergebnis an sich von Interesse ist, sondern vielmehr der Frage nachgegangen wird, aus welchen Gründen und unter welchen Voraussetzungen das jeweilige Musikereignis in seiner spezifischen Form unter dem Einfluss kulturübergreifender akustischer Voraussetzungen entstanden ist; kurzum warum die jeweilige Musik so und nicht anders ist, und welche Faktoren zu dieser spezifischen Form des musikalischen Ereignisses geführt haben, wobei von kulturunabhängigen Voraussetzungen der musikalischen Akustik auszugehen ist. Die vorliegende Arbeit wird zeigen, dass dabei bereits die Untersuchung einer einzigen Musikkultur ausreicht, um als Beispiel für die Verwendung kulturübergreifender und somit *universeller* Voraussetzungen in musikspezifischen Handlungen zu dienen. Selbstverständlich sind die Ergebnisse und Feststellungen dann wiederum ausschließlich im Rahmen der untersuchten Musikkultur zu beurteilen, wobei diese Tatsache nicht im Widerspruch mit dem Ziel der Untersuchung musikalischer Universalien steht, zumal hier die universellen akustischen Bedingungen der Musik bereits vorausgesetzt und am Beispiel ihrer Anwendung in einer konkreten Musikkultur dargestellt werden. Dementsprechend findet eine ausführliche Beschreibung der Diskussion bezüglich musikalischer Universalien im letzten Teil der Arbeit im Rahmen einer Rückführung der Forschungsergebnisse auf den theoretischen Hintergrund musikalischer Universalien statt (vgl. Punkt 5.: *Kontextualisierung der vorliegenden Ergebnisse in der Diskussion bezüglich kulturübergreifender Voraussetzungen der Musik. Zur Theorie musikalischer Universalien*)

Aus folgenden Gründen beschränkt sich die Thematik der Arbeit nicht lediglich auf die musikspezifische Untersuchung der melodischen Strukturen im Ülkantun Mapuche. Erstens wurde die musikspezifische Form des Gesanges bis zum heutigen Zeitpunkt wissenschaftlich nur vereinzelt untersucht, so dass hier selten auf weiterführende wissenschaftliche Literatur verwiesen werden kann. Zweitens, und ebenso in diesem Zusammenhang zu verstehen, würde das Auslassen eines zentralen thematischen Bereiches – wie zum Beispiel der Form der mündlichen Tradierung oder die Beschreibung der assoziativen und strukturspezifischen Wahrnehmung – bedeuten, dass die Thematik des Gesanges in seiner gesamten kulturspezifischen Konzeption unvollständig dargestellt wird. (Problematisch wäre dabei allein das Ausmaß einer hermeneutischen Kritik an den Beschreibungen „kulturfremder“ Musikereignisse bei einer fehlenden Berücksichtigung kulturspezifischer und im Besonderen strukturspezifischer musikalischer Wahrnehmung der Menschen der zu untersuchenden Musikkultur in Bezug auf die hier dargestellten Melodiestrukturen). Weiterhin verfolgt meine Arbeit das Ziel einer fächerübergreifenden und -verbindenden Untersuchung des Ülkantun. Dabei bauen die verschiedenen thematischen Abschnitte in diesem fächerübergreifenden Konzept inhaltlich aufeinander auf, sodass deren inhaltlicher Bezug den

deutlichen Bezug der unterschiedlichen Bedingungen im tatsächlichen kulturspezifischen Konzept des Gesanges der Mapuche widergespiegelt, und so die in der Praxis des ÜI sich bedingenden Relationen zwischen den verschiedenen Bereichen deutlich werden und mittels ihrer kulturspezifischen Zusammenhänge in der vorliegenden Form ihrer Beschreibung legitimiert werden können. Ich bin der Meinung, dass diese Gründe die komplexe Thematik sowie den Umfang der vorliegenden Arbeit rechtfertigen.

Die Untersuchungen wurden in zwei Feldforschungen in Südkile in den Jahren 2006 und 2007/2008 durchgeführt. Während dieser Zeit eröffnete sich mir und meiner Familie zum einen die Möglichkeit, mehrere Monate bei den Mapuche zu wohnen, und somit eine bedeutende Zeit lang das alltägliche Leben mit den Menschen dieser Kultur zu teilen. Zum anderen fand in diesem Zeitraum eine intensive Zusammenarbeit mit dem an der Universität in Temuco angestellten Professor Mag. Hector Painequeo Paillan statt, die am Ende der zweiten Forschungsreise zu einem gemeinsamen Seminar an der *Universidad de la Frontera in Temuco* führte. Die Zusammenarbeit war für die vorliegende Arbeit unter anderem von großer Bedeutung, da Painequeo als Linguist am Institut für Sprache, Literatur und Kommunikation zuvor die verbalen Strukturen und „*Formeln*“ zur Textbildung im Gesang der Mapuche untersucht hat, sodass vor allem die Mehrzahl der Übersetzungen und inhaltlichen Strukturierungen der Gesangestexte, als auch die allgemeine Definition und Beschreibung des Gesanges der Mapuche im Kontext einer oralen Gesangstradition seinen tiefgreifenden Untersuchungen zu verdanken ist. Des Weiteren war die Zusammenarbeit von beidseitigem Interesse, zumal die musikalisch-melodischen Strukturen im Gesang der Mapuche bis zum heutigen Zeitpunkt lediglich marginal und nicht im Fokus ihres möglichen Ursprunges behandelt wurden. Die vorliegenden Untersuchungen meinerseits dienten demnach zur Vervollständigung der bis zu diesem Zeitpunkt durchgeführten Forschungen Painequeos im musikspezifischen Bereich.

Im Zuge zunehmender Assimilation kultureller und gesellschaftsspezifischer Inhalte der Mapuche unter dem Einfluss der chilenischen Gesellschaft ist die in dieser Arbeit beschriebene Gesangsform vor allem aufgrund des zunehmenden Verlustes der originären Sprache auf Seiten der Mapuche in ihrer mündlichen Tradierung gefährdet. Da die sichere Beherrschung der Sprache eine grundlegende Voraussetzung zur Praktizierung des Gesanges darstellt, ist es möglicherweise eine Frage der Zeit, bis kaum noch Sänger dieser Musiktradition in der Gesellschaft der Mapuche des vorliegenden Untersuchungsgebietes anzutreffen sind. Diese Prognosen müssen zwar mit Vorsicht erstellt werden. Die gegenwärtige Situation der Mapuche im ländlichen Siedlungsgebiet sowie der massive Einfluss der chilenischen Gesellschaft auf den alltäglichen Lebens- und Handlungsraum im Besonderen bei der jüngeren Generation führen dennoch zu selbigen Einschätzungen.

Abschließend bleibt zu erwähnen, dass die vorliegende Arbeit nicht lediglich für Musikwissenschaftler oder musiktheoretisch ausgebildete Musikethnologen verfasst wurde. Als *fächerübergreifende* Arbeit soll auch dem Leser ohne tiefgreifendere musikalische Kenntnisse die Möglichkeit geboten werden, die dargestellte Thematik erfassen zu können. Aus diesem Grunde werden beispielsweise musikspezifische Aspekte wie die *akustischen Voraussetzungen und Eigenschaften des Tones bei Naturtrompeten* in Punkt 4. 2 ausführlich dargelegt, auch wenn diese Inhalte unter Musikwissenschaftlern als Grundkenntnisse vorausgesetzt werden können. Des Weiteren werden die Notenbeispiele in der zweiten Hälfte der Arbeit im laufenden Text ausführlich beschrieben, sodass dem Leser die Möglichkeit geboten werden soll, auch bei eingeschränkter musikalischer Kenntnis die Darstellungen inhaltlich nachvollziehen zu können.

Im Anhang der vorliegenden Arbeit befinden sich die vollständigen musikalischen Transkriptionen sowie die sprachlichen Übersetzungen der verwendeten Hörbeispiele. Photographische Abbildungen im Mittelteil des Buches zeigen verschiedene traditionelle Musikinstrumente der Mapuche. Des Weiteren sind zwei CDs mit Musik- und Videomaterial beigelegt. Der laufende Text verweist jeweils auf die spezifischen Musik- und Videobeispiele.

Inhaltsverzeichnis

Karten	11
1. Zur Einleitung	13
1. 1 Fragestellung	13
1. 2 Die Sozialstruktur der Mapuche	18
1. 2. 1 Zur traditionellen Sozialstruktur	18
1. 2. 2 Gegenwärtige Gesellschaftsformen der Mapuche	21
2. Der Ülkantun im Kontext mündlicher Tradition	25
2. 1 Zur Theorie der mündlichen Wissensanwendung und –tradierung im Allgemeinen	25
2. 1. 1 Aneignung und Vermittlung	25
2. 1. 2 Die <i>Formel</i> als mnemotechnische Form der Anwendung von Wissen in mündlicher Tradition	28
2. 1. 3 Kognitive und assoziative Inhalte und Bedingungen formelhafter Wissensstrukturen	32
2. 2 Der Ülkantun Mapuche im soziokulturellen Kontext mündlicher Tradition	35
2. 2. 1 Kategorisierung und Definition: „Ül“	35
2. 2. 2 Zur mündlichen Tradierung des Ülkantun	49
2. 2. 2. 1 Die äußeren Bedingungen – der soziale Raum der Tradierung	49
2. 2. 2. 2 Die innere Form – Mnemotechnik und Formel	53
3. Die melodischen Strukturen des Ülkantun	58
3. 1 Zur Theorie der musikalischen Improvisation als Form der Anwendung von musikspezifischem Wissen in mündlicher Tradition	58
3. 1. 1 Definition und Terminologie des Begriffs „Improvisation“ in der Musik	58

3. 1. 2 System und Anwendung der „idiomatischen Improvisation“ in mündlichen Musiktraditionen	60
3. 1. 2. 1 Allgemeine Eigenschaften musikalischer Systeme in mündlichen Musiktraditionen	60
3. 1. 2. 2 Zum bewussten und unbewussten Modell in der idiomatischen Improvisation	63
3. 1. 2. 3 Die Eigenschaften der „Formel“ bei Albert B. Lord und ihre Bedeutung für die Anwendung musikalischer Strukturen in der idiomatischen Improvisation	68
3. 2 Grundzüge idiomatischer Improvisation im Gesang der Mapuche	75
3. 2. 1 Imitation und Reproduktion. Zur Aneignung der Melodik im Ülkantun	76
3. 2. 2 Variation. Zur Anwendung der Melodik im Ülkantun	80
3. 2. 3 Komposition. Zum Prozess der Kreation im Ülkantun	85
3. 2. 3. 1 Der Ülkantun als „gesungene Erzählung“	85
3. 2. 3. 2 Prozesse der Melodie- und Textbildung im Ülkantun	89
3. 2. 4 Zusammenfassung. Das Modell melodischer Improvisation im Ülkantun	98
3. 3 Der Dreiklang als Modell idiomatischer Improvisation im Ülkantun	103
3. 3. 1 Zur Auswahl und Darstellungsform der Musikbeispiele	103
3. 3. 2 Der Dreiklang als Modell und Teil-Modell des Ülkantun	106
3. 3. 3 Zur Anwendung des Dreiklanges in der melodischen Ausführung des Ülkantun	117
3. 3. 3. 1 Variabilität des Modells in der formelhaften Anwendung	117
3. 3. 3. 2 Rezitationstechnik und Melodiebildung	125
3. 3. 3. 3 Angleichung von Vers- und Melodie- struktur am Beispiel des Ülkantun „Lafkenche koñi“	128

3. 4 Die Wahrnehmung der melodischen Dreiklangsstrukturen bei den Mapuche	143
3. 4. 1 Zur kulturspezifischen Wahrnehmung musikalischer Strukturen im Allgemeinen	144
3. 4. 2 Hörtest zur <i>strukturmelodischen Wahrnehmung</i> im Ülkantun	148
3. 4. 2. 1 Grundlage: Die Theorie der Signaldetektion bei musikalischen Strukturen	148
3. 4. 2. 2 Beschreibung und Begründung der Testinhalte	153
3. 4. 2. 3 Testergebnisse	161
3. 4. 2. 4 Rückführung der Testergebnisse auf die Inhalte der Signaldetektionstheorie	168
3. 4. 3 Zur <i>assoziativen Wahrnehmung</i> der Melodik des Ülkantun	173
3. 4. 3. 1 „El tóno mapuche“. Die Wahrnehmung melodischer Strukturen als „Tonraum“	173
3. 4. 3. 2 Zum assoziativen Verhältnis von Gesang und <i>Trutruka</i>	180
3. 5 Zusammenfassung	187
4. Rückführung melodischer Eigenschaften des Ülkantun auf kulturübergreifende Voraussetzungen in der Musik	189
4. 1 Das traditionelle Instrumentarium der Mapuche	191
4. 1. 1 Systematik der Musikinstrumente der Mapuche nach Sachs und Hornbostel	191
4. 1. 2 Tonsystem und Stimmung der Aerophone der Mapuche	199
4. 1. 3 Die Aerophone als melodiekonstituierende Instrumente	206
4. 1. 4 Methodologisches Fallbeispiel: Zum Einfluss der Naturtrompete auf Tonsysteme der Musikkulturen im Atacama-Gebiet im Norden Chiles	212

4. 2 Akustische Voraussetzungen und Eigenschaften des Tones bei Naturtrompeten	217
4. 2. 1 Akustische Eigenschaften des musikalischen Tones im Allgemeinen	217
4. 2. 2 Akustische Eigenschaften des Klanges bei Naturtrompeten	221
4. 2. 2. 1 Begriffsdefinition und Eigenschaften der „Naturtrompete“	221
4. 2. 2. 2 Form und Prozess der Tonerzeugung	222
4. 2. 2. 3 Tonvorrat und Naturtonreihe	225
5. Kontextualisierung der Ergebnisse der vorliegenden Arbeit in die Diskussion bezüglich kulturübergreifender Voraussetzungen der Musik. Zur Theorie musikalischer Universalien	229
6. Ausblick	239
Anhang	243
Literaturverzeichnis	273
Abbildungsverzeichnis	285
Tabellenverzeichnis	288

1. Zur Einleitung

1. 1 Fragestellung

Der gnadenlos überfüllte Bus erklimmt mit letzter Kraft den Hügel *Maule*, südliche Stadtgrenze von *Puerto Saavedra*. Hier endet die asphaltierte Strasse und nur einzelne alleinstehende Holzhäuser besiedeln die Landschaft um den Budi-See. Über viele Jahre hinweg war dieser Hügel die imaginierte Grenze zwischen der in der Stadt lebenden weißen Winka-Gesellschaft und der Gesellschaft der Mapuche im Umfeld des Budi-Sees. Nach einer Stunde rasantem Stop and Go auf staubiger Schotterpiste zwischen den einzelnen Höfen der Kleinbauern erreiche ich die einsame Endstation am Rande einer Weggabelung auf *Isla Huapi/Punta Maiai*, dem eigentlichen Ort meiner Feldforschung und Wohnort für mehrere Monate meines Aufenthaltes bei den Mapuche. Der Ausflug in die nächstgelegene Stadt und das dortige Treffen mit einem ortsbekanntem Ül-Sänger ist wider meinen Erwartungen erfolglos gewesen. Während der selbe Sänger im Jahr zuvor ein Lied nach dem anderen in mein Aufnahmegerät gesungen hatte, ohne auch nur die mindeste Scheu vor den Utensilien der Tonaufnahmetechnik und der davon geprägten Interviewsituation gezeigt zu haben, war er bei diesem Treffen nicht im Geringsten bereit, eines der im letzten Jahr von mir aufgenommenen Lieder zu wiederholen. Nach einem kurzen Versuch der Darstellung und dem baldigen Abbruch des verkrampft wirkenden Gesanges, wandte sich mir der junge Mann mit den Worten zu: „Es tut mir leid. Ich bin kein Radio. Ich habe keinen Knopf auf den man drückt, und es kommt die Musik heraus, die du dir wünschst.“⁴ In weiteren Erklärungsversuchen machte er mir deutlich, dass der Mapuche nicht einfach singt, in irgendeiner Situation, irgendetwas, um das man ihn bittet. Vielmehr bedarf es seinen Aussagen zufolge einer bestimmten Situation, in der sich der Sänger inspiriert fühlt, in der er die Thematik auszuarbeiten und mit besonderen Einfällen darzustellen und auszuschnücken weiß. Eine Situation also, die der Thematik des Liedes entspricht oder dem Sänger Anlass dazu gibt, diese Inhalte gesanglich auszudrücken. Eine Situation, in der das Lied auf spontane Weise in ihm „wächst“ und aus ihm „emporsteigt“.⁵ Nach diesen Erklärungen und weiteren Gesprächen mit anderen Sängern wurde mir eines bewusst, das mein Bild bezüglich des hier zu beschreibenden Gesanges der Mapuche grundlegend verändern sollte. Warum, so fragte ich mich, ist dieser Sänger nicht im Stande, dasselbe Lied, das er mir vor einem Jahr vorgesungen hat in dieser speziellen Situation zu wiederholen? Ist es lediglich die Scheu vor dem Aufnahmegerät gewesen, oder hatte die Örtlich-

⁴ Maripil, Puerto Saavedra, 7. 12. 2007 („Lo siento. No soy Radio, donde tu apretas un botton, y le sale la musica que tu le pides.“)

⁵ Maripil, Puerto Saavedra, 7. 12. 2007 („Se requiere un momento especial, en el que surge esta cancion.“ Übers.: „Es bedarf eines bestimmten Momentes, in dem das Lied emporsteigt.“)

keit unserer Interviewsituation dazu beigetragen, dass er den Gesang nicht wiederholen konnte oder wollte? Oder war es sogar eine Antipathie gegenüber meiner Person als Forscher, die ihn davon abhielt, die von mir erbetenen Lieder darzustellen?

Aussagen verschiedener Sänger zufolge besitzen die Ül-Gesänge der Mapuche keine feste Form der Ausführung. Gesungene Vorträge variieren von einem Mal zum nächsten. Der Sänger orientiert sich lediglich an einem inhaltlichen Thema, nicht an einzelnen auswendig gelernten Wörtern, Sätzen oder melodischen Tönen. Die Reproduzierbarkeit eines Liedes hängt demnach nicht allein von der Fähigkeit der Person ab, dessen Text und Melodik auswendig gelernt zu haben und dementsprechend zu erinnern. Vielmehr ist die Wiederholbarkeit eines Liedes darauf angewiesen, ob der Sänger im Moment der Darstellung von Einfällen zur spezifischen thematischen Ausarbeitung inspiriert ist oder nicht. Dementsprechend wurde mir klar, dass es für den Sänger im vorigen Jahr kein Problem darstellte, irgendwelche Lieder vorzusingen, da die Auswahl und Kreation der Gesänge selbst seinem momentanen Belieben und seiner momentanen Inspiration entsprachen. (Dementsprechend besaßen die Mehrzahl der zuvor aufgenommenen Ül-Gesänge situationspezifische Inhalte, die beispielsweise das Treffen zwischen den anwesenden Personen – dem Sänger und dem Interviewer – beschrieben). Auf meine Bitte hin, dieselben Lieder ein Jahr später zu wiederholen, und die in diesem Zusammenhang entstandene Inkohärenz der zu singenden Lieder mit der gewissermaßen erzwungenen Situation ihres Vortrages schienen den Sänger hingegen unweigerlich daran zu hindern, diese konkreten von mir intendierten Gesänge vorzutragen.

Um mich trotzdem zufrieden zu stellen, erfand der Sänger im selben Augenblick zwei Lieder, die thematisch von ebendieser Situation handelten, nämlich vom unterschiedlichen Verständnis beider musikalischer Lebenswelten. Mit dem Vortrag dieser improvisierten Gesänge wurde mir bewusst, dass es die Scham vor dem von mir verwendeten Aufnahmegerät nicht gewesen sein konnte, und ebenso die Örtlichkeit der Interviewsituation nicht dafür verantwortlich war, dass die wiederholte Darstellung der zuvor erbetenen Lieder gescheitert war. Es schien, als fiel es hier dem Sänger leichter, ein Lied im Moment selbst zu erfinden, als ein bereits zuvor gesungenes Lied zu wiederholen, auf das er emotional nicht eingestellt ist.⁶

Diese Voraussetzungen der Lieddarstellung und -kreation führten unter anderem dazu, dass es mir als Feldforscher vor allem während der zweiten Forschungsreise beizeiten so schien, als untersuchte ich eine Art „Phantom“,

⁶ Ich denke, dass sich der Sänger durchaus im Klaren war, dass ich die beiden Aufnahmen miteinander vergleichen wollte, und er selbst sich aufgrund der von ihm verwendeten Mnemotechnik ebenso bewusst war, dass die melodisch und sprachlich exakte Reproduktion der Lieder in dieser Form nicht üblich ist.

einen Gegenstand von dem alle sprechen, welcher jedoch in der Wirklichkeit nur selten anzutreffen war. Fast jede Person die ich während meiner Feldforschungen zu diesem Thema befragte, konnte etwas über den Gesang sagen, über seine Eigenschaften, seine Form oder seine Inhalte. Doch nur Wenige konnten ihn selbst darstellen und singen. Und diese wenigen Personen galt es nicht nur auszumachen, sondern es galt auch, sie zum Singen zu motivieren und eine adäquate Situation zu schaffen, in der sich der Sänger in seiner Funktion wohl und inspiriert fühlte. (Nicht selten führte dieses Schaffen einer adäquaten Situation über mehrere Gläser Wein zu dem beiderseits gewünschten Ergebnis, zumal das Weintrinken an sich in der Gesellschaft der Mapuche eine nicht zu unterschätzende soziale und kommunikationsfördernde Funktion besitzt). Die Tatsache, dass der Ülkantun Mapuche nicht nur situationsbedingt zu seiner Aufführung kommt, sondern darüber hinaus in seiner Existenz und Anwendung durch den Verlust der originären Sprache der Mapuche und dem Einfluss moderner Unterhaltungsmedien wie Radio und Fernsehen gefährdet ist, erschwerte die Untersuchungen des vorliegenden Gegenstandes ungemein.

Berücksichtigt man die Voraussetzung, dass der Sänger weder den Text noch die Melodik seiner Lieder wort- und tongetreu auswendig gelernt hat, werden die folgenden Eigenschaften deutlich. Die Orientierung an thematischen Inhalten, ähnlich der uns bekannten Erzählung eines Märchens, welches im Moment des Vortrages selbst ausgearbeitet wird, muss durch die momentane Gefühlswelt, die momentspezifische Inspiration und den Einfallsreichtum des Sängers begünstigt werden. Somit wird verständlich, warum die Kreation eines Liedes im selben Moment leichter fällt als die Wiederholung eines dem Moment und der Inspiration des Sängers nicht entsprechenden Liedes, in dem dieser zwar die Thematik verschiedene Male zuvor erarbeitet hat, diese jedoch immer wieder von Neuem mit Hilfe situationsspezifischer Einfälle ausarbeiten muss. Ebenso wird hier deutlich, warum es für den Feldforscher ein wesentlich kleineres Problem darstellt, eine Bandbreite verschiedener Sänger und die von ihnen frei gewählten Lieder aufzunehmen, es sich hingegen als weitaus schwieriger erweist, die wiederholte Darstellung des gleichen Liedes ein und desselben Sängers in einer bestimmten Interviewsituation zu erhalten.

Nach dem geschilderten Erlebnis und der Wiederholung ähnlicher Ereignisse stellten sich in meinen Untersuchungen bezüglich der Melodik des Ülkantun Mapuche zunächst die folgenden Fragen:

„Besitzt der Sänger in der Erarbeitung seiner Lieder ein bestimmtes melodisches Konzept, und welche grundlegenden melodischen Strukturen bzw. Konzepte sind in den verschiedenen Liedern der Mapuche überhaupt festzustellen?“

„Wie werden diese melodischen Strukturen in der mündlichen Tradition des Ülkantun vermittelt, angewendet und vom Sänger wahrgenommen, und welchen Einfluss besitzt diese Art der Tradierung auf Inhalte und Formen der vorliegenden Melodik?“

Die Erarbeitung dieser Fragen führte mich des Weiteren zur Erörterung der untenstehenden Inhalte:

„Welchen Ursprüngen sind die Inhalte der vorliegenden Melodiekonzepte zuzuschreiben?“,

und daraus folgender: *„welche Bedeutung besitzen diese Ursprünge und Zusammenhänge in der Diskussion bezüglich den Universalien in der Musik im Allgemeinen?“*

Die Untersuchungen der Gesänge in ihrem soziokulturellen Kontext, sowie die in diesem Zusammenhang stehenden Fragen nach der Vermittlung, Anwendung und Wahrnehmung der Melodik des Ülkantun in mündlicher Tradition stellten die unbedingte Voraussetzung zur Rückführung vorhandener Melodien auf deren Ursprung im Bereich der Naturtrompeten der Mapuche und deren inhärenter melodischer Logik dar.

Daraus ergibt sich der folgende Aufbau der Arbeit:

Vier grundlegende Bereiche werden im vorliegenden Buch zur Erörterung der obenstehenden Inhalte berücksichtigt: *Der Gesang der Mapuche in mündlicher Tradition* (vgl. Punkt 2.), *die idiomatische Improvisation als Form der Anwendung von Musik in mündlicher Tradition* (vgl. Punkte 3. 1 – 3. 2), *die spezifischen Melodiestructuren des Gesanges der Mapuche* (vgl. Punkte 3. 3 – 3. 4), sowie *die Rückführung selbiger Melodiestructuren auf akustische Voraussetzungen bei der Tonbildung im Bereich von Naturtrompeten* (vgl. Punkte 4. – 5.).

Hierbei stellen die jeweils vorangegangenen Punkte die Voraussetzung für die darauffolgende Beschreibung der Thematik dar. Demnach muss der Beschreibung inhärenter melodischer Eigenschaften (Punkte 3. 3 – 3. 4) eine Untersuchung bezüglich der hier verwendeten Gesangstechnik im Kontext ihrer Tradierungsform vorangehen (Punkt 2.), um somit Konzepte und Intentionen der vorliegenden melodischen und textlichen Äußerungen nachvollziehen zu können (Punkte 3. 1 – 3. 2), und dabei deren Einfluss auf die Form vorhandener melodischer Eigenschaften zu berücksichtigen. Erst dann kann eine Kontextualisierung des ganzheitlich untersuchten Gegenstandes in die kulturübergreifende Diskussion bezüglich musikalischer Universalien erfolgen (vgl. Punkte 4. – 5.).

Die Darstellung des Ülkantun Mapuche in mündlicher Tradition findet dabei anhand einer Theoretisierung der Forschungsergebnisse durch die Ansätze von Ong (1987) und Lord (1966) statt, welche als zentrale Aufsätze bezüglich der Tradierung von Wissen in mündlicher Tradition im allgemeinen und musikspezifischen Bereich anzusehen sind.

Im Anschluss daran spielt die von Lortat-Jacob (1987) erstellte Konzeption einer musikalischen Improvisation in mündlicher Musikkultur eine zentrale Rolle. Die Unterscheidung verschiedener Modelle in der improvisatorischen Anwendung musikalischer Strukturen bildet so die Voraussetzung zum adäquaten Verständnis der im Gesang der Mapuche intendierten musikalischen Äußerungen. Sowohl die von Ong und Lord erwähnten Theorien, als auch die von Lortat-Jacob dargestellten Modelle einer musikalischen Improvisation führen anschließend zur Beschreibung und Kategorisierung der untersuchten Melodiestructuren im Ülkantun Mapuche.

Die darauffolgende Rückführung erwähnter Melodiestructuren im Gesang der Mapuche auf Tonbildungsprinzipien bei Naturtrompeten (Punkt 4. 1) bezieht sich vor allem auf verschiedene spanischsprachige Aufsätze von Grebe (1974a, 1974b) und Greenhill (1986), denen einer der bedeutendsten Anteile nationaler musikethnologischer Forschung in Chile zuzusprechen ist. Dabei spielt die Kategorisierung des aktuellen Musikinstrumentariums der Mapuche mittels der *Systematik der Musikinstrumente* von Sachs und Hornbostel (1986) sowie die hier erfolgende Darlegung der entsprechenden instrumentenspezifischen Tonräume eine zentrale Rolle. Weiterführend beinhaltet Punkt 4. 2 eine theoretische Definition akustischer Eigenschaften in der Tonbildung bei Naturtrompeten anhand aktueller musikwissenschaftlicher Literatur, sowie deren Relevanz in der Erörterung *kulturübergreifender Voraussetzungen der Musik*. Zum Abschluss findet die Kontextualisierung der Untersuchungsergebnisse in der Diskussion um die Universalien der Musik mittels verschiedener Ansätze aus der Geschichte der musikethnologischen Universalienforschung statt.

Die der vorliegenden Arbeit zugrunde liegenden inhaltlichen Fragestellungen, sowie die äußerlichen Bedingungen wie Interview-situationen, Informanten und Zeitrahmen, setzten die Erforschung des Gegenstandes auf der Basis qualitativer Datenerhebung voraus. Die in diesem Kontext vorgenommenen Befragungen entstanden weitgehend in Form *narrativer* sowie *problemzentrierter Interviews*.⁷

⁷ Vgl. Lamnek, 1995

1. 2 Die Sozialstruktur der Mapuche

Zur Beschreibung der Sozialstruktur der Mapuche in der heutigen Zeit muss zwischen der traditionellen gesellschaftlichen Organisation und den unter gegenwärtigen sozialen und politischen Bedingungen entstandenen Formen gesellschaftlicher Strukturen in der Kultur der Mapuche unterschieden werden. Dabei ist einerseits ein bedeutender Wandel im Zuge der Modernisierung und Technisierung in der heutigen Gesellschaft der Mapuche zu verzeichnen. Andererseits sind grundlegende Aspekte traditioneller gesellschaftlicher Organisation auch heute noch vor allem in ländlichen Gebieten anzutreffen, welche eine besondere Bedeutung für die Behandlung und Erhaltung von musikspezifischem Wissen in mündlicher Tradition besitzen.

1. 2. 1 Zur traditionellen Sozialstruktur

Die grundlegende soziale Einheit in der traditionellen Gesellschaft der Mapuche bildet die Familie. Nicht nur als kleinstes gemeinschaftliches Element in der gesellschaftlichen Struktur, sondern auch als ökonomischer, kultureller und sozialer Bezugspunkt ist die Familie der unmittelbare Bezugs- und Handlungsrahmen ihrer Mitglieder. Zu unterscheiden sind drei unterschiedliche jedoch nicht vollkommen voneinander zu trennende Formen der familiären Organisation: die Kernfamilie („*la familia elemental*“), die Großfamilie („*la familia unida extensa*“) und die Polygame Großfamilie (*la familia compuesta*).⁸

Als weitere gesellschaftliche Einheit ist der Begriff *Lof* zu erwähnen. Zu einem *Lof* im traditionellen Sinne werden alle Familien gezählt, die auf eine gemeinsame familiäre Abstammung zurückzuführen sind und auf einem gemeinsamen Territorium zusammenleben. Von Bedeutung ist hier vor allem die patrilineare Abstammung. Die einzelnen Familien eines *Lof* bilden eine konkrete solidarische Gemeinschaft, ähnlich eines *Familienclans*, die sich durch die Ausführung gemeinsamer Arbeiten, wie die Bearbeitung der Felder, Aussaat und Ernte, den Bau eines neuen Hauses oder die Ausführung gemeinschaftlicher Feste und Zeremonien auszeichnet. Dabei ist festzustellen, dass ein *Lof* zumeist ein relativ großes Territorium umfasst, auf dem sich die Häuser der einzelnen Familien in weiten Distanzen voneinander befinden können. Jeder Wohnsitz ist dabei von denjenigen Ländereien umgeben, die sich im Besitz der Familie befinden und von dieser landwirtschaftlich bestellt werden. Das *Lof* ist somit ein territorialer Zusammenschluss auf realer familienerblicher Ebene. Oberste personelle Autorität des *Lof* bildet der *Lonko*.^{9, 10}

⁸ Vgl. Farón, 1969, S. 148–172

⁹ Der Begriff „*Lonko*“ bedeutet in der Sprache der Mapuche „Kopf“, und bezeichnet die „Führungsperson“ und von der Gemeinschaft selbst gewählte Autorität. Dem *Lonko* werden vor allem Entscheidungen auf politischer Ebene im Bereich des *Lof* zugeschrieben. (Farón, 1969, S. 128–133)

Einen weitläufigeren gemeinschaftlichen Zusammenschluss stellt der *Rehue* oder *Rewe* dar. Dieser wird durch verschiedene Großfamilien oder *Lofs* begründet, die einer gemeinsamen religiösen und zeremoniellen Gemeinschaft angehören. *Rehue* beschreibt in seiner eigentlichen Bezeichnung den pfahlartigen Altar der Schamanin, der *Machi*, welcher mit verschiedenen Zeichen und Symbolen dieses gemeinschaftlichen Zusammenschlusses versehen ist. Verschiedene *Lofs* gehören somit in größeren religiösen Gemeinschaften dem *Rehue* an. Ein weiterer Zusammenschluss von neun *Rehues* bildet den *Aillarehue*. Dieser Zusammenschluss ist politisch motiviert und hatte in seiner Entstehung vor allem militärischen Charakter. Ursprünglich formierten sich *Aillarehues* in Kriegssituationen und im Besonderen im Kampf gegen die spanischen Invasoren, sowie später zur Verteidigung der Territorien gegen die chilenische und argentinische Nationalregierung.¹¹

Die verschiedenen Ebenen der gemeinschaftlichen Organisation machen zwar weitläufige Zusammenschlüsse in Form von *Lofs* oder *Rehues* deutlich, doch muss hier hervorgehoben werden, dass aufgrund der territorialen Organisation innerhalb des *Lof* oder *Rehue* die einzelnen Familien meist in weiteren Distanzen voneinander leben, umgeben von ihren territorialen Besitzümern. Aus diesem Grunde bildet die unter einem Dach zusammenlebende Familie den primären und unmittelbaren kommunikativen, pädagogischen und kulturellen Bezugsrahmen ihrer Mitglieder.

Zu den erwähnten Familienformen im Einzelnen:

Die Kernfamilie (“*la familia elemental*”)

Die Bezeichnung der Kernfamilie bezieht sich auf die Familienkonstellation, in der lediglich zwei Generationen, nämlich Eltern und Kinder in einem Haus bzw. auf einem Hof zusammenleben. Bei den Mapuche stellt der Vater die oberste Autorität in der Familie dar, wenn auch ein Großteil dieser väterlichen Autorität durch den Umgang der Mutter mit ihren Kindern vermittelt wird. Solange die Kinder nicht das heiratsfähige Alter erreicht haben, sind diese dazu verpflichtet, verschiedene Aufgaben im häuslichen und landwirtschaftlichen Bereich zu übernehmen. Dementsprechend beschreibt Farón (1969)¹² die Kernfamilie als „Basis der landwirtschaftlichen Gemeinschaft.“¹³ Die Kernfamilie, die ihre eigenen Ländereien bewirtschaftet, konnte in der Ver-

¹⁰ Vgl. Farón, 1969, S. 145–146

¹¹ Vgl. Farón, 1969, S. 119–142

¹² Die Verwendung scheinbar „veralteter“ Literatur und die in diesem Zusammenhang stehenden Beschreibungen traditioneller Lebensformen der Mapuche ist dadurch zu legitimieren, dass der in der vorliegenden Arbeit untersuchte Gesang im Kontext eben dieser traditionellen musikalischen Handlungen zu betrachten ist. Zumal ein Großteil der Informanten in der Untersuchung des vorliegenden Gesanges bereits das Alter von 60 Jahren überschritten, und somit seine gesanglichen Fähigkeiten in eben diesen traditionellen Vermittlungsformen erhalten hat.

¹³ Farón, 1969, S. 148 (“... la base de la unidad agrícola”)

gangenheit auf *ökonomischer* Ebene weitgehend unabhängig von den weiteren Familien des *Lof* arbeiten und leben. Auch die Erziehung der Kinder als Mitglieder der Familie und als Wissensträger ihrer Kultur fand primär durch die Vermittlung der Eltern im alltäglichen Prozess des Zusammenlebens statt.¹⁴

Die Großfamilie (*la familia unida-extensa*)

Der Unterschied zur Kernfamilie liegt bei der Großfamilie darin, dass diese durch mehr als nur die konstitutiven Personen der Kernfamilie begründet ist. Die Erweiterung der Großfamilie kann sowohl die Groß- und Urgroßeltern, als auch das Zusammenleben mit Geschwistern der Eltern, also Onkel und Tanten umfassen. Dabei ist es möglich, dass alle Mitglieder unter einem Dach und somit in einem Haus bzw. in nahe beieinander stehenden Häusern zusammenleben, umgeben vom gemeinsamen territorialen Besitz. Diese Familienkonstellation ist jedoch nicht mit dem Begriff des *Lof* zu vergleichen. Ein *Lof* bezeichnet zwar das Zusammenleben verschiedener Familien mit derselben familiären Abstammung. Jedoch stellt das *Lof* ein weitläufiges Territorium dar, auf dem die Familien zum Teil mehrerer Kilometer voneinander getrennt leben und arbeiten. Im Fall der Großfamilie leben die Mitglieder in unmittelbarem Kontakt auf häuslichem Terrain zusammen.

Wichtig für den weiteren Verlauf der vorliegenden Arbeit ist vor allem die Fokussierung des erzieherischen Einflusses der Eltern und Großeltern auf deren Kinder und Enkelkinder, und somit deren Funktion als erzieherische Instanzen im Rahmen der Familie und im Kontext mündlich tradiertter Wissensinhalte bei den Mapuche.¹⁵ Vor allem im Bereich des *Ülkantun*, der gesungenen Erzählung der Mapuche, besitzen die Eltern und Großeltern eine bedeutende Funktion in der Vermittlung und Tradierung der sprachlichen und musikalischen Inhalte dieser Liedform.

Die Polygame Großfamilie (*la familia compuesta*)

Die Polygame Großfamilie unterscheidet sich im Vergleich zu den oben beschriebenen Familienformen dadurch, dass sie aus familiären Einheiten besteht, die aufgrund polygamer Strukturen entstanden sind. Bis zur Gegenwart ist es in der Gesellschaft der Mapuche als Mann möglich, mehr als nur eine Frau zu heiraten. Die Unterhaltung einer Familie mit mehreren Frauen kann dabei u. a. auf den landwirtschaftlichen Reichtum des Mannes als Familienoberhaupt hinweisen.¹⁶

Soto und Mora (1998) bezeichnen die Familie im Allgemeinen als die grundlegende Einheit in der Sozialstruktur der Mapuche. Ihnen zufolge kom-

¹⁴ Vgl. Farón, 1969, S. 148–167

¹⁵ Vgl. Farón, 1969, S. 168–172

¹⁶ Vgl. Farón, 1969, S. 172–179

men der Familie unterschiedliche Funktionen zu. Unterschieden wird dabei zwischen einer „ökonomischen und einer kulturellen Funktion“ (*función económica; función cultural*).¹⁷ Im Sinne einer *ökonomischen Basis* wird die Familie als eine produktive und konsumierende Einheit betrachtet, welche durch die einzelnen Mitglieder und deren alters- und geschlechterspezifischen Rollen innerhalb dieser Einheit erhalten wird. In ihrer *kulturellen Funktion* gilt die Familie als „erste sozialisierende Institution“¹⁸, durch welche ihre Mitglieder, und vor allem die jungen Menschen der Familie, soziale und kulturelle Normen, Rollen und Verhaltensregeln im Rahmen ihrer Gemeinschaft erlernen. Somit besitzt die Familie neben ihrer pragmatischen Funktion als ökonomische Basis eine zentrale Vermittlerrolle bezüglich kulturspezifischer Normen und deren Handlungsrahmen, sodass sie im vorliegenden Kontext als primärer Faktor der Identitätsbildung angesehen werden muss.

1. 2. 2 Gegenwärtige Gesellschaftsformen der Mapuche

In der Gegenwart stellen die Gesellschaftsformen der Mapuche ein vielfältiges Bild dar. Sowie die Landflucht in die größeren Städte als auch der Einfluss auf dem Gebiet technischer Errungenschaften haben deutliche Veränderungen in der gesellschaftlichen Organisation und den damit in Verbindung stehenden sozialen Strukturen der Mapuche hervorgerufen.

Auf dem Gebiet der über die häuslichen Familienstrukturen hinwegreichenden gemeinschaftlichen Organisation ist festzustellen, dass lediglich die Einteilung territorialer Gebiete in Einheiten von *Lofs*, also in familiäre Einheiten im weitesten Sinne, bestehen geblieben ist. Zu berücksichtigen bleibt dabei, dass die territoriale Erbfolge hier nicht mehr ausschließlich auf patrilinearere Basis organisiert ist. Nach der „Befriedung Araucariens“ durch das chilenische Militär im Jahre 1884 wurde das Wohngebiet der Mapuche durch den chilenischen Staat in „Reservate“ (*Reducciones*) eingeteilt, was u. a. einen Einfluss auf die Sozialstruktur der Mapuche auf der Ebene der *Rehues* mit sich zog. Heute leben die Mapuche innerhalb ihrer Reservate in Form von *Communi-dades*, die nach den Aussagen der Informanten mit dem Begriff des *Lof* verglichen werden können, wobei die einzelnen durch das *Lof* eingeschlossenen Familien keiner strengen patrilinearen Familienabstammung mehr angehören. Trotz allem gilt das *Lof* auch weiterhin als das die einzelnen Familien und deren Territorien übergreifende Konzept gesellschaftlicher Organisation der Mapuche, und dies vornehmlich in ruralen Gebieten.¹⁹

Auf die soziale Organisation der Mapuche in den größeren Städten des Landes wird hier aufgrund des thematischen Rahmens nicht eingegangen, zumal die vorliegenden Forschungen fast ausschließlich in ländlichen Wohngebieten

¹⁷ Soto/Mora, 1998, S. 26

¹⁸ Soto/Mora, 1998, S. 26 (“... la primera institución socializadora.”)

¹⁹ Vgl. Faron, 1969, S. 146–148

durchgeführt wurden und direkten Bezug auf diese Gebiete nehmen. Die folgenden Beschreibungen gesellschaftlicher Organisation und sozialer Strukturen der Mapuche beschränken sich auf die Forschungsgebiete *Lago Budi* und im Speziellen *Isla Huapi*. Mittels persönlicher Beobachtungen des Autors sowie den Aussagen der Informanten ist es möglich, die gegenwärtige Situation der gesellschaftlichen Organisation vor Ort wie folgt zu beschreiben.

Im Falle von *Isla Huapi* handelt es sich um einen weitgehend rural geprägten Lebensraum. Auf diesem Gebiet befinden sich weder dorfähnliche Zusammenschlüsse verschiedener Familien, geschweidenn örtliche Poblationsansammlungen in Form von Städten. Die Wohnhäuser der einzelnen Familien liegen aufgrund des sie umgebenden territorialen Besitzes je nach dessen Größe unterschiedlich weit voneinander entfernt. Auch hier bildet die Familie neben den staatlichen Schulen nicht nur die temporär primäre, sondern vor allem die vorrangige Sozialisationsinstanz ihrer jungen Mitglieder. Kulturspezifische Aspekte, die nicht im Rahmen der staatlich schulischen Erziehung vermittelt werden, wie z. B. der Gesang der Mapuche, finden ihre Tradierung zunächst durch die Mitglieder der Familie und im Weiteren durch die Mitglieder des *Lof* oder der *Comunidad*.

Die Familienstrukturen auf Huapi weisen sowohl die Eigenschaften der Kern- als auch der Großfamilie auf. Auch wenn in der gegenwärtigen Entwicklung das gesellschaftliche Konzept der Kernfamilie immer mehr an Bedeutung gewinnt, sind im erwähnten Gebiet weiterhin zahlreiche Familien im Zusammenschluss der verschiedenen Generation vorzufinden. Im meisten Fall leben dabei die Generationen der Groß- und/oder Ur-Großeltern sowie weitere Familienangehörige wie z. B. die Geschwister der Eltern in einem separaten Nachbarhaus zur Wohnstätte der Kernfamilie. Den Aussagen der Informanten zufolge wohnten viele Familien des Gebietes bis Anfang der 90er Jahre in *Rukas*, den traditionellen Häusern der Mapuche, gebaut aus Holz und schilf-ähnlicher Grasabdeckung. Für die soziale Struktur der Familie bedeutete dies, dass die gesamte Familie, ob Kern- oder Großfamilie, in ein und demselben Wohnhaus zusammenlebte. Für den Prozess der Kommunikation unter den Mitgliedern und vor allem für den Prozess der Wissenstradierung und der Sozialisation *durch* die Familie stellte diese Art des Zusammenlebens eine andere Voraussetzung dar als in der Gegenwart.

Welche Vorzüge und Nachteile mit den Veränderungen gesellschaftlicher Strukturen zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart verbunden sind, soll hier nicht diskutiert werden. Laut den Äußerungen verschiedener Informanten im untersuchten Siedlungsgebiet stellte deren Auffassung zufolge die traditionelle Form des Zusammenlebens jedoch eine günstigere Voraussetzung zur Anwendung und Tradierung der Gesänge dar als in der Gegenwart, wobei in diesem Fall das familiäre Zusammenleben als Basis zur Tradierung mündlichen Wissens zu verstehen ist. In der Erinnerung der befragten Personen

bedeuteten vor allem gemeinsame Abende im Kreise der Familie um das häusliche Feuer einen typischen Moment der Anwendung und somit auch der Tradierung gesungener Erzählungen. Technische Errungenschaften wie Radio und Fernsehen²⁰ ersetzen heutzutage größtenteils die Funktion des Gesanges zur Mitteilung und Unterhaltung. Die älteren Mitglieder, vor allem aus den Generationen der Groß- und Urgroßeltern, die eine zentrale Funktion in der Erziehung durch die Tradierung ihres kulturspezifischen Wissens mittels solcher Unterhaltungen besaßen, treten somit bezüglich dieses Aspektes in der Gegenwart immer mehr in den Hintergrund. In der Vergangenheit wurden die Inhalte der Erzählungen und Gesänge vor allem durch die Eltern und Großeltern an die Kinder weitergegeben.

Auch heute spielt die Familie bezüglich der Tradierung des Ülkantun weiterhin die zentrale Rolle, auch wenn sich die Voraussetzungen zur Tradierung des Gesanges unter dem Einfluss moderner Medien und dem Sprachwechsel bzw. Sprachverlust des *Mapudugun*²¹ seitens der jungen Mitglieder der Gesellschaft radikal geändert haben. Die sichere Beherrschung des *Mapudugun* gilt den Aussagen der Sänger zufolge als unbedingte Voraussetzung zur Praktizierung des Ül. Vergleichbare Gesänge in spanischer Sprache konnten nicht festgestellt werden.

Für den Verlust der ursprünglichen Sprache der Mapuche sind gegenwärtig vor allem der Einfluss moderner Unterhaltungsmedien als auch die Lehr- und Lerninhalte in den staatlichen Schulen verantwortlich. *Mapudugun* wird weder als fester Lehrinhalt in der Schule vermittelt noch geprüft. Das staatlich geförderte Programm *EIB – Educacion Intercultural Bilingüe* („Interkulturelle zweisprachige Erziehung“), gegründet im Jahr 2000, wird nur an wenigen einzelnen Schulen durchgeführt, zumal es wissenschaftlichen Untersuchungen zufolge einem Großteil der Lehrkörper an ausreichenden kulturspezifischen Kenntnissen und sprachlichen Kompetenzen, sowie an zeitlicher Verfügung im Rahmen der Lehrpläne mangelt, um eine erfolgreiche Vermittlung und Erhaltung der ursprünglichen Sprache der Mapuche im schulischen Bereich anstreben zu können.²²

Somit ersetzen in der Gegenwart zwar die Schulen einen bedeutenden Anteil der Erziehung und Wissensvermittlung an die jungen Mapuche, doch konzentrieren sich die hier vermittelten Inhalte fast ausschließlich auf die Interessengebiete der chilenischen Gesellschaft. Kulturspezifische traditionelle Aspekte wie der Ülkantun oder die Geschichte des Volkes der Mapuche vor Ort werden den Aussagen der Informanten zufolge auch weiterhin vor allem innerhalb der Familie oder des *Lof* tradiert. Dementsprechend ist es auffällig, dass in den

²⁰ Seit etwa fünf Jahren besitzen die Wohnhäuser der Mapuche auf Punta Maiai/Isla Huapi eine externe Stromversorgung, welche unter anderem die Verwendung moderner technischer Unterhaltungsmedien wie Radio und Fernsehen in den Familien ermöglicht und in hohem Maße gefördert hat.

²¹ „Mapudugun“ ist die Bezeichnung für die Sprache der Mapuche. (Mapu = „Erde“, dugu= „sprechen“)

²² Vgl. Relmuan, 2005

meisten Fällen diejenigen Mapuche die Fähigkeit zur Darstellung des Ülkan-tun besitzen, deren Väter oder Großväter selbst den Gesang im häuslichen sowie im gemeinschaftlichen Rahmen praktiziert haben.

Abschließend ist festzustellen, dass der Familie als sozialisierende Instanz auch gegenwärtig eine bedeutende Rolle hinsichtlich der Vermittlung kulturspezifischer musikalischer Inhalte zuzuschreiben ist, wenn auch eine deutliche Dominanz Seitens des Einflusses der chilenischen Gesellschaft und ihrer spezifischen kulturellen Normen und Inhalte verzeichnet werden muss.

2. Der Ülkantun im Kontext mündlicher Tradition

2. 1 Zur Theorie der mündlichen Wissensanwendung und -tradierung im Allgemeinen

2. 1. 1. *Aneignung und Vermittlung*

Walter Ong (1982) beschreibt in seinem Buch *Oralität und Literalität – die Technologisierung des Wortes* neben den inhaltlichen Eigenschaften mündlichen Wissens die Prozesse der Aneignung und Vermittlung von Wissen in mündlicher Tradition. Zu Beginn seien anhand der erwähnten Beschreibungen von Ong und der von Lord (1966) durchgeführten Untersuchungen bezüglich der Tradierung südslawischer Epengesänge in mündlicher Tradition einige Wesenszüge im Umgang mit Wissen in oralen Kulturen erwähnt, die im Folgenden zur Kontextualisierung des Gesanges der Mapuche als musikalisches Ereignis in mündlicher Tradition dienen und die Struktur angewandter Melodien begründen und verdeutlichen sollen.

Eine orale Kultur besitzt keine Texte im Sinne schriftlicher Aufzeichnung. Diese Eigenschaft unterscheidet sie in ihrem Grundsatz von einer Kultur, in der mittels schriftlicher Zeichen und Systeme das Wissen sozusagen isoliert vom Fluss der Zeit „festgehalten“ werden kann. Demnach stellt sich die Frage, wie eine orale Kultur über organisiertes Wissen verfügt, welches es im Moment seiner Verfügung zu erinnern gilt. Einerseits ist hier zunächst deutlich zu machen, dass Wissensinhalte in oralen Kulturen auf bestimmte Art und Weise organisiert und strukturiert werden müssen, damit dieses Wissen erinnert und in jener Form angewendet werden kann. Andererseits muss die Frage gestellt werden, wie eine Person ihr Wissen erworben hat, und auf welche Weise sie dieses weitergibt. Anders gefragt hieße dies: Welche Eigenschaften besitzt die Wissensvermittlung in oralen Kulturen, und auf welche Praktiken wird dabei im Prozess der Vermittlung und Aneignung, sowie bei der Memorierung von Wissen zurückgegriffen?

Ong stellt diesbezüglich fest, dass die kontinuierliche Wissensübermittlung in oralen Kulturen vor allem durch den Prozess der Kommunikation bedingt ist.²³

Wo Wissen also nicht in schriftlicher oder zeichenhafter Form festgehalten wird, bedarf die Tradierung stets seiner praktischen Anwendung, in dem das Wissen vom einen Subjekt auf das Andere übertragen werden kann. Hierbei ist zu berücksichtigen, dass der Akt der Kommunikation in seiner Intention nicht ausschließlich auf die Vermittlung und Aneignung von Wissen ausgelegt sein muss. Die Inhalte werden oft in standardisierten Handlungen vermittelt und übertragen, ohne dass in jedem Fall deren Weitergabe und Aufnahme von den anwesenden Personen bewusst angestrebt wird. Dadurch ergibt sich, dass

²³ Ong, 1982, S. 39

Wissen in oralen Kulturen in mehr oder weniger engem Bezug zur diesbezüglichen Lebenswelt steht. Ong's Vergleich mit einer schriftlichen Kultur zeigt,

„(...) dass eine chirographische (schreibende) und mehr noch eine typographische (druckende) Kultur vom Menschlichen absehen und es gleichsam denaturieren (kann), unabhängig von jedem menschlichen Handlungszusammenhang. Eine orale Kultur besitzt kein ähnlich neutrales Ausdrucksmittel (...).“²⁴

Die Aussage bezieht sich nicht nur auf die Form des kommunizierten Gegenstandes, der hier als abstraktes, „neutrales Ausdrucksmittel“ zur Vermittlung und Anwendung von Wissen seine Funktion erfüllt. Auch die Situation, in welcher das Wissen tradiert wird, ist in diesem Vergleich eine andere. Während es in einer schriftlichen Kultur einer Person ermöglicht wird, sich ohne unmittelbarer intersubjektiver Interaktion und Kommunikation Wissen anzueignen, z. B. durch das Lesen eines Buches, das Betrachten eines Filmes oder eines anderen Mediums, bedarf es, wie bereits von Ong angesprochen, in mündlichen Traditionen der zwischenmenschlichen Interaktion, um das kulturspezifische Wissen weiterzugeben und für die Zukunft zu bewahren. Aus diesem Grunde, so Ong, schätzen orale Gesellschaften ältere Männer und Frauen, die aufgrund ihres Alters und der in diesem Zusammenhang stehenden Lebenserfahrung auf die Konservierung ihres subjektiven und kulturspezifischen Wissens spezialisiert sind und die Geschichten und Ereignisse aus der Vergangenheit zu erzählen verstehen. Durch die Anwendung in Erzählungen wird das Wissen von den Personen selbst memoriert und im familiären oder gesellschaftlichen Rahmen tradiert.

Anhand südslawischer Epensänger, die von Lord in den 50er Jahren untersucht wurden, lässt sich beispielsweise verdeutlichen, in welchem grundsätzlichen Rahmen und unter welchen Bedingungen sich die Aneignung von Wissen in oralen Kulturen abspielt. Durch monate- und jahrelanges Zuhören anderer Sänger und Erzähler eignen sich Lord zufolge die noch jüngeren Mitglieder die „standardisierten Formeln“²⁵ der Gesangs- und Erzählkunst ihrer Musiktradition an. Aufgrund der Variabilität der gesungenen Lieder erkennt dabei der junge Zuhörer die grundlegenden, sich immer wiederholenden und konstant bleibenden Strukturen und internalisiert diese. Lord unterscheidet dabei drei Stufen der Lehrzeit, in denen die grundlegenden Kenntnisse des Gesanges erworben und angewendet werden.

Erstens die Periode, in welcher der junge Sänger lediglich zuhört und die Liedform rezipiert. Dies kann im familiären Rahmen oder im Bereich des

²⁴ Ong, 1982, S. 47

²⁵ Ong, 1982, S. 64

öffentlichen Lebens der jeweiligen Lebens- und Wohngemeinschaft geschehen. In der darauffolgenden Phase unternimmt der junge Sänger selbst die ersten Schritte, die von ihm durch monate- und jahrelanges Zuhören erworbenen Grundformeln anzuwenden, um sich bei der Bildung eigener musikalischer und textlicher Inhalte an diesen orientieren zu können. Die dritte Stufe beinhaltet dann die Präsentation der erlernten Gesangsstrukturen in der Öffentlichkeit, womit der Sänger selbst als Träger kulturspezifischer Wissensinhalte auftritt und den jüngeren Generationen seiner Lebensgemeinschaft oder Familie als Vorbild dient. Weiter äußert sich Lord hierzu:

„Auf der ersten Stufe sucht sich der Anfänger gewöhnlich einen Sänger aus, vielleicht seinen Vater, einen Onkel, dessen Gesang ihm gefällt oder irgendeinen bekannten Barden aus der Nachbarschaft; ihm hört er dann am häufigsten zu (...).“²⁶

Das obenstehende Zitat macht deutlich, dass vor allem der familiäre Rahmen sowie der unmittelbare soziale und gesellschaftliche Raum für den Sänger ausschlaggebend im Aneignungsprozess des kulturspezifischen Wissens sind. Das musikalische Wissen wird hier im direkten intersubjektiven Kommunikationsprozess sozusagen *face to face* vermittelt.²⁷

Vergleichbares geschieht kulturübergreifend im familiären Umfeld, wo verschiedene standardisierte Handlungen und Rituale wie das Singen zur Unterhaltung der Kinder, oder die Verbalisierung eines Gebetes durch seine tägliche Wiederholung dazu führen, dass diese Inhalte von den Kindern rezipiert, erinnert und selbst wiederum vorgetragen werden können.²⁸ Unter anderem sind aus traditionellen schwarzafrikanischen Musikkulturen Beispiele bekannt, bei denen musikspezifische Wissensinhalte wie z. B. bestimmte instrumentenspezifische Spieltechniken innerhalb der Familie tradiert und die Bewahrung der Musiktradition dadurch gesichert wird. Das Spektrum der Vermittlung reicht dabei von den grundlegenden Eigenschaften der jeweiligen Musikkultur, vermittelt durch das imitative Singen von Kinderliedern, bis hin zur instrumentenspezifischen Ausbildung durch den Vater oder die Mutter zur Erhaltung einer im musikalischen Kontext stehenden Familientradition.²⁹

Zusammenfassend wird Wissen in oralen Kulturen, dem Begriff „oraler Kultur“ entsprechend, *mündlich* überliefert. Wissensvermittlung und -aneignung erfolgen hauptsächlich im direkten kommunikativen Prozess. Das Ereignis der intersubjektiven Kommunikation stellt so eine der grundlegenden Voraussetzungen zur Wissensvermittlung und -aneignung in mündlicher

²⁶ Lord, 1966, S. 48

²⁷ Vgl. Lord, 1966, S. 35–58

²⁸ Vgl. Ong, 1982, S. 39–65

²⁹ Vgl. Nketia, 1979

3. Die melodischen Strukturen des Ülkantun

3. 1 Zur Theorie der musikalischen Improvisation als Form der Anwendung von musikspezifischem Wissen in mündlicher Tradition

3. 1. 1 Definition und Terminologie des Begriffs „Improvisation“ in der Musik

Im allgemeinen Sprachgebrauch bedeutet Improvisation unvermutetes, unvorbereitetes Handeln (lat. *im-provisus*). Eine Handlung also, die im Wesentlichen unvorhergesehen oder *unvorhersehbar* (lat. *im-provisibilis*) scheint. Im engeren Wortsinn bezieht sich der Begriff des *Unvorhergesehenen* demnach auf den Bereich der visuell vorgeprägten Handlung. Im musikalischen Zusammenhang heißt dies zunächst das Fehlen einer schriftlichen Vorlage, einer Notation, wie sie in der abendländischen Musiktradition als Substrat der Komposition vorausgesetzt wird. Dementsprechend ist ebenfalls von Improvisation in der Musik einer schriftlichen Musikkultur die Rede, wenn lediglich ein primärer Parameter des Notationssystems nicht exakt fixiert und dadurch nicht exakt vorhersehbar ist (wie z. B. die Tonhöhe oder Tonlänge). Ist jedoch die Verwendung oder Nicht-Verwendung der Notenschrift das ausschlaggebende Merkmal zur Beurteilung eines musikalischen Ereignisses als Improvisation, bzw. als „unvorhersehbares“ Ereignis?

Vergleicht man die Bereiche der *Improvisation* und der *Komposition*, wie sie begrifflich in der abendländischen Musikkultur unterschieden werden, so stellt sich die Frage, welche Eigenschaften ein musikalisches Ereignis besitzen muss, um als Komposition oder Improvisation zu gelten. Während die Komposition begrifflich für die schriftlich fixierte und ausgearbeitete Form der musikalischen Kreation steht, wird als Improvisation im Allgemeinen die schriftlose, momentane und im Moment ihrer Entstehung ausgearbeitete Erscheinung einer musikalischen Idee bezeichnet. Die Komposition kann demnach aufgrund ihrer schriftlichen Fixierung ausserhalb ihres Entstehungskontextes reproduziert werden. Ihre Reproduktion erfolgt – im Rahmen technischer und interpretativer Möglichkeiten von Instrument und Interpret – auf tongenaue Weise. Dies bedeutet, dass die durch die Schrift fixierten *primären* und *sekundären* Parameter der Musik aus dem zeitgebundenen Prozess der musikalischen Darstellung isoliert werden können und dementsprechend einen absoluten Anspruch erheben. Improvisation hingegen ist „schriftlos“ – und Schriftlosigkeit gilt im Allgemeinen als „Improvisation“. Improvisation ist, der etymologischen Bedeutung des Wortes entsprechend, „unvorhersehbar“, weil nicht schriftlich sichtbar, und demzufolge nicht real greifbar in Form einer Notation. Durch das Fehlen einer schriftlichen Fix-

ierung wird der Improvisation generell ein situativer, prozesshafter und wandelbarer Charakter zugeschrieben.

Die Prozesse von Improvisation und Komposition sind jedoch entgegen ihrer stark kontrastierenden Darstellung eng miteinander verknüpft. Bereits in der nachträglichen Fixierung einer Improvisation wird deutlich, dass diese „nicht in jedem Fall eindeutig von einer Komposition unterschieden werden [kann].“⁷⁹ Der Vorgang der Komposition enthält dabei den Vorgang der Improvisation und andersherum. Improvisation kann, wie Betrachtungen der Geschichte und Gegenwart der abendländischen Musikkultur zeigen, als Ausgangspunkt kompositorischen Vorgehens verwendet werden. Eine musikalische Idee wird hier improvisierend erarbeitet und später in notenschriftlicher Form fixiert und zeitlich festgehalten. Dadurch wird sie – im Rahmen ihrer schriftlichen Vorgabe(!) – weitgehend exakt reproduzierbar und gilt im Verständnis abendländischer Musik als Komposition. Ausschlaggebend zur Unterscheidung von Komposition und Improvisation ist also zunächst das Merkmal der schriftlichen Fixierung. In diesem Falle wird eine schriftlich fixierte Improvisation zur Komposition, und die Anwendung der Notenschrift wandelt das improvisierte Ereignis in eine fixierte, vorhersehbare, reproduzierbare und zeitlose Komposition um.⁸⁰

Folgt man dieser strengen Eingrenzung von Improvisation und Komposition, so wäre der Definition beider Begriffe zufolge eine Komposition in schriftlosen Musikkulturen nicht möglich. Bei genauer Betrachtung der musikalischen Ereignisse in mündlichen Musiktraditionen wird jedoch deutlich, dass auch hier eine gewisse Art der musikalischen Komposition und Reproduktion stattfindet. Die Fokussierung des musikalischen Materials und dessen Anwendung in der Improvisation ist dabei von großer Bedeutung, denn das Fehlen einer schriftlichen Fixierung bedeutet nicht zwangsläufig, dass das musikalische Ereignis nicht einer konkreten Vorstellung und einer entsprechenden genauen Struktur Folge leistet. Sind demnach die Prädikate „unvorhersehbar“ und „unvermutet“ im Sinne des Begriffes „Improvisation“ auf jegliche nicht schriftlich fixierte Musik anwendbar? Die Antwort lautet: Nein.

Die anschließende Beschreibung musikalischer Strukturen in mündlichen Musiktraditionen wird diese Antwort begründen.

⁷⁹ Frisius, 1996, Sp. 539

⁸⁰ Vgl. Frisius, 1996, Sp. 538–541

3. 1. 2 System und Anwendung der „idiomatischen Improvisation“ in mündlichen Musiktraditionen

3. 1. 2. 1 Allgemeine Eigenschaften musikalischer Systeme in mündlichen Musiktraditionen

In oralen Musikkulturen ist Musik schriftlos. Sie wird weder in Form von Schrift abstrahiert, noch auf identische Weise konserviert. Trotz des Fehlens einer genauen zeichenhaften Fixierung handelt es sich jedoch um musikalische Ereignisse, die sich im Rahmen konkreter kulturspezifischer Gestaltungsprinzipien ereignen. Es stellt sich demnach die Frage, ob lediglich aufgrund einer ausbleibenden schriftlichen Fixierung von einer *improvisierten* Musik per se gesprochen werden kann und in welchem Kontext hierbei der Begriff der *musikalischen Improvisation* zu verstehen ist. Vor allem in mündlichen Musiktraditionen sind musikalische Handlungen geprägt von kulturspezifischen Normen, durch welche diese Handlungen im Rahmen der Tradition kontrolliert und erhalten werden können. Dementsprechend sind besonders mündliche Traditionen auf die Verwendung und Konservierung traditioneller Konventionen angewiesen. Improvisierte Musik steht hier in einem Spannungsverhältnis zwischen kulturspezifischen Normen und der subjekt-spezifischen Ausführung und Erweiterung regelhafter Vorgaben.⁸¹

Auch wenn oral tradierte Musik für Europäer den Eindruck spontanen und freien musikalischen Ausdrucks vermittelt, folgt sie in den meisten Fällen festen melodischen und rhythmischen Mustern. Simon (1996) dazu:

„Der Anteil fixierter, also komponierter Musik am gesamten Repertoire ist vielfach größer als allgemein angenommen wird. Es handelt sich um Kompositionen, die zwar nicht notiert sind, jedoch einer strengen mündlichen Tradition unterliegen (...)“⁸²

Der Musiker befindet sich hierbei in einem Wechselspiel zwischen Tradition und Individualität. In vielen mündlichen Musiktraditionen besitzt er die Freiheit der Anordnung, Kombination und Durchführung musikalischer Handlungsparameter, die durch einen konkreten Tonraum oder durch spezifische Gestaltungsprinzipien vorgegeben sind. Sei dies in der Ausgestaltung einer genau definierten melodischen Linie innerhalb eines festen Tonraumes, oder beispielsweise die aus der arabischen Musiktradition bekannte Handhabung der unterschiedlichen *Maqamat*, in deren Aufführung bestimmte tonräumliche Melodiestrukturen vom Musiker kombiniert und ausgearbeitet werden. Hier macht die Spannung zwischen der Objektivität bestehender Modelle und Systeme und der Subjektivität gegebener Gestaltungsfreiräume seitens des

⁸¹ Vgl. Pinto, 1998, S. 243–245; Frisius, 1996, Sp. 540–541

⁸² Simon, 1996, Sp. 600

4. Rückführung melodischer Eigenschaften des Ülkantun auf kulturübergreifende Voraussetzungen in der Musik

Im folgenden Punkt werden die zuvor in ihrer Anwendung, Tradierung und Wahrnehmung beschriebenen melodischen Strukturen des Ülkantun auf ihre möglichen Ursprünge zurückgeführt. Dabei sind die physikalisch-akustischen Eigenschaften des Klanges sowie die physiologischen Voraussetzungen menschlicher Kognition als diejenigen Konstituenten musikalischer Ton-systeme anzusehen, welche *unabhängig* kulturspezifischer Vorstellungen, Normen, Funktionen und Bedeutungen Einfluss auf die Bildung musikalischer Systeme und deren Strukturen besitzen. Die Materialität des Klanges einerseits und die physiologischen Bedingungen menschlicher Wahrnehmung im Umgang mit dem Material des Klanges andererseits können demnach als *kulturunabhängige* bzw. *kulturübergreifende Faktoren* in der Schematisierung und Anwendung von Musik betrachtet werden.

Födermayr (1998) unterscheidet in seinem Aufsatz *Universalien der Musik* zwischen *biogenen*, *soziogenen* und *syntaktischen (logogenen)* Universalien. Somit vollzieht er dieselbe Trennung zwischen *universellen* bzw. *kulturübergreifenden* Faktoren einerseits und *kulturspezifischen* Einflüssen in der Anwendung von Musik andererseits. Dieser Weg der Trennung verfolgt unter anderem das Ziel, musikalische Universalien nicht lediglich im Vergleich akustischer Ereignisse untereinander zu beschreiben, sondern die jeweiligen Ereignisse auf die ihnen zugrunde liegenden Prädispositionen zurückführen zu können. Die kulturspezifische Anwendung jener Voraussetzungen bleibt dabei jedoch nicht unbeachtet. Denn die Kontextualisierung kulturübergreifender Eigenschaften der Musik in den jeweiligen kulturspezifischen Handlungszusammenhang machen erst das musikalische Ereignis aus verschiedenen Blickwinkeln heraus verständlich und somit im Kontext der Frage nach den *Universalien der Musik* beschreibbar. Im Verständnis kulturspezifischer musikalischer Handlungen, sowie deren Eigenarten, Intentionen, Funktionen und Assoziationen können so die kulturspezifischen Faktoren von kulturunabhängigen Voraussetzungen der Musik unterschieden werden.

Diesem Ansatz folgend kommen in den Punkten 4. 1 und 4. 2 die akustischen Eigenschaften des Klanges zur Rückführung zuvor beschriebener Melodiestrukturen des Ülkantun Mapuche in Betracht. Anhand der Untersuchung und Beschreibung des Instrumentariums der Mapuche kann zunächst gezeigt werden, inwieweit hier akustische Voraussetzungen der Melodiebildung bei Naturtoninstrumenten Einfluss auf die Melodiebildung und somit auf die Bildung des Tonsystems im Gesang nehmen.²⁵⁸ Die Relation zwischen dem im

²⁵⁸ Punkt 3. 4. 3. 2 und die darin enthaltenen Aussagen der Informanten haben gezeigt, in welchem bewussten Verhältnis der Gesang und das Spiel auf der Naturtrompete Trutruka von den Mapuche wahrgenommen

Gesang verwendeten Modell und der von der Trutruka generierten Melodik soll anhand ausführlicher Darstellungen der Naturtrompete, ihren akustischen Eigenschaften sowie den daraus resultierenden melodischen Merkmalen des Tonsystems der Naturtonreihe aufgezeigt werden. Die im anschließenden Punkt 4. 1 erarbeitete Systematisierung des Instrumentariums macht die besondere Stellung der Trutruka und weiterer Naturtrompeten in der Musikkultur der Mapuche deutlich und beschreibt deren zentrale Rolle im vorliegenden Tonsystem. Es werden sowohl ein Überblick bezüglich der Klassifikation des gesamten in der Beschreibungsgeschichte der Kultur der Mapuche erwähnten Instrumentariums, als auch verschiedene Klassifikationssysteme dargelegt, welche dem gegenwärtigen Stand des traditionellen Instrumentariums entsprechen. Bei Letzteren handelt es sich um die von Greenhill Mitte der 80er Jahre in verschiedenen Mapuche-Gemeinschaften durchgeführten Untersuchungsergebnisse bezüglich Gebrauch und Verbreitung der Instrumente, sowie um die vorliegenden Untersuchungsergebnisse des Autors hinsichtlich der anzutreffenden Musikinstrumente im Forschungsgebiet *Isla Huapi*.

Geht es in der vorliegenden Arbeit um die Frage nach den Ursprüngen in der Melodik des Ülkantun und deren Zusammenhang hinsichtlich akustischer Bedingungen im Tonsystem des in dieser Kultur verwendeten Instrumentariums, ist es wichtig zu zeigen, dass unabhängig von Form- und Bauweise der Instrumente die generierten tonalen Strukturen der Vergangenheit und Gegenwart weitgehend identisch sind. Dementsprechend ist anzunehmen, dass auch der melodische Einfluss der Instrumente auf die grundlegenden Eigenschaften der im Gesang verwendeten Melodieformen in der Vergangenheit und Gegenwart nur geringen Veränderungen unterlag.²⁵⁹

Sämtliche Darstellungen im folgenden Punkt 4. 1. 1 basieren auf der Systematik der Musikinstrumente nach Sachs und Hornbostel.²⁶⁰

werden. In diesem Zusammenhang ist ein direkter assoziativer Bezug zwischen dem Singen eines Liedes und dem Spiel auf der Trutruka, sowie die Möglichkeit der Darstellung des Gesanges auf dem Instrument selbst festzustellen.

²⁵⁹ Hier gilt es zu berücksichtigen, dass die grundlegenden im Gesang generierten Melodiestrukturen in ihrer detaillierten Ausführung in der geschichtlichen Entwicklung gewisse Veränderungen durchlaufen haben können, wie etwa in der ästhetischen Ausführung der Intonation. Entsprechende Veränderungen in der Ausführung konstanter Modellstrukturen im Gesang der Mapuche konnten beispielsweise im Vergleich verschiedener aktueller Gesangsaufnahmen festgestellt werden, bei denen Sänger unterschiedlicher Generationen aufgenommen wurden [vgl. Anhang, Hörbeispiel No. 2 (Joel Maripil, ohne Titel) und Hörbeispiel No. 5 (Jacinto Huerapil. Lafkenche koñi)]. Während darin das zugrunde liegende Melodiemodell in seiner musikalischen Intervallstruktur unverändert blieb, variierten z. B. die melodischen Endungen einer Phrase sowie das stimmliche *Timbre* des Sängers. Rückführbar sind solche Divergenzen auf den zeit- und einflussbedingten Wechsel ästhetischer Konventionen, wobei die durch das traditionelle Instrumentarium generierte melodische Grundstruktur konstant zu bleiben scheint. Dementsprechend ist die Stabilität, welche im melodischen Repertoire des Instrumentariums der Mapuche durch das akustisch bedingte Tonsystem der Naturtoninstrumente vorgegeben ist, als kontinuierlicher Einfluss auf die Melodiebildung im Ülkantun anzunehmen.

²⁶⁰ Vgl. Hornbostel, 1986b, S. 151–206

4. 1 Das traditionelle Instrumentarium der Mapuche

4. 1. 1 Systematik der Musikinstrumente der Mapuche nach Sachs und Hornbostel

Die von Curt Sachs und Erich Moritz von Hornbostel in der „Zeitschrift für Ethnologie“, Jahrgang 1914 veröffentlichte „Systematik der Musikinstrumente“ dient bis zur Gegenwart als relevantes System zur Beschreibung und Kategorisierung von Musikinstrumenten verschiedener Musikkulturen dieser Welt. Neuere Systeme sind weitgehend als Weiterentwicklung und Differenzierung dieses Konzeptes anzusehen. Das Ordnungsprinzip basiert dabei auf vier grundsätzlichen Kategorien zur Unterteilung der verschiedenen Instrumententypen:

Idiophone, Membranophone, Chordophone und Aerophone

Sachs und Hornbostel gehen als Kategorien bildendes Einteilungskriterium von den physikalischen Eigenschaften des primär klingenden Körpers des Instrumentes aus. Dementsprechend werden die *Idiophone* als „Selbstklinger“, die *Membranophone* als „Fell-, oder Hautklinger“, die *Chordophone* als „Saitenklinger“ und die *Aerophone* als „Luftklinger“ bezeichnet. Den vier Grundkategorien folgen weitere Unterteilungen, die in ihrer fortführenden Differenzierung die Bauart, Spieltechnik oder das verwendete Material des jeweiligen Instrumentes berücksichtigen.

Anhand der erstellten Systematik ist es in der vorliegenden Untersuchung möglich, die verschiedenen Musikinstrumente der Mapuche zu kategorisieren und in ihren bauartlichen und spieltechnischen Eigenschaften zu beschreiben. Damit einhergehend wird die Schilderung der durch die morphologisch-klanglichen Eigenschaften der jeweiligen Instrumente vorgegebenen Tonordnungen möglich, die als Einflussfaktor auf das in der vorliegenden Musikkultur verwendete Tonsystem zu berücksichtigen sind.

Die von Greenhill (1987), de Arce (1987) und Grebe (1974a) verfassten Beschreibungen der Musikinstrumente der Mapuche werden neben den Untersuchungen des Autors der vorliegenden Arbeit als primäre Referenzen in den untenstehenden Darstellungen herangezogen. Dabei verwenden sowie Greenhill als auch Grebe die von Sachs und Hornbostel erstellte Systematik zur Spezifizierung und Kategorisierung der verschiedenen Instrumente. Während Grebe in ihrem Aufsatz *Instrumentos musicales precolombinos de Chile* die Präsentation prekolumbischer Musikinstrumente der Mapuche und anderer indigener Volksgruppen in ganz Chile verfolgt, ist es das Ziel von Greenhill (1987), die verschiedenen und *gegenwärtigen* Musikinstrumente der Mapuche zu konkretisieren, und deren Herkunft wiederum auf die Zeit vor den Eroberungsversuchen des Gebietes der Mapuche durch die Spanier und später

5. Kontextualisierung der Ergebnisse der vorliegenden Arbeit in die Diskussion bezüglich kulturübergreifender Voraussetzungen der Musik. Zur Theorie musikalischer Universalien.

Immer wieder stellen sich die Musikwissenschaften und die Musikethnologie im Besonderen die Frage, welche *Universalien* in der Musik verschiedener Kulturen zu finden sind. In welchen Bereichen kann Musik aus unterschiedlichen Kulturen verglichen werden? Hat Musik beispielsweise in allen Kulturen dieselbe Funktion, und ist sie in ihrem funktionellen Kontext überall gleich zu verstehen? Was sind die Unterscheide und welches sind die Gemeinsamkeiten, die Musik kulturübergreifend beinhaltet? Im Untersuchungsbereich des Tonmaterials wäre dementsprechend die Frage zu stellen, welche Aspekte die gemeinsame Basis konstituieren, auf der die mannigfaltigen Klangereignisse der verschiedenen Musikkulturen dieser Welt aufgebaut sind? Und gibt es überhaupt eine solche gemeinsame musikalische Basis? Gibt es Voraussetzungen in der Produktion und Rezeption von Musik, die nicht aus dem kulturrelativen Kontext sondern außerhalb dessen Einflussbereiches anzusiedeln sind und somit als *kulturunabhängige* oder *kulturübergreifende* Voraussetzungen in der Produktion und Rezeption von Musik bezeichnet werden können? Verschiedene wissenschaftliche Disziplinen bemühen sich um die Beantwortung dieser Fragen. Ansätze aus der Soziologie, aus der Ethnologie, aus der Physik, der Psychologie und weiteren Natur-, Kultur- und Kunstwissenschaften, sowie die Musikwissenschaft im Speziellen tragen dazu bei, musikalische Ereignisse auf diesen Punkt hin zu beschreiben und die musikspezifischen sowie außermusikalischen Zusammenhänge darzustellen.

In der Geschichte der Musikwissenschaften orientierte sich die Beschreibung universeller, kulturübergreifender Aspekte vor allem am materiellen Musikereignis. Klangstrukturen unterschiedlicher Musikkulturen wurden in der Zeit der *Vergleichenden Musikwissenschaften* (Ende des 19. Jahrhunderts bis erste Hälfte des 20. Jahrhunderts) anhand bestimmter musikspezifischer Aspekte wie Konsonanz und Tonalität³¹⁴ untersucht. Das klangliche Material stand derzeit im Mittelpunkt der Untersuchung und diente dem direkten Vergleich

³¹⁴ Siehe hierzu u. a. Marius Schneiders Tonalitätskreislehre in: *Schneider, Marius: Geschichte der Mehrstimmigkeit. Historische und phänomenologische Studien* (1969). Schneider systematisiert hier verschiedene Musikkulturen aufgrund tonaler Eigenschaften in der Struktur ihrer Melodik. Dabei arbeitet er vornehmlich mit Aufnahmen aus dem Berliner Phonogrammarchiv. Somit werden die melodischen Eigenschaften der unterschiedlichen Musikkulturen lediglich durch das vorhandene Klangmaterial systematisiert, ohne jedoch eine kulturspezifische Konzeption der jeweiligen Musikkultur bezüglich der Produktion selbiger musikalischer Eigenschaften zu berücksichtigen. Der Titel *Tonalitätskreislehre* deutet dabei auf den starken Einfluss der zentralen Idee der Kulturkreislehre auf die theoretische Konzeption Schneiders in dessen Tonalitätskreislehre hin.

Anhang

1) Vollständige Transkriptionen verwendeter Hörbeispiele

2) Wörtliche Übersetzungen der Texte verwendeter Hörbeispiele

1) Vollständige Transkriptionen verwendeter Hörbeispiele

Hörbeispiel No. 1: Alberto Coliqueo Millaleo, Abschiedsgesang

Aufgrund langer Pausen und einer eher unregelmäßigen Ausführung der Achtelnoten vor allem am Ende der ersten beiden Strophen (Ende der Zeilen 2 und 4), wird hier auf eine naheliegende Einteilung des Stückes in ein 3er-Metrum verzichtet. Somit wird die Darstellung der Melodik in einem metrisch streng vorgefertigten Raster vermieden, und die wesentliche Logik des Gesanges, nämlich die melodische Darstellung inhaltlich voneinander abgrenzbarer Strophen als Unterteilungskriterium, transkriptorisch weitgehend erhalten.

Des Weiteren ist zu berücksichtigen, dass die hier verwendeten Notenwerte wie Achtel-, Viertel- und Halbenoten in keinem absoluten Verhältnis ihrer Wertigkeit zueinander stehen. Vielmehr sollen durch verschiedene Notenwerte unterschiedliche Tonlängen verdeutlicht werden.

Literaturverzeichnis

Albó, Xavier: Andean People in the twentieth century. In: Salomon, Frank/Schwartz, Stuart B. (Eds.): *Cambridge History of the Native peoples of the Americas: South America*. New York: Cambridge Univ. Press, 1999. S. 765–871

Andreas, Reinhard: Musikpsychologie. In: Finscher, Ludwig (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil in neun Bänden. Band 4, Stichwort Improvisation. VIII Musikpsychologie*. Kassel: Bärenreiter/Metzler, 1996. Sp. 595–600

Andreas, Reinhard: Improvisation. In: Herbert Bruhn/Rolf Oerter/Helmut Rösing (Hg.): *Musikpsychologie. Ein Handbuch*. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 2002. S. 506–514

Aretz, Isabel: Areas Musicales de Tradicion Oral en America Latina. In: *Revista Musical Chilena* 134, 1976. S. 9–55

Assmann, Aleida/Assmann, Jan/Hardmeier, Christof: Schrift und Gedächtnis. In: Assmann, Aleida/Assmann, Jan/Hardmeier, Christof (Hg.): *Schrift und Gedächtnis. Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation*. München: Wilhelm Fink, 1983. S. 265–281

Augusta, Felix de: Zehn Araukanerlieder. In: *Anthropos* 6, 1911. S. 684–698

Aylwin, Jose: Pueblos Indigenas de Chile: Antecedentes Historicos y Situacion Actual. Verfügbar unter:
<http://www.xs4all.nl/rehue/art/aylla.html> (Stand: 23. 09. 2006)

Azzara, Chrtistopher: Improvisation. In: Richard Collwell (Ed.): *The new handbook of research on music teaching and learning. A project of the Music Educators National Conference*. Oxford: Oxford Univ. Press, 2002. S. 171–187

Bailey, Derek: Musikalische Improvisation. Kunst ohne Werk. Hofheim: Wolke, 1984

Bake, Arnold A.: Indien. In: Außereuropäische Musik in Einzeldarstellungen. Kassel: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1980. S. 190–225

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Budi-See in der 9. Region Chiles (Región de la Araucanía/Provincia de Cautín/Chile) (Albo, 1999)	11
Abbildung 2: Punta Maiai auf Isla Huapi/Budi-See (www.proyector.cl , Stand: 2006)	12
Abbildung 3a): Melodik und Sprache 1 (Joel Maripíl)	95
Abbildung 3b): Melodik und Sprache 2 (Joel Maripíl)	95
Abbildung 4: Dreiklang – Struktur und Aufbau	107
Abbildung 5: Hörbeispiel No. 2 (Ausschnitt) (Joel Maripíl, ohne Titel)	107
Abbildung 6: Hörbeispiel No. 3 (Ausschnitt) (Teodocio Painequeo, Lafkenche ül)	109
Abbildung 7: Hörbeispiel No. 3, Strophen 1 und 2 (Teodocio Painequeo, Lafkenche ül)	110
Abbildung 8: Hörbeispiel No. 4 (Ausschnitt) (Feliciano Huentén, ohne Titel)	112
Abbildung 9: Hörbeispiel No. 5 (Ausschnitt) (Jacinto Huerapíl, Lafkenche kofñi)	113
Abbildung 10a: Hörbeispiel No. 6 (Patricio Coliqueo, ohne Titel)	116
Abbildung 10b: Hörbeispiel No. 7 (Patricio Coliqueo, ohne Titel)	116
Abbildung 11: Hörbeispiel No. 8a (Cornelio Painemilla, ohne Titel)	120
Abbildung 12: Hörbeispiel No. 8b (Cornelio Painemilla, ohne Titel)	120
Abbildung 13a: Hörbeispiel No. 3, 2. Strophe/Verse 1 und 2 (Teodocio Painequeo, Lafkenche ül)	121

Abbildung 13b: Hörbeispiel No. 3, 3. Strophe/Verse 1 und 2 (Teodocio Painequeo, Lafkenche ül)	121
Abbildung 13c: Hörbeispiel No. 3, 1. Strophe/Verse 1 und 2 (Teodocio Painequeo, Lafkenche ül)	122
Abbildung 13d: Hörbeispiel No. 3, 1. Strophe/Verse 3 und 4 (Teodocio Painequeo, Lafkenche ül)	122
Abbildung 13e: Hörbeispiel No. 3, 1. Strophe/Verse 3 und 4 (Teodocio Painequeo, Lafkenche ül)	122
Abbildung 14a: Hörbeispiel No. 9 (Ausschnitt) (Joel Maripíl, ohne Titel)	124
Abbildung 14b: Hörbeispiel No. 10 (Ausschnitt) (Joel Maripíl, ohne Titel)	124
Abbildung 15: Struktur des Dreiklangs mit Unterquint	126
Abbildung 16: Hörbeispiel No. 3 (Ausschnitt) (Teodocio Painequeo, Lafkenche ül)	127
Abbildung 17: Hörbeispiel No. 5, 5. Strophe (Jacinto Huerapíl, Lafkenche koñi)	133
Abbildung 18a: Hörtest, Beispiel 1a	155
Abbildung 18b: Hörtest, Beispiel 1b	155
Abbildung 19a: Hörtest, Beispiel 2a	156
Abbildung 19b: Hörtest, Beispiel 2b	156
Abbildung 20a: Hörtest, Beispiel 3a	157
Abbildung 20b: Hörtest, Beispiel 3b	157
Abbildung 21a: Hörtest, Beispiel 4a	158
Abbildung 21b: Hörtest, Beispiel 4b	159

Abbildung 22a: Hörtest, Beispiel 5a	160
Abbildung 22b: Hörtest, Beispiel 5b	160
Abbildung 23: Tonräume untersuchter Trutrukas (Greenhill, 1986, S. 34)	200
Abbildung 24: Tonräume untersuchter Cornetta und Ñolkin (Greenhill, 1986, S. 36)	201
Abbildung 25a: Tonräume untersuchter Pifilkas (Greenhill, 1986, S. 37)	203
Abbildung 25b: Melodiebeispiel Pifilka (Greenhill, 1986, S. 37)	203
Abbildung 26: Tonraum des Kullkull (Greenhill, 1986, S. 37)	205
Abbildung 27: Tonraum des Piloilo (Greenhill, 1986, S. 38)	205
Abbildung 28: Grundsätzliche Modi in der Musik der Mapuche bei Vega (Aretz, 1976)	210
Abbildung 29: „Tonale Dreiklangsmelodik der 15 ausgewählten Beispiele“ (Grebe, 1974b, S. 42)	215
Abbildung 30: Diagramm einer Sinusschwingung (Brüderlin, 1983, S. 22)	218
Abbildung 31: Aufbau der Naturtonreihe	219
Abbildung 32: Schwingende Saiten und Luftsäulen (Michels, 1978, S. 14)	220
Abbildung 33: Konstitutive Voraussetzungen und Eigenschaften des Ülkantun Mapuche	238

Tabellenverzeichnis

Tabelle 1: Verhältnis bezüglich der Entscheidung zwischen tonalen und atonalen Musikbeispielen in der Wahrnehmung melodischer Strukturen der Mapuche	163
Tabelle 2: Klassifikation des Instrumentariums der Mapuche bei Greenhill, 1986 (Greenhill, 1986, S. 20)	195
Tabelle 3: Klassifikation gegenwärtiger Musikinstrumente der Mapuche im Gebiet <i>Isla Huapi</i> , 2006-2008	197
Tabelle 4: Intervalle und Stimmungen untersuchter Pifilkas (Grebe, 1974a, S. 47)	204
Tabelle 5: Verwendete Modi in der Melodik untersuchter Ülkantunes	210

Audio-CD

Hörbeispiele

- Track 1: Hörbeispiel No. 1 (Alberto Coliqueo Millaleo, Abschiedsgesang)*
- Track 2: Hörbeispiel No. 2 (Joel Maripil, ohne Titel)*
- Track 3: Hörbeispiel No. 3 (Teodocio Painequeo, Lafkenche Ûl)*
- Track 4: Hörbeispiel No. 4 (Feliciano Huentén, ohne Titel)*
- Track 5: Hörbeispiel No. 5 (Jacinto Huerapil, Lafkenche koñi)*
- Track 6: Hörbeispiel No. 6 (Patricio Coliqueo, ohne Titel)*
- Track 7: Hörbeispiel No. 7 (Patricio Coliqueo, ohne Titel)*
- Track 8: Hörbeispiel No. 8a (Cornelio Painemilla, ohne Titel)*
- Track 9: Hörbeispiel No. 8b (Cornelio Painemilla, ohne Titel)*
- Track 10: Hörbeispiel No. 9 (Joel Maripil, ohne Titel)*
- Track 11: Hörbeispiel No. 10 (Joel Maripil, ohne Titel)*
- Track 12: Hörbeispiel No. 11 Gesang und Trutruka (Regolil 2006)*
- Track 13: Hörbeispiel No. 12 Gesang und Trutruka (Joel Maripil)*
- Track 14: Hörbeispiel No. 13 Trutruka bei Nguillatun*
- Track 15: Hörbeispiel No. 14 Trutruka (Wilipan)*
- Track 16: Hörbeispiel No. 15 Trutruka (Teodocio Painequeo)*

Video-DVD

Videobeispiele

Track 1: Ülkantun (Alberto Coliqueo Millaleo, Abschiedsgesang)

Track 2: Trutruka 1 (Morphologie und Aufbau des Instruments)

Track 3: Trutruka 2 (Spielweise des Instruments)

Ethnologie

- Philipp Emanuel Müller: **Die melodischen Strukturen des Ülkantun** · Zum Einfluss universeller Klangprinzipien auf das mündlich tradierte Tonsystem der Mapuche-Indianer · mit einer DVD und einer Audio-CD
2009 · 310 Seiten · ISBN 978-3-8316-0886-7
- Hans-Jürgen Hildebrandt: **Bausteine zu einer wissenschaftlichen Erforschung der Geschichte der Ethnologie** · Zugleich eine exemplarische Anleitung für die Historiographie wissenschaftlicher Disziplinen · Mit einem ausführlichen bibliographischen Anhang
2003 · 1290 Seiten · ISBN 978-3-8316-0298-8

Musikwissenschaften

- Ulrike Strauss: **Das Orchester Joseph Haydns** · Ein Komponist und seine wegweisenden Neuerungen · mit 31 Notenbeispielen
2009 · 138 Seiten · ISBN 978-3-8316-0832-4
- Damian J. Schwider: **Mikolaj Zielenski** · Ein polnischer Komponist an der Wende des 16. und 17. Jahrhunderts · mit 87 Notenbeispielen und einem Namensregister
2009 · 354 Seiten · ISBN 978-3-8316-0819-5
- Stephanie Angloher: **Das deutsche und französische Klarinettensystem** · Eine vergleichende Untersuchung zur Klangästhetik und didaktischen Vermittlung
2007 · 294 Seiten · ISBN 978-3-8316-0719-8
- Henriqueta Rebuá de Mattos: **Die Werke für Klavier Solo von Heitor Villa-Lobos** · Synkretismus europäischer und lateinamerikanischer Elemente und Kontrasteffekte
2001 · 646 Seiten · ISBN 978-3-8316-0053-3
- Bernhard Grundner: **Besetzung und Behandlung der Bläser im Orchester Mozarts am Beispiel der Opern**
1998 · 317 Seiten · ISBN 978-3-89675-433-2

Erhältlich im Buchhandel oder direkt beim Verlag:
Herbert Utz Verlag GmbH, München
089-277791-00 · info@utzverlag.de
Gesamtverzeichnis unter: www.utzverlag.de