

**Norbert Rudolf Hoffmann**

**ARKARI**

für

**Panflöte**

und

**Orgel**

**Aufführungsdauer: 9 Minuten**

## Inhalt

<b>1</b>	<b>Über Panflöten.....</b>	<b>3</b>
1.1	Allgemeines.....	3
1.1.1	Musik der Anden.....	3
1.1.2	Panflöten.....	3
1.2	Das Instrument.....	3
1.2.1	Aufbau.....	3
1.2.2	Größenverhältnisse.....	4
1.2.3	Standardinstrumente.....	5
1.3	Grundsätzliches zur Tonerzeugung.....	5
1.4	Klassische Verwendung in den Ursprungsgebieten.....	5
1.4.1	Tonalität.....	5
1.4.2	Dialog-Technik.....	6
1.4.3	Sikuri-Form.....	6
1.5	Notationsweisen.....	7
1.5.1	Tonhöhen-Notation.....	7
1.5.2	Rhythmus-Notation.....	9
1.5.3	Klassische Ziffern-Notation.....	9
<b>2</b>	<b>Über das Stück.....</b>	<b>10</b>
2.1	Grundsätze.....	10
2.1.1	Hintergründe.....	10
2.1.2	Formale Zusammenhänge der einzelnen Sätze.....	10
2.2	1. Satz: ¡Pachamama! (Erdmutter).....	11
2.3	2. Satz: Akapacha (Erde).....	11
2.4	3. Satz: Manqhapacha (Hölle).....	12
2.5	4. Satz: Alaxpacha (Himmel).....	12
<b>3</b>	<b>Spielanweisungen.....</b>	<b>12</b>
3.1	Einsatz der Panflöte.....	12
3.1.1	Instrumente.....	12
3.1.2	Dialog-Technik.....	12
3.1.3	Verstärkung.....	12
3.2	Notierung der Panflöte.....	13
3.3	Spieltechniken der Panflöte.....	13
3.3.1	Übliche Varianten der Artikulation.....	13
3.3.2	Spezialeffekte.....	13
3.4	Legende für die Panflöte.....	14
3.5	Legende für die Orgel.....	15

### Literaturhinweis:

Américo Valencia Chacón  
Método del Siku o Zampoña

Américo Valencia Chacón  
Sikuris a 2 partes para piano

Raúl R. Romero  
Sonidos Andinos  
Una antología de la música campesina del Perú

Lenguas Originarias y E.I.B.  
Aymara I  
Herausgeber: Universidad José Carlos Mariátegui, Moquegua (Perú)

# 1 Über Panflöten

## 1.1 Allgemeines

### 1.1.1 Musik der Anden

Die Musik der Anden ist in den letzten Jahrzehnten in Europa ziemlich bekannt geworden, wenngleich in einer unserem Musikgeschmack stark angepassten Verballhornung – authentische Formen dieser Musik bekommt man bei uns so gut wie nicht zu hören.

Die Ursprünge der Andenmusik reichen weit in die vorspanische Zeit zurück. Verwendet wurden ausschließlich Blas- und Schlaginstrumente; Saiteninstrumente, die heute in den Anden recht beliebt sind, wurden erst von den spanischen Eroberern eingeführt.

### 1.1.2 Panflöten

Panflöten sind weltweit verbreitete Musikinstrumente, die zwar grundsätzlich überall gleich aufgebaut sind, sich aber in konstruktiven Details teilweise beträchtlich voneinander unterscheiden. Die folgenden Ausführungen beschränken sich auf Aufbau und Einsatzmöglichkeiten andinischer Panflöten.

In den Anden ist eine beträchtliche Anzahl von Bezeichnungen für diese Instrumente in Gebrauch. Unter diesen hat der Name **Siku** eine besondere Bedeutung, zumal dieses Wort bei den beiden bedeutendsten indigenen Sprachgruppen (Quechua und Aymara) gleichlautend verwendet wird.

Dagegen ist die ebenfalls verbreitete Bezeichnung **Zampoña** das spanische Wort für Panflöte.

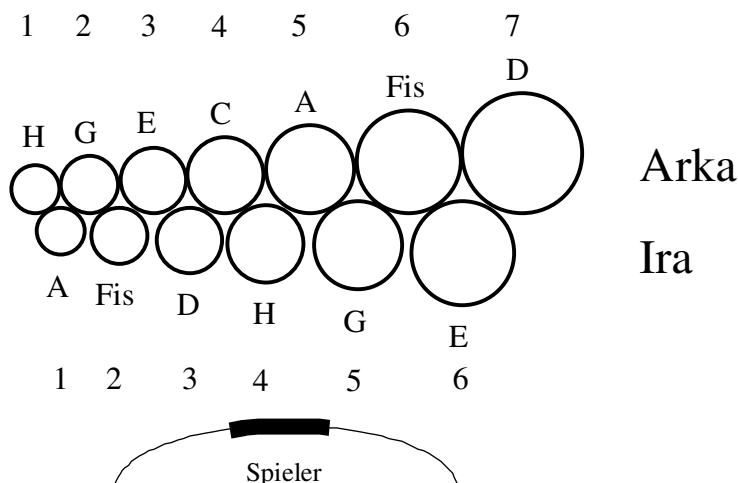
## 1.2 Das Instrument

### 1.2.1 Aufbau

#### 2-reihiger Siku

Standardmäßig besteht ein Siku aus 13 unten verschlossenen Röhren, die in zwei Reihen angeordnet und in den Tönen von G-Dur gestimmt sind. Der tiefste Ton ist gewöhnlich ein D, der Tonumfang reicht also z.B. von d' bis h'' (vgl. Abschn. 2.3 Standardinstrumente); in Gebrauch sind Instrumente von der Bassregion bis zum höchsten Diskant.

Von oben sieht ein Siku wie folgt aus:



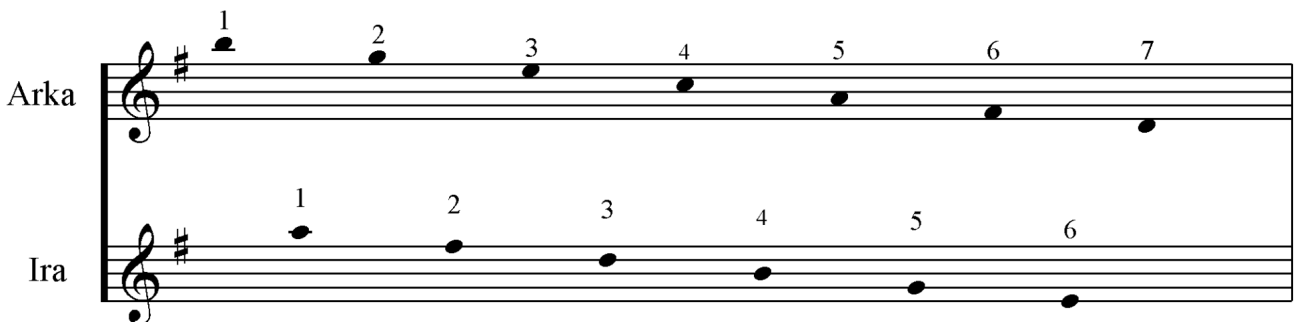
Die beiden Reihen heißen **Arka** und **Ira**; sie werden jeweils, beginnend mit der kleinsten Röhre (und daher mit dem höchsten Ton) separat durchnummeriert.

Die Oberkante der Ira-Reihe ist 1 bis 2 cm tiefer gesetzt, um ein Ansetzen der Arka-Röhren an den Mund des Spielers zu ermöglichen.

### Arka und Ira

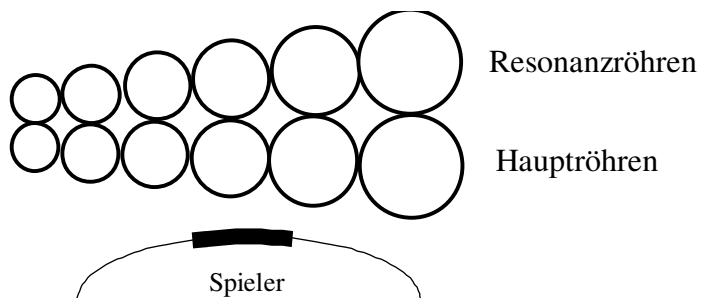
In der klassischen Andenmusik ist der Siku in Arka und Ira getrennt; die beiden Teile werden jeweils von einem eigenen Spieler bedient.

Dementsprechend haben z.B. die beiden Teile einer *Malta* (vgl. Abschn. 2.3 Standardinstrumente) folgende Töne zur Verfügung:



### Resonanzröhren

Häufig sind Arka bzw. Ira mit Resonanzröhren ausgestattet. Zu jeder Hauptröhre gehört dann eine Resonanzröhre, die eine Oktave höher gestimmt ist und sich an der dem Spieler abgewandten Seite des Instruments befindet:



Als Resonanzröhren sind sowohl einseitig geschlossene als auch beidseitig offene Röhren in Gebrauch.

Instrumente, bei denen Arka und Ira vereinigt sind, verfügen normalerweise nicht über Resonanzröhren.

### 1.2.2 Größenverhältnisse

Um einen Eindruck von der Größe einer Panflöte zu bekommen, berechnen wir die Länge der Röhre für den Kammerton  $a'$  (440 Hz).

Die Grundfrequenz einer beidseitig offenen Röhre ist bekanntlich  $v = c/2L$ ; dabei ist  $c$  die Schallgeschwindigkeit und  $L$  die Länge der Röhre. Eine einseitig geschlossene Röhre schwingt mit der halben Frequenz.

Die Schallgeschwindigkeit in Luft bei 20°C beträgt 340 m/s; um 440 Hz zu erhalten, brauchen wir also eine Rohrlänge von  $L = c/4v = 19,32$  cm.

### 1.2.3 Standardinstrumente

#### Standard

Sikus werden in unterschiedlichen Größen und Stimmungen gebaut. Als Quasi-Standard haben sich drei Instrumente herausgebildet, die alle in G-Dur gestimmt sind und zueinander im Oktavabstand stehen:

	Höhe	Umfang	Name	Alternativ-Bezeichnung
A	tief	d...h'	Zanka	Bajo
C	mittel	d'...h''	Malta	Cantante
E	hoch	d''...h'''	Ch'ili	Requinto

Verbreitet sind auch mit B, D und F bezeichnete Instrumente, die zu den obigen im Quintabstand stehen.

#### Notierung

Die Malta kann bequem im Violinschlüssel notiert werden; für die anderen Instrumente empfiehlt sich eine entsprechende Oktavtransposition.

#### Beschaffung

Zwar gibt es Sikus in allen denkbaren Stimmungen, aber nur die in G sind überall zu haben. In den Andenstaaten werden solche Instrumente in Musikgeschäften und auch – dann allerdings oft in fragwürdiger Qualität – in Touristenshops verkauft. In Europa gibt es Anbieter, die – vornehmlich für Musikschulen – Panflöten im Programm haben; in den Katalogen stehen auch chromatische und dreireihige Instrumente zur Auswahl.

Sikus können in allen Größen und Stimmungen als Sonderanfertigung gebaut werden – da keine mechanischen Teile benötigt werden, halten sich die Kosten für derartige Instrumente in vertretbarem Rahmen.

## 1.3 Grundsätzliches zur Tonerzeugung

Die Oberkante der anzublasenden Röhre wird unterhalb der Unterlippe mit leichtem Druck gegen den Unterkiefer angesetzt; die Röhre selbst ist beinahe senkrecht nach unten gerichtet. Der Unterkiefer wird zurückgezogen, so dass die Luft nicht seitlich, sondern von oben in die Röhre gelangt; dadurch entsteht ein kräftiger Ton.

Resonanzröhren werden nicht angeblasen.

Üblicherweise wird der Siku so gehalten, dass sich die großen Röhren – vom Spieler aus gesehen – rechts befinden; bei Instrumenten, in denen Arka und Ira vereinigt sind, ist das gar nicht anders möglich.

## 1.4 Klassische Verwendung in den Ursprungsgebieten

### 1.4.1 Tonalität

Mit unserer Vorstellung von Tonalität hat diese Musik wenig zu tun. Oft liegt den Stücken Pentatonik zugrunde, fast häufiger trifft man aber auf Skalen aus 6, vier (a c e g) oder sogar nur drei Tönen.

Die Musik ist grundsätzlich einstimmig; häufig wird die Melodie in parallelen Oktaven (gelegentlich auch in Quinten) vorgetragen. Begleitung durch Schlaginstrumente ist verbreitet.

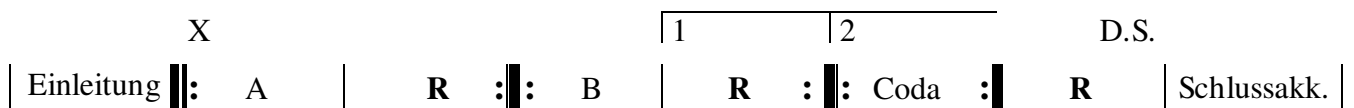
## 1.4.2 Dialog-Technik

Bei uns kennt man vorwiegend Sikus, in denen beide Reihen (Arka und Ira) vereinigt sind. In den Ursprungsländern werden die Reihen aber häufig getrennt; die beiden Teile werden jeweils von einem eigenen Spieler bedient, gelten aber ideell als ein Instrument und werden musikalisch auch als solches eingesetzt.

Eine Melodie muss dann von zwei Personen abwechselnd gespielt werden, was ein bedeutendes Maß an Koordination erfordert. Andererseits können dadurch rasche Folgen weit auseinanderliegender Töne (z.B. im Oktavabstand) geblasen werden, was mit einem zweireihigen Instrument wegen des großen Abstands der betreffenden Röhren nahezu unmöglich ist.

## 1.4.3 Sikuri-Form

Im Lauf der Jahrhunderte hat sich eine Reihe verbreiteter Formschemata entwickelt. Eines davon ist der **Sikuri** (auch unter *Huayno* und anderen Namen bekannt), der bereits aus vorspanischer Zeit stammt und wie folgt aufgebaut ist:



A, B, Coda: Formteile  
R: Repique (s. unten)

Die drei Formteile sind verschieden, aber nicht gegensätzlich.

Die Passage zwischen X und D.S. kann beliebig oft wiederholt werden, das Tempo ist immer ungefähr M.M. 84 für ein Viertel. Die letzte (manchmal auch die vorletzte) Wiederholung wird schneller (M.M. 96 oder M.M. 106) gespielt; bei der letzten Wiederholung entfällt der letzte Repique.

### Rhythmik

Der Rhythmus des Sikuri ist (wie überhaupt die klassische Andenmusik) stark synkopisch geprägt.

### Repique

Der *Repique* ist ein kurzes, im Sikuri mehrmals und immer in gleicher Gestalt vorkommendes Teilstück. Das Wort lässt sich am ehesten mit „Klingeln“ übersetzen, was manchen an seine Schulzeit erinnern wird – tatsächlich trennt der Repique einzelne Teile eines Stückes voneinander und hat damit eine stark formbildende Funktion. In der Regel besteht der Repique aus einer raschen Abfolge zweier verschiedener Töne, häufig im Oktavabstand, die von zwei Spielern abwechselnd ausgeführt wird. In vielen Stücken, die bei uns in Europa zu hören sind, wird der aufmerksame Zuhörer diesen Repique bemerken.

## 1.5 Notationsweisen

### 1.5.1 Tonhöhen-Notation

Für die Aufzeichnung der Panflöten-Musik ist eine Reihe von Notationsweisen in Gebrauch. Um deren Funktion zu verstehen, gehen wir von einer in G-Dur gestimmten Malta aus. Diese verfügt – nach Arka und Ira getrennt dargestellt – über folgende Töne:

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'Arka' and the bottom staff is labeled 'Ira'. Both staves are in G major (one sharp). The Arka staff has seven notes, numbered 1 to 7 from left to right, corresponding to the notes G, A, B, C, D, E, and F# on the staff. The Ira staff has six notes, numbered 1 to 6 from left to right, corresponding to the notes G, A, B, C, D, and E on the staff.

Die einzelnen Röhren (und damit die einzelnen Töne) werden durchnummeriert, und zwar separat für Arka und Ira, immer beginnend mit der kleinsten Röhre (und damit dem höchsten Ton des jeweiligen Instruments). Diese Art der Nummerierung gilt generell, unabhängig von Größe, Stimmung und Tonumfang des jeweiligen Instruments.

Als Beispiel betrachten wir eine Melodie, die von einem Panflöten-Paar gespielt und von einem Bombo begleitet wird:

The image shows two systems of musical notation. Each system has a Panflöte staff (top) and a Bombo staff (bottom). Both systems are in G major. The Panflöte part is a melody in 4/4 time, starting with a repeat sign. The Bombo part is a rhythmic accompaniment consisting of eighth notes. The notation is in a standard European style.

Hier handelt es sich um eine europäische Standard-Notierung, aus der der Melodieverlauf leicht zu erkennen ist. Auf einem Instrument, in dem Arka und Ira vereint sind, macht diese Notierung keine Probleme, wenngleich es in diesem Fall fast unmöglich sein dürfte, die beiden letzten Takte in einem angemessenen Tempo zu spielen.

Wenn aber Arka und Ira getrennt sind, führt diese Art der Notation zu Schwierigkeiten, weil sich jeder Spieler diejenigen Töne, die er zu spielen hat, heraussuchen muss. In diesem Fall empfiehlt es sich, Arka und Ira auf getrennten Systemen, aber durch Balken verbunden, aufzuschreiben:

The musical score consists of two systems, each with three staves. The instruments are Arka (top), Ira (middle), and Bombo (bottom). The key signature is one sharp (F#). Fingerings are indicated by numbers 2-5 above notes.

**System 1:**

- Arka:** Notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. Fingerings: 4, 4, 5, 5, 4, 5, 5, 6, 5.
- Ira:** Notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. Fingerings: 4, 4, 4, 4, 4, 4, 5, 5, 4, 4, 5, 4, 5.
- Bombo:** Notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. (Rhythmic pattern of eighth notes).

**System 2:**

- Arka:** Notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. Fingerings: 4, 4, 5, 5, 5, 6, 6, 2, 2, 2, 2.
- Ira:** Notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. Fingerings: 4, 4, 4, 4, 4, 4, 5, 5, 4, 5, 5, 3, 3, 3, 3.
- Bombo:** Notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. (Rhythmic pattern of eighth notes).

Jetzt hat jeder Spieler seine eigene Stimme, allerdings um den Preis, dass der Melodieverlauf nur mehr schwer erkennbar ist – weniger ein Problem für den Spieler als vielmehr für den Leser (und für den Komponisten).

Wir haben bei jeder Stimme die Nummern der Röhren hinzugefügt. Für die Eindeutigkeit der Notierung ist das belanglos, aber ein Vorteil für die Spieler, vor allem dann, wenn sie abwechselnd verschieden gestimmte Instrumente bedienen müssen.



### 1.5.2 Rhythmus-Notation

Sobald man Nummern verwendet, die ja eindeutig die Tonhöhe kennzeichnen, besteht – aus Sicht der Spieler – keine Notwendigkeit, auch noch Tonhöhen zu notieren; nur mehr der Rhythmus ist aufzuschreiben:

The image displays two musical systems for three instruments: Arka, Ira, and Bombo. Each system consists of three staves. The top staff (Arka) contains notes with fingerings (4, 5, 6) written above them. The middle staff (Ira) contains notes with rhythmic values (4, 5) written below them. The bottom staff (Bombo) contains notes with rhythmic values (4, 5) written below them. The first system shows a sequence of notes with fingerings 4, 4, 4, 4, 4, 5, 5, 4, 4, 5, 4, 5, 5, 6, 5. The second system shows a sequence of notes with fingerings 4, 4, 4, 4, 4, 5, 5, 4, 5, 6, 6, 2, 2, 2, 2.

Diese Notierung ist zu der ursprünglichen Notierung (mit einem einzigen System für Arka und Ira) vollkommen äquivalent: An Hand der Nummern lässt sich die Melodie eindeutig rekonstruieren. Für den Notenleser ist es allerdings eine Katastrophe.

### 1.5.3 Klassische Ziffern-Notation

In der klassischen Andenmusik geht man noch einen Schritt weiter und verwendet eine reine Ziffern-Notation. Da so gut wie ausschließlich Viertel- und Achtelnoten vorkommen und der Bombo schematisch eingesetzt wird, braucht man nur noch die Ziffern für Arka und Ira hinzuschreiben und den Rhythmus durch deren Abstand anzudeuten:

Arka		4		4		5		5		4	5		5	6	4				
Ira	4	4		4	4	4		4		5	5		4		4	5	4		5
		4		4		5		5	5		6	6		2	2	2	2		
	4	4		4	4	4		4		5	5		4	5		5	3	3	3

Für die klassische Andenmusik ist diese Notation völlig ausreichend.

## 2 Über das Stück

### 2.1 Grundsätze

#### 2.1.1 Hintergründe

Wer ein Stück für Panflöte und Orgel komponiert, sieht sich mit einer Reihe von Herausforderungen konfrontiert, die nicht nur kompositionstechnischer Art sind.

Was sofort auffällt, ist der beträchtliche Unterschied im Dynamikumfang der beiden Instrumente. Während die Panflöte zwar nicht besonders laut spielen, aber in diesem Bereich besonders fein differenzieren kann, deckt die Orgel den gesamten Bereich vom fast Unhörbaren bis zur Schmerzgrenze ab. Sofern man die Panflöte nicht elektronisch verstärken will, ist man kompositorisch doch ziemlich eingeschränkt – aber bekanntlich lassen sich Einschränkungen kreativ nützen. Der Organist hat dann durch angemessene Registrierung das Seine zum Gelingen beizutragen.

Wesentlich gravierender ist aber die Tatsache, dass die Panflöte – zumindest in der andinischen Variante – für europäische Ohren ein „tonales“ Instrument ist, da es sich auf die Töne einer Durtonleiter beschränkt. Auch eine dezidiert nicht-tonale Komposition wie die vorliegende muss notgedrungen darauf Rücksicht nehmen.

Vor der spanischen Eroberung durften in den Anden die einzelnen Instrumente nur zu bestimmten Zeiten und zu bestimmten Anlässen gespielt werden – religiös-philosophische Gründe waren dafür maßgebend. Die Eroberung hat diese Situation gründlich geändert. Offiziell gelten die Bewohner der Anden mehrheitlich als „katholisch“; aber wenn man Berichten und auch dem eigenen Augenschein glauben darf, wurde vor allem im ländlichen Bereich die Religion der Eroberer auf eine ganz eigene Weise „integriert“, indem wesentliche Bestandteile der ursprünglichen Religion beibehalten wurden und auch heute noch gelebt werden.

Das vorliegende Werk ARKARI bezieht sich formal – nicht aber inhaltlich – auf ausgewählte religiöse Vorstellungen der Aymara. Die Einteilung der Welt in Akapacha („Erde“), Manqhapacha („Hölle“) und Alaxpacha („Himmel“) spiegelt sich in den vier Sätzen des Werks wieder:

1. Anrufung der Pachamama („Erdmutter“)
2. Akapacha
3. Manqhapacha
4. Alaxpacha

Einzelheiten dazu finden sich in den Abschnitten 2.2 bis 2.5.

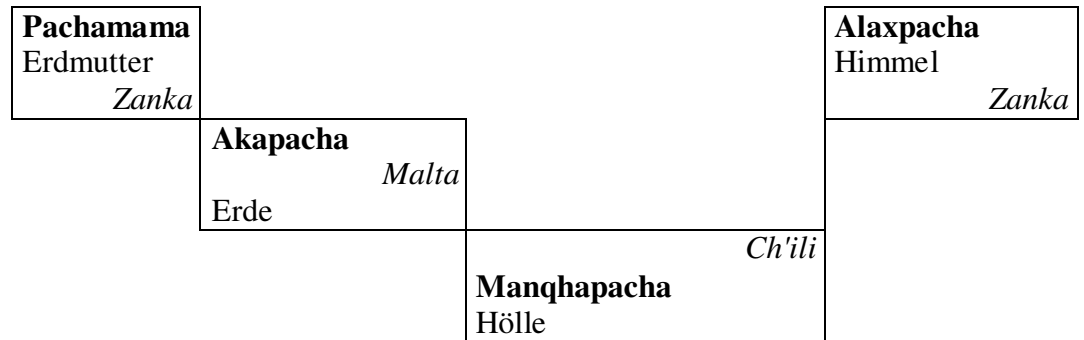
Kompositionstechnisch wird der religiösen „Integration“ durch die Verwendung gregorianischer Gesänge als Tonmaterial Rechnung getragen. Es fällt auf, dass die gregorianischen Skalen (nicht aber ihr musikalischer Einsatz) weitgehend mit den Skalen der ursprünglichen andinischen Musik übereinstimmen: Häufig besteht das Tonmaterial eines gregorianischen Gesangs aus 6 oder sogar noch weniger Tönen, was bei andinischen Skalen sogar die Regel ist.

#### 2.1.2 Formale Zusammenhänge der einzelnen Sätze

Die Tempi und Dauern der einzelnen Sätze sind dem goldenen Schnitt (Faktor 0,618 bzw. 1,618) entsprechend aufeinander bezogen.

Die drei verschiedenen hohen Panflöten sind jeweils einem Satz zugeordnet, wobei die tiefe Zanka zweimal vorkommt.

Die folgende Übersicht fasst die Verhältnisse zusammen:

**Tempo:**

	langsam	sehr langsam	sehr schnell	schnell
relativ (ideal)	1	0,618	2,618	1,618
MM ideal	64,8	40	169,4	104,7
MM gewählt	66	40	168	104
relativ (gewählt)	1	0,606	2,545	1,575

**Dauer:**

relativ (ideal)	0,618	1	1,618	1
sec ideal	74,2	120	194,2	120
Anz. Schläge ideal	81,6	80,0	543,8	208,0
Anz. Schläge gew.	80	80	544	208
sec gewählt	72,7	109,1	194,3	120,0

**2.2 1. Satz: ¡Pachamama! (Erdmutter)**

Antike europäische Dichtungen beginnen häufig mit der Anrufung der Musen als Maßnahme zur Qualitätssicherung.

In den Andenstaaten ist es üblich, Gelage mit einem Trankopfer an die Erdmutter Pachamama zu beginnen. Ein Tropfen, den man zu Boden fallen lässt, genügt – der billigste Fusel sollte es allerdings nicht sein.

Aufgabe der Pachamama ist die Sicherstellung der Fruchtbarkeit – nicht nur der physischen, sondern auch der geistigen, und insofern vertritt sie in den Anden die Rolle der Musen.

Folgerichtig beginnt ARKARI mit der Anrufung der Pachamama.

**2.3 2. Satz: Akapacha (Erde)**

Akapacha ist der Ort, an dem sich nicht nur Menschen, Tiere und Pflanzen, sondern auch zahlreiche Geister aufhalten. Insbesondere hat jede Dorfgemeinschaft ihren Schutzgeist.

Auch die Pachamama ist hier beheimatet.

Infolge der unterschiedlichen Interessen, die da aufeinander prallen, herrscht auf Akapacha ein heillo- ses Durcheinander; dementsprechend ist auch der ihr zugeordnete Satz durch chaotische Strukturen gekennzeichnet.

## 2.4 3. Satz: Manqhapacha (Hölle)

Vielfach wird die Meinung vertreten, dass es in der Hölle viel lustiger zugehe als im Himmel.

Der Satz, der der Manqhapacha zugeordnet ist, greift diesen Gedanken auf und orientiert sich an einem aymarischen Ritus, der regelmäßig in einem Bankett endet. Diese „Messe“ besteht aus den drei Teilen Vorbereitung, Weihe und Bankett. Zunächst wird das Opfertier vorbereitet. Bei der Weihe wird das Opfer mit Wein und Stärkerem besprengt und in Weihrauchschwaden eingehüllt; es schließt sich das heilige Bankett an, bei dem das Opfertier gemeinsam verzehrt wird.

Dementsprechend besteht der Satz aus drei Teilen; die Dauern der Teile sind wiederum dem goldenen Schnitt entsprechend konstruiert. Formal handelt es sich um einen Sikuri (s. Abschnitt 1.4.3); die beiden ersten Teile bilden zusammen dessen Einleitung. Die Staccato-Passagen im zweiten Teil der Einleitung erinnern ein wenig an das Besprengen des Opfertiers.

## 2.5 4. Satz: Alaxpacha (Himmel)

Über einem ätherischen Hintergrund spielen sich allerlei musikalische Skurrilitäten ab – dieser Satz spiegelt einen Ort wieder, an dem jeder nach seiner Fassung selig geworden ist.

# 3 Spielanweisungen

## 3.1 Einsatz der Panflöte

### 3.1.1 Instrumente

In den einzelnen Sätzen werden verschiedene Panflöten verlangt, nämlich

- Ch'ili
- Malta
- Zanka.

Innerhalb eines Satzes ist jedoch kein Wechsel des Instruments vorgesehen.

### 3.1.2 Dialog-Technik

Vom Grundsatz her ist die Panflöten-Stimme so konzipiert, dass das Instrument in Arka und Ira getrennt ist und mit der Dialogtechnik von zwei Spielern bedient wird. Ideell sind jedoch die beiden Teile als ein einziges Instrument anzusehen; insbesondere gibt es keine zweistimmigen Passagen (ausgenommen Spezialeffekte wie das gleichzeitige Anblasen zweier nebeneinander liegender Röhren).

Allerdings kann die Stimme ohne Weiteres von einem einzigen Spieler bedient werden. Hinzuweisen ist aber auf klangliche Unterschiede, die dem aufmerksamen Zuhörer nicht entgehen können; z.B. ist kein echtes Legatospiel möglich.

### 3.1.3 Verstärkung

Relativ zu den Möglichkeiten der Orgel ist die Panflöte ein leises Instrument. Dieses Ungleichgewicht ist in der Partitur berücksichtigt.

Sofern ungünstige akustische Verhältnisse vorliegen, kann es jedoch trotzdem notwendig sein, die Panflöte elektrisch zu verstärken – das ist auch durchaus zulässig. In diesem Fall können die Lautsprecher im Kirchenraum (statt auf der Empore) aufgestellt werden.

Bei der Verstärkung ist allerdings Zurückhaltung angesagt; bei lauten Orgelstellen darf die Panflöte keinesfalls über die Orgel dominieren.

## 3.2 Notierung der Panflöte

In der vorliegenden Partitur wird die Panflöte konventionell notiert; zusätzlich sind die Röhrennummern angegeben:

The image shows a musical score for Panflöte in G major. It consists of two systems, each with a staff for 'Arka' (top) and 'Ira' (bottom). The key signature is one sharp (F#). The score includes fingerings (4, 5, 6) and Röhrennummern (4, 5, 6) for both parts. The music consists of eighth and sixteenth notes with various articulations.

Die Nummern für die Arka stehen oberhalb, diejenigen für die Ira unterhalb des Systems. Dadurch ist für die beiden Spieler klar, welche Noten jeder zu spielen hat.

Die Stimme kann ohne Weiteres auch von einem einzigen Spieler ausgeführt werden. Für die wenigen Passagen, die weite Sprünge in raschem Tempo enthalten und daher möglicherweise nicht ausgeführt werden können, sind in der Partitur Ossia-Takte als Ersatz vorgesehen.

## 3.3 Spieltechniken der Panflöte

### 3.3.1 Übliche Varianten der Artikulation

- Normalerweise wird die Panflöte mit einem heftigen **Zungenstoß** angeblasen; das ergibt einen scharf akzentuierten Toneinsatz.
- **Soplado** („Blasen“): Anblasen ohne Zungenstoß, wie man eine Kerze ausbläst – weicher Tonansatz und insgesamt schwächerer Klang
- **Flutterzunge**
- **Lautstärken-Vibrato** durch periodisches Ändern des Anblasedrucks


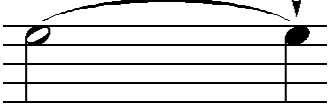

### 3.3.2 Spezialeffekte




Ein Charakteristikum der neuen Musik besteht darin, dass man versucht, den verwendeten Instrumenten Klänge zu entlocken, für die sie nicht gebaut wurden. Gerade einfache Instrumente wie die Panflöten bieten da eine Fülle von Möglichkeiten.

Die vorliegende Partitur verwendet die folgenden Effekte:



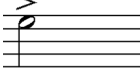
- Durch Kippen der Panflöte (unteres Ende vom Körper weg bewegen, Oberkante bleibt fest am Kiefer) erhält man ein **Glissando** nach unten, ungefähr im Bereich eines Vierteltons.
- **Zweistimmigkeit**: Zwei nebeneinanderliegende Röhren gleichzeitig anblasen; das ergibt eine Terz, der Klang ist aber verhältnismäßig schwach.
- **Anblasen von oben** in einigen Zentimetern Abstand, auch „glissando“ über mehrere Röhren hinweg: ergibt einen „ätherischen“ Effekt.
- **Unterbrechen des Luftstroms** mit der Zunge: ergibt ein akzentuiertes Ende des Tons
- **Klopfen** mit dem Fingernagel auf die Röhren

### 3.4 Legende für die Panflöte

<i>glissando</i>	Durch Kippen der Panflöte (unteres Ende vom Körper weg bewegen, Oberkante bleibt fest am Kiefer) erhält man ein Glissando nach unten, ungefähr im Bereich eines Vierteltons.
	1/4-Ton tiefer als notiert
Zweistimmigkeit im Terzabstand	Zwei nebeneinanderliegende Röhren gleichzeitig anblasen; das ergibt eine Terz, der Klang ist aber verhältnismäßig schwach.
<i>von oben anblasen</i> oder <i>oben</i>	Anblasen von oben in einigen Zentimetern Abstand, auch „glissando“ über mehrere Röhren hinweg: ergibt einen „ätherischen“ Effekt.
	Unterbrechen des Luftstroms mit der Zunge: ergibt ein akzentuiertes Ende des Tons
<i>klopfen</i>	Mit dem Fingernagel gleichzeitig auf eine oder mehrere Röhren klopfen
<i>soplado</i>	Anblasen ohne Zungenstoß, wie man eine Kerze ausbläst – weicher Tonansatz und insgesamt schwächerer Klang
<i>60 poco</i> 	<p>Tonhöhen-Vibrato: vom notierten Ton aus Glissando nach unten und wieder zurück</p> <p>60: metronomische Angabe (60-mal pro Minute). Zahl gibt nur die ungefähre Häufigkeit Keine Koordination mit dem Takt</p> <p>molto: ca. 1/4-Ton nach unten und wieder zurück</p> <p>poco: geringe Tonhöhenänderung, aber doch deutlich</p>

<p>184 <i>molto</i></p> 	<p>Lautstärke-Vibrato durch periodische Änderung des Atemdrucks</p> <p>184: metronomische Angabe (184 Impulse pro Minute)</p> <p>Zahl gibt nur die ungefähre Häufigkeit</p> <p>Keine Koordination mit dem Takt</p> <p><i>molto</i>: sehr starke Änderung der Lautstärke, z.B. etwa: <math>f &gt; 0 &lt; f &gt; 0 &lt; f \dots</math></p> <p><i>poco</i>: geringe Änderung, aber doch deutlich</p>
	<p>Akzentuieren durch kurzes Verstärken des Atemdrucks: „rhythmisiertes Lautstärkevibrato“</p>
	<p>„Arpeggio“: Mit den Fingernägeln die Röhren entlang fahren</p>
<p><i>fff</i> und/oder <i>überblasen</i></p>	<p>Sehr stark anblasen, so dass die Obertöne (insbesondere die Oktave) stark hervortreten</p>
<p>gestrichelter Haltebogen</p>	<p>bei längeren Haltetönen Möglichkeit zum Luft-holen</p>

### 3.5 Legende für die Orgel

<p>Pedal</p>	<p>Grundlage 16', falls nicht anders angegeben</p>
<p>Manual</p>	<p>Grundlage 8', falls nicht anders angegeben</p>
<p>4' + 2 2/3'</p>	<p>Keinesfalls tiefere Register (etwa 8') dazu!</p>
<p>8' + 1 1/3'</p>	<p>Keinesfalls dazwischen liegende Register (wie 4', 2') dazu!</p>
<p>8' + ...</p>	<p>Grundlage 8', weitere Register nach Belieben dazu</p>
	<p>nach Anspielen der Note sofort entsprechende Register wegnehmen</p>
	<p>auf den Zeitpunkt der Note die entsprechenden Register dazu, dann sofort Taste loslassen</p>
<p>2'</p> 	<p>Akzent: zusätzliche Register ziehen und sofort wieder zurückschieben. Die Register können spezifiziert sein (im Beispiel: 2' hinein und sofort wieder heraus).</p>





10 Zanka

7 7 überblasen  
3 40 poco 4 1 4 7 überblasen 6 7

*f* 6 *pp* *fff* *fff* *p* *morendo*

Orgel

*p* offen *pp*

+ Nazard 2 2/3' - Nazard 16' Fagott (Akzent)

*p* offen *pp*

Taste langsam drücken

*pp* 8' *gl.*

14 Zanka

Einsatz 7 überblasen 120 molto

*fff**p*

Taste langsam drücken

*ff* Prinzipal + Mixtur ohne 8' *fff* scharfes staccato *p* gedackt

*gl.*

Taste(n) langsam loslassen

*ff* Zungen + Mixtur *gl.*

19 Zanka

*ff* poss. *glissando*

2

3 *glissando*

Orgel

*p* offen *glissando*

# - 18 -

## 2. Akapacha

Norbert Rudolf Hoffmann

Sehr langsam (♩ ≈ 40). Flexibel im Tempo

The musical score is divided into two systems, labeled 1 and 2. The first system (1) features a Malta part in the upper staff and an Orgel part in the lower staves. The Malta part is in G major and 4/4 time, with a single whole note. The Orgel part consists of three staves: the top staff is in G major and 4/4 time, playing a sustained chord of *f* Prinzipal; the middle staff is in G major and 4/4 time, playing a melodic line with triplets and a dynamic of *ff* Zungen 16'+...; the bottom staff is in G major and 4/4 time, playing a sustained chord of *f* Prinzipal. The second system (2) also features Malta and Orgel parts. The Malta part has a whole rest followed by a melodic phrase starting at measure 184, marked *überblasen* and *molto*, with dynamics *fff* and *f*. The Orgel part consists of three staves: the top staff is in G major and 4/4 time, playing a melodic line with triplets and a dynamic of *ff* Prinzipal + Mixtur; the middle staff is in G major and 4/4 time, playing a sustained chord of *pp* sub.; the bottom staff is in G major and 4/4 time, playing a sustained chord of *pp* sub. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

4 *soplado* 60 *poco* *überblasen*

Malta

6 *p* 3 4 *pp f* 3 *fp* *fff* 5 5 *p*

Orgel

5 3 5

6 *überblasen* 1 *Finger* 1 1 1

Malta

*fff* *ff* 5 5 5 1 1 1

*überblasen* 1 *Finger* 1

*fff* *f* *ff* *f* 5 5 5 5 5 1 1 1 1

*f* 1 5 1 3 4 4 4 4 4 6 4

Orgel

6 *pp* *st.* *Taste(n) langsam loslassen*

8

1 6

2 6 4 4

1 6 2

soplado 5 6

184 poco

2 4 4

*p*

*fff* 5 5 3

überwiegend Zungen

Taste(n) langsam drücken

*ff* gl.

Prinzival + Mixtur

*fff* 5 3

Taste(n) langsam drücken

*ff* gl.

Prinzival + Mixtur

10

Finger 1

*f*

Finger 1

*f*

1 2

*p*

4 5

*pp p*

*pp sub.*

5

*pp sub.*

5 3 3 3

*pp sub.*

12 *überblasen*

Malta

*fff*

Orgel

*ff*

2 2/3' + 2' + 1 3/5'

14

Malta

*ff*

*soplado*

*p*

Orgel

*p* 8'+...

*ff sub.*

*ff sub.*

*ff sub.*

*ff sub.*

Taste(n) langsam loslassen

16 *60 molto*

Malta

3 5 6

1 ord. *gl.* 2 2 2

*ppf* *p* 1 1

Orgel

*p*

*gl.* *gl.*

3

19

1 2 3

*184 poco* *gl.* *60 molto*

Malta

*f* *p* 1 3 *f* *pp*

Orgel

*glissando*

*fff sub.*

*f* 5 3 *fff sub.*

*p* *fff sub.*

aushalten, bis Luft ausgeht



### 3. Manqhapacha

Norbert Rudolf Hoffmann

Sehr schnell (♩ ≈ 168)

Nachhall abwarten,  
bis Flöte gut hörbar

100 *molto*

Ch'ili

*f* *f* 1 1 3 2 1

*ff* Prinzipal + Mixtur *pp* gedackt

*ff* Zungen + Mixtur *p* offen

Ch'ili

48 *molto* *p* *ff* überblasen *fff* 3 5 *f*

*p* +2 2/3' *ff* 16' *p* 16' Fagott

+Tremulant



Ch'ili

7 8

4 3 4 5 *100 poco* 5 6 5 84 *molto*

3 3 3 3<sup>3</sup> 4 4 5 5 5 5 *p* *ff*

Orgel

*mf* 16' *ff* 16'

A

Ch'ili

108

*p* 4 4 4 4 5

Orgel

*fff* *pp* 2 2/3' + 1 3/5' 5

*fff*

Ch'ili

148

5 5 *Luftstrom mit der Zunge unterbrechen* 5

5 4 4 4 *p* 4 4

Orgel

*ff* Mixtur solo

Ch'ili

Orgel

*ff* Mixtur solo

*f* 2 2/3' + 1 3/5'

*p*

18 8

Ch'ili

Orgel

*ff* 16' Posaune

*f* 3

*mf* 2 2/3' + 1 3/5'

*ff* Mixtur solo

*gl.*

Tasten langsam loslassen

22 8

Ch'ili

Orgel

*f* 3 3 3

*mf* Prinzipal (falls dynamisch möglich)

*p* gedackt

*p*

**B** 2 Mal spielen bis D.S.

25 8

29<sup>8</sup> über- blasen 2 über- blasen

fff f fff f

Ch'ili

Orgel

34<sup>8</sup> 1 über- blasen 2 über- blasen 2

über- blasen 3 3 fff f über- blasen 3 3 fff f über- blasen 3 3 3 4 3

Ch'ili

Orgel

*p* gedackt *f* Oboe

*mf* *mf*

38 8

Ch'ili

*f* 2 3 3 3 2 2 3 3 *f* 4 3 3

Orgel

*mf* *p gedackt* *mf*

41 8

Ch'ili

*f* 3 2 2 2 2 2

Orgel

*mf* *f* 4' + 2 2/3'

43 8

Ch'ili

3 2 2 2 2 2 3 3 2 2 3 2 3 3

Orgel

46 <sup>8</sup>

1. Mal

*f*

*p* offen

*mf*

*D.S.*

Ch'ili

Orgel

49 <sup>8</sup>

2. Mal

*f*

*fff*

*überblasen*

*f*

*p* offen

Ch'ili

Orgel

# - 30 -

## 4. Alaxpacha

Norbert Rudolf Hoffmann

Schnell (♩ ≈ 104)

1

*klopfen*

Zanka

*f*

*ff*

*f*

Orgel

*ppp* 2'

*f* Zungen

*p* gedackt + Tremulant

*pp*

5

*klopfen*

Zanka

*ff* 1 2 *f*

*ff* 1 3 2 *f*

184 *poco*

*p*

*p*

Orgel

*f* Zungen

Taste(n) langsam drücken

10

Zanka

Orgel

*p* 2' Waldflöte

*f* 4' + 2 2/3'

*ff* Prinzipal + Mixtur

14

Zanka

Orgel

*f* klopfen

*p* Salizional

*f* Prinzipal 4' + Sesquialter

*ff* Prinzipal

17

Zanka

Orgel

*ff* Prinzipal 4' + 2' + Mixtur

Taste(n) langsam drücken

*ff* glissando

21

Zanka

Orgel

*ff* 16' + ...

*ff*

25

Zanka

Orgel

*pp* gedackt

*p* *f* *p* *ff*

Vox coelestis

*pp*



31

Zanka

Orgel

*3 4 5 6*  
von oben anblasen

*p*

*f fff*

*2*  
überblasen

*f fff*

*f* wie die linke Hand *3*

*p* *f* 16' Fagott + 2' Waldflöte

35

Zanka

Orgel

*1 1 1 1 1*

*f* *3 mf*

*überblasen* *1 1*

*fff* *f* *3 mf*

*ff* *p* *mf*

*f*

38

Zanka

*von oben anblasen*

*gl.*

*glissando*

*ord.*

*von oben anblasen*

*glissando*

*p* 2 3 4 5

*p* 2 3 4 5

*p* 2 3 4 5 6

*f*

*p* 2 3 4 5

Orgel

*ppp* 2'

*pp*

*p*

42

Zanka

*glissando*

*glissando*

*glissando*

2 3 4 5

2 3 4 5 5 4 3 3

2 3 4 5

Orgel

45

Zanka

*glissando* 2 3 4 5 *glissando* 2 3 4 5 6 *ord.* *ff* *f* *p*

Orgel

*f* *p* *p* *f* *p*

Oboe 8' + 1 3/5' Vox coelestis

*pp* gedackt

49

Zanka

*ff* *fff* *ff* *ff* *p*

*überblasen* 1 *klopfen* 3 4 5 *glissando*

*aushalten, bis Luft ausgeht*  
60 *molto*

Orgel

*ff* *ppp*