Zum Liedrepertoire der Matsigenka: Notizen und Analysen

Daniel K. Rüegg (Analyse) Gerhard BAER (Dokumentation) Universität Zürich Völkerkundemuseum Basel

Zusammenfassung

Die Musik der Matsigenka ist noch kaum untersucht worden. Darum versteht sich diese kleine Studie zum Liedrepertoire als work in progress. Die Matsigenka unterscheiden sprachlich zwei Arten des Gesangs. Je ein Lied der beiden Gattungen wird vorgestellt. Dabei zeigt die Analyse, dass Musik und Text stark miteinander verwoben sind. Die Musik gibt eine relativ offene, aber klare Struktur vor, in der unterschiedlich lange Aussagen in Singeinheiten (=Verse) gefasst werden. Die Verse scheinen jeweils Variationen ein und desselben Melodiemodells darzustellen.

Die Matsigenka verfügen über verschiedene Musikstile unterschiedlicher Herkunft. Wenn im folgenden ausschliesslich von traditionellem Liedgut die Rede ist, so darf nicht vergessen werden, dass es daneben auch andere Musikgattungen gibt. Schliesslich leben sie genauso wie alle andern Menschen, heute, und haben eine Geschichte durchlaufen, die sie mit verschiedenster Musik bekannt gemacht hat; Musik, die sie in ihrer eigenen Weise – aktiv und passiv – verwenden.

Vom gesammelten Material von mehr als vierzig Stücken vokaler Musik besteht zwar der Hauptanteil aus traditionellen Gesängen, die jeweils von einer Frau oder einem Mann vorgetragen werden. Daneben gibt es auch traditionelle Lieder, die zur Gitarre oder zur Rahmentrommel erklingen und schliesslich religiöse christliche Lieder, die musikalisch in zwei Gruppen einzuteilen sind. In der einen Gruppe, deren Liedtexte alle in Matsigenka verfasst sind, herrscht eine andine, d.h. halbtonlose aber harmonisch in der Diatonik funktionierende Pentaphonik 1 vor, während die Musik der anderen Gruppe in westlichen (Dur-)Tonarten steht und oft wie europäische oder US-amerikanische Kinderlieder klingt. Die Texte der zweiten Gruppe können sowohl in peruanischem Hochlandspanisch als auch in Matsigenka abgefasst sein. Wie es dazu kommt, wäre interessant zu erfahren und hat sicher damit zu tun, dass im Gebiet der Matsigenka Missionare mit unterschiedlichem Hintergrund aktiv sind und waren (vgl. BAER 1984: 17ff.).

Linguistische und ethnologische Anhaltspunkte zum traditionellen Liedgut

Die Matsigenka unterscheiden sprachlich zwei Arten des Gesanges, nämlich matika'gantsi (Gesang; Verbum: imati'kake) und imaren'tapaka. Die Verbform marenta bezeichnet den Gesang des Schamanen und den der an einer Schamanensitzung (Séance) teilnehmenden und singenden Personen (der Schamane zusammen mit Frauen) sowie den Gesang der Schutzgeister (ine'tsaane, vom Schamanen gesungen), die an der Séance erscheinen.

Es ist nicht auszuschliessen, dass die *Matsigenka* ausserdem – analog etwa zu den Shipibo-Conibo des Ucayali-Gebiets – spezielle Bezeichnungen für verschiedene Heilgesänge kennen (vgl. ILLIUS 1987: 173ff., 300ff.).

In früherer Zeit scheinen die *Matsigenka* zudem Kriegslieder gesungen zu haben, in denen gewissermassen das Kriegsglück beschworen wurde. Zu diesen Kriegsliedern wurde berichtet, es handle sich um Anrufungen in Gesängen (*cantar invocando*). Als Verbum wurde der Ausdruck *itasonkaite 'akera* genannt, was man mit «alle Orte beblasen» übersetzen kann. Dieser Ausdruck verweist auf den rituellen bzw. den magisch-religiösen Aspekt dieser Gesänge (vgl. BAER 1984: 288-290; 1994: 199-200).

In der den *Matsigenka* gewidmeten Monographien finden sich verschiedene Liedtexte, nämlich Schamanengesänge (Baer 1984: 160-162, 170-171, 210-213; 1994: 96, 129-132), ima'rentane, sowie Liedpassagen aus einer Schamanensitzung, die auf Tonband aufgezeichnet und sprachlich wiedergegeben wurden (BAER 1984: 277ff.; 1994: 187-193). In derselben Monographie finden sich verschiedene Beispiele von Masatogesängen, d.h. Liedern mit mehreren Strophen mit jeweils mehreren Versen und meist einem Refrain, die anlässlich von Maniokbier-Festgelagen gesungen werden (BAER 1984: 284ff., 1994: 195-197). Das Maniokbier (masato) gilt als das soziale Getränk schlechthin. Zudem ist die Vorstellung unter den Matsigenka verbreitet, dass die Unsichtbaren (saanka'rite), die den Matsigenka gutgesinnten Geistwesen, an den Masatofeiern teilnehmen und diesen damit eine besondere Weihe und Legitimation verleihen, die man als religiös bezeichnen könnte.

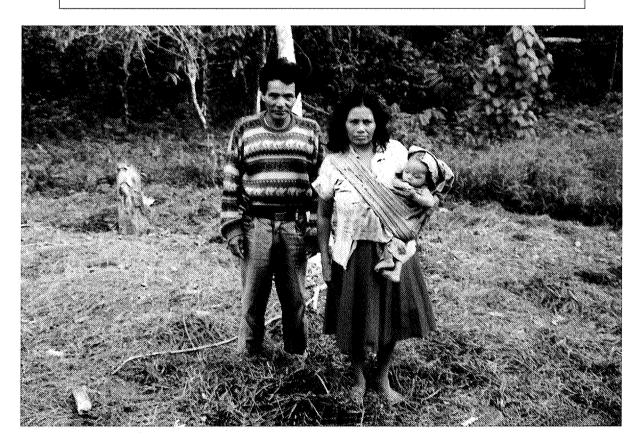
¹ Die Endungen «-tonik» und «-phonik» werden im Sinne Rougets (1969: 50, 56) angewandt und bezeichnen den Unterschied zwischen einem Tonsystem (-tonik) und einer konkret verwendeten Tonleiter (-phonik).

Die Masatolieder werden mit dem sprachlichen Ausdruck *matika'gantsi* wiedergegeben. Die Kategorie der *matika'gantsi* umfasst aber nicht nur Masatolieder, sondern auch weitere Gesänge, die von einzelnen Personen aus einem speziellen Anlass oder einer besonderen Stimmung heraus geschaffen werden. Im folgenden wird ein Auszug aus einem derartigen Lied gegeben, das Gerhard Baer im Sommer 1995 in *Chokori'ari*, am Rio Urubamba hörte und auf Tonbandkassette aufnahm. Sänger ist Domingo Cárdenas, den er seit 1976 kannte und zu dem ein altes freundschaftliches Verhältnis bestand. Dessen Frau, Maruja Herrera, ist selbst eine gute Sängerin von Masatoliedern; von ihr wurden 1976, 1978 und auch 1995 Gesänge aufgenommen.

Der Gesang, den er, wie seine Frau M. Herrera sagte, für G. Baer komponiert hatte, ist hier ausschnittsweise und mit spanischer und deutscher, annähernder Übersetzung wiedergegeben ²: (siehe auch CD-15)

² Da der Gesang nachfolgend auch musikalisch analysiert wird, ist der Text so gesetzt worden, wie aus der Analyse hervorgegangen, d.h. mitsamt grösserer ausgelassener Teile (=...) und einer Numerierung, die den 15 Singeinheiten entspricht.- Die von Rüegg ergänzten Textteile in *Matsigenka* wurden in eckige Klammern gesetzt, da sie nicht auf ihre linguistische Korrektheit überprüft wurden.

- tatarikaratyo ganeinane[tyo], tatarikatyo ganeinane [nimbaven] no se sabe que cosa me pasará was wird [mit] mir wohl geschehen?
- [antarityo] ... garatyo ... ineitaena... [unsicher, dann: na]
 ya no me verán más
 man wird mich nicht mehr sehen
- [nomatika] ... panikyatari nonkamana(ke) ...
 estoy cantando porque de repente me muero
 ich singe, weil ich vielleicht sterben werde



Domingo Cárdenas und Maruja Herrera mit Kind.- Chokori'ari, Peru 1995; Photographie von G. Baer.

- iror[ota] pikemakena... noshirikonpitakera ...
 por eso me has escuchado
 darum hörst du mich singen
- 5. antari[tyo] tatarika... ganeinane ... ogari tanpia kantakatyo onkenkisurea(ventenara)
 algo me pasará el viento ahí no más estará triste por mí
 etwas wird (mit) mir geschehen der Wind hier wird um mich trauern
- ogarityo nomankeg(are) ataketyo omagisantakovagetakena[ra]tyo pero mi esposa ya me olvidará aber meine Frau wird mich vergessen
- ogarityo kuitagiterityo garatyo omagisantakoatena ...
 el día no va a olvidarme
 der Tag wird sich meiner erinnern
- yogari[tyo] nomarikiatane... imagisantakoatakena ...
 mi hijo me olvidará
 mein Sohn aber wird mich vergessen
- yogari[tyo kenti poreane] poreatsirityo inkantakanityo inkenkisureako(tena) [ratyove]
 el sol siempre estará triste por mí
 die Sonne wird immer um mich trauern
- 10. [irorota pike...] ...
 - ... (der spanische und der deutsche Text fehlen)
- arioratyo nonkamanaetyo ogarityo nomankegatane ataketyo omagisankoatevageta(kena)
 ... (der spanische Text fehlt)
 wahrlich, ich werde sterben, und diese meine Frau wird mich schon vergessen haben
- irorota(rityo) pikemakena noshirikonpitakera aiñokyara... nonake[ra] ...
 ahora me escuchas lo que estoy cantando aún estoy vivo
 jetzt [noch] hörst du mich singen, noch lebe ich
- 13. [ataketarityo paerani] ...
 - ... (der spanische und der deutsche Text fehlen)
- 14. [ariotunpa ikagyota]...
 - ... (der spanische und der deutsche Text fehlen)
- 15. [ipokuni]...
 - ... (der spanische und der deutsche Text fehlen)

In dem hier wiedergegebenen Liedtext fällt u.a. auf, dass verschiedene Elemente wiederkehren. So wird auf die Möglichkeit eines baldigen Ablebens des Sängers mehrmals hingewiesen. Zum Schluss heisst es dann allerdings, der Singende lebe noch immer, noch gebe es ihn. Ganz ähnliche Passagen findet man auch in zahl-

reichen Schamanenliedern gegen Ende des Gesanges. Wiederholungen sind auch im Aufbau der Aussage zu erkennen: die Elemente der Natur wie Wind, Tag, Sonne werden sich des Sängers erinnern und um ihn trauern; die Angehörigen seiner Familie hingegen, namentlich seine Frau und sein Sohn, werden ihn vergessen.

Formal können einige Aspekte der *Matsigenka*-Gesänge namhaft gemacht werden, die sowohl für die *matika'gantsi*- wie auch für die *ima'rentane*-Gesänge typisch sind. Dazu gehören:

 Verwendung von sprachlichen Ausdrücken, die nicht zur Alltagssprache gehören. Beispiel: 'aari (Bruder;

fem. sp.) anstelle von 'ichaa.

In den Schamanengesängen sind die Namen bestimmter topographischer Orte, wie etwa bestimmter Berge, Wasserläufe, Seen usw. Gegenstand geheimen Wissens, d.h. Namen, die zum geheimen Wissen eines Schamanen (seripi'gari) und seines Gehilfen (iro'gamere) gehören.

Häufig werden Tiere, insbesondere Vögel, als Metaphern für Personen verwendet; die Greifvögel verweisen dabei auf die Krieger, d.h. Männer, die kleinen Vögel (tsime'rite) dagegen auf die Frauen. Der e'roti (Goldkinnsittich) bezeichnet einen wichtigen Schutzgeist des Schamanen; ebenso der ma'tsipanko/ matsi'panko (Gabelweihe).

Die Verwendung dieser den Matsigenka geläufigen Metaphern führt zur Konstituierung verschiedenartiger Codes. Zu diesen gehören u.a. auch Anspielungen auf das andere Geschlecht, d.h. gewissermassen übers Kreuz. Beispiel: der Ausdruck 'aari (Bruder), der in einem Masatolied vorkommt, verweist auf die Schwester der Sängerin.

 Typisch für die Schamanengesänge sind auch Wiederholungen von bedeutungstragenden oder bedeutungsunterscheidenden Teilen sprachlicher Einheiten (Morphemen). Beispiel: nokavakavain'teige, «wir

lachen, lachen» (Verbstamm: kava).

Hinsichtlich der Séance, an der G. Baer 1978 teilnahm und von der eine etwa anderthalbstündige Tonaufzeichnung existiert, ist zu vermerken, dass die Frauen, die mit dem Schamanen und den herabkommenden Schutzgeistern in Form von Wechselgesängen kommunizierten, mit ganz hoher Stimme, d.h. mit Falsett oder Kopfstimme, gesungen haben. Ganz offensichtlich besteht die Vorstellung, dass die Geister selbst mit solch hoher Stimme - mit aussermenschlichen Stimmen - singen und dass die Frauen als aktive Teilnehmer am Ritual die Singweise der Geistwesen übernehmen. Die Matsigenka haben sich entsprechend geäussert. Dies deckt sich im übrigen mit Vorstellungen anderer Gruppen, so der Piro/Yineru und der Shipibo-Conibo. So sagen die Piro, die rituellen Gesänge seien von den Geistern (hiynumluru) übernommen worden, und der Schamane, der singe, habe in den Gesang der Geistwesen eingestimmt (vgl. MATTESON, 1954).

ILLIUS (1991: 173) macht im Abschnitt «die Herkunft der Lieder» u.a. folgende Angaben zu den Schamanenliedern der Shipibo-Conibo: «Du musst gut hinhören – und singen. Wenn du gut berauscht bist, hörst du und kannst singen... Alles hat seine Farbe und seinen Klang. Wenn die yoshinbo [=Geister] singen, singst du auch. Sie kommen ganz nah heran und singen; dann singst du auch. So ist das», und auf S. 175-176 bemerkt er: «Ayahuasca bewirkt unter anderem auditive Halluzinationen. Diese werden als Stimmen, beziehungsweise Lieder der yoshinbo

aufgefasst. Der Schamane bemüht sich, diese akustischen Wahrnehmungen möglichst getreu wiederzugeben, da den Melodien eine eigene Heilkraft innewohnt.»

Musikologische Anhaltspunkte

Zur Musik des Liedrepertoires der Matsigenka lässt sich nur Vorläufiges sagen. Dies hat verschiedene Gründe. Zum einen ist das bisher zusammengetragene Material weder vollständig noch repräsentativ ausgewählt (das lag auch nicht in der Absicht Baers). zum andern - und dies ist wichtiger - ergab sich bisher keine Gelegenheit, mit den Sängern und Sängerinnen darüber zu reden oder gar mit ihnen zusammen zu singen. Vorallem das Gespräch mit ihnen über ihre Musik ist aber unabdingbare Voraussetzung, um zu einer verlässlichen Interpretation des Liedgutes zu gelangen. Dazu wären aber sichere und detaillierte Sprachkenntnisse vonnöten. Dieser Mangel verhindert auch die Analyse des Verhältnisses zwischen Text und Musik der einzelnen Gesänge, eine weitere Ursache für die Vorläufigkeit der folgenden Ausführungen.

Dennoch lässt sich einiges sagen, das für eine eingehendere Beschäftigung mit der Musik der

Matsigenka nützlich sein wird.

Aus dem vorhandenen Tonmaterial wird bald einmal klar, dass die beiden genannten Begriffe, imati'kake und marenta, keine musikalischen, sondern funktionelle Unterschiede bezeichnen. Musikalisch gesehen müsste zunächst vorallem zwischen dem Singen während schamanischer Sitzungen und dem Rest des Liedgutes unterschieden werden. Dieser zahlenmässig wahrscheinlich umfangreichere Rest ist keineswegs homogen. So liessen sich mittels etischer Klassifikationen Gruppen von Drei-, Vier-, Fünf- und Mehrtonmelodien bilden, was allerdings einen spekulativen Charakter hätte. Bei einer solchen Einteilung würde beispielsweise von einer bestimmten Skala - eventuell auch mehrerer ausgegangen, die den Melodien zugrunde läge; dies wäre eine eurozentrische Vorstellung. Auch rhythmische Strukturmerkmale liessen unterschiedliche Kategorisierungen zu, sowie unterschiedliche Interpretationsarten, beispielsweise zwischen Frauen und Männern. Aber abgesehen davon, dass etische Klassifikationen durch Rückfragen und Methoden des Cross-Checking überprüft werden müssten, sagen sie meist relativ wenig darüber aus, wie ein Lied strukturell aufgebaut ist, und warum es so und nicht anders gesungen wird. Emische Klassifizierungen müssten, wenn sie denn vorhanden sind, erst noch eruiert und verstanden werden.

Aussagekräftiger als Klassifizierungsversuche sind zum jetzigen Zeitpunkt Untersuchungen zur Beziehung der gesungenen Töne untereinander, das heisst, es gilt Antworten auf folgende Fragen zu gewinnen:

Welche Töne werden überhaupt nacheinander gesungen, welche nicht, welche Intervalle kommen wann vor, welche anderen nicht? Welche rhythmischen Elemente und Strukturen lassen sich isolieren?

Sodann:

Wie verläuft eine Melodie? Hat sie eine bestimmte musikalische Form und wie weit ist sie der (poetischen oder prosaischen) Form des Textes unterworfen? Wie sieht die musikalische Form aus? Ist sie singulär oder lässt sich eine Formel oder Struktur ableiten?

Weitere Fragen, die hier nicht mehr untersucht werden, könnten sich daran anschliessen:

Gilt eine allenfalls gefundene Struktur für mehrere Lieder? Warum? Gibt es Modelle für verschiedene Strukturen? Gibt es Unterschiede zwischen alten und neuen Gesängen? Wie werden die Lieder tradiert? Wer komponiert neue Lieder (nicht nur Menschen); welche Lieder, wann und warum? Gibt es Spezialisten, welcher Art? Wie ist das Verhältnis zwischen Vokal- und Instrumentalmusik? Wie ist das Verhältnis zwischen Musik und andern performerischen Aktivitäten?

Oder:

Gibt es Beziehungen zwischen einheimischem und importiertem Liedgut, etwa der Missionare, der Massenmedien, oder aber von benachbarten Gesellschaften?

Statt nun diese und weitere Fragen theoretisch zu diskutieren, sollen zwei Lieder, je eines der Gruppe matika'gantsi und imaren'tapaka, genauer angesehen werden.

Allgemeine Bemerkungen zu den zwei transkribierten Gesängen

Beide Gesänge sind in der melodischen und rhythmischen Struktur sehr stark mit dem Text verbunden, wobei nicht klar ist, wann der Text die Musik bestimmt und wann es umgekehrt ist. Die niedergeschriebenen Textversionen sind auch kürzer als der volle Silbenlaut der Gesänge, wobei nicht immer entschieden ist, ob es sich dabei um paraphrasierte Kürzungen oder Auslassungen handelt. Deshalb kann nicht zuverlässig bestimmt werden, ob einzelne Töne durch die textliche (silbenmässige) Struktur bedingt sind oder, ob umgekehrt - ähnlich, wie bei CANZIO (1997) für die Bororo beschrieben - die Musik gewisse Syllabierungen bewirkt. Darum sind auch vollständige deskriptive Transkriptionen wenig sinnvoll, da diese nicht mehr bieten könnten als das hörbare Klangbeispiel, das ja dem Heft beigelegt ist (Bsp. CD-15 + 16-19).

Domingo Cárdenas' Lied und Vortrag (CD-15)

Das Lied von der Gruppe *matika gantsi* besteht aus 15 Singeinheiten, die alle auf dem mehr gesummten und verklingenden Zentralton (siehe unten) enden³. Sie werden im folgenden Verse genannt und sind entlang des Textes numeriert (siehe oben). Die einzelnen Verse sind zwar verschieden lang, aber die melodische Struktur wiederholt sich *grosso modo*.

Domingo Cárdenas' Vortrag wird während des Liedes zunehmend sicherer, lauter und die Melodieführung einheitlicher. Dies bedingt womöglich den langsamen Anstieg in der Tonhöhe.

Zur Melodik

Es handelt es sich um eine Melodie aus vier Tönen, die während des Liedverlaufs unmerklich ansteigt: der Zentralton etwa von einem tiefen es' zum e'. Dazu gehört eine neutrale (eventuell grosse) Oberterz (ca. $g' \rightarrow gis'$), eine Unterquart (ca. $b \rightarrow h$) und eine kleine (eventuell neutrale) Unterterz ($c' \rightarrow cis'$).



Das Notenbeispiel darf nicht als Tonleiter (Skala mit 4 Tönen) missverstanden werden, sondern es stellt das Tonmaterial dar, aus dem dieses eine Lied aufgebaut ist. Das ist so zu verstehen, dass neben der reinen Tonwiederholung nur folgende Tonschritte vorkommen, die im Notenbeispiel mit eckigen Klammern gekennzeichnet sind ([, \neg): es-g/g-es, es-b/b-es, es-c/c-es; g-b und g-c⁴.

Diese Schritte sind die Bestandteile kleiner Segmente, aus denen sich die Melodie zusammensetzt. Da alle Schritte sowohl zwischen wie auch innerhalb semantischer Einheiten (Wörtern) vorkommen, können die Segmente schlecht isoliert werden. Auch die Einteilung mithilfe der Atempausen hilft nicht weiter, da ihre Verteilung, über das ganze Lied gesehen, willkürlich scheint. Schliesslich scheitert man auch bei der Zuhilfenahme der rhythmischen Verhältnisse, da nicht ganz klar ist, ob kurze Silben kurze Töne nach sich ziehen oder kurze Töne eine schnellere Aussprache erzwingen. Jedenfalls singt Cárdenas deutlich pulsierend, so dass die regelmässigen Pulse leicht mitgeschlagen werden können. In dieser Pulsation gibt es nur zwei Schlagwerte: einen Schlag oder zwei halbe Schläge pro Puls.

Darüber hinaus lässt sich festhalten, dass die Verse entweder mit dem Zentralton es oder der Oberterz g beginnen, wobei von es aus eine Aufwärtsbewegung (mit anschliessender Abwärtsbewegung), von g aus jedoch eine Fortsetzung in der gleichen Tonhöhe (und anschliessender Abwärtsbewegung) erfolgt. In der stabileren Phase gegen Ende des Liedes hin beginnt Cárdenas meistens in der Oberterz g.

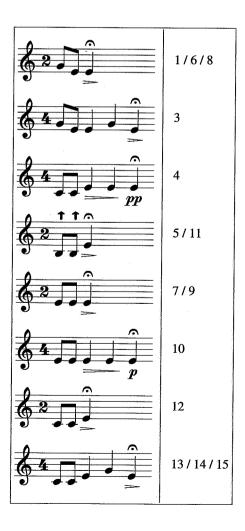
- ³ Mit Ausnahme des zweiten Verses, wo er abbricht, nachdem er merkt, dass er ohne Übergang den dritten Vers begonnen hat. Er singt dann «*na*» auf dem Zentralton und beginnt nochmals mit dem dritten Vers.
- ⁴ Als Skala interpretiert, wären auch andere Schritte möglich, nämlich jene von *b* nach *c* auf- und abwärts, oder von *b* oder *c* nach *g* aufwärts und etwa die Wiederholung in der Oktave, was hier eben nicht der Fall ist. Es ist auch nicht sicher, ob *b* und *c*, sowie *es* und *g* vom Musiker immer deutlich unterschiedene Tonhöhen meinen. Häufig lassen sich Tonhöhen überhaupt nur relativ, d.h. aufeinander bezogen, bestimmen.

Die folgende, lineare und deskriptive Transkription des ersten Verses mag einen Eindruck der beschriebenen Verhältnisse vermitteln:



Abschluss der Verse

Der markanteste Teil im Lied bildet jeweils das Ende eines Verses. Der letzte Ton es erfolgt immer auf dieselbe Weise: ein verklingendes Summen. Dieser Ton ist jedoch eingebettet in eine Schlussformel, die zwei oder vier Pulse dauert, deren erster immer unterteilt ist. Es wurden acht Varianten isoliert. In der folgenden Tabelle werden die Varianten in der Reihenfolge ihres erstmaligen Erscheinens in die erste Kolonne eingetragen, in der zweiten ihre Versnummern notiert. Das Ende von Vers 2 fehlt, da der Sänger sich dort unterbricht und dann mit dem dritten Vers weiterfährt.



Wie man leicht erkennen (und hören) kann, sind einige unter ihnen näher miteinander verwandt. Es gibt zwei, eventuell drei Gruppen:

- Gruppe (2 Pulse): 1/6/8, 5/11, 7/9, 12, wobei 5/11 und 12 noch enger miteinander verwandt sind;
- Gruppe (4 Pulse):
 3, 4(?), 10(?), 13/14/15; wobei 4 und 10 bzw. 3 und 13/14/15 je miteinander enger verwandt wären;
- [3. Gruppe (4 Pulse):4, 10, ohne Terzbewegung auf den letzten drei Schlägen].

Warum dies so ist, lässt sich vorderhand nicht beantworten. Es fällt auf, dass die 4-pulsigen Formeln mehrheitlich später, in der «sicheren Phase» auftreten. In beiden Gruppen jedoch wird der letzte Schlag manchmal mit einer (sinntragenden?) Silbe, manchmal mit «hmm» gesungen. Das deutet an, dass die Auswahl nicht nur sprachlich bedingt sein kann.

Die Prägnanz der Schlussformel lässt – zusammen mit dem sonst ähnlichen inneren Aufbau der einzelnen Verse – die Folgerung zu, dass der Gesang eine strophische Struktur besitzt. Daraus kann eine weitere Schlussfolgerung gezogen werden, wie im Anschluss an die folgende Analyse eines Schamanenlieds gezeigt wird.

Der Gesang des Matsipanko-Schutzgeistes (CD-16-19)

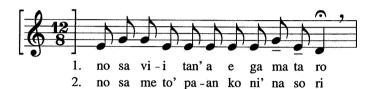
Der Text des Gesangs, den Jaime Emiliano 1978 in Tigonpinia vortrug, wurde 1984 erstmals publiziert und kommentiert (BAER 1984: 160-162). Er gehört zur Gruppe der *imaren'tapaka* und hat, wie das Lied Cárdenas', eine strophische Struktur. Das heisst, er besteht aus 33 deutlich unterscheidbaren, in der Form jedoch ähnlichen Singeinheiten, die hier ebenfalls als Verse bezeichnet werden. Ebenso hat der Gesang einen durchgehenden Puls, der hier als Achtelwert gezählt wird.

Zur Melodieform

Das Material der Melodie besteht aus den drei Tönen d', e' und g'. Hier verbietet sich die Vorstellung einer Skala noch viel mehr, ist doch weder ein Grund-, noch sonst ein Referenzton auszumachen. Im Unterschied zum vorigen Lied, besteht jeder Vers aus je drei Segmenten A, B, und C, die sich melodisch, rhythmisch, in ihrer Länge und in ihrer Variabilität voneinander unterscheiden. Nach durchgeführter Analyse lässt sich ein Melodiemodell extrahieren, das folgende Form⁵ aufweist (siehe rechts):

Es folgt die Transkription ihrer Realisierung in den Versen 1+2 (CD-16), 4 (CD-17) und 18 (CD-19):







Das Segment A leitet jeden Vers ein. In den Versen 10, 17, 18 (siehe oben) und 32 wird es repetiert, in allen übrigen nur einmal gesungen.

Meist wird es ohne den vorausgehenden, in Klammer gesetzten Ton d gesungen. In den Versen 4 (s.o.), 14 und 25 jedoch beginnt Emiliano mit einem vorausgehenden, gesummten und unterschiedlich langen d, das nicht in die Pulsation passt. Es hört sich an, wie wenn er diesen Ton nur zum Einsingen anstimmt. Vers 10, der in jeder Beziehung aus dem Rahmen fällt 6 , unterstützt diese Interpretation, weil Emiliano zwar mit (wiederholtem) Segment A beginnt und in B übergeht, aber dann nicht mit C abschliesst, wie in allen andern Versen, sondern nach einer Atempause nochmals mit A beginnt und zwar, nachdem er deutlich das d angestimmt hat.

Das Segment B, das aus der einfachen Tonwiederholung auf e besteht und mal schneller, mal langsamer, aber (fast) immer im durchgehenden Puls erklingt, variiert in der Länge und rhythmischen Ausgestaltung am deutlichsten. Er dauert minimal vier Pulse (Verse 1 und 2, s.o.), maximal 20 oder 21 Pulse, wobei auch ungeradzahlige Pulsmengen 7 vorkommen (siehe Vers 18 oben mit 9 Pulsen). Die Anzahl Pulse hängt anscheinend vom Text ab. Es ist allerdings nicht ganz klar in welcher Weise, wenn etwa das Wort mavaenti ni(rira) (sterblich Seiende) je in den Versen 4 und 18 miteinander verglichen wird.

Das Segment C schliesst jeden Vers in der Form ab, wie es dasteht. Es variiert also am wenigsten von allen Segmenten. Daher eignet es sich besonders als Abschlussformel. Nur die Betonung durch Emiliano fällt unterschiedlich aus, je nachdem, ob auf die zwei ersten Pulse zwei Silben kommen, wie in den den Versen 1 und 2, oder nur eine, wie in den Versen 4 und 18 (vgl. oben).

Ein Vers, der nur auf der Silbe «he» gesungen wird und das Lachen des Matsipanko (in Gestalt der Gabelweihe) wiedergibt, ragt aus allen andern heraus, indem er erstens immer auf dieselbe Art gesungen wird und zweitens in der Realisierung der Schlussformel einzigartig ist. Er wiederholt die ersten beiden Pulse (auf g und e), um erst dann auf d zu landen.



Er tritt an 5 Stellen auf: Verse 15 (CD-18), 23, 28 und 33. Zusätzlich schliesst Vers 30, der mit einem Text beginnt, mit dem Lachen, das dann prompt mit der Schlussformel von Vers 15 endet. Da die Lachverse

- ⁵ Es handelt sich allerdings nicht um die optimale und damit erklärungsfähigste Abstraktion, die möglich wäre. Um der Konvention willen wird die europäische Notenschrift verwendet, obwohl sich Dreitonmelodien einfacher und zugleich ohne Gefahr einer diatonisch bedingten Fehlinterpretation notieren liessen; oder die Pulsation wird in Achtelund Viertelnoten quasi versteckt, statt ausgeschrieben; und schliesslich ist das Segment B nur suboptimal abstrahiert, da es die Wiederholung von je 4 Pulsen (also geradzahlig) suggeriert, wo in Wirklichkeit auch ungeradzahlige Pulsmengen (zwischen 4 und 21 Pulsen) vorkommen. S.a. Fussn. 7.
- ⁶ Handelt es sich hier um einen Fehler, und wie begeht er ihn allenfalls? Im Text oder in der Musik?
- ⁷ Der Begriff stammt von DAUER (1988: 118). Er definiert ihn im Zusammenhang eines Klassifikationsversuchs von Rhythmen. Der Aufsatz eignet sich auch als Einführungstext zum Thema Rhythmus.

erst im zweiten Teil des Gesangs und in unregelmässigen Abständen auftreten, ist wenig wahrscheinlich, dass sie eine Bedeutung für die formale Gliederung des Liedes haben (vgl. BAER, 1984: 161f.).

Schlussfolgerung

Aus der Analyse der beiden Gesänge lässt sich eine Schlussfolgerung bezüglich der sprachlichen Gattung der Texte ziehen: Beide Gesänge haben eindeutig strophische Struktur. Trotzdem sind sie offen strukturiert, das heisst: ihre Form ist offen für beliebige Silbenzahlen, die ein bestimmter Text, Satz oder Abschnitt jeweils vorgibt. Vielleicht mit Ausnahme der Masatolieder⁸, die hier nicht näher betrachtet wurden und wahrscheinlich eine eigene (musikalische) Gattung darstellen, gilt dies auch für die andern traditionellen Gesänge, wie ein erstes Anhören des vorhandenen Materials ergab. Daraus folgt: Die Melodien geben dem jeweiligen Text eine poetische Struktur, unabhängig davon, ob es sich sprachlich um ein Gedicht (Epos, Lyrik etc.) oder einen Prosatext (in der Alltagssprache oder einer andern sprachlichen Ebene) handelt. Das heisst, aus den Texten werden hochformalisierte Poesien, nämlich Lieder, die sie von gewöhnlichen Aussagen und anderen Kommunikationsformen unterscheiden.

⁸ In einer kürzlich veröffentlichten Studie legte Susanna WEICH-SHAHAK ein paar Masatolieder der *Yagua*-Frauen, die ebenfalls im peruanischen Amazonien beheimatet sind, vor (1997: 30-43). Ein Vergleich der Repertoires an Masatogesängen der verschiedenen Ethnien, die solche kennen, wäre gewiss sehr reizvoll.

Bibliographie

BAER Gerhard

1984 Die Religion der Matsigenka, Ost-Peru: Monographie eines Indianervolkes des oberen Amazonas.- Basel: Wepf & Co.- 516 p.

1994 Cosmología y shamanismo de los Matsiguenga.-Quito: Ed. Abya-Yala. (Bibliotéca Abya-Yala)

Canzio Riccardo

1997 «Text and music in Bororo chanting».- Bulletin de la Société suisse des Américanistes (Genève) 61: 63-70.

DAUER Alfons

1988 «Derler 1: Ein System zur Klassifikation von Rhythmen: Musiktheoretische und musikhistorische Aspekte».-Jazzforschung (Graz) 20: 117-154.

ILLIUS Bruno

1991 Ani shinan: Schamanismus bei den Shipibo-Conibo (Ost-Peru).- Freiburg i.Br.: Lit-Verlag.- 415 p. (Ethnologische Studien Bd. 12)

MATTESON Esther

1954 «The Piro of the Urubamba».- Kroeber Anthropological Society Papers (Berkeley) 10: 25-99.

Rouget Gilbert (avec la collaboration de J. Schwarz)

1969 «Sur les xylophones équiheptaphoniques des Malinké».- Revue de musicologie (Paris) 55(1): 47-77.

Weich-Shahak Susanna

1997 «Decoding oral musical tradition: Yagua women's songs, a case study». *Latin American Music Review* 18(1): 30-43.

Résumé

La musique des Matsigenka (Matsiguénga) reste à ce jour un domaine d'investigation quasiment vierge. C'est dire que cette brève étude consacrée au répertoire chanté est à considérer comme un work in progress. Dans leur langue, les Matsigenka distinguent deux types de chant. Nous proposons ici une chanson pour chacun des deux types. L'analyse montre que musique et texte sont très étroitement imbriqués. La musique établit une structure relativement ouverte mais précise dans laquelle s'inscrivent des énoncés versifiés de longueur variable. Ces vers représentent apparemment des variations d'un seul et même patron mélodique.

Resumen

La música de los Matsiguenga (Machiguenga) se desconoce casi en su totalidad. Por ende el presente trabajo se entiende como work in progress. En su idioma los Matsiguenga distinguen dos tipos de canciones. Aquí se presentan una canción por cada uno de los dos tipos. El análisis muestra que la música y el texto están intimamente entrelazados. La música establece una estructura relativamente abierta pero precisa. En esta, oraciones de duración variable constituyen entidades cantadas (es decir versos). Estos versos aparentemente representan variaciones de un determinado patrón melódico.