

Brésil: Enauené-Naué et Nhambiquara du Mato Grosso

Enregistrement, texte de présentation et photographies par Luis Fernandez.

Archives internationales de musique populaire (AIMP XLIII) et Disques VDE-GALLO (Lausanne), CD-875.

Wie der Titel schon sagt, vereinigt die CD mit einer Gesamtdauer von über 67 Min. Ausschnitte der Musik zweier benachbarter Gesellschaften des westlichen Mato Grosso; er verschweigt allerdings, dass sich auch noch ein Flötenstück der ebenfalls benachbarten *Minki (Iranxe)* darauf befindet. Jede Publikation von bisher unveröffentlichter indigener, circum-amazonischer Musik ist prinzipiell zu begrüßen, da wir Ende des 20. Jhs. immer noch weit davon entfernt sind, einen einigermaßen repräsentativen Überblick über die Musik jener Gesellschaften zu haben. Wenn sich die Veröffentlichung dann noch auf technisch ansprechendem Niveau, mit zweisprachigem Kommentar (französisch und englisch) und genauen Angaben zu den Aufnahmeumständen präsentiert, wie bei dieser CD geschehen, darf den Verantwortlichen (inklusive der beteiligten Musiker/-innen) gratuliert werden.

Fernandez hat die drei Ethnien mehrmals besucht und zwischen 1982 und 1994 ihre Musik aufgenommen. Es erscheint sinnvoll, dass die Ausschnitte aus der Musikpraxis der verschiedenen Sprachgruppen auf einer CD vereint sind, weil sie alle zur gleichen Region gehören, die anscheinend kulturell vor allem durch die *Pareci (Arawak)* beeinflusst wurde. Dennoch wünschte man sich – bei genügend Klangmaterial – eine getrennte musikalische Darstellung aller Gesellschaften.

Dafür sprechen verschiedene Gründe, die auch beim präsentierten Material in Erscheinung treten. Fernandez ist nämlich von zwei verschiedenen Präsentationskonzepten ausgegangen: Bei den *Enauené-Naué (Pareci-Untergruppe)* handelt es sich um zwölf Ausschnitte (28:38 Min.) aus einem Ritualkomplex, genannt *yaunkwá*, der sich über ca. sechs Monate (Dez. bis Juli) erstreckt und jährlich wiederholt wird. Die nächsten 14 Ausschnitte (38:42 Min.) hingegen sind nach lokalen Untergruppen (Dörfern) der *Nambikwara* (eigenständige Sprachfamilie) und der *Minki* gegliedert. In diesem zweiten Teil kommt teilweise noch ein weiteres Auswahlprinzip zum Tragen, nämlich der Vergleich der Flötenmusik von vier *Nambikwara*-Subgruppen sowie den *Minki*. Ein solcher Vergleich lässt sich mit den gebotenen Beispielen allerdings nur sehr oberflächlich anstellen, da zu viele Fragen offenbleiben bezüglich der Instrumentenbeschreibungen, der (möglicherweise) unterschiedlichen Spieltechniken, der Aufführungskontexte und vor allem bezüglich der Grösse und der Art des Repertoires an Flötenmusik bei jeder Subgruppe, sowie allenfalls weiterer hier nicht berücksichtigter *Nambikwara*-Dörfer.

Es wäre allerdings sehr interessant, im Mato Grosso oder überhaupt im circum-amazonischen Raum die vielen Repertoires an aerophoner Musik (neben Flöten auch Trompeten/Hörner, Klarinetten und selbst Stimmverzerrer-Geräte) einmal miteinander zu vergleichen; immerhin ist die Tradition, rituelle Aerophone in einem separaten, meist zentral gelegenen Zeremonialhaus oder im Männerhaus aufzubewahren und vor Frauen strikte zu verbergen, im ganzen Einzugsgebiet des Amazonas verbreitet – so auch bei den drei vorgestellten Sprachgruppen, nicht aber in den Anden oder im Chaco, bzw. südlich davon. Rituale und Mythen im Zusammenhang mit den Aerophonen und selbst indigene Termini für die Instrumente, die oft über Sprachgrenzen hinweg dieselben sind, wie hier für die *Nambikwara* bezeugt, weisen auf einen regen Kulturaustausch hin, den es wohl zu untersuchen gälte.

Die ethnographischen Angaben (inkl. Notizen zu den einzelnen Stücken), die auf dem beschränkten Platz von ca. 15 Seiten je Sprache naturgemäss knapp ausfallen müssen, sind brauchbar; sie stützen sich aber zu stark auf ältere und

teilweise wenig verlässliche Literatur ab, die, wie im Falle des zitierten Lévi-Strauss über die *Nambikwara*, ein zu «primitives» Bild zeichnen. Auch die Problematik ethnischer, verwandtschaftlicher und sprachlicher Differenzierungen ist etwas unglücklich formuliert worden, insbesondere für die *Nambikwara*. Diese wurde allerdings von Claude LESSLAUER (1998) sehr genau aufgearbeitet. Sie hat auch die neuere Literatur zu den *Nambikwara* berücksichtigt, sodass bei weitergehenden Interessen dort nachgesehen werden kann. Für musikologisch Interessierte sei noch erwähnt, dass sie vier der veröffentlichten Aufnahmen in phonemischer Form transkribiert und analysiert hat.

Die Erläuterungen zu den einzelnen Aufnahmen sind indes recht präzise für eine erste Orientierung. Aufgrund der Tatsache, dass bei früheren Veröffentlichungen aerophoner Musik aus dem südamerikanischen Tiefland die Instrumente von den Herausgebern oftmals organologisch fehlerhaft beschrieben wurden, wäre man um exaktere, eventuell graphische Beschreibungen der Instrumente sehr froh gewesen (siehe auch dazu LESSLAUER 1998). Das Problem, dass Frauen die Flöten nicht sehen dürfen, hätte etwa so gelöst werden können, dass nur die organologisch interessanten Teile (speziell die Anblasvorrichtungen) gezeichnet worden wären, nicht aber ganze Instrumente. Die gewünschten Skizzen hätten auch gut Platz gefunden, wenn auf zwei wenig aussagekräftige Fotos auf S.21 und 22, ev. auch S.36 verzichtet worden wäre (die übrigen vier, mit Coverfotos sechs Bilder ergänzen Text und Ton sehr wohl).

Trotz der kritisierten Punkte darf festgehalten werden, dass die CD insgesamt eine gelungene Auswahl traditioneller Musik der *Enauené-Naué* und der *Nambikwara* darstellt, und deshalb eine willkommene Bereicherung der nach wie vor schlecht dokumentierten Musik brasilianischer Ureinwohner ist.

Daniel K. RÜEGG
Universität Zürich

Bibliographie

LESSLAUER Claude

- 1998 «Kulturelle und musikalische Aspekte der Musik der Nambiquara, Mato Grosso, Brasilien», in: Bispo Antonio (Hg.), *Die Musikkulturen der Indianer Brasiliens, Teil 2.-* Köln/Rom: CIMS (Musices aptatio = Jahrbuch des Instituts für hymnologische und ethnomusikologische Studien) [im Druck]

Bolivia: Charangos et guitarrillas du Norte Potosí

Enregistrement par Florindo Alvis et Jean-Marc Grassler, texte de présentation par Florindo Alvis.
Archives internationales de musique populaire (AIMP XLI) et Disques VDE-GALLO, CD-871.

Este disco compacto es parte de una colección editada por los *Archives Internationales de Musique Populaire* que a su vez es un departamento del Museo de Etnografía de Ginebra. Contiene 22 secuencias musicales y un folleto con textos explicativos en francés e inglés, en donde se incluyen algunas ilustraciones que son, en su mayoría, fotos de los intérpretes y de sus instrumentos. La calidad de los registros es buena, en estéreo en casi todos los casos, aunque no se dan datos de los equipos con los cuales se han realizado.

Los textos que acompañan a este disco, si bien no son muy extensos, son de mucha utilidad para el oyente profano porque presentan el contexto general del país desde un punto de vista histórico. El charango y la guitarrilla son descritos en su evolución hasta las formas que tienen actualmente, y se esboza el rol social y cultural que posee el primer instrumento en Norte Potosí. Es en este punto en que se muestran las diferentes afinaciones de ambos instrumentos, los que se pueden oír en los ejemplos musicales registrados. Esta es una sección bienvenida, pues se la omite en muchas recopilaciones de música tradicional con instrumentos cordófonos. Finalmente hay una justificación del por qué de esta recopilación, y una toma de posición con respecto al papel jugado por los grupos de música «latinoamericana» que desvirtúan y despojan de toda originalidad a la música tradicional de los países sudamericanos, especialmente a los andinos.

Los ejemplos musicales están presentados individualmente en el texto, con una breve reseña del contexto en los que son interpretados usualmente. También se hace una lista de los intérpretes, identificándolos y señalando los instrumentos que tocan. Pero lo mejor de todo es que las letras de las canciones están transcritas en su versión original (quechua y algunas frases en español) y traducidas al francés y al inglés. De esta manera el oyente puede asomarse al mundo que puede ser entrevisto escuchando lo que dicen las canciones, observando así de una manera más completa el contexto en que son producidas.

El charango es un instrumento cordófono muy extendido en varias regiones especialmente del Perú y Bolivia, pudiéndose encontrar también en zonas como el norte de Argentina. Pertenece al mundo andino en su integridad, habiendo sido adoptado por sus pobladores para expresar sus vivencias propias y su relación con el mundo que las rodea. En el sur del Perú los charangos se dividen en varias formas diferentes, que cambian de región en región. Podríamos distinguir dos grandes grupos: aquellos que están destinados fundamentalmente al rasgueo (los charangos chilladores de Cusco y Puno), de cuerdas metálicas que normalmente vienen en grupos de dos o de tres, y aquellos cuya función principal es el punteo, de cuerdas de nylon no agrupadas en pares o tríos (charangos de Ayacucho y Apurímac). Los instrumentos que corresponden al primer caso están estrechamente relacionados y son muy similares a aquellos que podemos escuchar en esta recopilación, encontrándose también en el sur del Perú varias de las afinaciones mencionadas en el texto. Hay que hacer notar que algunos de estos «temples» tienen una versión para otros instrumentos como la guitarra, la mandolina y la bandurria.

En los ejemplos de música de charango incluidas en el disco se presentan varios casos en que el formato del conjunto instrumental tiene un charango rasgueado y uno punteado. No se explica el rol y la jerarquización de esta formación, y si es necesaria la presencia de los dos en los conjuntos. Tampoco cómo el charango, siendo un instrumento básicamente de ejecución individual (los campesinos

viajan con él), se ha convertido en un instrumento de conjunto, y los papeles que juega en cada nivel. Estas preguntas tienen que ver con el hecho de que en el Perú varios casos de la incorporación del charango a un conjunto están relacionados con los grupos mestizos más que a los indios, como ocurre en las diversas regiones de Ayacucho. En el caso en que el charango es ejecutado por éstos (Puno especialmente) permanece básicamente como instrumento individual, pues aún cuando en las festividades religiosas o comunales se puedan reunir grupos de charanguistas la ejecución es al unísono, en donde todos rasguean, incluso cuando hay un nivel de punteado dentro del rasgueado. Ya en la música mestiza y señorial es que este instrumento es integrado a un grupo más grande – la estudiantina –, en donde cumple un papel específico dentro del conjunto.

En Ayacucho el charango también está asimilado a un tipo de conjunto instrumental de cuerdas, formado además de él por una o varias guitarras, y a veces (en la música señorial) mandolinas, quenás y otros. En el caso de los pequeños grupos mestizos no señoriales el charango es básicamente punteado durante toda la canción, y no solamente en los intermedios instrumentales. También se le rasguea, pero de una forma muchísimo más simple que en el altiplano peruano o que en Bolivia.

Habría muchísimo que decir sobre este fascinante instrumento, lo que escapa a los límites de esta reseña. En cuanto a la guitarrilla éste no se encuentra como tal en el Perú, y al parecer no es tan fácil hallarla tampoco en Bolivia. Buena indicación de esto es que, aunque el título del disco que comentamos es «Charangos y guitarrillas (...)» éste último sólo es presentado en dos de los veintidos ejemplos que contiene. La calidad interpretativa de los ejecutantes presentados aquí es muy buena, notándose autenticidad en la mayoría de los casos. Especial mención debe hacerse a la señora Bárbara Reynaga, cantante en varios de los ejemplos, por la belleza de su canto y la emoción que transmite.

Si bien éste es un buen trabajo quisiéramos anotar algunas pequeñas carencias que a nuestro juicio contiene, las que de otro lado no disminuyen el valor del resultado final: amén de algunos errores en las listas de intérpretes (en dos casos se dice que alguien canta cuando no lo hace), hubiéramos deseado conocer algo más sobre los contextos en que han sido hechas las grabaciones, y cuánto corresponden éstos a los contextos originales. Algunos términos (como «Salaque») no son traducidos ni explicados. Y quizás lo más importante es que no se habla de los géneros musicales de manera suficiente, ni se les diferencia de los títulos de las canciones en las secuencias presentadas. Términos como «aire», «melodía», «canto» o «tema» necesitan ser definidos, aún cuando estén ligados al adjetivo «popular». Describir el grado de «tradicionalidad» y «modernidad» de las canciones. Finalmente no sería redundante ubicar a los intérpretes (la mayoría pertenecientes a la familia del recopilador) en relación a su medio, cuán representativos son de los músicos locales, si corresponden a un estilo tradicional o más bien contemporáneo.

En síntesis: valioso trabajo, textos breves pero bilingües e ilustrativos, buena grabación y bonitas interpretaciones, lo cual configura un balance positivo para un oyente no iniciado en la música popular de esta región.

Leo CASAS ROQUE
Genève