

**BERICHTE  
AUS DEM  
ICTM-NATIONALKOMITEE  
DEUTSCHLAND**

**- IV -**

**Instrument und Umwelt –  
Wechselbeziehungen zwischen der Beschaffenheit  
von Musikinstrumenten  
und ihren kulturellen Rahmenbedingungen**

**-**

**Freie Berichte**

**Bericht über die Tagung  
des Nationalkomitees der Bundesrepublik Deutschland  
im International Council for Traditional Music (UNESCO)  
am 28. und 29. Januar 1994  
in Nürnberg**

**Herausgegeben  
von  
Marianne Bröcker**

**Bamberg 1995**

**ISSN 0943-4224**

Hans Brandeis

## BUKIDNON-S UND TIGWAHANON-S: ZWEI MUSIKKULTUREN IM VERGLEICH

### Ethnographie

In den Jahren 1976-1985 machte der Autor mehrere Forschungsreisen auf die Philippinen zur Volksgruppe der *Bukidnon*-s, die auf Mindanao, der südlich gelegenen, zweitgrößten Insel der Philippinen in den Rückzugsgebieten der nach ihnen benannten Provinz leben. Bereits 1983 kam es aber auch zu Kontakten mit Musikern, die einer anderen Volksgruppe, den *Tigwahanon*-s, angehörten. Bei dieser Begegnung entstanden einige Tonaufnahmen von instrumental begleiteten Liedern, wie sie bei den *Bukidnon*-s völlig unbekannt sind. Die Andersartigkeit dieser Aufnahmen hat über die Jahre das Interesse des Autors wachsen lassen, so daß er schließlich 1993 eine Feldforschung bei den *Tigwahanon*-s durchführte<sup>1</sup>.

Nach den Untersuchungen des *Summer Institute of Linguistics* (SIL) sind die Sprachen der *Tigwahanon*-s und *Bukidnon*-s miteinander und mit den Sprachen benachbarter Volksgruppen eng verwandt: das *Tigwa Manobo* und die Sprachen *Matigsalug*, *Talaingod* und *Ata (Langilan) Manobo* verhalten sich zueinander wie sehr ähnliche Dialekte (Wang 1992: 2, Fußnote 2)<sup>2</sup>, bei den *Bukidnon*-s wiederum kann man als Untergruppen die *Zentral-Bukidnon*-s und die sie umgebenden *Banuwaen*-s, *Higaunen*-s und *Talaandig*-s unterscheiden. Alle diese Sprachen werden zur *Manobo*-Sprachfamilie und im weiteren Kontext zu

- <sup>1</sup> Die Feldforschung im Jahre 1993 wurde durch die freundliche Unterstützung des Vereins *Filipino Association of Berlin* (FAB) ermöglicht und im Rahmen eines Projekts zur Dokumentation traditioneller philippinischer Kultur durchgeführt. In diesem Zusammenhang sei vor allem Lourdes Müller und Joseph Szcepurek herzlich gedankt.
- <sup>2</sup> Die *Tigwahanon*-s oder *Tigwa Manobo*-s („Manobo-s vom Tigwa-Fluß“) sind die direkten, südlichen Nachbarn der *Bukidnon*-s; noch etwas südlicher von ihnen leben die *Matigsalug Manobos* („Manobo-s vom Salug-Fluß“). Die *Tigwahanon*-s bezeichnen sich selbst jedoch häufig als *Matigsalug Manobo*-s, offenbar weil sie sich von der Führung des „overall chieftain“ der *Matigsalug Manobo*-s, Datu Gawilan, ökonomische Vorteile versprechen.

den malayo-polynesischen oder austronesischen Sprachen gerechnet. Die Untersuchungen des SIL lassen vermuten, daß *Binukid*, die Sprache der *Bukidnon*-s, dem Proto-*Manobo*, der theoretisch angenommenen, gemeinsamen Ursprache aller *Manobo*-Sprachen, am ähnlichsten ist, während *Tigwa Manobo* und die ihm ähnlichen Dialekte jüngere Sprachentwicklungen repräsentieren (vgl. Elkins 1977: 525, 527).

Studiert man die wenige verfügbare Literatur über die Musik der Insel Mindanao, so erhält man den oberflächlichen Eindruck einer großen Homogenität: immer wieder trifft man auf dieselben Namen für Musikinstrumente, vokale Gattungen oder Tänze oder auf Ähnliches oder Gleiches unter verschiedenen Namen. Während der Feldforschung 1993 galt das Hauptaugenmerk deshalb der Frage, ob bei den *Tigwahanon*-s direkte Entsprechungen des musikalischen Inventars der *Bukidnon*-s – vielleicht in regionalen Modifikationen – zu finden sein würden. Wie weit ging die musikalische Verwandtschaft zweier Volksgruppen, die sprachlich relativ nahe verwandt sind, eine ähnliche materielle Kultur besitzen, aber schon von der Physiognomie her tendentiell unterschiedliche Menschentypen repräsentieren: die *Bukidnon*-s oft mittelgroß und kräftig, mit teilweise breiten Gesichtern und glatten Haaren, die *Tigwahanon*-s oft kleinwüchsig, feingliedriger und schmaler gebaut und häufig mit Kraushaar. Es versteht sich von selbst, daß im begrenzten Rahmen dieses Referats lediglich auf einige wesentliche Aspekte eingegangen werden kann<sup>3</sup>.

### Vokalmusik

Die wichtigsten musikalischen Ausdrucksformen findet man bei den *Tigwahanon*-s wie bei den *Bukidnon*-s in der Vokalmusik. Die traditionellen Lieder werden normalerweise solistisch vorgetragen, wobei bei den *Bukidnon*-s die zeremoniellen Chorlieder (*tabúk*) der Frauen (s. u.) eine Ausnahme bilden; die *Tigwahanon*-s dagegen kennen keine speziell für den kollektiven Vortrag bestimmten Gesangsgattungen. Die Lieder der *Bukidnon*-s werden ausnahmslos ohne instrumentale Begleitung vorgetragen; bei den *Tigwahanon*-s kann man dagegen zwei Gruppen von Liedern unterscheiden: Lieder mit und ohne Instrumentalbegleitung.

<sup>3</sup> Bezüglich genauerer Beschreibungen von Vortragsgattungen und Musikinstrumenten der *Bukidnon*-s sei auf bereits veröffentlichte Arbeiten des Autors (Brandeis 1981, 1992 und 1993) verwiesen.

Zur Aussprache der in diesem Artikel verwendeten *Binukid*- und *Tigwa Manobo*-Wörter vgl. Brandeis 1992: 7, Anm. 1.

### Stegreifgesänge

Tanzlieder bilden die beliebteste Vortragsform der *Tigwahanon-s*. Normalerweise werden sie von einer Frau auf der Bambusröhrenzither *saluray* und von einem Mann auf der zweisaitigen Laute *kuglung* begleitet, wobei Frau oder Mann solistisch singen (Musikbeispiel 28). Während der instrumentalen Zwischenspiele tanzen die beiden Musizierenden nebeneinander (Abbildung 1).



**Abbildung 1:** Darbietung eines Tanzliedes der *Tigwahanon-s* zur Begleitung von Bootslaute *kuglung* und Bambusröhrenzither *saluray*, Kibongkog, San Fernando, Bukidnon (Foto: Brandeis 1993: 93–D4–18).

Selten kommt es vor, daß einer der beiden vorsingt, und der andere versucht, synchron singend den Worten des Partners bzw. der Partnerin zu folgen. Die *Tigwahanon-s* kennen zwei Gebrauchsskalen und damit assoziierte Vortragsstile: den *kinindaan*-Stil („alter Stil“; Musikbeispiel 27) und den angeblich erst vor einigen Jahrzehnten importierten *baligen*-Stil (Musikbeispiel 28). Während man für die Laute in beiden Stilen Solostücke findet, werden die instrumental begleiteten Lieder ausnahmslos im neueren *baligen*-Stil vorgetragen.

Abgesehen von der instrumentalen Begleitung besteht ein weiterer wesentlicher Unterschied zwischen den Liedern der *Bukidnon*-s und *Tigwahanon*-s: während die improvisierten *limbay*- oder *salâ*-Gesänge der *Bukidnon*-s inhaltlich geschlossene Vorträge zu einem bestimmten Thema darstellen, bilden die auf *kuglung* und *saluray* begleiteten Vorträge der *Tigwahanon*-s oft Suiten oder Sequenzen von mehreren Liedern, die ohne Unterbrechung nacheinander gesungen werden. Die Unterschiede innerhalb dieser Suiten liegen hierbei vor allem in den Texten, während musikalische Unterschiede kaum zu erkennen sind.

Die unbegleiteten Lieder der *Tigwahanon*-s, die offenbar ältere Traditionen repräsentieren, ähneln denen der *Bukidnon*-s dagegen sehr. Die Stegreifgesänge der *Tigwahanon*-s, *uranda* (für Männer) und *kumapey* (für Frauen) genannt, entsprechen im Inhalt und in wesentlichen musikalischen Merkmalen den *salâ*- und *limbay*-Gesängen der *Bukidnon*-s (vgl. Brandeis 1992: 18 f.); die unterschiedliche Namensgebung für diese Gesangsgattungen ergibt sich vermutlich vor allem aus sprachlichen Unterschieden.

### Epengesänge

Epengesänge werden bei beiden Volksgruppen *ulagíng* genannt. Bei den *Bukidnon*-s bezieht sich dieser Terminus eindeutig und ausschließlich auf eine einzige Epentradition, die sich um die Hauptfigur *Agyu* und andere unsterbliche, mythologische Helden rankt (Brandeis 1992: 16 ff.; Musikbeispiel 25), bei den *Tigwahanon*-s lediglich auf einen bestimmten musikalischen Stil, der nicht nur bei den Epengesängen Verwendung findet. Die beiden Epentraditionen der *Tigwahanon*-s werden im allgemeinen aber nach den Namen ihrer Hauptfiguren, *Tulalang* und *Man-ulurun*, bezeichnet. Zwischen den Epentraditionen *man-ulurun* und *tulalang* (Musikbeispiel 26) der *Tigwahanon*-s und dem *ulagíng* der *Bukidnon*-s bestehen Querverbindungen: Nach Angaben der Informanten in Kisayab lebten *Tulalang* und *Man-ulurun* ebenso wie *Agyu* früher auf der Erde und stiegen wie dieser mit der Himmelsfähre *salimbal* in den Himmel auf. Die *Tigwahanon*-Informanten waren sich nicht sicher, ob *Man-ulurun* ein Bruder von *Agyu* sei, verwandt sei er mit diesem aber auf jeden Fall. *Tulalang* ist im gleichnamigen Epos der *Kulamanen*-s, einer anderen Manobo-Gruppe im Grenzgebiet der Provinzen Bukidnon und North Cotabato, der Kusine von *Agyu* (Maquiso 1977: 34). Die drei Epentraditionen besitzen also nicht nur dieselbe Grundidee, sondern sind inhaltlich direkt miteinander verknüpft.

Bedeutsam ist auch eine Parallele in der Aufführungspraxis: werden zwischen die einzelnen Abschnitte eines *ulagíng*-Vortrags der *Bukidnon*-s von Zeit zu Zeit Vorträge von Stegreifgesängen *salâ* eingestreut, so wird ein *tulalang*-Vortrag der *Tigwahanon*-s in ganz ähnlicher Weise von *uranda*-Vorträgen unterbrochen. Die allgemeinen musikalischen, auch viele inhaltliche Merkmale der Epentraditionen beider Volksgruppen sind einander sehr ähnlich, wobei die Unterschiede vor allem im Inventar der handelnden Personen, deren Charaktermerkmalen und deren komplizierten Verwandtschaftsverhältnissen liegen.

Für den uneingeweihten Besucher der *Tigwahanon*-s spendet der Begriff *ulagíng* Verwirrung, da er kaum sicher sein kann, mit welcher Art von Gesangsgattung er es im konkreten Fall zu tun hat. So trug beispielsweise ein Informant einen *ulagíng*-Gesang vor, der vom Inhalt her mit Epengesängen nichts zu tun hatte: er sang von seinen Wünschen und von seinem Traum, daß den *Tigwahanon*-s eines Tages Hilfe zuteil werden und Glück und Zufriedenheit zu ihnen kommen werde. Vom Textinhalt her hätte man den Vortrag auch als *uranda* identifizieren können, da es sich beim *uranda* um eine Gattung von Stegreifgesängen handelt, in denen gerade persönliche Gefühle ausgedrückt werden. Auf die Frage, ob man besagten Vortrag auch als „*uranda* im *ulagíng*-Stil“ bezeichnen könne, wiesen die Informanten ausdrücklich darauf hin, daß es sich um ein *ulagíng* und um nichts anderes handle, weil der Sänger eine *ulagíng*-Melodie benutze. In diesem Falle vom musikalischen Material her definiert, ist *ulagíng* also im weiteren Sinne eine Bezeichnung für einen bestimmten musikalischen Stil. Die musikalische Kategorisierung hat bei den *Tigwahanon*-s offenbar Vorrang bei der Identifikation von Gesangsvorträgen. Damit steht die Praxis der *Tigwahanon*-s im Gegensatz zu der der *Bukidnon*-s, bei denen ein *salâ*-Text zu einer *ulagíng*-Melodie immer noch *salâ* genannt wird, da bei den *Bukidnon*-s der Textinhalt bei der Kategorisierung von Gesangsvorträgen eindeutig Vorrang hat.

### **Der Bereich des Zeremoniellen**

Die größte kollektive musikalische Aktivität der *Bukidnon*-s, die vor allem im vokalen Bereich angesiedelt ist, findet im Rahmen der *kaligà*-Zeremonien statt: an den Höhepunkten einer *kaligà*-Zeremonie singen zwei männliche Priester *kaligà* und ein Frauenchor *tabúk*, und die Frauengruppe tanzt den Zeremonialtanz *dugsû* (vgl. Brandeis 1992: 11). All dies geschieht gleichzeitig, aber musikalisch völlig unabhängig

voneinander. Eine vergleichbare musikalische Aktivität fehlt bei den *Tigwahanon*-s völlig, bei denen Singen während Zeremonien gänzlich unbekannt ist. Damit besitzen die *Tigwahanon*-s auch keine Zeremonien, die mit den *kaligà*-Zeremonien der *Bukidnon*-s vergleichbar wären. Interessant ist in diesem Zusammenhang die Tatsache, daß auch die *Bukidnon*-s der Überlieferung nach ursprünglich Zeremonien ohne Gesang gefeiert haben sollen (vgl. Brandeis 1992: 13 f.).

Das Wort der *Bukidnon*-s für „Gebet“, *pandalawit*, wird auch von den *Tigwahanon*-s gebraucht, jedoch in völlig anderem Zusammenhang: für die *Tigwahanon*-s bezeichnet dieser Begriff jede Art von „Klage“, beginnend vom Schreien und Klagen eines kleinen Kindes bis hin zu einer Totenklage. Neben diesen lebendigen, gewissermaßen alltäglichen Formen des Klagens kennen die *Tigwahanon*-s aber auch künstlich-künstlerisches Klagen in Form eines Gesangs, der ebenfalls *pandalawit* genannt wird: ein Sänger beklagt – unterbrochen von stilisierten Klagelauten – die schlechten Lebensverhältnisse seiner Familie und seines Dorfes, die politischen Verhältnisse usw.

### **Bambusmaultrommeln**

Gemeinsam haben die Musikkulturen der *Bukidnon*-s und *Tigwahanon*-s auch eine Reihe von Musikinstrumenten. Besonders erwähnenswert ist hier die Bambusmaultrommel, die bei beiden Volksgruppen identische Namen (*kubing* oder *kebing*) und Bauweise aufweist. Das entscheidende Moment ist hier die Tatsache, daß die Maultrommel in beiden Kulturen Medium einer ganz besonderen Form der Kommunikation ist: in *kubing*-Stücken wird ein Text musikalisch umgesetzt und kodiert, so daß er von einem erfahrenen Zuhörer Wort für Wort verstanden werden kann. Die Botschaft eines *kubing*-Stückes nennen die *Tigwahanon*-s *tumúng*, was man mit „Ziel, Zielpunkt, Zielrichtung“ übersetzen könnte. Nach Angaben der Informanten hat das Wort *tumúng* dieselbe Bedeutung wie das entsprechende Visaya-Wort (*tumóng*, „aim, purpose, object“ [Cabonce o. J.: 219]; *tumúng*, „direction; aim; object aimed at; hit“ [Trosdal 1990: 439]; *tunóng*, direction of an object toward a mark aimed at“ [Cabonce o. J.: 220]).

Das *kubing*-Spiel fand traditionell vor allem in der Liebeswerbung Verwendung: Männer und Frauen teilten sich – teils scherzhaft, teils mit ernst en Absichten – ihre Gefühle auf der Maultrommel mit, da ihnen das unverblümete, direkte Sprechen darüber nicht gestattet war.

## Flöten

Die musikalische Terminologie ist auf Mindanao oft verwirrend und führt in falsche Richtungen. Als der Autor die *Tigwahanon*-s besuchte, hatte er die Vorinformation, daß sie zwei Flöten, eine *lantuy* und eine *pulendag*, besitzen. *Lantuy* ist einer der Namen, den auch die *Bukidnon*-s für einen Typ ihrer kurzen Ringflöte (Musikbeispiel 29; Abbildung 2) benutzen, *pulendag* ist der Name der muslimischen *Magindanao*-s (Maceda 1963, Vol. I: 135 ff.), *paundan* der Name der *Bagobo*-s (Takács 1975: 192) für die lange Lippenformflöte.



**Abbildung 2:** *kunsî* oder *yangyang*, Ringflöte der *Bukidnon*-s (Guilang-Guilang, Manolo Fortich, Bukidnon), auch *lantuy* genannt (Cabanglasan, Bukidnon), (Foto: Brandeis 1983: 83-SW13-21).

Eine Lippenformflöte besitzen auch die *Bukidnon*-s, die sie *pulalâ* nennen. Entsprechende Flötentypen erwartete der Autor also auch bei den *Tigwahanon*-s. In den zwei besuchten Ortschaften der *Tigwahanon*-s fand er in der aktuellen Praxis dann aber lediglich den Typus

der kurzen Ringflöte vor, der entgegen den Vorerwartungen regelmäßig *pulendag* genannt wurde.

Später dann bat der Autor einen Informanten in der Ortschaft Kisayab, für ihn Exemplare aller Flötentypen der *Tigwahanon-s* herzustellen. Er baute zuerst die kurze Ringflöte und nannte sie – wie andere Informanten vor ihm – *pulendag*. Seine Ankündigung, er werde nun eine Flöte namens *pulalū* herstellen, ließ den Autor den Typ der langen Lippenformflöte erwarten, der bei den *Bukidnon-s* *pulalā* heißt. Zu seinem Erstaunen stellte der Informant dann aber einen völlig anderen Flötentyp her: eine mittellange Längsflöte mit andersartigem Mundstück und ohne Grifflöcher.

Für welche Flöte werde nun der Begriff *lantuy* gebraucht, wurde der Informant befragt, etwa für die lange Flöte? Er zeigte auf die Ringflöte, die er zuvor als *pulendag* bezeichnet hatte. Was war dann die *pulendag*? Er zeigte wiederum auf die Ringflöte. War *lantuy* nur ein Synonym für *pulendag*? Diese Fragen stürzten den Informanten in tiefe Ratlosigkeit. Es folgten lange Diskussionen mit einem zweiten Informanten, der sich inzwischen hinzugesellt hatte, und während welcher als weiterer Flötenname das Wort *sagunsen* fiel. Schließlich einigte man sich darauf, daß *lantuy* die kurze Ringflöte, *pulalū* die mittellange Längsflöte ohne Grifflöcher und *pulendag* mit dem Synonym *sagunsen* die lange Lippenformflöte bezeichnen sollte. Die Vorerwartung des Feldforschers wurde also doch erfüllt. Als sich wenig später ein dritter Informant hinzugesellte, meinte dieser, *pulendag* sei doch aber der Name für die Ringflöte, und die Diskussion begann von neuem. Die Erfahrung dieses Interviews machte deutlich, wie vage die Terminologie der *Tigwahanon-s* ist, die der begrifflich-verbale Fassung von Phänomenen offenbar eine mindere Bedeutung zuordnen.

Der Informant war im übrigen nicht in der Lage, eine funktionstüchtige Lippenformflöte *pulendag* zu bauen, die in den beiden besuchten Ortschaften in keinem Exemplar vorgefunden wurde; seine Bauversuche machten aber deutlich, daß die *pulendag* der *Tigwahanon-s* im wesentlichen der Lippenformflöte *pulalā* der *Bukidnon-s* entsprechen muß. Die Lippenformflöte, die auch bei den *Bukidnon-s* heute bereits sehr selten zu finden ist, dürfte auf Mindanao wohl allgemein zum Aussterben verurteilt sein. Zu ihrer Herstellung wird ein spezieller Bambus benötigt, der sehr weit auseinander liegende Wachstumsknoten aufweisen muß. Dieser Bambus aber wächst nur im Regenwald und ist durch die massiven Abholzungen auf Mindanao sehr selten geworden.

Auf den Flöten gespielte Melodien sind im übrigen bei den *Bukidnon*-s wie bei den *Tigwahanon*-s keine Bedeutungsträger, sondern reine Klanggebilde („sounds“), durch die manchmal auch Geräusche aus der Natur musikalisch-klangmalerisch umgesetzt werden.

### Lauten

In den Solostücken für die Bootslaute, die die *Bukidnon*-s *piyapi*, die *Tigwahanon*-s *kuglung* nennen, werden zwar keine Worte kodiert wie bei der Maultrommel *kubing*, die Lautenstücke als Ganzes werden aber bei beiden Volksgruppen mit bestimmten Inhalten identifiziert. Hierbei ist anzunehmen, daß je nach wechselndem sozialem Anlaß oder persönlicher Stimmung des Lautenspielers den gleichen Melodien assoziativ andere Inhalte zugeordnet werden, d. h. gleiche Melodietypen erhalten in der Realisation andere Titel, wobei signifikante musikalische Unterschiede in der Regel nicht zu erkennen sind. Beispiele für Titel von Lautenstücken der *Tigwahanon*-s wären „Der Wind“, „Die Erde wird verbrannt werden“ oder „Die Übergabe des Sklaven“.

Der Lautentyp *piyapi* der *Bukidnon*-s weist eine Besonderheit auf: einen kastenförmigen Resonanzkörper. Vergleichbare Lauten gibt es auf den Philippinen ansonsten ausschließlich etwa in 600 km Entfernung auf der Insel Palawan. Man kann sagen, daß dieser Lautentyp die *Bukidnon*-s von allen anderen Volksgruppen auf der Insel Mindanao abgrenzt; gleichzeitig wird auf diesem Hintergrund deutlich, daß die Untergruppen der *Bukidnon*-s, die *Talaandig*-s, die *Higaunen*-s und die *Bukidnon*-s von Zentral-Bukidnon, wegen des gemeinsamen Gebrauchs dieses sehr speziellen Lautentyps als eine einzige Volksgruppe mit lokalen Unterschieden zu definieren sind.

Die *Tigwahanon*-s verwenden Lauten eines anderen Typs namens *kuglung* (Musikbeispiel 27), der gewöhnlich etwas kleiner ist als die *piyapi* der *Bukidnon*-s und von dieser in einer Reihe von Konstruktionsmerkmalen abweicht. Als wichtigste Unterschiede wären bei der *kuglung* zu nennen: ein flacherer Resonanzkörper mit geschwungenen Seitenflächen, ein weicher Übergang zwischen Korpus und Hals und ein kantiges, kastenförmiges Unterende, meist schräg gestellte Steckwirbel und ein sehr typisch geformter Kopf. Dieser Lautentyp weist ethnographisch in eine andere Richtung: zu den *Matigsalug Manobo*-s und verwandten Gruppen im Süden Mindanaos bis hin zu den *Bagobo*-s in der Provinz Davao.

Auch in ihrer Symbolik unterscheiden sich die Lauten der *Bukidnon*-s und *Tigwahanon*-s: die *piyapi* der *Bukidnon*-s soll ein Krokodil (*buaya*), die *kuglung* der *Tigwahanon*-s ein Pferd (*kabayu*) darstellen. Hierbei

ist wiederum die Sichtweise der Körperteile dieser Symboltiere unterschiedlich: bei den *Tigwahanon*-s sollen der mit Pferdehaar verzierte Kopf und Hals der Laute tatsächlich Kopf und Hals des symbolisierten Pferdes darstellen, bei den *Bukidnon*-s dagegen, ohne Pferdehaar, den Schwanz des Krokodils, dessen Kopf am entgegengesetzten, hinteren Ende der Laute angeschnitzt ist. Beide Lauten werden bei *Tigwahanon*-s wie *Bukidnon*-s aber auch häufig mit einer großen Eidechse (*palaes*) verglichen.

### **Vollröhrenzithern**

Die Vollröhrenzither aus Bambus mit zwei Saiten und verbindender Plattform besitzen *Bukidnon*-s und *Tigwahanon*-s unter gleichem Namen, *takumbê*, und mit identischer Spielweise: das Instrument wird immer mit einem Stöckchen geschlagen und manchmal zusätzlich mit einem Daumen gezupft. Bemerkenswert ist dabei, daß der Gebrauch der *takumbê* auf der Insel Mindanao vor allem auf das Grenzgebiet zwischen den *Bukidnon*-s und den ihnen benachbarten *Manobo*-Gruppen im Osten und Süden, u. a. eben auch den *Tigwahanon*-s, beschränkt zu sein scheint.

Die zuvor erwähnte, drei- und mehrsaitige Vollröhrenzither *saluray*, die durch Zupfen mit den Fingern beider Hände das Spiel melodisch-rhythmischer Patterns erlaubt und auf der die *Tigwahanon*-s ihre Tanzlieder begleiten, ist bei den *Bukidnon*-s in der musikalischen Praxis vollständig unbekannt. Interessanterweise aber kennen die *Bukidnon*-s zwei Termini für diesen Zitherntyp, *tungkul* und *kudlung*, die aber lediglich in Liedtexten als poetische Synonyme für das Wort *takumbê* verwendet werden. Dennoch ist die Existenz dieser Termini ein Indiz dafür, daß der mehrsaitige, gezupfte Zitherntyp in der Vergangenheit auch bei den *Bukidnon*-s in Gebrauch war.

### **Weitere Unterschiede im Inventar der Musikinstrumente**

Findet durch Kulturkontakt in Grenzgebieten eine erkennbare Beeinflussung zwischen zwei benachbarten Volksgruppen statt, so ist es umso auffälliger, wenn bestimmte Merkmale der Musikkultur des einen Volkes in der des anderen vollständig fehlen. So ist die einsaitige Spießgeige *dayuday*, deren Resonanzkörper aus einer halben, mit Schlangenhaut bezogenen Kokosnuß besteht, bei den *Tigwahanon*-s vollständig unbekannt. Die *Bukidnon*-s wiederum kennen nicht das hängende Gongspiel *tagunggê*, die klappernden Pflanzstäbe *palakpak* und den großen Aufschlagbalken *bangkakawan*.

### Das Schlagbalkenspiel *bangkakawan* der *Tigwahanon-s*

Die größte kollektive musikalische Aktivität der *Tigwahanon-s* bildet das Spiel auf dem Schlagbalken *bangkakawan* (Musikbeispiel 30, [Abbildung 3](#)), also eine Aktivität aus dem Bereich der Instrumentalmusik, die bei den *Bukidnon-s* unbekannt ist.



**Abbildung 3:** *bangkakawan*, Aufschlagbalken der *Tigwahanon-s* in Kibonbkog, San Fernando, Bukidnon (Foto: Brandeis 1993: 93-D3-34).

Der Aufschlagbalken *bangkakawan* ist etwa 4 m lang und an beiden Enden mit Rattanstreifen an jeweils einem Gestell aufgehängt. Der Balken ist auf seiner Unterseite in fast seiner gesamten Länge ausgehöhlt. Er wird von sechs Personen, vier Frauen und zwei Männern, gespielt. An den beiden Enden des Balkens stehen sich jeweils zwei Frauen gegenüber, den Balken zwischen sich. Mit langen Stöcken, ähnlich den beim Reisstampfen üblichen Stößeln, stampfen sie abwechselnd auf den Balken. Die beiden Frauenpaare stampfen nicht koordiniert miteinander, sondern lediglich in ungefähr gleichem Tempo, so daß es im Laufe einer Darbietung zu rhythmischen Verschiebungen kommt. Die Stößel besitzen an ihrem oberen Ende eine Art Stabrassel. Das hell klickende Geräusch dieser Rassel ertönt mit zeit-

licher Verzögerung zum dumpfen Stampfgeräusch der Stößel auf dem Balken; auf jeden Stampftön folgen, bedingt durch die Aufwärts- und Abwärtsbewegung des Stößels, zwei Rasselklicks.

In der Mitte des Aufschlagbalkens stehen sich die zwei Männer gegenüber. Jeder von ihnen schlägt mit einem kurzen Rundholz einfache rhythmische Patterns, wie die Frauen manchmal synchron, meist aber leicht versetzt oder ineinander verschränkt. Zeitweise unterbricht einer der Männer sein Spiel, um pantomimisch eine Szene darzustellen, beispielsweise Aktivitäten aus dem täglichen Leben, aber auch die Verhaltensweisen eines bestimmten Tieres, beispielsweise eines Vogels. Es ist üblich, daß ein Musiker/Darsteller zeitweise etwas abseits vom *bangkakawan* tanzt und agiert, um später zurückzukehren und sein Schlagen auf den Balken fortzusetzen.

Das Spiel auf dem Schlagbalken erzeugt drei verschiedene klangliche Ebenen, die ineinander verschränkt sind und auf der Ebene des Musikalischen zu komplexen Strukturen führen. Auf der Ebene des Symbolischen ergeben sich nicht minder komplexe Beziehungen, quasi „Symbolkompositionen“, wobei man folgende Bedeutungsebenen unterscheiden kann:

1. Die stampfenden Frauen stellen eine stilisierte Form des Reisstampfens dar, eine typisch weibliche Aktivität, die besondere Bedeutung für das Überleben der Gemeinschaft hat;
2. und 3. Die beiden Männer stellen unterschiedliche Aktivitäten des täglichen Lebens, oft männliche Aktivitäten, dar, die ebenfalls für das Überleben wichtig sind; zusammen mit den Frauen symbolisieren sie die menschliche Gemeinschaft, die Familie oder das Dorf; personifiziert einer der Männer ein Tier, so kommt der Aspekt der Natur hinzu;
4. Manchmal tanzt während einer *bangkakawan*-Darbietung eine Frau, mit Speer und Schild bewaffnet, im Uhrzeigersinn um den Schlagbalken und die Musizierenden herum den Kriegstanz *saut*, der normalerweise von Männern getanzt wird (Abbildung 3). Der Tanz der Frau soll die Musizierenden vor bösen Geistern schützen. Die Tanzende stellt die Verbindung zu den Göttern her, die in den in der *bangkakawan*-Darbietung symbolisierten „Mikrokosmos“, bestehend aus den Aspekten Mann – Frau – Familie – Gemeinschaft – Natur – Götter, mit einbezogen werden.

Dies ist die größte kollektive musikalische Aktivität der *Tigwahanon*-s, die sich im Bereich des Instrumentalen abspielt. Bei den *Bukidnon*-s dagegen findet man im Bereich der Instrumentalmusik fast ausschließlich das Spiel auf Soloinstrumenten, wobei das Zusammen-

spiel von Gong und Trommel zur Begleitung von Tänzen lediglich eine seltene und regional begrenzte Ausnahme bildet.

### Zusammenfassung

Wollen wir es bei diesen wenigen vergleichenden Überlegungen bewenden lassen und versuchen, zu einem Fazit zu kommen. Die beiden Volksgruppen der *Bukidnon-s* und *Tigwahanon-s* gehören, bei vielen Übereinstimmungen und Ähnlichkeiten ihrer Musikkulturen, eindeutig unterschiedlichen Kulturkomplexen an. Viele Ähnlichkeiten, vor allem im Inventar der Musikinstrumente und in der stark klanglich geprägten Ästhetik sowohl der Vokal- als auch der Instrumentalmusik, teilen sich *Bukidnon-s* und *Tigwahanon-s* mit anderen Volksgruppen der Insel Mindanao, so daß sie sich als Argumente für eine außergewöhnliche Kulturverwandtschaft beider Volksgruppen kaum eignen.

Bei den Bedeutungsunterschieden, die in verwandten Sprachen wie *Binukid* und *Tigwa Manobo* zwischen ähnlichen Worten wie *pandala-wit*, *ulagíng*, *pulalá*, *pulalû* u. a. bestehen, wird deutlich, wie vorsichtig man sein sollte, keine falschen Schlußfolgerungen auf das Vorkommen entsprechender musikalischer Phänomene zu ziehen. Dies bekam während der Feldforschung bei den *Tigwahanon-s* auch der *Bukidnon*-Assistent des Autors zu spüren, der wiederholt im Vertrauen auf sprachlich verstandenes Gegläubtes von falschen Voraussetzungen ausging.

Der Vergleich zeigt vielmehr, daß ebenso wie sich die Zentral-*Bukidnon-s* und die sie umgebenden *Banuwaen-s*, *Higaunen-s* und *Talaandig-s* unter dem Begriff „*Bukidnon-s*“ als ein einziges Volk mit regionalen Ausprägungen fassen lassen, auch die *Tigwahanon-s* eine starke kulturelle Affinität zu benachbarten Volksgruppen wie den *Matigsalug-s*, *Talaingod-s* und *Ata Manobo-s*, möglicherweise bis hin zu *Manobo*-Gruppen in Cotabato und zu den *Bagobo-s* in Davao, zeigen. Jedoch – und das sollte dieser Vortrag deutlich machen – besteht diese kulturelle Affinität weniger stark zu den Nachbarn der *Tigwahanon-s*, den *Bukidnon-s*.

### LITERATUR

**Brandeis**, Hans

- 1981 *Zur Musik der Higa-onon am Libang-Fluß, Agusan del Sur, Mindanao, Philippinen*. Berlin: Freie Universität Berlin (M. A., Vergleichende Musikwissenschaft). Maschinenschriftlich, unveröffentlicht.

- 1992 „Religiöse Bezüge in der Vokalmusik der Bukidnon auf Mindanao, Philippinen.“ In: Marianne Bröcker (Hrsg.): *Berichte aus dem ICTM-Nationalkomitee Deutschland*, Band I: *Musik und Religion*. Bamberg: Universitätsbibliothek Bamberg: S. 7 – 24.
- 1993 *Musik und Tanz der Bukidnon-s von Mindanao - eine kurze Einführung / Music and Dance of the Bukidnon-s of Mindanao - A Short Introduction*. Berlin: Filipino Association of Berlin.
- Cabonce**, Rodolfo, S. J.  
o. J. *Visayan - English Dictionary*. o. O., o. J. Maschinenschriftlich, vervielfältigt.
- Elkins**, Richard E.  
1977 „Root of a Language. How One Manobo Word Led to Another.“ In: Alfredo R. Roces (Hrsg.): *Filipino Heritage. The Making of a Nation*. Manila: Lahing Pilipino Publishing: Vol. 2: S. 523 – 527.
- Maceda**, José Montserrat  
1963 *The Music of the Magindanao in the Philippines*, 2 Volumes. Los Angeles: University of California (Ph. D., Ethnomusicology); Ann Arbor: University Microfilms.
- Maquiso**, Elena Granada  
1977 *Ulahingan. An Epic of the Southern Philippines* [= Humanities Publications Series. No. 1]. Dumaguete City: Silliman University, 1977.
- Takács**, Jenő  
1975 „A Dictionary of Philippine Musical Instruments.“ In: *Archiv für Völkerkunde*, Band 29. Wien: Selbstverlag des Vereins „Freunde der Völkerkunde“, Museum für Völkerkunde: S. 121-217.
- Trosdal**, Mimi B.  
1990 *Formal-Functional Cebuano-English Dictionary. With an English-Cebuano Lexicon*. Cebu City: [Druck:] J. Clavano Printers.
- Wang**, Peter  
1992 *Towards a Methodology for Defining the Choice of Focus in Philippine Languages*. Arlington: University of Texas, Graduate School (M. A., Linguistics).

## MUSIKBEISPIELE

### **Musikbeispiel 25:**

Volksgruppe: *Bukidnon*  
*ulaging*

Sänger: Anastacio Saway (Datu Kinulintang), 60-70 Jahre

Klassifikation: Epengesang über die Abenteuer des unsterblichen Helden *Agyu*. Der Sänger verwendet einen rhythmisch freien, melismatischen Melodietyp, der *nanangen* („erzählen“) genannt wird.

Aufnahmeort: Barangay Songco, Municipality of Lantapan, Province of Bukidnon. Im Versammlungshaus (*tulugan*).

Aufnahmezeit: 01. 01. 1984, ca. 10 Uhr morgens.

Sammler-Nr.: Brandeis 83-K30-A4

Archiv-Nr. M 2855 (Museum für Völkerkunde Berlin, Abteilung Musikethnologie)

Dauer des Originals: 46' 20"

Dauer des Ausschnitts: 2' 26" (ab ca. 40' nach Beginn)

### **Musikbeispiel 26:**

Volksgruppe: *Tigwahanon*  
*tulalang*

Sänger: Pepito Dalaid, 40 Jahre

Klassifikation: Epengesang über die Abenteuer des unsterblichen Helden *Tulalang*. Der Sänger verwendet einen streng rhythmisierten Melodietyp, der zur Beschreibung von Kampfszenen verwendet und *mabulút* („tapfer“) genannt wird.

Aufnahmeort: Barangay Kibongkog, Municipality of San Fernando, Province of Bukidnon. Im Haus des Sängers.

Aufnahmezeit: 10. 08. 1993, ca. 23 Uhr.

Sammler-Nr.: Brandeis 93-K5-1

Dauer des Originals: ca. 2h 40'

Dauer des Ausschnitts: 2' 06" (ab ca. 2h nach Beginn)

### **Musikbeispiel 27:**

Volksgruppe: *Tigwahanon*  
*kuglung*

Instrument: Bootslaute *kuglung* mit Melodiesaite aus Nylon und Bordunsaiten aus Stahl; Bundpositionen für *kinindaan*-Leiter („alter Stil“)

Musiker: Dioning Mampaglas, ca. 35 Jahre; der Spieler wurde von den einheimischen Zuhörern dafür gerühmt, daß in

seinem Spiel die Töne besonders gut zu unterscheiden seien.

Assoziierte Bedeutung: Der Musiker drückt auf seiner *kuglung* aus, wie ein junger Mann zu seiner Schwester spricht: „Weine nicht, kleine Schwester, denn unser Vater und unsere Mutter werden später nachhause kommen!“

Aufnahmeort: Barangay Kibongkog, Municipality of San Fernando, Province of Bukidnon. Im Versammlungshaus („barangay hall“).

Aufnahmezeit: 12. 08. 1993, 15:30 Uhr.

Sammler-Nr.: Brandeis 93-K5-32

Dauer des Originals: 2' 04"

Dauer des Ausschnitts: 1' 16" (0' 00" – 1' 16")

### **Musikbeispiel 28:**

Volksgruppe: *Tigwahanon*

»Kaaselem ne aldew« („Der morgige Tag“)

Sängerin/Musikerin: Pamana, ca. 20 Jahre

Instrument: heterochorde, dreisaitige Vollröhrenzither *saluray*

Musiker: Datu Alibudbud, ca. 40 Jahre

Instrument: Bootslaute *kuglung* mit zwei Stahlsaiten; Bundpositionen für *baligen*-Leiter

Textinhalt: „Morgen wird mich mein Onkel in der Ortschaft Salawagan anbieten, im Austausch gegen ein Pferd mit Namen Laisan und Sambalani. Es ist wirklich hart, Mutter, wenn man keinen Bruder hat, der für einen sorgt. Es ist der Fehler von Onkel und Tante, daß sie kein Gefühl für mich übrig haben.“

Aufnahmeort: Sitio Kisayab, Barangay Bonacao, Municipality of San Fernando, Provinz Bukidnon. Im Schulgebäude.

Aufnahmezeit: 31. 07. 1993, nachmittags.

Sammler-Nr.: Brandeis 93-K1-1/A

Dauer des Originals: 6' 11" (Teil A von Frau, Teil B von Mann gesungen)

Dauer des Ausschnitts: 2' 32" (0' 00" – 2' 32" = Teil A)

### **Musikbeispiel 29:**

Volksgruppe: *Bukidnon*

*lantuy*

Instrument: Ringflöte *lantuy*, mit Zirkularatmung gespielt

Musiker: Ricardo Unangay

Aufnahmeort: Barangay Freedom, Municipality of Cabanglasan, Province of Bukidnon. Vor dem Haus des Gemeindeführers.

Aufnahmezeit: 03. 01. 1984, nachmittags.

Sammler-Nr.: Brandeis 83-K30-A7

Archiv-Nr.: M 2940 (Museum für Völkerkunde Berlin, Abteilung Musikethnologie)

Dauer des Originals: 4' 32"

Dauer des Ausschnitts: 1' 06" (0' 42" – 1' 48")

**Musikbeispiel 30:**

Volksgruppe: *Tigwahanon*  
*bangkakawan*

Instrument: Hängender Aufschlagbalken *bangkakawan*

Musikerinnen: 4 Frauen (in 2 Paaren): Kaandam Mansamay, 40 Jahre; Loreta Gabao, 37 Jahre; Elsa Dayos, 36 Jahre; Lelita Baud, 40 Jahre;

Musiker: 2 Männer: Jose Pado, 42 Jahre; Datu Malipayon (Indagnay), 45 Jahre;

Tänzer: Die beiden Männer;

Symbolische Bedeutung: Die beiden Männer tanzten, während sie spielten. Zwischendurch dramatisierten sie unabhängig voneinander jeweils eine Szene. Der erste Mann stellte dar, wie er Holz für ein Feuer herrichtete und entzündete: er sammelte Holzstückchen, die aus der nach unten gerichteten Aushöhlung des Schlagbalkens herausgefallen waren, griff auch mit einer Hand von unten in die Aushöhlung hinein und brach kleine, lockere Holzstückchen heraus, die er etwa 1, 5 Meter neben dem Schlagbalken aufhäufte. Er tat so, als zünde er den Holzhaufen an und hielt beide Hände ausgestreckt derart darüber, als wärme er sich am Feuer die Hände. Der zweite Mann stellte dar, wie er Gift für den Fischfang herstellt und damit Fische fängt.

Aufnahmeort: Barangay Kibongkog, Municipality of San Fernando, Province of Bukidnon. Im Versammlungsraum („barangay hall“).

Aufnahmezeit: 12. 08. 1993, 15:30 Uhr.

Sammler-Nr.: Brandeis 93-K2-7

Dauer des Originals: 14' 00"

Dauer des Ausschnitts: 1' 30" (ab ca. 3' 30 – 5' 00")