

HANDBÜCHER DER KÖNIG-
LICHEN MUSEEN ZU BERLIN

DIE
MUSIKINSTRUMENTE
INDIENS UND
INDONESIENS

ZUGLEICH EINE EINFÜHRUNG IN
DIE INSTRUMENTENKUNDE VON
CURT SACHS



MIT 117 ABBILDUNGEN IM TEXT
UND EINER KARTE

BERLIN 1915 DRUCK UND VERLAG GEORG REIMER

Vorwort.

Das indische Musikinstrumentarium ist bisher weder von ethnologischer noch von musikwissenschaftlicher Seite im Zusammenhang erforscht und geschildert worden. Nur einzelne Ausschnitte haben eine mehr oder minder eingehende Behandlung erfahren; so — um nur die wichtigsten zu nennen — das südliche Vorderindien durch C. R. Day, das französische Hinterindien durch G. Knosp, Java durch J. Groneman und Bengalen in kleineren Arbeiten durch S. M. Tagore, dem eine große Zahl europäischer Instrumenten- und Völkerkundesammlungen das Wesentliche der nordindischen Tonwerkzeuge zu verdanken hat. Da überdies von deutscher Seite überhaupt noch nicht das Wort ergriffen worden ist, hat die Generalverwaltung der Königlichen Museen den unterzeichneten Vertreter der Musikwissenschaft mit der Bearbeitung der besonders reichen Sammlung indischer Instrumente im Berliner Völkerkundemuseum beauftragt. Der Verfasser folgte der Aufforderung zum Abfassen eines Handbuchs um so lieber, als gerade die Instrumente der indischen Welt vom Fünfstromland bis hinüber zum Malaiischen Archipel das kulturgeschichtliche und ethnologische Bild dieser Ländermassen in hervorragender Weise vertiefen können, darüber hinaus aber auch einen orientierenden Überblick über die gesamte Instrumentenkunde zu geben vermögen. Die Bearbeitung des Materials konnte daher so gefaßt werden, daß sie zugleich eine — bisher fehlende — Einführung in die Instrumentenwissenschaft darstellt.

Dies Handbuch stützt sich auf einen beschreibenden Katalog der indischen Instrumente im Kgl. Völkerkunde-

muscum, der von mir ebenfalls im Auftrag der Generalverwaltung verfaßt ist und veröffentlicht werden wird, sobald es die politischen Umstände gestatten. Die doppelte Verwertung des gleichen Materials berechtigte und verpflichtete mich zur grundsätzlichen Scheidung der Darstellungsarten. Im Katalog ist von jedem Hinweis auf Zusammenhänge abgesehen und der Text auf reine Beschreibungen beschränkt; dafür ist das Handbuch, das ja auf einen weiteren Leserkreis rechnet, nach Möglichkeit mit Beschreibungen verschont worden. Die systematische Grundlage bildet hier wie dort die von mir gemeinsam mit E. M. v. Hornbostel (Zeitschrift für Ethnologie 1914, p. 553 ff.) aufgestellte Klassifikation der Musikinstrumente.

Meine Schreibung der einheimischen Namen weicht aus Gründen der möglichsten Gleichmäßigkeit und Unzweideutigkeit in einzelnen Punkten von den meist üblichen Transkriptionen ab; der Kundige muß sie ohne weiteres verstehen, der Unkundige mag sich an die beigegebenen Aussprachebezeichnungen halten.

Der Verwaltung des Museums kann ich für die Förderung dieses Handbuchs nicht genug danken, vor allem dem Direktor der Asiatischen Abteilung, Herrn Prof. Dr. Grünwedel; für stets gern und gründlich erteilte Auskünfte sprachwissenschaftlicher Natur bin ich den Herren Dr. Stöner und Dr. Jörgensen, beide an der gleichen Sammlung, verpflichtet.

Berlin, im August 1914.

Dr. Curt Sachs.

Inhaltsverzeichnis.

	Seite
Vorwort	III
Abkürzungen der häufigsten Sprachennamen	VI
Einleitung	I
Gepräge des indischen Instrumentenwesens S. 1. — Orchester S. 2. — Instrumentenbau S. 6.	
I. Idiophone	13
Schlag-Idiophone	13
Unmittelbar geschlagene Idiophone S. 13. — Mittelbar geschlagene Idiophone S. 43.	
Zupf-Idiophone (Maultrommeln)	50
II. Membranophone (Trommeln)	54
Schlagtrommeln	54
Kesseltrommeln S. 57. — Rahmentrommeln S. 61. — Röhrentrommeln S. 65.	
Zupftrommeln	77
Reibtrommeln (Waldteufel)	79
Blasttrommeln (Mirlitons)	80
III. Chordophone	82
Einfache Chordophone (Zithern)	82
Stabzithern S. 82. — Röhrenzithern S. 95. — Floßzithern S. 102. — Brettzithern S. 103.	
Zusammengesetzte Chordophone	105
Lauten S. 106. — Harfen S. 138.	
IV. Aerophone	141
Flöten	141
Ohne Kernspalte S. 142. — Mit Kernspalte S. 148.	
Schalmeien	152
Oboen S. 153. — Klarinetten S. 157. — Schalmeien mit Durchschlagungen und Freie Durchschlagungen S. 161.	
Trompeten	167
Schnecken trompeten S. 167. — Röhrentrompeten S. 169.	
Exkurse zur Beschreibung der indonesischen Metallophone, Gongs und Gongspiele	174
Saron S. 174. — Gongs S. 174. — Bonnan S. 175.	
Stimmungen der wichtigsten Saiteninstrumente	176
Register	180

Abkürzungen der häufigsten Sprachennamen.

ann.	= annamitisch	lāot.	= lāotisch
bat.	= batakisch	mak.	= makassarisch
beng.	= bengālī	mal.	= malaiisch
birm.	= birmanisch	malay.	= malayālam
bojp.	= bojpurī	mar.	= marāṭhī
bug.	= buginesisch	pañj.	= pañjābī
dāy.	= dāyakisch	prākṛ.	= prākṛit
guj.	= gujarātī	sanskṛ.	= sanskrit
hind.	= hindūstānī	sant.	= santālī
jav.	= javanisch	siam.	= siamesisch
kamb.	= kambojanisch	tam.	= tamīl
kann.	= kannaresisch (kanaḍa)	tel.	= telugu.
kāśm.	= kāśmirī		

Einleitung.

Die Musikinstrumente entwickeln sich an allen Orten der Welt von rein gesellschaftlichen zu rein ästhetischen Faktoren. Der Grad dieser Entwicklung steht im umgekehrten Verhältnis zur Kraft der Überlieferung. Bei uns selbst können wir noch aus recht neuer Zeit feststellen, wie etwa die Trompete nur im Dienst regierender Herren und freier Reichsstädte und ausschließlich von privilegierten, zumtümlich zusammengeschlossenen, reitenden Bläsern gespielt werden durfte, wie sie nach der Aufhebung des Gewerbezwinges im Anfang des 19. Jahrhunderts immer noch kraft der Tradition das Signalinstrument der berittenen Truppen bleibt und von der Infanterie in gleicher Weise durch das Signalthorn ersetzt wird, wie in alten Zeiten von den Stadtpfeifern durch den Zinken; wir sehen sie aber daneben schon seit über zweihundert Jahren im großen Orchester sitzen, zunächst nur für besondere Prunkstücke als Gast zu dritt oder viert mit den Pauken auf einer besonderen Estrade über den gewöhnlichen, profanen Instrumenten, dann in allmählicher Einpassung als gleichgestelltes Glied des Orchesters unter dauerndem Verblässen der assoziativen und stetem Erstarken der rein ästhetischen Funktion: die Trompete ist aus einem »Instrument des Königs« ein »königlich klingendes Instrument« geworden.

Das indische Instrumentenwesen steht in dem gleichen Zeichen; nur, da das Stammesgedächtnis lebhafter, das Volksleben differenzierter ist, halten die Tonwerkzeuge noch näher dem sozialen als dem ästhetischen Pol. Die unaufhaltbare Ästhetisierung, die gleichbedeutend ist mit der Zerstörung wertvoller Kulturgüter und der Verwischung eigenartiger Gepräge, wird der Kulturhistoriker um so mehr bedauern, als sie nicht die Frucht organischer Weiterbildung, sondern europäischer Aufpfropfung ist. Sie findet ihren peinlichsten Ausdruck in dem zunehmenden Einspringen schlechter abendländischer Instrumente für traditionelle ein-

heimische; besonders im Süden macht die *Sāraṅgī* mehr und mehr der Violine [Abb. 89], die *Mukavina* der Klarinette Platz, und nicht selten wartet die *Mēla*, das einheimische Blasorchester, statt mit *Mukavina*, *Nāgaśuram* und *Śruti* mit abgelegten Klarinetten, Flöten und *Piccoli* auf. Im Vergleich fallen Spielereien wie die bengalischen Verbindungen einheimischer Lauten mit dem Resonanzkörper und dem Zubehör der Violine kaum ins Gewicht, und gar die Anleihen, die schon in älterer Zeit das Instrumentarium des malaischen Archipels bei dem seiner spanischen und portugiesischen Herren gemacht hat, vermögen das Gesamtbild nicht zu trüben. Immerhin beweisen all diese Erscheinungen, daß bei dem großen Nachahmungstalent der Inder die vielgerühmte orientalische Zähigkeit nicht imstande sein wird, den so unendlich reichen Besitz an Musikinstrumenten zu wahren, und daß in nicht zu ferner Zeit der europäische Hobel auch hier alle Eigenzüge wird abgetragen haben.

Vorläufig hat aber das indische Instrumentenwesen noch sein besonderes Gepräge, und das will sagen, die traditionelle Bedeutung der indischen Instrumente steht noch mehr im Vordergrund als ihre musikalische Leistungsfähigkeit. Jedes Tonwerkzeug fast gehört zu gewissen Gegenden, Stämmen, Kasten, Ständen, Berufszweigen, Ämtern, Würden und Gelegenheiten und verhält sich in dieser Hinsicht zu den abendländischen nicht anders als die differenzierende indische Tracht zur nivellierenden europäischen. Die nordindische *Viṇā* hat nur wenig mit der südindischen zu tun, die *pañjābischen* Gegenschlagstäbe gehören ausschließlich der *Suthrā*-Kaste an, die *annamitische* Stieltrommel wird den *Mandarinen* voraufgetragen, der *Nahabat* kommt nur besonders privilegierten islamischen und *Hindū*-Edelleuten zu, die *Sanduhrtrommel* *ḍamaru* und die *Kürbis-Doppelklarinetten* nur *Schlangenbändigern*, die *Handglocke* und die *Aufschlagplatte* *khāmsya* sind dem *Gottesdienst* vorbehalten.

Hand in Hand hiermit geht die Zusammenfassung gewisser Instrumente zu Gruppen oder Orchestern, die ihrerseits — im Gegensatz zum einheitlichen abendländischen Orchester — streng auf besondere Stämme, Klassen und Gelegenheiten beschränkt sind. Man macht sich davon den richtigen Begriff, wenn man etwa an die *Mandolinen-Gitarrenensembles* der italienischen Wandermusikanten, an die nach bestimmten Überlieferungen zusammengestellten *Kapellen* der einzelnen militärischen Waffengattungen und an die weihnachtlichen *Pifferari-Runden* Süditaliens denkt.

Man vergleiche von vorderindischen Zusammenstellungen etwa

•

Nahabat	Safardâi	Bajânâ
Nahabat (1 Paar)	Sâraŋgî oder	Tamburi (2)
Nâgarâ (2 Paar)	Violine (2)	Sâraŋgî oder Vio-
eventuell noch an-	Mṛdaŋga oder	line (2)
dre Trommeln	Ṭablâ (1)	Mâdalâ (1)
Karṇâ (1)	Sackpfeife (1)	— — — —
Tûri (1 oder 2)	Becken (1 Paar)	Tamburi (1)
Becken (1 oder 2		Sâraŋgî (1)
Paar)		Mâdalâ (1)
Nâgasuram (1		[Abb. 89]
oder 2)		— — — —
Śruti (1 oder 2)		Śruti (1)
eventuell Schna-		Sitâr (1)
belflöte (1 Paar)		Ṭablâ (1 Paar)
		— — — —
		Sitâr (1)
		Tâla (1 Paar)
		Ṭablâ (1 Paar).

Im Nahabat, der heute freilich arg verkleinerten Repräsentationsmusik der Großen, haben wir ausschließlich Blasinstrumente, Kesseltrommeln und Becken, westliche Einfuhrartikel, die wie alles Persische an den Höfen Indiens hoch im Kurs standen. Die Tonwerkzeuge der Safardâi, die den Nâc (Bayadere) als Begleitung dienen, sind dagegen überwiegend einheimisch; die fakultativ an Stelle des alt-ehrwürdigen Mṛdaŋga zugelassene westasiatische Ṭablâ macht durchaus einen unzugehörigen Eindruck. Dazwischen sehen wir in den Bajânâ's, denen die Musik bei den einzelnen Versammlungen der Kasten obliegt, Zusammenstellungen alt-indischer und persischer Instrumente mit dem Schwerpunkt bald nach der einen, bald nach der anderen Seite.

Ähnliche Bilder entstehen in Hinterindien und Indonesien. Bei den hinterindischen Nationen, bei denen ja die alte Staatenbildung einheitlichere Kulturen begünstigt hat, nähert sich das Orchesterwesen dem europäischen. Die Zusammenstellungen sind für orientalische Verhältnisse sehr groß und unterscheiden sich im wesentlichen durch die Ausschließung oder Einbeziehung der Saiteninstrumente, je nachdem sie für Musiken im Freien oder im geschlossenen Raum bestimmt sind. Unsere Abbildungen birmanischer, siamesischer und kambojanischer Kapellen [Abb. 1—4] vermitteln die Bekanntschaft mit den wesentlichsten Kombinationen.

Im Archipel gibt es wieder eine Unzahl nach Stämmen und Gelegenheiten differenzierter Zusammenstellungen. So haben allein die Atjeh auf Sumâtra vier verschiedene Orchesterarten: das Suliñ-Orchester, aus 1 Flöte, 1 Trommel



Abb. 1. Birmanisches Orchester.

Va-let-kyot
Va-let-kyot

Pat-mah
Hne

T'shaih-vain
Ya-gvín

Hne
Ky'e-vain

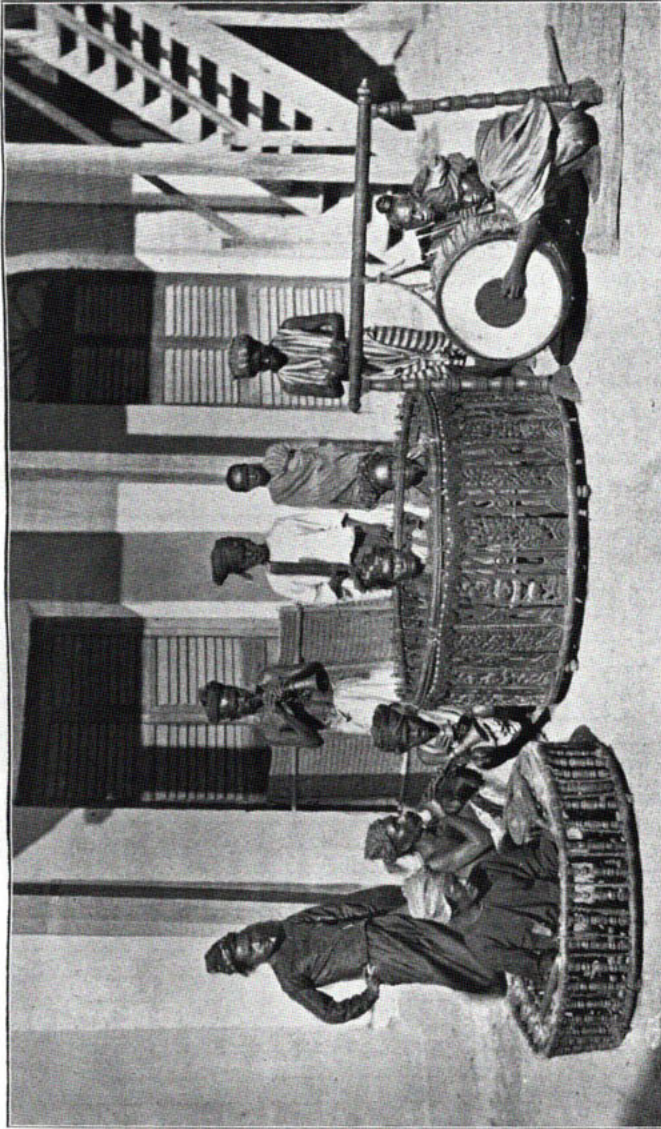


Abb. 2. Birmanisches Orchester.

Hne	Thau-lvin	Va-let-kyot
Ya-gvin	'Ishain-vain	Pat-mah
Hne		
Kyè-vaitñ		

und 2 Gongs, für die Stiergefechte, das Gøndërañ-Orchester aus 2 Faßtrommeln und 1 Oboe, für die Züge zu den heiligen Gräbern, das Haröbab-Orchester, aus einem Rëbâb und 2 oder mehr Trommeln, für die Pantun's (Heldengesänge) der Atjeh, und das Violinorchester, aus 1 europäischen Violine, 5 oder 6 Rahmentrommeln und 1 Gong, für die Begleitung der malaiischen Pantun's.

Daneben begegnet aber auf Java die sonderbare Erscheinung eines umfangreichen Normalorchesters, das in zwei Formen zwei Etappen der Entwicklung des javanischen wie überhaupt des menschlichen Tonsystems darstellt. Diese Formen sind der Gamëlan salëndro und der Gamëlan pëlog. Im ersten, archaischen, sind alle Instrumente, Xylophonstäbe, Flöten, Oboen usw., derart gestimmt, daß die Oktave in fünf gleiche Stufen zerfällt, im zweiten, moderneren, derart, daß auf die Oktave sieben ungleiche Stufen kommen; statt unserer wechselnden Ganz- und Halbtöne finden wir also im pentatonischen Salëndrosystem durchweg $\frac{6}{5}$, im heptatonischen Pëlogsystem kleinere Töne. Diese Trennung könnte für die vorliegende, grundsätzlich morphologische Arbeit bedeutungslos sein, wenn sie nicht eben auf die Gestalt der Instrumente Einfluß hätte: Pëlog-Xylophone haben mehr Stäbe, Pëlog-Flöten mehr Grifflöcher als Salëndro-Xylophone und Salëndro-Flöten usw.

Es mag mit dem hohen Alter des javanischen Orchesters [Abb. 5, 6] zusammenhängen, daß eine besondere Tradition in der Verfertigung der Gamëlaninstrumente existiert. Auf Java gibt es Handwerker, die tatsächlich all diese Tonwerkzeuge — mit Ausnahme der metallenen — herstellen, die also in einer Person die Gewerbe von Geigen-, Flöten-, Oboen-, Zithern- und Xylophonmachern vereinigen.

Im übrigen kann von einem eigentlichen Instrumentenbau als einem selbständigen Gewerbe im modern-europäischen Sinne in Indien kaum die Rede sein. Soweit es sich um Naturvölker handelt, schnitzt sich ein jeder selbst sein Gerät, und eine der ostbengalischen Zupftrommeln im Museum, deren Hauptbestandteil eine Konservenbüchse ist, zeigt, daß man mit den Mitteln nicht immer wählerlich ist. Diese Völker stehen auf der Stufe des Knaben, der sich im Weidenbüsch einen passenden Ast aussucht und aus dem abgehauenen Holz nach uraltem Rezept seine Pfeife schnitzt.

Die vorderindischen Kulturvölker haben die Arbeitsteilung auch auf ihre Musikinstrumente ausgedehnt, und selbst so urwüchsige Lärmwerkzeuge wie die kleinen Korbrasseln aus Palmblättern entstehen nicht unter den Händen der Hindukinder, die sich ihrer bedienen, sondern werden schon fertig vom Stamme der Kañjâr geliefert. Freilich findet man auch

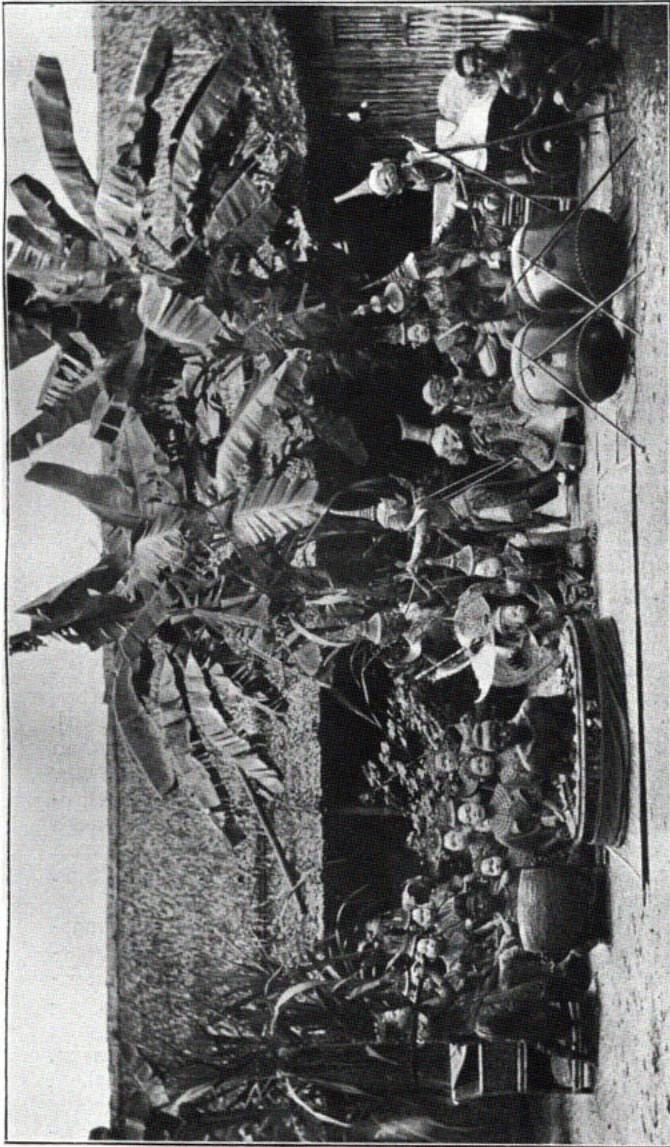


Abb. 3. Siamesisches Theaterorchester.

Taphon

Khon-von

Khon-yai

Män

bei diesen Kulturvölkern kaum eigentliche Instrumentenspezialisten. Gerade wie in Europa noch im neunzehnten Jahrhundert der Instrumentenbau fast ausschließlich im Nebenfach von den Meistern verwandter Handwerke wahrgenommen wurde, der Flötenbau also von Drechslern, die Trompeten- und Paukenfabrikation von Schmieden und Klempnern, die Lautenerzeugung von Tischlern usw., so ist auch in Indien die Herstellung von Tonwerkzeugen kaum jemals von der Herstellung anderer Gegenstände des gleichen Materials verschieden. Die Topographie des Instrumentenbaus ist daher von den besonderen Bedingungen des Handwerks durchaus abhängig, vor allem von den Rohstoffen, deren Gewinnung an bestimmte Gegenden gebunden ist, und von der hier und da etwa vorhandenen Tradition ihrer Bearbeitung. Wenn Tanjore für ganz Südindien der Vorort des Mṛdaṅga- und Sārindābaus ist, so hat es das seinem Reichtum an Brotfruchtbäumen (*Artocarpus integrifolia*) zu verdanken; Channapatna versorgt als alte Pflegstätte der Drahtzieherei das ganze südliche Indien mit feinen Metallsaiten, und der schwunghafte Trommelfellexport der Kañjār ist die moderne, ins Wirtschaftliche umgeschriebene Form eines uralten Trommelkultus.

Metall ist das einzige Material, das eine eigene, oft als Geheimnis von Geschlecht zu Geschlecht überlieferte Kunst der Bearbeitung verlangt, um überhaupt einen musikalisch brauchbaren Klang herzugeben. Die Schwierigkeiten der richtigen Mischung, des ausreichenden Schlagens und des sorgfältigen Stimmens haben an vielen Orten zur Errichtung eigener Gießhütten, namentlich für Gongs, geführt [Abb. 19]. Birma und Java mit der berühmten Gongstadt Sēmārañ stehen hier obenan. Asien ist in der Herstellung dieser Instrumente derart leistungsfähig, daß es selbst der europäischen Industrie bisher nicht gelungen ist, in Wettbewerb zu treten; wer bei uns brauchbare Stücke haben will, muß sie sich aus dem Orient, aus der Türkei, Indien oder China beschaffen.

Die ideale Klangkraft, Klangschönheit und Stimmungsreinheit der Gongs wird freilich kaum von andern Instrumenten der indischen Welt, namentlich nicht von den Saiten- und von den Luftinstrumenten auch nur annähernd erreicht. Es ist ja klar, daß Nichtspezialisten selten ein eigenes Interesse für das rein musikalisch Erforderliche aufbringen. Der Drechsler wird sich mehr für das kunstgerechte Abdrehen, für das phantasievolle Ausschnitzen, der Tischler mehr für das untadelige Schneiden und Zusammenfügen der Holzteile als für das Aufsuchen der akustisch wirkungsvollsten Abmessungen einsetzen. Überall da, wo künstlerisch wirklich

hohe Ansprüche gestellt werden, etwa bei der *Viñâ*, muß der Musiker selbst nachhelfen.

Bis zu einem gewissen Grade fehlt auch in den Gegenden, die uns hier beschäftigen, das Bedürfnis für Qualität. Die Instrumentalmusik hat längst nicht die Bedeutung der unseren, da sie theoretisch wie praktisch hinter dem Gesang zurücktritt; sie ist im wesentlichen — soweit es sich um Innenräume handelt — auf Begleitung und im Freien auf derbere Wirkungen beschränkt.

Es ist aber vielleicht noch ein tieferer Grund da: je größer die Fähigkeit des Spielers, um so nebensächlicher die Qualität des Instruments. Das erscheint paradox, trifft aber für die Verhältnisse exotischer Natur- und Kulturvölker allgemein zu. Jede technische Vervollkommnung steht in Wechselwirkung mit einem Nachlassen der Kunst-

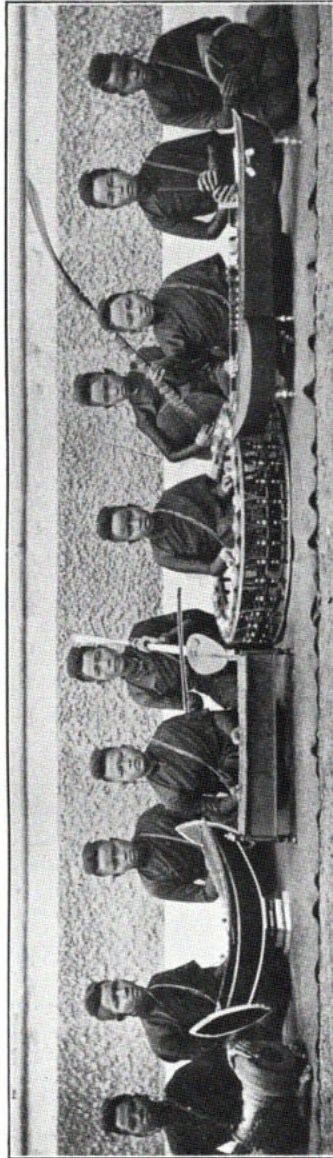


Abb. 4. Kambodjanisches Frauenorchester (*mohori*).

Thoñ	Roneat ek	Roneat dec	'Tro khmer	Koi thom	Čapey thom	Takhé	Klui	Ronmonea
------	-----------	------------	------------	----------	------------	-------	------	----------

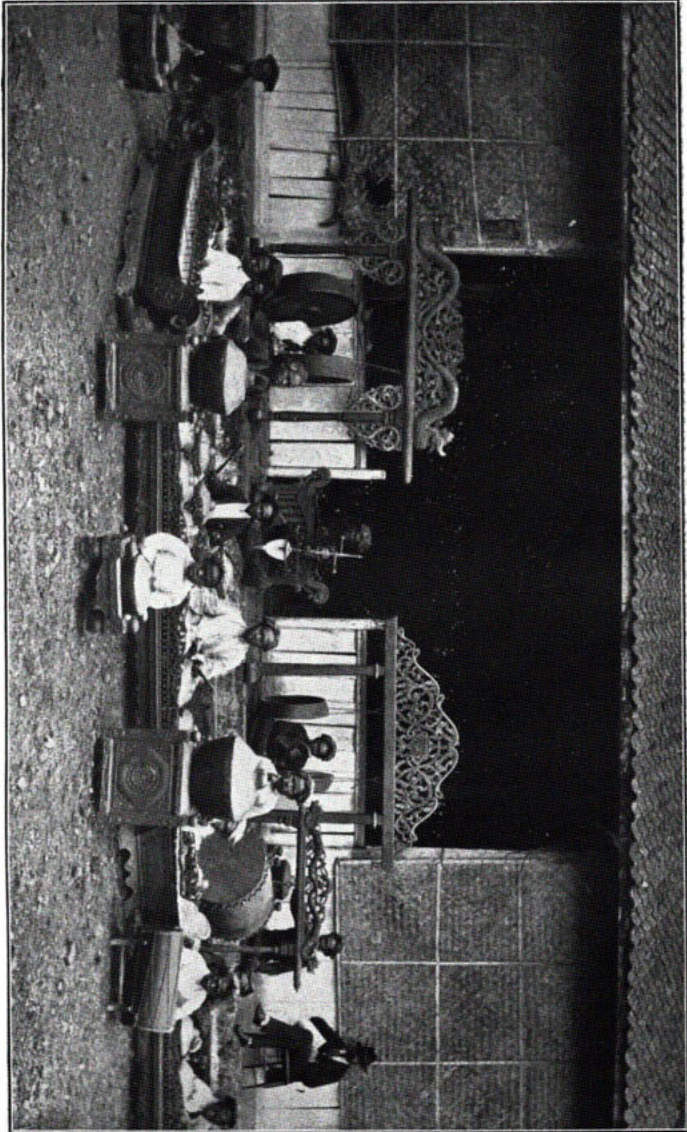


Abb. 5. Javanischer Gamelan.

- | | | | | | | |
|-------|--------------|--------|--------|-------------|--------|--------|
| Ketuk | Goni | Rebab | Kempul | Bedug | Ketuk | Bonnah |
| Saron | Kenoñ djapan | Gander | Bonnah | Kenoñ lanah | Gambah | |
| | | | Ketuk | | | Kendah |

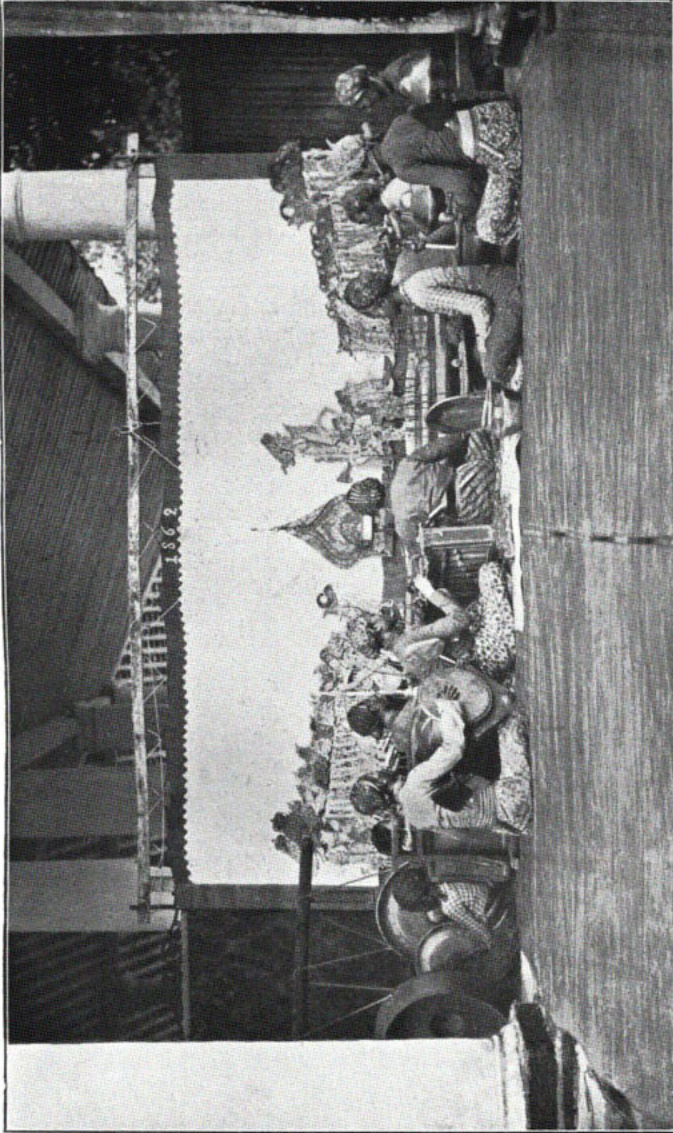


Abb. 6. Javanisches Schattenspielforchester.

Goñ
Kämpul
Goñ

Rëbab
Këndan
Göndür

Gämbän
Bëndé

Saron
Bonnañ

fertigkeit. Man sieht den primitiven Flötisten auf dem einfachen, unbearbeiteten Rohr dasselbe, ja häufig mehr erreichen als den kultivierteren auf der sorgsam geschnitzten Schnabelflöte und den jüngeren Sackpfeifer kaum das gleiche wie den urwüchsigeren Schalmeier, der noch den Mund als Windsack gebrauchen muß. Ebenso begreift der heutige Klarinettist mit seinen Dutzenden von Klappen, Rollwalzen, Brillen und Hilfshebeln kaum recht, wie vor 130 Jahren Mozarts Konzert auf der damaligen Klarinette überhaupt hat ausgeführt werden können. Der indische Bläser braucht keine peinlich abgestimmte oder genau gebohrte Flöte. Wie falsch die roh eingebrannten oder eingeschnittenen Grifflöcher sein mögen, die Mundstellung und Atemdosierung kompensieren von selbst alle Fehler, und der geschickte Spieler vermag auf dem minderwertigsten Instrument rein zu blasen. Im Gegenteil: wenn die Inder eine Zeitlang — wie es heute bereits geschieht — moderne europäische Tonwerkzeuge, Klarinetten, Oboen u. dgl. geblasen haben werden, muß es sich zeigen, daß die Benutzung dieser durch ihre verhältnismäßige Güte den Spieler bevormundenden Instrumente die eigentliche orientalische Blaskunst mit ihren feinen melodischen Nuancen, ihren Vierteltönen und kaum wahrnehmbaren »Bebungen« vernichtet. Die nationale Kunst all dieser exotischen Natur- und Kulturvölker verlangt Instrumente, die — darf man sagen — schlecht genug sind, um sich in allem dem spontanen Willen des Spielers unterzuordnen und ihn nie durch den Willen des Verfertigers einzuengen.

I. Idiophone.

Schlag-Idiophone.

Die Instrumentalmusik nimmt ihren Ausgang vom menschlichen Körper selbst: die Hände, die bei Tanz und Gesang im Rhythmus klatschend zusammenschlagen, sind das urwüchsigste Klangwerkzeug. Im Weißen Yajurveda werden die Händeklatscher (*pāṇighna*) sogar als eigene indische Musikantengruppe aufgeführt. Auf einer höheren Stufe der Entwicklung wird die Hand durch ein Gerät ersetzt: wie für die arbeitende Hand das Werkzeug, für die kämpfende die Waffe einspringt, so für die musizierende das Instrument. Es entsteht das, was unsere Wissenschaft als Gegenschlagstäbe bezeichnet. Jede Hand hält einen kurzen Stab aus geeignetem Holz, der taktmäßig gegen seinen Zwilling geschlagen wird, so daß ein kurzer, trockener, aber durch seine Präzision für rhythmische Zwecke gut brauchbarer Klang entsteht. Die Ägyptologen haben in den Gräbern des Pyramidenlandes derartige Stockpaare gefunden, die oben als Hände ausgeschnitzt sind, von ihrer Herkunft also in derselben Weise Zeugnis ablegen wie in der jüdischen Liturgie die geschnittene Hand mit dem weisenden Zeigefinger, die bei der Thoravorlesung dem Texte folgt. Gegenschlagstäbe sind noch heute bei vielen Naturvölkern in Mikronesien, Australien, im Kongogebiet und am Senegal und selbst bei den indischen Kulturnationen erhalten. Malâka (*sok yet*)¹ und Annam (*cai cac* [sprich kai tschak])², seltener das südliche Vorderindien haben den Stäben ihre ursprüngliche Bestimmung, das rhythmische Begleiten der altüberlieferten Tänze und Gesänge gelassen. Soweit hier Kulturvölker in Betracht kommen,

¹ W. W. Skeat & C. O. Blagden, *Pagan Races of the Malay Peninsula*, London 1906, II 121, 126, 131, 134. — *Zeitschrift für Ethnologie* XXVI, 172.

² V. Ch. Mahillon, *Catalogue descriptif et analytique du Musée instrumental du Conservatoire royal de Musique de Bruxelles*, vol. III. Gand 1900, p. 242.

also bei den Annamiten und den Drāvīḍa, sieht man die Stabpaare noch in den Händen der ausübenden Tänzerinnen selbst, so wie sie von den Gopī im Reigen zu Kṛṣṇa's Flötenspiel geschlagen werden. Das nördliche Vorderindien hat sie aus dem tätigen Leben verstoßen; sie sind in der Ebene des Ganges und der Yamunā in diejenigen Daseinsformen übergegangen, die für ausgediente Kulturgegenstände charakteristisch sind, in Faqīrgeräte und Kinderspielzeuge; der pañjābische Name ist geradezu *daṇḍā suthrā*, d. h. »Stock der Suthrā (Bettelmönche)«. Dieser zweihändige Stabtypus ist in Vorderindien 25—45 cm lang, gleichmäßig rund oder ausgedreht und schwarz gebeizt oder bunt nach Art jüngerer Krocket-Zielstäbe gestrichen. Aus ihm haben sich jüngere, einhändige Formen entwickelt. Die Hindū haben vierkantige,



Abb. 7. Siamesische Klapper (*krap puang*).
1 : 11.

beiderseits verblattete und verspitzte Eisenstäbchen in Wetzsteinform¹ (sansk. beng. *khattālī* [spr. *k'attāli*]), 15—20 cm lang und 1—2 cm dick, die wie unsere Kastagnetten paarweise in einer Hand gehalten und zusammengeschlagen werden; in geschickten Händen sind sie sehr wirksam. Die Siamesen verbinden dagegen schlanke, fußlange Rundhölzer durch eine Schnur.

Die Treffebene runder Gegenschlagstäbe ist, geometrisch ausgedrückt, nur ein Punkt. Eine Vergrößerung der Angriffsfläche zweier Hölzer muß den Klang naturgemäß ausgiebiger machen; das wird erreicht, wenn für die Stöcke Plättchen eintreten. Wörtliche Übersetzungen der Gegenschlagstäbe in Gegenschlagplatten, wie sie heute namentlich das chinesische Instrumentarium bietet, kommen auf indischem Boden nicht vor. Alle Lösungen sind hier phantasievoll und zum größten Teil besonders elegant. Hierher gehört die geschmackvolle Plattenbündelklapper der Siamesen² (*krap puang* [spr. *puang*]): zwei dicke, plankonvexe Außenhölzer mit beiderseits auswärts geschweiften Enden und vier dünne, flache Holzplättchen zwischen ihnen sind auf eine gemeinsame Schnur gereiht [Abb. 7]. Diese Entwicklungslinie zweigt dann in eine Sackgasse ab, die zum annamitisch-tonkinesischen *Cai ban ñac*³ [spr. *njak*] (»Tafelklapper«) führt: drei rot und golden lackierte Hartholzplatten sind durch Scharniere verbunden; die mittelste, fast einen Meter lange,

¹ Schrank 19.

² Schrank 54.

³ Schrank 57.