

23 Tiruray

Abbildung 1: Die Verbreitung der Bootslaute bei den ethnischen Minderheiten der Philippinen (Graphik: Brandeis 1997)

Hans Brandeis: Versuch einer Typologie philippinischer Bootslauten

Vorbemerkung

Bei den gezupften Saiteninstrumenten in Südostasien sind vor allem jene Halslauten hervorzuheben, deren Formen in der Fachliteratur häufig mit denen von Booten verglichen werden. Daher wird oft der Begriff "Bootslauten" als Oberbegriff für diese Instrumentengruppe verwendet, der aber auf die wenigsten dieser Instrumente ohne Einschränkung anwendbar ist. Was den Wortteil "Boot" angeht, so ist festzustellen, daß etliche von ihnen in ihrer Form keineswegs an Boote erinnern. Der zweite Wortteil, "Laute", entspringt einer Sichtweise, die dem eigentlichen Charakter dieser Instrumente nicht ganz gerecht wird: tatsächlich handelt es sich um eine Gruppe von Zwitter-Instrumenten zwischen Lauten und Zithern, wobei in manchen Kulturen Südostasiens die Lautenmerkmale, in anderen die Zithernmerkmale überwiegen. Da sich die Namen vieler dieser Instrumente. Lauten wie Zithern eingeschlossen, von dem Sanskrit-Wort kacchapi ableiten, böte sich die Bezeichnung "kacchapi-Instrumente" als Oberbegriff für diese Instrumentengruppe an. Für die philippinischen Lauten soll im Rahmen dieser Arbeit aber – der Konvention folgend – die Bezeichnung "Bootslauten" verwendet werden. Die südostasiatischen Bootslauten sind in der Literatur vereinzelt vergleichend beschrieben worden, beispielsweise von Sachs in "Die Musikinstrumente Indiens und Indonesiens" (1923), oder sie sind im Rahmen von spezialisierten Arbeiten erwähnt worden, beispielsweise von Kaudern in "Musical Instruments in Celebes" (1927), von Gorlinski (1988) in einem Aufsatz über Lauten in Sarawak bzw. Ost-Kalimantan oder von Zanten (1989) in einer Arbeit, die u. a. über Zithern auf den Sunda-Inseln

berichtet. Die philippinischen Bootslauten sind bislang jedoch noch nicht umfassend beschrieben worden. Der vorliegende Aufsatz wird deshalb zunächst einmal versuchen, eine Typologie der Bootslauten auf den Philippinen zu entwickeln, um einen Überblick über die dortige Formenvielfalt zu erhalten.

Die Musik, die in den verschiedenen Kulturen der Philippinen auf diesen Instrumenten gemacht wird, sowie deren Kontext sind – im Gegensatz zu den Ähnlichkeiten in den Konstruktionsmerkmalen der Instrumente - oft sehr andersartig. Aus diesem Grunde scheinen sie als Grundlage für eine typologische Betrachtung nur mit Einschränkung geeignet zu sein. Deshalb wird sich der Autor bei der Typologisierung im Rahmen dieser Arbeit im wesentlichen auf organologische Fragen konzentrieren. Daneben wird noch auf die einheimischen Namen der philippinischen Bootslauten eingegangen, um die ethnographische Zuordnung der Lautentypen zu erleichtern.

Die Philippinen

Die Philippinen bilden einen Archipel von über 7.000 Inseln, von denen etwa 900 bewohnt sind. Der größte Teil der Landmasse verteilt sich auf elf Inseln, zu denen als die beiden größten Luzon im Norden und Mindanao im Süden des Landes gehören. Die Philippinen sind ein Vielvölkerstaat, in dem 1995 über 73 Millionen Menschen lebten (CIA 1995). Nach allgemeinen Schätzungen werden im ganzen Land zwischen 80 und 120 Sprachen und Dialekte gesprochen, je nachdem welche definitorische Grenze man zwischen den Begriffen "Sprache" und "Dialekt" zieht.²

Größte Teile des Landes wurden im Laufe einer über 380 Jahre dauernden Kolonialgeschichte, zuerst etwa 350 Jahre unter spanischer, danach 1901-1931 unter amerikanischer Herrschaft, stark verwestlicht. Traditionalistische Volksgruppen leben heute lediglich in einigen Rückzugsgebieten, vor allem auf Nord-Luzon, Mindoro, Palawan und Mindanao (vgl. Abbildung 1). Stammesangehörige, die noch ihre traditionelle Religion praktizieren, machen lediglich 1-3% der Gesamtbevölkerung aus, dem Islam werden darüber hinaus 4% der Bevölkerung zugerechnet (SIL 1996, CIA 1995). Auf die Verbreitung der Bootslaute in diesen Rückzugsgebieten wird weiter unten noch näher eingegangen.

Historische Quellen zu philippinischen Bootslauten

Die spanische Gitarre ist heute das beliebteste Instrument auf den Philippinen. Aber schon Jahrhunderte vor der Ankunft der Spanier hatte sie auf den verschiedenen Inseln des Archipels asiatische Vorläufer: langgestreckte Lauten in vielen regional unterschiedlichen Varianten. Dies darf man einerseits aufgrund der Vielfalt an Lautentypen vermuten, die man heute noch in Teilen des Landes finden kann, andererseits aufgrund des Vorkommens von Bezeichnungen für die Bootslaute in den Sprachen von Regionen, in denen man heute keine Lauten mehr finden kann.

Das Wort *kudyapi*', die wichtigste Bezeichnung für philippinische Bootslauten, findet man in den Sprachen Tagalog und Kapampangan (Zentral-Luzon), Hiligaynon (Visaya-Inseln Panay und Negros) und Waray (Visaya-Inseln Samar und Leyte) als Bezeichnung für eine "ancient native guitar"

(Panganiban 1972, 310; Santos 1986, 404) oder für ein "old Filipino stringed instrument" (Makabenta 1979, 57). Auf der Insel Mindoro, bei den Hanunoo Mangyan, hat sich das Wort *kuduapi*'als Bezeichnung für eine kleine sechssaitige Gitarre, etwa von der Größe einer ukelele oder einer charango, erhalten; bei diesem Instrument, das auch mit dem Synonym gitara bezeichnet wird, handelt es sich allerdings um die Adaption und Rückbildung einer europäischen Gitarre (Conklin und Maceda 1971, 192f). Im Cebuano und verwandten Dialekten der südlichen Visaya-Inseln ist das Wort kudyapi' oder eine ähnliche Bezeichnung dagegen unbekannt (vgl. Cabonce o. I.: Trosdal 1990).

Das Wort *corlong* das auf den Visayas-Inseln des 17. Jahrhunderts offenbar eine Bambusvollröhrenzither bezeichnete, bedeutet auf Tagalog ebenfalls "bamboo guitar" (Panganiban 1972, 310); etymologisch dürfte das Wort *corlong* aber auch mit *kud-lung* verwandt sein³, wie die Bootslaute bei einigen Volksgruppen auf Mindanao genannt wird.

In der spanischen Kolonialliteratur gibt es zu Bootslauten lediglich drei ausführliche Erwähnungen, die alle aus dem 17. Jahrhundert stammen. Pedro Chirino, ein Jesuitenpater, der 1590 auf die Philippinen kam, schrieb 1604 einen umfangreichen Reisebericht, "Relacion de las Islas Filipinas", in dem er die philippinische Laute erwähnt: "They [the Tagalogs]4 are punctiliously courteous and affectionate in social intercourse and are fond of writing to one another with the utmost propriety and most delicate refinement. Consequently they are much given to serenading. And although their guitar, which they call cutyapi, is not very ingenious, nor the music very refined, it is quite pleasing, and especially to them. They play it with so much skill and ardor that they make its four wire strings speak. It is a generally

accepted fact over there that by merely playing them, without saying a word, they can express and understand whatever they please, which is something that cannot be said of any other nation" (Chirino 1969, 279).⁵

Diego de Bobadilla, der 1640 den Bericht "Relation of the Filipinas Islands by a Religious who Lived There for Eighteen Years" verfaßte, kannte den Bericht Chirinos. Dies erklärt die starken Ähnlichkeiten zwischen den Ausführungen beider über die philippinische Laute:

"They have been employed during these last few years ... in singing and dancing; and in playing the flute, the guitar, and the harp ... They formerly had an instrument called *cutiape* which some of them still use. It bears a close resemblance to a hurdy-gurdy, and has four copper cords. They play it so cleverly, that they make it express whatever they wish; and it is asserted as a truth that they speak, and tell one another what ever they wish, by means of that instrument, a special skill in those of that nation" (Blair and Robertson 1903–1909, Vol. 29, 290).

Aus Bobadillas Schilderung wird leider nicht deutlich, auf welche Region der Philippinen sich seine Angaben beziehen. Zu unvermittelt springt er in seinem Bericht zwischen verschiedenen Regionen der Philippinen hin und her und gebraucht häufig ein pauschales "sie" ("they") für die Bewohner der Philippinen im allgemeinen. Dennoch, in Anbetracht des Berichtes von Chirino und des linguistischen Befundes, spricht einiges dafür, daß die Tagalog der Nord-Philippinen offenbar noch zu Anfang der Kolonialzeit ein Saiteninstrument namens cutyapi (cutiape) besaßen. Dieses Instrument soll vier Kupfersaiten besessen haben, was aber in Anbetracht der vielen Ungenauigkeiten in den historischen Berichten nicht unbedingt der Wahrheit entsprechen muß. Wenn man die Beschreibung der Chronisten, die das Instrument mit einer europäischen Gitarre, damals wohl einer spanischen *vihuela*, verglichen, interpretieren darf, wurde es wahrscheinlich wie eine Gitarre gehalten und seine Saiten gezupft. Ob die historischen Lauten in Form und Konstruktion den heutigen Bootslauten der südlichen Philippinen entsprachen, kann man allerdings nur vermuten.

Für Bootslauten mit vier Saiten auf den Philippinen wären diese beiden zitierten Quellen ohnehin die einzigen Belege. Heute sind solche Instrumente in dieser Region vollständig unbekannt; ihr historisch belegtes Vorkommen könnte allerdings ein Hinweis auf kulturelle Kontakte mit den Völkern auf Kalimantan sein, wo viersaitige Bootslauten (*sambe*, *sape*) heute in Gebrauch sind (vgl. Koizuma et al. 1977, 214ff).

Der spanische Historiker Francisco de Alzina beschrieb 1668 auf der zentralphilippinischen Visavas-Insel Panav das Vorkommen einer zweisaitigen Laute codiapi, die im Duett, in einem "Liebesdialog" mit einer Bambusröhrenzither namens corlong gespielt wurde; wenn man von der heutigen Praxis bei einigen philippinischen Volksgruppen (Matigsalug-, Tigwa- und Ata-Manobo, Bagobo, Mandaya, Palawano u. a.) ausgeht, darf man annehmen, daß – damals wie heute – ein Mann die Laute und eine Frau die Bambusröhrenzither spielte. Das Spiel auf der Laute soll auf die Zuhörerschaft, besonders auf Frauen, eine erotisierende Wirkung gehabt haben, so daß "quite a few of them are accused of having listened to the *codiapi* and its variations for the sake of the sensations which they usually experience in their persons" (Alzina 1668, chapt. 4; nach Maceda 1963, Vol. 1, 35, 1973, 216 und 1988, [6]).

77

Auch diese Quelle berichtet wie die beiden vorangegangenen davon, daß die Laute damals als ein besonders geeignetes Kommunikationsmittel anerkannt und beliebt war. Auch heute noch sind Bootslauten bei einigen Volksgruppen der Süd-Philippinen als Ausdrucksmittel für außermusikalische Bedeutungen sehr geschätzt. Bei den Magindanaon beispielsweise hat sich die erotisierende Wirkung der Bootslaute erhalten (Maceda, ibid.), bei den Matigsalug- und Tigwa-Manobo (Brandeis 1995, 111) sowie bei den Palawano (Revel-Macdonald und Maceda 1992, 42f) wird Lautenmelodien, da sie Geschichten erzählen sollen, oft ein programmatischer Charakter zugeschrieben. Möglicherweise wurde im 17. Jahrhundert in den Lautenmelodien der Insel Panay sogar Sprachbedeutung musikalisch kodiert, in einer ähnlichen Weise, wie dies heute noch in Mindanao beim Spiel auf der Maultrommel, beispielsweise bei den Magindanaon (Maceda 1963, Vol. I, 145ff) und Tigwa-Manobo (Brandeis 1995, 108), geschieht. Dies ist aber eher unwahrscheinlich, da die Kodierung sprachlicher Laute bei der Maultrommel-Kommunikation vor allem auf Klangfarbenänderung im Rachenraum des Spielers beruht, das Variieren der Klangfarbe bei Bootslauten aber nur sehr eingeschränkt möglich ist.

Abschließend sei noch eine Quelle aus dem späten 19. Jahrhundert erwähnt, die im Lichte der Möglichkeit des früheren Vorkommens von viersaitigen Bootslauten auf den Philippinen interessant erscheint. Der Jesuitenpater José Maria Clotet leitete im Jahre 1889 die Gemeinde von Talisayan in Nord-Mindanao. In einem Brief an den "Reverend Father Rector of the Ateneo Municipal" gibt er einen längeren Bericht über die "Buquidnons" des Misamis-Distrikts, die heute im allgemeinen Higaonon genannt werden. Hier erwähnt er als Musikinstrument der Einheimischen "an imitation of the guitar (tiape) with only three

strings" (Blair and Robertson 1903–1909. Vol. 43, 304). Möglicherweise hatte Clotet diese Information aber lediglich aus zweiter Hand. Denn einerseits ist das Vorkommen einer dreisaitigen Bootslaute bei den Higaonon und Bukidnon ansonsten niemals beobachtet worden. Auch in Fay-Cooper Coles Arbeit über die Bukidnon, die sich auf nur 20 Jahre jüngeres Material aus dem Jahre 1910 stützt, sind lediglich zwei Lauten mit zwei Saiten abgebildet (1956, 64, Fig. 53), wie sie in fast identischer Konstruktion und Formgebung in Misamis Oriental auch heute noch gefunden werden können (vgl. Abbildung 6). Andererseits sind als Namen für Bootslauten der Higaonon und Bukidnon bisher nur die häufig benutzten Bezeichnungen kutiyapi', kati yapi' und piyapi' bekannt. Clotets Angabe des Namens mit tiape erscheint insofern zumindest ungewöhnlich.

Als die Philippinen schließlich Anfang des 20. Jahrhunderts unter amerikanische Verwaltung gerieten, setzte – verglichen mit den vorangegangenen Jahrhunderten der spanischen Kolonialzeit – eine wahre Flut von ethnographischen Veröffentlichungen ein, die man auch im Lichte heutiger Forschungen bereits als einigermaßen vertrauenswürdig, einstufen kann. Auf diese Quellen soll an dieser Stelle nicht weiter eingegangen werden. Sie fließen in die folgende Darstellung des Materials mit ein.

Die heutige Verbreitung der Bootslaute

Heute sind in größten Teilen der Philippinen, bei den Tagalog auf Luzon und bei den Volksgruppen der zentralphilippinischen Visaya-Inseln, keinerlei Spuren von Bootslauten mehr zu finden. Wohl aber findet man sehr lebendige Traditionen dieser Instrumente auf den Inseln Mindanao und

Palawan, wo sie ausschließlich auf Rückzugsgebiete beschränkt sind.

Namentlich sind auf Mindanao zumindest 20 und auf Palawan drei weitere Volksgruppen bekannt, die Bootslauten verwenden. Um die kulturelle Verwandtschaft dieser Volksgruppen besser zu verstehen, bietet es sich an, vor allem die linguistischen Beziehungen ihrer Sprachen zueinander näher zu betrachten. 17 der hier relevanten 20 Mindanao-Sprachen sowie die drei Palawan-Sprachen werden alle zu den südphilippinischen Sprachen gerechnet, von denen die drei restlichen Sprachen, Tiruray, Tboli (Tagabili) und Blaan, recht isoliert stehen und eine eigene Gruppe der Süd-Mindanao-Sprachen bilden (Thomas und Healy 1962, nach Llamzon 1978, 23, Fig. 2). Von den besagten 20 ethnischen Gruppen auf Mindanao gehören allein zehn der Manobo-Sprachfamilie, einer Untergruppe der südphilippinischen Sprachen, an, namentlich Agusan-, Ata-, Cotabato-, Matigsalug- und Tigwa-Manobo sowie Bagobo, Bukidnon, Higaonon, Talaandig und Mandava (Elkins 1977, 524). Den Manobo-Sprachen relativ nahestehen dürften auch die meso-philippinischen Sprachen auf der Insel Palawan, Palawano (inklusive Tau't Batu), Tagbanwa und Batak, und auf der Insel Mindanao die Sprachen der Danao-Sprachfamilie, Magindanaon und Maranao (Zorc 1975, nach Llamzon 1978, 27, Fig. 6). Als etwas weiter entfernt, aber immer noch als zu den südphilippinischen Sprachen gehörend, werden die restlichen Sprachen, Mamanwa in Nordost-Mindanao, Mansaka und Tagakaulu (Kalagan) in Südost-Mindanao sowie Subanun auf der Halbinsel Zamboanga eingeordnet (Dven 1965, nach Llamzon 1978, 24, Fig. 3).

Die vom Autor erstellte Karte (Abbildung 1) zeigt lediglich die ungefähren Gebiete, wo diese Volksgruppen leben, und man kann keinesfalls davon ausgehen, daß überall in diesen Gebieten Bootslauten zu finden sind. Ganz im Gegenteil ist die Bootslaute heute bereits ein recht seltenes Instrument und auch in sehr traditionalistisch orientierten Siedlungen meist nur in wenigen Exemplaren vertreten.

Allgemeine Merkmale der philippinischen Bootslauten

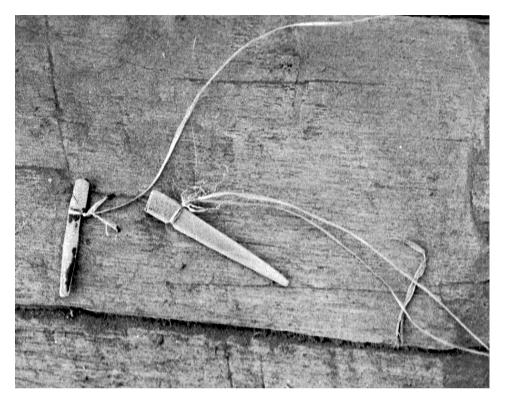
Die kleinsten und größten Lauten findet man auf der Insel Palawan: sie sind zwischen etwa 90 cm und 2,50 m lang. In technologischer Hinsicht gehören diese Saiteninstrumente zu den kompliziertesten Musikinstrumenten der traditionalistischen Volksgruppen auf den Philippinen, wobei folgende Merkmale fast allen Bootslauten gemeinsam sind:

- Resonanzkörper und Hals sind immer zusammenhängend aus einem einzigen Holzklotz herausgeschnitzt.
- [2] Der Resonanzkörper ist von der Rückoder Unterseite her ausgehöhlt (Abbildung 16) und mit einem Holzbrett abgedeckt.
- Bei den meisten philippinischen Bootslauten findet man mehr oder weniger in der Mitte des Rückendeckels ein einziges kleines Resonanzloch (Abbildungen 7A, 17A) oder mehrere sehr nahe beinander liegende Resonanzlöcher, beispielsweise in Form eines Kleeblatts (Abbildungen 6A, 14A) oder Kreuzes (Abbildung 22C). Bei den kleinen Lauten von der Insel Palawan findet man auch dekorative Muster vieler kleiner Resonanzlöcher (Abbildung 25A). Lediglich die kleinen Instrumente aus Süd-Mindanao besitzen meist keine Resonanzlöcher im Rückendeckel (Abbildung 19A).
- [4] Auch auf der Resonanzdecke findet man häufig Resonanzlöcher, die aber

- in der Regel kleiner als jene im Rückendeckel sind. Teilweise handelt es sich um ein einziges Resonanzloch (Abbildungen 6B, 8C), oft aber auch um ein Muster aus fünf Resonanzlöchern von etwa 1,5 mm Durchmesser, wobei vier dieser Löcher die Eckpunkte eines Quadrats bilden und das fünfte im Schnittpunkt von dessen Diagonalen liegt (Abbildung 14B).
- [5] Alle philippinischen Bootslauten besitzen zwei Saiten, von denen die eine als Melodiesaite, die andere als Bordunsaite dient. Fast ohne Ausnahme wird für die Saiten Stahldraht verwendet.
- [6] Fast ohne Ausnahme besitzen sie zwei seitenständige Steckwirbel, die bei den meisten Lautentypen gerade (Abbildungen 6–15, 19–24), bei manchen auch schräg (Abbildungen 2, 5A, 5B, 13B, 17) eingesteckt sind. Lediglich aus einer einzigen Ortschaft der Tigwa-Manobo sind bisher Bootslauten mit hinterständigen Wirbeln (Abbildung 18) bekannt.
- [7] Die Bünde bestehen entweder aus kleinen (Abbildung 4E) oder relativ großen (Abbildung 4A) Klümpchen von schwarzem Bienenwachs, in die von oben kleine Holz-, Bambus- oder Hornstücke eingesteckt sind, oder aber aus Holzstücken, oft in der Form von kleinen (Abbildungen 4D, 4G) oder wesentlich größeren (Abbildungen 4B, 4C) Dreikantprismen, die mit Wachs auf die Resonanzdecke geklebt werden.8 Auf Palawan findet man als Bünde Rundstäbchen aus Bambus, die in kleinen Kegeln aus schwarzem Bienenwachs auf dem Hals befestigt sind (Abbildung 4H). Tatsächlich ist es wichtig, daß die Bünde nicht fest verankert sind, da erst durch ihre Verschiebbarkeit in andere Positionen für den Musiker das Spiel anderer Ge-

- brauchsleitern möglich wird, wie es zumindest für einige Volksgruppen auf den Philippinen, beispielsweise für die Magindanaon, Subanun (Maceda 1988, [6]) und Tigwa-Manobo auf Mindanao sowie für die Palawano auf Palawan (ibid.), belegt ist.
- [8] Bei fast allen philippinischen Bootslauten ist der Saitenhalter erhaben auf die Resonanzdecke geschnitzt (Abbildungen 5C, 5D); lediglich bei den islamischen Gruppen (Maranao und Magindanaon) ist er teilweise separat hergestellt und auf die Resonanzdecke aufgenagelt (Abbildung 7). Fast immer ist er von langgestreckter Form und nimmt meist etwa ein Viertel bis ein Drittel, bei manchen Lauten der Tboli (Abbildung 19) und der Palawano (Abbildungen 23, 24) sogar die ganze hintere Hälfte des Resonanzkörpers ein.
- Bei allen philippinischen Bootslauten laufen die Enden beider Saiten am Saitenhalter (Abbildungen 5C, 5D) respektive am Kopf (Abbildung 4G, 5B) jeweils in eine herausgeschnittene Aussparung in Form eines geraden Rechteckprismas und verschwinden in den hinteren Ecken des Prismas in sehr kleinen, meist mit einer glühenden Nadel oder mit einem Nagel gebohrten Löchern; an den Kanten dieser Aussparungen laufen sie jeweils über eine Saitenauflage, die meist aus einem kleinen, zweimal rechteckig geknickten Rattanstreifchen besteht (Abbildungen 5B, 5C). Bei den großen Lauten auf Palawan dient statt des Rattanstreifchens ein Stück Stahlsaite als Saitenunterlage (Abbildung 5D).
- [10] Fast alle Instrumente werden mit einem Plektrum (Abbildung 3A) gezupft. Dieses besteht meist aus einem kleinen Rattan- oder Holzstreifen, der

Abbildung 3 A: Zwei Plektren aus Rattan mit Befestigungsschnur. Tigwa Manobo, Kibongkog, San Fernando, Bukidnon.



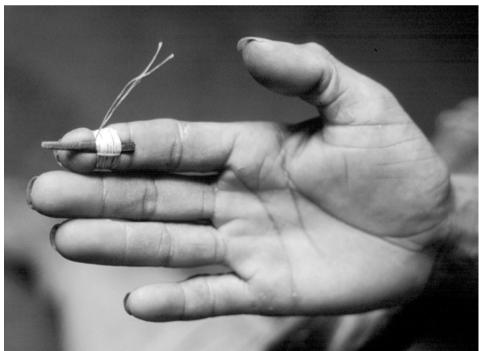


Abbildung 3 B: Plektrum aus dem Stengel eines Riesenfarns, am Zeigefinger eines kuglung-Spielers festgebunden. Tigwa-Manobo, Kisayab, Bonacao, San Fernando, Bukidnon (Fotos: Brandeis 1993)

mittels eines daran befestigten Fadens aus Manilahanf (*abaka*) oder heutzutage Plastikfaden am Zeige- oder auch Mittelfinger festgebunden wird (Abbildung 3B). (Zu den Lauten auf Palawan liegen keine Angaben vor; wenn man aber den undeutlichen Abbildungen in der Literatur glauben kann, werden diese Lauten mit Daumen und Zeigefinger ohne Verwendung eines Plektrums gespielt).

[11] Die Spielhaltung ist normalerweise ähnlich wie bei einer Gitarre (Abbildungen 2, 9, 13, 15, 21, 24), bei "Showeinlagen" werden teilweise aber auch kuriose Spielhaltungen eingenommen (Abbildung 11).

Zur Klassifikation nach der Systematik der Musikinstrumente von Hornbostel und Sachs

Die Systematik der Musikinstrumente von Hornbostel und Sachs (1914) scheint mehrere unterschiedliche Möglichkeiten zur Klassifikation der philippinischen Bootslauten anzubieten, die an dieser Stelle kurz besprochen werden sollen.

Meist werden die philippinischen Bootslauten als zusammengesetzte Chordophone klassifiziert, denn sie bestehen aus einem Saitenträger und einem Resonanzkörper in organischem Zusammenhang, die ohne Zerstörung des Klangapparats nicht voneinander getrennt werden können. Basiert die Klassifikation auf dieser Voraussetzung, so kommt man nicht umhin, die philippinischen Bootslauten, deren "Stiel halsartig an den Resonanzkörper angesetzt oder angeschnitzt [ist]" (ibid., 579), als

Kasten-Halslauten oder Halsgitarren, entweder

mit Plektrumspielart (321.322-6) oder mit Fingerspielart (321.322-5)

zu klassifizieren. Daß die philippinischen

Bootslauten keine zusammengesetzten Chordophone im Sinne des Wortes sind, da ihr Hals und Korpus zusammen aus einem einzigen Holzklotz herausgearbeitet sind, tut dieser Klassifikation keinen Abbruch, denn der Hals ist tatsächlich "angeschnitzt".

Da der Hals mancher Lautentypen auf den Philippinen, der Definition von Sachs entsprechend, "seldom reaches the length of the body" und, morphologisch gesehen, als eine "elongation of the body" angesehen werden kann (1940, 464), müßte es sich bei einigen dieser Instrumente eindeutig um Kurzhalslautenhandeln (vgl. vor allem die bootsförmigen Lauten der Typen [1.1.1], [1.1.2] und [2.1.2] auf den Abbildungen 6, 8-11, 20-22), bei anderen Instrumenten wiederum eindeutig um Langhalslauten (vgl. die Lautentypen [1.4.1], [1.4.2] und [2.3] auf den Abbildungen 17, 18, 25). Da die Proportionen der Lauten oft variieren, können Instrumente, die der gleichen Tradition entstammen, in einem Falle als Langhalslauten (Abbildung 15), in einem anderen Falle als Kurzhalslauten (Abbildung 14) interpretiert werden. Im übrigen hinterlassen auch jene Instrumente, die man per definitionem als Kurzhalslauten klassifizieren müßte, aufgrund ihres überaus lang gestreckten Korpus' den Eindruck, es handele sich in Wirklichkeit um Langhalslauten. Die Unterscheidung der philippinischen Bootslauten in Kurzhals- und Langhalslauten sollte demnach besser unterbleiben, zumindest bis umfangreicheres Ouellenmaterial eine besser fundierte Klassifikation durch Ermittlung eines statistischen Mittels erlaubt.

Beim Vergleich der Bootslauten auf den Philippinen stellt man fest, daß

- viele dieser Instrumente ihre Bünde fast ausschließlich auf dem Resonanzkörper besitzen;
- [2] nur manche Instrumente ihre Bünde vor allem auf dem Hals besitzen.

Sind alle Bünde, inklusive der Sattelbund oder Nullbund, auf dem Korpus angeordnet, bedeutet dies, daß die Melodiesaite ausschließlich über dem Resonanzkörper schwingt; dies bedeutet gleichzeitig, daß der lange Hals bei diesen Instrumenten offensichtlich ausschließlich dazu vorhanden ist - wenn man von ästhetischen und symbolischen Kriterien einmal absieht der Bordunsaite eine erwünschte klangliche Tiefe zu geben. Wäre ein höherer Bordunton angestrebt, könnte der Hals wesentlich kürzer sein oder sogar vollständig fehlen. Lauten auf Kalimantan beispielsweise, deren Bünde wie bei vielen philippinischen Lautentypen auf dem Korpus plaziert sind, besitzen langgestreckte und bauchige Resonanzkörper und sehr kurze Hälse.

So gesehen könnte man auf die Idee kommen, die philippinischen Bootslauten als Zithern zu klassifizieren, wobei die Resonanzdecke, auf der sich fast alle Bünde befinden, als der eigentliche Saitenträger anzusehen ist:

(Eigentliche) Brettzithern mit Resonanzkasten bzw. Kastenzither, entweder mit Fingerspielart (314.122-5) oder mit Plektrumspielart (314.122-6).

Diese Möglichkeit der Klassifikation schließt Sachs jedoch eindeutig aus: "A zither has no neck or yoke; the strings are stretched between the two ends of a body" (1940, 463); der Hals einer Laute dagegen diene "as a means of stretching the strings beyond the body" (ibid., 464).

Man könnte die philippinischen Bootslauten auch in Anlehnung an südostasiatische Zithern, die ihnen ähnlich sind, die thailändische *jakhe*, die kambodschanische *takhe* und die burmesische *mí-gyaùng*, als

heterochorde Halbröhrenzither ohne besonderen Resonator, wiederum entweder mit Fingerspielart (312.221-5) oder mit Plektrumspielart (312.221-6)

klassifizieren (vgl. Koizuma 1977, 159); bei den beiden erstgenannten Instrumenten, jakhe und takhe, ist eine halbröhrenartige Form des Resonanzkörpers nur mit viel Phantasie auszumachen – warum nicht auch bei den philippinischen Bootslauten? Auch bei den Zithern vom Festland Südostasiens muß allerdings gelten, daß man sie nur dann als Zithern klassifizieren kann. wenn sie über keinen Hals verfügen. Tatsächlich aber ist jener Bestandteil dieser Instrumente, den wir auf den ersten Blick mit dem Hals der philippinischen Bootslauten gleichsetzen würden, ebenso wie der Resonanzkörper, von der Unterseite her ausgehöhlt, so daß es sich im Sachs'schen Sinne nicht um einen Hals, sondern um einen Teil des Resonanzkörpers handelt. Die Klassifikation dieser Saiteninstrumente vom Festland Südostasiens als Zithern ist somit gerechtfertigt.

Vereinzelt werden Instrumente auf Kalimantan, die den philippinischen Bootslauten verwandt sind, als

Schalenhals-Lauten (321.321) oder als (Eigentliche) Brettzithern mit Resonanz-schale (314.121)

klassifiziert (vgl. Koizuma 1977, 214). Wäre diese Klassifikation stichhaltig, so wäre sie auch auf die philippinischen Bootslauten anwendbar. Eine Klassifikation als Brettzither ist aber allein schon aus den oben genannten Gründen auszuschließen. Darüber hinaus beruht auch die Klassifikation als Schalen-Halslaute offenbar auf einem Mißverständnis: Hornbostel und Sachs verstehen bei den Lauteninstrumenten unter einer "Schale" ausdrücklich einen gewölbten Resonanzkörper wie bei einer europäischen Mandoline oder Theorbe, dessen Öffnung zu den Saiten hin weist. Bezüglich der Schalenzithern (315.1) weisen sie ausdrücklich darauf hin, daß "die Saiten ... über die Öffnung einer Schale [laufen]" sollen (1914, 578). Beides ist weder bei den Bootslauten von Kalimantan noch bei den philippinischen der Fall, deren Resonanzkörper in allen Fällen von der Unterseite her ausgehöhlt sind.

Zusammenfassend kann man sagen, daß die Klassifikation der philippinischen Bootslauten als Kasten-Halslauten oder Halsgitarren die plausibelste darstellt. Andererseits wäre es sicher sinnvoll, diese Instrumente zusammen mit verwandten Lauten und Zithern in Südostasien aufgrund ihrer vielen Ähnlichkeiten instrumentenkundlich in irgendeiner Form zusammenzufassen. Bei dem Versuch einer Klassifikation nach Hornbostel und Sachs stößt man hier jedoch auf Schwierigkeiten, da die Instrumente oft lediglich wegen der etwas unterschiedlichen Form des Resonanzkörpers unterschiedlichen Klassen von Instrumenten zugeordnet werden. Es erscheint deshalb sinnvoll, die philippinischen Bootslauten zunächst einmal auf der Grundlage ihrer eigenen Formenvielfalt zu typologisieren.

Kriterien einer Typologie der philippinischen Bootslauten

Kommen wir nun zur *ersten Ebene der Unterscheidungsmerkmale* für eine Typologie der philippinischen Bootslauten. Der Unterschied in der Position der Bünde,

- [1] bei den meisten Instrumenten fast ausschließlich auf dem Resonanzkörper,
- [2] bei manchen Instrumenten vor allem auf dem Hals, erscheint klanglich, musikalisch und spieltechnisch von besonderer Bedeutung zu sein, so daß wir ihn der Typologie als Hauptkriterium zugrundelegen.

Als zweite Ebene der Unterscheidungsmerkmale bietet sich die Form der Instrumente, vor allem die Form der Resonanzkörper, an. Hier können wir unterscheiden:

- [1] Bootsform: der Resonanzkörper besitzt sanft geschwungene Seitenflächen, die weich in den Hals übergehen;
- [2] Kastenform
- [3] Mischformen zwischen Boots- und Kastenform mit relativ weichem Übergang zwischen Hals und Resonanzkörper und kantigem hinteren Ende des Resonanzkörpers.

Als dritte Ebene der Unterscheidungs merkmale schließlich werden spezielle Konstruktionsweisen und Verzierungsformen herangezogen, die für die Instrumente der einzelnen Volksgruppen typisch sind.

Die Typologie der philippinischen Bootslauten ⁹

Bezüglich des nun folgenden Versuchs einer Typologie der philippinischen Bootslauten muß betont werden, daß eine solche Typologie aufgrund des bislang noch lükkenhaften Vergleichsmaterials nur vorläufig sein kann. Darüber hinaus muß darauf hingewiesen werden, daß die in dieser Arbeit definierten Typen in der Realität nicht immer eindeutig zu erkennen sind. Keine der philippinischen Volksgruppen besitzt ein in allen Details klar definiertes Konzept von der Bauweise ihrer Bootslauten. Alle Parameter der Formgebung sind in gewissen Grenzen veränderbar, so daß es durchaus möglich ist, daß sich die Formgebung eines Exemplars des einen Lautentyps der Formgebung eines anderen Lautentyps annähern kann. Aufgrund des Austauschs von Merkmalen zwischen unterschied lichen Lautentypen dürfte eine Vielzahl von Zwischenformen vorkommen, über die wir bisher noch zu wenig wissen. Es ist offenbar nicht der Fall, daß sich regional unterschiedliche Konzepte des Instrumentenbaus statisch überlappen und sich zu klar definierten Mischkonzepten vereinen.

Man könnte vielmehr eher von "gleitenden Konzepten" des Instrumentenbaus sprechen, die sich auf eine gleichbleibende tradierte Grundlage beziehen, sich aber gewissermaßen durch Improvisation, nach dem persönlichen Gusto der Musiker, die meist gleichzeitig die Hersteller ihrer eigenen Instrumente sind, ständig verändern. Das bisherige Material macht auch deutlich, daß innerhalb ein und derselben Ethnie verschiedene Lautentypen Verwendung finden, beispielsweise bei den Bukidnon die Typen [1.1.1], [1.3.1] und [1.3.2], bei den Bagobo die Typen [1.2.1], [1.2.2] und [1.4.1], bei den Tboli die Typen [2.1.1] und [2.1.2] und bei den Tigwa-Manobo die Typen [1.4.1] und [1.4.2].

Wie alle Typologien dieser Art ist also auch die folgende letzten Endes willkürlich und soll lediglich dazu dienen, die Übersicht über die Formenvielfalt der philippinischen Bootslauten zu erleichtern.

Die folgende Liste baut auf der Kombination der oben beschriebenen Ebenen von Unterscheidungsmerkmalen auf, aus der sich *per se* eine hierarchische Ordnung unterschiedlicher Lautentypen ergibt. Insgesamt lassen sich bisher dreizehn Untertypen philippinischer Bootslauten unterscheiden. Beim Lesen der folgenden Tabelle ist darauf zu achten, daß die Beschreibungen der Obertypen selbstverständlich immer auch für die Untertypen gelten bzw. zur Information über einen Untertyp immer auch die Information über den jeweiligen Obertyp hinzuzuziehen ist.

Auf die einheimischen Namen für Bootslauten wird weiter unten noch gesondert eingegangen. Die symbolischen Aspekte der philippinischen Bootslauten wurden in einer vorangegangenen Arbeit des Autors (Brandeis 1997) ausführlich behandelt.

1. Lauten mit Bünden in der Mehrzahl auf dem Resonanzkörper

1.1 Bootsform; groß; mit mittellangem, sich zum Kopf hin verjüngenden Hals Ungefähre Verbreitung: West-Mindanao

1.1.1 Mit geschnitztem Krokodilskopf am hinteren Korpusende Symbolik: Krokodil

kutiyapi' westliche Higaonon und Bukidnon (Misamis Oriental, Misamis Occidental, Bukidnon, Mindanao)

Diesem Typ sind die Instrumente jener Higaonon und Bukidnon, die nahe dem Grenzgebiet zu den islamischen Maranao leben, zuzurechnen. So ist denn auch eine gewisse Ähnlichkeit in der Grundform zu den Instrumenten der Maranao [normalerweise Typ 1.1.2] nicht zu verkennen. Bei den Maranao bilden Instrumente mit geschnitzten Krokodilsköpfen (Abbildung 7) allerdings die große Ausnahme, und diese sind, da sie in wesentlichen Baumerkmalen, z.B. der Konstruktion ihrer Bünde und des Resonanzloches am Halsansatz, mit den Instrumenten des Lautentyps [1.1.2] übereinstimmen, diesem zuzurechnen. Charakteristisch für alle Bootslautentypen der Higaonon/Bukidnon, bootsförmig [1.1.1] wie kastenförmig [1.3.1 und 1.3.2], sind außer den figürlich herausgeschnitzten Krokodilsköpfen am unteren Ende des Resonanzkörpers auch die hohen Bünde, die vollständig aus schwarzem Bienenwachs bestehen und eingesteckte Saitenauflagen aus einem ebenholzartigen Holz besitzen, das man im Innern der

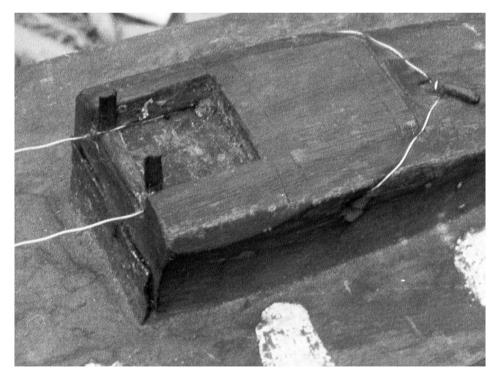


Abbildung 5C: Saitenhalter einer Laute *kutiyapi* der Higaonon (Bukidnon). Iponan, Balungkud, Dansulihon, Misamis Oriental. Sammlung Brandeis (Foto: Brandeis 1983).

Stämme von Riesenfarnen (anutung, anunutung) findet; lediglich die Lauten der Magindanaon [Lautentyp 1.1.3] scheinen ebenfalls derartige Bünde zu besitzen. Der Lautentyp [1.1.1] hat darüber hinaus noch mit dem weiter unten beschriebenen kastenförmigen Lautentyp [1.3.1] der Higaonon/Bukidnon den "bartförmig" herausgeschnitzten Zacken auf der Unterseite des Halsansatzes gemeinsam. Außerdem ist bei diesen beiden Lautentypen auffällig, daß sich der Sattelbund - im Gegensatz zu anderen Lautentypen – von den übrigen Bünden so gut wie überhaupt nicht unterscheidet (Abbildung 4A). Bezüglich der Bootslauten der Higaonon/ Bukidnon dieses Typs [1.1.1] ist eine Kontinuität der Tradition von mindestens 70 Jahren nachgewiesen. Ein Instrument, das der Autor im Jahre 1983 dokumentierte (Abbildung 6), weist bemerkenswerte Übereinstimmungen mit zwei Instrumenten auf, die Fay-Cooper Cole im Jahre 1910 sammelte (1956, 64, Fig. 53).



Abbildung 6: Lautentyp 1.1.1. Laute *kutiyapi* der Higaonon (Bukidnon). Bootsförmiger Typ. Vier verschiedene Perspektiven desselben Instruments. Iponan, Balungkud, Dansulihon, Misamis Oriental. Sammlung Brandeis (Fotos: Brandeis 1983).

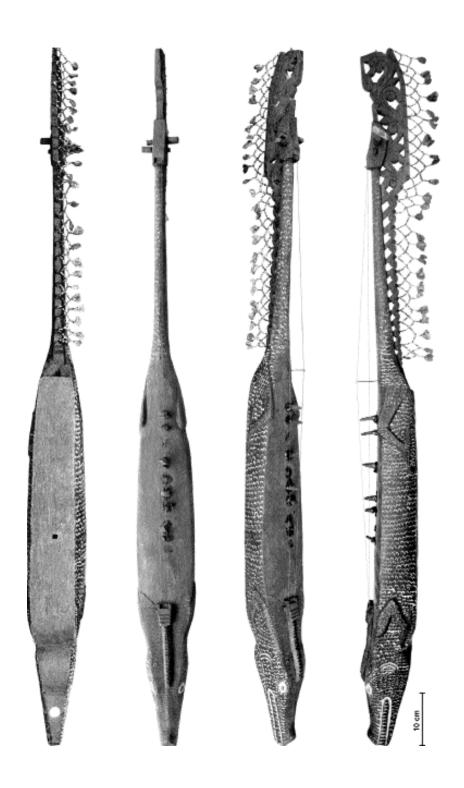


Abbildung 7: Lautentyp 1.1.2. Laute *kutiyapi* der Maranao in Form eines Krokodils. Vier verschiedene Perspektiven desselben Instruments. Sammlung des Museo de Oro, Xavier University, Cagayan de Oro, Archiv-Nr. A1-74 (Fotos: Brandeis 1985).

1.1.2. Mit flossenähnlichen geschnitzten Ornamenten an beiden Enden; Symbolik: Krokodil

kutiyapi Maranao (Lanao, Mindanao)

Die Instrumente der Maranao sind von allen anderen philippinischen Bootslauten relativ leicht zu unterscheiden an den überaus reichen Schnitzereien, die teilweise das gesamte Instrument, zumindest aber die Unterseite des Halses und den flossenartigen, in etwa dreieckigen Fortsatz am hinteren Ende des Resonanzkörpers bedecken. Bei manchen Instrumenten sind auch Teile der Oberfläche oder sogar die gesamte Außenfläche sowie die Wirbel mit Ornamenten bunt bemalt (bei einem Instrument aus der Sammlung des Autors in den Farben weiß, schwarz, dunkelgrau, rot, gelb und dunkelgrün).

Die Bootslauten der Maranao sollen ebenso wie die Instrumente der Bukidnon/Higaonon ein Krokodil symbolisieren, das in der heute üblichen, hochstilisierten Form allerdings nicht mehr zu erkennen ist. Instrumente in Krokodilsform (Abbildung 7) sind sehr selten und stellen eine Art Bindeglied



Abbildung 4B: Bünde einer Laute *kutiyapi* der Maranao (Foto: Brandeis 1977).

oder Übergangsform zwischen den Lauten dieser beiden benachbarten Volksgruppen dar

Bei den Instrumenten der Maranao [Typ 1.1.2] ist wie bei denen der Magindanaon [Typ 1.1.3] oft zu beobachten, daß der Resonanzkörper gebogen ist bzw. sich das hintere Ende des Resonanzkörpers ab dem letzten Drittel nach oben biegt, die Resonanzdecke also keine gerade Fläche mehr bildet. Charakteristisch zumindest für die Instrumente der Maranao ist ein kreisrun-

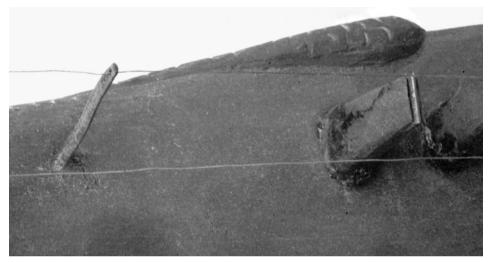


Abbildung 4C: Bünde einer Laute kutiyapi der Maranao (Foto: Brandeis 1985).



Abbildung 5E: Resonanzloch am Halsansatz einer Laute *kutiyapi* der Maranao (Foto: Brandeis 1985).



des Resonanzloch, das am Halsansatz durch den 2-3 cm dicken Endklotz des Resonanzkörpers schräg nach hinten in dessen hohles Inneres getrieben ist (Abbildung 5E). Auch die Instrumente der Magindanaon scheinen (teilweise?) solche Resonanzlöcher zu besitzen, die man ansonsten bei keinem anderen philippinischen Bootslautentyp findet. Ein wesentlicher Unterschied besteht auch in der Machart der Bünde: bei beiden Lautentypen [1.1.2 und 1.1.3] sind die Bünde zwar hoch, bei den Maranao aber bestehen sie aus Holz, teilweise mit oben eingelegter Saitenauflage (Abbildungen 4B, 4C), und sind mit Wachs auf die Resonanzdecke geklebt, bei den Magindanaon jedoch bestehen sie vollständig aus Wachs, ebenfalls mit eingesteckter Saitenauflage (ähnlich wie bei den Bukidnon; Abbildung 4A). Die Sattelbünde unterscheiden sich bei den Lauten der Maranao und Magindanaon von den übrigen Bünden. Häufig sind sie mit zusätzlichen Ornamenten versehen, beispielsweise formschön aus Holz oder filigran aus Wasserbüffelhorn geschnitzt (Abbildung 4B), oder sie bestehen aus nähnadelähnlichen Eisenstreifen mit einer Öse für die Melodiesaite (Abbildung 4C), die in den Halsansatz geschlagen werden (Abbildung 7C/D). Die Sattelbünde der Magindanao sind oft von einer Art Quaste aus Stoffäden gekrönt. Siehe auch die Kommentare zu den Lautentypen [1.1.1], [1.3.1] und [1.3.2].

Abbildung 8: Lautentyp 1.1.2. Laute *kutiyapi* der Maranao. Bootsförmiger Typ mit orna-mentalen, abstrakten Schnitzereien. Drei verschiedene Perspektiven desselben Instruments. Sammlung José Bosch (Fotos: Brandeis 1977).

1.1.3. Mit spießförmigem (flossenförmigem?)
Fortsatz am Kopfende;
Symbolik: Krokodil? Vogel?

kudyapi Magindanaon (Nord-Cotabato, Mindanao)

Die Instrumente der Magindanaon ähneln denen der Maranao, sind jedoch wesentlich weniger reich mit Schnitzereien verziert. Sie besitzen auch häufig keine dreieckigen Flossen (Abbildung 9), sondern anders, beispielsweise rund (Abbildung 11) oder spitz (Abbildung 10) geformte Fortsätze am Unterende des Resonanzkörpers. Der Kopf erinnert in seiner charakteristischen Form an die zur Seite gebogene Schwanzflosse eines Fisches, wobei die eine Flossenhälfte den Lautenkopf spießartig verlängert (Abbildung 10). Zu weiteren Gemeinsamkeiten und Unterschieden zwischen den Lauten der Magindanaon und Maranao s. Lautentyp [1.1.2].

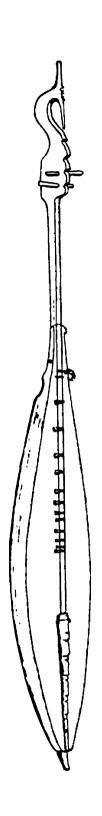


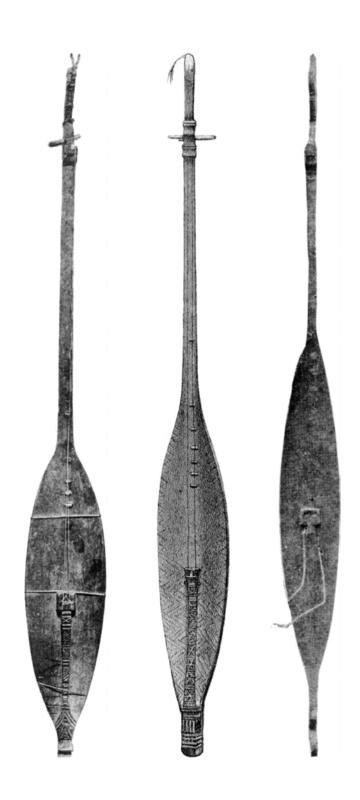
Abbildung 9: Lautentyp 1.1.3. Laute *kudyapi* der Magindanaon (Maceda 1988, Coverfoto).

Abbildung 10: Lautentyp 1.1.3. Laute *kudyapi* der Magindanaon (nach einer Zeichnung in Maceda 1963, Vol. I, 245, Fig. 11).



Abbildung 11: Lautentyp 1.1.3. Ein blinder Lautenspieler der Magindanaon mit einer "Showeinlage" auf seiner *kudyapi* während eines Konzerts am Asian Institute for Liturgy and Music, Quezon City (Foto: Ekkehart Royl 1994).





1.2. Bootsform;

mittelgroß; mit langem schlanken Hals annähernd gleichmäßiger Dicke Vortragspraxis: Kombination mit Vollröhrenzither Ungefähre Verbreitung: Ost-Mindanao

1.2.1. Ohne auffällig geformtes hinteres Korpusende Symbolik: Hahn?

kudlung oder

bin-iyaan Agusan Manobo

(Agusan-Provinzen,

Mindanao)

kudlung Mansaka (östl. Davao del Norte,

Mindanao)

benadian (Giangan) Bagobo (früher:

Küste des Golfs von Davao,

Mindanao)

Über diesen Lautentyp ist nicht mehr bekannt als einige Abbildungen in der Literatur, noch dazu lediglich in der Aufsicht von oben (Abbildungen 12A–C; vgl. auch Yraola 1978, 125). Offenbar sind die Grenzen fließend zu den Lautentypen [1.2.2] und [1.4.1], denn alle drei Typen werden beispielsweise von den Bagobo verwendet (Abbildung 12B, 13A, 13B). Auffällig ist zumindest, daß diese Instrumente im Osten

Abbildung 12: Lautentyp 1.2.1. Die Abbildungen geben die Lauten nicht im korrekten Größenverhältnis zueinander wieder. [12A] Laute benadian der Bagobo und Gianganen (=Küsten-Bagobo). Golf von Davao (Juynboll 1928, Tafel XII, Fig. 4). [12B] Laute zuglum der Bagobo (=Tagabawa). Nach Materialien einer Feldforschung von Dezember 1881 bis Mai 1882 in Sibulan, nahe Mt. Apo (Schadenberg 1885, Tafel III, Nr. 25). [12C] Laute kudlung oder bin-iyaan der Agusan Manobo (Garvan 1931, Plate 9, c).

der Insel Mindanao, beispielsweise bei den Agusan-Manobo und Mansaka bis hin zu den Bagobo, verwendet zu sein scheinen. Solange keine weiteren Informationen vorliegen, werden diese schlichten und regelmäßig geformten Instrumente unter dem Lautentyp [1.2.1] subsumiert. Diese Instrumente gehören eindeutig zu jenen Lauten, deren Bünde sich vorwiegend auf der Resonanzdecke befinden; ausschlaggebend für die Definition dieses besonderen Lautentyps ist die Gesamtsilhouette von Resonanzkörper und Hals in der Aufsicht von oben.

1.2.2. Mit annähernd in Quaderform geschnitztem hinteren Korpusende Symbolik: ?

kudlung Bagobo (Golf von Davao, Davao del Norte, Mindanao)

Dieser Lautentyp, der Ähnlichkeiten zu den Typen [1.2.1] und [1.4.1] aufweist, wird charakterisiert durch den ungewöhnlichen, in etwa quaderförmig geschnitzten Fortsatz am unteren Ende seines Resonanzkörpers. Instrumente dieses Typs sind von mehreren Abbildungen in der älteren Literatur bekannt (vgl. Abbildung 13; Hall 1916, Fig. 176; Ember und Ember 1977, 416). Ansonsten vgl. Kommentar zu Lautentyp [1.2.1].



Abbildung 13: Lautentypen 1.2.2 (rechts) und 1.4.1 (links). Zwei Bootslautenspieler der Bagobo mit ihren Instrumenten *kudlung* (Cole 1913, Plate XXX, b).

1.3 Kastenform,

teilweise mit abgerundeten Kanten; groß; mit mittellangem bis langem kräftigen Hals gleichmäßiger Dicke

Ungefähre Verbreitung: Zentral-Mindanao

Dieser Lautentyp mit seinen Subtypen [1.3.1 und 1.3.2] besitzt einen Resonanzkörper in der kantigen Form eines langgestreckten Kastens mit leicht nach außen gewölbten Seitenflächen. Er ist bei allen Untergruppen der Bukidnon bekannt und wird gewöhnlich piyapi, im Gebiet der Talaandig auch katiyapi genannt. Man kann einerseits sagen, daß dieser Lautentyp die Bukidnon von allen anderen Volksgruppen auf der Insel Mindanao abgrenzt; andererseits wird auf diesem Hintergrund auch deutlich, daß die Untergruppen der Bukidnon wegen des gemeinsamen Gebrauchs dieses sehr speziellen Lautentyps als eine einzige Volksgruppe mit lokalen Unterschieden zu definieren sind. Vergleichbare Lauten gibt es auf den Philippinen ansonsten nur in über 400km Entfernung auf der Insel Palawan [vgl. Lautentyp 2.2]. Die Instrumente der Bukidnon-Gruppen sind von denen der Insel Palawan jedoch aufgrund der Form ihrer Bünde leicht zu



Abbildung 4A: Bünde einer Laute *katiyapi* der Talaandig (Bukidnon). Songco, Lantapan, Bukidnon (Foto: Brandeis 1984).

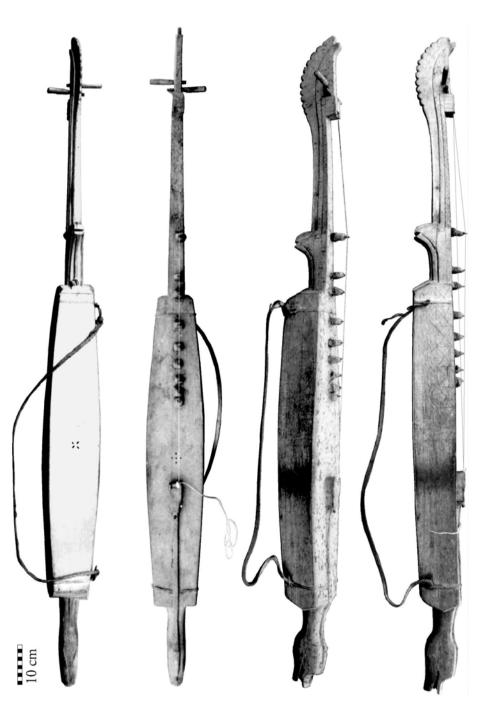


Abbildung 14: Lautentyp 1.3.1. Laute *katiyapi* der Talaandig (Bukidnon), im Besitz von Datu Kinulintang (Anastacio Saway). Kastenförmiger Typ. Vier verschiedene Perspektiven desselben Instruments. Songco, Lantapan, Bukidnon (Fotos: Brandeis 1984).

unterscheiden: die Bünde der Palawan-Lauten bestehen aus kleinen Bambusrundstäben, wie sie bei Lauten auf Mindanao nirgendwo zu finden sind.

1.3.1. Mit geschnitztem Krokodilskopf am hinteren Korpusende; mit geschnitztem Zacken am Halsansatz Symbolik: Krokodil; teilweise auch menschlicher Körper

katiyapi Zentral-Bukidnon

(Talaandig in Songco)

kutiapi West-Bukidnon

(Higaonon in Rogongon)

Dieser neben Typ [1.1.1] zweite Lautentyp der Higaonon/Bukidnon entspricht im wesentlichen deren drittem Lautentyp [1.3.2]. Der Unterschied liegt vor allem in der unterschiedlichen Ausformung des Halsansatzes, der bei diesem Lautentyp einen "bartförmig" herausgeschnitzten Zacken auf der Unterseite aufweist, sowie der Form des Sattelbundes, der sich – im Gegensatz zu anderen Lautentypen – von den übrigen Bünden so gut wie überhaupt nicht unterscheidet (Abbildung 4A). Vgl. Kommentar zum ersten Lautentyp [1.1.1] der Higaonon/Bukidnon.

1.3.2. Mit geschnitztem Krokodilskopf am hinteren Korpusende; mit stufigem Halsansatz

Symbolik: Krokodil

piyapi Ost-Bukidnon, Mindanao

(z. B. Guilang-Guilang, Bukidnon; Gingoog City,

Misamis Oriental)

Dieser dritte Lautentyp [1.3.2] der Higaonon/Bukidnon entspricht im wesentlichen deren zweitem Lautentyp [1.3.1]. Der



Abbildung 15: Lautentyp 1.3.2. Bootslautenspieler der Higaonon mit seinem Instrument *piyapi*. Claveria, Misamis Oriental (Foto: Brandeis 1984).



Abbildung 16: Lautentyp 1.3.2. Herstellung einer Laute *piyapi* der Higaonon. Blick auf den von der Unterseite ausgehöhlten Resonanzkörper. Claveria, Misamis Oriental (Foto: Brandeis 1984).

Unterschied liegt vor allem in der unterschiedlichen Ausformung des Halsansatzes. der bei diesem Lautentyp ein treppenartig oder stufig herausgeschnitztes Übergangsstück zwischen Hals und Resonanzkörper aufweist. Außerdem besteht der Sattelbund aus einem Holzstreifen, der unten angespitzt und in das Holz des Halses geschlagen ist. Er besitzt seitlich eine Kerbe, in der die Melodiesaite aufliegt und so vor dem Verrutschen bewahrt wird. Bei dem Holz dieses unverwechselbar geformten Sattelbundes handelt es sich um dasselbe Material wie bei den Saitenauflagen, die oben in die Wachsbünde gesteckt sind: es wird aus den schwarzen ebenholzartigen Strängen gewonnen, die die Stämme von Riesenfarnen (anutung, anunutung) durchziehen. Vgl. Kommentar zum ersten Lautentyp [1.1.1] der Higaonon/Bukidnon.

1.4 Misch form:

hinteres Korpusende kastenförmig, jedoch meist weicher Übergang zum Hals; mittelgroß; mit charakteristischem "taillierten" Übergangsstück; mit langem schlanken Hals gleichmäßiger Dicke; Vortragspraxis: häufige Kombination mit Vollröhrenzither Ungefähre Verbreitung: Zentral- bis Süd-Mindanao

Dieser Typ einer mittelgroßen Laute stellt einen Mischtyp der Lautentypen [1.1 / 1.2] und [1.3] dar: sein Resonanzkörper weist einerseits geschwungene Seitenflächen und einen weichen Übergang zwischen Korpus und Hals auf, andererseits aber ein kantiges, kastenförmiges Unterende. Bemerkenswert ist auch die Tatsache, daß der Resonanzkörper im Verhältnis zu fast allen anderen philippinischen Lautentypen wesentlich flacher ist. Die Instrumente dieses Typs besitzen niemals Resonanzlöcher auf der Resonanzdecke. Bei den meisten Exem-

plaren ist die Oberfläche nicht in besonderer Weise verziert; manche Instrumente sind aber auch bemalt (Abbildungen 5A, 5F, 5G).

Ein eindeutiges Erkennungsmerkmal bilden Kopf und Hals der Instrumente, die den stark stilisierten Kopf und Hals eines Pferdes darstellen und bei fast allen Exemplaren auf der Unterseite mit einer Mähne aus echtem Pferdehaar verziert sind (Abbildungen 5A, 13A, 18A, 18B), während der Fortsatz am Unterende des Resonanzkörpers

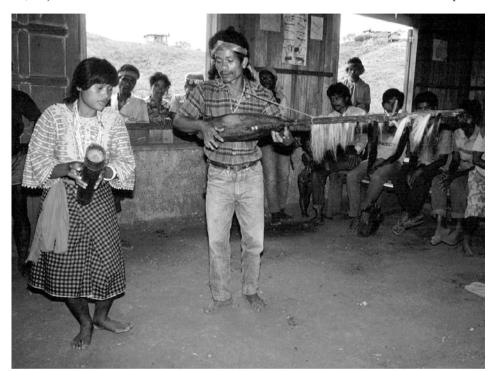


Abbildung 2: Für Manobo-Gruppen typisches Ensemble aus Bootslaute (*kuglung*) und heterochorder Vollröhrenzither (*salurey*) bei den Tigwa-Manobo. Kisayab, Bonacao, San Fernando, Bukidnon (Foto: Brandeis 1993).

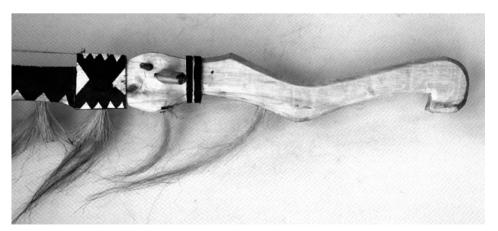


Abbildung 5A: Kopf einer Laute *kuglung* der Tigwa-Manobo. Sitio Kisayab, Bonacao, San Fernando, Bukidnon. Sammlung Brandeis (Foto: Brandeis 1997).

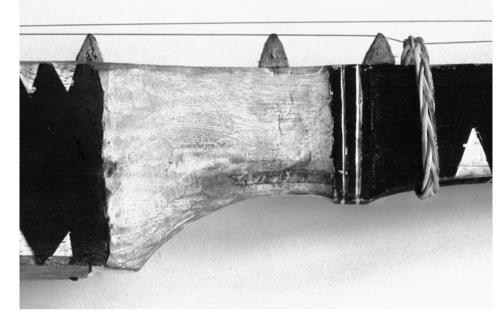


Abbildung 4D: Bünde einer Laute *kuglung* der Tigwa-Manobo. Bonacao, San Fernando, Bukidnon (Foto: Brandeis 1983).



Abbildung 5B: Kopf mit Wirbeln einer Laute *kuglung* der Tigwa-Manobo. Bonacao, San Fernando, Bukidnon (Foto: Brandeis 1983).

wie der Stummelschwanz eines Pferdes geformt ist (Abbildungen 17C, 18A). Weiterhin unverkennbar ist das ungewöhnlich geformte Übergangsstück zwischen Hals und Resonanzkörper (Abbildungen 4D, 5F, 5G), das man bei keinem anderen Lautentyp findet: es ist auf seinen beiden Seiten und auf seiner Unterseite gewisser-



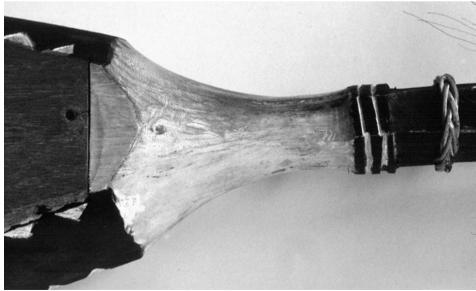


Abbildung 5F, 5G: Halsansatz einer Laute *kuglung* der Tigwa-Manobo. Sitio Kisayab, Bonacao, San Fernando, Bukidnon. Sammlung Brandeis (Fotos: Brandeis 1997).

maßen "tailliert" geschnitzt, d. h. es verjüngt sich zur Mitte hin und ist auch – im Gegensatz zu dem benachbarten, eher kantigen Hals und Resonanzkörper – gerundet. Offenbar soll es dazu dienen, dem Daumen der Greifhand eine bessere Führung zu geben.

Die kleinen, niedrigen Bünde haben meist die Form von Dreiecksprismen und sind mit schwarzem Bienenwachs auf die Resonanzdecke geklebt. Der Sattelbund ist von den übrigen Bünden von der Form her praktisch nicht zu unterscheiden. Um die Melodiesaite jedoch vor dem Herunterrutschen zu bewahren, muß sie fest auf den Sattelbund herabgedrückt werden. Die unverwechselbare Vorrichtung, die die Manobo-Gruppen für diesen Zweck entwickelt haben, unterscheidet sich von der Methode der Tboli bei ihrer hagalung [vgl. Lautentyp 2.1.1]. Der Autor stellte bei den Tigwa-Manobo zwei Methoden fest: eine neuere Erfindung dürfte in einem U-förmigen Stück Eisendraht bestehen, das mit den Spitzen in den Hals eingeschlagen wird und eine Öse ergibt, durch die die Saite läuft. Älteren Datums (Abbildung 13B) dagegen dürfte die Methode sein, einen Ring um Hals und Melodiesaite zu legen, der entweder mehrlagig aus einem Rattanstreifen geflochten (Abbildungen 5F, 5G) oder durch Zusammenknoten der Enden eines einfachen Rattanstreifens (Abbildung 18A) hergestellt wird, oder heutzutage einfach aus mehreren Wicklungen Stahldrahts (z. B. einer Gitarrensaite) besteht (Abbildung 4D). Die Verwendung eines Rings bringt als zusätzlichen Vorteil die Möglichkeit der Feinstimmung durch Verschieben des Rings mit sich.

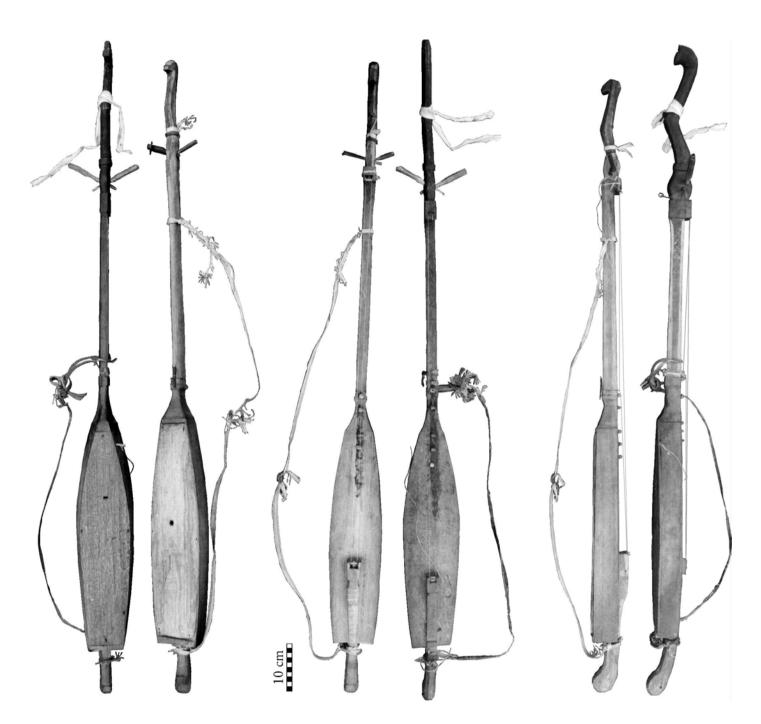


Abbildung 17: Lautentyp 1.4.1. Zwei Lauten *kuglung* der Tigwa-Manobo. Drei verschiedene Perspektiven derselben beiden Instrumente. Bonacao, San Fernando, Bukidnon (Fotos: Brandeis 1983).



1.4.1. Seitenständige, schräg gestellte, sich kreuzende Wirbel; zwei Stahlsaiten Symbolik: Pferd; auch große Waranechse

kuglung Matigsalug-, Tigwa- und

verwandte Manobo-Gruppen (Südost-Bukidnon und Davao,

Mindanao)

kudlung Bagobo (Golf von Davao,

Davao del Norte, Mindanao)

Typisch für diesen Lautentyp ist die Konstruktion des Kopfes, der meist aus vier zusammenhängend herausgeschnitzten Teilen besteht (Abbildungen 5A, 17C): (1) einem quaderförmigen Abschnitt, der sich deutlich von dem langen gleichförmigen Hals absetzt und die Einrichtung für



Abbildung 18: Lautentyp 1.4.2. Zwei Lauten *kuglung* der Tigwa-Manobo. [18A] Gesamt-aufsicht aus seitlicher Perspektive. [18B] Blick auf die hinterständigen Steckwirbel derselben Instrumente. Kibongkog, San Fernando, Bukidnon (Fotos: Brandeis 1993).

Saitenauflage und -weiterleitung zu den Wirbeln beinhaltet (Abbildung 5B), gefolgt von (2) einem annähernd runden scheibenförmigen Abschnitt, in einem Winkel von 90 Grad zur Resonanzdecke stehend, in den die seitenständigen Wirbel schräg, mit den Griffen zum Kopfende hin weisend, gesteckt sind, so daß sie sich im Innern der Scheibe kreuzen, (3) einem Abschnitt in Form eines dicken Bandes, das um den Kopf herumläuft, und (4) ein langgezogener Haken, der den Kopf des Pferdes darstellen soll.

Der einzige Unterschied zwischen diesem Lautentyp [1.4.1] und dem folgenden Typ [1.4.2] besteht in einer Variante der Konstruktion von Kopfabschnitt (2). Vgl. auch Kommentar zu Lautentyp [1.2.1] 1.4.2. Hinterständige Wirbel; Melodiesaite aus Nylon, Bordunsaite aus Stahl Symbolik: Pferd; auch große Waranechse

kuglung Tigwa-Manobo (Kibongkog, San Fernando, Bukidnon, Mindanao)

Wie bei Lautentyp [1.4.1] besteht die Konstruktion des Kopfes meist aus vier zusammenhängend herausgeschnitzten Teilen (Abbildung 18B): (1) einem quaderförmigen Abschnitt mit der Saitenauflage, (2) einem scheibenförmigen Abschnitt mit den Wirbeln, (3) einem bandförmigen Abschnitt und (4) einem hakenförmigen Pferdekopf. Der Unterschied zum Lautentyp [1.4.1] besteht in einer Variante des scheibenförmigen Abschnitts (2), der hier nicht in einem Winkel von 90 Grad, sondern parallel zur Resonanzdecke steht. wobei die Wirbel von unten in die Scheibe gesteckt sind und sich dort auch nicht kreuzen. Dieser Lautentyp wurde bisher lediglich in einer einzigen Siedlung der Tigwa-Manobo, dort aber gleich bei drei Lautenexemplaren festgestellt. Vgl. auch Kommentar zu Lautentyp [1.2.1]. Eine weitere lokale Besonderheit bei diesen Instrumenten stellen die Saiten dar, die nicht - wie sonst üblich - beide aus Stahldraht hergestellt werden. Vielmehr besteht die Melodiesaite aus Nylon und lediglich die Bordunsaite aus Stahl. Zur Begründung gaben die Tigwa-Manobo in Kibongkog an, eine Nylonsaite käme dem angestrebten Klangideal eines kurzen Melodietons näher; ganz offensichtlich ähnelt ihr Klang damit auch mehr dem trockenen, holzigen Ton der ursprünglich verwendeten Saiten aus den Wurzeln einer Schlingpflanze (bislig) als es die spitz klingenden, lange schwingenden Stahlsaiten vermögen.

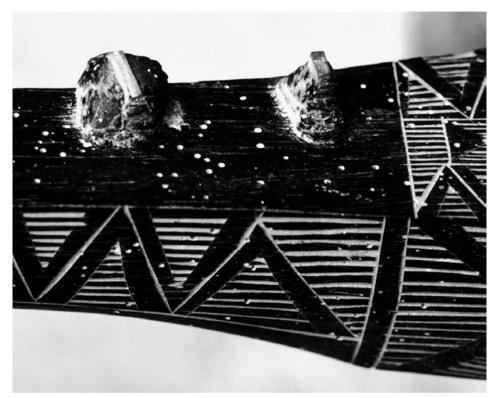


Abbildung 4E: Bünde einer Laute *hagelung* der Tboli. Sammlung des Museo de Oro, Xavier University, Cagayan de Oro, Archiv-Nr. A1-39 (Foto: Brandeis 1983).

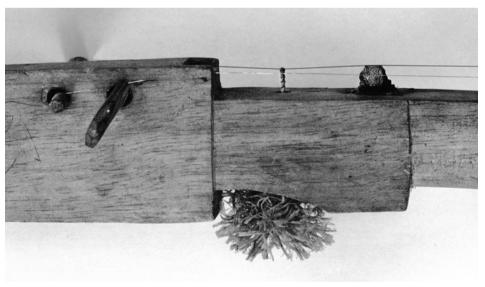


Abbildung 4G: Bünde einer Laute *hagelung* der Tboli. Sammlung Brandeis (Foto: Brandeis 1997).

2. Lauten mit Bünden in der Mehrzahl auf dem Hals

2.1. Bootsform;

klein; mit mittellangem, sich zum Kopf hin leicht verjüngendem Hals, bei längerem schlanken Hals auch mit gleichmäßiger Dicke; beide Saiten gleich gestimmt Ungefähre Verbreitung: Süd-Mindanao

2.1.1. Mit rechteckig-blockförmigem Kopf Symbolik: Pferd?

hagalung Tboli (S-Cotabato, Mindanao)

Dieser Lautentyp besitzt eine sehr regelmäßige Form, die von dem Kontrast zwischen dem sanft geschwungenen, bootsförmigen Resonanzkörper und dem rechtwinkligbacksteinförmigen Kopf des Instruments bestimmt wird. (Das Instrument auf Abbildung 19 ist insofern sehr typisch.) Bei einem Instrument im Besitz des Autors ist der Kopf allerdings in Form eines Pferdekopfes geschnitzt, was eine seltene Ausnahme bilden dürfte.

Die meisten dieser Instrumente sind nicht in auffallender Weise verziert. Bei manchen Exemplaren jedoch ist die Außenfläche schwarz gefärbt und fast vollständig mit eingeritzten Mustern bedeckt, die die darunterliegende helle Farbe des Holzes zum Vorschein bringen, so daß man sich an einen Linolschnitt erinnert fühlt. Die eingeritzten Muster haben in der Regel keinen figürlichen Charakter und wirken sehr geometrisch-abstrakt. Manche Instrumente sind auch durch einige Büschel Pferdehaar verziert, die beispielsweise in kleinen Löchern an den Seiten des Kopfes befestigt sind

Auch die Instrumente dieses Lautentyps besitzen – ähnlich wie die Lauten der Tigwa- und Matigsalug-Manobo [vgl. Typ 1.4.1] – vereinzelt schräg eingesteckte Wirbel, die sich jedoch nicht kreuzen, da ihre Griffe nicht zum Kopfende, sondern zur Rückseite des Instruments hin weisen. Die Basis der recht kleinen Bünde besteht aus Klümpchen von schwarzem Bienenwachs, in die meist Bambusplättchen als Saitenauflage eingelassen sind (Abbildung 4E). Der vermeintlich erste Bund in der Nähe des Kopfes dient in Wirklichkeit als Sattelbund. Bei einem Teil der Lauten liegt die Melodiesaite ohne weitere Hilfsmittel einfach auf diesem Sattelbund auf, bei anderen Instrumenten wird sie durch eine ausgeklügelte Vorrichtung (Abbildungen 4G, 22B) auf ihn herabgedrückt und fixiert: Zwischen Kopf und Sattelbund, direkt unter der Melodiesaite, ist ein kleines Loch vollständig durch den Hals gebohrt bzw. gebrannt. Durch dieses Loch wird die Schlaufe eines Fadens hindurchgeführt, die um die Melodiesaite herumgreift und auf der Rückseite des Halses in einer Quaste aus vielen Fäden endet. Wenn man sie dreht, verdrehen sich auch die Fäden der Schlaufe im Innern des Halses, wodurch sich die Spannung erhöht und die Melodiesaite zum Hals hin gezogen wird. 10 Diese Vorrichtung zur Fixierung der Melodiesaite findet man auch bei dem sehr ähnlichen Lautentyp [2.1.2]. Vgl. den Kommentar zum Lautentyp [1.4].



Abbildung 19: Lautentyp 2.1.1. Laute *hage-lung* der Tboli. Vier verschiedene Perspektiven desselben Instruments. Sammlung des Museo de Oro, Xavier University, Cagayan de Oro, Archiv-Nr. A1-39 (Foto: Brandeis 1983).

 $2.1.2.\ Mit\ abknickendem\ oder\ abgerundetem$

Kopfende Symbolik: Pferd?

faglung Blaan (Barrio Bulol,

S-Cotabato, Mindanao)

kudlung Blaan (Sitio Kablala,

S-Cotabato, Mindanao)

hagelung Tboli (S-Cotabato, Mindanao)

Dieser Lautentyp entspricht in wesentlichen Punkten dem Lautentyp [2.1.1], und er ist auch in ungefähr derselben Region verbreitet; die Tboli beispielsweise verwenden beide Lautentypen. Der Hauptunterschied liegt in der Formgebung von Resonanzkörper und Kopf. Wenn auch die Gesamtsilhouette in der Aufsicht von oben mehr oder weniger identisch ist, offenbart sich in der Seitenansicht, wie die strenge Form des Lautentyps [2.1.1] mit seinen rechten Winkeln beim Lautentyp [2.1.2] aufgegeben wurde. Die Instrumente der Blaan (Abbildungen 20, 21) zeigen Köpfe und auch Fortsätze der Resonanzkörper, die nach hinten abknicken. Auch das Instrument der benachbarten Tboli 11 auf Abbildung 22 zeigt ein abgerundetes Kopfende sowie abgeschrägte Seitenflächen des Resonanzkörpers. Ansonsten dürften diese



Abbildung 4F: Bünde einer Laute faglung der Blaan. Barrio Bulol, Süd-Cotabato. (Foto: Fekke de Jager 1975. Jager 1977, 51, links).



Abbildung 20: Lautentyp 2.1.2. Drei Lauten *kudlung* der Blaan. Sitio Kablala, Süd-Cotabato. (Foto: Fekke de Jager 1975, in: Jager 1977, 59, rechts).

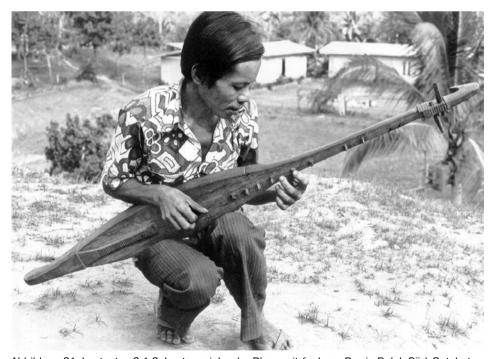


Abbildung 21: Lautentyp 2.1.2. Lautenspieler der Blaan mit *faglung*. Barrio Bulol, Süd-Cotabato. (Foto: Fekke de Jager 1975, in: Jager 1977, 50, Mitte).

Instrumente in ihren Konstruktionsmerkmalen mit denen des Lautentyps [2.1.1] im wesentlichen identisch sein.

Sattelbund und Vorrichtung zum Herabziehen der Melodiesaite auf denselben dürften im allgemeinen ebenfalls dem Typ [2.1.1] entsprechen. Auf einer Abbildung in der Literatur (Jager 1977, 51, links) wurde jedoch eine Besonderheit in der Konstruktion des Sattelbundes beobachtet, die allerdings durchaus auch bei dem Typ [2.1.1] denkbar wäre: der Sattelbund besteht ähnlich wie bei einem Instrument der Maranao (Abbildung 4C) aus einer in das Holz des Halses eingeschlagenen Metallnadel, wobei die Melodiesaite durch eine zweite, tiefer eingeschlagene Metallnadel heruntergezogen wird (Abbildung 4F). Die Melodiesaite läuft durch Ösen in beiden Metallnadeln. Vgl. den Kommentar zum Lautentyp [2.1.1].

Abbildung 22: Lautentyp 2.1.2. Laute *hage-lung* der Tboli. Drei verschiedene Perspektiven des Instruments. (Nach einer Zeichnung von Fekke de Jager 1975. Maceda 1981, 43, III. 9).

2.2. Kastenform;

sehr groß; mit langem, sehr schlanken Hals gleichmäßiger Dicke

Vortragspraxis: häufige Kombination mit

Vollröhrenzither

Symbolik: menschlicher Körper Ungefähre Verbreitung: Palawan

kusyapi Hochland-Palawano (Palawan) kudlungan Hochland-Palawano (Palawan) kudlong Tau't Batu (Palawan)

Was Namen und Verbreitung von Bootslauten auf Palawan angeht, so herrscht diesbezüglich noch viel Unklarheit. Aus diesem Grunde soll hier auf dieses Problem kurz eingegangen werden. Zumindest weisen alle bisher verfügbaren Informationen darauf hin, daß auf Palawan lediglich zwei Lautentypen [2.2 und 2.3] Verwendung finden.

Bei den Palawano, die eindeutig den Lautentyp [2.2] verwenden, lautet der Name des Instruments entweder kusjapi (Macdonald 1977, 265, Fig.13) bzw. kusjapia (Revel-Macdonald und Maceda 1992, 41), an die übliche Schreibweise angepaßt kusyapi, oder aber kudlungan (LeVine 1981, 10f). Die Tau't Batu, eine Untergrup-

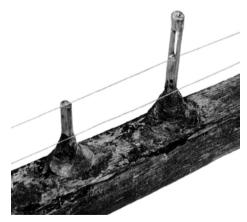


Abbildung 4H: Bünde einer Laute kusyapi der Palawano. Sammlung Brandeis (Foto: Brandeis 1997).

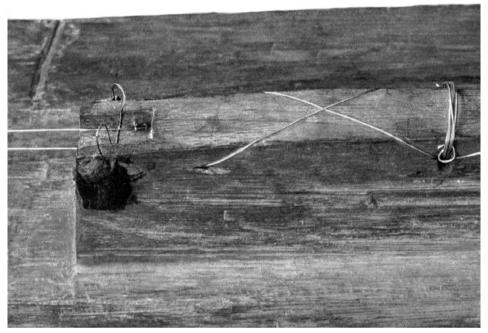


Abbildung 5D: Saitenhalter einer Laute kusyapi der Palawano. Sammlung Brandeis (Foto: Brandeis 1997).

pe der Palawano, nennen ihre Instrumente, ebenfalls dem Lautentyp [2.2] zugehörig, kudlong (Peralta 1983, 153; Vallombreuse 1994, 40, 50). Von den Batak ist nicht bekannt, welchen Lautentyp sie verwenden. Nach Venturillo mißt ihre codiape (der üblichen Schreibweise angepaßt kudyapi) "six or more feet in length. ... The form of the instrument varies. Some are very large and have the shape of the head of an alligator" (1908, 144). Venturillos Größenangabe legt die Vermutung nahe, bei der Laute der Batak handele es sich um Lautentyp [2.2]; einen Kopf in Form eines Krokodils hat der Autor bei Lauten von Palawan, die er persönlich oder auf Abbildungen in der Literatur gesehen hat, aber bisher noch nicht beobachten können, so daß es sich bei der Laute der Batak eventuell auch um einen dritten Lautentyp auf Palawan handeln könnte. Das Wissen über die Bootslaute

der Tagbanwa beschränkt sich auf die unklare Feststellung von Robert Fox, die Tagbanwa besäßen eine "boat lute or kud lung which was similar to types found in Mindanao and the Celebes" (1982, 38); auf den verwendeten Lautentyp läßt sich aus diesen Angaben keinesfalls schließen. (Zu den Problemen der Zuordnung der Lauten auf Palawan vgl. auch den Kommentar zu Lautentyp [2.3]).

Wenn auch die genaue Verbreitung der Instrumente über das Siedlungsgebiet der Palawano und Tau't Batu hinaus unklar bleibt, so läßt sich doch der Lautentyp [2.2] als solcher auf jeden Fall anhand von drei Instrumenten in der Sammlung des Autors und Abbildungen in der Literatur (Abbildungen 23A, 24) eindeutig definieren. Die Instrumente dieses Typs sind meist schon auf den ersten Blick an ihrer außergewöhnlichen Größe in Kombination mit



Abbildung 23: [23A] Lautentyp 2.2. Laute *kusyapi* der Palawano. [23B] Lautentyp 2.3. Laute kusyapi von der Insel Palawan (Foto: National Museum of the Philippines, in: Collaer 1979, 163, Abb. 176, Ausschnitte).

der Kastenform ihres Resonanzkörpers eindeutig zu identifizieren. Kastenförmige Resonanzkörper gibt es auf den Philippinen ansonsten nur bei den Bukidnon [vgl. Lautentyp 1.3]. Von den Lauten der Bukidnon sind die Palawan-Lauten allein schon dadurch zu unterscheiden, daß die vier Kanten der Seitenflächen des Resonanzkörpers durch eine leichte Wölbung nach außen stärker hervorstehen und dadurch besonders betont sind. Außerdem bestehen die Bünde der Palawan-Lauten aus kleinen Bambusrundstäbchen, die von Kegeln aus schwarzem Bienenwachs gehalten werden (Abbildung 4H); die Sattelbünde bestehen teilweise aus ebensolchen Bambusrundstäbchen, die etwas höher sind und in die eine Öse für die Melodiesaite geschnitten ist (Abbildung 4H). Unterschiedlich sind auch die Saitenauflagen an beiden Enden der Saiten: bestehen diese auf Mindanao allgemein meist aus einem kleinen, zweimal rechteckig geknickten Rattanstreifchen, so wird bei den großen Lauten auf Palawan stattdessen ein Stück Stahlsaite verwendet,

das zu beiden Seiten des Saitenhalters durch Klümpchen aus schwarzem Bienenwachs in seiner Position fixiert wird (Abbildung 5D); diese Vorrichtung ist an beiden Saitenenden, am Kopf wie am Saitenhalter dieser Instrumente, absolut identisch. Ähnlich wie bei den Lauten der Bukidnon ist allerdings die Sichelform des Kopfes. Dieser weist bei manchen Exemplaren noch eine Besonderheit auf: "A variation on the kudlong distinctive of the Tau't Batu is the incorporation of a hook-like projection at the back of the head. This is used to hang the instrument when not in use" (Peralta 1983, 153). Ein solcher Haken ist beispielsweise bei dem Instrument auf Abbildung 23A zu erkennen. Insgesamt kann man aber sagen, daß die

Insgesamt kann man aber sagen, daß die Ähnlichkeiten zwischen den kastenförmigen Lauten der Bukidnon und den großen Lauten auf Palawan einer von mehreren Hinweisen auf eine kulturelle Verwandtschaft der *Palawano* mit den Völkern Zen-

tral-Mindanaos darstellt. Vgl. Kommentar zu Lautentyp [1.3].

2.3. Misch form:

hinteres Korpusende kastenförmig mit zusätzlicher Schnitzerei in Fischflossenform, jedoch weicher Übergang zum Hals; klein bis sehr klein; mit (in Relation zur Gesamtproportion) langem schlanken Hals gleichmäßiger Dicke
Symbolik: ?
Ungefähre Verbreitung: Palawan

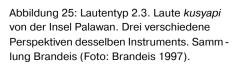
kusyapi ? (Palawan)

Von dem zweiten Lautentyp [2.3] auf Palawan ist noch weniger bekannt als von Lautentyp [2.2]. In der Literatur findet man nur eine einzige Abbildung (Collaer 1979, 163, Abb. 176; vgl. Abbildung 23), wobei der Kommentar lediglich feststellt, bei diesem Instrument aus der Sammlung des



Abbildung 24: Lautentyp 2.2. Zwei Lautenspieler der Palawano spielen auf ihren *kusyapi* im Duett (Macdonald 1977, 265, Fig. 13).

National Museum of the Philippines handele es sich um einen von "zwei Typen der auf Palawan nachweisbaren Laute kusyapi" mit einem Resonanzkörper "in Fischflossenform" (ibid., 162). Es ist jedoch bislang nicht bekannt, bei welcher Volksgruppe und in welchem Teil von Palawan die Lauten dieses Typs [2.3] verbreitet sind. (Zu den Problemen der Zuordnung der Lauten auf Palawan vgl. Lautentyp [2.2]). Immerhin war es dem Autor möglich, in "antique shops" in Manila drei Instrumente dieses Lautentyps käuflich zu erwerben (Abbildung 25), so daß er einige Angaben zur Bauweise machen kann. Wesentlichstes Erkennungsmerkmal dieses Lautentyps bildet in der Tat das in "Fischflossenform" geformte Unterende des Resonanzkörpers, bei dem die Flosse allerdings nicht wie bei den Lauten der Maranao [Typ 1.1.2] in einem Winkel von 90 Grad zur Resonanzdecke steht, sondern eine Fortsetzung der Resonanzdecke auf gleicher Ebene darstellt. Dieser Flossenfortsatz der Resonanzdecke liegt seinerseits in einem Winkel von 90 Grad auf einem weiteren Fortsatz des Resonanzkörpers auf, der die Form eines – mit tolerantem Blick gesehen - Viertelkreissegments besitzt; d. h. beide Formteile sind zusammenhängend aus dem gleichen Holzklotz, aus dem das gesamte Instrument besteht, herausgeschnitzt, so daß sich vom Unterende aus gesehen die Form eines "T" ergibt. Typisch ist auch der ungewöhnlich lang gezogene, fast streifenförmige Kopf. In diesen beiden Merkmalen seiner speziell geformten Enden unterscheidet sich der





Hans Brandeis 103

Lautentyp [2.3] von allen anderen Lautentypen auf den Philippinen.

Typisch für Lauten von Palawan sind die Bünde, die aus in Wachskegeln eingelassenen Bambusrundstäbchen bestehen; damit ähneln sie sehr stark den Bünden der großen Lauten [Typ 2.2] von Palawan, sind jedoch nur etwa halb so hoch wie diese und fast vollständig von schwarzem Bienenwachs umhüllt. Der Sattelbund, der ebenfalls in einem Wachskegel steckt, ist am Oberende astgabelförmig geschnitzt, um der Spielsaite Führung zu geben. Auffallend sind auch die vielen kleinen Resonanzlöcher, die in einem regelmäßigen Muster über den gesamten Rückendeckel des Resonanzkörpers verteilt sind; bei den Instrumenten im Besitz des Autors sind dies bei dem kleineren Exemplar acht, bei dem größeren zehn Resonanzlöcher (Abbildung 25A).

Namen der Bootslauten bei den philippinischen Volksgruppen 12

Die Namen, welche die verschiedenen philippinischen Volksgruppen für ihre Bootslauten verwenden, ähneln sich in vielen Fällen, lassen jedoch mehrere unterschiedliche Ursprünge vermuten. In der folgenden Liste wurde die Schreibweise der Instrumentennamen, die zum Teil aus älteren Quellen stammen, moderneren Schreibweisen angepaßt. Was die Instrumentennamen angeht, ist diese Liste nicht nur wegen der Angabe alternativer Schreibweisen vollständiger als die obige Liste der Instrumententypen, sondern auch weil sie eine Reihe von in der Literatur erwähnten Lautennamen enthält, die aus Mangel an Information keinem besonderen Typ zugeordnet und deshalb in die Liste der Lautentypen nicht aufgenommen werden konnten. Allgemein muß man aber feststellen, daß es definitiv nicht der Fall ist, daß mit einem

bestimmten Namen immer ein bestimmter Lautentyp assoziiert ist, weshalb auch die Gruppierung von Namen und zugehörigen Ethnien in der folgenden Liste anders ausfällt als in der obigen Typologie philippinischer Bootslauten.

Namen philippinischer Bootslauten

kutiyapi (kotiyapi)

Maranao

kutiyapi (kutiape)

Bukidnon (Higaonon)

kudyapi Magindanaon,

Cotabato-Manobo

ketyaphi Tiruray

katiyapi Bukidnon (Talaandig)

kusyapi (kusyapiq)

Palawano

 $kutapi \, (kotapi)$

Subanun

tiyapi Bukidnon (Higaonon)

piyapi Bukidnon (Zentral-Bukidnon

bis Misamis Oriental)

tampipi Subanun

kudlung (kodlong, kudlong)¹³

Agusan-Manobo (kleineres Instrument), Mansaka, Bagobo (kleineres Instrument?), Blaan, Tagbanuwa und Tau't Batu (Palawan)

kudlungan Palawano

kuglung(kuglong zuglum)

Matigsalug-, Ata- und Tigwa-Manobo, Tagakaolu

hagelung (haglong, hagalong, hègelung) Tboli (Tagabili)

faglung (faglong)

Blaan

fegereng ? (S-Cotabato, Mindanao)

binadian Bagobo (größeres Instrument?) bin-iyaan¹⁴Agusan-Manobo (größeres Instrument)

aydluing (aidluting)

Mamanwa

Die in dieser Liste enthaltenen Namen lassen sich – wenn man von wenigen periphären Ausnahmen (binadian, aydluing etc.) absieht – im wesentlichen in zwei Gruppen unterteilen. Die erste Gruppe umfaßt Namen, wie man sie ähnlich auch in anderen Kulturen Südostasiens findet und die sich allem Anschein nach von dem Sanskrit- und Bengali-Wort kacchapa, "Schildkröte", ableiten. Man hat vermutet, daß es sich bei dem Musikinstrument, auf das sich das Wort kacchapa bezieht, um ein Saiteninstrument gehandelt haben könnte, das einen Schildkrötenpanzer als Resonanzkörper besaß. Später dann könnte dieser Schildkrötenpanzer durch ein Kalebassensegment ersetzt worden sein, so daß schließlich die nordindische kacchapi vina entstand. Curt Sachs hat hier aber seine Zweifel. Denn wenn dem so wäre, dann "wäre es aber sehr auffallend, daß das zähe Indien im Gegensatz zu Nordafrika und Südamerika nicht eine einzige Schildkrötenlaute bewahrt haben sollte. Der Name ist - offenbar zur Zeit der Hindueroberung am Ende des ersten nachchristlichen Jahrtausends – auf eine große Anzahl malaiischer Saiteninstrumente übertragen worden. ... Des Rätsels Lösung ist die bisher übersehene Tatsache, daß kacchapa oder kaccha auch der Sanskritname für den Baum Cedrela Toona (pali kacchako) ist, aus dessen Holz ja die Sitar vorwiegend hergestellt wird" (Sachs 1923, 125). So wurden Ableitungen der Worte kaccha pa und kacchapi vina nach Meinung von Jaap Kunst zu allgemeinen Begriffen für Lauteninstrumente:

"... it is known that, as with the vina, the name kacapi has been applied to a variety of stringed instruments and - with the exception of the Sundanese instrument [a prow-shaped zitherl – in Indonesia mostly to instruments of the lute type" (1968, 16). Man darf annehmen, daß die Vorläufer der heutigen philippinischen Bootslauten, aus Indien kommend, auf ihrem Weg durch die Kulturen des südostasiatischen Festlands und der indonesischen Inselwelt zu den Philippinen einen Wandlungsprozeß durchlaufen haben, indem sie Konzepte unterschiedlichen Ursprungs bezüglich Konstruktionsweise, Spielweise, Symbolik, Klangvorstellung u. a. zu neuen Gesamtkonzepten verschmolzen. Auffällig ist, daß in jenen Kulturen, die man zum "kacchapi-Komplex" zählen kann, jeweils unterschiedliche "Mischungen" von Konzepten zu beobachten sind, da mancherorts Konzepte eingeflossen sind, die in anderen Kulturen des "kacchapi-Komplexes" fehlen. Es wäre sicher lohnend, auf den Spuren von Sachs und Kunst die kacchapi-Instrumente aufgrund neuerer Materialien auf ihre gemeinsamen Ursprünge hin zu untersuchen. Die Ableitung der Namen philippinischer Bootslauten von einem Sanskrit-Wort legt die Vermutung nahe, daß die so bezeichneten Instrumente indische Einflüsse aufweisen sollten, bzw. umgekehrt, daß sich Merkmale der philippinischen und anderer südostasiatischer Bootlauten auch heute noch bei indischen Lauten nachweisen lassen sollten. Bisher ist in der Literatur allerdings noch kein indisches Saiteninstrument erwähnt worden, das mit den Instrumenten des "kacchapi-Komplexes" besondere Ähnlichkeiten aufweisen würde. Der Name der Bukidnon (Talaandig), ka tiyapi, kommt von den philippinischen Lautennamen noch am nächsten an das Sanskrit-Wort kacchapi heran. Verbreiteter auf Mindanao sind jedoch Wortformen wie kudyapi, kutiyapi oder ketyaphi, die alle

sehr ähnlich klingen. ¹⁵ Die Form *kusyapi* findet man lediglich auf Palawan. Bei *kutapi* (*kotapi*) und *tiyapi* handelt es sich offenbar um Verkürzungen von *kutiyapi*, bei *piyapi* und *tampipi* um weitere Modifikationen solcher Verkürzungen. Die Namen dieser ersten Gruppe findet man vor allem bei islamischen und ihnen benachbarten Volksgruppen in Nordwest- bis Zentral-Mindanao sowie auf Palawan.

Die zweite Gruppe von Namen gruppiert sich um die Begriffe kuglung und kudlung Letzterer wurde in dem Wort kudlungan (auf Palawan) mit der für philippinische Sprachen typischen Suffix -an versehen. Der Begriff kuglung wurde in benachbarten Ethnien zu haglong (hagalong, hagelung, hègelung), faglong und schließlich zu fegereng abgewandelt. Das Wort fegereng unterscheidet sich von faglong wesentlich weniger, als es den Anschein hat, denn in philippinischen Sprachen ist häufig der Austausch der Laute <l>, <d> und <r> zu beobachten. Die genannten Namen sind vor allem bei den nicht-islamischen Volksgruppen von Nordost- bis Südost-Mindanao zu finden.

Der erwähnte Austausch sprachlicher Laute erlangt besondere Bedeutung, wenn wir uns an den zuvor zitierten Bericht von Francisco de Alzina aus dem 17. Jahrhundert erinnern, in dem die Laute codiapi (=kudyapi) und die Bambusröhrenzither corlong(=kudlung) erwähnt wird. Bezugnehmend auf das Tboli-Wort hagalong ist Gabriel Casal der Meinung, es handele sich hierbei um "clearly a derivative of a more primitive version called kuglung", und er schließt hieraus, "that the instrument was introduced from elsewhere, perhaps through the Moslems who have retained even its imported name [kudyapi]. The T'bölis have preferred to name it according to their preexisting, more primitive counterpart" (1978, 215, Anm. 24).

Man darf annehmen, daß die verschiedenen Formen der idiochorden Vollröhrenzither aus Bambus vor der Einführung der Bootslaute fast die einzigen Chordophone auf den Philippinen darstellten und daß das Wort *kudlung* in regional unterschiedlicher Aussprache damals als allgemeiner Begriff für Chordophone verbreitet war. Zu de Alzina's Zeiten existierten dann der neue, importierte Begriff *kudyapi* für die Bootslaute und der alte, traditionelle Begriff *kudlung* für die Bambusröhrenzither nebeneinander.

Allerdings erklärt diese Überlegung nicht, wieso einige Volksgruppen auf Mindanao heute ihre Bambusröhrenzithern salurey (Tigwa-Manobo u. a.), s'ludoy (Tboli) o. ä., ihre Lauten aber kudlung (Agusan-Manobo u. a.), kuglung (Tigwa-Manobo u. a.) oder hagelung (Tboli) nennen. Es macht keinen Sinn, daß das traditionelle Instrument seinen Namen an das importierte abgegeben und selbst einen neuen Namen angenommen haben soll.

Zusammenfassung

Die vorliegende Arbeit dokumentiert bei den philippinischen Bootslauten, die alle zu den Kasten-Halslauten zu rechnen sind, einen beeindruckenden Reichtum an ästhetisch ausgewogenen Formen und detalliert aufeinander abgestimmten Konstruktionsmerkmalen, wie man sie bei keiner anderen Instrumentengruppe auf den Philippinen findet, abgesehen vielleicht von den Flöteninstrumenten.

Von den 13 beschriebenen Lautentypen gehören allein neun in die erste Hauptkategorie der Lauten mit Bünden mehrheitlich auf dem Resonanzkörper [1], die man über fast ganz Mindanao verteilt findet: zwei Typen [1.1.2 und 1.1.3] sind auf die islamischen Volksgruppen der Maranao und Magindanaon beschränkt, das Gros der

verbleibenden Lautentypen vor allem auf die Volksgruppen der Manobo-Sprachfamilie. Von den vier Lautentypen, die der zweiten Hauptkategorie, Lauten mit Bünden mehrheitlich auf dem Hals [2], angehören. sind die beiden kleinen bootsförmigen Lautentypen [2.1.1 und 2.1.2] der Tboli und Blaan auf den Süden von Mindanao beschränkt, während die sehr unterschiedlichen Typen [2.2 und 2.3] ausschließlich auf der Insel Palawan vorkommen. Die von den Lautentypen her sehr eigene Tradition der Tboli und Blaan findet ihre Entsprechung in der linguistisch isolierten Stellung der Sprachen dieser beiden Volksgruppen (vgl. oben). Man darf auf die noch ausstehende Dokumentation der Bootslaute der sprachlich ebenfalls sehr eigenständigen Tiruray gespannt sein; zumindest der Name ihrer Laute, fegereng, deutet auf eine Verwandtschaft zur faglung der Blaan hin. Die besondere charakteristische Ausprägung der Lauten auf der Insel Palawan andererseits läßt sich augenblicklich nur durch die geographische Isolierung Palawans von Mindanao über eine Entfernung von über 400km Wasserweg erklären. Auf jeden Fall lassen die obigen Überlegungen vermuten, daß die Verbreitung der unterschiedlichen Typen philippinischer Bootslauten eine gewisse Entsprechung in der sprachlichen Verwandtschaft der betroffenen Volksgruppen zueinander finden könnte.

Bereits die erste Durchsicht der Materialien für diese Arbeit machte deutlich, wieviele weiße Flecke es bezüglich der Verbreitung von Bootslauten auf der Landkarte der Philippinen noch gibt. Bei Lautentyp [2.3] beispielsweise, den man aufgrund der Verfügbarkeit von drei Instrumentenexemplaren recht gut beschreiben kann, ist bislang nicht einmal bekannt, welcher Volksgruppe er zuzuordnen ist; man weiß nur, daß er auf Palawan zu finden ist. Es ist auch unbekannt, welche Lautentypen die Volksgruppen der Batak, Cotabato-Mano-

bo, Mamanwa, Mandaya (Dibabawon), Subanun, Tagakaulu (Kalagan), Tagbanwa und Tiruray verwenden; es ist nur bekannt, daß sie überhaupt Bootslauten benutzen. Durch zukünftige Forschungen kann sich durchaus auch erweisen, daß außer den Bukidnon-Gruppen sowie den Bagobo, Tboli und Tigwa-Manobo noch andere Volksgruppen mehr als einen Lautentyp verwenden und daß einige dieser Lautentvpen bislang noch unbekannt sind. Es ist deshalb mehr als wahrscheinlich, daß mit zunehmenden ethnographischen Kenntnissen weitere Lautentypen zu den in dieser Arbeit vorgestellten hinzukommen werden. Es ist auch durchaus denkbar, daß sich bei besserer Ouellenlage das Gesamtbild noch ändern wird, daß beispielsweise andere Eigenschaften der philippinischen Bootslauten hervorstechen und sich als neue Kategorien für eine Typologisierung anbieten werden, d. h. daß sich die ganze Bewertung, welche Konstruktionsmerkmale der Bootslauten Hauptkriterien und welche Unterkriterien bilden sollten, durchaus noch ändern kann. Dennoch dürften die in dieser Arbeit definierten und beschriebenen Lautentypen als solche auch weiterhin Gültigkeit haben, wenn sich auch möglicherweise ihre Position in einer späteren, überarbeiteten Typologie noch verschieben kann.

Schließlich wäre noch zu fragen, inwieweit andere musikkulturell relevanten Bereiche, beispielsweise Ensemblebildung mit unterschiedlicher Besetzung oder musikalische Merkmale der Lautenmusik bei den einzelnen Volksgruppen, mit dem Befund der organologisch definierten Typologie korrelieren. Diese Fragen sind anhand der derzeitigen Quellenlage noch nicht zu beantworten.

Danksagung

Diese Arbeit soll vor allem den vielen Lautenspielern gewidmet sein, die mit freundlicher Offenheit ihr Wissen und Können weitergaben. Wichtige Informanten waren vor allem Anastacio Saway (Datu Kinulintang; †) in Songco, Tranquilino Sitoy (†) in Claveria, Paolino Pinasahil aus Dinagahan, Datu Balakbakan, Datu Alibudbud und Lubrito Mabung in Kisayab und Datu Malipayon Padao in Kibongkog. Eine große Hilfe waren mir meine Führer, Übersetzer und Freunde Victorino und Rodelio Saway.

Mein besonderer Dank gilt Magdalena (†), Elfe und José Bosch (†) für langiährige Gastfreundschaft und Unterstützung während der Aufenthalte in Manila sowie Rex(†) und Loretta Baquiran während der Aufenthalte in Cagavan de Oro. Michèle Lafay und die Mitarbeiter ihres Entwikklungshilfeprojekts, vor allem Clarita Escoto, gewährten großzügige Gastfreundschaft in Kisayab. Romulo Andica, der Barangay Captain von Kibongkog, gestattete uns dankenswerterweise, in seinem Haus zu wohnen. Für die Gastfreundschaft während kurzer Aufenthalte in Davao City sei Ligaya und Juliano Barcinas und in Baguio City Santiago Bose herzlich gedankt. Die Sammlung von Materialien der Tigwa Manobo im Jahre 1993 wurde durch die freundliche Hilfe der Filipino Association of Berlin (FAB) ermöglicht; in diesem Zusammenhang geht mein Dank vor allem an Lourdes Müller und Joseph Szcepurek. Eine ganze Reihe von Einzelpersonen und Institutionen gestattete den Zugang zu Instrumenten, die fotografiert und vermessen werden konnten. José Bosch ermöglichte das Fotografieren einer Laute der Maranao. David Baradas gestattete in seinem Heim in Baguio City Zugang zu seiner Sammlung von Musikinstrumenten der Maranao. Father Francisco Demetrio,

S. J.(†), ermöglichte das Vermessen und Fotografieren von Musikinstrumenten aus der Sammlung des Museums der Xavier University, Cagayan de Oro City. Joy Enriquez stellte eine hagelung der Tboli für Fotos zur Verfügung. Ekkehart Royl überließ mir Fotos von Lauten der Magindanaon und Cotabato-Manobo. Fekke de Jager gestattete den Abdruck von Fotos und half mit Informationen zu Lauten der Tboli und Blaan. Ihnen allen sei hier ganz herzlich gedankt.

Schließlich geht mein Dank noch an die Staatsbibliothek Berlin für die Erlaubnis, einige Fotos und Abbildungen aus der Literatur zu reproduzieren.

Leider müssen viele Menschen, die mir während meiner Philippinenreisen innerhalb eines Zeitraums von 20 Jahren in der einen oder anderen Weise geholfen haben, an dieser Stelle unerwähnt bleiben. Aber immer wieder werde ich in Gedanken bei ihnen sein, wenn ich mich erinnere.

Literatur

Blair, Emma Helen und James Alexander Robertson: The Philippine Islands 1493-1898, Explorations by Early Navigators, Descriptions of the Islands, their History and Records of the Catholic Missions, as Related in Contemporaneous Books and Manuscripts, Showing the Political, Economic, Commercial and Religious Conditions of those Islands from their Earliest Relations With European Nations to the Beginning of the Nineteenth Century. Translated from the Originals. Cleveland 1903-1909: The Arthur H. Clarke Co. 55 Bände

Bobadilla, Diego de: Relation of the Filipinas Islands by a Religious who Lived There for Eighteen Years. In: Blair, Emma Helen und Robertson, James Alexander (Hrsg.): The Philippine Islands 1483-1898. Cleveland 1903-1909, Vol. 29, 277-311

Brandeis, Hans: Musik und Tanz der Bukidnon-s von Mindanao - eine kurze Einführung. Music and Dance of the Bukidnon-s of Mindanao - A Short Introduction, Berlin 1993; Filipino Association of Berlin

ders.: Bukidnon-s und Tigwahanon-s: zwei Musikkulturen im Vergleich. In:Bröcker, Marianne (Hrsg.): Berichte aus dem ICTM-Nationalkomitee Deutsch land, Band IV: Instrument und Umwelt - Wechselziehungen zwischen der Beschaffenheit von Musikinstrumenten und ihren kulturellen Rahmen bedingungen. Bamberg 1995, 103-119

ders.: Zur Symbolik philippinischer Bootslauten. In: Bröcker, Marianne (Hrsg.): Berichte aus dem ICTM-

Nationalkomitee Deutschland, Band VI/VII: Musik und Symbol / Musik und Region. Bamberg 1998, 59-86

Cabonce, Rodolfo, S. J.: Visayan - English Dictionaryy. o. O., o. J., maschinenschriftlich, vervielfältigt

Casal, Gabriel S., O. S. B.: T'boli Art in its Socio-Cultural Context. Makati, Metro Manila 1978: Filipinas Foundation

Central Intelligence Agency (CIA): The World Factbook 1995. Stichtag: 1.1.1997. Internet: http://www.odci.gov/cia/publications/95fact/rp.html

Chirino, Pedro: The Philippines in 1600. Relacion de las Islas Filipinas. Translated by Ramón Echevarria. Makati, Manila 1969: Historical Conservation Society, Bookmark

Christie, Emerson B[rewer]: The Subanuns of Sindangan Bay. Manila 1909: Bureau of Public Printing (Bureau of Science, Division of Ethnology Publications. Vol. VI, Part I.)

Clotet, José: Letter from Father José María Clotet. Talisayan, May 11, 1889. In: Blair, Emma Helen und Robertson, James Alexander (Hrsg.): The Philippine Islands 1483-1898, Cleveland 1903-1909, Vol. 43. 288-309

Cole, Fay-Cooper: The Wild Tribes of Davao District, Mindanao. Chicago 1913: Field Museum of Natural History. (Field Museum of Natural History Publication 170, Anthropological Series, Vol. 12, No. 2)

ders.: The Bukidnon of Mindanao. Chicago 1956: Chicago Natural History Museum Press. (Fieldiana: Anthropology, Vol. 46.)

Collaer, Paul (Hrsg.): Südostasien, Leipzig 1979 (= Musikgeschichte in Bildern, Band 1: Musikethnologie, Lieferung 3)

Conklin, Harold C und José M[ontserrat] Maceda: Hanunóo Music from the Philippines. In: Readings in Ethnomusicology, New York u. London 1971, 186-208.

Dioquino, Corazon C: Musicology in the Philippines. In: Acta Musicologica, Vol. 54 (1982), Fasc. I-II. 124-147

Elkins, Richard E: Root of a Language, How One Manobo Word Led to Another. In: Roces, Alfredo R. (Hrsg.): Filipino Heritage. The Making of a Nation. Manila 1977: Lahing Pilipino Publishing. Vol. 2, 523-527

Ember, Carol R. und Ember, Melvin: Anthropology. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, Inc., ¹1973, ²1977. [Ausgabe Philippinen: Metro Manila: National Bookstore]

Englis, Francisco A.: The Music of the Higa-unon in Rogongon: An Introductory Study. o. O.: Kent State University Graduate College (M. A., Ethnomusicology 1992)

Fox, Robert B: Religion and Society Among the Tagbanuwa of Palawan Island, Philippines. Manila 1982: National Museum.

Fuentes, Vilma May A. und Edito T. de la Cruz: A Treasure of Mandaya and Mansaka Folk Literature. Collected and Translated by Vilma May A. Fuentes and Edito T. de la Cruz. Quezon City 1980: New Day Publishers.

Garvan, John M.: The Manóbos of Mindanáo. Washington D. C. 1931: National Academy of Sciences. (Memoirs of the National Academy of Sciences. Vol. 23. First Memoir)

Goguingco, Leonor Orosa, Lucrecia R. Kasilag und José M[ontserrat] Maceda: Philippines. In: Sadie, Stanley (Hrsg.): New Groves Dictionary of Music and Musicians. London 1980, 631-652

Hans Brandeis 107

Gorlinski, Virginia K: Some Insights into the Art of <u>sape</u> Playing. In: Sarawak Museum Journal. Vol. 39 (1988), No. 60 (New Series), 77–107

Hall, H. V.: The Bagobo: Some Notes on a Lately Acquired Collection. In: The Museum Journal. Vol. 7 (1916), 182–194

Hornbostel, Erich M. von und Curt Sachs: Systematik der Musikinstrumente. Ein Versuch. In: Zeitschrift für Ethnologie 1914, Hefte 4–5

Jager, Fekke de: Muziek in Zuidoost-Mindanao. In: Mensink, Onno (Hrsg.): Muziek in de Filippijnen. Instrumentale muziek van etnische minderheden in de Filippijnen. 's Gravenhage 1977: Haags Gemeentemuseum, 35–62

Juynboll, H[endrik] H[erman]: Katalog des ethnographischen Reichsmuseums. Bd. XX: Philippinen. Leiden 1928: Buchhandlung und Druckerei E. J. Brill

Kaudern, Walter A: Musical Instruments in Celebes. Results of the Author's Expedition to Celebes 1917–1920. [Vol.] III. Göteborg: Elander. (Ethnographical Studies in Celebes 3. 1925ff.)

Koizuma Fumio et al. (Hrsg.): Asian Music in an Asian Perspective. Report of [Asian Traditional Performing Arts 1976]. Editors: Koizuma Fumio, Tokumaru Yoshihiko, Yamaguchi Osamu; Assistant Editor: Emmert, Richard. Tokio 1977: Heibonsha Limited

Kunst, Jaap: Hindu-Javanese Musical Instruments. Second Revised and Enlarged Edition. The Hague 1968: Martinus Nijhoff. (Koninklijk Instituut voor Taal-, Land- en Volkenkunde. Translation Series 12)

Laviña, Consejo V: Subanun Culture in Transition. In: Papers in Mindanao Ethnography, Ethnography Series. Marawi City: University Research Center, Mindanao State University. Data Paper No. 1 (1979), 35–75

LeVine, Terry Yarov: Forest Peoples of the Philippines: The Batak and Palawano. Exhibited at the Museum of Cultural History, October 7 - December 20, 1981. Catalogue and Text by Terry Yarov LeVine. Field Photographs and Field Collection of Artifacts by John Ferretti. [Los Angeles:] Regents of the University of California 1981, (UCLA Museum of Cultural History, Pamphlet Series. No. 15.)

Llamzon, Teodoro A., S. J.: Handbook of Philippine Language Groups. Quezon City 1978: Ateneo de Manila University Press (für UNESCO)

Macdonald, Charles: Une societé simple: Parenté et résidence chez les Palawan. Paris 1977: Inst. d'Ethnologie, Musée de l'Homme. (Mémoirs de l'Institut d'Ethnologie. 15.)

Maceda, José Montserrat: The Music of the Magindanao in the Philippines. Vol.I und II. Los Angeles: University of California (Dissertation); Ann Arbor 1963: University Microfilms.

ders.: Music in the Philippines in the Nineteenth Century. In: Günther, Robert (Hrsg.): Musikkulturen Asiens, Afrikas und Ozeaniens im 19. Jahrhundert. Regensburg 1973, 215–232

ders.: A Manual of a Field Music Research with Special Reference to Southeast Asia. Quezon City 1981: Department of Music Research, College of Music, University of the Philippines und Unesco

ders.: Kulintang and Kudyapiq. Gong Ensemble and Two-string Lute among the Magindanaon in Mindanao, Philippines. Schallplatte mit Kommentarheft. Quezon City 1988: Department of Music Research, College of Music, University of the Philippines

Makabenta, Eduardo A.: Binisayâ-English, English-Binisayâ Dictionary. Quezon City 1979: Emandsonz

Panganiban, José Villa: Diksyunaryo-Tesauro Pilipino-Ingles. Lunsod Quezon [=Quezon City] 1972: Manlapaz Publishing Co.

Peralta, Jesus T. (Hrsg.): Tau't Batu Studies. Manila: National Museum [of the Philippines] and Presidential Assistant on National Minorities (PANAMIN) 1983. (Monograph No.7.)

Pfeiffer, William R[ogers]: A Musical Analysis of Some Ritual Songs of the Manobo of North Central Cotabato on Mindanao Island in the Philippines. Hawaii: University of Hawaii (M. A., Music) 1965, maschinenschriftlich. unveröffentlicht

Revel-Macdonald, Nicole und José Maceda: Philippines: Musique des hautes-terres palawan. Philippines: Palawan Highlands Music. Schallplatte mit Kommentarheft. Harmonia Mundi, Le Chant du Monde LDX 74 865. (Collection du Centre de la Recherche Scientifique et du Musée de l'Homme, 1987)

dies.: Philippines: Musique des hautes-terres palawan. Philippines: Palawan Highlands Music. Compact Disc mit Kommentarheft. Harmonia Mundi, Le Chant du Monde LDX 274 865. (Collection du Centre de la Recherche Scientifique et du Musée de l'Homme, 1992)

Romualdez, Norberto: Musical Instruments and Airs of Long Ago. In: Galang, Zoilo M. (Hrsg.): Encyclopedia of the Philippines, Vol.VII: Art. Manila: Exequiel Floro '1932, '1953, 64–98.

Saber, Mamitua und Dionisio G. Orellana: Maranao Folk Art. Survey of Forms, Designs and Meanings. Marawi City 1981: University Research Center, Mindanao State University. (Study Series. No.10) Sachs, Curt: Die Musikinstrumente Indiens und Indonesiens. Zweite Auflage. Berlin, Leipzig 1923

ders.: The History of Musical Instruments. New York 1940

Santiago, Francisco: The Development of Music in the Philippine Islands. Manila: Philippine Council, Institute of Pacific Relations 11931. [Reprint:] Quezon City: Social Science Research Center, University of the Philippines 21957

Santos, Vito C.: VICASSAN'S Pilipino-English Dictionary. Revised Edition. Metro Manila ³1986: National Book Store

Schadenberg, Alexander: Die Bewohner von Süd-Mindanao und der Insel Samar. In: Zeitschrift für Ethnologie. Berlin 1885: A. Asher & Co. Vol. 17, 8–57

Summer Institute of Linguistics (SIL): Ethnologue. 12th Edition. Stichtag: 1.1.1997. Internet: http://www.sil.org/ethnologue/countries/Phil.html

Trosdal, Mimi B.: Formal-Functional Cebuano-English Dictionary. With an English-Cebuano Lexicon. Cebu City 1990: [Druck:] J. Clavano Printers.

Vallombreuse, Douja und Pierre de: In der Furcht des Donnergottes. In: GEO. Hamburg: Gruner + Jahr. December 1994, Nr. 12, 36–54

Venturillo, Manual H: The 'Batacs' of the Island of Palawan, Phil. Islds. In: Internationales Archiv für Ethnographie. Vol. 18 (1908), 137–144

Yraola, Marialita Tamanio: Isang Panimulang Gabay Sa Pananaliksik Ng Musika Sa Iba't Ibang Pook Ng Pilipinas. In: Musika Jornal. Vol. 2 (1978), 77–131

Zanten, Wim van: Sundanese Music in the Cianjuran Style. Anthropological and Musicological Aspects of Tembang Sunda. Dordrecht und Providence 1989: Foris Publications. Mit sep. Musikcassette

- 1 Corazon Dioquino erwähnt in ihrem Aufsatz "Musicology in the Philippines", daß am Department of Music Research des College of Music der University of the Philippines, aufbauend auf den dortigen Archivmaterialien, eine Vorstudie zum Thema "Scales in 2-stringed Boat Lutes" durchgeführt, bislang aber nicht veröffentlicht worden sei (1982: 132f). Leider hatte der Autorkeinen Zugang zu diesen Materialien.
- 2 Die Datenbank "Ethnologue, 12th Edition" des Summer Institute of Linguistics (SIL) listet inzwischen sogar 165 unterschiedliche philippinische Sprachen sowie sechs importierte Sprachen (Englisch, Spanisch etc.) auf (SIL 1996). Die in der vorliegenden Arbeit verwendete Schreibweise der Namen von Volksgruppen und deren Sprachen bezieht sich auf diese Datenbank des SIL.
- 3 In den philippinischen Sprachen werden oft die beiden Konsonanten "r" und "d" ausgetauscht.
- 4 Obwohl nicht ausdrücklich erwähnt, bezieht sich Chirinos Beschreibung der *cutyapi* wahrscheinlich auf die Volksgruppe der Tagalog: nachdem er sein Kapitel "Of the Politeness and Terms of Courtesy and Good Breeding of the Filipinos" mit einem allgemeinen Satz über die "Filipinos" begonnen hat, wendet er sich den "Tagalogs" zu und berichtet in zwei langen Absätzen mit den Worten "they" und "their" über deren Qualitäten; direkt nach dem Absatz über die *cutyapi* fährt er dann fort: "The Bisayans are more artless and unpolished..." (Chirino 1969: 278f), womit deutlich wird, daß er davor von den Tagalog gesprochen haben dürfte.
- 5 Vgl. eine andere Übersetzung aus dem Spanischen ins Englische in Blair and Robertson (1903–1909, Vol. 12: 241).
- 6 Das spanische Originalmanuskript von Diego de Bobadilla ist verlorengegangen, weshalb der ursprüngliche Titel heute nicht mehr bekannt ist.
- 7 In diesem Zusammenhang ist bezüglich der Lauten auf Kalimantan allerdings auf die pauschale Feststellung von Yamaguchi Osamu und Richard Emmert hinzuweisen: "... in the past, the sambe had only two strings" (Koizuma et al. 1977: 216). Eine Quelle für diese Feststellung geben die Autoren bedauerlicherweise nicht an, so daß die historischen Zusammenhänge, wie viersaitige Bootslauten auf die Philippinen gelangt sein könnten, noch zu klären sein werden.

- 8 Sind die Bünde in seltenen Einzelfällen auf andere Weise befestigt, beispielsweise mit ihrem spitzen Ende in die Resonanzdecke geschlagen, so liegt dies in der Regel daran, daß das zum Kleben benötigte spezielle Wachs nicht zur Verfügung stand.
 - Um die Übersichtlichkeit der beiden Listen nicht zu erschweren, wurden die Quellenangaben zu Namen und Verbreitung philippinischer Bootslauten jeweils weggelassen. Der geneigte Leser mag sich die entsprechenden Stellen in der Literatur anhand folgender Quellenangaben selbst suchen: Agusan-Manobo: Garvan 1931: 131; Ata-Manobo (Langilang-Manobo): Goquingco et al. 1980: 650, Abb. 15; Bagobo (Tagabawa): Cole 1913: 110, Plate XXX, b; Ember und Ember 1977: 416; Hall 1916: Fig. 176; Batak: Venturillo 1908: 144; Blaan: Jager 1977: 59; Bukidnon: Brandeis 1995: 111f; Cole 1956: 64, Fig. 53, 120ff; Cotabato-Manobo: Pfeiffer 1965: 6ff; Higaonon (Bukidnon): Brandeis 1995: 111f; Clotet 1889, nach Blair und Robertson 1903-1909: 304; Englis 1992: 115ff; Magindanaon: Maceda 1963: 111ff; Mamanwa: Santiago 1957: 3f; Mandaya (Dibabawon): Fuentes und Cruz 1980: 4: Mansaka: Fuentes und Cruz 1980: 4; Yraola 1978: 125; Maranao: Macaraya et al. 1975: 37; Saber 1981: 111f; Saber und Orellana 1981: 36; Matigsalug-Manobo: Brandeis, Feldnotizen; Palawano: Collaer 1979: 163; LeVine 1981: 10, Fig. 15; Macdonald 1977: 265; Revel-Macdonald und Maceda 1987, 1992; Subanun: Christie 1909: 109; Laviña 1977: 60; Tagakaulu (Kalagan): Jager 1977: 59; Tagbanwa: Fox 1982: 38; Talaandig (Bukidnon): Brandeis 1995: 111f; Tau't Batu: Peralta 1983: 153; Vallombreuse 1994: 40f. 44f. 49f: Tboli (Tagabili): Casal 1978: 109f, 125; Jager 1977: 47; Tigwa-Manobo: Brandeis 1995: 105, 111f; Tiruray: Romualdez 1953: 87f.
- 10 In der Abbildung 22B ist die Vorrichtung allerdings nicht korrekt wiedergegeben. Die Melodiesaite müßte eigentlich auf dem ersten Bund, dem Sattelbund, aufliegen. In der Zeichnung sieht es jedoch so aus, als stelle die Schlaufe selbst den Sattelbund dar.
- 11 In der Quelle zu dieser Abbildung werden die Hersteller dieses Instruments "Tagabili" genannt (Maceda 1981: 43, III. 9). "Tagabili" ist jedoch ein Synonym für "Tboli", das nur von Außenstehenden gebraucht und von den Tboli selbst als herabsetzend angesehen wird.
- 12 Vgl. Anm. 9.
- 13 Cole gibt die Schreibweise des Lautennamens an einer Stelle mit kodloñ (1913: 110), an einer anderen mit kodloñ (ibid.: Plate XXX) an.

- 14 Garvan gibt die Schreibweise mit Bin-i-já-an an (1931: 131), macht jedoch keine Angaben über die Aussprache, so daß die Umschrift des Buchstabens "j" zu "y" nur die wahrscheinlichste darstellt.
- 15 In den philippinischen Sprachen liegt der tiefe Vokal, der wahlweise als <u> oder <o> geschrieben wird, im allgemeinen klanglich etwa zwischen dem deutschen <u> und <o>. Das erste <i> in kudiyapi verdeutlicht lediglich einen kurzen Übergangslaut, da die völlige Trennung von <t> und <y> praktisch kaum möglich ist. Der zweite Buchstabe <e> in ketyaphi dürfte für den "peppet sound" stehen, einen kurz gesprochenen Laut, ähnlich dem <e> im deutschen Wort "Katze", der in der Literatur oft auch als <o> geschrieben wird. Das <h> dürfte auf eine Art Aspiration des folgenden <i> hinweisen.