

## Gamelan Bali

### Eine exotische Musikkultur hören, sehen, erleben

#### Ein kulturerschließendes Modell

Im Rahmen der Tagung *Tage transkultureller Musikerziehung* bot der Verfasser eine eineinhalbstündige Einführung zur Musik auf Bali im Auditorium Maximum der Universität Bamberg. Mit zwei Mitgliedern der CARA BALI - Münchner Gamelangupe e.V. wurden authentische Beispiele auf Originalinstrumenten vorgestellt. Einige Folien sowie Video-Beispiele unterstützten bildhaft die Erklärungen.

Im folgenden werden die wesentlichen Punkte dieser Veranstaltung erklärt. Jeder Punkt ist untergliedert in einen kurzen deskriptiven Teil der vorgeführten Aktionen und einen Erklärungsteil, der die dazugehörigen Hintergrundinformationen liefert. Alle Beispiele sind praxisorientiert und in Schulklassen erprobt worden.

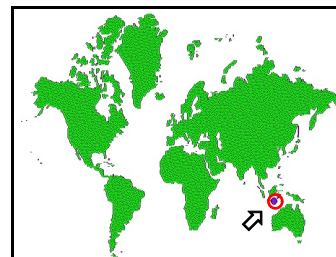
Gespielt wurden zwei Metallophone **gangsa pamadè**, das einreihige Gongspiel **trompong** (hier auf Auswahltönen des reyong-Buckelgongspiels gespielt) und der hängende große Buckelgong **gong ageng**. Für die Melodie wurden acht Töne der *selisir* gong-Skala (s. Grafik S. 17) gebraucht. Das **trompong** begann die Komposition mit einer kurzen Einleitung. Die beiden **gangsa pamadè** wurden zunächst in der tiefen Lage mit gepolsterten Schlägeln zur Demonstration der schwebenden Kernmelodie (*pokok*) angeschlagen, wie sie in einem balinesischen Gamelan Gong eigentlich auf den zwei Baßmetallophonen (**calung**) gespielt werden. Bei der Wiederholung wurden die Schlägel schnell gegen die eigentlichen, für die **gangsa pamadè** richtigen Holzhämmer ausgetauscht und die Umspielung im komplementären Wechselspiel (*kotekan*) der beiden Stimmen *polos* und *sangsih* demonstriert (s. auch Notenbeispiel 1). Nach zwei Wiederholungen, in denen sich das Tempo stetig steigerte und dynamische Unterschiede möglichst deutlich hervorgehoben wurden, schloß das kurze Stück nach einer typischen, quasi punktierten *kebyang*-Formel mit dem Schlag auf den **gong ageng** ab.

Sekar gadung (die *gadung*-Blume, eine Schlingpflanze mit duftenden Blüten) ist eine alte Komposition aus dem Repertoire des rituellen siebentönigen **selunding**-Ensembles altbalinesischer Dorfgemeinschaften. Dieses Stück wurde 1977 von Nyoman Rembang, Lehrer an dem damals KOKAR, heute SMKI genannten staatlichen Konservatorium für ein Gamelanfestival in Ostbali auf das Gamelan **gong kebyar** übertragen. Im Rahmen der 20-minütigen Komposition *janga more* (eine andere Bezeichnung für *sekar gadung*) dient die Melodie als Träger einer Ausarbeitung für die **gangsa**-Metallophone, das als *genderan* bezeichnet wird.

Nach diesem Vorspiel ist es meist angebracht, zur Raumakustik einige Bemerkungen zu machen. Balinesische Musik ist zu 99% eine Freiluftmusik, d. h. laut! Dies konnten die Zuhörer selbst schon bei dieser kleinen Besetzung von drei Musikern erkennen. Überakustik in großen Sälen, wie im Audi Max in der Universität Bamberg, oder bis an die Schmerzschwelle reichender metallischer Klang in kleinen geschlossenen Räumen (Klassenzimmer) - das wäre auch für balinesische Musiker nicht das Richtige. So müssen einige Worte zur traditionellen Bauweise in den Tropen sowie auch zur Lebensweise der Menschen fallen.

Die Bauweise balinesischer Häuser entspricht einem **Gehöft** mit verschiedenen großen pavillonartigen Gebäuden innerhalb einer rechteckigen Ummauerung. Die einzelnen Gebäude bestehen jeweils aus einem hohen Dach, das aus dicken kunstvoll übereinander liegenden Matten aus *alang-alang* Gras, aus Dachziegeln oder heute auch häufig aus Wellblech besteht. Das Dach wird von fünf oder mehr Säulen getragen. Zwei Mauern im rechten Winkel oder ein kleines ummauertes Zimmer an einer Seite sind unter das Dach gebaut, lassen jedoch einen halbmeter-breiten Spalt zum Dach, so daß ein regelmäßiger Luftaustausch gewährleistet ist. In einer auf diese Weise gebauten größeren Säulenhalle steht auf einem steinernen Podium das **gamelan gong** des Dorfes oder des wohlhabenden Besitzers. Die Instrumente sind schwer und ursprünglich nicht zum mobilen Gebrauch bestimmt - dafür gibt es andere, eigene Ensembleformen.

## András Varsányi



### I. Vorstellung eines Musikstückes (Live-Spiel)



Vorspiel von **sekar gadung**,  
Hauptschule Pembaurstr.,  
Innsbruck  
(Photo: A. Varsányi)

Hörbeispiel = **HB 1**  
(im Text umrandet)

Gehöfteingang in Ubud,  
Bali



Im Kraton von Yogyakarta,  
Zentral-Java, Trogxylophon:  
*gambang*



## II. Instrumente und Ensembleformen

Gamelanprobe  
Photo: A. Varsanyi



### 36 balinesische Ensemblearten

gamelan in Ubud, Bali  
links: *kantilan*, rechts: *gangsapa*  
*pamade*



Der Begriff **Gamelan** ist die Substantivierung des javanischen Verbs *me-gamel*, das ein Instrument spielen bedeutet. Ursprünglich war dies ausschließlich die Bezeichnung für die Ensembles mit großen bronzenen Buckelgongs an den Fürstenhöfen (*kraton*) Zentral-Javas. Aus dem Schulbetrieb von KOKAR (s. o.) und ASTI (heute: STSI) auf Java und Bali wurde im Zuge der Abgrenzung und Unterscheidung der einheimischen Musikkultur von der westlichen Musik der Brauch übernommen, vor den jeweiligen Ensemblenamen das Wort **gamelan** zu setzen. So bezeichneten die Balinesen früher das **gamelan gong** nur mit **gong**, das **gamelan palegongan** nur mit **palegongan** usw. Dies entspricht unserem Gebrauch des nachgestellten Wortes -orchester. Analog wird heute auch die auf den Gamelans gespielte Musik mit dem javanischen Wort *karawitan* bezeichnet, im Unterschied zum Wort Musik, das in Indonesien ausschließlich die westliche Musik meint. Um eine Konfusion mit dem ursprünglichen Begriff Gamelan zu vermeiden, wird in diesem Text auf den nachgestellten Begriff -ensemble ausgewichen.

In diesem Abschnitt wurde neben der physikalischen Bauweise der Instrumente die Spielart und Tonalität behandelt. Das Phänomen der paarigen Stimmung der Metallophone, um Schwebungen und somit den schimmernden Klang des Ensembles zu erzeugen, wurde an einzelnen Tönen demonstriert. Dafür wurde ein besonders gut resonierender Ton, z. B. das tiefe *dang* auf den beiden *gangsapa* ausgesucht. Mit den gepolsterten **calung**-Schlägeln wurde dann zuerst das *dang* auf dem *pangumbang*-Instrument und dann das *dang* auf dem *pangisep*-Instrument angeschlagen. Im Moment des zweiten Schlags wurde der erste Ton weggedämpft. Die minimale Tonhöhendifferenz war deutlich wahrnehmbar. Nun erst wurden beide Töne gleichzeitig angeschlagen. Die Teilnehmer wurden gebeten, selbst festzustellen, wieviel Schwebungen pro Sekunde die beiden Töne ergaben.

Die Reichhaltigkeit der verschiedenen Ensembleformen allein auf Bali war anhand einer Folie mit 36 Arten balinesischer Ensembles sowie deren Zuordnung nach Material und Funktion zu ersehen:

(Dies ist nur eine Auflistung der Ensembledtypen, um die Vielfalt zu demonstrieren. Guter Überblick mit Abbildungen in Tenzer: 1991 und McPhee: 1966)

Zahlen in Klammern geben die Materialtöne und das Tonsystem des Ensembles an: 7 = siebentönig pelog-Typus, 5s = fünftönig slendro-Typus, 5p = fünftönig pelog-Typus, 4s = viertönig slendro-Typus, 4p = viertönig pelog-Typus.

**Funktionaler** Bereich: Arbeitsteilung, Signale

1. Ketungan (-), 2. Kulkulan (-).

**Ritueller** Bereich: Übergangsriten, Tempel

3. Kecak (5p), 4. Arja (5p), 5. Gambang (7), 6. Selonding (7), 7. Gong Luang (7), 8. Caruk(7), 9. Gong gedé (5p), 10. Bebonangan (5p), 11. Gilak (5p), 12. Baleganjur (5p), 13. Babarongan (5p), 14. Gong Bheri (-), 15. Gendér Wayang (5s), 16. Batél (5s), 17. Angklung (4s).

**Zeremonieller** Bereich: Hof, Staat

18. Gambuh (7), 19. Palegongan (5p), 20. Semar Pagulingan (7), 21. Semar Pagulingan (5p).

**Weltlicher** Bereich: Unterhaltung, Tourismus

22. Cakepung (5p), 23. Jangér (5s), 24. Genggong (4s), 25. Joged Bumbung (5s), 26. Joged Udegan (4s), 27. Bumbung Gebyog (5s), 28. Joged Pinggitan (5p), 29. Tektakan (-), 30. Gong Suling (5p), 31. Kendang Mabarang (4s), 32. Adhi Merdangga (-), 33. Gong Kebyar (5p), 34. Wayang Tantri (5p), 35. Angklung (5s), 36. Jegog (4p).

Das Material der Klangplatten, Gongspiele und Buckelgongs ist Bronze, eine Metallegierung, die aus 77% Kupfer und 23% Zinn besteht. Dies entspricht der in Europa verwendeten Glockenbronze. Im Unterschied zu den gegossenen Glocken werden alle Klangerzeuger des Gamelan zusätzlich heiß und kalt geschmiedet (Warm- und Kaltumformung). Ihre goldene Farbe erhalten sie durch Abschaben der schwarzen Schicht und Polieren. Schließlich werden sie genau eingestimmt. Das Stimmen der Klangplatten geschieht durch Feilen, das Stimmen der Buckelgongs durch Hämmern.

## Baumaterial

Die ihrer Länge nach geschwungenen Klangplatten werden *a. höher gestimmt* durch Abfeilen an den Enden (Verkürzung der Länge der Grundschwingung) oder *b. tiefer gestimmt* durch Abschaben an der Ober- oder Unterseite (Ausdünnen der spannungstragenden Schichten). Die beiden Löcher zur Aufhängung werden in den Schwingungsknoten gebohrt, d.h. jeweils im Abstand von 1/4tel Gesamtlänge zu den Klangplattenenden. In einer Schnuraufhängung hängen die Klangplatten über einzelnen Resonatoren aus Bambusrohren, in einem beschnitzten Rahmengestell aus Holz. Bambus ist ein Riesengras, das in Abschnitten wächst. Die Wachstumsknoten (nodi) bilden eine natürliche Begrenzung der Röhre eines Bambusstabes, der als Resonator eingesetzt wird. Zwar sind alle Bambusrohre von vorne betrachtet gleich lang, doch das ist lediglich aus optischen Gründen so. Wesentlich ist, daß der Wachstumsknoten die nach oben offene Hälfte des Rohres so begrenzt, daß die Luftschwingsäule in der Länge genau mit der Frequenz der darüberliegenden Klangplatte korrespondiert und somit in Resonanz steht. Wo bei Instrumenten die Bambusrohre vorne sichtbar sind, ist das Ansteigen der Wachstumsknoten gemäß der Tonhöhe der Klangplatten gut zu sehen.

Ein kleiner Versuch ist immer wieder beeindruckend: Durch Abdecken der Röhre unter der Klangplatte mittels eines Blatt Papiers oder Kartons wird die Resonanz unterbrochen und die Lautstärke verringert sich merklich. Besonders deutlich wird dies in einer mittleren bis tiefen Tonlage.

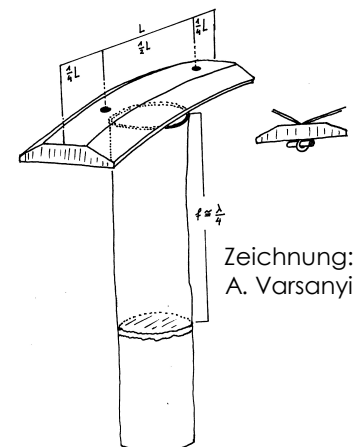
Der langanhaltende Ton der Klangplatten muß in der Dauer präzise bestimmbar sein. Dies geschieht durch *Abdämpfen* der schwingenden Klangplatten an den zum Spieler hin zeigenden Enden. Die Gestelle der **gangsa** sind sehr schmal gebaut, damit die überstehenden Klangplattenenden von beiden Seiten gegriffen werden können (z.B. wenn ein Lehrer einem Schüler gegenüber sitzt oder zwei Musiker eine neue Figuration noch kompakter üben wollen etc.). Das Nachdämpfen ist ebenso wichtig wie das Schlagen: vom klickenden trockenen Ton über verschiedene staccato-Arten bis zum legato-Spiel oder gar glissando wird alles von der linken Dämpf-Hand bestimmt.

Die Begriffe **pèlog** und **slendro** sind mittlerweile aus der Literatur bekannt, oft im Zusammenhang mit Debussy und seiner Begegnung mit javanischer Gamelan-Musik auf der Exposition Universelle in Paris 1889. Allerdings sind dies javanische Bezeichnungen für die zwei Tonarten des mitteljavanischen Gamelan. Die Balinesen haben diese Begriffe erst viel später übernommen. Traditionellerweise sprach der balinesische Musiker von **saih gendèr** oder **saih lima** bei den **slendro**-artigen Fünfton-Skalen und **saih pitu** bei den **pèlog**-artigen Siebenton-Skalen. Verschiedenartige fünf-tönige Auswahlleitern aus diesen **saih pitu** bilden die Grund-Skalen der vielfältigen Ensembleformen. Auf Bali wird in der Praxis immer fünftönige Musik gemacht, so daß die verschiedenen Skalen als Materialtonleiter für die verschiedenen Gebrauchstonleitern anzusehen sind. Spezifische Skalen werden dann derart mit bestimmten Enembletypen identifiziert, daß manchmal der Ensemble-Name zur Definition genügen kann, also z. B. **saih palegongan**, **saih semar pagulingan** usw. Die Instrumentenstimmer gebrauchen allerdings - wenn überhaupt - die Namen der Auswahlleitern des siebentönigen **gambuh**-Ensembles.

Die fünf Töne werden den fünf Vokalen zugeordnet. Als Tonnamen setzen sie sich zusammen aus einem anlautenden d-, dem bestimmenden Vokal und dem Nachlaut -ng und heißen somit:

## 1. Klangplatten-Instrumente: Metallophone mit schwebenden Klangplatten

### a) Bauweise



Zeichnung:  
A. Varsanyi

### b) Spielweise



### c) Tonsysteme, Namen und Bezeichnungen

## Tonnamen

ding - dong - dèng - dung - dang.

Die Tonhöhen unserer mitgebrachten Instrumente entsprechen den europäischen Tonbezeichnungen (in Klammern die Abweichungen in Cent):

## Tonhöhen

cis (-30) - d (+20) - es (+25) - g (+30) - as (+40).

Die Intervalle (in Cent) sind somit:

## Intervalle in Cent

150 - 105 - 405 - 110 - 430.

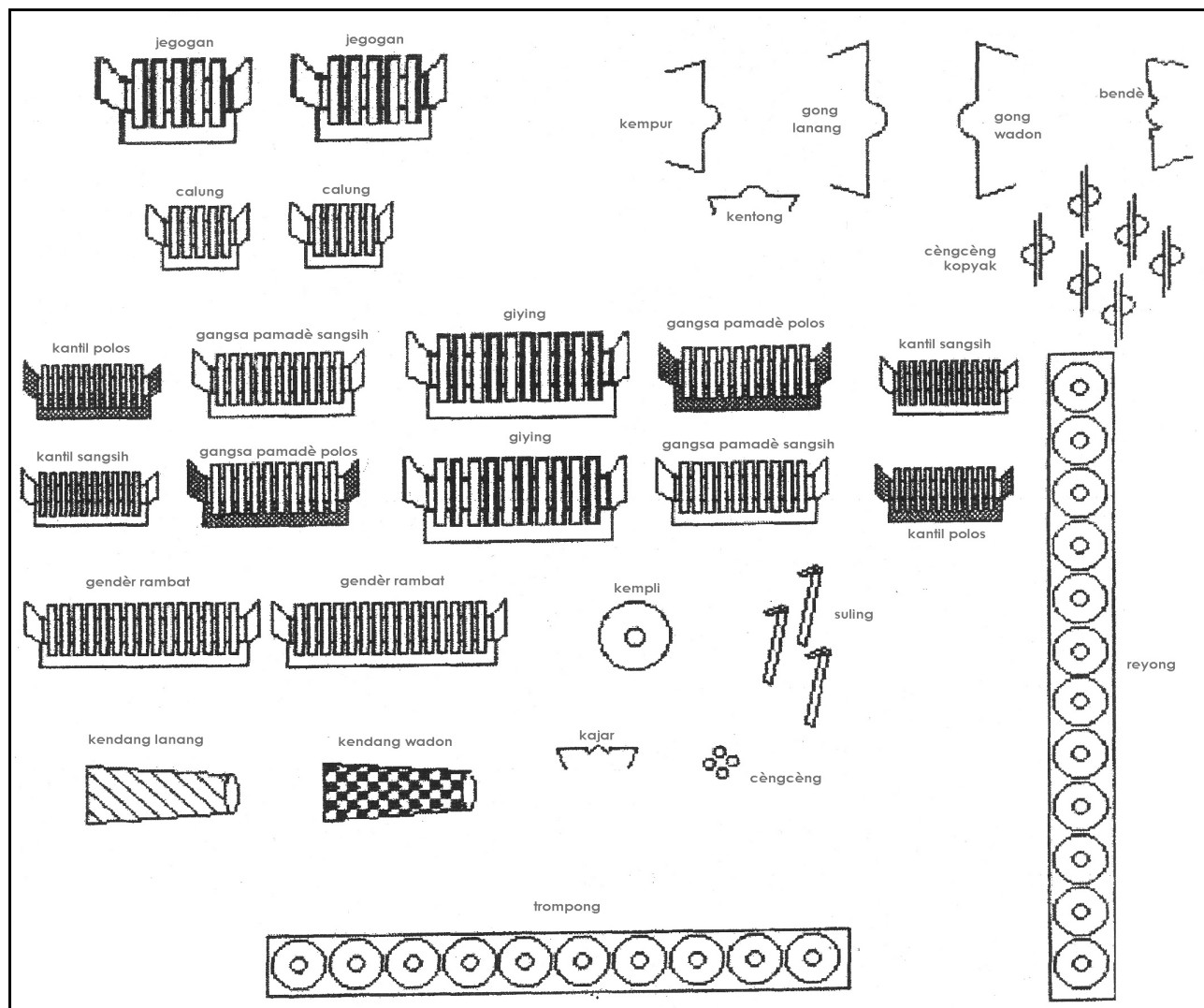
## Die instrumentale Besetzung eines typischen balinesischen Gamelan

Keine zwei von den mehreren tausend **gong**-Ensembles auf Bali haben die gleiche Skala oder gar einen gemeinsamen "Kammerton". Allerdings muß die Stimmung innerhalb der Ensembles einheitlich sein.

Die instrumentale Besetzung eines typischen balinesischen Gamelan mit seinen ensemble-spezifischen Unterschieden ist schematisch in folgender Abbildung dargestellt.

Aus einem weiteren Diagramm ist der Tonumfang der Instrumente zu ersehen.

Weitere Betrachtungen, Ausführungen und Vergleiche finden sich in der angegebenen Literatur.



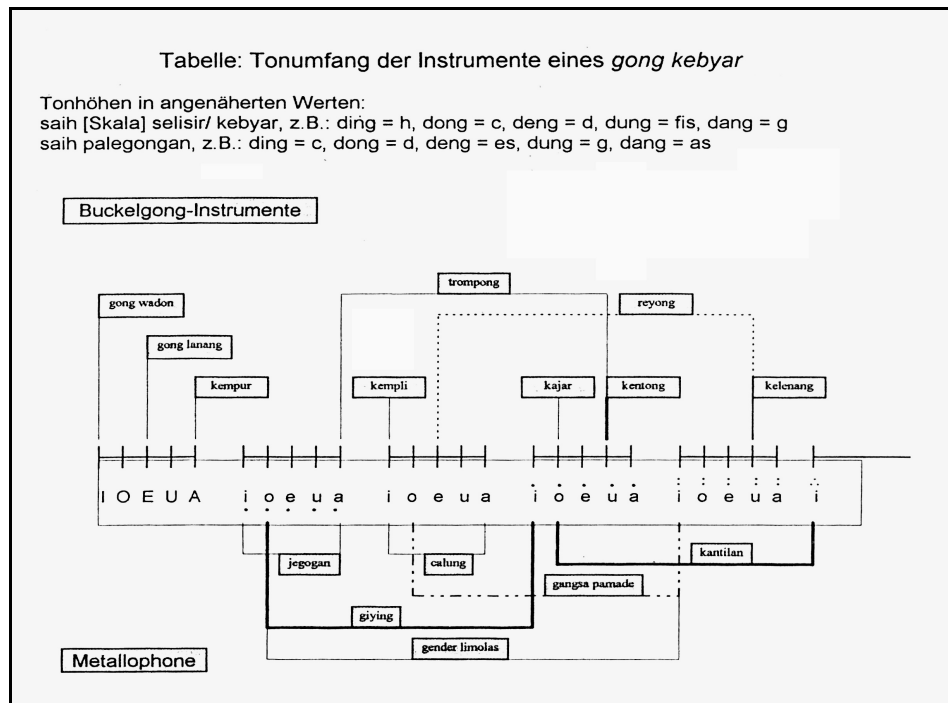


**bendè:** mittelgroßer hängender Gong mit versenktem Buckel, nur im gong gede und gilak  
**calung:** einoktaviges Metallophon, mittel-tiefe Lage, pokok-Kernmelodie  
**cèngcèng:** dickwandiges Beckenspiel: zwei einzelne kleine Becken in den Händen werden auf fünf oder mehr übereinanderlappende und umgekehrt auf ein Holzgestell montierte Becken geschlagen  
**cèngcèng kopyak:** kleine, dickwandige Parbecken im gong gede (sowie gilak, bebonangan)  
**gangsà pamade:** zweioktaviges Metallophon, mittlere Lage, kotekan-Umspielung  
**gendèr rambat:** fast dreioktaviges Metallophon des palegongan, tiefe-mittlere Lage, Hauptmelodie  
**giying:** zweioktaviges Metallophon, tiefe lage, melodie und "Stimmführer der Metallophone"  
**gong:** der größte hängende Buckelgong (75-80 cm Durchmesser)  
**jegogan:** einoktaviges Bassmetallophon, tiefe Lage  
**kantilan:** zweioktaviges Metallophon, hohe Lage, kotekan-Umspielung  
**kajar:** einzelner Gong mit versenktem Buckel (ca. 25 cm Durchmesser), spielt die Pattern der kendang mit  
**kempli:** einzelner Buckelgong (ca. 30 cm Durchmesser), stabilisiert Ensemble, oft mit regelmäßigem "beat"  
**kempur:** mittelgroßer hängender Buckelgong (45-50 cm Durchmesser), sekundäre Unterteilung  
**kentong:** kl. hängender Buckelgong (25-30 cm ∅), zeigt kommenden gong-Schlag an oder halbiert Gongphrase  
**kelenang:** sehr kleiner liegender Buckelgong (ca. 15 cm ∅) des gambuh und palegongan, spielt im "off-beat"  
**reyong:** einreihiges Buckelgongspiel, das von vier Musikern gespielt wird, Umspielung und rhythm. Einwüfe  
**suling:** Außenspaltflöten mit Rattan-Band als duktus, Zirkuläratmung, Kernmelodie mit Verzierungen  
**trompong:** einreihiges Buckelgongspiel im gong gede, semar pagulingan, gong kebyar, Hauptmelodie, ein Musiker

Ein besonderes Merkmal der balinesischen Bronze-Ensembles ist ihr schimmernder Klang. Dieser Klang beruht auf der konsequenten Verwendung der paarigen Stim-

### Tonumfang der Instrumente des gong kebyar:

mung, d.h. zwei gleichartige Metallophone in derselben Tonlage werden zueinander leicht *versimmt*, wodurch Schwebungen hörbar werden. Schwebungen entstehen durch Interferenzen. Zwei nahe beieinander liegende Frequenzen schaukeln sich auf zu Schwingungsbäuchen und löschen sich aus zu Schwingungsknoten. Diese Wechsel (Schwebungsfrequenz) vernehmen wir als ein Pulsieren. Das Instrument mit der Grundskala wird *pangumbang* (der Brummer) und das Instrument mit der leicht höheren Stimmung *pangisep* (der Sauger) genannt. Wesentlich bei der Einstimmung der *pangisep*-Instrumente ist die Beachtung einer gleichschnellen Schwebungsfrequenz (d. h. auf Bali fünf bis acht Schwebungen pro Sekunde) bei allen Tönen. Dies bewirkt allerdings, daß hohe Töne nur wenige Cents (ca. 10 Cent), tiefe Töne jedoch bis zu 150 Cent, also bis zu 3/4tel eines Ganztons voneinander abweichen können !  
 Metallophone mit ihren Resonatoren halten ihre Grundfrequenz konstant über einen längeren Zeitraum und eignen sich besonders gut für die Verwendung dieses physikalischen Phänomens, jedoch auch andere Ensembleformen trachten nach einem *pangumbang-pangisep*, da erst die Schwebung für den balinesischen Musiker dem Klang Leben verleiht.



### d) Klangliche Aspekte

## 2. Buckelgong-Instrumente

### a) Etymologie und Bauweise



kempul in: gamelan kraton  
im Hintergrund: gong ageng

Diese signifikantesten Instrumente südostasiatischer Musikkulturen haben sich in den Ensembles Javas und Balis in vielen verschiedenen Bauformen mit unterschiedlichen musikalischen Funktionen entwickelt. Unser Wort "Gong" entstammt dem Javanischen und kam über das Englische in die deutsche Sprache. Während es hier bis zum kleinen Essens-Gong (meist die billige Version eines kleinen Tamtams, also Flachgongs) degeneriert ist, bezeichnet **gong** sowohl in den javanischen wie in den balinesischen Gamelans ausschließlich die größten Vertreter der hängenden Buckelgongs, die in einem Ensemble vertreten sind. Alle anderen Formen haben eigene Bezeichnungen.

Der Hauptunterschied zwischen Flachgong und Buckelgong ist: ersterer hat einen aufräuschenden und sich verändernden Klang mit unbestimmter Tonhöhe, während letzterer eine bestimmte Tonhöhe hat. Dies liegt am umgebogenen Rand und am zentralen Buckel, der in der Mitte von kreisförmigen Wellen mit der übrigen Platte im Wechsel schwingt. Ein großer Buckelgong darf nur an diesem Buckel angeschlagen werden, denn die restliche Oberfläche und ganz besonders die Fläche um den Buckel ist sehr dünn ausgeschmiedet. Die Wandstärke beträgt hier z. T. weniger als einen Millimeter. Gleichzeitig ist diese Fläche auch der Ort, wo das heikle Nachstimmen durch Hämmern erfolgt, das nur von Spezialisten der Gong-manufaktur ausgeführt werden kann. Ein falscher Schlag kann den **gong** zerstören!

### b) Spielweise



von links nach rechts, vorne  
nach hinten: gong lanang,  
kentong, kempur, gong wadon  
Photo: A. Varsányi

Große Buckelgongs müssen in ihrem Schwingungszentrum angeschlagen werden. Dazu ist weniger Kraft als vielmehr die richtige Masse nötig. Der Gongschlägel mit seinem gewichtigen Kopf auf kurzem Griff wird nicht mit Schwung, sondern mit einem kurzen präzisen Ruck in die Mitte des Buckel geschlagen. Kleine Buckelgongs werden mit einem schnurumwickelten gedrehten Stab angeschlagen. Die Enden der **reyong**-Schlägel sind nicht mit Schnur umwickelt, damit man mit den hölzernen Spitzen am Rand der kleinen Buckelgongs metallisch klingende **céngcéng**-artige Effekte erzielen kann.

### c) Stimmung, Namen und Bezeichnungen

Zu einem Gamelan **Gong Kebyar** gehören zwei **gong ageng** (große hängende Buckelgongs). Der größere und tiefere wird **wadon** ("Frau") genannt und ist meist zum Ton **ding**, der kleinere und höhere wird **lanang** ("Mann") genannt und ist zum Ton **déng** gestimmt. Der mittelgroße hängende Buckelgong **kempur** ist auf den Ton **dang** und der kleine hängende Buckelgong **kentong** zum Ton **dung** gestimmt. Der auf einem geschnitzten Gestell liegende **kempli** korrespondiert mit dem zwei Oktaven höheren Ton **ding**. Der kleine **kelenang** ist zum **dung** in der oberen Lage der **kantilan**-Metallophone gestimmt.

### d) klangliche Aspekte

von links nach rechts, von  
vorne nach hinten: kajar,  
gentorak, kelenang, 5 Paar  
cèngcèng, tawatawa, bendè  
Photo: A. Varsányi



Während die einzelnen Buckelgongs der einreihigen Gongspiele **trompong** und **reyong** sowie **kempli**, **kajar**, **kelenang** und **kentong** einfache klare Töne haben, findet man bei den **gong ageng** und **kempur** einen schwebenden Klang wie bei den **pangumbang-pangisep** Metallophonen. Hier jedoch wird die Schwebung innerhalb eines einzigen Klangkörpers gebildet, indem verschiedene Partien der Oberfläche miteinander interferieren. Mit einem ausgeklügelten Stimmverfahren durch Hämmern von oben oder von innen mit einem Eisenhammer und auf einem hölzernen Amboss als Unterlage kann die Tonhöhe, die Schwebungsfrequenz sowie die Schwebungsdauer genau bestimmt werden. Die Schwebungsfrequenz liegt bei den balinesischen **gong ageng** bei 5-8 Hertz (s. o. **gangsa**).

### III. Arbeitsrhythmus und musikalische Übertragung

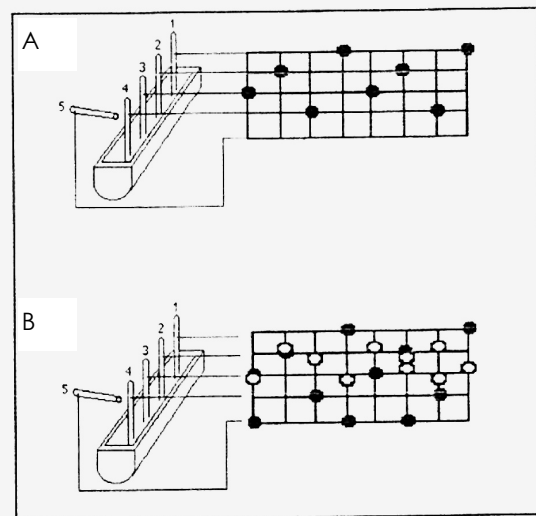
Eine der Grundlagen zum Verständnis balinesischer Musik ist die auf Bali allgegenwärtige komplementäre Denk- und Spielweise. Es muß nicht unbedingt das dualistische bzw. triadische Prinzip der *rwa bineda* (Lehre von den Gegensätzen) Pate gestanden haben; eher ist zu vermuten, daß diese uralten und auf der ganzen Erde verbreiteten ineinandergreifenden Strukturen weit älter sind als philosophische Modelle. Tatsächlich führt uns hier der Naßreisianbau - die Ernährungsgrundlage der Balinesen - und die damit zusammenhängenden Riten direkt zu grundlegenden rhythmischen Gebrauchsmustern.

Zur Anschaulichkeit wurde eine kleine Sequenz von Videoaufnahmen zusammengeschnitten, die balinesische Landschaften, Reisfelder und schließlich die Reisverarbeitung mit dem rhythmischen Reisdreschen der Frauen zeigten. Zu letzterem wurde wieder eine Folie mit der bildhaften Transkription solcher ketungan-Rhythmen gezeigt:

Beispiel A mit einer "einfachen" Schlagfolge von vier ca. 1 m langen Stößeln.

Beispiel B mit einer nicht funktionalen Spielweise von Spielerin 2 und 3 : Sie schlagen die unteren Enden der Stößel an die distalen oder proximalen Innenwände des Holztroges weg oder hin zu sich selbst (über der Linie: weg, unter der Linie: zu sich hin). Der schwarze Schatten neben den weißen Notenköpfen zeigt die Position der "einfachen" Schlagfolge. Zusätzlich kommt Spielerin 5 - ebenfalls nichtfunktional - dazu und schlägt mit einem kurzen Stamm gegen die Außenwand des Troges die 3+3+2-Formel in der Form 3+2+3. Die Summe der Schläge von Spielerin 4 und 5 ergibt eine der Basis-Formeln für *kotekan*-Spiel an den Gamelaninstrumenten !

#### Ketungan der Frauen in Iseh/ Ost-Bali



#### Beispiele für Stampfrohre

Pappröhren, an der Bodenseite mit Plastikdeckel verschlossen, oben offen; leicht geschrägt auf hartem Untergrund (Stein) aufstoßen / fallen lassen

I.	1	2	3	4	5	6	7	8	(Zählzeiten)
a. mittelgroßes Stampfrohr:	x	.	.	x	.	.	x	.	
b. mittelgroßes Stampfrohr:	.	.	x	.	x	.	.	x	
c. hohes Stampfrohr:	.	x	.	.	.	x	.	.	
d. tiefes Stampfrohr:	X	.	.	.	X	.	.	.	

II.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
a.	.	x	.	x	.	.	x	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
b.	.	.	x	.	.	x	.	x	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
c.	x	.	x	.	x	.	x	.	x	.	x	.	x	.	x	.	x	.	x	.
d.	X	.	.	.	X	.	.	.	X	.	.	.	X	.	.	.	X	.	.	.



Reisfelder auf Bali



### kotekan-Spiel

Reisterrassen am Fuße des  
*gunung agung*  
Photo: A. Varsanyi



Mit verschiedenen großen Pappröhren wurden einige Reisstampfrhythmen nachgemacht.

Die Übertragung eines rhythmischen Modells auf die **gangsa**-Metallophone weist nur eine von vielen Möglichkeiten der Entwicklung eines musikalischen Gebrauchsmusters auf.

Als eine Art Querverweis wurde eine Videoaufnahme als Beispiel eines weitverbreiteten stereotypen indonesischen Urrhythmus gezeigt.

Die Videosequenzen enthielten Bilder vom Reisanbau: Zunächst der "große Berg" (*gunung agung*), der durch Abregnen der Wolken den Regen und die Fruchtbarkeit spendet, die kunstvoll angelegten Terrassen für den Naßreisanbau (Verweis auf die typischen Touristen-Fotos), die das Wasser in einem ausgeklügelten System verteilen, Bilder von Reisfeldern, die in Bali wegen des tropisch-gleichförmigen Klimas in verschiedenen Stadien (unbepflanzt - frisch bepflanzt - erntereif) nebeneinander liegen können, das Schneiden und Ausdreschen der Reishalme und schließlich das traditionelle Dreschen der Reiskörner selbst (*ketungan*), um die harte Hülse vom Korn zu lösen.

Verschieden lange Pappröhren, wie sie zur Aufbewahrung und zum Transport von Zeichnungen gebraucht werden, können sehr effektiv als Stampfrohren dienen. Dazu wird das obere Ende offen, das untere Ende der Röhre mit dem Plastikdeckel verschlossen gelassen und am Boden leicht geneigt aufgeschlagen.

Das erste Beispiel ist eine einfache Wechselschlagfolge (beim *kotekan*-Spiel in Süd-Bali manchmal *noltol* genannt) von zwei Röhren - zuerst langsam, wie morgens noch in den Dörfern zu hören, später auch sehr schnell, wie es manchmal zwei Jungen aus Spaß machen, die die Tagesration Reis stampfen [*Beispiel: 1a*] HB 2.

Dann wird einer der Basisrhythmen balinesischer Musik schlechthin vorgestellt: 3+3+2, in Punktenotation: [*o..o..o..*] HB 3. Diese Schlagweise wird in Bali *cat telu* (drei Schläge) genannt, da sich drei Schläge - wenn auch rhythmisch nicht näher definiert (!) - innerhalb einer Repetition befinden. Diesen Rhythmus soll zunächst die gesamte Klasse/Kurs langsam klatschen, bis er auch allen Ersthörern verständlich ist. Wichtig ist die genaue Einhaltung der gleichmäßigen Pulsation. Stampfrohr Spieler A führt nun den genannten Rhythmus aus, danach setzt Stampfrohr Spieler B mit demselben Rhythmus auf der Zählzeit 5 von Spieler A ein. Dadurch ergibt sich das erste Verzahnungsmuster mit einer einfachen rhythmischen Form: [*: A . B A B . A B :*] HB 4.

Einen beeindruckenden Effekt kann man nun erzielen, wenn dazu ein strukturierender Beat von Spieler C mit einem tiefklingenden großen Stampfrohr (Pappröhre mit ca. 1,5 m Länge und 8-10cm Durchmesser) auf Zählzeit 1+5 von Rhythmus Spieler A kommt und die bis jetzt freien Zählzeiten 2+6 von einem kleinen Stampfrohr (auch Spieler C oder ein weiterer Spieler D) ausgefüllt wird [*Beispiel: 1b*] HB 5.

Die balinesischen Frauen gebrauchen allerdings diesen 3+3+2 in unterschiedlichen Kombinationen und Verschiebungen, meistens indem sie die Schwerzeit (große Röhre) freilassen [*Beispiel: 1c*] HB 6. Den Zusammenhang mit den melorhythmischen Elementen im Gamelanverband kann man durch eine direkte Übertragung auf die Metallophone verdeutlichen.



### Beispiel 1 (Klatschen und Stampfröhren):

(O = Schlagen; . = Pause; O = großes Stampfrohr; x = kleines Stampfrohr)

1a: noltol HB 2:

Spieler A |: o.o.o.o. :|

Spieler B |: .o.o.o.o :| (langsam und schnell)

1b: cat 3 HB 3-5 (cat telu mit der ganzen Klasse klatschen):

Spieler A |: o..o..o. :|

Spieler B |: ..o.o..o :|

Spieler C |: Ox..Ox.. :|

1c HB 6: gebräuchliche Verschiebung zum beat:

Spieler A |: ..o. .o.o :|

Spieler B |: .o.o ..o. :|

Spieler C |: o... o... :|

Zunächst wird von Spieler A der 3+3+2-Rhythmus auf den Tönen *ding* und *dang gedé* in der Mittellage des *pangumbang*-Instrumentes einer **gangsá** gespielt [Spieler B schlägt auf den zwei darüberliegenden Tönen *dong* und *déng* des *pangisep*-Instrumentes die komplementäre Form, wie bereits von den Stampfröhren bekannt [A - B - A+B] (Beispiel 2a) HB 7.

Dieser 3+3+2-Rhythmus wird nun durch zwei ausfüllende Schläge zu einem der gebräuchlichsten Schlagmuster balinesischer Ensemblemusik verdichtet: Spieler A spielt zunächst die Pendelbewegung der *polos*-Stimme. Dann flicht Spieler B die *sangsih*-Stimme ein und die Form verdichtet sich zum *kotekan* und ist somit komplett (Beispiel 2b) HB 8. Die Funktion des **kempli** als Stabilisator und nicht als Takt-geber (!) kann hier noch durch Spieler C eingebracht werden. Das *kotekan*-Spiel wird im Tempo verändert, schneller und langsamer, bis hin zu sehr schnellem Spiel und endet nach einem crescendo gemeinsam mit dem Anfangston *ding* der *polos*-Formel, den beide anschlagen.

kempli



### Beispiel 2 :

2 a HB 7 (3+3+2)

Spieler A: | i . . i . . a . |

Spieler B: | . . e . o . . o |

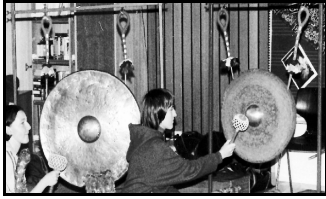
2 b HB 8 (3+3+2 verdichtet)

polos Spieler A: | i . a i . i a . |

sangsih Spieler B: | . o e . o . e o |

kempli Spieler C: | x . . . x . . . |

#### IV. Die musikalischen Bestandteile eines Gamelan-Ensembles



gong und kempur

HB 9

HB 10

HB 11

HB 12

HB 13

HB 14



Roger Kausch:  
**Zirkuläratmung** beim  
suling-Spiel  
Photo: A. Varsanyi

Legong-Tanz



Nach der Darstellung rhythmischer Grundlagen konnte nun das Zusammenwirken der Instrumente im Ensemble erklärt werden. Dazu wurde eine Melodie mit kurzer Gongphrase ausgesucht. Diese Melodie gab die Basis für die Ableitung der Kernmelodie (*pokok*) sowie für die *kotekan*-Umspielung der beiden Metallophone. Wegen der Komplexität des *kotekan* wurde nur der melodienahen *polos* als eine abstrakte Ableitung und Umspielung der Melodie beschrieben. Näher eingegangen wurde auf die Gongphrase mit ihren verschiedenen Unterteilungen (*Kolotomie*), da diese Funktionen auch von Kursteilnehmern besetzt werden konnten. Eine Folie zeigte einige der wichtigsten Modelle balinesischer Gongphrasen:

gongan - die kolotomische Struktur		
(colotomic structure, eingeführt von Jaap Kunst: The Music of Java, Vortrag gehalten in der „Netherlands Legation“, London 22. Oktober 1934, in „Indian Arts and Letters“ vol. VIII/2)		
Gong-pattern einiger Ensembles:		
1. <u>gong gede</u>	a)	G... Gp.p (Beispiel: Baris) Das Instrument kentong kommt im <b>gong gede</b> nicht vor.
	b)	G... .. G... p... .. p... (Beispiel: Lelambatan Kembang kuning uvm.)
2. <u>palegongan</u>		G..... t..... (Beispiel: Legong Condong) Das Instrument kempur kommt im <b>palegongan</b> nicht vor; der größte hängende Buckelgong heißt hier „kempur“ s. unten
3. <u>semar pagulingan</u>		..... t. G (Beispiel: Sinom Ladrang)
4. <u>kebyar</u>		G... p... t... p... (Beispiel: Hujan Mas) - Setzt sich zusammen aus 2. gong-Hälte <b>gong gede</b> + „halbieren“ mit kentong aus dem <b>palegongan</b> . s. S. 24
5. <u>unregelmäßige gongan</u>	a)	G.t G.t G.t (Beispiel: Gambangan)
	b)	G... .. G... .p.p (Beispiel: Topeng kras)
		G... .. t... .. .p.p (Beispiel: Kebyar duduk)

Eine kurze Melodie aus dem berühmten *Legong kraton*, einem höfischen Tanz junger Mädchen, eignet sich besonders gut zur Darstellung einiger Aspekte balinesischen Musizierens im Ensemble. Die Gongphrase ist regelmäßig und die Melodie eingängig. Die Melodie ist Grundlage für die Kernmelodie. Jeder zweite Ton der 16-schlägigen Phrase wird extrahiert und auf den einoktavigen Metallophonen **calung** mit ihrem schwebenden Klang gespielt. Jeder vierte **calung**-Ton wird von den Bassmetallophonen **jegogan** (= unterstrichene **calung**-Töne) gestreckt. Die momentane Abweichung der Melodie vom Kernmelodieton auf einer Leichtzeit (im untenstehenden Beispiel über dem vierten Kernmelodieton *dung* versus *dang*) ist als Durchgang im Sinne eines Melismas zu sehen **HB 15**:

Melodie (suling)	: u a u e o e u a u e u e u a u a i a :
Kernmelodie (calung)	: u . e . o . u . e . u . a . i . :
Metrum (kempli):	: x x x x x x x x x x x x x x x x :
Gongphrase (gong, kentong)	: G . . . . . t . . . . . :

Die *polos*-Stimme wird dann dazu gespielt. Dabei sei hier lediglich die melo-rhythmische Bewegung in Zusammenhang mit der eigentlichen Melodie von Interesse: In Bali unterscheiden sich die Spielformen der *kotekan* nicht nur von Dorf zu Dorf, sondern sogar von Gruppe zu Gruppe. Traditionelle rhythmische Gebrauchsmuster sind ebenso wie der Geschmack der jeweiligen Gruppe (oder des Gamelan-Lehrers) ausschlaggebend. Die Ergänzung des *polos* durch die abstrakte und diffizile *sangsih*-Stimme wird deshalb in diesem Rahmen nicht näher erläutert. Hier genügt lediglich der Hinweis auf die richtige Ergänzung zu einem durchgehenden melodisch-rhythmischen Rankenwerk, das die Hauptmelodie in der Ausführung in einem kompletten Ensemble durch acht **gangs**a und **kantilan** durchaus überwuchern kann.

Während die Melodie und die Kernmelodie bzw. *kotekan* weitergespielt werden, kommen nun die Instrumente **gong ageng** und **kentong** dazu. In diesem Typus der Gongphrase (*gongan*) verdeutlicht der kleine **kentong** die Hälfte (Beispiele verschiedener Arten Gongphrasen s. o.). Bildhaft kann man das mit dem Ziffernblatt einer Uhr darstellen, wobei z. B. 6-Uhr (down-beat) den Schlag auf den **gong ageng** und 12-Uhr den Schlag auf das **kentong** bezeichnen. Als ein Signalinstrument *par excellence* ist der **kentong** oft zwischen die Töne *déng* und *dung*, also falsch und außerhalb der übrigen Stimmung des gesamten **gong**-Ensembles gestimmt.

Nach einigen Wiederholungen von Melodie, *pokok* und *gongan* wird das Wort "stop" nach dem **kentong** gerufen. Dies bedeutet, daß mit dem nun folgenden **gong**-Schlag das Stück beendet wird, nachdem die Intensität des Spieles nachgelassen und ein kleines *ritardando* stattgefunden hat. Dieses stop wird im Ensemblespiel von der, bzw. den Felltrommeln (**kendang**) mittels einer stereotypen und allen Musikern bekannten Schlagformel gegeben. Die Schlagformeln der **kendang** unterscheiden sich von Ensemble zu Ensemble zum Teil erheblich.

Nach der Bauweise wurden zunächst die verschiedenen Anschlagsarten der Felltrommeln (**kendang**) und ihre lautmalerischen Bezeichnungen vorgestellt. Unterschiedliche Größen und die damit zusammenhängenden klanglichen Unterschiede wurden an den zwei gebräuchlichsten **kendang**-Typen im Zusammenspiel zweier **kendang** dargestellt. Zwei Beispiele, je eines aus dem Repertoire der Ensembles **palegongan** und **gong kebyar** wurden so ausgewählt, daß wieder der Bezug zu der rhythmischen Struktur des bereits bekannten 3+3+2 nachvollziehbar war.

Der Zusammenhang verschiedener Klänge der Felltrommeln mit vier verschiedenen Anschlagsarten des einreihigen Gongspiels **reyong** wurde zunächst separat vorgestellt, anschließend in einem dynamischen Beispiel aus dem *kebyar*-Repertoire.

**Kendang** ist die allgemeine Bezeichnung für die zweifelligen Trommeln auf Java und Bali. Die beiden unterschiedlich großen offenen Enden eines ausgehöhlten Baumstammes werden mit Rinderfell kunstvoll überzogen. Über das Korpus verläuft eine N-förmige Verspannung mit Lederschnüren, die beide Fellreifen miteinander verbindet. Durch verschiebbare Schlaufen, die je zwei Riemen umfassen, kann die Spannung der Felle verändert werden. Die Bauweise der balinesischen **kendang** unterscheidet sich von den javanischen nicht nur in ihrer äußeren Form, sondern besonders in der Gestaltung des Innenraumes. Die außen konisch zulaufenden balinesischen **kendang** sind innen mehr (bei der tieferen **kendang wadon**) oder weniger (bei der höheren **kendang lanang**) in der Form einer Sanduhr gestaltet.

Den fünf wichtigsten Anschlagsarten auf den beiden Fellen einer **kendang** sind lautmalerische Silben zugeordnet. Die Silben lauten in Süd-Bali:

**dag** oder **déng** für den offenen Schlag mit den geschlossenen vier Fingern der gestreckten rechten Hand auf dem großen Fell,

**kung** für einen flageolettartigen Klang, bei dem durch eine gespreizte Haltung der Finger das größere Fell partiell abgedämpft wird,

**pung** für einen Klang, der auf dem linken kleinen Fell durch Anschlag mit den drei gestreckten Gliedern des Ringfingers erklingt, wenn gleichzeitig das große Fell wie *kung* gedämpft wird,

**péng** für der Kantenschlag auf dem linken Fell mit der Fingerspitze, bei gleichzeitiger Abdämpfung des rechten Fells,

**pak** für den peitschenden klatschenden slap-Schlag auf dem linken Fell mit der ganzen Hand bei gleichzeitiger Dämpfung des großen Fells.

Zusätzlich kommt noch der spezielle Klang des **tut** der **kendang lanang** dazu, das einen höher klingenden Schlag auf dem großen Fell bezeichnet, bei dem gleichzeitig das linke Fell mit Druck abgedämpft wird.

Mit diesen Silben ist es leicht möglich, eine ganze Phrase zu sprechen.

Zwei Beispiele für *kendangan*, in denen die bekannte 3+3+2 Formel aus dem *ketungan* enthalten ist, finden sich a. in dem Stück *gambangan* aus dem Repertoire des **palegongan**-Ensembles, sowie b. in einem geläufigen Muster, das in verschiedenen *kebyar*-Kompositionen auftaucht (z. B. *Hujan mas*, s. u.). Interessant ist, daß sich die Formeln dieser Schlagmuster lediglich durch die Umkehrung der Schläge des linken kleinen Fells auf die des rechten großen Fells unterscheiden (im Beispiel sind die betreffenden Schläge fett hervorgehoben).



vorne: 2 *calung*, hinten: 2 *jegogan*; im Hintergrund großer javanischer *gong ageng*  
Photos: A. Varsányi

## V. Funktion der Trommeln

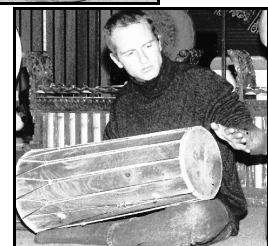


2 große *kendang papanggulan*, 2 kleine *kendang gupekan*, 3 verschiedene Größen

### kendang



### Anschlagsarten







Arbeit mit Schülern der  
Hauptschule Stams, Tirol,  
Österreich  
Photo: A. Varsányi

Einheit:	2			+	3			+	3							
Zählzeiten:	1	.	2	.	1	.	2	.	3	.	1	.	2	.	3	.
Gambangan:	pa	de	tu	ka	pa	de	tu	de	tu	ka	pa	de	tu	de	tu	ka
Kebyar:	tu	ka	pa	de	tu	ka	pa	ka	pa	de	tu	ka	pa	ka	pa	de
kempli:	x	.	.	.	x	.	.	.	x	.	.	.	x	.	.	.

Im kebyar-Stil hat das umspielende Instrument **reyong** eine besondere Bedeutung bekommen. Das einreihige Buckelgongspiel wird von vier Musikern gespielt, die -grob gesagt- jeweils drei einzelne Töne des Gongspiels zur Verfügung haben. Jeder Musiker hat zwei gerade Holzschlägel, die mit Schnur umwickelt sind. Die Enden sind nicht umwickelt, um härtere Anschlagseffekte erzielen zu können. Die ineinandergreifenden Spielmuster sind komplex und divergieren in den Außenstimmen von den gebräuchlichen Spielweisen. Ein wesentlicher Aspekt ist das enge Zusammenspiel mittels akkordischer Kluster mit den **kendang** und dem Beckenspiel **cèngcèng**. Folgende Klänge werden dabei unterschieden und bestimmten Anschlagsarten der **kendang** zugeordnet:

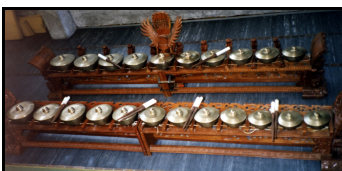


reyong

byong : ein offener Anschlag der Außentöne jedes Spielers - **kendang** Ton = dag  
byot : derselbe Anschlag, jedoch mit dämpfend liegendbleibenden Schlägeln - **kendang** Ton = tut  
cèng : der mittlere Buckelgong am Rand mit den hölzernen Spitzen beider Schlägel angeschlagen - **kendang** Ton = manchmal dag oder pung  
cek : wie cèng, jedoch liegendbleibend gedämpft - **kendang** Ton ebenfalls pak

Die offen klingenden oder geschlossen gedämpften Klänge werden auch mit den **cèngcèng** realisiert. Ein perfektes rhythmisches Zusammenspiel ist natürlich Voraussetzung.

vorne: reyong, hinten:  
trompong  
Photo: A. Varsányi



Rhythmische Klatschversuche mit verzahnender Struktur wurden sowohl in kleinen workshop-Gruppen zu ca. 10 Teilnehmern bis hin zu 240 (!) Schülern einer Volksschule mit großem Erfolg durchgeführt. Die Teilnehmer wurden in zwei gleichstarke Gruppen (A+B) eingeteilt. Jede der Gruppen bekam einen Stimmführer, dem man bei Unsicherheit genau auf die Hände schauen konnte. Zunächst klatschten beide Gruppen (A+B) gemeinsam den polos-Rhythmus. Dann begann die A-Gruppe, worauf nach einiger Zeit die B-Gruppe einsetzte. Im Falle einer Unsicherheit wurde sofort abgebrochen und auf die notwendige Konzentration und Präzision hingewiesen. Ebenso wurde unterstrichen, daß die 1-also der erste Schlag des Patterns - nicht betont werden darf !

Ausschnitt aus "Hujan Mas" pangecet (Schlussteil)

kebyuk - Spiel des reyong

Hujan Mas -  
"Goldregen"  
Notenbeispiel 1

HB 16





## VI. Klatschen von Kotekan-Rhythmen

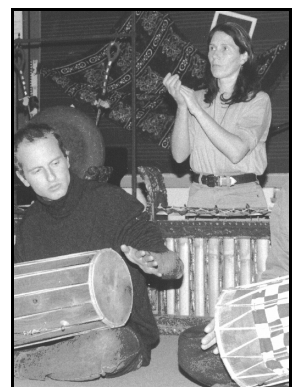
Nachstehend zwei sich verzahnende Modelle, wie sie als rhythmischer Nukleus fast in jeder Gamelankomposition zu finden sind:

Klatschen:

	A B	<b>Rhythmus-Modell I:</b>
polos	: o . o o . o o . :	HB 17
pasangan	: . o o . o . o o . :	
	A B	<b>Rhythmus-Modell II:</b>
polos	: o . o . o o . o . :	
pasangan	: o o . o o . o . :	

Modell I wird besonders in **gong**, **palegongan**, **semar pagulingan** und ähnlichen Ensembles meist als *kotekan pat* gebraucht. Beim *kotekan pat* gebrauchen beide Stimmen vier nebeneinanderliegende Töne der jeweils zugrundeliegenden Skala. Wie zu ersehen, fallen gelegentlich zwei Töne zusammen. Nach den Zusammenklangregeln im Gamelan dürfen keine zwei nebeneinander liegende Töne zugleich angeschlagen werden. Der meistgebrauchte Zusammenklang außer der Oktave ist der Vierton-Abstand (in Java *kempyung* genannt). Mit diesem Intervall, das auf jeder Stufe stehen kann, wird ganz bewußt eine dritte Ebene des komplementären *kotekan*-Spiels gebraucht: in den sehr schnellen tempi ergeben diese Überlappungs-Intervalle eine eigene rhythmische Linie, die den pulsierenden Verlauf belebt.

Praktische Übung auf Orff-Xylophonen; Dämpftechnik und *kotekan*-Spiel auf Metallophonen; Kendang-Pattern auf zur Verfügung stehenden Felltrommeln (gedämpft-klingend); **Gong** auf tiefen Klaviersaiten; Übertragung eines Spielmusters des balinesischen Gamelan auf Instrumente im Klassenzimmer:



## kotekan-Spiel in europäischer Notation **HB 18**

Vier verschiedene kotekan-Umspielungsmuster bei gleichbleibendem polos - nur der sangsih ändert sich - sind in Notenbeispiel 1 und 2 dargestellt.

Eine ternäre Form zeigt Beispiel 3.

Eine ternäre Form, die zugleich rhythmische Akzente (4:3) setzt und aus der sich eine Periodenstruktur mit sechs Kernmelodien ergibt, zeigt kotekan-Notenbeispiel 4.

Vorführung in der Volksschule Mariahilf, Innsbruck



## VII. Weitere Möglichkeiten im Unterricht

### calung

Falls tiefe Metallophone paarweise zur Verfügung stehen, kann man den Schwebungseffekt dadurch erhalten, daß man an die Klangplattenenden eine haftende Stimpfpaste (z.B. Plastilin) klebt, die nachher wieder entfernt werden kann. Das pangisep-Instrument wird in diesem Fall somit tiefer gegenüber der Basisstimmung. **calung** und **jegogan** werden auf einem Instrument im Oktavabstand gespielt.

### gangsa pamade und kantilan

Metallophone (**gangsa**) und Glockenspiele (**kantilan**) werden möglichst in der originalen Spielweise betätigt, also ein harter Schlägel in der rechten Hand und Dämpfen mit der linken Hand. Der vorangegangene noch klingende Ton wird in dem Augenblick von der linken Hand gedämpft, in dem der nächste Ton angeschlagen wird (legato-Spiel). Die Präzision dieses Spiels sollte ernst genommen werden (sich auf keine Klangwolke einlassen!)

### reyong

Für die schnelle komplementäre Umspielung und kotekan -Spiel eignen sich mittlere und kleine Xylophone, da hier die recht schwierige Technik des Nachdämpfens mit der Schlaghand entfällt. Jeder Spieler hat zwei mittelharte Schlägel.

### kendang

Ein Paar Bongos oder Kongas dienen als **kendang**. Wir unterscheiden offenen vollen Klang (*déng* oder *dag*) auf der größeren und einen slap (*pak*) auf der kleineren Trommel.

Da viele Schulen über ein mehr oder weniger großes Orff-Instrumentarium verfügen, möchte ich einige Vorschläge zur Übertragung geben, immer unter dem Vorbehalt, daß es sich nur um ein Spielmodell handelt und natürlich keine richtige balinesische Tonalität herrschen kann.

Unsere benötigte Stimmung ist ein *selisir* mit den Intervallen: Halbton - Ganzton - gr. Terz - Halbton - gr. Terz (z.B. h-c-d-fis-g oder cis-d-e-gis-a oder jedwede andere Transposition). Wichtig ist zunächst das Stufenprinzip: klein-klein-groß-klein-groß: die genau Definition der Intervalle ad libitum...

Mit zwei Sticks auf einem HiHat kann ein etwas versierterer Schüler (SchlagzeugerIn) den charakteristischen swingenden Klang der **cèngcèng** imitieren. Wichtig ist, auf ein enges Zusammenspiel mit den kendang zu achten, besonders was Pausen, Dynamik und Tempo anbelangt.

cèngcèng

Ein einzelner Xylophonstab (tiefe Lage) dient als **kempli**. Er wird mit einem festen, doch nicht zu harten Schlägel angeschlagen. Der Zeigefinger der linken Hand alterniert dämpfend auf der Klangplatte mit den Schlägen; dadurch kann die Schlagfolge stabilisiert werden - jedoch nicht vergessen: **kempli** gibt nicht den Takt an! (s. Punkt III).

kempli

Das **kentong** muß gut hörbar sein. Je nach Größe der Besetzung und der damit verbundenen Lautstärke kann man den Klang durch den Schlag auf eine Beckenkuppe oder eine kleine Glocke imitieren.

kentong

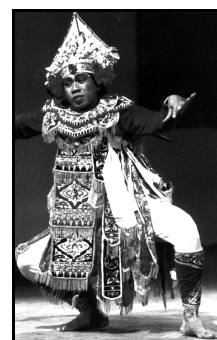
Um den charakteristischen schwebenden Klang zu imitieren und zugleich jeglichen temperiert-harmonischen Klang zu vermeiden (Quinten) kann man z. B. das Kontra-Cis (= ding-Ton) mit der Oberoktave und dazu als Schwebeton die große Sept (C) anschlagen. Ein gleichzeitig leise angeschlagenes hängendes Becken (oder Tamtam) gibt den metallischen Klangcharakter.

gong

### Baris - Männertanz für Orff-Instrumentarium

**Baris** ist ein ritueller Tanz der bewaffneten Männer (Baris = Reihe der Krieger), der in vielen Formen in Bali existiert. Im ersten Teil -*gilak* - der Version als Solotanz ist das perfekte Zusammenspiel von Musik und tänzerischem Ausdruck maßgebend. Wir versuchen das ostinate Muster rhythmisch so perfekt wie möglich zu realisieren, was einige Zeit in Anspruch nimmt. Die nächste Stufe ist das schnelle Reagieren auf dynamische Veränderungen, die von den **kendang** ausgehen (die wiederum von einem visuellen Leiter = Tänzer zum Geben der Zeichen aufgefordert werden). Feine Temposchwankungen bleiben immer im Verhältnis zum Zusammenspiel der Gruppe: Beim Lautspielen wird es etwas schneller, jedoch kontrolliert - nicht Davonlaufen! -, wenn es leise wird, geht das Tempo zwar zurück auf das Anfangstempo, jedoch darauf achten, daß es nicht zu langsam wird (Spannung halten).

Baris-Tanz



Die Notationen stammen vom Autor und sind transkribierte Erinnerungstützen und keine Spielpartituren. Da die Tonhöhen der Instrumente sowieso außerhalb des Tonsystems liegen, wurde auf einen Notenschlüssel verzichtet und auch Vorzeichen wurden weggelassen. Die Tonzuordnungen sind nur relativ und instrumentenspezifisch und entsprechen: c = ding, d = dong, e = dèng, g = dung, a = dang. Die Notation lehnt sich an die Stimmung des Instrumentariums an, welches der Autor besitzt.

Notenbeispiel 2

Kempli x 2 MM 140-160 aus "Baris" (Gilak-Teil)

(kendang cedugan / papanggulan = rechtes Fell mit Holzschlägel)

## Kleine Literaturauswahl

- \* Mack, Dieter: *Zeitgenössische Gamelanmusik auf Bali - Die instrumentale kreasi baru des kebyar-Stils*, (unveröffentlicht, zu beziehen über den Autor) Freiburg 1984 (speziell zum Kebyar-Stil in Pinda in den 80er Jahren)
- \* - ders., *Unterrichtsreihe Außereuropäische Musik - "Bali"*, in: V. Funk & R. Schanz (Hg.) *Unterrichtshilfen zum Lehrplan Musik Heft 5*, ILF/ Mainz 1987 (kompletter Stundenplan für eine zehnstündige Reihe über die Musik Balis)
- \* - ders., "Vom Umgang mit dem Fremden oder kann man Musik einer anderen Kultur überhaupt unterrichten?", in: *Musica 5*, 1996 (grundsätzliche Erfahrungen und Überlegungen-höchst aktuell!)
- \* McPhee, Colin: *Music in Bali*, Yale University, New Haven 1966 (Basisliteratur!)
- \* Oesch, Hans: *Handbuch der Musikwissenschaft - "Außereuropäische Musik"*, Bd. 9, Laaber 1987 (Reichstes weiterführendes Literaturverzeichnis)
- \* Rebling, Eberhard: *Die Tanzkunst Indonesiens*, Wilhelmshaven 1989, (Abbildungen: tari legong, tari baris)
- \* Schlager, Ernst: *Rituelle Siebenton-Musik auf Bali*, Hg. H.Oesch, Bern 1976
- \* Tenzer, Michael: *Balinese Music*, Periplus/Singapore 1991 (hervorragende Einführung mit schönen Fotos, grundlegenden Informationen und Beispielen balinesischer Art der lautmalerischen Vermittlung)

**Abbildungsnachweis:** Wenn nicht anders gekennzeichnet, stammen die Abbildungen aus dem Archiv der Herausgeberin.

## Auswahl an Tonträgern:

- Bali: A Suite of Tropical Music and Sound*, World Network, Frankfurt 1995, Bestellnr. 58.497
- Les Musiques du Ramayana*, vol. 3 Bali-Sunda, Ocora, Paris 1990, C 560016
- Bali: Musique pour le Gong Gede*, Ocora, C 559002
- Bali: Homage à Lotring*, Ocora, Doppel-CD: C 559076/77
- Gamelan Gong Kebyar*, JVC, VICG-5215
- Gamelan Gong Kebyar (II)*, JVC, VICG-5265
- Gamelan Gong Kebyar (III)*, JVC, VICG-535
- Gamelan Gong Gede*, JVC, VICG-5216

## Liste der Hörbeispiele:

s. letzte Seite: CD-Einleger

**Prof. Dr. András  
Varsányi  
Weilbergweg 5  
82392 Habach  
(Dürnhausen)  
Fax: 08856-82602**

Für weitere Informationen wenden Sie sich bitte an:  
<--