

ISSN 0341-5910

PUBLIKATIONEN ZU WISSENSCHAFTLICHEN FILMEN

SEKTION

ETHNOLOGIE

SERIE 13 · NUMMER 7 · 1983

FILM E 2237

Bali, Distrikt Karangasem – »sëlonding«-Orchester
Rituelle Siebentonmusik in Tenganan Pĕgĕringsingan



INSTITUT FÜR DEN WISSENSCHAFTLICHEN FILM · GÖTTINGEN

Angaben zum Film:

Tonfilm (Originalton), 16 mm, farbig, 72 m, 6 ½ min (24 B/s). Hergestellt 1973, veröffentlicht 1978.

Das Filmdokument ist für die Verwendung in Forschung und Hochschulunterricht bestimmt. Die Aufnahmen wurden hergestellt unter der Leitung von Dr. U. RAMSEYER, Museum für Völkerkunde Basel, durch P. HORNER und B. WALDIS, Ton: N. RAMSEYER-GYGI; mit Unterstützung durch das IWF, Göttingen. Bearbeitet und veröffentlicht durch das Institut für den Wissenschaftlichen Film, Göttingen, D. KLEINDIENST-ANDRÉE, M.A.; Schnitt: G. BAUCH.

Zitierform:

RAMSEYER, U.: Bali, Distrikt Karangasem – »selonding«-Orchester. Rituelle Siebentonmusik in Tenganan Pégéringsingan. Film E 2237 des IWF, Göttingen 1978. Publikation von U. RAMSEYER, Publ. Wiss. Film., Sekt. Ethnol., Ser. 13, Nr. 7/E 2237 (1983), 14 S.

Anschrift des Verfassers der Publikation:

Dr. U. RAMSEYER, Museum für Völkerkunde, Augustinergasse 2, CH-4051 Basel.

PUBLIKATIONEN ZU WISSENSCHAFTLICHEN FILMEN

Sektion BIOLOGIE

Sektion PSYCHOLOGIE · PÄDAGOGIK

Sektion ETHNOLOGIE

Sektion TECHNISCHE WISSENSCHAFTEN

Sektion MEDIZIN

NATURWISSENSCHAFTEN

Sektion GESCHICHTE · PUBLIZISTIK

Herausgeber: H.-K. GALLE · Schriftleitung: I. SIMON

PUBLIKATIONEN ZU WISSENSCHAFTLICHEN FILMEN sind die schriftlichen Ergänzungen zu den Filmen des Instituts für den Wissenschaftlichen Film und der Encyclopaedia Cinematographica. Sie enthalten jeweils eine Einführung in das im Film behandelte Thema und die Begleitumstände des Films sowie eine genaue Beschreibung des Filminhalts. Film und Publikation zusammen stellen die wissenschaftliche Veröffentlichung dar.

PUBLIKATIONEN ZU WISSENSCHAFTLICHEN FILMEN werden in deutscher, englischer oder französischer Sprache herausgegeben. Sie erscheinen als Einzelhefte, die in den fachlichen Sektionen zu Serien zusammengefaßt und im Abonnement bezogen werden können. Jede Serie besteht aus mehreren Lieferungen.

Bestellungen und Anfragen an: Institut für den Wissenschaftlichen Film
Nonnenstieg 72 · D-3400 Göttingen
Tel. (05 51) 2022 02

URS RAMSEYER, Basel:

Film E 2237

**Bali, Distrikt Karangasëm – »sëlonding«-Orchester
Rituelle Siebentonmusik in Tënganan Pëgëringsingan**

Verfasser der Publikation: URS RAMSEYER

Mit 3 Abbildungen

Inhalt des Films:

Bali, Distrikt Karangasëm – »sëlonding«-Orchester. Rituelle Siebentonmusik in Tënganan Pëgëringsingan. Aus dem rituellen Musikrepertoire des sakralen Eisenplatten-Orchesters *sëlonding* (vgl. E 2167 [13]) werden zwei Stücke herausgegriffen, bei denen sowohl in der Stützmelodie als auch in der Figuration heptatonische Passagen auftreten, die von der im allgemeinen pentatonischen Musik abweichen.

Summary of the Film:

Bali, Karangasëm District – »sëlonding« Orchestra. Ritual Seven-Tone Music of Tënganan Pëgëringsingan. The film shows the sacred iron plate orchestra *sëlonding* (see Film E 2167 [13]) playing two pieces of ritual music in which the main melody and the figuration contain heptatonic passages deviating from the ordinary pentatonic music.

Résumé du Film:

Bali, district de Karangasëm – Orchestre »sëlonding«. Musique rituelle à sept tons de Tënganan Pëgëringsingan. Le film présente deux morceaux de musique rituelle exécutés par l'orchestre sacré à lames de fer, *sëlonding* (cf. Film E 2167 [13]), où la mélodie principale et la figuration, s'écartant de la musique d'ordinaire pentatonique, comportent des passages heptatoniques.

Allgemeine Vorbemerkungen

Die traditionelle Dorfgemeinde (*désa adat*) Tenganan Pĕgĕringsingan und ihr insgesamt 13,8 km² großes Territorium liegen im südöstlichen Teil der indonesischen Inselprovinz Bali, und zwar 65 km von der Hauptstadt Denpasar und 17 km vom Hauptort des Regentschaftsdistrikts Karangasĕm - Amlapura entfernt.

Die Wohnsiedlung von Tenganan Pĕgĕringsingan liegt am Ende eines U-förmig abgeschlossenen Talkessels, eingebettet zwischen die vom Meer her in nördlicher Richtung verlaufenden Hügelzüge Bukit Kauh und Bukit Kangin und die nördlich gelegene Talsperre des Bukit Kaja. Die ausgedehnten Reisfeldkomplexe, die sich überwiegend im Besitze der traditionellen Dorfgemeinde, zum Teil aber auch in der Hand privater oder genossenschaftlich organisierter lokaler Grundbesitzer befinden, liegen, über steile Saumpfade und Fußwege zugänglich, hinter den nördlichen und nordöstlichen Hügeln, sind also vom Dorf aus nicht sichtbar - ein Umstand, der der Siedlung ein durchaus urbanes Ambiente verleiht.

Die Anlage des besiedelten Teils von Tenganan, überschaubar von der Höhe des Bukit Kangin, verrät Planmäßigkeit sowohl hinsichtlich einer Abgrenzung gegenüber der Außenwelt als auch in bezug auf eine klare Trennung der privaten von der öffentlichen Sphäre im Innern. Im Rahmen eines großen, durch natürliche Grenzen (Pandĕk-Fluß, Buschbestände und Hecken) und Mauern umgürteten Rechtecks verlaufen drei mehr oder weniger ausladende Dorfstraßen terrassenförmig ansteigend von Süden nach Norden, vom Meer her, in ungefährer Richtung des göttlichen Vulkans (Gunung Agung) hin, über dem Gott und die vergöttlichten Ahnen thronen. Sie sind gesäumt von sechs in langen Zeilen angeordneten Gehöftreihen, unter denen besonders die zentral und westlich gelegenen Paare (Banjar Tĕngah und Banjar Kauh) durch geschlossen wirkende Häuserfronten auffallen, deren einheitliche Gestaltung den Eindruck schier endloser, mit Kokospalmbllättern gedeckter Langhäuser erweckt.

Hier leben die autochthonen, von Gott Indra erschaffenen Leute der *Désa Adat* Tenganan Pĕgĕringsingan - die göttlich Auserwählten -; im ärmlischeren Osten, das heißt in den Gehöften von Banjar Pandé, sind die mit Verbannung Sanktionierten und ihre Nachkommen aus dem Mutterdorf sowie Balinesen zu Hause, deren überlieferten Sitten und Gebräuche sich der Mehrheit der hindu-javanisierten Balinesen annähern.

Auf der Mittelachse der zentral und westlich verlaufenden Straßen, besonders aber in der von den nördlich und südlich gelegenen Dorfeingängen direkt zugänglichen Hauptstraße der *désa adat* liegen, über mehrere Terrassenstufen verteilt, die für die öffentlichen Belange bestimmten Plätze und Gebäulichkeiten: eine Folge von ummauerten Tempelbezirken, Langhäusern, kleineren Versammlungspavillons, Reisspeichern und Schreinen, die auf ein ausgeprägtes ritusbezogenes Gesellschaftsleben hinweisen. Und in der Tat liegt hinter den schmalen, aus Lehm errichteten und mit schwarzblauen Bastfasern der Zuckerpalme gedeckten Eingangspforten, die das Dorf gegen das tiefer liegende Pasĕdahan und die nördlichen Hügel und Tempelbezirke hin öffnen, eine exklusive Welt, deren Bewohner, in Gewißheit um göttliche Abkunft und materiellen Wohlstand, den Alltag mit der Vorbereitung und Durchführung von Ritualen verbringen.

Die zeitraubenden Arbeiten in den umliegenden Gärten und in den kommunalen Reisfeldern jenseits der Hügel überläßt man den Mitgliedern temporärer Vereinigungen von Erntearbeitern (*sĕkaha manyi*), vor allem aber den Bewässerungsgenossenschaften (*subak*) benachbarter Dorfschaften, die, als kollektive Pächter, die Hälfte

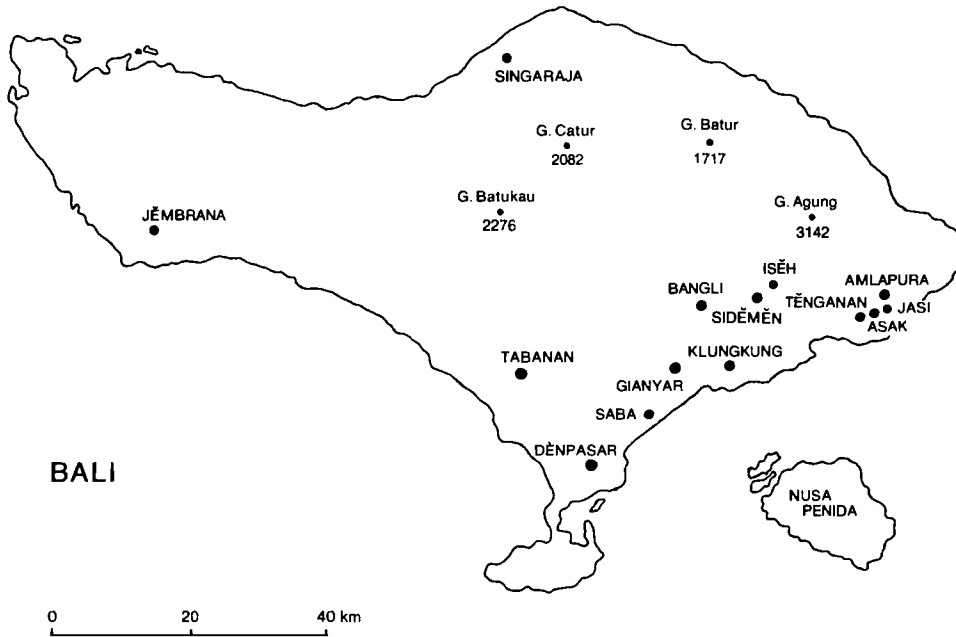


Abb. 1. Kartenskizze von Bali

des Ernte-Reinertrags für sich beanspruchen. Die „Gesellschaft der Auserwählten“ gehört mit ihren rund 1000 ha Nutzland zu den reichsten Grundbesitzern und Grundrentnern auf Bali.

Tĕnganan Pĕgĕringsingan ist in erster Linie eine Gesellschaft zur optimalen Erfüllung ritueller Leistungen im Interesse der Erhaltung der göttlichen Auserwähltheit, des materiellen Besitzes sowie des gesellschaftlichen Gleichgewichts. Öffentliche rituelle Leistungen werden gefordert und vollbracht im Rahmen von Ritualen zur Verehrung der Götter und der vergöttlichten Ahnen, an deren Spitze Indra, der Schöpfer der ersten Tĕngananer, und seine fürstlichen Nachkommen stehen. Gleichzeitig sind alle jene Mächte, die die Verehrung der Gottheiten stören könnten, zu besänftigen oder zu exorzieren. Im weiteren ist mit allen rechtlichen, wirtschaftlichen und rituellen Mitteln dafür zu sorgen, daß das geweihte Territorium frei bleibt von schädlichen Einflüssen jeglicher Art.

Träger des rechtlichen, wirtschaftlichen und rituellen Lebens ist die *kĕrama dĕsa*, die sich aus allen Verheirateten zusammensetzt, die noch keine verheirateten Kinder besitzen, die ihren Platz einnehmen würden. Mitglied der *kĕrama dĕsa* wird ein Ehe-

paar unter der Voraussetzung, daß der Mann einer der drei Knaben- (*tëruna*), die Frau einer der drei Mädchenvereinigungen (*daha*) angehört haben und dabei bereits in vielfältige rituelle Beziehungen zur *kërama dèsa* getreten sind. Männer mit Zweitfrauen oder mit Frauen von außerhalb des Dorfes sind von einer Mitgliedschaft ausgeschlossen. Dasselbe gilt von Frauen, die gegen die Heiratsordnung verstoßen.

Nach seiner Heirat nimmt das Ehepaar am unteren Ende der im Versammlungslanghaus *balé agung* formierten hierarchischen Sitzordnung Platz, die verschiedene rituelle und politische Funktionsgruppen sichtbar werden läßt. Da mit jedem Eintritt von Neuverheirateten die Eltern in den Ruhestand zu treten haben, rücken die unteren Ränge jeweils um eine Stufe nach oben.

Der *balé agung* ist Zentrum der rituellen und dorfpolitischen Aktivitäten der *kërama dèsa*, die sich hier, in ritueller Kleidung, zu Gemeinschaftsmahlzeiten mit den Gottheiten und Ahnen trifft, die mit Gebeten, Opfergaben, Tänzen und Musik verehrt werden. In vielen Fällen sind die Jugendlichenvereinigungen, die ihre eigenen rituellen Zentren (Langhäuser, Gehöfte) besitzen, am Vollzug des Rituals beteiligt, sei es in der Weise, daß die Mädchen von den verheirateten Frauen formell eingeladen werden, vor dem *balé agung* zu tanzen, oder daß die *kërama dèsa* vorübergehend eines der *sèlonding*-Orchester benötigt, die von den drei Jünglingsvereinigungen aufbewahrt und verantwortlich betreut werden.

Zum Thema des Films

Nach unveränderlichem Plan wird während 10 Tënganener Monaten zu 30 Tagen an jedem 14. und 15. Tag (*purwani* und *purnama*), im 11. und 12. Monat nur an jedem 15. Tag eines der sakralen Ensembles auf einem der Jünglingsversammlungshäuser (*balé pètèmu*) aufgestellt und für den musikalischen Teil eines genau festgelegten rituellen Programms von Tänzern und Opferhandlungen verwendet. Während der großen Festzeiten im ersten, fünften und achten Monat des Tënganener Kalenders sind gleichzeitig alle drei *sèlonding* in Betrieb, um mit speziellen Melodien und Schlagweisen die verehrten Götter zu rufen, sie zu begrüßen, die Gebete und Gesten der Verehrung zu begleiten, die verschiedenen Tänze zu steuern, spezielle Musik für Prozessionen und wiederum andere für Zweikämpfe mit Schilden beizutragen.

Das Repertoire der *sèlonding*-Ensembles ist, in Übereinstimmung mit den vielfältigen rituellen Funktionen, reichhaltig und weist besonders in gattungsspezifischer Hinsicht interessante Unterschiede auf, da durch unterschiedliche Kombinationen der Instrumente innerhalb des Klangkörpers verschiedene, der jeweiligen Situation angepaßte Formationen gebildet werden. Bevor wir uns aber der Frage zuwenden, wie denn die außermusikalischen, funktionalen Bezüge in die Form und Struktur musikalischer Gebilde eingreifen, wollen wir zunächst einen Blick auf das Instrumentarium der drei in instrumentenkundlicher Hinsicht identischen Ensembles werfen.

Ein *sèlonding* besteht aus insgesamt 40 abgestimmten Aufschlagplatten aus Eisen, die an über Holzstege laufenden Lederschnüren frei über acht trogförmigen Reso-

natoren (*tělawah*) aus dem schweren, rötlich-gelben Holz des *nangka*-Baumes (*Artocarpus integrifolia*) hängen. Sie werden von vier bis sechs Musikern mit je zwei Hämmern, beziehungsweise keulenartigen Schlägern gespielt. Alle drei Ensembles können fakultativ durch ein rein perkussives Gegenschlagidiophon, *cèng-cèng*, zwei

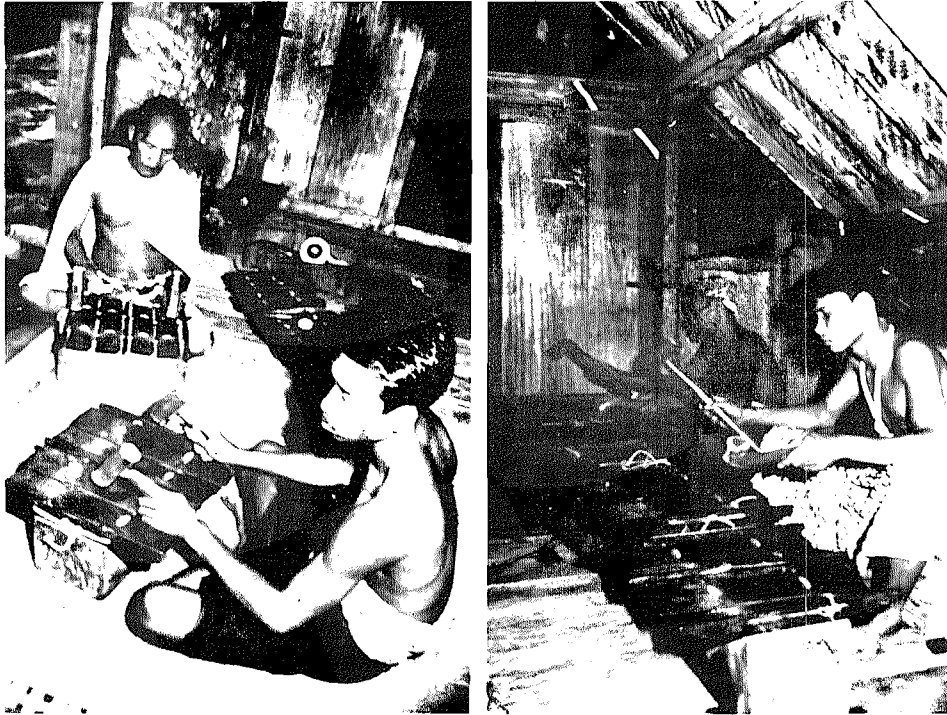


Abb. 2. Links: *pènèm* und *pētuduh* ergeben gemeinsam eine komplexe Figuration der Grundmelodie; rechts: *gong* und *kèmpul* spielen und interpungieren die Grundmelodie

Paare kleiner Messingzymbalen, ergänzt werden. In die soliden Holzblöcke der *sělonding*-Resonatoren sind unterschiedlich tiefe Aushöhlungen gemeißelt, deren Volumen die Schwingungsfrequenz der darüber hängenden Klangplatten beeinflusst. Der gesamte Tonumfang des Instrumentariums umfaßt $3\frac{1}{2}$ Oktaven. Innerhalb der über den vier größten Resonatoren angeordneten Tonreihe werden drei Töne wiederholt. Die doppelt auftretenden Töne sind dabei absichtlich so abweichend voneinander gestimmt, daß eine angestrebte Anzahl pulsierender Klangwellen pro Sekunde auftritt. Das gleiche Prinzip wird auch bei der Stimmung der Oktaven angewandt. Erst durch die dadurch entstehenden Schwebungen wird, nach allgemein balinesischer Auffassung, ein Ton lebendig.

Im Siebentonsystem der *sělonding*, das auf religiöse Gesänge (*kidung*) zurückgeht, sind nicht alle Töne gleichberechtigt. So, wie in unserer von der Dur-Moll-Tonalität

bestimmten Musik eine zwölf Töne umfassende Materialtonleiter das Reservoir für verschiedene Siebentonskalen mit oder ohne zusätzliche Durchgangstöne bildet, so sind die sieben Töne der Tëngananer Skala Ausgangsmaterial für pentatonische Stücke, die gelegentlich um einen oder zwei Zusatztöne bereichert werden. Für die Leute von Tënganan Pëgëringssing an liegt die tiefere Bedeutung der Instrumente und der mit ihnen erzeugten Musik weniger im Instrumental-Typologischen, in Penta- oder Heptatonik und in anderen musikalischen Sachverhalten, als vielmehr in ihrem letztlich göttlichen Ursprung und im Umstand, daß ein Teil des göttlichen Modells der heutigen Ensembles noch greifbar gegenwärtig ist. Der Edle, Schöne Sëlonding, Bhatara Bagus Sëlonding, Herr und Vorbild der drei bespielten Ensembles, hat seinen Sitz (*palinggihan*) in drei Eisenplatten überirdischer Herkunft, die wohlbehütet und nur selten sichtbar im abgeschlossenen Teil des südlichen Jünglingsversammlungshauses (*balé pëtëmu tëruna tëmu këlod*) aufbewahrt werden. Der in grauer Vorzeit von Menschenhand gefertigte *sëlonding tëmu këlod* gilt zum einen als unmittelbare Nachahmung des göttlichen Vorbilds, zum anderen aber auch, aufgrund seiner unmittelbaren Nachbarschaft zur Gottheit, als kräftigstes unter den Ensembles. Es wird infolgedessen auch besonders gern und häufig gespielt und von der *kërama dësa* bevorzugt, wenn es gilt, die Götter festlich zu empfangen. Doch sind auch die beiden andern Instrumentarien, der *sëlonding tëmu têngah* und der *sëlonding tëmu kaja* so krafthaltig (*sakti*), daß sie selbst durch ein versehentliches und flüchtiges Berühren eines Fremden entweiht und schwach (*lëmës*) werden und in der Folge durch kostspielige Reinigungs- und Stärkungszeremonien (*kumaligi*) wieder geweiht werden müssen.

Mit dem Berührungsverbot sind die Tabubestimmungen keineswegs erschöpft. Sie erstrecken sich vielmehr über das Instrumentarium hinaus in den musikalischen Bereich und betreffen eine spezielle Gruppe von Musikstücken, die unter keinen Umständen über die Grenzen des Dorfs hinausgelangen sollten und infolgedessen auch nicht gefilmt werden durften.

Unter den insgesamt sieben solchermaßen tabuierten Stücken (fünf davon werden zur Zeit regelmäßig gespielt) sind drei, die als Geschenk des Himmels (*piturun*) betrachtet werden, die an genau festgelegte Situationen und Plätze gebunden sind und nur von einem Spezialisten unter Spezialisten intoniert werden dürfen. Im Falle der beiden göttlichen Melodien Dandanjaya (Dëwa) und Ranggawuni (auch funktionell *pëngunëb lawang*, das heißt Zuschließen der Türe, genannt) darf die führende Melodie beziehungsweise die Hauptfiguration nur vom Ältesten der vom Dorfrat ernannten Musikerspezialisten (*jurugambël*) gespielt werden.

Ein drittes als *piturun* bezeichnetes Stück schließlich, Blëgudé, wird jährlich nur einmal, im dritten Monat des Tëngananer Kalenders, vor den Versammlungsgehöften der drei Mädchenvereinigungen (*gantih daha*) gespielt, und zwar solistisch, von einem noch unverheirateten Musikerspezialisten oder einem verheirateten Musiker, der jedoch bereits eine höhere Position in der Dorfhierarchie einnehmen muß.

Am Anfang aller von Musik begleiteten Rituale steht obligatorisch ein Zyklus von *gëguron* genannten, ebenfalls tabuierten Stücken. Mit ihnen wird die Gottheit, die im Brennpunkt der Verehrung stehen soll, gebeten, herunterzukommen, um Zeuge der für sie veranstalteten Festlichkeiten zu sein. Man nennt diesen Zyklus von Ruf-

und Begrüßungsmelodien *gëguron pënuuran*. Einige Zeit später schmückt der Dorfpriester, *mangku*, die Gottheit, was erneut zu einem Zyklus von *gëguron* zu geschehen hat, der in diesem Fall *gëguron nghyasin* genannt wird. Erst jetzt können Opferhandlungen und Verehrung, wiederum in Verbindung mit festgelegten Musikstücken, durchgeführt werden.

Die anspruchsvolle, in alternierendem Spiel von zwei Musikern erzeugte Figuration der *gëguron*-Melodietöne setzt hohes technisches Können und überdurchschnittliche musikalische Begabung voraus. Die *kërama dësa* wählt infolgedessen aus dem Lager der jungen Musikamateure ihres Dorfes besondere Talente aus und beauftragt sie damit, sich bei einem älteren und erfahrenen *jurugambël* in die Geheimnisse dieser Musik einweihen zu lassen.

Hören wir, wie I NURATI dazu gekommen ist, ein *jurugambël* zu werden. Seine Ausführungen, die mit ergänzenden Kommentaren versehen werden sollen, vermitteln einen Einblick in die komplexen Zusammenhänge der wichtigsten *sëlonding*-Schlagweisen.

„Ich ging damals noch zur Schule und hatte mich nie ernsthaft mit dem ‚sëlonding‘ auseinandergesetzt. Da ich jedoch aus der Familie eines ‚jurugambël‘ stammte, ging die ‚kërama dësa‘ davon aus, daß ich genügend Talent hätte, um die ‚kidung‘-Gesänge zu lernen, die das melodische Gerüst [‚pokok‘] der schwierigeren ‚sëlonding‘-Stücke abgeben. Sobald ich von der ‚kërama dësa‘ dazu aufgefordert worden war, mich zum ‚jurugambël‘ ausbilden zu lassen, erhielt ich von meinem Vater die Notenlontare [Palmbattschriften], wobei es mir frei stand, die Gesänge mit den vollständigen Texten oder nur mit Notensilben für die verschiedenen Töne zu erlernen.“

Im Unterschied zur neueren, oral überlieferten Musik der modernen balinesischen Orchester wird die altbalinesische fünf- und siebentönige Ritualmusik mittels einer speziellen Notenschrift, die aus einer einfachen Folge von Notenzeichen besteht, in Lontarpalmbätter eingeritzt. Die geschriebenen Notenfolgen werden in der altbalinesischen Ritualmusik als Grundmelodie verwendet und, wie ein Cantus firmus in der mittelalterlichen Musik, als melodisches Gerüst mehr oder weniger ausführlich figuriert.

„Nachdem ich einige der Gesänge auswendig kannte, mußte ich sie im Hause meines Vaters zuerst auf die ‚gangsã‘ übertragen. Das Erlernen der dazugehörigen ‚gambang‘-Figuration erforderte schließlich nochmals viel Zeit.“

Die Gesangsmelodien werden in einer ersten Etappe auf zwei hintereinandergestellte, in Oktaven gestimmte Metallophone mit je sieben Bronzetafen (*gangsã*) übertragen und, als Cantus firmus, im Wechsel von $\frac{3}{8}$ und $\frac{5}{8}$ zur *gambang*-Figuration geschlagen. Das Ritualensemble *gambang* setzt sich zusammen aus zwei oder zwei mal zwei solcher *gangsã* und vier *gambang* mit 14 unregelmäßig angeordneten, mit zwei gabelförmigen Schlegeln bespielten Bambustasten.

„Erst jetzt konnte ich damit beginnen, die Figuration des ‚sëlonding‘ auf einem aus zwei Teilen bestehenden Übungsinstrument aus Holz [‚congklik‘] zu lernen, das die Skala der beiden wichtigsten Figurationsinstrumente, ‚pënem‘ und ‚pëtuduh‘, umfaßte [‚pënem‘: d' e' g^b a^b; ‚pëtuduh‘: a' h' d^b d']; Stimmung des ‚sëlonding tëmu këlod‘]. Dabei spielten wir zu zweit

[da sich die Gesamtfiguration erst aus dem Interlocking der beiden Spieler ergibt], wobei ich mir von Stützton zu Stützton die Figurationsmodelle zu merken hatte, die die beiden Töne korrekt miteinander verbinden. Den Cantus firmus [„pokok“] aus dem Lontar hatte ich im Kopf; manchmal sangen wir ihn auch laut vor uns hin. So gingen wir vor bei der ‚rĕjĕg‘-Spielweise.“

Als *rĕjĕg* oder *ngrĕjĕgang* wird die Spielweise bezeichnet, bei der die Verbindung von einem Gerüstton zum nächsten die Dauer von $\frac{3}{8}$ Notenwerten hat. Die gebräuchlichsten *kidung*-Gesänge, die in dieser Weise figuriert werden, sind Panjimarga, Kĕsumba und Sĕlambur. *Rĕjĕg* Kĕsumba oder *rĕjĕg* Sĕlambur, auf einem sieben-tönigen *kidung* basierend, werden etwa gewählt, wenn auf die *gĕguron*-Zyklen des *sĕlonding tĕmu kĕlod* obligatorisch ein *kidung*-Satz (*carik*, *yati*) in *ngrĕjĕgang*-Spielweise figuriert werden muß. Diese Schlagweise erklingt im weiteren zu den chthonischen, mit dem Ausgießen von Palmwein verbundenen *abuang*-Tänzen der Männer und Jünglinge und wird gelegentlich suitenhaft verknüpft mit Kriegsmusik (*karĕ*). In diesem Fall wird über 8 Cantus-firmus-Noten *abuang* getanzt, dann folgt ein dreimaliges Kreuzen der senkrecht nach unten gehaltenen Arme (symbolische Kriegshaltung) zu einem kurzen Stück *karĕ*-Musik, dann nochmals *abuang* über acht figurierte *kidung*-Noten und zum Schluß nochmals *karĕ* mit Accelerando und Fortissimo. So genau ist in Tĕnganan alles festgelegt.

„Mehr Schwierigkeiten als ‚rĕjĕg‘ bot die ‚ijang‘-Schlagweise, bei der die Figuration von einem Stützton zum anderen ausgedehnter ist. Wir gingen dabei so vor, daß wir immer nur zwei Stütztöne auf einmal wählten und ich solange genau hinhörte, bis ich die richtige Verbindung beherrschte; dann gingen wir zu den nächsten zwei Tönen weiter. Da bei ‚ijang‘ nach vier ‚pokok‘-Tönen eine Pause in der Figuration erfolgt (‚angsĕl kumpulan‘), schritt ich von einer Vierergruppe zur nächsten fort. Mit der Zeit wurde alles einfacher, da ich die Figurationsmodelle, die uns zur Verfügung stehen, allmählich kannte.“

Bei der *ijang*-Figuration hat die Verbindung von einem Gerüstton zum nächsten die Dauer von $\frac{1}{8}$ Notenwerten, nach 4×16 , also $\frac{64}{8}$ Notenwerten, erfolgt nach einem starken Akzent des tiefsten Instruments (*gong*) ein Break, eine Unterbrechung der Figurationen, die im übrigen wiederum von zwei Spielern auf den Instrumenten *pĕnĕm* und *pĕtuduh* gespielt werden. Wie bei *rĕjĕg* so hat auch bei *ijang* der Spieler des zweittiefsten Instruments (*kĕmpul*) den Cantus firmus zu spielen. Zur Klangbereicherung treten gelegentlich zwei *nyongnyong* genannte Instrumente hinzu, die in hoher Tonlage eine sekundäre Figuration spielen.

Bevorzugte *kidung*-Gesänge für *ijang* sind Kĕsumba und Sĕlambur. *Ijang* ist die Musik zum Gebet des *mangku* und zur Verehrung der Götter (*mabhakti*). Im weiteren müssen, in unmittelbarer Folge des göttlichen Finales der Rituale, Ranggawuni, 3×8 Cantus-firmus-Töne in der *ijang*-Schlagweise figuriert werden; erst jetzt darf das Instrumentarium abgetakelt und versorgt werden. Besonders eindrücklich ist jedoch die getragene *ijang*-Musik immer dann, wenn die Mädchen oder Frauen einzeln aus ihrer Gruppe hervortreten und vor der prächtigen Betelblume (*bungan basĕ*), im 5. Monat gar vor einem reich verzierten Spiegel, für die Dauer von vier oder acht Cantus-firmus-Noten *abuang luh* tanzen.

Neben *rĕjĕg* und *ijang* geht schließlich eine dritte, *sĕkati* genannte Spielweise auf das Prinzip der Figuration von *kidung*-Gesängen zurück. Diese wird hier mit einem Verhältnis von 1 : 32 so extensiv, daß die ursprüngliche Melodie nicht mehr in ihrem Zusammenhang zu erkennen ist. Sie bleibt aber insofern bestimmend, als nach jeweils vier Melodienoten eine deutliche Unterbrechung eintritt, in der die Figurationsinstrumente schweigen. Trotzdem hat sich hier für unser Empfinden die

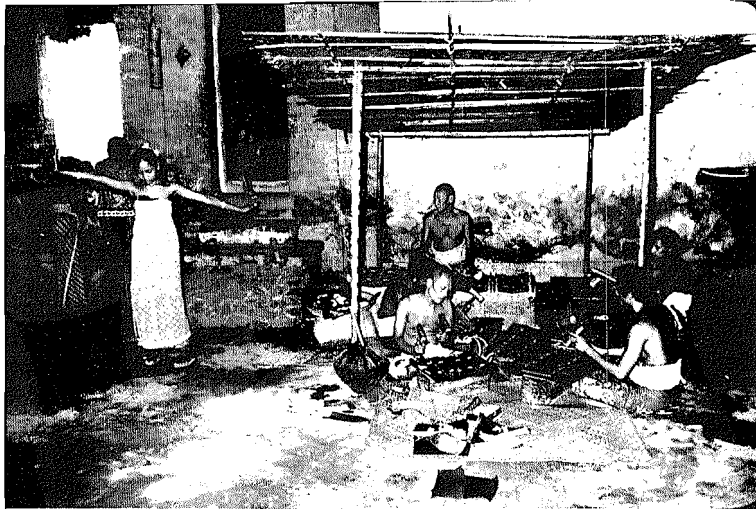


Abb. 3. Der *sĕlonding tĕmu kĕlod* begleitet den Mädchentanz *abuŋg daba* (3. Monat)

Hauptfiguration zu einer nahezu eigenständigen Melodie entwickelt, was auch durch eine wichtige Umstellung im Instrumentarium unterstrichen wird. Wurden bei *rĕjĕg* und *ijang* die tiefsten Instrumente *gong* und *kĕmpul* aus je zwei mal vier zusammengerückten Klangplatten gebildet und von zwei Musikern gespielt, so wird nun der *kĕmpul* aufgeteilt, wobei die tiefere Hälfte mit dem *gong* zu einem Instrument vereinigt wird und die höheren vier Klangplatten, mit dem *pĕnĕm* gekoppelt, eine den Modus dieser Musik prägende Skala (a, h, Zusatzton d^b, d', e', g^b, a'; Stimmung des *sĕlonding tĕmu kĕlod*) bilden.

Sĕkati Panjimarga oder *sĕkati* Ranggacalon werden gespielt zu den Paartänzen *abuŋg dĕ ngijĕng* der Jünglings- und Mädchenvereinigungen im ersten Monat des Tĕnganager Kalenders. Beim *abuŋg nguduh tanah*, einem von zwei Tänzern (zwei Knaben oder einem Mädchen und einem Knaben) ausgeführten Kreistanz mit Pandanus- und Bananenblatt, spielt der *sĕlonding* jedoch *sĕkati* Panjimarga ohne jegliche Figuration, das heißt, jeder Schlag ist gleichwertig mit einer *kidung*-Note (*nyogcog*). Nach jedem Stück *sĕkati* wird eine kurze, auf dem Gesang *nguldul katak banih kakul* basierende Melodie angehängt, die, wie ein Signal, das Ende des Ritus anzeigt. Wer nichts mehr zu tun hat, zieht zu den Klängen der Prozessionsmusik *nyangjangan* ab.

Mit *piturun*-Melodien, *gëguron*, *rëjög*, *ijang* und *sëkati* sind wir noch keineswegs am Ende der musikalischen Spielweisen und Gattungen angelangt, die untrennbar mit den rituellen und damit gesellschaftlichen Ereignissen des Dorfs verknüpft sind. Im Unterschied zu den angeführten Beispielen stellen sie allerdings weniger hohe Ansprüche an den Lernfleiß der ausübenden Musiker und werden deshalb auch von „Amateuren“ bewältigt, die sich auf die eine oder andere Spezialität – *rëjang*-Stücke, *Sëkar Gadung*, *Lëntè*, *karé* oder *nyangjangan* – besonders gut verstehen.

Rëjang-Stücke werden im ersten Monat des Festkalenders zum gleichnamigen ruhigen und feierlichen Reihentanz der *daba* gespielt, bei dem die Mädchen in prächtigen Trachten vor dem *balé agung* Aufstellung nehmen, um, ohne einen Schritt zu tun, nur mit tänzerischen Arm- und Handbewegungen, in einer Art mystischem Zustand, in konzentrierter Introvertiertheit, der Gottheit ihre Reverenz zu erweisen. Funktional nicht gebundene Stücke wie *Sëkar Gadung*, *Lëntè* und *Rëjang Ilëh* werden infolge ihres Spielraums melodischer Variationsmöglichkeiten geschätzt. Besonderes Temperament ist bei den *karé* erwünscht, wenn im 5. Monat die Männer zum Zweikampf mit Schilden und stacheligen Pandanusblättern antreten und Kriegsmusik die Höhepunkte des Kampfesgeschehens unterstreicht. *Nyangjangan* ist „Musik, zu der man schreiten muß“, Musik, die feierliche Aufzüge, Prozessionen und Abgänge begleitet und im 5. Monat erklingt, wenn die *sëlonjing*-Ensembles im Rahmen eines Dorfreinigungsrituals zu den heiligen Plätzen getragen und dabei auch im Gehen gespielt werden.

Zur Entstehung des Films

Der Verfasser hatte in den Jahren 1972/73, dank finanzieller Unterstützung durch den Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung wissenschaftlicher Forschung, die Gelegenheit, die bis dahin weitgehend geheim gehaltenen Riten der verheirateten aktiven Dorfbürger *Tënganan Pëgëringingan*s in ihren geistigen und materiellen Aspekten über anderthalb Jahre hinweg zu beobachten und zu dokumentieren.

Im Rahmen dieser Arbeit boten die Musik der drei dorfeigenen sakralen *sëlonjing*-Orchester und die damit verbundenen sozio-rituellen Aktivitäten eine gute Einstiegsmöglichkeit für ein allmähliches Verständnis der gesamten Dorfkultur. In mehrmonatiger Arbeit wurde in der Dorfschmiede des benachbarten Dorfs *Nyuhtebel* im Auftrag des Basler Museums für Völkerkunde unter der Leitung des alten und weisen Musikspezialisten I *Rëmpin* die profane Nachbildung eines *sëlonjing* hergestellt, der, im Unterschied zu den streng tabuierten, geweihten Ensembles, auch von Fremden berührt, gespielt und gefilmt werden durfte.

Der vorliegende Film gehört in den Rahmen einer analytischen Serie balinesischer Musik- und Tanzfilme (vgl. [6] bis [22]), die der Verfasser konzipiert und zusammen mit NICOLE RAMSEYER-GYGI, BERNADETTE WALDIS und PETER HORNER in den balinesischen Dörfern *Sidëmën*, *Iseh*, *Saba* und *Tënganan Pëgëringingan* hergestellt hat.

Filmbeschreibung

»*rĕjĕg sĕlambur*« und »*ijang sĕlambur*«¹

Aus dem rituellen *sĕlonding*-Repertoire von Tĕnganan Pĕgĕringsingan wird das Stück *sĕlambur* herausgegriffen und mit zwei unterschiedlichen Schlagweisen vorgeführt. Melodische Grundlage beider Schlagweisen sind alte, an Tempelfesten zum Teil bis heute vorgetragene Gesänge (*kidung*), die, ähnlich wie bei unserer mittelalterlichen Musik, als Cantus firmus verwendet und kontrapunktisch figuriert werden. Da der Komposition *sĕlambur* ein siebentöniger Gesang zugrunde liegt, treten in der Stützmelodie und in der Figuration unseres Beispiels heptatonische Teile auf, die deutlich hörbar von der im allgemeinen pentatonischen Musik abweichen. Bei der *rĕjĕg*-Schlagweise teilen sich die tiefsten Instrumente, *gong* und *kĕmpul*, in die aus dem *kidung*-Gesang übernommenen Stütztöne. Diese erklingen, wenn wir in Achteln denken, im Verhältnis 1 : 8 zur melodischen Figuration. Bei *ijang* wird der Stütztöne nach jeweils $\frac{1}{8}$, also im Verhältnis 1 : 16 gespielt. Nach vier *kidung*-Noten erfolgt ein Unterbruch in der Figuration (*angsĕl kumpulan*) (vgl. Film E 2167 [13]).

Literatur

- [1] KORN, V. E.: De Dorpsrepubliek Tnganan Pagringsingan. Santpoort 1933.
- [2] MCPHEE, C.: Music in Bali. A Study in Form and Instrumental Organization in Balinese Orchestral Music. New Haven, London 1966.
- [3] RAMSEYER, U.: Soziale Bezüge des Musizierens in Naturvolkkulturen. Ein ethno-soziologischer Ordnungsversuch. Bern und München 1970.
- [4] RAMSEYER, U.: Kultur und Volkskunst in Bali. Zürich 1977. Französische Ausgabe: L'art populaire à Bali. Culture et Religion. Fribourg, Paris 1977. Englische Ausgabe: The Art and Culture of Bali. London, New York, Jakarta 1977.
- [5] SCHLAGER, E.: Rituelle Siebenton-Musik auf Bali. Forum Ethnomusicologicum, Ser. I: Basler Studien zur Ethnomusikologie I. Bern 1976.

Filmveröffentlichungen

- [6] RAMSEYER, U.: Bali, Distrikt Gianyar - Unterricht im »baris«-Tanz durch I Gusti Gĕdĕ Raka in Saba. Film E 2160 des IWF, Göttingen 1978. Publikation von U. RAMSEYER, Publ. Wiss. Film., Sekt. Ethnol., Ser. 11, Nr. 29/E 2160 (1981), 18 S.
- [7] RAMSEYER, U.: Bali, Distrikt Gianyar - »baris«-Tanz in Saba mit dem »gamĕlan« aus Pinda. Film E 2161 des IWF, Göttingen 1978. Publikation von U. RAMSEYER, Publ. Wiss. Film., Sekt. Ethnol., Ser. 11, Nr. 30/E 2161 (1981), 18 S.
- [8] RAMSEYER, U.: Bali, Distrikt Karangasĕm - Rhythmisches Reisstampfen in Iseh. Film E 2162 des IWF, Göttingen 1978.
- [9] RAMSEYER, U.: Bali, Distrikt Karangasĕm - Figurationsrhythmik in der balinesischen Musik. Film E 2163 des IWF, Göttingen 1978.
- [10] RAMSEYER, U.: Bali, Distrikt Karangasĕm - »angklung«-Orchester in Iseh. Film E 2164 des IWF, Göttingen 1978.

¹ Die *Kursiv*-Überschrift entspricht dem Zwischentitel im Film.

- [11] RAMSEYER, U.: Bali, Distrikt Gianyar – Unterricht im »légong«-Tanz durch I Gusti Gédé Raka in Saba. Film E 2165 des IWF, Göttingen 1978. Publikation von U. RAMSEYER, Publ. Wiss. Film., Sekt. Ethnol., Ser. 10, Nr. 29/E 2165 (1980), 15 S.
- [12] RAMSEYER, U.: Bali, Distrikt Gianyar – »légong«-Tanz in Saba. I. „Hofdame »condong« und himmlische Nymphen »widiyadari«“. Film E 2166 des IWF, Göttingen 1978. Publikation von U. RAMSEYER, Publ. Wiss. Film., Sekt. Ethnol., Ser. 10, Nr. 30/E 2166 (1980), 14 S.
- [13] RAMSEYER, U.: Bali, Distrikt Karangasēm – »sëlonding«-Orchester. Ritualmusik in Tênganan Pêgêringsingan. Film E 2167 des IWF, Göttingen 1978. Publikation von U. RAMSEYER, Publ. Wiss. Film., Sekt. Ethnol., Ser. 13, Nr. 6/E 2167 (1983), 15 S.
- [14] RAMSEYER, U.: Bali, Distrikt Karangasēm – Schlitztrommel-Orchester in Iseh. Film E 2208 des IWF, Göttingen 1978.
- [15] RAMSEYER, U.: Bali, Distrikt Karangasēm – Maultrommel-Orchester in Iseh. Film E 2209 des IWF, Göttingen 1978.
- [16] RAMSEYER, U.: Bali, Distrikt Gianyar – Auswahl eines Mädchens für den »légong«-Tanz in Saba. Film E 2210 des IWF, Göttingen 1978. Publikation von U. RAMSEYER, Publ. Wiss. Film., Sekt. Ethnol., Ser. 10, Nr. 27/E 2210 (1980), 14 S.
- [17] RAMSEYER, U.: Bali, Distrikt Gianyar – »légong«-Tanzprobe in Saba. Film E 2211 des IWF, Göttingen 1978. Publikation von U. RAMSEYER, Publ. Wiss. Film., Sekt. Ethnol., Ser. 10, Nr. 28/E 2211 (1980), 14 S.
- [18] RAMSEYER, U.: Bali, Distrikt Gianyar – Maskentanz der »Rangda« in Saba. Film E 2212 des IWF, Göttingen 1978.
- [19] RAMSEYER, U.: Bali, Distrikt Gianyar – »légong«-Tanz in Saba. II. „Himmlische Nymphen »widiyadari«“; „König Lasēm“. Film E 2236 des IWF, Göttingen 1978. Publikation von U. RAMSEYER, Publ. Wiss. Film., Sekt. Ethnol., Ser. 10, Nr. 31/E 2236 (1980), 15 S.
- [20] RAMSEYER, U.: Bali, Distrikt Karangasēm – »sëlonding«-Orchester. Rituelle Siebentonsmusik in Tênganan Pêgêringsingan. Film E 2237 des IWF, Göttingen 1978. Publikation von U. RAMSEYER, Publ. Wiss. Film., Sekt. Ethnol., Ser. 13, Nr. 7/E 2237 (1983), 14 S.
- [21] RAMSEYER, U.: Bali, Distrikt Karangasēm – »topeng«-Maskenspiel von Sidēmēn mit dem »gamêlan« aus Ipah. Film E 2238 des IWF, Göttingen 1978.
- [22] RAMSEYER, U.: Bali, Distrikt Karangasēm – »karé«. Zweikampf mit Schilden in Tênganan Pêgêringsingan. Film E 2239 des IWF, Göttingen 1978.

Abbildungsnachweis

Abb. 1: Zeichnung PETER MEYES, Museum für Völkerkunde Basel; Abb. 2 u. 3: Foto U. RAMSEYER.