

ENCYCLOPAEDIA CINEMATOGRAFICA

Editor: G. WOLF

E 1413/1970

Tibeter (Zentralasien)
Kindertanz »bSil-IDan-Gans-Ri«

GÖTTINGEN 1970

INSTITUT FÜR DEN WISSENSCHAFTLICHEN FILM

E 1413

Tibeter (Zentralasien)
Kindertanz »bSil-IDan-Gais-Ri«¹

A. M. DAUER, Göttingen

Allgemeine Vorbemerkungen

Zur tibetischen Musik

Die tibetische Musik ist noch immer weitgehend unerforscht. Bis jetzt liegen nur vereinzelte Melodietranskriptionen vor, die endgültige Aussagen über ihre besonderen Eigenheiten zulassen. Neuerdings haben sich Tonaufnahmen, vorwiegend aus Randgebieten, erfreulicherweise vermehrt; doch müssen, bis zur endgültigen wissenschaftlichen Bearbeitung dieses Materials, noch einzelne, ziemlich grobe und summarische Feststellungen genügen.

Die Gesamtheit tibetischer Musik muß unterschieden werden nach Volksmusik, höfischer Musik und Kultmusik. Alle drei Traditionen haben bestimmte Grundlagen gemeinsam, wie pentatonische Systeme, metrische Formen, teilweise auch das Instrumentarium. Darüber hinaus unterscheiden sie sich in Einzelheiten jedoch sehr stark.

Die tibetische Volksmusik wird im allgemeinen breit und liedhaft vorgetragen. Sie hat einen weitbewegten Melodiestil und eine ausgeprägt anhemitonische Pentatonik. Rhythmisch lassen sich taktmäßig gegliederte Formen von freirhythmischen unterscheiden. Zu den letzteren gehören besonders die Schöpfungen der Hirtennomaden im Norden Tibets, die mit angespannter Stimm-Muskulatur und hohen Tonlagen singen. Sehr verbreitet in ganz Tibet sind Arbeitslieder (*gton-gzas*), die bei allen gemeinsamen Unternehmungen und bei der Feldarbeit antiphonisch

¹ Angaben zum Film und Filminhalt (deutsch, englisch, französisch) s. S. 13.

Für die Durchsicht und Übersetzung des tibetischen Textes danke ich Herrn Prof. Dr. H. BUCHERT, Indologisches Seminar der Universität Göttingen.

oder durch Kantor und Chor vorgetragen werden. Die Texte der meist kurzen Melodiephrasen mit ständiger Wiederholung werden oft durch sinnfreie Worte (*ston-skad*) eingeleitet und abgeschlossen. In Westtibet sind außerdem vokale Bordunformen belegt, die beim wechselweisen Singen durch Aushalten des Finaltons der Strophe bis zum nächsten Einsatz des Sängers gebildet werden. Der Bordun in vokaler und instrumentaler Form ist jedoch besonders in der Kultmusik verbreitet. Recht beliebt sind ferner Liebeslieder und ganz besonders Tanzlieder, deren Texte oft um Ereignisse der tibetischen Geschichte kreisen. Beachtung verdienen des weiteren Brauchtumslieder, wie z. B. Gesänge aus dem altertümlichen Hochzeitsritual, dann noch Rätsellieder (*ño-pa'i-glu*), meist in Frage und Antwort im Wechselgesang oder Trinklieder (*chan-glu*), die während des Hochzeitsmahles gesungen werden und oft mythische Themen behandeln.

Weit verbreitet in Tibet sind wandernde Sänger und Erzähler (*chamo-ba*), die zur Begleitung von Trommel und Becken Episoden meist religiös belehrenden Inhalts vortragen und zugleich auf Bildern zeigen. Ihnen entsprechen in gewisser Weise auch die wandernden Bettelmusikanten (*ras-pa*). Sie begleiten ihre Lieder meist mit einer 3-, 4- oder 6saitigen Geige (*sgra-sñan*), deren Wirbelkasten häufig durch einen Pferde- oder Drachenkopf geschmückt ist. Ausgesprochene Volksinstrumente sind, außer den genannten, einfache, doppelte oder dreifache Kernspaltflöten (*glin-bu*) sowie in Osttibet Maultrommeln aus Bambus (*kha-wan*).

CROSSLEY-HOLLAND [3] hat in einer neueren Untersuchung die Eigenschaften des tibetischen Volksmusizierens näher zu charakterisieren versucht. Danach ist die Grundlage für den Aufbau tibetischer Volksmusik fast immer die (textliche) Strophe. Die Strophe besteht aus zwei bis acht Zeilen in metrischer Dichtung und ist, bis auf wenige Ausnahmen, ungerieimt. Ein Lied kann aus einer oder mehreren Strophen bestehen, die Strophen können einen Refrain besitzen, der gelegentlich aus sog. Un-Silben besteht. Paarweise Strophen, bzw. Strophe und Antistrophe, sind häufig zwischen Männern und Frauen im Wechselgesang verteilt. TUCCI [15] hat die Möglichkeit einer Unterscheidung in religiöse und weltliche Lieder auf Grund der Silbenzahl in den Zeilen hervorgehoben: nach seiner Beobachtung haben die religiösen Lieder ungradzahlige Zeilen (7, 9, 11, 13 usw.), während die weltlichen gradzahlige haben, und zwar hauptsächlich sechs und acht Silben.

Gewöhnlich hat jede Silbe in der Melodie nur eine einzige Note, die Kompositionsweise ist also syllabisch, nur die Nomadengesänge sind ausgesprochen melismatisch.

Nach ihrem metrischen Aufbau können die Volkslieder folgendermaßen aufgegliedert werden: Melodien mit isometrischer und regelmäßiger Phrasenstruktur, Melodien mit isometrischer und ungleich-

mäßiger Phrasenstruktur, heterometrische Melodien und quasi-metrische Melodien, d. h. frei-rhythmischer Sprechgesang. Die meisten tibetischen Volkslieder sind in geraden (binären) Taktarten, die ungeraden (ternären) Taktarten spielen eine geringe, aber dennoch nicht unbedeutende Rolle.

Die Tonalität ist in der Regel pentatonisch, und zwar kommen alle fünf pentatonischen Modi vor. Daneben gibt es in geringerer Zahl auch Hexatonik, die jeweils einen Halbtonschritt aufweist. Modulation bzw. funktionale Stufenausweichung ist besonders in die 4. Stufe (Subdominante) anzutreffen; daneben gibt es Modulationen in Form von Ausweichungen in benachbarte pentatonische Modi. Auffallend ist der abwechselnde Gebrauch ein und desselben Intervalls in abwechselnder modaler Ausprägung, z. B. im Sinne von Dur und Moll. Transpositionen von Melodieteilen erscheinen beim Wechselgesang zwischen Männern und Frauen. Typische Verzierungsformen sind Portamenti, gelegentlich Glissandi, und Appoggiature (Vorschläge) sowie eine typische Art explosiver Intonation, besonders bei bestimmten Arbeitsgesängen.

Die höfische Musik ist das weltliche Gegenstück zur Kultmusik, ebenso wie eine durch indische und chinesische Einflüsse bereicherte Verfeinerung der Volksmusik. Am deutlichsten wird dies in den sehr verbreiteten Theaterspielen und Tanzdramen, deren Themen hauptsächlich historischen oder religiös belehrenden Inhalts sind (*rnam-thar* und *a-che lha-mo*). Sie werden durch Laienspieltruppen ausgeführt, die von Ort zu Ort wandern und deren Mitglieder Schauspieler, Sänger, Tänzer und Instrumentalisten im Wechsel sind. Ihr Gesangstil ist mit dem epischen Vortrag sehr verwandt, ihr Repertoire hat deutlich buffonesken Einschlag, sie spielen zur öffentlichen Unterhaltung, besonders bei den großen Volksfesten. Reine Pantomimen zur Begleitung von Trommel und Becken werden insbesondere zum traditionellen Neujahrsfest als rituelle Maskentänze veranstaltet, wobei, wie in den Theaterstücken, allerlei komische Elemente eingeflochten werden.

Den breitesten Raum in der gehobenen weltlichen Musik nehmen die Tanzlieder ein. Bei ihnen lösen sich ebenfalls oft zwei Gruppen, männlich und weiblich, in Strophe und Gegenstrophe untereinander ab. Das Repertoire kreist um Liebe, gute Wünsche, Familie, auch außergewöhnliche Ereignisse. Zur Begleitung dient neben der Laute in neuerer Zeit häufiger das Hackbrett. Die Texte gehen öfters auf berühmte Poeten zurück, etwa Milarepa oder den sechsten Dalai Lama. Auffallend ist bei aller Gegenstandsbezogenheit ein stark philosophischer Einschlag, besonders der jüngeren Texte.

Mit den tibetischen Tanzliedern beschäftigte sich neuerdings DEWANG [5]. Er unterscheidet zwei Haupttypen: *glu* und *g'zas*. Sie sind weniger nach musikalischen als nach poetischen Gesichtspunkten verschieden und dienen außerdem verschiedenen Funktionen. Die *glu* bestehen aus Zeilen mit sieben oder acht Silben, werden auf Pferden beim Reiten

gesungen und sind eine Art Gesangeswettbewerb bzw. Debatte. Die *gžas* haben in der Regel sechs Silben in der Zeile, dienen der Begleitung der Tänze, werden aber auch bei Debatten benutzt, in welchen die Teilnehmer mehr singen als sprechen. Daneben erscheinen sie auch als Trinklieder. Die Texte von *glu* und *gžas* sind gleichermaßen symbolisch, häufig sind Namen von Gegenständen, Bergen, Orten, die, besonders bei Liebesliedern, an die Stelle des Namens der Geliebten gesetzt werden. Beide Formen sind alt, sie werden durch mündliche Überlieferung weitergegeben. Eine große Zahl von *gžas* hat schon der sechste Dalai Lama (1683—1706) gesammelt. Das genaue Entstehungsgebiet für beide Formen ist gleichfalls nicht bekannt; doch gilt *gžas* als eine wesentlich zentraltibetische Schöpfung, obgleich es heute in allen Teilen Tibets verbreitet ist. Jedes Gebiet hat eine große Zahl eigener Melodien für die dort verbreiteten *gžas*, die alle das gleiche Metrum besitzen, so daß alle möglichen Texte dazu gesungen werden können. Besondere Melodien haben nur die Trinklieder.

DEWANG gibt für die von ihm gesammelten 218 *gžas* (55 aus dBus, 50 aus gCañ, 67 aus Kham, 35 aus Amdo und 11 Trinklieder) jeweils immer nur eine Strophe an. Es fragt sich also, ob das für *gžas* eine Regel ist oder ob, wie z. B. in dem von uns aufgenommenen *ža-ba'i gzon-nu*, größere Lieder durch beliebiges Zusammenstellen mehrerer Strophen gleichen oder ähnlichen Inhalts hergestellt werden können.

Als nicht gesungene Tänze sind Tiertänze beliebt. Sie werden entweder durch Trommel und Becken oder Flöte begleitet, teilweise auch von einem besonderen Sänger neben oder hinter der Szene. Bekannt sind u. a. ein Schmetterlingstanz, Drachentanz, Yaktanz, Schneelöwentanz. Der Drachentanz ist möglicherweise chinesischen Ursprungs; Yaktanz und Schneelöwentanz erfolgen mit Masken und weisen wiederum in den Bereich der Pantomime.

Eine Sonderstellung nimmt der epische Gesang ein. In seinem Mittelpunkt stehen die Taten des sagenhaften Königs Gesar. Träger dieser Tradition sind besondere Barden (*sgrun-pa*), die sich wie Schamanen in Trance versetzen, um als Medien die Götter und Helden des Epos zu verkörpern. Häufig erfolgt der Vortrag sogar zu zweit in Form eines Dialogs. Erzählende Teile in Prosaform werden parlandoartig in raschem Tempo rezitiert. Die dazwischenliegenden langen Gesänge benutzen eine begrenzte Anzahl von Melodien (*rta* = Pferd), die das Reittier symbolisieren, auf dem sich der Barde in die übersinnliche Welt der Götter und Helden begibt und mit denen die hauptsächlichen Stimmungen, wie Zorn, Freude, Triumph oder Trauer verdeutlicht werden.

Die religiöse Musik in den zahlreichen Klöstern, Tempeln und Klosterstädten Tibets ist wesentlicher Bestandteil eines äußerst prunkvollen und komplizierten Rituals. Träger der Kultmusik sind Novizen und Vollmönche, denen während einer langjährigen Ausbildungszeit die

Rezitation der heiligen Texte beigebracht wird. Als mnemotechnisches Mittel dient ein sinnvoll kombiniertes Neumenschriftsystem (*dbyañsig*). Es stellt die Melodiebewegung in Linien graphisch dar und enthält Zeichen für Lautstärke, Tempo, Verzierungen und Schleiftöne. Der Einsatz von Trommel- und Beckenschlägen wird gleichfalls durch rote und schwarze Zahlen angezeigt. In ihrer Form und im Duktus unterliegt die lamaistische Kultmusik Regeln und Gesetzen, die mit denen der Volksmusik nichts gemein haben. Sie dienen in erster Linie der Personifizierung göttlicher oder dämonischer Kräfte und müssen demzufolge genauestens eingehalten werden. Im wesentlichen lassen sich zwei Hauptarten des Kultgesangs unterscheiden, die solistische Rezitation auf einer begrenzten Anzahl melodischer Formelmotive und die chorische Deklamation in tiefer Baßlage auf einem oder wenigen Tönen bis zu Quartumfang, mit Betonung der metrischen Akzente sowie Unterstreichung der Strophenenden durch Trommel und Beckenschläge. Für die Ausführung und richtige Intonierung der Deklamation sind eigens beamtete Mönche (*dbu-mjad*) vorhanden.

Der liturgische Gesang wird oft unterbrochen — und manchmal auch auf größere Strecken begleitet — von orchestralem Instrumentenspiel, das oft von verschiedenen Stellen der Tempelhalle erklingt. Ein musikalisches Zusammenspiel im westlichen Sinne ist bei diesen Intermedien jedoch nicht beabsichtigt. Entscheidend für den Einsatz und die Kombination der Instrumente, bzw. für die entstehenden Klänge, ist lediglich der religiöse, symbolische oder magische Sinngehalt. So wird ganz folgerichtig auch zwischen Instrumenten für sog. „wilde“ Gottheiten (Trompeten aus menschlichen Schenkelknochen *rkañ-glin*, großbucklige Becken *rol-mo*, Klappertrommeln aus Schädelknochen *thod-rña*) und Instrumenten für die „milden“ Gottheiten (kleine Becken *sil-sñan*, Klappertrommel aus Holz *rña-chuñ* etc.) unterschieden. Zur Tischausrüstung des zelebrierenden Lamas gehören als Kultgeräte außerdem die Stielhandglocke (*dril-bu*) als weibliches Symbol der Weisheit und ein Donnerkeilszepter (*rdo-rje*) als männliches Symbol der Methode. Außer diesen Geräten gehören zu den wichtigsten lamaistischen Kultinstrumenten noch die stets paarweise geblasenen Langtuben (*rag-duñ*), die Kegeloboen (*rgya-glin*), kunstvoll gearbeitete Muscheltrompeten (*chos-duñ*), verschiedene Arten von Metalltrompeten (*dhan-duñ*) sowie große Stieltrommeln (*chos-rña*), die auch außerhalb des Tempelkults, z.B. bei religiösen Umzügen, Totenriten und den dramatischen Szenarien der kultischen Maskentänze verwendet werden. Charakteristisch für den Gesang der Mönche sind ihre unnatürlich tiefen Stimmen, verbunden mit ungewöhnlicher Sonorität, die dem lamaistischen Kirchengesang seine eigentümliche Schönheit verleihen.

Die kultischen Maskentänze sind Mysterienspiele, die die Zuschauer an den abstoßenden Anblick der Schutzgötter und Dämonen im Zustand

zwischen Tod und erneuter Reinkarnation (*bar-do*) gewöhnen sollen. Ihre allgemein bekannte Bezeichnung ist Tscham (*'cham*). Sie werden eingeleitet durch langes und sorgfältiges Proben unter einem eigenen Ballettmeister (*'cham-pa*) und tagelange Meditation. Ihre wichtigsten Themen sind die Vertreibung der alten Bon-Religion durch den Buddhismus, die Austreibung von Dämonen, die den Menschen bedrängen und die Darstellung des Totenreiches. In ihnen vereinigen sich Wort, Gesang, Musik, Tanz, Gestik, Maske, Kostüm und Szenerie zu einem großartigen Schauspiel höchster künstlerischer Vollkommenheit. In den großen Klöstern mit ihren vieltausend Mönchen erreichen diese Spiele das Ausmaß von Hunderten von Mitwirkenden, und es ist verständlich, daß von ihnen eine ungemein erschütternde Wirkung auf Zuschauer und Teilnehmer ausgeht, die aus allen Berichten zu lesen ist, die bisher darüber zu uns gelangt sind.

Zur Entstehung des Films

Der Film entstand am Sonntag, dem 30. Juli 1967, in Rikon, Schweiz, im Rahmen der Feierlichkeiten zur Gründung des klösterlichen Tibet-Instituts. Eine Aufnahmegruppe des Instituts für den Wissenschaftlichen Film war auf Einladung S. E. THUPTEN M. PHALA, persönlicher Beauftragter S. H. des Dalai Lama in Europa, am 26. Juli 1967 nach Rikon gereist. Dort hatte sie am 28. Juli 1967 die feierliche Gründungszeremonie des klösterlichen Tibet-Instituts gefilmt (vgl. Film E 1511 »Sagí byin-riob« Zeremonie zur Gründung des klösterlichen Tibet-Instituts Rikon [Schweiz]), die in aller Stille unter ausschließlicher Beteiligung der Mönche stattgefunden hatte.

Am 29. Juli 1967 fand eine öffentliche Wiederholung eines Teils dieser Zeremonie für Besucher und Presse statt. Im Anschluß daran wurde in einer geräumigen Werkhalle der Fa. KUHN, Metallwarenfabrik, ein festliches Rahmenprogramm für das denkwürdige Ereignis veranstaltet. Dabei trat erstmals die aus emigrierten Laienspielern bestehende tibetische Tanzgruppe auf, die ihren Wohnsitz in und um Ebnat-Kappel (Schweiz) hat. Aus ihrem Programm wurde eine Anzahl von Musik- und Tanzaufführungen ausgewählt, die die Truppe am darauffolgenden Tag auf einer Wiese hinter dem KUHNschen Fabrikgelände auf einer improvisierten Bühne für uns wiederholte.

Die Aufnahmen erfolgten, bis auf den Kindertanz (Film E 1413) »bSil-ldan gañs-ri«, der in schwarzweiß aufgenommen wurde, mit Ektachrome Commercial und zwei 16 mm Eclair-Kameras. Die Tonaufnahme erfolgte mittels pilottongesteuertem Uher-Tonbandgerät Report 4000. Bei der Tonaufzeichnung entstand ein durchgehender Rauscheffekt, der auch durch sorgfältige Behandlung der Tonbänder im Studio nicht völlig beseitigt werden konnte. Wegen ihrer bisherigen Einmaligkeit wurden die Aufnahmen trotz dieser Störung veröffentlicht.

Filmbeschreibung

Die meisten tibetischen Tanzlieder beginnen mit einem kurzen Instrumentalvorspiel, das bereits von den Tänzern und/oder einer bestehenden Gesangsgruppe mitgesungen wird. Sofern für die Aufführung eine Bühne vorhanden ist, treten die Tänzer meist in zwei Gruppen und außerdem häufig nach Geschlechtern getrennt, von zwei Seiten auf. Singend und tanzend formieren sie zunächst die Einleitungsfigur des betreffenden Tanzliedes, die sie gewöhnlich gegen Abschluß der ersten Liedstrophe gebildet haben. Mit der nächsten Strophe (oder dem nächsten Strophenteil) beginnt die eigentliche Ausführung des Tanzes, der sowohl aus unterschiedlichen Stampfschritten, kombiniert mit Arm- und Handbewegungen besteht, als auch vielerlei Gruppenbewegung im Kreise, in Reihen und Linien sowie aufgeteilt in kleinere Formationen enthalten kann. Sehr charakteristisch sind neben vielen Verbeugungen und Seitwärtsneigungen des Oberkörpers für alle tibetischen Tänze die genannten Stampfschritte, die in festgelegten rhythmischen Formeln erfolgen und einen ganz eigenartigen Reiz vermitteln.

Das Stampfen erfolgt jedoch in der Regel nicht durch festes Aufsetzen des Fußes, sondern durch kräftiges Berühren des Bodens durch die Ferse während eines schnellen Auswärtsschwingens des Unterschenkels (Beins). Rhythmische Stampffiguren werden erreicht durch abwechselndes Springen von einem Standbein auf das andere. Einen stark optischen Eindruck vermitteln zudem die weiten Schwingungen mit den überlangen Ärmeln der bekannten tibetischen mantelartigen Überkleider, die zudem für solche festlichen Gelegenheiten aus sehr erlesenen Brokaten gefertigt sind.

Die musikalische Begleitung der Tänze erfolgte in Rikon durchweg durch eine Langhalslaute (*sgra-sñan*), deren sechs Saiten chörig (3×2) gestimmt waren, eine Bambusflöte (*glin-bu*) mit pentatonischer Stimmung sowie in einzelnen Fällen eine Röhreigeige (*pi-wan*) chinesischer Bauart, mit zwei Saiten in Quartstimmung, den (europäischen) Geigenbogen zwischen den beiden Saiten führend. Von dieser Musikergruppe wurde das Tanzlied »Zla-ba'i gžon-nu«, ein Liebeslied, das angeblich vom sechsten Dalai Lama stammt, als Orchesterstück aufgenommen. Der Lautenspieler, zugleich erster Musiker und Anführer der Truppe, benutzte dabei ein besonderes Notenbuch. Darin ist sein gesamtes Repertoire in einer Notenschrift aufgezeichnet, die aus arabischen(!) Zahlen und kleinen Querstrichen besteht. Im übrigen musizierten die Spieler alle auswendig. Das Zusammenspiel erfolgte einstimmig, doch traten infolge bordunartiger Bildungen und gelegentlicher Varianteheterophonie immer wieder spontane kurze Mehrklänge auf.

Bei den pantomimischen Tiertänzen ist meist keine Begleitung durch Melodieinstrumente zu beobachten; an deren Stelle treten Trommeln,

བསིལ་ལྷན་གསལ་རི།།

༄༅། །བསིལ་ལྷན་གསལ་རིས་བསྐྱོར་བའི། །བོད་ཡུལ་དག་པའི།

ཞིབ་ཐམས། །ཚོས་གྲིང་མི་སྣོན་རང་རྒྱུད་དང་བཅི། །རྫོགས་ལྷན་

མངོན་སྲུང་གསལ་ལ་ལགས་ལ།།

༄༅། །སྐབ་རྫོང་སྐྱུ་ཡི་རྫོས་གསལ། །མངོས་

སྲུག་གཞོན་ལྷན་པོ་མོ། །སྐབ་འཇམ་སྐྱུ་རྒྱུད་དང་སྲུང་སྲུང་གྲི་སྲུག་གསལ། །

གཞན་ཡིད་འཕྲོག་པའི་བརྩེ་བའི་འཇམ་བག།

༄༅། །སྐབས་མགོ་བཅོམ་པའི་ཡང་དག་དུབ་ལྷན་གསལ།

འོག་བས། །ཡམ་ཡི་ལྷུ་མ་པ་མེད་པ་སྲིད་པའི་འབད་བརྩེ་བ་ལྷན་གསལ།

¹ Die tibetische Niederschrift des Textes besorgte C. T. ZONGTSE, tibetischer Lektor am Indologischen Seminar der Univ. Göttingen.

Pauken und Becken sowie — entweder auf oder hinter der Bühne — unbegleiteter Gesang. Dieser ist z.B. in dem von uns aufgenommenen Yaktanz (Film E 1410) stark verschieden vom gemeinsamen Gesangstypus der Tanzlieder und hat seine Besonderheit sicherlich von seiner Herkunft aus dem hohen nomadischen Norden Tibets.

Kalte Schneeberge

Das von kalten Schneebergen umgebene
Paradies des heiligen Landes Tibet,
(Daß es an) Religion, Regierung nach den Wünschen der Menschen,
Glück und Freiheit
Vollkommen (ist), das ist weithin bekannt.

Der Tanz der Götter des Landes der Heilkräuter,¹
Schöne liebliche Mädchen und Knaben,
Tanzlied mit wohlklingend klarer Melodie,
Die Sinne bezauberndes liebliches Lächeln.

Unter der vollkommenen Führung des großen Schutzherrn²
Wollen wir eifrig streben zum allgemeinen Wohl ohne Nachlassen
und Verzagen.

Literatur und Filmveröffentlichungen

- [1] CROSSLEY-HOLLAND, P.: Tibetan Music. Grove's Dictionary of Music and Musicians, 5th ed. London 1954.
- [2] CROSSLEY-HOLLAND, P.: The State of Research in Tibetan Folk Music. Ethnomusicology XI (2), Middletown, Conn. 1967.
- [3] CROSSLEY-HOLLAND, P.: Form and Style in Tibetan Folk Song Melody. Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde. Berlin 1967 (3) 9—69, 107—126.
- [4] CROSSLEY-HOLLAND, P.: The Religious Music of Tibet and its Cultural Background. Proceedings of the centennial workshop in ethnomusicology held at The University of British Columbia, Vancouver, June 19 to 23, 1967. Victoria 1968.
- [5] DEWANG, NAMKHAI N.: Musical tradition of the Tibetan people; songs in dance measure. Orientalia Romana, Essays and Lectures 2, 205—347. Istituto Italiano per il medio ed estremo oriente. Roma 1967.
- [6] EMSHEIMER, E.: Tibet. Musik in Geschichte und Gegenwart. Kassel 13 (1966), 386—390.
- [7] FRANKE, A. H.: Tibetische Hochzeitslieder. Hagen und Darmstadt 1923.
- [8] GRAF, W.: Zur Ausführung der lamaistischen Gesangsnotation. Zsol-tano Kodaly Octogenario Sacrum, Studia Musicologica 3 (Budapest 1962), 133—147.

¹ d. h. Tibets.

² Bezeichnung für Dalai-Lama.

- [9] JÄSCHKE, H. A.: A Tibetan-English Dictionary, London 1965 (1. Aufl. 1881).
- [10] KAUFMANN, W.: Musical Notations of the Orient. Bloomington u. London 1967.
- [11] SMITH, H., und K. STEVENS: Unique vocal abilities of certain Tibetan Lamas. *American Anthropologist* 69, 2 (Menasha Wisc. 1967), 209—212.
- [12] STEIN, R. A.: La lingua des danses masquées lamaïques et la théorie des âmes. *Sino-Indian Studies* V (1957), 3—4.
- [13] STEIN, R. A.: Recherches sur l'épopée et le barde au Tibet. Paris 1959.
- [14] STEIN, R. A.: La Civilisation Tibétaine. Paris 1962.
- [15] TUCCI, G.: Tibetan Folksongs from Gyantse and Western Tibet. 2nd ed. Ascona 1966.
- [16] WADDELL, L. A.: The Buddhisme of Tibet or Lamaism. London 1894. 2nd ed. reprinted Cambridge 1958.
- [17] DAUER, A. M.: Tibeter (Zentralasien) — Orchestermusik »Zla-Ba'i-gZhon-Nu'i-gZhas-Tshig«. Film E 1408 des Inst. Wiss. Film, Göttingen 1970.
- [18] DAUER, A. M.: Tibeter (Zentralasien) — Volkstanz »Koñ-gZhas-mDsad-Pa'i-Rlabs-'Phren«. Film E 1409 des Inst. Wiss. Film, Göttingen 1970.
- [19] DAUER, A. M.: Tibeter (Zentralasien) — Volkstänze »gKhams-gSum-dBañ-'Dus-gZhas-Tshig« und »gYag-'Krab-Pa«. Film E 1410 des Inst. Wiss. Film, Göttingen 1970.
- [20] DAUER, A. M.: Tibeter (Zentralasien) — Volkstanz »gSer-Gyi-'Khor-Lo«. Film E 1411 des Inst. Wiss. Film, Göttingen 1970.
- [21] DAUER, A. M.: Tibeter (Zentralasien) — Volkstanz »dBus-gTsañ-gZhas« — »mDo-sTod« — »mDo-sMad«. Film E 1412 des Inst. Wiss. Film, Göttingen 1970.
- [22] DAUER, A. M.: Buddhismus, Tibet, »sGo-'Byed mDshed-sGo« Zeremonie zur Einweihung des klösterlichen Tibet-Instituts Rikon (Schweiz). Film E 1591 des Inst. Wiss. Film, Göttingen (in Vorbereitung).
- [23] DAUER, A. M.: Buddhismus, Tibet, »gSo-sByoñ« Zeremonie der Beichte im klösterlichen Tibet-Institut Rikon (Schweiz). Film E 1592 des Inst. Wiss. Film, Göttingen (in Vorbereitung).
- [24] DAUER, A. M.: Tibeter (Zentralasien) — Theaterstück »sNañ-sa'i 'khrun-sa« (Hochzeit der Nangsa). Film E 1606 des Inst. Wiss. Film, Göttingen 1970.
- [25] DAUER, A. M.: Tibeter (Zentralasien) — Theaterstück »'Bras-dkar-gyi bśad-pa« (Auftritt eines Glückbringers). Film E 1607 des Inst. Wiss. Film, Göttingen 1970.
- [26] DAUER, A. M.: Tibeter (Zentralasien) — Kindertänze »sPu-gu'i rtsed-thañ« — »rGyug-rtsed«. Film E 1608 des Inst. Wiss. Film, Göttingen 1970.
- [27] DAUER, A. M.: Tibeter (Zentralasien) — Tiertänze »Phye-ma leb« — »Sañ-ge«. Film E 1609 des Inst. Wiss. Film, Göttingen 1970.

- [28] FILCHNER, W.: Tscham-Tänze in einem tibetischen Lama-Kloster (Kumbum Dschamba Ling). Film D 940 des Inst. Wiss. Film, Göttingen 1967.
- [29] NEBESKY-WOJKOWITZ, R. von: Tibeter (Zentralasien, Osttibet) Tänze buddhistischer Pilger. Film E 260 des Inst. Wiss. Film, Göttingen 1962.
- [30] NEBESKY-WOJKOWITZ, R. von: Bhotija (Zentralasien, Bhutan) Tanz zweier Krieger. Film E 261 des Inst. Wiss. Film, Göttingen 1962.
- [31] NEBESKY-WOJKOWITZ, R. von: Sikkim-Lama (Zentralasien, Sikkim) Tscham-Tänze. Film E 263 des Inst. Wiss. Film, Göttingen 1962.
- [32] SCHÄFER, E.: Durch den Himalaya nach Tibet — III. Volksleben in Tibet. Film W 315 des Inst. Wiss. Film, Göttingen 1939.
- [33] SCHÄFER, E.: Durch den Himalaya nach Tibet — IV. Götter und Dämonen in Tibet. Film W 316 des Inst. Wiss. Film, Göttingen 1939.

Angaben zum Film

Der Film ist ein Forschungsdokument und wurde 1970 zur Auswertung in Forschung und Hochschulunterricht veröffentlicht. Tonfilm, 16 mm, schwarzweiß, 24 m, 2¹/₂ min (Vorführgeschw. 24 B/s).

Die Aufnahmen erfolgten im Jahre 1967 in Rikon, Schweiz. Veröffentlichung des Instituts für den Wissenschaftlichen Film, Göttingen (Direktor: Prof. Dr.-Ing. G. WOLF), Sachbearbeitung: Dr. A. M. DAUER, Aufnahme: C. GOEMANN, Göttingen, und H. SCHLENKER, Schweningen.

Inhalt des Films

Aufführung eines tibetischen Tanzliedes durch die Kindergruppe einer Amateur-Tanzgruppe, begleitet von einer Bambus-Querflöte und einer Langhalslaute.

Summary of the Film

Presentation of a Tibetan dance-tune by the children's group of an amateur dance-group, accompanied by a bamboo flute and a long-necked lute.

Résumé du Film

Présentation d'une chanson de danse tibétaine par le groupe d'enfants d'un groupe de danse d'amateurs, accompagnée d'une flûte traversière en bambou et d'un luth à manche long.