

## ***Ohne Noten kann ich nicht spielen!*** **Über Lehren und Lernen nicht-westlicher Musik\***

Aus Anlass des 25-jährigen Bestehens der Bremer Gamelan-Gruppe „Arum Sih“ trafen sich im Mai 2006 zahlreiche Ensembles aus verschiedenen europäischen Ländern und Indonesien, die zentraljavanische oder balinesische Musik praktizieren. Das stilistische Spektrum reichte von traditionellen bis zu zeitgenössischen Werken, von klassischer bis zu populärer Musik. Dieses Jubiläum zeigt, dass die Auseinandersetzung mit Gamelan-Musik in westeuropäischen Ländern inzwischen auch auf eine reiche praktische Erfahrung zurückgreifen kann. Waren es anfangs nur einige westliche Komponisten wie Debussy und später Britten u. a., die sich im Verlauf des 20. Jahrhunderts u. a. von indonesischer Musik inspirieren ließen (vgl. Sorrell 1990:1-17), so entstand nach dem 2. Weltkrieg zunächst vor allem in den USA eine zunehmende Zahl praktizierender Gamelan-Ensembles, die auf originalen oder nachgebauten Instrumenten tradierte oder eigene Stücke spielten.

Ein entscheidender Impuls hin zur praktischen Betätigung ging in diesem Zusammenhang von dem Ethnomusikologen Mantle Hood aus (vgl. Hood 1960), auf dessen Initiative hin bereits in den 1950er Jahren an der University of California in Los Angeles (UCLA) erste Ensembles für javanische, balinesische und japanische Musik eingerichtet wurden. Im Gegensatz zu der damals vor allem von dem kulturanthropologisch geprägten Alan P. Merriam vertretenen Ansicht, Musik sei nur als Teil einer Kultur (*music in culture*) und damit primär als kulturelles Phänomen (*music as culture*) zu verstehen (Merriam 1977), forderte Hood, die Musik in den Mittelpunkt ethnomusikologischer Forschung zu stellen und dabei die Perspektive ausübender Musiker mit einzubeziehen. Als Konsequenz daraus plädierte er dafür, Studierenden bereits in der universitären Ausbildung unmittelbar praktische Erfahrungen mit nicht-westlicher Musik zu ermöglichen (Hood 1971). Zu diesem Zweck wurden Gastmusiker u. a. aus Afrika, Japan, Indien und Indonesien eingeladen, die ihre indigene Musik unterrichteten und zusammen mit den Studierenden aufführten. Zu einem der bevorzugten Genres gehörte hier Gamelan-Musik, da an ihr einerseits alle typischen Aspekte einer nicht-westlichen Musiktradition wie fremde Instrumente, Stimmungen, Spielprinzipien, ästhetische Konzepte, soziale Bezüge usw. studiert werden können und sie andererseits infolge ihres spezifischen Gruppencharakters und ihrer Instrumentierung auch für kulturelle Outsider und handwerkliche Anfänger einen ersten Zugang wesentlich leichter macht als z. B. solistisch orientierte Musiktraditionen wie die nord- oder südindische Kunstmusik. Letzteres macht ein Gamelan-Ensemble zudem für primär museumspädagogische Ziele besonders attraktiv (vgl. Lüderwaldt 1992:287). [80]

---

\* Aus: Andreas Lüderwaldt (Hg.): *Contemporary Gamelan Music. 3. Internationales Gamelan Musik Festival Bremen 2006. 25 Jahre Arum Sih*, Bremen 2007: 79-90.

Inzwischen gibt es längst auch ein weit verzweigtes Netzwerk von Gamelan-Enthusiasten und -Gruppen in Westeuropa, speziell auch im deutschen Sprachraum.<sup>1</sup> An ethnographische Museen angebundene Gruppen existieren nicht nur in Bremen, sondern z. B. auch am Kölner Rautenstrauch-Joest-Museum und im Umfeld der Völkerkundeabteilung des Landesmuseums Hannover. Interessant ist allerdings, dass bei uns eine Einbindung ins universitäre musikethnologische Studium lange Zeit nicht vollzogen worden ist. Bis in die 1990er Jahre galt eigene Musikausübung so manchem führenden deutschen Musikethnologen nämlich als entbehrlich oder gar unerwünscht, da man für eine strikte Trennung von Wissenschaft und musikalischer Praxis eintrat. Für künstlerische Aktivitäten, die über das heimliche Hobby wie auch immer gearteter Hausmusik hinausgingen, waren demnach keine Zeit und auch kein inhaltlich begründeter Platz. Während aber von dieser Seite das angeblich „unwissenschaftliche“ Musizieren der Hood-Schüler abgelehnt wurde<sup>2</sup>, hatte eine neue Generation angehende Musikethnologen und Musikethnologinnen längst begonnen, diesen Ansatz in ihren eigenen Forschungsprojekten aufzugreifen und sowohl die Bedeutung emischer Konzepte und damit die fundamentale Rolle kulturimmanenter Sichtweisen und Interpretationen jenseits des bloßen Transkribierens von Tonaufnahmen zu berücksichtigen als auch das Erlernen eines Instruments bzw. eines Musikstils als Forschungsmethode für ethnomusikologische Zwecke (Baily 1995) einzusetzen. Wie weit dieser Ansatz inzwischen zumindest im angelsächsischen Raum auch universitär verankert ist, belegt in eindrucksvoller Weise ein Sammelband mit einschlägigen Erfahrungsberichten von Ethnomusikologen, die auch als Ensembleleiter an Universitäten tätig sind (Solís 2004).

Wenn man also auf diese Weise als Forscher/in im sog. Feld, d. h. in Ländern Asiens, Afrikas usw., dortige Musik untersuchen möchte, ist man unmittelbar mit nicht-westlichen Methoden der Weitergabe von Wissen konfrontiert. Eine persönliche Darstellung wie die von Michael Bakan, einem ausgebildeten Perkussionisten und Ethnomusikologen aus den USA, der sich intensiv mit dem balinesischen Prozessions-Gamelan *beleganjur* befasst und die bei seiner Forschung aufgetretenen Probleme anschaulich geschildert hat (Bakan 1999), verdanken wir dem seit einiger Zeit zu beobachtenden Trend, die Umstände der Feldforschung in den anschließenden Publikationen offen zu legen und die Vorgehensweise bei der Datenerhebung in weiter reichender Weise zu thematisieren, als dies etwa die Wiener Schule unter dem Stichwort „Quellenkritik“ (vgl. Graf 1956) schon früher gefordert hatte.

Als Bakan bei einem lokalen Experten das *beleganjur*-Trommelspiel erlernen wollte, half ihm zunächst seine westliche Ausbildung ganz immens, rasche Fortschritte zu erzielen. Unter anderem notierte er sämtliche Patterns, die sein Lehrer ihm gezeigt hatte und konnte diese

---

<sup>1</sup> Vgl. [www.gamelanmusik.de/gam\\_gruppen.htm](http://www.gamelanmusik.de/gam_gruppen.htm).

<sup>2</sup> Als Ausnahme wäre beispielsweise Andreas Lüderwaldt zu nennen, der schon damals für die Einbeziehung musikalischer Praxis plädiert hatte (1992:292). Inzwischen gibt es dies als Bestandteil oder Ergänzung universitärer Studien im Bereich Musikethnologie z. B. in Köln, Berlin und Graz.

dann relativ problemlos vom Blatt reproduzieren, was zu teilweise beträchtlichen Irritationen bei einheimischen – meist jüngeren – Schülern führte, die sich nicht so schnell alles merken konnten. Notationen verwendeten diese nämlich nicht, sie ist auch traditionell in diesem Zusammenhang unüblich. Die Vorzüge der Nutzung von notierten Aufzeichnungen waren jedoch scheinbar offensichtlich. Dass [81] ein Ausländer hier schneller voranzukommen schien als die Einheimischen, war sicherlich nicht leicht zu verkraften. Ab einem gewissen Stadium kam allerdings zur Überraschung wohl aller Beteiligten ein Punkt, wo die seitenlangen Partituren für Bakan nicht mehr sinnvoll handhabbar waren – vor allem dann, wenn es um neue Kombinationen bereits bekannter Elemente ging. Die einheimischen Schüler hatten zwar wesentlich länger gebraucht, um sich alle diese Patterns merken zu können, danach waren sie aber in der Lage, sie schneller und flexibler abzurufen und auch auf unterschiedliche, neue Weise anzuordnen. Bakan hätte wohl jedes Mal erst eine Partitur erstellen müssen, um sie dann – sicherlich virtuos – abzuspielen. Die anfängliche Überlegenheit westlicher Lernmethoden verwandelte sich nun in ein Korsett, das den weiteren Fortschritt des Schülers eher zu behindern schien.

### **Modi der Weitergabe musikalischer Informationen**

Grundsätzlich lassen sich orale, aurale und visuelle Formen der Übermittlung unterscheiden. Dabei hat man früher zunächst vor allem die mündliche im Gegensatz zur schriftlichen Überlieferung als primäre Dichotomie angesehen. Es hat eine gewisse Zeit und entsprechende konkrete Erfahrungen mit einzelnen Musiktraditionen der Welt gebraucht, bis sich die Erkenntnis durchsetzte, dass wir es im Bereich der Musik oft gerade nicht mit mündlicher Überlieferung (*oral history*), sondern mit einer Weitergabe direkt über die klingende Musik selbst zu tun haben, somit also die auditive Sphäre von primärer Bedeutung ist (vgl. Nettl 2005:291). Dies liegt daran, dass Sprechen über Musik, Verbalisieren musikbezogener Konzepte und Sprache als Mittel der musikalischen Unterweisung in vielen Traditionen eine untergeordnete Rolle spielen oder gar völlig unüblich sind. Stattdessen steht häufig das Imitieren einer Vorlage im Vordergrund – sei es das Spiel eines individuellen Lehrers oder das Nachahmen einer im Alltag erfahrbaren generellen, d. h. lokal üblichen, Praxis. Verschriftlichungen, die in nicht-westlichen Musikkulturen ja bekanntlich durchaus vorkommen, haben dort zumindest traditionell jedoch meist eher archivarischen Charakter und dienen nicht als Partituren im Sinne einer Spielvorlage. Dagegen legt man bei uns alle als zentral angesehenen Parameter in Notenschrift fest, so dass sich solche Partituren sowohl für die Analyse der Werke (deskriptive Notation) als auch für deren Aufführung (präskriptive Notation) eignen. Der Gebrauch von Notenschrift in der musikalischen Praxis stellt also in den meisten Musikkulturen der Welt ein Novum dar, dass auf westlichen Einfluss, veränderte Tradierungsweisen und neue Lehrmethoden verweist.

## Exkurs: Lehren und Lernen im Fall *mbira*

In diesem Zusammenhang möchte ich kurz auf meine eigenen Erfahrungen beim Erlernen der *mbira* eingehen (vgl. Grupe 2004). *Mbira* ist der Name eines Lamellophons der Shona in Zimbabwe. Förmlicher Unterricht ist dort bisher unüblich gewesen. Man ahmt das Spiel von Verwandten oder anderen fort[82]geschrittenen Spielern nach, Fehler werden allenfalls individuell korrigiert, ohne sie auf eine explizite Musiktheorie zu beziehen. Die musikalischen Kenntnisse der Musiker sind vielmehr überwiegend implizites bzw. prozedurales und eben kein deklaratives Wissen (Aitchison 2003), das komplett verbalisiert würde. Wenn man nun im Rahmen ethnomusikologischer Studien auf die bereits oben erwähnte Forschungsmethode des Erlernens (Baily 1995) dieses Instruments zurückgreift, kann man den bei den Shona üblichen Weg des Imitierens und Auswendiglernens beschreiten, um sich neue Stücke und Versionen anzueignen. Allerdings bewahrheitet sich auch hier Bakans oben referierte Erfahrung, dass die mindestens zusätzliche Verwendung von Notation – in Form von Notenschrift und/oder einer passenden Tabulatur (vgl. Grupe 2005 b) – den Prozess deutlich beschleunigen kann, da viele neue Stücke und Varianten in verhältnismäßig kurzer Zeit verlässlich dokumentiert werden können. Zwar ließen sich durch Videoaufnahmen wohlmöglich noch raschere Fortschritte erzielen, doch kann förmlicher Unterricht – obwohl er als solcher kulturfremd ist – als Mittel zur Offenlegung musikbezogener Konzepte genutzt werden, die sich auf Grund ihres impliziten Charakters einer Verbalisierung entziehen. Im Fall der *mbira*-Musik betrifft dies beispielsweise die Grundgestalt der Stücke und die Segmentierung ihrer zyklischen Form in vier Abschnitte (vgl. Grupe 2004).

Als ich in den 1990er Jahren bei verschiedenen Shona-Musiker/innen das *mbira*-Spiel studierte, begegnete ich teilweise sehr unterschiedlichen Haltungen zu der Frage, wie man ihre Musik am besten erlernen sollte. Manche empfahlen eine eher traditionelle Vorgehensweise, die beinhaltet hätte, von nur einem Lehrer zu lernen und keine schriftlichen Aufzeichnungen oder Tonaufnahmen zu machen usw., während andere einen geradezu westlich-wissenschaftlichen Ansatz vorschlugen, nämlich bei möglichst vielen verschiedenen Musikern Stücke zu lernen und sämtliche verfügbaren Hilfsmittel zu nutzen, darunter Notation, Video- und Tonaufnahmen und sogar die Beschriftung der Lamellen mit Ziffern, um die Kommunikation zwischen Lehrer und Schüler zu erleichtern.

Kontakte mit Musikforschern haben in Zimbabwe inzwischen deutlich sichtbare Spuren hinterlassen. So kann es passieren, dass auf bestimmte Fragen plötzlich das Buch eines renommierten US-Kollegen hervorgezogen wird, der diese Punkte bei einer früheren Feldforschung vor Ort auch bereits untersucht hatte. Ferner haben manche Shona-Musiker inzwischen eigene Tabulatur-Systeme für die *mbira* entwickelt, die vergleichbare Aufzeichnungsmethoden westlicher Forscher aufgreifen und teilweise modifizieren. Zumindest im Umgang mit westlichen Schülern ist auch förmlicher Instrumentalunterricht längst gang und gäbe. Selbst

die einschlägige wissenschaftliche Terminologie wie Beat, Puls usw. wird zumindest im Diskurs mit Ausländern inzwischen teilweise übernommen. Man kann darüber spekulieren, ob sich hier allmählich – und unterstützt durch Versuche, an einheimischen Musikakademien indigene traditionelle Musik auf den Lehrplan zu setzen – eine explizite lokale Musiktheorie herausbilden wird, die das bisherige implizite Wissen unter Zuhilfenahme ethnomusikologischer Forschungsergebnisse und Terminologie verbalisiert und formalisiert. Es gibt jedenfalls einen wechselseitigen Transfer von Ideen und Konzepten, der nicht nur unsere Kenntnisse fremder Musik vertieft, sondern auch die dortige Art der Musikvermittlung und der Konzeptualisierung von Musik verändert.

### **Lehren und Lernen nicht-westlicher Musik in westlichen Ländern am Beispiel Gamelan**

Gerade die langjährige Existenz von Gamelan-Ensembles in westlichen Ländern hat zu einer beinahe ebenso langen Kontroverse darüber geführt, mit welchen Methoden westliche Interessenten unterrichtet werden sollten. Auszugehen ist in der Regel von einer Konstellation, bei der westliche Lehrer mit mehr oder weniger fundierten Kenntnissen javanischer oder balinesischer Kultur und Musik eine Gruppe von Schülern anleiten, denen eben diese anfangs zumeist völlig fremd ist. Sofern der Lehrer oder die Lehrerin bei indonesischen Musikern und in Indonesien selbst gelernt hat, ist er oder sie auch den dort üblichen Methoden begegnet. Auf welche Weise sollte nun dieses Wissen an hiesige Studierende/Schüler weitergegeben werden? Durch Imitieren des eigenen Lernprozesses und der dabei zum Einsatz gekommenen indigenen Lehrmethoden? Durch Verwendung bei uns üblicher Methoden, an die die Interessenten gewöhnt sind? Durch eine Mischung aus beidem?

Wie die Beiträge über Lehrerfahrungen mit javanischen oder balinesischen Ensembles im oben genannten Sammelband (Solís 2004) zeigen, sind zwar die Leiter solcher Gruppen weitgehend einhellig der Meinung, Gamelan-Spiel sei ausgezeichnet geeignet, um einen – zunehmend tiefer gehenden – Eindruck von einer nicht-westlichen Musiktradition zu vermitteln, gerade weil die spezifische Art des Ensemblespiels in dieser Musik die Arbeit mit unterschiedlichen Niveaus von Mitspielern zulässt und zugleich allen Beteiligten neue Erfahrungen von Gruppenpraxis wie das Achten auf Signale, die Präferenz für das Gesamtergebnis statt der Fokussierung auf Solisten usw. ermöglicht. Ebenfalls herrscht Einigkeit dahingehend, dass es nicht nur eine interessante Erfahrung ist, sich beim Spiel nicht auf Partituren zu stützen, sondern dies in gewisser Weise sogar hinderlich wäre, da das Notenlesen vom Hören auf andere Parts ablenken könnte.

Dennoch zeigt die Praxis, dass man heute keineswegs von einem generellen Verzicht auf jegliche Notation sprechen kann – weder bei westlichen, noch bei indonesischen Musikern.

Wir wollen uns im Folgenden auf die Betrachtung zentraljavanischer Musik (*karawitan*)<sup>3</sup> konzentrieren. Die Einführung von Notationen ist dort eine relativ junge Entwicklung, die erst im ausgehenden 19. Jahrhundert begonnen hat. Die heute weithin – auch unter westlichen Praktikern und Wissenschaftlern – gebräuchliche Ziffernotation ist sogar erst später, nämlich zu Beginn des 20. Jahrhunderts entwickelt worden (Sumarsam 1995, mit Abbildungen). Statt die Funktion einer Spielvorlage zu erfüllen, wurden Notationen jedoch primär zu archivarischen Zwecken [84] verwendet. Man war an den javanischen Höfen, den primären Trägern der *karawitan*-Tradition, gegen Ende des 19. Jahrhunderts offenbar der Meinung, dass die traditionellen Kompositionen in einer verlässlicheren Form festgehalten werden sollten, als dies bis dato üblich gewesen war, nämlich durch aurale Überlieferung von einer Generation von Hofmusikern zur nächsten, die das Repertoire im Kopf haben mussten. Hier ist sicherlich auch westlicher Einfluss spürbar, denn Partituren abendländischer Werke dürften nicht nur das Vorbild für eine verlässlichere Langzeitarchivierung abgegeben haben, eine schriftliche Fixierung war zweifellos auch eine Prestigefrage. *Karawitan*-Musik konnte so auf eine Stufe mit westlicher Kunst gestellt werden, zugleich wurde auf diese Weise das Konzept von Musik als unabhängiger Kunst in das javanische Denken eingeführt (Sumarsam 1995, Schumacher 1996, Perlman 2004).

Wie sieht aber nun in der heutigen Praxis der Umgang mit Notationen aus? Als ich in den frühen 1990er Jahren in Berlin zum ersten Mal mit javanischem Gamelan-Spiel in Kontakt kam<sup>4</sup>, wurde die Frage gar nicht erst gestellt. Die übliche Vorgehensweise zum Erlernen eines neuen Stücks sah so aus, dass eine Art *lead sheet* (s. dazu unten) erstellt wurde, um im Jargon von Jazzmusikern zu sprechen (vgl. Levine 1995). Dieses bestand aus einem großen Stück Packpapier, das in Blickrichtung des Ensembles aufgehängt wurde und auf dem die Kernmelodie (*balungan*) des Stücks sowie dessen Kompositionsform mit Ziffern und gängigen Zusatzzeichen für die interpunktierenden Instrumente gut lesbar notiert waren. Wenn es notwendig erschien, das spezifische Verhalten eines bestimmten Instrumentalparts genauer zu erläutern, wurde die Notation entsprechend ergänzt, so dass sie in manchen Fällen ein – zumindest für Außenstehende – recht kryptisches Aussehen bekam.

Dagegen galt bzw. gilt die Verwendung von Noten in manchen deutschen Gamelan-Gruppen als schlechte Angewohnheit und daher unerwünscht. In der Tat wird auch unter internationalen Gamelan-Experten diese Frage bis heute kontrovers diskutiert, so z. B. vor einiger Zeit innerhalb der einschlägigen *mailing*-Liste [gamelan@listserv.dartmouth.edu](mailto:gamelan@listserv.dartmouth.edu). Von den sich dort sehr rege austauschenden Spezialisten sehen manche Notation als ein nützliches Hilfsmittel an, das westlichen Schülern, die solche visuell orientierten Methoden ja gewohnt sind,

---

<sup>3</sup> Als Nachschlagewerk für sämtliche zentraljavanischen Fachtermini empfehle ich Pickvance 2005.

<sup>4</sup> Die Gruppe wurde von Rüdiger Schumacher (heute Professor an der Universität Köln) und zeitweise auch dem japanischen Gamelan-Experten Nakagawa Shin geleitet. Gespielt wurde auf Instrumenten des indonesischen Konsulats, später wechselte die Gruppe an das heutige Ethnologische Museum Berlin (damals: Museum für Völkerkunde), wo es u. a. ein Gamelan-Set aus Yogyakarta gibt.

helfen könne, ein Stück oder einen Part schneller und leichter zu begreifen. Andere befürchten dagegen, diese Herangehensweise könnte sich in einem späteren, fortgeschrittenen Stadium als nachteilig erweisen, weil das Spiel nach Gehör nicht ausreichend geübt wurde und es daher schwerer fallen könnte, das eigene Spiel an den führenden Parts (z. B. Spießgeige *rebab* oder Kesselgongspiel *bonang barung*) und deren oft recht subtilen musikalischen Signalen zu orientieren. Laut David Hughes werden von manchen Londoner Gamelan-Lehrern Anfängern Notationen absichtlich so lange wie möglich vorenthalten (Hughes 2004:278). Auch Andreas Lüderwaldt geht davon aus, dass auswendig zu spielen zu einem entspannteren Zustand in der Gruppe führe, der für das Aufeinander-Hören förderlich sei (1992:290). [85]

Wie sehr ein Lernerfolg von bestimmten Vorerfahrungen und Erwartungshaltungen abhängen kann, zeigte sich beispielsweise kürzlich bei einem Gamelan-Workshop für österreichische Studierende der Musikpädagogik, die keinerlei einschlägige Vorkenntnisse hatten. Es wurde sehr schnell offensichtlich, dass sie es äußerst schwierig fanden, gleichzeitig eine neue Musiktradition kennen zu lernen und dies auch noch mit einer für sie ungewohnten Lehrmethode. Anstatt Noten auszuteilen, die sie dann hätten abspielen sollen, verlangte man von ihnen, sich zuerst Musikbeispiele anzuhören und anschließend aus der Spielweise anderer, führender Instrumente ihren jeweiligen eigenen Spielpart abzuleiten. Die meisten Teilnehmer fanden diese Vorgehensweise unnötig umständlich und wollten lieber Noten haben, da sie so das neue Stück in viel kürzerer Zeit würden spielen können.

Aus dem bisher Gesagten lassen sich verschiedene Konstellationen herausfiltern, die man meiner Meinung nach unterscheiden sollte. Erstens stellt sich die Frage, um welchen Personenkreis es sich überhaupt handelt. Ein womöglich einmaliger Schnupperkurs von relativ kurzer Dauer verlangt vielleicht nach anderen Methoden der Wissensvermittlung als eine längerfristig angelegte Ensemblearbeit. Jemand, der sich auf eine intensive Feldforschung oder einen Studienaufenthalt in Java vorbereiten möchte, wird sicherlich ebenfalls anders an die Sache herangehen als jemand, der „nur“ einmal wöchentlich zu einer Probe geht. Zweitens kommt es darauf an, die unterschiedlichen Einsatzmöglichkeiten von Notationen zu bedenken und sich auch anzusehen, wie javanische Musiker selbst mit diesem Thema umgehen.

Als Leiter eines Workshops muss man sich zweifellos vor Beginn überlegen, was eigentlich die Lernziele sein sollen: ein erster Eindruck von dem ungewohnten Klangbild (Instrumente, Stimmungen, Melodien) eines Gamelan? eine Konfrontation mit ungewohnten Lehr- und Lernmethoden? eine praktische Heranführung an einige Aspekte einer fremden Kultur? Steht Ersteres im Vordergrund, bietet sich die Verwendung von Notationen sicher an, bei der zweiten Variante wird man dagegen darauf verzichten. Bei kontinuierlicher Ensemblearbeit lassen sich verschiedene Strategien komplementär einsetzen. Ohne dies zur Patentlösung

erheben zu wollen, ist die Visualisierung von Grundstrukturen bestimmt in vielen Fällen eine hilfreiche Ergänzung zu einer rein gehörmäßigen Aneignung eines neuen musikalischen Idioms. Sei es die formale Anlage einer bestimmten Kompositionsform (*lancaran*, *ladrang*, besonders aber die der „großen“ mehrteiligen *gendhing*), sei es das spezifische Verhalten eines bestimmten Instruments hinsichtlich seiner Patternbildung (z. B. *bonangan*): Wer an westliche Bildungsmethoden ohnehin gewöhnt ist, wird den Einsatz von Notation hier sehr hilfreich finden.

Eine andere Frage ist die nach der Reproduktion, der tatsächlichen Aufführung der Musik. Man kann sich mindestens folgende Varianten vorstellen: Ein Poster nach dem Vorbild von Notationen, wie sie in der unter Gamelan-Aficionados sehr geschätzten Datenbank von Barry Drummond zu finden sind<sup>5</sup>, kann als gemeinsame Gerüstnotation für das gesamte Ensemble dienen. [86]

Ladrang **Mugirahayu**, laras sléndro pathet manyura

*Buka*

• 6 6 • 6 í 6 5 í 6 5 3 6 1 3 ②

*Ompak*

[ 3 6 1 • 3 6 1 2̂ 3 6 1 • 3 6 1 2̂  
3 5 2 3̂ 6 í 6 5̂ í 6 5 3̂ 6 1 3 ② ]

Beispiel für die Notationsweise in Drummonds Sammlung

Abgesehen von einzelnen kleinen Ergänzungen wird es sich hierbei nie um eine komplette Partitur handeln. Die Ensemblemitglieder müssen vielmehr in der Lage sein, aus der Kernmelodie und der Interpunktion ihre individuellen Parts zu extemporieren. Der Trommelspieler wird in der Regel seinen Part entweder auswendig kennen oder sich an eine eigene Notation der typischen Trommelpatterns halten. Eine etwas weniger auffällige Variante dieses Verfahrens sieht so aus, dass alle Mitspieler, die dies für notwendig halten, kleine, individuelle Notationen des Stücks bzw. ihres jeweiligen Parts an ihrem Instrument bereit halten. Dies kann von einer bloßen Gerüstnotation, die wenig mehr als die Kernmelodie (*balungan*) nebst einigen Hinweisen auf spielpraktische Besonderheiten der jeweiligen Komposition umfasst, theoretisch bis zu einer komplett ausgeschriebenen „Orchesterstimme“ reichen. Letzteres ist allerdings äußerst unüblich, da man bei den etwas komplizierteren Parts sehr viele Ziffern lesen müsste und das Aufstellen von Notenständern als unpassend gilt. In diesem Zusammenhang sollte ein meines Erachtens wichtiger Unterschied beachtet werden. Nach Noten spielen ist nicht unbedingt identisch mit vom Blatt spielen. Im Fall von Gamelan dienen Noten denn auch eher als Gedächtnisstütze sowie zur Orientierung über die Form

<sup>5</sup> [www.calarts.edu/~drummond/gendhing.html](http://www.calarts.edu/~drummond/gendhing.html).

oder einzelne schwierige Passagen, nicht als prima vista zu reproduzierende Vorlage. Eine aufs Wesentliche reduzierte Fassung tut hier besser ihren Dienst als eine vollständig ausnotierte Version für jeden einzelnen Part.

Wer auf solch „sparsame“ Weise von Notationen Gebrauch macht, befindet sich übrigens in guter Gesellschaft. Bekanntlich ist *karawitan* eine Musik, in der während der Aufführung vom Musiker ad hoc bedeutsame Entscheidungen über die konkrete Umsetzung der aufgeführten Komposition getroffen werden. Dies hat eine direkte Parallele im Jazz, sofern es sich nicht um durchkomponierte Big Band-Arrangements oder Free Jazz handelt. Im modernen Mainstream Jazz hat sich bereits seit langem die Praxis etabliert, mit den bereits oben kurz erwähnten sog. *lead sheets* zu arbeiten. [87]

**QUASIMODO**

CHARLIE PARKER

EbMA7                      Gm7                      C7ALT                      Fm7

Ausschnitt aus einem *lead sheet* mit Angabe der komponierten Melodie und der zugehörigen Akkordsymbole

Natürlich spielen viele Jazzmusiker ihre Stücke auswendig, aber für die Einstudierung sind Noten eine Selbstverständlichkeit und selbst auf der Bühne sind sie häufig zu sehen – vor allem in der Form von *lead sheets*. In Anbetracht des manchmal geäußerten Arguments, man könne beim Gamelan-Spiel nicht hinreichend auf andere Musiker hören, wenn man mit Notenlesen beschäftigt sei, fragt man sich, wie dies denn Jazzmusiker bewerkstelligen. Die Bedeutung von Interaktion ist in einem Jazz-Ensemble sicher nicht geringer zu gewichten als in einem Gamelan-Orchester. In beiden Fällen gibt es Regeln für die idiomatisch adäquate Umsetzung einer Komposition, deren jeweils für wesentlich erachtete Parameter schriftlich festgehalten werden können. Eine komplette Partitur wäre hier wie dort atypisch. Wenn also ein Jazzmusiker mit seinen Kollegen interagieren kann, während er gelegentlich auf sein *lead sheet* schaut, warum sollte dies bei Gamelan nicht oder nur mit qualitativen Abstrichen funktionieren?

Wie gehen nun javanische Musiker mit dieser Frage um? Die Beobachtung Lawrence Witzlens, dass auf Java zwar auf *balungan*-Notationen zurückgegriffen wird, deren Benutzung bei Aufführungen aber skeptisch betrachtet wird (2004:147), kann sicher jeder bestätigen, der einmal vor Ort eine musikalische Performance erlebt hat. Andererseits spiegelt sein Erlebnis mit einem javanischen Gastmusiker, der zu Beginn einer Probe mit einer Gruppe von

Studierenden an einer Universität in Hongkong als Erstes die Noten der neuen Stücke verteilte (2004:148), vermutlich die Erfahrungen wider, die die meisten oder alle von uns mit indonesischen Lehrern in westlichen Ländern gemacht haben. Sei es bei einer Einführung in balinesische Musik für Angehörige der indonesischen Botschaft in Berlin oder bei einem Workshop mit dem javanischen Musikhochschuldozenten Pak Prasad in Köln, an denen ich teilnehmen konnte: Immer wurde zumindest das melodische Gerüst in notierter Form bei den Proben verwendet, spezielle Fälle schrieben die Lehrer an eine Tafel und koordinierten die Gruppe nicht etwa von der Trommel aus, sondern mit einem Zeigestock am Flipchart. Auch auf Java selbst ist die Nutzung von Notationen längst gang und gäbe. Bei Proben werden sie nicht nur von Sängerinnen und Sängern verwendet, auch Instrumentalisten werfen gern einmal einen schnellen Blick vor sich auf den Boden – in ihre Noten. Während eines kurzen Aufenthalts in Surakarta (Solo) im August 2006 konnte ich beobachten, wie Pak Hartono, der Leiter des Ensembles am Mangkunagaran, einem der beiden Höfe in Solo, wo die Gamelan-Tradition bis heute [88] maßgeblich gepflegt wird, zur Vorbereitung auf den nächsten wöchentlichen Probentermin vervielfältigte Exemplare der notierten Kompositionen an die Musiker verteilte. Bei einer Probe im anderen Hof, dem sog. Kraton, waren sogar extra angefertigte niedrige Notenpulte zu sehen.



[Notenpult mit Notenbüchlein am Fürstenhof (Kraton) in Surakarta/Java (August 2006).]\*\*

Wenn Javaner heute so selbstverständlich von Notenschrift Gebrauch machen,<sup>6</sup> ist nicht einzusehen, warum dies nicht auch in westlichen Gruppen möglich sein sollte. Immerhin ist der regelmäßige Umgang mit dem musikalischen Material bei uns notgedrungen meist wesentlich sporadischer als bei einem ständig konzertierenden Jazzmusiker oder javanischen Hofmusiker. Als Gedächtnisstütze bei Aufführungen und zur Visualisierung musikalischer Strukturen scheint mir die Verwendung von Notation ein hilfreiches, wenn nicht unerlässliches Mittel zu sein. Eine ähnliche Diskussion ließe sich im Übrigen auch über die Frage führen, wie viel an verbalen Erläuterungen nötig oder nützlich wäre. Während früher von Hofmusikern so gut wie gar nichts erklärt wurde, hat die Einführung eines Musikhochschulbetriebs nach westlichen Vorbildern und auch der persönliche Kontakt zu westlichen Interes-

---

\*\* [Diese Abbildung fehlt aus technischen Gründen in der publizierten Version dieses Beitrags.]

<sup>6</sup> Zu den Auswirkungen auf die indigene Konzeptualisierung von Musik und die Herausbildung neuerer Theorien über den Charakter der Kernmelodie s. Grupe 2005 a mit weiteren Literaturhinweisen.

sierten zu einem Wandel im musikbezogenen Denken geführt, der sich als Tendenz zu einer Explizierung (und Standardisierung?) musikalischen Wissens beschreiben lässt (vgl. Perlman 2004:126).

## Fazit

Die Problematik der Vor- und Nachteile des Einsatzes von Notation beim Lehren und Lernen nicht-westlicher Musik ist – wie wir gesehen haben – keineswegs auf Gamelan beschränkt. Es dürfte auch klar sein, dass es nicht eine einzige Patentlösung gibt. Weder ein völliger Verzicht auf Notenschrift noch die Ausklammerung nicht auf Visualisierung basierender Lehr- und Lernmethoden wird allen Anforderungen gerecht. Entscheidend scheint mir die Einsicht zu sein, dass es ja nach Kontext und Intention unterschiedliche Gewichtungen geben wird – und dass auch persönliche Vorlieben Einzelner akzeptiert werden sollten, die auf individuellen Vorerfahrungen und Dispositionen beruhen. Für die Mitglieder von Gamelan-Ensembles in westlichen Ländern heißt dies, dass die Nutzung von *lead sheet*-ähnlichen Notizen wohl nicht die künstlerischen Ambitionen einer Gruppe ruinieren wird, andererseits stärker engagierte Spieler, die sich vielleicht auch einmal auf Java weiterbilden möchten, möglichst rechtzeitig auf nicht-schriftbasierte Methoden eingestellt sein sollten. Wobei – wie wir ebenfalls gesehen haben – von javanischen Musikern ja keineswegs völlig auf Notation verzichtet wird. Dies stellt aus ethnomusikologischer Sicht im Übrigen einen interessanten Faktor in der neueren Entwicklung des javanischen Musiklebens dar. Der westliche Einfluss z. B. in Form von Notation und formalisiertem Unterricht an Musikhochschulen hat bereits zu einem deutlichen Wandel im Umgang mit und im Denken über traditionelle javanische Musik geführt. Da müssen wir nicht „päpstlicher sein als der Papst“, nicht traditionalistischer als die Träger der Tradition auf Java. [89]

## Literatur

- Aitchison, Jean (2003). *A Glossary of Language and Mind*, Oxford.
- Baily, John (1995): Learning to Perform as a Research Technique in Ethnomusicology. In: Klaus Wolfgang Niemöller/Uwe Pätzold/Chung Kyo-chul (Hrsg.): „Lux Oriente“. *Begegnungen der Kulturen in der Musikforschung. Festschrift Robert Günther zum 65. Geburtstag*, Kassel: Bosse, S. 331-347.
- Bakan, Michael B. (1999): *Music of Death and New Creation: Experiences in the World of Balinese Gamelan Beleganjur*, Chicago.
- Graf, Walter (1956): *Musikethnologie und Quellenkritik*, Reprint in: *Vergleichende Musikwissenschaft. Ausgewählte Aufsätze* (hrsg. von Franz Födermayr), Wien, Föhrenau: Elisabeth Stiglmayr 1980, S. 109-120.
- Grupe, Gerd (2004): *Die Kunst des mbira-Spiels (The Art of Mbira Playing). Harmonische Struktur und Patternbildung in der Lamellophonmusik der Shona in Zimbabwe*, Tutzing.
- Grupe, Gerd (2005 a): Our way or their way? Applying Western Methods of Learning and Teaching to Non-Western Musics. In: *Musicologica Austriaca* 24, S. 27-38.
- Grupe, Gerd (2005 b): Notating African Music: Issues and Concepts. In: *The World of Music* 47(2), S. 87-103.
- Hood, Mantle (1960): The Challenge of "bi-musicality". In: *Ethnomusicology* 4(2), S. 55-59.
- Hood, Mantle (1971): *The Ethnomusicologist*. New York, San Francisco: McGraw-Hill.
- Hughes, David W. (2004): "When Can We Improvise?": The Place of Creativity in Academic World Music Performance. In: *Solís* 2004:261-282.
- Levine, Mark (1995): *The Jazz Theory Book*, Petaluma.
- Lüderwaldt, Andreas (1992): Zum Beispiel Gamelan: Chancen für eine Verbindung von Musikpraxis und Musikethnologie. In: Rüdiger Schumacher (Hrsg.), *Von der Vielfalt musikalischer Kultur. Festschrift für Josef Kuckertz*, Anif/Salzburg: Müller-Speiser, S. 283-293.
- Merriam, Alan P. (1977): Definitions of "Comparative Musicology" and "Ethnomusicology": An Historical-Theoretical Perspective. In: *Ethnomusicology* 21(2), S. 189-204.
- Nettl, Bruno (2005): *The Study of Ethnomusicology. Thirty-one Issues and Concepts*. Urbana, Chicago: Univ. of Illinois Press.

Perlman, Marc (2004): Unplayed Melodies. Javanese Gamelan and the Genesis of Music Theory, Berkeley.

Pickvance, Richard (2005): A Gamelan Manual. A Player's Guide to the Central Javanese Gamelan. London: Jaman Mas Books.

Schumacher, Rüdiger (1996): Indonesien. In: Ludwig Finscher (Hrsg.), Die Musik in Geschichte und Gegenwart (Sachteil, Band 4, Zweite neu bearbeitete Auflage), Kassel, Stuttgart, Sp. 766-823. [90]

Solís, Ted (Hrsg.) (2004): Performing Ethnomusicology. Teaching and Representation in World Music Ensembles, Berkeley u. a.: Univ. of California Press.

Sorrell, Neil (1990): A Guide to the Gamelan. London, Boston: Faber & Faber.

Sumarsam (1995): Gamelan. Cultural Interaction and Musical Development in Central Java, Chicago.

Witzleben, J. Lawrence (2004): Cultural Interactions in an Asian Context: Chinese and Javanese Ensembles in Hong Kong. In: Solís 2004:138-151.

### **Internetquellen**

[www.gamelanmusik.de/gam\\_gruppen.htm](http://www.gamelanmusik.de/gam_gruppen.htm) (Stand 23. 01. 2007)