

Globales Lernen im Musikunterricht

Bildungsmaterial für die Sekundarstufe I und II





Globales Lernen im Musikunterricht

Das Bildungsmaterial »Globales Lernen im Musikunterricht« wurde im Rahmen des Projektes »Modellregion Schulen für Globales Lernen OWL« 2014–2016 (www.schulen-globales-lernen.de) in Zusammenarbeit mit dem Städtischen Gymnasium Löhne und der Gertrud-Bäumer-Realschule Bielefeld für das Fach Musik in der Sekundarstufe I und II in Nordrhein-Westfalen (NRW) entwickelt.

Das Bildungsmaterial steht als PDF unter www.schulen-globales-lernen.de zum Download zur Verfügung.

Bei Fragen zu den Hintergründen oder der praktischen Umsetzung des Materials wenden Sie sich an:

Welthaus Bielefeld

Bereich Bildung, August-Bebel-Straße 62, 33602 Bielefeld
Telefon (0521) 98648-0 | bildung@welthaus.de

Impressum

Herausgeber: Welthaus Bielefeld, August-Bebel-Straße 62, D-33602 Bielefeld
www.welthaus.de | bildung@welthaus.de

Redaktion: Helmut Bieler-Wendt, Frauke Hahn

Satz & Layout: Sven Zähle, sven.zaehle@crossmedia-design.de

© Welthaus Bielefeld e.V., Bielefeld 2015

Bildnachweis (wenn nicht angegeben): Titelgrafik: istockphoto_4791660, _74053913; Kopf: istockphoto_74053913; S. 7 Fotolia_96170593; S. 13 pixabay_cairo-477_simon; S. 15 pixabay_istanbul_799752; S. 16 Fotolia_102748177; S. 21 iStock_47336510; S. 25 pixabay_1196559_Pixaline; S. 26 Fotolia_75394696; S. 28 Fotolia_69459444; S. 30 iStock_75044087; S. 32 pixabay_743307; S. 33 Fotolia_91951120; S. 34 www.wikipedia.de; S. 35 iStock_13271621; S. 38 Fotolia_31227191; S. 40 pixabay_206628; S. 41 Fotolia_44673782; S. 44 pixabay_695696; S. 47 pixabay_110787; S. 51 Fotolia_52454900; S. 56 pixabay_367845

Das Bildungsmaterial wurde in Kooperation mit dem LWL-Bildungszentrum Jugendhof Vlotho erstellt.

Ein herzlicher Dank für die Unterstützung bei der Erstellung des Bildungsmaterials geht zudem an Sibylle Wacker.

Wir danken Engagement Global (BMZ) und der Stiftung Umwelt und Entwicklung (SUE) für die finanzielle Förderung dieses Bildungsmaterials.

Mit finanzieller Unterstützung durch

BMZ



Bundesministerium für
wirtschaftliche Zusammenarbeit
und Entwicklung

ENGAGEMENT
GLOBAL

Service für Entwicklungsinitiativen



STIFTUNG UMWELT
UND ENTWICKLUNG
NORDRHEIN-WESTFALEN



Ablauf

Entwickelt für die Klassen 5-12

Lehrplan Musik:

Musik in ihrem historischen und kulturellen Kontext mit Bezug zum Fach Gesellschaftslehre/Politik

Inhaltliche Schwerpunkte:

Kulturelle Vielfalt, Musikgeschichte, Musikpraxis, Musikkonsum, Bodypercussion, Schuhplattler, Javanisches Gamelan, Populärmusik, Indonesien, Südindien, Bayern / Deutschland, Türkei, Arabische Länder Mittelmeerraum u.a.

Dauer: je Modul ca. 90-120 Minuten

Inhalt:

In den folgenden fünf Modulen wird jeweils ein konkretes Musikbeispiel auf unterschiedlichen Lernniveaus behandelt und in nach und nach komplexeren Zusammenhängen spielbar und dadurch erfahrbar gemacht.

Die Stufen 1 und 2 empfehlen sich dabei für die Sekundarstufe I, Stufe 3 für die Sekundarstufe II.

Module

- 1. Rund ums Mittelmeer 1 – Arabische Länder
- 2. Rund ums Mittelmeer 2 – Türkei
- 3. Deutschland (Bayern)
- 4. Indien (Südindien)
- 5. Indonesien (Java)

| Zeit* | Thema und Inhalt | Methode | Sozialform | Material |
|--|--|---|-------------------|--|
| Modul 1 Rund um das Mittelmeer – Arabische Länder | | | | |
| 15 | Einführung, Hintergründe zur politischen Situation arabischer Länder in der Mittelmeerregion (ggf. vorher als Hausaufgabe) | Input | Plenum | Weltkarte |
| 30 | Traditionelle arabische Musik (Stufe I) | Rhythmen mit lautmalerschen Silben sprechen, klatschen und trommeln | Plenum | 1 Trommel pro Schüler_in |
| 45 | Traditionelle arabische Musik (Stufe II) | Rhythmen mit ... | Plenum, 3 Gruppen | 1 Trommel pro Schüler_in, Musikinstrumente und / oder Gesang |
| 30 | Traditionelle arabische Musik (Stufe III) | Rhythmen mit ... Musizieren eines traditionellen Musikstückes | Plenum, 3 Gruppen | 1 Trommel pro Schüler_in |
| 15 | Informationen zur aktuellen modernen Musikszene (ggf. vorher als Hausaufgabe) | Input | Plenum | Musikbeispiele |

* in Minuten



| Zeit* | Thema und Inhalt | Methode | Sozialform | Material |
|--|---|--|-------------------|--|
| Modul 2 Rund um das Mittelmeer 2 - Türkei | | | | |
| 15 | Hintergründe zur politischen Situation der Türkei | Input | Plenum | Weltkarte |
| 30 | Traditionelle türkische Musik (Stufe I) | Rhythmen mit lautmalerischen Silben sprechen, klatschen und trommeln | Plenum | 1 Trommel pro Schüler_in |
| 45 | Traditionelle türkische Musik (Stufe II) | Rhythmen mit ... | Plenum, 3 Gruppen | 1 Trommel pro Schüler_in |
| 30 | Traditionelle türkische Musik (Stufe III) | Rhythmen mit ... Musizieren eines traditionellen Musikstückes | Plenum, 3 Gruppen | Trommeln, Musikinstrumente und / oder Gesang |
| 15 | Informationen zur aktuellen modernen Musikszene | Input | Plenum | Musikbeispiele |

| | | | | |
|---------------------------------------|--|-----------------------------------|--------------------------------|--|
| Modul 3 Deutschland - Bayern | | | | |
| 15 | Hintergründe zur politischen Situation Bayerns | Input | Plenum | Weltkarte |
| 30 | Traditionelle deutsche (bayrische) Musik (Stufe I) | Schuhplattler (hier Sitzplattler) | Klatschen, Stampfen, Schnipsen | 2er-Gruppen Bewegung, Klatschen, Bodypercussion |
| 45 | Traditionelle deutsche (bayrische) Musik (Stufe II) | Schuhplattler (hier Sitzplattler) | Klatschen, Stampfen, Schnipsen | Plenum, 2 oder mehr Gruppen Bewegung, Klatschen, Bodypercussion |
| 30 | Traditionelle deutsche (bayrische) Musik (Stufe III) | Schuhplattler (hier Sitzplattler) | Klatschen, Stampfen, Schnipsen | Plenum, 2 oder mehr Gruppen Bewegung, Klatschen, Bodypercussion |
| 15 | Informationen zur aktuellen modernen Musikszene | Input | Plenum | Musikbeispiele |

* in Minuten



| Zeit* | Thema und Inhalt | Methode | Sozialform | Material |
|-------------------------------------|--|--|--|---|
| Modul 4 Indien (Südindien) | | | | |
| 15 | Hintergründe zur politischen Situation Südindiens | Input | Plenum | Weltkarte |
| 30 | Traditionelle südindische Musik (Stufe I) | Sprechen, Klatschen, Stampfen, Schnipsen | Plenum, dann 2 Gruppen, später 3 Gruppen | 1 Trommel pro Schüler_in |
| 45 | Traditionelle südindische Musik (Stufe II) | Sprechen, Klatschen, Stampfen, Schnipsen | Plenum, später Kleingruppen | 1 Trommel pro Schüler_in |
| 30 | Traditionelle südindische Musik (Stufe III) | Sprechen, Klatschen, Stampfen, Schnipsen | Plenum, 5 Gruppen | 1 Trommel pro Schüler_in |
| 15 | Informationen zur aktuellen modernen Musikszene | Input | Plenum | Musikbeispiele |
| Modul 5 Indonesien (Java) | | | | |
| 15 | Hintergründe zur politischen Situation Indonesiens | Input | Plenum | Weltkarte |
| 30 | Traditionelle indonesische Musik (Stufe I) | Klatschen | Plenum | Orff-Instrumente oder etwas Vergleichbares, Trommeln |
| 45 | Traditionelle indonesische Musik (Stufe II) | Klatschen, Trommeln | Plenum, 2er Gruppen | Orff-Instrumente oder etwas Vergleichbares, Trommeln |
| 30 | Traditionelle indonesische Musik (Stufe III) | Notentranskription | Plenum | Gliedernde, umspielende, Melodie- und Variationen spielende Instrumente |
| 15 | Informationen zur aktuellen modernen Musikszene | Input | Plenum | Musikbeispiele |

* in Minuten



Modul 1 | Rund ums Mittelmeer – Arabische Länder



Hafen von Fethiye, Türkei (Foto: Stefan Pohlit)

Fragen an die Schüler_innen

1. Sucht Informationen über den sogenannten »arabischen Raum«:
 - Was versteht man darunter? Wieviele Länder gehören dazu? Welche sieben Länder außer der Türkei befinden sich davon direkt am Mittelmeer?
 - Welche Sprachen werden gesprochen? Wieviele Einwohner_innen leben dort?
 - Welche Staatsformen / Regierungssysteme haben diese?
 - Welche Bevölkerungsgruppen / Religionszugehörigkeiten sind vertreten?
2. Findet etwas über die politische Situation von zwei der sieben arabischen Länder heraus, die am Mittelmeer liegen. Informationen findet ihr z.B. unter:
 - www.liportal.de/
 - www.bpb.de/internationales/
 - <http://tinyurl.com/zykq9r8> (Auswärtiges Amt)
3. Vor welchen politisch-sozialen, kulturellen, ökologischen und / oder wirtschaftlichen Herausforderungen stehen diese Regionen? Nennt drei Beispiele.
Innerstaatliche Konflikte, religiöser Fundamentalismus, Terror, Diskriminierung (z.B. von Frauen und Homosexuellen), vielfältige Verletzung der Menschenrechte, Armut, Arbeitslosigkeit...

Human Development Index (HDI)

Der »Human Development Index (HDI)« ist eine Messzahl für den Entwicklungsstand eines Landes und setzt sich aus drei Komponenten zusammen: Lebenserwartung, Ausbildung und Kaufkraft. Dabei bleiben jedoch die sozialen Disparitäten und Einkommensunterschiede, die es in den Ländern gibt, weitgehend unberücksichtigt. Zudem unterscheidet der HDI nicht zwischen Städten und ländlichen Gebieten.

Der »World Happiness Report« zeigt die durchschnittliche Lebenszufriedenheit der Menschen eines Landes auf. Den höchsten Wert erreicht Dänemark mit 7,8 gefolgt von Kanada (7.7) und Norwegen (7.6.). Die niedrigsten Werte werden der Central Afrikanischen Republik (3,6), Tansania (3,2) und Togo (2,8) zugeschrieben. Auf den ersten Blick mag es verwundern, dass Costa-Rica, Mexiko und Brasilien dem »World Happiness Report« nach besser als Deutschland abschneiden. Es ist jedoch erwiesen, dass die Erhöhung des Pro-Kopf-Einkommens ab einem bestimmten Niveau keinen weiteren Zuwachs an subjektiv empfundenen Wohlbefinden stiftet, dass also das Wirtschaftswachstum ab einem bestimmten Zeitpunkt nicht mehr zu dem Zuwachs von Zufriedenheit und Lebensqualität innerhalb der Gesellschaft beiträgt.

Welche positiven politisch-sozialen, kulturellen, ökologischen und/oder wirtschaftlichen Besonderheiten gibt es in dieser Region?
Pharaonisches Erbe (Ägypten), archäologische Stätten und wertvolle Kulturdenkmäler, viele Bodenschätze, wertvolle Ressourcen, hohes Potential für erneuerbare Energien (insbesondere Solar- und Windenergie)...

4. Findet die Werte des World Happiness Reports und den Human Development Index für die arabischen Länder am Mittelmeer heraus.



Die arabische Welt

Der Begriff »arabische Welt« bezeichnet eine Region in Nordafrika und auf der arabischen Halbinsel. Obwohl er oft verwendet wird, ist er nicht klar definiert. Insgesamt 24 Staaten werden dem arabischen Kulturkreis zugeordnet, deren zentrale gemeinsame Elemente die arabische Sprache und der muslimische Glaube sind: Ägypten, Algerien, Bahrain, Dschibuti, Eritrea, Irak, Jemen, Jordanien, Katar, Komoren, Kuwait, Libanon, Libyen, Marokko, Mauretanien, Oman, Saudi-Arabien, Somalia, Sudan, Syrien, Türkei, Tschad, Tunesien, und die Vereinigten Arabischen Emirate.

Politische Situation

Ende des 19. Jahrhunderts teilte sich die arabische Welt im Zuge der Kolonialisierung in einen europäischen und einen osmanischen Einflussbereich. Heute besteht die arabische Welt aus vielen unabhängigen Nationalstaaten. Die von den Europäer_innen willkürlich gezogenen Grenzen beachten die zuvor gewachsenen politischen und ethnischen Strukturen nicht. Auch dies kann als Ursache gesehen werden, weshalb es auch nach der Unabhängigkeit immer wieder zu Unruhen in den einzelnen Staaten kam. In vielen Ländern

wurden diktatorische Regime eingerichtet, die nur mit massiver Gewalt das Land zusammenhalten können. Diese innerstaatlichen Unruhen und Konflikte haben einen Nährboden für militarisierte, fanatische Terrororganisationen geschaffen. Auch die Militärinterventionen des Westens, wie zum Beispiel die Irakkriege oder der Afghanistankrieg, haben der Region keine Entspannung gebracht. Die Situation ist weiterhin geprägt von religiösen Konflikten, Terror, Gewalt und Krieg. Dies äußert sich auch in den aktuellen Fluchtbewegungen der Menschen nach Europa.

Arabischer Frühling

Das Jahr 2011 veränderte die politische Situation in den Staaten Nordafrikas und des Nahen Ostens. Millionen Menschen rebellierten gegen Unterdrückung, Menschenrechtsverletzungen und soziale Ungerechtigkeit. Besonders die junge Generation lehnte sich gegen die autokratischen Systeme in ihren Ländern auf und forderten demokratische Strukturen.

In Ägypten und Tunesien stürzten die Aufständischen ihre Machthaber, während Libyen und Syrien in einen Bürgerkrieg verfielen.



Schon seit Jahrhunderten kommt es in der Mittelmeerregion zu einem kulturellen Austausch zwischen dem sogenannten »Abendland« und dem »Orient«. So haben sich zum Beispiel Flamenco, Tarantella, Raï, Arabesk, Rembetiko, Bauchtanz sowie Kombinationen und Mischformen daraus entwickelt.

Besonders Araber_innen, Perser_innen und Türk_innen haben im vorderen Orient und in Nordafrika drei feste Staatswesen geschaffen, in denen drei große Musikkulturen mit ihren arabischen, armenischen, berberischen, hebräischen, iranischen, koptischen, kurdischen, syrischen, türkischen und tscherkessischen Wurzeln zu Hause sind. Sie sind durch ihr reiches Repertoire, eine fundierte Musiktheorie sowie die schriftliche Fixierung ihrer Musikgeschichte gekennzeichnet.

In arabischen Ländern wird die Musik »offiziell« von Seiten der Intellektuellen und vor allem auch von religiösen Autoritäten relativ gering geschätzt. Allerdings zeigt sich an wichtigen Aufzeichnungen über Musik von überragenden Philosophen der arabischen Welt (*Al-Kindî, Al-Farâbî oder Ibn Sinâ*), dass diese Einschätzung nicht voll zutrifft. Und im 20. Jahrhundert haben Interpret_innen arabischer Musik wie Umm Kulthûm (Ägypten), Fayruz (Libanon) oder Munir Baschir (Irak) in ihren Heimatländern nationalen Kultstatus errungen und auch internationale Verbreitung und Anerkennung erreicht.

Als arabische Musik bezeichnen wir die Musik, die von ihren Musiker_innen und Hörer_innen selbst so genannt wird: Neben den Araber_innen zählen dazu Türk_innen und Iraner_innen sowie ethnische Minderheiten, die mit den Araber_innen zusammenleben wie auch Äthiopier_innen und Menschen anderer afrikanischer Länder, deren Lebensraum an den der Araber_innen grenzt.



*Traditionelle Instrumente arabischer Musik
Foto: Saad Thamiir*

Arabische Musik weist in allen arabischen Ländern viele Übereinstimmungen auf. Beispiele dafür sind das Tonsystem, die Musikformen, die Improvisationsverfahren, die Kompositionstechniken, die Aufführungspraxis, die Zusammensetzung von Ensembles, die rhythmischen Formeln sowie die Stellung der Musiker_innen in der Gesellschaft.

Allerdings üben politische, soziale und religiöse Bewegungen in der unruhig gewordenen arabischen Welt Einfluss auf das Musikleben aus und drohen oftmals, die überlieferte Musik zu zerstören (siehe Kasten, S. 7).

Für die arabische Musik können wir folgende Charakteristika feststellen:

- ein Tonsystem mit spezifischen Intervallstrukturen;
- rhythmisch-zeitliche Strukturen mit reichhaltigen rhythmischen Mustern, die formgebend wirken;
- Musikinstrumente in der gesamten arabischen Welt, die ein einheitliches Tonsystem repräsentieren, mit einheitlichen Spieltechniken und übereinstimmenden Konstruktions- und Gestaltungsdetails;
- eine musikalische Mentalität, die bei allen Formen von Musik zu einer ästhetischen Homogenität in den Strukturelementen des Tonraumes und denen des Rhythmisch-Zeitlichen geführt hat.



Die Ästhetik wird bestimmt durch

- den maqām, ein einstimmiges musikalisches Konzept modaler Strukturen auf der überwiegenden Basis kontrollierter Improvisation, das zugleich auch der Darstellung von bestimmten Gefühlsstimmungen dient;
- vorherrschend vokale Musik;
- eine Vorliebe für kleine Instrumentalensembles;
- die mosaikartige Reihung musikalischer Formteile im Rahmen eines maqām;
- das Fehlen von Polyphonie, Polyrhythmie und Motiventwicklung, wobei Ostinato und heterophone Musizierweise vorkommen;
- den Wechsel zwischen freier rhythmisch-zeitlicher und fester tonräumlicher Organisation und umgekehrt.

Die klassisch-arabische Musik ist eine modale Musik mit einem außerordentlich komplexen System von Melodieformeln oder Modi, den maqāmāt, und rhythmischen Zyklen, den auzān (Mehrzahl von wazn, arabisch: »Gewicht«, »Schwerpunkt«).

Erst in der zweiten Hälfte des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts versuchten einige arabische Musiker_innen, ihre Musik zu notieren. Obwohl die westliche Notation zur Aufzeichnung arabischer Musik zu ungenau ist, griffen sie auf diese Notenschrift zurück. Um sich zu verständigen, welcher Ton des arabischen Systems welcher Note des europäischen entsprechen sollte, legte man den tiefsten Ton, yakāh, als das D fest.

In der Zeit nach der osmanischen Herrschaft wurde in der gesamten arabischen Welt das D durch den Ton G ersetzt. Das hat allerdings auch hier nichts mit der absoluten Tonhöhe zu tun. Die Tonhöhe kann in beide Richtungen bis zu einer Quarte von der notierten Tonhöhe abweichen; sie hängt in erster Linie von der Stimmlage des/der jeweiligen Sängers/ Sängerin ab. Nach ihr werden auch die Instrumente eingestimmt.

Das heutige arabische Tonsystem organisiert alle Töne in über 70 Modi, den so genannten maqām-Reihen.

Das **maqām-Phänomen** liegt als Improvisationsverfahren allen improvisierten Vokal- und Instrumentalgattungen der arabischen Kunstmusik zugrunde. Beim maqām stellt die Ausformung des Tonraumes den wesentlichen Faktor dar, während das rhythmisch-zeitliche Moment keiner bestimmten Organisation unterliegt. In Gattungen mit freier rhythmisch-zeitlicher Organisation begegnet man dem maqām-Phänomen in seiner reinsten Form. Gattungen mit fester rhythmisch-zeitlicher Organisation dagegen kennen klare, wiederkehrende Tongruppierungen, werden von Ensembles gespielt und sind oft das Werk von Komponist_innen.

Das arabische Repertoire kennt etwa 100 verschiedene Zyklen, die bis zu 176 Zeiteinheiten lang sein können. Die meisten davon kommen sowohl in der arabischen wie in der türkischen Musik vor.

Musiker_innen erlernen die Schlagfolgen (naqra) des wazn-Repertoires mit Hilfe lautmalerischer Silben auswendig. Grundelemente jeder naqra sind dum und tak. Dum erzeugt man in der Mitte, tak am Rand des Trommelfells. Ein weniger betontes, legato ausgeführtes zweites dum wird zum mah – e in weniger betontes, legato ausgeführtes tak wird zum käh.

Drei Beispiele arabischer Rhythmen sowie ein Musikstück aus dem klassischen Repertoire:

1. Der achtgliedrige Rhythmus maqsūm ist wahrscheinlich der bekannteste der arabischen Rhythmen. Vorzugsweise wird er in der Volks- und in der Popmusik verwendet. Sein Name bedeutet »geteilt«.

Er ist als 4/4-Takt denkbar und wird so gespielt (einfache Silben / einfache Striche meinen dabei kurze Dauern, Doppelsilben und Doppelstriche lange Dauern von doppelter Länge im Verhältnis zu den Kurzen):

Dum Tak – Tak Dum – Tak – usw. oder
Dum Taak Tak Duum Taak usw.



2. Der fünfgliedrige Rhythmus thurayya, zuweilen auch aghar aqsaq genannt, ist ein guter Schritt auf unserem Weg zum *Samā'ī Thaqil* unseres Musikstückes. Der Name kommt aus dem Arabischen und meint ›die Himmel‹.

Er ist als 5/8-Takt denkbar und wird so gespielt: **Dum – Tak – Tak usw.**

3. Der Rhythmus Samā'ī Thaqil (oder türk. *Ağır Semâî*) ist ein »schwerer *Samā'ī*«. Man bezeichnet ihn auch nur als *Samā'ī*, und er ist sehr populär. Das Wort *Samā'ī* kommt aus dem Türkischen von Saz Semai, das Wort Thaqil ist arabisch und meint ›schwer‹.

Er ist als 10/8-Takt denkbar und wird so gespielt: **Dum – – Tak – Dum Dum Tak – –**



Der irakische Sänger und Trommler Saad Thami; Foto: Saad Thami

Stufe 1

Wir erlernen zunächst die lautmalerischen Silben, die Grundelemente jeder *naqra* (Schlagfolge des Rhythmus). Das sind dum und tak. Mit diesen beiden Silben lassen sich erste eigene Rhythmen erfinden oder improvisieren.

Dann lernen wir mit diesen Silben den achtegliedrigen Rhythmus maqsūm kennen (einfache Silben bzw. einfache Striche meinen dabei immer kurze Dauern, Schrägstrich bedeutet Phrasenende):

Dum Tak – Tak Dum – Tak – / Dum Tak – Tak Dum – Tak – usw.

Er ist auch in der folgenden Form spielbar (einfache Silben / einfache Striche meinen dabei wieder kurze Dauern, Doppelsilben und Doppelstriche allerdings Dauern von doppelter Länge im Verhältnis zu den Kurzen):

Dum Taak Tak Duum Taak / Dum Taak Tak Duum Taak usw.

Anschließend übertragen wir den gelernten Rhythmus auf Bodypercussion, wobei wir z.B. den Klang Dum/Duum mit den Händen auf die Oberschenkel schlagen, den Klang Tak/Taak einfach klatschen.

Schließlich übertragen wir den Rhythmus auf Trommeln, wobei alle Typen von Trommeln (Rahmen-, Gefäß- oder Standtrommeln) benutzt werden können, auf denen zwei unterschiedliche Klänge zu erzeugen sind.

Dum/Duum erzeugt man dabei in der Mitte, Tak/Taak am Rand des Trommelfells.



Stufe 2

In einem ersten Schritt wären die Übungen der Stufe 1 zu wiederholen bzw. ist auszuprobieren, ob sie leicht zu realisieren sind und ob es dabei eventuell noch Übungsbedarf gibt.

Sind die lautmalerischen Silben, die Übertragung auf Bodypercussion, der Rhythmus *maqsūm* und seine Übertragung auf Trommeln bei allen Spieler_innen gut verankert, geht es um einen weit schwierigeren Rhythmus. Die Schlagfolge (*naqra*) unseres nächsten Beispiels aus dem *wazn*-Repertoire sieht so aus:

Dum - Tak - Tak / Dum - Tak - Tak usw.

Es ist der, im 5/8-Takt denkbare, Rhythmus *thurayya*, zuweilen auch *aghar aqsaq* genannt. Wir lernen ihn zunächst sprechen und übertragen dann den gelernten Rhythmus auf Bodypercussion, wobei wir z.B. den Klang Dum mit den Händen auf die Oberschenkel schlagen und den Klang Tak einfach in die Hände klatschen. Dabei müssen wir vor allem darauf achten, dass es nach dem zweiten Tak gleich wieder ohne Unterbrechung von vorne beginnt – die Hauptstücke bei jedem 5er-Rhythmus.

Schließlich übertragen wir den Rhythmus *thurayya* auf Trommeln, wobei alle Typen von Trommeln (Rahmen-, Gefäß- oder Standtrommeln) benutzt werden können, auf denen zwei unterschiedliche Klänge zu erzeugen sind.

Dum erzeugt man dabei in der Mitte, Tak am Rand des Trommelfells.

Das Spiel in drei Gruppen ist denkbar, wobei eine Gruppe den durchgehenden Puls klatscht oder schlägt, eine Gruppe die Silben spricht und eine Gruppe den Rhythmus auf Trommeln spielt.

Die Aufgaben der Gruppen sind nach Möglichkeit immer wieder zu tauschen, sodass alle Schüler_innen alle Aspekte des *thurayya* kennenlernen.

Stufe 3

In einem ersten Schritt wären die Übungen der Stufe 2 zu wiederholen bzw. ist auszuprobieren, ob sie leicht zu realisieren sind und ob es dabei eventuell noch Übungsbedarf gibt.

Sind die lautmalerischen Silben, die Übertragung auf Bodypercussion, die Rhythmen *maqsūm* und *thurayya* und ihre Übertragung auf Trommeln bei allen Spieler_innen gut verankert, geht es um einen letzten, für Menschen aus dem europäischen Raum oftmals eher schwer erlernbaren Rhythmus, der abschließend mit einem klassischen Stück aus dem arabischen Repertoire verbunden wird.

Die *naqra* unseres nächsten Beispiels aus dem *wazn*-Repertoire hat zehn Zeiteinheiten und sieht so aus:

Dum - - Tak - Dum Dum Tak - - / Dum - - Tak - Dum Dum Tak - - usw.



Es ist der Rhythmus *Samā'ī Thaḳīl* (oder türk. *Ağır Semâ'î*), ein »schwerer *Samā'î*«. Man kennt ihn auch nur als *Samā'î*. Er ist als 10/8-Takt denkbar.

Wir lernen ihn zunächst sprechen, übertragen dann den gelernten Rhythmus auf Bodypercussion, wobei wir z.B. den Klang Dum mit den Händen auf die Oberschenkel schlagen, den Klang Tak einfach in die Hände klatschen. Dabei müssen wir vor allem darauf achten, dass es nach dem zweiten Tak gleich wieder ohne Unterbrechung von vorne beginnt – die Hauptstücke bei jedem 10er-Rhythmus.

Schließlich übertragen wir den Rhythmus *Samā'ī Thaḳīl* auf Trommeln, wobei wieder alle Typen von Trommeln (Rahmen-, Gefäß- oder Standtrommeln) benutzt werden können, auf denen zwei unterschiedliche Klänge zu erzeugen sind.

Dum erzeugt man dabei in der Mitte, Tak am Rand des Trommelfells.

Das Spiel in drei Gruppen ist denkbar, wobei eine Gruppe den durchgehenden Puls klatscht oder schlägt, eine Gruppe den Rhythmus spricht und eine Gruppe den Rhythmus auf Trommeln spielt. Die Aufgaben der Gruppen sind nach Möglichkeit immer wieder zu tauschen, sodass alle Schüler_innen alle Aspekte des *Samā'ī Thaḳīl* kennenlernen.

Mit diesem Rhythmus können wir nun das traditionelle Stück »Lamma Bada Yatathanna« rhythmisch begleiten.

Die Melodie des Stückes kann mit jedem Melodieinstrument gespielt werden, das den nötigen Ambitus (Tonumfang) hat. Dabei ist zu bedenken, dass in der arabischen Musik die Melodie jederzeit, entsprechend der Tonlage und dem Ambitus der Musiker_innen, nach oben oder unten transponiert werden kann.

Lamma ba'da yatathanna
von Salim al-Masri

*Arrangement für
Bläserklassen u.a.
Instrumente vgl. Helmut
Bieler-Wendt: *Musikwelten
eröffnen – kulturelle Vielfalt
im Musikunterricht* (siehe
Anhang)

Maqam: Nahawand **Lamma Bada Yatathanna**
(Classical Arabic Andalusian Poetry)

Rhythm is Samā'ī Thaḳīl 10/8 Dem Tak Dum Dum Tak Salim al-Masri
18th Century

The image shows a musical score for the piece 'Lamma Bada Yatathanna'. It is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The time signature is 10/8. The score begins with a double bar line and a repeat sign. Above the staff, there is a rhythmic pattern: 'Dem Tak Dum Dum Tak' with corresponding symbols. The melody starts with a quarter note G4, followed by a quarter note F4, and then a series of eighth notes. The dynamic marking 'mp' (mezzo-piano) is placed above the staff. The score consists of 18 measures, with measure numbers 1, 3, 5, 7, 9, 11, 14, and 18 indicated at the beginning of their respective lines.



Blick auf Kairo

Das Stück ist in der gesamten arabischen Welt sehr bekannt und dadurch repräsentativ. Sein Titel bedeutet übersetzt »Wenn er beginnt, [in nicht gerichteter Weise / kokett] zu gehen«.

Der Grundrhythmus *Samāʾ Thaqil* (oder türk. *Ağır Semâʾ*) wird auch in der Partitur benannt.

Salim al-Masri (Salim der Ägypter)

Über Salim al-Masri ist wenig bekannt. Er lebte im 19. Jahrhundert im damaligen osmanischen Reich. Sein Beiname (»der Ägypter«) verweist schon auf eine gewissermaßen nationale Abgrenzung in einem überwiegend türkisch-panosmanisch geprägten Repertoire. Als die kulturelle Toleranz der Osman_innen den verschiedenen Ethnien eine selbständige Entwicklung zugestand, brach Ägypten allmählich aus der Anonymität des pan-islamischen Staates heraus. 1811 erklärte Muhammad Ali, noch unter osmanischer Vorherrschaft, dem saudischen Königreich den Krieg. Bereits seit 1809 hatte er durch eine Reform mit der Nationalisierung und Industrialisierung von ägyptischem Land begonnen. 1820 annektierte er den Osten Libyens und die Oase Siwa sowie später den Sudan. Gleichzeitig reformierte er die Armee nach westlichen Vorbildern. Die neue ägyptische Flotte begann mit der griechischen Vorherrschaft im östlichen Mittelmeer zu konkurrieren. Im Streit um Syrien entspann sich ein Krieg mit Sultan Mahmūd II., an dessen Ende Muhammad Ali über ein quasi unabhängiges Reich verfügte. Die Umstürze in Ägypten alarmierten bald die westlichen Autoritäten und führten schließlich, in einer Reihe ununterbrochener Fehden und Kriege, zum Einmarsch Großbritanniens im Jahre 1882. Ägypten blieb bis 1947 Kolonie der britischen Krone.

Arabische Musik heute

Fragen an die Schüler_innen

1. Informiert euch über die Musikszene und die Musiker_innen der arabischen Länder am Mittelmeer.
 - <http://tinyurl.com/jq2ra9e> (Zeitschrift Fikrun wa Fann/ Goethe-Institut)
 - <http://norient.com/stories/kairo2013/> (Blog Norient)
 - <http://tinyurl.com/jnfdrbv> (Deutschlandradio Kultur)
 - <http://tinyurl.com/gwo8elo> (BR)
 - Recherchiert die Top Ten Charts der sieben Mittelmeerländer. Was fällt euch auf? Welche Gemeinsamkeiten, welche Unterschiede gibt es zu den Top Ten in Deutschland? <http://tinyurl.com/zps9bzx> (music-newsletter.de)
2. Sucht euch 1–2 Musiker_innen aus und hört euch ihre Lieder an. Versucht zusätzliche Informationen über die Musiker_innen oder andere arabische Bands, die ihr interessant findet, herauszufinden.
 - Erkennt ihr Elemente der klassischen arabischen Musik wieder?
 - Vergleicht die Musik, die Inhalte der Texte und die Bedingungen, unter denen die Musiker_innen Musik machen, mit euren Lieblingsmusiker_innen / eurer Lieblingsmusik. Was fällt euch auf? Wo gibt es Unterschiede, wo Gemeinsamkeiten?

Die Aufgabe kann als Hausaufgabe in Gruppen oder alleine bearbeitet werden. Die Ergebnisse können der Klasse in Kurzreferaten am Ende des jeweiligen Moduls vorgestellt werden

Weiterführende Interpretationen des Stücks Lamma Bada Yatathanna:

- Lamma Bada Yatathanna: »Muwashah of Arab-Andalusian tradition«
 - www.youtube.com/watch?v=JaLbSYF4KCI (3:30 min)
- Daniele Sepe ist ein italienischer Musiker, der international vor allem für seine Interpretationen von Protestsongs aus der ganzen Welt bekannt ist. Seine Interpretation von Lamma Bada spielt er mit seiner Jazz



Band, die aus Musiker_innen aus der ganzen Welt besteht, und dem tunesischen Sänger Marzouk Mejiri,

- www.youtube.com/watch?v=VhUgp1f7zu4 (5:47 min)

HipHop und Rock-Musik als Ventil für politischen Protest in der arabischen Welt

Auch in den arabischen Staaten gibt es eine vitale moderne Musikszene unter den Jugendlichen. Von Pop, über Hip-Hop, bis hin zu Rock, Punk und Metal sind viele Musikstile vertreten. Jedoch leiden die Musiker_innen sehr unter der restriktiven Kulturpolitik der Regime vieler arabischer Staaten. Sie werden Opfer von Zensur, Folter und juristischer Willkür. Angesichts der politischen Gewalt und Bedrohung durch militante Islamist_innen in manchen Ländern riskieren sie sogar ihr Leben.

Hip Hop und Rap

■ El Général, Tunesien

Der Song »Rayes le-Bled« des Rappers El Général (alias Hamada Ben Amor) wurde während der Revolution in Tunesien zu einer Revolutionshymne. Der 22-jährige HipHop-Star aus Sfax sprach mit dem Song vor allem der jüngeren tunesischen Generation aus dem Herzen. In »Rayes le-Bled« beschreibt er das Klima der Angst, den allgegenwärtigen Polizeistaat Ben Alis, die soziale Misere breiter Bevölkerungsmassen und den Reichtum der politischen Elite um den Diktator. Als Reaktion auf den Song wurde El Général von 30 Polizist_innen zuhause aufgesucht und aufs Revier gezerzt, wo er für mehrere Tage festgehalten wurde.

- www.youtube.com/watch?v=leGIJ7OouRO (4:17 min mit englischem Untertitel)

■ Deep, Ägypten

Der ägyptische Rapper Mohammed El Deeb erlebte die Revolution auf dem Tahrirplatz 2011 hautnah mit und begleitete sie mit kritischen Texten. Damals konnte er erstmalig mit deutlichen Worten gegen Korruption,

Ungerechtigkeit und Unterdrückung protestieren. Durch seine Musik will Deeb soziale und politische Realitäten abbilden und für Freiheit kämpfen.

■ Arabian Knightz, Ägypten

Die Rapcrew Arabian Knightz aus Kairo veröffentlichte die Protest-Single »Rebel!« (featuring Lauren Hill) während der Revolution. Sie mischen englische und arabische Raps mit traditionellen Erzählmethoden und Sozialkritik. Arabian Knightz versuchen gegen Zensur in Kunst und Musik vorzugehen und – z.B. durch Workshops und Initiativen – Hip Hop als Protestform in Ägypten weiter voranzutreiben. In ihrem Song »Not your prisoner!« behandeln sie die Polizei-Brutalität bei der versuchten Niederschlagung des Aufstandes.

Rebel

- www.youtube.com/watch?v=Z696QHAbMIA (3:43 min)

Mercenary Rhymes (Söldner Reime)

- www.youtube.com/watch?v=CefA7LfXrTI (3:35 min)

■ Amani Yahya, Jemen

Amani Yahya ist eine Rapperin aus Jemen. In ihrem Land sind Zwangsheiraten minderjähriger Mädchen gesetzlich zugelassen. Trotz vieler Hürden rappt sie darüber:

- www.youtube.com/watch?v=LQsB96bgIIM.

■ Mit den vier Musiker_innen Krist Alzu'bi and Mira Irshaid (Jordanien) sowie Mayam Mahmoud and Karim Adel (Ägypten) hat sie syrische Flüchtlingsfrauen im Libanon besucht und einen Song daraus über Frauenrechte gemacht: International Women's Day – Rapping For Women In Conflict

- www.youtube.com/watch?v=1Ythk47vKvI

Singer/Songwriter

■ Bendir Man, Tunesien

Auch der Singer und Songwriter Bendir Man brachte seinen Protest gegen die politischen und sozialen Missstände in Tunesien in seinen Liedern zum Ausdruck. Seine Konzerte wurden unter Ben Ali regelmäßig verboten.

- www.youtube.com/watch?v=mUXOW_7Wgrg (4:24 min)

*Blick auf Istanbul*

Modul 2 | Rund ums Mittelmeer - Türkei

Fragen an die Schüler_innen:

1. Sucht Informationen über die Türkei:
Wo liegt sie? An welche Länder grenzt das Land? Welche Sprache wird gesprochen? Wie viel Einwohner_innen hat die Türkei? Welche Staatsform / welches Regierungssystem hat das Land? Welche Bevölkerungsgruppen sind vertreten? Welche Religionszugehörigkeiten gibt es?
2. Findet etwas über die politische Situation der Türkei heraus. Informationen findet ihr z.B. unter:
 - www.liportal.de
 - www.bpb.de/internationales
 - <http://tinyurl.com/zykq9r8> (www.auswaertiges-amt.de)
3. Vor welchen politisch-sozialen, kulturellen, ökologischen und/oder wirtschaftlichen Herausforderungen steht das Land? Nennt drei Beispiele.
4. Findet die Werte des World Happiness Reports und den Human Development Index für die Türkei heraus.



Die Türkei

Die Türkei bildet geographisch die Brücke von Europa nach Asien. Im Treffpunkt der zwei Kontinente bildet sie den Schmelztiegel der europäischen und arabischen Kultur.

Die knapp 80 Millionen Einwohner_innen der Türkei (Stand 2015) stellen überwiegend muslimische Türk_innen, während in der Minderheit Kurd_innen, Arabier_innen, Armenier_innen und andere ethnische Gruppen sowie religiöse Minderheiten wie Sunnit_innen, Alevit_innen und Christ_innen vertreten sind.

Politische Situation

Die demokratische Republik wurde 1923 durch Staatsgründer Mustafa Kemal Atatürk als laizistischer Staat nach dem Vorbild europäischer Nationalstaaten gegründet. Seit einigen Jahren wird über den Beitritt der Türkei in die Europäische Union verhandelt. Jedoch haben sich zuletzt die Beziehungen zwischen der EU und der türkischen Staatsführung unter dem umstrittenen Staatspräsidenten Recep Tayyip Erdogan verschlechtert.

Lange Zeit galt die Türkei mit ihrer Demokratie und der Trennung von Staat und Kirche als Vorbild für die gesamte islamische Welt. Zuletzt gab es unter Erdogan jedoch immense Rückschritte bei der Durchsetzung demokratischer Grundrechte, wie

der Meinungs- und Versammlungsfreiheit und bei dem Kampf gegen die Korruption. Die Unabhängigkeit des Justizwesens und die Beachtung des Prinzips der Gewaltenteilung wurden untergraben, und sowohl Richter_innen als auch Staatsanwälte_innen stehen unter hohem politischen Druck. Außerdem kam es zu Entlassungen und Verhaftungen von regierungskritischen Oppositionellen und Journalist_innen.

Konflikt zwischen der Türkei und der PKK

Seit 1984 befindet sich die Arbeiter_innenpartei Kurdistans (PKK), in Deutschland mittlerweile verboten, in einem Guerillakrieg gegen militärische und zivile staatliche Einrichtungen der Türkei. Dieser Aufstand wird von der türkischen Regierung mit brutalem militärischem Einsatz bekämpft, der keine Rücksicht auf die Zivilbevölkerung nimmt. Zuletzt erklärte Erdogan den Friedensprozess für beendet und es kam zu einem erneuten Ausbruch der Gewalt auf beiden Seiten.

Quellen

<http://krisen-und-konflikte.de/tuerkei/geschich.htm>
<http://tinyurl.com/hnsb9xl> (www.welt.de)
www.welt.de/themen/tuerkei-politik/



Aus dem Altai-Gebiet der heutigen Mongolei zogen dort lebende Nomad_innen bei ihren Weidzügen immer weiter nach Westen. Der Name »Türken« ist zum ersten Mal auf Steininschriften des westtürkischen Reiches im 7. und 8. Jahrhundert unserer Zeit westlich des Altai überliefert. Aus der Region von Buchara kommend, eroberte einer dieser inzwischen zum Islam übergetretenen Stämme Anatolien und gründete im 11. Jahrhundert das Seldschuken-Reich. Die türkische Oberschicht wurde zur herrschenden Schicht im bereits von Kurde_innen, Griech_innen, Armenier_innen, Perser_innen, Araber_innen, Georgier_innen und Juden / Jüdinnen bewohnten Land, und mit dieser Bevölkerung vermischt sich die türkischen Volkskreise. In der Musik der Türkei verweben sich vielfältige Einflüsse in der wechselvollen Geschichte Vorderasiens, bedingt durch kulturelle Unterschiede verschiedener Regionen und Minderheiten. Neben Kultur und Musik der Turkvölker und dem Einfluss des 1453 von den Türk_innen eroberten, alten byzantinischen Konstantinopel spielen Kurd_innen-, Perser_innen-, Araber_innen-, Armenier_innen-, Griech_innen- und Nomad_innenvölker eine Rolle. Aus diesen Einflüssen hat sich auf dem heutigen Gebiet der Türkei eine gemeinsame Musikkultur gebildet.

Die türkische klassische Musik war die Musik des osmanischen Hofes. Ihre Strukturen sind sowohl von der anatolischen Volksmusik als auch von der Hofmusik Persiens, Indiens und des arabischen Kulturraumes beeinflusst. Auch die byzantinische Musik spielt eine Rolle. Mit der Annäherung an die früheren Hauptstädte des osmanischen Reiches nimmt die Ausprägung des maqām-Systems auch in der Volksmusik zu.

Die traditionelle türkische Musik nutzt sechs verschiedene Quart- und Quintmodelle, aus denen dreizehn einfache, fünfzehn transponierte und acht Gruppen zusammengesetzter maqāmāt gebildet werden.

In der rhythmisch-metrischen Struktur, dem *uṣūl*, unterscheidet man kräftige und leichte Schläge. Es gibt kleine und große Taktarten. Sie

werden aus einfachen (*basit*), zusammengesetzten (*birleşik*) und hinkenden (*aksak*) Grundmodellen gebildet. Durch die Kombination verschiedener kleiner Taktarten entstehen die großen Taktarten und bilden dabei ein reichhaltiges Repertoire an rhythmischen Modellen. Ein *uṣūl* kann bis zu 120 Schläge umfassen.

Vier Beispiele türkischer Rhythmen und ein Musikstück aus dem klassischen Repertoire:

1. Der rhythmische Zyklus *Yürük Semâi* (yürük: »schreitend«) ist als 6/8-Takt denkbar und wird so gespielt (einfache Silben oder einfache Striche meinen dabei kurze Dauern, Schrägstrich bedeutet Phrasenende):

Düm Tek Tek Düm Tek - /
Düm Tek Tek Düm Tek - usw.

In einer zweiten Form wird er so gespielt:

Düm - Tek Tek Tek -
/ Düm - Tek Tek Tek - usw.

2. Der Rhythmus *Düyek* erfreut sich auch in populärer arabischer Musik großer Beliebtheit. *Düyek* heißt »1-2« und kommt von do-yek in osmanisiertem Persisch.

Er ist als 2/4-Takt denkbar und wird so gespielt (einfache Silben meinen dabei kurze Dauern, Doppelsilben lange Dauern von doppelter Länge im Verhältnis zu den kurzen):

Düm Teek Tek Düüm Teek /
Düm Teek Tek Düüm Teek usw.

3. Der Rhythmus *Sofyan*, der auch in der volkstümlichen Sufi-Musik häufig vorkommt, beschreibt einen einfachen »Wanderer-Rhythmus«.

Er ist als 2/4-Takt denkbar und wird so gespielt:

Düüm Tek Ke / Düüm Tek Ke usw.



4. Für die komplexe Kompositionsform unseres Musikstückes lernen wir schließlich den charakteristischen *Aksak Semâî* kennen.

Der Name dieses Rhythmus leitet sich aus seinem quasi »hinkenden« Charakter ab, den seine unsymmetrische Struktur im 10/8-Takt ergibt.

Er wird so gespielt:

Düüm Te Kâa Düüm Teek Te /
Düüm Te Kâa Düüm Teek Te usw.



Ensemble Tûmata (Foto: Andrea Stölzl)

Stufe 1

Wir erlernen zunächst die lautmalerischen Silben, die Grundelemente jeder Schlagfolge eines Rhythmus. Das sind düm und tek, also ganz ähnlich wie in der arabischen Musik.

Mit diesen beiden Silben lassen sich erste eigene Rhythmen erfinden oder improvisieren.

Dann lernen wir mit diesen Silben den rhythmischen Zyklus *Yürük Semâî* (yürük: »schreitend«) kennen. Er ist als 6/8-Takt denkbar und wird so gespielt oder gesprochen (einfache Silben oder einfache Striche meinen dabei kurze Dauern, Schrägstrich bedeutet Phrasenende):

Düm Tek Tek Düm Tek - / Düm Tek Tek Düm Tek - usw.

In einer zweiten Form wird er so gespielt:

Düm - Tek Tek Tek - / Düm - Tek Tek Tek - usw.

Anschließend übertragen wir den gelernten Rhythmus auf Bodypercussion, wobei wir z.B. den Klang Düm mit den Händen auf die Oberschenkel schlagen, den Klang Tek einfach klatschen.

Schließlich übertragen wir den Rhythmus auf Trommeln, wobei alle Typen von Trommeln (Rahmen-, Gefäß- oder Standtrommeln) benutzt werden können, auf denen zwei unterschiedliche Klänge zu erzeugen sind.

Düm / Düüm erzeugt man dabei in der Mitte, Tek / Têek am Rand des Trommelfells.



Stufe 2

In einem ersten Schritt wären die Übungen der Stufe 1 zu wiederholen bzw. ist auszuprobieren, ob sie leicht zu realisieren sind und ob es dabei eventuell noch Übungsbedarf gibt.

Sind die lautmalerischen Silben, die Übertragung auf Bodypercussion, der Rhythmus *Yürük Semâî* und seine Übertragung auf Trommeln bei allen Spieler_innen gut verankert, geht es um zwei weitere Rhythmen.

Die Schlagfolge unseres ersten Beispiels sieht so aus (einfache Silben meinen dabei kurze Dauern, Doppelsilben lange im Verhältnis 1:2):

Düm Teek Tek Düüm Teek / Düm Teek Tek Düüm Teek usw.

Der Rhythmus heißt *Düyek* und ist als 2/4-Takt denkbar. *Düyek* heißt »1-2« und kommt von do-yek in osmanisiertem Persisch.

Das 2. Beispiel ist der Rhythmus *Sofyan*, ein einfacher »Wanderer-Rhythmus«, ebenfalls als 2/4-Takt denkbar und so gespielt:

Düüm Tek Ke / Düüm Tek Ke usw.

Wir lernen die Rhythmen zunächst sprechen, übertragen sie dann auf Bodypercussion, wobei wir z.B. den Klang *Düm / Düüm* mit den Händen auf die Oberschenkel schlagen, den Klang *Tek / Ke* einfach in die Hände klatschen.

Schließlich übertragen wir beide Rhythmen auf Trommeln, wobei alle Typen von Trommeln (Rahmen-, Gefäß- oder Standtrommeln) benutzt werden können, auf denen zwei unterschiedliche Klänge zu erzeugen sind.

Düm / Düüm erzeugt man dabei in der Mitte, *Tek / Têek / Ke* am Rand des Trommelfells.

Das Spiel ist in drei Gruppen denkbar, wobei eine Gruppe den durchgehenden Puls klatscht, eine Gruppe den Rhythmus spricht und eine Gruppe den Rhythmus auf Trommeln spielt. Die Aufgaben der Gruppen sind nach Möglichkeit immer wieder zu tauschen, sodass alle Schüler_innen alle Aspekte der beiden Rhythmen kennenlernen.

Da beide Rhythmen als 2/4-Takte denkbar sind, lassen sie sich auch gut kombinieren. Dabei kommt es durch die unterschiedliche Länge der Zyklen zu einer interessanten Überlagerung im Verhältnis 1:2.



Stufe 3

In einem ersten Schritt wären die Übungen der Stufe 2 zu wiederholen bzw. ist auszuprobieren, ob sie leicht zu realisieren sind und ob es dabei eventuell noch Übungsbedarf gibt.

Sind die lautmalerischen Silben, die Übertragung auf Bodypercussion, die Rhythmen *Yürük Semâî*, *Düyek* und *Sofyan* sowie ihre Übertragung auf Trommeln bei allen Spieler_innen gut verankert, geht es wiederum um einen letzten, für Europäer_innen oftmals recht schweren Rhythmus, den wir dann auch mit einem klassischen Stück aus dem türkischen Repertoire verbinden können.

Die Schlagfolge unseres nächsten Beispiels hat zehn Zeiteinheiten und sieht so aus:

Düüm Te Kâa Düüm Teek Te / Düüm Te Kâa Düüm Teek Te usw.

Es ist der charakteristische *Aksak Semâî* mit seinem quasi »hinkenden« Charakter, den seine unsymmetrische Struktur im 10/8-Takt ergibt.

Wir lernen ihn zunächst sprechen, übertragen dann den gelernten Rhythmus auf Bodypercussion, wobei wir z.B. den Klang *Düm / Düüm* mit den Händen auf die Oberschenkel schlagen, den Klang *Tek / Teek* einfach in die Hände klatschen und *Kâa* auf den Boden stampfen.

Schließlich übertragen wir den Rhythmus *Aksak Semâî* auf Trommeln, wobei wieder alle Typen von Trommeln (Rahmen-, Gefäß- oder Standtrommeln) benutzt werden können, auf denen zwei unterschiedliche Klänge zu erzeugen sind.

Das Spiel ist in drei Gruppen denkbar, wobei eine Gruppe den durchgehenden Puls klatscht, eine Gruppe den Rhythmus spricht und eine Gruppe den Rhythmus auf Trommeln spielt. Die Aufgaben der Gruppen sind nach Möglichkeit immer wieder zu tauschen, sodass alle Schüler_innen alle Aspekte des *Aksak Semâî* kennenlernen.

Mit diesem Rhythmus können wir nun das traditionelle Stück *TARZ-I CİHÂN Saz Semâîsi* rhythmisch begleiten.

TARZ-I CİHÂN Saz Semâîsi von Selim III.

*Arrangement für Bläserklassen u.a.
Instrumente vgl. Helmut Bieler-Wendt:
*Musikwelten eröffnen – kulturelle Vielfalt
im Musikunterricht*
(siehe Anhang)

TARZ-I CİHÂN SAZ SEMÂİSİ

USÛL: AKSAK SEMÂİ BESTE: OÇUNCU SELİM

Birinci Hane

Mulâzeme %

İkinci Hane

Üçüncü Hane

Dördüncü Hane



Dieser *Saz Semâî* im *maqâm Tarz-ı Cihân* erweitert den *maqâm*-Verlauf hörbar in rhythmischer Hinsicht. Dieser Satz ist durch reiche, ausnotierte Verzierungen gekennzeichnet. Der Spannungshöhepunkt liegt in der dritten *hâne*. Es wird der, für diese komplexe Kompositionsform charakteristische, Rhythmus *Aksak Semâî* verwendet.

Die Melodie ist mit jedem Melodieinstrument zu spielen, das den nötigen Ambitus (Tonumfang) hat. Dabei ist zu bedenken, dass die Melodie auch, entsprechend der Tonlage und dem Ambitus der Musiker_innen, nach oben oder unten transponiert werden kann.



Junge Straßenmusiker in Izmir, Türkei

Türkische Musik heute

Fragen an die Schüler_innen:

1. Informiert euch mit Hilfe der folgenden Links über die Musikszene und die Musiker_innen der Türkei.
 - <http://tinyurl.com/zlmnh8x> (de.qantara.de)
 - <http://tinyurl.com/jdcykeu> (www.faz.net)
 - <http://tinyurl.com/hppnl5p> (www1.wdr.de)
2. Recherchiert die Top Ten Charts der Türkei. Was fällt euch auf? Welche Gemeinsamkeiten, welche Unterschiede gibt es zu den Top Ten in Deutschland?
 - <http://tinyurl.com/z69qxwz> (charts.music-newsletter.de) (nur türkisch)
 - www.powerfm.com.tr

Selim III.

(osmanisch: شلالت ميلس Selīm-i sālis)

Selim III wurde im Jahre 1761 als Sohn des Sultans Mustafa des III. geboren. Er entschied sich früh für eine umfangreiche Bildung, die auch bedeutende Aspekte europäischer Wissenschaften einschloss. Mit Ludwig XVI., dem letzten französischen König, unterhielt er regen Briefwechsel. 1789, im selben Jahr, in dem auch die Französische Revolution begann, wurde Selim III. zum Herrscher ernannt.

Besondere Begabung zeigte der Sultan in den Bereichen Literatur und Musik. Er erlernte sowohl das *Nâi*- als auch das *Tanbur*-Spiel und gilt, mit etwa 64 bekannten Kompositionen, heute als einer der bedeutendsten Komponisten seiner Zeit. Der literarisch und musikalisch geprägte Zirkel am Sultanshof zur Zeit Selims III. war zutiefst durch den Einfluss des Mevlevi-Ordens geprägt, dem Selim III. (unter dem Beinamen »Selim Dede«) selbst angehörte. Seine musikalische Ausbildung erhielt Selim III. von *Ahmed Kâmil Efendi* und *Tanbûri Ortaköylü İzak*. Die türkischen *maqâmât Suzidil-Ârâ*, *Şevk-Fezâ*, *Şevk-u Tarab*, *Arazbar-Bûselik* und *Nevâ-Kürdi* gelten als seine Erfindungen. Von besonderer Bedeutung ist die durch ihn initiierte neue Notenschrift des *Hamparsum Limonciyân*, die sich am armenischen Alphabet orientiert und bis ins zwanzigste Jahrhundert gebraucht wurde. Neben der osmanischen Musiktradition zeigte Selim III., wenn auch als Laie, Interesse an westlicher Musik. Als ein von ihm erlassenes Gesetz den Interessen des nach wie vor einflussreichen Janitscharenheeres zuwider lief, wurde Selim III. auf ihr Betreiben am 28. Juli 1808 erdrosselt.



3. Sucht euch 1–2 Musiker_innen aus und hört euch ihre Lieder an. Versucht zusätzliche Informationen über die Musiker_innen oder andere türkische Bands, die ihr interessant findet, herauszufinden.
- Erkennt ihr Elemente der klassischen türkischen Musik wieder?
 - Vergleicht die Musik, die Inhalte und die Bedingungen, unter denen die Musiker_innen Musik machen, mit euren Lieblingsmusiker_innen / eurer Lieblingsmusik. Was fällt euch auf? Wo gibt es Unterschiede, wo Gemeinsamkeiten?

Weiterführende Interpretationen türkischer Musiker_innen nach dem TARZ-I CIHÂN Saz Semâ'îsi von Selim III.:

- Beste/Komposition: Sultan Selim III., Ud: Islam Aytaç Yavuz, Gitar/Gitarre: Sühan Irden, Ney: Ozan Tutay, Keman / Violine: Fahrettin Soysev, Viyolonsel: Kamil Akpara
- www.youtube.com/watch?v=pJ7G6Y8I2H8
- »Das Berliner Plattenlabel Global Pop First Wave hat es sich zur Aufgabe gemacht, internationale Popmusik der 1960er und 1970er Jahre wieder zu veröffentlichen. Ein Schwerpunkt der musikalischen Goldgräber von Global Pop First Wave liegt in der Türkei. So versammelt auch das Album »Saz Beat 2« Anadolu Rock, Orientalfunk, elektrifizierten Folk und psychedelische Musik unter besonderer Berücksichtigung eines Instruments aus der Familie der Saz, der Langhalslauten, welche vom Balkan bis nach Afghanistan verbreitet sind. Ihr Hauptvertreter ist in der Türkei die mittelgroße *Bağlama*. Sie hat sechs bis sieben Saiten und wird in der Rockmusik auch elektrifiziert gespielt und hat so auch ihren Platz in der modernen Popmusik gefunden.«
- <http://tinyurl.com/zurc9nm> (hhv-mag.com);
- Hörbeispiel: <http://tinyurl.com/hxpz3mo> (www.hhv.de)

Zwischen Moderne, Tradition und Zensur

Auch in der türkischen Musikszene spiegelt sich der Mix aus westlichen Einflüssen und Tradition. Seit den 1960er Jahren haben sich in der Türkei moderne Genres weit verbreitet. Die meisten Musiker_innen in der Türkei machen Pop, Rock, Hip Hop, Arabesque oder Volksmusik. Besonders in Istanbul, einer modernen Stadt mit vielen jungen Leuten, Clubs und Bars, zeigt sich die Vielfältigkeit der türkischen Musikszene, die als so experimentell wie konservativ gilt. Doch die Zensur und die Kontrolle des Staates zeigen sich auch in der Kultur- und Musikszene. Besonders Musiker_innen, die sich für die Rechte von Kurd_innen einsetzen, werden auf Grundlage des Anti-Terror-Gesetzes bestraft. Auch die Zahl der Verfahren wegen Beleidigung des Staatspräsidenten nimmt zu. All dies führt zu einer zunehmenden Selbstzensur seitens der Musiker_innen. Die Zensur des Staates zeigt sich auch in den Entscheidungen des Hohen Rats für Radio und Fernsehen (RTÜK), der immer öfter Sender für die Ausstrahlung von Musikvideos abstrafte, die Homosexualität zeigen. Dies sei »schädlich für Kinder« und zudem eine »unpassende Sexualerziehung«. Ins Visier der konservativen Medienaufsicht gerieten Anfang 2014 die beiden Sängerinnen Shakira und Rihanna. Auch damals lautete der Vorwurf, ihr gemeinsames Musikvideo schüre Homosexualität.



Pop

Die türkische Popmusik kann in zwei Arten unterteilt werden. Auf der einen Seite gibt es die türkische Popmusik, die dem westlichen Pendant stark ähnelt. Auf der anderen Seite gibt es türkische Popmusik, die stark durch den arabischen Raum geprägt wurde. Aus diesen modernen Richtungen und weiteren Einflüssen traditioneller türkischer Musik sind auch neue türkische Musikstile entstanden wie T-Pop oder der Anadolu Rock.

- Generationsübergreifend geliebt wird Sezen Aksu, die als Erfinderin der türkischen Popmusik gilt und auch die »türkische Madonna« genannt wird.
- www.youtube.com/watch?v=14MLthOoniw
- Als einer der größten Popstars der Türkei wird Tarkan gefeiert, der mit seinem Lied »Uyan« die Türk_innen zu mehr Umweltschutz aufruft:
- www.youtube.com/watch?v=IdQFGoc4pTY
- www.youtube.com/watch?v=pYivOnoV4GU (deutsche Übersetzung)

Rock und Ska

Der türkische Rock hat sich aus der türkischen Popmusik entwickelt. Hard Rock in dem Sinne gibt es eigentlich nicht, der klassische türkische Rock besteht aus sanften Gitarrenklängen, die von einer sanften Stimme begleitet werden. Eine neue Musikrichtung, die in den letzten Jahren populärer wurde, ist Ska.

- Die bekanntesten Vertreter dieses Musikstils in der Türkei sind Athena. Auch sie stehen für eine junge und offene Generation von Türk_innen. In ihren Texten behandeln sie Themen wie Krieg, Religion und Vorurteile und sprechen über das Leben in der Türkei.
- www.youtube.com/watch?v=Z8aqzdARZns (Kafama Göre 3:24 min)
»Savaşta Hiç Gerek Yok« ist ein Song den Athena mit Mor va Ötesi und anderen Musiker_innen performen. Der Song, der übersetzt »Krieg ist nicht notwendig« heißt, wurde anlässlich des Irakkrieges aufgenommen und veröffentlicht.
- www.youtube.com/watch?v=nPgE8Jdzojc (3:41 min),
- <http://tinyurl.com/zhvws7o> (lyricstranslate.com) (deutsche Übersetzung)

Weiterführende Links

- <http://tinyurl.com/zazn9vx> (www.deutsch-tuerkische-nachrichten.de)
- <http://tinyurl.com/hv4k39p> (www.tagesspiegel.de)
- <http://tinyurl.com/hv4k39p> (www.tuerkische-musik.org)
- <http://tinyurl.com/gv8nftj> (www.spiegel.de)
- <http://tinyurl.com/zoj9vzm> (www1.wdr.de)

**Modul 3 | Deutschland – Bayern**

Blick über den Riegsee auf das Estergebirge in den Bayrischen Voralpen; Foto: Sven Zähle

Fragen an die Schüler_innen:

1. Sucht Informationen über Bayern:
Wo liegt das Bundesland? Von welchen Ländern und Bundesländern ist Bayern umgeben? Welche Sprachen werden gesprochen? Welche Staatsform / welches Regierungssystem hat das Bundesland? Wieviele Einwohner_innen leben dort? Welche Bevölkerungsgruppen sind vertreten? Welche Religionszugehörigkeiten gibt es?
2. Findet etwas über die politische Situation Bayerns heraus.
Informationen findet ihr z.B. unter
 - <http://tinyurl.com/kppftlt> (www.bpb.de)
 - <http://taz.de/!p4616>
3. Vor welchen politisch-sozialen, kulturellen, ökologischen und / oder wirtschaftlichen Herausforderungen steht das Bundesland Bayern in Deutschland? Nennt drei Beispiele.
Steigende soziale Ungleichheit, wachsender Rassismus, Integration und Versorgung geflüchteter Menschen, Übernahme von Verantwortung für andere Teile der Welt (Rüstungsexporte), (Agrar-)Subventionen, Militäreinsätze, Umsetzung der Klimaschutzziele, gleichgeschlechtliche Ehe,...
Welche positiven politisch-sozialen, kulturellen, ökologischen und / oder wirtschaftlichen Besonderheiten gibt es in Bayern / Deutschland?
Atomausstieg, starke Wirtschaft (besonders Export), Sozialstaat,...
4. Findet den Wert des World Happiness Reports und den HDI für Deutschland heraus.



Der Freistaat Bayern

Der Freistaat Bayern ist eines der 16 Länder der Bundesrepublik Deutschland und liegt im Südosten Deutschlands. Mit rund 70.500 Quadratkilometern ist es das flächenmäßig größte und mit rund 12,7 Millionen Einwohner_innen nach NRW das zweitbevölkerungsreichste deutsche Bundesland.

Bayern ist eine parlamentarische Republik mit dem Bayerischen Landtag als Legislative und der

Bayrischen Staatsregierung, an deren Spitze der Ministerpräsident als Regierungschef steht, als Exekutive. Grundlage der Politik ist die Verfassung des Freistaates Bayern, gemäß der Bayern ein Volks-, Rechts-, Kultur- und Sozialstaat ist. Neben der Amtssprache gibt es verschiedene mitteldeutsche Dialekte (Rheinfränkisch, Thüringisch-Obersächsisch) und oberdeutsche Dialekte (Ostfränkisch, Bayrisch, Alemannisch).

Nach 1950 kam es zu einer Zuwanderung insbesondere aus der Türkei, dem damaligen Jugoslawien und Italien, um 1990 aus ostmitteleuropäischen und osteuropäischen Ländern. Nach 1945 gelangten über zwei Millionen Geflüchtete und Heimatvertriebene, vor allem als Sudetendeutsche bezeichnete Deutschböhmen_innen, Deutschmährern_innen und Sudetenschlesier_innen nach Bayern. Bayern hat mit 52,1 % nach dem Saarland den höchsten römisch-katholischen Bevölkerungsanteil in Deutschland. 19,4 % der Bevölkerung sind evangelisch-lutherisch. Von fast 200 jüdischen Gemeinden vor dem Holocaust existieren in Bayern noch oder wieder 13 jüdische Gemeinden. Von wachsender Bedeutung ist, insbesondere in Großstädten, der Islam. Etwa 13 % Prozent der in Deutschland wohnhaften Muslim_innen leben in Bayern.

In den Ballungszentren gibt es kleinere buddhistische, alevitische, bahaiistische und hinduistische Gemeinden.

Musik in Bayern

Bayern wird als die Heimat der Volksmusik, des Jodelns und des Schuhplattlens angesehen. Wir können sie, zusammen mit der in den deutschsprachigen Alpenländern Österreich, Schweiz und Südtirol sowie in den angrenzenden Gebieten Baden-Württembergs überlieferten Volksmusik, als Alpenländische Volksmusik bezeichnen. Bezüge gibt es zudem zur ebenfalls alpenländischen slowenischsprachigen Volksmusik.

In der bayrischen Volksmusikpflege greift ab Mitte der 1970er Jahre der strukturfunktionale Ansatz. Er bezeichnet musikalische Äußerungen, die einen primären Gruppenbezug aufweisen

und dabei als Gebrauchsgut verwendet werden, als Volkslied bzw. Volksmusik. Erkennbar ist diese Musik an der Form der Melodieführung, häufigen Akkordbrechungen, Zerlegung von Dur-Dreiklängen, die »auf und ab hüpfen wie die Alpenberge«, und an einer parallelen Zweistimmigkeit.

Die früher übliche schriftlose Tradierung begünstigte Improvisation und Variantenbildung. Wiederholungen, einfache Harmonien und die überwiegende Verwendung von Durtonarten erleichtert freies Begleiten und mehrstimmiges freies Singen – das beliebte Musizieren »aus'n Huat«.



Volksfest mit einer Aufführung von Schuhplattlern in Bayern

Der Schuhplattler ist eine der markantesten bayrischen Ausdrucksformen. Das Wort kommt daher, dass sich der / die Tänzer_in mit den Händen auf die Schuhsohlen schlägt. Seine »Erfinder« waren Bauern, Jäger, Holzknechte.

Von einem Mönch des Klosters Tegernsee wird um 1050 ein dörflicher Tanz beschrieben, der auf eine frühe Form des Schuhplattlers hinweist.

Bereits vor mehr als 125 Jahren hat der Mundartdichter Karl Stieler den Schuhplattler beschrieben, und von ihm stammte der Vergleich mit dem balzenden Auerhahn. Der (junge) Tänzer (Bursche) bewegt sich während des Tanzes nach freiem Ermessen zur Landler-Melodie, zeigt Figuren, springt, schnaggt und plattelt, während sich seine Tanzpartnerin (sein Dirndl) weiter im Takt dreht und erst zum Rundtanz von ihm eingeholt wird. Das unreglementierte, freie Platteln nannte man das »bayrisch«-Tanzen.

Etwa von der Mitte des 19. Jahrhunderts an setzte sich die Vereinheitlichung der Schuh-

plattler-Tanzbewegungen durch. Es gibt etwa 150 unterschiedliche Schuhplattlertänze.

Vgl. Robert Roßmann, Mythos Bayern, 3. Ausgabe, SüdOst-Verlag, 2003

Eine besondere Form des Plattlers hat der Instrumentenbauer Karl Frank tradiert – einen Sitzplattler. Mit diesem wollen wir uns in drei Stufen beschäftigen.

Alle Spieler_innen sitzen im Kreis. Mit den Händen wird nacheinander auf beide Beine geklatscht, rechts / links (Hände), dann mit den Füßen gestampft, rechts / links (Beine), 1x in die Hände geklatscht (Klatsch) und 1x mit den Fingern (rechts oder links) geschnipst (Schnips).

Die komplette Form geht so:
Hände, Beine, Klatsch, Schnips,
Hände, Beine, Klatsch, Schnips,
Hände, Beine,
Hände, Beine,
Hände, Beine, Klatsch, Schnips.



Stufe 1

Wir machen uns zunächst die zwei basalen Zeiteinheiten jedes Rhythmus', das Verhältnis 1:2 bewusst. Das geschieht über die Hilfsvorstellungen ›kurz‹ und ›lang‹.

Zwei Spieler_innen stehen sich gegenüber:

Spieler_in 1 klatscht gleichmäßig in die Hände, wobei die Hände vom Körper weg gehalten werden und zwischen den Klatscher_innen sowohl zeitlich als auch räumlich Platz gelassen wird. Spieler_in 2 versucht nun, ihre / seine ebenfalls gleichmäßigen Schläge so zu positionieren, dass diese sowohl räumlich als auch zeitlich genau zwischen den Schlägen von Spieler_in 1 liegt. Dies wird von allen Mitspieler_innen geübt, wobei immer wieder die Spielpartner_innen gewechselt werden, bis alle Spieler_innen etwa das gleiche Niveau erreicht haben.

In einem zweiten Schritt laufen die Spieler_innen im gleichen Schrittempo im Kreis herum und versuchen, zwischen zwei Schritten jeweils einen Klatscher so zu platzieren, dass dieser zeitlich genau zwischen den Schritten liegt. Diese Übung kann sowohl links- als auch rechtsherum geübt werden.

In einem dritten Schritt laufen die Spieler_innen im gleichen Metrum koordiniert kreuz und quer durch den Raum und versuchen dabei, zwischen zwei Schritten immer einen Klatscher jeweils so zu platzieren, dass auch dieser mit allen Spieler_innen zusammen klingt.

Spieler_in 1 vertritt dabei die Idee ›lang‹, Spieler_in 2 halbiert diese Zeitdauer.

Im nächsten Schritt kombinieren wir einsilbige und zweisilbige Wörter.

Die zweisilbigen Wörter stehen für das ›kurz‹, die einsilbigen für das ›lang‹.

Wir wiederholen ein zweisilbiges Wort, z.B. Hände, im gleichbleibenden Puls und kombinieren es mit einem Einsilbigen, z.B. Klatsch, das wir auf die jeweils erste Silbe des zweisilbigen Wortes platzieren. Heraus kommt folgende kleine Sprechübung:

Hän -de, Hän -de, Hän -de, Hän -de ...

Klatsch, Klatsch, Klatsch, Klatsch ...

Wer möchte, kann an dieser Stelle auch bereits schon die Begriffe Achtel- bzw. Viertelnote und die entsprechenden Zeichen einführen.

Mit den vier Wörtern aus unserem Sitzplattler, Hän-de, Bei-ne, Klatsch und Schnips lassen sich bereits viele Kombinationen verschiedener Rhythmen bauen – ganz nach der Fantasie der beteiligten Kinder.

Schließlich können wir die im Plattler tradierten Bodypercussion-Klänge einführen:

- Hände: Mit den Händen wird nacheinander auf beide Beine geklatscht, rechts / links oder links / rechts
- Beine: Mit den Füßen wird gestampft, rechts / links oder links / rechts
- Klatsch: Es wird einmal in die Hände geklatscht
- Schnips: Es wird einmal mit den Fingern (rechts oder links) geschnipst.
- Und schließlich können wir die Grundform des Sitzplattlers sprechen und spielen lernen:
- Hän -de, Bei -ne, Klatsch, Schnips, Hän -de, Bei -ne, Klatsch, Schnips, usw.



Stufe 2

In einem ersten Schritt werden die Übungen der Stufe 1 wiederholt. Es kann dabei ausprobiert werden, ob sie leicht zu realisieren sind und ob es dabei eventuell noch Übungsbedarf gibt.

Sind die Rhythmusverhältnisse 1:2, die metrische Kombination ein- und zweisilbiger Wörter und die Bodypercussion-Umsetzung unserer vier Basiswörter bei allen Spieler_innen gut verankert, geht es um weitere Kombinationen.

Wir erarbeiten zunächst den Sitzplattler als Sprechstück:

- Hän-de – Bei-ne – Klatsch – Schnips
- Hän-de – Bei-ne – Klatsch – Schnips
- Hän-de – Bei-ne
- Hän-de – Bei-ne
- Hän-de – Bei-ne – Klatsch – Schnips

Dadurch ergibt sich zugleich auch eine Art Hörpartitur für uns, in der genau bezeichnet wird, welche Klänge mit welchen Körperteilen erzeugt werden.

Anschließend schauen wir uns die verschiedenen Zählmöglichkeiten an. Es können Klangereignisse gezählt werden:

- Hän-de – Bei-ne – Klatsch – Schnips
1 2 3 4 5 6
- Hän-de – Bei-ne – Klatsch – Schnips
1 2 3 4 5 6
- Hän-de – Bei-ne
1 2 3 4
- Hän-de – Bei-ne
1 2 3 4
- Hän-de – Bei-ne – Klatsch – Schnips
1 2 3 4 5 6

Und es kann das laufende Metrum unter den Klangereignissen gezählt werden:

- Hän-de – Bei-ne – Klatsch – Schnips
1 2 3 4 5 6 7 8
- Hän-de – Bei-ne – Klatsch – Schnips
1 2 3 4 5 6 7 8
- Hän-de – Bei-ne
1 2 3 4
- Hän-de – Bei-ne
1 2 3 4
- Hän-de – Bei-ne – Klatsch – Schnips
1 2 3 4 5 6 7 8



Dies alles ist auch mehrsprachig modifizierbar, wodurch die verschiedenen Sprachen, welche die Kinder in der Klasse sprechen, wertschätzend mit einbezogen werden können. Dabei können sowohl die natürlichen Zahlen von eins bis acht in verschiedenen Sprachen als auch verschiedene Worte gelernt und einbezogen werden.

Der Sitzplattler liefert zudem gutes Grundmaterial für Improvisationen, bei denen alle Beteiligten ganz entsprechend ihrer Fähigkeiten zum Zuge kommen. So kann z.B. die Grundform als eine Art Refrain eingesetzt werden, der von Improvisationen abgelöst wird, in denen z.B. nur mit den Händen auf den Oberschenkeln, nur mit Klatschen, nur mit Schnipsen und nach und nach mit verschiedenen Kombinationen von Klängen gespielt werden darf.

Dies entwickelt erste differenzierte Bodypercussion-Techniken, bei denen auch die Unabhängigkeit von Händen und Füßen, von links und rechts geübt wird.

Durch sukzessives Auf- und Abbauen der Form lässt sich ein Bezug zu ›Weglassliedern‹ (z.B. ›Auf der Lauer, auf der Mauer...‹, ›Mein Hut, der hat drei Ecken...‹ etc.) schaffen.

**Stufe 3**

In einem ersten Schritt werden die Übungen der Stufe 2 wiederholt. Es kann dabei ausprobiert werden, ob sie leicht zu realisieren sind und ob es dabei eventuell noch Übungsbedarf gibt.

Sind die Rhythmusverhältnisse 1:2, die metrische Kombination ein- und zweisilbiger Wörter, die Bodypercussion-Umsetzung unserer vier Basiswörter, die Grundform bei durchlaufendem Metrum und die improvisatorischen Fähigkeiten und formale Varianten mit dem Material bei allen Spieler_innen gut verankert, geht es an das Spiel mit der ganzen Form.

Wir üben zunächst den Aufbau vom Zählen der Klangereignisse über das Metrum und die Sprachversion hin zum Klangstück:

I: 1 2 3 4 5 6
 1 2 3 4 5 6
 1 2 3 4
 1 2 3 4
 1 2 3 4 5 6 :I

I: 1 2 3 4 5 6 7 8
 1 2 3 4 5 6 7 8
 1 2 3 4
 1 2 3 4
 1 2 3 4 5 6 7 8 :I

(gesprochen)

I: Hän-de – Bei-ne – Klatsch – Schnips
 Hän-de – Bei-ne – Klatsch – Schnips
 Hän-de – Bei-ne
 Hän-de – Bei-ne
 Hän-de – Bei-ne – Klatsch – Schnips :I

(gespielt)

I: Hän-de – Bei-ne – Klatsch – Schnips
 Hän-de – Bei-ne – Klatsch – Schnips
 Hän-de – Bei-ne
 Hän-de – Bei-ne
 Hän-de – Bei-ne – Klatsch – Schnips :I

Das ist natürlich auch umgekehrt spielbar – von der Klangversion hin zum Zählen der Klangereignisse.

Um die Form besser erfassen und damit auch bewusster spielen zu können, ist an dieser Stelle eine Beschäftigung mit der Bogenform denkbar.

a1 / a2 / b / a3 bzw. 8 / 8 / 4 / 4 / 8

Auch die Idee des Abspaltungsprozesses kann an dieser Stelle angesprochen und behandelt werden (b = erste Hälfte von a1).

Im Rückbezug zu den Erfahrungen aus den Übungen der Stufe 1 ist es möglich, das Verhältnis 1:2 nun auch auf die Großform zu übertragen, indem eine Gruppe den Sitzplattler im doppelten Tempo im Vergleich zu einer andere Gruppe spielt. Auch die Verhältnisse 1:2:4 sind durchaus noch darstellbar, und dabei können die verschiedenen Fähigkeiten der Schüler_innen, mit unterschiedlich schnellen Tempi zurecht zu kommen, gut berücksichtigt werden.

Verschieben wir das Modell in zwei (oder mehr) Gruppen gegeneinander, ist die Idee des Kanons erfahrbar.

Und lassen wir die verschiedenen Teile nicht sprechen, sondern auf Grundton, Terz, Quint und einem Wechsel zwischen Tonika und Dominante singen, sind sowohl die tonalen Grundprinzipien des Kanons und der Alpenländischen Volksmusik ganz basal und praktisch zu erfahren – mit allem Freiraum für die improvisatorischen Fähigkeiten der Schüler_innen.



Bayrische Musik heute

Fragen an die Schüler_innen:

1. Informiert euch mit Hilfe der folgenden Links über die neue Volksmusikszene und die Musiker_innen Bayerns.
 - <http://tinyurl.com/zhjggy6> (www.br.de)
 - <http://tinyurl.com/zvspeub> (www.nmz.de)Recherchiert die Top Ten Charts Bayerns. Was fällt euch auf? Welche Gemeinsamkeiten, welche Unterschiede gibt es zu den Top Ten in Deutschland?
Bayern:
 - www.bayern3.de/die-bayern-3-chartsDeutschland:
 - www.viva.tv/charts/16-viva-top-100
2. Sucht euch 1–2 Musiker_innen aus und hört euch ihre Lieder an. Versucht noch zusätzliche Informationen über die Musiker_innen oder andere bayrische Bands, die ihr interessant findet, herauszufinden.
Erkennt ihr Elemente der klassischen bayrischen Volksmusik wieder?
Vergleicht die Musik, die Inhalte und die Bedingungen, unter denen die Musiker_innen Musik machen, mit euren Lieblingsmusiker_innen/ eurer Lieblingsmusik. Was fällt euch auf? Wo gibt es Unterschiede, wo Gemeinsamkeiten?

Tradition neu erfunden

Experimente mit traditionellen Klängen sind auch in Deutschland längst keine Seltenheit mehr: Immer mehr Bands mixen die traditionelle bayrische Volksmusik mit modernen Elementen und kommen so beim Publikum gut an. Auch das Schuhplattlern erlebte in den letzten Jahren vor allem in Teilen Bayerns und Österreichs eine kleine Renaissance: Vielerorts bildeten sich in den letzten Jahren neue Schuhplattlergruppen, die die Tradition des Schuhplattlens zum Teil auch auf eine moderne und jugendliche Art neu interpretieren und somit die konservativen Tra-



OpenAir-Konzert mit Brass-Bands unter der Münchener Bavaria-Statue

ditionen brechen – mit moderner Musik, neuen – teils akrobatischen – Figuren und auch Frauen als Mitgliedern in den Gruppen. In München gründete sich 1997 die Gruppe Schwuhplattler, die ausschließlich aus schwulen Mitgliedern besteht. Bei traditionell-bayrischen Organisationen werden die Schwuhplattler oft eher kritisch betrachtet, da diese die bayrische Kultur mit Homosexualität meist als unvereinbar betrachten und der Verein nicht die strengen Kleidervorschriften einhält.

- **VoxxClub:** Die Münchener Gruppe ist ein erfolgreicher Vertreter dieser neuen Volksmusik. In ihren Videos, in denen Lederhosen, Akkordeons und Frauen in Dirndl nicht fehlen dürfen, zeigen die sechs Bandmitglieder auch Schuhplattlereinlagen.
 - www.youtube.com/watch?v=ack8j19xoJO (3:10 min)
- **LaBrassBanda:** Auch die Blasmusikcombo aus dem Ort Übersee am Chiemsee mixt traditionelle Blasmusik mit Ska-, Hip-Hop-, Funk- und Jazzeinflüssen sowie bayrischen Texten.
 - www.youtube.com/watch?v=JS0iYM4mPro (3:17 min)



- **HMBC:** Der Name steht eigentlich für Holstunarmusigbigbandclub. Die Musik der Gruppe ist eine Mischung aus vorarlbergerischer Volksmusik und modernem Pop mit Einflüssen aus Jazz, Funk, Reggae und Hip-Hop.
 - <http://tinyurl.com/hgpampa> (www.youtube.com, 4:24 min)
- **Biermösl Blosn:** Die bayrische Kultband Biermösl Blosn, gegründet von den Brüdern Hans, Christoph und Michael Well, verbindet typisch bayrische Volksmusik mit bissigen satirisch-politischen Texten.
 - www.youtube.com/watch?v=mbpsr8bLAzI (3:05 min)
Weitere Informationen zur Band sowie Liedtexte etc.: www.biermoesl-blosn.de
- **Wellküren:** Wellküren beim »Tanz den Pegida« @ Anti-Bagida Demo München am 19.01.2015
 - www.youtube.com/watch?v=pUwWskQWcxo (8:28 min)
- **Claudia Koreck:** Claudia Koreck ist eine deutsche Liedschreiberin, die in bayrischem Dialekt und auf Englisch singt. In ihren Songs behandelt sie verschiedenste Themen. Der Song »Sonn aufgeht« behandelt die aktuelle Situation Geflüchteter und bemängelt fehlendes Mitgefühl in der Gesellschaft. »Grenzen und Egoismus verstehe ich nicht« sagt Claudia Koreck
Stadt-Land-Fluss
 - www.youtube.com/watch?v=owrs3PV5zYs (4:06 min)
- **Werner Schmidbauer** ist ein deutscher Fernsehmoderator, Musiker und Liedermacher. 2009 erhielt er die Bayrische Staatsmedaille für Verdienste um die Umwelt. Im Duo mit dem Musiker Martin Kälberer ist in der Reihe »Aufgespuit« unter anderem das folgende Musikstück entstanden:
Momentnsammler
 - www.youtube.com/watch?v=uU1zdLWv_cQ
- **Hans Söllner:** Der bayrische Mundart-Liedermacher Hans Söllner kommentiert in seinen sozialkritischen Stücken seit Jahrzehnten das gesellschaftliche und politische Leben im Freistaat. Seine Lieder trägt er allein mit der Gitarre und Mundharmonika vor. Daneben spielt er auch »bayrischen Reggae« mit seinen Bands. Der Song »Der Huaba« richtet sich als Anti-Rechts-Statement gegen die Wahlerfolge der Partei »Die Republikaner« in den 1980er Jahren und dokumentiert somit ein Stück deutscher Zeit- und Kulturgeschichte.
 - www.youtube.com/watch?v=DNB5FWIBEC4 (4:20 min)
- **Moop Mama:** Moop Mama ist eine 10-köpfige Brassband aus München, die 2009 gegründet wurde. Ihren Stil beschreiben sie selbst als »Urban Brass«. In seinen gesellschaftskritischen und lyrisch präzise geschliffenen Texten reflektiert Sänger MC Keno das facettenreiche Weltgeschehen.
Meermenschen
 - www.youtube.com/watch?v=5dIAPLV_iTO (5:23 min)**Helden**
 - www.youtube.com/watch?v=yPe0FMDURbQ (4:47 min)**Anger Management**
 - <http://tinyurl.com/zdv59ju> (www.youtube.com, 3:37 min)**Portrait von Moop Mama in Arte Metropolis aus dem Januar 2012**
 - www.youtube.com/watch?v=fkBUbSatAxU (5:10 min)

**Modul 4 | Indien – Südindien**

Kochi, Kerala, Südindien

Fragen an die Schüler_innen:

1. Sucht Informationen über Indien:
Wo liegt es? An welche Länder grenzt das Land? Welche Sprache wird gesprochen? Welche Staatsform/ welches Regierungssystem hat das Land? Wie viel Einwohner_innen hat Indien?
Welche Bevölkerungsgruppen sind vertreten?
Welche Religionszugehörigkeiten gibt es?
2. Findet etwas über die politische Situation Indiens heraus. Informationen findet ihr z.B. unter:
 - www.liportal.de
 - www.bpb.de/internationales
 - <http://tinyurl.com/zykq9r8> (www.auswaertiges-amt.de)
3. Vor welchen politisch-sozialen, kulturellen, ökologischen und/ oder wirtschaftlichen Herausforderungen steht das Land? Nennt drei Beispiele.
Armut (insbesondere in den ländlichen Gegenden und in den Slums der Großstädte), Diskriminierung der im Kastensystem niedrig stehenden Bevölkerungsgruppen, Diskriminierung und Verfolgung von Homosexuellen, Umweltzerstörung / hohe Treibhausgas-Emissionen, Rolle der Frau (häusliche Gewalt), Kinderarbeit, Analphabetismus,...
4. Findet den Wert des World Happiness Reports und den HDI für Indien heraus.
Welche positiven politisch-sozialen, kulturellen, ökologischen und/ oder wirtschaftlichen Besonderheiten gibt es in Indien?
Vielfältiges Land, kulturelle Vielfalt, junge Bevölkerung, hohes Potenzial für erneuerbare Energien (insbesondere Solar- und Windkraft),...



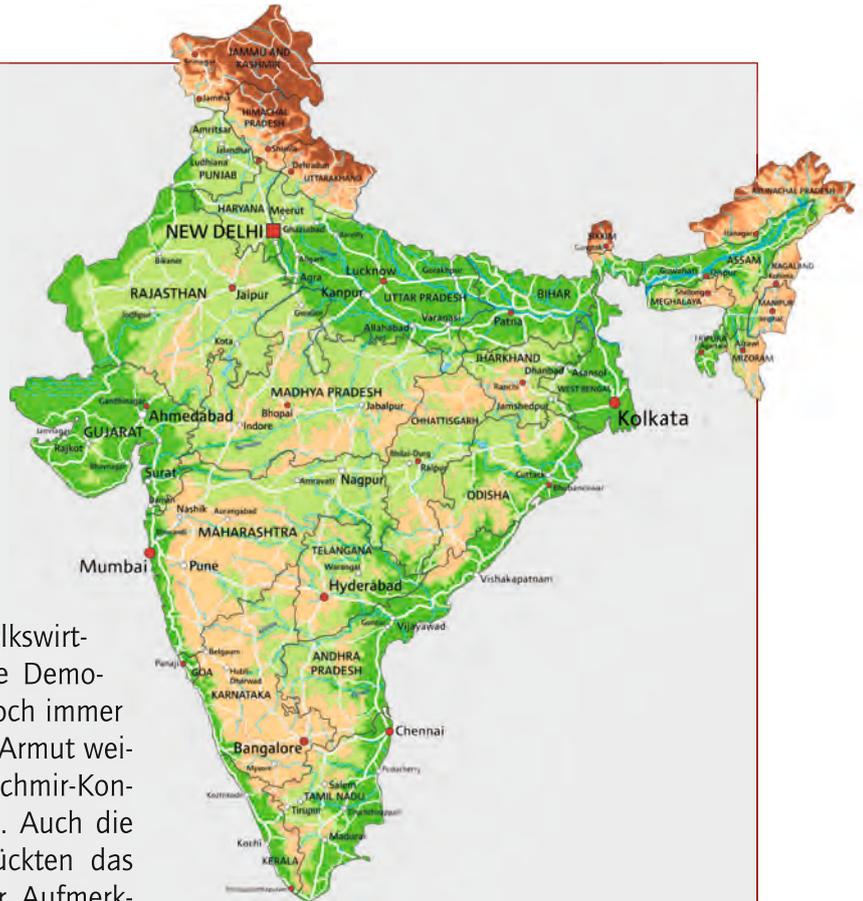
Politische Situation

Indien, das Land in Südasien mit den vielen Gesichtern. Auf der einen Seite Mahatma Ghandi, heilige Kühe, Menschenmassen, und natürlich Bollywood. Andererseits das Bild des neuen, modernen Indiens, geprägt von Laptops, Handys und den wachsenden Riesenmetropolen Delhi und Mumbai.

Auf der einen Seite aufstrebende Volkswirtschaft, Atommacht und die größte Demokratie der Welt. Auf der anderen noch immer ungelöste Probleme, wie die große Armut weiterer Bevölkerungsgruppen, der Kaschmir-Konflikt und die sozialen Spannungen. Auch die jüngsten Vergewaltigungsserien rückten das Land in den Fokus internationaler Aufmerksamkeit.

Das Land ist eine der weltweit am stärksten wachsenden Volkswirtschaften mit einem durchschnittlichen Wirtschaftswachstum von 9%. Die rasante wirtschaftliche Entwicklung der letzten Jahrzehnte, verbunden mit Industrialisierung und Urbanisierung, führt zu gravierenden Umweltschäden – Indien ist inzwischen weltweit der drittgrößte Verursacher klimaschädlicher Gase. Trotz des Wirtschaftsbooms lebt ein Drittel der indischen Bevölkerung noch immer in tiefer Armut: Nach Weltbankdefinition haben 32,7% der Bevölkerung nur rund 1,25 US-Dollar pro Tag und nach dem UNDP-Armutsansatz zählen rund 51%, dies entspricht 632 Millionen Menschen, zu den Armen.

Indien wird Mitte des Jahrhunderts das bevölkerungsreichste Land der Erde sein. Schon jetzt ist das Land eines der am dichtesten besiedelten Länder der Erde und zeichnet sich durch



eine hohe kulturelle und religiöse Vielfalt aus. Von 1858 bis 1947 stand Indien unter britischer Herrschaft. Das sogenannte Kaiserreich Indien (Indian Empire) umfasste neben dem heutigen Indien Pakistan, Bangladesch und Teile Myanmars (das ehemalige Burma).

Indiens Gesellschaft ist durch das Kastensystem geprägt. Dieses ist laut indischer Verfassung eigentlich seit 1948, kurz nach der Unabhängigkeit, offiziell abgeschafft, doch die Spuren sind im sozialen, wirtschaftlichen und politischen Leben noch immer spürbar. Vor allem auf dem Land kommt es auch heute noch immer wieder zu vielfältigen Diskriminierungen und gewaltsamen Übergriffen auf Dalits, die sogenannten »Unberührbaren«, die innerhalb des Kastensystems an unterster Stelle stehen.

Quelle:

<https://reset.org/knowledge/indien-ein-ueberblick>



Musik in Indien

Die klassische indische Musik unterscheidet zwei Richtungen: Südindische klassische Musik – das ist der ursprüngliche, ältere Stil und nordindische klassische Musik – das ist die stark vom persischen Kulturraum beeinflusste Musik, wie sie nicht nur in Indien, sondern auch in Nepal, Pakistan und Bangladesch praktiziert wird.

Die klassische Musik Südindiens basiert auf einem hochkomplexen rhythmischen System. Dieses System macht den Aufbau komplexer Spannungsbögen möglich, unterstützt die Improvisation und bietet einen Rahmen für das Zusammenspiel von Rhythmus und Melodie. Konzerte werden in der Regel von Sänger_innen oder Instrumentalist_innen geführt, wobei auch die Begleitmusiker_innen an bestimmten Stellen im Konzert Freiräume für solistische Teile haben können.

Die Rhythmen werden zumeist von zwei bis vier Perkussionist_innen gespielt, die z.B. mit *mridangam* (Doppelfelltrommel), *ghatam* (Tontopf), *kanjira* (kleine Rahmentrommel mit Eidechsenfell) und Maultrommel spielen.

Mit Händeklatschen und lautlosem Handzeichen (leerer Schlag) beschreibt »Bharata's Nāṭyaśāstra«, das älteste indische Lehrbuch über die dramatischen Künste (um 200 v. Chr. – 200 n. Chr.), das Zeitmaß mit dem Begriff des *tāla*. *Tāla* gliedert die Melodie in verschiedene Gruppierungen von einzelnen *mātrās* (Schlägen).

Die Rhythmen sind oft in ungeraden rhythmischen Zyklen organisiert, von 5er, 7er, 9er bis hin zu 15er und 21er, die sich im vorgetragenen Stück immer wiederholen. Dazu kommen *muktayams*, mehrteilige Muster von unterschiedlicher Länge, die den Puls der Musik mit unregelmäßigen Akzenten überlagern und abschließend zur Eins führen, und *korapi*, ein Muster, das systematisch kleiner wird. Der Puls der Musik bleibt dabei aber immer konstant.

Ein solches *muktayam* wollen wir uns in verschiedenen Stufen aneignen. Dabei hilft uns die indische Trommelsprache. Hier finden wir einen wesentlichen Unterschied: Während westliche Musiker_innen die Basis des Rhythmus zählen, z.B. 1 + 2 + 3 + 4 und mit den Händen den



Mridangam, Doppelfelltrommel

Rhythmus spielen, wird in Indien der Rhythmus in der Trommelsprache gesprochen und mit den Händen der Puls geklatscht.

Unser *muktayam* liegt über dem *adi tāla*, der aus acht Schlägen mit jeweils vier Unterteilungen besteht. Ein Durchgang des *adi tāla* hat also insgesamt 32 Teilschläge. Während westliche Musiker_innen diese 32 Schläge nun wieder in gleichmäßigen Takten zu denken gewohnt sind, wird der Rahmen des *tāla* in der südindischen Klassik in unterschiedlichen Gruppen von Zahlen gedacht.

Konnakol, die Rhythmussprache Südindiens, wird nicht nur von den Perkussionist_innen, sondern von allen Musiker_innen dort zumindest in den Grundlagen gelernt. Dadurch sind auch komplexe Strukturen für alle beteiligten Musiker_innen verständlich.

Die grundlegenden Rhythmen werden zunächst gelernt, dann gesprochen, während die Hände das *tāla* klatschen. Abschließend kann der Rhythmus auf die Instrumente übertragen werden.

Die grundlegenden Bausteine im *konnakol* sehen so aus:

| | |
|--------------------------------|---------|
| 2 = Ta ka | |
| 3 = Ta ki ta | |
| 4 = Ta ka di mi | |
| 5 = Ta ka Ta ki ta | = 2 + 3 |
| 6 = Ta ka di mi Ta ka | = 4 + 2 |
| 7 = Ta ka di mi Ta ki ta | = 4 + 3 |
| 8 = Ta ka di mi Ta ka jo ne | = 4 + 4 |
| 9 = Ta ka di mi Ta ka Ta ki ta | = 6 + 3 |



Aus diesen Bausteinen zusammengesetzt, sieht unser *muktayam* so aus:

| | | | | | |
|----|----|----|----|----|----------|
| Ta | ka | Ta | ki | ta | - |
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 |
| Ta | ka | di | mi | Ta | - ka - |
| 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 13 14 |
| Ta | ki | ta | - | | |
| 15 | 16 | 17 | 18 | | |
| Ta | ka | Ta | ki | ta | - |
| 19 | 20 | 21 | 22 | 23 | 24 |
| Ta | ka | Ta | ki | ta | - - - |
| 25 | 26 | 27 | 28 | 29 | 30 31 32 |

Dabei geht der Puls ganz gleichmäßig durch; ein Strich (-) bezeichnet eine Schlagpause, die jeweils einen Pulsschlag lang ist.

Dieses *muktayam* wollen wir uns nun in drei Schritten zugänglich machen.



Tabla-Paar

Stufe 1

Wir beginnen mit dem Zählen der verschiedenen Abschnitte, bis wir sie gut und flüssig sprechen können:

- 1, 2, 3, 4, 5, -, 1, 2, 3, 4, 5, -, usw.
- 1, 2, 3, 4, 5, -, 6, -, 1, 2, 3, 4, 5, -, 6, -, usw.
- 1, 2, 3, -, 1, 2, 3, -, usw.
- 1, 2, 3, 4, 5, -, 1, 2, 3, 4, 5, -, usw.
- 1, 2, 3, 4, 5, -, -, -, 1, 2, 3, 4, 5, -, -, -, usw.

Dies kann verbal, auch mit den verschiedenen Sprachen, die in der Klasse vertreten sind, geschehen, aber z.B. auch mit Zeichen, Gebärden, etc. Das Zählen können wir durch leises Klatschen oder Klopfen des Pulses unterstützen. Im nächsten Schritt ersetzen wir die Zahlen durch eine einfache Variante der Rhythmusilben aus dem *konnakol*, bis wir auch diese Versionen gut und flüssig sprechen können:

- Ta ka Ta ka ta - Ta ka Ta ka ta - usw.
- Ta ka di mi Ta - ka - Ta ka di mi Ta - ka - usw.
- Ta ka ta - Ta ka ta - usw.
- Ta ka Ta ka ta - Ta ka Ta ka ta - usw.
- Ta ka Ta ka ta - - - Ta ka Ta ka ta - - - usw.

Auch hierbei kann das Sprechen der Rhythmusilben durch leises Klatschen oder Klopfen des Pulses unterstützt werden. Dies kann auch in zwei Gruppen geübt werden, wobei eine Gruppe den Puls klatscht/klopft und die andere Gruppe die *konnakol*-Silben spricht. In einem dritten Schritt überlegen wir uns vier Bodypercussion-Klänge, die als Platzhalter für die Silben Ta, ka, di und mi stehen können. Dies könnte z.B. Klatschen für Ta, auf die Oberschenkel schlagen (patsch) für ka, Stampfen für di und Schnipsen für mi sein. Dann sähen unsere Rhythmusteile wie folgt aus:

- klatsch patsch klatsch patsch klatsch - klatsch patsch klatsch patsch klatsch - usw.
- klatsch patsch stampf schnips klatsch - patsch - klatsch patsch stampf schnips klatsch - patsch - usw.
- klatsch patsch klatsch - klatsch patsch klatsch - usw.
- klatsch patsch klatsch patsch klatsch - klatsch patsch klatsch patsch klatsch - usw.
- klatsch patsch klatsch patsch klatsch - - - klatsch patsch klatsch patsch klatsch - - - usw.

Nun kann das Sprechen der Rhythmusilben mit den Klängen der Bodypercussion gekoppelt werden. Dazu kann eine weitere Gruppe nun auf Trommeln den Puls mitspielen. Abschließend können die Rhythmusilben des *konnakol*, Bodypercussion und Trommelpuls in drei Gruppen koordiniert gespielt werden.



Stufe 2

In einem ersten Schritt werden die Übungen aus Stufe 1 wiederholt. Es kann dabei ausprobiert werden, ob sie leicht zu realisieren sind und ob es dabei eventuell noch Übungsbedarf gibt.

Sind das Zählen, *konnakol*-Silben, Bodypercussion und Puls bei allen Spieler_innen gut verankert, geht es an die Kombination der verschiedenen Rhythmusteile.

Wir koppeln zunächst zählend die verschiedenen Teile zu größeren Abschnitten, also

- a) mit b): 1, 2, 3, 4, 5, -, 1, 2, 3, 4, 5, -, 6, -, 1, 2, 3, 4, 5, -, 1, 2, 3, 4, 5, -, 6, -, etc.
- b) mit c): 1, 2, 3, 4, 5, -, 6, -, 1, 2, 3, -, 1, 2, 3, 4, 5, -, 6, -, 1, 2, 3, -, usw.
- c) mit d): 1, 2, 3, -, 1, 2, 3, 4, 5, -, 1, 2, 3, -, 1, 2, 3, 4, 5, -, usw.
- d) mit e): 1, 2, 3, 4, 5, -, 1, 2, 3, 4, 5, -, -, 1, 2, 3, 4, 5, -, 1, 2, 3, 4, 5, -, -, -, usw.

Dies kann wieder verbal, aber auch mit den verschiedenen Sprachen, die in der Klasse vertreten sind, geschehen, oder auch mit Zeichen, Gebärden, etc. Das Zählen können wir durch leises Klatschen oder Klopfen des Pulses mit Bodypercussion unterstützen.

Im nächsten Schritt ersetzen wir die Zahlen durch die Rhythmusilben aus dem *konnakol*, bis wir auch diese Versionen gut und flüssig sprechen können:

- a/b) Ta ka Ta ka ta - Ta ka di mi Ta - ka - Ta ka Ta ka ta - Ta ka di mi Ta - ka - usw.
- b/c) Ta ka di mi Ta - ka - Ta ka ta - Ta ka di mi Ta - ka - Ta ka ta - usw.
- c/d) Ta ka ta - Ta ka Ta ka ta - Ta ka ta - Ta ka Ta ka ta - usw.
- d/e) Ta ka Ta ka ta - Ta ka Ta ka ta - - - Ta ka Ta ka ta - Ta ka Ta ka ta - - - usw.

In einem dritten Schritt überlegen wir uns wieder vier Bodypercussion-Klänge, die als Platzhalter für die Silben Ta, ka, di und mi stehen können.

Dies könnte z.B. Klatschen für Ta, auf die Oberschenkel schlagen (*pat*sch) für ka, Stampfen für di und Schnipsen für mi sein. Dann sähen unsere Rhythmusteile wie folgt aus:

- a/b) klatsch patsch klatsch patsch klatsch - klatsch patsch stampf schnips klatsch - patsch - klatsch patsch klatsch patsch klatsch - klatsch patsch stampf schnips klatsch - patsch - usw.

und die anderen Modellkombinationen entsprechend.

Schließlich übertragen wir diese Modelle auf Trommeln, wobei wir versuchen, vier verschiedene Anschlagsarten zu finden, die als Äquivalente zu den Rhythmusilben passen.

Nun ist es möglich, in verschiedenen Gruppen das Sprechen der Rhythmusilben im *konnakol* mit den Klängen der Bodypercussion und der Übertragung auf Trommelinstrumente zu verbinden. Dazu kann eine weitere Gruppe als metrische Basis auf Trommeln den Puls mitspielen.



Stufe 3

Zunächst wären die Übungen aus Stufe 2 zu wiederholen bzw. ist auszuprobieren, ob sie leicht zu realisieren sind und ob es dabei eventuell noch Übungsbedarf gibt.

Sind das Zählen, konnakol-Silben, Bodypercussion und Puls sowie die Kombination zweier Rhythmusmodelle bei allen Spieler_innen gut verankert, geht es an das Üben des ganzen muktayam.

Wir koppeln zunächst zählend die Teile a) und b) sowie die Teile c) – e) zu größeren Abschnitten:

1, 2, 3, 4, 5, -, 1, 2, 3, 4, 5, -, 6, -, 1, 2, 3, 4, 5, -, 1, 2, 3, 4, 5, -, 6, -, usw.

und

1, 2, 3, -, 1, 2, 3, 4, 5, -, 1, 2, 3, 4, 5, -, -, -, 1, 2, 3, -, 1, 2, 3, 4, 5, -, 1, 2, 3, 4, 5, -, -, -, usw.

Schließlich zählen wir das ganze muktayam:

1, 2, 3, 4, 5, -, 1, 2, 3, 4, 5, -, 6, -, 1, 2, 3, -, 1, 2, 3, 4, 5, -, 1, 2, 3, 4, 5, -, -, -,
1, 2, 3, 4, 5, -, 1, 2, 3, 4, 5, -, 6, -, 1, 2, 3, -, 1, 2, 3, 4, 5, -, 1, 2, 3, 4, 5, -, -, -,
usw.

Übertragen auf konnakol sieht das dann so aus:

- a) Ta ka Ta ki ta -
1 2 3 4 5 6
- b) Ta ka di mi Ta - ka -
7 8 9 10 11 12 13 14
- c) Ta ki ta -
15 16 17 18
- d) Ta ka Ta ki ta -
19 20 21 22 23 24
- e) Ta ka Ta ki ta - - -
25 26 27 28 29 30 31 32

Wiederum können Bodypercussion-Klänge, die als Platzhalter für die Silben stehen können, ausgewählt werden. Nun brauchen wir allerdings fünf Klänge, nämlich Ta, ka, ki, di und mi.

Hier sind der Fantasie der Schüler_innen keine Grenzen gesetzt.

Schließlich werden fünf verschiedene Trommel- bzw. Percussion-Sounds ausgewählt und das ganze muktayam auf die uns zugänglichen Instrumente übertragen.

Hier sind nun verschiedene Arrangements aus Zählen, Trommelsprache, Bodypercussion und Perkussionensemble möglich, die sich auch gut für eindrucksvolle Schulaufführungen eignen.



Indische Musik heute

Fragen an die Schüler_innen:

1. Informiert euch mit Hilfe der folgenden Links über die aktuelle Musikszene und die Musiker_innen Indiens.
 - <http://tinyurl.com/jur768s> (www.spiegel.de)
 - <http://indischemusik.com/> Recherchiert die Top Ten Charts Indiens. Was fällt euch auf? Welche Gemeinsamkeiten, welche Unterschiede gibt es zu den Top Ten in Deutschland?
 - <http://tinyurl.com/j64lqb6> (www.shazam.com)
2. Sucht euch 1–2 Musiker_innen aus und hört euch ihre Lieder an. Versucht noch zusätzliche Informationen über die Musiker_innen oder andere indische Bands, die ihr interessant findet, herauszufinden. Erkennt ihr Elemente der klassischen indischen Musik wieder? Vergleicht die Musik, die Inhalte und die Bedingungen, unter denen die Musiker_innen Musik machen, mit euren Lieblingsmusiker_innen/ eurer Lieblingsmusik. Was fällt euch auf? Wo gibt es Unterschiede, wo Gemeinsamkeiten?

Klassische südindische Musik heute

- **Jayalakshmi Sekhar** stammt aus einer Musiker_innenfamilie in Südindien. Früh bekam sie Unterricht bei ihrem Vater. Sie begann mit Gesang, Violine und Flöte. Heute ist die Veena ihr bevorzugtes Instrument. Die Veena ist ein Saiteninstrument, welches in der indischen Kultur schon in frühester Zeit Saraswathi, der Göttin der Künste, als Attribut beigegeben wurde. Kavishangkar Manokantan begleitet sie auf der Mridangam, einer zweifelligen Doppelkonustrommel, die als das wichtigste begleitende Rhythmusinstrument Südindiens bekannt ist.
 - www.youtube.com/watch?v=yglMBgnXvlg

- **Vikku Vinayakram** ist ein sehr bekannter indischer Perkussionist, dessen Musik auch teilweise dem Ethno-Jazz zuzuordnen ist, in dem sich Jazzmusik mit Elementen ethnisch-traditioneller Musik vermischt. Das folgende Video zeigt einen Live-Auftritt, beim dem Vikku Vinayakram immer wieder durch beeindruckende Trommelsoli hervorsticht:
 - www.youtube.com/watch?v=FS6ec2QUxSI
- **Anoushka Shankar** wurde 1981 in London geboren. Sie ist die Tochter des weltweit bekannten Sitar-Spielers Ravi Shankar, durch den die klassische indische Musik in den westlichen Ländern erst populär wurde. Von ihrem Vater erlernte sie das Sitar-Spiel. Pancham Se Gara:
 - <http://tinyurl.com/jqprkbt> (www.youtube.com) (11:27 min) In dem Stück »In Jyoti's Name« geht es um sexuelle Gewalt.
 - www.youtube.com/watch?v=xkDAkizvR10 (1:15 min)



Die Sitar, eine gezupfte Langhalslaute, ist das bekannteste Melodieinstrument der nordindischen Musik und stammt ursprünglich aus dem persischen Kulturkreis. Sie hat zwischen 18 und 20 Saiten und ist im Vergleich mit westlichen Zupfinstrumenten relativ schwierig zu spielen.



■ **Kanjira trifft Geige – Indische Weltmusik in Deutschland, Global 3000.**

Eine Dokumentation über den Deutschen Herbert Lang, der die klassische indische Musik bereits vor 30 Jahren für sich entdeckt hat und in Indien wie auch in Europa mit vielen der zeitgenössischen klassischen Musikstars Indiens aufgetreten ist. Mitglied in Langs Ensembles ist in diesem Hörbeispiel das 20-jährige Violin-Wunderkind Ambi Subramaniam. Sie spielen eine moderne Mischung aus Jazz, Folk und traditioneller indischer Musik – für Ambi nur eine logische Folge der globalen Beeinflussung der unterschiedlichen Musikstile, die seit der Beatles-Ära von der indischen Musik ausgehen. So wird der Brückenschlag von der über tausend Jahre alten karnatischen Musik zur europäischen klassischen Musik geschaffen. Es wird zum Beispiel gezeigt, wie die indischen Musiker in einem Musikfachgeschäft bayrische Maultrommeln ausprobieren – eine Instrumentenform, die auch in Indien zur Musik gehört.

- www.youtube.com/watch?v=UHL9-IPY-rk (6:06 min)

Klassische Nordindische Musik heute

■ **Hariprasad Chaurasia**, künstlerischer Leiter der Abteilung Nordindische Klassische Musik des Konservatoriums Rotterdam, ist indischer Meister der Bansuriflöte, einer Querflöte aus Bambus. Unter dem nachfolgenden Link lassen sich zwei melodische Stücke anhören:

- www.youtube.com/watch?v=VnlyNlvQOt4

■ **Zakir Hussain** ist einer der renommiertesten Spieler der Tabla-Trommeln. Neben diesem klassischen nordindischen Instrument beherrscht der Altmeister auch noch zahlreiche weitere zweifellige indische Röhrentrommeln und arbeitet sowohl mit verschiedenen Perkussion-Ensembles als auch mit international bekannten Künstler_innen zusammen. Die nordindische Musiktradition, aus der er kommt, ist dabei in seinem Oeuvre durchgängig sehr präsent.

- <http://tinyurl.com/hy wz2ov> (youtube.com)

■ **Ali Amjad Khan** spielte bereits im Alter von 12 Jahren sein erstes Sarod-Solokonzert. Den Unterricht erhielt er schon in jungen Jahren von seinem Vater. Neben dem Spielen der Sarod ist Khan darüber hinaus als Musikpädagoge und Komponist tätig.

- www.youtube.com/watch?v=kKH8ZAmLXto

Zwischen Bollywood und Nischenmusik

Die Bollywood-Filme haben eine große Bedeutung für die musikalische Entwicklung in Indien. Der Erfolg indischer Musiker_innen hängt stark von ihrer Präsenz in Filmen ab. Ihre Songs werden meistens von den Schauspieler_innen Playback gesungen. Dennoch sind auch die Sänger_innen der Bollywood-Hits Popikonen, deren Songs in den Radios laufen. Die indische Popmusik vereint westliche, klassische und volkstümliche Elemente und der Mix aus Tradition und Pop kommt bei breiten Teilen der Bevölkerung gut an. Songs anderer Länder erreichen in Indien zwar auch verbreitete Popularität, haben aber keine Chance gegen die durch Bollywood-Kinofilme gepuschten Titel. Andere Musikgenres können sich nur im kleinen Rahmen in den Metropolen durchsetzen und die Musiker_innen gewinnen kaum an Popularität. So ist zum Beispiel Rock und Metal absolute »Außenseiter«-Musik. Die Szene besteht dennoch aus Rockbegeisterten jungen Inder_innen, die zu den vielen kleinen Events im ganzen Land pilgern. Stark im Kommen ist in Indien vor allem in den Metropolen elektronische Musik. Besonders die Tanzmusik-Szene in Neu Delhi ist in den letzten Jahren schier explodiert.

■ Einer der erfolgreichsten und bekanntesten Sänger Indiens ist Kailash Kher, dessen Durchbruch durch einen Filmsong zustande kam. Doch auch unabhängig von Bollywood hat der Musiker schon einige CDs veröffentlicht.

- www.youtube.com/watch?v=9Ered22Xy4E

■ Eine bekannte Playback-Sängerin, die für einige Filme in Indien bekannt ist, ist Sunidhi Chauhan. Auch als eigenständige Sängerin gibt sie Konzerte und tourt durch die Welt:

- www.youtube.com/watch?v=SfrKrFVq7iM



Modul 5 | Indonesien – Java



Indonesien, Java

Fragen an die Schüler_innen:

1. Sucht Informationen über Indonesien:
Wo liegt es? Welche Sprache wird gesprochen? Welche/s Staatsform/Regierungssystem hat das Land? Wie viele Einwohner_innen hat Indonesien? Welche Bevölkerungsgruppen sind vertreten?
Welche Religionszugehörigkeiten gibt es?
2. Findet etwas über die politische Situation Indonesiens heraus. Informationen findet ihr z.B. unter:
 - www.liportal.de/
 - www.bpb.de/internationales/
 - <http://tinyurl.com/zykq9r8>
(www.auswaertiges-amt.de)
3. Vor welchen politisch-sozialen, kulturellen, ökologischen und/oder wirtschaftlichen Herausforderungen steht das Land? Nennt drei Beispiele.
4. Findet den Wert des World Happiness Reports und den HDI für Indonesien heraus.



Politische Situation

Die Republik Indonesien in Südostasien rangiert mit fast 240 Millionen Einwohner_innen an vierter Stelle der bevölkerungsreichsten Staaten und gilt mit 87% Muslim_innen auch als größter ›Gottesstaat‹ der Erde.

Indonesien ist ein Land größter Gegensätze: Auf 17 000 Inseln verteilen sich über 300 Ethnien. Das Spektrum reicht von der hinduistisch geprägten und in Teilen stark verwestlichten »Ferieninsel« Bali bis zur streng islamischen autonomen Provinz Aceh im Norden Sumatras.

Fast alle Indonesier_innen beherrschen neben ihrer Regionalsprache die Einheitssprache Bahasa Indonesia. Es werden landesweit zwischen 250 und mehr als 800 Sprachen gesprochen.

Nach dem Sturz des diktatorischen Präsidenten Suharto im Jahre 1998, konnten die geschaffenen Strukturen stabilisiert werden. Indonesien verfügt über die von der NGO Freedom House vergebene Bewertung »frei« und steht damit hinsichtlich seiner demokratischen Performanz an der Spitze der südostasiatischen Staaten. Den demokratischen Entwicklungen stehen Probleme wie Armut, Korruption und wachsende religiöse Spannungen gegenüber.

Der Weltbank zufolge lebt mehr als die Hälfte der Bevölkerung von weniger als zwei US-Dollar am Tag, während sich am anderen Ende der Gesellschaft ein extremer Reichtum entwickelt hat.

In nahezu alle Lebensbereiche in Indonesien verwoben ist die Korruption, die aus Sicht vieler Indonesier_innen ein Erbe der holländischen Kolonialherr_innen ist, die das Land 350 Jahre lang ausgebeutet und kontrolliert haben.

Besorgniserregend ist auch die zunehmende religiöse Intoleranz und Radikalisierung islamistischer Gruppen im bevölkerungsreichsten muslimischen Land der Welt. Statt Toleranz gegenüber der ethnischen, kulturellen und weltanschaulichen Vielfalt hat sich vielerorts ein religiöser Nationalismus mit faschistoiden Zügen entwickelt, dem die Regierung offenbar nichts entgegenzusetzen gewillt ist.

Das kulturelle Leben Indonesiens hat Schwerpunkte in den Städten Jakarta, Surabaya, Yogyakarta, Bandung auf Java sowie in Ubud auf Bali. Die junge aktive Kunstszene und die zeitgenössische Malerei finden inzwischen weltweit Beachtung. In Jakarta finden zunehmend internationale Festivals statt, vor allem im Bereich Film (German Film Festival, das europäische Filmfestival ›Europe on Screen‹, das Wissenschaftsfilmfestival) sowie im Bereich Musik (Java Jazz). Alte Kulturformen werden gepflegt, wie insbesondere der Tanz, das Schattenspiel und die Gamelan-Musik.

Quelle: www.bpb.de/apuz/75757/indonesien



Musik in Indonesien

Gong, Kempul, Saron, Bonang – so lauten die klangvollen Namen indonesischer Gamelan-Instrumente: Vor allem Gongs, Metallophone, Xylophon und Trommeln bilden ein einzigartiges und faszinierendes Instrumentarium. Grundmelodien, Variationen, Umspielungen und Begleitstimmen fügen sich zu einem vielschichtigen Klanggeschehen, einer gemeinsamen Musik nach bestimmten traditionellen Regeln.

Ursprünglich mündlich überliefert, entstand um 1890 das Notationssystem *titilaras andha*,

das mit Strichen und Punkten die Noten markierte. Das Zahlensystem *titilaras kepatinha* entstand etwa um dieselbe Zeit und bezeichnet in der fünftönigen Skala *slendro* die Töne mit den Ziffern 1, 2, 3, 5 und 6.

Zahlen ohne Kennzeichnung bezeichnen dabei die gebräuchliche Oktave, Punkte über oder unter der Zahl meinen die jeweils höhere oder tiefere Oktave. Schlagpausen werden mit einem einfachen Punkt angezeigt.

Im Gamelan gibt es keine Stars – das Herausragen einzelner Solist_innen ist unbekannt. Jede/r Spieler_in spielt bestens nach seinen/ ihren jeweiligen Möglichkeiten. Das Gamelanspiel dient traditionell nämlich vor allem dazu, die Sinne zu verfeinern und »für die Harmonie und die Zusammenhänge der Welt als Ganzes empfänglich zu machen«.

Gamelan setzt – wie auch die anderen 4 Module – an den Grundphänomenen der Klangzeugung an, die sich auf die Basisverhältnisse eins zu zwei bzw. kurz zu lang reduzieren lassen. Relativ einfache musikalische Systeme bieten aufgrund ihrer einstimmigen Textur und der Wiederholungen eine klare Struktur und somit eine niederschwellige Möglichkeit des Gruppen-Musizierens. Das Niveau kann, abhängig von den unterschiedlichen Fähigkeiten, variiert und langsam aufbauend (Stufe 1–3) gesteigert werden.

Die Gamelan-Instrumenten sind in dem von uns gewählten Tonleitersystem »Slendro« pentatonisch gestimmt und dadurch leichter zu spielen, als im Leitersystem »Pelog«.

Schüler_innen können hier auf verschiedenem Niveau (Stufen 1, 2 und 3) auf einfach und schwer zu spielenden Instrumenten gemeinsam miteinander musizieren. So können auch unterschiedliche Lernfortschritte individuell berücksichtigt werden.

Deswegen eignet sich gerade das Gamelan-Spiel für inklusive und altersgemischte Lerngruppen.

Differenzierungsmöglichkeiten ergeben sich beim Gamelan zudem durch mögliche Erweiterung mit Gesang und Schattenspiel.



Gamelan; Foto: Jochen Zülich



Zunächst wollen wir uns als Einstieg ohne die Originalinstrumente mit einem Stück Musik beschäftigen, das in der traditionellen Gamelan-Umschrift kennengelernt und dann auf westliche Instrumente übertragen wird. Schließlich kann es auf einem traditionellen Gamelan-Instrumentarium (z.B. in Kassel, Bremen oder Vlotho) unter Anleitung gespielt werden¹.

Es ist der *lancaran kidang* in der fünftönigen Skala *slendro*. Er sieht in der traditionellen Gamelan-Umschrift *titilaras kepatinha* so aus:

Lancaran Kidang slendro

| | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|------------|--|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Buka | | | | | i | 5 | 3 | 2 | | | | | | | | | |
| Gong | | | | | | | | | G | | | | | | | | |
| Saron | | 1 | 2 | 1 | 2 | 1 | 2 | 3 | 5 | | | | | | | | |
| Umspielung | | 1 | 2 | 2 | 1 | 2 | 2 | 1 | 2 | 3 | 5 | | | | | | |
| Peking | | 1 | 1 | 2 | 2 | 1 | 1 | 2 | 2 | 1 | 1 | 2 | 2 | 3 | 3 | 5 | 5 |
| Saron 1 | | 3 | 1 | 3 | 1 | 3 | 1 | 3 | 1 | 6 | 3 | 6 | 3 | 6 | 3 | 6 | 3 |
| Saron 2 | | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 5 | 5 | 5 | 5 | 5 | 5 | 5 | 5 |
| Gong | | . | . | 6 | . | 5 | . | 5 | S | | | | | | | | |
| Kenong | | . | 2 | . | 2 | . | 5 | . | 5 | | | | | | | | |
| Ketuk | | x | . | x | . | x | . | x | . | x | . | x | . | x | . | x | . |
| Bon b* | | 2 | 2 | 2 | 2 | 5 | 5 | 5 | 5 | | | | | | | | |
| Bon p* | | 2 | 2 | 2 | 2 | 5 | 5 | 5 | 5 | | | | | | | | |
| Bon p | | 6 | 3 | 6 | 3 | 6 | 3 | 6 | 3 | 6 | 3 | 6 | 3 | 6 | 3 | 6 | 3 |
| Bon b | | 5 | 2 | 5 | 2 | 5 | 2 | 5 | 2 | 5 | 2 | 5 | 2 | 5 | 2 | 5 | 2 |
| Kendang | | p | p | p | p | p | b | p | p | p | p | b | p | p | p | b | p |

| | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|--|--|--|--|--|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | | | i | 5 | i | 5 | i | 5 | 3 | 2 | | | | | | | | |
| | | | | | i | 5 | 5 | i | 5 | 5 | i | 5 | 5 | 6 | 5 | 3 | 2 | | | |
| | | | | | i | i | 5 | 5 | i | i | 5 | 5 | i | i | 5 | 5 | 3 | 3 | 2 | 2 |
| | | | | | 6 | 3 | 6 | 3 | 6 | 3 | 6 | 3 | 3 | 1 | 3 | 1 | 3 | 1 | 3 | 1 |
| | | | | | 5 | 5 | 5 | 5 | 5 | 5 | 5 | 5 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 |
| | | | | | . | . | 5 | . | 6 | . | 6 | G | | | | | | | | |
| | | | | | . | 5 | . | 5 | . | 2 | . | 2 | | | | | | | | |
| | | | | | x | . | x | . | x | . | x | . | x | . | x | . | x | . | x | . |
| | | | | | 5 | 5 | 5 | 5 | 5 | 2 | 2 | 2 | 2 | | | | | | | |
| | | | | | 5 | 5 | 5 | 5 | 5 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | |
| | | | | | 3 | 6 | 3 | 6 | 3 | 6 | 3 | 6 | 6 | 3 | 6 | 3 | 6 | 3 | 6 | 3 |
| | | | | | 2 | 5 | 2 | 5 | 2 | 5 | 2 | 5 | 5 | 2 | 5 | 2 | 5 | 2 | 5 | 2 |
| | | | | | b | p | p | b | p | p | b | p | p | b | p | p | b | p | p | |

Suwuk p . p . p b p . b p . b . p p .

- blau: Balungan – 'Melodie'-Instrumente
- Türkis: Saron-Imbal – Variation im langsamen Teil
- rot: Kolotomie– Gliedernde Instrumente
- grün: Panerusan– Umspielende Instrumente
- schwarz: Trommel-Rolle
- * bedeutet: in Oktaven (Gembyangan)

¹ Adressen zu Gamelan-Orchestern befinden sich in den weiterführenden Hinweisen am Ende. Hierüber können auch Multiplikator_innen vermittelt werden, die eine solche Übertragung anleiten.



Figuren des traditionellen indonesischen Schattenspiels

Ein *gatra* (Takt) besteht aus vier Einheiten wie der westliche 4/4 Takt. Eine Einheit kann aus 1, 2, 4, 8 oder auch aus 16 Tönen bestehen. Zwischentöne werden dabei in den Zwischenräumen notiert. Die Töne 1 und 3 eines *gatra* sind immer unbetont, die Töne 2 und 4 sind betont, wobei Ton 4 die Hauptbetonung erhält.

Das Musikstück, das in den folgenden Stufen behandelt wird, ist ein *lancaran* (ein schnell gespieltes Musikstück), das bis zum ersten Gong aus vier *gatra*s besteht.

Zu Beginn des *gendhing* wird eine *buka* (Eröffnung) gespielt. Das gesamte Orchester setzt am Ende der *buka* mit dem letzten Ton der Grundmelodie, des *balungan*, ein.

Ein *gendhing* wird immer mit einigen Wiederholungen gespielt, wobei sich die Zahl der Wiederholungen nach der Art des Stückes oder der Kunstform richtet, die es begleitet (Theater,

Tanz). Es endet mit dem *suwuk* (Schlussformel), der durch eine besondere Trommelphrase den Spieler_innen im Gamelan angezeigt wird. Das ganze Spiel im *gendhing* geht immer auf den Gongschlag zu, der den Abschluss bedeutet und ohne den ein Spiel nie zu Ende sein kann!

Die folgende Transkription des *lancaran kidang* überträgt das Stück in den europäischen 4/4-Takt. Der Notations-Kompromiss liegt darin, dass der Schwerpunkt eines javanischen Stückes (der letzte Ton) in dieser Transkription auf der Zählzeit 4 des vierten Taktes liegt, also ganz im Gegensatz zur eigentlichen Bedeutung.



Stufe 1

Für diese Stufe schlagen wir vor, zunächst einmal frei mit einem Instrumentarium aus Orff-Instrumenten oder vergleichbaren Instrumenten das freie Spiel mit pentatonischen Skalen zu erproben. Die Instrumentierung mit Stabspielen, vor allem Metallophonen, macht den Transfer hin zum Gamelan-Instrumentarium sowohl klanglich als auch spieltechnisch leichter.

In der Regel und für die Übertragbarkeit unseres Gamelan-Modells bietet sich dabei eine anhemitonische Pentatonik mit den Tönen d, e, g, a, und h an.

Verschiedene Trommelinstrumente können hinzu genommen werden und können, nachdem der 4/4-Takt erkundet und erlernt worden ist, bei der Unterscheidung zwischen der traditionellen europäischen Betonung auf der eins und der Gamelan-Betonung auf der vier hilfreich sein.

Sind sowohl Pentatonik als auch 4/4-Takt mit der Gamelan-Betonung verankert, würden wir das Erlernen und Einüben der Grundmelodie des *lancaran kidang* empfehlen.

Diese wird sowohl mit Tonhöhen gelernt,

d e d e / d e g a / d a d a / d a g e
(Notenbeispiel 2)

als auch mit den *slendro*-Ziffern

1 2 1 2 / 1 2 3 5 / i 5 i 5 / i 5 3 2
(Notenbeispiel 1)

Dabei kann auch der Begriff des ›unisono‹ eingeführt und in seiner Bedeutung vermittelt werden.

Abschließend wäre das Phänomen des ›off-beat‹ zu erfahren und zu erlernen.

Hierzu stellen sich zwei Spieler_innen gegenüber. Spieler_in 1 klatscht gleichmäßig so in die Hände, dass die Hände dabei vom Körper weg gehalten werden und zwischen den Klatschern sowohl zeitlich als auch räumlich Platz gelassen wird.

Spieler_in 2 versucht nun, ihre/seine ebenfalls gleichmäßigen Schläge so zu positionieren, dass diese sowohl räumlich als auch zeitlich genau zwischen den Schlägen von Spieler_in 1 liegen.

Dies wird von allen Mitspieler_innen geübt, wobei immer wieder die Spielpartner_innen gewechselt werden, bis alle Spieler_innen in etwa das gleiche Niveau erreicht haben.

In einem zweiten Schritt laufen die Spieler_innen im gleichen Schrittempo im Kreis herum und versuchen, zwischen zwei Schritten jeweils einen Klatscher so zu platzieren, dass dieser zeitlich genau zwischen den Schritten liegt. Diese Übung kann sowohl links- als auch rechtsherum geübt werden.

In einem dritten Schritt laufen die Spieler_innen im gleichen Metrum koordiniert kreuz und quer durch den Raum und versuchen dabei, zwischen zwei Schritten immer einen Klatscher jeweils so zu platzieren, dass auch dieser mit allen Spieler_innen zusammen klingt.

Sind diese Übungen gut eingeführt und stabil in der Gruppe realisierbar, können sie mit der Grundmelodie des *lancaran kidang* gekoppelt und von dieser begleitet werden.



Stufe 2

In einem ersten Schritt werden die Übungen der Stufe 1 wiederholt. Es kann dabei ausprobiert werden, ob sie zu realisieren sind und ob es dabei noch Übungsbedarf gibt.

Sind Grundmelodie des *lancaran kidang* und ›off-beat‹ bei allen Spieler_innen gut verankert, geht es ans Üben der weiteren Grundprinzipien des Gamelan.

Wir haben es im Gamelan mit fünf verschiedenen musikalischen ›Rollen‹ zu tun (vgl. Notenbeispiel 1):

blau:

Balungan – ›Melodie‹-Instrumente

türkis:

Saron-Imbal – Variation im langsamen Teil

rot:

Kolotomie – Gliedernde Instrumente

grün:

Panerusan – Umspielende Instrumente

schwarz:

Trommel-Rolle – Rhythmus und Gliederung

Wir wollen uns hier vor allem mit den verschiedenen Varianten bei den ›melodietragenden‹ Instrumenten befassen. Dazu eignen sich besonders hohe und mittlere Tonlagen. Hinzu kommt die Trommel-Rolle, die das Spiel der Melodieinstrumente rhythmisch stützt und die Tempo-Variationen (Beschleunigung / Verlangsamung / Schluss) verdeutlicht und koordiniert.

Dazu lernen wir spielend über *titilaras kepatinha* (Notenbeispiel 1, **blau**) und Notentranskription (Notenbeispiel 2, Stimmen 1, 2 und 3) die Melodierollen der Instrumente *Saron* (Umspielung) und *Peking* (**blau**) und versuchen, diese gleichzeitig zu spielen.

Ist das gelungen, lernen alle Spieler_innen die Trommel-Rolle zunächst mit Klatschen, dann in der Übertragung auf Bodypercussion und schließlich auf verschiedenen Trommeln, soweit wir diese zur Verfügung haben.

Die javanischen Trommeln *kendhang* kennen eine Vielzahl differenzierter Anschlagsarten. Für unseren Einstieg genügt es zu wissen, dass unser Beispiel mit zwei Anschlagsarten auskommt, die mit p und b bezeichnet sind und für die wir uns am einfachsten einen Bassschlag und einen Randschlag aussuchen. So kann die Trommelrolle gut z.B. auf Congas übertragen werden. Für die Bodypercussion-Version kann das p z.B. als Klatschen und das b als Schlag auf die Oberschenkel übersetzt werden.

Gamelan hat keine Rhythmik im Sinn westlicher Musik, sondern sucht Gleichmaß und Harmonie. Die Struktur bleibt im Prinzip gleich, wobei es zu gleitenden Übergängen zwischen schnellem und langsamem Tempo durch ein Ritardando bzw. ein Accelerando kommen kann. Diese werden durch die Trommel *kendhang* angezeigt und geführt. Ist die Trommel-Rolle eingeübt, können auch diese Übergänge von schnell nach langsam und auch wieder zurück in den letzten zwei *gattras* des Stückes geübt werden.

Schließlich werden die drei Melodieversionen mit dem Trommelrhythmus gekoppelt, in beiden angestrebten Tempi, und schließlich auch mit den Übergängen von schnell nach langsam und wieder zurück mit Ritardando bzw. Accelerando geübt.



Stufe 3

Hier werden zunächst die Übungen der Stufe 2 wiederholt. Es kann dabei ausprobiert werden, ob sie zu realisieren sind und ob es dabei noch Übungsbedarf gibt.

Sind die Grundmelodie des *lancaran kidang*, der ›off-beat‹, die Umspielung und die *Peking-Rolle*, die beiden angestrebten Tempi und ihre Übergänge durch *Ritardando* bzw. *Accelerando* bei allen Spieler_innen gut verankert, geht es ans Üben der weiteren Grundprinzipien des Gamelan.

Zu den Melodie-Instrumenten treten nun gliedernde Instrumente (**rot**), umspielende Instrumente (**grün**) und Variationen spielender Instrumente für den langsamen Teil (**türkis**) hinzu.

Diese lernen wir spielend über *titilaras kepatinha* (Notenbeispiel 1) und Notentranskription (Notenbeispiel 2).

Die **Kolotomie – Gliedernde Instrumente** finden sich übertragen in den Notensystemen 8 und 9, die **Panerusan – Umspielende Instrumente** in den Systemen 4 und 5, die **Saron-Imbal – Variation im langsamen** Teil in den Systemen 6 und 7.

Es scheint sinnvoll, sich dabei zunächst mit den jeweiligen Prinzipien in dieser Reihenfolge vertraut zu machen und sie zunächst einzeln und dann kombiniert zu üben. Anschließend können sie nach und nach mit den Hauptmelodien und schließlich mit dem Rhythmus verbunden werden.

Am Ende steht dann die ›Rückübersetzung‹ der Transkription von Ulli Götte (Notenbeispiel 2) auf ›westliches‹ Instrumentarium durch einen Ausflug zu einem Gamelan um die gemachten Erfahrungen auf die originalen Instrumente und die traditionelle indonesische Tonleiter, die sich deutlich von der uns gewohnten Pentatonik unterscheidet, zu übertragen.





Partitur

Lancaran Kidang

Ulli Götte (2014)

The musical score is written for a 10-staff ensemble in 4/4 time. The top two staves (treble clef) feature a melody with eighth and sixteenth notes. The third staff is a whole rest. The fourth and fifth staves (treble clef) play a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests. The sixth staff is a whole rest. The seventh and eighth staves (bass clef) play a bass line with quarter notes and rests. The ninth staff is a whole rest. The tenth staff (treble clef) plays a steady eighth-note accompaniment.



5



The musical score consists of ten staves. The first two staves contain a melody in treble clef. The next three staves are empty, with a small horizontal line indicating a rest. The sixth staff features a complex, fast-paced rhythmic pattern in treble clef. The seventh staff continues the melody from the first two staves. The eighth and ninth staves are in bass clef, with the eighth staff showing a simple harmonic accompaniment and the ninth staff showing a more active bass line. The tenth staff is in treble clef and contains a dense, rhythmic accompaniment.



Indonesische Musik heute

Fragen an die Schüler_innen:

1. Informiert euch mit Hilfe der folgenden Links über die aktuelle Musikszene und die Musiker_innen Indonesiens.
 - <http://tinyurl.com/h8vdtvs> (www1.wdr.de)
 - www.rollingstone.co.id/music?src=menu (indonesisch)
Recherchiert die Top Ten Charts Indonesiens. Was fällt euch auf? Welche Gemeinsamkeiten, welche Unterschiede gibt es zu den Top Ten in Deutschland?
 - <http://tinyurl.com/gpdtcdh> (www.shazam.com)
2. Sucht euch 1–2 Musiker_innen aus und hört euch ihre Lieder an. Versucht noch zusätzliche Informationen über die Musiker_innen oder andere indonesische Bands, die ihr interessant findet, herauszufinden.
Erkennt ihr Elemente der klassischen indonesischen Musik wieder?
Vergleicht die Musik, die Inhalte und die Bedingungen, unter denen die Musiker_innen Musik machen, mit euren Lieblingsmusiker_innen/ eurer Lieblingsmusik. Was fällt euch auf? Wo gibt es Unterschiede, wo Gemeinsamkeiten?

Gamelanmusik

- **Sendung »Klänge der Welt: Bali«:**
Als 1963 der heilige Vulkan Agung ausbrach, hofften die Balines_innen auf die Ankunft der Götter – stattdessen kamen Tod und Verwüstung. Doch gerade die Lavaerde und das tropische Klima machen die indonesische Insel Bali zu einem der fruchtbarsten Flecken der Erde. Reis ist dort das Hauptnahrungsmittel, und für eine reiche Ernte werden den Göttern Opfer gebracht. Die Opferbereitung ist eine wichtige Aufgabe auf Bali, das eine hinduistische Bevölkerungsmehrheit besitzt. Um mit Hindugöttern in Kontakt zu treten, wird in jedem Dorf Gamelan gespielt.



Indonesischer Musikproduzent

In einem vollständigen Gamelanorchester können bis zu 40 Spieler_innen vereint sein, die verschiedene Instrumententypen spielen, und doch wird es als ein »Instrument« betrachtet, das nur im Zusammenklang einen Sinn bekommt. Wie beim Gamelan spielt die Gemeinschaft auch in den balinesischen Dörfern eine große Rolle: Zusammen erledigen die Männer die wichtigsten Feldarbeiten, gemeinsam legen sie die Kanäle an und verteilen das Wasser. Das Zusammenspiel auf den Reisterrassen klappt seit Jahrhunderten ebenso reibungslos wie das allabendliche Gamelanspiel. Das Dorf ist auf Bali eine funktionierende Einheit für Arbeit und Leben. Planet Schule Film: »Klänge der Welt: Bali«

- <http://tinyurl.com/hvyyy55> (www.planet-schule.de) (29:19 min)

Gamelan und Neue Musik – Minimal Music

- **Gamelan-Ensemble »Manyar Sewu«:** Die intensive Arbeit im Bereich der Minimal Music führte den Komponisten Ulli Götte zur Auseinandersetzung mit außereuropäischer Musik, insbesondere mit indonesischer und afrikanischer Musik. Das Gamelan-Ensemble »Manyar Sewu« (früher: Gamelan



- Project) wurde im Jahr 2007 gegründet. Seitdem widmet es sich der traditionellen javanischen Gamelanmusik sowie neuen Formen des Gamelanspiels.
- www.youtube.com/watch?v=0M8mN6rV9bA
 - **Ensemble »in process«:** Ebenfalls durch den Komponisten Ulli Götte wurde »in process« gegründet, ein einzigartiges Ensemble aus Jazz-, Klassik- und Avantgarde-Musiker_innen. Ziel dieses Ensembles war und ist es, die Minimal Music zu verbreiten und weiterzuentwickeln. »PARSEK« ist eine Minimal Music-Komposition:
 - www.youtube.com/watch?v=Ji3adEUCrn8
 - **Bill Alves and Susan Jensen (Violine):** Bill Alves ist ein Komponist, Autor und Videokünstler aus Southern California. Seine Kompositionen schreibt er sowohl für westliche als auch nicht-westliche Instrumente (hier insbesondere indonesischen Gamelan) und elektronische Medien, oft gemischt mit abstrakten Anregungen. Er dirigiert das HMC American Gamelan, ein Ensemble mit speziell gestimmten javanischen Instrumenten, die für die Performance von neuer, nicht-traditioneller Musik gemacht sind.
 - www.youtube.com/watch?v=Zl8cUUVDQ9k Concerto for Violin and American Gamelan Movement 3 (6:37 min)
 - **Lightbulb Ensemble:** Das Lightbulb Ensemble ist ein Neue Musik-Percussion Ensemble, das experimentelle Musik, Instrumentenbau und zeitgenössischen Gamelan vereint. Das Ensemble entwickelte sich durch die Neue Musik-Kultur am Mills College in Oakland, California und dem langjährigen künstlerischen Austausch zwischen Bali und den USA, gefördert durch das Sekar Jaya Gamelan Ensemble aus San Francisco. LBE performen auf Metallophonen aus Stahl, Marimbas aus Holz und anderen Instrumenten, die von Brian Baumbusch, dem Gründer und Ensembleleiter gebaut werden.
 - <https://vimeo.com/120201141> Mikrokosma (1:30 min)
 - **The Kraken Quartet:** Das Kraken Quartet ist eine Percussion-Gruppe aus Austin, Texas. Die Gruppe vermischt Einflüsse aus Rock, experimenteller Musik und Minimal:
 - <https://thekrakenquartet.bandcamp.com/> (z.B. Hörbeispiel Madlibs)
 - **Andy Akiho – Foundry Steel Pan Ensemble:** Andy Akiho ist ein vielseitiger Komponist und Künstler, der zeitgenössische und klassische Musik verbindet. Zuletzt spielte er mit der New York Philharmonic, dem National Symphony Orchestra, dem Shanghai Symphony Orchestra und dem Carnegie Hall's Ensemble ACJW. Außerdem leitet er das Foundry Steel Pan Ensemble.
 - www.youtube.com/watch?v=HX2Q_mGaR9w (10:37 min)
 - **Andy Akiho und Mariel Roberts:** Mit der Cellistin Mariel Roberts, die ebenfalls dem Genre der zeitgenössischen neuen Musik zuzuordnen ist, spielt er ein Duett auf Steel Pan und Cello.
 - www.youtube.com/watch?v=E5aqER1FZ4s (10:16 min)
 - **Beiträge bei wny**c mit Informationen und Hörbeispielen zu Gamelan-Musiker_innen:
 - www.wnyc.org/story/music-gamelan/,
 - www.wnyc.org/story/percussion-heavy-music/ u.a.
- ### Gamelan, Banjo, Dudelsack und Co
- **James Moore:** James Moore spielt »Gorgamor the Giant Gecko« von Matthew Welch auf einem 5-saitigen Banjo. Moore ist ein New Yorker Gitarrist und Multiinstrumentalist, ein Komponist und Virtuose der Highland Bagpipe, der auch in die freie Improvisation und das balinesische Gamelan eingeweiht ist. Das Ergebnis ist eine schöne Hybride mit Einflüssen aus Indonesien und der schottischen und amerikanischen Volksmusik:
 - www.youtube.com/watch?v=Di38eLOyie0 (5:03 min)



- **Mathew Welch** ist ein amerikanischer Komponist und Musiker. Sein musikalisches Repertoire reicht von traditioneller Dudelsack-Musik und elektronischen Stücken, über Indie Rock und Improvisationsstrategien bis hin zu vollkommen notierten Stücken für Soloinstrumente, Kammerensembles, Orchester, Gamelans und anderen nicht-westlichen Instrumenten. Mag die Kombination von indonesischem Gamelan, schottischem Dudelsack und Indie-Rock zunächst unzusammenhängend erscheinen, so hat Welch seine kompositorische Stimme in ihrem gemeinsamen Boden gefunden.

Finding Ground in the Uncommon

- www.youtube.com/watch?v=w8u_9YOKQBY (9:59 min)

Matthew Welch & David Watson performen ein Stück von Michael Vincent Waller für zwei Dudelsäcke und Band:

HIGHLAND (for the afterlife)

- www.youtube.com/watch?v=F1DX1hZSxEE (18:03 min) Matthew Welch's Blarvuster sind eine Kammerensemble/Rock Band Mischung mit Matthew Welch an Saxophon, Dudelsack und Vocals kombiniert mit Elektrischer Gitarre, Bass und Schlagzeug.

The Finger Lock

- www.youtube.com/watch?v=yRn_CuZrKW4 (27:19 min)
Eine Version mit Dudelsack (Matthew Welch), Flöte, Geige, Gitarre, Bass und Schlagzeug.
- www.youtube.com/watch?v=Roor-AexVyU (3:28 min)

- **SUNDA AFRICA – No Risk No Fun:** Sunda Afrika ist ein Musikprojekt von Victor Vidal Paz alias Django Mango, ein spanischer Musiker und Autor, der verschiedene Musikstile aus aller Welt mischt. Auf dem Album arbeitet er mit Burhan (Bamboo Flöte), Ismet Rachmat (Kecapi, Sundanesische Harfe), Agus Supriawan (Sundanesische Trommel), Dodong (Genggong) zusammen. Er selbst spielt Tabla, Djembe und Congas.
- www.youtube.com/watch?v=v3FcXDYmK3o (4:50 min)

Gamelan und Rock/Pop

- **Lanomelo Beatz:** Hip Hop/Rap Beat Versionen mit Gamelan Instrumentarium 2015
 - www.youtube.com/watch?v=AfsD3ZEhCAE (4:14 min)
 - www.youtube.com/watch?v=E7qJaonecgA (3:14 min)
- **Probe eines Justin Bieber Songs** mit Gamelan Instrumenten durch SMK Pmtg Tok Jaya Studierende:
 - www.youtube.com/watch?v=DH94LV0llaY (3:08 min)

Indonesische Populärmusik

Wie in anderen Regionen der Welt hat auch in Indonesien die Musikindustrie seit Beginn der 70er Jahre durch die Einführung von Fernsehen und Musikkassetten eine gewaltige Entwicklung erlebt. Angeboten wird so gut wie alles, was im Musikleben des Inselreiches über die engeren Dorfgrenzen hinaus existiert und mit einem größeren Publikum rechnen kann – vom traditionellen Gamelan bis hin zu neueren Musikformen Indonesiens wie Kroncong und Dangdut sowie verschiedenen neuen Formen indonesischer und westlicher Popmusik.

- **Zu großer Bekanntheit hat es der Musiker Iwan Fals** gebracht. Er gilt als unangefochtene Legende in Indonesien und wird als der asiatische Bob Dylan bezeichnet. Der Sänger und Songwriter veröffentlichte dutzende Alben, meist mit Akustikgitarre und Solo-Stimme. Seine Texte sind von bildreicher Poesie und gesellschaftskritischer Tiefe.
- **NOAH** (ehemals Peterpan) ist eine erfolgreiche indonesische Pop-Rock-Band, die vor allem wegen ihrer einfachen Songtexte und der Stimme des Sängers Ariel bekannt ist.
- **Sehlia on 7** ist eine Alternative-Rock Band aus Yogyakarta im Zentrum der Insel Java. Sahabat Seja.
- **Barasudara** ist eine Band, die sich musikalisch zwischen Rock, Blues, Psychedelic und Folk bewegen.



Kroncong

Kroncong (ausgesprochen »kronchong«; Indonesisch: Keroncong) ist der Name eines der Ukulele ähnlichen Instrumentes und eines indonesischen musikalischen Stils, der typischerweise Verwendung vom kroncong macht (der Ton chrong – chrong – chrong kommt von diesem Instrument, daher heißt die Musik keronchong). Die Band, Combo oder das Ensemble (keronchong – Orchester genannt) besteht aus einer Flöte, einer Violine, einer Melodie-Gitarre, einem Cello und String Bass im pizzicato Stil sowie einem/einer Sänger_in. Kroncong wird heute mit Keyboards und E-Gitarren modernisiert gespielt.

Dangdut

Dangdut ist einer der populärsten Stile der indonesischen Musik, der sich zu Beginn der 1970er Jahre in Indonesien sowie in geringem Maße in Malaysia und Teilen der Philippinen verbreitete. Das Wort dangdut bezieht sich auf den charakteristisch schaukelnden geradzahligen Takt, der mit dem Schlagzeug akzentuiert wird. Dangdut ist ein Stilmix, der seine Wurzeln in der Kolonialzeit hat. Die ersten europäischen Musikformen brachten im 16. Jahrhundert die Portugiesen mit. Damals entstanden der Kroncong, ein melancholischer kammermusikalischer Stil für die Indonesier_innen und der Tanjidor, ein im Freien gespieltes Blechblasorchester, das anfangs der Unterhaltung der Europäer_innen diente. Zeitgleich gelangte arabische Gambus-Musik nach Südostasien. Im 19. Jahrhundert brachten chinesische Einwanderer_innen ihre Tradition mit; von den niederländischen Kolonialherren stammten Marschmelodien und Blechblasinstrumente, die mit allen anderen Stilen zusammen an der Nordküste Javas den Tanjidor ergaben. Im Lauf des 20. Jahrhunderts konkurrierten in Java diese mit mehreren einheimischen Musikstilen wie der Jaipongan-Tanzbegleitung, bis mit dem Aufkommen des Dangdut und internationaler Popmusik

die anderen Musikrichtungen in den Hintergrund gedrängt wurden. Die Texte handeln von Liebe, Leid und beschreiben den Alltag. Die Instrumentierung entspricht etwa der von westlicher Schlagermusik. Es gibt moderne Varianten des Dangduts, in denen auch Stilelemente von House, R&B, Rock und Latino übernommen werden.

Musikalisch zeichnet sich der Dangdut durch einen besonderen Rhythmus aus, bei dem der erste Schlag eines 4/4-Taktes leicht und der vierte Schlag stark betont werden. Dieser Rhythmus wurde von den indischen Musikfilmen des frühen 20. Jahrhunderts übernommen. Ein Dangdut-Ensemble beinhaltet meist elektronische Instrumente wie eine E-Gitarre, Keyboard etc. sowie die indische Trommel Tabla und die indonesische Bambusflöte Suling. Dieses meist vier bis acht Instrumentalist_innen umfassende Ensemble begleitet einen Sänger oder eine Sängerin.

Man kann den Dangdut heute grob in zwei Kategorien unterteilen. Zum einen handelt es sich dabei um den Dangdut im Stil seines Erfinders Rhoma Irama, der auch als König des Dangdut bezeichnet wird. Dieser Stil wird in Abgrenzung zum Dangdut Kampungan – dem Dangdut vom Dorf – oft als sauber und gesittet bezeichnet. Dies begründet sich darin, dass die Sängerinnen der Dangdut-Gruppen auf den Dorfbühnen beim Vortrag ihrer Lieder in der Regel erotisch tanzen. Deshalb wurde der Dangdut-Kampungan von Vertreter_innen der Mittelschicht, aber vor allem auch von muslimischen Extremist_innen als schmutzig oder sogar verboten (haram) bezeichnet. 2003 kam es zu einem Streit um die Dangdut-Sängerin Inul Daratista, die nach Vorstellungen einiger Vertreter_innen muslimischer Organisation zu erotisch tanzte und ihrer Ansicht nach damit der Moral des Volkes schadete. Aus demselben Grund wurden im August 2008 im malaysischen Bundesstaat Kedah Dangdut-Aufführungen untersagt.



Indonesien, Bropudur, Java, Tempel

- **Der Sänger und Songwriter Tomi Simatupang** ist auf den verschiedensten Instrumenten zu Hause. Ein sehr vielseitiger junger Musiker, der von kulturellen Grenzgängen zwischen Asien und Europa geprägt ist. Er hat sich tief in die traditionelle indonesische Musik versenkt und studierte beim Avantgarde-Gamelan-Komponisten Gutama Soegijo. Außerdem knüpfte er enge Kontakte zur Berliner Jazz-Szene, aus der auch ein großer Teil seiner Band That Tomi Simatupang Incarnation kommt.



Weiterführende Hinweise

Literatur

- Helmut Bieler-Wendt: Musikwelten eröffnen – kulturelle Vielfalt im Musikunterricht, AG Musik – Szene – Spiel OWL, Vlotho/ Gütersloh 2009.
- Alain Danielou: Einführung in die indische Musik, Noetzel, 4. Aufl. 2004.
- Leonardo D’Amico u. a. (Hg.): Weltmusik-Atlas o. O.: Intuition Music & Media GmbH 1997ff. (Bd. 1: Afrika, Bd. 3: Vorderasien, Bd. 4: Italien und das Mittelmeer, Bd. 8: Die Wege der jüdischen Musik).
- Walter Feldman: Music of the Ottoman Court – Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Ensemble, Berlin: Verlag für Wissenschaft und Bildung 1996 (Intercultural Music Studies).
- Rudolf Gramich: Einführung in die mitteljava-nische Gamelanmusik, Akademischer Verlag München, 1995.
- Habib Hassan Touma: Die Musik der Araber, Wilhelmshaven: Heinrichshofen 1975, erweiterte Neuausgabe 1989.
- Tahsin Incirci: Musik der Türkei / Türk Müzigi, Berlin: Express Edition ca. 1981.
- Karl Lloyd Signell: The Turkish Makam System in contemporary theory and practice, Washington: UMI Dissertation Services / Bell & Howell 1973.
- David P. Nelson, Solkattu Manual: An Introduction to the Rhythmic Language of South Indian Music, Wesleyan University Press, 2008.

Links und Adressen

- Maqam World ist eine nicht-kommerzielle Website die Musiker_innen helfen will, das Maqam oder Modalsystems zu verstehen, welches in der klassischen arabischen Musik verwendet wird:
 - www.maqamworld.com/
- Gamelan Kancil: Das Bremer Ensemble »Gamelan Kancil« spielt traditionelle indonesische Musik aus Zentral-Java, moderne Kompositionen aus Indonesien und zeitgenössische Kompositionen für

Durch die direkte Einbindung von Musiker_innen aus verschiedenen Regionen der Welt bzw. Menschen, die Erfahrungswissen in diesem Bereich besitzen, können Lehrer_innen Impulse für die eigene Umsetzung im Unterricht und in Projekten erhalten.

Kontakt zu Musiker_innen und Referent_innen erhalten Sie beispielsweise über das Kulturbüro des Welthaus Bielefeld. Ansprechpartner ist:

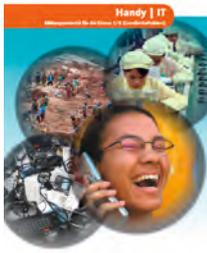
Michael Lesemann

michael.lesemann@welthaus.de

Telefon (0521) 98 64 8-32

Gamelan-Instrumente und westliche Instrumente. Das Repertoire reicht von konzertanten Musikstücken bis zur musikalischen Begleitung von Schattentheater, Kontakt: Jochen Zülich, gamelan-kancil@web.de

- Gamelan Kassel: Manyar Sewu vermittelt durch Konzerte und Workshops die musikalische Gamelan – Kultur sowohl künstlerisch wie auch pädagogisch. Kontakt: Dr. Ulli Götte, u.goette@minimal-music.com; Video-Dokumentations eines Schulprojekts »Indonesisches Gamelan & Schattenspiel« in Kassel:
 - <https://vimeo.com/147134451> (11:39 min)
- Am LWL-Bildungszentrum Jugendhof Vlotho steht ein komplettes Gamelanorchester zur Verfügung. Dort können Schüler_innen-gruppen die verschiedenen Instrumente und unterschiedlichen musikalischen Rollen praktisch kennenlernen. In Halbtagesseminaren erarbeiten sie einfache traditionelle Stücke, die sowohl als konzertante Musik wie auch als Begleitmusik zu Tanz und Schattenfigurenspiel fungieren können. Kontakt: Helmut Bieler-Wendt, helmut.bieler-wendt@lwl.org
- Datenbank der europäischen Gamelan-Gruppen:
 - www.gamelanmusik.de/gam_gruppen.htm



Handy/ IT
Klasse 7/8,
Gesellschaftslehre
(2012)

Bildungsmappen des Welthaus Bielefeld e.V.
entstanden im Rahmen der Projekte »Modellschulen
für Globales Lernen« (2011 – 2013/14) und
»Modellregion Schulen für Globales Lernen OWL«
(2014 – 2016), als PDF zum Download unter:
www.schulen-globales-lernen.de



**Buen Vivir –
Was heißt
Gutes Leben?**
Klasse 9/10,
Praktische Philosophie
(2013)



**Kaffee und Fairer
Handel am Beispiel
Mexiko**
Klasse 9, Erdkunde
(2013)



Kolonialismus II
Sek II,
Geschichte,
Deutsch,
Religion
(2014)



**Textilien –
Weltreise
einer Jeans**
Klasse 8–10,
Gesellschaftslehre
(2013)



**Postwachstum
(Ergänzungs-
modul)** Klasse 9,
Politik (2013)



Flucht & Asyl
ab Klasse 7,
Politik und
Erdkunde
(2015)



Klimawandel
Klasse 9/10,
Gesellschaftslehre
(2013)



**Soziale
Positionierung
Indigener in LA**
Sek II, Spanisch
(2013)



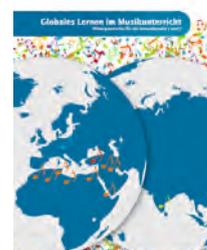
**Gender und
Diversity**
Sek II,
Sozialwissenschaften
(2015)



**Arbeitsmigration
am Beispiel
Mexiko-USA**
Klasse 9, Englisch
(2013)



Kinderrechte
Klasse 1/2, 3/4,
5/6,
Sachunterricht,
Politik
(2014)



**Globales Lernen im
Musikunterricht**
Sek I und II
(2015)



**Arbeitsmigration
am Beispiel
Mexiko-USA**
Klasse 11/12,
Spanisch
(2013)



Kolonialismus I
Klasse 8/9,
Geschichte
(2014)



**Alternatives
Wirtschaften**
ab Klasse 5,
Gesellschaftslehre,
ab Klasse 5, Politik
(2015)