

Zeitgenössische Musik in Indonesien Eine exemplarische Bestandsaufnahme

Voraussetzungen

Gibt es überhaupt eine „zeitgenössische“ oder „Neue Musik“ in Indonesien? Selbst in Indonesien gehen die Meinungen darüber auseinander, woran wir selbst nicht unschuldig sind. Oft deklarieren wir leichtfertig Musik jener fremden Kulturen als sogenannte „traditionelle Formen“ und erkennen allenfalls Werke in einem noch zu definierenden westlichen Idiom als zeitgenössisch an.

Der Mythos, in fremden Kulturen sei Traditionelles gleichzusetzen mit Unverändertem, Überliefertem und möglichst Unberührtem, im Gegensatz zu einer dynamisch gewachsenen westlichen Kultur, dieser Mythos durchzieht immer noch gelegentlich die akademischen Gänge und zeugt im besten Fall von einer Art melancholischer Nostalgie.

Selbstverständlich entwickeln sich auch die verschiedenen indonesischen Kulturkreise fortwährend weiter und verändern sich – mit oder ohne westliche „Eingriffe“. Von Einflüssen aus anderen Kulturen der südostasiatischen bzw. ostasiatischen Region will ich gar nicht reden. Deswegen ist es grundsätzlich angemessen von einer Musikszene zwischen lokalen Traditionsentwicklungen, nationalen Verpflichtungen und internationalen Einflüssen zu reden¹.

Verzeihen Sie mir den etwas polemischen Einstieg, aber wenn man über vierzig Jahre auf diesem Gebiet aktiv war, haben sich

einige leidige Erfahrungen angesammelt. Noch mehr Verwirrung konstatiert man aber in Indonesien selbst, wenn Komponisten aus der Gamelan-Tradition kommend plötzlich freitonale Klavierstücke schreiben (Michael Asmara, Dody Satyaekagustdiman), andererseits amerikanische Komponierende „neue Musik“ für Gamelan im traditionellen Stil der zentraljavanischen Musik schreiben (Jody Diamond, Dan Schmidt und partiell Lou Harrison).

Normalerweise würde ich an dieser Stelle einen kleinen Exkurs über die Wahrnehmungsproblematik von Zeit und Geschichte bei oralen und literalen Musikkulturen einfügen, was sich jedoch aus Gründen des begrenzten Umfangs verbietet. Bitte akzeptieren Sie deswegen die Feststellung, dass beide Überlieferungsformen ein unterschiedliches Zeitverständnis implizieren. Auch kann dieser Text nur ein exemplarischer Überblick sein und keineswegs eine vollständige Darstellung der gesamten aktuellen Kunstmusikszene. Außerdem werde ich Populärmusik und Jazz aussparen bzw. nur streifen.

Suka Hardjana, der vor einigen Jahren verstorbene Klarinetist und Musikwissenschaftler Indonesiens, der in Detmold studiert hatte, schrieb einmal speziell bzgl. der West-Adaptionen:

„Der Prozess der Fragmentarisierung der modernen indonesischen Musik geschieht immer im Dunstkreis westlicher Standards und wird unaufhörlich weitergehen.“

Er ist das Ergebnis eines hausgemachten fundamentalen Fehlers zu Beginn der ganzen Entwicklung vor etwa 500 Jahren, als Indonesien mit der westlichen Kultur erstmals in Kontakt kam. Während unserer weiteren Entwicklung besaßen wir niemals richtige eigene Wurzeln. Bis heute hat Indonesien nichts mit der Renaissance (die genuine Quelle der modernen westlichen Musikentwicklung) Vergleichbares erlebt. Das Trugbild, die Imitation wurden unsere Standards. Nichts stand wirklich auf eigenen Füßen, alles gleicht einer konfusen fragmentarisierten Abfolge von Trends ohne irgendeine Verbindung untereinander.²⁴

Schließlich kann dies zu einer extremen Form der Entfremdung führen, bei der lokale Traditionen marginalisiert und standardisiert einem musealen Zustand gleichen, der nur noch touristischen Zwecken dient: „Das Gamelan im tropischen Gewächshaus hinter dicken Glasscheiben!“

Wie aktuell bzw. brisant diese Tendenz tatsächlich ist, wurde bereits vor vielen Jahren bewiesen. In einem am 6. Dezember 1992 erschienenen Artikel in der nationalen Tageszeitung KOMPAS, schrieb der indonesische Musikwissenschaftler FX Suhardjo Parto in einem Aufsatz mit dem Titel „*Budaya dan Kultur Indonesia*“ – indonesische Kultur und „Kultur“ im emphatischen Sinne – dass die gesamte traditionelle indonesische Musikkultur zwar ein Aspekt der *Budaya Indonesia* sei, aber noch keiner *Kultur Musik Indonesia* entspreche. Musik der sogenannten *Budaya*

Indonesia seien alle, über das gesamte Inselreich verbreiteten ethnischen Musikformen, die allesamt leider schamanistischer Natur wären, nur improvisatorisch und damit zugleich ideenlos und amateurhaft. Für den Aufbau einer echten *Kultur Musik Indonesia* müsse man sich ausschließlich an der westlichen Musikkultur bzw. Musikerziehung orientieren, während eben jene einheimischen Formen nur im Zusammenhang mit touristischen Folkloredarbietungen eine Rolle spielen sollten.

Gleichzeitig (vor allem während der Suharto-Ära bis in die späten 1990er Jahre, aber auch zuvor) führten politische Interessen zu einer weiteren Entfremdung, als man die ca. 30 patriotischen Lieder im westlichen Primitivstil als obligatorische nationale Musik deklarierte und sie zum verpflichtenden Programm der Musikausbildung an den allgemein bildenden Schulen ab der ersten Klasse Grundschule erklärte.

Lassen sie mich, um Missverständnissen vorzubeugen, an dieser Stelle anfügen, dass ich die kultur- und gesellschaftspolitische Bedeutung dieser Lieder für den Befreiungskampf Indonesiens akzeptiere und verstehe. Meine Kritik gilt ausschließlich dem Missbrauch dieser Lieder als Basis einer allgemeinen Musikerziehung, wenn die eigenen lokalen Traditionen unberücksichtigt bleiben. Glücklicherweise gab und gibt es aber Bewegungen, Strömungen und Aktivitäten, die als die eigentlichen Träger einer zeitgenössisch-indonesischen Musikkultur angesehen werden können.

Dabei lassen sich – bei aller Betonung und Anerkennung der individuellen Unterschiede – zwei grundsätzliche Ausrichtungen unterscheiden:

1. KomponistenInnen, die primär aus den eigenen gewachsenen Kulturtraditionen schöpfen und auch (wenn überhaupt) hierin eine Ausbildung genossen haben.

2. KomponistenInnen, die eine westliche Ausbildung entweder in Indonesien oder in Europa, Amerika, Australien oder Neuseeland erfahren haben.³

Während sich ein Teil der zweiten Gruppe ausschließlich westlichen Idiomen im weitesten Sinne zuwendete (siehe Fussnote), entwickelten die meisten anderen Künstlerinnen und Künstler sehr eigenständige Wege, die kaum auf einen Nenner zu bringen sind. In nahezu allen Fällen erinnert die Auseinandersetzung im Spannungsfeld zwischen eigener und westlicher Kultur an eine „Spiegelung des Eigenen im Fremden“. Auch der Vergleich zu einem Filter liegt nahe: „Die fremde Kultur als Filter für die Wahrnehmung der Eigenen“. Und in einem nächsten Schritt wäre diese Erfahrung eine Art Katalysator für den eigenen Weg.

Beide Ausrichtungen haben im eigenen Land relativ wenig Resonanz und treten in der Regel nur bei lokalen, bzw. bei überregionalen Festivals in Südostasien oder internationalen Projekten westlicher Kulturinstitute in Erscheinung. Eine Ver-

breitung über Tonträger, Radio/Fernsehen oder über Printmedien ist eher im Ausland anstatt in Indonesien selbst zu erkennen.

An dieser Stelle herrscht ein immenser Nachholbedarf. Es ist nicht damit getan, dass man punktuell und in unregelmäßigen Abständen gleichsam „Alibi“-Festivals organisiert. Auch die Triennale „Art Summit Indonesia“ hat – nicht zuletzt auf Grund der begrenzten Mittel – nicht die Bedeutung, Aufmerksamkeit und Verbreitung, die sie haben müsste. Auch in der Schulausbildung sollten aktuelle musikalische Entwicklungen eine größere Rolle spielen. Dies ist jedoch fast ein globales Problem.

Zur ersten Gruppe – Exemplarische Beispiele aus Bali und Java

Dass ich für diese Kategorie vor allem Bali und Java auswähle, ist sowohl der Tatsache geschuldet, dass die Szene nur exemplarisch beschrieben werden kann. Allerdings trägt die quantitative Realität das ihre dazu bei. Allenfalls im Umfeld der Kunstakademie in Padangpanjang (Hanefi, Admiral, Elizar Koto) und im Umkreis von Medan (Irwansyah Hararap) sind zeitgenössische Aktivitäten nachweisbar.

Der relativ autonom arbeitende Nursalim Yadi Anugerah aus Pontianak hat sich den Gruppen in Yogyakarta angeschlossen. Vor allem dort und in Surakarta sind, nicht zuletzt auf Grund der Kunstakademien, die Aktivitäten am breitesten gefächert.

Dass die Musikkultur Balis im gesamten indonesischen Raum eine Sonderstellung einnimmt, ist sicher unbestritten. Sie soll trotzdem an dieser Stelle als Beispiel einer lokalen Musikkultur dienen, denn ähnliche Entwicklungen wären sicherlich in anderen Subkulturen möglich.

Veränderungen, musikalische Entwicklungen und Experimente haben in Bali eine lange Tradition. Man hat zudem inzwischen den Eindruck, dass in den letzten Jahren durch die seit den 1960er Jahren eingerichtete Cassettenproduktion ein gleichsam „literales“ Geschichtsbewusstsein entstanden ist. Die Audio-Dokumentation hat somit eine Art Partiturfunktion übernommen.

Für das 20. Jahrhundert ist der so genannte *kebyar-Stil* maßgeblich für die gesamte Entwicklung, und seit den 1960er Jahren insbesondere die heute noch populäre aber reichlich formalisierte *kreasi baru* (lies: neue Kreation). Das standardisierte Modell wurde einst von I Wayan Beratha (1926–2014) entwickelt und von seinen Schülern wie Gédé Asnawa, Komang Astita, Nyoman Windha und Anderen weitergeführt.

Da kreative Geister selten an Modellen hängen bleiben, begann auch diese junge Generation bald, das Modell weiter zu entwickeln und zu öffnen. Dies geschah vor allem in den 1980er Jahren, zum Beispiel in „Kosong“ von Gedé Asnawa (*1952), der inzwischen seit vielen Jahren an der University of Illinois lehrt. „Kosong“

huldigt noch traditionellen rhythmischen Verfahren. Allerdings werden neuartige Klangquellen wie Steine, Klatschen, Bambusrohre und verschiedene vokale Klänge mit einbezogen.

Der kompositorische Ansatz in „Kosong“ wurde später am konsequentesten von dem leider zu früh verstorbenen I Wayan Sadra (1952–2011) weiter verfolgt. Von ihm stammt sogar ein elektronisches Werk „Snows Own Dream“, das er während einer seiner Amerika Aufenthalte komponierte. Balinesische Flötenklänge werden elektronisch moduliert und transformiert. Das Ergebnis ist eine sehr zarte atmosphärische Musik⁴.

Elektronische Geräte und Musikinstrumente haben Bali schon vor einigen Jahren erreicht und zu zahlreichen experimentellen Kombinationen mit Gamelaninstrumenten geführt. Sie konnten aber nur selten an das Niveau von Sadras Werk heranreichen, sieht man einmal von Arbeiten in anderen Genres ab.

Zur Gruppe der aus der einheimischen Tradition schöpfenden Komponisten muss man an erster Stelle Nyoman Windha (*1956) zählen, dem wichtigsten Komponisten an der dortigen Kunstakademie ISI. Neben einigen, in Amerika mit der dortigen Gamelanguruppe „Sekar Jaya“ entstandenen Stücken, tritt Windha auf Bali vor allem durch seine komplexen Kompositionen für das *Gamelan Gong Kebyar* in Erscheinung.

Nyoman Windha ist es gelungen, aus der parametrischen Stereotypie des traditionellen Formenkanons auszubrechen, ohne zugleich in reinen „soundscapes“ zu versanden, weil er die Parameter konsequent verfeinert. Javanische Einflüsse und solche europäischer Renaissance-Musik sind deutlich spürbar.

Dies führt zu komplexeren rhythmischen Strukturen, unregelmäßigen Formbildungen oder auch erweiterten polymetrischen Texturen. Er zeigt somit, dass *musik kontemporer* nicht notwendigerweise einen Bruch mit der Tradition, sondern umgekehrt die konsequente Weiterentwicklung der jeweils eigenen Traditionen bedeutet. Eines seiner gelungensten Werke ist „Catur Yuga“, ein vierteiliger Zyklus als Begleitmusik einer Modern Dance Choreographie der Schweizerin Esther Sutter⁵. Nyoman Windha nimmt somit in seiner Generation eine gewisse Ausnahmestellung ein, die eigentlich nur noch auf ähnliche Art und Weise von Rahayu Supanggah in Surakarta vertreten wird.

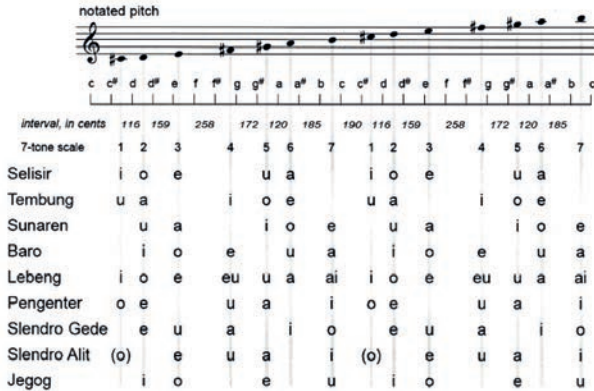
Rahayu Supanggah (1949-2020), der unter anderem in Paris studierte und auch als Ethnomusikologe eine führende Stellung in Indonesien einnimmt, entwickelt seine neueren Werke aus der Tradition des zentraljavanischen Gamelan heraus und interessiert sich vor allem für soziologisch ausgerichtete Arbeiten auf der Basis javanischer Lebensphilosophie. Ähnlich Arbeiten, wenn auch eher artifizieller bzw. abstrakter kommen von Al Suwardi und Rustopo.

Einen Schritt weiter geht der Balinese **I Madé Arnawa** (*1960), einer der führenden Künstler der nächsten Generation der 50-60-jährigen. Arnawa wurde deutlich von westlichen Komponisten, insbesondere der Minimal Music beeinflusst und entwickelte neue formale Konzepte, unter anderem mit phasenverschobenen Strukturen, blieb aber immer in einem originären balinesischen Kontext verwurzelt. 2002 schloss er sein Masterstudium beim Autor in Surakarta mit einem sehr zukunftsweisenden fünfteiligen Zyklus ab, den er mit seinem Dorforchester einstudierte. So kam es auch zu mehreren Einladungen für in selbst nach Kalifornien und für das ganze Ensemble nach Europa⁶.

An der Spitze der balinesischen Avantgardisten steht **Dewa Ketut Alit** (*1973), der sich vor allem mit neuen Skalen und neuen formalen Strukturen beschäftigt hat. Inzwischen arbeitet er nur noch mit seinem eigenen, nach seinen Wünschen gebauten Gamelan und der eigenen Gruppe „Salukat“.

Basis ist in fast allen Werken das 7-Ton-Materialsystem *pelog*. Traditionellerweise wurden nur vier oder fünf Modi, *selisir*, *tembung*, *baro*, *sunaren* und ganz selten *lebeng* verwendet. Dewa Alit revitalisierte jedoch die fehlenden drei – wenn man *lebeng* mit allen sieben Tönen als Sonderfall ansieht.

Schematisch kann man sich dies wie folgt vorstellen (nach Wayne Vitale)⁷:



Die 2007 entstandene Komposition „Geregel“ (Ornament – aus der Vokalmusik kommend) zeigt einen sehr subtilen Umgang mit diesen Skalen, bis hin zu neuen mixturartigen Klangfarben⁸. Weitere wichtige Komponisten dieser Generation wären Wayan Yudane (*1964), der lange in Neuseeland arbeitete, Dewa Beratha (der Bruder von Dewa Ketut Alit), Madé Subandi, Nyoman Arsawijaya, Nyoman Kariasa und Ketut Cater.

Lassen Sie mich nun zu Westjava bzw. Sunda gehen. Die dortige Musikszene ist relativ vielfältig und wegen der zahlreichen lokalen Eigenarten reichlich zersplittert. Nicht alle Sundanesen sind darüber erfreut und verlangen immer wieder nach Vereinheitlichungen im Sinn einer falsch verstandenen normativen Identität.

Aus Westjava stammen auch einige der spannendsten hybriden Musikformen wie zum Beispiel *tandjidor* (ev. aus dem Portugiesischen *tangedor* = Spieler; früher einmal eine Sklaven-Band aus Batavia). In der Generation der um 50 und darüber-jährigen gibt es in Westjava außer dem kürzlich verstorbenen **Nano Suratno** leider kaum nennenswerte Komponisten, sieht man einmal von dem 1961 geborenen **Dody Satya Ekagustdiman** ab, der 1992-94 bei Mathias Spahlinger in Freiburg studiert hatte.

Die interessanteren jungen Komponisten stammen alle aus der nächsten Generation, und der 1973 geborene **Iwan Gunawan** ist dabei die führende Person. Derzeit unterrichtet er an UPI Bandung Komposition und Gamelan.

Obwohl er einen umfassenden sundanesischen Hintergrund hat, zeigte Iwan Gunawan eine erstaunliche Offenheit und Fähigkeit bezüglich westlicher Musik. Er ist ein kompetenter Pianist, der konzentrierte Werke schreibt und dafür präzisierte Partituren verfasst.

Als Gründer und Ensembleleiter der international renommierten Gruppe „Kyai Fatahillah“ ist er wegen seiner radikalen Qualitätsansprüche gefürchtet aber auch geschätzt. Diese Gruppe ist bis heute das einzige indonesische Gamelanensemble, das perfekt nach westlicher Notation spielen kann.

Die zweite Gruppe von Komponisten

Der Bekannteste unter ihnen ist der 1935 in Surabaya geborene **Slamet A. Sjukur**, der 2015 verstarb. Nach seinen ersten Studien in Yogyakarta, erhielt er zu Beginn der 1960er Jahre die Möglichkeit eines Studiums in Paris, wo er unter anderem bei Henri Dutilleux und Olivier Messiaen Komposition studierte. Als er nach 14 Jahren nach Indonesien zurückkehrte, unterrichtete er zunächst am *Institut Kesenian Jakarta* (IKJ), das er aber 1987 verlassen musste.

Seit dieser Zeit lebte er als freischaffender Komponist und brillanter Essayist in Jakarta oder Surabaya und erfreute sich des wohl größten internationalen Renommées unter den zeitgenössischen indonesischen Komponistinnen und Komponisten.

Slamet A. Sjukur, der Musikologe, Klarinetist und Komponist Suka Hardjana (1940–2018) und der in Berlin aktiv gewesene Paul Gutama Soegijo (1934–2019) waren wohl für einige Jahrzehnte die Hauptprotagonisten einer indonesisch-zeitgenössischen Musik, gepaart mit westlich geprägter handwerklicher Erfahrung.

Die Ausnahme von der Regel ist der 1959 in Jakarta geborene **Toni Prabowo**, ein Schüler von Slamet A. Sjukur, der sich überzeugend verschiedenen Techniken in der Tradition von Boulez und Messiaen verschrieben hat. Es bleibt dahingestellt inwieweit der ungewöhnliche Weg, gleichsam des „Aufsaugens“ einer hochartifizialen Musiksprache der westlichen Kultur, Bestand haben wird. Zumindest ist bei Toni Prabowo ein echtes Verständnis und ein umfassendes Wissen hinsichtlich traditioneller westlicher Musikentwicklungen spürbar.

Das heißt, die Entscheidung für eine quasi postserielle Musiksprache wurzelt kaum in einer „Supermarkt-Mentalität“, sondern entsprang einer inneren und gleichsam spontanen Identifikation mit solchen Kompositionsprinzipien, beziehungsweise ihrem immanenten Ausdruck.

In diese Gruppe der eher älteren Komponisten zählen auch Michael Asmara (*1955), Ben Pasaribu (1961–2010) und der vor allem durch seine elektronischen Werke bekannt gewordene Otto Sidharta (*1955).

Nicht unerwähnt bleiben darf in diesem Zusammenhang der 1952 in Bandung geborene und 2004 verstorbene Harry Roesli, der längere Zeit in Holland studierte. Harry als ein „musikalisches Chamäleon“ zu bezeichnen, wäre in diesem Falle sicher keine Beleidigung, sondern eine „zweckmäßige“ Charakterisierung, ähnlich Frank Zappa in Amerika. Wohl kaum ein Komponist wusste so virtuos auf der Palette der zeitgenössischen Kunst, Pop- und Rockkultur aber auch der Kulturpolitik zu spielen, wie eben Harry Roesli.

Sein in den 70er Jahren gegründetes *Depot Kreasi Seni Bandung* (DKSB) - eine Art Kommune von Musikerinnen und Musikern mit frei assoziierten Mitgliedern im Alter zwischen 16 und 30 Jahren, war gleichsam die „Spielwiese“ für eine andere Form gruppenpädagogischen Arbeitens. Naturgemäß standen bei Harry Roesli elektronische Musikinstrumente im Vordergrund.

Bei seiner Tonbandmusik „Asmat Dream“ (inklusive der Verarbeitung konkreter Vokalklänge der Asmat, einer Ethnie aus Irian Jaya) sollte man deswegen zunächst eher an eine von der Gruppenbedeutung losgelöste Musik denken. Hört man allerdings das Werk, kennt man seine Geschichte und hat man Harry Roesli selbst erlebt, dann ist deutlich, daß das Medium Tonband für ihn nur ein Medium ist, das es zu „beleben“ gilt, um eine Musik zu realisieren, die sonst für ihn so nicht möglich wäre.

Von der jüngsten Generation mit eher westlicher Orientierung möchte ich zunächst **Matius Shanboone** (*1991) anführen, der in Jakarta an der UPH seinen Bachelor abschloss, beim Autor als Masterstudent reüssierte und kürzlich in Birmingham promovierte. Matius war den indonesischen Musikkulturen gegenüber immer sehr aufgeschlossen, fand aber sein eigenes Idiom eher in westlichen Materialien und Strukturen. Aus meiner Sicht ist seine Herkunft aber immer noch deutlich erlebbar, wie etwa in seinem Duo „Time and Space“ für Flöte und Schlagzeug⁹.

Einer der aktivsten jungen Komponisten ist **Septian Dwi Cahyo** (*1992), der sich sowohl auf der instrumentalen als auch auf der elektronischen Bühne bewegt. Septian studiert inzwischen in Graz bei Beat Furrer und ist einer der aktivsten „wilden Jungen“, der sich umfassend mit allen neuen Verfahren sowohl der instrumentalen als auch elektroakustischen Musik auseinandersetzt.

Zur gleichen Gruppe gehören auch Andreas Arianto, Arham Aryadi, Gatot Danar Sulistiyanto, Candra Setiawan, Gema Swaratyagita, Setiawan Jayantoro und Stevie Jonathan. Donny Karsadi, der in Deutschland studiert und länger an der Musikhochschule Lübeck gearbeitet hat, bzw. Patrick Gunawan vertreten exklusiv die elektronische Szene.

Es soll nicht unerwähnt bleiben, dass Indonesien eine breite Palette an jungen Musikerinnen und Musikern vorhält, die sich experimentellen und elektroakustischen Idiomen verschrieben haben, die auch zum Teil dem cross-over Bereich zuzuordnen sind. Zentren findet man in Bandung, Jakarta aber vor

allem in Yogyakarta. Ich bin jedoch vorsichtig, hier Urteile zu formulieren, denn die Szene ist noch relativ jung und arbeitet auf einer ganz anderen, von Beginn an internationalen Plattform, deren Relevanz sich mir derzeit noch nicht überzeugend erschließt.

Zitierte und andere Musikbeispiele können beim Autor angefragt werden:
kamasan@t-online.de

Quellen

- 1 Dieter Mack: *Zeitgenössische Musik in Indonesien – zwischen lokalen Traditionen, nationalen Verpflichtungen und internationalen Einflüssen*, Hildesheim 2004, Olms-Verlag.
- 2 Suka Hardjana: „*Catatan Musik Indonesia-Fragmentasi Seni Modern yang Terasing*“, in KALAM: No 5, Jakarta 1995: 23, eigene Übersetzung.
- 3 Viele Leserinnen und Leser werden unter dieser Rubrik Komponistinnen und Komponisten wie Tri Suci Kamal, Jaya Suprana, Marushia Nainggolan oder sogar Cornel Simanjuntak, Ismail Marzuki etc. vermissen. Bei aller Wertschätzung, diese Autorinnen und Autoren bewegen sich in einer ganz anderen Welt, die mit einer aktuellen zeitgenössischen Kunst und auch deren Vorläufer wenig zu tun hat. Eine umfassende Darstellung der Musikszene müsste jedoch auch diesen Personen gerecht werden.
- 4 Zu finden auf der CD: *I Wayan Sadra-New Music Indonesia*, Vol. III, Lyrichord 1993, LYRCD 7421,
- 5 Das Werk wurde von der Basler/Freiburger Gamelangupe „Anggur Jaya“ gespielt. Eine Aufnahme ist beim Autor erhältlich.
- 6 Aufnahmen vom Autor erhältlich.
- 7 Wayne Vitale, *Balinese Kebyar Music Breaks the Five-Tone Barrier: New Composition for Seven-Tone Gamelan*, in: *Perspectives of New Music*, edited by Benjamin Boretz, Robert Morris and John Rahn, Vol. 40, Number 1 (Winter 2002), page 18.
- 8 Erschienen auf der CD: *Cudamani*, Vital Records 2002, Nr. 440
- 9 Aufnahme vom Autor erhältlich.