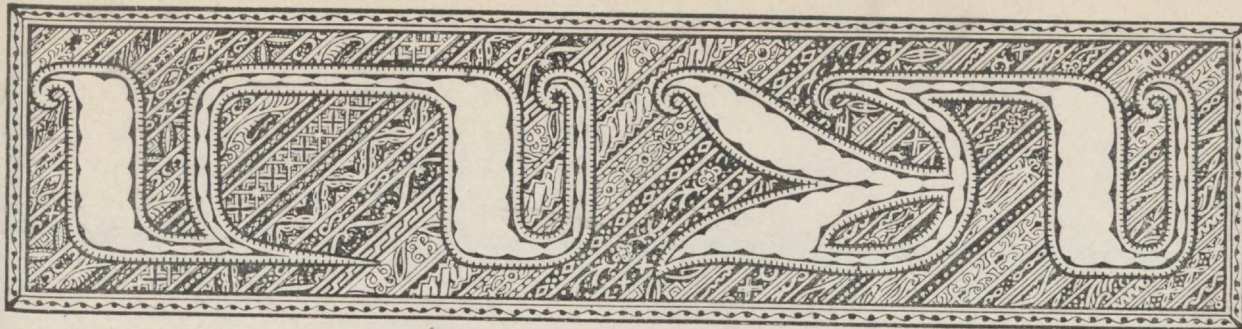




# CONGRES JAVA-INSTITUUT

te houden te Bandoeng

17-19 JUNI 1921

PRAE-ADVIEZEN:

DE ONTWIKKELINGSMOGELIJKHEDEN  
VAN DE MUZIEK OP JAVA









## I N H O U D.

|                                                                                                                        | bldz.        |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------|
| 1. J. S. Brandts Buys. De ontwikkelingsmogelijkheden van de muziek op Java.                                            | 1 — 90. X    |
| 2. R. T. Djodipoero. Gegevens met betrekking tot de Gamelang .....                                                     | 91 — 108. X  |
| 3. Mevr. S. Hoffland. (Linda Bandàra) .....                                                                            | 109 — 110. X |
| <p style="text-align: center;">Wat valt er van de toekomst der Javaansche toonkunst te verwachten?</p>                 |              |
| 4. J. Kats. Wat kan er gedaan worden, om het behoud en de ontwikkeling der<br>Javaansche toonkunst te verzekeren ..... | 111 — 115. X |
| 5. R. M. Soerjo Poetro. Javaansche muziekontwikkeling en Westersche invloeden.                                         | 117 — 121. X |
| 6. Mr. J. Kunst. Schrijven naar aanleiding der gestelde vragen. ....                                                   | 123 — 125. X |




---

Met het oog op het a.s. Java-Congres, dat te Bandoeng van 17 tot 19 Juni 1921 wordt gehouden zij er nogmaals opgewezen, dat er op verlangen dezerzijds voor logies gezorgd kan worden, hetzij in een hotel hetzij in een particuliere woning. Indien dit wordt gewenscht, gelieve men hiervan omgaand mededeeling te doen aan het Secretariaat, Kanarielaan 13, Weltevreden.

Leden van het Java-Instituut hebben vrijen toegang tot het Congres.

Echtgenooten van leden hebben toegang tegen een entreekaart ad. f 5.— te verkrijgen aan het Secretariaat na inzending van een postwissel tot dat bedrag of vóór de opening van het Congres op de Kaboepaten te Bandoeng.

---







# OVER DE ONTWIKKELINGSMOGELIJKHEDEN DER MUZIEK OP JAVA.

Praeadvies door J. S. BRANDTS BUYS.

**INLEIDING: Moeilijkheden van een oordeel door den vreemdeling.**

**Over de verhouding van de Oostersche en de Westersche toonkunst.**

De zuivere waardeering van Oostersche toonkunst is voor den Europeeschen muziekliefhebber moeilijk werk.

In de „Anleitung zum ethnologischen Beobachten und Sammeln” worden verzamelaars van exotische-muziek gewaarschuwd „bei der Auswahl der Stücke nicht etwa solche zu bevorzugen, die dem Ohr des Europäers zusa-gen.”<sup>1)</sup>

De reden is duidelijk. Onaanzienlijke, onaantrekkelijke dingen kunnen groot belang hebben voor de meer wetenschappelijke beschouwing, kunnen oorsprongen, verwantschappen eener kunst demonstreeren. De Europeesche „smaak”, het quasi-aesthetisch oordeel, zou in deze een gevaarlijk criterium, hulpmiddel blijken.

Doch ook voor de niet-ethnologische, doch alleen maar kunstzinnige observatie van vreemde muziek is het Europeesche oor een bedrieglijk werktuig. Men kan trachten, dat oor te controleren, zijn instinctieve sympathieën en antipathieën, onmiddellijk met „mooi” en „leelijk” reageerende, te stellen onder het toezicht eener verstandelijke theorie. Doch de gangbare Westersche muziektheorie is uit de gangbare Westersche praktijk geabstraheerd. Ze behelst een verklarende registratie der elementen, „mooi” of „leelijk” bevonden door het, volgens instinct of intuïtie oordeelende, oor van den scheppenden kunstenaar, en daarna door dat van den toehoorder, en die dus voortaan dienden te worden gezocht, dan wel vermeden.

Maar zulk een theorie, uit de praktijk voortkomende, blijft noodzakelijkerwijze steeds bij haar

ten achter; het eigenlijke werk van ieder nieuw en oorspronkelijk Westersch kunstenaar is, dingen als schoon te begrijpen en te doen begrijpen, die tot op dat oogenblik leelijk bevonden en verboden werden. Zoomin als dus de Westersche muziektheorie op waarlijk moderne Westersche kunst past, even zeer ligt de Oostersche buiten haar bereik.

Ambros moet in zijn „Geschichte der Musik” I (1862) geschreven hebben, dat „auf Java..... die Tonkunst in barbarische Trübung über (geht), sodass sich hier ihre letzte Spur verliert.”

Naar wel zeker is, had deze geleerde van de Javaansche muziek geen practische kennis; ook schijnt het onwaarschijnlijk, dat hij uit de, toen nog uiterst karige, haar betreffende literatuur, een juiste voorstelling harer constitueerende eigenaardigheden kon hebben. Ware dit anders geweest, dan had hij, vanuit de positie der toenmalige Europeesche muziektheorie, niettemin net zoo kunnen oordeelen als hij nu deed.

De Javaansche toonkunst stelt haar melodische materiaal uit andere toonsafstanden samen dan die, welke in de Europeesche muziek gebruikelijk zijn. Ze verwerkt dat materiaal, die thema's, volgens een procédé, waarbij de elementen dier vreemde, Javaansche toonschalen, zich tot bonte samenklanken mengen. Maar ze kent geen normen voor die mengelingen<sup>2)</sup>, voor hun samenstelling en hun verbinding; dat beduidt: ze heeft geen akkoordenleer en geen harmonieleer; ze bezit evenmin regels voor de rangschikking der samenklanken, wat wil zeggen: geen noodzakelijke, geen „logische” cadence.<sup>3)</sup>

Zoo ontkent haar praktijk de universeele geldigheid van verscheiden zeer fundamentele wetmatigheden der oude Europeesche muziektheorie.

Zelfs nu nog achten Westersche musici veelal de Westersche toonschalen en akkoorden door de natuur zelve geconstrueerd<sup>4)</sup>; en de Westersche, harmonische muziek is voor hen de wereld-

<sup>1)</sup> Zie voor deze en de volgende aantekeningen achteraan.



toontaal, een soort van „muzikaal esperanto”, dat men overal verstaat, of diende te verstaan. Dus is het begrijpelijk dat vroegeren, ouderen, volkomen te goeder trouw in een toonkunst als de Javaansche, in een niet harmonische doch heterophone polyphonie, een barbaarsche vertroebeling van de natuurlijke, heldere logica der kunst meenden te hooren.

Precies even plausibel en redelijk is echter het gevoelen van den Javaanschen edelman, die, voor het eerst een symphonieorkest gehoord hebben, de, het beginstuk het mooiste noemde, maar daarmee geen der uitgevoerde composities bedoelde, doch het voorafgaande stemmen.

Daarbij immers plegen onze musici ieder voor zich te preludeeren, zich „in te spelen” met willekeurige motieven of moeilijke fragmenten. Zoo ontstaat er een pêle-mêle, veelklankige en veelzijdige mengeling, zonder gereguleerde relaties der samenvallende tonen, — een heterophonie, zij ze ook overdreven en caricaturaal.

Zoolang hun oordeel gewoon naief blijft, zullen volkeren met dusdanig verschillende kunst bij elkander slechts dat kunnen waardeeren, wat met hun eigen normen strookt, of schijnt te stroken..

Voor dit bepaalde koppel van kunsten, de Europeesche en de Javaansche muziek, was dat niet veel. Ondanks de langdurige aanraking van beide is er dan ook over en weer niets of bijna niets ontleend, voor eigen gebruik geschikt gemaakt, bij de nationale kunst ingelijfd.

Zettingen van Javaansche zangwijzen of instrumentale thema's, daar bij gevoegde begeleidingen in Europeesche harmonieën, zijn even schaarsch als de minofmeer zelfstandige bewerkingen van zulk Javaansch materiaal.

Gelukkig. Want het resultaat pleegt bedroefd te zijn, zeer slechte muziek, even verwerpelijk of men ze van haar Javaansche of van haar Europeesche kant beluistert. 4a).

Mogelijk bestaan er uitzonderingen. Sommigen prijzen Dirk Schäfer's „Javaansche Rhapsodie.” Schrijver dezès heeft haar het laatst gehoord in een tijd toen de authentieke Javaansche muziek hem nog geheel onbekend was, en vindt in zijn geheugen geen anderen indruk van het werk, dan die van soliede muziek. Goed doordachte maar niet zeer spiritueele muziek, juist zooals Schäfer's andere composities, en zonder aanmerkelijk exotisch timbre. Aanpassingen aan de Ja-

vaansche psyche, zouden in dit stuk waarschijnlijk geheel of bijna geheel blijken te ontbreken. Denkelijk is hier een Oostersch, Javaansch thema eenvoudig tot aanleiding genomen om er volkomen Westersche verbeeldingen aan uit te vieren. Dit verband, deze constellatie van oorzaken en gevolgen, zal echter zeer zeldzaam voorkomen. Want de Javaansche thema's, de gamelan-thema's vooral, prikkelen de muzikale fantasie van den Westerling niet, of niet onmiddellijk.

Ze zijn hem ongemeenzaam. 5)

Naar de mate zijner eigen ontwikkeling zal hij op zulke thema's zeer verschillend reageeren. Gelijk ongeletterden iemand, die hun taal niet spreekt, die ..... „niet spreken kan”, „stom” vinden en belachelijk, noemt menigeen de Javaansche muziek onbeholpen, kinderachtig daarom, dat ze *hem* niets zegt.

Wat beduidt, dat ze zich niet *verstaanbaar* weet te uiten, (denkt laatdunkend het onverfinde verstand).

Voor anderen echter heeft ze de aparte charme van het niet-alledaagsche, het verre, dat, gelegen buiten het bereik van het gewone begrip, ontastbaar en onaantastbaar is.

Die Europeesche musici, wier métier en voorliefde hen voortdurend hult in de sfeer der muziek van betrekkelijk primitieve mentaliteit, behooren zelden tot laatst-bedoelde groep. Geheel buiten onze beschouwing blijven zij, die van de vulgair-mondaine amusementsmuziek bestaan. Maar ook de verschillende liedjeszangers, levende te midden der betere populariteiten, voelen, hier te lande komend, zich krachtens natuurlijke affiniteit eer trekken door de afstammelingen der Europeesche muziek: krontjong, Ambonsche en Maleische wijsjes, dan door de autochtone toonkunst van den Archipel.

Niet licht zullen ze daar iets van mee brengen voor hun publiek in het Westen. Nog directer van de smaak der toehoorders afhankelijk, dan de serieuze musici, risqueren ze niet, hen met werkelijk orientale kunst te vervelen of af te schrikken.

Dit is goed. Ze zouden er niets van tot zijn recht brengen 6).

Een gek geval is dat van den muziekrecensent, O. Knaap, (hier reeds in de noten genoemd). „Préludes Javanais”, door hem onder een Javaansch pseudoniem gepubliceerd 7), een psy-



chologisch voorschetsje in den ik-vorm, verhaal van een Javaanschen musicus, en er op ingericht den schrijver te versmelten met den hoofdpersoon, was geïllustreerd door vier ordinaire Maleische deuntjes, waar geen noot Javaansch aan is.

Flauw vlijziek van val en contour, zijn ze zelfs de volkomen tegenstelling van de met vreemd kuische gestes bewegende Javaansche melodieën.

Het blijkt dus, dat ook deze (gewiekste) schrijver zich verzekerd hield, zijn Fransche muziekvrienden met echte Javaansche muziek niet te zullen pakken.

Ten behoeve van de slechte zaak, redeneert Kn. allerlei over mengvormen van Javaansche en „Maleische” muziek 8). Zeer waarschijnlijk bestaán die niet.

Eigenaardig genoeg schijnt het bij den import van Westersche muziek in den Archipel wel tot verdringing van de Inlandsche oorspronkelijke muziek, maar nagenoeg nergens tot mengsels te komen. Is dit werkelijk zoo, 9) dan zou het bewijzen, dat de Westersche en de Indonesische muziek te veel verschillen in wezen, te ver van elkander afwijken, om onderling vruchtbaar te zijn. Zooals ook ver uiteenlopende organismen geen kruiselingen telen.

Naast het niet voorkomen van echte Indonesisch-Westersche hybriden, naast het bijna ontbreken der Westersche annexaties van Javaansche muziek, valt er als derde analoog verschijnsel de afwezigheid te constateeren van adoptaties in de tegengestelde richting.

Bij de statige ontvangst der Vorsten of der Residenten aan een Javaansch Hof, klinken dwars door elkander heen, het Wilhelmus van een harmoniecorps, en het classieke joyeus-plechtige welkomststuk van een gamelan.

Dat is erg genoeg. Maar ze hebben dan ten minste niet beproefd, het Wilhelmus te spelen op den gamelan zelf. Toch ware het met de hulpmiddelen van den gamelan fysiek mogelijk, een melodie als ons Wilhelmus weer te geven, — monsterlijk leelijk weliswaar, vertrokken en misteekend, doch herkenbaar.

De Javanen, niet bang om te transigeeren, en meestal meer dan conciliant genoeg, is niet op de gedachte gekomen. Dit beduidt, dat de fysieke mogelijkheid door de psychische absurdheid wordt opgeheven.

Misschien zijn er wel andere Westersche melodieën te vinden, wier Aneignung, wier inlijving bij de Javaansche muziek, beter lukt dan van het Wilhelmus. Doch pogingen in den bedoelden zin schijnen nooit beproefd. Te recht ! 10).

Indien de Javaansche muziek den Westerling te ongemeenzaam is om zijn muzikale fantasie onmiddellijk te prikkelen, dan beteekent het, dat hij Javaansche melodieën en thema's niet aanvoelen kan, zoo als hij een thema voelt, door hem zelf gevormd. Want dat ware noodig om Javaansch materiaal te herscheppen tot schoone Westersche muziek.

Maar er is een andere manier, waarop Oostersche kunst den Westerling inspireeren kan. De toondichter verbeeldt immers met zijn tonen ook niet de schaduwen zelf der bamboebossen, noch de weeke zwier der looverpunten van de bamboe, die overhangen als ijle lokken, doch hij uit eigen ontroeringen, geboren bij de aanschouwing der Oostersche natuur. Zoo kan hij ook gamelantonen, niet dadelijk opnemen in zijn kunst, doch wel kan hij muziek maken van de *aandoeningen*, door den gamelan in hem verwekt.

Het is dan niet noodig (en niet waarschijnlijk), dat zijn muziek een herkenbare uiterlijke gelijkenis vertoont met de Oostersche natuurgeluiden, of met de Oostersche muziek die op hem inwerkten. Toch zal zijn werk in den gevoeligen hoorder, (tenminste in den Westerschen), stemmingen induceeren, verwant aan die, waaruit het werd geboren.

Het oeuvre van Mevrouw Hofland-Bandara bevat veel, dat ontstaan moet zijn op deze wijze, ontvangen moet zijn van het Oosten; van de Javaansche muziek vooral. En toch heeft ze haar symphonieën vrij weten te houden van directe ontleeningen aan die kunst. (Hiermede, met deze psychische zelfstandigheid, is *niet* strijdig het overnemen van stoffelijke hulpmiddelen, instrumenten. Mevr. H. gebruikt b.v. de kemanak.)

Een artist, innig reageerende op de Oostersche muziek, een kunstliefhebber, gevoelig, toegankelijk voor haar charmes, zijn lang voorbij het stadium der naieve oordeelvellingen.

De ruw-naieve oordeelen over de Oostersche kunsten, vroeger frequent, komen tegenwoordig niet vaak meer voor, raken uit den tijd. Het Westen wordt er te oud voor.

Slechts zelden treft men er nog aan. Dat we een goed Hollandsch musicus, buitendien toe-



vallig man van universitaire ontwikkeling, hoorden lachbrullen om de zeer expressieve Japanse tooneelmuziek, is alweer vijftien jaar geleden. Maar kortelings schijnt een ongemanierd Westerling de term „buikepijn-motieven” gebruikt te hebben tegen de Javaansche muziek 10a) En onlangs nog kon men lezen over Boroboedoer: „Me dunkt: met een paar millioen gulden, een paar duizend tonnen steen en een paar honderd steenhouwers — beelhouwers lijken me niet eens noodig — maakt een handig architect het na... Ik voel niets voor deze ronde plastiek ..... maar vind dat een Boedha die volgens de legenden.... leeuwen heeft gedood .... behoorlijk gemarkeerde biceps en spieren mag hebben.”

Even als bij de oude oordeelvellingen over de Oostersche muziek, ziet men hier geëtaleerd het onvermogen, vreemde kunst te verstaan volgens haar eigen normen. Regels, heerschende over de kunst van des beoordeelaars land, borneeren dan voorgoed zijn smaak.

I.c. der beeldhouwkunst eischt de Europeesche conventie het door de huid heen bulten der anatomie, dat de academische Europeesche plastiek van de Westersch classieke oudheid en de Renaissance heeft gekregen 11).

Curieus was vanuit dit aspect de symbolische voorstelling, door een Indische schilderes niet lang geleden tentoongesteld 12): een Hindoe-god, Westersche en Oostersche allegorische attributen in zijn vele handen dragende; maar de armen waren zorgvuldig van spierballen voorzien en ook het verdere lichaam van athletisch duidelijke musculatuur.

Dit geval, deze vreemdsoortige combinatie, beduidde zeker niet een blijk van naïefheid of gebrekkige eruditie. De teekening was daartoe ook te bekwaam. Ze had den zin van een bedenksel of probeersel. Gelijk het werk van een musicus, die eens zou willen kijken, hoe een gamelanwijze klonk, als hij er stevige Westersche harmonieën onder schreef.

Er valt niet te zeggen, of de synthese van Oostersche en Westersche kunst tot een organische eenheid, ooit kan gelukken. Om welke redenen vooral in de muziek de kansen gering zijn, zal nog nader moeten worden betoogd.

Echter is zonder meer duidelijk, dat zulk een synthese niet geforceerd kan worden door den wil van het verstand. De wil vermag slechts oppervlakkige, uiterlijke associaties af te dwingen.

Synthesen moeten voortkomen uit zeer diepe psychische omzettingen.

Toch minachte niemand al te zeer de verstandelijke pogingen. Het zijn noodzakelijke en begrijpelijke reacties van kunstenaars, Westersch door origine of opleiding, en werkzaam in praktische kunsten, wier geweten het niet verdraagt, zich zelf en hun werk hier in dit mooie land geheel te voelen als een indringsel 13). Na de naieve of malicieuze onaandoenlijkheid jegens de vreemde, rare, kunst der volkeren van andere cultuur, (waarin de oude, gewone schoonheden zich niet vertoonen en niet worden erkend), — na de intellectueele geïnteresseerdheid, belangstelling, die verschillen en overeenkomsten registreert, (wellicht nagaande, of een synthese zou moeten worden bereikt door een evenwicht tusschen de tegendeeligen eigenschappen, dan wel ontworpen moet worden van uit de zone der samenvallende overeenkomstigheden), — kunnen zich in het milieu eener beschaving nieuwe gevoeligheden der psyche ontwikkelen, die haar toegankelijk maken voor de kunst der anderen.

Niet langer wordt aan die exotische kunsten gevraagd, wat ze niet vermogen te geven: de bedaarde vreugde der ontmoeting en herkenning van langbeminde dingen.

Men nadert haar nu, als ging men ten avonture. Men vraagt haar de revelatie, de plotselinge, overrompelende verrukkingen der altijd vermoede, nooit gehoorde schoonheden. De begeerte naar de wonderlijke schoonheid, ze zal het sterkste opleven in volken, in culturen, in kunsten, die met zich zelf ontevreden geraakt zijn, moe zijn van zich zelf, naar buiten zich zelf streven. 14)

Ja zelfs kan in de wereld van vreemde kunst het tegen-komen, het toch weer gewaar-worden van een bekend, oud element irriteren.

Vroeger zou het hebben doen denken: „Ze worden nu eindelijk óók eens verstandig”. Thans denken we wellicht: „Zij zijn ook al net zoo dom als wij”. 15).

Het vreemdste en interessantst worden de verhoudingen, wanneer van twee, elkander aanrakende kunsten, niet slechts de eene evolueert, doch allebei in beweging zijn. Indien allebei voldoende objectieve beteekenis hebben tenminste; en tevens sterk genoeg van elkander verschillen, om over en weer, wat de ander eigenaardigs heeft, begeerlijk te vinden, zich ten voorbeeld te stellen.



Men meent misschien, dat die positie bijzonder gunstig is voor een naar elkander toe groeien, samenvlechting, synthese.

Dat is nog niet gezegd. Immers waardeert dan het eene volk in de kunst van het andere de oude norm daarvan, het gewone, dat wat bezig is banaal te worden, en daarom wordt verlaten. Daarentegen zal noodzakelijkerwijze gering zijn de over-en-weersche appreciatie voor de renovaties, (die men bij zich zelf bijzonder waardeert), voor het abnormale, voor wat te gemoet komt aan de normen van den vreemdeling. Europeanen, niet intiem met de modernste Westersche, maar wel eenigszins met de classiek-Javaansche muziek bekend, plegen, wanneer ze voor het eerst Debussy hooren, te zeggen: „Precies de gamelan.”

Het is niet voldoende onderzocht, of ook de Javanen een overeenkomst opmerken. In ieder geval verzekeren wel-ingelichten, dat hun aesthetici volstrekt geen bijzondere sympathie toonen voor deze jong-Fransche muziek. Zij, de ontwikkelde Javanen van goeden smaak, gemeenlijk aan de toonkunst van hun eigen volk getrouw, heeten Bach verreweg te verkiezen boven Debussy 16). Anderen, met minder selecte preferenties, hebben, naar men weet, veel —, te veel, liefhebberij in krontjong-muziek. Van de vreeselijke ronzebonzen der onontwikkelden zwijgen we hier verder; voor het moment tenminste.

Maar de krontjong heeft haar onmiskenbare charmes 17), feminijne, pueriele en vreeselijk oppervlakkige charmes weliswaar, en niets raadselachtig. Neen; niemand zal haar een raadsel noemen, zelfs niet een sfinx zonder raadsel. *Hoewel* het een beetje wonderlijk lijkt, niet, dat ze duizendmaal het zelfde zegt, en altijd met het zelfde fleempje, en dan toch bekoort, maar wel vreemd is het, dat de grondgedachte, idée fixe, ostinato van haar eeuwige bavardage een ..... volkomen *logische* sententie is. Hetgeen weer begrijpelijker wordt, zoodra men opmerkt, *wat* haar tokkelingen zoo hardnekkig rondstrooien; een *geheim* namelijk; de naakte waarheid van ons Westersche harmonies-steem, (door ons in onze muziek tegenwoordig anders zorgvuldig verborgen).

Overigens is haar voorstelling eenzijdig, dat spreekt. Ze vergeet voortdurend de eene kant van de kwestie; (de subdominantrelaties).

De Javanen echter staan tegenover haar praatjes anders dan wij. De heldere logica onzer

harmonische regels, die aan muziekjes als de krontjong het makkelijkst begrepen, gevoeld worden, zijn we allang beu.

Sedert de Middeleeuwen doende, om onze wereldbeschouwing, ons wereldbeeld, te rationaliseeren, hebben we meteen de vluchtigste, vrijste, immaterieelste, fantastiekste der kunsten, de toonkunst, gerationaliseerd.

Zelf zijn we nu op zoek naar meerdere vrijheid voor onze artistieke verbeelding. Maar nu beginnen we te vergeten, hoe *grandioos* de al te doorzichtige rationalistische stelsels niettemin waren in hun helderheid. Ons fanatieke logisch-monisme, dat zelfs de muziek causaal wilde begrijpen, heeft in het Westersche muzieksysteem een weliswaar on-wijze, maar toch imposante constructie geschapen. 18).

Imposant, niet slechts voor wie dat stelsel verstandelijk begrijpt; want ook voor wie de rationeele relaties alleen maar *aanvoelt*, ze instinctief waarneemt als iets nieuws, kunnen ze een revelatie schijnen.

Dit laatste is het geval der Javanen, zelf in het bezit van een oude alogische, irrationeele veelklankigheid, een heterophone polyphonie.

Toch, al is die bekoring begrijpelijk, voor de Javaansche muziek ware het noodlottig, zoo ze zich de logica der Westersche toonkunst thans trachtte toe te eigenen.

Iemand zal zeggen, dat, zoo het voor de Westersche kunst niet fataal is, zich van haar rationalisme te ontdoen, de Oostersche er evenmin van kan bederven, dat ze een strenge logica *aanneemt*.

Er is echter groot verschil: De Westersche muziek heeft, evenals het geheele Westersche geestesleven, haar simplistische neigingen vrij uitgevierd, en slaat nu *van zelf* om, zoekende naar fantastischer mogelijkheden.

Maar de Orientale muzieken, zouden zich niet uit eigen drang en op eigen wijze rationaliseeren, doch in navolging van vreemde kunst.

Indien het den Westerlingen gelukte, van de Oriëntaalsche toonkunst het een en ander direct over te nemen, dan konden ze daar nooit kwaad mee. Ze zouden in dat geval actief zich elementen toeigenen, assimileeren, die met den stand hunner eigen, actief doorleefde kunstontwikkeling overeenstemmen.

Maar de Oosterlingen, Javanen, zouden, door zich thans de tonale logica van het Westen aan



te wennen, zuiver passief, lijdelijk elementen, ja beginsels overnemen, waar de ontwikkeling hunner kunst hen volstrekt niet heeft heen geleid, waar ze niet op was gericht.

Daarom bestaat er ook volstrekt geen kans op een actieve assimilatie dier occidentalismen.

De Westersche rationeele harmonie-construc-tie en -beweging is het resultaat eener ontwikke-ling van een half of heel millennium. Zulk een resultaat laat zich alleen opnemen en verteren, door wie een *dergelijke* ontwikkeling heeft door-gemaakt.

Doch dat heeft de Javaansche muziek *niet*. Ondanks haar laatste eeuwen van stilstand mag ze zich op een aanzienlijke mate van ontwikke-ling beroemen. Waarschijnlijk is ze van voor de komst der Hindoes tot na den intocht van den Islam in beweging geweest.

Maar de zin dier beweging was anders dan bij de Westersche, en ook de uitgangspunten.

Daarom kan de Oostersche kunst de resultaten der Occidentale evolutie niet overnemen zonder zichzelf te vernietigen.

Men mag dat symbolisch formuleeren, opmer-kende, dat het resultaat dier evolutie te zeer be-laden is met aan het Oosten vreemde en vijan-dige energieën, om het niet te vergiftigen.

Doch met de laatste kolom zijn we de be-doeling onzer inleiding reeds te buiten gegaan.

## I. Oordeel over den huidigen staat der muziek op Java.

### Vergelijking met den vroegeren. Oorzaken der verandering.

....., (Plus) nous acheminons vers le Sud, plus la musique se fait large, inspirée et — disons le mot, musicale. C'est ainsi que le Cam-bodge est ..... en progres marqué sur l'Annam, (comme l'Annam sur la Chine), et que l'art trouve son apogée à Java, où, pour tous les mu-sicographes orientalistes, règne la musique la plus parfaite, la plus raffinée, la plus interessan-te et la mieux construite qui soit, dans la do-mainie oriental s'entend. (Voir les splendides „Pagodes” que cette musique inspira à Claude Debussy)."

Aldus Gaston Knosp 19).

Dan is er die andere musicus, leerling van Sgambati, die zeide: „Le plus beau rêve de ma vie, c'est la musique javanaise". 19.)

Dan het zeer Duitsche oordeel van Oscar Noë: „Das Lied („Lebdho Djiwo”), hat etwas von Schubertscher Lyrik an sich; höchsten Einfalt bei tiefster Innigkeit des Gemüts." 19).

Dan Augusta de Wit, die de teedere en magi-sche muzikaalheid der Javaansche volksziel in-carneerde tot haar kleinen Orpheus in de Dessa.

Dan Borel's gevoelige bewondering voor de gamelan.

Dan de jonge Jan Wagenaar, die ondanks de misère van ziekte in een vreemd land, zijn Indi-sche tournée beloond achtte door wat hij van gamelanmuziek gehoord had in de Pakoealaman 19).

En hierbij moge aansluiten een zelf-citaat. (Men vergeve er de lengte van. Het raakt met-een dingen aan, die hier nog nader moeten besproken worden. Ook kan een auteur het be-ste instaan voor *eigen* indrukken.)

„Een avond in de Pakoealaman. De gamelan ver-guldt den tijd. De tijd vergeet zijn gewonen gang. Kwartieren krimpen ineen tot gouden minuten, minuten lijken als zalige uren zoo lang. Soms in haar zachte oogenblikken, klinkt de muziek alsof ik de engelen hoor zingen. Soms, in haar halve kracht, alsof ik alle klok-kenspielen van den hemel hoor. Soms, in haar volle ge-weld, is het alsof er een bronzen storm door mijn sla-pen dondert en daverd.

„Ik geloof, ik vind dat mezzo-forte het mooist. Maar het piano is veel teederder. Ook verwondert dat mijn ooren het meest. Daarin gebeuren de zonderlingste dingen. Er zijn oogenblikken, dat dicht bij mij de zachte instrumenten, de lenige gendèr met haar stem van jong, zilverig goud, de houten gambang, mollig klokkelend, een zijig substraat van geluid weven, en dan steekt ineens van verre de zoete klank van de soeling op.

„Waarschijnlijk is het maar toeval, dat die soeling zoo ver weg zit, heelemaal achter in den gamelan. Ze hoort tot de zachte instrumenten. De speler zal niet alleen háár hanteeren, maar ook een der instrumenten van het zware brons, die nooit zingen met haar tege-lijk, en daar ginder staan. Dat mag zoo wezen, maar toch krijgt ze nu vanavond er een wonderbaarlijker geluidstint door dan anders ooit, een vreemd ver tim-bre.

„Zooals die fluitlijn daar met slaapwandelende zekerheid dwaalt over het wonderlijk geweven vlak van gender- en gambangklank, maar het vlak niet aanraakt, er harmonisch geen punten mee heeft gemeen, — lijkt ze een late stem van Mahler, die immers in de Negende Symphonie ook zoo heerlijk onvatbaar en van alle kluisters der aardsche harmonie bevrijd, kan door de lucht zweven.

„Maar zoo van zeer verre lijkt die soelingstem ook op den vroegen Mahler, op het mooiste moment uit zijn tweede, waar in een plotselinge luwte der ver-schrikkingen van den Jongsten Dag, een nachtegaal begint te zingen aan de andere zijde der oneindigheid.



(Men heeft dat vergeleken, met den vogel in van Deysel's Apocalyps).

„Een ander merkwaardig moment ..... De Koning der Reuzen verwacht de beslissende tijding der Goden op zijn aanzoek om een hemelsche nymf ..... (Wachtende) zingt (hij) zijn bevreesde liefde.

„Ik meen, de schoone innige wijs waarop hij dat doel is de beroemde Kinanthie Sandoeng. Hij zingt die veel keeren. De zachte orkeststemmen begeleiden hem, aldoor zichzelf varieerend. Weer is het de soepele gendèr, de zachte plaat-metalophoon, die het fond weeft. Maar daarop stikken de verschillende instrumenten, soms zijzelf, soms de verre soeling, soms de rebab, Javaansche viool, met haar stem als een zangerige, prille lentebries, telkens weer den aanhef van de zangwijze. Ik denk, dit is een zuiver practische maatregel. De gendèr steunt, draagt en vangt de zangstem, met haar ineengevlochten tonen juist den klankstreek, den omvang bedekkend en kenmerkend, waarin de stem zich bewegen moet. (Volgens den Prins, het hoofd van het huis Pakoe-Alam, moeten de begeleidende instrumenten de juiste patet voor de zangstem bewaren). De herhaalde inzetten der melodie door de accompaneerende instrumentale stemmen zullen den zanger het vinden van zijn inzet voor de volgende strofe willen vergemakkelijken. Maar zoo dit de bedoeling is, de uitwerking op ons, muzikale westerlingen, is een geheel andere.

voor de volgende strofe willen vergemakkelijken. Maar zoo dit de bedoeling is, de uitwerking op ons, muzikale westerlingen, is een geheel andere.

„Verwonderd en verheugd nemen wij die successieve themainzetten als fraaie imitaties waar.

„En dat is het nu juist, waar ik voor wilde waarschuwen.

„Wij, Westerlingen, ons met Oostersche kunst moeiende, en met de muziek vooral, raken zeer in het gevaar, de gewoonste dingen aan te hooren als geheel bizondere. De Javaansche muziek, met haar vanaf den beginne niet-harmonische polyphonieën, is dan pas bij zichzelf thuis, wanneer ze de dingen doet, die wij pas aan de uiterste peripherie onzer muziekwereld wagen.

„Met een fluitstem, die me zoo innig trof, als wonderlijk Westersch-modern van expressie, bedoelt ze waarschijnlijk evenmin iets bizonders als wij bedoelen met een gewonen drieklank.

„Zooals, omgekeerd, een onzer drieklanken, indien ze ingelascht kon worden in authentieke Javaansche muziek, (maar ze is daarin onmogelijk,) een gewaardwording van de meest buitengewone expressie en allervreemdste bedoelingen zou geven.

„En zoo doende, het algemeene en het bizondere over en weer verwisselend, zouden wij de Oostersche muziek wel zeer misverstaan. Vooral ook onze bizondere en individueele aandoeningen in haar projecteerde, haar veel te individualistisch opvatten.

„Terwijl toch de schoone kracht der Javaansche muziek juist is, in het geheel geen persoonlijkheidskunst doch volkomen volkskunst, gemeenschapskunst te zijn.

„Zal ze dit kunnen blijven? .....

„..... Toegegeven moet worden, dat de Jav.

muziek, waarin niets of nagehoeg niets nieuws meer geproduceerd wordt, aan den zich van zijn eigen persoonlijkheid bewusten, scheppenden kunstenaar weinig beweging laat.

„Het werk van hem, die de muziek voor een Jav. dansspel regelt, is wel zeer dat van den componist, samen-steller in den eigenlijksten zin: Uit den overgeleverden schat van gamelan-stukken en zang-wijzen zoekt hij het passende bijeen, zoover het zich niet reeds vanzelf aanwijst als de gending's genaamd Bimo's Toorn, of Ardjoeno's Strijd.

„Ieder (der) melodieën heeft den zin van een voor het geheele volk verstaanbaar **symbool**. Gelijk ook ieder der (Wajangfiguren) zijn ornamentale kentekenen draagt, die aan elken man uit het volk van oudsher bekend zijn.

„Voor een bewust scheppenden artist is bij dit alles geen plaats.”

„Maar is de zelfbewuste kunstenaar niet misschien heelemaal onoostersch, en slechts een waan van het Westen?” 19).

En nu nog dit, (daar de schrijvers de nederige, boersche vormen van de toonkunst op Java mees-tal en tenonrechte verwaarloozen):

„Ze, (de selompret) zingt als een leeuwerik, maar met de stem van een schrillen pauw ..... Door de koele, regenbuiige lucht zwiept ze snerpande lussen, trekt ze welige krullen van geluid. Ze tiereliert wild en zwierig. De zangerig golvende toon eener kleine gong, van afstand tot afstand neergevleid, strekt aan dien fellen vogel tot bodem om er boven te zweven, tot grazigheid om er uit op te stijgen. Daar druppelen langzaam kort-heldere, tokkelige klanken in neer. Twee klokkebekkens vergieten die, maar éér dan uit brons, lijken ze uit hout te wellen. Op een hevig gebarsten derden ketel van het zelfde model, bonangmodel ..... trommelen twee stokken een ééntonig klankloos tremolo. Slecht geoefende handen, ploffende op de twee vellen van een lange kegeltrom, strooien doffe geluiden.

Een paar kleine platte handcymbalen rinkelt obscuur.....

„En terwijl dit stel musiceert op ons Weltevredensche voorerf, komt er een nieuw complot aanzetten ..... Een ronzebons .....

„Op het erf naastaan worden ze binnengeroepen en ze zetten iets in, dat een diabolique en lugubere fantasie lijkt op het Wien Neerlandsch Bloed ..... De ba-zuin brult bij tijd en wijle een beestachtige octaaf-parallel met de bovenstem: de rest raasdondert aldoor de impudiekste, vetste marschrythmen.

„En hoog boven dit bedroefde vacarme uit, blijft onze wierige selompret zijn helle klanklijnen gieren. Vrij van rythme en vrij van vleugels ontvliegt ze het botte brute gekruip. Op een moment in een symphonie van Mahffer lijkt het, (in de Derde), maar phantasma-gorisch vergroot.

„(’s Middags hooren we) eerst een Inlandsch klarnettist, die tamelijk handig ditmaal, het Wien-Neerlandsch-bloed varieert. Curieus, maar zijn loopjes en draaien toonen even weinig verbeeldingskracht als de improvisatie van een dorpsorganist in een Hollandschen



luithoek, terwijl de ornamentale slierten en glissen in de Javaansche muziek, hoe traditioneel ook van stijl, toch zoo rijk fantastisch zijn.

„(Dan), ergens in een kampong twee Inlanders die zich samen diverteeren met kendangs ..... Na het vreeselijke misverstaan der Westersche rhythmten, is de fijngevoeligheid waarmee deze twee hun Oostersche maten verstrengelen, ineenwarren en weer ontwikkelen, een klein wonder van melodielooze muziek.

„(’s Avonds) plotseling uit de stilte en uit het duister, dat daar licht van werd, geheimzinnige, hemelsch heldere klanken ..... die waren niet doorzichtig als glas, doch doorschijnend als porselein, dat wel een rosige vingernagel lijkt. Angkloengs” 19).

Het Westen is voor de Oostersche toonkunst gevoelig, toegankelijk geworden, naar men ziet. Het weet dat de inheemsche muziek op Java zeer schoon is.

„„Het Westen ??”” zal de sceptische lezer zeggen. „„Zeven of acht Westerlingen, voor-zoover ik concludeeren moet, uit wat gij schrijft.””

Maar er zijn nog wel andere blijken van belangstelling.

Wanneer vroeger de wajang orang speelde, dan zat het Europeesche publiek daar met de rug naartoe aan de speeltafels.

Thans is er, — gelijk men de Javaansche liefhebbers met voldoening kan hooren constateeren, — een opmerkelijke aandacht; voor de dans en voor de muziek. Voor de dans het meeste.

Echter heeft men zeker wel reden om te vragen, of die belangstelling geheel zuiver is. Alle exotische kunst staat steeds in het gevaar, dat het Westersche snobisme, op altijd nieuwe prikkels belust, haar voor korten tijd tot een mode maakt, en haar daarna weer onverschillig laat liggen. Aan oude kunst kan dat geen kwaad doen.

Maar als het een nog levende kunst overkomt, bederft of beschadigt het haar erg. Ze wordt een, als winstobject geëxploiteerd, handelsartikel. Ze wordt tot overproductie en tot transigeeren, leelijke aanpassingen, gedwongen. Ze wordt vervalscht en nagemaakt.

Deze kans is overigens grooter bij de beelden- de kunsten dan bij klankkunst. En in het geval der Javaansche dansplastiek is het gevaar mis- schien niet zeer groot. Voor de belangstelling van den Europeeschen snob heeft ze een te onzinlijk, te abstract karakter.

Muziek echter, de kunst waarin het gemakke- lijke hulpmiddel om tot een schijnbegrip te ge- raken, het „onderwerp”, de „voorstelling” van

de beeldende en literaire kunsten primair ont- breekt, is voor haar verstaanbaarheid veel meer van overgeleverde, onbewust-overeengekomen van-zelf-sprekendheden, tradities, conventies af- hankelijk. Deze kunnen, behoudens de diepe al- gemeene physio-psychologische wetten, waar- naar ze zich zonder opzet alle richten, in de eene en in de andere cultuur enorm verschillen. (De elementen van de melodie, van de harmonie; ook die van het rythme).

En juist deze verschillen in de onontbeerlijke conventies maken, dat, (naar we reeds betoogd hebben), vreemde muziken aan den onontwik- kelde niet zoozeer curieus, interessant, geheim- zinnig klinken, dan wel zinloos, en hij ze vooral vervelend vindt.

Om over de moeilijkheden heen te komen, daar is veel meer ontwikkeling, en vooral meer in- spanning toe noodig, dan het gewone, Wester- sche publiek aan kunst besteedt.

Zoo zal de Javaansche muziek zeer waar- schijnlijk en zeer gelukkig geen mode worden onder Europeanen, en men mag van Wester- lingen, die haar bewonderen, wel aannemen, dat ze eerlijk en te goeder trouw zijn. (De kans dat ze haar dan toch nog misverstaan, hebben we aangeduid in een der hierboven gegeven citaten).

Dat de bewonderaars niet werkelijk talrijk zijn, is geen nadeel. Het zelfde geldt, au fond, voor de goede Europeesche kunst. Een waarlijk kunstzinnige, kunstgevoelige massa, bestaat in het Westen eenvoudig niet. Er zijn daar kleine kernen van kunstenaars, enthousiasten en ken- ners. Daar rondheen hangen groote rompslom- pen van dilettanten, meeloozers en napraters. De meerderheid echter is voor alle schoonheid totaal ongevoelig en onverschillig.

Een gemeenzame schoonheid, begrijpelijk voor de massa, en toch ook voor den ontwikkelde waardeerbaar, bestaat niet bij ons. Aan werkelijk gemeenschappelijk kunst-bezit hebben de Wes- tersche volken niets. Niets dan de pornophonieën, waarvan vroeger Parijs, daarna Duitschland de leverancier was, en die thans door Amerika wor- den geëxporteerd. (Daar schijnt een geheimzin- nige samenhang met de politieke overmacht te zijn.)

Bedoelde „excrementeele”, mondain-modieuze muziek is de feitelijk „kunst” der Westersche „beschaving”. De massa geniet haar. Voor de anderen beduidt ze een obsessie. Maar verstaan



doen haar allen; en er is niets anders waar dat van beweerd kan worden.

Indien de Javanen zeker genoeg van zich zelf en van hun eigen kunst waren, dan zou het oordeel der Westerlingen over de Javaansche nationale kunst hen volkomen onverschillig kunnen laten.

Ze konden zich dan houden aan de opinie, door een ongenoemde uitgesproken in „Wederopbouw” 20).

„Ondanks alles voelen de Javanen zich een volk van oude beschaving in den tijd reeds, dat in 't algemeen West-Europa nog in een stadium van voorontwikkeling verkeerde en in 't bijzonder de Hollander nog geen volk was. *Wij willen niet ruilen van grondgedachte der cultuur.*”

Maar ze zijn meestal niet zeker van hun kunst. R. Soemitro 21) karakteriseert den huidige toestand als „niet zeer gunstig”. De meeste dege-lijke muziekstukken (dateeren) niet uit de laatste halve eeuw ..... De bepaald klassieke composities (zijn) afkomstig uit de 17de eeuw, (den bloeitijd van het Mataramsche rijk onder) Sultan Agoeng ..... In de laatste jaren zijn wel allerlei stukken verschenen, heel mooi en welluidend, maar wanneer men ze op den keper beschouwt, dan blijken ze slechts een bewerking te zijn der klassieke, of een kunstige samenkoppeling van plagiaten uit oudere werken. Wel wordt Java, tenminste Midden-Java, op gezette tijden over stroomd door allerakeligste modische gamelan en zangwijzen, die uit een artistiek oogpunt even hoog of laag staan als „Ein Walzerstraum” of „Puppchen”.

Deze schrijver memoreert nog den merkwaardigen toestand, dat alle gamelans alle composities plegen te spelen. De goede orchesten dus ook de modische deunen, de slechte ook de clas-sieke muziek: Alsof het Concertgebouw-orchest „Ein Walzertraum” speelde, en oempa's op een marktplein de Negende Symphonie.

Door dit op te merken demonstreert deze auteur tevens, hoezeer de Javaansche kunst nog gemeenschapskunst is. Het is nog niet gekomen tot de ontbinding der kunst in verschillende niveaus, elk corresponderende met het peil der beschaving in een andere kring, (die niet direct behoeft identiek te zijn met een bepaalde maatschappelijke laag).

Een medewerker aan „Wederopbouw”, evenmin zijn naam noemende als de daarnet geciteerde schrijver in dat tijdschrift, merkt, blijkbaar

ongerust, het volgende op over het muzikaleven te Solo 22): „Van oudsher is aan het Solosche hof steeds een der hofdienaren belast met het toezicht, de schikking (van het) ten gehoor aan te bieden repertoire, en het componeeren van nieuwe stukken. Wij vernemen van betrouwbare zijde, dat de toonkunst thans geen aparte departementale afdeling vormt, doch op den achtergrond is geraakt. Daarentegen neemt de Westersche muziek meer ingang en wint veld door de bemoeienissen van wijlen Temoenggoeng Wreksodiningrat, den bewonderaar van het Westen, die jaren de Westersche toonkunst bestudeerde, ja zelfs de Europeesche danskunst, (Amerikaansche dansen als one-step en cakewalk) trachtte ingang te doen vinden onder de Solosche kunstminnenden”.

Men ziet het, te Solo is een andere geest werkzaam, dan die, welke zich zooeven uitsprak, zeggende: We willen niet met U ruilen; wij waren een volk van beschaving, toen gij nog in het geheel geen volk waart.

Maar welken Westerling van karakter, zou een trots die zich tegenover hem stelt, niet liever zijn, dan een gedweeheid, welke hem navolgt in alles; en vooral ook in zijn ondeugden?

Groneman teekende indertijd al aan, dat de Javaansche narren met voorliefde onze Europeesche dansen parodieerden; en dat was nog maar de wals. Niet lang geleden, bij de huwelijksfeesten van de Sultans-dochter en P. A. A. P. Prang Wadono kon men te Djokja in een der komische episodes van een wajang-orang de cakewalk vermakelijk zien persifleeren.

„Wel, dat kan iedereen”, antwoordde de ironische nar, op de vraag van zijn makker, hoe hij dat zoo had geleerd. Zeker; onze gezelschapsdansen *zijn* kunsteloos. En er ontbreekt hun nog meer.

Zooals het Balische meisje besepte, waarvan dr. Krause vertelt, en dat bij het zien van dansende Europeanen had uitgeroepen: „Deze lieden hebben geen schaamte.”

Onze kunstdansen zijn beter dan onze gezelschapsdansen, en vooral ook beter, dan, dat wat men er op Java van pleegt te zien te krijgen. Maar alles-in-alles is de dans toch een der minstontwikkelde, of liever, een van de meest-verschrompelde uitingen van het Westersche leven. En de Javaansche dans een van de sterkst ontwikkelde van het Oostersche leven.

Neen, de Javanen, met hun aangeboren gratie,



mogen volkomen in staat zijn, ons in onzen eigen dansstijl te overtreffen, ze moesten dat verkeerde voorbeeld liever in het geheel niet navolgen.

De Anonymus van „Wederopbouw” registreert nog, zonder bijval, het te Solo „op Europeesche leest en toonschaal” gecomponeerde en uitgevoerde „Europeesche stuk”: „de Uitbarsting van de Kloet”.

Over de oude Javaansche melodien, te Solo „weergegeven middels (een orkest van) Europeesche tokkel en strijkinstrumenten”, schrijft hij, dat ze verrassen maar niet voldoen ..... (Men) mist ..... steeds de echtheid van de kending en voelt ..... aan het einde de vaagheid en doelloosheid door het gemis van de voldaanheid verschaffende, mysterieuse gong, die met zware volheid van klank ons hereent met het mysterieuse, met het Goddelijke ..... In de zware volle „Goeng” voelt men zich hereend met den Maha-Agoeng.”

Eveneens worden door hem zekere pogingen gewraakt, om de gamelan te hybridiseeren met Europeesche muziekinstrumenten: „Te Djokja is er een orkest (bestaande) uit gamelaninstrumenten en Europeesche tokkel- en strijkinstrumenten ... De Djokjanees (spreekt in dit geval van) „Dwisworo” ..... tweestemmigheid, beter tweesoortigheid”. (Dit orkest heeft) „de zelfde fout als ..... de Indische krontjong; (het is slechts een reactie op wat) van buiten af bewerktelligd (is).

Ook bericht hij van een gamelan met weglating van de gong: „Een hartstochtelijk vervormer (heeft) een echt Javaansch stuk (geschreven zonder gong). Voordurend (keert) 't zelfde stuk weder terug, zonder begin, zonder einde; ..... men draait met de tonen langs een cirkel. „Oembaq ing Samoedra” ... doch (er is geen) middelpunt”.

„Armzaliger” nog acht hij „het resultaat van fanatieken (die) de gamelan(-muziek) ... vandalistisch her- en vervormen ..... (voor de) piano en zither ..... De domineerende, alles verzadigende gong (is) ..... niet te vervangen.”

Wat alleen door hem wordt geprezen, is het „gecombineerde” gamelan-stel, met een kern, afkomstig van een regenten-familie, en ten behoeve van een Chineesch muziekliefhebber uitgebreid door Solosche gamelangiers en stemmers tot 15 tjalempoengs, 8 gendèrs, 5 soelings, 8 peneroes, 4 gambangs, 17 verschillende gong-

soorten. „Zulk een rijkdom en volheid en harmonie van klank, zoo machtig hoog en zuiver, het is een grootsch pleidooi voor onze toonkunst; een onzer cultuuruitingen, die nimmer overstemd zou worden door welke cultuuroverheersching ook”.

Notaties van Javaansche muziek in Europeesch schrift veroordeelt hij; de creatie van eigen Javaansch schrift, met name dat van R. M. A. Soorjo Poetro verheugt hem: „Muziekschrift (is) de weg om (de) teedere en hooge uiting der toonkunst ..... over te dragen aan het nageslacht, dat op onze ..... pogingen zal voortbouwen, door hoogere en edeler inspiratie het getal onzer gending en lagoe verrijken en vervolmaken ..... Kunst is ..... de vertolking van onze zielsaandoeningen, van de bewogenheid van onze ziel, de weerspiegeling (der) kristallisatie van onze levensrasa. Wanneer (we) de kristallisatie van het innerlijk niet volkomen (eerbiedigen, dan) zal nooit iets verhevens opwellen uit 't diepst van ons innerlijk, (zullen wij) nooit tot hooge kunstschepping geraken.”

Thans is, zoo klaagt deze schrijver verder „de belangstelling voor de gamelan zeer gering, zoo wel onder het volk als ..... de grooten. Het volk gaat gedrukt onder een zwaren last der onderdrukking en armoede en de grooten leven thans in de begeestering voor al wat Westersch is.”

Daar ook de voorstelling verbreid wordt, dat de gamelan strijdig is met de islamitische welgevoeglijkheid en zedigheid, („Schandelijker kan een wanvoorstelling niet zijn”, zegt de schrijver), komt hij tot de slotsom, dat „de toekomst van (de) gamelan wanhopig duister (is) te noemen.”

In latere stukken toont deze auteur zich minder pessimistisch gestemd: „Het (kan) niet ondienstig zijn, mede te deelen, dat men thans te Soerakarta onder leiding van Kandjeng Pangeran Koesoemojoedo en bijgestaan door den bekwaamen dirigent Mas Datisworo doende is, om de blaas, tokkel en strijkinstrumenten te vermeerderen elk met vijf, uitgaande van en in overeenstemming met de reeds bestaande slaginstrumenten, zooals gender, peneroos, saron e.a.

„Men voelt er is leven overal; ook op het gebied van toonkunst.

„Men wil de vitaliteit verhoogen, gehoor gevend aan den geest des tijds; zoodat men niet



behoef te vreezen voor verstarring. 't Zij zoo!" 23).

Het is uit de mededeeling over de voorgenomen completeering van de gamelan door Solo-sche muzikliefhebbers niet volkomen duidelijk, hoe men die wil bewerkstelligen. Een oogenblik zou het kunnen schijnen, dat men ieder der bestaande groepen tot volledige instrumentfamilies tracht uit te breiden. Zooals er sarons bestaan in vier of vijf verschillende liggingen: demoengs, eigenlijke sarons, selentos, pekings, (tjeloe-rings), en zooals het Europeesche orkest strijk-instrumenten heeft in vier formaten, zoo zou er dan, bijvoorbeeld, naast de soeling een kleine hooge fluit, en misschien ook een lage lange (van het type der Balische) kunnen komen.

Maar dit schijnt toch de bedoeling niet. Eerder zal men de partijen der bestaande instrumen-ten dubbel of veelvuldig bezetten, zich aanslui-tend aan de gevallen waarin dit al van vroeger het geval was. Een der Djokjasche hofgamelan's, de Kjahi Goentoer Sari, heeft volgens Groneman, evenals de gamelan van den Djokjaschen Rijks-bestuurder 16 sarons (waaronder 4 demoengs, 8 eigenlijk sarons, en 2 selentos). Verder is o.a. een dubbele bezetting der tjelempoeng gewoon.

Op werkelijk nieuw geconstrueerde instru-menten echter duidt een bericht in een Holland-sche courant. Het zal eveneens op Solo betrek-king hebben, eerder dan op het meer conserva-tieve Djokja: „De beweging in de Vorstenlanden onder een groep aanzienlijken en intellectueel ... meer ontwikkelden voor een verandering in de gamelaninstrumentatie, neemt toe. Men heeft al een aardig resultaat bereikt met het uitbreiden van de instrumenten, maar het schijnt heel moei-lijk te zijn, het fijne instrument van de rebab te veranderen in een tusschending tusschen rebab en viool, gelijk men van plan is ..... De Jong-Javanen houden zich gaarne en met voorliefde met deze zaken bezig en meer en meer worden van die zijden in het openbaar voorstellingen ge-given waar men getuigen wil van de mogelijk-heid om tooneel en muziek te veredelen, terwijl het aantal vereeniging of afdelingen van ver-eenigingen ter beoefening van muziek en too-neel steeds toeneemt" 24).

Hierbij moet herinnerd worden aan analoge pogingen, ondernomen door Javanen, in Holland levende.

In een der Indische bladen schrijft een Haagsch medewerker: „dr. Van Leeuwen ...

heeft de Indische viool, de rebab, het primitieve strijkinstrument der gamelan, omgebouwd tot een Westersche viool, met snarenbespanning en in den vorm van onze viool, doch ten opzichte van het timbre zich geheel aanpassend aan de andere Oostersche muziekinstrumenten, wat met de Westersche violen, alten en celli om haar klanktype niet te bereiken is. Aldus ontstonden ..... een viool-, een alt- en een cello-rebab.

„Auteur intellectuel was de hier wonende Ja-vaan Raden Mas Ario Soorjo Poetro" 25).

De heer Soorjo Poetro heeft over een toe-komstige ontwikkeling der Javaansche muziek uitvoerig geschreven: De melodische structuur (dezer) muziek bevredigt (hem) niet in alle op-zichten ..... Wil het Javaansche orkest stre-ven naar de individualiseering van de muziek, dan moet in de eerste en voornaamste plaats de melodische structuur worden herzien. Want bij de karakteristieke Javaansche intervallen van de vijf en zeventonige toonschalen kan er aan har-moniseering niet gedacht worden.

Alleen iets als de zoogenaamde contrapunti-sche bewerking — welke Bach en de zijnen aan het Westen brachten — kan hier een nieuwe sfeer van muzikale kunst openen 26).

De Javaansche muziek .... vooral de instru-mentale, heeft een vermeerdering van aestheti-sche elementen noodig, welke in de melodische structuur tot uiting moet komen ... De instru-mentale muziek heeft hare zelfstandigheid en in-dividualiteit tot dusver niet voldoende ontwik-keld. De associatie van deze muziek met de ge-baren plastiek heeft een symetrische orkestparti-tuur in het leven geroepen met een metrisch thema Ook door de achterlijkheid van hare blaas- en strijkinstrumenten is de gamelanmu-ziek niet in staat, niet voldoende tekenend, om de verscheidenheid van stemmingskarakter, om den nieuwen geest, te vertolken.

De Javaansche muziek vertolkte tot nu toe meestal vredig geluk en rustige blijheid, dan wel weemoed en ootmoed, of, in de dramatiek, den strijd. De Javaansche psyche kan onder den indruk van het levens-gebeuren heviger trillingen doormaken, ..... bitterheid, ..... vertwijfeling, .....verslagenheid ... innerlijke jubeling,..... drang naar groote daden. De muziek moet spre-ken, vrij en frank, van de verborgenheden der menschelijke ziel, ... van jeugdigen overmoed, van de stormen, die mannelijke kracht doorbrui-



sen ... Kortom, laat zij de veerkracht van het sentiment in zwiepende taal doen suizen.

De Javaansche melodiek moet daartoe worden herzien en herbouwd. Algeheele verandering van den architectonischen bouw is onvermijdelijk. Deze vindt plaats met behulp van gereconstrueerde instrumenten 27).

Tot zoover de meeningen van den heer Soorjo Poetro, die overigens niet alleen theoreticus is. Blijkens een onderschrift, korte notitie van een Hollandsch geïllustreerd blad, heeft hij enkele stukken gecomponeerd voor het ensemble met de nieuwerwetsche rebabs.

Bedoelde illustratie lichtte ons, ook verder, beter in dan de dagbladen. Ze scheen te bewijzen, dat dr. Van Leeuwen's instrumenten geen f-gaten hebben in het voorblad. Ze opende voorts de mogelijkheid, dat die (geornamenteerde) voorzijde vervaardigd is van perkament of een dergelijke beweeglijke substantie; wat de nieuwe instrumenten dichter bij de constructie van de classieke rebabs zou doen blijven, dan de kranteberichten deden vermoeden.

Men heeft gezien, dat de heer S. P. in het Javaansche volk een nieuwen geest al reeds aanwezig acht, de uiting daarvan wil mogelijk maken door velerlei materiele en technische hervormingen.

Daartegenover wil de meer-genoemde anonieme schrijver in „Wederopbouw” dien geest zelf zuiver maken en houden. Hij vindt het grootste gevaar voor de Javaansche kunst in de „neiging en zucht” om onder Westerschen invloed „intellectueel uit te dijen door vervlakking”, (het geestesleven te doen groeien in de breedte op kosten van de diepte) 28).

Toonkunst die de zucht naar (zinnelijk) genot tot ondergrond heeft, daar de uiting van is, blijft minderwaardig volgens zijn overtuiging. Slechts indien ze de mystieke sentimenten en de devotie van het menschelijk hart uitspreekt, bereikt ze de ijle hoogte die haar doel in de schepping is, vervult ze haar bestemming en wordt het geluisaspect der Goddelijke openbaring 29).

„Meerdere bewustwording en bespiegeling over (deze) grondgedachte van (de Javaansche) toonkunst (is noodig), teneinde met ..... juistheid..... vast te stellen, hoe de lijn der beweging en ontwikkeling zijn moet, om tot waarachtige schepping te geraken .....

„(Want) thans is 't de tijd nog niet, dat ons

volk barende is zijn scheppende musici en andere kunstenaars, doch wie zijn oor te luisteren legt op den boezem van ons volk, verneemt .... de eerste teekenen van opleven ... De Javaansche geest (zal) ook in de kunst ... zijn drang in (nieuwe uitings)-vormen openbaren ...

„Hij zij schepper door 't besef geschapen te zijn.”

En met deze laatste vrome sententie ontmoet de Javaansche, pantheïstisch gestemde schrijver een Westersch geloovigen mystieken auteur, den R. Katholiek Paul Claudel namelijk: „Toute creature est par cela même que crée, creatrice.”

Onze Javaansche vrienden moeten trouwens wat voorzichtig zijn bij de beoordeeling van het veelspaltige Westersche geestesleven, en niet meenen dat de Westersche kunst, toonkunst, alleen is: vergeestelijke zinnelijkheid; en de Oostersche alleen: gematerialiseerde mystiek.

Althans in het Westen, is ze beide.

Vincent d'Indy definiëert: „L'art est un moyen de vie pour l'âme; en Vermeulen licht dat toe door te zeggen, dat bij muziek klank en emotie elkander zoo onmiddellijk moeten aanraken, „als vlam en vuur”, wederzijds moeten verzinken „als de mensch in God en God in den mensch”. 1.50)

Wat beduiden nu, alles bijeen genomen, de uitingen en pogingen dezer verschillende Javanen: den Anonymus uit „Wederopbouw”, de Solosche muziekliefhebbers, de heeren Soemitro, Soorjo Poetro?

Men mag zeggen, dat uit alle, ontevredenheid en onrust spreekt over den huidige staat der Javaansche toonkunst, en onzekerheid over haar toekomst.

Trouwens, van ongerustheid zijn reeds eerder de blijken aan te wijzen.

Brandes oppert de veronderstelling, dat het oudstbekende Javaansche notenschrift „werkelijk een product is van Bali, vermoedelijk .... vervaardigd door lieden die de maten of de melodieën nog goed kenden, maar bevreesd waren, dat zij te loor zouden gaan ...” 30).

Zoo is het ook moeilijk, een goed motief te bedenken, waarom plotseling voor dertig of veertig jaar, èn aan het Djokjasche sultanshof, èn in de Pakoealaman, leden der Javaansche vorstenfamilies toonschriften hebben geschapen; tenzij men aanneemt, dat ook zij zich hebben



ongerust gemaakt, — bij zichzelve, of bij hun musici, onzekerheden waarnemend, welke uitsluitend-mondelinge traditie, overlevering der nationale toonkunst, gelijk tot dusverre, onraadzaam deden schijnen.

Immers, zeker is er een andere beweegreden denkbaar ter creatie van een notenschrift: — Een productie van nieuwe muziek in modernen, ongewonen trant, kan naast mondelinge mededeeling schriftelijke onderrichting en verbreiding betrekkelijk plotseling gewenscht doen zijn. Maar dat motief was op dat oogenblik volstrekt niet aanwezig.

Men moet dan voorts wel aannemen, dat bedoelde prins, P. Ad. Ar. Pakoe-Alam V, — (Land schrijft P. Al. VI., maar dat is een vergissing naar de heer S. Poetro doet opmerken) — en P. Ar. Adiwinto (Broeder van Z. H. Sultan H. B. VII), de toekomstige gevaren en veranderingen voorzien hebben, eerder dan de anderen.

Wanneer men nu het oordeel over den huidige staat der muziek op Java kort samenvat in de woorden: *tijd van overgang en crisis*, waardoor moet men dan aannemen dat deze veroorzaakt is? Door de directe inwerking der Europeesche muziek?

Zeker is deze inwerking van belang geweest. Maar van geen overwegend belang. De Europeesche invloed in den Archipel is thans vier eeuwen oud. Die der Zuid-Europeanen heeft geleid tot een eigenaardig muziekje, dat van uit de door (de Spanjaarden of door) de Portugeezen beheerschte, en ten deele ook bevolkte of gechristianiseerde streken: (de Philipijnen), de Molukken, Malakka, Batavia, Timor, zich betrekkelijk ver heeft verbreid, maar blijkbaar niet over de streken met een belangrijke autochtone muziekcultuur, gelijk de Javaansche.

Van een invloed der Hollandsche muziek uit den Compagniestijd blijkt niet, (tenzij in de Moluksche). Alleen zijn de dwarsfluitjes en de groote roffeltrommen onzer oude soldatenmuziek bij de decoratieve keurkorpsen der Javaansche hoven, (tenminste bij die van het Djokjasche Sultanshof) beland. Bedoelde trommen, die met hun diepe rommelingen zooveel sympathieker zijn dan onze huidige droog knetterende en blaffende blikken trommels, waren ook het eenige verdraagbare element onder de Europeesche instrumenten, die zoowel in de Djokjasche

kraton als in de Mangkoenegaran, volgens prentah van vroegere vorsten, bij sommige plechtige gelegenheden schijnen te moeten samenwerken met de gamelan.

De hier bedoelde Europeesche blaasorchesteren aan de Javaansche hoven moeten een indringsel van later datum en zeker wel negentiende-eeuwsch zijn. Hun samenspel met de gamelan geeft een zoo afgrijsselijk affect, dat de combinatie niet als een gevaarlijk, doch slechts als een afschrikwekkend voorbeeld kan werken, als demonstratie van overeenigbaarheid.

In Djokja kon men bij het jongste vorstenhuwelijk een harmoniekapel hooren meebazen met den grandiozen Kjahi Goentoer Sari; ze blies zoo zachtjes en voorzichtig, dat het totale dynamische vermogen, (door het unisono der vele sarons trouwens *enorm*), volstrekt niet werd vermeerderd; maar ze kon niet verhinderen, dat de zuiverheid wanhopig werd bedorven. Men wist waarlijk eerst niet, wat voor lijmerige en slijmige bijmengsels het geheel verontreinigden. Dat waren de klarinetten, (die de vereischte intervallen voor de Javaansche melodievorming eenvoudig niet bezitten). Later, op een oogenblik, dat de bibberige stem eener cornet-à-pistons boven dreef, het doortraptst sentimenteelen en lafste onder al onze instrumenten, toen was het effect lamenteel; om te huilen. Te Solo is de gamelan zelf minder machtig van geluid. Zodoende overheerschte de vatten stem der tuba gemakkelijk. De combinatie klonk hier meer grotesk.

De verbreiding van blaasmuziek met Europeesche instrumenten, ronzebonzen, is hier in Indië minder vergevorderd, de besmetting minder ingevreten dan in de Philipijnen, waar „in het onbeduidendste dorpje een klarinet of cornet en trombones niet ontbreken” (Walls y M.), maar behalve in sommige wildernissen, de inheemsche muziek totaliter zoek schijnt geraakt. (Engelsch-Indië heeft daarentegen, op zijn Engelsch, te lijden van de jankende en teemende seraphines.)

Ook hier op Java neemt echter in den laatsten tijd, — waarschijnlijk niet speciaal onder invloed dier enkele kapellen aan de hoven, doch als een algemeen gevolg der militaire blaasmuziek — de populariteit der Europeesche blaasinstrumenten toe. Het schijnt tegenwoordig in sommige streken van het Javaansche platteland goede toon te zijn, dat bij bruiloften niet een ga-



melan speelt, maar een ronzebons uit een van de grootere plaatsen in de buurt. Een kwaad teeken.

Zooals het ook een slecht teeken is, in de Pranger op plaatsen waar angkloengs voor tien jaren nog frequent waren, er nu geen meer te hooren.

Sommige nieuwe verschijnselen te Solo, in „Wederopbouw” gesignaleerd, Solosche musici, Javanen; krontjongorchesten of strijkjes dirigeerende, en pianolessen gevend, maar zonder werkelijke belangstelling voor de nationaal-Javaansche muziek, (en zulke verschijnselen meer), zijn mogelijk wel tot een bepaald Europeesch initiatief te herleiden, dat volstrekt geen lof verdient.

Het Solosche snarenorkestje musiceerde bij gelegenheid der huwelijksfestiviteiten van P. Ad. Ar. Pr. Prangwadono technisch niet kwaad. Doch tusschen de Javaansche gamelanstukken, begeleiding der serimpidansen, en de Balische gamelanstukken, begeleiding van griezelig demonische maskerdansen, — tusschen deze twee vormen van Oostersche muziek in, klonk zijn Wiener wals toch verschrikkelijk misplaatst, équivoque en glibberig. Die geheele avond kon gevoeglijk als demonstratie gelden der vreese-lijke verwarring, waar het geestesleven van den Indonesiër in dreigt te geraken. Ook had niemand op duidelijker wijze kunnen betogen, dan door deze naast-elkander-plaatsing geschiedde, welk een bedroevend slechte ruil Oostersche volken doen, die hun eigen origineele toonkunst inruilen voor afval van het Westen.

Er moeten echter oorzaken zijn te vinden, waardoor de Javaan thans gemakkelijk afvallig wordt van zijn eigen klassieke muziek.

R. M. A. Soorjo Poetro raakt die oorzaken aan, waar hij over de geringe mogelijkheden van individueele expressie klaagt, die de Javaansche muziek in haar huidigen staat ter beschikking heeft. (Zie hooger).

Sommige Westerlingen beamen het bestaan van zulk een gebrek. De heer J. Kats schrijft dat „de Javaansche muziek .... beschikt ..... over een zeer ontwikkelde melodievorming, welke uitmuntend een bepaalde *stemming* kan weer geven, (maar) *zonder* de daaraan ten grondslag liggende *gemoedsbewegingen* uit te drukken” (31).

Hij verklaart deze eigenaardige gesteldheid door de opmerking, dat „hoe dichter een volk

staat bij de communistische inrichting der maatschappij, (des te) algemeener de gevoelens zijn, welke de muziek behandelt. In (de muziek) der zich nog op dien trap van ontwikkeling bevindende volken is a.h.w. het gemeenschappelijke denken en voelen neergelegd. De (musicus) drukt niet *zijn eigen gedachten* uit, hij legt niet *zijn ziel* in de (muziek) welke hij ten gehoor brengt, maar geeft den gemoedstoestand, het innerlijk van het geheele volk terug: De muziek behandelt het gelijksoortige van aller persoonlijke voorstellingen. Vandaar, dat ook alle hoorders zonder onderscheid haar kunnen begrijpen en als *hun eigen* levensuiting kunnen beschouwen. Dit betreft niet alleen de woorden, (doch) vooral de vorm en het karakter van de muzikale uitdrukking. *De persoonlijkheid van den (musicus)* treedt op den achtergrond voor het *algemeene volkskarakter*.”

Zeker, de Javaansche muziek heeft nog geheel het karakter der gemeenschapskunst, die past bij de Middeleeuwsche maatschappij, welke de Javaansche samenleving met haar eigenaardige communistische en feodale elementen nog altijd is. En niet slechts van de muziek geldt dat, maar ook van het Javaansche wajangtooneel met zijn Middeleeuwsche, geestelijk ridderlijke figuren, idealen. De Westersche heiligen en hun legendes kunnen niet inniger geleefd hebben in de Middeleeuwsche harten, dan de wajangfiguren nog leven in het onbedorven hart van het meerendeel der Javanen (32).

Wij Westerlingen, die in het intellectuele leven onzer eigen volken het *gemeenschappelijke* zoo droevig missen, wij moderne Westerlingen vinden hier de levende gemeenschapskunst terug, die voor ons een verloren paradijs beduidt. En wij vreezen, ook de Javanen daaruit te zien verdrijven. Moeten we ons voor dit kunstzinnige Javaansche volk, (ook de Europeesche volken waren in de Middel-Eeuwen waarlijk kunstzinnig), een eindtoestand voorstellen gelijk aan die der groote massas in Europa, van alle werkelijke schoonheid beroofd, en vol gruwzame smake-loosheden? Dit te denken geeft ons gevoelens van wanhoop en verzet. En toch, waar gaat het heen met de artistieke beschaving van het Javaansche volk, zoo de ronzebonzen en de bioscopen de gamelans en de wajang blijven wegdringen?

Zoo beschouwd, schijnt een verstandig conservatisme, dat van het schoone oude alles wat



mogelijk is behoudt, momenteel gewichtiger, dan goed bedoelde maar feilbare pogingen tot hervorming. Men zij voorzichtig, dat men de vaste grond der overgeleverde kunst niet onder zijn voeten verlieze.

Neen, men behoude de bestaande, de nòg-bestaande toestand, waarbij *één zelfde* schoonheid het bezit van het geheele volk is, genuanceerd naar de verschillende streken of volksgroepen, ietwat vergrofd en verboerscht op het platte land, verfijnd aan de hoven, maar overal in wesen een en dezelfde, men behoude die, — voor zoover dat kan.

Wij Westerlingen hebben van ons eigen individualisme zoo langzamerhand wel genoeg.

Doch de Javaan begint pas, zich individualistisch te ontwikkelen; voor hem is de „persoonlijkheid” een nieuwe ontdekking, wier waarde hij gemakkelijk overschatten kan. Van een geheel volk — met gemeenschappelijke homogene cultuur is de psyche altijd groot en schoon. Maar niemand, die weet te voorzeggén, wat het resultaat wordt wanneer die volksziel vergruizelt tot een menigte van individualisten.

Zooveel is zeker, de waarde, de beteekenis der gemiddelde, gewone persoonlijkheid is in een individualistische maatschappij niet groot, en (al verbeeldt zij zelf zich dat anders), eer onbelangrijker dan in een gemeenschaps-samenleving. De individualistische cultuur, hangt voor de beteekenis harer kunst niet van de gemiddelde doch van de bijzondere persoonlijkheid af, van haar gróóte mannen. „Thans is 't de tijd nog niet, dat ons volk (baart) zijn scheppende ..... kunstenaars”, schreef een Javaan.

Maar het kan gebeuren, dat een voortreffelijk en begaafd en ook oeconomisch hoogontwikkeld volk eeuwenlang gebrek blijft hebben aan de groote mannen die het behoeft, en dus in cultureele afhankelijkheid van andere leven *moet*. 33).

Menigeen zal dat afwisselende domineeren der verschillende volkeren over het (Westersche) geestesleven door hun groote persoonlijkheden, een blijk achten van kosmische rechtvaardigheid. Anderen eer van een blind toeval, onberekenbare trefkans, die de geniale begavingen ongelijmatig verdeelt. 34).

Tegenover de rustige zekerheid der schoone volksziel, gemeenschapsziel, schijnt het individualisme zooals de Westersche cultuur dat kent, een gevaarlijk kansspel. — een spel, dat

de Javanen echter zullen *moeten* spelen. De maatschappelijke en oeconomische condities, die een gemeenschapskunst mogelijk maken, vallen voor het Javaansche volk weg; de betrekkelijk weinig gedifferentieerde, betrekkelijk zeer homogene, sterk samenhangende samenleving wordt thans omgezet en ontbonden.

Thomas Karsten beschrijft den voorbijgaanden toestand aldus: „Muziek en tooneel ... bestonden, materieel gesproken ... uitsluitend door de gunst en den kunstzin der Inlandsche grooten, niet alleen der vorsten, doch ook der minder hooggeplaatste hoofden, regenten en dergelijken. Het gewone volk, levend in een betrekkelijk nauw verband met zijn grooten, had bij alle mogelijke feesten gelegenheid de zeer verzorgde en fijn-afgewerkte kunst, die daar werd vertoond mee te genieten, waarvan steeds een druk gebruik werd gemaakt. Zoo bleven in M. Java ook buiten Solo en Djokja die kunsten in een zeer goede kwaliteit levend en populair. — Allengs echter, het meest wel in de groote plaatsen, is dit veranderd. Het verband tusschen hoofden en volk is veel minder geworden, — aan de opeenhooping der bevolking beantwoordt allerm minst vermeerdering der gelegenheden om goede kunst te hooren. Zoo *vervreemdt* het volk van zijn eigen kunst, tot schade voor beide, want niet alleen mist het volk een verheffend en boeiend genot, waar het nog altijd ontvankelijk voor is, ook de kunst verliest zoo haar levenssappen, en de instrumenten, de techniek raken in onbruik of in onbevoegde handen. — ... Zoo is het b.v. te Semarang een feit, dat de Javaan zijn eigen tooneel en muziek, behalve uit de hoogst primitieve en slecht bespeelde desa-gamelans, in hoofdzaak slechts kan genieten door Chineesche ondernemers en dat de goede gamelans meer en meer in Chineesche handen overgaan ...” 35).

De ongenoemde uit „Westeropbouw”, die de liefde van het volk voor zijn eigen kunsten krachteloos gemaakt achtte door den „zwaren last der onderdrukking en armoe”, citeerden wij reeds. Elders schrijft hij nog: „een (voornaam) factor der decadentie zijn ..... de voortdurende veeten en oorlogjes onder de vorsten onderling (geweest), en de terneergeslagenheid der bevolking ... onder den dwang der overheersching door een ander vreemd volk, met andere cultuur en zeden. De voortdurende overheersching maakt van het fiere krijgshaftige volk een slavenvolk,



nietig van karakter en niet meer in staat om iets degelijks te brengen, wat op kunst gelijken mag”.

Over den toestand in het laatst van den vorigen eeuw schreef Prof. Land (1889), dat „de bezuiniging waartoe de tijdsomstandigheden ook de vorsten en de aanzienlijken noodzaken, ... veel van hetgeen tot de hoogere beschaving der natie behoort, met ... verval bedreigt, en dat ... het allicht niet lang meer duren zal voordat onze eigene .... kunstbeoefening de plaats der *kostbare* inheemsche komt innemen ... ”Grone-man vermeldt in dien zelfden tijd, dat een der meest ontwikkelde Regenten van Midden-Java (hem sprak) ... over den achteruitgang van de Javaansche kunst en kunstnijverheid, vooral ten gevolge van de toenemende armoede van de hoofden en minderen. Overal waar hij op zijn reizen kwam, had hij het treurig feit waargenomen, vooral sedert de uitbreiding der *spoorwegen*, waardoor de lokale eigenaardigheden verloren gaan, en door het voortdringen der-Chineezinnen in 't binnenland. — De gamelans van vele, niet het minst van de mindere hoofden waren in 't bezit van Chineezinnen overgegaan, en de gamelanspelers verdwenen. — .... Geen wonder dat de toonkunst daaronder lijdt, en de kennis der toonstukken verloren gaat.”

In al deze uitingen vindt men als oorzaak van het aesthetisch verval den invloed aangeduid van den Westerschen overheerscher, of van wat hij met zich bracht.

Het Westen levert de onmiddellijke werktuigen, die de Oostersche kunst dreigen te vernielen: de blaasinstrumenten voor de ronzebonzen, de toestellen en de films der bioscopen, de slechte textielproducten en kinderconfectie voor de passers.

Maar belangrijker zijn de werkingen op grootten afstand, die onder de psychische grondslagen der Oostersche kunsten den oeconomischen grond weghalen.

De schoone omslachtige technieken van het Oosten, alleen mogelijk in een samenleving waar de tijd waardeloos en onbetaalbaar was, worden stuk voor stuk vernietigd door het Westen en zijn inhaligheid, het Westen, dat van den on-tastbaren tijd geld geslagen heeft, (en daarmee het leven, dat uit tijd bestaat, verkocht aan den Duivel).

Zoo is het ook het Westen, dat een wig drijft

in de Oostersche volken, er een laag van Westersch-gevormde intellectueelen van afsplijt, noodig voor de toenemende oeconomische ver-vormingen en het meer of min wetenschappelijke werk, dat daarmee samenhangt. Door den geest, waarin ze geschoold zijn, en de maatschappelijke functie, die ze te vervullen krijgen, kunnen deze nieuwe intellectueelen, (tenminste hun over-groote meerderheid), niet anders zijn dan wat de Westersche intellectueel van zelf is: indi-vidualistisch, ook in de kust.

Nu is er bij deze onafwendbare omzettingen en verschuivingen een ding bizonder kwaad en gevaarlijk: Ze doen zich in deze Oostersche maatschappij voor, niet spontaan, niet onder den drang van natuurlijke inwendige noodzakelij-heden, doch door dwang van buiten.

Hier is niet: een Oostersche en Middel-Eeuw-sche gemeenschap, die vanzelf in een moderne maatschappij omgroeit, doch eene, op wier lichaam een moderne Westersche industrialisti-sche is geïmplanteerd, of liever, waar die zich in dringt.

Dat dit allerlei heillooze verwarringen moet veroor-aken, is duidelijk.

Het ware dwaas te verwachten, dat die eene maatschappij zich binnen de andere zal laten schuiven, zoo glad als de leden van een verrek-ker. Iedereen mag al blij zijn, wanneer het pro-cédé kalmer afloopt dan bij een sneltrein, die ontspoot omdat zijn wagens te ongelijk zijn van gewicht, en zich in elkander perst.

Om de moeilijkheden van het geval goed te overzien, stelle men zich eens voor, dat wij, het Westen, aan het eind onzer Middel-Eeuwen ontdekt en gekoloniseerd waren door een onbe-kend volk van veel verder gevorderde maat-schappelijke constructie, en wat er dan van de ontwikkeling onzer beschaving zou zijn terecht gekomen.

Volkeren wier cultureele en artistieke zelf-bepaling op deze ruwe wijze verstoord wordt, zullen voorloopig in zake kunst en nog veel meer, geen raad weten. Veel van die radeloosheid meenen wij Westerlingen thans bij de Oosterlin-gen te ontwaren, die onder onzen politieken en oeconomischen en daarmee ook onder onzen cultureelen invloed zijn geraakt. Telkens treft het ons, hoe volken, die om hun eigen leven een gave schoonheidssfeer onderhielden en daarbin-nen de aesthetische kwaliteiten scherp wisten



te onderscheiden en waardeeren, plotseling alle critisch oordeel kwijtraken, zoodra ze met Europeesche producten hebben te doen. Onverschillig, of het een klein Javaansch ambtenaartje is, of een Balische hooge edelman, of een Chineesch geldmagnaat, schier zonder uitzondering scheppen ze, wanneer ze zich Europeesch inrichten, een entourage van gruwzame leelijkheid.

Te verwonderen is dat niet. Het Westersche leven als geheel beweegt allermint in een schoone wereld. De Westerling, wien het mooie gemeenschappelijke is komen te ontbreken, heeft dit vervangen door het leelijke ordinaire. Zijn gangbare architectuur, zijn gebruikelijke kleedij, zijn gewone meubels, zijn gedrenkt in een zeer penetrante leelijkheid, die hij zelf meestal niet eens bemerkt. De Westersche samenleving formeert ook geen algemeen geldige stijlprincipes meer. Stijl is voor een samenleving dat wat smaak is voor een individu. Maar het Westen is smakeloos geworden. Het parasiteert gemakzuchtig op zijn eigen oude stijlen. De nieuwe die zich trachten te vormen, overwinnen de oude niet meer, raken niet meer tot een algemeene heerschappij. Voor dien tijd worden ze door nieuwere verdrongen, krachteloos als ze inmiddels reeds geworden zijn tengevolge van de vulgaire navolgingen, die haar stompzinnig hebben geparodieerd en onmogelijk gemaakt.

Zoo is het voor den individueelen Westerling, man van smaak, onmogelijk het onschoone te weren uit de dagelijksche omgeving waarin hij zich bewegen moet, en slechts met moeite gelukt het hem, de leelijkheid buiten zijn eigen huiselijke sfeer te houden. Daar althans een schoonen schijn te bewaren, lukt alleen door een voorzichtig, bijna wetenschappelijk eclecticisme.

Dat het aan lieden van vreemd ras nog veel moeilijker valt, de Westersche wereld aldus te ziften en filteren, is duidelijk. Vooral wanneer hun eigen cultuur op dit oogenblik, of kortgeleden nog zoo gaaf was, dat de schoonheid er een natuurlijke levensfunctie en geen bizondere corvé beduidde. Naïeve volken komen bovendien niet eens op de gedachte van de mogelijkheid, dat de sterke Westersche overheerschers, navolgenswaardig in velerlei reële kennis, techniek en wetenschap, zoo vreeselijk zwak plegen te zijn in kennis der schoonheid, (en in wijsheid).

De Javanen echter kennen ons lang en hebben voldoende gelegenheid gehad om critiek te oefe-

nen op ons en onze daden. De laatste tien jaren spreken ze die zelfs openlijk genoeg uit. Ze zullen hun critiek en hun wantrouwen echter ook moeten richten op onze artistieke kwaliteiten en bevoegdheid. De waarde der gaven, die wij opzettelijk of toevallig bijdragen tot hunne kunsten, is aan bedenkingen onderhevig.

Hoe kunnen wij, die uitstekende individueele kunstenaars hebben ja, maar allen tezamen met de schoonheid geen weg weten, betrouwbare leiders zijn voor de kunst van een ander ras?

Aan de hooger geopperde stelling, dat de tegenwoordige toestand der Javaansche muziek er een is van verwarring, onzekerheid en overgang, hebben we in het voorgaande toegevoegd, dat die verwarring veroorzaakt wordt door maatschappelijke omzettingen, zelf gevolg van een steeds intenser doordringen der Westersche oeconomische invloeden.

Sommige der verschijnselen van overgang en verandering geven echter hoop op een gunstig verloop der begonnen bewegingen in de inheemsche kunsten.

De hr. Karsten merkt op: „Het is moeilijk te ontkennen, en verkeerd er ... de oogen voor te sluiten, dat de ekonomiese en intellektuele invloeden op het volk, den adel inbegrepen, den zin voor traditie en mystiek verzwakken en de waardeering voor realiteiten versterken...”

„(Zoo) valt op de grootere plaats die in het toneelleven de wajang wong, de wiring enz. meer en meer zijn gaan innemen, in vergelijking met de wajang poerwo, de wajang golek en d.g., — het doordringen dus van het „mensen” - toneel ten koste van het „poppen - toneel. Statisties bewijsbaar is zoo iets moeilijk; maar het enkele feit, dat de wajang wong in den zoo-veel korteren tijd van zijn bestaan zich zulk een positie verwierf in 't hart van 't volk ... lijkt bewijs genoeg.”

„(Is een der oorzaken hiervan) dat het poppenspel diepzinniger is, (en) als duisterder, ook fijner en fantastieser, — en dat de toenemende uiterlijke en techniesche ontwikkeling den Javaan — volk en adel — onrustiger maakt, directer van bewustzijn en waardeering, en zoo meer ontvankelijk voor wajang wong dan voor wajang poerwo?”

„(De bevolkingstoename ..., die 't aantal toehoorders grooter maakt, en dan al vaak te groot om alle behoorlijk van het noodzakelijk kleine



poppenspel te doen genieten, moet wel een der (verdere) oorzaken wezen").

Volgens Prof. Hazeu zou in „de wajang-wong een poging (zijn te) zien, uitgegaan van de hofkringen, om 't oude klassieke schimmentoneel te hervormen tot een meer moderne voorstelling met levende mensen, misschien wel geïnspireerd door Europeanen". 37).

Serrurier 38) dacht aan een moderniseering in Hollandschen zin van de topeng, ingesteld om de wajang-poerwo verhalen op meer levendige wijze door acteurs ten tooneele te voeren.

Onverschillig nu, of de schepping van de wajang-wong onmiddellijk geïnfluenceerd is door Europeesche bemoeienis of voorbeeld 39), het innerlijke motief door beide auteurs opgegeven: verlangen naar grootere levendigheid (d.i.) realiteit, van voorstelling, stemt overeen met Karstens opmerking over den meerderen zin voor realiteiten en den geringeren voor mystiek, bij het huidige Javaansche volk te bespeuren.

Maar in dit geval blijken de Inheemsche hoven, schijnbaar zoo conservatief, en zonder welke ongetwijfeld een groot deel der beste kunsttradities van het Javaansche volk niet zou zijn bewaard, althans veel meer zijn verbasterd, in dit geval blijken ze de komende verandering van geestesgesteldheid al geruimen tijd voor het overige volk te hebben aangevoeld.

Op zich zelf is dat verlies aan mystieke intuïtie zeker geen aanwinst, en het ware zonde, indien inderdaad op den duur de schimmenwajang, als te mystiek abstract, onverstaanbaar werd, en werkelijk door den menschenwajang verdrongen. In ieder geval echter is in de laatste bijtijds een schoone en zinvolle kunstvorm geschapen. (Deze schepping ging uit van het hof van Mangkoe-Negoro).

(Het vroegtijdige moment waarop Djokjasche prins en dreigende verbastering der muzikale traditie en de noodzaak van een muziekschrift hebben gezien, memoreerden we reeds).

Karsten heeft ongetwijfeld gelijk, beweerde dat de menschen wajang zich in den laatsten tijd snel inburgert. Hazeu citeert Buddingh 40), betreffende het misnoegen der bevolking te Cheribon over wajang-wong voorstellingen of daarmee verwante vertooningen, en R. M. Oetojo's mededeeling, die de W. w. nog de minst populaire aller wajangvormen noemde 41), maar constateert tevens een beginnende verbreiding:

vertooningen wel eens hier en daar gegeven door een troep W.w. spelers uit Solo.

Blijkbaar is er dus een tijd geweest, dat de religieuze schuwheid van het volk de materialisatie der oude geheiligde schim-figuren tot vleeschelijke gedaanten niet verdroeg.

Dat is voorbij. Maar Karsten maakt op een andere gewichtige verandering opmerkzaam: „het maatschappelijk meer zelfstandig worden dezer (wajang-wong) kunst. Ontstaan als zuivere hofkunst, en dat ook thans nog voor zoover van werkelijk superieure kwaliteit, — zijn daarnaast opgekomen een beoefening door dilettanten in clubs, sociteiten enz. en eene door beroepsspelers .....

„Bij alle waardering, voor de verfijnde voortreffelijkheid (van de hofkunst), dienen wij er ons tegelijkertijd bewust van te zijn, dat een verdere ontwikkeling der... kunst, aansluitende aan de enorme geestelijke omzettingen in het volk die in deze tijden plaats grijpen, in 't algemeen toch niet van hen, en zeker nooit van hen alleen kunnen uitgaan .....

„... Dilettantisme en .... beroepsspel (geven) ... de feitelijke, de materiele mogelijkheid dier nieuwe ontwikkeling."

Inderdaad, wanneer we naar de Westersche hoven en hun functie in de samenleving zien, en bemerken dat daarvan in het geheel geen artistieke invloed meer uitgaat, of hoogstens een negatieven, remmenden 42), dan hebben we met de mogelijkheid te rekenen, dat ook van de Oostersche hoven de cultureele en artistieke betekenis zeer verminderen zal.

Voorloopig hebben ze echter voor de Inheemsche samenleving een allergewichtigste cultureele functie, die ze trouw plegen te vervullen. Men make hun dat niet door besnoeiing der inkomsten onmogelijk.

Zeker is het van het grootste belang, dat de nieuwe stand, die in de toekomst de leiding der cultureele bewegingen zal hebben, die der intellectueelen, met zijn vereenigingen gereed is, om die taak over te nemen, en reeds een begin maakt.

Sympathiek en een bewijs van gezonde vitaliteit is echter de wijze waarop de hofadel reageert op de begeerte der nieuwe intellectueelen, om deel te krijgen aan de hoofdsche kunsttradities. Er blijkt niets van pogingen om die tradities te monopoliseeren. Integendeel. En te Djokja en



te Solo staan de Javaansche dans- en muziek-vereeningen onder leiding van Pangerans; die te Djokja (en zeker ook wel de oudere te Solo), accepteert als leden, leerlingen, ook jongelieden van buiten de huidige vorstenlanden, en van nederige afkomst, zonen van dorpschouwen bijvoorbeeld; terwijl men te Solo en te Djokja ook volkomen bereid is, leermeesters voor muziek of voor danskunst te bezorgen aan de kunstlievende vereeningen elders.

Te Djokja hoorden we het als een voordeel roemen, dat de vereeniging niet alleen uit onderhoorigen van den Sultan bestaat: De regel, die voorschrijft, dat in de sfeer van het vorstelijk hof alleen des Vorsten eigen wajangdansers staande bewegen, maar de andere hurkende, was nu niet toepasselijk. En daar dit hurkdansen aan Europeanen wel moeilijker lijkt dan het staande, en inderdaad ook vermoeiend is, maar aesthetisch minder dankbaar en veel minder kunstig, verheugde men zich, aan bedoelden regel nu niet onderworpen te zijn.

Ziehier ruime en verstandige meeningen, die meer dan voor de formeele en starre handhaving der tradities, zorg dragen voor het bewaren van dat, wat de levende kern der tradities is.

Door wat hij aan kunst bezit niet gierig voor zich te behouden doch op de ruimste wijze te verbreiden en mee te deelen, en vrijwillig over te geven aan de nieuw zich vormende klasse van intellectueelen waartoe hij zelf gaat behooren, bewijst de hof-adel het duidelijkst het aanpassingsvermogen, en daarmee het bestaansrecht, van zichzelf en van de hoven.

Zooals we het eens hoorden zeggen met be-minlijken trots: „dat de hoven aan de Javaansche kunsten leiding moeten geven, omdat zij zoodoende het beste toonen, dat (op cultureel gebied) voor de Javanen Mataram alles is.”

Het bovenstaande bevat wel tenruwste een kenteekening van den bestaanden toestand en zijn beteekenis, waarde. Over zijn verhouding tot de vroegere toestanden ware het begeerlijk nog een en ander te opperen.

Maar het wil ons voorkomen, dat de steller der aan de prae-adviseurs voorgelegde vragen, argeloos of arglistig, meer heeft gevraagd, dan 100 geleerden kunnen beantwoorden, — laat staan dan 5 of 6 prae-adviseurs inzake een kunst en een wetenschap, i.c. de Indonesische muziek en hare geschiedenis, aan wier onderzoek, on-

danks de schijnbaar rijke literatuur, eigenlijk nog pas moet worden begonnen.

Zoo iemand, dan dreigde hun het „gevaar, over dingen, waarvan eigenlijk niets bekend is, toch te schrijven,” om met Prof. Krom te spreken 43).

Geschriften, waarin dit inderdaad geschiedt, kunnen overigens eenig nut hebben, omdat ze de leemten onzer kennis duidelijk demonstreeren, en den wensch naar de plumping dier gapingen doen ontstaan of verlevendigen.

Intusschen, zoo wij ons in het gekenschetste gevaar begeven, dan moge dat liever in een noot gebeuren 44). Dat een historisch en technisch onderzoek der Javaansche muziek noodig en interessant is, zou het onderhavige praeadvies ook zonder het nadrukkelijk te zeggen voldoende aantonen, en wel door de vele vaagheden, die het ingevolge den huidige stand onzer kennis niet vermijden kon.

## **II. Verwachtingen en wenschen, betreffende de toekomstige ontwikkeling der toonkunst op Java.**

Ook door te vragen, naar de richting, in welke de ontwikkeling der toonkunst op Java naar het oordeel der praeadviseurs, dient plaats te hebben, heeft de opsteller der vraagpunten hen niet in een gemakkelijk positie gebracht.

Een ontwikkeling laat zich slecht voorspellen, en nog moeilijker dwingen. Ze loopt altijd anders af dan haar leiders bedoelen. Vooropgestelde bedoelingen kunnen haar alleen belemmeren. Wanneer de voornemens der Italiaansche renaissancecomponisten, om in zich de Grieksche musici te doen herleven, aan de Italiaansche muziek geen kwaad hebben gedaan, dan komt dat, om dat ze van de Grieksche muziek factisch gelukkig niets afwisten, en die dus gemakkelijk konden vormen naar hun eigen beeld, om haar pas daarna te vereeren en na te volgen.

En zoo kan men in het onderhavige geval veel beter zeggen, wat de Javaansche muziek laten, dan wat ze doen moet. Of is dat onwaar? Kan men het „laten” misschien kort samenvatten in de imperatieve formule: volg de Europeesche muziek niet na? En het „doen” in deze andere: Ontwikkel u naar uw eigen aanleg, innerlijk en historie?

Voorzichtige lieden zullen hieraan, aan beide sententies, willen toegevoegd zien de makke clausule: „zoo veel mogelijk”.



Maar och, — niets gebeurt méér dan mogelijk is; sommige dingen helaas alleen minder!

Zoo ware het wenschelijk, dat de Javaansche muziek zich geheel onttrok aan de haar, ongetwijfeld door het Westen gesuggereerde, waan van het groote geluid 45).

Toch moet men misschien toegeven, dat het verlangen naar een grooter geluidsvolume dan de gewone gamelan levert, (hoewel „Ardjoeno Mangsah” gespeeld door de „Goentoer Sari” geen enkel dynamisch verlangen onbevredigd laat), ten deele niet behoeft gesuggereerd te zijn door de vergelijking met Westersche blaas- of symphonie orchesten, maar voortgekomen kan zijn uit de behoefte van ooren, die door de Westersche onontkoombare invloeden en uitvind-sels, (automobielen, spoorwegen, fabrieken), zich aan luidere geluidsprikkels gewend hebben, dan de schoone rust van het oude Ooster-sche leven placht op te leveren. (Want tegenover de natuurverschijnselen, banjirs, onweders, lawi-nes, — Gods stem, — zijn Westersche en Oos-tersche orchesten precies even machteloos; en door zich daarmee te meten, — Strauss’ Alpen-symphonie — heeft het Westersche groote geluid zich juist ad absurdum gevoerd).

In zooverre is uitbreiding van het Javaansche orkest misschien als onvermijdelijk, niet af te keuren. En dan is de manier, door den Chinees-chen muziekliefhebber, en de Solosche muziek-kenner, hooger geciteerd, ondernomen, de ver-schillende partijen meervoudig te bezetten, mis-schien het verkieselijkst. Toch moet men opmer-ken, dat het een groot verschil maakt, of men een saron-partij, Cantus Firmus verdubbeld be-zet, of bijvoorbeeld de soeling vijfdeubbel. Het is ons zelfs niet duidelijk, of men in het laatstbe-doelde geval aan ieder soelingspeler de ge-bruikelijke ornamentale vrijheid laat, dan wel, men hen eenenzelfde lijn laat spelen. De eerst-bedoelde methode schijnt in heterophone muziek niet ondenkbaar, maar zal toch waarschijnlijk een ongewone, en voor wie er niet aan is ge-wend, geen aangename sensatie geven. Alsof men een gebogen en gewonden draad vervangt door een geheelen pluizenden bundel. De tweede manier ontnemt aan den speler zijn karakter van improvisator, en daarmee zou de expressie die een soelingstem hebben kan door psychische intensiteit, sterk verminderen.

Men moet zich in dit opzicht niet vergissen. Tien violen, tezamen hetzelfde spelende, zooals

dat in Europeesche orchesten de gewoonte is, „doen” slechts onder sommige aspecten meer dan één viool. Er zijn andere dingen, en dat juist de diepste, innigste, meest individueele, die een goed violist alléén onfeilbaar, maar tien even-goede tezamen nooit kunnen uiten 46).

De tjelempoengs, (15 in de gamelan van den Chineeschen dilettant), zijn van nature vul-stem, en volkomen geschikt, om in massa ge-bruikt, een ruischend fond van geluid te weven, dat fraai de openingen der structuren opvult, zonder ooit hinderlijk te worden.

Maar het moeilijkst schijnt de kwestie met de rebab. De rebab is in de Javaansche gamelan, zoo mogelijk een nog individueeler element dan de soeling. Haar, zooals ze is, meermalen te be-zetten, men zou daarmee alleen haar tekortko-mingen verveelvuldigen en tegelijk haar deugden vermoorden. Men miskenne deze laatste niet.

Elders 47) hebben we van haar getuigd, dat ze de stem had van een mijmerenden engel, en we houden dat vol, en voegen erbij, dat ze qualiteiten bezit, die haar in sommige opzichten de meerdere maken van de meest voortreffelijke der Europeesche violen. Het geringe volumen van haar toon, waar men over klaagt, samen met haar sterke suizen, maken haar om zoo te zeggen lichaamloos, onaardsch, onzinnelijk, geven haar een timbre, waarbij de meest jonkvrouwelijke vioolstem nog zondig door sensueele charme lijkt. Om dien indruk te krijgen moet men haar echter goed hooren spelen, zoo als niet alleen sommige nyogos, doch ook enkele edellieden van het oude slag haar nog spelen. Ze moet vreeselijk moeilijk zijn van techniek; in wezen, van nature, moeilijker dan onze Westersche violen, (waarmee we het ons vooral moei-lijk gemaakt hebben, de techniek om haar-zelfswil compliceerend). We weten niet of een Europeesch violist getracht heeft haar mees-ter te worden, maar men kan hem genoeg beloven met die slapheid, ongespannenheid van den strijkstok, en met het ontbreken van een vasten toets om de snaar op neer te drukken. Maar, zooals steeds, worden de technische moei-lijkheden, de mechanische onvolkomenheden van een instrument, indien overwonnen, tot bekoor-lijkheden; de rebablij, de stem van die snaren zonder vastigheid onder zich, zweeft veel vrijer, onwereldscher, fantastisch luchtiger, dan de vioollij, ooit doen kan.



Daarom, men vernieë dit instrument niet. Wanneer men meer en sterker gestreken geluid in de toekomstige gamelan niet missen kan of wil, dan schepe men nieuwe instrumenten, die niet tegen haar detoneeren (gelijk de Westersche strijkinstrumenten doen); men gebruike die dan, spaarzaam en met mate, als haar massale tegenstelling. Maar zelf late men haar, als wat ze is, daar waar ze thans is: in handen van den leider van de gamelan. De innigste, stilste gedachten van den Oosterling zal zij uitspreken op een wijze als geen ander instrument, nieuw of oud, ooit zal kunnen.

Slechts op deze voorwaarde, zoo schijnt het ons, zal de invoering van de reform-rebabs van Soorjo Poetro - van Leeuwen, of de Solosche, of welke andere ook, mogen worden overwogen.

En dan nog, — de op bedoelde wijze, door meervoudige bezetting, door sommige uitbreidingen enz. hervormde gamelan, zou gereserveerd moeten blijven voor nieuwe, opzettelijk daarvoor gecomponeerde, stukken. De oude, classieke, late men in hun eigen klanksfeer.

Het Westen heeft veel gezondigd door ondoordachte hervormingen, en zodoende dingen verloren die het bejammeren kan, maar die het waarschijnlijk nooit meer terugkrijgt. Zoo, toen daar de getokkelde snareninstrumenten, de luiten, als heerscheressen over de orchesten verdrongen werden door de gestreken snaren, violen, maar men niet het goede verstand had, een deel der gebruikelijke luiten te behouden. Gevolg: dat we voor de snaartokkelingen in onze orchesten niets anders over hebben, dan het tamelijk minderwaardige surrogaat van het pizzicato der violen etc.

Het beste ware misschien, dat men, op daarvoor zich vanzelf aanwijzende plaatsen, met name aan de hoven, gamelans in de classieke samenstelling op de classieke wijze en met de classieke stukken, geregeld, wekelijks bijvoorbeeld, bespelen liet. (Waarnaast men ook met nieuw-gevormde gamelans in nieuwen stijl, indien de behoefte daaraan werkelijk blijkt te bestaan, aan nieuwe ontwikkelingen zal kunnen deelnemen). Men zou zodoende de basis behouden, waarvan de evoluties begonnen, waartoe men bij eventueele mislukte of verdwaalde pogingen, zou kunnen terugkeeren om opnieuw te beginnen.

Zeker zullen er dan tijden komen, waarin aan de nieuwe ooren de oude muziek verouderd, zonder zin toeschijnt. Schijnt! Want de gevoeligheden der menschlijke psyche plegen in den loop der eeuwen heen en weer te slingeren, opnieuw te naderen wat voor altijd verlaten leek.

De classieke Javaansche muziek zou dan hier op een dergelijke wijze voortleven als het Gregoriaansch doet, het oude Roomsche Kerkgezag in de Christelijke landen. Dat is overoud en in werkelijkheid prachtig. Maar er zijn lange tijden, dat het wel aan de religieuze, maar niet meer aan de muzikale menschheid iets zegt, dat zelfs de grootste musici er het oor voor hebben verloren. En dan weer blijkt het plotseling voor velen diep inspiratief.

Indien de vereering van het vroegere, den vooroudertijd, die diep is ingeplant in de Oostersche psyche, slechts sterk genoeg blijkt, om als onzichtbare religie, het ontbreken van een manifeste waar zich de oude kunst aan hechten kan, te vergoeden.

Bij het vraagstuk der hervorming van de gamelan zijn overigens bepaalde misverstanden betrokken, die hier mogen worden aangeduid.

Men gaat daarbij aldoor van de onbewezen stelling uit, dat het gamelanorkest in zijn tegenwoordige samenstelling onvoldoende mogelijkheden van expressie aanbiedt. Zeer waarschijnlijk is die stelling ook onjuist.

De heer Soorjo Poetro spreekt over de „gebrekkige samenstelling” van de strijk- en blaasinstrumenten, en neemt dan blijkbaar als van zelsprekend aan, dat met de massa van slaginstrumenten, zooals de gamelan die heeft, niet te bereiken ware, de uiting der nieuwe, in den Javaanschen individualist geboren ontroeringen en emoties.

Westerse auteurs helpen dien indruk bevestigen.

Zoo de heer Kats, te aangehaalder plaatse schrijvende: „Dit gemis aan behoefte tot het uitdrukken van de persoonlijkheid komt duidelijk uit in den aard van de Inlandsche muziekinstrumenten .... Het (is) opmerkenswaardig ... dat... de snaar- en blaasinstrumenten — welke in de Europeesche orkesten de hoofdrol spelen — slechts door enkele tamelijk gebrekkige instrumenten, als rebab en soeling, vertegenwoordigd zijn. De slaginstrumenten echter, die in het Westersche orkest een ondergeschikte plaats



innemen, vormen bij de Javanen de hoofdzaak en zijn bij hen tot groote volkomenheid gebracht. Wij noemen slechts de bonang, de gambang kajoe, gambang gongso," (deze is terloops gezegd van geen groot belang meer, schijnt tegenwoordig als een boereninstrument beschouwd, en uit de goede orchesten naar de volksmuziek terug gedrongen te worden; ze had ook geen goed gedefinieerde en noodzakelijke functie in het orcheestsamenstel), „ketoek, kenong, kendang en gong"; (twee der belangrijkste typen, saron en gendèr, waren hier beter niet verzwegen geworden).

„En juist de snaar- en blaasinstrumenten leenen zich tot de meest verrassende wendingen in den toonaard, tot het uitdrukken van teere nuances van iedere persoonlijke gemoedsstemming. Ook in den aard der gebruikte instrumenten vindt men alzoo een aanwijzing van het karakter der toonkunst, welke onder het volk leeft."

Men ziet hier, in dit citaat, gedemonstreerd, hoe moeilijk het is om bij de beoordeeling van een vreemde kunst zich te verplaatsen naar haar eigen standpunt, uitgangspunten. Speciaal wanneer het de muziek geldt, een met het verstand zoo moeilijk vatbare, onstoffelijke materie. Ook toegerust met een uitgebreide kennis van een vreemde taal en letterkunde, en volkomen bekwaam deze te beoordeelen naar innerlijke mérites, loopt men, zoodra men zich wendt tot de muziek van dat zelfde volk, gevaar, niet vrij te zijn van sommige onbewuste vooroordeelen, schijnbaar vanzelfsprekende vooronderstellingen, die men niet vermijdt, omdat men ze niet opmeikt.

Wij Westerlingen drukken onze innigste sentimenten uit door geblazen of gestreken, en niet door geslagen klank, (tenzij men onder de laatste, gelijk eigenlijk redelijk ware, onze snaarklavieren meetelt).

Maar wordt het nu daarom een natuurwet, axioma, dat dit over de heele verdere wereld ook zoo zijn moet?

Onze eigen praktijk en historie zou alleen dan, *misschien*, iets bewijzen, indien wij ooit beproefd hadden, onze ontroeringen en individualiteit te uiten in geslagen klank, indien wij in ons verleden een orkest gekend hadden, analoog aan het Javaansche, met overwegend geslagen melodiestrument, en dat dan op eenig oogenblik hadden opgegeven; bij den overgang van collec-

tief naar individualistisch gevoel bijvoorbeeld. Maar bij ons Westerlingen hebben de slaginstrumenten nooit zeer veel te beteekenen, te zeggen, uit te drukken gehad. Onze Oudheid en onze Middel-Eeuwen zijn vol van geblazen, getokkelden (en gezongen) klank.

Juist in de laatste tijden zijn we doende om onze orchesten te verrijken met slaginstrumenten die meer hebben te beduiden. De kroustische instrumenten die melodieën voortbrengen: xylofoon, carillon, celesta, vormen de jongste groep in onze orchesten. Een fijne nuanceering, varieering, doseering van de getrommelde klanken is bij ons nog veel moderner.

En met behulp van die nieuwe, maar aan het Oosten sinds lang bekende klanken, mengen we nu de nuances voor onze meest individuele expressies.

Maar, zal men zeggen, niet slechts Westerlingen, doch ook Orientalen, R. M. A. Soorjo Poetro bijvoorbeeld, blijken de expressieve vermogens van het Javaansche slagorkest te gering te achten.

Dit feit heeft echter geen absolute bewijskracht. Ten eerste kunnen huidige Javanen, vooral die lang in Europa geleefd hebben, Westersche denkwijzen direct hebben overgenomen. Ten tweede dient men met een andere, indirectere inwerking te rekenen. De moderne Oosterlingen, onder Westerschen invloed individualistisch wordend, zien dat hun oude orkest tot nu toe geen persoonlijke sentimenten uit. Daarom wenden ze er zich van af, vragen niet eerst, onderzoeken niet voldoende, of het die individuele aandoening niet uiten kan, doch keeren zich daarheen, waar de persoonlijke expressiemiddelen voor het grijpen schijnen te liggen, naar het Westersche orkest, zonder zich duidelijk te maken, dat die gemakkelijk grijpbare uitingsmiddelen dan ook door de Westerlingen zelf al vreeselijk „abgegriffen", versleten zijn.

Maar juist daarom dient er eerst ernstig onderzocht, overwogen te worden, wat er nog in het oude gamelanorkest voor ongebruikte, onvermoede mogelijkheden verborgen liggen, wat daar nog kan worden uitgehaald. Is de gamelan niet toch, voor wie haar gebruikt, expressief genoeg?

Expressief genoeg? ... voor welke expressies? Zoo we ons zelf nog eens mogen citeeren: Is het geen vergissing te meenen „dat de clas-



ieke stijl van (het Javaansche) volk in aanleg minder expressief is dan de Westersche? Ze is minder expansief, ja. Maar Westersche expansie waarborgt volstrekt geen intensiteit van uitdrukking.

„Er is veel juist in de formuleering, mondelinge uiting van een jongen Javaan, dat de Westersche muziek het hart opent, de Javaansche het hart sluit. Deze pudeur verliezende, zou ze niet meer zichzelf zijn. En een kunst, die „haar hart toesluit” kan daarbinnen schatten bevatten van innigheid”.

Moge het aan de Javanen gelukken, hoewel in hun nieuwe kunst, wanneer dat moet gebeuren, individualisten wordende, voor zich, voor hun kunst iets van de schoone geslotenheid, beleefde schroomvalligheid te bewaren, die ze altijd op ons hebben voorgedrad.

Te streven naar ontplooiing, felle uiting der persoonlijkheid op de wijze en met de middelen van den Westerling, heeft voor den Oriëntaal geen zin. Waarlijk, wat men ook van onze Westersche kunst zeggen moge, ze is sterk. Ze heeft een hevige, schrille, nerveuze, gespannen, taale vitaliteit.

Met onze eigen middelen zijn we door géén buitenstaander, door géén van-buiten-gekome te overtreffen. Onze expansieve expressiviteit heeft verfoeilijke uitersten bereikt, waarvan men moet hopen, dat de Oosterlingen ze nooit zullen navolgen.

Nog heugt ons onze schaamte, toen we hier in Indië, voor een publiek van goeddeels intellectuele Inlanders een pianoconcert hoorden spelen van Liszt, demonstratie van de meest harteloze, zelloze, zinloze expansie, waartoe een Westerling maar komen kan — expansiviteit, egoïsch overdreven en aangezet, en zelfs volkomen losgemaakt van haar oorspronkelijke doel, daar ze niets meer uitdrukt.

Hoe kunnen we zoo weinig wijsheid, of zoo veel onvoorzichtigheid hebben, dat we onze zwakheden zoo naakt vertoonen aan dit andere ras, er op rekenend, dat het ze toch niet zal durven opmerken!

Nog heugt ons onze schaamte, toen we hier jang-programma van den heer Kats moge hier worden besproken.

Hij schrijft: „Voor het weergeven van gemoedsbewegingen staan den Westerschen musicus ten dienste: afwisseling van accoorden, van

toonbaar, van tempo en van toonsterkte ... voor het accentueeren van bepaalde tonen en toongroepen staan haar ..... verandering van *tempo* en van *toonsterkte* ten dienste”.

Inderdaad kan men bij onderscheiden auteurs, Knaap, Mevrouw Bandara, etc. opmerkingen vinden over de fraaie crescendi en vooral de schoone diminuendi het ongelooflijk verfijnde morendo van den gamelan. Ook het versnellen wordt vermeld, (hoewel de meeste „versnellingen” der notaties wel, gelijk Land wil, verdubbelingen der brekingen zullen beduiden en geen tempoverschillen). Knaap spreekt zelfs over het rubato dat den gamelanspelers zou veroorloofd zijn; maar behalve wat de ad libitum bewegende inleidingen aangaat, gelooven we daar niet aan. (Het komt ons voor, dat hij met dat „rubato” op onjuiste wijze zijn indruk van de figuratieve vrijheden der verschillende partijen beschrijft. De talrijke knooppunten die een nauwkeurig samenvallen eischen, de bekkenslagen en waarschijnlijk ook de tromaccenten, zullen een werkelijk rubato afdoende verhinderen) 47).

In ieder geval, welke ook de beteekenis of frequentie van den dynamischen of agogischen climax 48) of anticlimax moge zijn in de Javaansche muziek, ze overheerschen den indruk, die die muziek maakt en nalaat, volstrekt niet.

Niet de veranderingen, bewegingen van kracht en snelheid, doch de onbeweeglijkheden domineeren in den indruk, dien de Javaansche orchestermusiek maakt, wanneer wij bijvoorbeeld een zelfde gending vele malen na elkander hooren spelen ter begeleiding van een wajangdans.

Dit is bij de muziek der rasverwante Baliërs heel anders. Vandaar de tegenstelling, die we elders vastlegden en hier wel citeeren mogen.

„De Balische exuberanties hebben een natuurlijker schijn, dan de lenig straffe kunstigheid der Javaansche stileeringen, die, nooit zich uitvierend, vreemd zijn aan het eigen, te onbeheerschte wezen van den Westerling. Evenals de frenetische Balische muziek, *vlagend en buig*, onmiddellijker hem aandoet, dan de strakke klankkleinodiën, de geluidjuweelen van den Javaanschen gamelan, twinkkelende gesternten van een hoogen verafbljvenden hemel.....”

„.....In de dansen, de muziek, was een onderscheid als tusschen Javaansche en Balische stoffen: klassieke Javaansche batiks, streng



sierlijk met de schuin-rechte rijen hunner exacte figuren, edel gedempt met hun gloed van vergeestelijkte blauwen en bruinen, zoo stil als de herinnering aan lauwe nachthemels, aan vochte akkeraarden, — weelderige Balische stoffen, wier wijsche uitbundigheid van voluptueuze ornamentaties groot plekt, daverd in een goud op rood, zoo wild kleurig of het een avondhemel was, die bloedt en lilt als een gewond, verscheurd, opengereten dier”.

Men kan en mag deze verschillen trachten uit een onderscheid te verklaren tusschen de geestesgesteldheid der Javaansche en der Balische volkeren, gelijk we het in de hier bedoelde stukjes beproefden.

In de classieke Javaansche kunst is er meer van religie en den Hemel, in de Balische meer van geesten-bezwering en de Hel.

Maar hoe openbaren deze verschillen van mentaliteit zich in de materie der toonkunst, in haar compositietechniek?

De samenstelling van de Balische gamelan bleek niet zeer ver af te wijken. De bonangs ontbraken in deze hofgamelan 50).

De groote Balische fluiten zijn inderdaad een tamelijk infernaal element met hun holle timbre, aldoor even tegen den toon der sarons en anders aan blazende.

Ook de constructieve eigenaardigheden, de nauwbepaalde, stijve vierkante kaders, waarbinnen de Javanen zich gaan voelen als gevangenen, zijn in de Balische muziek niet ruimer, niet verzettelijker.

Integendeel! Er moge (door Mevr. Bandara e.a.) geklaagd worden over de eindeloze herhaling eener zelfde gending ter begeleiding van een Javaansch gebarenspeel, de Balische begeleidingen waren nog veel primitiever van architectuur. Ze herhaalden onophoudelijk een veel korter thema dan dat der gendings.

Er gaat ons een van slechts 4 maten (16 kwarten) door het hoofd, (dat we hier noteeren willen om een indruk te geven, hoewel de toonbepalingen ruw gegist zijn en niet gemeten: c d e g, a g e g, a g e g, a g e d, (c) — ). Maar een ander, dat ons niet wil te binnen schieten, was, meenen we, slechts half zoo kort (8 kwarten), en dit begeleidde nog wel den onnoemelijk virtuozen dans der kleine meisjes, lègongs, drie kwartier lang.

Toch, — klonk dat eentonig, (acht kwartigt!)? — Néén! Het gaf ons met zijn ostinato de zelfde aesthetische sensaties als de beste Europeesche passacaglia. Maar men moet dan ook de *crescendi-diminuendi*, *accelerandi-ritenuiti* over kleine afstanden hooren! Een in de Javaansche muziek ontbrekend element; maar hier was noch het tempo, noch de sterktegraad ook maar een enkel oogenblik stabiel.

En dan, hier dwong zeker niet de ongelooflijk beweeglijke, veelvormige, de flikkerende, trillende dans aan de muziek rationeele structuren af. Neen die dans deed de muziek golven en beven als de avondwind een boomkruin van zijn loover.

Maar de plastieke en de muzikale rythmen waren van een zoo wonderbaarlijke eenheid geworden, dat niemand kan zeggen, wat van beide de andere leidde.

Herinner U, die dit gezien-gehoord hebt, het moment dat de muziek zichzelf stuikte in drie vier schokken, en het kinderlichaam, van heupen tot oksels cirkelig omwonden met de stijve slendang, (een gouden gordeldier), in evenveel tempo's krom in elkander schoof, zoo lenig als een kreeftestaartje.

En nu zuiver muzikaal, wat een overrompelende, felle *crescendi*, opstuiwend als een woedende slang, van die zelfde sarons, die in de Javaansche muziek zoo statig, koninklijk maar onaantastbaar, onaandoenlijk kunnen klinken.

Neen, na die Balische muziek in Solo gehoord te hebben, herhalen we te nadrukkelijker wat we voor dien tijd al hadden geschreven: „Waarschijnlijk” (— zeker! —) zou een fijnzinnig, modern Westerling met de klankmiddelen, die het gamelan-orchest beschikbaar heeft, zijn aandoeningen volkomen kunnen uiten (indien niet het Oostersche toonstelsel zijn Westersche denken belemmerde)”.

Maar nu omgekeerd; — nu de Oosterling die voor Europeesche instrumenten, orchest schrijven wilde? — Dat is wat anders.

Vooropgesteld moge worden, dat we geen fijnzinnig Westerling er van verdenken, voor de gamelan, zoo men hem die in handen gaf, *op Javaansche wijze* te willen componeeren. — Hij zou er mee doen, wat hem naar zijn Westersche ooren en ziel het beste scheen. — Ondanks de betrekkelijk eenvoudige compositietechniek der Javanen heeft geen Europeaan nog getracht



stukken te componeeren voor het Javaansche orkest en Javaansche musici bestemd.

De Javaan echter krijgt de Europeesche instrumenten niet zonder meer. Vond hij ze als door een God neergelegde geschenken, en leerde ze zich zelf dan spelen, ze zouden niet gevaarlijk zijn.

Maar nu krijgt hij ze in handen met de gebruiksaanwijzing, de door eeuwen gevormde techniek er bij, en deze zelf, schijnbaar een onverschillige materiele vaardigheid, is voortgekomen uit de Westersche mentaliteit, daar geheel van doordrenkt. En niet alleen de Westersche techniek, ook de Westersche voorbeelden, ook de Westersche leermeesters, die met onmiskenbare conscientieusheid en trouwhartigheid hem zullen leeren, hoe men die instrumenten behoort te gebruiken, hoe men er voor componeeren moet.

Er zit aan die Europeesche instrumenten meer vast dan men misschien denkt. De Javaan zij uiterst voorzichtig bij hun overneming. In de muziek, in de muziekinstrumenten, is een goed deel der psyche van een volk of cultuur gebonden, en men bezweert geen geesten, men make er geen vaardig, tenzij men zeker is, ze baas te kunnen.

En omgekeerd, — Javaansche instrumenten in de Hollandsche muziek?

Elders (vgl. 54) hebben we geschreven:

„Daniel de Lange (vond) in zijn hart ..... het geluid van het Javaansche orkest prachtig. Wat klonken die bonangs heerlijk. (Hij) bedacht ..... dat hun geluid verrukkelijk was om te vermengen met zachte akkoorden van het diepe koper, bazuinen en tuba. Curieus, zoo up to date, (van toen, 1880), als dit gedacht is. Een fraai effect, maar geheel Wagner, geheel passend in de sfeer van diens, voor alles pompeuze, kunst. ....

„Wanneer een man van heden bij het Westersche koper Javaans brons (gongso) wilde innemen, hij zou aan Mahlers zachte hoge trompetplekken denken, met hun kleur van „laat-aan-de-lucht-nog-blinkend“ Meilicht in Holland.

„Maar niet alleen het wonderstemmige brons van den gamelan ..... is voor ons begeerlijk, doch ook het andere geslagen geluid ..... Hier (in) is nog een oneindig subtieler raffinement te bereiken ..... (En dat kan niet) met zulke dorre en doode mechanieken als de Westersche trommen en pauken eigenlijk zijn, die, op hun domme kalfshuiden geranseld met stokken, geen van alle, (behalve de armelijke tamboerijn), de aanraking kennen van de levende menschelijke hand, waar de hertenvelle kending een zoo be-

tooverende stem van krijgt, als was hij een levend dier, ontroerd om die liefkoozingen.....

„Ja, ieder der gamelaninstrumenten, en vele der andere Oostersche, zullen aan het Europeesche toonstelsel aangepast, een verrijking beduiden voor het Westersch orkest.

„Maar hoe moeten we deze nieuwelingen gebruiken?

„Ze zouden altijd moeten blijven staan aan de peripherie van onzen orkestklank. Bonangs, en sarons (staafmetalophonen), zullen nooit bij ons worden, wat ze in den gamelan zijn: Kern en hart van den klank; gelijk bij ons de strijkinstrumenten. En ook zal het altijd alleen met onze eigen excentrische, uitzonderlijke timbres wezen, dat we de stem dezer geborene exoten vermengen.

„En daarom is ook onmogelijk, wat de Javaansche intellectueel R. M. A. Soorjo Poetro zou willen. In zijn gevoel van „de achterlijkheid der blaasinstrumenten“ van den gamelan, zou hij dit klassieke inlandsche orkest willen reconstrueeren, het uitbreiden. Waar hij aan begin en einde van het artikel, dat ik hier bedoel motieven neerzet „welke zich liefst als trompetmotieven aandienen“, moet hij bij zijn hervormingsplannen aan den gamelan (o.m.) trompetten hebben toegedacht.

„Dit lijkt (ons) funest. De Oostersche vreemdeling, naar het Westen gekomen, zal van de Westersche instrumenten langen tijd alleen hooren den algemeenen, traditioneelen zin: hij hoort hun klank exoterisch. Hun verbijzonderingen, hun esoterie, moeten ze voor hem verheelen. Leert hij die verholtenheid op den duur ook verstaan, nagenoeg ondenkbaar is het, dat hij ze leert uitspreken.

„De aardige fanfaronnades, de hupsche, soldateske, chevalereske zwier van de trompetters, blazende aan het hoofd van een stoet cavalerie, de ontwikkelde Javaan zal ze gemakkelijk begrijpen als symbool van bepaalde, hem bekende eigenschappen der Westersche rassen. En alles van de Westersche muziek, wat in de verste verte daarmede, met de fanfare en den panache samenhangt, (tot en met de triomfale finales van Beethovens Symphonieën), moet vervolgens voor hem opengaan. — Maar Mahlers trompetten en, (om een curieuze apartheid, nuance te noemen), de solo van den „Posthoorn“ (bugle) in zijn Derde Symphonie, — hoe moet een Javaan die verstaan? Er is daarin immers veel te veel uitgesproken van de dingen, die zelfs wij, mededeelzame Westerlingen, nog voor ons zelf verzwijgen.

„Neen, trompetten als van Mahler zal een Oosterling nooit kunnen schrijven. En een gewone heroische trompet zou den schoonen fijnen gamelanklank immers blazen aan gruzels.

„Trouwens Soorjo Poetro's eigen trompetmotieven zijn onoostersch; ze toonen een Westersch, traditioneel-heroisch rythme.....

„De Javanen mogen inzake kunst geen voorbeeld nemen aan ons, ze moeten zich niet vergapen aan den grooten mond, dien onze muziek kan opzetten.



„Het is ook een, beminlijke, dwaling wanneer R. Soemitro, die verstandige plannen ontwikkelt voor het behoud der Javaansche toonkunst..... wil, dat (de) Oostersche muziekstudenten tot slot diploma's in een of meer vakken halen aan een Westersch conservatorium. Ze zouden daar mislukken en in ieder geval voor de Oostersche muziek bedorven en verloren zijn”.

Over dit laatste spreken we nog nader.

Eerst moge hier de bevestiging onzer eigen inzichten volgen door een artikel van Mevr. Linda Bandara 51): „Het invoeren van Europeesche instrumenten in den gamelan moet eigenlijk principieel verworpen worden. Als componiste van orchestwerken houd ik in alle gerustheid vol, dat men den geheelen gamelan zou kunnen gebruiken ter verrijking der klankkleuren van ons orkest, maar omgekeerd zoogoed als niets. Oboe d'amore, Engelsch-hoorn, A-klaarinet, en onder de koper-instrumenten de hoorn zouden *misschien* bruikbaar zijn, als men ze naar Javaansche intervallen bouwde. Beter is 't echter ze voorloopig maar aan de Europeanen over te laten. ....

„Wij Europeanen zijn reeds zoover in onze kunst gevorderd, dat wij ons zonder eenige schade elementen die ons vreemd zijn kunnen toeëigenen, de Javaan echter moet zich eerst verder ontwikkelen, zijn originaliteit onbetwistbaar vaststellen, eer hij zich met ons in zelfbewuste kracht kan meten, en om tot dat punt te geraken, moet hij zich aan allen Europeeschen invloed onttrekken”.

Van de instrumenten door Mevrouw L. B. genoemd, heeft de Engelsch hoorn (althobo) nogal wat tegen in haar timbre, (dat zich kenmerkt door een zekere „ranzigheid”, om met J. C. Hol te spreken). En de koperen hoorn, zou alleen duldbaar zijn, indien ze *niets* van den vrééselijk Westerschen geest meebrengt, van de Duitsche romantiek der bosschen, — lindegeur, vlierreuk, Blauäuglein enzovoort, die ze vele eeuwen lang heeft in- en uitgedemd 52).

Men ziet, mevr. Hofland-Bandara zegt het ook: Ontleeningen in de twee richtingen hebben niet den zelfden zin.

Dat verlieze men nooit uit de gedachte. Westersche en Oostersche kunst zijn elkanders gelijk niet. Niet in geest, maar vooral niet in *kracht*.

Een welmeenend schrijver heeft onlangs Orient en Occident opgeroepen om zamen te werken tot de schepping eener Wereldkunst. Zijn bedoelingen waren volkomen onverdacht; maar toch brengt het bewuste artikel van den heer Kiewiet de Jonge „Djowo” (I. blz. 43), getiteld „Nieuwe Banen voor Java's Kunst”, de woorden te binnen van een Hollandsch scepticus: „De politiek heeft gefaald, het onderwijs is aan het falen, nu probeert men het met de kunst voor de associatie-politiek” 53).

Is het werkelijk een *ideaal*, wat de schrijver van het „Djowo” artikel voor onze oogen zet: een innige samengang, associatie der kunsten in Oost en West; — ja meer dan een samengaan, een wederzijdsche volkomen doordringing een assimilatie?

Daar staat in een der, schijnbaar-onbegrijpelijkste werken onzer Hollandsche letterkunde — een boek dat den dwazen dwaas is, maar voor wie het verstaat een groote verheugenis, — daar staat in van Looy's „de Wonderlijke Avonturen van Zebedeus” onder meer de volgende raadselspreukige wijsheid:

„(Het wordt hier zoo) fatalement ongezoeten generaal”. Men bespare zich de moeite van het naslaan der quaestieuze plaats om de verklaring te vinden uit het verband: — der is geen verband. En welbezien, schijnt het citaat ook duidelijk genoeg.

Het mag nog altijd een ideaal heeten, dat eens onze aarde zal bewoond zijn door niet dan vrije volken. Ieder de gelijke van alle andere, niemand eens anders knecht.

Gelijk in rechten.

Ja; maar niet gelijken van cultuur.

Onze aarde wordt klein. Ze verschrompelt als een appel, laat in den winter.

Binnenkort vliegen we haar rond in 10 dagen. Wat zal dat vreeselijk zijn. Wat zullen we ons dan voelen zitten gevangen.

Doch moeten we nu, niet slechts de *stoffelijke* afstanden doen inkrimpen, moeten we ook de cultureele distanties verkleinen, opzettelijk, zoo veel we maar kunnen? Dan maken we onze wereld wel van een zeer noodlottige en zoute-looze algemeenheid.

Men geloove het: Het versnelde, het verhevigde verkeer tusschen alle volken en streken, niveleert de wereld al meer dan genoeg, schaaft haar



automatisch glad. Maar dit proces verdient waarlijk geen opzettelijke bevordering.

Indien ieder cultuurvolk zich zoo rijk mogelijk ontwikkelt volgens zijn eigen aanleg, dan helpt het de wereld der menschheid rijker maken. Dan kweekt het in zich, voor zich en de anderen, de dingen aan, die geen ander heeft, en die den ander, juist daarom, even lief kunnen worden, bijna even lief, als de eigene.

Maar gesteld nu, dat een Wereldkunst objectief wenschelijk ware, — zou dan daarom de Oostersche, de Javaansche kunst zich aan opzettelijke samenwerkingen mogen wagen?

Het Westen kent twee aardige fabels, de Oostersche lezer moge er zijn eigen analogieën naast denken:

De eerste is van de leeuw die jaagde in geënootschap met een zwakker dier, een wilde-kat, zullen we zeggen. Hoe liep het af met de verdeling van de buit?

En de tweede, nog beter toepasselijk. Van de aarden pot die uit wandelen ging met den ijzeren. Of laten we zeggen dat het een ijzeren en een porceleinen waren, (want het Westen is hard en het Oosten is edel).

Wat was het einde? (Van de porceleinen)?

Anders gezegd: eenvoudig al, omdat ze technisch verder is ontwikkeld, grooter uitgegroeid, meer gecompliceerd, daarom is de Westersche samenleving en kunst, sterker dan de veel fijnere Oostersche.

Men wil wel, naïefelijk, de stilstaande Oostersche kunsten tot nieuwe productiviteit brengen, ze bevruchten, door de aanraking der Westersche.

Doch is er een enkel geval bekend dat het moderne Westen een Oostersche, exotische, kunst ontwikkeld heeft, in plaats van haar te vernielen? *Een enkel??*

Waarom dan zal, wanneer de Javaansche muziek zich goedvertrouwend op de Westersche tracht te steunen, het haar beter vergaan?

De eenige Oosterlingen, tot nu toe materieel tegen ons opgewassen, de Japanners, die zich ons, duivels uit het Westen, van het lijf hebben gehouden, door ons te over-duivelen, hoe is het hun kunsten gegaan? Hebben we ze niet door-en-door vernield met onze Westersche technieken, die er niet bij pasten?

Een Hollandsch schilder, Otto van Tusschenbroek, schrijft over „Primitieve Kunst” 54: „Het

is als een psychische infectie; wat wij aanraken, gaat verloren, wij kunnen de inboorlingen betere levensomstandigheden schenken, het zielen-tal kan groeien, de productie kan rijzen, doch onherroepelijk en wreed gaat de kunst inerval. Dat wil zeggen hun allerbeste. Wel kan de Europeesche invloed in den aanvang tot uiterste krachtsinspanning aansporen, aanvurend, en bevruchtend werken, doch het gif is gestort op het funeste oogenblik, dat de inboorling voor zijn kunst het geldstuk in handen krijgt”. (Zoodra er munt geslagen wordt uit den tijd! Zie hooger).

De Javanen zijn geen Primitieven, en dat is hun kans op behoud. Maar laten ze voorzichtig zijn. Perslot is het primitieve eener cultuur een betrekkelijk begrip. Het staat verder van ons af, dan van hen. Zoo zijn zij tegenover ons in het nadeel.

Men zegt thans, de Oostersche kunstenaars moeten de Westersche kunst bestudeeren. — Ieder weet, hoe moeilijk het den Westerling altijd was het Oosten innig te begrijpen. De weinigen, aan wie dat werkelijk gelukte, hadden Oosterlingen van zich zelf gemaakt.

Toch, het Oosten is van samenstelling betrekkelijk primitief, de structuren zijner kunst, zijner muziek, verfijnd maar relatief eenvoudig. Het Westen is veel verbijsterender, gecompliceerder van samenstel. Waarom zou dan omgekeerd de Oriëntaal het Westen gemakkelijk begrijpen, doorgronden?

De Javaansche muziek is naast de Westersche zeker eenvoudig.

De Javanen, die de Westersche complicaties werkelijk wil begrijpen, zich de Westersche muziek wil eigen maken, — wat kan hij anders doen dan — een Westerling, een Europeaan maken van zich zelf? — Terwijl hij zich moeite geeft, om die vreemde kunst te assimileeren, assimileert — zij hem.

De wijzigingen, die men heeft voorgesteld in het Javaansch orkest zijn boven besproken.

Maar wat wil men van de muziek zelf, van haar elementen?

De heer Kats schrijft: „De melodiëlijnen geven een algemeene schets van (de muziek) en daarmede van de gemoedsstemmingen; door het afwisselend gebruik van *accoorden* en *modulatie* naar een andere tonaard, wordt daaraan kleur en diepte van uitdrukking toegevoegd en bestaat er gelegenheid om een persoonlijk



karakter in de muziek te leggen ... De Javaansche muziek mist zoowel harmonie als modulatie..... De snaar- en blaasinstrumenten leenen zich tot de meest verrassende wendingen in den toonaard, tot het uitdrukken van teere nuances van ieders persoonlijke gemoedsstemming". 55) (Het staat er niet, maar hier is logisch uit te concludeeren: Wil de Javaansche Muziek individueel expressievermogen krijgen, dan dient ze zich harmonieën, modulaties te leeren).

Mevr Bandara oppert: „(mogelijk) kan men (ook) zijn aandacht schenken aan den uithouw der beide toonladders.

„Op elken toon der schalen bouwe men een nieuwe toonladder met behoud van alle oorspronkelijke intervallen, zoodat in Slendro 5 verschillende toonaarden en in Pelok er 7 ontstaan, en men in zekeren zin een Javaansche chromatische toonladder verkrijgt .... Wellicht maakt men door dezen uitbouw modulatie mogelijk.

„Ik waarschuw echter uitdrukkelijk: behoudt *hun karakteristiek!* want een toonladder is het meest eigene van een volk, het scherpstgeteekende beeld van zijn zieleleven”.

Een zich niet bekend makend schrijver in „de Taak”, (III, blz. 510, „Javaansche Muziek”), spreekt er van dat belangrijk is ..... „de mogelijkheid elke toon opnieuw beginpunt eener Salendrotoonladder te maken”.

De heer Kats maakt er op opmerkzaam, dat het Westen „het octaaf in onderling gelijke toonsafstanden (moest verdeelen), teneinde o.a. een herhaling van een melodie op verschillende toonhoogte mogelijk te maken”.

Dit is juist. Indien men gelijkvormige, en gelijkwaardige toonsoorten tegenover elkaar wil stellen, wil transposeeren en moduleeren, dan moet het toonsysteem een ladder met gelijke sporten zijn.

Maar daaruit volgt al direkt, dat het invoeren van modulaties de Pelog-toonschaal onmiddellijk zou vernietigen. Het volledige Pelog lijkt minofmeer op onze diatonische toonschaal. Zijn juiste samenstelling is nog niet definitief bekend; maar gelijk aan onze diatoniek is ze niet. Daar verschillende van de intervallen van Pelog, die haar eigenaardige karakter statueeren, niet overeenstemmen met onze heele of halve tonen, zal men, op iederen Pelog-toon een nieuwe toon-

ladder zettende, de sporten daarvan niet zien samen vallen met de al aanwezige. Men krijgt binnen het octaaf niet 12 punten doch veel meer. (Tot  $7 \times 6$  toe). Dit was vroeger, (vóór de rationeele temperaturen), ook zoo met de Westersche toonsoorten. Maar de waarden, die deze binnen het octaaf opleverden, waren, een gemiddelde nemend voor dicht bijeenliggende, praktisch te vervangen door de 12, die we nu gebruiken. Bij Pelog zou dat niet mogelijk zijn. Forceert men de zaak, gebruikt men toch benaderde waarden, dan krijgt men werkelijk een chromatische toonladder; — de onze namelijk, en dan is het met het specifieke Pelog ineens uit.

In Pelog kan er niet gemoduleerd worden.

En in Slendro?

Niet ondenkbaar is, dat Salendro en Pelog beide nog onderscheiden stemmingswijzen blijken te omvatten 56).

Voor zoover echter Salendro in hoofdzaak zijn mocht, een in vijf gelijke deelen verdeeld octaaf, waren er ongetwijfeld verschuivingen, „modulaties” of transposities, uiterst gemakkelijk in.

Een Javaansch muzikkliefhebber, zeide ons dan ook, dat deze transposities wel degelijk plaats hebben. Een melodie, die voor een zanger wat hoog of laag ligt, wordt door hem natuurlijk, al naar zijn stemomvang, lager of hooger geïntoneerd wanneer hij zingt zonder begeleiding. Maar begeleidt hem een instrument, dan verschuift dit ook zonder bedenken zijn ligging. (Immers, iedere reeks van vijf tonen, uit den doorlopenden Salendroschaal gesneden, zal de zelfde constructie hebben. Ook zou in dit geval, wanneer de melodie in zijn oorspronkelijke ligging b.v. begonnen ware met barang, goeloe, deze tonen zoo opgevat en genoemd blijven, al was de ligging ook b.v. met 2 plaatsen verschoven, en zou de instrumentalist dus nu feitelijk de toetsen dodo limo slaan. (We zouden deze mededeelingen gaarne nog van andere zijde zien bevestigd).

Het is overigens duidelijk, dat bij een toonstelsel als salendro het verschil tusschen tonus en modus wegvalt. Het maakt een onderscheid, of men de toonreeks:

c d e g f e d d, e d c d c b c

verandert in:

d e fis a g fis e e, fis e d e d cis d,

dan wel in:

d e f a g f e e, f e d e d c d.



In het eerste geval heeft men haar toonsoort, absolute ligging, veranderd, zonder haar modus, inwendige constructie, te wijzigen; men heeft getransponeerd. (Indien deze verandering tot stand gekomen ware door een overgang, de eerste en tweede regel op logische wijze verbonden waren, dan zou men (met een historisch verklaarbare, maar thans niet zeer logisch meer lijkende uitdrukking) zeggen, dat men „gemoduleerd” had.

Tusschen de eerste en de derde regel echter is er geen verschil in toonaard maar wel in inwendige constructie.

Indien men echter aanneemt dat Salendro, zijnde de reeks: ..... b(arang), g(oeloe), d(odo), l(imo), n(em) ..... uit louter gelijke intervallen bestaat, en dan bijvoorbeeld een thematje,

gl, dd, gl, br; br, dd, br, gl;

veranderde in:

dd, lm, dd, gl; gl, lm, gl, dd;

dan zou het geen verschil maken, of men meende, de melodie in de oorspronkelijke ladder een sport opgeschoven te hebben, (verandering van modus),

of die oorspronkelijke ladder zelf verplaatst te hebben, (er een steen onder gelegd te hebben van een ladderstap hoogte), d.i. getransponeerd.

Op een dergelijke neutrale constructie heeft echter de laatontstaande voorstelling van het moduleeren zeker geen vat. Geschiedt er hier in Salendro iets van een verandering als hooger bedoeld, dan zal dat dienen verstaan te worden als een modale verschuiving en niet als een modulatie.

Deze laatste past niet in, en niet bij de Javaansche muziek, noch in haar eene, noch in haar andere stelsel.

Maar uit de overwegingen van al de hier geciteerde auteurs, zelfs van Mevr. Hofland-Bandara, die op juiste wijze conservatief denkt over de Javaansche muziek, blijkt, weer hoe moeilijk het is, bij de beschouwing van vreemde kunst los te komen van onbewuste en onbewezen vooropstellingen.

Omdat de Westerling gewend is zijn psychische bewogenheden al moduleerend uit te drukken, kan het daarom niet anders; moet de Oosterling nu ook moduleeren?

Neen, het heeft geen zin, den Javanen de ontwikkeling aan te raden van een muzikaal ele-

ment, dat in hun muziek in het geheel niet voorkomt. Men kan slechts kiemen ontwikkelen, die aanwezig zijn. Anders transplanteert men organen van het eene organisme in het andere — en deze plegen slecht te functioneeren, of af te sterven. (In het beste geval zou men kunnen hopen, iets te zien ontstaan als een entingschimaere, eer curieus dan mooi).

Ontwikkelbare kiemen schijnt de Javaansche muziek echter te bevatten niet voor een tonaal, doch voor een modaal stelsel.

De Inlandsche gamelanstukken worden, naar de meeste lezers zullen weten, in verschillende groepen ingedeeld en wel drie groepen voor elk van de twee toongeslachten.

Bij Land en Groneman staan ze opgegeven als:

*Salendro:*

laras nem.

laras songo.

laras menjoero.

*Pelag:*

laras nem.

laras limo.

laras barang.

Aan ieder van deze drie paren zijn bepaalde uren van den dag toebedeeld, waarbuiten ze niet mogen gespeeld worden.

De opgaven dier uren verschilt nogal een weinig. Wellicht naar den streek. (Voorzoover uit de zelfde plaats verschillende opgaven werden verstrekt, zou men moeten concludereen, dat het voorschrift niet streng wordt gehoorzaamd).

Te Djokja spreekt men in plaats van over laras, ook over *patet* nem etc. — Zie de hooger geciteerde mededeeling van prins Soerjodilogo: De steunende instrumenten moeten de juiste *patet* voor de zangstem bewaren. — Zoo zei R. T. Djodipoero ons: „*Patet* is de legerstede, ligging van de melodie”.

Te Solo schijnt men het woord „*Patet*” te gebruiken in den zin van voorspel. Daar echter het praeludium allicht gebruikt wordt om de stemming vast te stellen, hetgeen overigens door R. B. Soelardi uitdrukkelijk wordt gezegd, is deze overdracht van beteekenis niet groot. 57).

Bij Serrurier, (de W.P., pg. 222), wordt medegedeeld, dat in de afdeeling Temanggoeng de de muziek van een wajangvertooning verdeeld wordt in deelen die elk een bepaald tijdsverloop beslaan, elk met (genaamd naar?) een bepaald praeludium, „*sendon*”, (Er worden er hier vier onderscheiden en niet drie).



Redenen, dat een bepaald paar patets met een bepaalden tijd van den dag verbonden wordt, vindt men niet opgegeven. De Hindoes deelen hun etmaal en hun voorraad van toonstukken in acht parten, (Day; Fox Strangways), zoodat het niet duidelijk is, wat Land bedoelt schrijvende: „De Salendro zoowel als de Pelog-melodieën worden in drie laras verdeeld, die wat de bedoeling betreft met de zes hindoesche raga's zouden overeenkomen, daar zij voor verschillende tijden van den dag bestemd zijn en onderscheidene gemoedsstemmingen schijnen te moeten uitdrukken”.

Day deelt op gezag van Willard 58) mede, „that musicians declare that the times and seasons allotted to each are those at which the divinities are at leisure to attend at the place where their favourite tune is sung, and to inspire the performer with due warmth in his execution”.

Objectieve kenmerken waardoor de onderscheiden groepen van ragas zich zouden karakteriseeren, schijnen uit de Hindoesche auteurs niet te vinden en uit de muziekstukken zelf niet gemakkelijk op te maken. 59).

Ook bij de Javaansche laras is daar met inspanning naar gezocht. Groneman geeft voor iedere laras aan, op welke toon de gongslagen moeten vallen. Kwam dit uit, dan was de zaak eenvoudig; de knooppunten, sluitingen en halfsluitingen, zouden dan voor ieder der groepen aan een bepaalden toon gebonden zijn, deze daarmede tot melodisch zwaartepunt zijn gemaakt.

Maar het komt niet uit, gelijk Land al dadelijk bemerkte.

De gecompliceerde opgaven op de bewuste plaats bij Serrurier omtrent begin- en eindtonen, lijken nog veel minder te begrijpen of te vertrouwen.

We vergaten nog te zeggen, dat voor de Javanen de verschillende laras of patets wel degelijk een reël, hoorbaar verschil moeten hebben. Zooals een goed Javaansch muzikkenner ons zei: „Menjoero, midden op den dag; — neen, dat klinkt niet”.

Voegt men hier bij, dat volgens ons verstrekte opgaven, patet nem laag was, patet songo hooger,

„ menjoero het hoogst,

dan was het duidelijk, dat er, (waar een verhouding als van onze transpositietoonaarden

door de Javaansche instrumenten onmogelijk was), aan een relatie als tusschen onze modi, „kerktoonaarden” moest worden gedacht.

Nu was R. T. Djojodipoero zoo goed, ons notaties te verstrekken van een bepaalde gending, „Asmoro dono”, geschreven als Salendro, Patet Songo en Patet Menjoero, en als Pelog, Patet Nem en Patet Barang. We noteeren hieronder in afgekorte toonnamen de inleiding van het stuk in de vier vormen, herinneren nog even aan de volgorde dier namen, nl.

Salendro:

Barang (br), goeloe (gl), dodo (dd), limo (lm), nem (nm).

Pelog:

Bem (bm), goeloe (gl), dodo (dd), pelog (pl), limo (lm), nem (nm), barang (br).

Salendro p. Songo: gl br gl dd br nm lm.

Salendro p. Menjoero: dd gl dd lm gl br nm.

Pelog p. Barang: dd gl dd lm gl br nm.

Pelog p. barang: dd gl dd lm gl br nm.

Zoo ziet men, dat inderdaad in het geval van Salendro iedere toon zuiver een toon is opschoven; en in dat van Pelog eveneens, (met kleine oneffenheden, den onregelmatigen toon pelog, en de tonen bem barang betreffende, die hier niet verder kunnen worden besproken).

Daar we echter als de drie patets van Salendro hebben patet nem, patet songo, en patet menjoero, in deze richting hooger wordende, en omdat daarmee volgens Groneman correspondeeren voor Pelog, patet nem, patet limo, en patet barang, moet men vermoeden, dat ook deze laatste in dezelfde richting stijgen. Een handschrift van wijlen P. A. Notodirodjo rangschikt de Pelog patets echter: limo, nem, barang, wat beter schijnt te strooken met ons voorbeeld.

In ieder geval echter is met het bovenstaande het modus-karakter der patets wel duidelijk. Er is maar één bezwaar: die minofmeer gebruikelijke notatiesystemen voor den gamelan, (behalve de twee nieuwste, dat van Bandara-Djojodipoero, en dat van Soorjopoetro), zijn feitelijk notaties van de saronpartij. De saron heeft echter een beperkten omvang, een octaaf, (in Salendro met, in Pelog zonder den toesluitenden toon). Zoodra men een saronthema een plaats opschuift, vallen er aan de bovenzijde tonen buiten den omvang van het instrument. Deze komen dan aan de onderzijde te land, worden een octaaf lager gespeeld. Al verandert het



thema ideëel van ligging, praktisch wordt zijn omvang niet anders.

Men kan dus niet zeggen, tenminste niet wanneer men op de saron afgaat, laras nem loopt van daar tot daar, laras limo van ..... (enz.), gelijk men pleegt te doen voor de griekse modi of kerktoonarden, (d-d, Grieksch, volgens Riemann: „Phrygisch”, — Middel-euwsch: „Dorisch”). Misschien dat het gelukt een natuurlijke begrenzing te vinden uit gezongen melodieuze of uit de orkestpartijen van instrumenten met grooteren omvang, openbaart zich dáár de eigenlijke, de natuurlijke vorm van de thema's. Want het is moeilijk aan te nemen, dat deze voor het Javaansche bewustzijn feitelijk niet bestaat, dat het daarvoor onverschillig is, of alle toppen worden ingedrukt. De tot nu toe bekend geworden partituren geven hierover geen zekerheid. (In die van Bimo Kordho b.v. zien we de gender penemboong ondanks zijn 2-octaven omvang geen breuken in den lijn van de een-octavige saron herstellen.)

Zoo zou er dus alleen vaststaan, dat de patets zich onderling verhouden als modi, maar het wezen der patets afzonderlijk (nog) niet kunnen worden omschreven, daar er geen karakteriseerende omvang, en geen karakteriseerende melodische hoofdtoon van is bekend.

Echter vonden we onlangs in een Hollandsch blad een verslag van een door den heer Soorjo Poetro gehouden lezing 59: „De Javaansche muziek houdt naast de pentatonische gamma eveneens de 7 tonige er op na en deze kan niet anders dan van de muziek der oude Hindoes afkomstig zijn”. (Het zou ons verwonderen wanneer de heer S. P. dit inderdaad gezegd of bedoeld had. Zeer kort geleden immers, September 1920, zie „Mudato”, publiceerde hij een stuk met daarin het volgende over de twee uiteenlopende Javaansche toonstelsels: „Ik heb het recht om te spreken van Javaansche toonstelsels, omdat zij beide, naar ik hoop aan te kunnen toonen, op Java uit de inheemsche instrumenten: de *çalung*, het bamboeslaginstrument, en de bamboefluit zijn geboren, en niet van het buitenland zijn ingevoerd, zooals meer beweerd wordt, (het eene uit het oude China en het andere uit het land der Perzen en Arabieren”).

„... (De) Javaansche muziek (heeft) gelijk die der Hindoes drie hoofdtoonladders, die zich on-

derling door verschuiving der toonintervallen onderscheiden. Meer nog, ook de Javaansche muziek heeft muziekstukken voor bepaalde uren van den dag.

„De meest gebruikelijke gamma der Javanen beantwoordt ongeveer aan de phrygische toonladder” (e, f, g, a, b, c, d, e,) „d.w.z. in haar zeventonigen vorm; bij den vijftonigen vorm toch vervallen de vierde en de zevende toon.”

Zie hier dus blijkbaar ook door den heer Soorjo Poetro de patets als modi opgevat; en te rekenen naar zijn opvatting van het gebruikelijkste Pelog als ongeveer gelijk aan de phrygische kerktoonsoort, moet men aannemen, dat de heer S. P. meent, in de begrenzing dier modi geslaagd te zijn. Men mag met belangstelling uitzien naar het materiaal waarop zijn opvatting steunt. 58)

Hoe dit zij, en welke oorsprong ze hebben mogen, in ieder geval zijn er in de Javaansche muziek bewijzen van modaliteitsgevoel aan te treffen, maar voorzoover we weten geen van tonaliteit.

In de *modale* opvatting liggen dus kiemen die ontwikkeld kunnen worden. Er is geen reden, waarom de Javanen, een bepaalde pelog-orchestwijze eventueel in de drie patets spelende, dus twee malen een plaats opschuivende, niet op deze wijze door zouden gaan, haar dus in de 7 mogelijke liggingen gebruiken.

Op te merken valt hierbij, dat het volgens de ons verstrekte inlichtingen maar zelden voorkomt dat een-en-de-dezelfde gending in verschillende patets gespeeld kan worden. Of is het juist te zeggen, dat het slechts zelden gebeurt, dat er een in verschillende patets gespeeld wordt?

Dit kunnen we niet uitmaken. Evenzeer ligt het volstrekt buiten onze bevoegdheid, te voorspellen, welken indruk de verplaatsing van een gamelan-thema naar de vier liggingen, die er naast de drie gebruikelijke patets mogelijk zijn, welken indruk die modale verschuivingen op den Javaan zouden maken, — hoe het ethos daardoor zou worden gewijzigd.

Aangeteekend moge nog worden, dat ook de Javaansche gendings gevallen vertoonen, (hoewel zeldzamer dan onze stukken), waarin een later deel van het thema gelijk is aan een eerder, behoudens een andere ligging; zoodat er een modale verschuiving plaats vindt binnen het thema zelf. Dat het thema zelf moduleert, van



tonus, tonaal centrum, verandert, komt bij ons óók voor, maar niet bij de Javanen. (Sporen van de z.g. melodische modulaties, aan modale verschuiving verwant en waarbij het melodisch centrum zich een kwart of kwint verplaatst, in de Chineesche en Siamsche muziek door Prof. v. Hornbostel uitvoerig aangewezen, zullen in de Javaansche waarschijnlijk ook blijken te bestaan. Maar deze behooren tot de meest instinctieve bewegingen der muziek, waarvan een opzettelijke verruiming zich niet goed laat denken.)

Bij het bespreken van de relatie der patets, modi der Javaansche muziek, behoort ook die van de onderlinge verhouding der genera, der twee toongeslachten: Salendro en Pelog.

Een intelligent Javaansch muzik liefhebber zei ons, dat alle Pelog-melodieën ook in Salendro *gespeeld worden*; en omgekeerd. Misschien moet men dit opvatten als: „gespeeld kunnen worden”. Of nog conditioneeler: „gespeeld zouden kunnen worden”.

Men heeft dan ongeveer den zelfden toestand als bij ons: we kunnen, desgewenscht, van elke melodie een mineurvorm maken, maar, hoewel in de vroegere en huidige variatie-werken bij een majeurethema een „minore” en bij een mineurthema een „maggiore” niet placht te ontbreken, daarom gebruiken we praktisch, in het gewone doen, van elke melodie nog maar niet de „variant”.

Het praktisch voorkomen van een salendro- en een pelog-lezing bij een en dezelfde wijze is echter zeker allerm minst een zeldzaamheid. En waar de Javanen zelf de tegenstelling Salendro-pelog karakteriseeren als helder-dof, (zie C. Poensen, in „Mededeel. Ned. Zend. Gen”. 1872), of als pedes-kajamalem (prikkelend-koel), (mondeline mededeeling), waarmede trouwens ook de gewone gewaarwordingen der Europeanen bij die Javaansche toongeslachten goed overeenkomen, daar moet de omzetting eener pelogwijze in een salendro-melodie werkelijk tennaastebij den Javaan de zelfde sensaties geven als ons de overzetting uit mineur naar majeur. En omgekeerd ook.

Toch vormen de Salendro- en de Peloggame-lans geheel afzonderlijke orchesten, en slechts weinige instrumenten zijn instaat, desgewenscht in beide geslachten te spelen: de rebab, de tjelempoeg, sommige soelings. (Men moet in aan-

merking nemen, dat blaasinstrumenten wel in principe gefixeerde, door-de-gaten-bepaalde tonen hebben, maar een goed blazer op verschillende manieren de toonhoogte varieeren kan, — door doseering of richting van den luchtstroom, door gedeeltelijke bedekking van een gat, door „Gabelgriffe”: grepen waarbij tusschen de gesloten gaten er een open blijft etc).

Zoo worden salendro en pelog niet in één toonstuk vermengd, kunnen ze niet op deze wijze afgewisseld worden. Er is ook een goede kans, dat beide geslachten een volkomen verschillende oorsprong hebben, wat bij ons majeur en mineur niet het geval is; (Riemann's dialectische opvatting van beide als betrekkingen, zijn in de Balische muziek niet ruimer, lijke-identiteit, en toch elkanders polaire-tegenstelling, schijnt niet ongeoorloofd).

De overgang salendro-pelog en pelog-salendro in de Javaansche muziek te willen invoeren omdat de Europeesche met de afwisseling majeur-mineur eigenaardige effecten krijgt, en die niet kan missen, ware een der gevaarlijke occidentalismen, waarmede men niet voorzichtig genoeg kan zijn.

Gelukkig hebben we die gedachte nog bij geen enkelen Europeaan aangetroffen.

Maar ongelukkig is er een Javaansch intellectueel, die alle gelegenheid gehad heeft om Westersche gedachten en denkwijzen over te nemen, en die de samensmelting van Pelog en Salendro met de grootste hardnekkigheid tracht te forceeren, (waarbij hemzelf niet bewust schijnt te zijn, dat dit zijn streven sterken Westerschen invloed verraad), — den heer R. M. A. Soorjo Poetro meenen we.

We zijn geenszins onerkentelijk of zonder begrip voor zijn verdiensten jegens de Javaansche muziek. Het schijnt in hoofzaak *zijn* werk te zijn, dat de Javaansche intellectuelen in Holland, niet slechts onderling de muziek van hun volk in gebruik en in eere houden, doch dat ook de Hollandsche muziek-en-kunstgevoeligen er mee werden bekend gemaakt op publieke uitvoeringen. Wij zelf hebben aan zulk een uitvoering te Utrecht onze eerste kennismaking met de Javaansche toonkunst, en onze belangstelling daarvoor te danken.

En tot nu toe, is de heer Soorjo Poetro onophoudelijk doende gebleven, om in Holland aandacht op te eischen voor de muziek van Java.



Zonder hem zou het waarschijnlijk wel niet gekomen zijn tot de stichting van de vereeniging en het tijdschrift *Mudato*, die leiding willen geven aan een wetenschappelijke bestudeering dier kunst, (inclusief dans en tooneel).

Maar, dit alles erkennende, moeten we toch met den allergrootsten nadruk *waarschuwen* tegen deze pogingen tot een amalgeering der twee Javaansche toongeslachten, die, indien doorgevoerd, een betreurenswaardige nivellatie van de karakteristieke merkwaardigheden der Javaansche toonkunst zou met zich sleepen, en ongetwijfeld een diep verval inleiden.

We zijn het niet alléén, die ons tot verzet genoopt voelen. Onverschillig, of men het bedoeld project aan Europeanen of aan Javanen voorlegt, — indien ze instaat zijn, de portée der kwestie te overzien, keuren ze bedoelde plannen en theorieën onvoorwaardelijk af.

Een der beste, wetenschappelijkste kenners in Europa van de muziek der exotische volkeren schreef ons: „De theorieën van den heer S. P. acht ik volkomen onhoudbaar”. En een der beste scherpst denkende Javaansche musici, reageerde op die plannen met de woorden: „Ze willen de Javaansche muziek stuk maken”.

Het is ons voorts bekend, dat men van Djokja uit den heer S. P. tegen zijn ondoordachtheden heeft gewaarschuwd. En eindelijk zeiden muzikale Javanen ons, dat het ontstaan van dergelijke plannen alleen verklaard kon worden, door aan te nemen, dat aan hun ontwerper het fijne oor voor de eigenaardigheden der Javaansche muziek ontbrak.

Men zal ons gelooven, dat we het bovenstaande zeer ongaarne heben neergeschreven. Het behoort tot de dingen, die een Westerling met eenig psychologisch begrip niet dan in de volstrekte noodzaak, niet dan gedwongen zegt. Maar daar de oppositie, die tegen den heer S. P. in Javaansche kringen zeker bestaat, niet in geschrifte pleegt te worden uitgesproken, en hij zelf een der weinige productieve schrijvers over Javaansche muziek is, konden zijn onweersproken blijvende opstellen langzamerhand den schijn doen ontstaan eener algemeene stilzwijgende instemming, die noodlottig zou kunnen doorwerken, en wier bedrieglijkheid, wier illusionair karakter eens en vooral diende te worden geconstateerd.

Moge het verzet der Javanen zich op het a.s. congres duidelijk uitgespreken. Maar moge hij daar ook medestanders vinden, die zijn opvattingen verdedigen, en het onrecht, zoo wij hem dat, onwillens, aandoen, wegnemen, daar hij zelf er wel niet zal kunnen aanwezig zijn.

We verwijzen naar de aantekeningen voor een herhaling van ons oordeel over zijn muziekschrift, waarin zijn geheele theorie verstopt is, en dat daarom onaannemelijk moet worden geacht 593.

Dat de stemkwint van de rebab goeloe-nem een eigenlijke *trait d'union* tusschen beide stelsels zou vormen, zooals de heer S. P. meent, is niet zeer waarschijnlijk. Prof. Land, met de zelfde Leidsche instrumenten experimenteerend, later door den heer Soorjo Poetro gebruikt, vond voor de Pelog-kwint goeloe-nem 649 eenheden, „cents”, een zeer kleine kwint dus; en voor de Salendro-kwint goeloe-nem 694, een bijna normale (700-702).

Prof. Ellis: Pelog 687, Salendro 732. Boven dien schrijft R. B. Soelardi („S. Pradonggo”): „Alleen worden (in Pelog) de toets nem en goeloe wat kleiner (hooger) gemaakt dan de gelijknamige bij de *Slendro* .....”

Zoo schijnen de Solosche gamelans dus juist de bewuste kwint niet te conserveeren. (Overigens zouden beide grenstonen *even* veel kunnen zijn verhoogd).

Welke wijzigingen, ontwikkelingen, komen er nog meer in aanmerking, zijn er nog verder geopperd?

Mevr. Bandara schreef in haar artikel over de toekomst der Javaansche muziek: „(Ook komt) de bewustmaking der veelstemmigheid ..... aan de beurt. De Javaan is van nature geenszins tot homophonie geneigd 60). Men zou hem m.i. zonder veel moeite kunnen leeren, fraai geconstrueerde tegenstemmen te schrijven. (die nu reeds vaak in oude composities zijn te vinden), ja, zelfs canons of gefugeerde stukken, *doch alles met behoud van het nationaal karakter*”.

We zouden hier de woorden „men zou hem... kunnen leeren”, willen vervangen door „hij zou zich ..... kunnen leeren”, en verder opmerken, dat het schrijven van canons en fuga's nooit het *doel* mag zijn van een kunst; dat ze indertijd een uitingsmiddel zijn geweest, en thans hoogstens een (misschien gevaarlijke) oefening voor conservatoriumscholieren beduiden, en dat ze in



een cultuur, waarin ze niet van zelf groeien, geen nut hebben, vooral niet in een Oostersche.

Maar overigens mag men met Mevr. Bandara's meeningen in dezen instemmen: De Javaan hoort en voelt door zijn oude heterophonie goed polyfoon, — de heer Soorjo Poetro heeft trouwens ook een opzettelijk polyphone schrijfwijze voor de toekomstige gamelanstukken gewenscht. (Bach zou daarbij overigens niet het voorbeeld hoeven te zijn).

En *bewustmaking* is het juiste woord.

Indertijd schreven wij: „Zoo tot dusver de samenklanken der Javaansche muziek toevallig, kaleidoscopisch ontstaan, niets belet den toekomstigen Javaanschen componist het bewust combineeren zijner klanken. Ze zijn daar volkomen geschikt voor, en dus doende zou de Javaan juist zoo ver zijn als de moderne Westerling thans is, die immers den traditioneelen bouw der accoorden, en de voorgeschreven gang hunner verbindingen opgeeft, om in volle vrijheid het geluid te kiezen en te mengen”.

Dit geldt niet alleen voor de tonenmengelingen, het quasiharmonische element, (dat echter in niets op Westersche harmonieën zou mogen lijken), doch ook voor de polyphonie. De moderne Westerlingen schrijven hoe langer hoe meer hun tegenstemmen niet geleid door theoretische voorstellingen, doch alleen zich richtende naar hun eigen inwendig gehoor.

Het hééle proces van het onstaande individualisme kan gekenteekend worden als een gradueele *bewustwording*. Het communistische orkest, de gamelan, waarin, geleid door een gezamenlijk instinct, en reageerende met een gemeenschappelijke intuïtie, velen tezamen het muziekstuk bij iedere vertolking opnieuw opbouwen, de details tevoren niet waren bepaald, het zal van wezen veranderen. De Orientale kunstenaar, die nog niet kende de koortsige angst van den Westerling, vrezend dat door den minsten inbreuk die een ander op zijn werk maakt, zijn heele persoonlijkheid weg zal vloeien, en hij zich zelf zal verliezen, de Oostersche musicus zal de inmenging van ander effusies bij zijn eigen ontboezemingen, uiting zijner psyche, minder en minder gaan verdragen. <sup>61)</sup>

Zoo zullen de vrije, geïmproviseerende orkeststemmen op den duur onmogelijk worden, (laat het niet te snel gebeuren!), en een volledige geschreven partituur en complete orkest-

stemmen noodig worden.

Zoo zullen componisten van een nieuwe Javaansche lyriek, waar we op hopen, niet meer verdragen, dat, zooals nu nog altijd met de gemeenschappelijke schat der oude zangwijzen geschiedt, ieder zanger zijn eigen psyche, meescheppend, in die der melodie doet invloeden.

De componisten zullen heerschzuchtiger en de vertolkers zullen gebondener raken. Maar ook dat went.

Kennen onze zangers inderdaad nog de begeerte naar een improvisatorische kunst, waar Fox Strangways een hartstochtelijk beroep op doet tegelijk de Indische, Hindoesche kunst eerende:

„Are there not singers amongst us, who have felt a desire to break loose, if it were possible, from the trammels of our tonality — from its closes and half closes, its concluded modulations, its unity of design, its rythmical rigidities and its fussy logic, — and to let the melody bear them along on light wings of fancy, to find, in fact, a music which is free like that of the woods in springtime, where without rule, the uncouthest tones like the crudest colours answer one another, where the inchoate and incomplete are made good by the motherly bounties of Nature and „inbroken perfection is overall” ?”

En dit citaat duidt tegelijk op de sensatie van fraaie vrijheid, die de Hindoesche rythmiek en metriek dezen Europeeschen toehoorder moet hebben gegeven. Zoo herinnert het ons aan het laatste element welks hervorming we nog dienen te bespreken.

Waar moet het heen met de Javaansche rythmiek?

Mevr. Hofland-Bandara schrijft: „Men (moet) ...zoo mogelijk het vrije rythme, de maatwisseling der tembangs invoeren in het samenspel, in den gamelan.” („Dit kan alleen met behulp van een notenschrift gebeuren, zoodat iedere nijogo dat zal moeten leeren”).

Ook de heer Soorjo Poetro wil, zoo schijnt het, de rythmiek der tembangs ten voorbeeld voor den gendingcomponist stellen.

Voor men dat doen kan, zal het echter noodig zijn, dat men zich eerst het wezen dier vrije Javaansche rythmiek duidelijk maakt. Tot nu toe ontbreekt er alles aan, dat men die zou door-



zien. En wat men niet bewust begrijpt, kan men niet doelbewust toepassen.

De heer Soorjo Poetro heeft enkele notaties van vrij-rythmische vormen der tembangs gegeven, maar deze verklaren het wezen dier rythmiek in het geheel niet. („Mudato" I. 1).

De zelfde en nog enkele andere tembangs, had hij vroeger al genoteerd in rythmischen vorm („N. I. O. & N." I). Ook die rythmische notaties geven al vat aan twijfel. „Pangkoor", „Mas Koemambang", „Bandang Goelo", alle drie staan in 6/8. „Sinom" half-en half ook. Alleen Kinanti in 2/2. (Vgl. de lezing van R. M. Soewardi Soerya Ningrat in 4/4).

Nu durven we voor Indonesische muziek haast zoo ver gaan als Fox Strangways, die een bepaalde maat, de eenige „analytische" onder de Hindoesche, en juist ook 6/8, (opgevat als  $2 \times 3$ ), onmiddellijk uitwijst als niet oorspronkelijk, — en beweren, dat een melodie in 6/8 maat onmogelijk de origineele vorm van een Indonesische wijs kan zijn. (Trouwens van een, eventueel uit Hindoestan geïmporteerde evenmin). Men hoeft de Solosche lezingen niet te wijten aan Europeesche voorbeelden. Zeer goed zouden ze ontstaan kunnen zijn onder Islamitischen invloed; zooals ook die eene tal Dadra in Hindoestan een Mohammedaansche import aanwijst.

In ieder geval is de andere tjingkoq van „Dandang goelo" die Soorjo Poetro naast zijn Solosche legt, en afkomstig van L. Th. Mayer („...Volksleven"... ) of liever uit Winter („Jav. gedichten op zang..."), zeker een veel authentiekere vorm, (rythmisch althans). (Trouwens bij de notaties van Winter staat er geen enkele in die wiegelmaat).

Maar nu is het wonderlijke van de twee vrij-rythmische noteeringen van Dandang goelo, die de heer Soorjo Poetro geeft, dat deze rythmisch, om zoo te zeggen, niet afwijken van zijn gewóón-rythmische lezingen. Een enkele keer moet men de frazeeringskomma meetellen voor een achtste of kwart rust, een stuk of wat zes-tiendes moeten als voorslag gerekend worden, maar dan zijn ook de 6/8 maten er zóó uit af te lezen. De geheele notatie maakt geen anderen indruk, dan die eener ietwat nonchalante voordracht van den rythmischen vorm, die men niet als een vrij, ànder rythme kan verstaan, doch waarneemt als een ontbinding in het gewone, en die, verder doorgezet, niets beters zou kun-

nen opleveren dan „muzikaal proza", een „cantus planus" zooals we die ook in het Westen door afslijting van muzikalere, beter gedefinieerde vormen kennen.

Neen. Indien het Javaansche „groote rythme", dat was, wat het *hier* schijnt, dan ware het zeker niet waard, als voorbeeld gesteld te worden.

Het eenige overigens gepubliceerde geval van een vrij-rythmisch genoteerde tembang, (althans voor zoover onze kennis reikt), is die van „Lebdho Djiwo" door mevr. Bandara. Deze geeft een totaal anderen indruk, toont een regelmatige afwisseling van 7- en van 8-kwarts-maten. (Indien men althans de eene 10-kwarts als een gerekte 8-kwarts mag beschouwen). Zoo laat het heele lied zich ontbinden in  $4 \times (7 + 8)$  kwarten. Hoewel nu deze combinatie niet als zoodanig aangetroffen wordt in Hindoesche muziek, althans niet bij ons weten, is haar synthetische) principe niet strijdig met de Hindoesche principes. Ze zou desnoods van Hindoesche afkomst kunnen zijn. Hoewel het niet waarschijnlijk lijkt, dat ze dat *is*. 62).

Maar men weet te weinig van het wezen der specifiek Indonesische muzikale rythmen af, om te controleeren, of het daaronder is te rangschikken.

Daar de geschiedenis der Javaansche versmaten, die tegelijkertijd die der Javaansche zangmaten is, doet zien de overweldiging van de classieke rythmen der Hindoes door — iets anders, is het niet onredelijk in dat andere een (vooral-ook-muzikaal), specifiek-Javaansch, d.i. Indonesisch rythme te vermoeden. Het verschijnsel zou dan in parallel komen te staan met wat we waarnemen in de beeldende kunsten. Maar terwijl de specifiek Indonesische beelden de kunsten hun kenmerkende, aan alle voortbrengselen toekomenden stijl hebben, die wel niet iets is, dat zich gemakkelijk laat omschrijven, doch de gedachte er aan tenminste zekere voorstellingen en instellingen bij ons induceert, (zie de aantekening over Boro-Boedoer), zegt de combinatie „Indonesisch muziekrythme" ons totaliter *niets*.

Men beschikt niet over eenigszins overvloedige gegevens. Een blijkbaar rythmisch betrouwbare notatie van Mr. Jaap Kunst („Nota... over de Sesando", „Notul. Bat. Gen....." blz. 188) geeft een heidensch-Timoreesche vrouwendans genaamd „Roroke", (en wel geschikt, om de meening te bestrijden, dat dans-



muziek noodzakelijk duidelijke symmetrieën zou opleveren.) Deze heeft een onderverdeeling der tellen in 3 achtsten, (hetgeen dus onze opinie aangaande het ongebruikelijke zulker detailleeringen zou kunnen tegenspreken.) Overigens schijnen er ons echter hier en daar 7 kwartsgroepen in te onderkennen.

Hierbij mag herinnerd worden aan een opmerking van E. v. Hornbostel, (in Hagens „Orang Kubu”, 1908), die in de gezongen melodieën der Koeboes 7-achtsten-groepen vindt, (4+3), en verwijst naar Ch. S. Myers „A Study of Rythm in Primitive Music” (in Brit. Jn. of Psychol. I. 1905), bij wien verscheiden maleische rythmen 7-tallige groepen vertoonen, hetgeen v. H. later nog nader uitvoerig zou betogen. (Maar dit aangekondigde artikel is evenmin voor ons toegankelijk als Myers opstel).

Zoo zullen we het onderzoek, wat er eigenlijk met de muzikale rythmiek der Javaansche dichtstukken gebeurd is, moeten opschorten. De opvatting van den heer Soorjo Poetro (Mudato I. blz. 41 („Van de Jav. Muz. en... andere Aziatische... Muz.”), dat de nieuwere Jav. metriek, rythmiek zich „van gedragenheid of andere prosodische bekoorlijkheid (heeft) onthouden, omdat zij zich geschikt heeft naar andere dan haar eigen prosodische wetten, (en dat) die andere wetten zijn de rythmische wetten der muziek” brengt ons niet verder.

Tenzij wij in staat zijn die muzikale wetten te omschrijven, althans aan te duiden.

Overigens schijnt het ons aannemelijk, dat hier niet een literair, zelfstandig „prosodisch” beginsel door een muzikaal werd overwonnen, doch het eene muzikale door het andere.

Immers de prosodie der talen met duidelijke quantiteitsverschillen is nauwelijks anders te begripen dan muzikaal. 62).

En toch, men zou zeer gaarne weten, wat er eigenlijk is gebeurd met de rythmiek. Immers, zoo er één muziekrythme bestaat, dat men, ware het mogelijk, aan de Javanen zou willen ten voorbeeld stellen, dan is dat juist het Hindoesche, waaraan ook wij Westerlingen een voorbeeld mochten nemen.

Maar indien de Javanen al eenmaal eerder de Hindoesche rythmiek hebben overwonnen, vernietigd, uitgeoortst, dan heeft het niet zeer veel zin, hun de herhaling dezer kuur aan te raden.

We zijn aan het eind onzer aanvechtbare profetieën. We mogen hier onze verwachtingen en wenschen nog kort samenvatten.

Te verwachten is een toenemend individualisme in de Javaansche muziek. Te hopen is, dat dit niet tot een vernietiging of vergeten der classieke oude (gemeenschaps) kunst zal leiden. Te wenschen is, dat men bijtijds de classieke stukken door partituurnotatie (of anderszins) vastlegge).

Te verwachten zijn voortgezette pogingen om de expansieve kracht van den gamelan te vermeerderen door hem uittebreiden, — hetzij grootere aantallen van de thans reeds aanwezige instrumenten bezigend, hetzij de bestaande hervormend, hetzij nieuwe scheppend of vreemde invoerend. Te hopen is, dat men daarbij de bestaande gamelan ongeschonden als kern behoude. Te wenschen is, dat men de massale bezetting en de nieuwe instrumenten als de uitzonderingen, tegenstellende kleuren blijve gebruiken; — dat men, een instrument hervormend, nauwlettend overwege, of de oude vorm geen recht van bestaan heeft naast de nieuwe; — dat men liefst *eigen* bezit verbeterde, beschave, (er ware een specifiek Indische hobo te vormen uit poewi-poewi of selompret); — dat men vreemde elementen alleen van verwante volken of beschavingen leene, (een diepe fluit van de Baliërs, getokkelde snareninstrumenten van de Hindoes, niet van Europa); — dat men niet ongemerkt vreemde beginsels introduceere, (nieuwe rebabs moeten onderling octaafafstand hebben; niet de Europeesche liggingen der strikinstrumenten nabootsen 63); — dat men bij de behoefte aan nieuwe klanken overwege, of daar niet oude, in-onbruik-geraakte of -rakende voor te benutten zijn; (de klank van geslagen bamboe is heel anders dan die van houten slagtoetsen; een bamboegambang zou voordeelig als fijne kleur-tegenstelling in de gamelan passen; het geluid van angkloengs is verrukkelijk en zou zich voortreffelijk in de gamelan kunnen mengen, mits men het niet doorlopend gebruike doch op effect).

Te verwachten zijn invloeden van verschillenden aard, en van verschillende zijde, die verflauwing van de specifiek Javaansche toonstelsels kunnen veroorzaken. Te hopen is, dat deze standvastig zullen worden afgeweerd. Te wenschen is, dat de bestaande toonstelsels in modalen zin zullen worden uitgebouwd.



Te verwachten is, dat de bestaande metrisch-rythmische instrumentaal-vormen als te star en te beperkt zullen verlaten worden. Te hopen is, dat dit niet een invasie van rythmische elementen uit de Europeesche muziek zal ten gevolge hebben, (geen stereotypeën van gepunteerde noten e.d.). Te wenschen is, dat de bevrijding der rythmen gelukken moge in de richting eener vrijere inheemsche, Indonesische rythmiek, dan wel van een geestverwante muziekcultuur als de Hindoesche.

Niet vergeten eindelijk moge worden dat, — hoe voortrefelijk de praestaties der Vorstenlandsche musici zijn, en hoe zeer Djokja en Solo ook, in edelen wedijver, de kern der Javaansche cultuur gezamenlijk zullen hebben te bewaren, (waarbij hun verschil van stijl en van opvatting eer een voordeel is te achten, daar het de wederzijdsche belangstelling en controle levendig houdt,) — niet vergeten moge worden, dat ook elders op Java nog dingen van waarde kunnen worden gevonden. Terwijl Mataram fei-afkomstige traditie kan bogen, zouden er buiten de Hoven, elders in de Javaansche landen, toevallig nog belangrijke rudimenten kunnen bewaard blijven.

Voor al echter onderschatte men de waarde der naar buiten weinig bekende Soendasche muziek niet (4).

Het moge misschien waar zijn, dat er „alleen in de Vorstenlanden nog goed wordt gespeeld”, de technische vaardigheid der reproducties beslist niet uitsluitend over de waarde der toonkunst.

West-Java, de Soendalanden, hebben tegenover het Javaansche land het groote nadeel gehad, dat zij sinds den ondergang van Padjadjaran geen nationale vorsten meer gekend hebben. Immers, hun Mohammedaansche vorsten, de Sultans van Bantam, waren Javaan van afkomst en zeker ook wel van beschaving, bovendien is hun rijk nu al een eeuw voorbij.

Maar juist zooals tusschen de twee Javaansche hoofdplaatsen, zoo kan ook een artistieke beschavingsnauwer tusschen de volken op Java met hun duidelijk verschillende naturel en mentaliteit, die in afwijkende nuancen der muziek haar natuurlijke vertolking vinden, niet anders dan heilzaam zijn.

Geheel anders dan Westerlingen en Oosterlingen, kunnen Javanen en Soendanezen met gerustheid kunst, muziek uitwisselen.

Soendaasch land zich aaneensluiten om hun eigen kunst te beoefenen, en door hun meerdere technische bekwaamheid vanzelf eenigzins in het overwicht zijn, oppassen, dat ze niet, zonder opzet, de Soendasche muziek terugdringen.

### III. Maatregelen in het belang der toonkunst op Java, te nemen door de overheid, openbare lichamen, instituten, organisaties of anderen.

Bij den aanhef van dit slothoofdstukje staan we voor bijna-dezelfde moeilijkheid, als er zich een voordeel aan het begin van het vorige.

Het is veel gemakkelijker te zeggen, wat er moet worden nagelaten, dan wat men voor het behoud der nationale toonkunst van Java *doen* kan.

Stellen we dus enkele ontkenkende zinnen voorop:

Er mag niet beproefd worden, verbanden te leggen tusschen het onderricht, de onderricht-inrichtingen, die er moeten komen voor de Javaansche plus Soendasche, de nationale toonkunst van dit land, en eventueel voor de Europeesche muziek hier op Java.

Javaansche musici van ontwikkeling mogen niet worden gezonden „ter voltooiing hunner opleiding” naar Europa.

Wat dit laatste betreft, wij zelf schreven al hooger, dat „Oostersche muziekstudenten ..... aan een Westersch conservatorium... zouden... mislukken en in ieder geval voor de Oostersche muziek bedorven en verloren zijn”.

Mevr. Hofland-Bandara zegt in den zelfden zin: „Jonge muzikaal begaafde Javanen voor muziek-studie naar Europa te zenden is onzin, daar zij er slechts hun nationaliteit verliezen en zoo hun eigen muziek geheel te gronde zouden richten”.

Werkelijk, de Javanen en andere Inheemsche volken mogen in de laatste decennien de critiek tegen ons Westerlingen hebben aangeleerd, daar zijn zoo enkele dingen bij ons, waar ze ten onrechte nog veel te veel tegen op zien, o.a. tegen ons muziekonderwijs.

R. Soemitro („Voordr. en mededeel. Ind. Vereen.” II, 2) beseft wel hoe moeilijk Westerlingen diep in de Oostersche muziek doordringen. Op plannen van R. M. Soerjowinoto (ibidem) betreffende de vorming van een goed Javaansch muziekschrift, reageert hij door te zeggen, dat zulke plannen lofwaardig zijn doch alleen (te) verwezenlijken..... indien.....



Slechts moeten de Javanen, die gaarne, ook in toevertrouwd aan bekwame handen, aan degelijke beroepsmusici .....” Hij noemt drie Hollandsche orkest-dirigenten en meent, dat zulke mannen „in een Javaansch milieu (de Jav.) muziek ..... zouden ..... moeten bestuderen, en in die omgeving niet een paar maanden, doch eenige jaren verblijf moeten houden, dan zou er misschien goed degelijk werk tot stand ..... komen”. (Terloops gezegd, voldoet mevr. Bandara, schepster in samenwerking met R. T. Djodipoero van een goed toonschrift voor Javaansche muziek, aan de hier gestelde vereischten).

Zeker, Westerlingen hebben een deugdelijke aparte voorbereiding noodig, om over exotische muziek iets verstandigs te beweren. Er zouden van Hollandsche schrijvers met een niet gering gezag, gevolg van een aanzienlijke muzikale positie, ontstellende dwaasheden over Oostersche muziek geciteerd kunnen worden, en de vreeselijkste laatlunkendheden tevens; maar dat heeft nu geen nut.

Doch men moet vragen, hoe een Javaan, zeer goed beseffend, dat een Europeesch musicus, hier gekomen, zich zeer lang in de Inheemsche muziek moet verdiepen eer hij den Javanen iets vermag te leeren, hoe die Javaansche auteur kan meenen, dat dezelfde Europeesche musicus, thuisgebleven en met Oostersche kunst onbekend, voor naar Holland gekomen Javanen een goed leermeester zijn zal?

Bovendien, de Europeesche conservatoria hebben voor het Westersche muziekleven niet de overwegende beteekenis, die een Javaan allicht geneigd is er aan toe te kennen. Globaal gezegd, vormt men er goede vaklieden, maar geen kunstenaars. Kunstenaars laten zich ook niet vormen; dat doen ze zelf. De goede paedagoog is hij, die ze niet verknoeit. Zoo hebben we er gelukkig wel enkele, — dr. Johan Wagenaar van het Haagsche Conservatorium bijvoorbeeld. Maar deze, een wijs en sceptisch man, beseft dan ook goed, hoe zeer het grootste geheim van den leermeester in de kunsten is: niet te schaden. Zoodat, toen hem iemand prees, omdat op dat gegeven moment alle jonge Hollandsche componisten van talent zijn leerlingen waren, hij koeltjes zei: „Ja wat kan ik daar aan doen, of ze talent hebben of niet? Misschien komt er nu in de volgende tien jaar geen enkele meer”.

Zelfs de ruimste, voorzichtigste leiding kan niet verhinderen, dat de conservatoria, die immers musici moeten afleveren welke in de maatschappij hun brood vinden, zeer veel meer vak-school is dan kunstinstituut.

En door dit eigenaardig karakter zijn ze voor de niet zeer sterke artiesten onder hun leerlingen eigenlijk een bederf. Zeker, de goede talenten, die tegelijk sterke persoonlijkheden zijn, die kunnen er geen kwaad.

Hun vakkennis is hun bezit, terwijl de zwakken omgekeerd levenslang door het métier bezeten worden. De sterken gooien van de aangeleerde schoolsche techniek later weg, wat niet bij hun persoonlijkheid past; en wat ze overhouden is hun tot nut, behoedt hen voor zekere onbeholpenheden, dilettantismen, die men aan de autodidacten gewoonlijk levenslang blijft merken.

Hebben ze de traditioneele compositietechniek eenmaal opgenomen en overwonnen, dan staan ze vrijer, souverainer, dan de zelfgevormden, die gewoonlijk door zekere kleine stumperigheden belemmerd, slaaf van eigen betrekkelijk onbelangrijke psychische hebbelijkheden blijven. Doch voor den zwakkeren, maar toch respectabel begaafden componist, is het veel en veel beter, dat hij zichzelf vormt, zijn autodidactische onhandigheden dan maar behoudt, dan dat hij als een volleerd compositiehandwerker, maar met verlies van zijn heele beetje oorspronkelijkheid door een conservatorium wordt afgeleverd.

Men ziet, aan het nut van de conservatoria voor de eigenlijke kunstbloei van het Westen zelf, voor de productie van oorspronkelijke schoonheid, mag worden getwijfeld.

Maar als ze al geen zeer sterke bloeiende, vruchtdragende elementen zijn in het eigen Westersche kunstleven, hoe moeten ze dan wat goeds opleveren voor het Oosten?

Er zouden aan deze inrichtingen door de opneming van Javaansche leerlingen geheel nieuwe en bizondere vraagstukken gesteld worden, niet het minst van psychologischen aard.

De groote meerderheid der in het geval betrokken musici, leeraren zouden dat zelfs niet merken. Met de onverstoobarheid van den beroemden proverbialen „pompier qui ne doute de rien”, zullen ze met hun beproefde paedagogische recepten en trucs op den ramp-



zaligen oriëntaal lostrekken om van hem een fatsoenlijk gefatsoeneerd musicus te maken van de eenig bruikbare en niet-onmogelijke soort, de Westersche namelijk.

De intelligente, een Wagenaar bijvoorbeeld, zullen inzien dat hier moeilijk kwesties liggen, maar ook, dat ze die niet kunnen oplossen.

Wat de naieve Javanen precies aan een Westersche hogere-muziekschool denken te vinden, is ons niet duidelijk, maar dat ze het er *niet* zullen vinden, dat staat vast.

Zelfs geen Westersche instrumentale of andere techniek, (die overigens waardeloos ware voor hen). Immers, zeer terecht stelt de heer Soemitro, dat ze aan het *eind* van hun Inlandsche muziekstudie, dus ongeveer volwassen, (eerder ware ook vast niet wenschelijk, daar het psychische weerstandsvermogen, noodig tot behoud van hun nationale kunstenaarspersoonlijkheid in een gevaarlijk vreemd milieu, hun dan zeker ontbreekt), dat ze volwassen naar Holland zouden gaan. Maar dat is te laat, om aan de studie voor „een of meer diploma's” te beginnen. Die studie legt jaren lang beslag op den heelen tijd van den leerling, en moet tamelijk vroeg worden begonnen om te slagen.

Bij wetenschappen is dat niet in die mate het geval. Hoewel de voorstudie, gymnasiale of andere, ook vrij vroeg moet aanvangen, de capaciteit van opnemen bestaat hierbij ook voor den volwassene; maar in de technische kunsten, zooals de reproduceerende musicus er een beoefent, moet het eigenlijke werk al vroeg zijn gedaan.

Er zijn echter andere verschillen, en Oosterlingen, zelf dankbaarheid tegenover de Westersche wetenschappelijke onderwijsinrichtingen gevoelend, moeten die niet vergeten.

Als wetenschappelijke leerscholen zijn onze Universiteiten in menig opzicht voortreffelijk; maar ondanks hun leergangen in de geschiedenis der schoone letteren, der beeldende kunsten, straks ook van de muziek, is hun directe invloed op die kunsten zelf nul.

Bovendien bedenke men, dat, terwijl er misschien maar één ware wetenschap is, die het Oosten dan gerust van het Westen kan overnemen, er *vele* ware kunsten zijn; even veel als goed onderscheiden volken en rassen.

Dat een Indonesiër van intellect, talent en wilskracht aan onze Westersche universiteiten

kan slagen, bewijst niet, dat onze kunstscholen voor hem deugen. 65).

R. Soemitro begreep, evenals mevr. Bandara, en bijna allen die over het vraagstuk hebben nagedacht, volkomen goed, dat wie aan de Javaansche muziek levensimpulsen wil geven door een Javaansche muziekschool, deze zou dienen te stichten in het hart van het Javaansche land, in de Vorstenlanden. En men zou het overbodig achten, deze vanzelfsprekendheid nog opzettelijk te poneeren, indien men niet kortgeleden had zien besluiten, een groote kunstnijverheidsschool te vestigen in een plaats, die als centrum van Inheemsch geestesleven volstrekt niets heeft te beduiden, en waar ieder natuurlijk contact met de nog levende Inlandsche nijverheidskunsten buitengesloten, zoo niet opzettelijk vermeden lijkt. 66).

Maar er doet zich een andere moeilijkheid voor. Gesteld, men stichtte in de Vorstenlanden een Javaansche muziekschool, wie moeten daar dan de leerlingen zijn?

Tot nu toe waren de musici, (afgezien van sommige edellieden, die de kunst beoefenden als vaak uitnemende dilettanten,) meestal eenvoudig van afkomst. Zooals de heer Soerjowinoto aan den heer Soemitro schreef: „Onze Javaansche nijogos (zijn) ..... menschen van lagen stand. (Ze) beginnen ..... (nog jeugdig) ..... te spelen ..... op de ..... eenvoudige instrumenten..... (Ze zijn) bijna geheel..... aan hun lot ..... overgelaten (bij hun studie) ..... (Ontwikkeling) van hun aanleg (indien aanwezig, geschiedt) slechts (door) het afkijken van andere spelers in hun onmiddellijke omgeving ..... (Zoo komen ze dus) nimmer verder dan (deze) ..... Weliswaar (passeeren er soms) artisten ..... van buiten ....., uit de Vorstenlanden, waar het Gamelanspel (het) hoogste is ontwikkeld, ..... (doch dit helpt niet, daar) de tijd ..... gewoonlijk niet van langen duur is”.

Merkwaardig nu is, dat — terwijl elders, zelfs (of vooral?) buiten de speciaal Javaansche streken, tot in Holland toe, de Javaansche intellectueelen zich geredelijk tot clubs blijken samen te voegen waarin de Javaansche muziek wordt beoefend, — juist onder de jongelieden die de gelegenheid hebben, zich de Javaansche toonkunst door de meest bevoegde leermeesters te laten onderwijzen, te Solo en te Djokja, er geen



liefhebberij schijnt te zijn, zichzelf als gamelan-speler te bekwamen.

Dit wil zeggen: voor wat Solo betreft, zijn we niet zeker. Maar te Djokja, waar de Muziek en Dansvereniging jonger is en talrijke dansleerlingen kweekt, was er kortgeleden nog geen enkele gegadigde voor orchesterspel.

Menschelijke ijdelheid, die zich liever als danser vertoont, dan als orchestmusicus laat hooren? Want er is niets van bekend, hoewel de Javaansche vakmuzikanten, als gezegd, onaanzienlijken plegen te zijn, dat er rond hen, (evenals rond onze westersch-Middeleeuwsche speel-luiden), een kwade faam is van oneerlijkheid, van pariaschap.

Voor intellectueele dilettanten bestaat er dus in de Vorstenlandsche hoofdsteden gelegenheid tot het ontvangen van goed muziekonderwijs. De Javaansche musici daar, die opgeleid worden in de praktijk der goede orchesten, zullen allicht evenmin leerlingen aan een speciale Javaansche muziekschool leveren; zelfs als ze er nog wat meer leerden, dan nu van hun oudere collega's; bijvoorbeeld buitendien nog een modern notenschrift.

En de oeconomische positie der musici is er niet naar, dat ze van elders aan die veronderstelde Vorstenlandsche muziekschool zouden kunnen gaan studeeren.

Die positie wordt door Snelleman („Encyclopaedie v. N. I., uit ...?), aldus gekenteekend: „..... „eenmaal den slag beet hebbende, is men klaar voor het leven. Het is geen onaangenaam handwerk, men wordt onthaald, legt zoo noodig de kindèren te slapen tusschen de instrumenten, en gaat, als alles afgeloopen is, welgemoed huiswaarts met eenig geld in den zak. Hoeveel? Groot is het loon niet; 3, 4 of 5 gulden per maand.”

Misschien is dit citaat en deze toestand thans wel verouderd. Hoewel ons kortgeleden nog dergelijke schrikbarende lage salarissen genoemd zijn voor de musici, ook van Javaansche groote heeren.

Maar we kunnen ons toch niet goed denken, dat b.v. een Chineesch ondernemer, die publieke gemakelijkheden exploiteert, met dergelijke belooningen toekomt.

Van elders meenen we b.v. voor een bepaalden blinden Javaanschen gendèrspeler als loon voor een nacht musiceeren iets van een daalder of rijksdaalder opgegeven gevonden te hebben.

Van een Soendaschen toekang pantoen zelfs tien gulden, (maar dit dan toch zeker alleen bij een bizonder gullen feestgever!)

Men ziet, onze oeconomische gegevens zijn volkomen onvoldoende en een speciaal onderzoek ware gewenscht. De zeer lage betalingen, hooger genoemd, zullen er overigens wel op berekend geweest zijn, dat de betrokkenen nog eenig ander beroep en eenige andere inkomsten hadden.

Dit was voor de Europeesche orchestmusici voor een vijftig jaren volstrekt niet ongewoon, in de kleinere plaatsen misschien zelfs regel.

Op den duur mag men ook hier op Java een ontwikkeling voorzien, waarbij het muzikantschap een den man geheel, en min of meer behoorlijk voedend vak zal worden. Stelde men nu de eischen niet al te hoog — een artiest kan maar niet dadelijk evenveel verdienen als een chauffeur, zoomin hier als in Europa, — maar achtte men een huisjongenstractement van twintig gulden redelijk, en rekende met een bezetting van vijftien volbetaalde nijogo's, dan zou dit orkest minimaal 300 gulden per maand kosten. (Wijlen P. A. Notodirodjo schrijft in een m.s. „Korte aantekeningen over de Javaansche gamelan”: „Alles ..... samenvattende wordt een compleet stel gamelan bespeeld door 25 tot 32 man — althans bij vorstelijke gamelans — terwijl gewone dessa gamelans door 10 a 15 tot 18 personen bespeeld, voldoende wordt geacht, omdat men niet altijd dubbele instrumenten heeft; — bijv. sarons of gongs of kempool of kenong zijn soms dubbel”).

Rekent men dan bovendien met de hooger omschreven strevingen naar uitgebreidere orchesten, dan komt men tot de conclusie, dat, uitgezonderd misschien voor enkele rijke Chineesche liefhebbers, het onderhouden en het behoorlijk betalen van een eigen orkest voor particulieren te kostbaar zal worden. De zelfde ontwikkeling als in Europa dus, waar ook de vroeger door rijke particulieren onderhouden eigen kapellen verdwenen zijn, richards desgewenscht men hun subsidies het bestaan van openbare orchesten of opera's of tooneelgezelschappen kunnen mogelijk maken, maar dit nogal eens liever aan de organen van de gemeenschap, gemeente of staat, overlaten.

Ook hier lijkt het verminderen van het aantal orchesten, de concentratie van het muziekleven tot een minder aantal punten wel waarschijnlijk.



(Al zullen de kosten aan dessagamelans verbonden misschien nog langen tijd niet hoog worden).

Aangenaam is dit vooruitzicht, dat ook hier op den duur het platteland van goede kunst beroofd zou kunnen raken, en de kleinere hoofdplaatsen, evenals dat in Holland gebeurt, misschien van elders moeten worden bediend, overigens niet. Maar het is een neiging, die nu eenmaal verband houdt, met het ontstaan van het nieuwe intensievere, om minder punten geconcentreerde oeconomische leven, die ook het kunstleven, vroeger over een geheel volk *betrekkelijk* gelijkmatig verbreid, ongelijkmatiger verdeelt, niet slechts bepaalde standen of klassen maar ook geheele streken berooft.

Vijftig jaar geleden kon in Holland bijvoorbeeld een stad van het formaat van Deventer, (zeg toen een 12 of 15.000 inwoners), nog een aardig symphonie-orchest uit dilettanten en vaklieden-winkeliers bezetten. Thans ligt de limiet, waar nog een eigen muziekleven van gedecideerde eigen waarde mogelijk is, dichter bij een inwonertal van  $\pm 120.000$  (Utrecht), dan bij  $\pm 60.000$  (?) (Arnhem).

Het platte land is er praktisch gesproken zonder kunst, overgelaten aan slechte schoolmeesters-organisten, twijfelachtige kerkkoren, waar delooze fanfarekorpsen of harmoniekapellen.

Maar zoover zijn we hier gelukkig nog niet. Het Inlandsche muziekleven is voorloopig heel wat minder kostbaar en gecompliceerd, dan dat in Holland en kan dus verspreider blijven.

Wat de kosten betreft, — men zegt ons, dat een nieuw hoofd, regent bijvoorbeeld, de gamelan van zijn voorganger uit diens bezit of nalatenschap pleegt over te nemen, aan te koopen. Het moet echter voorkomen, dat niet hij alleen, maar ook de overige Inlandsche ambtenaren meebetalen aan het loon der spelers. Dit zou, zoo zegt men, oorspronkelijk een misbruik moeten geweest zijn, daar de gamelan als uitsluitend persoonlijk eigendom van den regent was te beschouwen. Voor thans echter, nu men kan beseffen, dat hij met het instandhouden van een gamelan, niet alleen zich zelf een genoeg en weelde veroorlooft, doch ook aan de bevolking een dienst doet, schijnen bijdragen door de andere ambtenaren, mits billijk verdeeld, onbedenklijk.

Misschien dat de regentfamilies uit wiër bezit, naar Groneman en anderen schrijven, oude gamelans in onverschillige of ongeschikte

handen zijn overgegaan, eer onder den hofadel zijn te vermoeden, dan onder den beambtenadel der Gouvernementslanden.

Zoolang echter de Gouvernementsregenten, die hun gamelans toch eigenlijk als aan hun ambt verbonden waardigheidsteeken of statie houden, de instrumenten bezitten in persoonlijk eigendom, en ze althans hoofdzakelijk uit eigen middelen betalen, zoolang is het natuurlijk mogelijk, dat ingevolge van persoonlijke financieele besommeringen een gamelanorcast, dat in zijn streek de oude muziek hielp levend houden, verkocht en uitgeschakeld raakt.

Feitelijk ware het wenschelijker, dat die gamelans op den duur overgenomen worden in openbaar bezit. Men zegt ons, dat dit niet goed zou zijn door te voeren, wat we niet kunnen beoordeelen. Maar toevallig vinden we in een courantencorrespondentie „Uit Oeliland” (Zuid-Sumatra) het volgende: „Achter het huis des pangerans vond ik een gamelan, dien ik kort geleden bij een feest had hooren bespelen; het stel instrumenten behoort in eigendom aan de Kompanie en deze leent het uit aan feestvierende doesoens”. 67).

Geheel ondenkbaar schijnt het hier voorgeslagene dus tenminste niet te zijn, (al valt het groote verschil tusschen de toestanden te aangeduider plaatse en op Java, zeker niet te verwaarloozen).

Naast het, waar noodig, (vooreerst b.v. bij dreigende vervreemding), brengen in openbaar bezit van de gamelans der hoofden, zou een nieuwe aanschaf kunnen worden aangemoedigd, of mogelijk gemaakt, vooral dáár waar er vroeger een quasi-ambtelijke gamelan was. Verder zou men, wanneer de wellicht stijgende loonen der muzikanten de betrokken hoofden te zeer bezwaren, ze voor een deel kunnen brengen tenlaste van de openbare kas.

Ir. Karsen heeft echter aangewezen („Djowo” I. 1), het verschijnsel, dat het verband van het volk met zijn Inlandsche hoofden bezig is losser te worden.

Dit geschiedt natuurlijk het snelst in de groote steden, waar de oeconomisch-maatschappelijke structuren het sterkst worden omgezet. Evenals de hofadel zal ook de ambtsadel in de toekomst een minder grooten, en vooral ook een minder directen invloed hebben op het cultureele leven van het Inlandsche volk. Het is buitengewoon gewenscht, en dankbaar te aanvaarden, dat regenten en andere ontwikkelde beschaafde



ambtenaren doelbewust en daadwerkelijk arbeiden aan het behoud van de Inlandsche toonkunst. Naast deze persoonlijke, ambtelijke bemoeiingen kunnen echter de gemeenschappelijke der georganiseerde, intellectuele liefhebbers niet worden gemist. Het wenschelijkst ware, dat evenals in de hofplaatsen de hofadel de bedoelde Dans- en Muziekverenigingen gesticht heeft en leidt, elders de ambtsadel het initiatief neemt, steun, en zoo noodig leiding geeft.

Bij eventueel nieuw gecreëerde regentenplaatsen, is het ongetwijfeld wenschelijk, dat de nieuwe functionaris over een gamelanorkest beschikt. En in die gevallen ware het gewenscht, de kosten daarvan als representatiekosten te beschouwen en er dadelijk mee te beginnen, de gamelan aan te schaffen uit de publieke kas.

Mocht ook Batavia onder de plaatsen behoorren, waar men, zooals onlangs in een officieel stuk werd aangeduid, op den duur aan het hoofd der Inlandsche bevolking wellicht den bedoelden titel en het daarmee verbonden aanzien zou willen geven, dan ware daarbij het artistieke attriboot, de muzikale aanduiding der aanzienlijkheid, de gamelan, zeker niet te vergeten. Juist op een plaats, waar de Inlandsche samenleving zoozeer aan allerlei vaak onfraaie uitheemsche suggesties is blootgesteld, ware eenige officieele tegensuggestie niet ongewenscht.

Maar de hoofdtak hebben in de groote steden toch ongetwijfeld van nature de Vereenigingen, ter handhaving en bevordering der Inlandsche kunsten opgericht.

De vereeniging te Semarang, die we te eener plaatse als „Inlandsche Kunstkring”, te anderer als „Sobo Karti” vinden aangeduid, (het is toch een en dezelfde?), mag misschien anderen ten voorbeeld worden gesteld. (Die te Solo en Djokja staan natuurlijk in een heel andere, uitzonderlijke, centrale en gunstige positie, kunnen dus niet zoo licht worden nagevolgd).

Bedoelde vereeniging dan geeft wekelijksch een voorstelling; meestal wajang orang (wiring)-dansen, wajang koelit of golek. Entrée een dubbeltje. Aantal toeschouwers 250 tot 500, buiten de leden met hunne dames. Lidmaatschap vanaf fl. 0,50 per maand.

Geen eigen gebouw. Dat van een andere Inlandsche vereeniging wordt gehuurd. Blijkbaar is het echter te klein: De toeschouwers, niet-leden, zitten buiten het gebouw in de openlucht. In den regentijd worden er dan ook geen uit-

voeringen georganiseerd doch van tijd tot tijd wel lezingen.

Gamelan, (zoo we ons niet vergissen,) ter gelegenheid der uitvoeringen geleend van een gefortuneerd liefhebber.

Men ziet, dat deze vereeniging, blijkens contributie en toegangsprijs inderdaad een organisatie van populairen aard, (hoewel ze zeker wel voor donaties dankbaar zal wezen) uit zich zelf niet gemakkelijk een eigen gamelan zal kunnen aanschaffen.

Aankoop van gemeentewege, en in bruikleen-verstrekking ware dus aangewezen. Ook de gebouwkwestie zullen anderen voor haar hebben oplossen, en dan lijkt het middel aangegeven door Ir. Th. Karsen, de bouw van een (gemeentelijke) volksschouwburg, wel het juiste middel.

Of Semarang nog voldoende bekwame Javaansche vakmusici heeft dan wel liefhebbers, om werkelijk goed gamelanspel te geven bij de opgesomde vertooningen, weten we niet. De vertooningen zelf schijnen hoofdzakelijk door dilettanten te geschieden:

„Doordat vele leden van ons zelf de danskunst beoefenen en wij verder ook een grooten steun krijgen van de Inl. vereenigingen Langen-Matojo en Tjakjo-Hardjo kunnen wij wekelijksch die voorstellingen geven”, schrijft een der bestuursleden.

De gemeente Semarang verleende een subsidie ineens van f 1000.— en verder bij iedere voorstelling f 40.— De Semarangsche Kunstkring steunde met een renteloos voorschot.

Tot de verdere plannen behooren het openen van cursussen voor de Inl. Kunst; pogingen „om de Inl. Kunst aan de Inl. Scholen gangbaar te maken..... (zoodat) de oude Inl. zang, muziek en oude Javaansche motieven als teekenwerk op de lagere scholen als vak (worden ingevoerd)”.

Zie hier voortreffelijke plannen, en waardoor zich tevens zeker vooruitzichten openen voor de Inlandsche musici.

De vereeniging zou dus, zoodra ze daartoe over voldoende geldmiddelen beschikt, een knap en intelligent en beschaafd musicus en danskenner uit de Vorstenlanden, (i.c. wel Solo, waarmee ze sedert lang in verbinding staat), kunnen uitnoodigen zich te Semarang te vestigen, en hem voor de cursussen, aan haar leden te geven, behoorlijk kunnen bezoldigen. Daarnaast,



zou de gemeente hem, eerst bijwijze van proef aan enkele, daarna aan meerdere Inlandsche scholen kunnen verbinden, om daar aan alle leerlingen Javaanschen zang, en aan de gegadigden ook het spel van de onderscheiden instrumenten te leeren.

Brengt men op deze wijze een stelselmatig Inlandsch muziekonderwijs in de handen van bevoegde vaklieden, dan voorkomt men tevens een fout der Europeesche scholen (ook in Holland), waar het muziek-, i.c. alleen zangonderwijs, grootendeels in handen is van geheel onbevoegden en dan ook meestal volkomen waardeloos. Maar daarenboven zou er op den duur voor niet weinig goede Inlandsche musici een pecuniaire en maatschappelijke basis van bestaan gevonden zijn, die hun anders ontbreekt.

Daar er, zoodra het onderwijs in de groote steden betrekkelijk de heele Inlandsche jeugd gaat bestrijken, en gerekend tegen twee uren muzikles per week en per klas, op den duur nog al verscheiden muziekonderwijzers in een stad zullen noodig zijn, zouden ze tevens tezamen de kern kunnen uitmaken van een gemeentelijk, of aan een vereeniging verbonden gamelanorkest.

Immers, hoewel de vereenigingen zich voorloopig allicht kunnen helpen met de goede dilettanten, die zulk een leermeester op de te geven cursussen voor vereenigingsleden vormen zou, — de Europeesche ondervinding leert, dat wekelijksch te houden uitvoeringen, (waartussen nog een repetitie), op den duur niet met dilettanten kunnen worden doorgezet, (gerekend ook de hooger vermelde voorkeur voor den dans.) (De vereenigingen in Europa, Collegia Musica, die dat b.v. in de 18de eeuw deden, zijn in de 19de of teloor gegaan, of omgezet in gezelschappen die een beroeps-orkest onderhouden of huren).

Zoo, wanneer men het bestaande Inlandsche onderwijs met Inlandsche muziek doortrekt, (in de Soendalanden zou dat natuurlijk de Soendasche muziek moeten zijn), kan dit zich uitbreidend onderwijs, — anders, door de noodzakelijk verandering van mentaliteit die het meebrengt, een indirect instrument tot vernietiging der autochtone kunsten, — die integendeel helpen behouden.

Men moet dan echter snel ingrijpen, niet wachten tot het vuur der Inlandsche kunsten is gekrompen tot een zwak glimmende kool die

men slechts met de grootste moeite kan oprakelen en aanblazen.

In Holland is men met de vereenigingen tot verbetering van den volkszang, met de koren tot wederopwekking van het oude schoone Hollandsche volkslied te laat geweest. Wat werkelijk dood is, (als ons oude lied), komt niet weerom, hoogstens spookt het rond als een schim van zichzelf. (Het oude volkslied een echte gemeenschapskunst van oorsprong, maar nu een aparte iekkernij geworden voor aesthetiseerende dilettanten).

Men moet het zoover niet laten komen, doch zorgen dat de continuïteit niet wordt afgebroken; dan is de oude Javaansche toonkunst nog te redden (en te ontwikkelen).

Hoewel onze inlichtingen maar vaag zijn, schijnt, wat men ons in verband met het bovenstaande vertelde, ons niet ongeloofwaardig toe.

Een der Javaansche zelfbestuurders moet reeds een keer getracht hebben, een onderwijs, als hier bedoeld, op zijn scholen in te voeren. De betrokken resident moet echter de benoodigde som van de begrooting hebben geschrapt. Wenschelijk ware, dat de wil der Regeering om de Inlandsche kunsten te behouden, zich zoo duidelijk uitte en toonde, dat een dergelijk prijzenswaardig Inlandsch initiatief niet meer van Europeesche zijde krachteloos kon worden gemaakt.

Naar men ons zegt, is overigens de houding van de onderwijsautoriteiten tegen de Inlandsche muziek niet meer vijandig, maar in de meeste gevallen eer onverschillig dan sympathiseerend.

Aan de Inlandsche Gouvernementsscholen schijnt er Inlandsch zangonderwijs te *mogen* worden gegeven, maar dit niet vaak te geschieden, en dit onderwijs ook niet te worden bevorderd.

Aan sommige (?) hogere onderwijsinrichtingen, kweekscholen e. d., schijnt de Inlandsche muziekbeoefening te worden aangemoedigd, gelden voor het aanschaffen van een eigen gamelan te worden toegestaan. Dit zal wel aan bepaalde, sympathiek gestemde autoriteiten te danken zijn. Het is duidelijk, dat juist zulke hogere schoolinrichtingen een uitstekend punt van aanpakken, ingrijpen ten behoeve van de Inheemsche muziek beduiden.

Overigens is zelfs neutraliteit in plaats van vijandigheid jegens de Inlandsche muziek bij de schoolinspecties betrekkelijk nog een nieuw verschijnsel.



„Lang is het niet geleden, dat een van de betrokkenen in niet geringe verontwaardiging raakte, toen hij de kinderliedjes uit Pangeran Koesoemodiningrat's „Raryo Serojo” ingevoerd vond aan een Inlandsche school.

„Maar meneer, ik begrijp het niet”, — zei hij tegen een der betrokken bestuurders; — „vindt u het nu zelf niet veel aardiger, dat kinderen zingen van „de wind die waait, de wiek die zwaait, de steen die maalt het koren?” Of vindt u het *zelf* mooi, als zoo'n schorre Inlandsche kerel op zijn eigen manier aan het zingen is? En die dingen, die passen ook niet in de school. Wat staat dat gek bij de ijsbergen, daar op die plaat”.

Het laatste was een waar woord, en men mag hopen, dat intusschen de ijsbergen versmolten zijn en de liedjes gebleven en de Inlandsche muziek zich in de Inlandsche scholen handhaven en uitbreiden zal.

Men salarieere de hooger bedoelde, nieuw te vormen muziekonderwijzers ook niet te laag. Het moeten bij voorkeur menschen met een behoorlijke schoolontwikkeling zijn. Hun artistieke kennis en beschaving is natuurlijk nog belangrijker, maar ze moeten liefst niet in schoolkenis de minderen hunner kleine leerlingen zijn.

En bovendien, men kan haast geen artikel van een Javaanschen intellectueel lezen over de toekomst zijner nationale muziek, of hij beoogt de wenschelijkheid der invoering van een algemeen gangbaar muziekschrift. De reden is duidelijk. Terwijl een vakman betrekkelijk zonder moeite de heele Javaansche orchestliteratuur uit zijn hoofd kent, is het voor de ontwikkelde dilettanten gewenscht, uit geschreven muziek te studeeren.

Een cijferschrift met zijn beperkte bruikbaarheid, (ongeschikt voor instrumentale muziek, zelfs eenstemmige, indien deze eenigszins gecompliceerd is van rythmische factuur, ongeschikt in ieder geval voor orchestmuziek, partituur), zal dat liefst niet mogen zijn. Men kieze er een, dat de goede eigenschappen van het Europeesche schrift overneemt, (hetgeen toevallig kan, door de metrische overeenkomsten tusschen Javaansche en Westersche muziek). Ons komt het voor, dat het systeem Bandara-Djojodipoero alle wenschen vervult; anderen zullen een ander verkiezen.

Maar welk er ook in algemeen gebruik komt, het zal noodig zijn, dat bedoelde musici, het gekozene goed begrijpen en gebruiken, en het aan anderen kunnen leeren. Hiervoor is een niet te geringe ontwikkeling onontbeerlijk.

Bezitten ze die, dan zou ook de schriftelijke vastlegging van de tegenwoordige orcheststukken in partituur, waar Mevrouw Bandara terecht zeer op aandringt, en waartoe momenteel waarschijnlijk slechts één enkel Inlandsch musicus instaat is, kunnen worden verdéeld. De notatie van de gamelantheema's, hoofdlijn der toonstukken is, vergissen we ons niet, te Djokja reeds voltooid, zelfs meer dan eenmaal. (Indertijd in het omslachtige toonnamenschrift van wijlen Pangeran Ar. Adiwinoto, en niet lang geleden in het veel handzamere „Ruitjesschrift” van R. T. Kertonegoro, (tegenwoordig P. Ar. Poerwodiningrat), dat verder ontwikkeld is door R.T. Wirogoeno, (en dat voor de fixatie van een enkele melodische lijn zeer voldoet, maar rythmisch niet genoeg samenvat, synthetiseert, om een partituur overzichtelijk te maken).

Voorloopig verdient het begin dat R. T. Djojodipoero heeft gemaakt met zijn partituren, alle waardeering en steun. Het is goed, dat deze voortreffelijke musicus, door velerlei andere werkzaamheden te zeer in beslag genomen om zich voortdurend met dit zeer tijdroovende werk te occuperen, enkele jonge musici ter overneming van die taak vormt. Reeds het controleeren hunner resultaten is geen geringe besogne. En indien de codificatie der Javaansche orchestmuziek door een subsidie van Gouvernements- of andere zijde bevorderd kon worden, dan ware dat geld ongetwijfeld zeer nuttig besteed.

In verband met het vraagstuk der notenschriften, moge hier nog een en ander opgemerkt worden. Afgezien van de reeds in onbruik geraakte, of om verschillende redenen niet in aanmerking komende schriften 68) tellen we thans de volgende:

Een cijferschrift van R. B. Soelardi, te vinden in zijn „Serat Pradonggo” (Uitgave Widjo Poestoko), dat rythmisch nauwkeurig is, maar als melodienotatie wel wat gecompliceerd, (een bepaald cijfer duidt niet steeds den zelfden toon aan).

Een cijferschrift van de heeren Djakoeb en Wignjaroemeksa, (zie „Volkslectuur” No. 196),



dat melodisch eenvoudiger maar rythmisch veel minder duidelijk is.

Aan notenschriften: Het laatste van R. M. A. Soorjo Poetro.

De nieuwste vorm van het schrift, ontworpen door Mevr. Hofland Bandara, verbeterd en in praktisch gebruik genomen door R. T. Djojodipoero.

Onzen eigen voorkeur hebben we duidelijk doen blijken (69). In ieder geval echter, kan het slechts verlamdend werken, wanneer er drie, vier verschillende schriften voor de Javaansche muziek in gebruik blijven of komen.

Unificatie ware gewenscht.

Indien alle betrokkenen zich tevoren wilden verbinden, het aan te wijzen toonschrift in praktisch gebruik te nemen, dan ware de zaak wellicht tot een oplossing te brengen door de verschillende notatiesystemen ter keuze voor te leggen aan een commissie als bedoeld door een schrijver in „de Taak” (III. blz. 510). Het stukje met opschrift „Javaansche Muziek” en niet onderteekend, besluit: ...” al deze zaken (zijn) langzamerhand rijp ... voor openbare behandeling, niet alleen eenmalig op een congres, maar ook, ja vooral door een kring van deskundigen en invloedrijke Javaansche musici onderling, die voor de onderzoekingen, voor de hervormingen een gemeenschappelijk program kunnen zoeken, een gedragslijn uitstippelen en zoo werkelijk leiding zouden geven in de technische muziekontwikkeling”.

Indien een dergelijke commissie ingesteld werd met opdracht, over bepaalde punten en binnen een bepaalden tijd te beslissen, en indien de hooger bedoelde zekerheid te verkrijgen ware, dat men bereid is, haar gezag te aanvaarden, dan zou zij wellicht nut kunnen stichten. Anders waarschijnlijk niet.

De aangeduide maatregelen, die volgens onze meening ten behoeve der Javaansche muziek mogen en moeten worden beproefd, zijn niet zoo talrijk, dat wij ze hier nog samenvattend behoeven optesommen.

Alleen willen we nog enkele verzuimde punten aanstippen.

Het feit, dat de „kostbare” inheemsche kunst (Land) voor privé personen inderdaad wat duur dreigt te worden; blijkt misschien niet zoo zeer uit het voorkomen van ijzeren gamelans, („gamelan baroot”), die mogelijk een oude bijvorm van de bronzen groote stellen beduiden, maar

waarschijnlijk wel uit die van glas. Dit is een nieuw materiaal en niet alleen min kostbaar, maar laat ook een beknopte samenvatting toe. We zagen er een, waarin de verschillende groote bekkens, gong? kenong, etc. gerepresenteerd werden door glazen platen met kokerresonators er onder, tezamen binnen een kistje waren aangebracht.

Door dergelijke inrichtingen was het mogelijk, de gamelan natebooten met behulp van maar weinig musici, zoodat de liefhebber, die b.v. zijn rebabspeel wil laten begeleiden, met betrekkelijk geringen omslag (en kosten) klaar is.

Er was, toen we bedoelde instrumenten zagen, geen gelegenheid ze ook te hooren; over den klank en de mogelijkheid, dat ze in het Javaansche leven (voor de huismuziek) een toekomst hebben, oordeelen we dus niet.

Hoewel we daar al herhaaldeijk over kwamen te spreken, moeten we nog nadruk leggen op het belang, dat voor het behoud der Javaansche muziek boeken hebben als de werkjes over muziek, die verschenen bij „Volkslectuur” en „Widyopoestoko”.

Het is te hopen, dat er nog verscheiden andere zullen volgen, hoewel de vruchtbaarheid van verdere uitgaven door een voorafgaande regeling der schriftkwestie ten eerste zal worden bevorderd.

De wenschelijkheid, dat het wetenschappelijk onderzoek der Javaansche en met haar verwante vormen van muziek, ernstig worden voort- en doorgezet heeft zich op verschillende plaatsen van dit praeadvies vertoont. Ook het Java-instituut, als wetenschappelijke inrichting, zou dit onderzoek kunnen steunen.

Een grondige bepaling van het wezen der onderscheiden Javaansche toonstelsels, komt het eerste aan de beurt, en moet, sinds we uitvoerig over dit onderwerp schreven (70), bereikbaarder geworden zijn, daar inmiddels de Technische Hoogeschool met haar physisch laboratorium tot stand kwam.

Ook het toen betoogde betreffende de gewenschedheid van niet slechts schriftelijke, doch ook phonographische fixatie der Javaansche muziek blijft bestaan (71). —

We naderen het eind onzer beschouwingen. Begonnen in den twijfel, of niet de Javaansche muziek, — ja zeker goed genoeg was, om alles te doen voor haar behoud, maar toch reeds geoordeeld en verloren, bestemd om te verdwijnen



onder den invloed van de Westersche, volstrekt niet betere of schoonere, doch slechts sterkere toonkunst, zijn we thans, na overweging van alle factoren, minder pessimistisch gestemd.

Het komt ons voor, dat de toonkunst dezer landen inderdaad levenskansen genoeg heeft om zich te handhaven. Maar van zelf, als men haar aan haar lot overlaat, zal ze dat niet.

Nu mag niemand zeggen, dat muziek, die slechts met inspanning en moeite kan worden in leven gehouden, het leven niet verdient, misschien schoon, maar in ieder geval van een gebrekkige vitaliteit is. Niemand mag meenen, dat hier iets zwakkelijks kunstmatig wordt opgetroeteld, iets dat bij een natuurlijk verloop der dingen diende af te sterven.

Neen, we willen integendeel een, volstrekt niet bleekzuchtige of magere, belichaming van het menschelijk schoonheidsverlangen, die thans op onnatuurlijke en kunstmatige wijze dreigt te worden doodgedrongen, maar in zich zelf nog talrijke mogelijkheden van groei en ontwikkeling heeft, we willen de Javaansche toonkunst voor een onnoodigen, zinlozen dood behoeden.

Daartoe is zelfbewustzijn, vertrouwen in de artistieke vermogens van het eigen ras, bij de Javanen, Soendanezen, Indonesiërs, een vereischte.

We mogen ons hier niet begeven in politieke speculaties. Dit lijkt ons echter wel zeker: Zoo dra in volkeren een drang, een beweging ontstaan is, gericht op vrijheid, zelfstandigheid, onafhankelijkheid, op dat zelfde oogenblik is hun zaak ook reeds beslist: Het kan korter duren of langer, maar ingewilligd worden die verlangens ten slotte altijd. Niemand kan hun vervulling in het oneindige tegenhouden.

En zoo zullen ook de volkeren hier in deze landen vroeger of later hun zelfstandigheid krijgen of afdwingen.

Vrijheid is echter slechts een vorm der menschelijke gedachte, van het menschelijk zelfgevoel. Maar het geeft daar geen inhoud aan.

Ze is begeerlijk voor wie haar niet bezit, ze is fellen strijd waard voor wie haar gaat verliezen. Maar zonder een ziel, een eigen individualiteit, die zich in die vrijheid uiten en ontwikkelen kan, is ze nietig, is ze niets.

Thans zijn in het Oosten talrijke volken, talooze menschen bewegingen begonnen voor hun vrijheid, verzetten zich tegen een politieke en

een oeconomische overheersching door de Westelingen.

Maar indien ze nu, bezig deze twee, materiëel het meest drukkende, dominaties van zich af te werpen, intusschen toelaten, dat hun een derde, inmateriële, maar wezenlijkere knechting wordt opgelegd, — wanneer ze zich *cultureel* laten annexeeren door het Westen, dan zullen ze, éénmaal vrij geworden, moeten ervaren dat de vrijheid voor hen een schil zonder kern, een leeg vat is, dat ze niet instaat zijn te vullen.

Naast, ja boven het politieke nationalisme, de oeconomische bewegingen, is hier thans een streven naar *cultureele* zelfstandigheid nodig, opdat de volksziel niet verloren ga.

En omdat zulk een streven allereerst gebiedt *afweer* van wat zich aan haar opdringt en haar vervalscht, — want het andere, het positieve, een nieuwe productie, laat zich misschien bevorderen, maar zeker niet afdwingen, — daarom zou het ook natuurlijk en niet erg zijn, wanneer een nationale, artistieke en cultureele beweging zich chauvinistisch toonde, vijandig, zonder een billijke waardeering der Westersche kunsten.

Voor billijkheid, voor waardeering dier vreemde kunst is het thans niet de tijd; die mag later komen wanneer de eigen kunst van dit land buiten gevaar is.

De Javanen, Indonesiërs moeten zich niet laten verslinden, opslurpen door het Westen. Ook daarom niet, omdat het hun niet helpen zou. Door slechte Oosterlingen te worden, worden ze nog geen goede Westelingen.

Dat is geen kwestie van talent. Mogelijk zelfs niet van ras; doch van milieu en historie.

Misschien zou een Javaansch kind, dat een halfjaar oud was en naar Holland gebracht werd, daar werd opgevoed en bleef in een Westersche omgeving, misschien zou deze Javaan de groote componist kunnen zijn, die de Westersche muziek verwacht.

Want de Geest waait waarheen Hij wil, en en het genie is aan geen ras of plaats gebonden.

Maar dezelfde, op Java geboren en opgevoed als een Javaansch aanzienlijk intellectueel, zou evengoed de groote toondichter kunnen wezen, die *zijn* volk nog veel meer behoeft, — doch niet meer die van het Westen.

De kunsten komen diep uit het hart en de ziel eener samenleving gegroeid. Alleen wie zelf deel, vezel van het zielshart eener samenleving is, kan haar kunstenaar worden. Maar dat is



niemand, de niet in haar geleefd heeft van klein af.

Zelfs reeds het verstandelijke, de buitengewoon complexe geesteswerkingen, door de Westersche kunst vereischt, en door de toonkunst vooral, ze moeten voor den van buitenafgekome, nauwelijks zijn aan te leeren.

De Westersche kunst is niet eenvoudig. Ze wordt het niet ook. Waarom zou ze dat worden? 71).

Ze is de uiting van een ontstellend ingewikkelde, verwikkelde, verwarde maatschappij. Ze zal niet eenvoudiger worden, tenzij die maatschappij eenvoudiger, overzichtelijker wordt van structuur.

Komt het Communisme inderdaad over de Westersche wereld, — wel *dan* gaat alle overgeleverde kunst dood, waarschijnlijk. En niemand weet, hoe heilig van geestelijken eenvoud, of hoe barbaarsch van ruwe primitiefheid de kunst zal wezen, die dan daarna komt.

Maar tot dan toe blijven wij Westerlingen gecompliceerde artisten, die niets hebben van de Bijbelsche zaligen-door-armoede-van-geest. En het is, om bij de muziek te blijven, volmaakt kenmerkend, dat al de groote domineerende Westersche componisten van de laatste tijden, scherpe veelomvattende intellectueelen geweest zijn, staande midden in de geesteswereld van het Westen, — Wagner évengoed als Mahler, en deze evengoed als Debussy.

Neen, een aan den omtrek staande, een van den omtrek komende, een Oriëntaal, een Exoot, hij heeft slechte kansen in de Westersche toonkunst.

Zoover de Inlandsche zijde van het vraagstuk.

Maar nu de andere kant, de Europeesche, — hoe moeten de Europeanen zich houden, zich instellen ter zake van de rivaliseerende Westersche en Inheemsche toonkunst? (Want men make zich niet dietsch, dat hun belangen in een en dezelfde richting liggen, of tot verzoening kunnen worden gebracht).

Men moet niet te veeleischend zijn.

Men mag niet eischen, dat zij die op de een of andere wijze bij inferieure Europeesche kunst zijn geïnteresseerd, daar van leven, daaraan verdienen, offers zullen brengen. Was het Rouffaer, of een ander, die de bioscoop als langzame moordnares der Inlandsche schaduw- en dansspelen aanwees? Terecht.

Maar niemand zal van de bioscoopexploitanten of filmimporteurs verwachten, dat zij zich zullen laten overhalen om hun bedrijf te staken. Het zou ook niet baten. Voor één tien andere!

Niemand zal ook eischen, dat het Verheven Gouvernement, dat zich in deze eigenaardige maatschappij anders nog wel eens vaderlijke, patriarchale gestes veroorloven kan, den filmimport verbiedt, als schadelijk voor de beminde onderdanen.

Er zit een heel aardig stuk kapitaal achter het internationale filmbedrijf. En, niet waar, de bioscopen zijn hier te lande, (met hun pianolas of welke andere onwaardige begeleiding ook), al zoozeer ingeburgerd, ingekankerd, dat men last zou krijgen met de Inlandsche bevolking zelf. Vergeet u ook niet, het Europeesche publiek, dat zelf stevig aan de bioscoop verslingerd is. Dat neme niemand aan iemand-anders kwalijk.

De heele koloniale Europeesche samenleving bijelkaar, — kan men haar in haar massale kunstaspiraties niet het best karakteriseeren door het woord phonograaf-en-bioscoop-beschaving?

Het is ook niet te eischen, dat de betrokkenen de bioscopen zien, als een (voor hen) noodzakelijk, maar voor de Inlandsche cultuur noodlottig kwaad.

Neen, houden ze veilig hun overtuiging, dat de bioscoop een middel is tot volksopvoeding. Het is toch wel beminlijk, dat geen mensch gaarne de illusie verliest over zich zelf. De harde openhartige cynici zijn zeldzaam.

We mogen het aanmoedigingswaardig vinden, als de administrateur van een land een gamelan aankoopt voor zijn volk. Maar terwijl vroeger op de ondernemingen alleen de Inlandsche kunst voorkwam, is het een natuurlijk, en niet te stuiten verschijnsel, dat de bioscoop door de cultuures overal doordringt. Ze is immers verreweg het handigste, geeft het minste last.

We zijn ook niet onpraktisch genoeg, om te denken aan de mogelijkheid, dat de import Europeesche blaasinstrumenten werd verboden.

Het is alleen van de niet financieel-geïnteresseerde Europeanen, dat men een offer zou willen vergen, — dat er welbezien géén is. Men zou hun willen vragen, zich aan te wennen, in de *Inlandsche muziek* te zien *de eigen toonkunst*



van dit land. En in de Europeesche een veel minder belangrijk verschijnsel: iets als een particuliere liefhebberij van een (niet zeer talrijke) groep ingezetenen. Ziet men de zaak zoo in, dan zal men toestemmen, dat de Inlandsche toonkunst een voortdurend object dient te zijn voor de zorgzaamheid van het Gouvernement en alle welgezinden, — maar dat de Europeesche muziek hier te lande daar veel minder aanspraak op heeft.

Niemand, die het niet zal waardeeren, dat in een stad met een betrekkelijk talrijk minder-gefortuneerd Europeesch en Indo-Europeesch publiek, kosteloze symphonieconcerten worden ingericht. Ook deze lieden hebben een recht op kunst, op goede kunst, op hun eigen kunst.

Maar men mag nooit vergeten, dat zulke concerten tevens de uitwerking hebben van een propaganda voor de Westersche toonkunst onder de jonge Inlandsche intellectueelen. Men kan dit een niet-gewilde, tenminste (bij nader inzien) niet door allen gewilde bijomstandigheid noemen; het feit blijft onweersprekelijk. En het ware alleen tolerabel, indien het voldoende werd gecompenseerd, — indien *minstens* de zelfde bedragen, die de bedoelde volksconcerten kosten moeten, werden besteed aan uitvoeringen van voortreffelijke Inlandsche kunst.

In gevallen, waarin men een Europeesche kunstkring, door een subsidie verplicht, ook voor de Inlandsche bevolking en haar kunstverlangens iets te doen, een volksvoorstelling ziet inrichten van een Fransch operatje, daar — wel daar mag men toch waarlijk wel van een vergissing, of van onnaadenkendheid gewagen.

Maar waarom mochten we zeggen, dat het voor welmeenende Europeanen eigenlijk volstrekt geen offer is, de Europeesche muziek hier te lande te zien, te hooren als een betrekkelijk onbelangrijk verschijnsel?

De Inheemsche muziek, de Javaansche, (waar we nu de Soendasche, de Balische, de Madoereesche onder willen mee verstaan), is niet alleen *de eigen muziek* van de *overgroote massa* hier te lande, — *ze heeft*, mits ze de huidige

gevaaren voorbij kome, *veel meer toekomst* in zich, dan de Europeesche muziek hier in Indië.

Ze kan, met de toenemende complicatie der oeconomische en maatschappelijke constructies, zelve groeien in samengesteldheid, ze kan, zoo ze het geluk mocht hebben, de contacten te vinden, hervinden, met de verwante orchesten van Achter-Indië, met de Voor-Indische muziek, wier meerdere ze is door haar polyphonie, wier mindere in melodie en rythmiek, zoo ze het geluk mocht hebben, dat uit die contacten syntheses ontstaan, die dan geen onnatuurlijke en ongelukkige bastaardeering, doch een schoone rasveredeling beduiden zouden, — misschien het centrum eener Zuid-Oost-Aziatische toonkunst worden en voor de Westersche muziek het gelijkwaardige tegendeel scheppen, waaraan het Westen zelf het meest behoefte heeft.

Maar wanneer de Europeesche muziek de Inheemsche van Insulinde dooddringt, — wat dan nog? Wat zou zijzelf daar aan hebben?

Er zou een nieuwe uithoek zijn aan haar gebied, zoo als ze er honderd heeft, en die voor haar eigen prosperiteit volkomen onverschillig is. Immers, men mag het bejammeren, en een meer gelijkmatige cultuur van de toekomst afwenschen, onze Westersche kunst, de toonkunst vooral, groeit niet aan de peripheriën doch in de centra, de oude centra.

Amerika is als kolonie verscheiden eeuwen, en als „Europeesch” land toch al een eeuw oud. Het is gewichtig voor onze musici als afzetgebied. Maar heeft dit nieuwe land ons een nieuwe toonkunst opgeleverd? — Immers volstrekt niet.

Neen, het is zelfs geen opoffering wanneer de Europeanen in Indië aan de Inheemsche toonkunst gewillig den voorrang laten, die haar om redenen van rechtvaardigheid zonder den minsten twijfel toekomt.

Bandoeng, April 1921.

J. S. BRANDTS BUYS.



# AANTEKENINGEN

- 1) De opmerking is denkelijk van Von Luschan. Ons gedeeltelijk overdrukje vermeldt geen auteur of jaartal.
- 2) Onderzocht dient te worden, in hoeverre er mondelinge voorschriften, tradities bestaan, die de vrijheid der afzonderlijke instrumenten bij het gelijktijdig aanslaan van verschillende tonen beperken.

Volgens de mondelinge mededeeling van een Javaansch muziekliefhebber, zou de (vaak tweestemmige) gendèr, geen twee onmiddellijk naast elkander liggende tonen aanslaan. (Dus bijvoorbeeld niet goeloe en dodo).

Ook niet die zelfde kleine intervallen vermeerderd met een octaaf, (lage goeloe en hoge dodo).

Combinaties als limo-barang, (op-één-na naast-elkander-liggende tonen), zouden in een lage toonstreek niet, in een hoge wel geoorloofd zijn.

Het ware zeer wenschelijk, dat ook andere Javaansche muziekkenners hun opinie omtrent de geoorloofdheid, (gebruikelijkheid) van zulke intervallen kenbaar maakten.

Zijn ze misschien ongebruikelijk bij solistisch gendèrspel, (gambangspel etc.), doch geoorloofd wanneer het zelfde instrument deel is van den gamelan?, (en dus die dissonanten (?) bedekt worden?)

Het partituurfragment „Pari-Parno, Pankoer“, genoteerd volgens het schrift Djojodipoero-Ban dara, en genoemd als te verwachten bijlage bij het artikel „Javaansch Muziekschrift“ van Linda-Bandara in „De Taak“ III. 43, 1920, heeft in de Gendèr Peneroos, 4de maat 6de zestiende, goeloe dodo binnen het octaaf.

De nog ongepubliceerde Bimo-Kordho-partituur van de zelfde origine, vertoont dergelijke enge liggingen niet. Evenmin staan er in de enkele oudere partituren. (Vgl. Land en Groneman „De Gamelan te Djokjakarta“, Verh. Kon. Ak. v. Wetensch. afd. Lett XIX, 1890, Bijlagen C. en D).

Indien echter bedoeld verbod voor de tweestemmige instrumenten gold ook in het orkest, dan zou het orkestspel de zelfde conflicten van vlak naast elkander liggende tonen natuurlijk toch niet vermijden. Even goed als binnen de partij van een enkel instrument, kunnen ze ontstaan bij het over elkander vallen of kruisen der stemmen van twee of meer instrumenten. Daar die stemmen improviseerend worden versierd, zullen de samenklanken, verticale coupes door de klanken-massa, zeer variabel zijn; al de mogelijke com-

binaties der 5—7 tonen van de toonschaal zullen voorkomen.

Dit verklaart de opinie van veel Europeanen, onbekwaam om in deze veelklankigheid een verstaanbare ordening te vinden of brengen, een opinie, die men heeft geformuleerd in de woorden: „Vreemd samenstel van onwelluidende klanken“. En de even vaak uitgesproken meening, dat gamelanmuziek het beste klinkt, zoo men haar hoort zonder naar haar te luisteren zegt feitelijk: men mag geen pogingen doen, om haar te begrijpen binnen logische of gevoels-kaders, **waar ze niet in past.**

Wil de Westerling Oostersche muziek genieten, dan moet zijn gewone, vooringenomen, bewustzijn zich verruimen, of krimpen. Krimpen tot kinderlijke ontvankelijkheid. Zich uitzetten tot ver voorbij de grenzen der gemakkelijke alle-daagsche benaaldheid.

- 3) Ook naar schriftelijke gegevens aangaande een mogelijke Javaansche muziektheorie dient er overigens nog onderzoek gedaan.

Groneman schrijft van de veronderstelling uit, dat Javaansche verhandelingen over de muziek volstrekt ontbreken. Daar hij uitnemend geïntroduceerd was aan de Djokjasche hoven, scheen een vergissing zijnerzijds niet waarschijnlijk.

De recente, na zijn tijd samengestelde werken,

- a) Djakoeb en Wignjaroemeksa „Lajang hanjoeroepake pratikellè bab sinahoe naboeih sarto panggawene gamellan,“ uitgave Volkslectuur No. 94,
- b) Djakoeb en Wignjaroemeksa „Serat enoet gending Slendro,“ uitgave Volkslectuur No. 196,
- c) Raden Bagoes Soelardi „Sérat Pradonggo“, uitgave van Widyapoestoko, Jav. Serie No. 2, kunnen in dit verband buiten beschouwing blijven. Echter zou er uit verschillende aanwijzingen het bestaan blijken van Javaansch muziektheoretisch werk, honderd of enkele honderdtallen jaren oud. Zulke handschriften schijnen echter niet talrijk te zijn, en het onderwijs, tegenwoordig tenminste, zuiver bij mondelinge traditie te geschieden.

Wellicht kunnen de Javaansche lezers dezer praeadvieszen nadere inlichtingen verschaffen over Javaansche m.m.s.s. betreffende de muziek.

- 4) Hugo Riemann heeft de „fundamentele wetten“ der Westersche muziek het scherpst geformuleerd in den leer der „Tonale functies“—(welke definitieve formulering overigens pas mogelijk was op het moment, dat die wetten



zouden ophouden geldig te zijn). Riemann kon natuurlijk over zijn eigen ontdekkingen niet heen komen, en polemiseert in het voorbericht van zijn „Handbuch der Musikgeschichte” tegen de mogelijkheid van principieel andere muziek dan die, waaraan het Westen gewoon is.

Hij merkt op, dat wetten, in het oude Griekenland, in China, en in het Westen geopenbaard, niet omver geworpen worden door „ein paar mangelhaft gebohrten Pfeifen aus Polynesiën oder mit fragwürdigen Gesangsleistungen farbiger Weiber.”

O. Knaap betwist in het artikel, hierachter genoemd onder 7b) de „dwaze bewering ..... de sproke” dat gamelan-muziek niet te schrijven is in Europeesch notenschrift „omdat de Jav. toonkunst ook intervallen heeft, die kleiner zijn dan de halve toon.” Overigens is dat in het geheel geen gangbare bewering; wel dat de Jav. muziek *andere* intervallen kent dan de Europeesche.

Volgens Kn. zouden de afwijkingen slechts schijnbaar zijn, en ontstaan door ontstemming van oude versleten instrumenten; Javaansche zang of rebabspel zou zulke intervallen niet vertoonen.

Subsidiar heeten de abnormale intervallen gesuggereerd te worden door een verkeerde opvatting der reine, ongetemperde stemming met Europeesche ooren, die bedorven zijn ingevolge de gelijkzwevende „temperatuur”.

Elders, (in het artikel, hierna genoemd onder 7c), duidt de opmerking, dat veel Europeanen, „zweren bij hun, **toch ook** geheel will(keurig) toonstelsel als het alleen zaligmakende,” op een ruimer begrip. Doch er moeten daar andere tegenstellingen tusschen de Javaansche en de Europeesche muziek bedoeld zijn, dan die, gelegen in de toonafstanden.

4a) Vgl. in „Voordrachten en mededeelingen” der Indische Vereeniging VI, (II, 2) het „Kort verslag der gamelan-demonstratie” (blz. 86). „Hierop volgde een fragment uit de **Bimo Koordho**, door (een Europeaan) op noten gezet en door Jonkvrouwe Von Schmidt auf Altenstadt op de piano gespeeld, om aan te toonen hoe afschuwelijk het klonk, waarvoor eenigen der aanwezigen dan ook schouderschokkend hun afkeuring te kennen gaven ..... Ter vergelijking werd hetzelfde stuk door den heer Soerjopoetro op de **gambang** gespeeld ..... De tonen van de piano (komen niet) met die der Javaansche instrumenten (overeen) ....., terwijl daarbij (de Europeesche musicus) ter aanvulling een accompagnement heeft gecomponeerd, waardoor de stukken in sterke mate vereuropeesd zijn, en het Javaansche karakter geheel en al missen.”

5) Het zou belangrijk zijn om te vernemen, welke indrukken Javaansche muziekliefhebbers van Schäfer's compositie hebben gekregen. — Leek de verwerking hun met het thema in overeenstemming, dan wel in tegenspraak? Of geen van

beide, doch zoo, dat ze het Javaansche karakter niet tangeerde, er langs heen ging?

Of het onderwerp, subject van de „Rhapsodie” een uitzonderlijken aard heeft, en dus den Europeeschen muzicus wel direct kon stimuleeren, ware interessant om na te gaan. Maar men zou zich daartoe dat thema, Javaansche zang- of instrumentale wijze, moeten kunnen te binnen brengen. — Is ze echter wel authentiek?

Knaap schrijft (in het opstel, hierna genoemd onder 7c) het volgende: Schäfer heeft een fraaie rhapsodie opgebouwd „op een Javaansch gamelan-thema van mij.” Wat wil Kn. daarmee zeggen? Indien hij een Javaansch thema zelf heeft gemaakt, nagemaakt, dan kan dat heel gemakkelijk atypische kwaliteiten en een ongewone uitwerking hebben.

Schäfer zou, volgens Knaap, door zijn Rhapsodie op redelijke wijze de grenzen bepaald hebben van het inlaten van Javaansche in Nederlandsche, Oostersche in Westersche muziek: Elk inniger samengaan doet beide te zeer verflauwen.

6) Waar moet (bij voorbeeld) een zoethartige blankgallige Vlaam als Hullebroeck nuances vinden om er de timbres van de Javaansche zangkunst mee na te bootsen? Timbres en charmes, scherp genoeg, om er zoo nu als vroeger van te getuigen, dat ze lijken „in 't liefelijke als het kweelen van een pauw op een boom; als riet met een schurend geluid in aandoenlijkheid.” (Nagarakrtagama, vert. d. Kern).

Zelfs de meerzijdige, de kantige, maar tamelijk grof gefacetteerde Scholander, zou deze kunst niet anders kunnen weerspiegelen, dan onwillens parodieerend.

7) a. Sastro Prawiro, „Préludes Javanais” in „Bulletin de la Société Française des Amis de la Musique”, 1909 (?) blz. 839.

Ook elders heeft Kn. dit pseudoniem gebruikt:

b. Sastro Prawiro, „De Gamelan”, in „Caecilea”, 1902-1903 blz. 49.

c. Sastro Prawiro, „De Nieuwe Aanhangers der Oostersche muziek”, in „Morks Magazijn”, 1916 II, blz. 147.

Onder eigen naam publiceerde hij o.a. nog: d. Otto Knaap, „Javaansche Instrumenten”, in „Op de Hoogte”, 1907, blz. 4.

In a) schrijft hij: „Je suis un Javanais. Mon nom est Sastro Prawiro. Je joue du kendang ..... Je suis un ménestrel. Dans mon pays un ménestrel bien connu.”

In b) de zelfde mystificatie, te ongeoorloofder waar dat artikel geen novellistische vorm vertoont. De auteur, Indo, beweerde daar: „zelf ben ik 'n Javaan, en ik ken de kunstenaarsziel mijner landgenooten in al haar uitstralingen!”

Dat opstel wordt toegelicht door een „klaaglijke melodie” en een „vreugdige wijze” van pentatonisch, Javaansch of Javaniseerend type. Naar hun afkomst en mate van authenticiteit, ware een nader onderzoek noodzakelijk.



Bij d) is een Maleisch liedje gevoegd, waarvan Kn. ditmaal franchement toegeeft, dat het met Javaansche muziek niets uitstaande heeft.

Over het verband, dat er in a) gefabriekeerd wordt tusschen die Javaansche muziek en deunen als „Tabé, nonna tabé” en „Ajo naik-naik di pedati”, mag men gerust geïndigneerd zijn. Die welke hij geeft op de woorden „Dari mana datangnja lintah” en „Banjak bintang di langit”, zijn niet veel edeler.

De laatstbedoelde wijs wordt verdacht, meer in het bijzonder bij de Comedie Stamboel te hooren. Trouwens de sfeer daarvan zal wel zeer weinig scherp zijn omschreven.

Wie verschaft er goede inlichtingen over het ontstaan van de Stamboel? Is het juist, dat ze op Java, op Batavia tenminste, gecreëerd is door zekeren Mahieu, weggelopen van het „gym”? Was ze toen in dien tijd, een jaar of dertig geleden, inderdaad aardiger, naïef-fantastischer, dan de vreeselijk suffe vertooningen, die ze tegenwoordig geeft te zien? Heeft M. werkelijk, gelijk men zegt, voor de muziek zijner spektakels, veel ontleend aan Duitsche Liederschatten? (Duitsche invloed contra de Zuid-Europeesche bronnen van de krontjong?) Zijn de Maleische opera's uit de Straits ouder dan onze Indische Stamboel, en daar misschien het voorbeeld, de aanleiding van? Hoe komt ze aan haar naam?

8) „Il y aux Indes Neerlandaises de la musique javanaise et il y a de la musique malaise. Entre ces deux il y a des formes de transition. Dans le cours des siècles un mélange a eu lieu dans quelques contrées, de sorte que l'on ne peut pas toujours fixer les bornes entre la musique spécialement javanaise et la musique spécialement malaise”.

9) Misschien zijn uit te zonderen sommige Jav. kinderliedjes, of betergezegd school-liedjes. Zie „Mededeelingen ..... Nederl. Zendel. Genootsch., XLII, 1898, blz. 229, v. v. Bedoeld artikel „Javaansche Kinderspelen met zang” is ongeteekend. Denkelyk zal het dus redactioneel, d. i. van Prof. Poensen wezen (?) De notaties zijn bezorgd door „de kundige musicienne ..... me-juffrouw van O .....” voor wat de eerste 12 aangaat, maar de laatste 8, door den ondernemenden dilettant ..... Nirroso Letjo, onderwijzer aan de bewaarschool te Kendal-pajak”.

Een passage in het artikel moge hier nader worden beschouwd, n.l. deze:

„Vergeleken met onze bewaarschoolspelen, zal men niet zoo heel gering over de Javaansche kinderspelen denken ..... Hoe oud zijn onze bewegingsspelen? Is 't niet opmerkelijk, dat de Inlander die voor lang heeft gehad, en wel in grooten getale? ..... Soms meent men oude kennissen te ontmoeten; toch niet ontleend. Zij ontstonden op Java zelfstandig”.

Vooreerst zijn ook onze, Europeesche, speelliedjes en bewegingsspelen ongetwijfeld, evengoed als de Javaansche, overoud van afkomst. Alleen zullen de paedagogen er zich betrekkelijk laat

mee hebben bemoeid, en de artiesten nog later, de eersten het verschoonschend, de laatsten het aesthetiseerend, (Dalcroze).

Maar vooral: behoudens zeer zwaarwichtige tegenbewijzen, aanvoering van talrijke analogieën uit onverdachte, van Europeesche **schoolinvloeden** vrije milieus, is het van sommige der genoteerde liedjes uiterst onwaarschijnlijk, dat ze niet onder Westerschen invloed ontstaan zijn.

En wel No. 9, 10, 11, 12, 13, (14 ?).

No. 9 is onmiddellijk verdacht om zijn driekwartsmaat, (de eenige van het collectietje).

Dan is de omvang van het lied volkomen onaannemenlijk, veel te groot: een octaaf + nog een kwint. Voor kinderliederen, speciaal de Javaansche, is echter een kleine omvang karakteristiek. De onverdachte in dit collectietje hebben een kwint omvang. Alle met grootere amplitude zijn ook om andere redenen suspect, (in deze kleine verzameling zelfs reeds die van een sext).

De zesregelige melodie heeft in beide helften eerst 1½ regel die beweegt door het accoord, (den tonicadrieklank), heen. Schijnbare accoordbewegingen komen bij exotische muziek wel meer voor, (bij Indiaansche b.v.) Ook kan de notatie van muziek in een nietadaequaat toonschrift een onzuiver beeld doen ontstaan. Maar toch verklaren deze mogelijkheden een zoo volkomen onoostersch melodietype als het hier bedoelde niet: (de komma's beduiden maatstrepen, de gedachtestrepen beteekenen motiefgrenzen) g, e e g, c c — g, a c' g, e e — g, c c c, e g gf, e c —, (rythmisch vereenvoudigden we een kleine onregelmatigheid).

De rest kan Javaansch van origine zijn; bijvoorbeeld de 3de regel):

c c a c a c g a g aa.

Het bewuste No. 9 heeft bovendien eigenwijze en onkinderlijke woorden. Dit in overeenstemming met bijna alle muzikaal-verdachte, en in volkomen tegenstelling met de melodisch-onaantastbare liedjes, die een even lieven nonsens vertoonen, als onze Europeesche, en waarschijnlijk alle echte kinderliedjes ter wereld doen.

In ieder geval is er te veel verschil tusschen: „Witte kip, ja jeh koeng,— te slachten j. j. k., Jonge maisaar, semboenghout.

Mooie mannen, hurk neer, ja jeh koeng,”

En:

„Komt makkers allen gelijk gezind,  
Zingende met een schoone stem,  
Eenparig zij 't geluid der woorden,  
Werkelijk, als wij harmonieeren hebben wij pret”,  
om een identieken oorsprong voor beide te aanvaarden.

No. 10 en No. 12 hebben dergelijke teksten als No. 9. Bij No. 11 zouden deskundigen dienen uit te maken, of het koerende duifje in Javaansche volkspoëzie werkelijk zoo ethisch-paedagogisch ageeren kan; (het dier zelf en zijn gekir is populair genoeg, naar men weet). Maar (een niet-gebeurlijk wonderlijk toeval ongerekend latende,)



mag men de melodie van dit stuk houden voor de corruptie van een bekenden Europeeschen canon: „Frère Jacques.”

Een toevallige gebeurlijkheid is, dat No. 12, nu ook eventjes aan een anderen canon herinnert, aan „Tuons le coq” namelijk. Maar dat het wijsje buitendien nog verschillende verdere Europeesche liedjes te binnen roept, dat is zeker geen toeval.

No. 14 doet met zijn aanhef, — ditmaal stellig wel door een dwaze toevalligheid, — aan een Duitsch heilslegerlied of parodie daarop denken. („Wiederum 'ne Seele’.) De tonen van dit begin **kunnen** evengoed zuiver Javaansch worden verstaan; maar de rest der wijs is niet geheel voor verdenking onvatbaar. Men kan echter ook spoken zien. De dwaasheid van den tekst lijkt in ieder geval authentiek genoeg. (Dat deze den „bezem” van den Hollandschen schoolcanon noemt, is bepaald een kwaadaardig toeval).

Wie weten wil, hoe de twijfelachtige melodieën op Javaansche bewaarscholen zijn beland, vindt een aanwijzing in No. 13. Daarbij immers staat vermeld, dat „wijze en inhoud” (tekst) vervaardigd zijn door den onderwijzer Nirroso. De tekst is van het zelfde, schoolmeesterige gehalte als de voorafgaande: „Komt jongens!, bezoekt de School al je best. Hoorende het onderwijs van den trouwen onderwijzer.” De melodie heeft het karakter van een navolging naar een Europeesche; maar een slecht begrijpende navolging.

De maker was ook blijkbaar niet buiten aanklaging met de Europeesche muziek gebleven, daar hij immers Europeesche noten schreef; bovendien had hij geëxperimenteerd met een harmonium.

Natuurlijk moet er van ons onderwijs, speciaal van ons zendingsonderwijs, voortdurend zeker muzikale invloed doorgelekt, afgedruppeld zijn op de Inlandsche onderwijzers.

De invloed van het Europeesche wereldlijke lied is in het 2e deeltje van Winter's „Javaansche Gedichten op zang” gesystematiseerd. Het begint met de lizige wijze waarop wij in onze jeugd zongen: „Uit de hemelbogen (?)”, en eindigt met de vroolijke van „Meester de jongens brengen knikkers mee”. De groote meerderheid moet uit een Duitsch Kommersbuch afkomstig zijn. („Volkslectuur” schijnt F. W. Winter's „Tembang Djowo nganggo moesik” herdrukt te hebben. Alleen het 1ste deel met de classiek Javaansche tembangs? Of ook het hierboven gecaracteriseerde 2de? Tenzij er, uit de sfeer b. v. der Chr. scholen, een gedecideerde vraag naar was, zoodat het stuiten der verbreiding kunstmatig had moeten heeten, had de herdruk beter gelaten kunnen worden. Opzettelijk behoefde die, niet-onbedenkelijke invloed niet te worden gecontinueerd).

Behalve de Winter's zullen ook anderen dergelijke dingen hebben geïmporteerd, zij het ook slechts voor gebruik en verbreiding in eigen omgeving, die dan tot corrupties (als No. 11),

tot amalgeeringen met Javaansche muziek, (No. 9) en tot onbegrepen namaaksels (No. 13) kunnen geleid hebben.

Buiten de onmiddellijke sfeer der bedoelde scholen en bewaarscholen, zullen ze zich niet verbreid hebben. Indien er hier iets als bastaardeering is geschied, dan is er tenminste geen vruchtbare nakomelingschap ontstaan.

Zeër leerzaam is de muzikale toestand in de Filipynen; zie het materiaal verzameld door M. Walls y Merino: „La Musico Popular de Filipinas” Madrid 1892.

Het proces van verdringing zal daar op dergelijke wijze en met dergelijk resultaat geschied zijn, als elders, waar Spanjaarden en Portugeezen in den Archipel gezeten hebben, maar alleen vollediger hebben doorgewerkt.

Over den huidige staat schrijft deze auteur: „..... „reconozcamos que los cantos de Filipinas ne tienen un tinte marcadamente propio y original ..... pues son relativamente modernos” ..... en ..... „adoptar estrofas enteras de nuestras obras dramaticos y valerse de sos antiguos corridas para la musica de nuestras zarzuelas.”

Van de genoteerde muziek heeft „La Pasion. Oracion a la Santisima Virgo” een antiek type, dat moet te herleiden zijn tot oude Spaansche, populair religieuze muziek.

Van het danslied „El Cumintang” teekent de verzamelaar aan, dat het „es considerado per los naturales como anterior a la conquista, y dada su factura, lo creo perfectamente posible”. Maar het is betwiffelbaar. De muziek wijkt sterk af van het overige verzamelde Filipynsche materiaal, maar volstrekt niet in de richting der van elders bekende oude Indonesische.

Bij „El Cundiman” teekent W. y. M. aan: „La musica, para mi es la unica que reviste alguna importancia entre todas de los cantos filipinos que conozco; tiene un sabor mercadamente moderno (1892), y es sin duda alguna bastante posterior a la conquista”. Jawel, de Koekoek nog toe. Het ding heeft volmaakt het air van een inferieure, (en denkelijk Italiaansche) operawijs!

De rest, behalve nog een populair-religieus dingetje, bestaat uit, (niet bijzonder goede, maar door het verleidelijke rythme toch nog charmee-rende) navolgingen van de Spaansche volksdansen: Fandango, Iota, etc. (Men weet, dat dit rythme door het Moorsche geïnfleueerd heet te zijn.)

Voor zoover hier uit dit collectietje te zien is, schijnen dus, op de Filipynen, geen hybriden van Indonesische en Westersche muziek voor te komen. Evenmin vindt men daar blijk van in het materiaal uit de Molukken, waar wel aardige wijzen bij zijn; (het door Hullebroeck gecolporteerde „Kole Kole” o.a.)

Hullebroeck, (zie Snelleman, Encyclopaedie v. N. I. 2e editie II, blz. 834,) vindt de liederen in de Molukken Forscher, melodieuzer en typischer,



de verbastering daar geringer dan op de Westelijke eilanden. Maar die tegenstelling kan niet de Javaansche zangmuziek bedoelen. (Daarmee heeft hij zich niet ingelaten; men vergelijkte het tekstboekje zijner Indische Avonden). Hij zal doelen op de andere streken, waar men muziek van de zelfde afkomst als de Moluksche vindt.

En dan mag worden toegegeven, dat in de Molukken deze stek der (Zuid) Europeesche muziek het best is aangegaan. Ze heeft hier een tamelijk aardige, hoewel niet zeer belangrijke, progressieve ontwikkeling doorgemaakt. Haar voornaamste bekoring is echter haar antieke airtje, rythmische en melodische formules die voor twee honderd jaren gewoon waren, maar nu iets aparts zijn.

Dingen die specifiek Zuidelijk, „Portugeesch”, klinken, vindt men bij de liedjes uit de Molukken maar weinig. (Het Spaansche karakter van de Filipynsche muziek is veel duidelijker).

Jammer genoeg, schijnt ook dit kleine, maar beeminnelijke genre der Ambonsche muziek al weer door den vulgairen niveleerenden invloed der huidige Europeesche straatmuziek bedreigd te worden.

Althans in het voorbericht van een nog te publiceeren bundeltje met Ambonsche liedjes schrijft de heer M. A. E. Wattimena: „Kaoem Ambon ada njanjianja sendiri. Tetapi makin hari makin ketjil daorahnja meskipoen diantara bangsa Ambon sendiri, karena disesekkan oleh njanjian-njanjian asing.

Sajang djikalau sekali akan poenah sekaliannja.”

Dat verschilt nog al wat van de optimistische zekerheid, waarmee een ander auteur, de heer A. Th. Manusama een andere vorm van Indisch-Europeesche muziek eeuwig verklaart, de krontjong n. l. (Zie „Krontjong als muziekinstrument, als melodie en als gezang” 1919): „De Portugeezen hebben voor ruim drie eeuwen hier te lande een gedenkstuk achtergelaten dat waarlijk tot heden nog in dankbare en levende herinnering is gebleven in het hart des volks.

„En die herinnering zal immer blijven voortleven!

„Want moeilijk zal het zijn om de moresco of de z.g. krontjong van het Oost-Indische muziek-program af te voeren, dewijl zij boven alle Indische melodieën heen zeer geschikt blijkt te zijn voor het weergeven van het diepere zieleleven van den hier geborene en zulks in aandoenlijke, begrijpelijke klanken.”

De heer M. blijkt onder „krontjong”, streng genomen, alleen een enkele melodie te verstaan, die gebruikt pleegt te worden voor amoreuze tournooien, spiegelgevechten in geïmproviseerde „veelbeteekenende en dubbelzinnige pantoens.” Hoogstens telt hij nog de „krontjong Banda” of „prounga” mee.

Van de eerste, de „moresco ..... waarschijnlijk een lied ontstaan onder den invloed der Mooren tijdens hunne heerschappij op het Ibe-

rische schiereiland”, schrijft hij, dat ze „eenigszins doorvlochten (is) met moorsche en oostersche motieven ..... (en) mede geaccompagneerd (werd) ..... door een tamboerijn, een soort moorsche trom”.

Niet ieder zal in de wijze, zooals de heer M. haar noteert, een Moorsch element vinden, noch zelfs een geprononceerd Zuid-Europeesch karakter. Overigens meent deze auteur, dat de melodie „door de Portugeezen in vroegere dagen op eenvoudige wijze tengehoore gebracht, ..... na verloop der tijden door het jongere geslacht zeer gewijzigd (is) ..... door toevoeging ..... van verschillende variaties ..... die de aandoenlijkheid en lieflijkheid ..... zeer verhoogen.”

Waarschijnlijk echter hebben de Portugeezen haar even goed gevarieerd, daar het in de oudere Europeesche muziekpraktijk een gewoonte was, dat instrumentalisten of vocalisten hun, alleen in de groote lijnen genoteerde, partij opsmukten. Zoomin als die ouderwetsche Europeesche ornamentiek, herinnert de huidige van de krontjong aan de geïmproviseerde versieringen in het Javaansche orchesterspel, den Javaanschen liederzang, of in de Hindoesche muziek. Ten onrechte zou men ook bij de navolgende beschrijving van het krontjongspel het „contrappunto alla mente” van den fluitist als een blijk van Indonesischen of Hindoeschen invloed beschouwen, alhoewel de heer Manusama tusschen de oude Portugeezen of Portugeesche kleurlingen, en de huidige krontjongers nog de van Voor-Indie afkomstige Gowaneezen inschakelt. Met de heterophonie, zooals die in een deel van Achterazië, in Java, Bali, Sumatra, Birma, Siam, Cambodja en waarschijnlijk nog verder, voorkomt, heeft de krontjong zeker niet te maken. „Oostersch”, behalve door haar twijfelachtige Moorsche wortels, is ze niet.

De hr. M. beschrijft haar aldus: „De moresco melodie (wordt) versierd met ..... vele klankfiguren en vertolkt door de dragende tonen van de viool, de grillige maar toch welgekozen variatie's der fluit, geaccompagneerd door het roerende en scherpe snarengeroffel van de krontjong en de forsche afgemeten bastonen der gitaar”.

De melodie der „Prounga”, volgens den hr. M. „eentonig en zeer melancholiek,” met „een sterk sprekend oostersch karakter,” klinkt wat Iberischer dan de „Moresco,” maar evenmin duidelijk Moorsch-orientaalsch.

(Het orkestje dat de verhalende straatzangen te Batavia begeleidt, de sjairs, Maleische moorden van Raamsdonk, resp. Moord op A Kiong etc.: gambang, chineesche fluit en chineesche viool, acht genoemde auteur van Indo-Chineeschen (beter: Indisch Chineeschen) oorsprong.

Een werkelijke combinatie van Westersche en primitief Oostersche elementen toont de krontjong als door inlanders bij Batavia vervaardigd snaarinstrument, naar de schrijver vermeldt een kleine luit van Europeeschen oorsprong maar waarvan



het lichaam uit een stuk hout wordt uitgehold.)

Zooals we zagen, heeft van de verindischte Europeesche muziek die in de Molukken de meeste en aardigste beteekenis, — de krontjong minder, ook wanneer men dat begrip ruimer neemt dan de hr. M., en er alles onder begrijpt wat men zooal door de bewuste ensembles hoort spelen, en er bij zingen, (mits het niet van duidelijk recent Europeesche afkomst is.)

Onder de verschillende categorieën van Indisch-Europeesche muziek, vindt men, behalve bekoorlijke ook vervelende, verachterlijkte, simpel geworden ouderwetschheidjes. Voorbeeld de Timoreesche „Marsch Ambon”, medegedeeld door Mr. Jaap Kunst. (Notulen ..... Bataviaasch Genootsch. LVII, 1919. blz. 180). (De heer Kunst acht het repertoire der kust-Timoreezen „hopeeloos geïnfecteerd door de Westersche tingeltangelbacil. Zelfs Louis Davids had zijn steentje bijgedragen.”)

Vaak maakt de bedoelde muziek ook den indruk, een involutievorm te zijn, een aftakeling van Europeesche voorgangers, een resultaat van regressieve ontwikkeling.

De onhandzaamheden, onbeholpenheden schijnen niet ontstaan te zijn door een vermenging van stijlen. Ze zijn eer degeneratie- dan bastaardeerings-verschijnselen. (Men hoore in Knaaps lezing van „Banjak bintang” de fraze-einden der melodie. Vier van de zes keer neerkomend op de vijfde trap van den toonaard.)

De meeste krontjong-deuntjes zijn echter glad genoeg.

Hullebroeck schijnt zijn variant van Dari mana?” opgeteekend te hebben in Bandoeng. Dit zegt natuurlijk niets voor den oorsprong, doch alleen voor de verspreiding van dit type van melodieën die met het toenemend verkeer sneller moet worden.

- 10) Wie de — weinig recommandabele — proefneming wil wagen, zal bemerken, dat hij beginnen moet, het Europeesche thema sterk te denatureeren; zelfs het eenvoudigste Westersche liedje moet van veel zijner karakteristieke hebbeligheden worden ontdaan.

Dit is volstrekt geen wonder. Iedere Oostersche melodie, ingelijfd in Westersche muziek, wordt bij dien overgang gedensureerd. Ze wordt verstaan als iets heel anders dan ze is, d.w.z. anders dan het volk van haar oorsprong haar bedoelt en gevoelt.

Nemen wij aan, we willen een primitief Europeesch kinderliedje als gamelan-thema, cantus firmus, wilet, gebruiken. „Palm Paschen” b.v.

Dan moeten we eerst opofferen de grappige rythmische details, de ontbinding van kwarten in achtsten (of zestienden). Ook zouden, ingevolge de strikte kwadratuur der gebruikelijke gamelan-themas, de onregelmatigheden, afkortingen of uitlatingen in den bouw van het wijsje, moeten worden aangevuld, hersteld, (die juist zoo geestig zijn).

Wij houden dan iets over als het onderstaande; (in gelijke kwarten):

a b a g, a g (a g), a b a g, a g (a g),

a b a g, a b a g, d g a b a g (a g).

Eindelijk ware dit nog aan te passen aan Javaansche toonsafstanden. En zelfs daarna bestaat er geen zekerheid, dat het thema acceptabel is voor den Javaanschen musicus, — hoewel het in deze gedaante nogal schijnt te lijken op sommige Javaansche kinderliedjes. Zie „Javaansche kinderspielen met zang”, (Meded. Ned. Zend. Gen. XLII, 1898) No. 7, (getransponeerd):

a b, d — a, b a, g —

g, a b, d — a, b a, g —

(De kommas verbeelden ook hier maatstrepjes, de — duiden weer motiefgrenzen aan. Het liedje heet „Koewoekkan”).

- 10a) Vermeld, doch niet bij name genoemd, door Mathieu Schoenmaekers in „Javaansche Dansen”, zie „De Amsterdammer” van 21. 1. 1921.

- 11) J. Feenstra in de N. R. Ct, Mailed. 30 Sept. 1920 „Java-impressies III. Midden-Java. Boroboe-doer.” Vgl. aangaande die „biceps en spieren”, het citaat uit een çilpaçstra, (handboek der artissans, — bouwmeesters en beeldhouwers —), bij Dr. F. D. K. Bosch, in „Handelingen v.h. Eerste Congres voor de Taal-, Land en Volkenkunde van Java” (blz. 106): „De ledematen der menschelijke figuren behooren glad te zijn en smal toeloozend, evenals „de slurf van een olifant” of „de stam van een palmbloem.”

Niemand heeft zich bijzonder te gêneeren, zich gecompromitteerd te achten wegens de geciteerde opinies van een Hollandsch journalist. Deze heer kan waarlijk niet gelden als representatief voor ons beschaafd intellect.

Hij heeft niet genoeg geleerd.

Schandaleus zouden zijn uitlatingen anders wel zijn. Holland heeft zelf geen beeldhouwwerk geproduceerd van eenig wereldhistorisch belang, (ook niet in den tijd der Gothiek, die zijn beste sculptuur opleverde). Het is juist nu, na eeuwen van de meest volkomen onbeduidendheid zijner plastiek, bezig, die, met moeite en langzaam-aan omhoog te halen. Zijn beeldhouwers produceeren zeker nog niets monumentaals; en zijn ergerlijk slechte steenhouders kunnen heelemaal niets. (Nog veel meer dan als kunst, is het beeldhouwen bij ons als handwerk verwaarloosd. Men vergelijk een Hollandsch en een Italiaansch kerkhof).

En dat gaat me dan tegen een kunst van distinctie staan blaffen als een straathond, die een reiger zou zien opvliegen.

Dat kan me net zoo iets óók wel maken met een handig architect, (de Hollandsche architecten zijn, voor wie hun werk ziet na de Boroboe-doer, nog maar beginnende zoekers), en honderd van die (verfoeilijke!) steenhouders.

Overigens is er aan de naïveteit dier grofheden twijfel mogelijk. Ze kunnen ook uiting zijn van een eigenaardige mentaliteit, die zich niet zelden ontwikkelt bij lieden, heerschezuchtig, maar on-



voldoende scherp of fijn van begrip. Kenmerkend voor dien geestesstaat is de verbitterde vijandigheid tegen alles wat boven hun begrip gaat, wat boven hen uit vliegt.

De bazigheid is in die karakters primair, maar de neiging alles neer te bluffen een secundair verschijnsel.

Bedoelde mentaliteit, onder de koloniale Hollanders frequenter dan bij de thuisgeblevenen, is toch voor ons volk gelukkig nergens karakteristiek, zoodat we ons het geval verder niet hebben aan te trekken.

Wat aangaat de overige beweringen: „Er zijn kilometers basrelief op de terrassen ..... Al deze poppetjes zijn gelijk en haast kinderlijk van uitvoering..... van teekening niet ongelijk aan de taai- en suikermannetjes uit een dorpskoekenbakkerswinkel..... Zuiver aesthetisch bekeken lijkt het een poppenkraam”, — deze beweringen demonstreeren niets stelligder dan het volkomen onvermogen tot „zuiver aesthetische” observatie van den genoemden journalist.

Weliswaar zal niet ieder dadelijk instemmen met de opinie van Dr. Bosch in zijn reeds genoemd opstel, „(Een hypothese omtrent den oorsprong der Hindoe-Javaansche kunst)”, dat de bloeitijd der sculptuur van Java zich kenmerken zou door „de **uniforme** superioriteit (der) kunst”—men mag het, allerm minst zeker, en zelfs niet waarschijnlijk, achten, dat „(toen) op den Dieng zich door naastige oefening enkele hoogstaande kunstenaars gevormd hadden..... zij een groot aantal leerlingen tot **gelijke** hoogste hebben opgeheven”, — noch gelooven, dat indien „die enkele ..... de leiding bij het beelhouwwerk aan Boroboedoe en Prambanan op zich genomen hebben, ..... hun volgelingen **niet** bij hun voorbeeld ten achter gebleven zijn”, en dus „om een kern van door aanleg uitverkorenen ..... een heirleger van geoefende Javaansche cilpins gevormd. (is), die (evenals zij) tot het scheppen van de machtigste en schoonste kunstwerken instaat (waren)”.

Trouwens, Dr. Bosch zelf geeft de situatie juist weer, wanneer hij omtrent het analoge Balische geval opmerkt, dat enkele bij de decoratie van een heiligdom „de leiding behouden en voorwerken. De anderen richten zich naar hun voorbeeld en bejveren zich het zuiver ..... na te volgen. Hun werk zal **voor den oppervlakkigen beschouwer** niet van dat hunner meesters verschillen.”

Precies. De geciteerde journalist was maar een oppervlakkig toeschouwer en zijn zinnen volstrekt zoo scherp niet. Hij had anders aan Boroboedoe tusschen niet-weinig leerling- en navolgers-werk de voorbeeldige meester-werken kunnen vinden. Wat in een koekkraam, zoo niet lukken zou.

Daar verwante vragen en psychologische moeilijkheden te eenigertijd zullen moeten worden beslist door wie de wortels der Javaansche muziek wil nagrafen, moge hier nog eenenander volgen over de kwestie van den oorsprong der Ja-

vaansche beeldende kunsten, door Dr. Bosch behandeld.

Zijn betoog, dat de makers der sculptuur en architectuur op Java niet in massa Hindoes ge-weest kunnen zijn, klemmt straf. (Het geconstateerde ontbreken der te verwachten nalatenschap van technische termen).

De argumentatie contra Hindoesche afkomst van zelfs maar de leiders, meesters, hangt wat losser. (De onbekendheid, tenminste tot nu toe, van Indische prototypen der Javaansche kunst).

De schr. vindt het perslot een gevoelskwestie, waartoe men de Javanen van voorheen in staat acht: Tot zelfstandige scheppingen, of alleen tot gedachteloze navolging.

Juister ware wellicht, dit een vraagstuk van rassenpsychologie en van vergelijkend historische kunstcritiek te noemen. Maar toegegeven moet worden, dat op deze gebieden het denken nog rijkelijk sensitief is, en niet bovenmate logisch.

In het aesthetisch oordeel zijn sterk subjectieve elementen betrokken. (Het ware volstrekt geen absurditeit, van de drie Diëngsche beeldwerken, door Dr. B. gereproduceerd als typen van jammerlijk falende beginpogingen, één, — dat links boven, gevoelig of zelfs teeder te achten).

Maar de kunsthistorie is wel verplicht, te opeereen niet uitsluitend met logische, doch ook met aesthetische oordeelen. Dr. Bosch zelf noemt immers als trits van hoofdkenmerken, **onderscheidende** tusschen Voor-Indische en Javaansche architectuur de kâla-makarapoortlijst, de sobere voornaamheid der ornamentale-constructies, de schoonheid der plastiek, alle eigen aan de Javaansche bouwkunst. Twee der drie distinctieven schiffen aesthetisch. De „smaak” is een gevaarlijk arbiter, kunst-rechter; maar onafzetbaar.

— Ook, wie voor het Javaansche volk alle sympathie heeft, en verder volstrekt geen reden ziet, zijn potentieele bekwaamheid te ontkennen tot zelfstandige kunstproductie van een **rang** en beteekenis als die der „Hindoe-Javaansche” beeldbouw- en bouwkunst, behoeft toch niet te beamen, dat de Javanen die kunst zelve, kunst van deze speciale geaardheid geconcipieerd hebben, konden concipieeren.

Een artist, Roorda, maakt, (in de „Encyclopaedie v. N. I.” 2de editie, II, s.v. „Kunst”), over de op Java gevonden plastiek schrijvende, voortdurend onderscheid tusschen Indonesische en Hindoesche. Evenals Dr. Bosch, noemt hij de sculptuur der groote bouwwerken in Centraal-Java **volmaakte** versieringskunst. Maar hij acht ze Hindoesch. En, (waar het zeer op aankomt,) tegenover de canonisch geregelde proporties der goden- en heiligen-beelden en-ronde-bosse, blijkt hij veel figuren op de reliefs „meer naturalistisch” te achten.

Daar hij de onvermengd inheemsche sculptuur in haar fraaiste uitingen, gelijk die op Soemba en Nias voorkwamen, kenmerkt als „van zuiver Indonesisch karakter en van verwonderlijke schoon-



heid", en nog eens de Lettische en Timorlautsche als „van treffende schoonheid", om daarna op te merken, dat bij deze waardeering „natuurlijk van elke gedachte aan een naturalistische menschenguur moet worden geabstraheerd", zullen die merkkelijk naturalistische elementen van den Hindoe-Javaanschen bloeitijd bij hem vooral niet getuigen voor den eigenlijk Indonesischen, Javaanschen oorsprong dier sculpturen.

Onzeker blijft, of de normmaten uitdrukkelijk niet golden voor reliefs, dan wel ze daarop alleen maar slechter vol te houden waren om technische redenen, (uit te beelden verkort of wending der figuren); of dat eindelijk voor de vele mensche-lijke en dierlijke figuren, daarop voorkomende, zulke maten niet werden geëischt, althans minder streng dan voor goden.

In ieder geval blijkt: daar waar deze sculpteurs het vrijst waren van de voorschriften, daar werkten ze het meest naturalistisch.

Voor Roorda zoowel als voor Bosch, beteekent de ontwikkeling der op de Centraal-Javaansche gevolgde Oost-Javaansche periode, een sterker gaan overwegen, een vrijer zich uiten van Indonesische elementen. Zie Bosch, blz. 167: „De geschiedenis van de Oost-Javaansche kunst is de geschiedenis der verdringing van de vreemde, çastrische elementen door de inheemsch Javaansche".

Nu is een strenge canon van lichaamsproporties, zelfs als dit er een zou zijn, nogal blijvend in de buurt der reële gemiddelden, zeker geen recept, dan aan een volk het naturalisme bijbrengt.

Evenals de beeldhouwers van Midden-Java het meeste naturalisme toonden, waar zij het vrijst waren: op de reliefs, evenzoo had bij het losraken der bindende regels het naturalisme in de Oost-Javaansche kunst zich moeten vertoonen, — als het er in gezeten had.

Maar verre daar vandaan; de plastiek dier periode ontwikkelt daarentegen een gelijkenis met de, zeer Indonesische en zeer onreële, de, wil men, zeer onnatuurlijke wajangpop.

Een tweede artist, Loebèr, kenschetst tegenover die poppen, voortkomend uit de, deels gedrochtelijk deels sierlijk stileerende fantasie van den Indonesiër, de heele Centraal-Javaansche kunst, inclusief de beelden in-de-ruimte, als „zuiver naturalistisch." (Zelfde Encycl., zelfde uitgave en deel s.v. „Kunstnijverheid".)

Doch men kan het zelf zien, op eigen gezag en zonder autorisatie door genoemde kunstenaars: de makers der reliefs van Boroboedoe, waren volstrekt niet geïnspireerd door de liefde Gods alleen, doch ook door liefde tot de schoone werkelijkheid. Ja, er zijn momenten te over, die hen doen kennen als amoureuus van de visuele realiteit.

Nu is het onzeker, of de Hindoes in hun eigen land deze geestesneiging even duidelijk hebben getoond.

Ook zijn de Ariërs volstrekt niet de eenigen, die er door hun kunstwerken van hebben ge-

tuid.

De Japanners, de Chineezzen vooral, — wat ze nog verder en meer mochten wezen, — ze waren enorme observators der reële dingen ook. (We begrepen dat vroeger zoo niet: zij zagen aan de werkelijkheid altijd de andere kant, dan die wij, Westersche Indo-Germanen, plachten waar te nemen). — De Tibetanen der tempelschilderijen; (de handen en de voetjes, geindividualiseerd door het heilige gebaar heen!)

De Assyriërs hebben met opmerkelijke gulzigheid en voorkeur het schoone spel der spieren in actie gebeeldhouwd, van die aparte realiteit mooiere dingen gemaakt dan eenige Westersche periode.

Werkelijkheidsliefde is ook niet strijdig met een zelfs zeer sterken drang tot stilisatie. De Aegyptenaars mogen een geweldig compacten stijl gehad hebben, hun plastiek toont ook, dat ze de reële wereld prachtig grootsch hebben aangezien.

De merkwaardige Boschjesmankunst observeert primitief maar scherp reël. Daarentegen geven negerkunsten dikwijls de sensatie, dat ook bij hen onze waardeering „van elke gedachte aan een naturalistische afbeelding der mensch- (of dier-) figuur moet abstraheren".

Maar waarschijnlijk blijft toch de Indonesische kunst die, welke zoodanige abstractie het geregeldst vraagt. Wil men dit kort zeggen, (de lukraakheid der korte sententies aanvaardend), dan mag men beweren: Bij den Indonesier **ontbreekt de werkelijkheidszin.**

Is dit zoo, dan wordt het ook vrijwel ondenkbaar, dat hij, dat de Javaan, de eigenlijk auteur is der Boroboedoe-, der Prambanan-plastieken, vol van nauwelijks verholen realiteit.

Dus, om deze innerlijke gronden, schijnt de hypothese der Hindoes als weinig talrijke, maar eigenlijke, geïnspireerde scheppers der Centraal-Javaansche sculptuur, maar met vele Indonesische helpers en leerlingen, nog het meest aanneemelijke.

Zwakkere, plompere reliefs of gedeelten van reliefs, kunnen dan goed, werk dier Javanen zijn.

Accepteert men deze stelling, dan verplicht men zich, (misschien nog zeer lang) te zoeken naar de vastelandsche prototypen der Javaansche sculptuur en architectuur. Maar misschien worden sommige omstandigheden integendeel een weinig verklaarbaarder.

De Indonesische kunstenaars zijn wel de hevigste traditionalisten, die men zich kan denken. Van de Hindoesche beeldhouwers der laatste acht eeuwen getuigt Dr. Bosch het zelfde.

Bij scherpe contrôle zal men wellicht het vermoeden bewaarheid vinden, dat de reliëfs van Boroboedoe niet slechts ongelijk zijn van volkomenheid, doch dat ze ook verschillende kunstenaarsindividualiteiten openbaren, die door goed weer te vinden persoonlijke eigenaardigheden uit de groote massa der makers uitsteken. Dan is het toch nog gemakkelijker te gelooven, dat Hindoes,



dan dat Indonesische Javanen zich aldus persoonlijk kunnen hebben onderscheiden. Wellicht kan het overgeplaatst zijn, het werken te midden van een ander volk, hun persoonlijkheden iets vrijer maakt hebben jegens de geërfde tradities. (Ongeveer zooals planten, naar een nieuw land verplaatst, volgens sommigen een grootere neiging zouden vertoonen tot mutatie).

Roorda's vermoeden, dat het naturalisme der reliefs bedoelde „aan het naieve begrip der beschouwers tegemoet te komen”, is niet heel overtuigend. Voor de Javaansche, Indonesische beschouwers althans, kunnen naturalistische voorstellingen niet licht een behoefte geweest zijn, en ook geen voordeel.

12) Ontwerp voor een Jaarbeursaffiche van Mej. S. Beynon.

13) Architecten worden door hun werk veel onmiddellijker gedwongen, zich rekenschap te geven van de realiteiten dezer koloniale samenleving, dan bijvoorbeeld een dichter of een musicus. De hier bedoelden zijn de gemakkelijke gedachteloosheid kwijt van de meerderheid hunner collega's. Deze bonken hun vierkante armzieligheden in Indië neer met even veel bravour en even weinig gevoel vóór de sfeer, als zij ze overal elders zouden neersmakken. In het beste geval verantwoordt ze dat bedrijf, bij zich zelf of tegenover anderen, met de leege fraze van mee te werken aan den bloei, den vooruitgang van dit land. Maar van een land geldt het zelfde als voor een mensch. Onnoemelijk verarmt, wie welstand betaalt met berf van karakter. („Want wat baat het een mensch, zoo hij de geheele wereld gewint, en lijdt schade zijner ziel?” Mattheus 16. v. 26).

De koele applicatie, toepassing van Hindoesche motieven op de architectuur van bankgebouwen, beteekent tenmiste een poging tot verstandhouding, een wil om te bouwen in het karakter van dit land. Andere architecten toonen meer dan het verstandelijk inzicht, dat dit wenschelijk is. Hindoesche en Indonesische bouwkunst heeft hun geest ontroert tot een bewogenheid, het grootst bij Maclaine Pont: Technische Hoogeschool, het fijnst bij Thomas Karsten: vernieuwingen in de Mangkoenegaran, (vooral dat hoekpaviljoen, variant op een pendopo).

14) Hoe zeer dit waar is bij de Westersche muziek kan blijken uit den na te noemen bundel. Er staat veel leerzaams in, dat, mits kritisch gecontroleerd, wie nadenkt over de historische en ethnologische positie van de Javaansche muziek in den kosmos der tonen, tot interessante vergelijkingen kan brengen. (Zonder zulk een orientatie, plaatsbepaling, valt er over haar waarschijnlijke ontwikkeling niets te zeggen).

Matthijs Vermeulen, „De twee Muzieken” (1918), daarin vooral het opstel „Modus en Tonaliteit” (I blz. 30). Eerst moge hier de hartstochtelijke schuldtegen de Westersche harmoniek der jongstverloopen eeuwen, tegen haar principes, volgen:

„Onze moderne c-dur toonladder is geconstrueerd

uit het acoustisch verschijnsel der boven-tonen (eene ontdekking van omstreeks 1700), de klanken, welke elke toon met zich draagt als eene vrij duidelijk geluidsastraliteit. De Ouden, noch de Middeleeuwers hebben dit verschijnsel willen waarnemen, welke ons den toon dwingt te hooren als fatum, in al zijne onwrikbaarheid. Een moderne C is als de monade van Leibnitz, welke geen vensters heeft, éen en onverdeelbaar ondanks zijne composita. Hij is gepraedestineerd, gelijk de melodie, welke uit hem voortvloeit, in al zijne bewegingen, in zijn geheele belijning. Hij vertegenwoordigt het rationalisme in de muziek en is de vijand van metaphysica in den klank. Hij is, zoo men mij nog een ander parallelisme toestaat uit den tijd toen de *résonnance harmonique* onze muziek voor lange jaren overwon, de constitutioneele vorst, slaaf zijner eigene wetten. Hij is tyranniek als een bureaucraat, traag en punctueel, hij is vlak en zonder hartstocht, uniformeert meedogenloos als de moderne staatsinrichting, nivelleert als de heden-daagsche maatschappij; onze muziek heeft twaalf majeur-toonsoorten, die op elkaar lijken als twaalf druppels water, twaalf mineur-toonsoorten, die op elkaar lijken als twaalf andere druppels water en alle vierentwintig hebben dezelfde spectraal-analyse: hun protocol, de fataliteit der monotone en stupide cadenzen en „functies”... De geheele ontwikkeling der negentiende-eeuwsche muziek, het geleidelijk raffinement der harmoniek is niets dan een vruchteloze poging om te ontsnappen aan den dwang der boventonen.”

— Zulke véhémente fulminaties als deze hier, ze zijn heel wat aardiger, ze zijn literair veel móóier ook, dan de voorzichtige droppebuien eener dialectisch heen-en-weerende critiek. Maar evengoed als de aestheet moet de strijdschrijver Vermeulen zijn methode van overdrijvende eenzijdigheid doelbewust hebben gekozen. Partijdig polemiseerend tegen alle tradities van behoud in de Westersche toonkunst, formuleert hij daardoor meteen zijn muziekpolitiek partijprogram, — program, dat evenmin voor intransigente verwerkelijking geschikt is als de staatkundige.

Hij amalgeerde de muziekkwesties trouwens met de wereldpolitiek. Duitschland, dat was de conservatieve, de voorbijë, de reactionnaire muziek; de nieuwe, dat was meteen Frankrijk, ja de Entente. Hij vroeg van zich zelf geen logica. Wat hij wilde, dat waren sterke leuzen.

Hij vond die ook: Weg met het oude rythmie, het slechte, het Deutsche! Leve de nieuwe rythmie, de magische, de eeuwige, die de rythmie aller edele volken en tijden is, der Grieksche oudheid, van het oudste Christendom, van de schoone toekomst. (Vgl. hieronder 15).

Dood aan de tonaliteit, de Deutsche, de slechte. Leve de modus, de onvergankelijke atmosfeer waarin het melos zingt van de Grieken, van de Middel Eeuwen, van de Latijnen, de Kelten, de Slaven, van den Orient, van de Toekomst. (Zie lager).

Hij ontwijkt geen enkele absurditeit. De Duitschers zijn oorspronkelijk in niets. Toch ligt de oorsprong van al het kwade bij hen.

(I 25) „De deutsche tonaliteit van c-dur en c-moll, (kreeg) ... in de zestiende eeuw de overhand op de an-



tieke..., die der oude modi... Sinds de zeventiende eeuw beoefent Frankrijk (dus) eene muziek, welke niet tot zijn ras behoort. Pas sinds dertig jaar merkte het dit en heroverde langzaam zijne nationaliteit, zoo ook Rusland... (I 33) (De) resurrectie (der oude modi) heeft sommige componisten gedwongen tot een geheel andere harmoniek, wijl het Dorische (het antieke) octaaf uit een ander phenomeen voortkomt dan de moderne c-dur toonladder... (I 36) (Van) een ouden modus... (zijn de) harmonische reflexen ontelbaar... en onbegrensd... Men kan (dit) illustreeren met voorbeelden uit elk werk van Debussy, hoe een diatonisch melos in alle harmonische verhoudingen meezingt."

Máár: (I 7) „Er zijn... (veel) revoluties waarin zij (de) Duitschers het initiatief gemist hebben. Wij spreken tegenwoordig niet te veel over den genialen mathematicus en acousticus Joseph Sauveur (1653-1716), die levenslang doof... is geweest, doch (des) ondanks... de grondlegger werd van het systeem der harmonische resonance, welk phenomeen de basis bleef der moderne muziek tot en met Debussy."

Men ziet: den ééne keer moeten dur en mol, (gecondenseerd uit de natuurtonen), Duitsch zijn, een Deutsche nachtmerrie, dwanggedachte, listig aan de wereld gesuggereerd, opgelegd zóo lang, tot bij de Fransen, (Debussy), de antieke modi hun resurrectie vierden.

Den anderen keer beduiden de boventonen een vondst van het Fransche ingenium, en heeten ze de grondslag van een systeem, (hetzelfde dur-mol-systeem n.l.), dat de moderne muziek beheerschte, schiep, tot en met Debussy.

Zelfs helpt niet de veronderstelling, dat V. de **praktische** creatie der tonaliteiten aan de Duitschers **wijten** wil, maar de theoretische fundeering aan de Fransen danken.

Telkens komt men in nieuwe logische conflicten. Vermeulen's systeem laat zijn 3e periode der Westersche muziekgeschiedenis, die van „de polyphonie der middeleeuwen", (toen de modi heerschten), uitloopen op de periode van de „aria der Italianen". Maar de Continuo, die deze aria's begeleidde, (**„la Basse continue... sorte d'accompagnement grossier et rudimentaire"** noemt Vincent d'Indy, aanhanger der M. E. sche polyphonie haar), — de becijferde bas, die „de muziek twee eeuwen beheerschte" (M. V.), en die de dood der modi het denken in accoorden, in tonale dur-en-mol-harmonien, constateerde en bevestigde, deze Continuo was de schepping van eind-16de eeuwse Italianen.

De Duitschers domineerden die twee tijdperken volstrekt niet, niet praktisch en niet in de theorie; door welke duistere, duivelsche incantaties welke zwarte magie, vermochten ze dan niettemin, de ontwikkelingslijn der kunst op de laschplaats dier twee perioden dusdanig krom te buigen?

**Hoe** hebben ze in het zangrijke nest vol melodische graciele modi die twee zware koekoeksjongen, wchselbálge van harmonieke toonsoorten gepraktiseerd?

Doch uit de schokkende tegenstrijdigheden van Vermeulen's beweringen zijn niet alleen slierten van fonkelende paradoxen, doch óók soms de zuivere waarheid opgesprongen, al laat hij haar grijzen (I 31): „De

(Grieksche) tertsen waren... onbruikbaar volgens onze begrippen... en voor de toekomstige draaiorgels, fanfarecorpsen, harmoniums en automatische piano's onzer doorluchtige eeuw, was dit een belemmering, welke eerst uit den weg geruimd moest worden. Hieraan heeft de ijverige menschheid achttien honderd jaren gewerkt en al dien tijd de tertsen als samenklank zoo veel mogelijk vermeden.

Ongetwijfeld! De oude Grieken hebben als consonant alléén gekend, erkend, octaaf, kwint, kwart; de intervallen met de eenvoudige verhoudingen der snaarlengte 1:2,2:3,3:4. De overige intervallen leidden ze af uit de machten dier Pythagoreesche relaties. Zoo de, niet-consonante, groote-terts uit 2<sup>4</sup>: 3<sup>4</sup>.

Máár, hun salpinx blies hun al de „natuurterts" 5:4 voor. (Ondanks Vermeulen's vermakelijk gecamoufleerde petitio principii op blz 37. I. Trompetten kennen geen psychologische onmogelijkheden!)

En, (ongeacht de suggestie op blz 32. I, dat aan „de Kabalistische getallen", het mystieke „tetractis" 1, 2, 3, 4, **niet geraakt** werd, noch in den harmonischen, noch in den chromatischen, noch in den neochromatischen stijl,) latere Grieken, als Didymos, hadden de vermeden 5; in al hun tetrachorden, diatonische, chromatische en harmonische kwam de terts 4: voor.

De muziek der M. E., de contrapuntiek, is ontsprongen in Keltisch Engeland (I, 4). Ja maar, ze wordt sterk verdacht daar voortgekomen te zijn uit oude vormen van volkszang, bewegende in parallelle tertsen (sexten).

Het is dus stellig géén toeval, dat juist hier de aeolusharp moet zijn uitgevonden, de H. Dunstan zich door de sylphen zelf den geheelen regenboog van natuurtonen liet voorzingen.

Evenmin, dat een Engelsche monnik, Walter Odington, (vgl. M. V. I, 7) de terts 5:4 geponeerd heeft als consonant, noch dat hij het was, die **het akkoord** abstraheerde, puurde uit de polyphonie, den consonanten **drieklank** opstellende.

En dáarmede, met de observatie van het akkoord als wezenlijke zelfstandigheid, daarmee waren met-een de polyphone middeleeuwen in beginsel afgedaan, geantiquiseerd, **hoewel** hun bloeitijd nog moest komen. (De romantische bewonderaars dier mediaevale kunst zijn zelfs nu nog in verzet tegen het doodelijk verdict in die observatie, ontkennen die substantialiteit. Vincent d'Indy schrijft: „de accoorden bestáán niet, in muzikaal opzicht, en de harmonie is niet de wetenschap der accoorden"; en: „de studie der accoorden om-hun-zelfs-wil is van muzikaal standpunt een dwaling en volstrekt onaesthetisch". — Zie M. V. I. 50).

Daarna, na de ontdekking van den drieklank, konden Spanjaarden als Ramon en Salinas, Italianen als Fogliani en Salino de consonantie van groote terts (5:4) en kleine terts (6:5), van molakkoord (6:5:4) en durakkoord (1<sup>1</sup>/<sub>4</sub>: 1<sup>1</sup>/<sub>5</sub>: 1<sup>1</sup>/<sub>6</sub>) nader uitleggen, totdat de Franschman Mersenne de natuurtonen ontdekte, tot Sauveur ze verklaarde, tot Rameau er zijn akkoord- en harmonieleer op vestigde, Rameau (II. 12), „de eerste die op schrift stelde, dat de melodie voortkomt uit de harmonie", Rameau, die zelfs uitvond het tonicaaccóórd als „centre harmonique": tonale functie.



Maar deze geheele ontwikkelingsgang der theorie was niet anders dan de abstracte reflex op een zeer reële evolutie der muziek. De illusoire (en moeizaam verworven) vrijheid van „het gelijktijdig samenklinken van verschillende melodien”, (waar de harmonieën een accidenteel gevolg bij schenen), had ze ingeruild tegen de werkelijke vastigheid der fundamentele accoorden, en der even essentiële harmonie-beweging, door immanente en duurzame wetten geregeld.

Hugo Riemann heeft dit heele proces, zooals het zich in de praktijk en in de theorie voltrok, treffend genoemd „die Klärung des tonalen Bewusstseins”.

De Duitschers zijn laat gekomen in de muziekgeschiedenis. (De theoretici natuurlijk nog weer later dan de componisten.) Hun componisten hebben slechts in één tijdperk de hegemonie gehad over de Westersche muziek: In het vijfde, dat van de moderne symphonie en het moderne symphonische muziekdrama. Toen zij tot dien voorrang geraakten, was de verheldering der tonale consciëntie **eigenlijk** reeds klaar. Hun bleef in dit proces slechts één taak, en ze vervulden die prachtig. Zij waren het, die de complicaties en raffinementen moesten schep- pen, welke het al-te-klaar doorziene weer inhulden, om- floorsten, verborgen.

Bach is de grootste sterkste harmonist, denkbaar in de achttiende eeuw, en misschien ooit. Wagner de groot- ste, mogelijk in de 19de. Deze laatste opende onbe- perkte vrijheden voor onze modulaties, die harmonie- bewegingen in de tweede macht zijn. Maar, naar wille- keur en harteönrust moduleerende, ons „centre harmo- nique” verschuivende zoo ver het ons lust, worden we gewaar, dat we van elk der standpunten het zelfde uit- zicht hebben: de horizon verschuift met ons mée, er openen zich geen **nieuwe** verschieten.

**Als harmonici** zijn, na Bach en Wagner, de lateren alleen maar decadenten, misschien. Strauss' geconden- seerde dissonanten, Schönberg's discordanties, ontslaan ons niet van „den dwang der boventonen”. En evenmin is de bevrijding voorspeld, door de momenten (bij Mahler en anderen) van dubbele tonaliteit, met twee centres harmoniques gelijktijdig, wier klankencirkels, wier sferen elkander snijden. En ook de intensificatie van laatstbedoeld verschijnsel, het vaak, het voortdu- rend gebruiken van twee, van meer tonaliteiten gelijk- tijdig, in variërende graden van onderlinge verwant- schap, zou onze harmoniek alleen projecteerden in een nieuwe dimensie, maar het fatum, het karma ervan niet opheffen.

Zoo beschouwd, is het denkbaar, dat de Westersche muziek in haar richting van tot dusver niet veel meer voort kan, en juist op dit oogenblik een enormen cyclus gaat afsluiten.

De Deutsche componisten, laatstgekomenen, krijgen dan den last van het eind te dragen: de decadentie. En de Deutsche theoretici, slotsommen vast stellende, wor- den daarna natuurlijk conservatieven. (Riemann).

Zoo moeten hen, de Duitschers, alle aanvallen treffen vanuit de volgende, zich aankondigende tijdskring. En niet onbillijk is de partijman Vermeulen, die hen rameit al wat hij maar kan.

Doch wel te laken is de historicus Vermeulen, die ieder oogenblik al zijn juiste inzichten van het vorige is vergeten.

**De Westersche menschheid** heeft tientallen van eeuwen aan de ontwikkeling onzer muziek besteed en is er verantwoordelijk voor. Niet de toevallige hekke- sluiters, de nahoede.

Dwaas ware die historicus bovendien, indien hij zich waarlijk inbeeldde, dat de twee-duizend-jarige ontwik- kelingscyclus eener kunst ooit kan worden afgekeurd, om haar richting, afloop.

Ze mag veroordeeld zijn voor het oogenblik, wat be- duidt: afgeloopen. Maar ze kan nooit veroordeeld zijn door de eeuwigheid, die haar noodig had.

De totale evolutie der Westersche muziek mocht in het bovenstaande gekenmerkt worden als het zich door- zetten en zich uitleven van de consonante terts 4:5. Vermeulen formuleert dat aardig (I. 30), schrijvende over „den legendairen Pythagoras..., mystagoog en fan- tast der Getallen,... (wiens) problematisch bestaan, dat zes honderd jaren voor Christus begint, (voort) duurt..., met zijn gezag, tot in onzen tijd, en (die)... volgens de bewering der geleerden... de ontwikkeling van het toon- systeem achttien eeuwen (heeft) gestuit”. (Juister ware voor dit aatste woord misschien: geremd).

Vermeulen laat (I. 32) „de helleensche gamma, de grieksche melodiek, de gezangen der katholieke kerk, het meerendeel der folklore van den aardbol... gefunda- menteerd (zijn) op (Pythagoras)... kabalistische for- mule (1: 2: 3: 4) (II. 9) „Immers alle antieke, alle primitieve en 9/10 der Europeesche volks-muziek staat in de z. g. Kerktoonsoorten, (antieke modaliteiten)”.

In die Russische of Fransche, nieuwe muziek, welke zich zelve verlost, zich reinigt van de fataliteiten, de erfzonden, het drab der eeuwen vóór haar, wil Ver- meulen, „een nieuwe psyche” hooren. Een nieuwe ziel in het melos „die uit een ander deel van Europa stamt en ons de contacten terug geeft met de oudheid, met de middeleeuwen, met den Orient. (Dat andere Europa was hier trouwens het Spanje van Ravel's „Rapsodie espag- nole”, Spanje met zijn Moorsche verleden; dus weer het Oosten zelf). — Eerder zegt Vermeulen (I. 41) dat de „Romeinen en... Grieken,... ook Orientalen waren...”

Beduidt dan de ontwikkeling der twee millenniën, — het drama van de rebellie der consonante Terts tegen de alleen-heerschende, alleen wezenlijke Kwint, inder- daad: **niet** de knechting van den Graeco-Romaanschen geest door den Germaanschen, maar vertoont het, — grootscher tragedie, — den afval der Westersche kunst van het moederlijke Oosten? (De octaaf is geen wezen- lijke consonant, geen zichzelf verzoenende tegenstelling, doch als schrale identiteit betrekkelijk wezenloos. De kwart is slechts het andere aspect van de kwint.)

Ook deze opvatting der Westersche muziekgeschie- denis schijnt niet juist te zijn.

„Pythagoras, kabalist, kende de formule (1: 2: 3: 4) een wonderbare en universele kracht toe,” schrijft M.V. (I. 30) Maar „de groote terts (4: 5)... oordeelden (de Pythagoreërs) in numeriek opzicht niet eenvoudig genoeg.”

Doch wáárom heeft Pythagoras, die zijn wijsheid had



van de Aegyptenaren, (zeker zoo goede Oosterlingen als de Grieken), waarom heeft hij de 5 verworpen, — haar, de ondeelbare, terwijl hij de tweespaltige 4 aannam? Deze, zelf onoorspronkelijk, afgeleid, geboren, kan aan de drie oertonen geen nieuwe toevoegen. Zij baarde niets dan een tautologie. (De kwart, omgekeerde kwint). Wezenlijk, was in Pythagoras' tetractis: de trias

1: 2: 3. Maar om welke reden sloot zich daar niet een andere bij aan, die, even harmonisch van wezen, even veel aanspraak had op heiligheid? Deze namelijk, 3: 5: 7. Dat voor de oude volken, geloovigen der magie, de ondeelbare getallen, oergetallen, onafgeleide, ongebo-rene, alleen door zichzelf bestaande Moeders aller telbaarheden, diepe krachten moeten inhouden, (en kunnen uitlaten,) is duidelijk. Ook is te vermoeden, dat op eenig punt hun heiligheid in zeer onheilzame vermogens zal omslaan, de witte magie in zwarte. Waar hebben onze 11 en 13 hun omineuzen zin vandaan gekregen?

Bij ons schijnt de 7 het kritische punt: Zeven Kruiswoorden, maar ook Zeven Doodzonden.

Doch zoolang niet bevoegden het nadrukkelijk vaststellen, valt niet te gelooven, dat al reeds de 5, elders, zoo goed als de 7, een zeer heilig getal, bij de Aegyptenaren onheil speelde.

Toch ware een dergelijke reden, een occult motief, noodig, om te verklaren, waarom Pythagoras terugweek voor de 5.

Immers, het is niet zonder meer plausibel, het verklaart zich zelf niet, dat de getallenverhouding 4: 5, in tegenstelling met de voorafgaande 3: 4, gevoeld werd als te oneenvoudig, als zinnelijk-geestelijk onvatbaar.

Is die reden niet aan te wijzen, dan moet de historische werkelijkheid anders zijn geweest, en niet zoo als V. haar verdicht. Pythagoras of zijn Aegyptische meesters, een mathematische toontheorie opstellende, construeerden niet in het leeg. Vóór hen was er in hun oude beschaving de praktische muziek.

Toch kunnen theorema's, secundair, het verloop, den stroom eener kunst zwaar beïnvloeden. Stumpf veronderstelt, dat de aequigrade heptatonische toonladder van Siam een kunstmatige constructie of reconstructie is, en men mag inderdaad gelooven, dat de Boeddhistische Siammers om mystieke redenen, met occulte bedoelingen een heilig zevental in die gelijkmatige toonreeks hebben verbeeld. (Vgl. „Tonsystem u. Musik der Siamesen” in „Beiträge zur Akustik u. Musikwissenschaft Hft. 3, 1901). Voor de vijfsporige, gelijk tredige Salendrotoonladder der Javanen, tusschen wier muziek en die der Siammers nauwe verbanden bestaan, voor Salendro, zou dan een dergelijke gebeurtenis, een temperatuur, vereffening der vijf afstanden om ideële redenen, mogen worden verondersteld, hoewel geheel onbeslist moet blijven, waar en wanneer, die zou zijn geschied.

Maar een kunststelsel van bepaalde geaardheid wordt niet slechts door ideële, zuiver religieuze of mystieke beweegkrachten, doch ook door fysisch-psychologische condities geformeerd.

Het telkens en overal voorkomen van oude pentatonische systemen, toont waarschijnlijk de werking van op de 5 gebaseerde talstelsels en getallenmystiek. Toch laten zich ook goed andere redenen bedenken, (helaas

beter dan bewijzen!), waarom de vastere toonstelsels, neerslaande uit de oorspronkelijke onbepaaldheden eener primitiefste muziek, aanvankelijk niet meer dan vijf toontrappen hadden in het octaaf. Immers, bij hogere getallen zullen zich semitonen vormen, en deze zijn voorloopig nog te klein om als duidelijk interval met goed-onderscheiden tegenstelling der eindpunten, te worden verstaan.

Later worden 7-tonige systemen gewoon. Ze kunnen ideëel gedetermineerd zijn door het gewijde 7-tal. Maar anderzijds bepaalde hen het fysisch-psychische feit, dat alleen zij hun (twee) semitonen behoorlijk van elkaar verwijderd hielden. Een derde halve-toon zou noodzakelijk een andere naast zich hebben. En de enkele halve toon mocht dan nu verstaan worden, een reeks van twee of meer, schiep nieuwe moeilijkheden voor de opvatting.

Meertallige stelsels dan de penta- of heptatonische: 12-tonige (Europa, China), 17-tonige (Arabieren), 22-tonige (Hindoes), 24-tonige (? later Arabisch), zijn wel in gebruik gekomen als theoretische substraten, als totaal palet, waaruit de kleurcombinaties werden gekozen, maar nergens als normale continuë melodiegamma. Zelfs niet bij onze chromatici der verschillende tijden. Nog altijd nemen we, een melodie, voortdurend in halvetonen bewegend, als onvoldoende vast van anatomie waar; als een gehuil.

Ook de Pythagoreesche toongetallen moeten werkelijkheidsoorzaken gehad hebben, en wel in den staat van ontwikkeling der Grieksche (Aegyptische) toonkunst, 600 v. Chr., of wanneer ze dan geformuleerd zijn.

Het Pythagoreesch systeem kent twee wezenlijke, oorspronkelijke onafhankelijke toonrelaties en niet meer. Het octaaf (snaarverhouding 1: 2) de kwint (2: 3). Wanneer het het eerstvolgende nieuwe, onafhankelijke interval 3: 5, de terts, weigert, moet dit psychische of fysieke oorzaken hebben. Daar de ontwerpers een zeven-trappige toonschaal kenden, (zeg: e d c b a g f e), lagen er in hun systeem tertsen, ze moeten ook in hun melodieën zijn voorgekomen. Maar met minder emphase dan in de onze. De terts kan voor hen niet die heel aparte smaak gehad hebben, die ze heeft voor ons Westerlingen, dat erg zoete, dat nu zelfs wee wordt voor onze ooren. Ze was geen consonant, geen onmiddellijk verstaanbare toonrelatie.

Dit, het ontbreken van de gevoeligheid voor de aparte tertsrelatie, was het primaire feit. Maar daardoor had het nu ook geen zin, ware het zelfs onlogisch geweest, voor deze onverschillige toon-als-ieder-andere een nieuw principe binnen te brengen in de getalverhoudingen. Noodig hadden ze niet de c, terts van den uitgangston, doch eenvoudig de toon c zonder-meer. En deze bereikte men ook wel met de machten der relatie 2: 3, dat wil zeggen, heen en weer stemmende in kwinten (of kwarten); dáárvoor was een nieuwe relatie onnoodig, en zonder zin.

Over de ontwikkeling van het gevoel (en het begrip) voor de toonverwantschappen is nog lang niet alles bekend. (Reeds de naam „consonant”, „symphonia”, „samvadi”, („samhata”) schijnt minofmeer raadselachtig in monophone muziek, waar geen 2 tonen „samen”,



tegelijk, klinken).

De Javaansche muziek behoort, (evenals de oude Grieksche, en vele exotische muzieken,) tot die waarbij het gevoel voor de kwint-(en voor de octaaf)-relatie wel, maar voor de terts-relatie nog niet is ontwikkeld. (In dit stadium schijnt de muziek vroeg te komen en lang te blijven. Vgl. Erich M. v. Hornbostel „Formanalysen an siamesischen Orchesterstücken" in „Archiv für Musikwissenschaft" II.... „In den... Chören der Nordwestaustralier, geht der Abfall (der Melodie) von der **Oberquinte** zur Tonika (Mese) und über sie hinaus bis zur **Unterquinte**, aber schon mit der Unterquarte zugleich setzt eine zweite Sängergruppe mit der Parallele in der höheren **Oktave** ein..." Men ziet hier èn het octaaf- èn het kwint-bewustzijn reeds aangeduid).

Van de muzieken met kwint, zonder directe terts, zijn dan nog zeer verschillende stadia mogelijk. In de primitiefste is alleen kwint, (kwart,) en octaaf vast, de rest onzeker, wisselvallig van intonatie. — Een later stadium heeft ook overigens, (b.v. door gepotentieerde kwint-relaties), bepaalde intervallen. Een derde speelt, zingt de kwinten ook werkelijk gelijktijdig, samen-klinkend, hetgeen een zeer oude vorm van meerstemmigheid beteekent, die op allerlei plaatsen van de wereld voorkomt. In de vroege Europeesche M.E., (waar H. Riemann „Geschichte der Musiktheorie" 1898, het verschijnsel slechts als secundair wil beschouwen.) In Afrika (Zie Dr. Erich M. v. Hornbostel „Wanyamwezigesänge" in „Anthropos" Band IV. 1909. Bij deze Oost-Afrikanen is invloed van Europeesche akkoordmuziek niet absoluut uitgesloten. Echter wel bij stammen met dergelijke meerstemmigheden in het maagdelijk binnen-Togoland.) In Indonesië. (Zegsman momenteel niet na te slaan, zoodat waarschijnlijkheid of onwaarschijnlijkheid van import niet valt te beoordeelen.)

Volgens G. Knosp („Rapport sur une Mission... musicale en Indochine") moet de instrumentale muziek der Cambodjanen een voorliefde voor passages met evenwijdige kwinten toonen. In v. Hornbostel's notaties („Formanalysen...") van Siamsche orkeststukken valt dat niet op. Evenmin in het tot nu toe bekende Javaansche partituurmateriaal. Daar tendezt een principiëel verschil tusschen de verwante heterophone orkeststijlen der drie volken niet waarschijnlijk is, moeten nader onderzoek en publicaties worden afgewacht.

In ieder geval kan men bij solistisch en tweestemmig spelende instrumenten, (gèndèr of gambang-kajoe), sporen van beweging in kwinten bemerken, die echter geen principiële of historische beteekenis **behoeven** te hebben, op een zelfde wijze „toevallig" kunnen zijn, als de „tertsen"-parallellen tusschen de Siamsche fluiten; (vgl. v. H. „Formanalysen" 310).

Zoo als de Javaansche instrumentale muziek thans is, kan zich haar heterophone stijl onmiddellijk uit eenstemmigheid, streng unisonisch en octaveerend musiceeren ontwikkeld hebben, waarbij de overgang gevormd kan zijn door het stadium dat H. Riemann als voor de oude Grieken waarschijnlijk aanneemt, en dat ook elders wordt geobserveerd: Het begeleidende instrument speelt het zelfde als b.v. de zangstem. In de rusten, of de langgedragen noten, veroorlooft het zich echter enkele kleine krullen, ornamenten, aanvullende tonen. Of wel, het

speelt niet alle tonen der melodie mee, ondervangt een boog door een liggende noot.

Parallele kwint-meerstemmigheid is hier als overgangsstadium niet noodig, niet waarschijnlijk zelfs, daar zij eerder op een gereguleerde polyphonie uitloopt dan op een vrije, heterophone. Ook ontstaan kwinten-parallelliteiten gemeenlijk vocaal. (Volgens een bestaande theorie zelfs door minder scherp hoorende individuen, met hooger stemtype bijvoorbeeld, die, meenende op een en denzelfden toon met de melodie in te stemmen, soms niet de octaaf maar de kwint of kwart zullen getroffen hebben, — de mindere, maar toch altijd nog zeer groote mate van versmelting niet onderscheidende van de volkomen, of bijna volkomene der primen of octaven. Later kan men dan dien toevallig ontstaan, rijkeren klank zijn gaan waardeeren). En het is eigenaardig, dat er op Java juist geen bewijzen van vocale meerstemmigheid bekend zijn. (Daarentegen wordt meerstemmig zingen wel van Bali vermeld, maar zonder nadere overtuigende bewijzen of bijzonderheden).

Op nog andere wijze dan door parallellen kan zich echter het kwintbewustzijn aantonen. E. v. Hornbostel demonstreert bij de Siamers uitvoerig de zuiver melodische blijken. („Formanalysen...") Het zwaartepunt der melodie wordt daar herhaaldelijk een kwint of kwart naar boven of naar beneden verschoven. Daar de Achter-Indische muziekgroep, (Birma, Siam, Cambodja,) niet alleen sterke verwantschap toont met de Javaansche, doch ook zware Chineesche invloeden, zou dit melodisch „moduleeren" (verschuiven van het melodisch oogpunt, veranderen van perspectief, zonder het introduceeren van geheel nieuwe dingen, vreemde tonen), een gemeenschappelijk kenmerk van China en Achter-Indië kunnen blijken. Vermoedelijk zal de analyse der Javaansche gamelan-stukken en thema's echter dergelijke verschijnselen aantonen.

Dat het gevoel voor de tertsconsonantie van veel zeldzamere en latere orde is dan dat voor de consonante kwint, (Schuberts geliefde onmiddellijke modulaties naar de omliggende tertstoonsoorten klinken nu nog zeer frisch), wordt minofmeer bewezen door het niet voorkomen, althans niet bekend zijn van een tertsparallele meerstemmigheid bij primitieve, dan wel half primitieve volkeren. (Vgl. echter over de waarschijnlijk-bestaande hebbende vocale muziek van zulk een type bij de oude keltische Engelschen het hooger gezegde. Eens moet het natuurlijk de eerste keer zijn.) — Maar ietwat bedenkelijk is het voorkomen van vocale meerstemmigheid in secunden. Zie E. v. H. in „Formanalysen..." pg. 320: „Singen doch die Südslaven (Ludwig Kuba, III Kongress der I. M. G. Wien 1909 S. 271 f. f.) Volkslieder aller Art, ebenso wie die Admiralitäts-Insulaner ihre Tanzgesänge, in zweistimmigen... Sekundenparallelen" (!) De notaties van materiaal uit de Molukken door den heer Watumena schijnen enkele sporen of resten van het zelfde verschijnsel vast te leggen. Het is niet goed denkbaar, dat deze volken in voor hen zelf niet welluidende, voor hun gevoel niet „consonante" intervallen zouden zingen. En een stadium, dat de secunde, omdat het een gepotentieerde kwint is ( $(\frac{3}{2})^2 = 2$ , consonanter zou vinden dan een terts 5 : 4, is niet zeer begrijpelijk. (Trouwens, se-



cunden als consonant te hooren, is heelemaal niet gemakkelijk. Nog bij Mahler klinken ze hard. Pas bij Debussy en b.v. bij den Hollander Willem Pijper, kunnen ze zoet, maar heerlijk zoet klinken. Pijper is ver in kraslijkende en toch ~~zu~~ve klanken.)

Dat de Javanen, Siammers het tertsbewustzijn nog niet ontwikkeld hebben, blijkt ook duidelijk uit het Javaansche Salendro en de Siamsche toonschaal. De toonsafstand van de eerste, een vijfde octaaf, 240 cents groot, levert vrij „goede” kwinten ad 720 cents ( $3 \times 240$ ). Die van de laatste,  $\frac{1}{4}$  octaaf, 171, cents, nog betere van 685 ( $4 \times 171$ ) De natuurkwint immers is 698 cents.

Maar de tertsen zijn slecht. De liggend-gestooten bonangtertsen der Siammers mogen „merkwaardigerwijze auch für unser Ohr ganz erträglich rein” klinken (v. H. „Formanalysen...” blz. 308), de grootte der „terts” 343 ( $2 \times 171$ ) deugt niet voor de kleine natuurterts 315, en nog minder voor de groote 386. We komen hier in de buurt der z. g. „neutrale tertsen”. En het Javaansche Salendro heeft in het geheel geen toon op tertsafstand. (240 en 480 kunnen slecht dienen als representant van een interval ad 315 of 294 cents, kleine terts, of ad 386 of eventueel 407 cents, de groote). Volkeren met een ontloken tertsgevoel hadden bedoelde schalen niet kunnen vormen.

In het langsgaan moge hier nog gewezen worden op de merkwaardige kwarten in het vreemde stelsel van panfluitstemming dat ergens in Melanesië en ergens in Brazilië voorkomt. (Vgl. Erich v. Hornbostel „Ueber ein akustisches Kriterium für Kulturzusammenhänge” in „Zeitschr. f. Ethnologie” 1911, S. 601, en J. S. Brandts Buys „Over het onderzoek der Javaansche en daarmede verwante muziek” in „Koloniale Studiën” 1920. blz. 467). De kwarten zijn in dit stelsel groot 520 cents, wat correspondeert met kwinten van 680 cents en deze komen dus mooi overeen met de Siamsche ad 685. Het zal toeval zijn.

Toch ziet men hier, hoe een willekeurige octaafverdeling als deze Siamsche, (het octaaf gelijkmatig in zeven „drie-kwart” tonen), steun zou **kunnen** vinden in een accoustisch verschijnsel.

Prof. v. Hornbostel is zoo vriendelijk eenenander mee te deelen, ter verklaring van dat eerst absurd lijkend systeem, (het verdeelt die te groote kwart, — op welke wijze blijkt niet, — nog netjes in 2 helften van 260). Hij maakt daarbij opmerkzaam op een klankverschijnsel dat, zoo schijnt het, in de leerboeken der physica niet pleegt besproken te worden: „Die Ueberblastöne sind, wie ich gefunden habe, gegen die harmonischen Obertöne 1: 3, 1: 5 u. s. w. aus physikalischen Gründen... vertieft, man erhält also nicht zufällig, sondern notwendig zu kleine Quinten (Terzen u. s. w.) oder bei der Umkehrung zu grosse Quartan (Sexten u. s. w.). Der Betrag der Vertiefung dürfte von der Weite des Rohrs, der Ordnungszahl des Ueberblastons und noch von andern Faktoren abhängig sein. Für die Duodez nehme ich jetzt als empirischen Mittelwert ein pythag. Komma 24 c. an, was sich für die Theoriebildung bewährt.”

Naar aanleiding van de hier genoemde aequigrade toonladders, (Siam, Java, Melanesië, Brazilië), moge nog een misverstand, in genoemd opstel „Over het Onderzoek...”, veroorzaakt door het hier ontbreken van

een deel der noodige literatuur, hersteld worden.

Prof. v. H. Schrijft: „Es ist wol ein Missverständnis, dass Sachs gleichstufige Pentatonik als allgemein und als primitiv annehme. Auch meine Bemerkung (in „Ueber ein akustisches Kriterium...”) hatte nicht auf temperierte Instrumentalleitern Bezug, sondern nur auf das unwillkürliche Angleichen zweier aufeinanderfolgender Tonschritte ihrer Grösse nach im Gesang, auch wenn sie keine konsonanten Intervalle sind. Temperierte Instrumentalleitern, darin sind wir alle einig, sind immer ein Kunstprodukt, dem nicht temperierte Vorformen vorausgehn. Nur die Fähigkeit Gleichheit und Ungleichheit von Tondistanzen (besser: der Grösse von Helligkeitsschritten) wahrzunehmen, ist allgemein menschlich und wahrscheinlich entwicklungsgeschichtlich älter als das Konsonanzbewusstsein.”

Het Brazilisch-Melanesische geval kan overigens dienen ten bewijze, dat zelfs primitieven, (of wat men zoo noemt), niet alleen natuurtonen kunnen waarnemen, maar zich door de onvolkomenheden daarvan zelfs tot zeer „onnatuurlijke” systemen kunnen laten brengen.

Door ons betoog, dat bij de Javanen en de andere, met hen verwante volken, geen tertsbewustzijn valt aan te toonen uit hun nationale muziek, even min als bij talrijke andere, al dan niet Oostersche, zou men kunnen gaan gelooven, dat ten slotte toch inderdaad het Oosten de terts 4:5 niet kent. En de langzame doordringing daarvan in de Westersche muziek haar geleidelijke ontoostening beduidt. Máár, Arabische theoretici moeten de tertsen met de snaarverhouding 4:5 en 5:6 gekend, en als consonanten erkend hebben, en hun praktijk gegrondvest hebben op toonschalen die, ofschoon Pythagoreesch verklaard, tertsen opleverden, minder dan het grensminimum der hoorbaarheid van Didymische verschillende, zoodat ze dus voor het gehoor allicht consonante tertsen **waren**.

De Hindoes gebruiken Didymische naast Pythagorische tertsen en als hun tegenstelling.

En niet slechts de verhouding 4:5:6, doch ook hogere uit de reeks, ook de snaarlengten 7, ja 11 worden gebruikt: De 7de en 11de natuurtonen, om zoo te zeggen, (al zijn ze zeker uit snaarrelaties, en niet uit hooge natuurtonen geconstrueerd).

Sommigen vermoeden de 7 zelfs bij de Javanen. (Daniël de Lange wilde haar hooren in Salendro). Anderen vonden haar in de systemen of instrumenten der Hindoes (zie bij Fox Strangways); en Chineezzen (de Kin).

De 11 hebben de Arabieren gekend in hun **oude** wosta-zazal-verdeeling, die de Pythagoreesche kleine terts  $\frac{6}{5}$  indeelde als  $\frac{12}{11} \times \frac{11}{10}$ , en de Schotten moeten dat interval op hun doedelzakken hebben thuisgebracht van de Kruistochten.

De 13 eindelijk? Ja dáárvoor schijnen we alleen in het Westen terecht te kunnen, bij den door Vermeulen geciteerden Rus Scriabine, die een eigen schaal zou gevormd hebben uit de boventoonreeks 1:2:5:6:7:11:13. Consequenter kan dat genoteerd worden met de eerste 7 ondeelbare getallen: 1:2:3:5:7:11:13.

In het verloop van dit praeadvies zal nog moeten worden aangeduid, welke analogieën van de Wester-



sche toengeslachten en modi de Javaansche muziek vertoont.

15) R. M. A. Soorjo Poetro vermeldt, dat een Hollandsch musicus, B. van den Sigtenhorst Meijer, de Javanen heeft gewaarschuwd tegen al te regelmatige rythmiek.

(„Muziekschrift voor Java's toonkunst” I in „N. I. O. & N.” blz. 375, 1e jg. 1917 — 1918.)

Wanneer men ziet, hoezeer de radicale modernen onder onze componisten en theoretici, tot wie de heer v. d. S.M. evenals Matthijs Vermeulen behoort, het traditieele Westersche rythme veelal verfoeien, dan begrijpt men die waarschuwing.

In zijn bundel „De Twee Muzieken” vergelijkt Vermeulen onze gangbare Westersche toonkunst, om haar rythme, drie, vier malen met circusmuziek.

„Denk bij Uwe rythmen steeds aan het circus-paard” ..... (II 22).

„Een paard zal op deze (nieuw-Fransche) melodieën nimmer wonderlijke toeren kunnen vertoonen, wat het wel kan op de goddelijkste muziek van Mozart, op den treurmarsch van Beethoven's Eroïca, op het scherzo der negende..... (II 20, zie voorts nog I 44).

Het opstel „De twee rythmiken”, (I 37), beschrijft het gangbare Westersche („Duitsche”) rythme aldus:

„Onze tegenwoordige rythmiek, welk begrip nog geldt voor Richard Wagner, Strauss en Gustav Mahler, drie „modernen”, die geen van drieën in dit opzicht een noemenswaardigen vooruitgang realiseerden, is gebaseerd op de allereenvoudigste lichaamsbeweging: links-rechts!..... In de metrieek staat deze beweging gecatalogiseerd als „maat”. Het schynt echter, dat de menschheid de evidentie van dezen pas duidelijker wilde onderstrepen en men voegde er bij een tweede: links-rechts!..... Beide samen vormen in de melodie een „groep”, twee zulke groepen een „voorsatz”, de herhaling van het geheel een „na-satz”, alles bij elkaar eene „periode”. O tabulatuur!..... Er blijkt dus uit, dat  $2 + 2 = 4$  en  $4 + 4 = 8$ . (Zie het slot dezer aantekening). Ik moet er op wijzen dat deze getallen niet kabalistisch zijn en dat het onbelangrijk principieel de basis is der „klassieke” symphonie. Hare opperste wet is de onverbrekbare symmetrie. Het schijnt echter, dat de verijnde antieken deze combinatie reeds vroegtijdig kinderachtig vonden, gelijk zij ook onze 24 gamma's ..... kinderachtig zouden gevonden hebben ..... (De) rythmiek (der antieken) had..... behalve de afwezigheid dier formule, een fundament, dat geheel verschillend is van de onze.

„Elke rythmiek gaat noodzakelijk uit van eene eenheid, zoowel de antieke als de moderne. De moderne echter van eene verdeelbare eenheid. Wij construeeren al onze muziek naar het volgend schema .....:  $(\frac{1}{4} = 2 \times \frac{1}{8} = 4 \times \frac{1}{16} = 8 \times \frac{1}{32})$ , ..... een soort munt, gelijk men ziet, een gulden is twee halve guldens waard, vier kwartjes, etc. Wij gaan dus uit van de langzame beweging ..... De antieken echter van de snelste, van de kleinste eenheid, welke zij vermenigvuldigen naar de willekeur der expressie of der fantasie met 2, 3, 4, 5, 6, 7, etc, en waarvan het eerste voordeel

is, dat men er zelfs geen schema van kan geven, zonder een kunstwerk te maken ..... De moderne tijd is nu zoover gevorderd, dat hij het schema duld:

$\frac{1}{4} = 2 \times \frac{1}{8} = 3 \times (\frac{1}{4} : 3)$  (dat beduidt: trioolachten,)  $= 4 \times \frac{1}{16} = 6 \times (\frac{1}{4} : 6)$  (sextolen)  $= 8 \times \frac{1}{32}$ ; en zelfs:  $\frac{1}{4} = 2 \times \frac{1}{8} = 3 \times (\frac{1}{4} : 3) = 4 \times \frac{1}{16} = 5 \times (\frac{1}{4} : 5) = 6 \times (\frac{1}{4} : 6) = 7 \times (\frac{1}{4} : 7) = 8 \times \frac{1}{32}$  etc,

doch de methode blijft analytisch.

„.....De mogelijkheden der oude methode (zijn)..... fantastischer en menigvuldiger ..... dan die der nieuwe ..... En ziehier de sleutel van het geheim: Wanneer ik, componeerende, de „zestiende” b. v. tot eenheid kies ..... verhef ik haar tot eene individualiteit, wier psyche in elk opzicht uitgesproken en onafhankelijk is; wanneer ik echter eene compacte waarde tot eenheid kies, verminder ik mijne rythmiek met evenveel individualiteiten als die waarde telt. Elke noot, volgens het antieke systeem, wordt beademd en leeft persoonlijk, zij is geaccentueerd en „vrij” in hare geheele verschijning. Zij duldte geene tyrannie der formule, geene „constitutie” en geene symetrie .....

— Onverschillig of deze beschouwingen van Vermeulen waarheid inhouden, belangrijk zijn ze in ieder geval. Ook voor het begrip der Javaansche muziek. Want tegen haar, tegen den gebruikelijken gamelanstijl en den rythmisch-metrischen bouw der stukken, kunnen precies de zelfde bezwaren gemaakt worden, als tegen de traditioneele Westersche rythmiek; a fortiori zelfs.

De heer Soorjo Poetro, (zie „Over de ontwikkeling van de Javaansche muziek”; „Wederopbouw” II 192 vv.) gevoelt en formuleert die bezwaren. Hij meent, dat de Javaansche instrumentale muziek hare zelfstandigheid en individualiteit tot dusver niet voldoende ontwikkeld heeft. „De associatie van deze muziek, met de gebarenplastiek heeft een symetrische orchestpartituur in het leven geroepen met een metrisch thema. De eigenlijke melodie is op dat metrische raamwerk verweven, in grootere en kleinere gelijke vakken verdeeld.”

Onzeker blijft, of hij goed doet, de oorzaak, den historischen oorsprong dezer merkwaardig strenge kwadratuur, voor de Javaansche muziek te zoeken in het dansrythme. (Daarover later). Maar tegen zijn omschrijving van het verschijnsel zelf valt niets geldigs in te brengen.

Uitvoeriger registreert hij den bestaanden toestand toestand nog eens in een opstel „Van de Javaansche muziek en hare verhouding tot andere Aziatische en tot Europeesche muziek”, (In „Mudato” 1.2 1919, resp. „Ned. Indie O & N.” V. 2 1920).—

„Door de associatie met hare zusterkunsten: de literaire kunst en het beeldende gebaar heeft de muziek haar gemeenschapszin zeer versterkt; hare individualiteit is echter niet voldoende ontwikkeld. Anders gezegd: de Javaansche muziek heeft wonderwel geleerd zich naar gemeenschappelijke rythmische wetten te schikken; zij heeft evenwel niet genoeg melodisch uitdrukkingvermogen om alles te kunnen uitzeggen wat de levensbewogenheid van haar volk biedt .....

„Het orkest ..... voelt zich ..... gebonden aan



een metrisch thema, het z.g. geraamte van het toonstuk, „balunganning gending”, hetwelk ..... eigenschappen van de „becijferde bas” en (de) Middel-eeuwse „cantus firmus” in zich vereenigt.” (Reeds Mevr. Hofland-Bandara noemt het gamelan-thema, de „wilet”, een C.F. — De vergelijking met een basstem, continuo, lijkt minder juist en practisch. De saronstem heeft geen bas karakter en geen basfunctie). „Afgezien van de zeer bizondere gevallen en van het inleidmotief, „bukaning gending” is dit metrische thema door zijn symmetrische indeeling te vergelijken met een rechthoekig „vakwerk”. Dit vakwerk is in de orkestpartituur maar al te duidelijk geaccentueerd en belijnd door de krachtige slagen van de „saron” en de punctuaties van een andere groep instrumenten. De melodie kan in groote vrijheid die vakjes en vakken met hare toonfiguren opvullen, gelijk een vogel de ruimte van zijn kooi met zijn gefladder vervult. Af en toe laten de „rebab”, het eenige strijkinstrument van het orkest, en de „suling”, het eenige blaasinstrument, een klagend geluid hooren als zuchten en weenen zij in hun gevangenschap tusschen de wanden van het vakwerk. Helaas, zij zijn niet krachtig genoeg om de zware accentuaties van de hoofdmaatdeelen te temperen en de eenvormigheid van het toonstuk te verbreken.

„Dat rechthoekige vakwerk, en naar evenredigheid de afzonderlijke vakken, worden op een gegeven moment in het toonspel vergroot; door verlenging der toonzinnen. De gewonnen ruimte biedt aan de melodie gelegenheid hare vertakkingen uit te breiden. Zij komt daardoor meer tot haar recht ..... Op die wijze vindt er een gelijkvormige vergrooing van het rechthoekige metrische vakwerk plaats. Doch de eenvormigheid is blijven bestaan .....

„Over het geheel genomen laten de melodisch-architectonische vormen van de orkestpartituur zich, volgens de opteekening van recenten datum op last van Pg. Ar. Pr. Prang Wedono VII gedaan, (bedoeld zullen zijn de analyses door R. Bagoes Soelardi, vgl. 3c) in zeven verschillende afdeelingen onderscheiden.

„Men (mist echter) die verscheidenheid van melodisch-architectonische vormen, welke een beeld geven van de levensbewogenheid des volks of minsten van den persoon deso Kunstenaars.”

Elders, vroeger, schijnt Soorjo Poetro althans sommige klassieke gamelan-composities van de beschuldiging eener te formalistisch geconstrueerde architectuur vrij te spreken. („Beschouwing over Java's Nationale Toonkunst” in „Soembangsih”, Gedenkboek b.h. 10 jarig bestaan van Boedi-Oetomo, 1918 blz. 85 v. v.)

„Er wordt dikwijls beweerd, dat oostersche muziek melodisch minder, maar rhythmisch zeer ontwikkeld is; ik geloof dat dit van de Javaansche muziek met recht gezegd kan worden. De Javaansche muziek kent, naast den eenvoudigsten rhythmus in de toonfiguratie en binnen de grenzen van een „maat-eenheid”, den rhythmus in grooten stijl.

„Nergens komt de rhythmus in grooten stijl beter uit dan in de klassiek geworden tembang en gending gede, waar de rhythmische vrijheid grenst aan het ongebreidelde. Maar in de tembang en de gending tijlik ....., eenvoudige liederen en toonstukken, kent de rhythmiek

die groote vrijheid van beweging niet, opgesloten als ze is in toonzinnen en onderdeelen, gongan, kenongan enz.”

De schrijver schijnt hier te doelen op vrijheden in de verbanden en evenwichten der toonmassas grooter dan een maat, in de constructie, architectuur, en den daaruit blikenden „Grossrhythmus”. Voor zoover bekend, wordt in de literatuur over Javaansche muziek deze vrijere bouw der oudere, klassieke gamelanstukken overigens niet vermeld. De Hr. Soorjo Poetro komt er in latere beschouwingen ook niet meer over te spreken; hij omschrijft, definiëert bedoelde ongebondenheden niet, waar hun bespreking in het verloop van zijn volgende artikels logisch zou passen. Bij de klacht over het te stijve verband van de onderdeelen der gewone gendings, diende de historische tegenstelling duidelijk gedemonstreerd te zijn.

In het stuk „Muziekschrift voor Java's Toonkunst” („Mudato” 3e aflevering 1920 blz. 56), vermeldt de auteur „de maatloosheid of het metrumvrije rythme, dat (hij) elders het rythme in grooten stijl (heeft) genoemd, (en dat) de volledige weglating der maatstrepen (eischt).” Maar hij beroept zich daar niet op de gending gede als klassiek exempel, navolgenswaardig ter verkrijging van een lossere orchestrythme. Het schijnt eer, dat hij aan den vrijen zangrythmus een voorbeeld nemen wil.

Groneman („De Gamelan te Jogjakarta,” Verh. Kon. Akad. v. Wetensch. Afd. Letteren 1890) zegt, dat bij de kenmerking als „gede”, sommige Javanen niet alleen aan den overdrachtelijken doch ook aan den letterlijken zin van het woord groot denken.

Echter zijn er onder de oude, klassieke stukken even goed beknopte eenvoudige, als omvangrijke onder de moderne. „De hoogst eenvoudige gending moenggang, die..... aan de gending lokononto na verwant is, is ageng (gede) bij uitnemendheid.” In zulke, voor overoud geldende stukken, gestage herhaling eener figuur van vier evenlange noten, waarbij slechts drie door toonshoogte verschillende, vindt rhythmische vrijheid, rijkdom, zeker geen plaats.

Groneman's beschrijving elders, („In den Kedaton”, 1888, pg. 32:) „de gending Moenggang is weinig meer dan de eindeloze herhaling van 't volgende motief ..... (c e d e, c e d e) ....., dat snel en krachtig ingeleid, daarna vertraagd (reprepan) en uiterst langzaam en zacht doorgevoerd, en ten slotte weder luid en presto beëindigd wordt”, doet eer aan werkelijke retenuti en accelerandi, (een bewogen voordracht dus) denken, of, eer nog, aan verdubbelingen en halveeringen der notenwaarden, (figuratieve vergrooingen en verkleiningen), dan aan constructieve complicaties.

Het verwante wijsje, dat de ruitery van gevlochten paardjes bij de bruidsstoeten opmontert, kan men genoteerd vinden als c g e g, c g e g (misschien = een 1ste 3de en 4de salendrotoon, waar tegenover de g. Moenggang = 1ste, 2de en 3de), en het beweegt nu eens in kwarten, dan weer in achtsten. (Wij persoonlijk hooren c g f g.).

Dit laatste wijsje representeert een zeer primitief, of tenminste simplistisch stadium van muzikaal bewustzijn, niets bevattende dan een toon met zijn kwart en



zijn kwint. (Vgl. aantekening 14). (Dit mag, tot op zekere hoogte, gelijk gerekend worden met een toon benevens zijn onder- en zijn boven-kwint: f—c—g).

Er komen meer blijken, meer resten van dit stadium voor in den Archipel. Zoo op Java, een primitief (kinder) blaasinstrumentje, oleh-olehan, vervaardigd van een padi-stengel, (met een klankbeker van opgerold aren-blad), en met een „tong”, (bestaande uit een gemobiliseerd deel van den wand van dien stengel). Dit toetertje heeft drie vingergaten en dus vier tonen, die hooger of lager liggen, al naar de (willekeurig gekozen), grootte van het instrument. Hun onderlinge verhouding is echter ongeveer die van de tonen bes, c, f, g, (welk stelsel eene kwint meer omvat dan het bovenbedoelde). Ongeveer, daar de gaten er zonder vaste maat, op het oog, naar schatting worden ingesneden. Men hoort er echter vaak het volgende drie-tonige deuntje op blazen: f, g g g f, g c c (vele keeren herhaald en ook versierd). (Een komma moge hier een maatstreep aanduiden en niet, zooals in de latere schema's de grenzen der maatmotieven).

En een liedje, „Patihoea”, uit Hatoesoëa op Ceram, (medegedeeld door den heer Wattimena, wd. schoolopziener te Ambon), staat nog dicht bij het eerst vermelde Javaansche thematiek:

gd. cc. cc. gdc d, cc cc, gg dd, cc cc, gg gg, gg gg.  
cc cc, gdc d, cc cc, gg dd, cc cc, cc dd, cc cc,  
cc cc, gdc d, cc cc, gg dd, cc cc, gg gg, gg gg, gg.

Men zou hier zelfs aan een directen import kunnen denken. Naar uit de instrumenten blijkt, heeft de muzikale invloed van Java tot in deze streken gereikt. Op Boeroë althans komt een bonangachtig instrument voor.

Evengoed echter kunnen hier, in het Javaansche en in het Ceramsche wijsje, resten van een oud-Indonesische muziek bewaard zijn. Hoewel men, zonder meer materiaal en verdere onderzoekingen, niet tot een conclusie komt, en bij dergelijke kwinten-kwartten-muziek altijd rekenen moet met de mogelijkheid, dat ze eenvoudig een algemeen-menschelijk, door physisch-psychologische condities bepaald stadium van muzikale primitiviteit representeert.

Wanneer men een Inlander (Soendanees) hoort, die zich, onder zijn werk urenlang amuseert door alles wat hij tegen zijn kameraden te beweren heeft, muzikaal te reciteeren, inplaats van te spreken, en men vangt dan frases op als deze:

ccccccccc gggggg aaaaa dd,  
dan denkt men beter aan de marge van gemeenschappelijk menselijke hebbelijkheden, dan aan een specifiek Indonesisch verschijnsel.

Doch, om tot het ryhme terug te keeren: Na uitzondering der gesignaleerde zeer primitieve (antique) stukken, zou het klassieke gamelanstuk, over het algemeen grooiter, althans samengestelder kunnen blijken te zijn, dan het latere.

Groneman verzuimde, de stukken, die hij aan prof. Land deed opzenden, te waarmaken als ageng of alit. Maar het ware wonder, zoo er onder zijn collectie geen

van het door den heer S. P. bedoelde klassieke en groote type voorkwamen.

Geheel onmogelijk is dit overigens niet. Men moet met deze collectie oppassen. Ze schijnt te beperkt en te eenzijdig van samenstelling.

Loopen we die verzameling door, dan vinden we eenvoudige thema's als No. 26, 27 (Gending „Onang-onang manis” en „Laras ati”), bewegend in gladde kwarten en die ook geen verbrede coda hebben. (Zie over die verbreding, vergroting der vormen, hierboven de heer S.P.)

Een stuk als No. 30, de Gending „Tloetoer” is veel langer; het heeft, (ongerekend het inleidinkje,) 25 frazes, gongsneden; plus nog 4, dubbel zoo lange, van de Coda; (en niet 4 of 6, zonder meer).

Nemen we aan, dat Prof. Land de stukken uit de notaties in het oude schrift van den Djokjaschen kraton, wat de hoofdzaken aangaat, op juiste wijze overgezet heeft, dan vinden we de symmetrieën van het geraamte, balkstelsel, corresponderende met de streng regelmatige ligging der grondslagen, (accenten der interpuncteerende gong- en andere bekken-tonen), precies net zoo onverbiddelijk in de groote als in de kleine, (nieuwe??) stukken.

Stellen we, bij gebrek aan noten, de ongeaccentueerde kwart voor door een o, den gongslag door een G, den kenongslag door kn, den ketoekslag door kt, den kempoelslag door kp, dan krijgen we de volgende schema's.

Gending „Onang-onang manis”. (No. 26) (Het eigenlijke stuk:)

o kt o o\* o kt o kn,  
o kt o kp o kt o kn,  
o kt o kp o kt o kn,  
o kt o kp o kt o (kn+G);

De drie overige gongsneden hebben juist de zelfde verdeling; (alleen valt op te merken, dat de derde snede op de derde plaats geen kwartnoot doch een kwarttrust heeft).

Voor No. 30 (Gending **Tloetoer**), vinden we, (na de Inleiding):

voudig een algemeen-menschelijk, door physisch-psy-

(I) o kt o o\* o kt o kn,  
o kt o o\* o kt o (kn+G);  
(II) o kt o o\* o kt o kn,  
o kt o o\* o kt o (kn+G);  
En zoo door tot-en-met (XXIV). Daarna  
(XXV) o kt o o\* o kt o kn,  
o kt o o\* o kt o o\*  
o kt o o\* o kt o (kn+G).

Daarna de Coda, die beginnen zou met een inleiden- den, voorafgaanden gongslag, dus

G;-

(Cd.I) o kt o o\* o kt o kn,  
o kt o kp o kt o kn,  
o kt o kp o kt o kn,  
o kt o kp o kt o (kn+G);

En zoo door tot-en-met (Cd. IV).

Hier moge nog aan toegevoegd worden het schema van No. 1 (Gending „Mas Koemanbang”):



(Inleiding); daarna:

(II) o o o kt, o o o o\*, o o o kt, o o o o\*,  
o o o kt, o o o o\*, o o o kt, o o o kn,  
o o o kt, o o o o\*, o o o kt, o o o o\*,  
o o o kt, o o o o\*, o o o kt, o o o kn,  
o o o kt, o o o o\*, o o o kt, o o o o\*,  
o o o kt, o o o o\*, o o o kt, o o o kn,  
o o o kt, o o o o\*, o o o kt, o o o o\*,  
o o o kt, o o o o\*, o o o kt, o o o (kn+G);

Zoo ook (II); daarna:

(III) o o o kt, o o o o\*, o o o kt, o o o o\*,  
o o o kt, o o o o\*, o o o kt, o o o kn,  
o o o kt, o o o o\*, o o o kt, o o o o\*,  
o o o kt, o o o o\*, o o o kt, o o o kn,  
o o o kt, o o o o\*, o o o kt, o o o o\*,  
o o o kt, o o o o\*, o o o kt, o o o kn,  
o kt, o o\*, o kt, o o\*,  
o kt, o o\*, o kt, o o\*,  
o kt, o o\*, o kt, o o\* (kn+G);

Tenslotte de Coda (die herhaald wordt):

G;-  
kt o kt o kt o kt W\*,  
kt o kt o kt o kt kn,  
kt o kt o kt o kt W\*,  
kt o kt o kt o kt kn,  
kt o kt o kt o kt W\*,  
kt o kt o kt o kt kn,  
kt o kt o kt o kt W\*,  
kt o kt o kt o kt (kn+G);

Het is denkbaar, maar niet waarschijnlijk, dat op het laatst van het hoofddeel de maten plotseling half zoo lang zijn (gelijk Land's notatie schijnt aan te duiden). Daar een vergissing aannemelijker is zijn, zijn hier van dat punt af de noten dubbel zoo ver uit elkaar geschreven: dubbel zoo lang, als ze bij hem staan).

En van No. 2 (Gending „Damar keli”).

(Inleiding); daarna:

(I) o kt o o\* o kt o o\*,  
o kt o o\* o kt o kn,  
o kt o o\* o kt o o\*,  
o kt o o\* o kt o kn,  
o kt o o\* o kt o o\*,  
o kt o o\* o kt o kn,  
o kt o o\* o kt o o\*,  
o kt o o\* o kt o (kn+G),

De volgende gongsmeden evenzoo, tot-en met IV.

Van V wordt de vierde kenongfaze, (laatste twee regels van bovenstaand schema,) weer uitgerekt:

o kt o o\* o kt o o\*,  
o kt o o\* o kt o o\*,  
o kt o o\* o kt o (kn+G),

Daarna de Coda juist als van No I.

Van No. 3 (Gending „Titi pati”).

(Inleiding; daarna:)

(I) o kt o o\* o kt o kn,  
o kt o o\* o kt o kn,  
o kt o o\* o kt o kn,  
o kt o o\* o kt o (kn+G),

No. 4 (Gending „Rangsang”).

(Inleiding daarnaar):

kt o\* kt kn,  
kt kp kt kn,  
kt kp kt kn,  
kt kp kt (kn+G).

(Geen slotverbreeding; geen Coda).

Met \* zijn in het bovenstaande de plaatsen gemerkt, waar men, (wegens een naar onze opvatting zware maat of maatdeel) een „bekken”-slag zou verwachten, maar deze ontbreekt. In bepaalde gevallen wordt dit wegvallen ook in de Javaansche notatie geconstateerd: Met een w (van welo), zijn volgens Groneman de momenten aangewezen, waar na den vierden ketoekslag de gewone kenongslag ontbreekt. (Zie hierboven No. 2).

Men zal opmerken, dat blijkens de hier gegeven schema's, het samenstel der onderscheiden „bekken”-slagen met eenvoudige middelen nog betrekkelijk sterk is gevarieerd. (Soelardi's boekje vertoont overigens nog combinaties die Land niet kent).

Allereerst varieert de omvang der gongzinnen. Nemen we voor het oogenblik de kwartnoot aan als reële eenheid, dan omvat de gongsmede er respectievelijk in No. 30 slechts 16,  
in No. 4 eveneens 16,  
in No. 26 ..... 16,  
in No. 2 ..... 64,  
in No. 1 ..... zelfs 128.

Het is niet waarschijnlijk, dat de werkelijke omvang hier groote frazen inderdaad tusschen uitersten met de verhouding van 1: 8, (16: 128) wisselt. Om te beginnen zal wel één hier uitersten moeten worden beschouwd als niet reël; en dat is dan denkkelijk die met de 128 kwarten. Want een zoo hoog getal zou, of de gongperiode te zeer uitzetten, verlengen, om haar nog als groote eenheid te hooren, te voelen, te overzien, — of de kleine eenheden, „tellen”, zeer vlug doen langs stuiven, den indruk gevend van een prestissimo, veel sneller dan wij Europeanen ooit in de Javaansche muziek ontwaren.

Dus zal de „tel” in dit type van stukken wel minstens een halve noot, en de reële maat er minstens een van  $\frac{1}{4}$  ( $\frac{2}{2}$ ) zijn.

Zoo houden we over, gongperioden van 16, 32, 64 kwarten, (in hoofdzak corresponderend met de perioden van 4, 8, 16 ketoekslagen, door Mevr. Bandara onderscheiden: — zie haar opstellen „Javaansch Muziekschrift” in het „Weekblad voor Indië” 16e Jg.)

Het is niet onmogelijk, dat die perioden, — vaak inderdaad ongelijk van totalen tijdsduur, — in andere gevallen, ondanks hun verschillende geleding, ongeveer een en de zelfde lengte hebben.

Dan, in die gevallen, zou dus de lengte der „tellen” en „maten” in omgekeerde reden met hun aantal toenemen. Bij een gelijkblijvenden graad van onderverdeling, „figuratie”, ontstaan dan verschillende bewegingstypen, wellicht corresponderend met de drie mouvementen, Wiromo's, („mengeling van maatsoort en tempo” omschrijft ze S. P.), welke de Javanen in hun muziek onderscheiden. (Vgl. R. Bagoes Soelardi's „Serat Pradonggo”, resp. de uittreksels daarvan door R. M. A. Soorjo Poetro gegeven in zijn „Beschouwing



over Java's Toonkunst", zie „Soembangsih"). En wel: wiromo rangkep, wiromo lombo, wiromo tojo mili.

De heer S. P. (zie het resumé van zijn lezing, gedurende de z.g. „Indische week" in Maart 1920 gehouden te Leiden, op biz. 96, 97, IIe Jg. van „Wederopbouw"), heeft die drie bewegingstypen nader omschreven als: de vertraagde (of verdubbelde) rhythmische snelheid = ultra-largo (M. M. 36);

de tweedeelige (of matige) rh. snelheid = larghetto (M. M. 88); (de rhythmische snelheid van het stroomende (bruisende) water = allegro (M. M. 160).

Dit alles behoudens (tijdelijke) vertragingen en versnellingen. („Bovendien kent de Javaan bij den Solozang het metrumvrije rythme". — Bij het orchesterspel dus **niet?** Zie boven).

Hierbij is nog wel het een en ander uit te zoeken. Reële teltijden van 36 in de minuut zijn misschien niet mogelijk. (Van M. M. 40 schrijft Riemann al, dat dit een waarde is „die niemand sicher mit dem Gefühl kontrollieren kann").

Maar toegegeven moet worden, dat in de Javaansche orchestermusiek een beweging, tempo voorkomt, dat, naar ons Europeesch gevoel, bepaald dreigend, adembeklemmend is van langzaamheid, waarbij de eenheden der beweging zeer ver uit elkaar geschoven lijken; (— en dit zonder dat de afstand tusschen de gongslagen abnormaal groot is?). (Volgens moderne psychologen schijnen gehoorsindrukken, verder uiteenliggende dan 1600 duizendste van seconden, gemeenlijk niet meer door den toehoorder als groepen te worden opgevat, zoodat ze geen metrum doen ontstaan. Individueel zou die grens kunnen varieeren tot 3000 toe. Bij een tel = M M 36, wordt die afstand  $\pm 1666$ . Een grensgeval dus, en mogelijk daarom drukkend voor ons. Niet ondenkbaar is, dat voor de Javanen die grens gemiddeld hooger zou liggen).

Een tempo met tellen van 88 in de minuut is verder geen larghetto, doch andante-allegretto, hetgeen voor een gemiddelde beweging ook een beter-passende benaming schijnt.

Het omslaan van de eene beweging in de andere binnen een en hetzelfde stuk, (vgl. S. P.: „de gelijkmatige wiromo, w. lombo of kalih, gaat bij vertraging in w. rangkep, dubbele w., en bij versnelling in w. tojo mili over"), zou echter door een figuratie in grootere of kleinere waarden worden bereikt. Ook Land blijkt dit laatste aan te nemen. Bij Groneman's „Toetoekan lombo = gelijkmatig langzaam spel" teekent hij aan: „veeleer in noten van langeren duur"; bij „loemampah = gang hebben, op gang komen": „in kortere noten"; bij „ngrantik = tijdelijke versnelling der saronmelodie": „breking in kortere noten".

Als gezegd, kan de werkelijke lengte der gongsneden ook verschillen. S. P. duidde reeds op de **dubbele** lengte der gongsneden in het tweede deel of de coda veler composities. (Zie ook hierboven de schema's). De nog ongepubliceerde partituur „Biemo Koordho", notatie van R. T. Djojodipoero, toont het eigenlijke lichaam van de compositie vervat tusschen een kort kopstuk en een korter staarteind, beide in de zelfde beweging als de middelmoot, maar de gong-leden **half** zoo lang.

Naar aanleiding der gegeven schema's moge een

gangbaar misverstand, de metriek der Javaansche muziek betreffende, hier worden geëlimineerd.

Land meent, dat zij, in tegenstelling tot de onze, altijd het **einde** der onderdeelen accentueert.

Snelleman gaat waarschijnlijk hier op door, schrijvende (Encycl. v. N. I. onder „Muziek..."): „de Javaansche gewoonte om den nadruk niet op het begin der maten te leggen maar op het eind, moet voor ons het vreemde verloren hebben, alvorens wij ons aan eene beoordeeling gaan wagen. Daar zijn er, die na deze aanpassing beweren, geen Europeesche muziek meer te kunnen hooren."

Doch dit is werkelijk pure fantasie. Niemand hoort in Javaansche muziek de accenten verkeerd-om liggen, want niemand kan ze zoo hooren. Bij muziek die voortdurend het lichte maatdeel trachtte te onderstrepen, dus van begin tot einde syncopeerde, zouden we eenvoudig die valsch benadrukte noten als één-en verstaan, de maat-ligging verschuivend. Maar dat is bij de Javaansche heelemaal onnoodig. Ze syncopeert volstrekt niet bijzonder. Er is wat anders: ze is in principe aldoor opmatig, „auftaktig": en ook in haar praktijk blijft ze dat haast zonder uitzondering.

Maar vindt men dat dan zoo iets buitengewoons, die accenten op het eind der frazen? Ieder kent den slag, den pom, waarmee het slot onzer gewone marschen, ouvertures etc. op de tonica pleegt neer te storten.

De scherpzinnige Duitscher Hugo Riemann heeft van de „Auftaktigkeit" aller muziek zelfs een principiële theorie gemaakt. Volgens deze is onze neiging om de muziek te begrijpen als een mozaiek van vakjes, begrensd door maatstrepen, slechts het gevolg eener optische suggestie. Die strepen scheppen geen natuurlijke indeeling, doch slechts een secundaire, quaesi-toevallige. Naar haar wezen is de maatstreep geen afscheiding, doch slechts een waarschuwing, een seinpaal, vóór het zware maatdeel geplaatst om dat goed vast te stellen. De natuurlijke maten, de maatmotieven liggen om de streep heen: met een deel er voor, met een deel er achter.

Korter gezegd de jambe is de grondslag van alle poëzie, van alle muziek. Bij den dans is het onmogelijk, de voet neer te zetten, eer men haar heeft opgebeurd. Op-néér, licht-zwáár, zou daarom het oertype van alle aesthetische beweging zijn.

Riemann argumenteert voorts, dat van een metrische symmetrie de eerste helft een verwachting opwekt, een vraag stelt, de tweede haar bevredigt, beantwoordt. Daarom zou steeds die tweede een zwaarder gewicht voor de psyche hebben.

Maar dergelijke redeneeringen overtuigen tenslotte niemand geheel. Men kan even goed zeggen, dat die eerste helften iets nieuws opperen, de tweede het echter herhalen, deze dus minofmeer een uitwerking zullen hebben van tautologie en daardoor flauwer lijken.

In zijn uitvoerige ontleding van Siamsche muziek heeft Prof. v. Hornbostel aan veel groote en kleine massa-verdeelingen juist een trochaeischen zin toegekend. („Formanalysen an Siamesischen Orchesterstücken" pg. 312: „Die **trochaeische** Form, die den Vierteltakt, seine Teile und Vielfache kennzeichnet, be-



herrscht... auch den Aufbau des ganzen Stückes".)

Een proeforde om de prioriteitskwestie jambe-trochae experimenteel te beslissen, is niet gemakkelijk te vinden. (Wellicht zou men intelligente maar niet-ingelichte proefpersonen, uit twee rustig op elkander volgende en precies even luide tonen er een als iets luider kunnen doen uitzoeken). (Denkbaar is echter ook, dat werkelijk sommige individuen of groepen van individuen principieel jambisch en andere principieel trochaeisch voelen).

De Javaansche orkest-muziek echter, voortdurend van de 2, van de 4, van de 16, van de 32, de laatste onderstrepende, schijnt Riemann's jambische theorie opzettelijk te bevestigen. En, met haar machtsverheffingen nog wat verder doorgaande, dan onze Westersche muziek pleegt te doen, schandaliseert ze te meer de revolutionaire theoretici, die immers zulk een „kinderachtig", onfantastisch procédé trachten te beschouwen als een typisch Westersche, (of nog liever typisch Duit-sche) barbarie. Deze Orientale toonkunst komt hun dan al heel slecht van pas.

De graad van opmatigheid kan verschillen; ze varieert ook in de Javaansche muziek. Meestal gaat daar aan het accent de helft der maat vooraf. Soms ook drieluik; (eventueel in den vorm van drie achtste noten, zie No. 1).

In vormen als de Coda van No. 1:

kt o kt o kt o kt w\*, (etc.),

en de Coda van No. 3:

kt o kt o kt o kt kn, (etc.),

zijn of de ketoekslagen of de kenongs en gongs syn-copisch. Neemt men het laatste aan, dan zouden deze vormigen tevens „volltaktig" zijn.

Het heele No. 4:

kt o\* kt kn,

kt kp kt kn, (etc.),

indien opgevat, als vier (en niet twee) maten per kenongan hebbende, zou ook volmatig zijn, met het sterke deel beginnen. Riemann acht in dergelijke gevallen meestal den Auftakt van dien eersten maat geëlideerd, en de 2de en volgende maten normaal: met hun motieven reikende van voor, tot na de maatstreep. Veel minder vaak zijn van alle maten de vooreinden afgekapt, en tegelijk de achtereinden verlengd, zoodat alle maat-motieven werkelijk tusschen de maatstrepen passen.

Dat echter ook Javanen die zich van de feiten reken-schap geven, die theoretiseeren, tot consequent opma-tige schema's komen, schijnt te blijken uit de notaties in R. Bagoes Soelardi's opmerkelijke „Serat Pradong-go". Dit werk kan hier op het oogenblik niet voldoende en consequent genoeg worden vergeleken, maar toch moge het eeneander worden uitgetrokken.

Voeren we voor een rust, gelijk aan de noot, die we door een o voorstellen, het teeken r in, dan krijgen we, (van de toonhoogten abstraherend) navolgende sche-ma's:

1ste stuk op blz. 20 der Serat Pradonggo, (de inlei-ding mag worden weggelaten); (bij ktr schijnt een ketoekslag in een rust van den Cantus Firmus te val-len; kt zonder meer beteekent een themanoot met een ketoekslag eronder), (sommige details der schema-tische transcripties zijn iewat onzeker, echter niet op een wijze, die het betoogde influenceert).

G r kt r kp r kt r kn  
r kt r kp r kt r (G+kn)

r kt r kp r kt r kn

r kt r kp r kt r kn

r ktr r kp r kt r kn

N.B, o kt o kp o kt o (G+kn)

r ktr r kp r kt r kn

r kt r kp r kt r (G+kn)

Van dezen Javaanschen auteur, kan men, ondanks de te Solo grasseerende Europeesche muziek, nauwelijks aannemen, dat hij onder een directen of indirecten in-vloed van Riemann staat. Toch blijkt, dat hij bij de schijnbaar „volltaktige" constructies vóór de abrupte beginnen een verzwegen noot aanneemt, en daartoe een rust van den vorigen tel, of zelfs regel, afsplitst, „leent".

De zesde muzikale zinsnede is, vergeleken bij de voorafgaande, in dubbel zoo vlugge noten gebroken, (b.v. achtsten inplaats van kwarten). Voor wie goed observeert, dat de eerste achtste werkelijke half zoover van de vorige fraze af ligt als de gewone spatie tus-schen de zinnen groot is, maar dat die achtste toch zelf bij de volgende zin hoort, moet zulk een zinsnede de „aufaktige" opvatting wel forceeren

Doch Raden B. S. is ten deze volkomen consequent; hij noteert ook het tweede gamelanstuk, dat géén extra figuraties heeft, met een rust vóór aan elke regel. (En niet achteraan, wat hij even goed kon doen, indien bij niets wilde, dan de juiste afstanden bewaren).

Het stuk op pags 24/25 toont de volgende construc-tie:

G, r r r kt, r o r o, r o r kt, r o r kn,  
r r r kt, r o r kp, r o r kt, r o r kn,  
r r r kt, r o r kp, r o r kt, r o r kn,  
r o r kt, r o o kp, r o o kt, o o o kn,  
r r r ktr, o o o kp, o o r kt, r o r (kn+kt)

Ook hier helpt de afwisseling in de figuratie de juiste opvatting doorzetten. Maar bij het onmiddellijk daar-opvolgende stuk is niet duidelijk, wat juist geleid heeft tot een deeling der leegte maten in vieren, (en niet in tweeën), terwijl dit stuk ook in heele noten kan ge-dacht worden, de rusten bij de vorige noot aangetrok-ken. Wellicht is de notatie geïnduceerd door de bijge-dachte aan een voortdurend vierdeelige begeleiding, of door een langzaam tempo; (dan wel doordat het thema per uitzondering dubbel zoo langzaam beweegt als de inleiding??):

G, r r r kt, r r r o, r r r kt, r r r kn  
r r r kt, r r r kp, r r r kt, r r r kn (etc)

Ook de aanhef van het gamelanstuk op blz. 34 moge hier in schema volgen:

G, r r r kt, o o o o\*, o o r kt, o o o o\*,  
r o kt, o o o o\*, o o r kt, o o o kn,  
r o r kt, r o r o\*, o o o kt, o o o kn,  
r o r kt, o o o o\*, o o o kt, o o o G,  
o o o kt, r o r o\*, o o o kt, o o o kn,  
r r r kt, r r r o\*, r r r kt, r r r o (etc.)



Men ziet hier, 1e, hoe zeer de inzet der opeenvolgende regels verschillen kan in vorm van opmaat; er gaan successievelijk géén, één, twee, een, drie, nul kwarten (resp. achtsten) aan het eerste accent vooraf; 2e, dat niettemin dat eerste accent steeds op een en denzelfden afstand van den vorigen regel gedacht wordt. Bij de 6e regel, bij den omslag der beweging, meest in kwarten, naar een in heele noten (maten), schijnt een apart verbindingslijntje te willen verhinderen, dat het accent naar voren verschuift. Misschien wil het echter beduiden, dat de eene hier twee regels, bij herhaling van de beginstrofe, den laatsten maal, door de andere moet worden vervangen. Hetzelfde hulp-teeken komt nog enkele keeren voor, schijnt ook soms vervanging van een laatste halve fraze of laatste noot door een andere te eischen. Daarentegen staat het **misschien** eenigszins absievelijk op blz. 36. De schematische aanhef van het onderste stuk ziet er zoo uit:

(G+kn) o kt, o o\*, o kt, o kn,  
 o kt, o kp, o kt, o kn,  
 o kt, o kp, o o\*, o kn,  
 o — o\*, o kp, o o\*, o (G+kn)  
 ...  
 r r r o, o o o kp, o o o o\*, o o o o\*  
 r r r o, o o o o\*, o o o o kt, o o o kn  
 (etc.).

(Ook indien dit stippelstreepje een vervanging van het eene door het andere bij de herhaling mocht aanduiden, verbindt het toch tevens rythmisch gelijkwaardige punten.)

Dit is het eenige geval, waarin verderop een snellere figuratie begint, zonder dat de notatie der eerdere regels daarmee rekening houdt, de latere onderverdeling alvast uitschrijvende in rusten. De eerste regels genoteerd denkend in kwarten, en de latere dus in achtsten, zou men, door het aanduidende streepje precies zoo te nemen, als het er staat, krijgen, dat het begin der nieuwe opmaat van drie achtsten, (die niet eens feitelijk aanwezig is, doch denkkelijk door de begeleiding aangegeven wordt), samenvalt met het begin der oude opmaat van een kwart. De accenten zouden dan voortaan een achtste te laatkomen.

Men zal geneigd zijn, hier te gelooven aan een kleine vergissing, die zeker ook niet ondenkbaar is, ondanks de blijkbare nauwkeurigheid en conscentieusheid van Raden Soelardi.

Toch zou deze plaats, letterlijk aanvaard, een moeilijkheid verklaren, een bezwaar wegnemen tegen Land's partituurtranscriptie, (van de „Ladrangan Giran-Giran”), overgebracht uit een verbeterde vorm van het schrift, zooals dat in de Pakoe-Alaman in gebruik is, (of geweest is).

De meeste transcripties van Land, waarvan de bruikbaarheid voor het overige afkomstig zijn uit den Djokjassen kraton, zien er wat verwilderd uit. Nam men aan, dat de hoofdaccenten der frazen niet slechts op de laatste noot daarvan, doch inderdaad op het eind der conventionele maten vielen, dan zou een versnelde breking, die het aantal noten verdubbelt, dat accent

naarachter verschuiven, het heviger syncopisch maken. Eerst vallende op de laatste kwart van de maat, zou het daarna op de laatste achtste en ten slotte op de laatste zestiende neerkomen.

De kwartnoot thans voorstellende door O, de achtste door o, en de accenten onder de noten plaatsende, zou men krijgen:

O O, O O, O O, O O  
 kt kp kt kn  
 o o o o, o o o o, o o o o, o o o o  
 kt kp kt kn;

En niet:

O O, O O, O O, O O;  
 kt kp kt kn;  
 o o o o, o o o o, o o o o, o o o o;  
 kt kp kt kn;

Wat voor zijn heeft die eerste lezing? Wat voor zin kan ze hebben?, zal men vragen. De afstand tusschen de twee regels wordt een weinig vergroot, maar voor het overige gebeurt er **niets**; het rythmische bewustzijn aanvaardt de accenten van den regel met versnelde figuratie, als normaal-geplaatst één-en, en niet als syncopes.

Zeker. Maar curieus is, dat Prof. Land's partituurtranscriptie te zien geeft, hoe deze syncopische opvatting afgedwongen wordt; althans afgedwongen zou **kunnen** worden. De „Ladrangan Giran-Giran” heeft volgens Land's notatie twee gelijkwaardige thema's. Het stuk begint met het eene. In het midden paart zich het andere daaraan, doch niet bepaald in een ideale harmonieuze echt: beide zijn van het eerste oogenblik af in conflict. Na dat middeldeel blijft het tweede alleen over. Ziehier onze sonatevorm in nuce, in de kiem of... in de vrucht. Immers, al het wezenlijke ervan, het „eerste” en het „tweede” thema, en hun conflict, de „durchführung”, verwerking, zijn aanwezig, — in een onontwikkelden staat, kan men zeggen, of ook in een vroegrijpen, zoo men wil. De zwakte, het feitelijk overbodige element van die vorm is hier vermeden: De herhaling immers der beide thema's na de verwerking; hun terugkeer, precies als wat ze ervoor waren, ontbreekt. Bij die terugkeer plachten ze dan in een en dezelfde toonsoort te staan, maar dat was al een uiterst oppervlakkige aanpassing, die niet als een symbool van verzoening kan gelden. Al die hevige conflicten blijven onbeslist, loopen uit op niets tenzij de componist in een feitelijk-onregelmatige uitbreiding van het slot, in een groote coda het verlossende woord vindt.

Maar, — in dit Javaansche muziekstuk moge dan instinctief een fout vermeden zijn, het blijft voor de Westersche renovators iets als een klein bankroet, hier bij Oosterlingen zelfs het beginsel der sonatevorm terug te vinden, hun zwartste zondebok en het makke stokpaard van alle muziekschoolmeesters.

Op het zelfde oogenblik dat het „tweede” thema dezer ladrangan intreedt, bezit het, (zoover men uit de niet volledige partituur kan zien), al méér kracht dan het „eerste”, is overmachtig. Immers, het ligt, min of meer versierd en omschreven, in de houten gambang,



in de gendër, in de rehab, in de hooge bonangs, en voluit (met gelijkmatige kwartnoten), in de diepe saron, de demoeng. Het eerste thema, gefragmenteerd, in brokken van een avontuurlijk rythme gekapt, wordt door de eigenlijke saron gespeeld en alleen door losse tonen van de diepste bonang ondersteund.

Maar de slagen der accentueerende instrumenten, ketoek, kenong, kempoel, gong, hechten zich aan dat, door de meeste verlaten eerste-thema, stippen de zware deelen, de één-en daarvan aan. Deze zelf echter liggen een achtste verschoven ten opzichte van de natuurlijke accenten van het tweede thema. En, zooals de rythmeering dier onderscheiden „bekkens” aan het eerste thema verbonden is, zoo verbindt de trom-rythmiek zich aan het nieuwe, tweede thema.

Men heeft geklaagd, dat niet alles in de verhandeling van Land en Groneman „met de werkelijkheid overeenstemde”, (Mevr. Bandara „W. v. l.” 16e Jg.) Slechts na onderzoek der door Land bewerkte Javaansche m. s. notaties, (maar van deze schijnt het niet bekend, waar ze zich bevinden), of, nog beter, na vergelijking met de klinkende realiteit der uitvoering door een goeden gamelan, kan men voor dit bijzondere geval zich zekerheid verschaffen. Tot dan blijft onbeslist of het spel met twee, een halve tel onder elkan- der uitgeschoven maatstelsels, werkelijke waarheid is. Hebben we echter met een onjuistheid te doen, dan zou het nog altijd een geestige vergissing zijn.

De noteeringen uit Lands bijlage A, behoeven echter zeer een revisie ten opzichte der rythmiek om algemeen bruikbaar en overzichtelijk te worden. In gewone gevallen kan men ze zoodanig van maatstrepen voorzien, dat men de laatste noot van iedere fraze achter de laatste streep zet, en dan, om de maten af te deelen, telkens 8 achtsten terug telt. Maar zoodra noten van verschillende lengte wisselen, ontstaan er onzekerheden. Dit kan men bij verschillende gendings het duidelijkst zien aan het slot van hun hoofddeel.

Daar immers wordt vaak, als overgang naar de dubbel zoo langzaam bewegende coda, de gang van het stuk reeds vertraagd. (Zie de eerstegegeven schema's hierboven). De laatste kenongsnode krijgt dan b.v. 6 maten inplaats van vier, wordt tot  $1\frac{1}{2}$  maal haar lengte uitgerekt, (men kan ook zeggen, dat haar laatste helft dubbel zoo lang gemaakt wordt), en het mouvement buitendien nog gestremd door het gebruik van langere noten. Het geheele verschijnsel heeft volkomen het karakter van de verbredingen aan het eind van veel Westersche stukken, waar er maten te veel staan, er meer zijn dan de symmetrie vereischt, en we feitelijk met een in noten uitgeschreven, en niet door een bij-schrift verkregen, slotretenuto te doen hebben.

Er ontstaan bij Land dan geheel onregelmatige verdeelingen der accenten. Het accent, de bekkenslag onder een lange noot aantekend, is men geneigd te rekenen op zijn begin, (wat ook Lands bedoeling schijnt te zijn); terwijl zonder meer, volstrekt niet is te zeggen, op welk moment van het verloop hij valt.

Die onregelmatigheden moeten dan ook schijnbaar zijn. De nauwkeurige notaties van R. B. Soelardi ver- toonen niets dergelijks.

Behalve in gevallen als het, misschien denkbeeldige

van de Ladrangan Giran-Giran, waar het middeldeel met de twee strijdige themas voortdurend in syncopes zou bewegen, zijn er in de Javaansche rythmiek ook nog andere syncopische element te hooren.

De ketoekslagen, vallende op een vierde en op drie- vierde van de lengte der kenongsneden, waartusschen de helft dan vaak ongeaccentueerd blijft, beduiden grootrythmische syncopen. Hooger hebben we enkele gevallen gezien, waarin ze syncopen in kleiner kader en dus van grooter intensiteit schenen te veroorzaken.

De prachtige Bimo Koordo heeft een zeer fraaie syncope in zijn thema, een kwart tusschen achtsten, zooals er opgetwijfeld ook elders moeten voorkomen. Trouwens ook van architectuur is dit stuk mooi; het toont dezen opbouw:

(a),  $A + (B + C + B) + A$ .

Een gepotentiëerde „lied-vorm” dus, waarbij de ge- rektheid der dacapo-aria vermeden is, doordat de om- sluitende deeltjes (A) zeer kort zijn gehouden, maar de ringvormige geslotenheid is bewaard. Toch zullen onze theoretische ultras deze formule niet gaarne bij Orientalen terugvinden. (Vgl. Matthys Vermeulen II 33, over „La Musique et la Magie” van Jules Combarieu, die dergelijke muzikale constructies afleidt uit magische bezwerings. Maar Vermeulen merkt op: „Toen men aan de Betovering geloofde, heeft men de betoo- ringsformules in de muziek verwaarloosd;..... (ze) konden (daarin) eerst universeel..... worden, toen men in de dagen der Rede niet meer geloofde aan de Betovering, noch aan het Wonderbare”).

Linda Bandara („W. v. l.” 16e Jg.) noemt nog als vormen, onder de gamelanstukken voorkomende, rondo- achtige constructies. (Overigens heeft al vroeger Daniel de Lange het van Holle afkomstige, door Prof. Loman meegedeelde Soendasche stuk als een rondo gedeter- mineerd. — Zie Land).

Mevr. Bandara meent, dat „de tusschenpoozen van den eenen (ketoek) slag tot den anderen..... meestal van onregelmatigen duur zijn”. Ze herinnert aan S.P. 's aperçus omtrent oude gendings met teugel- looze maat, door te schrijven: „Indien het mogelijk ware de Jav. Muziek in ons systeem te (noteeren), dan..... zou er vaak verandering van maat plaats moeten hebben”.

Maar daar ook de partituren, met haar medewerking door R. T. Djojodipoero geschreven, een volkomen regelmatige indeeling vertoonen, mag men toch eer aan een vergissing denken; aan een beïnvloeding van haar oordeel door de vrije rythmiek van Javaansche zangstukken bijvoorbeeld.

„Overigens kent de Jav. Muziek zoowel de regel- matige als onregelmatige syntaxis of Satz-vorming”, schrijft ze nog. Inderdaad vertoonen de gamelanstuk- ken in het werk van Raden B. Soelardi enkele vrij- heden of samengesteldheden van constructie. Zoo o.a. oneven aantallen van kenongsneden, (hetgeen over- tallige of achtergehouden zinnen beteekenen kan). — Voorts combinaties van twee, drie groepen van frazes, muzikale strofen, ieder met een eigen type van fraze. (Dit doet denken aan de samenstellingen van onge- lijke versstrofen in de Middel-Javaansche poezie, waar Brandes over schrijft) („Notulen Batav. G.....”



Deel XXXVII, verschenen 1900: „Mededeeling over eenige bijzonderheden der metriek, het notenschrift enz..... der Javanen”). — Dan ook gevallen dat die nieuwe strofe met een kortere regel begint (?) (eigen inleiding? of abrupt begin met een gedeeltelijke fraze?).

Resumeerende en completeerende, krijgen we de volgende middelen voor het onderhouden van rythmische en architectonische variatie:

Afwisseling, ook combinatie van verschillende themas.—

Een tweede deel in bredere geleiding, (coda, of met het eerste gelijkwaardig,) (dat voorbereid wordt door een gestileerd retenuto).—

Andere combinaties van onderling verscheiden strofen, (eventueel met abrupt begin? eigen inleiding? van de nieuwe afdelingen).—

Overtallige of uitgelaten zinsneden.—

Syncopes van verschillende rangorde.—

Figuratieve variatie en versiering in vul- en tegenstemmen.—

Variatie van het mouvement door kortere of langere breking in het thema (den cantus firmus) zelf.—

Onderbreking van dat thema door rusten op ongelijken afstand liggende, (wat de positie der accenten ongewijzigd laat, maar de lengte der maat- of tweemaats-motieven deels bekort, deels verlengt).—

Tenslotte nog een allergewichtigst hulpmiddel: de secundaire analogieën, parallellen, die thematische, melodische gelijkenissen creëren tusschen details, op onderling niet overeenkomstige plekken in de architectuur gelegen.

(Ook in de Siamse orkestmuziek, aan de Javaansche verwant, en verder in de Chineesche instrumentale toonkunst, zijn deze analogieën sterk ontwikkeld. Vergelijk v. Hornbostel over de Siamse orkeststukken en zijn opstel „Ch'ao-t'ien-tzë”; dit laatste in de 1ste Jg van het „Archiv für Musikwissenschaft” 1919 blz. 477).

(De werken over de Gamelan van Djakoeb en Wignjaroemaksa toonen nog enkele eigenaardigheden van constructie, die hier momenteel niet kunnen worden besproken. Hun notaties maken sommige details, herhalingen e.d., beter duidelijk dan die van R. Soelardi; rythmisch zijn ze echter veel minder fraai).

Middelen genoeg, naar men ziet, om de hardheid der kaders te verlevendigen, en te verhinderen, dat de centrale gedachte door het stuk heenschrijdt met starre statigheid; indien de musicus dat tenminste niet opzettelijk zoo verkiest.

Maar (behalve de kleurigheid der handtromstemmen, en misschien ook een grootere gecompliceerdheid dier secundaire relaties), géén méérdere middelen, en geen beter ontwikkelde, dan de Westersche muziek ze ook bezit.

De Oosterlingen hebben de traditie der geslotenheid, ondoorgrondelijkheid. Toch is de Westersche muziek in het ontveinzen van haar te gierige, te bekrompen grondbeginselen knapper dan de Javaansche. Gelijk in zoo veel andere dingen meer, bezit de Westerling, daarin, in de muzikale camouflage, een veel ingewikkeldere en volkomenere techniek, die voor de rythmische ver-

momming even geraffineerd is als voor de harmonische.

Natuurlijk. Want de Westerling bouwt in zijn symphonieën veel uitgebreider architecturen dan de Javaan in zijn gendings. Dus moet hij ook meer list en vernuft besteden om de stugge staketsels bloemig te verbergen.

In ieder geval, wie de overgeleverde instrumentale kunst der Westerlingen om haar architectuur veroordeelt, moet ook de Javaansche vonnissen.

Vermeeulen citeert (II. 18) Maurice Emmanuel „Histoire de la langue musicale”: „Het rythmische vierkant is eene uiting van de allerprimitiefste cultuur. Welnu, de componisten van Griekenland toonden al vroeg het verlangen om te ontkomen aan dien rythmischen dwang. Ze hebben hem later regeeren in de populaire orkestiek, waar hij rechten had, doch elders hebben zij er zich volkomen van losgemaakt. Wat zouden ze zeggen, als zij konden aanschouwen, dat wij nog leven onder het regiem van 2-4-8! Ze zouden over onze rhythmten oordeelen als over onze toonladders en ze kinderachtig noemen”. (Overigens hebben ook de Chineesche en de Siamse muziek duidelijk quadrate constructies! Vgl. v. H. over de Siamse muziek blz. 317: „Der rythme carré, die vierzeitige Ordnung der Takte und Taktgruppen ..... (lässt) schon bei oberflächlichem Hören die Melodik der Chinesischen verwandt erscheinen.....”).

Wat de verheling van de te primitieve mentaliteit hunner metriek betreft, zijn de Javanen, als gezegd, niet knapper dan wij. Hun analyses, onderverdeelingen vooral niet ingenieuser. (Ontbreken van drietallige maatsoorten;) (Hullebroeck, „Insulinde”, Reisindrukken, z.j. — 1917? — noteert op blz. 192 een gamelan-motief in 3/4 maat; maar 1e is hij een zeer oppervlakkig observator, 2e kan dat thema evengoed als  $6/8 = 2/4$  met triolen worden verstaan); (de betrekkelijke onbeduidenheid, alleen maar figuratieve betekenis der triolen; het niet voorkomen (?) althans niet opvallen van quintolen, septolen).

Het verdicht dat ons treft, geldt dus ook voor hen. „Meegevangen, meegehangen!”

Aan de nieuwe Europeesche muziek, (de huidige en die van gisteren) gunt M. Emmanuel overigens een verzacht oordeel: „Het is waar dat de werken der moderne meesters (de)..... kinderachtige paedagogie dikwijls verloochenen en dat na Berlioz en overal na Wagner de dagen der tyrannie van het vierkant geteld zijn. Maar zij liet zulke sporen achter, dat de verachting, waarmee het publiek zeer schoone werken van tijdgenooten verwelkomt, veeleer is toe te schrijven aan de afwezigheid der quadratuur in deze composities, dan aan den rijkdom der polyphonie of de nieuwheid hunner melodische vormen.

„Zoo de „fatsoenlijke lieden” van het Athene der vijfde eeuw voor Christus behagen konden scheppen in den uniformen dreun der militaire marschen, in het hossen der bacchanten bij de Dionysische feesten, in de blijspeldansen op de heilige formule  $4 + 4$ , — van hunne componisten en dichters verwachten zij iets anders dan sterke maatdeelen en vierkante zinnen.

„Terwijl het moderne publiek in massa bij dat rudi-



mentaire stadium der rhythmiek bleef stil staan, en er nauwelijks over heen begint te komen, wist het Atheensche volk de andere rhythmiek te waardeeren....."

Ja, de oude Grieken, — (Oosterlingen volgens Vermeulen en anderen), kenden die.—

De Hindoes zonder eenigen twijfel, óók.

Maar de Javanen?

Ter beantwoording van die vraag, zal verderop nog iets over het vrije zangrythme der Javanen, zijn tegenstelling en verband met de Hindoesche rythmen, gezegd dienen te worden.

Om de onderhavige aanteekening te besluiten, nog dit: De lezer twijfelt wellicht, of het binnenbrengen van Westersche termen en begrippen als: „maten“, „zware“ en „lichte“ „tellen“, niet willekeurig en dus foutief is.

Men zou, ten betoge van het ongeoorloofde dezer Westersche terminologie nog kunnen aanvoeren, dat de kenong, ketoek, kempoelslagen in het geheel geen nadruk leggen. Ze versmelten voor het Westersche oor meestal in de klankmassa. Alleen de gongslagen plegen ons te treffen, — (door hun naklinken, uitzingen in de volgende rust, en niet door ruwe kracht). Ook overigens laten zang en spel niets hooren van onzen nadruk op het zware maatdeel; het geheel vloeit effener. (Vgl. Fox Strangways over de Hindoesche muziek pg. 208: „The first of the bar... called sam... has no such stress as we place om (it)“).

Voor de identiteit der grondslagen van de Europeesche en de Javaansche rhythmiek getuigt daarentegen het feit, dat een intelligent Javaansch musicus als R. T. Djojodipoero de Europeesche maatverdeeling vol overtuiging heeft aanvaard voor zijn gamelanpartituren. En dat naar zijn oordeel de verschillende „bekken“-slagen steeds op het zware maatdeel vallen.

In sommige stukken vindt men de accenten bij hem geregeld staan op een derden tel inplaats van op den eersten; dat komt bij Europeesche musici precies zoo voor: die verschuiven ook wel hun maatstreepen onopzettelijk.

Een ander Javaan, uitstekend danskenner, pleegt als een kenmerkend verschil tusschen den Djokjaschen en den Soloschen dansstijl aan te wijzen, dat de danser te Djokja zijn voet néér-zet; de sterke bewegingen maakt, op het zwakke maatdeel. De danser beweegt dus, voortdurend, en zonder te schokken, in syncopes tegen de muziek. De Solosche danser echter beweegt op het zware maatdeel. (Aangeteekend mag worden, dat in de Balische wajang-orang de voortschrijdende danser vaak ten opzichte der muziek syncopische verschuivingen vertoont van een achtste. Dit schokt, in tegenstelling met de Djokjasche syncopes van een kwart, wel degelijk, en zelfs zeer hevig. Gelijk alles in de Balische dansen schokkend is).

De opmerking van den Javaanschen danskenner echter, bewijst, dat hij de onderscheiding in lichte en zware maatdeelen juist zoo voelt als wij.

De merkwaardige overeenkomst tusschen de metrisch-rythmische elementen van de Westersche toonkunst eenerzijds en die der Javaansche orkestmuziek anderzijds, bewijst, naar men begrijpt, volstrekt niet

een gemeenschap van oorsprong, historischen samenhang.

Mogelijk hebben verwante psychologische oorzaken in het eene geval en in het andere verwante gevolgen gehad. Mogelijk ook zijn de origines zeer verschillend, doch hebben zich hier convergente ontwikkelingen voltrokken.

Terloops gezegd, Vermeulen veroordeelt de reeks der machten van twee, (die de Westersche metriek beheerschen) als „niet kabalistisch.“ Dat ze echter bij de Hindoes wel degelijk geacht werden, vol te zijn van goddelijke, magische vermogens, blijkt b.v. uit de aanroeping voor aan Bains verhaal „In the great God's Hair“, (Ze moge dan authentiek of een navolging zijn): „Hulde aan de Vier Achtvoudige Godheden: de acht vormen van den Heer van den tijd: de acht Kardinale Punten van de Ruimte; de acht secties van de Openbaring van Panini: de acht Paren Petalen van de Lotus van de Wereld“.

Toch maakt de Hindoesche rhythmiek niet, zooals de Westersche en de Javaansche, gebruik van verregaande verdubbelingen.

16) Een eenigszins uitgebreide rondvraag bij beschaafde Javanen, met Europeesche muziek bekend, naar hun lievelingsstukken en componisten, zou interessant en leerzaam kunnen zijn. Vooral indien zij van hun voorkeur rekenschap wilden geven, hoewel dit laatste niet strikt noodig ware. (De meeste Europeanen immers, zijn volstrekt buitenstaat, hun voorkeuren inzake muziek behoorlijk te motiveeren).

A. H. Fox Strangways vermeldt in, „The Music of Hindostan“, Oxford, 1914, (een recommandabel hoewel niet feilloos boek) een gedecideerde predilectie der huidige Voor-Indiërs voor Wagner.

Dit zou dan een sympathie moeten zijn ingevolge overeenkomst en niet een sympathie ingevolge tegenstelling, zooals er misschien een is te veronderstellen tusschen bepaalde groepen van Javanen en de kron-tjong, of (op een ander plan), tusschen Javanen en Bach.

Er is weliswaar geen directe gelijkenis van Wagneriaansche of andere Westersche chromatiek met de Indische melodievorming. Immers de Hindoesche finesses van toonschaal, de tonen die slechts een klein interval, een sruti, verschillen, worden gemeenlijk niet onmiddellijk naast elkander gebruikt. Maar, op eenigen afstand van elkaar in een melodie voorkomende, (als elkanders varianten bijvoorbeeld), maken ze een geraffineerde schakeering der melodische relaties mogelijk, die een soortgelijke uitwerking moet hebben als Wagners iriseerende, enharmonisch genuanceerde harmoniek.

(In Zuid-Indië, Dekhan, zijn die subtiele differentiaties der melodiek overigens weggesleten).

17) We hebben ons laten vertellen, dat in Indië, in een onzer Indische groote steden tenminste, het Vaderlijk Gouvernement eertijds de kron-tjong verboden heeft. (De serenades). Niet als staatsgevaarlijk, doch als schadelijk voor de rust en de goede zeden, en een oorzaak van schakingen, doodslag, gebroken huwelijken en zielen. Slecht-befaatde doch zoet-gevooisde zangers lokten bij nacht andermans vrouwen



en dochters de huizen uit, als wijlen de Speelman van Hameln de ratten. — Maar wat is er van dit vertelsel aan; en denk U die patriarchale overheidszorg eens toegepast op Europa, en alle operatenors afgeschafte!

Men leze overigens Masusama: „Menigeen trekt... zijn neus voor (het krontjong-spel) op, doordat het dikwijls ten gehore wordt gebracht door sommige executanten, die belust zijn op buitensporigheden en liefdesavonturen met wat daaruit kan voortvloeien ... Het gezang (der) veelbeteekenende en dubbelzinnige pantoens (echter), die zoo heerlijk harmonieeren met het Indische gemoedsleven, zal wel ongetwijfeld de diepste plekken van menig Indisch hart weten te treffen.”

18) De gangbare Westersche harmonie kent maar één enkel wezenlijk accoord, den drieklank, die twee aspecten heeft, den durdrieklank en den moldrieklank, die elkaars logische tegendeelen, spiegelbeelden zijn.

Ze kent maar één wezenlijke harmonische relatie, n.l. die van twee drieklanken op kwintafstand liggende, — een relatie met weer twee aspecten, naarmate ze vanaf een punt geschiedt in positieven zin, (dominant-richting), of in negatieven zin, (bijdominantrichting).

Ze kent maar één wettige harmoniebeweging, cadence: vanaf het beginpunt (tonica) naar de zwakke zijde, vervolgens naar de sterke, tenslotte naar huis. En die cadence heeft weer twee spiegelbeelden, aspecten, die de twee tonaliteiten beduiden: de Durcadence (Tonica, Subdominant, Dominant, Tonica), de Molcadence (Tonica, Dominant, Subdominant, Tonica).

De rest is franje, versiering: of veinzerij, bedrog.

Veel meer dan Bach, vertoonen de, na hem gekomen, vroege classici der Symphonie de tonale logica alleropenlijkst. Haydn laat dikwijls het zelfde verschijnsel waarnemen als de krontjong. Ze onderdrukken vaak van de cadence nog de eene helft, de achteruitwijking, aanloop voor den sprong. De cadence krimpt dan in tot T. D. T. en men hoort halve kwartieren lang niets dan tonicas en dominanten. Jonge revolutionairen noemen dat oneerbiedig: de dominantenkolder. Europeesche volksmuziek, in de laatste eeuwen ontstaan, pleegt dat verschijnsel duidelijk te demonstreeren. Volksliederen van oudere afkomst echter toonen resten van de Middeleeuwsche modi.

Het moderne Westersche bewustzijn pleegt die tonale simpelheden alleen te verdragen van de allerbeste classieke componisten. In de nieuwe componisten tolereert het dergelijke dingen slechts wanneer ze met iets van ironie zijn bekeken, die alleen als romantisch-vertederde zelf-ironie zacht en beminlijk is. (Mahler met posthoorn en diligence in de Derde).

Dat de Westersche en de Javaansche toonkunst voor hun rythmiek een simplistische formule gemeen hebben, is in een vorige aantekening reeds betoogd. Men weet het: „twee tot de n-de macht”).

19) a) Gaston Knosp. „Rapport sur une Mission officielle d'étude musicale en Indochine”, „Int. Arch. f. Ethnographie”. Bd. XX, XXI, 1912, 1913 (XX blz. 135.)

b) Leerling van Sgambati, geciteerd door Linda Bandara in „W. v. Indië”, 16e. jrgng.

c) Oscar Noë, geciteerd ter zelfder plaatse.

d) Jan Wagenaar, interview in „Utrechtsch Dagblad” van 17.6.'20.

e) (J. S. Brandts Buys), „Kunst en Individualisme”, correspondentie in de „N. R. Ct.”, Maileditie van 4.5.'20.

f) (idem) „Een dag Muziek”, id. id. 16.3.'20.

20) „Wederopbouw” IIIe jrg. no. 7, 1920: „Jong-Indonesië”.

21) „Een en ander over den Gamelan” in „Voor- drachten en Mededeelingen” der „Indische Vereeniging” IIe Bundel no. 2 (1913).

22) „Wederopbouw” III No. 4. 1920 „Toonkunst in de Toekomst”.

23) „Wederopbouw” III No. 5.6. 1920 „Toonkunst” blz. 89 v.v.

24) „N. R. Ct.”, Maileditie van 27.1.'21, aan het eind van een „Overzicht van de inlandsche beweging”. — „Intellectueel wat meer ontwikkelden”, schrijft de medewerker in kwestie eigenlijk. Wanneer zal men zulke neerbuigende laatdunkendheden toch eindelijk eens afleeren? Ze worden aan de overzijde behoorlijk opgemerkt. Vgl. het artikel van R. M. S. Soeriokoesoemo „Onze maatstaf voor het Goeroe-stelsel” in „Wederopbouw” III, blz. 102 bovenaan.

25) Het stukje, oorspronkelijk uit het „Soer. Hdbi.” is overgenomen in de „Preang. bode” van 14.8.'20. De schrijver gaat voort:... „een musicus van meer dan gewoon talent, aan wien het is gelukt om een noten- sleutelschrift samen te stellen voor het door hem- zelf ontworpen (?) vijf- en zeventonig Indisch stelsel”.

„Met de nieuwe rebabs zal het mogelijk zijn om de Indische muzikale kunst, aan Westersche ooren tot nu toe niet sympathiek (!) in geheel nieuwe banen te leiden, zonder dat de karakteristiek van de indonesische muziek verloren behoeft te gaan.”

Blijkbaar het zelfde communiqué, maar minder ver- habbezakt, is te vinden in de „N. R. Ct.”, Maileditie van omtrent denzelfden tijd.

26) „N. R. Ct.”, Maileditie van 5.9.'19. Verslag eener lezing „De Muziek en Wajang in het Javaansche Volksleven”, gehouden voor het Congr. v.h. „Indone- sisch Verbond van Studeerenden”. Aangevuld uit „De Taak” III, No. 13.

De bedoeling van den spreker schijnt door de repor- ters of door hem zelf niet volkomen duidelijk gefor- muleerd te zijn. Bij „melodische structuur” denken wij Westersche musici allereerst aan de specifiek melodi- sche eigenaardigheden, die een thema kan vertoonen. B. v. het beweegt in sprongen; of het heeft een gladde beweging (de opeenvolgende tonen liggen vlak naast elkaar, op secundeafstand); of het toont een mengsel van sprongen en schreden; de sprongen zijn groot, of klein, etc.

En die kenmerken schijnen het juist **niet**, welke de heer S. P. veranderd wil hooren bij de Javaansche thema's, maar wel de rythmiek in het klein en groot. Deze laatste helpt zeker de physionomie van een melo- die vormen, maar het zijn toch niet wat wij melodische kwaliteiten noemen.

De opmerking, dat de melodische structuur gewijzigd moet worden, geeft in verband met deze andere, dat de karakteristieke Javaansche intervallen harmonisee-



ring niet toelaten, aanleiding tot een misverstand, als zou de heer S. P. die intervallen-zelf (en daarmee inderdaad de melodische structuur), willen wijzigen opdat harmoniseering mogelijk worde.

De zin der opmerking moet echter anders zijn, en wel deze: **Omdat de specifieke Javaansche intervallen, die in ieder geval dienen ontzien te worden**, pogingen om de expressiviteit der Javaansche muziek te vermeerderen door harmonisatie, verhinderen, daarom moeten **andere middelen** worden beproefd, en wel een vervorming van het thematische (melodische) materiaal.

27) „Wederopbouw” II blz. 192: „Over de Ontwikkeling van de Javaansche Muziek”.

28) „Wederopbouw” III 9.1920: „De Javaansche bourgeois en de nieuwe geest” (blz. 179).

29) Vgl. ibidem blz. 169 v.v., het artikel „Toonkunst”. De schrijver denkt hier, blijkens een vroeger stuk, aan een definitie van Aristoteles: „De muziek is niets dan een versterkt genot der poëzie”.

Hij dringt er bij de wetenschappelijke onderzoekers der Javaansche muziek, (zoo Westerlingen als Oosterlingen), op aan, dat zij de door hem geformuleerde, religieuze „grondgedachte niet op zijde zullen stellen ter wille der wetenschap”.

Te recht. Dat wil zeggen: zulk een onderzoeker zou tot heel verkeerde resultaten komen, indien hij vergat, dat een Oostersche kunst nooit is te verstaan zonder diepe aandacht voor de religieuze componenten.

Toch moet het ieder musicoloog, vooral den Westerschen, vrijstaan, zich volkomen onbevoegd en ongehoopen te achten, om aan de religieuze bespiegeling eener Oostersche kunst mee te helpen, welker speculatieve beschouwing noodzakelijk een zelf-bespiegeling zijn moet. Bemoeide de Westerling zich daarmee, hij zou eens te meer de impertinente bemoeizucht demonstreeren, het gebrek aan terughouding, waarmee het Westen het Oosten zoo herhaaldelijk lastig valt.

Overigens zijn we aangaande de eenvoudige materiële feiten der Javaansche muziek nog zeer slecht ingelicht, feiten, die de Javaan zelf ongetwijfeld wéét, maar zich niet altijd heeft bewust gemaakt.

Buiten de religieuze of zelfs maar psychologische beschouwing der Indonesische muziek is er nog een uitvoerig materiëel-muzikaal onderzoek der feiten noodig. In zekeren zin dient dit zelfs vooraf te gaan. Anders worden de onderzoekers der diepere lagen aldoor gehinderd door onvastheden, verschuivingen aan de oppervlakte. En ze zullen het ook telkens oneens zijn over de materiële uitgangs- of oriëntatie-punten.

Het muzikaal onderzoek moet er echter voortdurend op verdacht zijn, dat immaterieele, religieuze, mystieke beweegredenen ook in de materie waar de kunst mee werkt, onmiddellijk vervormend kunnen ingrijpen. (Zie in een der vorige aantekeningen het opmerkte over den waarschijnlijken invloed van de getallenmystiek op de formatie van toonschalen).

Het wetenschappelijk onderzoek naar de materiële feiten zal er niet anders mogen uitzien al naarmate de onderzoeker zelf religieus is of niet. (Voor den geloovige mag de ware wetenschap zeker niet strijden met de religie, maar kan ze dat gelukkig ook niet).

Het geval van den goeden Roomschen pater, die in

het voorbericht van zijn knappe natuurwetenschappelijk leerboek met nadruk verklaarde, dat het op godsdienstigen grondslag was gevestigd, maar tevens, dat men dat aan het werk zelf niet zou kunnen merken, is beëindigd en niet zonder humor.

De tegenstelling, die onze Javaansche auteur wil vinden tusschen de wetenschappelijke beschouwing der Oostersche kunst, en haar mystieke bespiegeling, is er niet.

Ze staan náást, niet tegenover elkaar.

Dat ze elkander niet kunnen missen, is duidelijk.

Het alléén technisch-muzikale onderzoek zou eeuwig aan het fundamenteel-leggen blijven.

De alléén filosofisch-religieuze beschouwing hangt ongefundeerde koepels, torenspitsen, tempeltoppen op, los in de lucht.

Een voorbeeld van dit laatste geval levert het stuk van Mathieu Schoenmakers over „Javaansche Dansen” („Amsterdammer” 29.1.1921). Uitgaande van een futuristisch manifest (?) van Marinetti, betoogt deze auteur, dat de dans der toekomst een „vrije onafhankelijke” kunst moet worden, zooals „nu de muziek is”.

Met de epitheta „vrij en onafhankelijk”, duidt hij blijkbaar dat aan, wat wij een „absolute” kunst plegen te noemen: muziek, (of dans), niet aan een andere kunst verbonden, en evenmin tot de uitbeelding van bepaalde gebeurtenissen, voorstellingen, gedachtengangen verplicht. (Muziek, die zonder tekst, maar met behulp van een toelichting, dit laatste doet, noemen we programma-muziek).

Absolute kunst, — de toonkunst heeft het voordeel, gemakkelijk, van-zelf en van-ouds te bewegen in het absolute, — zulke kunst houdt **niets** in en drukt niets uit; of **alles**.

**Niets** voor hen, die van kunst alleen het grof-feitelijke verstaan; het anecdotische. Maar voor den sensitief-intuïtieven toehoorder, toeschouwer beduidt ze alles: de diepste psyche van den kunstenaar, en zelfs, daardoorheen, de eeuwigheden onder en achter die individueele ziel.

Ze uit dan niet „een afzonderlijk-individueele emotie, noch een afzonderlijk verhaal, (doch haar) inhoud (is)..... een kosmisch inzicht, een levend besef, een onroering in verhouding tot den universeelen wereldbouw” (M. Sch.).

De mogelijkheid, wenschelijkheid van absolute danskunst, is echter volstrekt niet door Marinetti het eerst overwogen. Ze moet gevoeld, overwogen zijn, zoodra in het Westen de moderne kunstdans ontstond. Immers, de dansende modernen laten zich vaak begeleiden door absolute muziek. Is die goed, dan wordt ze zodoende geschonden: een dwaas, wie aan het absolute, cosmisch-complete, nog iets toe-doet. Is ze slecht, onbeteekend, dan beleedigt ze, omgekeerd, de kunst van den danser.

Onze Westersche kunstdans is zelden evenwichtig. De muzikale, plastische, kinetische elementen verdringen er elkander in. Naarmate de danser zelf auditief (oor-gevoelig), visueel (oog-gevoelig), of kinaesthetisch (bewegings-gevoelig) is, verschuift het zwaartepunt. Maar meestal is hij in een der drie richtingen gedeceideerd on-begaafd, en dan wordt zijn kunst geheel onvolledig.



De werkelijk kinaesthetische, bewegingssensitieve typen zijn onder de Westersche moderne dansers zeldzaam, veel zeldzamer dan onder de classieke Oostersche, (Gertrud Leistikow is een Westersch voorbeeld).

En toch is de kinaesthesie de eigenschap die den eigenlijken, specifiek danser schept. Allermintst verkeerdt ware het, de kinetische vermogens te ontwikkelen, door ze op zichzelf te stellen in een absolute danskunst.

Overigens bewijst de heer Schoenmakers, door te proclameeren dat „het werkelijkst rythme, waarin de eeuwigheid als „tastbaar” wordt,..... het rythme der gebaren is”, niets, (dan dat hij zelf kinaesthetisch voelt).

Zelf blijkbaar muzikaal onbevoegd, (ongevoelig), en op de Javaansche muziek niet reageerende, („critici ..... mogen (haar) prijzen of smalen”), toont hij zijns-ondanks, hoe gevaarlijk het is, mystieke theorieën vast te maken aan reële feiten, welke men onjuist interpreteert, omdat men er geen verstand van heeft.

Deze schrijver stelt den Javaanschen dans als een exemplar van absolute danskunst. Maar het is volstrekt onjuist, dat bij de Javanen „de deemoedige gamelan-geluiden” den dans alleen „dienen” maar deze zelf „vrij (blijft) in vollen zin” en niet „gebonden (wordt) door een muzikale compositie, die op zichzelf af (is)”.

De gendings en andere stukken zijn wel-degelyk gave, complete kunstwerken ondanks de versieringen à l'improviste. Waar is, dat de dansen door die muziekstukken niet **geïnspireerd** worden. Maar in den Javaanschen dans zijn het muzikale en het kinetische rythme onderling zeer organisch verbonden, en beide van een groote stelligheid. Zelfs indien bij de Javanen het rythme der orchestmuziek afgeleid ware uit, althans overheerscht werd door het gebarenrythme, (gelijk de heer Soorjo Poetro aanneemt), dan zou dit de wederzijdse gebondenheid volstrekt niet wegnemen, den dans niet „vrij” maken.

Voorts moet, ook wie er in toestemt, den heer Sch. het verhalende element der Javaansche dansen te schenken, toch nog wat anders vragen. In die danskunst zijn de samenstellende elementen, de gebaren zelf, volkomen **traditioneel**. Hoe kan nu een samenstel van reeksen streng traditioneele details, ooit een „vrije” kunst siatueeren?

Overigens hoeft dat traditionalisme de waarde eener in-wezen religieuze danskunst niet te verminderen. Ieder detail, ieder gebaar kan een goddelijken zin hebben, een gewijde, en (bij zijn ontstaan) geïnspireerde hieroglyf zijn.

Ook met betrekking tot den dans der (Westersche) Ouden is het een gratuite bewering, dat hij „vrij” en absoluut zou zijn geweest. Zijn rythme was rijker dan het modern-Westersche (of het Javaansche), maar daarom nog niet onmuzikaal. Dit is ook daarom onwaarschijnlijk, omdat religieuze, ritueele dansen veelal een geheel danskoor doen bewegen. En massale bewegingen kunnen nooit „vrij” zijn, niet van de muziek en niet van tradities.

31) Inleiding tot de „Rama-Doeta”-voorstellen eenige bijzonderheden der Metriek (etc.).....” „Notulen B. G., XXXVII.

31) Inleiding tot de „Rama-Doeta-voorstelling van 5 Oct. 1918 te Batavia. Onderstrepingen van ons — Dat de auteur even na het geciteerde schrijft: „de Javaansche toonkunst ..... vormt een tot groote volkomenheid gebracht middel..... tot uitdrukking van **gemoedsbewegingen**”, moet het gevolg zijn van een vergissing.

32) Men kan kleine boerejongetjes, als men hun de platen uit het Wajang-album van de Volkslectuur voorhoudt, alle figuren zonder de minste weifeling hooren noemen. Soms met, waarschijnlijk niet gegronde, maar in ieder geval overtuigende kritiek, aangaande de juistheid van sommige der hun voorgelezen naam-onderschriften.

33) Dit kan gelden voor een grooter of een kleiner gebied van het geestesleven. Een goed voorbeeld voor een bepaald gebied leveren de Engelschen op in hun verhouding tot de muziek.

Het Engelsche volk is volstrekt niet onmuzikaal. Het heeft een zeer rijk bezit van oude volksliederen, (gevoelig criterium ter beoordeeling der muzikaalheid eener natie). Het heeft misschien zelfs het begin geschapen van de geheele Westersche polyphonie, en, middellijk dus ook, van wat daar tenslotte uit is voortgekomen, de nieuwere muziek van het Westen. Maar, muzikaal productief nog in den tijd van Shakespeare en Elisabeth, heeft het de laatste eeuwen geen componisten van eenigszins universeele beteekenis voortgebracht. (En zijn dochternaties evenmin).

Zonder twijfel waren de materiële condities aanwezig voor muzikale productie van grooten stijl in het England der 18de en 19de eeuw. Een welvarend en hoog ontwikkeld maatschappelijk leven vroeg te zijner versiering muziek in grooten stijl en groote hoeveelheid. Bij gebrek aan eigen productiviteit importeerde Engeland vreemde muziek in het groot, en het anexeerde ook vreemde componisten (Haendel).

Tijden van verhoogd intellectueel leven in het Engelsche volk, de vroeg-negentiende-eeuwsche literaire bloei der Engelsche dichtkunst, merkwaardig omdat zijn dichters de eerste **modernen** waren, (Shelley), weerspiegelde zich niet in nieuwe, oorspronkelijk opwellende Engelsche muziek.

De muzikale school die de Engelsche opvolgde pleegt men die der „Nederlandsche” contrapuntisten te noemen. Misschien kan ze rechtmatiger de „Bourgondische” heeten. Mogelijk is het echter wáár, dat in den groot-Belgischen staat der Bourgondische hertogen, de muzikale cultuur gevoed werd door de Nederlandsche volkselementen en niet, of weinig, door de Waalsche. Indien men dit aanneemt, en niet vergeet, dat de componisten van Zuid-Nederlandsche afkomst, dus Vlamen waren, en geen Hollanders, dan mag men de bedoelde muziek inderdaad voor een uiting van de Nederlandsche volksziel houden. Dan echter doet zich hetzelfde geval eener eeuwenlange muzikale uitputting na een grooten bloei (en een zeventiend-eeuwschen nabloei), ook bij het Nederlandsche volk voor. Want de Nederlandsche school beduidde in de muziek volstrekt niet, (gelijk de heer Kats aanneemt), een begin-van-ontwikkeling, voorbereiding tot iets anders, doch een zelfstandige, hooge, bloeiende top. (Dat we het begrip dier schoonheid verloren hebben, verandert daar niets aan).



34) Zoo lijkt het bijvoorbeeld een „toeval” en van de speciale begaving, eigenaardigheden der betreffende kunstenaars afhankelijk, dat de moderne Scandinavische literatuur een zooveel meer universeelen invloed heeft gekregen dan de moderne Hollandsche. De verschillen van raseigenschappen, van geographische of economische positie, schijnen dit onvoldoende te verklaren.

Het artistieke en intellectuele domineeren, behoeft niet met de politieke hegemonie samen te gaan. (Het Deutschland van Goethe, Beethoven, Kant).

De hooger in den tekst geopperde vraag, of de individualistische, althans zelf-bewuste kunstenaar niet een waan van het Westen is, in Oostersche, of primitieve culturen onbestaanbaar, moet misschien worden ortkend.

Dr. Erich M. v. Hornbostel citeert in zijn opstel „Wanyamwezi-Gesänge”, curieuze teksten van Oost-Afrikaansche negerstammen. Zoo uit Capus „Contes, Chants..... des Basumbwa.....”, „Zschr. f. afr. u. ozean. Spr.” III: „Mère, laisse-moi faire un chant, pour que tous chantent Namagoma”. — „Pour inventer un beau chant, il n’y en a pas un autre comme moi” — „Je mourrai en parlant comme l’ igembwa nsaka, (een vogel) qui même mort continue à chanter” — Uit Stern „Lieder..... der Wanyamwesi.....”, „Mitt. des Semin. f. orient. Spr.” IV: „Ich bin der Zaubervogel, der schreit in der Nacht”.

Bevoegden mogen beoordeelen, of dergelijke lyrisch-individualistisch schijnende uitingen dat inderdaad ook zijn, of, sedert lang (maar dan toch niet in den aanvang), onpersoonlijke cliché’s? Ook of ze bij de bedoelde volken zelf kunnen ontstaan zijn, dan wel op vreemde afkomst (b.v. Arabische?) duiden?

35) „Bevordering der Inlandsche Kunst”, „Locomotief” 17.7.1920.

36) „Van Pendopo naar Volksschouwburg”, „Djowo”, I (1921) blz. 21.

37) G. A. J. Hazeu „Bijdrage tot de Kennis v.h. Javaansche tooneel” 1897.

38) „De Wajang Poerwo” 1896.

39) Men kan zich ook zeer goed denken, dat de w.w. inderdaad is ontstaan door onderlinge inwerking van schimmen-tooneel en andere vormen van Inheemvertooningen, (zoo niet de topeng, dan de mimische, een verhaal verbeeldende dansen). (De Balische menschen-wajang, waarvan men niet weten zou, hoe hij met den Javaanschen kon samenhangen, wekt bij de aanschouwing de gedachte, dat hij wel eens veel sterker en directer door oude Inheemsche dansvormen kon zijn geïnfluenceerd). Ook dragen thans, in tegenstelling tot het door Hazeu vermelde, een deel der wajang-wongspelers wel maskers; demonen, reuzen, apen n.l. Hoe wel deze maskers zelf niet door die van de topeng geïnspireerd lijken, (ze bedekken van het gelaat veelal slechts het onderdeel tot aan de oogen), kan het feit der maskering wel door de bedoelde maskerspelen geïnduceerd zijn. Een der demonenlegers in de w.w. vertoonde onlangs ook de eigenaardige hoofddracht, de kleuriggespiraalde rol rondom het hoofd gelegd, die men van topeng-figuren vindt afgebeeld. Zoo zou dan de condensatie van aan verschillende inheemsche spelen

ontleende elementen in de w.w. dus misschien nog voortgezet worden.

40) Uit Tijdschrift v. Ned.-Indië 1842.

41) „Antwoord op vragen van Mr. L. Serrurier” T. schr. B. B. X, in 1897 blijkbaar nog recent.

42) De gewezen Duitsche keizer was een berucht geval. „Siegesallee” etc. Op hem doelt Romain Rolland in zijn „Jean Christophe”: „De keizer zelf, die zich met de kunst bemoeide, gelijk iedereen weet, met de insolente aanmatiging van parvenus en vorsten.....”

43) Bespreking van W. Fruin-Mees, „Geschiedenis van Java”, in „Museum”, Jg. 28, (1921).

44) De Geschiedenis der Muziek op Java stelt aan de onderzoekers de moeilijkste vragen maar ook de meest belangwekkende. Dat begint al dadelijk bij de beschouwing der architectonische documenten. Boroboeur geeft ons een overstelpende menigte van instrumenten te zien, hoofdzakelijk van Hindoesch type. Ja, wanneer we het weinige mogen gelooven, wat hier aan boeken en afbeeldingen te vergelijken viel voor de oude instrumenten, in Voor-Indië zelf in gebruik geweest, dan komen we tot de conclusie, dat B. B. alleen, veel rijkere gegevens dienaangaande oplevert, dan alle Voor-Indische monumenten tezamen.

(Zie C. R. Day „The Music and Musical Instruments of Southern India and the Deccan” 1891, die ook samenvat het uit andere Europeesche auteurs bekende, of door dezen en genen uit Sanskrit- of Prakrit-traktaten medegedeelde. — Voorts Burgess „The Ancient Monuments ..... of India”. — J. Griffiths „The Paintings in the Buddhist Cave-Temples of Ajanta”, 1896. — Havell „Indian Sculpture and Painting”).

Op B. B. ontbreken alleen zekere lyra-achtige instrumenten, (Vgl. Burgess No. 151). Daarentegen zijn de luitachtige vormen er buitengewoon goed en in vele variaties vertegenwoordigd. (Alleen komt van de weinige luitvormen der Voor-Indische monumenten de vina van Ajanta, en een twijfelachtige vorm, wellicht met Day’s recente „surs’ringara” vergelijkbaar, hier niet, of niet precies zoo voor; zie Burgess No. 128 en 226).

Juist die uitstekend getypeerde, gedifferentieerde en gedetailleerde luiten geven allerlei raadsels op. Waar is dat alles gebleven, (en trouwens ook het meeste van de overige instrumenten, tromvormen etc)? Hun nakomelingen schijnen op Java volledig te ontbreken. En ook op de Oostelijke eilanden, waar men ze misschien eerder dan op Java moet zoeken, gedachtig aan Prof. Sachs’ theorie, dat de representanten van oude muziekinstrumenten gewoonlijk eer rondom, dan op de plaats zelve van hun ontstaan of vroeger voorkomen zijn aan te treffen. (Men zou dat de heksenring-theorie kunnen noemen).

De weinige instrumenten op Java met namen van Sanskritoorsprong, tarawangsa, katjapi, moeten juist niet van Hindoe-origine zijn.

En zoo hebben we een archaeoloog van gezag de meening hooren uitspreken, dat van dat geheele rijke muziekinstrumentarium van B. B. nooit iets op Java zou in gebruik geweest zijn. Ook al, omdat er van het afgebeelde geen overblijfselen teruggevonden zijn. (Of dit het gewone archeologische standpunt is, is ons



onbekend. Prof. Kroms nieuwe monographie kunnen we helaas momenteel niet vergelijken.) Overigens is er bij het afgebeelde niet veel waarvan gemakkelijk overblijfselen konden bewaard zijn. Meest alles bestaat uit hout. Wellicht moet men sommige tromvormen uitzonderen, die mogelijk een aarden lichaam hebben gehad? Verder de lange rechte bronzen trompet, Kurna, naar Day en Meadows Taylor („Proceedings R. Irish Acc.” IX), dien hij citeert, een instrument van priesterlijk of plechtstatig gebruik, en volgens de Brahminen het oudste aller bestaande (?). En eindelijk de kleine cymbalen? (Wellicht gesteeeld??, vgl. Ajanta, zie echter ook Days talas). De grootere, platte paren van slagbekkens komen nog op verschillende plaatsen in Indië voor, (ook als fossielen).

Indien men al wil toegeven, dat bedoelde lange trompetten, (die hier zelden), en bedoelde kleine cymbalen, (die hier vaak zijn afgebeeld), wellicht kunnen zijn gebeeldhouwd door lieden die ze niet kenden in praktisch gebruik, moet men dat dan óók voor de luiten accepteren en voor de trommels, (vgl. de fraai versierde en gedetailleerde exemplaren van laatstgenoemde op den Prambanan)?

Men zou dan, zoo werd ons gezegd, moeten denken aan de illustratie van literaire teksten die b.v. vermeldten: „en er weerklonk een hemelsche muziek”, waarop de beeldhouwer dan de instrumenten zou hebben te pas gebracht, die nu eenmaal geacht werden hij hemelsche muziek te behooren. Men kan hierbij ook de woorden citeeren van Mahlers Vierde, uit de Wunderhorn:

„Kein Musik ist ja nicht auf Erden.

Die unsrer verglichen kann werden”.

Of Knosp, over zekere obsoleete instrumenten in Annam.

„La seule raison pour laquelle ils ont été conservés consiste en leur exhibition dans le cour des pagodes royales, lors de certaines cérémonies, où ils figurent en grand nombre et, d’après les Idées rituelles, afin de représenter les symboles des harmonies célestes.” (Hij noemt met name twee soorten van cithers: de càm en de sac, en verder de chúc, een „tamtam en terre” (slagdoos) als bij die fêtes rituelles betrokken; maar misschien paradeeren nog andere der verouderde Chineesche instrumenten daar).

Een reproduceeren van zekere, ongebruikelijke maar traditioneele instrumenten bij iedere vermelding van bovenaardsche muziek, moet echter schematische en stereotype afbeeldingen ten gevolge hebben. Echter stereotypeeren de kunstenaars van Boro-Boedoer bedoelde instrumenten allerminst, ze variëeren ze, en niet maar willekeurig of inden wildeweg doch zóó dat de verschillen een goeden technischen zin hebben. Ook kan er hier van geen schematische voorstellingen der instrumenten sprake zijn; deze afbeeldingen hebben de nauwkeurigheid van portretten. (Onze teekenaars, b.v. van karikaturen waarop een orkest voorkomt, of zelfs van muzikale emblemen, plegen er daarentegen maar wat van te maken). Men moet haast aannemen, dat de beeldhouwers der reliefs de instrumenten door eigen aanschouwing goed gekend hebben.

Een analogie van het Annamitische geval is niet zeer waarschijnlijk. Men zou dan al heele musea van ongebruikelijke instrumenten moeten veronderstellen, waartoe de talrijke voorbeelden der beeldhouwers zouden behoord hebben.

De gedachte, dat bedoelde kunstenaars niet over de instrumenten, doch wel over nauwkeurige afbeeldingen zouden beschikt hebben, heeft niets aannemelijks.

Evenmin de andere, die we hoorden opperen, dat de bedoelde Hindoesche instrumenten wel hier ingevoerd, doch alleen in gebruik geweest zijn in Boeddhistische monniksgemeenschappen (?) en zich daar niet buiten zouden hebben verbreid.

Maar indien Hindoekolonisten, gelijk men zou willen beginnen met als natuurlijk te veronderstellen, hun instrumenten werkelijk naar Indonesië hebben meegebracht, hoe ter wereld kunnen ze dan zoo spoorloos verdwenen zijn?—

Op Boro-Boedoer komen overigens, naar bekend is, instrumenten voor, die voor zoover we weten, niet tot De Hindoesche sfeer behoord hebben, een saron, een gambang (?) misschien een enkele bonangketel (?); misschien iets als een kemanak (?).

Verder, op den bedolven voet, een merkwaardig groepje, dat zeker wel aardsch en niet hemelsch musiceert, waarbij een mondörgel, zooals dat thans niet meer op Java, doch wel op Borneo voorkomt (kledi); vgl. voorts de oude Chineesche cheng, en verwante instrumenten in Siam, Laos (hier 2 vormen), etc. Of het instrument, door een der zangers (?) van het zelfde groepje bewerkt, tot dezelfde instrumentprovincie behoort, laat zich niet dadelijk zeggen; het schijnt een raspinstrument, een lat van bamboe of hout, voorzien van inkepingen, waarover een stokje wordt heen-en-weer bewogen. (De analogie met het Chineesche instrument dat bij Knosp onder den Annamschen naam van ngu is afgebeeld, is oppervlakkig).

De overige monumenten schijnen aan het globale overzicht dat Boroboedoer verschaft, niet veel toe te voegen. Panataran heeft op zijn reliefs de merkwaardige „bamboegambang”, door P. V. van Stein Callenfels teruggevonden op Bali en besproken in Not. Bat. Gen. 1919. Opgemerkt mag worden, wat in genoemd artikel niet met volkomen duidelijkheid blijkt, dat het instrument op het relief het aantal en het verloop, de opeenvolging van lange en korte toetsen, nauwkeurig schijnt te hebben als het actueele Balische. Een dergelijk instrument met dergelijke gevorkte stokken schijnt overigens allen in Afrika voor te komen.

Een der verdere reliefs van Panataran vertoont nog (4 ×) een instrument dat overigens ook voorkomt op tj. Ngrimbi, maar niet van elders, of als nog in gebruik zijnd instrument bekend is. Het kon een op schoot gehouden trom zijn, cilindervormig maar met smallere taille, (of flauw zandloopvormig, als men liever wil), met op elk vel een dikke ronde mop stempasta. (Vgl. pl. 2 in The Mus. of Hindostan van Fox Strangways). Echter scheen het ons toch waarschijnlijker, dat hier twee ketels van het type als bij de bonang gebruikt



worden, vastgemaakt waren in iets als een tromlichaam.

Voorloopige mededeelingen aangaande een nog niet gepubliceerd onderzoek van den heer de Kat Angelino, doen ons thans verband leggen tusschen dit antieke instrument, en een door dezen heer op Bali aangetroffen, waarbij wel niet, als in het geval van die bamboegambang, identiteit van het oude en het nog levende, maar waarschijnlijk wel een groote verwantschap zal blijken te bestaan. In enkele gevallen wordt dus Sachs' theorie aangaande de projectie naar den omtrek, door de instrumenten hier bevestigd, al zijn er totnutoe geen Hindoesche onder gevonden, en zal die peripherie nog zorgvuldig dienen te worden nagezocht.

De bekende oude plaatsen betreffende de gamelen, begeleiding van wajangspel, schijnen een zeer eenvoudige samenstelling van het orkest aan te duiden. (Zie Hazeu naar aanleiding van Kern).

Wrtta-Sancaya heeft ter verbeelding van een natuurtafereel: wind door bamboes = fluiten (?); kwartels en herten = sarons; pauwen = gezang.

Bharata-Yuddha: wind door bamboes = fluiten (?); kikvorschen = sarons; „kunkangs” = gezang; sprinkhanen = kamanaks (kleine bekkens), (d. w. z., tegenwoordig tenminste, duidt „kemanak” wel een geslagen metalen klanklichaam aan, maar men kan het geen „bekken” noemen; vgl. Groneman, die van „klankbladen” spreekt).

Natuurlijk hebben deze plaatsen geen absolute bewijskracht voor den omvang en samenstelling van den toenmalige gamelan; de dichters zullen genomen hebben wat ze in hun vergelijking konden plaatsen, zonder zich tot volledigheid te verplichten. Trouwens beide, ongeveer gelijktijdige, geschriften verschillen reeds in aantal van genoemde instrumenten, (2 en 3).

Toevallig vonden we bij een huidig Hollandsch auteur, waarschijnlijk niet met bedoelde plaatsen, doch wel met de samenstelling van de gamelan bekend, dezelfde vergelijking van natuurgeluid en gamelan, waarbij dan gesteld wordt: kodok tjina = belbasje (de gongs); gewone kikkers = houten gambang; krekel (of cycade) = rebab. („De Poentianak”, in „Elseviers m. schr.” 1919, blz. 333).

Hier blijkt dus volstrekt niet naar volledigheid gestreefd, die voor de oude Javaansche analogieën evenmin is te bewijzen.

Wel echter geven die een aanduiding van een orkest, dat er in het minst niet uitziet, als Hindoesche invloeden vertoonend. Curieus is, dat beide gevallen spreken van het spelen van den wind door holle bamboekokers, — terwijl er in de natuur, in de bamboeboschen, toch eigenlijk in het geheel geen blazen van de wind in of door holle bamboezen te pas komt: wel bladgeritsel of schuren der stengels. Is hier alleen een valsche, bedachte en niet gehoorde, vergelijking gegeven, (de bamboestengels zijn inderdaad hol, maar niet voor de wind toegankelijk)? Of heeft hier soms de herinnering aan, de voorstelling van een inderdaad bestaand natuurinstrument meegewerkt, een Aeolusfluit, stuk bamboe waarin gaten gekapt zijn, en die door de komende en gaande wind crescendoerend en diminuërend wordt aangeblazen? (We hoorden een Soenda-

nees het geluid weergeven met „nahioeng”). Men maakt ons opmerkzaam, dat de naam van dit, natuurtonen, natuuraccoorden blazende instrument: „Soendari” van Sanskrit afkomst moet zijn. Evenals „Sendaren”, de bamboevezel achter of bovenaan een bromvlieger uitgespannen? Is dit zoo, dan zouden hier waarschijnlijk goed Indonesische werktuigen Hindoesche namen dragen. Namen van muziekinstrumenten schijnen trouwens toch gemakkelijk van den oorspronkelijken draager op een anderen over te schuiven, of op andere wijze ontleend te worden, zoodat ze op zich zelf nooit veel voor de afkomst bewijzen.

Wellicht worden er in de voor dit doel nog geheel onvoldoend onderzochte Javaansche literatuur op den duur nog meer, de Javaansche muziekgeschiedenis ophelderende plaatsen gevonden. De bron waaruit Snelleman („Encyclopaedie”) heeft, dat „omstreeks 1360, (Chr., dus later dan de twee 12-de eeuwsche? plaatsen van Hazeu-Kern), ..... de vertooningen van de wajang bebeer in den kraton van Modjopait (geschiedde) met begeleiding van de gamelan, daarbuiten slechts onder begeleiding van de rebab” kunnen we momenteel niet nagaan; ook niet of ze in de eigenlijk gezegde, ooggetuigende literatuur, of in de latere Javaansche tradities voorkomt. Het lijkt voor de rebab nogal vroeg, al weet ook niemand te zeggen vanwaar en hoe dit instrument met zijn Islamitischen naam op Java is gekomen. De heele ontstaans- en verbreidingsgeschiedenis der strijkinstrumenten is trouwens nog zeer duister. Ondanks de Hindoesche traditie van den strijkestok als 5000-jaren-heugende uitvinding van den Ceylonischen koning Rabana, kunnen strijkinstrumenten heel wel van veel Westelijker, misschien zelfs volstrekt Occidentalen oorsprong zijn. (Ook een dubbele oorsprong is niet onaannemelijk). Met de Voor-Indische „rabôb” (Day, pl. VI) heeft onze rebab zeker niets te maken. De „Persian sitara” (pl. VII) lijkt wat beter, is echter in Indië zelf „very uncommon” en wijkt op verscheiden manieren van de Javaansche rebab af, (gewoonlijk 3 snaren en wel darm; lichaam achter open: — ook schijnt ze gestreken te worden met haar voorzijde naar den speler toe; vgl. „Journ. of Ind. Art. & Industry” XVII, Perzisch schilderstuk Pl. 5 en 6). Met de Siammeesch(?)—Cambodjasche trokhmer schijnt de overeenkomst oppervlakkig niet gering: maar Sachs („Musikinstrumente Indiens und Indonesiens”?) verzet zich tegen pogingen om Achter-Indië als brug te beschouwen; bedoelde violen hebben dan ook 3 (niet 2), en zijden, (niet geel-koperen) snaren, (zooals onze classieke rebab). (Overigens schijnt dat verschil in snarengetal niet absoluut beslissend. De Soendasche viool, tarawangsa, varieert toevallig juist tusschen 2 en 3. — Catalogus Leiden. — Sumatraansche rebabs hebben 3 zijden snaren, maar zijn ze met de Javaansche verwant?) Zoo schijnt de kans verkeken om via Achter-Indië voor onze Javaansche viool verband te zoeken met China, dat zelf zijn, — (al zijn?) — violen in het eerste millennium n. Chr. uit Mongolië moet hebben gekregen.

Ook overigens, buiten het vioolvraagstuk, zijn de relaties van de Javaansche muziek met deze kant der wereld, onvoldoende onderzocht en opgehelderd.



Waarschijnlijk zijn ze zeer veel nauwer dan die met de Hindoesche muziek, hoewel juist op dit oogenblik de heer Soorjo Poetro, een der eersten om de Javaansche muziekgeschiedenis te entameeren, zich moeite geeft, verbanden met de muziek van Voor-Indië aan te toonen. Daarover zoo straks.

Met Achter-Indië: Cambodja, Siam, (Birma?), bestaat er dadelijk de opvallende overeenstemming in de hoofdzaken van het instrumentarium, het overwegen in de orchesten van de melodische slaginstrumenten: xylophonen, ketelmetalophonen. In sommige opzichten bewaren de Achter-Indische instrumenten eigenaardigheden die ouder schijnen dan het bij de Javaansche waargenomenen. Zoo hebben de Cambodja-sche gambangs (roneats), bamboetoetsen, (de Siam-sche ranats denkelijk ook); vergelijk de Balische antieke „gambangs” van v. St. Callenfels, en nog verscheiden andere instrumenten in Indonesië, o.a. de Soendasche tjaloengs. Met deze laatste hebben ze verder nog de jalouzie- of hangbrugachtige verbinding der toetsen gemeen. Javaansche gambangs houden toetsen op pennen. De Javaansche genders modificeeren het ophangingsprincipe; en op verwante wijze, maar in het ruwe, de Balische „gambangs”.

De Cambodjasche bonangs, (kongs) vertoonen in elk hunner ketels 4 gaten, gelijk de fossiele Javaansche. Ze zijn daardoorheen op tamelijk gecompliceerde wijze met riemen bevestigd in een cirkelronden rantjakan, en het is natuurlijk niet gezegd, dat de oude Javaansche wijze van ophanging daarmede overeenkwam. Overigens moet althans een der Djokjasche hofgamelans in zijn bonangketels de bewuste gaten nog vertoonen, en wel de Ky. Bermoro, waarvan Groneman niet vermeldt dat hij als bijzonder oud geldt; wel, dat zijn bonangs halfcirkelvormige rantjakans hadden, hetgeen dus minofmeer aan de Cambodjasche kong doet denken. Overigens zijn de rantjakans thans door gewone rechte vervangen. Indien de vorige raamwerken nog bewaard zijn, of het geheugen der musici ver genoeg terugreikt, ware het gewenscht, na te gaan, of bij de oude opstelling de gaten werden gebruikt ter bevestiging, of niet.

(De Siamse bonangs, kongs, zijn misschien met de Cambodjasche identiek. Maar het plaatje in v. Hornbostels „Formanalysen...” geeft geen zekerheid).

Een merkwaardige tekortkoming der Achter-Indische orchesten vergeleken bij het Javaansche, is het ontbreken resp. veel minder domineeren der gongs en kleinere verwanten, — kempoels, — kenongs, ketoks, (Mevr. Bandaras „colotomeerende instrumenten”). (Knosp noemt ze niet in zijn opsomming: v. Hornbostel evenmin; doch er is in den tekst van den laatste een keer sprake van een gong). Ondanks de menigte van trommelvormen die de Cambodjasche en Siamse orchesten hebben opgezameld, blijft het toch de vraag, of hun trommeltechniek en rythmiek wel ten volle zoo ontwikkeld is, als de Javaansche. Die van de Siamse partituur bij v. Hornbostel (met de 2 pauken,) schijnt wat grover, dan die van de Cambodjasche bij Knosp, (met diepe groote trommel en hooge vaastrommel); beide zijn echter zeker fijner dan de Annamsche (= Chineesche), (vgl. bij Kn.).

De Cambodjasche plus Siamse trommelstemmen schijnen echter al spelende gevarieerd te worden, in tegenstelling met de Javaansche, die juist op fijne wijze worden getjapt, gestereotypeerd. Overigens zijn de trommeltechnieken der drie volken toch betrekkelijk verwant en misschien alle onoorspronkelijk. Althans rekt v. Hornbostel de kleurigheid der (rythmisch anders betrekkelijk indifferente,) trommeltechniek bij de „Orang Kubu.....” (in Hagen's monographie van 1908), tot de „Elemente indischen und mohamedanischen Ursprungs”, via Java ontleend.

De innerlijke verwantschap tusschen de Javaansche (en Balische) orchestmuziek eenerzijds, en de Cambodjaansche (en Siamse) anderzijds, is ongetwijfeld groot. E. v. Hornbostel geeft nadruk aan de verwantschap tusschen de Siamse en de Chineesche muziek: „Viele..... (geht) auf chinesischen Einfluss oder doch auf eine gemeinsame Quelle zurück”. B. v. „der rythme carré, die vierzeitige Ordnung der Takte und Taktgruppen, und die Pentatonik”. De Siamse melodieën gebruiken n.l. van de 7 trappen ~~grade, getempereerde (?) pentatonische~~ <sup>grade, getempereerde (?) pentatonische</sup> ~~Salendro~~ <sup>Salendro</sup> der hunner aequigrade getempereerde schaal er gewoonlijk maar 5. De Chineesche schaal zelf is (pythagoreesch?) pentatonisch. Hiernaast komt dan het aequigrade, ~~het pentatonische~~ <sup>het pentatonische</sup> ~~Javanen, en hun Pelog, dat vaak ook in pentatonische~~ <sup>Javanen, en hun Pelog, dat vaak ook in pentatonische</sup> vormen gebruikt wordt. (Voor zoover Pelog zelf niet eerder, zooals sommigen meenen, een samenvattend schema voor verschillende oorspronkelijkere pentatonische schalen is). De quadratuur der Siamse orkeststukken is inderdaad betrekkelijk consequent, maar toch tamelijk vaak doorbroken, (groepen van 6 of 10 maten). De Cambodjasche evenzoo. En ook de Chineesche. (Zie v. Hornbostel „Ch'ao-t'ien-tzë”). De Javaansche oneindig veel strenger, hetgeen wel zal verband houden met de frazesnijdende instrumenten, (gong etc.), ofschoon die er niet de **oorzaak** van kunnen zijn.

We zagen al, dat R. M. A. Soorjo Poetro de oorzaak dier strenge maten en symmetriën zoekt in het verband met de gebarenplastiek, de dans, dat zijn dus wajang wong, beksan, bedojo etc. Echter, indien men de gangbare voorstelling volgt, (zie Snel-leman „Encyclopaedie”, vgl. Hazen, proefschrift, etc.), dat de gamelan samen met de wajang koelit is opgegroeid, dan vervalt die reden. De gelede poppen vragen wel om een gestileerde en gerythmeerde bewegingsstijl, maar deze twee-dimensionale bewegingen hebben toch niet een dwingende, gemakkelijk rythmische symmetrieën scheppende kracht als het drie-dimensionale bewegingsspel van een danser, en vooral van een dansersgroep. De popbewegingen kunnen zich gemakkelijk laten beheerschen door elke muziek met een behoorlijk intrinsiek rythme. Veel eer is aan te nemen, dat die strenge constructies zich door zuiver muzikale drijfkrachten hebben opgebouwd. De hypothese van den Heer S. P. heeft overigens zeker iets verleidelijks, daar dan de overeenkomstige rythmische eigenschappen („fouten”), de te-ver-gaande regelmaat in de Europeesche en de Javaansche orchestmuziek, uit gelijke oorzaken zou verklaard zijn: De Javaansche ontstaan als begeleiding bij dansspe-



len, de Europeesche symphonie uit een danssuite. Echter is de voorbeschiktheid van den dans, van bewegingsplastiek, om muzikaal te-vierkante indeelingen te scheppen, niet zoo groot als men veelal meent. E. v. Hornbostel geeft van de Wanyamwezi-negers zelfs marsch-liederen, die zoo gecompliceerd en fantastisch van constructie en rythmisch begrip zijn, dat een Europeaan er de grootste moeite mee heeft.

Om de geschiedenis der architectuur van den Javaanschen orkeststijl na te gaan, zou men eenige voorstelling moeten hebben van de muziek, de liederen, of wat het geweest zijn moge, (vgl. Hazeu), die er bij de oer-wajang geklonken hebben. Daartoe is onze kennis van oude Indonesische muziek echter nog veel te gering, daartoe zijn de resten er niet voldoende van opgezameld. De verdere geschiedenis zal dan evenals bij de beeldende kunsten de verdringing, de zeer vergaande uitstooting der Hindoesche invloeden blijken te behelzen. Naar alle waarschijnlijkheid echter, zal die muzikale invloed eer kleiner blijken te zijn, dan de architectonische en plastische. (De instrumenten!)

De hevige symmetrische architecturen kunnen zeker niet van de Hindoes afkomstig zijn, daar deze van heel andere rythmische principes uit werken.

Evenals in het geval van de wajang, zal in dat der muziek, ter verklaring der samenhangen met Achter-Indië eer een beschavingsstrooming van Java uit dan daar naartoe zijn aantenemen. De bedoelde muziekvormen zijn in te veel punten overeenkomstig, hun samenhang loopt te hoog dóór, om gedateerd te worden tot de vroege tijden dat de cultuurstroom in omgekeerden zin liep.

Echter wil dit nog niet zeggen, dat al het overeenkomstige van de Javanen afkomstig moet zijn. Men gaat misschien te ver, door de geheele merkwaardige heterophonie die Java, Bali, Cambodja, Siam, (Birma?) gemeen hebben en waarvan b. v. ook Sumatra sporen schijnt te vertoonen, (— zie in de Encyclopaedie, uit bronnen die we momenteel niet verder kunnen nazoecken, de opmerking over de Atjehers: „het schijnt of ieder op zijn eigen gelegenheid speelt, zonder zich te storen aan hetgeen zijn buurman doet hooren”; en over Nias: „iedere muzikant schijnt zijn eigen melodie te spelen zonder ruggespraak met zijn buurman”), — men mag deze heterophonie misschien niet op Java laten ontstaan zijn en van daaruit verbreid. Mogelijk is haar begin op een gemeenschappelijken oorsprong elders terug te voeren, maar met daarna een sterken recurrenten invloed van de Javaansche vertakking.

Nauwkeurige vergelijking van een, liefst niet te klein, aantal stukken, (de voortreffelijke studies van Stumpf en von Hornbostel over de Siamsche muziek zijn misschien op een ietwat smalle basis gefundeerd), zal mogelijkerwijze de juiste plaatsen der aftakkingen kunnen bepalen.

Nader onderzoek der instrumenten kan medehelpen, die plotseling hier of daar oude rudimenten kunnen vertoonen, en daarmee verbanden waarschijnlijk maken.

(Zoo doen de exceptioneele aarden resonatoren onder de bonang van de oude Djokjasche hofgamelan kangdj.

Ky. Goentoer Madoe plotseling uit de verte denken aan dergelijke inrichtingen bij Afrikaansche xylophonen (?); evenals de losse klankplaten boven een aarden pot opgehangen, die men soms de kempoel etc. ziet vervangen).

Deze gamelan, de Goentoer Madoe, een pelog-orchest, betrekkelijk beperkt van samenstelling maar met het volledig octaaf, een der oudste poesakas, en die gezegd wordt van Demak of van Modjopahit afkomstig te zijn, (mogelijk uit c. 1441) representeert evenals de ruwstemmige salendro „Kodok ngorek”, — ook „een zeer oude poesaka”, maar welks oorsprong we niet nader opgegeven vinden en wiens octaaf eveneens compleet is, — een duidelijk later stadium dan de oudste meest geheiligde aller Djokjasche hofgamelans de Kangdj. Ky. „Moenggang”.

Deze immers bestaat alleen uit slagbekkens en trommen met als melodieinstrumenten slechts (4) drietonige bonangs, die de „hemelsche”, oudste gending Lokonoto spelen, (bevattende een 1e, 2e, en 3e salendrotoon).

Deze samenstelling doet eenzijdig sterk aan de nog bestaande en reeds hooger genoemde rejogorchestjes denken met hun ook 3 tonige wijze, (bevattende een 1e, 2e, en 4e salendrotoon, volgens Groneman ongeveer c g e g, volgens onze ooren eer c g f g, — zie, voor dit verschil van opvatting bij salendro, Land), gespeeld op drie bekkens (bendes), die (nog) niet tot een melodieinstrument vereenigd zijn en overigens ook slechts uit een antiek trommeltje en cymbalen bestaande; (plus een onverplichte soeling, of zooals wij het hoorden, enkele angkloengs). We zagen reeds dat bedoelde melodietjes allicht oud-Indonesisch zijn, (wat door het karakter van deze bruiloftspaardjes, en door de bezwerings-elementen zeker niet wordt tegengesproken.)

Anderzijds herinnert de samenstelling van de „Moenggang” aan de opgaven omtrent legendarie oude gamelans, zooals die uit 328c van Sri maharadjo Kano, een oorlogstaboehan, bestaande uit niets dan oudmodische bekkens en trommen, zonder duidelijk melodieinstrument. (Zie opgave bij Groneman, uit „Poestoko Rodjo Poerwo”). Het is waarschijnlijk dat zulke geraasorkesten inderdaad bestaan hebben. Ook het vreedzamere orkestje in 279 door Endro gemaakt en naar hem „taboehan Soero Endro” (= Salendro??) geheeten, en in 326 door Kano ontvangen en uitgebreid, toont niet zeer veel melodieinstrumenten; d. w. z. de gending (= rebab) van den eersten vorm mogen we, zelfs in een legende, wel schrappen; de garantang = gambang van Kano echter, kan inderdaad wel in zeer oude samenstellingen zijn voorgekomen.

In tegenstelling met de zooveen geciteerde legendarie bron, die (gelijk billijk is,) de dingen, welke men niet weten kan, naar een verwijderd verleden terugzet, toont een door den Anonymus van „Wederopbouw” (IV pg. 170) uitgetrokken Primbon de neiging, om de muziekhistorische feiten veel te laat te stellen. Zoo zouden pas in c. 867, (dus na Boro-Boedoer?), zekere eerste instrumenten als signaalwerktuigen gevonden zijn, bendé en gendèr), en pas in 1016 voor het maken van muziek zijn gebruikt.



Misschien hangt dit samen met de neiging van de tegenwoordige Javanen, het tijdperk van Sultan Agoeng, den grootsten heerscher uit het Mataramsche huis, als den eigenlijken bloeitijd der Javaansche muziek (en dans) voor te stellen. Men zie den zooeven geciteerde over Sultan Agoeng als schepper van de bedojo Semang, en als muziekfilosoof, (het werk „Sastro-Gending”). Onwaarschijnlijk is die bloei overigens volstrekt niet. In ieder geval toont de gamelan ky. Goentoer Sari, poesoko van den 2en Sultan, de Javaansche instrumentvervaardiging op haar voortreffelijkst, (en dus waarschijnlijk het orchesterspel niet ver van het hoogtepunt), waartegenover de van vóór den 1sten Sultan gedateerde gamelans gedecideerd primitief lijken.

Zonder nadere gegevens, zal het moeilijk zijn, die oudere eenigszins nauwkeurig te dateeren, en daarmee de snelheid der ontwikkeling te schatten, al schijnen ze ook het opperen der hypothese, dat de Javaansche toonkunst een Minervageboorte gehad heeft, (zooals Dr. Bosch min of meer aanneemt voor de Centraal-Javaansche bouwkunst), onraadzaam te maken.

Na dien bloeitijd kan dan de periode van binnenlandsche twisten de kunstproductie werkelijk hebben belemmerd, en daarna de rust onder een buitenlandsche overheerscher deze nog nader hebben verlamd; (de muziek was voordien waarschijnlijk te voortdurend in beroering en ontwikkeling geweest, om nu aan een plotseling automatisch inslapen door Oostersch conservatisme te denken). Tijden van oeconomische inzinking zullen werkelijk op de hooger geciteerde wijze door verarming van den adel de kunst beroofd hebben, tot tenslotte versterking van den vreemden invloed, meer nog langs indirecten dan langs directen weg, de Javaansche muziek tot een crisis brengt.

45) Zooals we elders betoogden, („N. R. Ct.” 30, 3, 1920, „Twee Muzieken”), is het Westen met de moderne Franschen de waan van het groote geluid alweer voorbij.

46). Een goed voorbeeld der tegenstelling is te halen uit Mahler's Vierde. Daar krijgt het tweede thema van het hoofddeel met zijn ziel van een volkslied, van het sterk-bezette strijkorkest een ongehoorde melodische expansie, die de enkele viool er nimmer aan geven kon. Daarentegen wordt later de lokkende Dood zoo intensief, zoo verbijsterend, vleiend met zijn enkele vedel, als voor het heele orkest geheel onmogelijk ware.

47). Hier schiet ons te binnen, dat Knaap geruimen tijd geleden, in een critiek, (later, omtrent 1898, met andere gebundeld als „Eenige jaren Kunstleven te Batavia”), beweerd heeft dat bij een rubato van de piano de twee handen vrij werden ten opzichte van elkander, (of was het b. v. de viool ten op zichte van de piano). Dan zouden dus de verschillende partijen der muziek onder elkander uitschuiven. In het algemeen schijnt ons dat zeker niet de bedoeling van „rubato”.

Dergelijke opzettelijke ongelijkheid komen wel voor bij modernen, Mahler b. v., (derde symphonie), maar worden dan zorgvuldig voorgeschreven, Een deel der instrumenten retardeert of versnelt, maar de rest bewegen „streng im Takt”.

48). Te vergelijken het Siamse orkeststuk „Khamhom” bij v. Hornbostel, dat van begin tot einde versnelt, en een indruk van een „fortreissenden Stretta” maakt. We zeggen niet, dat dergelijke gevallen en indrukken bij de Javaansche muziek niet voorkomen, doch alleen dat ze ons totnutoe niet zijn bekend.

49). „Muziek en Dans bij de Huwelijksfeesten”, „De Taak” IVde Jg. blz. 125 (en 139).

50). Toevallig? Immers in de literatuur worden ze wel vermeld: Er viel nu ook niet nategaan, of de bo nangketels waren doorboord.

Van de fluiten dient eens gecontroleerd te worden, hoe men ze blaast. Waar haalt de fluitist de noodige adem vandaan om ze, nogal continu te blazen? Behandelt hij ze misschien bij wijze van een glasblazerspijp; door de neus inhalend, en inmiddels uit bolle wangen lucht napersend?

51). „Hoe ik mij de toekomst der Javaansche Muziek denk”, „de Taak” IVde Jg. blz. 100.

52). Moeten er hier volstrekt hoorns losbarsten, en die ergens op lijken, dan het liefst op die uit den aanhef van Debussy's „Iberia”. Maar moet het werkelijk? We kunnen er koud bij worden, bij de gedachte dat iemand den Cantus Firmus van Bimo Kordho liet meebazen, of alléén blazen door een hoorn. Even erge vandaalschheid ware dat, als Regers hoorns aan het slot van de variaties over dat lieve thematie van Mozart.

53). Geciteerd door Dr. Ratu Langie in „de Jav. Kunstavond v. d. vereeniging Oost en West”, „De Amsterdammer” 18, 1, 1919.

54). In de „N. R. Ct”, geciteerd door „de Taak” IV. blz. 101.

55). Terloops gezegd, komt dit laatstgeopperde ons minder juist voor. Wij plegen voor onze Westersche muziek 12 vaste, gemiddelde, getempereerde semitonen te gebruiken in ieder octaaf. Onze melodische slaginstrumenten, inclus ons klavier, bezitten die 12 eenheden. Daarmee kunnen ze even subtiel moduleeren als onze blazers of strijkers. De blazers hebben trouwens die zelfde 12 fixa, (met een geringe mogelijkheid om ze bij te werken, op-te-drijven b.v.). De strijkers hebben geen vaste tonen, doch gebruiken de zelfde 12 trappen, echter met de mogelijkheid deze, desgewenscht te wijzigen, (die overigens door hun samenwerking met blazers of klavierinstrumenten wordt beperkt). Dat ze gevoeliger expressief zijn dan de overige instrumenten, erkennen we gaarne. Ze hebben de continue glissandi, portamenti etc. Maar dat zijn juist blijken van rijkere melodische vermogens.

56) Des ondanks, hoewel onder bepaalde omstandigheden of op bepaalde plaatsen afwijkende stemmingen zouden kunnen blijken voor te komen, mag men niet zeggen, dat in de Jav. Muz. „gelijksortige toonsafstanden niet uniform (zijn) vastgesteld, zoodat zij op de Westersche instrumenten met vaste toonhoogte niet zijn weer te geven, en den bij die instrumenten geoefenden zanger zeer moeilijk „in het gehoor” vallen” (J. Kats).

Het gangbare Salendro, en het gangbare Pelog, heeft zonder eenigen twijfel, volkomen goed bepaalde intervallen. Maar dit zijn andere dan wij op onze instrumen-



ten hebben, en waaraan wij gewoon zijn. Dáárom vallen ze niet in ons gehoor.

Ze hebben hun innerlijke logica. Dit blijkt o.a. uit het feit, dat het voor den muzikalen Europeaan volstrekt niet moeilijk is, bij het spelen van de gamelan een thema zuiver mee te zingen, en hij daarbij niet het gevoel heeft, tot valsch zingen gedwongen te worden. Maar, uit de herinnering reproduceerend, heeft hij alle kans, de melodie nu aan zijn Westersche toonvoorstellingen aan te passen.

57) „Serat Pradonggo”: „Onder patets verstaat men het volgens vaste regels grambijangan van de gamelan, en het geven van een basis („zitting”) waarop de gendingen zullen worden gespeeld. Daarbij wordt slechts van gendèr, rebab, gambang en soeling gebruik gemaakt. (Vgl. hooger in den tekst het geciteerde over een avond in de Pakoealaman). „Grambijangan beteekent het bespelen van de gamelan, niet met een of andere gending, doch alleen om de toonhoogte vast te stellen van de gending, welke gespeeld zal worden”.

58) „A Treatise on the Music of Hindostan.”

59) Fox Strangways „the Music of H”, p. 153: „A musical distinction..... may be extracted from the Rags themselves..... (An) analysis shows us, that if we may divide the Rags into 'sad' and 'merry', the 'sad' have an average of two flats in those which are merry. Again if we divide them into morning and evening Rags the morning have an *amsá* ranging about G, the evening about E..... So that there is a real musical basis for this ascription of time of the day and of *ethos*. The ascription of time of year is possibly more fanciful”.

Met alle respect voor Strangways' overigens onmiskenbare scherpzinnigheid, komt het ons voor dat hy hier in de war is. Men kan van veel categorieën van dingen een globaal karakter bepalen, door het gemiddelde te nemen uit hun aller eigenschappen. Maar bij melodieën, of melodieschema's) zeker **niet**. Wat helpt het ons, dat van morgenrags de *amsá*, (melodisch-middelpunt, melodische-tonica, mese), gemiddeld ligt rondom g, als er óók zulke zijn met d, die ik dus niet als zoodanig kan herkennen?

Ook de eigenlijke zin, de kracht der kenmerken is niet heel helder. Bij ons beduidt: een mol méér een verplaatsing naar de negatieve kant, subdominant-richting. Maar of men de mollen, die ontstaan indien men alle melodieschema's schrijft in den omvang van c-c., als melodische inzinkingen, negativiteiten mag rekenen?

59a) „Lezing over Javaansche muziek”, voor het Muziekpaedagogisch Verbond te Amsterdam; „N. R. C.” Maleditie 1.2. 21. — Dit verslag, waarschijnlijk wel door een musicus opgesteld, is wat de orientale muziek betreft, toch niet bepaald deskundig te noemen.

Zoo laat hij eerst den heer S. P. zeggen, „dat de Javaansche muziek in hoofdzaak **onder invloed is van** de toonkunst der Chineez en Japanners”, (de spreker zal hoogstens bedoeld hebben: „verband houdt”, of „analogieën vertoont, met”). „Voor zoover dit het pentatonische..... stelsel betreft is dit (zoo)”.

Maar wanneer de heer Soorjo Poetro dan later een onvolledige vorm van Pelog demonstreert, zegt de schrijver: „Dit laatste was voor ons iets nieuws. Tot dusver hadden wij verondersteld, dat de pentatonische toonladder overeenkwam met de tonen der 5 zwarte toetsen der piano”. Hij bemerkt niet, dat er op beide momenten over iets anders sprake is. Eerst over een genuïne pentatonische toonaard, daarna over een vijftonige variatie van een heptatonische, zooals Riemann ze ook voor de Grieken aanneemt, ze voor een analogievorming houdende.

Trouwens, we meenen ook, (maar kunnen het niet naslaan), dat de gebruikelijkste Japansche toonladder(s) dat type hebben: pentatonisch maar **met** semitonen (en gróóte tertsen).

59b) We kunnen momenteel niet de werken bereiken van Rajah Sourindro Mohun Tagore, op wien R. M. A. Soorjo Poetro zich blijkens het courantenverslag in hoofdzaak fundeeren zou.

Zoo moeten we ook er naar **gissen**, wat de heer S.P. bedoelt met „de drie hoofdtoonladders der Hindoes”.

Men zou kunnen denken aan de onderscheiden *grama*'s.

Sa-grama,

Ga-grama,

Magrama; maar een grama is niet, wat wij een *modus* noemen, doch eerder een *genus*, (een afwijkende constructie van de fundamentele schaal, — niet door transpositie en niet door verschuiving tot bedekking te brengen met een andere).

Sa-grama schijnt gelijk te zijn aan ons diatonisch toongeslacht, met pythagoreesche sext, (maar didymische tertsen en septime).

Magrama idem maar met didymische sext.

Ga-grama is misschien een tusschenvorm, misschien geen goede grama doch toch weer een modale bijvorm van een der twee andere geweest, en (daarom?) sedert lang in onbruik, (of nooit in werkelijk gebruik geweest?); muziek der hemelingen.

De eigenlijk *modi* heeten bij de Hindoes Murchhana's (welk woord nog allerlei andere beteekenissen heeft). En uit hetgeen Fox Strangways aanhaalt van Bhārata's muziektheoretisch werk (5 de eeuw n. Chr.??), blijkt, dat daar 7 werkelijk van in gebruik waren, die *jāti* (species) genoemd werden, en blijken te corresponderen met onze kerktoonaarden. (Terloops gezegd, is Middeleeuwsch de term „*toni*” voor deze toonsoorten niet ongebruikelijk, hoewel het zijn, wat wij „*modi*” moeten noemen).

Hier onder volgt de opsomming der 7 *jāti*'s:

|    |                                        |
|----|----------------------------------------|
| Sa | Jonisch: C D E F G A B C: Sadji.       |
|    |                                        |
| Ma | Dorisch: D E F G A B C D: Arsabhi.     |
|    | Phrygisch: E F G A B C D E: Gāndhārī.  |
| Sa | Lydisch: F G A B C D E F: Madhyamā.    |
|    | Mixolydisch: G A B C D E F G: Pāncamī. |
| Sa | Aeolisch: A B C D E F G A: Sadji.      |
|    | Lokrisch: B C D E F G A B: Nisadinī.   |

Zooals men ziet, hebben de middelste drie de didy-



mische a, (behooren ze tot de ma-grama), en de overige de pythagoreesche, (tekenen van de sa-grama). We kunnen niet beslissen wat daar de reden van was.

Maar het eenige, waarmee zoover we zien, de heer S. P. de drie Pelog-patet's zou kunnen hebben geïdentificeerd is die groep der drie ma-modi.

In hoeverre te bewijzen valt, dat dit de drie gebruikelijkste Hindoe-toonladders zijn, en of men de laagste der drie pelog-patets (laras nem?) de meest gebruikte Javaansche gamma mag noemen, en of er te bewijzen valt, dat laatstbedoelde werkelijk begrensd is van e-e, en of de pelog-toonsafstanden benaderend geïdentificeerd mogen worden met onze diatonische tonen en semitonen, dit alles ontgaat ons nog.

Wil men iets typisch vinden in de begrenzing van het pelogoctaaf op de saron, en neemt men daarbij Land's toonmetingen aan, dan krijgt men inderdaad de kleinste intervallen tusschen den eersten en tweeden, en tusschen den vijfden en zesden toon. Maar dit is voor identificatie geen reden genoeg.

Phrygisch, Gandhari is: E F G A B C D E  
Pelogsaron heeft: bm gl dd pl lm nm br —.  
59c) „Over het onderzoek.....” Kol. Stud”.  
1920 blz. 479: „Mevr. Bandara noteert en Salendro en Pelog op een zevenlijnigen balk. Salendro tusschen, Pelog op de lijnen. De heer S. P. gebruikt voor Salendro een vierlijnigen, voor Pelog een vijflijnigen balk.

„Zijn schrift is compresser dan dat van Mevr. Bandara, wier stelsel echter vóór heeft, dat het den vijflijnigen balk met zijn associaties aan Europeesch notenschrift geheel vermijdt; bovendien vermijdt het alle theoretische vooronderstellingen, is theoretisch neutraal

„Het schrift van den heer S. P., met de nem (geflankeerd door limo en barang) steeds midden in den balk, (bij Salendro tusschen de 2e en 3e, bij Pelog op de 3e lijn), en steeds een goeloe op de laagste, en een dodo op de hoogste lijn, schijnt fraaier in zijn symmetrie, (die zich ook toont in de ligging der twee extratonen van Pelog). Echter heeft die symmetrie onbewezen theoretische vooronderstellingen. Ze gaat n.l. van de gelijkheid der afstanden goeloe-nem, en nem-dodo uit, onderling en in de beide toonstelsels. Ze heeft zonder deze geen zin en zelfs de gevaarlijke eigenschap, een niet bestaande gelijkheid te suggereeren. De auteur schijnt al die afstanden te willen rekenen als scherpe kwinten. Hij sprak in zijn jongste stuk over „de mogelijkheid de afgescheidenheid tusschen de twee toonstelsels op te heffen door middel van een gemeenschappelijke stemming in scherpe quinten op strijkinstrumenten”, hetgeen bewijst, dat hij in pelog niet slechts één interval ter waarde van een scherp kwint veronderstelt.

„Moge het al waarschijnlijk gemaakt zijn, dat Salendro in bedoelde intervallen werkelijk te groote kwinten van omtrent 720 cents heeft, (hoewel Land voor goeloe-nem maar 694 cents noteert), in Pelog staat hier niets van vast. De cijfers van Land, en de oudste van Ellis, geven eer kwinten van omtrent 700 cents. Een kwint van Land, barang-pelog, is 729 cents.

Ellis' latere bepaling levert enkele groote kwinten (729, 757). De onvolledige (?) cijfers van Stumpf ook enkele”.

Hier moge in het voorbijgaan nog worden aangegevend, dat de methode van den heer S. P., de vierlijnige Salendrobalk wijder uiteen te trekken, dan de vijflijnige Pelog-balk, en beider totale breedte gelijk te houden, praktisch géén betekenissen heeft. Alleen indien men in één stuk beide toonsoorten en balken had staan, zouden ze de verhouding, zooals deze theoreticus ze opvat, helpen duidelijk maken. Daar er echter geen normmaten voor de wijde van notenbalken bestaan, deze willekeurig plegen gekozen te worden in verband met de grootte der bladzijden, het aantal balken in een systeem, etc., valt aan een stuk in één toongeslacht niet te zien, of de balk als wijd of eng is gedacht.

Dat werkelijk bedoeld auteur zijn notenschrift geïmpregneerd heeft met een (o.i. verwerpelijke) theorie, en er buitendien allerlei praktische consequenties aan vastmaakt, blijkt uit een onlangs verschenen artikel, („Muziekschrift .....”, „Mudato” I, blz. 57):

„Linda Bandara, de medewerkster aan het tijdschrift „De Taak”, die mij met hare critiek van mijn artikel heeft vereerd, is mij voor geweest met het aannemen van een dubbel-notenbalksysteem”; (men weet, dat Mevr. Bandara thans steeds een-en-dezelfde zevenlijnige balk gebruikt).

„Zij heeft n.l. voor het vijftonige stelsel een zeslijnigen, en voor het zeventonige stelsel een zevenlijnigen notenbalk aangenomen. Doch zij heeft de beide toonstelsels geheel los van elkander beschouwd en derhalve geen verband tusschen het zes- en het zevenlijnige notenbalksysteem gelegd. (Mijn) Javaansche notenschrift ontleent zijn grootste waarde aan de wijze, waarop het de twee uiteenlopende Javaansche toonstelsels en het dubbele Javaansche orkest te zamen vat, hun onderling verband vastlegt en hun samenwerking bevordert.”

Men ziet, er is geen sprake van toeval, doch van een zeer nadrukkelijken opzet. Het scheen een oogeblik, dat de schrijver, in 1917 nog de beide stelsels schrijvende op een enkelen balk, zoodat het een, een vorm van het andere leek, thans tot beter inzicht van hun onderlinge onafhankelijkheid, gekomen was.

Maar neen; wanneer hij thans in zijn vroegere notaties (zie „N. I. O. & N”. II blz. 317), pelog „verminkt” acht, dan blijkt hij daarmee op den optischen indruk, niet op miskenning van de innerlijke samenstelling te doelen: „De twee uiteenlopende Javaansche toonstelsels, vijf- en zevenledig, lieten zich echter niet zonder verwringing op den notenbalk van vier lijnen neerschrijven; het zevenledige stelsel althans werd samengedrukt en verminkt. Verhoogings- en verlagingsteekens maken het snelschrijven niet gemakkelijk, en zoo besloot ik (tot herziening)”.

Bij het overzetten van Salendro naar Pelog, worden, zooals uit het hooger gegeven voorbeeld bleek, de tonen van het eerste stelsel door de gelijknamige van



het andere vervangen: alleen, komt in dit speciale geval voor S. br., P. bm, in de plaats.

Het zelfde blijkt ook uit de opgaven van R. B. Soelardi („S. Pradonggo” blz. 58): „De (laras) Songo (van) Slendro wordt vaak op de Pelog gespeeld; de Slendro-notatie kan dan gevolgd worden”, (volgt opgave der toetsnummering v.h. Pelog-instrument in dat geval, welke de zelfde correspondentie toont).

Volgens den zelfden auteur blz. 60, worden ook manjoero-slendro-wijzen vaak in pelog gespeeld. In dit geval blijken echter alle tonen gelijknamig te blijven. Dus S. br. blijft P. br.

Tenslotte schijnt er op dezelfde pagina nog te blijken, dat er in enkele gevallen, (welke werd ons niet duidelijk), ook deze overdracht te constataren valt: Salendro: br, gl, dd, lm, nm, gelijk aan:

Pelog: gl, dd, lm, nm, br.

De lezingen van „Dandang goelo”, een tembang, door den heer Soerjo Poetro gegeven zoowel in Pelog- als in Salendrovorm, toont ongeveer relaties als in het eerstgenoemde der hier aangehaalde instrumentale gevallen. De controle is echter een weinig bemoeilijkt door de werkelijke afwijkingen tusschen de twee lezingen, ook buiten het toongeslacht. (Zie „Mudato” I.)

Hieronder volgt de aanhef van beide:

Pelog: dd lm nm bm bm bm gl.....dd bm.

Salendro: gl lm nm nm br gl gl.....dd br.

60) Het schijnt ons dan ook minder juist, zooals de heer Kats doet, eerst van de Javaansche gamelan-muziek te schrijven, dat ze „een orkestvorm (is) waarin de polyphonie tot uiting komt”, en dan later te zeggen, dat de Jav. toonkunst „vertegenwoordigt een hooge trap van ontwikkeling in de homophone muziek.”

Inderdaad is de heterophonie, waartoe de polyphonie der Westersche toonkunst thans eindelijk begint te naderen, het minst homophone stelsel, dat men zich kan denken. Tevens is ze ook in wezen het meest orkestrale, instrumentale. Men moet nooit veel beweren, over wat in de muziek voorkomen kan, en wat niet. Dat er zich geen vocale heterophonie laat denken, en dat ze niet nog eens ergens zal worden ontdekt, willen we niet stellen. Maar wel, dat iedereen er van op zou kijken, als van een allerongelooflijkst verschijnsel.

Zoo lijkt het ons niet wel verdedigbaar, om, als de heer Kats, uittemaken, dat „bij de Javanen (eigenlijk) alle muziek „zangmuziek” is.”

We beschikken over te weinig materiaal, om na te gaan, of het vaak voorkomt, en hoe vaak, dat een gamelan-thema of -melodie samenhangt met een zangwijs. Maar zelfs indien dit zoo ware, dan zou het de gendings nog volstrekt niet tot zangmuziek, of zelfs maar overwegend tot zangerige maken. Evenmin als men dat bijvoorbeeld meenen mag van de Siamsche, al spreekt ook v. Hornbostel over een tijd, dat misschien..... „die heutige Instrumentalmelodie noch gesungen wurde...”, of zelfs van de mogelijkheid, dat de bedoelde stukken „jüngerer Datums” zijn, „und die Lieder noch irgendwo gesungen (werden)”.

In werkelijkheid kan men niet veel meer vol houden, dan de heer K. zelf ergens doet: „Alle muziek is in zekeren zin „zang”.

Of, zooals Fox Strangways zegt: „A string quartet, for instance, which may be taken as our highest achievement in absolute music, still finds its final justification in the fact, that the instruments individually or collectively „sing”, that is, are employed upon phrases which are thoroughly „vocal”. Rebab en soeling zijn niet zangeriger dan onze fluit of cello.

Het heele gamelanorkest maakt een veel meer ornamentalen gestileerden, minder lyrischen en minder vocalen indruk dan b.v. ons strijkkwartet. Het is volkomen orchestraal. We hoorden dan ook Javanen niet zonder verontwaardiging protesteeren tegen de opvatting, dat hun volk feitelijk geen instrumentale muziek hebben zou.

Ook van de oude Grieken, door den besproken auteur als analogie geciteerd, kan niet worden volgehouden, dat ze geen zuiver instrumentale muziek kenden; hoewel ze niet bezaten, wat wij of de Javanen orchestrale muziek zouden vinden.

Ze hadden echter, (beste bewijs van het bestaan eener aparte instrumentale muziek), beroemde virtuozen op hun instrumenten. Het virtuoze solo-lier- en solo-fluit-spel: kitharistiek en auletië, waren belangrijke elementen van verscheidene der groote nationale agonen, wedstrijden.

En men moet over de productie der componist-virtuozen niet te gering denken. Ze schreven heele programma-stukken. De Nomos Pythikos van Sakadas moet volgens Riemann een complete „Kampf mit dem Drachen” verbeeld hebben..... voor fluit alléén.

61). We citeerden indertijd in de N. R. Ct. den Baischen beeldsnijder, die zich door een toeschouwer den beitel liet uit de hand nemen en een krul versterken, en op de verwonderde vraag van een Europeaan kalm zei: „hij vindt het zeker móóier zoo”.

62) Er moge, aansluitende bij een der eerste aantekeningen, hier nog een-en-ander gezegd worden over de verschillende tegengestelde systemen van rythmiek.

Vermeulen onderscheidde een analytische, onderverdelende, en een synthetische, samenvattende. Mr. Jaap Kunst, Vermeulen's bundel opstellen „De Twee Muziek” besprekende („de Taak” IV 5. — 1920), scheen geneigd het fundamentele verschil te ontkennen, vragende: „bestaat er, in de praktijk, nu werkelijk een essentieel verschil tusschen:

A.....  $1/4 = 2 \times 1/8 = 3 \times (1/8 : 3) = 4 \times 1/16$  ..... en B.....  $4 \times 1/16 = 3 \times (1/8 : 3) = 2 \times 1/8 = 1/4$ ?

„(Het wil mij voorkomen, dat men b.v. een 4/4 noot even goed in een willekeurig aantal kleinere waarden kan splitsen, als een willekeurige hoeveelheid kleinste waarden „op” dien 4/4 noot „laten gaan”. — Dat wil zeggen, het maakt niet veel verschil, of men de ceel  $1 = 2 \times 1/2 = 4 \times 1/4 = 8 \times 1/8 = 16 \times 1/16$  leest van links naar rechts, of van rechts naar links. Het is maar een kwestie van opvatting. Dat geeft Vermeulen trouwens zelf toe, waar hij schrijft: „Het



is natuurlijk denkbaar in iedere moderne compositie de „achtste” of „zestiende” of „twee-en dertigste” noot als vermenigvuldigde eenheid op te vatten.....” —

Trouwens, ook de klassieke muziek zou men kunnen „begrijpen” van een kleinste waarde b.v. de zestiende, uit, en dus „synthetisch”. Of men ze ook op deze wijze kan „verstaan”, dat is een andere vraag. Mogelijk worden de deelen, kleiner dan de „natuurlijke” maateenheden, „tellen”, wel altijd opgevat als analytisch. Omgekeerd zijn de grootste metrisch-bepaalde afmetingen, die onze muziek gebruikt, de periodes (van 8 maten), veel te lang, om als „eenheid”, direct, te worden verstaan; deze worden dus ook in klassieke, Westersche muziek zeker door opbouw, synthetisch, verkregen.

Vermeulen zou echter vermoedelijk niet toegeven de opmerking van Mr. Kunst, dat het „zoowel de analytische als de synthetische methode .....vrij.....staat ..... in een compositie maten van ongelijke duur te gebruiken.”

Wanneer men voortdurend, en onregelmatig, laat afwisselen maten, b.v. van  $\frac{7}{4}$ ,  $\frac{3}{4}$ ,  $\frac{5}{4}$ , etc. dan kan men wel met Mr. K. constataren, dat de „naar willekeur vermenigvuldigde kleinste eenheid” (kwart), voor ieder dier, maten „een waarde..... (oplevert), die zich laat uitdrukken in een noot van bepaalden tijdsduur”, maar men krijgt op deze wijze geen onderverdeelde eenheid, daar die bepaalde tijdsduur telkens een andere blijkt. Consequent in ongelijke maten geschreven muziek kan slechts van onderen op, dus synthetisch worden verstaan. De vraag „synthetisch” of „analytisch”, beduidt: of men de quaestieuzer muziek in-zijn-gehéél van een kleine of een groote eenheid uit verstaat. In analytische muziek zullen als-uitzondering overigens te korte of te lange maten kunnen voorkomen: verminkte of plusquamperfecte eenheden. Zelfs laat zich een muziek denken, waarin het niet duidelijk was, of de ongelijke dan wel de gelijke maten den regel, de wet stelden.

Vermeulen's eigen (1ste, althans 1ste openbaar gemaakte) Symphonie, vertoont hier-en-daar voorbeelden van alléén synthetisch te begrijpen opeenvolgingen van ongelijke maten. Meestal echter beperkt hij zich, tot de rege moderniteit van in andere dan de gewone even getallen onderverdeelde, gelijke maten of noten, b.v. quintool-kwartten of septolen, die het eigenaardige hebben, juist alléén analytisch te kunnen worden verstaan.

Ook kiest hij, hoewel een zeer kleine synthetisabele eenheid aanbevelend, zelf geen lagere dan de kwart. Misschien is een beweging met de zestiende als reële eenheid niet mogelijk, zou men, deze beproevende, alléén het gevoel verwekken dat de „natuurlijke” eenheid ongestadig, wankelbaar geworden ware, — of wel pulseerend, levend? Dit laatste zou curieus zijn, en voor de praktijk belangrijk kunnen worden.

Mogelijk zijn al deze puaesties nog gecompliceerd door individuele eigenschappen. Wellicht zouden lieden met een snel „eigen tempo” in staat blijken een sythese van zestienden te verstaan, (dat zijn dezulken, die gevraagd willekeurig te tikken, dat iets van  $4$  of  $5 \times$  per seconde doen), — doch de anderen met een langzaam „eigen tempo”, (dat is met iets inde-

buurt van  $1$  of  $1\frac{1}{2}$ ), kunnen dat waarschijnlijk niet. (Het schijnt, tenzij vloeiende overgangen, gemiddelden, beide types verbinden, aannemelijk, dat bij het eene, en het andere een principiëel verschillend psychisch procès zich afspeelt, wanneer ze aan bedoelde uitnoodiging gevolg geven; ze „doen heel wat anders.” Die van b.v.  $70$  of  $80$  per minuut, geven denkelijk muzikale tellen aan. De vluggen — ??? De onwillekeurige keuze tusschen die twee processen kan overigens zeer wel karakteristiek zijn voor een bepaald psychisch type, (d.i. geregeld samenhangen, corresponderen met vele andere eigenschappen).

Overigens is het verzet van den heer Kunst tegen Vermeulen's antithese misschien toch niet geheel onbillijk. Ze had n.l. gelukkiger kunnen worden gesteld.

Vermeulen plaatst tegenover elkander: deeling en vermenigvuldiging. En dit heeft het nadeel, dat deze in veel gevallen als polaire tegenstellingen, als reciproque, d.i. betrekkelijk identieke bewerkingen kunnen worden opgevat.

De juistere, de zuivere antithese is die, tusschen deeling-vermenigvuldiging eenerzijds, en summatie anderzijds. Ze wordt gesteld door Fox Strangways (pg. 213): „The secret of all these Tals is, that the units are taken as sums, not multiples. And though seven is not a multiple of anything, yet the European having counted three, finds it very difficult, not to expect another three.”

„The only way is to take a fresh lease of counting with each beat. It will be found quite easy to realize all these Tals if one does as a native does, count out each beat 1. 2. 3. &c. and tap at every 1. (Er zijn hier dus uitelkander te houden tellen en slagen).

(blz. 209) „Time is ordinarily beaten with the hand upon the thigh, (the singer is invariably seated), emphasizing the sam (1) slightly, and beating in the air with upturned palm for the khali”.

Wat deze „khali”, „blank beat”, leege, blanco slag, beduidt, kan men misschien het best begrijpen, door te denken aan de theorie van Riemann, volgens welke een  $\frac{3}{4}$  maat feitelijk niet drie, doch twee deelen heeft, een kort (kwart), een halve. Deze maat zou zijn een stileering van het oerrythme, van de jambe, „licht-zwaar”, waarbij het geaccentueerde tweede deel gestileerd ware door verlenging van dit zware deel, zoodat „licht-zwaar” overgaat in „kort-lang”.

Muzikaal is dit laatste even goed te begrijpen op deze wijze: licht-zwaar rust, licht-zwaar rust.

Sláát men dus op elk onzer tellen, dan is die rusttel, de „twee” onzer maat-tusschen-de-maatstreepen, (de láátste van de natuurlijke driekwartsmaat), blanco, leeg, khali.

We zeggen dit, niet als reële verklaring van het ontstáán van den Indische „blanco”-slag, doch ter verduidelijking, hoe hij moet aanvoelen.

Merkwaardig-genoech immers is de eenvoudigste Hindoesche maat niet onze twee-kwarts, ook niet onze driekwarts-maat als „tweeslag” (met een blanco), doch de vierkwarts maat als „drie-slag”, (tintal), geslagen: één twee rust drie één twee rust etc.

Men mag dit misschien beschouwen als een dubbelgestileerde jambe, waarbij eerst onze „zware”, ge-



accentueerde tel gestileerd is tot lang, welke lange weer in zijn onderdeelen is ontbonden, terwijl bovendien een kleine afscheidingspauze, minimale caesuur, die men tusschen twee jamben geplaatst kan denken als verduidelijking, nu op haar beurt tot een tel lengte kan zijn uitgegroeid. (Er schijnen meer gevallen bekend, dat rusten bij de beoordeeling der muzikale groepeerings niet als eigenlijke deelen moeten worden meegeteld, blijkbaar dus slechts indeelingsdiensten doende. Zie b. v. v. Hornbostel „Orang Kubu”: „Sieht man ..... von den Pausen, die hier für die rhythmische Gestaltung bedeutungslos sein mögen, ab .....” enz.).

Voor een quantitief gestileerde jambe, kort-lang, laten zich overigens nog andere verhoudingen denken dan „kwart-halve”. Zie Riemann in het „Musik-Lexikon” s. v. „Metrik”: „..... Auch im zweiseitigen Takte (wird) die schwere Zahlzeit gelinde gedehnt um dem Hörer die Form deutlich zu machen ..... Die Verdoppelung der Dauer der schweren Note muss als Stylierung bezeichnet werden; das irrationale Mehr der Dauer ist in der einfachst denkbaren Weise ..... in ein rationales verwandelt. Die Griechen stellten neben dem gleichen (gewoon-jambische), und doppelten (onze kwart-halve), auch noch das hemiolische (kwart-anderhalvekward), und das epitrische (anderhalvekward-halvenoot) Mass auf, welche die neuere rhythmische Theorie hat fallen lassen.”

De laatste woorden zijn bij een zoo scherpzining man een verbluffend voorbeeld van het egomorphische denken over vreemde muziek, dat we ook bij anderen reeds wraken moesten.

Omdat het nieuwere West-Europa voor zijn rhythmie deze vormen in zijn analytische muziek, en in zijn niet-met-quantiteiten-werkende versbouw niet noodig had, rep. niet gebruiken kon, moeten ze daarom ook bij andere volkeren genegeerd worden?

Men zal zeggen: dat staat niet op de bewuste plaats. Neen; maar elders worden ze door dezen auteur zelfs stilzwijgend, zonder er een woord aan vuil te maken, onthald. In het deel I. 1. van het „Handbuch der Musikgeschichte” is niets over deze vijf- en zeven-deelige maattypen te vinden, behalve dan de nuchtere opmerking, dat „das Notenbild” van een der weinige opgegraven oud-Grieksche stukken „erheblich einfacher und einleuchtender ausfällt ..... wenn man (u. a.) ..... den fünfteiligen Takt aufgibt”.

Ja, maar juist maten als de vijfdeelige en zeven-deelige — blijkens de Grieksche theorie opgevat als  $2 + 3$  en  $3 + 4$ , verbinden de oude Grieksche muziek met de andere, huidige Oriëntalen. En aan het daar voorkomen zulker synthetische, addeerende, niet multipliceerende metra, kan blijkens onderzoekingen als die van Fox Strangways niet worden getwijfeld.

F. St. komt er ook op te spreken, dat de maten met twee slagen, (en die een zeer verschillend aantal tellen kunnen hebben), feitelijk als op onderscheiden manieren gestileerde, gegradueerde trochaeën (jamben) kunnen worden opgevat:

5 als  $2 + 3$ ; 6 als  $2 + 4$ ; 7 als  $2 + 5$ ; 9 als  $2 + 7$ ; 11 als  $2 + 9$ .

Ook de andere hoofdmetra worden nader bewogen op dezelfde wijze. Zoo de drieslag, waar b. v. een maat van 10 deelen, opgevat als

$2 + 3 + 2 + 3$ , geslagen wordt als:

één twee rust drie één twee rust drie, of waar twee enkele maten (vibhag's) van 7 deelen aldus worden samengesteld en geslagen:

$3 + (2 + 2)$ ,  $3 + (2 + 2)$ ,  $3 + (2 + 2)$  etc.  
één twee rust drie één twee etc.

Strangways, nogmaals het verschil tusschen ons (analytisch) en het Indisch (synthetisch) systeem besprekende, formuleert:

„..... The difference between the two systems consists ..... (in this) that theirs is derived from song, ours from the dance or the march ..... Both are based on the number 2 and 3, but ... they add, and we multiply in order to form combinations of these”.

Of de rhythmie der Hindoesche toonkunst haar leven alleen gekregen heeft uit den vocalen of ook uit den kinetischen wortel der muziek, kan hier niet worden uitgemaakt in het voorbijgaan.

Snelleman („Encyclopaedie v. N. I.”) moge cordaat schrijven over het tijdstip, dat „de natuurmensch behoefte kreeg, zijn gemoedsaandoeningen te uiten, toen de spraak gezang werd, gang en houding dans .....” we raken daarmee in zeer duistere voorhistorische verledens. E.v. Hornbostel (Zsch. f. Ethnol. „XXXVI, 1904, blz. 223) citeert Spencer: Speechtheory: „Gesang ..... ein durch Emphase gehobenes Sprechen .....; Darwin: die durch Gebärden unterstützte Verständigung in musikalischen Tönen dem gewöhnlichen Sprechton (voran gehend) .....; Wagner: Sprechgesang die gemeinsame Wurzel sprachlicher u. musikalischer Aeusserungen”.

Maar wie zal er beslissen? En, trots v. H.'s eigen meening, dat men de „Untrennbarkeit der Dicht- und Gesangkunst in primitiven Kulturen ..... unbedingt (moet vasthouden), ..... die Frage nach dem Ursprunge der (Musik und der Sprache) stets von (deren) Wechselbeziehung ausgegangen ist, (en uitgaan moet?), schijnt er aan de mate van afhankelijkheid nog wel twijfel mogelijk. (Is het voor de onderlinge relatie tusschen spreektoon en melodie, — of men die nu in Spencer's of in Darwin's richting wil interpreteren, — niet bedenkelijk, dat er niet-lang-geleden, is vastgesteld een apart motorisch hersencentrum voor het zingen van melodien in een geheel andere hersenprovincie dan het motorisch spraakcentrum gelegen?)

Zoo het muziekmetrum der Hindoes al vocaal van oorsprong is, of het dan in direct verband staat met het spraakrythme hunner oude talen, is dus óók niet te zeggen. Maar wel, dat er een duidelijk verband schijnt te zijn, tusschen de complicaties eener hoog ontwikkelde muzikale synthetische metrie, als de Indische, en een uitvoerige, van goed onderscheiden quantiteiten afhankelijke prosodie. En eigenlijk lijkt bij deze ingewikkelheden de muziek eerder het leidende element te kunnen zijn.

In een taal waarin de klinkerlengten der natuurlijke spreektaal zich scherp lieten onderscheiden en classificeeren, ware het aesthetisch zeggen der buitengewoon



gecompliceerde versmaten als Grieksche en Hindoesche dichters konden toepassen, misschien niet **zóó** volstrekt onmogelijk als in onze Hollandsche, maar toch zeker geen aangenaam werk. Trouwens, geen der bedoelde volken schijnt neiging gehad te hebben tot zulke declamaties. (Maar hoe was het met de Latijnsche literatorenpoëzie?).

De gevariëerde en gecompliceerde oud-Javaansche (Hindoe) maten, moeten dus een metrisch hoog ontwikkelde muziek bij zich hebben gehad.

Afslijping van deze metriek kan nooit, (dit zeiden we reeds), opgevat worden als de overweldiging van een poëtisch beginsel door een muzikaal.

Wanneer men bij de Koeboes, (zie v. Hornbostel in „Orang Kubu” blz. 254), in de melodieën sporen van de synthetische rythmiek vindt, en wel groepen van  $7 = 4 + 3$ , en in hun trommelpartijen meest groepen van 8, maar weer synthetisch opgevat als  $3 + 2 + 3$ , en daar bovendien die beide synthetische doch onderling-onafhankelijke metra, ook worden gecombineerd, dan krijgt men een oogenblik aanvechting, om te gelooven, dat een achterlijk volk hier toevallig resten heeft bewaard van een oude geïmporteerde kunst. Maar waarschijnlijker lijken toch verbanden met nog nader op te sporen Indonesische vormen van rythmiek.

De rythmische contrapuntiek (beter-gezegd **metrische**, want de Koeboes trommelen alle slagen als gelijke achtsten achterelkander door, en groepeeren ze alleen coloristisch), beduidt een verijnde gecompliceerdheid, bij de exoten frequent, maar die onze metrische voorstellingsvermogens (nog) te buiten gaat. D.w.z., in onze modernste composities worden de momenten van dubbele metriek, (verschillende **maten**, en niet alleen contrasteerende **rythmen**, maten verdeelingen, tegen elkaar in), steeds veelvuldiger. (Fraaie voorbeelden in de viool-sonate van Willem Pijper).

Van muzikale procédés, wier resultaat we niet verstaan, kunnen we de expressieve kracht ook absoluut niet schatten. De polyrythmische of polymetrische praktijken gaan trouwens nog veel verder. Bij sommige Indianenstammen is er b.v. een zang-tempo, zeg 100 in de minuut, en dan een trom-tempo van maar enkele tellen méér, zoodat het er langzaam onder uit schuift, en slechts bij toeval later ergens er weer mee samenvalt. En wie denkt aan de eigenaardige en gedeceideerd aesthetische sensaties, die iemand kan krijgen van twee eerst tamelijk-lang gelijk-op tikkende klokken, kloppende spechten, (— we hebben er hier in Indië heel aardige met een duidelijken gambangkank, — de Hollandsche is geen muzikant, maar een gewone timmerman!), — of snepende tweetonige cycaden, en aan het langzaam rechttegenelkaar-in komen van zulke geluiden, en het dan verder doorschuiven, en eindelijk weer samenvallen, — wie dat kent, begrijpt, dat hier muzikale mogelijkheden ongebruikt liggen.

De wereld van het geluid is volstrekt nog niet leeggeschreven, en ook andere bezweringsmethoden dan die onzer harmonieën kunnen daar raadselachtig ont-

roerende, en met diepe psychische stemmen spreken-de geesten uit tot ons lokken.

Hier mogen, in verband met veel der vroeger besproken punten, de aanduidingen worden bij elkander gezet, door R. M. A. Soorjo Poetro totnutoe aangevoerd ten betoge van een aanmerkelijken invloed der oude Hindoemuziek op de Javaansche.

Of tenminste van de bekendheid der oude Javanen met „de Sanskritsche muziek en het Sanskritsche muziekschrift”.

„Tot (zijn) vermoeden geeft o.a. aanleiding: het voorkomen in de Javaansche literatuur van Sanskritsche muziektermen”, (volledige opsomming gewenscht), en van een of meer namen der Sanskritsche „ragas” en „raginis”, (welke? — Raga beduidt een „toonpatroon”, waarop doorgeborduurd wordt, waarschijnlijk een **minder** vaststaand kader dan het gamelan-thema is).

Het voorkomen in de Oud-Javaansche poëzie van een interpunctieteeke, dat „als een samenstelling beschouwd kan worden van de teekens der Hindoesche „wirâna” en de „mâtra”. (Wirâna = „een caesuur, ... te beschouwen als een fermata ..... een rust van willekeurigen duur in de muziek”. — Eerder aan te nemen is, uit den aard van de Hindoesche muziek, dat bedoeld teeken in verschillende gevallen een verschillende, maar in ieder geval een bepaalde waarde heeft. — Mâtra = time-unit, als hoedanig in poëzie de korte klinker geldt. Er zijn, meent de heer S. P., tala's, maattypen met 4 tot 16 eenheden. Ook 18 en 22 komen echter voor; zie F. Str. De conclusie van S. P. uit de getallen die hij vindt bij Dr. S. M. Tagore, nl. 4, 6, 8, 9, en 16: dat men „dus klaarblijkelijk de twee- en de drievoudige talasoort” onderscheidt, is, zoo ze bedoelt een verband te leggen met onze twee- en drie-deelige maatsoorten, onjuist. Dat een tala van 9 deelen in vier slagen zou gerythmeerd worden, blijkt door F. Str. en b.v. ook door H. P. Krishna „First Steps in Hindu Music”, een vergissing; tenzij er een blank beat is meegeteld; in geen geval echter zijn de tellen, zooals de heer S. P. concludeert, alle evengroot, ieder  $2\frac{1}{4}$  eenheid).

De term „mancha-pat” ter aanduiding van de nieuwe Jav. dichtmaten, schijnt de heer S. P. ook te houden voor een bewijs van Hindoe-invloed. (Het woord beteekent blijkens den uitleg van dezen auteur het deel der muziek, tusschen twee wirâna's, muzikale caesuren of komma's, adempauzen. Een mancha zou even lang zijn als de tala in kwestie. De mancha blijkt dus te worden een natuurlijk begrensde maatmotief, of kleinere of grootere fraze. „Manchapat” moet beteekenen: vier-manchas. De schrijver redeneert nu: een mancha is tenhoogste 16 matras, (22, zie boven); vier manchas zijn dus samen tot 64 matras toe, (88, zie boven); „gaan wij (nu) uit van het standpunt, dat de matra de tijd is om een lettergreep uit te spreken”, en observeeren we, dat  $\frac{4}{5}$  van de nieuw Javaansche sekars niet langer zijn dan 64 matras, (mogelijk vallen die langere nog binnen de hier door ons verruimde grens), dan kunnen we concludeeren, dat die strophen sekar manca-pat heeten, als metende vier manchas. Of er



taalkundig tegen deze deductie geen bezwaren zijn, weten we niet. Maar ons bevreemdt het, de matra te zien opvatten als gelijk aan een syllabe. **Eerder** was het „de tijd die noodig is om een korten klinker uit te spreken”. Ook in de vrijere Hindoesche muziekvormen, in het religieus recitatief, „the Saman Chant”, geldt een lange syllabe voor twee eenheden; zoo ook ziet men in de vrijere versmaten, die bij syllaben geteld worden en niet bij mora's, de langklinkerige lettergrepen geregeld met langere noten dan de korte corresponderen. Mogelijk echter, dat speciaal het nieuw-Javaansche vers en zijn melodie tenslotte alle lettergrepen werkelijk op een-en-de-zelfde wijze behandelen, en dus als onmiskenbare eenheid.

Maar dan blijft het toch nogal zonderling, dat men den titel van manchapat gegeven zou hebben aan strofen opgrond dat ze niet-langer zijn dan vier manchas bij mogelijkheid samen kunnen wezen. Redelijk mag men toch eigenlijk van een vers, dat „vier-manchas” heet, ook vier natuurlijke manchas, muzikale frases verwachten).

Hooger noemden we reeds, (uit een verslag naar een lezing van den heer S. P.) de drie toonsoorten die Javanen en Hindoes zouden gemeen hebben.

Verder houdt hij kendang en rebab voor Hindoesch.

Eindelijk heeft hij nog genoemd „de Voor-Indische Alapa, in de muziek der Javanen terug (te vinden) ..... de (inleiding), die aan alle toonstukken voorafgaat en als het ware bij voorbaat het karakter van het betreffende muziekstuk bepaalt.” (The Alap ..... prelude ..... with which the music always begins in order to establish the Rag, and (which) is not in strict time”, schrijft F. Str. — Dit komt inderdaad goed overeen met de functie van de beboekan. Maar praeludeeren om deze reden, om den toon en het tempo te vinden, is een nogal algemeen verschijnsel; het kan gemakkelijk psychologisch, zonder historische samenhangen worden verklaard).

Alles tezamen lijken de opgenoemde aanduidingen niet talrijk en belangrijk genoeg om een diepen invloed aan te toonen.

Enkele, niet zeer talrijke, technische termen en namen kunnen ook zonder dat overgedragen zijn, vooral als hun zin bij beide volken een heel andere is; (wirâma).

Een enkel schrijfteeken zegt ook niet veel.

Van invloed op den instrumentenschat is misschien iets, maar dan toch opmerkelijk weinig aan te toonen.

Sommige gelijkenissen kunnen als algemeene psychologische verschijnselen worden verklaard, (praeludium).

63). Vgl. „Pogingen tot Hervorming”, van onszelf; „De Taak” IV. 1, plus, een nummer later, de correctie op een daarin voorkomenden lapsus (De verbetering is trouwens tamenlijk onduidelijk door drukfouten).

64). Het onderzoek daarvan is thans begonnen door Mr. Jaap Kunst en ook door schrijver dezes.

65). Er moet een Javaan geweest zijn met gedecideerd teekentalent, die, opgemerkt en beschermd door goedaardige Europeanen, naar een Hollandsche academie gezonden is, ter ontwikkeling van dien aanleg. Later, in Indië teruggekomen, besloot hij toch maar liever kleermaker te worden.

Een wijs man. Maar zijn wijsheid kwam wat laat, ofschoon niemand eischen kon, dat hij vantevoren zou inzien, wat hij achteraf bleek te voelen: hoe weinig zijn Westersche kunst hem of zijn volk paste.

66). Daar de bedoelde, geprojecteerde inrichting onderweg, gedurende de voorbereiding en discussie, omgetooverd werd van kunstnijverheidsschool in iets dat een teeken-en industrieschool zal blijken te wezen, is het geval niet zoo teleurstellend als het anders zijn zou.

67). „N. R. Ct.” Mailed, 12.2.1921.

68). Dit zijn: allereerst het oude, door Brandes op Bali gevonden, en daar waarschijnlijk nog in gebruik zijnde schrift, met uit klinker- en leestekens gevormde „noten”. (Zie Br. 's opstel in Notulen Bat. G.) Br. laat zich over de klankbetekenis der zeven teekens niet uit. Hij rangschikt ze voor de overzichtelijkheid op twee regels, maar beweert niet, dat de lange (grootte) dang en dong in een ander octaaf liggen dan de overige vijf. Tenonrechte houdt v. Hinloopen Labberton deze laatstbedoelde in het „Geïllustreerd Handboek van Insulinde”, (1910) voor de 5 tonen van het Salendro-octaaf. Blijkens onweerlegde opgaven van Land en anderen, kent Bali geen Salendro, doch slechts Pelogvormen. De zeven teekens beduiden denkelijk het volledig Pelogoctaaf. De gissing van Snellemans (Enc. v. N. I.) naar de toonbetekenis der verschillende namen schijnt, wat den zin der twee dangs en dongs betreft, niet juist, terwijl het opstel van Brandes ook niet bevestigt, dat het schrift voor de toonnamen klinker teekens, maar voor de rusten een eindscheidteeken gebruikt; (dit laatste beduidt evenéens, een toon).

Misschien bestaat er een tweede Balisch toonschrift van verwante soort. De 14 toetsen van de bamboegambang doen aan een stelsel van 2 volledige pelog-octaven denken. Maar het opstel van v. Hornbostel „Ch'ao-t'ien-tzë, ein chinesische Notation und ihre Ausführungen”, 1919 Arch. f. Mus. Wissensch., bevat het volgende:

„Auf Bali werden heute noch sämtliche elf Töne einer fünfstufigen Leiter, die zwei Oktaven umfängt, verschieden notiert” en hij verwijst naar O. D. Tauern „Balinesische Melodien in Originalnotation” (Manuskript). Mogelijk is dit handschriftelijk opstel inmiddels gepubliceerd. (Waar?) Het moet dus een Balische notatie aantoonen, die niet als de aan Brandes bekende, 7 teekens heeft doch 11; blijkbaar =  $2 \times 5 + 1$  (sluittoon van het tweede octaaf). Hier zouden dus pentatonische Pelogvormen, (of toch nog Salendro?), in genoteerd zijn.

Deze schriften duiden slechts toonhoogten, maar evenmin als veel andere oude primitieve letter- of cijferschriften, de rythmiek aan, en zijn dus niet voor verder gebruik of ontwikkeling geschikt.

Wijders het oude Djokjasche kratonschrift, (dat beter bepaald, maar veel te omslachtig is, en vanzelf buiten gebruik geraakt schijnt). Dan het oude Pakoealamsche (rythmisch onbepaald en dus niet acceptabel, hoewel het nog schijnt gebruikt te worden, in enkele variaties zelfs, echter niet in de gepreciseerde vorm, voor Land en Groneman's bijlage B gebezigd) — Het nieuwere Djokjasche ruitjesschrift, hooger in den tekst reeds ge-



noemd. — Eindelijk enkele voorloopige, blijkbaar weer opgegeven pogingen van Javaansche studenten in Holland, eene van R. M. Soerjowinoto, — twee van R. M. A. Soorjo Poetro, (zie „Mudato” I. 3).

69). Men make van de keuze geen kwestie van nationalisme. Hoezeer we trouw aan het door de eigen natie voortgebrachte in de Javanen billijken en wenschen ter wille van de Javaansche kunst, deze beide notenschriften zijn, ofschoon het eene tenname van een Javaan, het andere op die van een Europeesche staat, geen van beide Oriëntaler of Westerscher dan het andere. Wat er aan **beide** goeds is, de rythmische duidelijkheid, de aanschouwelijkheid, graphische sprekendheid der melodienotatie, beduidt een geschenk van het Westen, — het eenige en beste wat het aan de Oostersche musici heeft aan te bieden.

Is er eenmaal tot een bepaald stelsel van notenschrift besloten, dan moge ook een der drukkerijen hier te lande tot het aanschaffen van notentypen overgaan. Momenteel blijken hier, (hoewel indertijd Winters boekjes ter Landsdrukkerij gezet schijnen), géén notentypen aanwezig te zijn, zoodat notenvoorbeelden in ongeschikte procédés moeten worden uitgevoerd.

Hoe lastig hun ontbreken is, heeft men hier kunnen zien.

70). „Over het Onderzoek der Javaansche en daarmee verwante muziek”, „Kolon. Studieën” 1920, blz. 445

71). Prof. Snouck Hurgronje blijkt in Indië een aantal phonogrammen te hebben verzameld.

Waar de rollen zich bevinden, konden we niet gewaar worden; echter niet in het Leidsche museum; tenminste een jaar geleden niet. Mogelijk in de Berlijnsche phonographische centrale van C. Stumpf? Een ervan, een Arabisch minnelied, te Batavia vastgelegd, duikt thans, genoteerd door den heer Wiemans, op in het „Willem-Mengelberg-Gedenkboek”.

72). Ir. Kiewiet de Jonge haalde onlangs aan den heer van Eckeren met de bewering, dat „de kunst der toekomst zal wezen die van het essentiële, dus sober, die van de oergevoelens, dus kosmisch, ... die van ... het Primitief Gebaar”.

Maar dergelijke profetiën hebben volstrekt geen objectieve beteekenis. Ze zijn eenvoudig een projectie van des voorspellers eigen, door de werkelijkheid niet vervulde, verlangens in de (betere) toekomst, een wenschvervulling dus. Dat het Westen, de Westersche artisten langzamerhand moe worden van hun eigen gecompliceerdheid, en hun eigen individualismen, is begrijpelijk.

Voorloopig zullen ze die echter nog hebben te dragen. Tenzij het Communisme, dat anderen een bedreiging schijnt, de wereld en hen ervan komt verlossen.

Sommige consequenten worden dan ook communist.

Maar dan zijn er nog anderen, die het (misschien onjuiste) gevoel hebben, dat het Westersche individualisme al uit gaat als een nachtkaaars. Zelf tenminste al-in-de-pijp-gebrande individualisten, staan ze nu in de ruimte raak te beweren, (of eigenlijk mis), dat de kunst (vanzelf) van het persoonlijke sentiment afgaat naar

het gemeenschappelijke toe, de eenvoudige Oergevoelens gaat vertolken,—dat de kunstenaar zijn anders-zijndan-de-anderen, dient te beseffen als een schande, en niet als een trots,—en zoo meer. Dat zijn persoonlijke liefhebberijen, maar bewijzen doen ze niets.

Ieder groot kunstenaar is **essentiël**, en alle groote kunst zit vol **oergevoelens**, de gigantisch-willende Mahler zoo goed als de verwonderlijke-door-evenwicht, Debussy.

Maar **eenvoudig**, dat zijn ze géén van beiden, om den drommel niet.

Indien sommige der Westersche kunsten thans, soms, bij dezen of genen kunstenaar, maar nooit het geheel eener kunst, nóóit de geheele schilderkunst tezamen, (die was nimmer complexer en verwarder dan nu), — wanneer thans de een of andere schilder werkt met een schijn van eenvoud, resp. onnoozelheid of zelfs kindscheid, dan is dat werk toch allerminst het gevolg van onsamengestelde geesteswerkingen. Er zijn dan van alle kanten zoodanig tegenstrijdige bewegingen door zijn geest gegaan, op elkander ingeloopt, dat de een de andere bijna-geheel heeft opgeheven, en het resultaat **bijna** niets is; — maar dat is niet, wat men **eenvoud** noemt.

En om nog weer terug te komen op onze muziek. De scherpgespannen analyseerende en synthetiseerende werkzaamheid des geestes, het felle en ruime begrip, zijn daarin voor den kunstenaar van haast nog grooter belang geworden dan het eigenlijk gezegde talent.

Let u eens op, heb twee jonge Westersche musici, de een 'n wonder van specifiek muzikale begaving, vol van wat men dierlijke muzikaliteit zou kunnen noemen, maar met een gewoon verstand en geen veelomvattende, verreikende belangstellingen, — en de andere een goed talent, maar daarin verreweg zijn mindere, doch hem voluit de baas in intellectuele helderheid, snelheid, begerigheid, en zie dan, wat er van den een wordt en wat van den ander.

De eerste, misschien, een goed reproduceerend musicus, maar als componist iemand die u verveelt, omdat hij niets te zeggen heeft, geen braafheden en geen zondigheden, of ge weet ze zelf óók wel. Neen, de ander, voor **hem** zijn de kansen als componist.

Daarom, om de buitengewoon ongemakkelijke gecompliceerdheid der huidige Westersche kunsten, daarom is het ook zoo ongewenscht, dat de Oostersche jongelieden zich daar in begeven. In de muziek vooral. Wat zou het hun helpen, of ze een schoolsche symphonie leerden schrijven, en wat heeft het Westen daaraan?

Nog iets; — wanneer jongere Javanen, die wel kleine Westersche composities schrijven, tot objectieve zekerheid willen komen, wat dat voor hen zelf, voor hun volk, voor het Westen voor waarde kan hebben, — durven ze hun werk dan voorleggen, niet aan een Westersch musicus hier te lande, die weet of vermoed, van wie het afkomstig is, doch anoniem aan een knap musicus in Holland bijvoorbeeld, en er een oordeel over afwachten van de soort die goede Westerlingen over elkander plegen te vellen: eerlijk maar onbarmhartig?



73). Men vergelijke nog de volgende stukken, die ons te laat in handen kwamen om er rekening mede te houden:

Voor de rebabkwestie: dr. van Leeuwen, „De Rebab”, in „De Ploeger”, resp. in „de Taak” IV, No. 38, No. 40, No. 41.

Voor de kemanaks: P. A. Hadiwidjojo, „De Bedojo Ketawang”, in „Handelingen” van het 1ste Congr. voor de Taal-, Land- en Volkenkunde v. Java”, (1921,) blz. 89.

Voor de Koeda-Képang het opstel van W. Staugard onder dien titel in de zelfde Handelingen, blz. 421.

Voor de verhouding van Westersche en Oostersche kunst, Z. Stokvis, „Ingezonden”, „de Taak” IV, No. 38; K(iewiet de) J(onge), „Java's Kunst”, idem, No. 39; Z. Stokvis, „Java's Kunst”, idem, No. 41.

Voor de Soendasche muziek konden we niet vergelijken: L. A. Lezer, „De Soendaneesche Volkszang”.

## ERRATA.

De nummering der noten is eenigszins in de war.

Noot 47) behoort bij blz. ~~21~~, na „zullen een werkelijk rubato afdoende verhinderen”.

Noot 49) bij blz. 48, na: „opengereten dier”.

Noot 59a) bij blz. 31, na: „gehouden lezing”.

Noot 59b) bij blz. 31, na: „opvatting steunt”.

Noot 59c) bij blz. 33, na: „moet worden geacht”.

Noot 61) bij blz. 34, na: „gaan verdragen”.

Noot ~~61~~ bij blz. 37, na: „Soendasche muziek niet”.

Noot 72) bij blz. 47, na: „Waarom zou ze dat worden”.





## GEGEVENS MET BETREKKING TOT DE GAMELAN.

door R. M. T. DJAJADIPOERA.

Tot vergelijking van de Javaansche Gangsa of Gamelan van vroeger met die van tegenwoordig dient allereerst iets over den oorsprong van de Gamelan te worden medegedeeld.

In het Javaansche jaar 849 (A. D. 927) heerschte in Pamenang, thans Kediri genaamd, Praboe Djajabaja. Men vindt opgeteekend, dat deze reeds een poesaka- (heiliggehouden) gamelan bezat uit het Déwata-rijk (Kadéwatan) afkomstig, bestaande uit een enkel stel (gagragan) en waarop niet meer dan drie verschillende tonen (laras) gespeeld konden worden.

Deze drie tonen kunnen wij onderscheiden als a. een hooge (alit) toon, b. een minder hooge toon, c. de laagste toon, in het geheel dus drie. Overeenstemming met Trimoerti (Drieëenheid). De bovenbedoelde gamelan wordt uitsluitend gebruikt als begeleiding van den zang, vandaar dat met drie noten wordt volstaan. Er wordt echter bericht dat er in het devatijdperk ook reeds een vijfnotige gamelan bestond, gemaakt van bamboepijpen of van hout. Doch de heilige gamelan van Praboe Djajabaja was als boven geschetst. Nu wenschte genoemde vorst daarvan meerdere te doen vervaardigen, maar aangezien hij wel inzag, dat drie noten niet voldoende konden zijn voor accompagnement van de menschelijke stem, voegde hij er twee tonen bij, zoodat er een vijftonige schaal ontstond. De beide toegevoegde tonen waren hooger dan de drie bestaande. Deze vijftonige toonschaal had de volgende toetsen: de hoogste toon heette barang, de middeltoon nem (zes), de lagere limo (vijf); van de toegevoegde tonen heette de hoogste dodo, de laagste goeloe (djonggo) daarop volgde dan weer barang enz. Overeenstemming met de vijf zintuigen (pon-tjo drio). De intervallen kwamen overeen met die uit het Devatijdperk. Onder deze intervallen of oepak verstaat men de tusschenruimte tusschen de opvolgende tonen, dus het verschil in toonhoogte tusschen limo en nem en tusschen

nem en barang enz. tot men weer aan de hooge limo toe is. De afstand tusschen de hooge en de lage limo heet een gembyangan of octaaf. Ook heet elke hoogere toon het octaaf van de gelijknamige lagere. Bij de gamelan van Praboe Djajabaja waren de intervallen tusschen de tonen geheel gelijk en werd het octaaf dus in vijf gelijke afstanden verdeeld. Deze gamelan werd salendro genoemd. Ze vond algemeene verspreiding, daar aan ieder werd toegestaan deze salendro te gebruiken; de drietonige gamelan daarentegen bleef kraton-poesaka, terwijl het gebruik ervan zonder bijzondere vergunning van den Vorst verboden was.

Er waren van toen af dus twee stel gamelan; deze erfden op de Javaansche vorsten over.

In het Javaansche jaar 1083 (1161 Chr.) was Praboe Bandjaran Sari vorst van Padjadjaran. De intervallen van de Salendro waren nog niet naar behooren daar de afstanden tusschen de tonen te groot waren. Hij vervaardigde daarom een gamelan met een noot meer welke noot pélog werd genoemd. Deze werd ingelascht tusschen dodo en limo. Daartoe werd de toon van de dodo wat verlaagd, die van de limo verhoogd. De tonen nem, barang en goeloe bleven een vijfde van het octaaf verschillen. De intervallen werden dus vermeerderd, maar op eene onregelmatige wijze. In het algemeen werd hierop echter als op de gewone salendro gespeeld, terwijl de ingelaschte zesde toon slechts een enkele maal dienen moest. Deze gamelan van Bandjaran Sari droeg den naam pélog.

Bij het bespelen ervan klonk ze lieflijker dan de salendro. Ze werden nu beurtelings gebruikt, zoodat men ze zou kunnen vergelijken als de natte naast de droge moeson, als dag en nacht, als zon en maan enz. Daarnevens bestond ook nog het erfstuk uit het Devatijdperk: de gamelan met drie tonen, maar met intervallen als van de pélog. De salendro uit het Devatijdperk wordt kjai Moenggang genoemd, terwijl de nieuwere



de naan van kjai Kodok Ngorek draagt. Wanneer zij allen bespeeld zullen worden gaat de salendro voor, omdat dit de oudste is.

Van toen af waren er dus vier stel: een: Kjai Moenggang, twee: Kjai Kedok Ngorek, drie: de Salendro, vier: de pélog.

In het Javaansche jaar 1406 (1484 n. Chr.) heerschte Soeltan Shah Alam Akbar in Demak. Deze wilde een gamelan tot een gedachtenis maken. Op raad van Soenan Toenggoel Woe-loeng van Giri maakte hij geen nieuw stel, maar omdat de intervallen bij de pélog nog niet gelijk waren besloot hij maar een pélog gamelan te maken doch aan de noten er nog een toe te voegen. Aan deze noot werd de naam „bem” gegeven, of ook wel „panoenggoel” als herinnering aan den wensch van Soenan Toenggoel Woe-loeng. Deze noot werd ingevoegd tusschen goeloe en barang. De barang werd wat zwaarder gemaakt, terwijl de nem constant bleef. De intervallen van de pélog werden hierdoor gelijkmatiger, hoewel de bespeling nog even als bij de salendro was. Vrouwen, de panoenggoel werd slechts inplaats van de barang gebezigd, en komt dus maar zelden voor. Er waren thans dus zeven tonen, een: barang, twee: nem wat lager, drie; limo, weer wat lager, vier: pélog daaronder, vijf: dodo, zes: goeloe en zeven: panoenggoel voor de laagste toon. De opvolgende vorsten gebruikten deze evenzeer ook algemeen. Tot op den huidigen dag is dit zoo gebleven: Kjai Moenggang en Kjai Kodok Ngorek worden slechts in de kratons gebezigd terwijl zoowel het algemeen als de vorst salendro en pélog gebruikt.

Aangezien de meest algemeen voorkomende gamelan's de salendro en de pélog zijn, behoeven slechts deze hier nadere behandeling. De verschillen tusschen de oude en de hedendaagsche vormen betreffen, behalve het boven opgemerkte, de volgende zaken: a. de wijze van aanmaak, b. den vorm, c. het aantal instrumenten, d. toonhoogte en intervallen.

a. Wijze van aanmaak. In het Javaansche jaar 1680 was Soeltan Amengkoe Boewana I vorst van Jogjakarta, deze bezat de genoemde gamelan-soorten.

Het metaal waaruit de stukken gegoten waren bestond uit een mengsel van drie metalen: roodkoper, tin en geel koper. De naam van deze alliage is „gangsa”. De verwerking geschiedde

door opsmelting in aarden smeltkroezen, terwijl de werkwijze geen nadere toelichting vereischt, daar ze geheel met de tegenwoordig gevolgde overeenkomt. Er zijn gamelan's uit ander materiaal, zooals hout en buffelhuid. Deze zullen later ter sprake komen.

In den ouden tijd gaven de gamelan-makers er de voorkeur aan zeer zware stukken te vervaardigen, die een gedragen toon (anteng) geven en zeer duurzaam zijn, zoodat zij door de kinderen en kindskinderen overgeërfd kunnen worden, en nog altijd bruikbaar zullen blijven. Maar daar kleven meer nadeelen aan dan wel verwacht werd, vaak worden de stukken al te zwaar, terwijl er heel wat materiaal aan gaat.

Is het metaal al te zwaar dan klinkt de toon stroef (seret), de stukken laten zich moeilijk bespelen (kijal), en het duurt lang voordat zij hun constante toon krijgen: soms moeten zulke instrumenten dertig tot vijftig jaren lang bespeeld worden voordat uitgemaakt kan worden of de toon al of niet de juiste toonhoogte heeft.

Als de dikte van het metaal niet al te groot is maar juist van pas, dan is er ook een gedragen (anteng) toon uit te verkrijgen, desgewenscht kan er hard (sora) op geslagen worden, bovendien kan binnen de twintig of dertig jaar geconstateerd worden of de toon is zooals hij zijn moet.

De moderne gamelan-gieters houden in den regel de dikte juist zoo dat zij even voldoende is voor de beoogde toonhoogte (laras). Dit doet men opdat de toon zich spoedig zetten zal, zoodat na verloop van vijf tot tien jaren reeds blijkt of zij goed is. Ook bij zachte bespeling kunnen deze stukken een toon van goed klankvolume voortbrengen, terwijl het toch ook een gedragen toon kan zijn.

Ook bij aanzien van de duurzaamheid meenen de moderne gamelanmakers, dat er niet zoo groot onderscheid bestaat tusschen de erg zware en wat minder zware stukken. Als de vervaardiging maar zorgvuldig geschiedt en de instrumenten behoorlijk verzorgd worden zijn ook de minder zware stukken zeer duurzaam. Om speciale redenen zijn soms zoowel de oude als de moderne instrumenten wel eens dunner gegoten dan gewoonlijk het geval is.

Over de moeilijkheden bij het maken en goedhouden van stukken, die aan bepaalde klank-eischen moeten voldoen, waar bijv. het geluid



ngemprong (druk, als bij het slaan op een rijst-blok), magag (aarzeland) of tjekak (kort of krap) moet zijn, zal hier niet verder uitgeweid worden, omdat daarbij voor vroeger en thans geen verschillen vallen op te merken. Resumee-rende teekenen wij dus aan dat de stukken vroeger dik en thans veel minder zwaar gegoten worden.

b. Vorm of gedaante der instrumenten. Vroeger was men gewoon om de van een knop voorziene stukken (pentjon), zooals: bonang, ketoe, kenong enz. zeer laag te houden doch de knop groot te maken. Bij de staafvormige stukken, zooals de gambang, gender, saron en demoeng, welke vaak de vorm van de blimbingvrucht (hajonetachtig gegroefd) vertoonen zijn de staven in den regel lang en niet dik. Dit doet men opdat het geluid een groote spreiding hebben zal (mboewang) en van verre te hooren zal zijn.

Bij de hangende stukken, zooals gong, kempoel enz. werd gestreefd naar groote omvang en holting terwijl de knop een njeprovorm heeft. Men beoogt hiermede een lang nagalmend geluid te krijgen en een stuk dat veerkrachtig is en zich met harde slagen laat bespelen. Bij lichte bespeling is het geluid brommig en niet helder.

Men deed dit omdat er in den ouden tijd vele malen gelegenheid was om hard te spelen (karsaqaakè).

De tegenwoordige vorm is bij de meeste pentjon-stukken hoog en met smaller knop (pentjoe). Bij de staaf-stukken (wilahan) vindt men naast de blimbingan-vormen ook convex gewelfde (moengloe, gligir). Ze zijn in den regel kort. Bij de hangende instrumenten is de kring wijd (aoet), de knop hoog en rond (broendjoeng), waardoor het geluid helder en duidelijk wordt, terwijl het lang nagalmt (landoeng). Bij de vervaardiging staat op den voorgrond dat de stukken zoowel hard als zacht kunnen worden bespeeld. Men is het er tegenwoordig onder deskundigen over eens dat het geluid toch zeer goed spreadend en langdurig nagalmend kan zijn.

Met betrekking tot het verloop van de dikte valt het volgende op te merken. Als de knop (pentjoe) vrij dik is, loopt het naar het vlak van de gong (rahi) dunner uit, naar den kant toe (tahoe) wordt het nog dunner zoo ook bij de boedoe, maar de cirkel daarbij is weer dikker en

vooral bij de omgebogen rand (lambé). We zullen hierop niet verder ingaan daar elke plaats als Jogja en Solo en Samarang zijn eigen afwijkende methode heeft. In Jogja is het voor vroeger en thans hetzelfde.

c. Aantal instrumenten in elk orkest, (gagragan).

Van af het Javaansche jaar 1680 tot nu toe, dat is dus een verloop van 160 jaar, is de normale bezetting van een gamelan-orkest geweest a's volgt:

- 1 viool (rebab) met koperen snaren en ivoeren kam.
- 2 bonang baroeng.
- 3 bonang peneroes.
- 4 gendér baroeng.
- 5 vier saron's.
- 6 twee demoeng's.
- 7 een péking.
- 8 metalen gambang.
- 9 kenong djapan.
- 10 kenong lanang.
- 11 een kempoel op den toon nem.
- 12 ketoe.
- 13 kemanak.
- 14 ketjér.
- 15 tjitjir.
- 16 rodjéh.
- 17 slenté.
- 18 slentem.
- 19 kempyan (voor de pélog-noot).
- 20 gong.

Al de genoemde instrumenten zijn van klokspijs (gangsà).

- 21 houten gambang.
  - 22 kendang van trommelvel op een houten lichaam gespannen.
  - 23 ketipoeng (kleine kendang).
  - 24 bedoeg van trommelvel op een houten lichaam gespannen. (Turksche trom).
  - 25 bamboe fluit (soeling).
  - 26 bende, van klokspijs (gangsà).
- In totaal dus 26 instrumenten.

De eerste Vorst van Jogjakarta vond goed hieraan nog de panemboeng toe te voegen zodat het zantal 27 werd.

In het jav. jaar 1610 vervaardigde de tweede vorst, die toen nog Kroonprins (Kangdjeng Goesti) was een pélog-gamelan, waartoe de volgende instrumenten werden toegevoegd:

- 1 kemong.



2 kembang dalima (bijéng).

3 tjloering.

4 kenong op de toon nem.

Alle deze uit gangsa-metaal.

5 kresek (gedroogde) brambang-schillen in een bakje.

Het toaal werd hierdoor tot 32 opgevoerd.

In het Javaansche jaar 1770 bracht de vijfde Vorst van Jogja het aantal weer terug op het oude peil, alleen werden de bonang panemboeng en de de laras nem aangehouden, terwijl een tjatempoeng (metaalsnaren op een uitgehold houtblok) werd toegevoegd, het aantal saron's van vier op acht werd gebracht en de demoeng van twee op vier.

In het jaar 1800 C. voegde Pangeran Mangkoebuemi, een broer van den zevenden Soeltan, er nog een gendér paneroes aan toe.

In 1825 C, nog tijdens het Soeltanschap van den 7den Vorst, werd door Pangéran Arja Soerja Poetra (een jongere broer van den Vorst) tezamen met den toenmaligen Pangéran Arja Tjakadiningrat (de tegenwoordige Rijksbestuurder (Danoeredio) het volgende toegevoegd: 1. gong sijem (soewoekan) op de toon goeloe, 2. kempoel op de noot lima, 3. kempoel op de noot barang, 4. kempoel op de noot penoenggoel (voor de pélog). 5 kenong met de noten barang en panoenggoel 6. soewoekan met de noten barang en panoenggoel, 7. gendér panemboeng.

Men begon toen veel de drieërlei kempoel en kenong in Jogja te gebruiken, doch in den Kraton hield men zich aan de oude instrumenten. Zelfs de gendér peneroes werd er niet ingevoerd.

In 1821 C. liet de tegenwoordige Vorst, toen nog Pangéran Arja Poeroebaja geheeten, door bemiddeling van den Rijksbestuurder een compleet stel maken volgens het nieuwe orkest met kempoel en drieërlei kemong.

In 1843 (Jav. jaartelling) werd Pangéran Arja Poeroebaja tot Kroonprins (K.G. Pangéran Adipati Anom) verheven. De evenbedoelde gamelan bleef in gebruik in de Kadipatén. Daar waren van ouds een saléndro en een pélog stel aanwezig, doch deze werden nu niet meer geslagen.

In 1841 C. maakte Radén Toemenggoeng Djajadipoera, Boepati wadana gladag, die toen nog onder den naam van wadana Prawiranadi, wadana préntah ponokawan gedongdipatén, was, twee stel gamelan, pélog en saléndro, nieuwe

stijl. In 1843 werden eraan toegevoegd: een kempoel met hooge goeloe-noot, en een kempoel met een hooge dada-noot. Voorts een soewoekan met een lage dada-toon en een soewoekan op de nem toon gestemd. Verder een kenong met een hooge en eenlage dada-toon, en een goeloe-toon. Ook Z. H. de Kroonprins deed zijn gamelan orkest op deze wijze uitbreiden, terwijl het aldus in de Kadipaten wordt gebezigd, met een aantal van 41 stukken in 37 soorten. In 1851 had de troonsbestijging van Z. H. den Kroonprins plaats als de achtste vorst van Jogjakarta. Ingevolge zijn verlangen werd de gamelan uit de Kadipatén nieuwe stijl naar de Kraton overgebracht, en deze wordt bij alle geschikte gelegenheden daar bespeeld, zooals bij bedojo, serimpi en beksa-dansen, wajang-koelitvoorstellingen enz. De van ouds in de Kadipatén aanwezige gamelanstellen zijn er achtergelaten.

d. Tonen en intervallen. Bij het stemmen van de gamelan (nglarasake) dient gezorgd te worden dat de overeenkomstige tonen dezelfde toonhoogte hebben; zoo moet bijv. de toon nem van de kembang geheel gelijk zijn aan de nem van de gendér enz. Is dit het geval dan noemt men de tonen zuiver (mleng), is het verschil maar gering dan heeten zij onzuiver (silir), is het verschil groot dan noemt men ze valsch (gésén). Is een gamelan goed gestemd dan geeft het samenspel goede harmonieën, de tonen zijn helder en duidelijk, trillen goed door. Zijn de tonen onzuiver (silir) dan is het samenspel onzuiver, de tonen worden golvend (ngombak) en kort en onscherp. Het stemmen (nglaras) van de gamelan dient niet slechts om de gelijke tonen op dezelfde hoogte te brengen maar ook om de intervallen tusschen de verschillende tonen heoorlijk te regelen.

Oudtijds was men gewoon om de verschillende tonen „silir” te doen zijn, d.w.z. men deed bijtonen ontstaan en beoogde geen volkomen harmonie. Het doel hiervan was bij krachtige bespeling een zeer luidklinkende deels dissoneerende en dus luidruchtige harmonie te veroorzaken. Bij zachte bespeling was dit echter hinderlijk, daar de tonen kort werden en golvend. Men noemde dit larasan „oemyoeng” (drukke harmonie).

Thans streeft men naar een meer volmaakte harmonie. Bij zachte bespeling geeft de gamelan dan een lieflijk, helder, fijn, harmonisch en wijd



geluid, zoowel bij harde als zachte bespeling is de klank gelijk, zij het ook dat de gamelan dan bij harde bespeling minder galmt. Men noemt dit „larasan bremara” (gons-harmonie).

Over de intervallen is hierboven reeds het noodige opgemerkt.

In het jaar 1680 begon men den afstand in toonhoogte tusschen goeloe en barang te vergrooten, zoodat het interval niet juist meer 1-5 van het octaaf bedroeg. De goeloe werd wat hooger gestemd, zoodat de afstand tusschen goeloe en pendada juist  $1/5$  werd. De *daḍa* en de lima kwamen wat meer uiteen, terwijl lima en nem wat dichter bijeenkwamen, evenzo nem en barang. Bij het naastliggend octaaf ook dien-overeenkomstig. Doch de barang tijlik (het hooge barang-octaaf) werd wat hooger gestemd, zoodat de normale en de hooge barang niet zuiver in het octaaf lagen, doch „silir” werden. Men deed dit omdat er dan wat variatie in bleef (koentap) bij het hard bespelen en men de te groote gelijkmatigheid niet beu zou worden. (laras sigrak.)

Dat de gamelan oudtijds zoo hard placht geslagen te worden geschiedde met eene innerlijke bedoeling. Het was een uiting van hoogheid en zelfbewustzijn, er sprak trots en gevoel van eigenwaarde uit, terwijl rustige zekerheid en zelfvertrouwen in de hoorders werd gewekt.

In den modernen tijd wordt de barang wat lager gestemd en de lima wat hooger. Al de octaaf-tonen worden op de juiste octaafhoogte gehouden. Dit geeft goede harmonieën, terwijl als begeleiding van de zangstem, de tonen zuiver zijn, niet schrill en niet vlak. Er kan luid en zacht geslagen worden. De muziek is lieflijk, aangenaam voor het gehoor en bekorend voor het gemoed, waaruit zij ruwheid en wreedheid wegvaagt, en de ziel naar hooger wijst, goede voor-nemens wakker roept, hoewel daarnaast ook forsche geluiden, die schrikbrengend zijn, mogelijk blijven.

#### I. Samenvatting.

a. Vervaardiging. Oudtijds zeer zwaar gietwerk, om duurzame stukken met zwaar geluid te hebben. Thans wordt bij zware stukken slechts de volheid, helderheid en nagalm van het geluid beoogt.

b. Vorm. Vroeger beoogde men stevigheid, groot klankvolume, thans helderheid en zuiverheid van klank.

c. Getal. Vroeger werd voornamelijk op de hoofdklanken achtgeslagen, thans op het melodieuse van het geluid.

d. Tonen en intervallen. Vroeger was het de luidruchtigheid, vreugde, uitbundigheid, die hoofdzaak waren, thans de samenklank, het harmonieuze en aangename.

De evolutie van Java weerspiegelt zich dus in de evolutie van de gamelan. De tonen zijn toch van ouds in overeenstemming geweest met de stem, die weer een uiting van den innerlijken aard vertolkte. De oude grondtonen waren naar analogie van de zangtonen. Zoo ontstonden *saléndro* en *pélog*. De intervallen zijn gelijk aan die der zangstem naar den ingeschapen aard van het Javaansche volk.

Ook bij het instrumentarium is een dergelijke ontleening op te merken. De *rebab*, *bonangan*, *gendér*, *saron*, *gambang*, *keṭoek-kenong*, *kempoe*, *gong*, *kendang* enz. zijn nabootsing van de geluiden der natuur, van vogels, dieren, waterloopen enz.

De materialen werden eveneens in overeenstemming hiermede gekozen, zooals metaallegeringen, leder, hout enz. die tezamen gesteld werden om de instrumenten te vervaardigen.

Er zijn allerlei soorten van gamelanorkesten in gebruik. Ook dat hangt weer af van omstandigheden, zooals het vermogen van de betrokkenen. De *paneroes saron* enz. worden niet alleen van klokspijs vervaardigd. Sommigen maken ze van ijzer, of wel van koper, van glas, enz. de vorm van de instrumenten houdt met het materiaal verband. De tonen echter moeten overeenkomstig de van ouds overgeleverde zijn, niet alleen omdat deze als de beste beschouwd worden, maar ook uit eerbied voor de vaders.

II. De gamelan heeft een zeer grooten invloed op Java uitgeoefend, immers werd zij een soort van taal, en drong zoo in aard en wezen der Javanen door dat de taal, het gesproken woord, er den invloed van ondervond. De stembuiging en de muzikaliteit van de stem volgt weer de muziek van de gamelan.

Als middel om de gamelmuziek te bevorderen en te volmaken moge aanbevolen worden de oprichting van behoorlijk geoutilleerde gamelan-muziekscholen.

III. Ook dient er gestreefd te worden naar de oprichting van technische scholen voor het



vervaardigen van de instrumenten, waar ook deze verbeterd en vervolmaakt kunnen worden.

IV. Ten behoeve van de ontwikkeling der gamelanmuziek dient een vereeniging in het leven te worden geroepen, die zich slechts zal bezig hebben te houden met het vraagstuk van de oprichting van muziekscholen en instrumentmakerswerkplaatsen. Door deze vereeniging zou

dan aan de bevoegde machten steun bij de oprichting en de afstand van grond voor de oprichting dier inrichtingen kunnen worden gevraagd.

Voorloopig moge het vergund zijn met deze mededeelingen met betrekking tot de Javaansche gamelan te volstaan.

(Vertaald door D. v. H. L.).



|| ကေ ဖြစ် ကေ ခြံ ကေ ကျ မှတ် သံ

သံ ခြံ

ကံ သံ သံ ကေ သံ သံ သံ

ကေ သံ သံ







99







3. ကုန်သွယ်ရေးကဏ္ဍ 4. ကုန်သွယ်ရေးကဏ္ဍ

[illegible]

ကကိ ဟူ လူကိ မျှ ယူကိ ဟူ ကိ ကက ကက ၃။

မိခင်ကလေးကို ချစ်မြတ်နိုးစွာ ကြည့်ရှုနေကြသည်။

[illegible]

a ဟံ ဂိ ဟာ သာ ဂရ

b လိလံ ဣဂ္ဂဂရ၊

c သာသာနီလီလူဂါ







|| နေ့စဉ် အသံအညွှန်းများကို ရေးသားထားပြီး၊ ထိုအသံအညွှန်းများကို ကျင့်ကြံရာတွင် အသုံးပြုရန် ရည်ရွယ်ချက်ဖြင့် ရေးသားခဲ့ခြင်းဖြစ်ပါသည်။

[illegible][illegible]

၂။ လံ၊ လံ၊ ကောကုလသမ္ဘာ ဘိဝံသ၊ ကောသလီ၊ နိဂဗ္ဗန္တရ၊ သန္တာနိယ၊ မြို့မြို့၊ ရွှေကျွန်းကုသဝ်၊ ကမ္ဘာကို အိပ်၊ စိတ်ကြောက်စရာကုသဝ်၊ ရွှေ

[illegible][illegible][illegible]







(എ) അത്ഭുതം d സാന്നിദ്ധ്യം ഏകദേശം അനുയോജനം











[illegible]



## WAT VALT ER VAN DE TOEKOMST DER JAVAANSCH TOONKUNST TE VERWACHTEN?

Praeadvies door LINDA BANDARA.

De Javanen hebben een rijke schoone toekomst te wachten, echter alleen wanneer daartoe de noodige maatregelen genomen worden. Deze bestaan in algeheele vermindering van iederen Westerschen invloed en in het vastleggen van alle oude gendings en de daarbij behoorende dansen.

Ik weet dat aan de meeste Europeanen de fijne samenhang en het mooie van den melodischen opbouw der Javaansche toonkunst ontgaan of door hen niet begrepen worden. De groote intervallen zijn waarschijnlijk wel de oorzaak dat deze kunst voor ons Westerlingen niet verstaanbaar of begrijpelijk lijkt; wie zich echter eenige moeite getroost om door te dringen tot de geheimenissen der Javaansche muziek wordt daarvoor niet alleen rijkelijk beloond maar vindt ongekende schoonheden in melodie en staat verbaasd over de ongelooflijke vrijheid der stembehandeling, over den rijkdom aan variaties die men gerust met die der eerste meesterwerken der oude wereld vergelijken kan. In welk Oostersch land vindt men een polyphonie als bij de Javanen?

Die veelstemmigheid behelst de belofte, waarop men de toekomst bouwen kan, zonder daarbij nog te rekenen met de taaie levenskracht die deze kunst heeft.

Bij ieder ander ras zou gebrek aan belangstelling, aan meevoelen, aan zedelijken steun van de zijde der Europeanen, de muziek en de daarmee verwante kunsten reeds lang gedood hebben. Nog niet zoo lang geleden werd alles wat met Javaansche kunst verbonden was met medelijdend en geringschattend schouderophalen afgedaan. En niettegenstaande deze geringschatting bloeide ze hier stil voort.

Nu moeten echter de aanhangers van de nieuwe richting, die zich wel om deze kunst bekommeren en er groote belangstelling voor toonen niet in een ander uiterste vervallen en met alle macht het verzuimde willen inhalen, want te

groote ijver kan in dezen evenzeer schaden als onverschilligheid.

Wij mogen hier slechts stoffelijke ondersteuning verleen. Ik hecht er oneindig veel waarde aan dat geen onbevoegden zich met de muziek bemoeien. Men moet daartoe slechts de beste krachten uit den kraton van Djogja kiezen, deze dan goed bezoldigen om ze in staat te stellen jonge krachten op te leiden die het overgeleverde dan niet alleen beschermen en hoeden, maar te rechter tijd, gedreven door hun zuiver Javaansch gevoel het wagen mogen vernieuwing en verjonging, te brengen. (Belangstellenden maak ik opmerkzaam op mijn in „De Taak” verschenen artikel: „Hoe ik mij de toekomst van de Javaansche muziek voorstel”). In geen geval mogen Javaansche musici een opleiding buiten Java genieten, omdat ze dan hun echt Javaansch gevoel zouden verliezen en misschien met den afval van andere landen zouden komen aandrigen.

Het tegenwoordige geslacht moet voorloopig zich bepalen tot het vastleggen van de overleveringen en dit zeer nauwkeurig en gewetensvol doen. Overleveringen vormen de hoeksteen waarop nieuwe gebouwen steunen, zonder welke geen nieuw gebouw opgetrokken kan worden. Daarom moeten personen zooals de regenten Djojo di Poero en Wirogoeno uit Djogja, die hun kunst geheel beheerschen, niet slechts aan het hoofd van een muziekklassie geplaatst zijn, maar ook, als bij uitstek daartoe bevoegd, de oude gendings vastleggen.

*Wat kan er gedaan worden om het behoud en de ontwikkeling der Javaansche toonkunst te verzekeren?*

Daartoe moeten er muziekscholen gesticht worden, niet echter volgens Europeesche opvatting of volgens ons begrip, maar zuiver Javaansche (Uiteen te zetten hoe dit zou moeten gebeuren, zou hier te ver voeren). Vooral echter moet met alle macht het muziekschrift ingevoerd worden, ook op de desascholen.



Voorloopig is het voldoende de dans- en muzieksschool Krido Bekso Wiromo in den kraton te Djogja, die reeds twee jaar bestaat, geldelijk te ondersteunen om deze in staat te stellen zonder verlies voor de opleiding van leerkrachten te zorgen, die dan naar de hoofden-scholen gezonden kunnen worden om daar op hun beurt weer Jong-Javanen te onderwijzen.

Er is gelukkig een sterke toename in de opleiding der Javaansche kunst onder de Jong-Javanen te bespeuren en er kan gemakkelijk aan hun wenschen te gemoet gekomen worden door hun de gelegenheid te verschaffen onder goede leiding hunne nationale kunst te leeren.

Daartoe moeten en onderwijzers en leerlingen opgewekt worden; ook moeten dikwijls openbare uitvoeringen gegeven worden, daardoor worden niet alleen wij Europeanen meer bekend met deze kunst, maar ze dringt opnieuw en dieper door tot het volk waaraan ze ontsproot, al verfiijnde de hooge adel ze; dit is het eenigste middel de steile muur van kastengeest te sloopen. Ik heb hier het heugelijke feit gezien, dat de zonen van den sultan zonder meer de zonen van de gesaloerachs onderricht in het dansen gaven.

In 't begin zouden de leerlingen kosteloos onderwijs moeten ontvangen, zooals dit tot nu toe steeds 't geval was. Anders schrikt het schoolgeld ze misschien af zich aan de kunst te wijden en bereikt men het doel nooit. Ook verdient het misschien aanbeveling de beide regenten Raden Toemenggoeng Djojo di Poero en Wirogoeno geheel of gedeeltelijk van hun ambt te ontslaan

om hen in staat te stellen voldoende kracht en tijd te besteden aan onderwijs of aan het schrijven van partituren.

Wel zou men ze onder Europeesch toezicht moeten stellen om te voorkomen dat Oostersche laksheid hoogtij zou kunnen vieren. Let wel: Europeesch toezicht, geen Europeesche kunst-invloed.

*Zijn er in het bijzonder maatregelen van regeeringswege of van het Java-instituut in het belang der Javaansche toonkunst gewenscht?*

Van regeeringswege of van het Java-Instituut zou ondersteuning van de Krido Bekso Wiromo wenschelijk zijn, dan zal echter de administratie tevens onder Europeesche leiding moeten gebeuren; Europeesche administratie, maar geen *Europeesche invloed*. Ook zou een deskundige de bibliotheek van den kraton in Djogja in orde moeten brengen, omdat het dan mogelijk wordt het onderzoek van de Javaansche muziek te bevorderen. Er zijn waardevolle manuscripten, die half door witte mieren of motten stukgevreten zijn of die op andere wijze verloren gaan.

Bovendien moet noodzakelijk door een Europeesch deskundige het „Schwingungsanzahl” en de intervallen van de twee Javaansche toonladders onderzocht en vastgelegd worden, omdat deze het fundament der nationale muziek vormen en voor het behoud daarvan onvoorwaardelijk noodig zijn.





# WAT KAN ER GEDAAN WORDEN, OM HET BEHOUD EN DE ONTWIKKELING DER JAVAANSCH E TOONKUNST TE VERZEKEREN?

Praeadvies van J. KATS.

De bovenstaande vraag wordt door ons in drie deelen gesplitst:

1. Bestaat er een specifiek „Javaansche” toonkunst\*)? Waardoor onderscheidt deze zich?
2. Is het gewenscht en is het mogelijk, deze kunst te behouden en te ontwikkelen?
3. Op welke wijze kan dat gebeuren?

1. *Bestaat er een specifiek „Javaansche” toonkunst? Waardoor onderscheidt deze zich?*

Reeds bij een oppervlakkige beschouwing valt het op, dat de Javaansche toonkunst verscheidene punten van overeenkomst vertoont met de oud-Grieksche.

Bij de Grieken vormden poëzie en zang één geheel. Aristoteles zegt: „De Muziek is niets dan een versterkt genot van de poëzie. Zij moet in de ziel van den toehoorder dat gevoel en die gedachten opwekken, welke in staat zijn het duidelijk begrip van het gedicht te vergemakkelijken.”— Zoo behooren ook op Java poëzie en zang bij elkaar, insooverre alle poëzie bestemd is, om gezongen te worden, alle „lezen” van poëzie „zingen” is. (Het Javaansche „matja”, lezen, heeft met betrekking tot tembang de beteekenis van „zingen”). Bij de Grieken had elk gedicht zijn eigen melodie, op Java bepaalt de dichtmaat steeds de zangwijs.

In het oude Griekenland was de aard van het gebruikte toonstelsel in vele opzichten afhankelijk van dien van het gedicht. De muziek van den voortijd, het tijdvak der heldenzangen, kenmerkt zich door het gebruik van een beperkt aantal tonen en den Dorischen toonaard; de tragedie had haar eigen toonsoort, waarbij bijv. in geen geval het chromatisch toongeslacht mocht voorkomen. — Evenzoo gaat het gebruik

van het Javaansche salendro- en pélog-toonstelsel bij tooneelvoorstellingen van de wajang o.m. samen met de behandeling van bepaalde groepen van lakon's.

In Griekenland stond de beeldende kunst hoog in aanzien en ook in de muziek kwam de beeldende factor, de *melodie*, sterk op den voorgrond, terwijl de kleur, de harmonie, zoo goed als geheel werd gemist. De zang was éénstemmig: door meerstemmigheid zou het duidelijk uitkomen van de zangwijs worden geschaad en zou de melodie een deel van haar scherp belijnd karakter verliezen. — Ook de Javaansche zang is éénstemmig. Waar zich koren doen hooren is dat steeds unisono. In verband hiermee kan worden opgemerkt, dat, blijkens de overblijfselen, in Javaansche beeld- en bouwwerken uit den bloeitijd de lijn met voorliefde is verzorgd, terwijl het aanbrengen van kleuren nooit sterk op den voorgrond heeft gestaan.

Zoowel bij Grieken als bij Javanen komt fluitmuziek voor, bij de laatstgenoemden ook vooral rebab-melodieën. Instrumentale muziek in den waren zin is dit niet: de melodieën, welke met die instrumenten ten gehoor worden gebracht, zijn in werkelijkheid slechts „zangwijzen”, of wel ze zijn in den geest van zangwijzen gecomponeerd. Ook in dit opzicht dus een nauw verband tusschen toonkunst en poëzie.

Bij een groot aantal volken wordt een vijftonige schaal gebruikt, waarvan de toonafstanden niet kleiner zijn dan een heele toon. Deze schaal wordt aangetroffen bij de oude Grieken en ook de verschillende Javaansche toonstelsels berusten, evenals de Soendasche angkloeng-schaal, op een verdeeling van het octaaf in vijf intervallen van ongeveer 1 of  $1\frac{1}{2}$  toonafstand. 240

Is er alzoo op menig punt overeenkomst te constateeren tusschen de Javaansche toonkunst en een bepaald stadium van de Westersche muziek, er doen zich ook punten van verschil voor,

\*) „Javaansche” toonkunst in uitgebreiden zin, dus ook: „Soendasche” en „Madoereesche” daaronder begrepen.



inzonderheid als wij ook de tegenwoordige „Europeesche” toonkunst in de vergelijking betrekken.

De hoog ontwikkelde homophone muziek van de Grieken werd overgenomen door de oud-Christelijke kerk en vormde, in vereeniging met verschillende andere bestanddeelen, den oorsprong van de hedendaagsche Westersche toonkunst.

Omstreeks de tiende eeuw begon men meerstemmige muziek te gebruiken, welke — tot een begin van ontwikkeling gebracht door de oud-Nederlandsche school — haar hoogtepunt bereikte in de machtige polyphone kunst van Johann Sebastian Bach. Naast — gedeeltelijk uit — de polyphonie ontwikkelde zich de harmonische muziek: men legde zich er niet zoo zeer op toe, om elke stem een melodie op zich zelf te laten vormen, maar men lette inzonderheid om de schoonheid van samenklank, waarbij aan de „lijn” van de melodie de „kleur” van de harmonie wordt gepaard. — Hoewel bij een orkest als de Javaansche gamelan verschillende instrumenten samenwerken, kan dit geen „harmonische muziek” in Westerschen zin worden genoemd. Men vindt er een middel in, om de melodie te steunen en te doen uitkomen, om de melodie-lijnen een passenden achtergrond te geven. Wel is hierin en in sommige uitingen van den Javaanschen zang een begin van polyphonie te ontdekken.

Het gebruik van polyphonie en van harmonie brengt mede, dat de verschillende samenwerkende stemmen zich naar elkander richten en a. h. w. zich naar eenzelfde beginsel voortbewegen. Zoo onstond in deze muziek het begrip van „tonaliteit”, waarbij alle stemmen zich uit een bepaald accoord — dat der tonica — ontwikkelen en daarin terugkeeren. Daarbij moest het octaaf in onderling gelijke toonafstanden worden verdeeld, ten einde o. a. een herhaling van een melodie en een accoord op verschillende toonhoogte mogelijk te maken. — Beide hoofdzaken van het Westersche toonstelsel worden in de Javaansche muziek gemist. Het begrip „tonica” ontbreekt, zoodat vele Inlandsche melodieën op een voor het Europeesche oor onbevredigende wijze eindigen. En daarbij zijn gelijksoortige toonafstanden niet uniform vastgesteld, zoodat zij op de Westersche instrumenten

met vaste toonhoogte niet nauwkeurig zijn weer te geven en den bij die instrumenten geoeffende zangers zeer moeilijk in het gehoor vallen.

De ontwikkelingsgang van de toonkunst is niet een op zich zelf staande: hij houdt nauw verband met de ontwikkeling van het volk op geestelijk gebied. De Grieken konden zich, evenals de Javanen, niet losmaken van de *benoeming* hunner voorstellingen: de woorden zijn noodig, om aan te duiden, wat men wenscht uit te drukken, de muziek is „zangmuziek”. In de latere Westersche toonkunst ontstaat daarentegen, naast deze „zangmuziek”, ook „instrumentale muziek” in den waren zin van het woord, muziek, die zich geheel heeft los gemaakt van de uitdrukkingsmiddelen der taal.

De muziek kan zoowel het karakter van een *volk als geheel* in zijn geestelijk en cultureel leven, als het denken en voelen van elk *individu* in het bijzonder uitdrukken. Hoe dichter een volk staat bij de communistische inrichting der maatschappij, hoe algemeener de gevoelens zijn, welke de muziek behandelt. In de zangen der zich op dien trap van ontwikkeling bevindende volken is a. h. w. het gemeenschappelijk denken en voelen neergelegd. De zanger drukt niet uitsluitend zijn eigen gedachten uit, hij legt niet in het bijzonder zijn eigen ziel in de liederen, welke hij ten gehoor brengt, maar hij geeft den gemeedstoestand, het innerlijk zijn van het geheele volk terug, de muziek behandelt het gelijksoortige van aler persoonlijke voorstellingen. Vandaar, dat alle hoorders zonder onderscheid haar kunnen begrijpen en als hun eigen levensuiting kunnen beschouwen. Dit betreft niet alleen de woorden, maar vooral den vorm en het karakter van de muzikale uitdrukking. De persoonlijkheid van den zanger treedt op den achtergrond voor het algemeene volkskarakter. Een gevolg hiervan is, dat men zich tevreden stelt met den overgeleverden melodieënchat, immers „gemeengoed” van allen, en dat er geen sprake is van nieuwe „persoonlijke” composities. — Dit alles is geheel van toepassing op de Javaansche toonkunst met haar van ouds overgeleverde tembang- en gamelanwijzen, waarbij wel een voorkeur is op te merken van bepaalde personen voor de een of andere melodie, doch waarbij tot heden karakteristiek individuele toonscheppingen zooals in de Westersche muziek zoo veelvuldig voorkomen, worden gemist.



Deze uitsluitende baseering op het weergeven van het algemeen volkskarakter, dit gemis aan uitdrukking van de persoonlijkheid komt duidelijk uit in den aard en de uitdrukkingsmiddelen van muziek en muziekinstrumenten.

Voor het weergeven van gemoedsbewegingen staan den Westerschen musicus ten dienste: afwisseling van accoorden, van toonaard, van tempo en van toonsterkte.

De melodie-lijnen geven de algemeene schets van het lied en daarmede van de gemoedsstemmingen en door het afwisselend gebruik van accoorden en modulatie (dus: door afwisseling van toonaard) wordt daaraan in de Westersche muziek kleur en diepte van uitdrukking toegevoegd en bestaat er gelegenheid om een persoonlijk karakter in de muziek te leggen.

De Javaansche muziek beschikt over een zeer ontwikkelde melodievorming, welke — al gaat het dan ook dikwijls langs overgeleverde en conventionele lijnen — uitmuntend een bepaalde stemming kan weergeven, zonder de daaraan ten grondslag liggende gemoedsbewegingen nader uit te drukken. Voor het accentueeren van bepaalde tonen en toongroepen staan haar daarbij, evenals de Westersche muziek, verandering van tempo en van toonsterkte ten dienste.

Bij het gamelanspel werken verschillende instrumenten samen. Opmerkenswaardig is, dat daarbij de snaar- en blaasinstrumenten — welke in de Europeesche orkesten de hoofdrol vervullen — slechts door enkele tamelijk gebrekkige instrumenten, als rebab en soeling, vertegenwoordigd zijn, terwijl daarentegen de slaginstrumenten, welke in het Westersch orkest een ondergeschikte plaats innemen, de hoofdzaak zijn en tot groote volkomenheid zijn gebracht. (Bonang, gambang kajoe, gambang gangsa, ketoek, kenong, kendang, gong, enz.) En nu zijn het juist de snaar- en de blaasinstrumenten, welke zich leenen tot de meest verrassende wendingen in den toonaard, tot het uitdrukken van de teere nuances van ieders persoonlijke gemoedsstemming. Ook de samenstelling van het Javaansche orkest wijst alzoo op het ontbreken van de uitdrukking van het persoonlijke in de muziek.

2. *Is het gewenscht en is het mogelijk, deze kunst te behouden en verder te ontwikkelen?*

Uit het bovenstaande zal duidelijk zijn, dat het Javaansche toonstelsel, ondanks verscheidene punten van overeenkomst met het Westersche, een sterk uitgesproken eigen karakter heeft. Daarbij vertegenwoordigt deze kunst een hooge trap van ontwikkeling in de homophone muziek. In deze dubbele eigenschap ligt een aanduiding, omtrent het antwoord op de vraag, of de Javaansche toonkunst moet worden behouden. Een kunst, die zooveel karakteristiek eigens van hooge, ontwikkeling bezit, die daarbij de behoeften van een miljoenen-volk op muzikaal gebied bevredigt en waarin dat volk alle middelen vindt, om uit te drukken, wat in zijn ziel leeft, zoo'n kunst kan maar niet zonder meer worden op zij geschoven. En zoo'n kunst laat zich ook niet op zij zetten!

Moet de vraag omtrent de wenschelijkheid van het behouden van de Javaansche toonkunst dus volmondig bevestigend worden beantwoord, er blijft nog te onderzoeken, of deze kunst de elementen in zich bevat, welke een verdere ontwikkeling mogelijk maken M. a. w.: Is een voortbouwen op het bestaande mogelijk en gewenscht of moet men naast de specifiek Javaansche toonkunst ook de Westersche onder het volk brengen om daardoor de muziek tot een hooger peil op te voeren?

Er zal wel geen lang betoog noodig zijn, om aan te toonen, dat — in het algemeen gesproken — een hoogere trap in de kunst moet worden bereikt van uit het bestaande, dat bij zulk een teere zaak als muziek het uit den vreemde overgenomene nooit de eigen kunst op bevredigende wijze zou kunnen vervangen. En een kunst, die het, als de Javaansche, reeds tot een betrekkelijk groote hoogte bracht, bevat zeker in zich zelf wel de gegevens, om zich verder te ontwikkelen. Hoe de ontwikkelingslijn van de Inlandsche toonkunst zal loopen, is nog moeilijk met zekerheid te zeggen. Enkele verschijnselen wijzen er op, dat zij zich — evenals de Westersche — door de polyhonie naar de harmonie zal bewegen. Zeker zal zij uitdrukkingsvormen moeten scheppen, die gelegenheid geven, om het individuele in het zieleleven te vertolken. Daarbij kan en zal de Westersche kunst ongetwijfeld haar invloed doen gelden, doch haar taak zal uitsluitend moeten zijn, tot voorbeeld te strekken, aanvullend op te treden, het proces te versnellen.

De ontwikkelingsgang van de kunst is niet



te dwingen, daarvoor zijn andere factoren noodig dan een reeks voorschriften en bepalingen. Vraagt de geestelijke en de cultureele ontwikkeling een wijziging in de kunst of in haar uitdrukkingsmiddelen, dan zal deze ook zeker door de in dit opzicht hoogst begaafden van het eigen volk gevonden worden. Een van buiten voorgescreven, kunstmatige ontwikkeling is reeds bij invoering ten doode opgeschreven.

Alzoo: de taak van allen, die het wel meenen met de eigen kunst, zal in hoofdzaak deze moeten zijn: bevordering van de kennis en de beoefening van het bestaande!

### 3. Op welke wijze kan de kennis en de beoefening van de overgeleverde toonkunst bevorderd worden?

a. In de eerste plaats dient onder de betrokkenen zelf de vaste overtuiging te worden aangekweekt, dat de eigen kunst een kostbaar bezit is, dat men de nationale muziek in haar beste en edelste vormen overal, waar dit pas geeft, moet bevorderen en dat men haar, in eigen omgeving, niet bij vreemde toonkunst mag achterstellen. En wie daarvan overtuigd is, heeft tot plicht, ook zijn landgenooten dit inzicht bij te brengen, niet alleen — of liever: slechts bij uitzondering — langs den zoo gebruikelijken weg van lezingen of tijdschrift-artikelen, maar vooral door het krachtdadig bevorderen van de uitvoering van *Javaansche* muziek bij *Javaansche* feesten e.d. Ban de grammofoon van elk Inlandsch feest, haal geen Westersche blaas- of strijkinstrumenten in Uw huis (in verreweg de meeste gevallen geven die niet veel meer dan een caricatuur van Westersche toonkunst) maar laat overal, waar zang en muziek worden gevraagd, de eigen Inlandsche wijzen, *onvervalscht* en in goede uitvoering klinken!

De smaak in en het gevoel voor de eigen melodieën moet worden aangekweekt, vooral onder hen, die gevaar lopen, om met den Westerschen stroom mee te gaan. En dit gebeurt niet of weinig door een veelheid van toespraken en artikelen, maar in de eerste plaats door het meeslepend voorbeeld. Wil men een vereeniging stichten, goed, maar laat het er dan een zijn, die haar kracht — zoo al niet uitsluitend, dan toch in hoofdzaak — zoekt in de *d a d* die, zoo mogelijk, publieke uitvoeringen organiseert en waarvan elk lid zich voorneemt, om in eigen

huis geen andere dan de *eigen toonkunst* ten gehoor te brengen. Bevorder daarbij het uitsluitend gebruik van *goede instrumenten*, breng de werkelijk *goede spelers* naar voren en ook de meest Westersch opgevoede Javaan zal ten slotte moeten toestemmen, dat alleen de nationale kunst werkelijk tot zijn hart spreekt.

b. Een tweede middel om kennis van de nationale kunst te verbreiden en de smaak daarvoor te ontwikkelen ligt in de muzikale vorming van de jeugd. Daarbij moet steeds worden uitgegaan van het principe:

*Op Javaansche scholen Javaansche zang!*

d.w.z. Onderwijs de bestaande kinderliederen en tembang en gebruik voor de begeleiding een of meer Javaansche instrumenten.

Er zijn onder de honderden oorspronkelijke kinderliederen in de verschillende deelen van Java zeker wel geschikte melodieën te vinden, om als uitgangspunt te kunnen dienen bij het onderwijs in de theorie van den zang. Daarvoor zullen deze moeten worden verzameld, uitgekozen, gerangschikt. Wie zich de moeite geeft, deze liederen te onderzoeken, zal bemerken, dat er een merkwaardige verscheidenheid in is te vinden, wat toonomvang, toonaard, maatsoort, enz. betreft. In deze eenvoudige kinderwijzen zijn alle stadia van de Javaansche toonkunst vertegenwoordigd, en men heeft daarin alle gewenschte aanknoopingspunten voor het onderwijs in muziektheorie. Zeer gemakkelijk kunnen deze melodieën in schrift worden gebracht, door bijv. de wilah's van de gambang te nummeren deze cijfers als uitgangspunt voor de schriftelijke voorstelling van de zangwijzen te gebruiken.

Wij stellen ons den algemeenen gang van het zangonderwijs aldus voor:

1. Zingen van een voor een bepaald doel uitgekozen lied.
2. Opmerken van een daarin voorkomend „muzikaal geval”.
3. In schrift brengen van het behandelde.
4. Toepassing.

Dit, wat de theorie betreft. Hoofdzaak zal echter steeds moeten blijven de *praktijk*: het zingen en spelen, zonder zich in „regels” te verdiepen.

Alles, wat de Javaan voor het begrijpen van de nationale muziek noodig heeft, is in de melodieën van de kinderliederen te vinden. En wat de eigen muziek niet geeft, is voorloopig ook



niet noodig voor den leerling, die geen speciale muziekstudie maakt.

Als men zich bij het zangonderwijs bepaalt tot den eigen melodieënschat, wordt deze bekend, wordt de smaak ervoor ontwikkeld en wordt de grond gelegd tot de waardeering van de nationale kunst.

Een moeilijkheid doet zich voor: men kan niet altijd aan het herhalen van het bestaande blijven, er moeten nieuwe melodieën als toepassing en uitbreiding van het behandelde komen. En deze nieuwe composities *zullen* komen, indien de inheemsche muziek geregeld beoefend wordt. Men zal behoefte gaan voelen aan liederen en zangwijzen, die beantwoorden aan de

nieuwere stroomingen op geestelijk gebied. En als nu de eigen toonkunst leeft onder het volk, dan zal het nieuwe daarbij aansluiten en alzoo als vanzelf middelen verschaffen tot toepassing en uitbreiding van het bestaande. Het wachten is slechts op een Javaanschen dichter, die in zijn moedertaal zijn stemmingen en gevoelens en die van zijn volk weergeeft en op een Javaanschen componist, wiens muziek aansluit aan en voortbouwt op het van de vaderen geërfde.

Zal dit wachten nog van langen duur zijn?

*J. Kats.*









# JAVAANSCH E MUZIEKONTWIKKELING EN WESTERSCH E INVLOEDEN.

Praeadvies van R. M. SOERJO-POETRO.

Van iemand als ondergeteekende, die op Java van zijn negende tot zijn een en twintigste jaar in een Europeesch milieu verkeerde en met de inheemsche muziekbeoefening op verscheidene plaatsen van Java zelden in aanraking kwam, daarna tot op heden, zijn dertigste jaar, in Nederland heeft vertoefd, kan kwalijk worden verwacht, dat hij een goed oordeel heeft over den „toestand” van de toonkunst op Java van vroeger en thans.

Ondergeteekende zou beter een oordeel kunnen vellen over den toestand van de Javaansche toonkunst in Nederland, want vanaf het jaar 1913 heeft hij met een groep landgenooten zijn beste pogingen gedaan om de Javaansche kunst tot het hart van het Nederlandsche volk te doen spreken.

Hoe gering evenwel zijn feitelijke kennis dus ook zijn moge, ondergeteekende zal de eerste vraag niet geheel onbeantwoord laten.

Dit wordt hem gemakkelijk gemaakt door de derde vraag. Immers in de vraag wat er gedaan kan worden om het behoud van de Jav. toonkunst te verzekeren, ligt een oordeel over den huidige toestand van die toonkunst opgesloten. Inderdaad wordt meer dan eens beweerd, dat de Javaansche toonkunst met hare zusterkunsten danig getaand is.

Voor zoover ik, ondergeteekende, met deze bevinding mede kan gaan, moet ik als de oorzaak van dezen achteruitgang aannemen een vermoeidheid als gevolg van strijd en onrust, een geestelijke verdooving tengevolge van overmaat in levenswijs, kortom een geestelijke verslapping van het Javaansche volk, in het bijzonder van de Javaansche intellectueelen, op wie de verantwoordelijkheid rust de edele toonkunst met hare zusterkunsten voor de gemeenschap te beheeren.

Evenzeer als de overgang in vreemde handen van het (soeverein) beheer van den vaderlandsch en bodem den Javaan in knechtschap deed

geraken, zoo zou de verwaarloozing van kunst en wetenschap de Javanen in volkswaardigheid doen dalen, omdat zij in de volkerengemeenschap dan zoo goed als niets hebben in te brengen.

Onmacht van den enkeling om zich in zijn menschaardigheid te handhaven, heeft zijn oorzaak in een onvoldoende hoeveelheid levenskracht. Met het intreden van geestelijke verslapping komt een gebrekkige levenshouding tegen over den Schepper en Beschikker aller dingen aan den dag. Uit die gebrekkige levenshouding komt geen levenwekkende kunst voort. De geestdrift en de ware gemeenschapszin ontbreken dan om in koor het Hoogste en Heilige te leven in blijde klanken.

Ik zal de laatste zijn om te erkennen, dat verval en bloei van de kunst afhankelijk zijn van de af- en toename van 's lands welvaartstoestand. Het omgekeerde van die stelling zou bij mij eerder geloof vinden. Kunst is geestelijke arbeid. Zij is de zielkundige praktijk van wijsgeerige kennis en wetenschap. Zij is veelal de openbaring van een boetvaardig gestemd gemoed, dat zich geroepen voelt de naasten op te wekken tot geloof en vertrouwen in een Hooger Bestaan.

Arbeid, door kunstzin geleid, vormt de kern en de waarde van een volk. Het volk kan de hoop koesteren zijn welvaartstoestand te zullen zien toenemen, als het door middel van zijn arbeid en kunst op de wereldmarkt van de volkerengemeenschap gewaardeerd wordt.

En nu zou ik de vraag kunnen stellen:

Bestaat er gegronde vrees voor het verloren gaan van de Javaansche toonkunst?

Bij de teekenen van geestelijk herstel, welke zich onder het Javaansche volk doen kennen lijkt het haast ondankbaar om van het verval der toonkunst te gewagen. De toename van geestkracht komt immers ook haar ten goede.



Waar zij gelegenheid krijgt om tot uiting te komen, doet zij zulks.

Uit goede bron vernam ik, dat een twintig jaar geleden van de muziekcentra in Jogjakarta en Soerakarta niet zelden muziekgezelschappen uittrokken of werden uitgenoodigd om in de omliggende residenties hun kunst te laten hooren en zodoende bij te dragen tot verbreiding en behoud dier toonkunst. Radèn Soerjowinoto, die van 1913 af als *loerah gending* de Javaansche orkestgemeenschap in Nederland leidde, en tevoren ook leiding nam in het orkest van de Keboemensche kaboepaten, denkt steeds met dankbaarheid terug aan de opleving der toonkunst en aan de aanraking met Vorstenlandsche musici.

Uit die Vorstenlandsche muziekcentra worden ook nu nog krachten betrokken om met de leerlingen van de Inlandsche kweek- en hoofdenscholen de vrije uren in muziek en dans door te brengen.

Een herinnering uit mijn kinder- en jongelingsjaren brengt mij het beeld van een bloeiende kunst in de Vorstenlanden. Het feit, dat 40 jaar geleden in die Vorstenlandsche muziekcentra twee verschillende vormen van toonschrift werden uitgedacht en gebruikt n.l. in het Sultanaat en het Pakoe-Alamsche Huis te Jogjakarta moet ongetwijfeld in verband staan met een opbloei der toonkunst. Te oordeelen naar een relief van de Boroboedoer, waarop een afbeelding van de Javaansche *tjaloeng* (eenvoorlooper van de *gambang*) voorkomt, moet het *slindroo*-stelsel gedurende de stichting van de Boroboedoer omstreeks 900 n.C. reeds hebben bestaan. Te oordeelen naar een traditie bij de *Wajanggedog* moet het *pélog* stelsel in de vóór-Modjopahitschen tijd (vóór de 15e eeuw) zijn ontstaan en toegepast. Ook toen moet de Javaansche toonkunst een bloeitijd gekend hebben.

Naar aanleiding van de vondst van een Javaansch toonschrift op lontarbladen, in 't bezit van Dr. D. F. Scheurleer, moet in verband met de uitkomst van het onderzoek van Dr. J. L. Brandes omtrent het ontstaan van het Balische toonschrift, worden aangenomen, dat de Javaansche muziek reeds vóór den val van Modjopahit een toonschrift gehad heeft. De veronderstelling is niet onmogelijk, dat door de invoering van dit toonschrift het aantal nieuwe toonstukken in den geest van de Indische *rāga* zich betrekkelijk

snel verbreidde. Of de oude Javanen het Sanskritmuziekschrift in zijn vollen omvang gekend hebben, is nog niet met zekerheid te zeggen.

De Javaansche vocale muziek, die met de dichtkunst hand aan hand ging en zodoende onder invloed van de Sanskrit-dichtmaat stond, nam andere vormen aan; de *sekar kawi*, veranderde geleidelijk in de *sekar dagellan* en in de *sekar mantjapat* (matjapat), welke laatste in de 17e eeuw reeds veelvuldig werd toegepast.

Deze geschiedkundige schets diene tot getuigenis van het werk onzer vaders, die zeker niet altijd onder veel betere omstandigheden werkten als het huidige Javaansche geslacht.

Laat mij de hoop uitspreken, dat het Javaansche geslacht van de 20e eeuw gegeven moge zijn, zijn toonkunst een tijd van bloei te den doormaken.

2e. Wat er van de Javaansche toonkunst te verwachten valt wanneer zij in edele geestdrift beoefend wordt?

Vreugde voor het Javaansche volk in de glorie van zijn gemeenschap.

In die vreugde ligt boetvaardigheid opgesloten en berusting in de heilige Dharma, de wet van wedervergelding, welke het leven beheerscht. Kunstenars behooren boetvaardig gestemd te zijn voor de consequenties van het leven hunner voorouders. Zij dienen de ongeregelde levensbewogenheid van hunne tijdgenooten in rhythmisch-harmonisch verband te brengen.

Wie van de Javaansche toonkunstenars de universeele betekenis van de *patet*-traditie beseft, die zal niet dralen dezen dienst voor de menschheid te aanvaarden.

De *patet*-traditie is een harmonische betrekking (*laras*) tusschen de toonhoogte van een muziekstuk en de trillingen van de atmosfeer op bepaald tijdstippen van den dag of den nacht. Een harmonische betrekking tusschen de muziek en de oceaan van menschengedachten, welke nu eens rustig dan weer woelig kan zijn, moet er m. i. ook bestaan. De toonkunstenaar, die vertrouwen stelt in de kracht van gedachten en gevoelens, welke op het voermiddel van de muziek worden uitgezonden, zal niet vergeefs bidden om bij te dragen in menschenmin en broederschap. De rhythmus van de tonentaal der orkestgemeenschap werkt regelend op de omgevende bevolking. Die invloed kan van zoodani-



gen aard zijn, dat hij blijvend regelend werkt op de levensuitingen als de spraak, de houding en het gebaar.

Deze levensuitingen, deze openbaringen van het menschelijk innerlijk, worden zodoende rhythmisch beheerscht.

In dien geest opgevat heeft de muziek met hare zusterkunsten gedurende eeuwen deel, zij het ook bescheiden, aan de opvoeding van het volk. Zij moet die taak blijven vervullen.

De vraag, in welke richting de ontwikkeling van de Javaansche toonkunst plaats moet hebben is niet in een paar woorden te zeggeo.

De Javaansche toonstelsels hebben in hun karakter veel weg van de Chineesche en Japan-sche. Ook deze zijn niet rein harmonisch, met dit verschil echter, dat de Chineesche en Japan-sche vijf- en zevenledige toonschalen onderling minder uiteentooien dan zulks met de Javaan-sche slindroo en pèlog het geval is. De wijzen, waarop die toonstelsels tot melodieën worden verwerkt (hoelah gending), is van een algemeen Oostersch karakter, dat hoogstwaarschijnlijk in Voor-Indië gevormd werd en zich aan het heele Oosten heeft medegedeeld. Dit algemeen Oostersch karakter van de muziek laat zich beschrijven en definieeren als volgt: Elk toonstuk is in zijn eenvoudigste gedaante een muzikaal patroon, dat verscheidene malen onder de handen van de toonsierkunstenaars een geïmproviseerde varieerende en decoratieve bewerking ondergaat. De Oostersche muziek is toonsierkunst. Daartegenover laat het Westersche karakter der muziek zich uitdrukken als de samenstelling van verscheidene melodische thema's tot grootere of kleinere toonstukken.

Zielkundig komt de Oostersche muziek neer op het uitbrengen van een of enkele gevoelens en op de concentratie van die enkele gevoelens, terwijl de Westersche muziek meestal neerkomt op de verscheidenheid van emotie's. Oostersche muziek is concentratiemuziek en is in haar wezen contemplatief; Westersche muziek is, behoudens uitzonderingen, emotioneel.

Het zoeken naar evenwicht tusschen concentratie- en emotioneele muziek is m.i. het nieuwe gebod voor de Javaansche toonkunstenaars.

Door deze toonkunstenaars moge worden ingezien, dat na elken strijd van tegenheden de concentratie in de eenheid opnieuw haar volle geestelijke waarde krijgt. De dramatiek van het

leven is een strijd van tegenheden met wisselende kansen. De Javaansche muziek op zich zelf zal die levensdramatiek in geregelden samenhang moeten kunnen weergeven.

De Javaansche toonkunstenaar zal door zijn muziek moeten verhalen van het lief en leed uit het leven tot beleering van tijdgenoot en nageslacht.

3e. Zal hij dat kunnen, en zodoende de ontwikkeling van de toonkunst verzekeren?

Gewis, zoo gauw als hij de middelen daartoe bij de hand heeft en ze weet te gebruiken.

Allereerst heeft de toonkunstenaar een zang- en spraakorgaan tot zijn beschikking, hetwelk hij verplicht is gezond en dus bruikbaar te houden. De zang, die in het Oosten bij het voordragen van dichtwerken zich laat hooren en in wezen bij de Indische *rāga*, de Maleische en Moluksche *ragam* en bij de Javaansche *tembang* dezelfde is, zal met den geest van den woordentekst veranderen. De Javaansche taal leeft op met het volk en met haar ook de muziek, tezamen in het lied.

Een herziening van den woordelijken inhoud van de *soelook* van den *dalang* is zeer gewenscht. Deze vocaal dramatische zang is de voorlooper van de Javaansche orkestrale muziek in haar nieuwe phase van ontwikkeling.

Het Javaansche orkest (*gamelan*) behoeft verbetering, vooral het strijk- en blaasgedeelte om evenwicht met de slaginstrumenten te maken. De slaginstrumenten vormen in het Javaansche orkest de meerderheid. Zij zijn evenwel niet in staat om de expressie van alle mogelijke gevoelens tot stand te brengen. De strijk- en blaasinstrumenten, die slechts zwak vertegenwoordigd zijn kunnen de vereischte rol in het orkest niet spelen. Zij moeten voor die nieuwe taak in hoedanigheid en verscheidenheid worden opgevoerd om het uitdrukkingsvermogen van het bestaande orkest te vergrooten. Mij komt het voor, dat de geestelijke aanraking van de Javanen met de Chineezers vruchtbaar op de ontwikkeling van de slaginstrumenten heeft gewerkt. De klankverscheidenheid is werkelijk groot en bekoorlijk. Ongetwijfeld is op het voorbeeld van de Voor-Indische orkestgemeenschap aan de handtrom of *Kendang* (*vroeger Kolo*) een groote rol in het Javaansche orkest gegeven.



De handtrom is van Indischen oorsprong. Men zegt, dat Brahma zelf hem vervaardigde, toen hij den overwinningsdans wilde geven, nadat hij den machtigen demon Tripurasura geslagen had. Ganesha was degeen, die hem allereerst op de trom begeleidde. (1).

De Javaansche trom schijnt echter in de verdere ontwikkeling Javaansch te zijn. Hoe het ook zij, die handtrom geeft leiding bij het samengaan van muziek en dans. Op deze hoorbare leiding wil ik straks terugkomen.

De Europeesche orkestgemeenschap heeft bij haar Javaansche zuster strijk- en blaasinstrumenten van groot melodisch vermogen en een ontwikkeld muziekschrift voor.

Op de beteekenis van de verbetering van het Javaansche strijk- en blaasinstrument is reeds gewezen. Muziekschrift is een organisatorisch hulpmiddel. In de nieuwe phase van ontwikkeling der orkestpartituur is een ontwikkeld muziekschrift een onmisbare schakel in het gemeenschapsverband van het orkest.

Wij Javanen hebben ook deze buitenlandse cultuurelementen volgens onzen aard en naar den stijl van onze orkest-gemeenschap te verwerken en in gebruik te nemen. Onze voorouders hebben bewijzen gegeven, dat zij vreemde cultuurelementen op eigen trant konden verwerken. In dezen onzen tijd heeft de leer van Patih Lemboe Djajeng Pati aan zijn pleegzoon Pandji Woeloeng gegeven nog zijn beteekenisvolle waarde: „Hametto tetoeladdan hing prodjo sawidji widji. Bener loepoet holo betjik titènno”. Inderdaad wij hebben scherp toe te zien en duidelijk aan te voelen op hetgeen wij als een passend element in onze cultuur wenschen op te nemen. Het gebod van de *paṭet*-traditie gedooft geen dooreenmenging van toonaarden, welke op het programma van een Europeesch orkest maar al te vaak voorkomt en ondanks de „harmonie” toch een onharmonischen indruk geeft.

De Javaansche intervallen zijn niet rein harmonisch. Een poging om in de Javaansche meerstemmige muziek een stelsel van accoorden op te bouwen zou niets schoons opleveren. De uitdrukkingwijze in de Oostersche muziek in het algemeen is melodisch. De contrapuntische bouw

van de meerstemmige Oostersche muziek heeft tot groote ontwikkeling van de rhythmiek geleid.

Voor de ontwikkeling van de Javaansche rhythmiek en de verdere verdeeling van de Javaansche zevenledige toonschaal hebben wij ons oor te spitsen naar de muziek der Hindoes. Het vijfledige slindroo-stelsel is m.i. af. Het zevenledige pélog stelsel echter behoeft een uitbreiding tot een soort chromatische schaal in den geest van de Hindoesche *vikrita swara*. Het gebruik van kleinere toonschreden in den geest van de Hindoesche *sruti* is bij den Javaanschen zang eigenlijk reeds aanwezig. De melodische nuanceering wordt door de uitbreiding in den geest van de *vikrita swara* zeer verhoogd.

De hoorbare leiding of dirigeerwijze van het Javaansche orkest, is een veerkrachtige band in het dramatische spel van de muziek, de rhythmische taal en beweging.

Het zou zonde zijn dit beginsel van de leiding van een klankenspel te vervangen door een zichtbare dirigeerwijze; ik bedoel de dirigeerwijze met den zwaaienden dirigeerstok.

De vernuftige bouw van de Javaansche orkestpartituur vertoont alle verwantschap met die van den Indische *rāga*. Het inleidmotief, bij den Javanen *boekongending* genoemd, laat zich terugvinden in de Indische *Alāpa*. Het muzikaal patroon of het melodisch geraamte, de *baloengan-gending*, is verwant aan de *rāga* in zijn eenvoudigen vorm.

Deze concentratie muziek kan voldoende aantoonen, dat muziekschrift in een spel van klanken slechts middel is. De toonschriften welke in de laatste helft van de 19e eeuw in het Sultanaat en in het Pakoe-Alamsche Huis te Jogjakarta zijn ontstaan, zijn wel doelmatig, in strekkende beteekenis niet veel verder dan het muziekschrift, dat in de 15e eeuw moet hebben bestaan. De rhythmische teekens n.l. welke in het muziekschrift een groote rol dienen te spelen hebben de Javanen tot voor kort zoo goed als geheel weggelaten; met dit onvolkomen muziekschrift werden de muzikale patronen, de *baloengan geraing*, in hare indeelingen opgeteekend. Het orkestrale samenspel zorgde dan verder voor het rhythmische verloop van het toonstuk.

Verbetering van het muziekschrift tot een grootere schakel in het gemeenschapsverband van het orkest en vergrooting van de vermogens van bepaalde muziekinstrumenten zullen leiden

1). Guide to the musical Instruments, exhibited in the Indian Museum Calcutta by Dr. A. M. Meerwarth.



tot ontwikkelingsmogelijkheden van de Javaansche toonkunst.

Ik heb gemeend in dien zin aan het werk te moeten tijgen. Aan mijn verzoek om de Europeesche strijkinstrumenten om te bouwen tot geschiktere elementen voor het Javaansche orkest werd door den vioolbouwer Dr. G. J. van Leeuwen bereidwillig gevolg gegeven. De reconstructie geschiedde volgens de *rebab*-samenstelling in hout en dierlijk vel. Dank zij de prettige en vruchtbare samenwerking met den pianobouwer, den Heer J. A. van Lith, heb ik zeer bevredigende resultaten mogen zien van de reconstructie van den viool c.s. enkel in houtbouw.

In samenwerking met den Heer van Lith is het mij mogelijk geweest om het tokkelinstrument, de *tjlempoeng*, van Z. H. P. A. Prang Wedono (Mangkoe-Nagoro VII.) de noodige toonkundigtechnische verbetering te doen ondergaan, dank zij ook de kennis van Javaansche instrumentkunde, die ik door den schrijver van de *Serat Pradonggo* deelachtig ben geworden.

Een paar nieuwe composities, gemaakt voor een kwartet van de nieuwe strijkinstrumenten en in een nieuw notatiesysteem gesteld, hebben na uitvoering door vier Europeanen een niet onbevredigend oordeel opgeleverd.

Kortom, dit zijn vruchten van de synthese tusschen Javaansche en Europeesche muziekcul-

tuur. Mij komt het voor, dat de bevordering van de aanraking tusschen deze twee geestelijke culturen ook op Java vruchtbaar werken moet.

4e. Of er in het bijzonder maatregelen vanwege de overheid of een openbaar lichaam als het Java-Instituut in het belang der Javaansche toonkunst gewenscht zouden zijn?

Wanneer ik mag aannemen, dat er bij het Java-Instituut en bij de Nederlandsch-Indische overheid behoefte bestaat tot synthese van de Europeesche en de inheemsche cultuur van Java, dan zou tot bevordering van die synthese overgegaan kunnen worden tot het scheppen van gelegenheden van nieuwen stijl overal in den lande, waar zoowel Javaansche als Europeesche kunst geregeld kan worden genoten. Ik geloof, dat de Javanen van groot tot klein zich dan zullen inspannen om hun kunst en onderwijs te bevorderen minstens evenredig aan de eischen van dit geestelijke verkeer en dat ook het Javaansche muziekaal bedrijf zeer zal toenemen. En ik hoop, dat uit die cultureele bedrijvigheid menig reëligieus Javaansch gemoed zich zal oprichten tot smeekbede of tot dankgebed naar gelang menschen in den geest tot elkander moeten komen of met elkander zijn vereenigd.

*Soerjo Poetro.*









## Mr. J. KUNST. SCHRIJVEN NAAR AANLEIDING DER GESTELDE VRAGEN.

In antwoord op Uw schrijven van 18 dezer, heb ik de eer U te berichten, dat ik, hoezeer ook de uitnoodiging van Uw instituut op prijs stellende, er tot mijn spijt van zal moeten afzien op te treden als praeadviseur in zake „De ontwikkelingsmogelijkheden van de muziek op Java”, en wel op gronden van tweeërlei aard: persoonlijke en zakelijke.

Een persoonlijke, op zich zelf reeds afdoende, reden, waarom ik meen, mij van praeadvies te moeten onthouden, is gelegen in het feit, dat ik te kort in Indië verblijf heb gehouden en bovendien gedurende dien korten tijd te veel door beroepsbezigheden ben in beslag genomen geweest, dan dat ik iets zou kunnen leveren, waarover ik tevreden zou kunnen zijn. Wel verzamelde ik reeds vrij veel gegevens, doch om tot een zelfstandig geconcipeerd, samenvattend oordeel te geraken, is heel wat méér noodig, al was het alleen maar een behoorlijke kennis van een of meer der inlandsche talen.

Als zakelijke reden noem ik U de omstandigheid, dat m.i. de aard van sommige der gestelde vragen zoodanig is, dat ook al had ik mij lange jaren met de studie van de Javaansche muziek en de Javaansche volkspsyche bezig gehouden, ik daarop toch geen antwoord zou kunnen geven, en wel om de eenvoudige reden, dat naar het mij wil voorkomen, voorloopig *niemand* in staat is, bedoelde vragen op bevredigende wijze te beantwoorden. Ik heb hier voornamelijk op het oog de beide onder 1° gestelde vragen:

„Wat is Uw oordeel over den huidige toestand van de toonkunst op Java, vergeleken bij den vroegeren?

„Door welke oorzaken heeft de tegenwoordige toestand zich uit dien vroegeren ontwikkeld?

Ik zal dan ook niet op deze vragen verder ingaan, doch wil er slechts op wijzen, dat de beantwoording van de tweede, behalve op his-

torisch, óók, misschien zelfs in de eerste plaats, op sociologisch, zoo niet op psychologisch en medisch terrein te zoeken zal zijn.

Op de vraag onder 2°:

„Wat valt er in de toekomst van die toonkunst te verwachten en in welke richting dient hare ontwikkeling naar Uw oordeel plaats te hebben?

zou ik willen opmerken:

Laat de ontwikkeling der Javaansche muziek toch vooral plaats vinden uitsluitend met gebruikmaking van, en steunende op inheemsche elementen; laat Westersche invloed verre blijven van deze zoo geheel anders geëerde kunst, zelfs al was het alleen maar, dat zij voorloopig te weinig zich zelf bewust is, om vreemde elementen in haar geest te kunnen assimileeren en in haar stijl te kunnen versmelten. In dit opzicht acht ik het streven van een Soerjopoetro, hoe verdienstelijk deze zich ook maakt door zijne propaganda voor de Javaansche kunst in Nederland, funest.

Op de vragen onder 3° en 4°:

„Wat kan er gedaan worden om het behoud, en de ontwikkeling dier toonkunst te verzekeren?

„Zijn meer in het bijzonder maatregelen in het belang der toonkunst op Java gewenscht, van wege de overheid, het Java-instituut of andere openbare lichamen, en welke zijn deze maatregelen?

ware in het kort te antwoorden:

Voorzover het maatregelen betreft, te nemen door het Gouvernement of door wetenschappelijke instellingen als het Java-instituut of het Bataviaasch Genootschap, dus van in samenstelling hoofdzakelijk, en naar den geest geheel Westersche lichamen, — dat deze dan mogen bestaan uit finantiëlen steun, welke in de eerste plaats eene goede opleiding van inlandsche musici — in zuiver Oosterschen stijl — en de uitvoering van goede gamelanmuziek mogelijk maakt.



Ten opzichte van dit onderdeel verwacht ik echter meer nog van de kunstzinnige en ontwikkelde elementen uit het eigen volk, van vorsten en priaji's, 't zij individueel, 't zij in onderlinge samenwerking. Wien toch zal de dreigende ondergang van de inheemsche kunst méér ter harte gaan dan dezen! 1)

Verder ware ook het vastleggen der oude composities in eene eenvoudige en duidelijke notatie, niet alleen van den „cantus firmus” (en eventueel van het colotomisch schema), doch ook van voorbeelden van door erkend goede spelers van de Solo'sche en Djokja'sche heven uitgevoerde paraphraseerende stemmen — (waarmede door Mevr. Linda Bandara reeds een begin is gemaakt) — wellicht met financiële steun gebaat.

Zeër zeker is dat echter het geval met de wetenschappelijke bestudeering van de Javaansche muziek.

Thans moet zij door de weinigen, die zich daartoe geroepen voelen en er de noodige capaciteiten voor bezitten, geschieden zoo goed en kwaad als het gaat, met groote offers aan geld en vrijen tijd in de oogenblikken die hun werkkring hun laat. Mocht het Java-instituut in deze richting eenige moreele of materiële steun kunnen verleen, dat het dit dan niet nalate.

Er bevinden zich toevallig thans op Java eenige muziekwetenschappelijk competente personen, die niets liever zouden willen dan in staat gesteld te worden, hun beste krachten en tijd aan de studie van de inheemsche muziek te wijden, doch zich daarin geheel of grootendeels door omstandigheden van materiële aard (werkkring en vaste standplaats) gedwarsboomd zien. En dat, terwijl er zoo veel, om niet te zeggen, nog alles te doen valt. Voor hen is het hard, zich min of meer gebonden te weten, terwijl zij inzien dat, als thans niet de gelegenheid aangegrepen wordt, het in sommige opzichten misschien voor goed te laat zal zijn.

Want de inlandsche muziek verkeert in een kritiek stadium: het is voor haar een kwestie van er op of er onder. De Westersche infectie dreigt in eenparig versneld tempo over de ge-

heele linie de eigen kunst te vernietigen of te overwoekeren; zelfs in haar laatste refugia, de vorstenlandsche hoven, verkeert zij in vrij précaire omstandigheden. 2).

Haar scheppingsvermogen stagneert; er wordt de laatste 150 jaren zoo al eenige, dan toch slechts pastichio-kunst voorgebracht en traditioneele schablone.

Voor geen der kunsten geldt dit méér dan voor de muziek.

Daarenboven zijn vreemde instrumenten, wier klankkarakter vloekt met dat van den gamelan, en, (erger nog en bijna ongelooftelijk), die voortbrengen tonen van een aan de eigen schalen, slendro en pelog, vijandig toongeslacht, kunnen binnendringen. 3).

Wat verder de muziektheoretische zijde betreft: over de meest elementaire kwesties bestaat geen communis opinio, zoo er al überhaupt eene opinie bestaat.

Zoo is er nog niets met zekerheid bekend over den juiste vorm van den slendro- en den pelogtoonschaal zelf. Bestaat er eene absolute toonhoogte, of althans eene, die men ongeveer in het oog houdt? Stemmen verder de beste gamelans overeen in hunne intervallen? 4).

Kortom, men kan zeggen, dat de onderzoeken op akoustisch en toon-systematisch gebied nog pas in het allereerste beginstadium verkeerden.

En althans den Westerling is ook het compositorisch-theoretisch terrein nog grootendeels terra incognita. Wie onder hen, en trouwens ook onder de inlandsche deskundigen, is in staat

---

2). Behalve de meer ongemerkte, en dus des te gevaarlijker infiltratie der inheemsche kunst met Westersche elementen, moeten ook de meer openlijk aan den dag tredende Europeesche invloeden, belichaamd in tokkel- en harmonieorkesten en avondlandsche muziek schrijvende hofcomponisten niet onderschat worden. Hiermede wil niets gezegd zijn over de verdienste en het werk van een R. Wreksodiningrat, van wien, als volbloed Javaan, het een heele praestatie mag genoemd worden, dat hij zich de Westersche compositie-techniek zoo eigen heeft weten te maken.

3). Ik denk hier aan de Europeesche blaasinstrumenten, gebruikt in de bij den Troenodjojo-dans behoorende muziek, gelijk deze onlangs in den Djokjaschen Kapatihan bij gelegenheid van de huwelijksfeesten van den Prangwedono te hooren werd gegeven.

4). Deze en eenige verwante kwesties hoop ik binnenkort tot een oplossing te kunnen brengen. In samenwerking met Prof. Dr. J. Clay werden reeds vele nauwkeurige metingen verricht.

---

1). En er is periculum in mora. Had niet nog een 70 jaren geleden elke regent op Java en Madoera zijn gamelan en zijn bedoyo's? En thans: buiten de Vorstenlanden slechts hier en daar nog een zeer goede gamelan (b. v. te Tasikmalaja en Magelang); en de regent van Soemenep als eenige, die nog bedoyo's heeft.



nauwkeurig te omschrijven wat is: patët en laras, en te noemen de criteria, waarnaar zij onderscheiden worden? Want wat dr. Groneman en Mevr. Linda Bandara dienaangaande publiceerden, is minder juist of zeer onvolledig.

Nog veel bedenkelijker staat het met het historisch onderzoek, dat, ik duidde er boven reeds op naar aanleiding van de onder 1° gestelde vragen, nog geheel te doen valt.

En dit onderzoek zal niet meevallen, en de kennis en energie van velen gedurende langen tijd opeischen: niet alleen zijn de bronnen schaarsch en vooronderstelt eene vruchtdragende bestudeering daarvan een uitgebreide cultuurhistorische en philologische kennis, doch, afgezien van navorschingen *in den tijd*, eischt zulk een studie tevens een veelzijdig onderzoek *in de ruimte*, anders gezegd; onontbeerlijk is een vergelijkende studie van de Javaansche muziek met die van de Buitenbezittingen (vooral van Bali), van Achter- en van Voor-Indië, van de Philippijnen en van Mela- en Polynesië.

Het zal dan blijken, dat men daarbij niet immer met bestudeering van het over genoemde landen door andere onderzoekers gepubliceerde materiaal zal kunnen volstaan. 5).

En elke dag, die voor onderzoek in de boven aangeduide richtingen niet gebruikt wordt, is verloren en onvervangbaar.

---

5). Men bedenke b.v. eens, dat schrijver dezes voor eenige jaren in een cultuurland als Nederland het terrein van het **nog levende** volkslied nagenoëg nog als „unerforschtes Gebiet” aantrof. Ja, wat meer zegt, de meeste musici vermoedden zelfs niet, dat er nog een levend volkslied bestond, laat staan dan, dat zij iets wisten omtrent den muzikaal-, literair- en cultuur-historischen achtergrond ervan of omtrent den aard zijner melodie.

Voor deze onderzoekingen is het verder niet voldoende, dat men over de toewijding en kennis van eenige deskundigen de beschikking krijgt: — daarnaast dient men dezen in staat te stellen te kunnen werken met de daarvoor onmisbare hulpmiddelen. Dit geldt vooral de onderzoekingen op akoustisch gebied. Het is *noodzakelijk* dat hiervoor de beschikking verkregen wordt over tonometrische instrumenten. Zonder deze verwachtte men op dit terrein geen volkomen betrouwbare en objectief-zuivere resultaten. 6).

Ten slotte wijs ik er, naar ik hoop en vermoed overbodiglijk op, dat, wil men tot werkelijk bevredigende uitkomsten geraken; wil men inderdaad voorarbeid verrichten, die eerlang goede vruchten zal afwerpen, zoowel practische: bloei der muziekbeoefening, als theoretische: een standaardwerk over de Javaansche muziek 7), dat het dan noodzakelijk is, dat die arbeid verricht wordt in nauwe samenwerking van, en in onderling overeengekomen taakverdeling tusschen Javaan en Hollander, musicoloog, philoloog en historicus, sine ira et studio en zonder overschatting van eigen kunnen en kennen.

Weltevreden, 20 November 1920.

---

6). Hierin werd, sedert het schrijven van dezen brief, wat ondergeteekende betreft, op alleszins voldoende wijze voorzien, terwijl bovendien nog eenige, in Duitschland bestelde, meetapparaten, onderweg zijn.

7). In den trant van Fox Strangway's bewonderingswaardig „Music of Hindostan.”













