

KONINKLIJK INSTITUUT VOOR DE TROPEN

Mededeeling No. LII

Afd. (Culturele en Physische Anthropologie) No. 15

EEN EN ANDER
OVER DEN
JAVAANSCHEN
GAMĚLAN

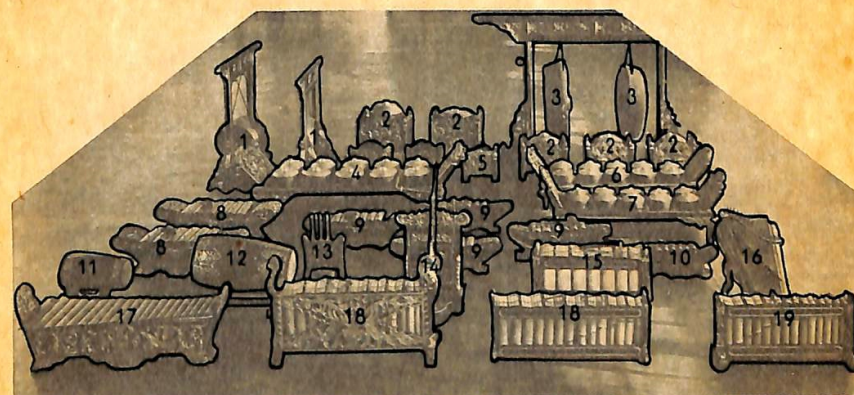
DOOR

Mr. J. KUNST



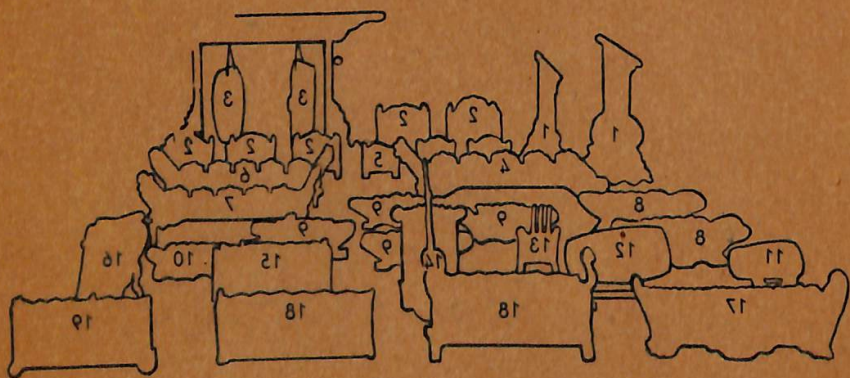
AMSTERDAM 1940

Prijs fl. —



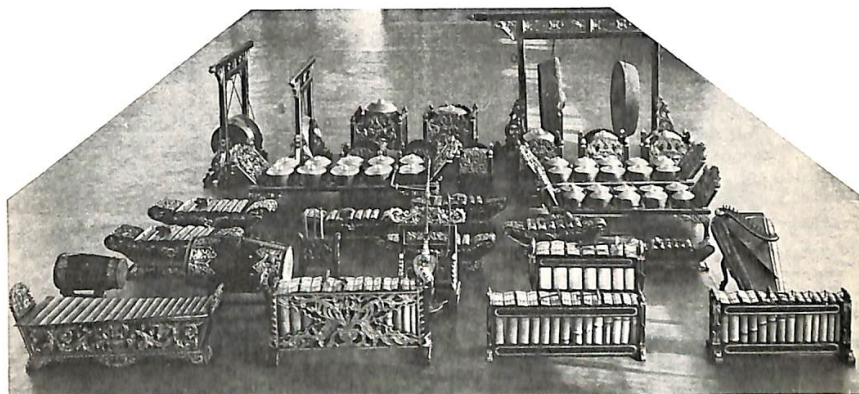
Javaansch orkest (gamelan), in het bezit van het Indisch Instituut en afkomstig van Jogjakarta. Het ensemble omvat de navolgende instrumenten:

- | | |
|----------------------|---|
| 1. kěmpoel | 10. saron paněroes of pěking |
| 2. kěnong | 11. kěndang tjiblon |
| 3. gong agěng | 12. kěndang gěnding |
| 4. bonang paněmboeng | 13. soeling |
| 5. kětoek | 14. rěbab |
| 6. bonang baroeng | 15. gěnděr paněmboeng of slěntěm gantoeng |
| 7. bonang paněroes | 16. tjalěmpoeng |
| 8. děmoeng | 17. gambang kajoe |
| 9. saron baroeng | 18. gěnděr baroeng |
| | 19. gěnděr paněroes |



Javanisch orkest (gamelan), in het bezit van het Indisch Instituut en afkomstig van Jorjakarta. Het ensemble omvat de navolgende instrumenten:

- | | |
|----------------------|---|
| 1. kempoei | 10. saron panéoes |
| 2. kénong | 11. kéndang tjiplon |
| 3. keng ageng | 12. kéndang kéndang |
| 4. bonang panémpoeng | 13. soeling |
| 5. kotoek | 14. rébab |
| 6. bonang baroeng | 15. kéndér panémpoeng of sénéni kantoeung |
| 7. bonang panéoes | 16. tjajempoeung |
| 8. gémoeung | 17. gambang karjo |
| 9. saron baroeng | 18. kéndér baroeng |
| | 19. kéndér panéoes |



EEN EN ANDER OVER DEN JAVAANSCHEN GAMĒLAN

Wanneer een Westerling zich een juist beeld wil vormen van een hem vreemde muziek, als de Javaansche, dan ziet hij zich aanvankelijk — hoe vol goeden wil ook en hoezeer wellicht ook ontvankelijk voor schoonheid in het algemeen — voor groote moeilijkheden geplaatst. Want dan moet hij trachten onbevangen te staan tegenover die voor hem zoo vreemde klankenwereld; hij moet zijn eigen theoretische begrippen, zijn eigen aesthetische axiomata, als hij die heeft, en de eigen conventies zooveel mogelijk over boord gooien. Aan te geven, **hoe** zijn geesteshouding dan wel heeft te zijn; **wat** hij dan al zoo heeft te vergeten en wat aan te leeren, voert, zooals begrijpelijk is, onmiddellijk op psychologisch-aesthetisch en muzikaal-technisch terrein. Op dit vrijwel grenzenlooze gebied wil ik mij echter thans niet verliezen; slechts wil ik in het algemeen opmerken, dat men, als ik goed zie, aanvankelijk de neiging heeft, om in de kunst van een ander ras te vallen over datgene, waarin die vreemde kunst schijnt achter te staan bij de eigen, terwijl de elementen, die in de eigen kunst min of meer verwaarloosd zijn en waarvoor wij derhalve een minder gevoelig of althans minder geoefend en ontwikkeld orgaan bezitten, in de vreemde kunst gewoonlijk niet op de hun toekomende waarde worden geschat. Zoo zal menig Europeaan de Javaansche muziek een zekere primitiefheid in de melodiek en een gebrek aan „ontwikkeling”, aan climax, in den vorm verwijten, maar hem ontgaan de raffinementen der rhythmiëk en de kostelijke nuances van het tromspel; — omgekeerd vindt een Javaan allicht in onze muziek de willekeurige, niet aan bepaalde tijden gebonden, toepassing van de toonsoorten, het eenvormig gebruik der trommen en de armzaligheid onzer slaginstrumenten te laken, maar hij zal voorloopig geen oor hebben voor de grootsche melodische overspanningen, de ontzaglijke stijgingen, kortom voor den eigenlijken psychischen inhoud van onze groote orkest- en kamermuziekwerken.

Op één verschil in wezen meen ik Uw aandacht te moeten vestigen, een verschil, dat ik aldus zou willen omschrijven: de Indonesische muziek is **statisch**, de modern-Europeesche **dynamisch**. In de Westersche muziek zit actie, spanning; de groote orkestcomposities verklanken in zekeren zin een crisis, een conflict; er wordt daarin gestreefd en bereikt. De Javaansche daarentegen is feitelijk het best te karakteriseeren als „verklankte tijd”; zij is in den goeden zin van het woord „doelloos”, zij **wordt** niet, maar **is**. Daarom is men aan het einde van een Europeesch concert min of meer vermoeid, maar den gamĕlan — althans den Vorstenlandschen — kan men een ganschen nacht aanhooren en dan heeft men nog spijt, dat het uit is.

Natuurlijk is dit een tegenstelling, die alleen op het algemeene, overheerschende karakter betrekking heeft: ook de westersche toonkunst kent muziek zonder „ontwikkeling”, weet te mediteeren, kan zijn „tot klank geworden tijdsverloop” en ook de Javaansche muziek kent dramatische momenten en oplaaiing van driften. Maar het bepaalt haar eigenlijke karakter niet.

Het is U verder natuurlijk bekend, dat de Indonesische muziek nog geheel en al gemeenschapskunst is: muziek van en voor het volk in al zijn maatschappelijke geledingen. De oorsprong der meeste composities is als die van onze volksliederen en van onze middeleeuwsche kunst: zoo al de auteur in sommige gevallen bekend is, dan is hij toch slechts het scheppend orgaan der menigte geweest.

Vorst en landbouwer, beiden luisteren zij met dezelfde toewijding naar dezelfde **gending**s. Men moet trouwens een wayang-opvoering in een der kratons hebben meegemaakt, om volkomen te weten en te gevoelen, hoe vorst en volk daar gezamenlijk en gelijkelijk in opgaan: de vorst met zijn gevolg en gasten op de marmeren verhooging van de **pendapa**; het volk, bruin en zwijgend, in dichte drommen daar omheen.

Gaat men nu de onderscheiden elementen na, waaruit onze eigen toonkunst is opgebouwd, en vraagt men zich af of en, zoo ja, in welke mate, die in de Javaansche muziek worden aangetroffen, dan blijkt in de eerste plaats, dat, hoewel er ongetwijfeld in elke vocale compositie (**tembang**) en evenzoo in ieder instrumentaal stuk (**gending**) voor het Europeesche oor een of meer tonale centra vallen waar te nemen, er van een voluitgegroeide, gesloten tonaliteit, zooals die zich bij ons allengs heeft ontwikkeld, niet gesproken kan worden. In plaats daarvan treffen wij zeer ingewikkelde semi-modale, semi-tonale stelsels aan. We bevinden ons hier op het ongemeen belangwekkende gebied der Vorstenlandsche **patet**-soorten en de **laras bem** en **barang**, van de Balische **soenarèn**- en **selisir**-stemmingen, of hoe zij meer mogen heeten; van de Soendaneesche stemmingen **mèlog**, **njorog** en **liwoeng**: de boeiendste provincie van het Indonesische muziektheoretische rijk.

De in gebruik zijnde toonschalen behooren tot twee verschillende systemen, welke resp. **pélog** en **sléndro** heeten.

Het volkomen ontbreken van historische en musicologische gegevens liet tot voor kort alle ruimte voor veronderstellingen omtrent de herkomst van deze toonstelsels. Volgens Prof. LAND zouden de **pélog**-schalen betrekkelijk jong zijn; hij meende, dat ze van Perzisch-Arabische herkomst waren, ten minste, achtte dit een redelijke veronderstelling. RADEN MAS SOERJAPOTRA schijnt, althans voor **pélog**, een nauwe verwantschap te hebben aangenomen met bepaalde Hindoe-toonschalen, maar ook wel heeft hij gedacht aan een zuiver-Javaanschen oorsprong van dit stelsel. De volksopvatting laat **sléndro** een geschenk der goden zijn en **pélog** een vorming daarvan door vermete menschenhand. Sedert een twintigtal jaren evenwel meent men, dank zij vooral de onderzoekingen van thans wijlen Prof. VON HORNPOSTEL, dat de Javaansche toonstelsels beide — en bovendien nog een groot aantal andere toonschalen uit andere deelen der wereld — uit het oude China afkomstig zijn, ja, wellicht in een nog oudere periode ergens in Centraal-Azië, Turkestan, zijn ontstaan.

Ongetwijfeld kwam **sléndro** vele eeuwen na **pélog** op Java en Bali. **Pélog** werd wellicht reeds door de Indonesische volken meegebracht, welke, vele eeuwen vóór het begin van onze jaartelling, zich op Java nederlieten. **Sléndro** daarentegen schijnt of met de immigrerende voorouders van de — naar men meent later dan de Soendanezen op Java gearriveerde — Javanen, of eerst veel later, nl. in de 8ste eeuw A.D., met het vorstengeslacht der Çailéndra's op het eiland verschenen te zijn. Er wordt verondersteld dat dit toonstelsel zelfs zijn huidige naam aan deze dynastie dankt: **gamelan sléndro** = **gamelan Çailéndra**? Aanvankelijk schijnt het zich tot het centrum van Java bepaald te hebben, waar het het eerder gekomen **pélog** goeddeels verdrongen heeft. Later, vermoedelijk tengevolge van politieke verschuivingen, heeft het vasten voet gekregen in het westen en het oosten van het eiland en tenslotte ook op Bali. Wij mogen aannemen dat, wanneer Java in het licht der geschiedenis treedt, beide toonstelsels naast elkander bestaan: **sléndro** in de eerste plaats voor de begeleiding van de **wayang poerwa** — d.i. het schimmenspel, voor zoover dit Hindoemythen uitbeeldt —; **pélog** ten nauwste verbonden met typisch prae-Hindoische Indonesische kunstuitingen, als het den Pandji-cyclus uitbeeldende schimmenspel, dat **wayang gedog** heet; verder met bepaalde ceremonieën en verscheiden dansvormen.

Instrumentaal **pélog** in zijn volledige vorm bezit 7 tonen in het octaaf,

d.w.z. het lijkt, alsof **pélog** een zeventonige schaal heeft. In werkelijkheid echter is die heptatonische schaal slechts een samenvatting, een soort kleinste gemeene veelvoud, van een aantal vijftonige schalen met ongelijke intervallen, in welke echter zoo nu en dan een zesde, of zelfs een zevende toon als bijtoon kan optreden. Vocaal **pélog** kent nog enkele tusschen-tonen meer.

Instrumentaal **sléndro** is steeds vijftonig en deze tonen liggen gewoonlijk op ongeveer gelijke afstanden van elkaar; zijn intervallen zijn dus gemiddeld ongeveer $\frac{5}{4}$ Europeeschen heelen toon groot. Vocaal **sléndro** kent bovendien nog een vijftal tusschen-tonen.

De tonen van instrumentaal **pélog** en **sléndro** worden, van hoog naar laag, in Midden-Java genoemd:

Pélog	De intervallen uitgedrukt in Eur. halve tonen (bij benadering)	Sléndro	De intervallen uitgedrukt in Eur. halve tonen (bij benadering)
(penoenggoel of bem alit)		(barang alit)	
barang	2.7 of 2.64	nem	2.4
nem	1.5 1.56	lima of gangsal	2.4
lima of gangsal	1.2 1.02	dada of tengah	2.4
pélog	1.5 1.56	goeloe of djongga	2.4
dada of tengah	2.4 2.64	barang	2.4
goeloe of djongga	1.5 1.56		
penoenggoel of bem	1.2 1.02		

Van geen van beide toonstelsels stemmen de intervallen derhalve overeen met die van de westersche toonschalen. Maar bij ervaring weet ik, dat het Europeesche oor al spoedig deze vreemde intervallen als volkomen zuiver en zelfs als zeer schoon ondervindt. Deze Indonesische schalen zijn trouwens, evenals de westersche, op zeer natuurlijke principen gebouwd.

De Javaansche **melodiek** is, naar het mij voorkomt, over het geheel genomen, eenvoudiger van structuur, dan de Europeesche. Met name de instrumentale melodien, en dan in de eerste plaats de kernmelodien der gamelancomposities, zijn min of meer lapidair. Maar indrukwekkend en expressief kunnen zij, bij allen eenvoud, toch in hooge mate wezen: wie eenmaal de **gending Bima koerda**, de Toorn van (den wayangheid) Bima, in den Pakoe Alaman te Jogjakarta gehoord heeft, zal den geweldigen inzet daarvan niet licht weer vergeten. En de tegenmelodien van de zangstemmen en de **rebab** zijn in haar polyphone vervlechtingen toch ook wel degelijk van een zeker raffinement en van een onmiskenbare bekoring.

Ten aanzien van de **harmoniek** valt op te merken, dat de Indonesische meerstemmigheid niet, als de onze, aan bepaalde harmonische „wetten” gebonden is: men zou haar „toevallig” kunnen noemen. We hebben hier dan ook niet te maken met onze westersche gereguleerde meerstemmig-

heid maar met een veel vrijeren, en mogelijk ook primitieveren, vorm, de z.g. **varianten-heterophonie**. Slechts voorzoover het de fluit- (**soeling**-) en viool- (**rebab**-) partijen en den zang aangaat, die alle een min of meer zelfstandige melodie tegen de kernmelodie laten hooren, kan men van een polyphoon element in het orkestspel spreken.

Dan het **rhythme**. Zou men met een zeker recht kunnen beweren dat de Europeesche muziek in melodisch en harmonisch opzicht op een hooger trap van ontwikkeling staat, in veelvormigheid van rhythmiek is deze zonder twijfel ten achter gebleven bij de Javaansch-Balische toonkunst. Nog onlangs sprak een onzer moderne componisten van den Vorstenlandschen gamelan als van „een polymetrisch wonder”. En terecht. Dikwijls is het rythme er rijker en gevarieerder dan in de westersche muziek; men hoort soms tot zijn vreugdevolle verbazing polyrhythmische, beter: hetero-rhythmische verstregelingen van groote schoonheid.

Gaan wij thans over tot een meer concreet onderwerp: de samenstelling en het gebruik der Javaansche orkesten. De meervoudsvorm is hier opzettelijk genomen: Java toch kent vele soorten van ensembles en dan bovendien nog een aantal instrumenten, die ook of uitsluitend solistisch worden gebruikt. De eigenlijke **gamelan** is niet dan de hoogste orchestrale vorm; de andere, kleinere combinaties zijn gewoonlijk meteen ook primitiever.

Een Vorstenlandsche **gamelan** in volle bezetting geeft op het eerste gezicht en gehoor een verwarrenden indruk; willekeur schijnt te heerschen in groepeerings en bespeling en het is eerst langzamerhand, dat men bemerkt, dat elk speeltuig zijn vaste taak in het orchestraal organisme vervult. In de eerste plaats verdient het de aandacht, dat de meeste groote **gamelans** van vorsten en regenten dubbel zijn, d.w.z., dat zij uit een **sléndro**- en een **pélog**-helft bestaan. Deze helften hebben alleen de groote gongs en de trommen gemeenschappelijk; verder dikwijls de **rebab**, wier stemming immers gemakkelijk kan worden veranderd. Bovendien soms nog enkele verticaal resp. horizontaal opgestelde gongvormen van middelbare grootte: de **kempoels** en de **kenongs**, nl. wanneer de dubbel**gamelan** z.g. **toemboeg djongga** of **toemboeg nem** is. Met deze laatste termen wordt aangeduid, dat de tonen **djongga** (resp. **nem**) van de **sléndro**- en van de **pélog**-helft dezelfde toonhoogte bezitten. De op deze wijze verkregen besparing aan kostbaar brons is niet het eenige voordeel, uit deze stemmingswijze voortvloeiende; het zou echter te ver voeren, op dit betrekkelijk onbelangrijke onderdeel hier verder in te gaan.

Overbodig te zeggen, dat nooit ofte nimmer de **sléndro**- en de **pélog**-helft tegelijk geslagen worden. Ook is het een hoogst zeldzaam verschijnsel, dat in één **gending** overgang van het eene naar het andere toonstelsel plaats heeft.

De **pélog**-helft op haar beurt valt, althans voor zoover het de meer-octavige **gendèrs** betreft, in twee groepen uiteen. De **gendèrs** moeten nl. in de stemming **pélog bem** (omvattende de **patet's lima** en **nem**) in elk octaaf over de tonen **bem**, **goeloe**, **dada**, **lima** en **nem** beschikken, doch in de stemming **pélog barang** (**patet barang** omvattende) over de tonen **goeloe**, **dada**, **lima**, **nem** en **barang**. Aangezien haar toetsen nu echter zwevend zijn opgehangen, is het niet wel doenlijk om, als men in den loop van den avond van **pélog bem** op **pélog barang** overgaat, de toetsen te verwisselen. Men heeft daarom van de **gendèr's pélog** dubbele stellen: telkens één **gendèr bem** en één **gendèr barang**. Samen met een **gendèr sléndro** vormen zij in de orchestrale opstelling telkens een aan drie zijden afgesloten vierkant, waarbinnen zich één speler bevindt. Bij de andere instrumenten doet zich deze moeilijkheid niet voor. Die beschikken nl., voor zoover zij één-octavig zijn, over alle 7 tonen der (gecombineerde) **pélog**-schaal, of wel, zij dragen **liggende** toetsen, welke gemakkelijk verwisseld kunnen worden.

De **gamelan pélog** en de **gamelan sléndro** beschikken vrijwel over dezelfde instrumenten. Alleen valt het op, dat, wanneer zij niet zijn samen-gevoegd tot een dubbel-orkest, doch een zelfstandig bestaan leiden, de instrumenten van een **pélog**-orkest gewoonlijk veel forscher van bouw zijn.

Een paar kleine gongsoorten met een interpungeerende functie van lagere orde, die nu eens in hangenden, dan weer in liggenden vorm worden aangetroffen, vindt men uitsluitend in één der orkesten, nl. de **kempyang** in den **gamelan pélog**; de **engkoek** en de **kemong** in den **gamelan sléndro**.

Verder bestaan er, zooals vrijwel in alles, ook in de samenstelling der **gamelans** eenige verschillen tusschen Solo en Jogja. Jogja heeft één bonang-soort meer, een bas-bonang, den **bonang panemboeng**. De overige verschillen bespaar ik U: zij hebben hoofdzakelijk betrekking op de vervaardiging en den bouw van sommige instrumenten, met name van **rebab**, **soeling**, **bonang** en **gambang kajoe**.

Over de **functie** der verschillende instrumenten in het ensemble het navolgende.

Men moet onderscheiden:

- a. kernmelodie-dragers;
- b. tegenmelodie-instrumenten;
- c. phraseerende (interpungeerende, colotomische) instrumenten;
- d. ompelende (paraphraseerende) instrumenten (de z.g. **paneroesan**);
- e. tempo onderhoudende en beïnvloedende (agogische) instrumenten.

De groep der saronen (**saron slentem**, **demoeng**, **saron baroeng**) — metallophonen alle met liggende toetsen — zijn de voornaamste dragers van de kernmelodie, den cantus firmus. Deze kernmelodie (**baloenganing gending**), twee- of drievoudig geoctaveerd voorgedragen, beweegt zich eigenlijk door ongeveer twee octaven (**gembyangan**). Aangezien nu echter genoemde saronen slechts één octaaf omvang hebben, wordt de kernmelodie dus gedeeltelijk „omgeklapt”, geperst, als het ware, in een één-octavig keurslijf.

Door de hoogste saron, de **saron paneroes** of **peking**, wordt zij gesyncopeerd, dan wel rhythmisch „verdubbeld”.

De taak van de **bonangs** is niet met een enkel woord aan te geven. Inforsch geslagen (**sabetan**) **gending's** laten ook zij den cantus firmus hooren, maar ook nog wel wat meer, n.l. eenvoudige paraphrasen. In zachter geslagen composities geven zij soms even van te voren den toon aan, die zoo dadelijk door de zangstemmen (solo-stem: **sindèn**; unisono koor: **gérongan**) zal worden ingezet.

Deze laatste, alsmede de **soeling** en de **rebab** laten, gelijk gezegd, in de zacht geslagen (**aloes**) stukken tegenmelodieën hooren.

Op regelmatige afstanden wordt de kernmelodie in een lager octaaf versterkt, b.v. telkens na vier **keteg** („tel”, rhythmische eenheid, eig. hartslag). Die verzwaarde hoofdtönen (**dongding gending**) worden mede geslagen op de **slentem gantoeng** of **gendèr panemboeng** en — alleen in Jogja — op den **bonang panemboeng**.

Elke kernmelodie wordt in frasen onderverdeeld, ongeveer, zooals een gedicht door komma's, komma-punten en punten. Maar dan veel regelmatig.

De grootste perioden worden beëindigd door een slag op den grooten gong, den **gong ageng** of **gong gedé**; dat zijn dus a.h.w. de punten, die de volzinnen van het gedicht afsluiten. Elk dezer gongsneden (**gongan**) is onderverdeeld in een aantal — gewoonlijk 2 of 4 — kleinere frasen, die telkens door een slag op de **kenong**, een solitaire, hooggerande, liggend opgestelde gongsoort, worden afgesloten; de komma-punten derhalve. Op

het einde van de laatste kēnongsne in een gongperiode valt dus zoowel een **gong-**, als een **kenongslag**. Elke kēnongsne (**kenongan**) wordt dan nog weer onderverdeeld door slagen op de **ketoek**, een eveneens enkelvoudigen en liggend opgestellten slagketel, kleiner en minder hooggerand dan de **kenong**. In sommige compositievormen (**ladrang** en **ketawang** geheeten) worden de slagen op de **ketoek** nog afgewisseld door slagen op de **kempoel**, een hangende, vrij kleine, gong.

Het is naar de verschillen in de hier geschetste colotomische structuur, dat men de gamēlancomposities onderscheidt in een aantal soorten.

Wanneer nu een gamēlan niet anders omvatte dan de tot dusver genoemde speeltuigen — en deze op de aangegeven wijze bespeeld — dan zou het muzikale resultaat der bespeling, ook al deed men dynamischen en agogischen factoren alle recht wedervaren, zonder twijfel als hinderlijk stijf en vierkant worden ondervonden. Maar nu is dat soliede vakwerk opgevuld met de kostelijkste figuraties en omrankt door de heerlijkste toonarabesken. Dit lofwerk, dat natuurlijk vooral in meer lyrische passages tot volle ontwikkeling komt, wordt gerealiseerd op de panēroesan, de omspelende instrumenten. De voornaamste hiervan zijn: de **gendēr baroeng**, de **gendēr paneroes**, (metallophonen met boven afgestemde klankbuizen zwevend opgehangen toetsen), de **gambang kajoe** (een xylofoon) en, als hij aanwezig is, de **tjalempoeng** (een soort cither).

Terwijl de kernmelodie en de colotomie van een **gending** onveranderbare grootheden zijn, staat het den bespelers der **paneroesan** vrij, hun parafrases naar eigen ingeving te vormen. Slechts hebben zij, als ik mij niet vergis, ervoor te zorgen, dat zij telkens op de **dongding gending**, de hoofdtönen der kernmelodie, met een hunner slagstokken (**taboeh**) den melodietoon laten hooren. Overigens kunnen zij hun fantasie vrij spel laten. Maar, gelijk in alle oostersche kunstuitingen, wordt ook deze vrijheid sterk gebonden door traditie.

De **paneroesan** vormen niettemin, met **rebab**, **soeling** en zang — en afgezien van het wonderbaarlijke tromspel (**kendangan**) — voor den Europeeschen musicoloog verreweg het boeiendste deel van dit orkestspel. Tegen het in partituur brengen — niet voor musicologische studie, wel te verstaan, doch ten gebruike van de Javaansche musici — óók van deze partijen zijn, zoowel van Europeesche, als van inheemsche zijde, ernstige bezwaren ingebracht. Men vreest nl., dat dan de kunst, schoone parafrases en versieringen te scheppen, op den duur verloren zal gaan, zooals, sedert de becijferde bas plaats maakte voor door den componist volledig uitgeschreven piano-partijen, de westersche pianisten over het algemeen in phantaseerend vermogen zijn achteruitgegaan. Toch, wil de Javaansche muziek, die thans een periode van verstarring doormaakt, zich verder evolueeren en een toekomstig Javaansch kunstenaar zich vrijelijk in gamēlancomposities kunnen uitspreken, dan zal het wel noodzakelijk blijken, dat ook de **paneroesan** worden genoteerd.

En dan is er ten slotte nog de trom (**kendang**), met de **rebab** wel het voornaamste instrument van heel den gamēlan. Haar bespeling is dan ook aan den orkestleider (**loerah gending**) toevertrouwd (als hij althans niet de **rebab** bespeelt), die door middel van voor niet ingewijden nauwelijks merkbare aanslagsnuancen het tempo van het ensemble aangeeft, onderhoudt en wijzigt. Het is niet veel minder dan een agogisch wonder.

Gewoonlijk wordt alleen de **kendang gending** gebruikt. Bij dansbegeleiding en in de compositievormen **ladrang** en **ketawang** wordt die echter veelal door de kleinere **kendang tjiblon** vervangen. Ook kent men **kendangan kalih** (**K. loro**) dubbel **kendangan**, waarbij, naast de **kendang gending**, door den orkestleider ook nog een zeer kleine trom, de **penoentoeng** of **ketipoeng** wordt geslagen.

Er bestaan tal van trombespelingswijzen, die elk een eigen naam dragen. Voor elk der beide toonsystemen zijn het er ongeveer 25. Alle klassieke

kendangan schijnt in essence te herleiden te zijn tot 5 hoofdaanslagen, welke in het Jogiasche kratonnotenschrift elk door een bepaald teeken worden voorgesteld. Behalve in bepaalde dansbegeleidingsmuziek worden de Midden-Javaansche **kendangs** steeds met de vingers bespeeld.

Dikwijls nu ontmoet men gamēlans, waarin enkele der hier genoemde instrumenten ontbreken. Zijn de **bonangs** en de **sarons** er niet bij en is de **gong ageng** vervangen door den kleineren **gong soewoekan** (die overigens ook in de volledige bezetting niet mag ontbreken, wijl hij voor enkele bijzondere composities noodig is), dan wel door den **gong kemodong** (een surrogaat-gong, bestaande uit een klankkast, waarboven twee zwevende, van een slagknobbel voorziene toetsen, die tegelijk worden aangeslagen), dan spreekt men van een **gamelan klénengan**, (hetgeen met „kamerorkest” vertaald zou kunnen worden).

Nog valt op te merken, dat ook, wanneer de gamēlan al de opgesomde instrumenten omvat, deze toch nimmer alle tegelijk spelen; in de forsche **gending**s zwijgen de zachte instrumenten; in de zacht geslagen stukken de luid klinkende, in de eerste plaats de **bonangs**.

Tot zoover over de samenstelling van den Vorstenlandschen gamēlan. Buiten Midden-Java zijn de orkesten dikwijls minder volledig en gewoonlijk minder goed verzorgd of van een mindere kwaliteit. In totaal kent Java het enorme aantal van 17.300 (zeventienduizend driehonderd) gamēlans.

Kleinere ensembles dan de hierboven beschrevene behoeven niet noodzakelijkerwijs onvolledig te wezen; er bestaan er, die principieel van een andere samenstelling zijn, zooals de eerwaardige **gamelans Moenggah**, **Kodok ngorèk** en **sekati** in Midden-Java en de **gamelans Degoeng** en **Rèntèng** in de Soendalanden. Het meerendeel hunner valt een bepaalde taak ten deel in het bestel der Javaansche plechtigheden en jaarfeesten.

Iedere gamēlan-compositie vangt aan met een inleiding, **beboeka** of **boekaning gending**, gedurende welke de spelers gelegenheid hebben, in de sfeer van het te spelen stuk te geraken en elkander te „pakken”. Men onderscheidt **beboeka swara** (vocale inleiding) en **B. bonang**, **B. gendēr**, **B. (saron)** **baroeng** en **B. kendang**, naar gelang van het instrument, dat de inleiding inzet. De **beboeka swara** (ook wel **bawa** genoemd) is vrij lang, aangezien daarvoor gewoonlijk een heel lied gebezigd wordt; de instrumentale inleiding daarentegen is nooit langer dan eenige „maten”. Al deze inleidingen worden afgesloten door een slag op den **gong ageng**, waarna attacca de eigenlijke **gending** volgt.

Bij de composities, die uit een voor- en een na-Satz bestaan, d.w.z. in alle z.g. **gending ageng**, **G. tengahan** en een deel der **G. alit**, wordt gewoonlijk eerst de voor-Satz (**mérong**) eenige malen herhaald. Wil men dan overgaan (**tiba** = vallen) op den na-Satz (den **moenggah**), dan wordt dit na den op één na laatsten **kenongslag** van de **mérong** door den orkestleider op de **kendang** aangegeven; het spel versnelt zich ietwat, wordt levendiger en als de gongslag valt, zet de **moenggah** in. Bij uitzondering bestaat deze **moenggah** uit een, ook wel zelfstandig voorgedragen, **ladrang**- of **ketawang**-compositie. Ook deze **moenggah** wordt, desgewenscht, eenige malen herhaald. Wil men eindigen, dan wordt van den op één na laatsten **kenongslag** af het tempo weer opgedreven (**seseakan**), om op het allerlaatste sterk te retarderen (**soewoek**). De laatste gongslag golft als in de eeuwige wereldruimte uit.

Aldus de regel; natuurlijk komen daar ettelijke uitzonderingen op voor. Buiten de genoemde compositie-groepen staan b.v. de orchestrale en vocale formules (**soeloek**), bij de wayang in gebruik, waarvan hier worden genoemd de groep der **lagon's** of **patetan** en der **ada-ada**, reeksen van, gewoonlijk vrij korte, melodieën die resp. de toonsfeer scheppen en de uiting van bepaalde gevoelens op het wayangscherm aankondigen en begeleiden. Verder ook het **ajak-ajakan**, dat de opkomst der figuren begeleidt, en **srepegan** en **sampak**, strijdbegeleidingsmuziek.

Men onderscheidt voorts verschillende tempi (**wirama**), b.v. **lomba** (andante), **rangkep** (adagio, lett.: dubbel) en **toyamili** (allegro, lett.: stroomend water).

Voor den Javaan is muziek een veel essentieeler levenselement, dan voor de meesten onzer. Het is dan ook geen wonder, dat we in de Javaansche dichtwerken soms zeer schoone verzen aantreffen, waarvan muziek het onderwerp vormt. Zoo heeft b.v. het uit 'den aanvang van de 19de eeuw dagteekenende encyclopaedische dichtwerk „Tjëntini” op meesterlijke wijze een beeld gegeven van de verschillende gamelaninstrumenten en hun bespelingswijze. In het origineel is het, of wij den klank der instrumenten zelf beluisteren. Ik wil mij het genoegen niet ontfangen hier in vertaling te doen volgen hetgeen de Tjëntini in Zang 276 over het **rebabs** spel zegt:

„Djajènràgà (een hoveling) nam elegant de rêbab in handen. Zij was welgevormd. De hals was gedeeltelijk van ivoor, gedeeltelijk van been; de strijkstok met snijwerk versierd en verguld; het instrumentlichaam voorzien van een geborduurd overtrek. De **nem**-snaar werd getokkeld; aangestreeken bleek zijn toon geheel overeen te stemmen met de **nem** van **gendèr** en **gambang**. Ook de **nem** van de **soeling** harmonieerde. Djajènràgà zette zich in postuur; zijn houding was ingetogen, overeenkomstig zijn aard. Hij streek een paar keeren heen en weer om het instrument te beproeven. De kam was gesneden uit djati-hout; de spanning van het vel was stevig; kortom, alles was even deugdelijk. Hij zette vervolgens **patet sanga** (een **soeloek**, d.i. een toonsfeer-, tevens een bepaalde wajangsituatie aangevende melodie) in. Zijn vingers trilden, nu en dan de snaren beroerend, gelijk de staart van een skorpion, die zijn angel gereed houdt. Het neer-drukken van de snaren geschiedde accuraat; de vingertoppen (...) zochten een melodie in snelle figuren. Het heen en weer glijden van de hand deed de snaren doorbuigen. Telkens werd eventjes van de juiste toonhoogte afgeweken om de charme te vermeederen. De middenvinger was opvallend in zijn bewegingen; de wijsvinger geleek een jonge varenspruit; pink en ringvinger hadden veel van spinnepoten. Vaardig werden de vingers om beurten op de snaren geplaatst. De strijkstok werd op ongekunstelde wijze van slof tot punt gebruikt; wanneer het tempo versnelde, paste de streek zich zonder hapering daarbij aan. (...) De bekoring was volmaakt. De toonguirlanden omstrengelden het hart. Het snarens spel harmonieerde met de tonen der kernmelodie en was duidelijk, regelmatig en passend. Bij nauwkeurige beschouwing van Djajènràgà's rêbabspel moest men wel erkennen, dat het vol toewijding, welverzorgd en knap was. Hij bewoog soms even zijn dijen; dat was zijn gewoonte en is ook niet hinderlijk.

De andere spelers waren „weg”; (...) ze zaten allen sprakeloos bij het aanschouwen van Djajènràgà (...) en keken hem in stomme bewondering aan.

De **sendon** (naam v.e. bepaalde **soeloek** en wel van de soort, die gewoonlijk **lagon** of **patetan** geheeten wordt) was ten einde; **sarajoeda** (een bepaalde vorm van lagon-beëindiging) volgde attacca en werd met een tromslag **bem** en een het gemoed bevredigenden gongslag besloten. Na de **patetan** bekeek Djajènràgà de **rebab** met een critischen blik. De gastheer Kidang Wirátjapà lachte hartelijk en sprak: „Godbewaarme, wat heerlijk. Een zieke zou d'r gezond van worden!”

Ziehier dan, zeer in het kort en zeer onvolledig, een overzicht van de voornaamste bijzonderheden betreffende den Vorstenlandschen gamelan en zijn composities.