

Wason
ML345
J4G87+

ASIA

214
B-15
G-395

CORNELL
UNIVERSITY
LIBRARY



1877
M12
1-4

1

117
112
-1



DE GAMĚLAN TE JOGJĀKARTĀ.

DOOR

Dr. J. GRONEMAN.

UITGEGEVEN, MET EENE VOORREDE

OVER ONZE KENNIS DER JAVAANSCHĒ MUZIEK,

DOOR

Dr. J. P. N. LAND.

Uitgegeven door de Koninklijke Akademie van Wetenschappen te Amsterdam.

MET TWEE PLATEN.

AMSTERDAM,
JOHANNES MÜLLER.

1890.

524

W.
M.L.
-7

Wagon
[4.34]
[14.63]

W.8795 =
171
Y

I N H O U D.

- P. 1. VOORREDE. *Over onze kennis der javaansche muziek*, door Dr. J. P. N. Land.
P. 2. I. Bronnen. P. 3. II. Oorsprong der javaansche muziek. P. 4. III. Zang.
P. 5. IV. Instrumenten. P. 7. V. Toonstelsels. P. 12. VI. Muziekschrift.
P. 14. VII. Toonwerken. P. 18. Besluit. P. 21. Noot 1: Literatuur. P. 22.
Noot 2: Toonnamen. Noot 3: Intervallen. P. 23. Noot 4: de toonstelsels in
de Preanger.
- P. 25. DE GAMĒLAN TE JOGJĀKARTĀ, door Dr. J. Groneman.
P. 26. § 1. De naam *gamĕlan*. § 2. De beide toonstelsels, *Salĕndro* en *Pĕlog*.
P. 29. § 3. De klank van den *gamĕlan*. § 4. Bestanddeelen van den *gamĕlan*.
P. 31. § 5. De *Rĕbab*. P. 32. § 6. De *Kĕndang* en *Kĕtipoenĝ*. § 7. De *Soeling*.
P. 33. § 8. De *Bonang*'s. P. 35. § 9. De *Saron*'s. P. 36. § 10. De *Gambang*'s.
P. 38. § 11. De *Gĕndĕr*'s. P. 39. § 12. De *Tjĕlĕmpoenĝ*. § 13. De *Gong*'s en
Kĕmpoel's. P. 40. § 14. De *Kĕnong* en *Kĕtoek*. P. 41. § 15. De *Rodjĕh*,
Kĕtjĕr en *Tjĕloering*. P. 42. § 16. De *Bĕdoeg*. § 17. De *Kĕmpjang*, de *Bĕndĕs*
en de *Bĕri*. P. 43. § 18. De *Kĕmanak*. § 19. De *Kĕprak* en *Kĕtjĕrĕk*. P. 44.
§ 20. Zangers en Zangeressen. § 21. Vervaardiging van instrumenten. P. 45.
§ 22. *Gamĕlan*'s van den *Kraton*. P. 48. § 23. Oorsprong van den *gamĕlan*.
P. 50. § 24. De *Gĕnding*'s of toonstukken. P. 53. § 25. Toonschrift.
- P. 55. BIJLAGE A. Transcriptie der melodiĕn van 32 toonwerken, uit de verzameling
van pangĕran arjĀ Adi WinĀtĀ, naar de opteekening in woorden (vgl. Plaat I)
bewerkt door Dr. Land.

- P. 94. BIJLAGE B. Soortgelijke transcriptie van 13 stukken naar het notenschrift (vgl. Plaat II) van pangéran adipati arja Pakoe Alam IV.
- P. 105. BIJLAGE C. Partituur in Salèndro, opgemaakt uit de transcriptie der partijen van de hand van radèn pandji Natà Rëdjä.
- P. 118. BIJLAGE D. Hoofdpartijen der partituur van een stuk in Pèlog uit de Preanger, indertijd bewerkt door de heeren A. Holle en Dr. A. D. Loman.
- P. 124. BIJLAGE E. Toevoegsel over de toonstukken en trompartijen.
- Plaat I. Toonschrift in woorden (zie Bijlage A).
- Plaat II. Toonschrift in figuren (zie Bijlage B).
-

111
112
113

]

DE GAMĚLAN TE JOGJAKARTÀ.

V O O R R E D E.

OVER ONZE KENNIS DER JAVAANSCHÉ MUZIEK.

DOOR **Dr. J. P. N. L A N D.**

Wanneer ik het waag, hoewel niet tot de beoefenaren der taal- en volkenkunde van den oostindischen Archipel behorende, over javaansche muziek het woord te voeren, dan is dat het gevolg van bijzondere omstandigheden. Reeds 32 jaren geleden (1857) werd mijne belangstelling gewekt door de heldere klanken van den *gamĚlan*, die door de straten van Delft den feestelijken optogt van de kweekelingen der toenmalige Koninklijke Akademie begeleidde. De kundige muziekdirecteur J. C. Boers had de instrumenten van het museum en de enkele door Europeanen genoteerde melodiën bestudeerd, van sommigen verdere inlichtingen verkregen, en eenige der jongelieden zoo onderrigt, dat er een niet al te ongetrouwe voorstelling werd gegeven van hetgeen met dergelijke middelen door inlandsche kunstenaars wordt voorgebragt. — Op deze merkwaardige reconstructie volgden 22 jaren later (1879) de uitvoeringen van Javanen op een kamergamĚlan, die door den onafhankelijken vorst van Solo, *pangĚran radĚn adiputi Arjo Mangko Negoro*, met de spelers afgehuurd en ter opluistering der tentoonstelling naar Arnhem gezonden was. Ik heb die uitvoeringen meermalen genoten, en mijnen vriend Dan. de Lange, die er als musicus

1

LETTERK. VERH. DER KONINKL. AKADEMIE. DEEL XIX.

studie van maakte, aanleiding gegeven tot eenige vergelijking met de delftsche instrumenten, die middelerwijl naar het Ethnographisch Museum te Leiden verhuisd waren. — Drie jaren daarna, in 1882, werd door zekeren gelukzoeker onder den aangenomen naam Walkert een soerabajasche straatgamĕlan met de muzikanten naar Londen gevoerd, waar de speeltuigen, schoon van twijfelachtige waarde, door eerste kenners van dergelijke dingen, de heeren Alex. J. Ellis en Alfred J. Hipkins, grondig onderzocht zijn. Met deze beiden bevriend, ondernam ik, alweder op de instrumenten van ons museum, een reeks van toonmetingen, waartoe mij op het physisch kabinet der leidsche hoogeschool de gelegenheid en de noodige bijstand door de welwillendheid van Prof. Onnes werd verstrekt, en waarvan de resultaten mede in een verslag aan de Royal Society te Londen zijn opgenomen, zoowel als de vroegere van Dr. Loman junior op de arnhemsche en van Dr. Figée op een onzer eigene instrumenten. — Eindelijk werd in 1887 te Amsterdam eene muzikale tentoonstelling voorbereid, die wel niet tot stand is gekomen, maar er toch aanleiding toe gaf, dat ik mij op raad van ons medelid Kern met den heer Dr. J. Groneman te JogjĀkartĀ in betrekking stelde. Van dezen volijverigen en naauwkeurigen onderzoeker ontving ik allengs een zoo rijk en zoo betrouwbaar materieel, dat ik mij, bij de geringe waarschijnlijkheid eener vereeniging van javaansche en muzikaal-wetenschappelijke studiën in denzelfden persoon, verplicht rekende om, op grond der mij verstrekte in verband met de oudere gegevens, een overzicht te bewerken, waaruit de tegenwoordige staat onzer kennis van het onderwerp blijken kan.

I. Bronnen.

Wij kunnen de bronnen die — voor zoover mij bekend is — hier te lande voor de studie der javaansche muziek ter beschikking zijn, aldus verdeelen¹⁾:

1°. Berigten van ongenoemden uit het begin dezer eeuw; waaraan ontleend zijn die in het eerste deel van Raffles' *History of Java* (1817) en die van A. D. Cornets de Groot in een verslag van 1822 of 1824.

2°. Inlichtingen door J. A. Wilkens in zijn voorberigt voor het javaansche gedicht *Sĕwākā*, op gezag van een *pangĕran* te Soerakarta medegedeeld (1850).

3°. Opgaven van de zendelingen Smeding en Poensen betreffende het gebruikelijke in Kediri, Madioen en Modjokerto (1859 en 1872).

4°. Enkele opteekeningen, die zijn overgebleven van hetgeen uit den mond

¹⁾ Vgl. de titels in noot 1 achter deze voorrede.

van een zeer ervaren Europeaan uit de Preanger, wijlen den heer Adriaan Holle, door Prof. A. D. Loman op schrift gebracht was ¹⁾.

5°. Eenige bijzonderheden, door den heer de Lange en anderen verzameld bij gelegenheid der tentoonstelling te Arnhem (1879), voor een deel onuitgegeven.

6°. Onderzoekingen te Londen en te Leiden ingesteld naar aanleiding van de vertooningen van Walkert in 1882.

7°. De verhandeling van Dr. Groneman, getiteld „De GamĚlan te JogjĀkartĀ”, vergezeld van eene reeks van muziekstukken, die door inlanders volgens de oorspronkelijke toonstelsels zijn genoteerd, en door mij naar aangenomene regelen in ons notenschrift overgebracht, — en van aantekeningen op grond der door ons gevoerde briefwisseling. Hierbij vergelijkte men den text van twee plaatwerken van denzelfden auteur, waarvan het eene reeds het licht ziet, en die in de verhandeling meer dan eens worden aangehaald (zie pag. 29 noot).

Bovendien zal ik te zijner plaatse vermelden hetgeen wij bezitten aan materieel voor toonmetingen en aan opteekening in europeesch muziekschrift van javaansche melodiën.

Waarschijnlijk zal mij nog het een en ander zijn ontgaan dat hier en daar verscholen ligt, doch dat dit van groot belang zal zijn, kan ik naauwelijks vermoeden. Van de reeds vroeger aanwezige berigten is eenig gebruik gemaakt in werken als van Zamminer over de muziekinstrumenten en van Ambros over de geschiedenis der muziek (Bd. I. 78 vv.), welke laatste zich met zijne uiterst magere gegevens nog wel een oordeel als het volgende meent te mogen veroorloven: „Auf Java geht die Tonkunst in barbarische Trübung über, so dass sich hier ihre letzte Spur verliert.” De beschrijving in Veth's *Java* maakt geene aanspraak op volledigheid. De treurige *gamĚlan*-bespelingen bij de Koloniale Tentoonstelling te Amsterdam in 1883, die waarschijnlijk uit gebrek aan fondsen niet beter konden worden ingerigt, hebben hoogstens kunnen strekken om de bezoekers in hunne natuurlijke minachting voor de toonkunst van andere rassen te versterken, en zouden in aller belang beter achterwege zijn gebleven.

II. Oorsprong der javaansche muziek.

De javaansche muziek heeft zonder twijfel, evenals de geheele beschaving van het volk, een inheemschen grondslag gehad, die met de praktijk der verwante polynesische stammen zamenhing, doch heeft zich ontwikkeld onder den

¹⁾ Vgl. hierachter noot 4.

invloed van chinesche, indochinesche, hindoese en perzisch-arabische factoren. Het alleroudste was zeker, naast den zang, het gebruik van trommen en bamboezen fluiten met zeer weinige tonen van vrij onbepaalde hoogte, zooals wij die overal tot in de Zuidzee terugvinden. Het schudinstrument van bamboe, de *angkloeng* zonder bepaalde toonhoogte, hoewel met een zweem van accoorden en ook min of meer voor de uitvoering van melodiën geschikt gemaakt, schijnt almede van vóór den aanvang der inwerking van het buitenland te dateren. Dat de inheemsche overlevering ergens geheel zuiver bewaard zon zijn gebleven, valt niet te verwachten. Bij een ouderwetsche bevolking als die in het zuiden van Bantam onder den naam van Badoeïnen bekend staat, vond van Hoëvell ¹⁾ naast het gezang en de fluit reeds twee snaarinstrumenten van blijkbaar hindoese oorsprong, — *ketjapé* (*kachhapi*) en *tarawangsa*, — en den *tjalong*, twaalf klankstaven van bamboe, die geslagen worden en met de achterindische houten klankstaven van de *ranat* en *patala*, evenals met de javaansche van den *gambang* verwant zijn.

Behalve die *tarawangsa*, — een populaire vedel, die in het orkest der meer beschaafde inlanders niet is opgenomen, — vind ik geen spoor van hindoese invloed op de muziek die wij hier bespreken. Of de oude monumenten en literatuur, en de gebruiken die op Bali bewaard zijn, nog andere bewijzen daarvan leveren, mogen deskundigen uitmaken ²⁾. Opmerkelijk genoeg is in den *gamĕlan*, het javaansche orkest, alles met China en Achterindië verwant, met uitzondering alleen van de aloude bamboefluit (*soeling*), misschien ook sommige der trommen, en het perzisch-arabische strijkinstrument, den *rĕbab*. Ook draagt eene noot in het jongere der beide toonstelsels den naam *bĕm*, d. i. *bamm*, het oude woord voor de bassnaar van de perzisch-arabische luit ³⁾, welke naam in het Soendasche almede bij het oudere toonstelsel een toepassing heeft gevonden.

III. Zang.

Van het gezang der Javanen is niets met opgave der inheemsche toonladders

¹⁾ Tijdschrift voor Nederlandsch Indië 1845 p. 428; zie ook de plaat bij p. 356 en de twee bij p. 429 (exemplaar der universiteits-bibliotheek te Leiden).

²⁾ Over hindoese muziek kan men den catalogus raadplegen van het museum van het Conservatorium te Brussel. De instrumenten en boeken, aan dat museum geschonken door Rajah Sourindro Mohun Tagore, zijn door de mildheid van dezen muziekgeleerde ook in het Ethnographisch Museum te Leiden aanwezig.

³⁾ Zie over *rabāb* en *bamm* mijne *Recherches sur l'histoire de la gamme arabe* (Leiden 1884).

opgeteekend. Het is bekend dat hunne poëzie bij de voordragt niet gesproken maar gezongen wordt, en dat de dichtmaat (in hare oudste vormen aan de Hindoes ontleend) de zangwijs bepaalt ¹⁾. Van zulke *tĕmbang's* (Hoogjavaansch: *sĕkar*), voor de lezing van oude heldendichten bestemd, waarvan reeds Wilkens ²⁾ eene proeve gaf, is een aantal door een ongenoemde, insgelijks naar het gehoor in europesche noten, opgeteekend, en onder den titel *Sekarkawie* ter perse gelegd, eerst te Pasoeroean (een ex. in het Koloniaal Museum te Haarlem) en daarna, regel voor regel overeenstemmende, in 1879 ter Landsdrukkerij te Batavia. Negen soortgelijke noteringen zijn bevat in de *Javaansche Gedichten op zang voor schoolgebruik* door wijlen P. W. Winter (2^e druk, herzien en verbeterd door F. L. Winter, 1^e deel, Batavia, Landsdrukkerij, 1883). 22 andere, uit een beschadigd handschrift van C. F. Winter voor Dr. Groneman afgeschreven, vertegenwoordigen overleveringen van Soerakarta, terwijl zij ook te JogjĀkartĀ met eenige afwijking in gebruik zijn. Deze stukken hebben eenige waarde vooral voor de kennis van den rhytmus; de oorspronkelijke toonladders zijn er slechts hier en daar uit te herkennen (*Salĕndro* met name Sekarkawie n^o. 4, 34, 42 C D E G A, n^o. 27 D E Fis A B, n^o. 40 G A B D E, P. W. Winter pag. 9 G A B D E, en pag. 15 insgelijks, indien men de Fis door E vervangt). Over den samenhang van deze zangwijzen met die der hindoesche dichtmaten is, voor zoover ik weet, niets geschreven. Evenmin over de wijzen van *pantoen's* en wat er verder door het volk mogt gezongen worden.

Ook bij den *gamĕlan* wordt wel gezongen; de woorden staan dan echter niet in verband met het onderwerp van den dans of de gelegenheid der uitvoering, maar worden willekeurig aan verschillende *pantoen's* ontleend. De *gamĕlan*-tonen, zegt Dr. Groneman, worden nu en dan door daarbij passende zangwijzen begeleid of afgewisseld; doch naar welken maatstaf dat bijeenpassen beoordeeld wordt, is mij niet gebleken.

IV. Instrumenten.

Nauwkeuriger zijn wij ingelicht omtrent de instrumentale toonkunst, die tot voor weinige jaren, eer de toenemende armoede die weelde op vele plaatsen in

¹⁾ „Vele dichtmaten”, zegt A. B. Cohen Stuart in de inleiding zijner uitgave van de *Brĕtĕ-Joedĕ* (deel I, Batavia 1860, als deel XXVII der Verhandelingen van 't Bataviaasch Genootschap) p. 10, „hebben het vaste getal syllaben in elken regel onderling gemeen, en zijn niet van elkander te onderscheiden dan door de zangwijs (Jav. *tjĕnkok*), die op de afwisseling van lange en korte syllaben berust”. Zie ook Wilkens, voorb. voor *Sĕwĕkkĕ* p. XII, Veth, Java I. 480.

²⁾ *Sĕwĕkkĕ*, Voorberigt, p. XVIII.

verval bragt, in de grootere en kleinere hofhoudingen tot een hoogen trap van ontwikkeling was opgevoerd, en thans nog te Solo, doch vooral te Jogja, met veel zorg en zaakkennis onderhouden wordt. Met deze hofmuziek, den trots van den hoogen adel, zal zich hetgeen men elders nog vernemen kan, hetzij op de hoofdplaatsen of in de *dèsas*'s, bezwaarlijk beter kunnen meten dan bij ons het orkest van een kleine stad, laat staan van een kermisgezelschap, b. v. met dat van de maatschappij Caecilia.

De namen en inrigtingen der instrumenten zijn reeds sedert Raffles vrij wel bekend, hoewel de uitvoerige opgaven van Dr. Groneman alles behalve overbodig mogen heeten. Meer dan één stel is in onze musea voorhanden, als te Leiden, te Haarlem, in *Natura Artis Magistra* te Amsterdam; slechts heeft de grootste der leidsche *gamelan*'s, die van de parijsche tentoonstelling van 1878 afkomstig is, geene de minste beteekenis, omdat hij, gelijk Dr. Leemans al dadelijk ontdekte, dwaselijk naar het europesche toonstelsel is ingerigt, en hoogstens met een van onze orkesten zou kunnen medewerken, als men een buitengewoon klankeffect noodig had. Ook het Nationale Conservatorium te Parijs heeft onlangs een dergelijk stel ten geschenke ontvangen, waarvan de herkomst en de muzikale waarde naar inlandsche schatting niet wordt vermeld ¹⁾. Te Brussel en te Londen is de *gamelan* in de beroemde verzamelingen niet vertegenwoordigd.

Op de dus aanwezige stukken kunnen met de middelen der hedendaagsche natuurkunde toonmetingen worden uitgevoerd om de bedoeling der inlandsche toonbenamingen vast te stellen. Zij worden echter niet weinig bemoeijelikt niet slechts door bijtonen en andere technische bezwaren, maar door de onzekerheid waarin wij verkeerden omtrent de zuiverheid der stemming volgens den javaanschen maatstaf. Immers vooreerst zijn de speeltuigen van den beginne waarschijnlijk niet alle even nauwkeurig bewerkt; ten tweede heeft men, de behoeften der europesche onderzoekers niet kennende, ze alligt niet met het oog op muzikale volmaaktheid ter overzending uitgekozen; ten derde worden vooral nieuwe instrumenten spoedig ontstemd door het vervoer naar andere gewesten; en hier te lande mogelijk mede door het klimaat en het verwaarlozen van hier onbekende voorzorgen. Het is waar, dat oude bekkens en klankstaven volgens de ervaring op Java niet meer van stemming veranderen; doch hoe oud waren de onze bij

¹⁾ Het werd ontvangen 26 Febr. 1887. Zie het rapport van den conservator Léon Pillaut in *Le Menestrel* van 3 Julij 1887: *Le gamelan javanais*. De gever was de heer van Vleuten. Vroegere geschenken van soortgelijken aard verkreeg het conservatorium van de heeren de Sturler, van Hasselt en van der Chijs, zeker na de 2e uitgave van den catalogus door wijlen den conservator Gustave Chouquet (1884), die van javaansche instrumenten geen gewag maakt.

den aanvoer; en aan welke nadeelen zijn zij hier soms blootgesteld geweest? Om dus een vasten grondslag te verkrijgen, verzocht ik mijnen onvermoeiden correspondent om de best mogelijke instrumenten ter leen te mogen ontvangen, en deze zond mij twee oude *saron's*, thans zijn eigendom, voor wier zuiverheid door den Rijksbestuurder en al de deskundigen te Jogja wordt ingestaan. In den zomer verscheept, zijn deze dadelijk na de aankomst in de eerste dagen van September 1887 herhaaldelijk onderzocht, helaas niet met de uitmuntende toestellen die slechts mijnen vrienden te Londen ten dienste staan, maar toch met al de hulpmiddelen in het bezit der leidsche universiteit, en zóo dat de persoonlijke fouten tot het kleinste bedrag werden teruggebracht. Bedenken wij, dat de makers zelve geheel naar het gehoor moesten werken, dan mogen wij aannemen dat de naauwkeurigheid waartoe zij het konden brengen, door deze metingen wel zal zijn geëvenaard. Naast deze kunnen naauwelijks in aanmerking komen hetzij de vroegere van Dr. Figée en mijzelve op stukken die uit Delft naar Leiden waren gekomen, hetzij de zeer zorgvuldige van Ellis en Hipkins op een middelmatigen straat*gamelan*, hetzij de weinige die Dr. Loman junior op den beteren van Arnhem heeft kunnen tot stand brengen.

V. *Toonstelsels.*

Men weet dat de Javanen twee geheel verschillende toonstelsels bezitten, *Salèndro* en *Pèlog*, waarvan het eerste het eenvoudigste is. Het wordt op Java zelf als het oudste erkend, en komt dan ook vrij wel overeen met het aloude vijftonige der Chinezen. Men pleegt de intervallen van dit *Salèndro* in het ruw te beschrijven door vergelijking met die der zwarte toetsen op onze piano, en inderdaad hoort het europesche oor, aan onze toontrappen gewend, ook op den *saron* uit Jogja een grondtoon met zijne octaaf, en daartusschen de secunde, in den regel de groote tert, dan de quint en de groote sext; zeggen wij gemakshalve C D E G A C, daar de absolute toonhoogte niet ter zake doet. De heer Ellis bevond die secunde en die quint ongeveer een-achtste toon te hoog, de zoogenoemde tert bijna aan een quart gelijk, en de sext slechts ongeveer een-vijfde toon beneden de kleine septime. Hij kwam door zijne cijfers tot het besluit, dat bij *Salèndro* de toeleg bestaat om de octaaf in vijf gelijke deelen van één en een-vijfde toon te verdeelen. Met onzen standaard-*saron* voor mij kan ik die theorie niet overnemen ¹⁾. De quint en octaaf zijn goed; de quart

¹⁾ Men vindt de gemetene intervallen hierachter in noot 3.

bijna hoog genoeg; daartusschen liggen twee intervallen, die als een te hooge diatonische secunde en groote sext beschreven kunnen worden. Bij het overzetten in ons toonschrift noteer ik daarom, als naastbij de waarheid gelegen en om geene mollen of kruisen te gebruiken, C D F G A C ¹⁾. Opmerking verdient dat die F meestal, in overeenstemming met het gewone beweren, den indruk maakt van een E, hoewel een mijner vrienden, en ikzelf bijwijlen, ze inderdaad als quart gehoord hebben. Dat ligt, naar het schijnt, deels aan de te hooge D waarmede men ze onwillekeurig vergelijkt, deels aan hare eigene laagte met betrekking tot de ware quart, deels eindelijk aan de moeilijke onderscheiding tusschen groote tertsen en quart, die onze muziekonderwijzers dikwijls bij hunne leerlingen opmerken, terwijl ook bij ons, als wij tegenover een vreemd stelsel staan, de natuur in dit opzigt haar regt zou kunnen hernemen. Feitelijk ligt de bedoelde toon zoover boven de aangenomen D als de toon van zevenachtste eener snaar boven dien derzelfde snaar in haar geheel, terwijl die D niet veel meer van de C verschilt. Dat interval is hetzelfde (7 : 8) dat tusschen den zesden aliquottoon en den zevenden (of de derde octaaf) van een gegeven grondtoon in de natuur voorkomt, als een der twee tusschenvormen tusschen den grooten geheelen toon (8 : 9) en de klein^e tertsen (5 : 6). Tusschen G en A van *Salèndro* keert het bijna zuiver terug.

De toon dien ik met C uitdruk wordt door de Javanen evenmin als elke andere als grondtoon beschouwd. Hij heet bij hen *barang*, hetwelk o. a. „zaak” kan beteekenen. Nu lees ik in het artikel „Muziek” van het Nederlandsch-Chinesche Woordenboek van Prof. Schlegel, dat in het oud-chinesche stelsel F G A C D de C *tsí*, d. i. insgelijks „zaken” heette; of *barang* daarnaar vertaald is? De tweede javaansche *Salèndro*-toon (D) heet *goeloe* (Hoogj. *djonggā*) d. i. „hals”, en de derde (F) *dādā*, d. i. „borst”. Misschien zijn deze twee namen afkomstig van de bespelers van een oud snaarinstrument gelijk de chinesche zoogenoemde maangitaar (*yue-kin*), waarvan de volle snaar den *barang* gaf, terwijl men voor de volgende tonen den vinger eerst op den korten hals en daarna op het bovineinde van de kast moest plaatsen. Dit kan oudtijds op Java, doch even goed ergens in den vreemde het gebruik zijn geweest. Intusschen heeten, zooals prof. Kern mij deed opmerken, in het Javaansch ook de tweede en derde zoon van een gezin naar den hals en de borst (*niet* de oudste,

¹⁾ Wilkens (Voorbericht voor *Sěwākkā* p. XII) geeft E G A C D (beginnende met G als *goeloe*), doch heeft zich mogelijk vergist en G A C D E met G als *barang* moeten zeggen. Smeding hoorde op een (waarschijnlijk bijzonder valschen) *děsa-gamēlan*, waarvan hij de toonnamen niet vermeldt, een reeks als A C D E F. Vgl. over de bevindingen van Prof. Loman noot 4 hierachter.

zooals men denken zou, naar het hoofd!). Is hier misschien insgelijks de tweede en derde toon zonder meer bedoeld, dan toch zeker niet in den zin van secunde en terts, noch in verband met de twee volgende namen. Met zekerheid weten wij daarentegen, dat de vierde toon (G) *limā* (Hoogj. *gangsā*), en de vijfde (A) *nēm* als „vijf” en „zes” benoemd zijn. Werkelijk zijn die vijf en zes de quint en overmatige sext van *barang*; deze namen kunnen afkomstig zijn van een muziektheorie als de hindoesche of de perzische, die als de onze zeven toontrappen in de octaaf telt. Weliswaar is *nēm* de toon waarmee alle stemming van instrumenten aanvangt, evenals bij ons met A; van daar uit naar boven gaande zouden wij *limā* als vijfden *Salēndro*-toon verkrijgen; doch dat kan niet wel de beteekenis dier benaming zijn, daar immers *nēm* niet „één” maar „zes” genoemd wordt. Hoe het zij, deze vijf toonnamen getuigen geenszins van éene theorie, maar zijn blijkbaar uit twee of drie verschillende leer-methoden (waarschijnlijk uitheemsche) als onbegrepene fragmenten overgebleven, zoodat wij er niets mede kunnen aanvangen, en het plan van *Salēndro* alleen uit de gemetene intervallen moeten opmaken. De schaal kan oorspronkelijk oud-chineesch zijn geweest, is dan echter blijkbaar zonder theoretisch onderwijs alleen op het gehoor overgenomen; waarna de vreemdeling, die later in *limā* en *nēm* een quint en sext vond, *barang* als grondtoon volgens zijne en onze wijze van spreken aannam. De quint en octaaf zijn, als gezegd, zuiver genoeg; de quart (F) kan gedaald zijn wegens de gereede toenadering tot de groote terts; de secunde en sext gerezen om digter bij het midden, daar tusschen grondtoon en quart, hier tusschen quint en octaaf te komen. Trouwens, in hoeverre de oudchinesche toonladder in werkelijkheid aan de beschrijving der paters zendelingen als F G A C D beantwoordde, weet ons ook niemand te zeggen. — De achterindische toonstelsels vertoonen met *Salēndro* of *Pèlog* niet de minste overeenkomst.

Minder eenvoudig is het jongere toonstelsel *Pèlog*. Vijf van de toontrappen die het bevat dragen dezelfde namen als die bij *Salēndro* voorkomen, en in dezelfde volgorde, hoewel de intervallen geheel andere zijn. Daarenboven wordt hier tusschen *barang* en *goeloe* een toon met een perzisch-arabischen naam, *bēm* (*bamm*) gesteld, en tusschen *dādā* en *limā* een toon *pèlog*, d. i. „onregelmatig” of „buitengewoon”. De *saron Pèlog* heeft de reeks *bēm*, *goeloe*, *dādā*, *pèlog*, *limā*, *nēm*, *barang*, die voor ons gehoor ongeveer een toon lager dan E F G A B C D ¹⁾ klinkt, en daarom in mijne overzettingen met die letters

¹⁾ Wilkens geeft als transcriptie de reeks daarentegen een toon hooger, en begint met *goeloe*.

genoteerd wordt. Intusschen wordt de geheele reeks in sommige streken zelden of nooit gebruikt, maar b. v. E F A B C ¹⁾ of E F G B C ²⁾ of D F G B C ³⁾. Het zevental zou aldus verklaard kunnen worden, dat B C D in de quint aan E F G beantwoordt, en de „buitengewone” toon A daartusschen is gevoegd om het groote interval G B doormidden te deelen. Dat E als laagste toon beschouwd is, bewijst de naam *bēm*, die bij Perzen en Arabieren de diepstklinkende snaar van het normale instrument (de luit) beteekent. Intusschen, de bedoelde quinten E B, F C, G D zijn alle te klein; eene daarvan is de quint waarin de *rebab* gestemd is; de eenige quarten, waaruit door omkeering goede quinten zouden ontstaan, zijn G C en E A, en A is juist de „buitengewone” toon. Laten wij *bēm* en *pèlog*, als vermoedelijk later ingevoerd, uit dit stelsel weg, en beginnen evenals in *Salèndro* de reeks met *barang*, dan houden wij eene der gebruikelijke vijftonige ladders over, namelijk D F G B C, d. i. zoo men wil, twee verbondene quarten of omvangen van tetrachorden D G en G C, waarvan de eerste slechts een-zestiende toon te groot is; en de verdeeling dier twee is op gemiddeld een-achtste toon na dezelfde. Men zou nu verder kunnen gaan en hierin de verdeeling van twee snaren van het arabische luitstelsel in *motlaq*, *wostā* van Zalzal en *khincir* (grondtoon, neutrale terts en quart) terugvinden als oudste gedaante van het *Pèlog*-stelsel ⁴⁾, waaruit dan, alweder door onbekendheid met de theorie, eenige ontaarding, en door bijvoeging van *bēm* en *pèlog* het tegenwoordige volledige *Pèlog* ⁵⁾ zou geworden zijn, dat dan ook althans te Jogja in zijn geheel wordt aangewend. Evenwel, de onzuiverheid der intervallen — het natuurlijk gevolg van het gemis eener toonmeting zooals de

1) Het eigenlijke *pèlog* volgens de arnhemsche en londensche spelers.

2) „*Bēm*” volgens dezelfden.

3) „*Barang*” als voren.

4) Men zou de volgende vergelijking kunnen maken:

motlaq	0.00	= barang	D	0.00	
wosta Zalzal	3.55	}	= goeloe	F	3.59
" " latere manier	3.84				
khincir = motlaq van de volgende snaar	4.98	= dādā	G	5.11	
wosta Zalzal volg. snaar	8.52	}	= limā	B	8.91
" " " " latere manier	8.82				
khincir dier snaar	9.96	= nēm	C	10.08	

alles in gelijke halve tonen van $\frac{1}{12}$ octaaf en hunne honderdsten.

5) De *bēm* verschilt van *barang* wederom nagenoeg ten bedrage van het bij *Salèndro* genoemde interval $\frac{7}{8}$ (= 2.31 halve toon), en *pèlog* ligt bijna even ver boven *dādā*. Onderling verschillen de beide hulptonen nagenoeg een quart (4.98).

Grieken, Arabieren en tegenwoordige Hindoes ze door snaarverdeling tot stand brengen, — maakt al zulke historische hypothesen vrij onzeker. Het is een uitgemaakte waarheid, dat het oor, hoezeer het in zijn normalen toestand aan eenvoudige verhoudingen tusschen de toonhoogten de voorkeur moge geven, in den loop der eeuwen aan allerlei toevallig ontstane of uit overbeschaving verkazene onzuiverheden gewennen kan; reeds in de oudbabylonische muziek schijnt het gebruik van instrumenten daartoe geleid te hebben ¹⁾, en op Java zal, gelijk in zoovele andere aangelegenheden, ook in de toonkunst wel veel zijn voorgevallen waarvan geene geheugenis bewaard is gebleven. Zelfs is het de vraag of hetgeen daar van buiten is ingevoerd, wel zoo zuiver was als het uit het land zijner herkomst kon geleverd worden.

Het is dus niet meer dan eene verdedigbare stelling, wanneer ik den eersten corsprong van *Salèndro* in het oude China, en dien van *Pèlog* bij de Perzen en Arabieren zoek.

Dat er een derde toonstelsel *Miring* zou bestaan, berust buiten twijfel op een misverstand. Het woord moet „afwijkend”, „tegen den regel” of „onzuiver” beteekenen, en ik vind het in de muziek op tweeërlei wijze toegepast. Te Jogja kent men een *miring* alleen bij *Salèndro*, wanneer namelijk bij zekere *wajang*-spelen op de vedel en fluit de *barang*-toon iets hooger wordt genomen ²⁾, terwijl de andere instrumenten, waarop die toon als vaste toon voorkomt, zoo lang zwijgen. Daarentegen komt volgens Poensen zoowel als volgens de spelers te Arnhem en te Londen een *miring* bij *Pèlog* voor, hierin bestaande, dat van de tonen van dat stelsel enkel E F A B D gebruikt worden, dus met weglating van *dādā* en *nēm*, en met *bēm* en *barang* nevens elkander.

Daar volgens aller getuigenis en de uitkomsten der gedane metingen *Salèndro* en *Pèlog* geheel verschillende stelsels zijn, en daarom afzonderlijke instrumenten met vaste tonen vereischen, bevreedde het mij niet weinig, uit Jogja een *soeling* te ontvangen die voor beide stelsels bruikbaar heet te zijn, en wel zoo, dat bij bedekking derzelfde gaten de *limā*, *nēm* en *barang* van het eene, en de *pèlog*, *nēm* en *barang* van het andere zouden gehoord werden. Zoo dit niet soms door gedeeltelijke bedekking van gaten of door verschillende aanblazing verkregen wordt, zou Wilkens' beweren: „een verschil van een kwart toon brengt bij den Javaan nog geen wanklank te weeg”, waartegen men te Jogja

¹⁾ Zie mijne bovengenoemde *Recherches*, § 15.

²⁾ Men vergelijke de *padoana discorda* in het italiaansche handschrift van Capirola van cca 1530, waarvan ik in mijn *Luitboek van Thysius*, Leiden 1889, gewaag; — aldus genoemd omdat de laagste snaar voor dat luitstuk een toon lager dan gewoonlijk gestemd wordt.

ten sterkste protesteert, meer dan geregtvaardigd zijn. De fluit-zelve, of hare tonen te gaan uitmeten, wordt mij door den heer Ellis bepaald ontraden, daar door de dikte van den wand van zulk een instrument, door de temperatuur, de vochtigheid, de kracht der aanblazing enz. velerhande afwijkingen ontstaan, die het niet mogelijk is tot een stellig bedrag in rekening te brengen.

Een goed middel om over de ontwikkeling van het muzikaal gehoor bij de Javanen te oordeelen, zou men kunnen meenen te vinden in de accoorden die zij bij het *gamelan*-spel voor geoorloofd of verboden houden. Bij uitvoeringen als die te Arnhem werd men telkens getroffen door prachtige harmoniën, die eenige beginselen van een leer daaromtrent deden verwachten. Van aangenomene regelen op dat stuk, waarnaar ik gevraagd heb, is echter niet het minste bekend; het oor wordt door geene verstandelijke reflectie geleid. Het eenige dat men zou kunnen beproeven, is uit een menigte van voorbeelden op te maken, welke gelijktijdige klanken als bij instinct gezocht of vermeden worden; doch, zooals wij aanstonds zien zullen, bezitten wij hiervoor slechts éene, daarenboven korte en eenvoudige partituur, waaraan wij niet genoeg hebben ¹⁾.

VI. *Muziekschrift.*

Een toonschrift, dat elders door theoretisch nadenken en methodisch onderwijs in de kunst pleegt te ontstaan ²⁾, hebben de Javanen in vroegeren tijd niet gekend. Eerst in onze dagen, bij het dreigende verval der goede overleveringen, hebben enkele aanzienlijken zich beijverd om althans de wijzen der meest gewaardeerde muziekstukken door opteekening vast te houden, terwijl de uitvoering, met velerlei figuratie op de hoogere, en begeleiding op de lagere instrumenten, aan de routine der spelers bleef overgelaten. Van twee verschillende stelsels werden door Dr. Groneman geheele reeksen van proeven bij zijne verhandeling gevoegd, die ik volgens aangenomene regelen in ons muziekschrift heb overgebracht om ze voor de europesche muziekgeleerden toegankelijk te maken. Het eene, waarschijnlijk oudere stelsel, geeft eenvoudig de namen der

¹⁾ Men lette in bijlage C hierachter op de zamenwerking der twee zelfstandige stemmen in afdeling C der partituur (f, dg, fa, gc, fa, g, da, df; fc, dd, fc, ga, fc, g, da, df; df, cd, af, cg, df, fg, ga, df; aan het slot cf, d).

²⁾ Vgl., behalve de bekende berigten omtrent de Grieken, ook mijn artikel in de *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* 1886, p. 347—356: *Tonschriftversuche und Melodieproben aus dem muhameaanischen Mittelalter.*

tonen voluit onder elkander geschreven; daarnaast staan in een tweede kolom de slagen van den *keboek* en andere bekkens, die de verdeling der melodie aanwijzen, en zonder welke de opteekening onverstaanbaar blijven zou, benevens eenige aanduidingen betreffende de uitvoering, waarvoor kunstwoorden in gebruik zijn. Het andere stelsel, waarbij hetgeen den inhoud dier tweede kolom uitmaakt nagenoeg geheel ontbreekt, bepaalt zich tot de beginletters der toonnamen, en geeft van het rijzen en dalen der melodie een graphische voorstelling, die toevallig een sterke overeenkomst vertoont met de zooeven bekend gemaakte tamboerijn-(tanbur-?)notatie van Khiwa in Middenazië ¹⁾. Indien men ertoe kon besluiten, die beginletters door stippen te vervangen, de overtollige verbindingslijnen van noot tot noot weg te laten, en zooveel mogelijk van de betrekkelijke toonlengte, het tempo, de bekkenslagen enz. met eenvoudige teekens daarbij te voegen, dan ware het werk belangrijk te vereenvoudigen, en bestond er uitzicht op het verkrijgen van meerdere partituren, van welke thans slechts een enkel voorbeeld op grond van inlandsche notatie bestaat.

Door bemiddeling van Dr. Groneman en de welwillendheid van *pangéran adipati Pakoe Alam* en diens beide zonen *pangéran Nātā Koesoema* en *Nātā di Rādja* is een der beste hofmuzikanten, die alle instrumenten bespeelt, sedert maanden bezig geweest met de partijen van een kort *Saléndro*-stuk volgens het laatstgenoemde stelsel op schrift te brengen, waarbij hij maatstrepen en opgaven van *keboek* enz. heeft ingevoerd. Die partijen, die mij achtereenvolgens zijn toegezonden, zijn thans zoover voltooid, dat ik de voornaamste waarop het voor onze studie aankomt, die der slaginstrumenten, in partituur heb kunnen brengen, en aan de verhandeling van Dr. Groneman als derde bijlage toevoegen. Iets soortgelijks is jaren geleden door prof. Loman verrigt volgens inlichtingen van den heer A. Holle. Van deze oudere en meer volledige partituur is de laatste redactie in het ongereede geraakt, en ik heb enkel de bewaarde schetsen onder de oogen gehad; zij betrof eene in de Soendalanden bekende compositie (de naam werd mij opgegeven als *Kebodjèrè Barang*), en berustte op partijen die de genoemde begaafde Europeaan daar van buiten had geleerd ²⁾. De namen der tonen ³⁾ die deze opgaf, zijn dan ook (op den *bem* na, die echter een andere beteekenis heeft) andere dan de bekende javaansche.

¹⁾ Zie Dr. Henry Lansdell, *Through Central Asia*, London 1888, p. 495 (een exemplaar in het amsterdamsche Leesmuseum).

²⁾ Vgl. hierachter noot 4 en de laatste bijlage.

³⁾ De mij bekende toonnamen staan hierachter in noot 2 bijeen.

VII. *Toonwerken.*

Omtrent de *gamelan*-wijzen of *gending's* bevat de verhandeling van Dr. Groneman belangrijke inlichtingen; en de gemelde inlandsche opteekeningen, die in de eerste bijlagen in overzetting zijn medegedeeld, bieden dengene die de javaansche melodievorming nader bestuderen wil, een overvloedige en tot heden door niets geëvenaarde stof. Wel staat er uit ouderen tijd een drietal bij Raffles genoteerd ¹⁾, en de aanhef van zes ongenoemde bij Wilkens ²⁾; ook werden mij onlangs 58 andere verstrekt uit een handschrift van wijlen C. F. Winter te Soerakarta; doch eensdeels was dat alles opgeschreven naar het europeesch gehoor, zonder aanwijzing der inlandsche stelsels of tonen, of van de zoo noodige interpunctie door bekkenslagen, anderdeels is er niet weinig figuratie tusschen de eigenlijke melodie geraakt, zoodat deze slechts na veel oefening daaruit zou kunnen ontcijferd worden. Een lijst van titels zonder meer geeft Cornets de Groot bij zijn verslag van 1822 of '24. De eerste oorspronkelijke opgaven van lieden van het vak worden thans den muziekgeleerden van ons ras aangeboden.

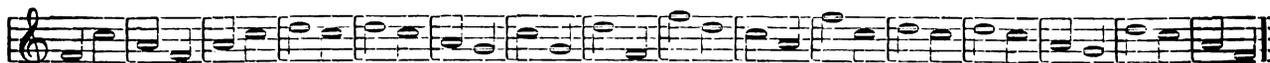
De muzikale ontleding dezer gegevens moet ik wegens tijdsgebrek aan anderen overlaten, en zal hier slechts het allernoodigste geven.

Afgezien van de inleiding en het dikwijls voorkomende finale bestaat de melodische draad van een stuk, zooveel ik aan de voorbeelden zien kan, uit afdeelingen van gelijken duur, die telkens met een *gong*-slag op de laatste noot sluiten. Zulk een atdeeling is weder verdeeld in twee of in vier sneden van telkens vier maal twee themanoten; bij het slot van elke snede, veelal bij de helft of op elk vierde gedeelte, klinkt een der bekkens *ketoek*, *kempoel*, *kenong* of *gong*, waaraan het oor (als aan interpunctieteeakens) een leiddraad heeft om de geledingen der melodie te volgen ook waar het tempo anders wordt. Van onze maten verschillen die sneden in zooverre als de nadruk niet op het begin maar op het einde valt, hetgeen ook op andere begeleidende instrumenten gemarkeerd wordt. Het typische javaansche thema zou dus uit noten van gelijke lengte bestaan ten getale van 8, 16 of 32. En mogelijk is het niet toevallig, dat de

¹⁾ Met geringe wijziging en, naar het schijnt, verkeerde verklaring der namen, overgedrukt als bijlage bij de Arnhemsche Courant in den zomer van 1879.

²⁾ *Sewakā*, Voorrede p. XV.

aloude hymme, die in China telken jare ter eere der voorvaderen in 's keizers tegenwoordigheid gezongen wordt, ¹⁾ geheel denzelfden bouw vertoont:



In plaats van een paar themanoten wordt soms eene van dubbele lengte gesteld; elders figureert men de melodie door voor de themanoot er twee te geven; men gaat dan van „*lombā*” over in „*loemampah*”. Ook komen er synkopen voor, doordien de slotnoot van een paar of viertal met de gelijkkluidende aanvangsnoot van het volgende zamensmelt („*napas*”, het aanhouden van een toon), en soms wordt een noot door een rust vervangen. Door deze middelen, en de verschillende aanwending daarvan in de tegelijk gespeelde partijen, komt er eene groote verscheidenheid in den rhythmus, die den ongeoeffenden toehoorder ligt ontgaat. Van versieringen zijn mij twee soorten bekend: *ngentjot* en *pindjal*; bij de eene wordt b. v. een achtste-noot ontbonden in een twee-en-dertigste rust, een noot van dezelfde lengte en een zestiende noot; bij de andere maakt men, zoo ik wel heb, een drieslag met een hooger toon. Overigens schijnen, evenals b. v. bij de Zigeuners, verdeelingen in drieën alleen bij figuratiën en versieringen hier en daar voor te komen. Voor het tempo heeft men behalve *lombā* en *loemampah* nog eenige kunstwoorden, als *ngrankap* (sneller), *ngratjag* (tijdelijke versnelling, spoedig door *lombā* gevolgd), *ngratjik* (zacht en langzaam, min of meer *rubato*), *nészg* (sneller), *njendal* (kortstondige versnelling). Naar alle waarschijnlijkheid zullen deze termen meer op overgang in kortere of langere noten, dan op werkelijke tempoverandering betrekking hebben.

Wanneer het voornaamste gedeelte van het stuk ten einde loopt, wordt dikwijls met wijziging van instrumentatie de laatste snede vóór den gongslag de helft langer gemaakt (in plaats van vier *kattoek*slagen zes) en langere noten gebruikt. Zoodoende vertraagt men de beweging tot voorbereiding op het finale, dat na herhaling van den laatsten gongslag aanheft, en hoewel op soortgelijke wijze gebouwd, een andere verdeeling dan het middengedeelte pleegt te volgen. Vooral daar wordt het *pantjer* (werkwoordvorm *mantjer*) en *imbal* toegepast, het een een wisselspel van den laagsten *sarontoon* met andere toon of tonen, het ander een soort van langzame triller, zoo noodig door twee spelers op één instrument uitgevoerd.

¹⁾ Medegedeeld uit Amiot bij Ambros, *Gesch. der Musik* I. 80, ook bij Naumann, *Illustrirte Musikgeschichte* I. 12.

De *Salëndro*- zoowel als de *Pèlog*-melodiën (*gending's*) worden in drie soorten (*laras*) verdeeld, die wat de bedoeling betreft met de 6 hindoesche *raga's* zouden overeenkomen, daar zij voor verschillende tijden van den dag bestemd zijn en onderscheidene gemoedsstemmingen schijnen te moeten uitdrukken. Van alle zes vindt men proeven in bijlage A der verhandeling van Dr. Groneman; doch het is ook mij niet gelukt, de kenmerken ter onderscheiding te ontdekken. Bij *Pèlog* zou men alligt denken aan de verschillende schalen, die in dat stelsel door de spelers te Arnhem en te Londen werden aangewezen; doch in tien van de vijftien *Pèlog*-wijzen van die bijlage komen al de zeven tonen der volledige *Pèlog*-reeks voor; terwijl de toon *pèlog* ontbreekt in n^o. 20 en 32, tot tweeërlei *laras* behorende, de toon *bəm* in n^o. 21 (één van de vijf van den eersten *laras*); de tonen *bəm* en *pèlog* in n^o. 22 (één van de andere in denzelfden *laras*), en de toon *barang* (één van de vijf uit den volgenden *laras*). Dat de *gong*-slagen bij elken *laras* met een bepaalden toon van de schaal zouden zamenvallen, gaat blijkens de voorbeelden in de Bijlagen volstrekt niet door; althans zoo men dien toon in de melodie, en niet soms ergens in de begeleiding heeft te zoeken.

Evenmin zijn de vijftien *këndangan's* of trombespelingen opgehelderd, waarvan bij elken *gending* een bepaalde genoemd wordt.

De partituur der heeren Holle en Loman, die in 1879 den heer Dan. de Lange verstrekt werd¹⁾, is door dezen in een vergadering van het Aardrijkskundig Genootschap aldus beschreven:

„Na een korte inleiding wordt een thema, op allerlei wijzen gevariëerd, vijf of zes malen herhaald; een kleine overgang, waarbij het thema rhythmisch wordt verdubbeld, voert ons naar een tweede thema. Nadat dit tweede thema eveneens eenige malen is herhaald, keert het eerste terug; nogmaals vindt men een kleinen overgang, waarop een derde thema verschijnt; ook dit laatste wordt, evenals het eerste en tweede thema, herhaaldelijk met variatiën uitgevoerd; nog eens keert het eerste terug, en het geheele muziekstuk wordt besloten met eenige maten ritardando. Dus veel overeenkomst met de vroegere rondos. Ook de bouw der thema's wijkt niet van onzen vorm af. Het vreemde bestaat voor ons alleen in de wijze waarop in de melodie de intervallen elkander opvolgen (een natuurlijk gevolg der samenstelling van de javaansche toonladders) en de wijze waarop die melodie door de verschillende instrumenten, met allerlei versieringen omgeven, wordt uitgevoerd. Volgens bovengenoemde partitie namelijk is het samenklanken van tonen (de harmonie) geheel toevallig. Elk

¹⁾ Zie de daarvan nog aanwezige gedeelten als bijlage D aan het slot der hier ingeleide verhandeling.

der uitvoerenden toch speelt voor zich het thema, op eene wijze die het meest in overeenstemming is met het karakter van zijn instrument. Bij de uitvoering speelt de aanvoerder op de *rebab* het thema. De *soeling* verdubbelt de melodie, doch eenigzins geparaphraseerd. Dit zijn de beide dragers der melodie, doch wat zwak. Naast deze twee treden zes verschillende instrumenten op, als vertegenwoordigers van het rhythmische gedeelte. Wel volgen zij de melodie, doch slechts van verre; hun doel is, leven en beweging in het muziekstuk te brengen, door het uitvoeren der rhythmische figuren. Sterk klinkende bijtonen. De arme melodie kan dan ook slechts van tijd tot tijd, als 't ware door een hand of arm boven water te steken, bewijzen dat zij in die zee van tonen niet geheel is ondergaan. Door de verschillende octaven er ook verschil van „timbre” in de onderafdeelingen. Dat de verschillende dooreengestregelde arabesken groote aantrekkelijkheid kunnen hebben, valt niet te ontkennen”.

Op mijne beurt kan ik van de partituur van melodische slaginstrumenten, volgens opgaven uit Jogja door mij bewerkt, het volgende berigten.

De *ladrangan Girang-girang* bestaat, na de inleiding, uit vier afdeelingen van gelijke lengte. Het stuk opent met een phrase van acht noten, die met weglating der eerste noot herhaald, en met een phrase van dezelfde lengte beantwoord wordt. Deze inleiding wordt voorgedragen door den middelsten *bonang*, door *gender* en *gambang* in octaven versterkt; op de slotnoot valt, naast een versterking in den bas, de eerste *gong*-slag. Hetzelfde thema wordt nu door al de instrumenten streng rhythmisch, met figuratie in de hoogere instrumenten en uitlatingen in den bas-*bonang*, overgenomen, en door *keboek*, *kempoel*, *kenong* en *gong* geinterpungeerd; driemaal verneemt men de eerste helft, en éens de tweede; in het geheel bestaat dus de eerste afdeeling uit 4×8 themanoten. Zij wordt herhaald, en zoo komen wij tot den derden *gong*-slag. De tweede afdeeling heeft in de *saron*-partij hetzelfde thema, doch met rhythmische afwijking, terwijl de middelste *bonang* het figureert en de bas-*bonang* insgelijks zijne begeleiding wijzigt. Daarentegen komt in de hoogste instrumenten een ander thema van vier verschillende sneden voor den dag, dat in de derde afdeeling ook door de middenpartijen aanvaard en dus heerschende wordt. In de slotafdeeling zwijgen de hoogste partijen, en herhalen de overige met eenige vrijheid hetgeen zij in de vorige afdeeling gaven. Er is dus een rijzing van het opgewekte gevoel tot in het midden van het stuk, en van daar af een daling waar te nemen.

De beide thema's van het stuk hebben de laatste snede (de tweede helft van het inleidingsthema) gemeen. Hunne vereeniging in de tweede afdeeling maakt

deze wezenlijk tweestemmig, en hier bemerken wij slechts éens gelijknamige intervallen dadelijk na elkaar, en wel in de derde snede twee groote secunden, *limā - dādā* en *nēm - limā*, doch met kruising der stemmen, waardoor ze verschillend gekleurd worden. Misschien is dit ontbreken van evenwijdigheid in den gang van twee zelfstandige stemmen aan opzet toe te schrijven; niet dat de Javaan daaromtrent een theorie heeft, — die hij zonder bewustheid van evenmatige toontrappen ook niet hebben kan, — maar dat zijn in bepaalde rigtingen fijn ontwikkeld gehoor zich mogelijk tegen die evenwijdigheid verzet.

Wij hebben in n^o. 2 van de tweede bijlage een ander exemplaar van hetzelfde muziekstuk, niet meer dan den melodischen draad, zooals overal in deze en in de eerste verzameling. Hier ontbreekt in de inleiding de eerste noot. De eerste afdeeling geeft het eerste thema zonder herhaling; een tweede afdeeling het tweede thema, en de slotafdeeling herhaalt het eerste, in afwijking van onze partituur. Daar de beide redactiën uit denzelfden kring afkomstig zijn, wijst dit verschil op vrijheid in de uitvoering. Het wezenlijke van een *gamelan*-stuk is blijkbaar het thematische; evenals onze oude zangcomponisten der coloratuur en de uitwerking van den becijferden bas aan de voordragende kunstenaars overlieten, hebben de uitvinders der *gending's* gerekend op het beleid der spelers onder het bestuur van hunnen aanvoerder, die voornamelijk te hunnen behoeve met den zachten *rebab* schijnt voor te gaan. Hetgeen door een goed orkest ten gehore wordt gebracht, is veel rijker dan het door den schrijver onzer orkestpartijen, een zoodanige verzwaring zijner taak nog geheel ongewoon, kon worden weergegeven; een menigte toonarabesken, die hij zonder moeite zou uitvoeren, onttrekt zich nog aan zijne voorstelling in namen of open neergaande lijnen, en moest hier vereenvoudigd worden. Bovendien ontbreekt aan onze partituur nog minstens de fluit, de vedel en de liggende harp, benevens een of meer trommen, mogelijk ook een hooge en een lage *saron* en handbekkens, terwijl de afwisseling van zachter en luider spel, van toenemende en afnemende sterkte, zoomin als het tempo voorgeschreven staat.

Met dat al is onze kennis van de Javaansche muziek door de gegevens van Dr. Groneman, die als geneeskundige de beteekenis van naauwkeurige waarneming ten volle had leeren beseffen, voor het eerst op een degelijken grondslag gevestigd, terwijl wij te voren niet anders dan algemeene beschrijvingen en hoofdzakelijk ethnographische bijzonderheden bezaten. De degelijk opgezette studiën van Prof. Loman bleven door verschillende storingen onvoltooid en onbekend, en gingen voor een deel verloren. De toonmetingen van de heeren

Loman jr. en Figée, later de meer volledige van Ellis, maakten met Raffles en Poensen nagenoeg alles uit wat wij bezaten om aan dit hoofdstuk der kunstgeschiedenis eenigen inhoud te geven, en om niet meer te noemen, wij wisten niet eens, welke graad van verfijning der inlandsche toonkunst door dat een en ander vertegenwoordigd werd. Nu wij eindelijk uit de zuiverste bron omtrent de hoofdpunten zijn ingelicht, schijnen mij aan het verdere onderzoek de volgende rigtingen te kunnen worden voorgeteekend:

Vooreerst zou in de verschillende streken van Java moeten vastgesteld worden, welke toonnamen en verdere kunsttermen daar in gebruik zijn, met opgave zooveel mogelijk van de juiste beteekenis die daaraan gehecht wordt, en van de plaats van waarneming.

Ten tweede zou, eveneens in verschillende streken, moeten worden opgenomen de zamenstelling van de daar gebruikelijke *gamelan's*, en de tonen (met de inlandsche benamingen) die op elk der instrumenten vertegenwoordigd zijn. Naast de *gamelan's* komen nog de *angkloeng's* en andere meer populaire instrumenten in aanmerking; de vraag is, hoe zij zijn ingerigt, waar zij in gebruik zijn, en welke tonen zij volgens den inlander bestemd zijn te doen hooren.

Ten derde zou, waar b. v. aan hogere burgerscholen natuurkundigen en physische toestellen (als monochorden of sonometers en sirenen) aanwezig zijn, van de gelegenheid tot toonmetingen op instrumenten van bekende herkomst moeten worden gebruik gemaakt, altijd met opgave der bedoelde javaansche tonen.

Eindelijk, en vooral, zou de pas aangevangene opteekening van stof voor partituren, door dezulken die de partijen van buiten kennen, moeten bevorderd worden. De arbeid daaraan verbonden zou belangrijk verligt worden door vereenvoudiging van het schrijfsysteem van vorst Pakoe Alam, met gebruik van stippen in plaats van letters en weglating der overbodige verbindingsstrepen, en opgave der interpunctie zooals die reeds voor onze partituur verstrekt is, — of nog eenvoudiger door het overnemen mijner wijziging van de europesche schrijfwijze. —

In hoeverre aan deze vereischten werkelijk voldaan zal kunnen worden, zal ahangen deels van den goeden wil van hen die in Indië de zaak kunnen bevorderen, deels van de mogelijkheid om in de noodige kosten te voorzien. Van het verzamelen van zangwijzen durf ik naauwelijks gewagen, daar het weinig kan opleveren tenzij men een duidelijke voorstelling heeft van de door den Javaan bedoelde betrekkelijke toonhoogten. Wat er intusschen voor deze studiën stellig te doen valt, dient niet te lang te worden uitgesteld. Reeds de bezuiniging waartoe de tijdomstandigheden ook de vorsten en aanzienlijken noodzaken, bedreigt veel van hetgeen tot de hogere beschaving der natie be-

*

hoort, met een, wie weet hoe spoedig, verval. En dan, de Javaan heeft zich reeds vele jaren zoo bij uitnemendheid geschikt getoond om europesche muziek te leeren uitvoeren, dat het alligt niet lang meer duren zal voordat onze eigene in menig opzigt verkieslijke kunst oefening de plaats der kostbare inheemsche komt innemen, en daarmede een belangwekkende schepping van het muzikaal vermogen voor onze wetenschap op weinige overblijfselen na verloren gaat.

Leiden, Januarij 1889.

J. P. N. LAND.

N O O T 1.

GERAADPLEEGDE LITERATUUR OVER DE JAVAANSCHĒ MUZIEK.

(Oorspronkelijke bijdragen zijn door een sterretje aangewezen.)

- * Th. St. Raffles, History of Java, London 1817, I. p. 469 etc., met platen.
- * Pfyffer von Neueck, Schetsen van het eiland Java enz., Amsterdam 1838 (naar het hoogduitsch van 1829). p. 129, 132 (zeer oppervlakkig).
- * W. R. van Hoëvell, Bijdrage tot de kennis der Badoeïnen in het zuiden der residentie Bantam (Tijdschrift voor N. Indië 1845, IV, p. 335 vv. met 3 platen).
- * J. A. Wilkens, Voorberigt voor zijne uitgave van het gedicht Sěwākā (in hetzelfde Tijdschrift 1850, II, p. 381 vv. en afzonderlijk Zalt-Bommel 1851).
- * A. D. Cornets de Groot in een verslag door hem als resident van Grissee aan de Regering aangeboden in 1822 (of 1824?), en uitgegeven in het Tijdschrift 1852, II; p. 415 vv. over muziek. Het opstel moet nog ouder zijn, daar het reeds door Raffles of een zijner berigtgevers, hoewel vrij onnaauwkeurig, gebruikt is (ald. p. 432 aantekening van G., waarschijnlijk Gericke).
- F. Zamminer, die Musik und die musikalischen Instrumente u. s. w., Giessen 1855. Afbeeldingen uit Raffles van den *gambang* op p. 184 en van den *rěbab* p. 379.
- * H. Smeding, in de Mededeelingen van het Ned. Zendelinggenootschap, V (Rotterdam 1861), p. 127 vv. Beschrijving van een *gamĚlan* bij een *děsa*-hoofd bij gelegenheid eener bezoekreis in Kediri, Madioen en Modjokerto, Julij 1859.
- A. W. Ambros, Geschichte der Musik, I, Breslau 1862, p. 78—79.
- * C. Poensen in dezelfde Mededeelingen, XVI (1872) p. 75—115 bij de beschrijving van de *vajang*-spelen (in Kediri).
- * V. de Serière, Javaansche Volksspelen en Vermaken. De Angkloeng of Reog (Tijdschrift voor Ned. Indië, 1874, I, p. 81—127).
- P. J. Veth, Java, Haarlem 1875, I, p. 469 vv. Zeer vlugtige schets.
- * Sekarkawie (Javaansch). Tweede Druk. Batavia, Landsdrukkerij, 1879.
- Ganalang-muziek bij gelegenheid dat in Julij 1879 de gamelang-spelers van den onafhankelijken vorst van Solo Pangerang Raden Adipatti Ario Mangko Negoro, de Nationale Tentoonstelling te Arnhem bezoeken (Bijvoegsel behoorende bij de Arnheemsche Courant). Drie stukken uit Raffles met enkele fouten en wijziging der titels.
- * Dan. de Lange in het Nieuws van den Dag van 28 Augustus 1879.
- * Verslag van diens lezing voor het Aardrijkskundig Genootschap in het Algemeen Handelsblad van 28 October 1879.
- * (W. Stephen Mitchell), Musical Instruments of the Javanese (Journal of the Society of Arts, Sept. 29, 1882, p. 1019—1021). Javanese Musical Instruments (ib., Nov. 3, 1882, p. 1072—73).
- * F. W. Winter, Javaansche gedichten op zang voor schoolgebruik. 2^o druk, herzien en verbeterd door F. L. Winter. Eerste deel. Batavia—Landsdrukkerij, 1883.
- * Alexander J. Ellis, assisted by Alfred J. Hipkins, Tonometrical Observations on some existing Non-harmonic Musical Scales (Proceedings of the Royal Society, N^o. 234, 1884, received Oct. 30, 1884).
- * A. J. Ellis, On the musical scales of various nations (Journ. of the Soc. of Arts, April 1885

Oct. 1885, volgens het verslag van C. Stumpf in Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft. II, 1886, S. 511 ff).

* Léon Pillaut, Le gamelan javenais (le Ménestrel, n^o. 2938, 3 juillet 1887).

N O O T 2.

NAMEN DER JAVAANSCHĚ TONEN.

I. SALĚNDRO.

Dr. J. Groneman	<i>barang</i>	<i>goeloe</i> of <i>pěnggoeloe</i> (Hoogjav. <i>djonggā, padjonggā</i>)	<i>dādā</i>	<i>limā</i> (Hoogj. <i>gangsāl</i>)	<i>nēm</i> of <i>nēmēm</i>
C. Poensen	<i>barang</i>	<i>goeloe</i> of <i>pěnggoeloe</i> (ook <i>pěnanngap, djongga</i>)	<i>těngah</i>	<i>limā</i>	<i>nēm</i>
J. A. Wilkens	<i>barang</i>	<i>goeloe</i> of <i>panoenggoel</i>	<i>těngah</i>	<i>limā</i>	<i>nēm</i>
J. L. Rhemrev	<i>barang</i>	<i>pěnggoeloe</i>	<i>pěněloe</i>	<i>limā</i>	<i>nēmēm</i>
Onze transcriptie	C	D	F	G	A
A. Holle (Soendalanden) ¹⁾ .	<i>koewing</i>	<i>bēm</i>	<i>galimber</i>	<i>mamennis</i>	<i>soeroepan</i>

II. PĚLOG.

Dr. J. Groneman	<i>lēm</i>	<i>goeloe</i> enz.	<i>dādā</i>	<i>pĚlog</i>	<i>limā</i> enz.	<i>nēm</i>	<i>barang</i>
C. Poensen en J. A. Wilkens .	<i>manis</i>	<i>goeloe</i>	<i>těngah</i>	<i>pĚlog</i>	<i>limā</i>	<i>nēm</i>	<i>barang</i>
J. L. Rhemrev	<i>bēm</i>	<i>pěnggoeloe</i>	<i>pěněloe</i>	<i>pĚlog</i>	<i>limā</i>	<i>nēmēm</i>	<i>barang</i>
Onze transcriptie	E	F	G	A	B	C	D
A. Holle (Soendalanden) ¹⁾ .	<i>koewing</i>	<i>bēm</i>	<i>galimber</i>	<i>sorog mamennis</i>	<i>mamennis</i>	<i>soeroepan</i>	<i>sorog koewing</i>

N O O T 3.

INTERVALLEN DER JAVAANSCHĚ TOONSTELSĚLS IN GELIJKĚ HALVE TONEN ($\frac{1}{12}$ OCTAAF).

I. SALĚNDRO.

<i>barang</i> 0	9.49 (9.72)	6.88 (7.16)	4.94 (4.72)	2.55 (2.40)
<i>goeloe</i> 2.51 (Ellis 2.28)	0	9.39 (9.44)	7.45 (7.00)	5.06 (4.68)
<i>dādā</i> 4.82 (" 4.84)	2.31 (2.56)	0	9.76 (9.56)	7.37 (7.24)
<i>limā</i> 7.06 (" 7.28)	4.55 (5.00)	2.24 (2.44)	0	9.61 (9.68)
<i>nēm</i> 9.45 (" 9.60)	6.94 (7.32)	4.63 (4.76)	2.39 (2.32)	0

¹⁾ Vgl. Noot 4.

II. PĚLOG.

<i>bĕm</i>	0	10.77 (10.98)	9.25 (9.61)	7.07 (6.52)	5.45 (5.23)	4.28 (4.11)	2.36 (2.78)
<i>goeloe</i>	1.23 (Ellis 1.02)	0	10.48 (10.63)	8.30 (7.54)	6.68 (6.25)	5.51 (5.13)	3.59 (3.80)
<i>dĀdĀ</i>	2.75 (" 2.39)	1.52 (1.37)	0	9.82 (8.91)	8.20 (7.62)	7.03 (6.50)	5.11 (5.17)
<i>pĕlog</i>	4.93 (" 5.48)	3.70 (4.46)	2.18 (3.09)	0	10.38 (10.71)	9.21 (9.59)	7.29 (8.26)
<i>limĀ</i>	6.55 (" 6.77)	5.32 (5.75)	3.80 (4.38)	1.62 (1.29)	0	10.83 (10.88)	8.91 (9.55)
<i>nĕm</i>	7.72 (" 7.89)	6.49 (6.87)	4.97 (5.50)	2.79 (2.41)	1.17 (1.12)	0	10.08 (10.67)
<i>barang</i>	9.64 (" 9.22)	8.41 (8.20)	6.89 (6.83)	4.71 (3.74)	3.09 (2.45)	1.92 (1.33)	0

N O O T 4.

DE TOONSTELSLS IN DE PREANGER.

Prof. A. D. Loman had, een twintigtal jaren geleden, omtrent de gamĕlan in de Preanger belangrijke gegevens verzameld op grond van zijne besprekingen met den heer Adriaan Holle, die al de instrumenten zelf bespeelde en vele stukken van buiten kende. Van die aantekeningen is door omstandigheden een groot deel verloren gegaan; uit het overige heeft de goedheid van den schrijver mij in staat gesteld, het volgende op te maken.

Voor het *Salĕndro*-stelsel vind ik in de papieren deze opgave:

<i>bĕm</i>	<i>galimber</i>	<i>mamennis</i>	<i>soeroepan</i>	<i>koewing</i>
D	E	G	A	C

Daarbij staat met potlood: *de galimber is tusschen e en f.*

Willen wij deze soendanesche toonnamen met die uit JogjĀ vergelijken, dan hebben wij een punt van uitgang aan de twee opgaven, dat de *rĕlab*, het strijkinstrument, gestemd is in *bĕm* en *soeroepan*, en dat die stemming in D en A geschiedt. De jogjĀsche berigten doen ze plaats hebben in *goeloe* en *nĕm*. Derhalve mogen wij stellen: *bĕm* = *goeloe*, *galimber* = *dĀdĀ*, *mamennis* = *limĀ*, *soeroepan* = *nĕm* en *koewing* = *barana*.

Toevallig zijn de europesche toontrappen waarmede de soendanesche in het ruw vergeleken worden, geheel dezelfde waartoe ik gemakshalve de jogjĀsche herleid had, mits men de potloodaantekening in het oog houdt. Mijne metingen toonden, dat de *galimber* = *dĀdĀ* nader bij F dan bij E ligt. Ik begon de lijst met *barang* = C omdat ik den saron tot basis neem, terwijl de heeren Holle en Loman met *bĕm* = *goeloe* beginnen evenals Wilkens (Voorber. *SewĀkĀ*, p. XII). Een grondtoon kent de javaansche muziek niet, en *goeloe* is b. v. de laagste toon op den *rĕlab*, terwijl de *saron* met *barang*, de *gambang* met *nĕm* aanvangt enz.

(Overigens is de *Salĕndro*-ladder van Wilkens, G A C D E (met *goeloe* aanvangende) stellig verkeerd; die reeks zou enkel bruikbaar zijn als men *barang* G noemde. Er moet wel eene aantekening met een andere dooreengeward zijn.)

Voor *Pèlog* luidt de opgave der bewuste papieren:

<i>sorog koewing</i>	<i>koewing</i>	<i>lēm</i>	<i>galimber</i>	<i>sorog mamennis</i>	<i>mamennis</i>	<i>soeroepan</i>
D	E	Fis	G	A	B	C

Ook hier wordt de stemming van den *rēbab* als *lēm* en *soeroepan*, doch tevens als Fis en Cis vermeld; bij het laatste zou men C vermoeden, doch het moet een zuivere quint zijn, en op het strijkinstrument grijpt men toch de toonhoogte die men noodig heeft. Hierop afgaande, verklaar ik *sorog koewing* als *barang*, en zoo vervolgens, en verkrijg twee opmerkelijke uitkomsten. Vooreerst de soendanesche namen *lēm* enz. tegenover dezelfde middenjavaansche als daar aanstonds bij *Salèndro*; ten tweede, bijzonder toevallig, alweder dezelfde ruwe vergelijking met europesche toontrappen als die ik ten behoeve der transcriptie had aangenomen. Slechts lette men op deze twee punten: Eerst de Fis waar ik F schrijf; de heeren Holle en Loman hebben echter een toonladder *Widjaja* (d. i. „trionf,” mij van elders niet bekend), die van *Pèlog* alleen verschilt doordien zij F in plaats van Fis heeft, en de beide *sorogs* weglaat — dus de zoogen. *lēm*-ladder van pag. 10; — voor haar wordt ook de *rēbab* in F en C gestemd. Voorts den *barang* als hulptoon, waar ik (om den naam) *lēm* (soend. *koewing*) voor den jongeren moet houden. Doch ook Wilkens geeft (p. XIII) op gezag van zijn soerakartaschen zegsman *barang* als hulptoon op, terwijl hij dezelfde europesche intervallen als ik bijbrengt, slechts een toon hooger geschreven, en ook ditmaal met *goeloe* (soend. *lēm*) aanheft. Die *barang* als hulptoon maakt dan ook geen bezwaar. Want al is onze *lēm* zoowel als *pèlog* eerst later ingeschoven, die toon wordt toch, waar men niet de volle *Pèlog*-reeks van 7 tonen aanwendt, beurtelings met *barang* toegepast (vgl. hierachter § 10 bij den *gambang*), en kan zeer wel in sommige streken de meer gebruikelijke geworden zijn, zoodat hij als de eigenlijke *koewing* van het *Pèlog*-stelsel, en de *barang* als zijn plaatsvervanger (*sorog koewing*) beschouwd werd.

De overeenstemming der toonladders van Jogjā en de Preanger is dus in hoofdzaak vastgesteld.

Omtrent de beteekenis der soendanesche toonnamen heeft Prof. Kern mij slechts in zooverre kunnen inlichten, dat *goewing* „gespleten”, *gēmber* (van waar mogelijk het opgegevene *galimber*) het „krijten” van een kind, en *mēnis* (grondwoord van *mamēnis*) „rond” of „mollig” beteekent. Dat „gespletene” zou op de splitsing in „*koewing*” en „*sorog koewing*” (jav. *lēm* en *barang*) bij *Pèlog* kunnen wijzen; de andere beide namen zouden van denzelfden aard zijn als ons europeesch *B durum* en *B melle*, of de arabische benamingen voor den lageren en den hoogereren toon eener octaaf als den „brommer” en den „schreeuwer”. *Soeroepan* is nog geheel onverklaard. De toepassing van den naam *lēm* wijst reeds op een jongeren oorsprong der soendanesche naamgeving, waarbij men van *Pèlog* in plaats van *Salèndro* uitging.

DE GAMĚLAN TE JOGJĀKARTĀ.

DOOR

Dr. J. GRONEMAN.

De reden waarom hier enkel over den *gamelan* te *JogjĀkartā* gehandeld wordt, is deze, dat ik in mijne studie der javaansche muziekoefening tot dit rijk beperkt ben, zoolang mijn beroep mij aan mijne woonplaats bindt, en ik dus de gelegenheid mis om plaatselijke verschillen, die in andere gewesten zonder twijfel voorkomen, persoonlijk te onderzoeken ¹⁾. Zoo herinner ik mij, dat de voormalige regent van Bandoeng, *raden adipati Wira Nata Koesoema*, tijdens mijn verblijf aldaar, een *tjelampoeng* uit de Vorstenlanden ontving, als een speeltuig dat in West-Java niet of minder bekend was.

Daarentegen beweert men, dat de javaansche muziek in die Vorstenlanden, evenals de dans vooral in *JogjĀkartā*, haar hoogste ontwikkeling bereikt heeft ²⁾; en ik vertrouw daarom, dat de hier bestaande *gamelan* het best als de type van alle javaansche beschreven kan worden ³⁾.

¹⁾ Voor een deel aan deze verschillen, voor een ander deel aan verkeerde inlichtingen of onnauwkeurige schriftelijke bronnen, moet ik de verschilpunten toeschrijven, die de bespreking van den *gamelan* in Veth's *Java* bij vergelijking met de mijne aanbiedt, en die het overbodig is hier telkens aan te wijzen.

²⁾ Van de geheel uit bamboe vervaardigde *angkloeng* geldt het tegendeel. Ik zag en hoorde die nergens beter en welluidender dan in de *Priangan*-landen („Preanger”), als stellen van vele door verschillende spelers behandelde schud-instrumenten.

³⁾ Een der meest ontwikkelde regenten van Midden-Java sprak mij dezer dagen over den achteruitgang van de javaansche kunst en kunstnijverheid, vooral ten gevolge van de toenemende armoede

§ 1. De naam *gamelan*.

Het woord *gamelan*, samengesteld uit *gamel* (werktuig) en het achtervoegsel *an*, beteekent een stel muziekinstrumenten, dat zelfstandig of tot begeleiding gebruikt wordt, evenals *gameli* „muziekmaken” en „met muziek begeleiden” wil zeggen. Het mag dus niet, zooals vele Europeanen ten gevolge van nalatige uitspraak doen, *gamelang* worden geschreven.

§ 2. De beide toonstelsels, *salendro* en *pèlog*.

Heewel vele *gamelan*'s onderling meer of min verschillen, zoowel in samenstelling als in toonhoogte en geluid, kan men ze alle tot twee stelsels terugbrengen: de meer eenvoudige *gamelan selèndrā* of *salendro*,¹⁾ en de vermoedelijk veel jongere *g. pèlog*. *Laras miring* is niet een afzonderlijk derde stelsel, maar slechts een afwijkende (letterlijk: „overhellende”) stemming, die door een geringe verhooging van één der vijf tonen van den *salendro*, en alleen bij een paar instrumenten, verkregen wordt. Dat die toon, de *barang*, hierdoor aan dien van den *pèlog* gelijk zou worden, en men dus, door de beide bijkomende tonen van dit stelsel weg te laten, dezelfde *laras* zou verkrijgen, zooals wel eens beweerd wordt, is onjuist. Vooreerst omdat ook andere gelijknamige tonen der beide stelsels in waarde onderling verschillen, en bovendien omdat de af-

van hoofden en minderen. Overal waar hij op zijn reizen kwam, had hij dit treurig feit waargenomen, vooral sedert de uitbreiding der spoorwegen, waardoor de lokale eigenaardigheden verloren gaan, en door het voortdringen der Chinezen in 't binnenland.

De *gamelan*'s van vele, niet het minst van de mindere hoofden waren in 't bezit van Chinezen overgegaan, en de *gamelan*-spelers verdwenen.

Te *Koetā-ardjā* trachtte zijn gastheer, de regent, hem toch de gebruikelijke eer te bewijzen, maar zonder goed gevolg, en hij eindigde met zich bij zijn gast te verontschuldigen door de bekentenis, dat hij zijn *gamelan*-spelers van heinde en ver bijeen had doen zoeken, en dat zij daarom elkander niet verstonden.

Geen wonder dat de toonkunst daaronder lijdt, en de kennis der toonstukken verloren gaat.

Zelfs te *Tjélatjap*, waar de achteruitgang nog door de vroegere afzondering tegengehouden werd, begint die met het toenemend spoorwegverkeer zich te doen gelden.

Alleen in de Vorstenlanden wordt nog *goed* gespeeld, omdat de Vorsten en enkele andere grooten daar nog goede spelers onderhouden kunnen en anderen doen opleiden. Maar te *Soerākartā* worden de oude *gèuding*'s (toonstukken) meer en meer door nieuwe verdrongen. Te *Jogjākartā* niet. Daar hoort men nog 't oude, en houdt men er zich bij omdat het *goed* is.

Hoe lang zal dit nog duren? Want de algemeene achteruitgang woekert ook dáár.

¹⁾ Tegenwoordig zegt en schrijft men meest het laatste; vroeger (zie § 23) *soerèndrā*.

wijkende stemming van den *barang* der *laras miring* alleen twee instrumenten geldt, en daarop slechts door een geringe verplaatsing van één der vingers (een daling langs de snaren van den *rēbab*, of een onvolkomen afsluiten van den *soeling*) gevormd wordt, en dus bij geen der andere instrumenten voorkomt.

Toch is elke stemming, die van de beide toonschalen afwijkt, *miring*, omdat zij afwijkt, d. i. onjuist, onzuiver is. Daarom noemt de Javaan ons spel aldus, wanneer wij zijn melodiën op een onzer instrumenten trachten terug te geven, op een piano b. v., en wel omdat de betreffende waarde der tonen onzer akkoorden niet met die der tonen van zijn toonschalen overeenstemt.

Deze toonladders zijn voor de beide *gamelan* stelsels niet dezelfde. Die van den *salendro* bestaat uit vijf tonen, die van den *pèlog* uit zeven in iedere octaaf, waarbij de gelijknamige niet alle gelijkkluidend zijn, en twee nieuwe tonen *bem* en *pèlog*, tusschen den tweeden en derden (als men den *nem* als eersten beschouwt) en tusschen den vierden en vijfden ingeschoven worden, en min of meer de rol van dissonerende intervallen vervullen.

De onderlinge toonverhoudingen zijn bij alle behoorlijk gestemde *gamelan*'s van hetzelfde stelsel dezelfde, doch het geheel kan bij den eenen *gamelan* een weinig hooger of lager staan dan bij den anderen. Iets als een vasten orkesttoon hebben de Javanen niet; de grondtoon van elke schaal, de *nem*, kan evengoed met onze B of C overeenkomen, als daartusschen of daarbuiten liggen.

Op dien grondtoon volgt bij den *g. salendro* de *barang*, dan de *goeloe* (*pèngoeloe* ¹⁾) of *djonggā* (*padjonggā*), de *dādā*, de *limā* of *gangsāl*; daarop weder 't octaaf van de *nem*, enz. ²⁾

In plaats van ons „laag” en „hoog” zeggen de Javanen „groot” (*gedé* in 't Laag-, *ageng* in 't Hoog-Javaansch) en „klein” (*tjilik* of *alit*); en zoo spreken zij van *barang ageng* en *barang alit* als de laagste en hoogste tonen van den *saron salendro* [§ 10], enz.

Bij den *g. pèlog* volgen op *nem* de *barang*, de *bem*, de *goeloe* (*djonggā*), de *dādā*, de *pèlog* ³⁾, de *limā* (*gangsāl*), dan weder de *nem*, enz. ⁴⁾.

¹⁾ Niet te verwarren met *pèngoeloe*, hetwelk een geheel ander woord is, van *oeloe* (hoofd) afgeleid.

²⁾ Van twee benamingen van één toon is de tweede hoogjavaansch of *Krāndā*.

Limā of *gangsāl* beteekent „vijf”; *nem* (of *nēmēm*) „zes”; *goeloe* of *djonggā* „hals”, en *dādā* „borst”. *Barang* heeft velerlei beteekeningen: „zaak”, „voorwerp”, „stof” enz., ook „rondbrengen”. [*Bēm* is het perzische *bamm*, de naam van de laagstklinkende luitsnaar en van haren toon. L.]

³⁾ *Pèlog*, verbaalvorm *mèlog*, is afwijken, ongelijk zijn (ongeveer als *miring*); b. v. bij een trap van treden van één voet, waarvan één trede meer of minder dan een voet bedraagt, dus ongelijk is aan de anderen.

⁴⁾ Niettemin is de *saron salendro* van beneden naar boven gestemd in *barang ageng*, *djonggā*, *dādā*,
*

Stellen wij nu den *nēm* van den *salēndro* gelijk met B, dan valt de *barang* tusschen Cis en D, de *goeloe* ongeveer op E, de *dādā* tusschen Fis en G, en de *limā* iets lager dan A ¹⁾.

Bij den *g. pèlog*, des noods van hetzelfde paar *gamēlan*'s, kan dan de *nēm* [in 't ruw] met onze A, de *barang* met B, de *bēm* met een lage Cis, de *goeloe* met D, de *dādā* met E, de *pèlog* met Fis, en de *limā* met een lage Gis overeenstemmen.

Deze vergelijkingen zijn echter niet volkomen juist, vooral niet voor alle tonen ²⁾; het juiste verschil zal wel alleen door behoorlijke toonmetingen op goed gestemde instrumenten bepaald kunnen worden. Dat daarvoor de hulp van een met zuiver gehoor begaafd Javaan ³⁾ onmisbaar is, van een ervaren toonkenner en stemmer, zooals die ook onder de *nijāgd*'s of *gamēlan*-spelers wel gevonden worden, spreekt van zelf; want het overbrengen van een *gamēlan* van den *kraton*, of van den eenen *dalēm* naar den anderen, kan reeds ontstemming ten gevolge hebben, en den *panéwoe gending*, of wie anders de taak van dien hofbeambte vervult, tot stemmen (*nglaras*) verplichten ⁴⁾.

gangsāl, *nēm* en *barang alit*; de *s. Pelog* in *bēm*, *djonggā*, *dādā*, *pèlog*, *gangsāl*, *nēm* en *barang*, en bewegen zich de melodiën, in de Bijlagen genoteerd, in dienzelfden omvang.

¹⁾ [Daar de volstreckte toonhoogte waarop de *gamēlan*'s gestemd zijn, niet overal dezelfde is, en de vergelijking met onze tonen dan ook bij onze zegslieden nog al uiteenloopt, is voor de transcriptie onzer muzikale bijlagen het volgende stelsel aangenomen (vgl. pag. 7 vv. en 22):

SALĚNDRO: *barang* C, *goeloe* D, *dādā* F, *limā* G, *nēm* A.

PELOG: *bēm* E, *goeloe* F, *dādā* G, *pèlog* A, *limā* B, *nēm* C, *barang* D. — L.]

²⁾ Ik nam ze met behulp van een op orkesttoon staande stemvork voor A, en schatte de anderen naar mijn vrij goed gehoor, op de *gamēlan*'s van den Rijksbestuurder, en herhaalde ze met behulp van een viool. Andere proefnemingen, op de *gamēlan*'s van *pangéran adipati Pakoe Alam* en van *pangéran arjā Adi Winātā* gaven ongeveer, maar niet volkomen dezelfde uitkomsten. Dat kan aan mij liggen evengoed als aan de stemming der instrumenten.

³⁾ Niet alle Javanen hebben een goed, fijn gehoor; maar die dat hebben, verlangen een *zuivere* stemming, o. a. de Rijksbestuurder, van wiens *gamēlan*'s mijne *saron*'s zijn. [Op deze *saron*'s zijn terstond na aankomst in de eerste week van September 1887 de noodige toonmetingen met behulp der toestellen van het Fysisch Kabinet der Leidsche Universiteit uitgevoerd. Zie de uitkomsten in noot 3 achter de voorrede. L.]

⁴⁾ De stemming van nieuwe instrumenten geschiedt in den regel naar oude van erkend goede stemming. Niet echter naar een daarvoor bepaald aangewezen of voor vast aangenomen stel. — Men neemt of zeer oude, goed gestemde en toonhoudende *saron*-staven, of, beter nog, de veel minder veranderende houten *gambang*-staven. De tonen mogen volstrekt niet onzuiver zijn; een verschil van $\frac{1}{4}$ toon [als waarvan anderen gewagen] zou niet geduld worden, omdat het onzuiver zou klinken. Anders natuurlijk bij straat*gamēlan*'s als die in 1882 te Londen bespeeld werd, en van Soerabaja door zekeren W. M. (zich noemende Walkert) was aangevoerd.

§ 3. De klank van den *gamĚlan*.

Men begrijpt dat niet alle *gamĚlan*'s een even krachtigen, noch ook een even welluidenden toon hebben. Dit hangt natuurlijk van velerlei oorzaken af; onder meer van het aantal, de grootte, de toonhoogte en de zuivere stemming der verschillende instrumenten, alsook van de hoedanigheid van het metaal of het hout waarvan zij vervaardigd zijn. Het onderscheid tusschen de beide uitersten in dezen, tusschen de *kjahi*'s *Goentoer Sari* of *ArdjĀ NĕgĀrĀ* of andere van den kraton, en menigen hoogst onvolledigen en wanklinkenden *dĕsĀ-gamĚlan*, is niet minder groot dan dat tusschen een nieuwen vleugel uit eene onzer beste pianofabrieken en een afgeleefde, harde en niet meer toonhoudende „trommelkast”. De *gamĚlan*'s hebben echter dit boven de piano's voor, dat zij door ouderdom en gebruik niet bederven.

Dat de oudste van alle vorstenlandsche, en vermoedelijk van alle javaansche *gamĚlan*'s, de *kjahi Moenggang*, minder goed klinkt dan de beste of zelfs de middelmatige van veel lateren tijd, ligt niet zoozeer aan den minstens vier eeuwen langen duur van zijn bestaan, als aan den ruwen eenvoud zijner samenstelling, en belet niet dat hij als *poesĀkĀ* of erfstuk van Mataram de eerste en heiligste aller *gamĚlan*'s is.

§ 4. Bestanddeelen van den *gamĚlan*.

Elke *gamĚlan* bestaat uit een aantal instrumenten van verschillende soort. Niet alle soorten zijn bij elken *gamĚlan* vertegenwoordigd, en het aantal stukken (*ritjikan*) van dezelfde groep is niet altijd even groot. Bij het *pĕlog*-stelsel komen speeltuigen voor, die bij den *salĕndro* steeds ontbreken, zooals de *bĕndĕ*'s, de *kĕmpjang*'s en andere; en terwijl de *kjahi Goentoer Sari* en de *gamĚlan*'s van den Rijksbestuurder ieder tot zestien *saron*'s tellen (4 *dĕmoeng*'s, 8 *saron*'s in engeren zin, 2 *sĕlĕnto*'s, 1 *pĕking* en 1 *tjĕloering*), stellen vele andere *gamĚlan*'s zich met zes *saron*'s (2 *dĕmoeng*'s en 4 *saron*'s in engeren zin) tevreden. Niet altijd uit mindere weelde. De beide *gamĚlan*'s *sĕkati* (*pĕlog*), die gedurende de *sĕkatĕn*-week op het voorplein van den *mĕsdjid* [moskee] een hoofdrol ver-

¹⁾ Zie over dezen van 't oude rijk van Balambang op dat van Dĕmak en later op dat van Mataram overgeganen *gamĚlan* mijn uit te geven plaatwerk: *De garĕbĕg's te JogjĀkartĀ*. Over den *kjahi ArdjĀ NĕgĀrĀ* mijn bij de firma E. J. Brill te Leiden uitgegeven plaatwerk: *In den kĕdaton* [„kraton”] *te JogjĀkartĀ*. Voorts hierbeneden § 23.

vullen (de *kjahi's* *Goentoer madoe* en *Nāgā*) hebben ieder slechts één *bonang* (*bonang baroeng*) en vier *saron's* (1 *děmoeng*, 2 *saron's* i. e. z. en 1 *pěking*), geen *rěbab*, geen *kěndang* of *kětipoeng*; maar daarentegen een groote trom of *bědoeg* ¹⁾.

De eenvoudigste der thans nog bestaande *gamělan's* is zeker de pasgenoemde *kjahi Moenggang*. Hij telt niet meer dan vier *bonang's*, ieder van slechts drie klankbekkens, één *kěndang* en één *kětipoeng* (die later blijkbaar vernieuwd zijn) een *kěnong*, twee *běnde's* (bij uitzondering als *salěndro*) en een paar *rodjěh's*. Hij leent zich geenszins tot het voortbrengen van tal van *gěnding's*, maar doet elken Zaterdag-avond hetzelfde eeuwenoude toonstuk over den *aloen-aloen* klinken, en brengt dan zelfs de *gamělan's* *sěkati* tijdelijk tot rust, wanneer die in de *sěkatěn*-week zes dagen en nachten doorspelen en aan alle andere speeltuigen in de hoofdplaats het zwijgen opleggen.

Gaan wij nu de verschillende instrumenten van den volledigen tegenwoordigen *gamělan* na.

Vooreerst zij opgemerkt, dat hij twee snaartuigen, één blaasinstrument, twee of drie trommen en één houten slagspeeltuig telt. Al de overige zijn slaginstrumenten van metaal, een bronsmengsel dat de Javanen *gāngsā* noemen, met welk woord evenzeer de *gamělan* zelf in Hoog-javaansch aangeduid wordt. Elke *bonang*, evenals iedere *saron*, iedere trom, elk stel *gong's*, enz. vormt één *pangkon*, d. i. een stuk of stel stukken, dat door één *nijāgā* bespeeld, letterlijk: op den schoot gehouden wordt (van *pangkoe*, schoot, met het achtervoegsel *an*), zooals met de trommen inderdaad wel gebeurt ²⁾.

Als hoofdinstrumenten gelden in den regel de *rěbab* en de *kěndang*. Wanneer de *kraton-gamělan's* luide aan *garěbэг*-optochten deelnemen, dan wordt de *rěbab* en (als de *gamělan* een *bědoeg* medevoert) ook de *kěndang* niet bespeeld, maar met geurige bloemensnoeren behangen en door *loerah's* *gěnding* (aanvoerders der *gamělan*-spelers) als de vertegenwoordigers van den ganschen vorstelijken *gamělan* onder gele *pajoeng's* of *songsong's* (zonneschermen, tevens waardigheids-teekens) vooruitgedragen.

¹⁾ Zie over de *sěkatěn* en de *gamělan's* *sěkati* mijn bovengenoemd *garěblэг*-plaatwerk.

²⁾ De *nijāgā's* zitten in den regel op den vloer. Er zijn *nijāgā's*, die alle instrumenten spelen, andere meer dan één, enkelen slechts een enkel. *Gong's*, *kěnong's*, *kěloek's*, *kěmpoel's*, *bědoeg's*, *běnde's* enz. kunnen door ieder, die hun rol in de *gěnding's* kent, geslagen worden. Weinigen spelen den *rěbab* of den *kěndang* goed. Doch dezen spelen ook de *bonang's* en *saron's* of *gambang's* met gemak. Alle *nijāgā's* bespelen den *salěndro* en den *pělog*, maar er zijn er die bij voorkeur een van beide behandelen.

Daarom beschouwen wij deze instrumenten het eerst, en beginnen met den *rĕbab* van zijn fraaien, kunstvol besneden en met kleur en goud bewerkten standaard (*plantjā*) te nemen. Aan een zoo kostbaar voorwerp voegt een weelderige rustplaats ¹⁾).

§ 5. De *Rĕbab*.

De *rĕbab* is een tweesnarig strijkinstrument, naar men beweert van perzischen oorsprong ²⁾. Het heeft een zeer langen, fijn gedraaiden, rolronden ivoren hals, die onwillekeurig aan den stijl van sommige indische of achterindische tempels doet denken, en een veel korteren, even fijn bewerkten voet (*lemahan*). De hals heet *watangan* en zijn topstuk *mĕnoer*. Tusschen hals en voet vormt een halve ovale *kĕlapa*- [klapper-] schaal (*batok*), overspannen met een stuk van een buffelblaas (*kĕndangan* ³⁾) den zangbodem. De achterzijde van dit gedeelte is gewoonlijk met fluweel en gouden boorden versierd. Twee zeer lange, in den stijl van den hals en den voet bewerkte ivoren schroeven (*manol*) dienen in 't bovengedeelte van den hals tot bevestiging en spanning der geelkoperen snaren, die uit éen stuk bestaan, dat als een lus om den voet geslagen en om een ivoren knopje vóór aan den voet gekruist is. Nabij het boveinde van den zangbodem rust onder die snaren een zeer lage geknopte houten kam (*santĕn*) op het strak gespannen vel.

De snaren worden gestemd in *goeloe* en *nĕm* (ik noem in deze opgaven steeds den lageren toon het eerst en dan den hooger en of de hoogere naar volgorde). De speler plaatst het instrument vóór zijne gekruiste beenen op den grond rechtstandig, met de snaren naar voren; legt de linkerhand om den hals, en bepaalt de tonen door de vingers los op de snaren te leggen, zonder die tegen den hals aan te drukken; en beweegt dan den zeer slap gespannen, behoorlijk geharsten, boogvormigen strijkstok (*gĕsok*), door de rechterhand aan het onder-einde als een schrijfspen gevat, gelijkmatig over de snaren heen en weder. De Javaan noemt dit *gĕsok* (ook *kosok* geschreven), d. i. vegen of wrijven.

Het geluid is voor ons gehoor onzeker, onzuiver, min of meer krassend; het herinnert nooit aan de flageolettonen onzer violen, doch verschilt bij onder-

¹⁾ Voor langduriger rusttijden wordt de *rĕbab* in een eigen kist, soms ook wel in een glazen wandkast, geborgen.

²⁾ [Hij komt onder denzelfden naam reeds in de X^e eeuw bij de Arabieren voor. Zie de beschrijving in mijne *Recherches sur la gamme arabe*. L.]

³⁾ [D. i. trommelvel; zie § 6. L.]

scheidene instrumenten veel in toon en kracht. Wij behooren echter te bedenken dat ons gehoor, aan andere toonverhoudingen gewoon, niet met dat van den anders ontwikkelde Javaan overeenkomt, en mogen dus niet als volstrekt onzuiver veroordeelen wat wij niet dadelijk vatten. Eerst op den duur heb ik èn melodie èn harmonie in de *gamelan*-muziek leeren waardeeren, en thans klinkt mij die niet meer valsch, tenzij ze op slechte instrumenten voortgebracht wordt, die alleen hun eigen wanluidendheid bewijzen.

§ 6. De *Këndang* en *Kétipoeng*.

De *këndang*, ofschoon door spanning der trommelvellen min of meer stembaar, vereischt geene bepaalde toonhoogte; hoewel de speler er verschillende doffe tonen aan ontlokt, door met de rechterhand, of met de palm of de vingers daarvan het groote, en met de linkerhand het kleinere vel te bewerken, terwijl hij de trom òf in zijn schoot houdt (*mangkoe*) of op haar houten schraag (*bantjik*) vóór zich legt.

In bescheidener zin geldt hetzelfde van den *kétipoeng*¹⁾, die hoewel kleiner in vorm aan den *këndang* gelijk is. Die vorm wordt bepaald door een over de lengte licht gewelfd, min of meer kegelvormig toeloopend, *nāngkā*- of *djati*-houten tonnetje uit één stuk, dat aan de beide einden met een door een ringvormigen *rotan*-band omsloten vel van schapen-, of beter nog, hertenleder afgesloten is. Evenals bij onze trommen worden beide vellen door (lederen) zigzagswijze heen en weder loopende koorden, en over die koorden loopende (*rotan*-) lussen, gespannen.

Bij kostbare *gamelan*'s munten ook deze speeltuigen uit door rijke versiering, in meestal rood of bruin geverfd en verguld snijwerk bestaande. De houten schragen of *bantjik*'s bestaan eenvoudig uit een paar, door een dwarsbalk verbondene, van boven zadelvormig uitgesneden klampen.

§ 7. De *Soeling*.

De *soeling*, 't eenige doch minder gebruikte blaasinstrument, is een met vier, vijf of zes toongaten beoorde *bamboe*-buis (liefst van *pring woeloeh*), die alleen aan 't bovineinde ('t mondstuk) door een geledingsdwarsschot afgesloten is. Dit

¹⁾ Ik neem de namen der instrumenten manueelijk, omdat zij als *poesákká*'s vóór den eigennaam het mannelijke praedicaat *kjahi*, nooit, zooals sommige andere voorwerpen, b. v. een vorstelijke *prahoeh* [prauw], het vrouwelijke praedicaat *njahi* bekomen.

boveneinde is aan de onderzijde een weinig schuin afgesneden, zoodat een klein segment van 't dwarsschot weggenomen, en daarachter een half-eironde opening gevormd is. Een platte, dunne bamboe-ring, om dat uiteinde (dus om 't dwarsschot) gelegd, geleidt de tusschen dat dwarsschot en den ring ingeblazen lucht naar de half-eironde opening, waartoe alleen de onderrand van 't mondstuk tusschen de lippen gebracht wordt.

Hoewel twee verschillende *soeling's*, één *salèndro* en een *pèlog*, zouden kunnen voldoen, heeft men er gewoonlijk vier: één voor den *salèndro*; twee voor den *pèlog*, den eenen met den *barang*-toon, den anderen met den *bəm*, en nog een, die bij den *salèndro* en den *pèlog* gebruikt kan worden. Bij allen wordt de *goeloe* gevormd als alle openingen gesloten, de *dādā* als zij alle geopend zijn ¹⁾.

De *soeling salèndro*, die vier toongaten heeft, geeft den *limā*, den *nəm*- of den *barang*-toon, wanneer alleen 't onderste toongat (4), of de beide onderste (4 en 3) of de drie onderste (4, 3 en 2) opengelaten worden.

De *soeling-barang* en *-nəm* (dus genoemd naar de *laras barang* en *-nəm*, waarbij zij gebruikt worden, en waarover later meer) hebben ieder vijf openingen. Door de onderste (5), de beide onderste (5 en 4) of de drie onderste (5, 4 en 3) open te laten doet men den *pèlog*, den *limā* of den *nəm* spreken, en door ook nog de tweede daarbij te openen, wekt men bij den *soeling barang* den *barang*-toon, bij den *soeling-nəm* den *bəm*.

De vierde *soeling* heeft zes toongaten, en geeft, als alleen 't onderste (6) geopend blijft, den toon die bij den *salèndro* als *limā*, bij den *pèlog* als *pèlog* geldt, terwijl de *limā* van dit stelsel gevormd wordt door de beide onderste toongaten te openen (6 en 5). De drie onderste gaten (6, 5 en 4) geopend, geven den *nəm*, en de vier onderste (6, 5, 4 en 3) den *barang* der beide toon-schalen, terwijl eindelijk de *bəm* van den *pèlog* gevormd wordt door de vijf benedengaten (6, 5, 4, 3 en 2) te openen.

§ 8. De *Bonang's*.

De *rəbab*, en bij uitzondering ook de *soeling*, leiden de melodie, en de eerste wordt daarom gewoonlijk door den *loerah gənding*, den voorganger der andere *nijūgā's*, bespeeld. Waar geen *rəbab* als zoodanig dienst doet, zooals bij de *gaməlan's səkati* of bij *garəbəg*-optochten, nemen de *bonang's* die taak geheel over, en dan is het meestal weder de *loerah gənding*, die met dit instrument zijne volgers leidt.

¹⁾ [In verband met het volgende zou men het omgekeerde vermoeden. L.]

Een volledige *gamelan* telt drie *ritjikan*'s van dien naam, waarvan de grootste en zwaarste *bonang penzamboeng*, de tweede, die een octaaf hooger staat, *baroeng*, en de derde en kleinste, nog een octaaf hooger, *peneroes* heet. Dit belet niet, dat bij iederen *bonang*, de laagste *barang* steeds *gedé* of *ageng*, de hoogere *tjilik* of *alit* genoemd wordt.

Elke *bonang* heeft bij den *gamelan salendro* tien, of beter, twee rijen van vijf; bij den *pèlog* veertien, of twee rijen van zeven bekkens, en omvat dus twee octaven, waarvan de hoogere vlak vóór den speler door de eerste rij bekkens, de lagere door de tweede rij gevormd wordt.

In de eerste rij heeft de *bonang salendro* van links naar rechts eerst den *goeloe*, dan den *dādā*, in het midden den *limā*, voorts den *nēm*, en eindelijk den *barang tjilik*; in de tweede rij staan weder van links naar rechts, in omgekeerde orde *barang gedé*, *nēm*, *limā*, *dādā* en *goeloe*. De octaven worden dus gevormd door de beide middenbekkens, of de diagonaalsgewijs overeenstemmende zijbekkens der beide rijen bijeen te nemen.

Elk bekken bestaat uit een vrij zwaren en breedten, van onderen open en daar in diameter een weinig kleineren, van boven wijderen en overdekten metalen ring, waarvan het dak lichtgewelfd, en in het midden nog door een koepelvormige verhooging (*pentjoe*) gekromd is. Deze *pentjoe*'s ontvangen de slagen der rolronde, aan 't einde met touw of laken, beter nog met *karèt* (elastieke hars) omwoelde *taboeh*'s of klepels, waarvan de speler er een in iedere hand houdt. De *bonang*-tonen worden niet gedempt, en blijven dus doorzingen¹⁾.

De bekkens liggen los op twee van *waroe*-bast of katoen gedraaide koorden, die overlans in een langwerpig vierkant houten raam (*rantjakan*) gespannen zijn. Dit raam is in de lengte door een middenbalk in twee helften, en bovendien door vier dwarsbalken in vijf paren vierkanten verdeeld; voor ieder bekken een. De vier draagkoorden der beide rijen loopen door vier kleine gaten, die daarvoor in elk der dwarsbalken geboord zijn, en zijn door haken of krammen aan de binnenvlakte der schuin naar buiten oplopende zijwanden bevestigd. Ook deze zijwanden zijn gewoonlijk met smaakvol beschilderd en verguld bloemen lofwerk besneden. De geheele *rantjakan* rust op vier op dezelfde manier bewerkte korte voeten.

Gemakshalve laat ik hier nog het schema van de plaatsing der *bonang*-bekkens in den *gamelan-salendro* volgen; 1 is *nēm*, 2 *barang*, 3 *goeloe*, 4 *dādā*, 5 *limā*,

¹⁾ De *bonang*'s worden hooger gestemd door ze boven op den bol van de *pentjoe* af te vijlen, langs de bolle oppervlakte, en lager door dit rondom de *pentjoe*, op den vlakken ring aan den voet daarvan, te doen. Alles zonder versmeden of verwarmen.

2 1 5 4 3
3 4 5 1 2¹⁾.

De *barang pèlog* heeft in elke rij bekkens een octaaf van zeven tonen in een *rantjakan*, die daartoe in 14 vakken verdeeld is, maar zij zijn met een kleine afwijking in de plaatsing der uiterste bekkens, gesteld als volgt (6 is *bem* en 7 *pèlog*):

7 1 5 4 3 6 2
6 2 3 4 5 1 7

Dit heeft ten doel, de octaven gemakkelijker bereikbaar te maken, terwijl de toon *pèlog* (7), die minder dikwijls te pas komt, buiten de octaaf gehouden den afstand tusschen de andere bijeenbehorende bekkens niet noodeloos vergroot.

§ 9. De *Saron*'s.

Op de *bonang*'s volgen de *saron*'s, waarvan de grootste soort *dèmoeng*²⁾, de een octaaf hooger gestemde *saron* in engeren zin, de kleinere en wederom hooger klinkende soorten *slento* en *pèking* genoemd worden. Nog een vijfde en kleinste soort wordt hiertoe gerekend, de *tjèloering*, die alleen bij den *g. pèlog* voorkomt en een afwijkenden vorm heeft³⁾.

Iedere *saron salèndro* heeft zes langwerpige vierkante, vrij dikke, zachtgewelfde metalen klankstaven (*wilah*) die van links naar rechts in grootte afnemende, als *barang gedé*, *goeloe*, *dādā*, *limā*, *nəm* en *barang tjilik* gestemd zijn.

De *saron pèlog* telt er zeven. In de plaats van den *barang gedé* ligt de *bem*; dan volgen *goeloe*, *dādā*, *pèlog*, *limā*, *nəm* en *barang tjilik*.

De *tjèloering*⁴⁾ heeft dezelfde tonen in dezelfde volgorde; maar, in de plaats

¹⁾ [Smeding geeft de plaatsing aldus: $\begin{matrix} 5 & 3 & 1 & 2 & 4 \\ 4 & 2 & 1 & 3 & 5 \end{matrix}$, hetgeen volgens de cijfers van Dr. Groneman schijnt te moeten zijn $\begin{matrix} 4 & 2 & 5 & 1 & 3 \\ 3 & 1 & 5 & 2 & 4 \end{matrix}$. L.]

²⁾ [Holle kende deze en de volgende onder de namen groote en kleine *kèdèmoeng*. Cornets de Groot spreekt van *saron gedemong*. L.]

³⁾ De *saron*-klankstaven en dergelijke (*gambang gongsā* en *gèndèr*, ook de *gambang kajoe*) worden hooger gestemd door ze aan de uiteinden af te vijlen, van onderen of van boven, dat is onverschillig; en lager, door dat in 't midden van de staaf te doen, tusschen de beide gaten voor de pennen.

⁴⁾ [A. Holle vermeldt in de Preanger een grooten en een kleinen *djinglong*, elk van zeven kleine bekkens of klokken. L.]

*

van staven, komvormige metalen klankschaaltjes van de grootte van middelmatige theekoppen, die, door metalen pennen in het midden van den bodem, op een massiven houten *grobogan* bevestigd zijn.

De *grobogan*'s der andere *saron*'s zijn kleine, holle *djati*- of *nāngkā*-houten troggen of bakken, wier beide uiteinden in massive rond uitgesneden draaghandvatten, en beneden in breede voeten uitloopen, en wier vrije voor- en achterranden met evenzoovele metalen pennen beplant zijn als er staven zijn. Elke klankstaaf is aan beide uiteinden doorboord om die pennen door te laten, waardoor zij los op de beide vrije randen te liggen komt. Gewoonlijk echter rusten de staven nog op ronde of hoekige, om die pennen gelegde, uit samengebonden *rotan*-spaanders bestaande ringkussentjes (*tawoenan*), die de zwaarte der *taboeh*-slagen breken.

In enkele gevallen, zooals nu en dan bij de *gēnding*'s der *sekatēn*, laat men de *saron*-tonen doorzingen. In den regel echter dempt de speler die, door de staven aan 't vóór hem liggende uiteinde met duim en vingers der linkerhand te grijpen, onmiddelijk nadat hij ze met de door de volle rechterhand krachtig gevoerde hamervormige houten of buffelhoornen *taboeh* geslagen heeft.

De *grobogan*'s zijn, hoewel minder weelderig, op dezelfde wijze als de veel grootere *rantjakan*'s der *bonang*'s bewerkt.

De *saron*'s leiden of steunen en begeleiden de melodie dikwijls door een eigen, met die der *bonang*'s harmonieerende zangwijs. In den regel geven zij de eigenlijke melodie duidelijker aan dan de *bonang*'s, die haar meer varieeren. Soms begeleiden de kleinere *saron*-soorten, bijv. de *pēking* bij den *gamēlan sekati*, in een snellere paraphraseerende toonbeweging, de zwaardere tonen van den *demoeng*, en vorderen dan tijdelijk, evenals deze om het vermoeiende der zwaardere slagen, twee spelers in plaats van een enkelen, die tegenover elkander plaats nemen.

De *tjeloering* wordt bespeeld door de randen der schaaltes met een klepelvormigen houten *taboeh* aan te slaan.

§ 10. De *Gambang*'s.

Elke *gamēlan* heeft voorts twee *gambang*'s, een houten (*g. kajoe*) en een metalen (*g. gāngsā*). Bij beide liggen de klankstaven, van links naar rechts meer in grootte afnemende dan die der *saron*'s, evenals deze, doch zonder ringkussentjes, op de met pennen gewapende randen van houten *grobogan*'s, die echter veel grooter zijn dan die der *saron*'s. Bij den houten *gambang* zijn zij met schuins naar buiten oplopende rechte zijwanden afgesloten, en geven weder

ruime gelegenheid tot versiering. De *gambang gāngsā* daarentegen heeft een *grobogan* van denzelfden vorm als die der *saron's*.

De *djembir*-, *rawan*- of *lanking*-houten staven van den *g. kajoe*¹⁾ zijn minder breed, maar veel langer, en die der hoogere tonen tevens veel dikker dan de *saron*-staven; zoo zelfs dat de hoogste rolrond zijn. Zij omvatten van drie-een-halve tot vier octaven.

Bij den vollen *gambang salèndro* volgen zij van links naar rechts als *nēm*, *barang gedé*, *goeloe*, *dādā*, *limā*, *nēm*, *barang tjilik* enz. elkander in 20 of 21 tonen op²⁾.

Bij een volledigen *gambang pèlog* zijn er evenveel, maar de 20 staven heeten hetzij *bēm*, *goeloe*, *dādā*, *limā*, *nēm*, *bēm* enz., of *barang*, *goeloe*, *dādā*, *limā*, *nēm*, *barang* enz., naar den eisch der *gēnding's* of toonstukken die gespeeld worden. Dezelfde *gambang* wordt voor beide gevallen beurtelings gewijzigd door de vier *bēm*-staven met de in den bak bewaarde *barang's* te verwisselen, of omgekeerd (*sorogan*).

Bij *gambang's* met 21 staven ligt nog een *nēm* beneden den eersten *barang* of *bēm*.

Men noemt de eene stemming *gambang nēm* en de andere *gambang barang*, naar de *laras nēm* en *l. barang* waarvoor zij vereischt worden [vgl. § 24].³⁾

De *pèlog*-toon, die bij de *saron's* juist in het midden ligt en den naam van het stelsel draagt of dien aan het stelsel geeft, ontbreekt dus bij den *gambang*, en terecht, terwijl deze toon wel luide in sommige dissonerende akkoorden behoort mede te spreken, maar bij dit en de volgende zachtere instrumenten, wier taak ik het paraphraseeren der melodie meen te mogen noemen, nauwelijks gehoord zou worden.

De *gambang* wordt met twee, met laken of ander doek omwonden schijfvormige gesteelde *taboeh's*, die men vrij los tusschen duim en voorvingers vasthoudt, bespeeld, zonder dat men de zachte tonen dempt.

De *gambang gāngsā*, die met *saron-taboeh's* geslagen maar evenmin gedempt wordt, heeft 15 metalen klankstaven, die bij den *salèndro* in vorm ongeveer met *saron*-staven overeenkomen doch korter en platter zijn. Van links naar

¹⁾ [Smeding beschrijft er twee van *djati*-hout, met 16 en 18 toetsen. L.]

²⁾ [A. Holle kent aan elken *gambang* in de Preanger 18 toetsen toe, en stelt dien metalen een octaaf hooger dan den houten. L.]

³⁾ De *gambang nēm* en *gēndèr nēm*, die den *bēm*-toon hebben, worden alleen bij de *gēnding's* die de *laras nēm* van den *pèlog* hebben, gebruikt, en daarom niet *bēm* maar *nēm* genoemd. Ook de *gēndèr* en *gambang barang* heeten dus niet naar hun toon, maar naar de *laras* waarbij die toon te pas komt.

rechts luiden zij als *dādā*, *lima*, *nēm*, *barang*, *goeloe*, *dādā* en omvatten dus bijna drie octaven.

De *gambang gāngsū* van den *gamelan pèlog*, die soms ook, althans in den *Pakoealaman*, *səloekat* genoemd wordt, heeft evenveel klankstaven, maar van afwijkenden vorm door een op het midden aangebrachte langwerpige ronde verhooging (*pəntjoe*)¹⁾. Zij heeten van links naar rechts *nēm*, *barang*, *bəm*, *goeloe*, *dādā*, *limā* enz. Ook hier is de *pèlog* weggelaten, en wel om dezelfde reden.

§ 11. De *Gèndèr*'s.

Dit laatste geldt ook nog van een derde paraphraseerend speeltuig, den *gèndèr*.

De plattere en kortere klankstaven van dit zacht welluidende instrument hangen, als de schakels van een halsketting, paarsgewijs aan twee door kleine openingen in hunne beide uiteinden gevoerde en van onderen door kleine dwarsstaafjes vastgehouden katoenkoorden, die tusschen elke twee paren door metalen vorken omhoog gehouden worden. De uiteinden dezer koorden zijn aan houten klossen vastgemaakt, die weder aan de gewoonlijk fraai gesneden hoofden der beide rechtstandige zijstijlen van een staand vierkant houten raam bevestigd zijn; welks voor- en achtervlakten gedeeltelijk met keurig bewerkt hout afgeschoten, gedeeltelijk opengewerkt zijn, en een reeks van bamboekokers (*boeboengan*) doen zien, die, onder elke klankstaaf één, als zangbodems dienst doen. Zij zijn daarvoor uit de geleidingen van een *pring tembelang* of *pring toetoeel* (gevlekte bamboe) zoodanig gesneden, dat de dwarsschotten (tusschen de geleidingen) voor de lagere tonen onderaan, voor de hoogere trapsgewijs meer naar boven, en voor de hoogte even onder den bovenrand, de eigenlijke zangbodems van de voetstukken afsluiten.

Ook de draagramen der *gèndèr*'s worden *rantjakan* genoemd.

De *gèndèr* wordt evenals de *gambang* met twee omkleede kleine schijfvormige houten schijven geslagen, wier kortere stelen tusschen wijs- en middenvinger gehouden worden, terwijl de benedenvingers derzelfde hand de klankstaven even snel dempen als zij aangeslagen zijn. Daar die aanhoudend snelle beweging een paar zeer lenige polsen vordert, vertrouwt men dit speeltuig bij uitzondering liefst aan vrouwehanden toe.

Bij elke *gamelan salèndro* van eenig belang behooren drie *gèndèr*'s, die

¹⁾ [Deze „platen met een verhevenheid waarop geslagen wordt, gestemd als *kedemoeng*” (d. i. de grootste *saron*) komen volgens A. Holle voor bij de instrumenten die hij grooten en kleinen *tjelentam* noemt, d. i. den *slèntēm* van Poensen, ook bij Raffles vermeld. L.]

naar grootte en hoogte van toon, evenals de *bonang's*, *pənəmboeng*, *baroeng* en *pənəroes* worden genoemd. Hunne klankstaven volgen elkander van links naar rechts op als *barang gedé*, *goeloe*, *dādā*, *limā*, *nəm*, *barang tjilik* enz.

Bij den *gamelan pèlog* zijn die tonen weder, evenals bij den *gambang nəm* en *g. barang*, hetzij *bəm*, *goeloe*, *dādā*, *limā*, *nəm* enz., of *barang*, *goeloe*, *dādā* enz. De *pèlog* heeft daarom zes *gèndèr's*, waarvan drie *barang's* en drie *nəm's*, naar de namen der *laras* waartoe zij behooren en waarbij zij beurtelings dienst doen, en dus voor iedere *laras* een *pənəmboeng*, een *baroeng* en een *pənəroes*. Daar elke *gèndèr* 12 klankstaven telt, omvat hij [bijna] twee octaven.

§ 12. De *Tjələmpoeng*.

De groep der melodieinstrumenten wordt besloten met den *tjələmpoeng*, een snarenspeeltuig. Een min of meer harpvormige *djatihouten* kast of zangbodem, staande op vier korte voeten, aan 't benedeneinde van buiten van 13 metalen haken voorzien, en aan 't bovineinde op de bovenvlakte van een schuinlopende dubbele reeks van 26 ijzeren schroefpennen, die evenals die onzer piano's met een afzonderlijken sleutel omgedraaid worden, ten einde de daaraan bevestigde beide helften van iedero, om een der haken geslagen geelkoperen snaar gelijk-luidend te stemmen. Een vrij hooge metalen kam loopt schuin, maar in een aan die der pennenreeks tegenovergestelde richting, over den zangbodem en onder de snaren. Deze zijn dus twee aan twee gestemd, voor den *gamelan salèndro* als *nəm*, *barang*, *goeloe*, *dādā*, *limā* enz., en voor den *pèlog* als *nəm*, *barang*, *bəm*, *goeloe*, *dādā*, *limā* in twee octaven, al weder zonder *pèlog*-toon.

De *tjələmpoeng* wordt met de nagels der beide duimen bespeeld, terwijl de onder de snaren geschoven vingers de tonen dempen.

§ 13. De *Gong's* en *Kəmpoel's*.

Thans hebben wij nog de meer eenvoudige begeleidings- en basinstrumenten te beschrijven.

In de eerste plaats de *gong's*, die des te kostbaarder zijn naarmate zij bij mindere grootte een volleren, dieperen toon geven. Zulk een toon noemt de Javaan *oeləm*.

Een *gamelan* heeft een of twee *gong's*, gestemd in *limū* of in *dādā* en *limā*¹⁾.

¹⁾ [Smeding zegt, dat de eene in den "hoofdtoon" van *Salèndro*, de andere een quint of octaaf hooger staat. L.]

Zij hebben den bekkenvorm der *bonang's*, maar bij gelijke hoogte van den ring een veel grootere middellijn, b.v. van een meter. De dekschijf is minder gewelfd, en de op 't midden daarvan aangebrachte halfbolvormige *pěntjoe* een weinig grooter, hoewel zij in verhouding tot de grootere schijf kleiner schijnt.

Niet alle *gong's* zijn blank gepoetst, als al 't andere metaal van den *gamĚlan* op een enkele uitzondering na ¹⁾). Sommige zijn dof zwart of groenzwart geoxydeerd. Bij andere is alleen de *pěntjoe* glanzend blank.

De *gong's* hangen gezamenlijk, als één *pangkon* [stel, zie § 4], aan een *gajor*: een vrij zwaren dwarsbalk, door twee houten stijlen op breede voeten gedragen, en aan den onderkant van twee ijzeren haken voorzien, waarover 't sterke van katoen gedraaide koord geslagen is, dat door twee gaten op korten afstand van elkander in den ring van den *gong* aangebracht loopt, en daaronder door eenvoudige knopen teruggehouden wordt. Soms zijn de koordeinden aan ijzeren haken bevestigd, die in die gaten geklonken zijn.

Heeft de *gamĚlan* maar één *gong*, dan hangt aan denzelfden *gajor* in plaats van de tweede *gong* een *kěmpoel*. Bij een kompletten *gamĚlan* behooren echter drie *kěmpoel's*, die dan aan een lageren *gajor* hangen, en in *limĀ*, *nĚm* en *barang* gestemd zijn. Is er slechts één *kěmpoel*, dan luidt deze als *nĚm*. De *kěmpoel* is een kleinere *gong* met een hooger toon. Hij heeft ongeveer een halven meter middellijn.

Wanneer twee *gong's* of *kěmpoel's* dicht bijeen aan één *gajor* hangen, dan worden, ter voorkoming van 't schommelen en aanslaan, beider koorden wel door een eenvoudig bewerkt kruishout verbonden. De *gajor's* zelf zijn dikwijls rijk besneden en verguld, de draagbalk soms in den vorm van een goudgeschubden, slangvormig gebogen *nĀgĀ*.

Terwijl de *gong's* een zwaren, diepen, lang doorzingenden en langzaam wegstervenden bastoon hebben, laten de *kěmpoel's* een minder vollen en zwaren, hooger toon hooren. Beider tonen worden door slagen op de *pěntjoe*, met bolvormig geknopte en met doek omkleede *taboeh's*, gewekt.

Elke *gajor* wordt door één speler behandeld, die beurtelings met dezelfde *taboeh* de beide bekkens bedient, vooral den *gong* vrij zeldzaam. Er zijn *gěnding's* (toonstukken) van vrij grooten omvang, waarin maar enkele *gong*-slagen vallen, die de grootere toonzinnen of afdeelingen besluiten.

§ 14. De *Kěnong* en *KĚtoek*.

Een dergelijke maar meer bescheidene, minder luid doch niet minder spre-

¹⁾ De bekkens van den *kjahi Moenggang* zijn dof zwart.

kende rol heeft de *kənong*, die de kleinere toonzinnen afsluit, en uit een enkel groot *bonang*-vormig bekken bestaat, dat op twee gekruiste koorden in een eenvoudige vierkante houten *rantjakan* rust, en met een *taboeh* als die der *bonang*'s, maar grooter van omvang, geslagen wordt. Bij elken *gamelan* behooren minstens twee *kənong*'s, de éene *k. lanang* of *djalər* (d. i. de mannelijke), de andere *k. djapan* genoemd, die echter nooit gezamenlijk gebruikt worden, en beide een *nəm*-toon hebben, die bij den *k. djapan* een octaaf lager staat dan bij den eerstgenoemden.

Pèlog-toonstukken, die tot de later te noemen *laras limā* en *l.barang* behooren, vorderen echter, in plaats van den *kənong nəm*, een *kənong* die in *limā* of *barang* gestemd is, waardoor 't aantal *kənong*'s van een volledigen *gamelan pèlog* reeds tot vier klimt ¹⁾).

Nog een vijfde, de *kənong wajangan* of *ringgitan* (ook wel, althans in den kraton, *k. pelajon* of *plajon* genoemd, welke naam op een sneller tempo wijst) en die mede den *nəm*-toon heeft, komt alleen bij 't begeleiden van *wajang*- of *ringgit*-spelen te pas, o. a. gedurende de tooneelgevechten in de *gending srèbegan*, die door aanhoudende reeksen van *kənong*-slagen de strijdenden aanvuurt. De *kənong djapan* wordt alleen gebruikt wanneer de *gending* eischt, dat de beide trommen, de *këndang* en de *ketipoeng*, te gelijker tijd bespeeld worden.

Reeksen van opvolgende *kənong*-slagen komen steeds voor in den straks genoemden krijgssang. Toonstukken die tot de *laras limā* en *laras barang* behooren [§ 24], vorderen, in plaats van den *kənong lanang nəm*, een *kənong limā* of *k. barang*.

Een kleiner bekken van ongeveer denzelfden vorm, maar hooger van toon, in *barang* gestemd, heet *kətzoek*. Komen op één gongslag vier, acht of zestien *kənong*-slagen, dan weerklinkt de *kətzoek* vrij wat veelvuldiger, vooral in reeksen van snel opvolgende driedubbele slagen: $\sim\sim\sim\sim\sim\sim\sim\sim$ (*kətzoek soensoen*, [anapaesten]), die gedurende elk *wajang*-gevecht de geestdrift vertegenwoordigen en gaande houden.

De *rantjakan* komt met die van den *kənong* overeen in vorm, bij geringere grootte, en ook de *taboeh* is, hoewel kleiner, aan die van den *kənong* gelijk.

§ 15. De *Rodjeh*, *Ketjèr* en *Tjeloering*.

Verder hebben wij nog een paar lichtgewelfde dunne klankschijven te noemen,

¹⁾ [Poensen geeft op, dat de *kənong*'s bij *Salèndro* in *nəm*, *lima* en *barang*, bij *Pèlog* in de gelijknamige tonen en bovendien in "*nbarang miring*" gestemd zijn; dus bij *S.* drie, bij *P.* vier *kənong*'s. L.]

de *rodjèh*, die gezamenlijk aan een op 't midden der buitenvlakten bevestigd koord om den hals des spelers, en tusschentijds over 't uiteinde van een *gajorgong* gehangen, en met een hamervormige *taboeh* geslagen worden. Zij zijn geenszins algemeen in gebruik, wellicht meer of min verouderd, want ik zag ze alleen bij den eeuwenouden *kjahi Moenggang*, en bij den *kjahi Kodok ngorèk* en enkele *pèlog*'s. Zij hebben geen bepaalden toon, maar een onbestemd bekken-geluid.

Een ongeveer gelijksoortig instrument, de *kètjèr*, voert ons tot de alleen bij den *gamelan pèlog* voorkomende speeltuigen. Op een niet uitgeholde *grobogan* zijn twee vrij vlakke klankschaaltjes of miniatuurschijven bevestigd, die, even toonloos als de pasgenoemde, een schel rinkelend geluid geven, en ook maar in enkele gevallen te pas komen.

Bij den *gamelan pèlog* van *pangéran adipati Pakoe Alam* vindt men een dergelijk paar komvormige schaaftjes, in heldere, welluidende *barang-* en *nem-tonen*, die evenals de gelijkvormige *saron*-schaaltjes [§ 9] *tjeloering* genoemd worden.

§ 16. De *Bèdoeg*.

De *bèdoeg* is een groote cilindrische houten trom, hangende in een groot vierstijlig houten raamwerk, en geheel gelijk aan de gelijknamige trommen, waarop in de *məsəljid*'s [moskeeën] de uren van het gebed geslagen worden. Hij wordt niet als de *këndang* met de losse hand, maar met een bolvormig geknopte, met leder of doek omkleede houten *taboeh* bewerkt, en zijn slagen luiden vrij zwaar, dof en hard. Behalve de *gamelan*'s *sekati* hebben de *kjahi*'s *Goentoer Sari* en *Kodok ngorèk* zulk een trom, die bij andere dan de vorstelijke *gamelan*'s en die van enkele andere waardigheidbekleeders, zooals de Rijksbestuurder, niet past.

§ 17. De *Kəmpjang*, de *Bəndé*'s en de *Bèri*.

Een ander *pèlog*-instrument, de *kəmpjang*, bestaat uit twee *bonang*-vormige klankbekkens, evenals de *bonang*'s op koorden rustend in een, zooals van zelf spreekt kleineren, *rantjakan*. Zij zijn in *nem* en *barang* gestemd en nemen, door een *bonang-taboeh* geslagen, slechts nu en dan aan de begeleiding deel.

Dit geldt ook van de *bəndé*'s, die in *limā* en *nem* gestemd, evenals de *kəmpoel*'s, maar in een nog kleinere *gajor* hangen, beider koorden door kruishouten verbonden. Zij dienen onder meer tot het voortbrengen van een zeer langzamen

triller. Soms vindt men éen *bëndé* en éen *bèri*, welke laatste zich onderscheidt door een geheel plat bovenvlak, zonder *pentjoe*.

§ 18. De *Kɛmanak*.

Voorts noem ik nog een paar zelden gebruikte metalen klankbladen, *kɛmanak*, van zeer afwijkenden vorm. Zij gelijken, ook in grootte, ongeveer op een, van boven langs de bolle zijde opengespleten en van 't vruchtvliesch ontdane *pisang*-vrucht (*gɛdang*) aan een verlengden steel; of, duidelijker misschien voor wie die vrucht niet kennen, op een langronde, in de lengte zacht gewelfd blad, welks beide zijhelften naar boven omgebogen zijn, zoodat de buitenranden elkander bijna raken. Zij vorderen ieder éen speler, die den steel met de vingers der linkerhand omsluit, terwijl de vrije duim de tonen dempt, die door een met de rechterhand gevoerde kleine *taboeh* gewekt, bij 't dempen wegstervend, een halven toon hooger zweven, met een geluid dat aan den welluidenden, ofschoon eentonigen slag van sommige vogels herinnert. Zij zijn gestemd in *nəm* en *barang*.

§ 19. De *Kɛprak* en *Kɛtjɛk*.

Ten slotte heb ik nog twee geluidgevende factoren te noemen, die, hoewel ze niet rechtstreeks tot den *gamelan* behoren, hier toch niet onvermeld mogen blijven, dewijl ze nu en dan aan de uitvoeringen van den *gamelan* deelnemen, hoewel ze onderling zoozeer verschillen, dat zij nauwlijks na elkander genoemd kunnen worden: de toonlooze houten *kɛprak* en de *gamelan*-zangeressen.

De *kɛprak* is een langwerpige vierkante houten doos, van boven in een breede spleet geopend, en waaraan de *loerah pɛsinden*, in naam de leider der zangers, maar in werkelijkheid de maatgever der dansers, door met een kleinen houten hamer een der lange zijden te bewerken, enkele of dubbele en driedubbele slagen of slagenreeksen en tremolo's ontlokt, waarmede hij den gang der tempo's, de versnellingen en vertragingen der dansbeweging regelt, die overigens door den *gamelan* met verschillende eigen *gɛnding*'s ingeleid, geleid en besloten wordt.

Van eigenlijke tonen kan men bij dat, nu eens zeer zachte dan zwellende, soms afnemende en wegstervende, en dan weder harde en knetterende, boven alles uitklinkende geklepper niet spreken. Het wordt trouwens alleen bij den dans van *bɛdɔjɔ*'s of van *sɛrimpi*'s, bij de *bɛksan*'s en den *wajong wong*, in den vorstelijken *kraton* of in de *daləm*'s der javaansche grooten ¹⁾, als ook bij de

¹⁾ Zie mijn plaatwerk: *In den Kedaton van JogjĀkartĀ*.

aldaar plaats vindende, van de genoemde kunst oefeningen zeer afwijkende dansen der *talèdek's* of publieke danseressen, gepleegd.

Bij de voorstellingen van de *wajang lèloelang*, waarbij de levende helden van den *wajang wong* door lederen poppen, en door de op een uitgespannen doek of scherm (*kèlir*) opgevangen schaduwen daarvan, voorgesteld worden, wordt de *kèprak* in zekeren zin vervangen door de *kètjrèk*, twee op elkander geplaatste plankjes, die tegen den zijwand van de *wajang*-kist aanhangen, en door den voet van den *dalang* of *wajang*-vertoonster, die de helden en heldinnen beweegt en hun woorden spreekt of zingt, bewerkt wordt.

Waar niet gedanst wordt, heeft de *kèprak* dus niets te zeggen.

§ 20. Zangers en Zangeressen.

Anders is het met de nu nog te bespreken levende *gamèlan*-instrumenten, de *pèsindèn talèdek*, die, achter de voorste speeltuigen gezeten, de *gamèlan*-tonen nu en dan door daarbij passende zangwijzen begeleiden of afwisselen. De woorden die zij daarbij gebruiken, hebben geen verband met het onderwerp van den *gamèlan*-zang of van den dans, maar worden willekeurig aan verschillende *pantoen's* ontleend.

Men verwarre deze publieke zangeressen niet met de mannelijke of vrouwelijke koorzangers (*pèsindèn lanang* of *djalèr* en *p. wèdog* of *èstri*), die den dans (*djoget*) der *sèrimpi's* of *bèdaja's* unisono begeleiden, en, met den *dalang* als voorzanger, den tekst volgen van wat door den dans zichtbaar voorgesteld wordt¹⁾. Deze zangers en zangeressen behooren tot de mindere adellijke hofbeambten en hebben hun zitplaatsen, de mannen achter den *dalang* en zijn boek, de vrouwen nabij de danseressen met een afzonderlijk handschrift voor zich.

§ 21. Vervaardiging van instrumenten.

Alvorens van den *gamèlan* tot de toonstukken over te gaan, nog enkele opmerkingen.

De *gamèlan's* worden niet, zooals bij ons de piano's, orgels en andere speeltuigen, in bepaaldelijk daartoe ingerichte fabrieken vervaardigd. De Javanen weten zich op de oude manier hunner voorvaderen met minder te behelpen.

Een Javaan is goudsmid, of timmerman en bouwmeester, *wajang*-poppensnijder of wapensmid of ook *gamèlan*-maker, met de hem aangeboden vaardigheid, om

¹⁾ Zie het straks aangehaalde plaatwerk.

van de eenvoudigste hulpmiddelen, die de natuur en de overgeleverde kunst hem aan de hand doen, partij te trekken, tot het voortbrengen zoowel van alle-daagsche voorwerpen als van kunstwerken, die den europeschen werkman tot meester zouden stempelen.

Wij zijn telkens in de gelegenheid om zulke kunstwerken te bewonderen, — zij 't een groep gouden rijkssieraden, een stijlvol en weelderig bewerkt plafond (zooals in de *bangsal kentjânâ*, de troonzaal van den *kraton*), een kostbare *këris* of *toembak* (piek) of een lederen *wajang*-figuur, — en te vragen hoe 't mogelijk is, dat een enkel man, zonder voorbereidend en hooger wetenschappelijk en technisch onderwijs, en zonder onze kunstige en machtige werktuigen, zoo iets uitdenken en uitvoeren kan. Toch leeft de man daarbij nederig en bescheiden voort, zonder trots of eigenwaan, als de eenvoudige dienaar van zijn vorstelijken of adellijken meester, die in hem nauwelijks iets meer ziet, of schijnt te zien, dan een bruikbaar werktuig, dat uitvoert wat daarvan verlangd wordt, ... en volbrengt wat onze beste kunstenaars niet of nauwelijks zouden verbeteren.

Ik teeken hierbij aan, dat alle houtwerk van denzelfden *gamĚlan* in denzelfden stijl bewerkt, en tusschen 't verguldsel met dezelfde kleur bedekt is, en dat de hoofdinstrumenten of hun draagtoestellen, zooals de *kendang* en de *plântjâ* van den *rëbab*, in dien zin 't best bedeed zijn. Oud-hindoesche fabelachtige dieren, zooals de *nîgû* en de *garoedâ*, leenen daarvoor meermalen hun voor ornament-teekening zeer geschikte vormen.

't Is een ontmoedigend vooruitzicht, dat met de zoozeer bedreigde welvaart van den Javaan ook zijn kunst zal moeten ondergaan. Gelukkig is het zoover nog niet, en kunnen we, onder veel meer dat van de natuurlijke kunstvaardigheid van den Javaan getuigt, ook op de kostbaarste der vijftien *kraton-gamĚlan*'s wijzen, die jaar in jaar uit te JogjĀkartĀ aan hun verschillende bestemmingen te beantwoorden hebben. Aan die *gamĚlan*'s wensch ik nog een kort woord te wijden.

§ 22. *GamĚlan*'s van den *Kraton*.

De oudste, en als *poesĀka* de eerste van alle is de reeds genoemde *salendro*, genaamd *kangdjeng kjahi Moenggang*. Hij houdt elken Zaterdag-avond, in een afzonderlijken steenen *panggoeng* aan de oostzijde van den grooten, noordelijken *aloen-aloen*, de herinnering aan de steekspelen in waarde, die hij in vroeger jaren en eeuwen begeleidde, en verhoogt den luister der *garëbig*-feesten op de *sëtinggil* (*siti inggil*) door zijn eenvoudige aloude melodie. Ook wanneer de Sultan zich ter bijwoning van tijgergevechten en 't tijgersteken (*ngadoe matjan karo këbo* en *rampok matjan*) uit den *kedaton* naar den *aloen-aloen* begeeft,

verheerlijkt de op de *setinggil* geplaatste *Moenggang* zijn uit- en teruggaan. Eindelijk begeleidt hij, onder 't geknal der saluutschoten, de plechtigheid van 't overreiken aan den Sultan van brieven van den *Soesoehoenan* van *Soerakartā* (*Sālā*) of van den Gouverneur-generaal, terwijl hij bij een bezoek van dezen hoogen vertegenwoordiger des Konings, den welkomstgroet en 't afscheid op-luistert. Hij is dus de statie-*gamelan* bij uitnemendheid.

Op hem volgt in waarde als *poesākā* de *pèlog: kangdjeng kjahi Goentoer madoe*, die gezegd wordt van 't rijk van Dëmak afkomstig te zijn, en die uitsluitend gedurende de zes *sekatèn*-dagen, in de maand *Moeloed*, bespeeld wordt, dag en nacht, in beurtzang met zijn *poetrā* (kopie), den *pèlog: kjahi Nāgā*, en met uitzondering alleen van den Vrijdag, die geen *gong*-spel toelaat ¹⁾, en van den Zaterdag-avond, als de *kjahi Moenggang* aan 't woord is. De *Goentoer madoe* wordt daardoor den eersten *sekatèn*-avond in de oostelijke *pëndāpā* (*bangsal*) van 't binnenvoorplein *Srimenganti* opgesteld, en de *Nāgā* in de westelijke, totdat beide later in den nacht naar de daarvoor bestemde open *panggoeng*'s (*sekatènan*) op 't voorplein van de *mēsđjid ageng* [groote moskee] overgebracht worden, waar de *Goentoer madoe* op de zuidelijke, de *Nāgā* op de noordelijke *sekatènan* zijn liederen zingt. In den laatsten *sekatèn*-nacht worden zij, na den plechtigen bidstond, *təbiran Moeloed*, die door den Sultan bijgewoond wordt, naar de *setinggil* teruggedragen; de *Goentoer madoe* om tot een volgend jaar, de *Nāgā* om eerst na 't feest van *garəbəg Moeloed*, waarbij hij de *loerah*'s *Pralātā* in den optocht volgt en begeleidt, weggeborgen te worden.

Tot nader order, want tusschentijds heeft de *kjahi Nāgā* nog de taak om de besnijdenissen en de huwelijken der zonen en dochters van den Sultan en zijne vorstelijke gemalinnen (de *poetrā daləm sangking ngadjeng* ²⁾) op te luisteren. Hij wordt daartoe andermaal, maar nu in de oostelijke *bangsal Srimenganti* geplaatst, terwijl de *pèlog: kjahi Goentoer sari* (mede een *poesākā* en de meest volledige van alle *gamelan*'s) op 't achterplein *Magangan* dezelfde rol vervult.

Deze *gamelan* volgt de *pradjoeit*'s *Langənastrā*, de in statigen danspas marcheerende pickeniers van 't keurkorps der *kraton*-troepen, de *Mantri djero* (of *M. ləbət*), in den optocht van *garəbəg Moeloed*, en begeleidt in den *daləm*

¹⁾ Toen de Gouverneur-generaal van Rees onlangs Jogjākartā bezocht, en de Sultan te zijner eere op Donderdag-avond, dus Vrijdag-nacht, een *sərimpi*-dans ten beste gaf, boette de vorst deze schending van den *adat* — de dans eischte immers de begeleiding van den *gamelan* met de onontbeerlijke *gong*-slagen — door vooraf aan den hoofd-*pəngoeloe* vijf-en-twintig gulden voor de kas van den *mēsđjid* te betalen.

²⁾ Zie mijn opstel: *Een en ander over den javaanschen adel*, in de Juli-afl levering van de *Indische Gids* van 1886.

van den Rijksbestuurder, in den naāvond van elk huwelijk van een of meer der broeders en zusters, zoons of dochters van den Sultan, de wedstrijddans *Troenādjājā*.

Een andere *poesākā*, de *salèndro*: *kjahi Soerak*, neemt deel aan de *garèbèg*-optochten van *Poewāsā*, en *Besar*, in 't gevolg van de *loerah*'s *Prelātā*, als wanneer de *salèndro*: *kjahi Poespārānā* de *pradjoerit*'s *Langenastrā* vergezelt.

De *kjahi Soerak* heeft echter nog een andere taak, en wel in afwisseling met den *salèndro*: *kjahi Kodok ngorèk*, wederom een zeer oude *poesākā*. En wel bij de gevechten van tijgers met buffels (*ngadoe matjan karo kèbo*). Want terwijl deze den strijd lust van den buffel gedurende 't gevecht met den tijger door een wilden tonenstorm prikkelt, neemt de kalme *kjahi Soerak* die oogeblikken in beslag, waarop de strijdenden, vermoeid of afgemat door inspanning en bloedverlies, in afwachting van een nieuwen aanval of na 't einde van den strijd zich verademen.

De *Kodok ngorèk*, dus genoemd naar het meer luide dan welluidende kikvorschgekwak, begeleidt daarna den ganschen loop van 't *rampok matjan*, waarbij de tijgers, één voor één in een groot vierkant van honderden piekeniers losgelaten, de vrijheid erlangen om in een poging om door te breken onder de pieken der omstanders te sterven.

Eindelijk geeft deze *gamelan* gedurende elk *garèbèg*-feest nog het sein tot het naar buiten brengen en defileren der bergen (*goenoengan*) van offerspijzen.

De kroondagen van den Sultan worden door den zang van den bovengenoemden *kjahi Soerak* als *salèndro*, en van den *kjahi Kantjil bèlih* als *pèlog*, en de vorstelijke verjaardag door den *salèndro*: *kjahi Ardja Nègārā* en den *pèlog*: *kjahi Pandji* verheerlijkt.

De *Ardja Nègārā* behoorde aan den vorigen, zesden Sultan, toen deze vorst nog als *pangéran arjū Mangkoe Boemi* de eerste onderdaan was van zijn zoonlozen ouderen broeder. Als diens opvolger later gekroond, bracht hij den *gamelan* naar den *kraton* over onder den naam, die zijn *panéwoe gènding* aan het welluidende kunstwerk gegeven had.

Ik heb nog vijf *kraton-gamelan*'s te noemen, die geen vaste taak te vervullen hebben. Zij zijn de *salèndro*'s: *kjahi Midarsih*, *kjahi Marikangen* en *kjahi Rijā*, en de *pèlog*'s: *kjahi Bèrmārā*, wiens *bonang*'s op een halfcirkelvormige *rantjakan* rusten, en *kjahi Poespānadi*, dien de tegenwoordige Sultan aan zijn oudsten zoon, *pangéran Ngabéhi*, geschonken en dus uit den *kraton* verwijderd heeft.

Dit zou in strijd zijn met de bewering, die wil dat niemand buiten den *kraton* een *gamelan* bezitte, wiens geluid aan dat van de vorstelijke *gamelan*'s gelijk is, — indien de Sultan zelf niet de macht had den *adat* te breken. Trouwens

de *kjahi Ardjā Nəgārā* moet ook reeds voor zijn verplaatsing naar den *kraton* door welluidendheid van tonen hebben uitgemunt.

§ 23. Oorsprong van den gamelan.

Een enkel woord over den eersten *gamelan* op Java zal ons tot het tweede gedeelte van ons onderwerp voeren: de *gending's* of toonstukken.

Omtrent den eersten *gamelan salendro* zegt het javaansche handschrift *Poestākā rādjā poerwā*¹⁾, dat in de *mongsā*, dat is de maand *Palgoenā*, van 't zonnejaar 162 der *Sākā*-tijdrekening (240 der onze) *Sri padoekā rādjā Māhādévā Boeddā* een slagspeeltuig (*taboehan*) vervaardigde, genaamd *Lokānāntā*, en dit de eerste *gamelan* was op Java, door den eersten *dévā* gemaakt.

En later²⁾, dat in de maand *Sitrā* van 't *Sākā*-zonnejaar 269 *sangjang Endrā* een *gamelan Lokānāntā* maakte op last van *sangjang Giri Nātā*.

Eindelijk³⁾, dat in de maand *Kartikā* van het *Sākā*-zonnejaar 279 *sangjang Endrā* een *taboehan soerendrā* maakte (later *soerendro* genoemd), die uit vijf *ritjikan* of speeltuigen bestond, namelijk een *gending (rēbab)*, een *kālā (këndang)*, een *songkā (gong)*, een *pamatoet (ketoek)* en een *sahoeran (kənong)*, en dat aldus de *gamelan soerendro* op Java ontstaan is.

Nu heeft dat handschrift zeker als geschiedboek weinig waarde, wat reeds blijkt uit de dichterlijke vrijgevigheid, waarmede 't hindoegoden als *Māhādévā*, *Endrā* en *Giri Nātā* (d. i. Siwa, Indra en Batara Goeroe of alweder Siwa) tot koningen en vorsten van Java bevordert of wel vernedert. 't Werd trouwens, althans in zijn jongsten vorm, door den Soerākartā'schen *radèn ngabéhi Rāngā Warsitā* in onzen tijd (zooals blijkt uit het noemen van de bergen nabij *Bitensorrēh*, d. i. Buitenzorg) geschreven, en kan, bij volslagen gemis van goede geschiedbronnen, geen vertrouwen eischen. Maar dit blijkt er toch uit, dat de javaansche overlevering den eersten *gamelan salendro*, in zijn eenvoudigste samenstelling, tot den oudsten hindoetijd terugbrengt; dat de naam van 't stelsel aan den vorstennaam *soerendrā* van den indischen hemelgod Indra (*Soera Indra*) ontleend is; en dat de *pəlog*, die niet genoemd wordt, zooals ik boven beweerde, eerst in later tijd uitgedacht moet zijn. Zijn hoogere ontwikkeling, die uit zijn meerdere tonen en toonwerktuigen blijkt, deed dit reeds vermoeden, want ontwikkeling kost tijd.

¹⁾ Op blz. 139 van den druk van 't eerste gedeelte, Jogjākartā 1884.

²⁾ Blz. 253.

³⁾ Blz. 254.

Ook 't gehoor heeft in de geschiedenis der volken tijd tot ontwikkeling noodig, en dat getuigt in dit geval misschien wel de naam van den oudsten *gamelan* der overlevering, nu nog die van de eenvoudigste aller *gending's*. Want *Lokānāntā* is het oneindig verblijf der goden, en 't gehoor moet wel zeer weinig ontwikkeld zijn om de eidelooze herhaling dezer oudste melodie *e d e c* [grootte terts, secunde, gr. terts, grondtoon] als hemelmuziek op te vatten ¹⁾.

Men kan die muziek nog steeds genieten, wanneer zij op *garēbeg*-dagen, ter begeleiding der op den *aloen-aloen* mede paradeerende *rējog's*, op zeer eenvoudige instrumenten (drie kleine hand-*bēnd's*, een *dodog*, d. i. een kleine, aan 't onder-einde open trom, een *ketjēr* in miniatuur, die als handbekkens geslagen wordt, en soms nog een *soeling*) gespeeld wordt.

Ook bruiloftsoptochten worden wel, vooral nog in de *dēs'i*, door zulke *rējog's* met hun primitive muziek begeleid ²⁾. *Pengantēn's* hebben veel voor; zij dragen vorstelijken tooi en voeren een adellijken *pajoeng*, evenals de dooden die men graf-waarts draagt, en worden, evenals dezen, zelfs door geen voorbijrijdenden Sultān op den weg tot staan gebracht.

Over den tijd van 't ontstaan van den *gamelan pēlog* vond of vernam ik tot dusver niets. Men beweert wel, dat de eerste *pēlog* op last van *pandji Asmārā Bangoen*, den heldenvorst van 't rijk van *Djenggālā* gemaakt is geworden, echter is diens geschiedkundig bestaan nog geenszins bewezen. Voorts las ik in een handschrift, door den geletterden *pang-ran arjā Adi Widjājā* voor mij naar Mataramsche kronieken afgeschreven, dat in 't *Sākā*-jaar 1441 (overeenkomende met ons jaar 1519) de *gamelan Sekati*, dien wij als *pēlog* leerden kennen, vervaardigd zou zijn. Dat is nog geen veertig jaren na den val van 't hindoerijk van *Mādjāpahit*, en de opkomst van 't mohammedaansche rijk van *Dēmak*.

In het tweede deel van 't handschrift *Poestākā rādjā poerwā* vindt men nog (op blz. 37) dat *batārā Sēnā* door *sangjang Endrā*, in de maand *Palgoenā* van 't *Sākā*-jaar 326 naar *Poerwātjaritā* gezonden werd, om aan *Sri mēhārādjā Kano* een *taboehan soerēndrā* over te brengen ten behoeve der aardbewoners; dat aan dien *gamelan* weldra werden toegevoegd een *saloendi* (*kēmpoel*) en een *garantang* (*gambang*); en dat het gebruik van den *gamelan* sedert dien tijd op Java algemeen is geworden.

En op de volgende bladzijde, dat dezelfde vorst *Kano* twee jaren later in de

¹⁾ Er zijn Javanen, die van deze hemelmuziek niets weten of willen weten, en de bedoelde *rējog*-melodie, evenals een wijziging daarvan (*g e g c*) eenvoudig *bēnde rējog* noemen.

²⁾ In de hoofdplaatsen hebben de rijtuigen de oude draagstoelen enz. verdrongen, en daarmee ook de dansende *rējog's* doen achterblijven.

maand *Mangakālā*, in navolging van de bewoners van 't land *Adjam* [Perzië], van dat der Joden en dat der Hindoe's, een oorlogs-*taboehan* deed maken, *mardānggā* genoemd, bestaande uit een *kālā* (*kéndang*), een *songkā* (*gong*), een *goeboer* (een *bendé* zonder *pəntjoe*), een *bahirā* (gerande *béri*), een *poeksoer* (trom, die met een houten *taboeh* geslagen werd), een *goernang* (aan een koord hangende *kənong*), een *tongtong* (open *kéndang* met houten *taboeh*); een *təteg* (*bədoeg*) en een *magoeroe gāngsā* (hangende *kəmodong* (?)), en dat deze eerste oorlogs-*taboehan* daarna bij alle vorsten op Java in gebruik kwam.

§ 24. De *Gending's* of toonstukken.

De *gending's* ¹⁾ worden natuurlijk in de eerste plaats in die voor den *gamelan saləndro* en den *g. pəlog* onderscheiden. De beide stelsels hebben niet dezelfde toonschalen, en kunnen dus niet samengaan of samen bespeeld worden. Ook zelfs de bij beide voorkomende gelijknamige tonen hebben geen gelijke stemming. Zijn beider grondtonen, (de *nəm's*, waarvan bij beide de stemming uitgaat) soms volkomen gelijkkluidend, dan zijn de andere dat niet. De *gending's* van 't eene stelsel kunnen dus door het andere niet behoorlijk uitgevoerd worden.

Maar er is een andere onderscheiding, die ons Europeanen minder natuurlijk voorkomt. Men neemt namelijk voor beide stelsels groepen van *gending's* aan. Zij heeten voor den *g. saiəndro*:

laras nəm, laras songā en *laras mənjoerā,*

en voor den *pəlog*:

laras nəm, laras limā en *laras barang.*

Het is mij niet gelukt, een voldoende verklaring te vinden van de redenen van bestaan dezer zes groepen.

Elke groep beschikt voor de uitvoering harer *gending's* over bepaalde gedeelten van den dag en den nacht. Die van de beide *laras nəm* mogen alleen van 's avonds zeven uur tot middernacht (dus nooit over dag); — die van de *laras songā* en *limā* van middernacht tot drie uur in den morgen, en van 's middags tot 's avonds zeven uur; -- en die van de *laras mənjoerā* en *barang* van 's morgens drie uur tot 's middags bespeeld worden. Geen *nij'gū* zal zich aan de uitvoering van zulke *gending's* op een anderen dan den daartoe passenden tijd bezondigen.

¹⁾ De melodie, die vaststaat, wordt geslagen op den *dəmoeng* en den *lonang penəmoeng*. De begeleiding der andere slaginstrumenten staat niet vast, maar hun bespelers fantazeeren, of illustreeren hun parafrazeerende melodiën naar eigen inzicht en talent, ongeveer dus als een pianist een violist of zanger improviseerende zou begeleiden. 't Zou dus zeer moeilijk zijn, een proef daarvan in partituur te brengen. [Zie echter Bijlagen C en D.]

Vraagt men, waarom? dan is het antwoord: omdat dit *adat* is. 't Behoort nu eenmaal zoo. Natuurlijk geldt dit niet voor de begeleiding der vorstelijke *bədajä-* en *sərimpi*-dansen. Ook in dit geval toch staat de Sultan boven de wet.

Nog eene andere onderscheiding is die in *gənding's gedé* of *agəng* en *tjilik* of *alit*, d. i. groote en kleine toonstukken, niet in den letterlijken zin van langeren en korteren duur van uitvoering, maar in dien van vroegeren en lateren oorsprong. We zouden de laatste dus modern en de eerste antiek of wel klassiek kunnen noemen, wanneer althans de natuurlijke eenvoud van het oude als kenmerk van 't klassieke gelden mag.

Van de twaalf *gənding's sekati* zijn er vijf *agəng* en zeven *alit*. De hoogst eenvoudige *gənding moənggang*, die haar klanknabootsenden naam aan den oudsten nog bestaanden *gaməlan* gegeven heeft, en aan de *gənding lokənəntā* na verwant is, is *agəng* bij uitnemendheid.

Anderen denken bij de benamingen *gedé* en *tjilik* wel degelijk aan den duur van uitvoering de *gənding's*, en beweren, dat er even goed kleine toonstukken onder de oudere als groote onder de nieuwere voorkomen. Daarentegen is de *gənding Ramboe*, een der *gənding's agəng* van den *gaməlan sekati*, zeker niet groot in den letterlijken zijn van 't woord.

Nog onderscheidt men de toonstukken in eigenlijke *gənding's*, *ladrangan's* en *kətawang's*. Terwijl bij de eerste geen *kəmpoel* te pas komt, wordt deze bij de *ladrangan's* en *kətawang's* wel gebruikt, en wel bij de laatste steeds te zamen met de beide trommen *kəndang* en *kətipoəng*, bij de eerste met beide of met den *kəndang* alleen; doch zoo de *kətipoəng* hier medewerkt, wordt deze trom op een andere manier en vooral vlugger geslagen dan in de *kətawang's*.

Er zijn namelijk vijftien manieren voor 't bespelen der trommen, wier benamingen (*tjondrā*, *djonggā*, *mawoer*, *semang*, *lurā djiblon*, *kətawang*, *ladrangan*, *toengkakan*, *gandroəng*, *lālī*, *kəmbiakan* of *batangan*, *kəbalən*, *djongkəring*, *moənggang* en *kodok ngorək*) meerendeels aan *gənding's* ontleend zijn. Men noemt ze met een algemeenen naam *kəndangan*.

De benamingen der zes *laras*-groepen staan in verband met den aard der toonstukken. Voor die van den *gaməlan saləndro* geldt als regel (behoudens de later te noemen uitzonderingen), dat de *gənding's* waarvan de *gong*-slagen samenvallen met den toon *nəm*, tot de *laras nəm* of tot de *laras mənjoerā* behooren, waarvan de laatste zich in hoogere tonen beweegt, en de eerste in lagere. Het samentreffen van den *gong*-slag met dentoen *limā* kenmerkt de *laras songā* ¹⁾.

¹⁾ [Bij vergelijking der voorbeelden in Bijlage A en B vindt men deze verklaring niet overal bevestigd. L.]

Tot deze groepen behoort ook de vroeger reeds genoemde *laras miring*, die ter begeleiding van de *wajang* ¹⁾ *kĕlitik*, of onder den naam van *barang miring* ter begeleiding van de *wajang poerwā* dient ²⁾, enkel bij *salĕndro* voorkomt, en een slechts zeer weinig hogere stemming van den *barang* toon, maar alleen voor den *rĕbab* en den *soeling*, en niet voor de andere instrumenten, vereischt; welke verhooging van den *barang* niet door een verstemming, maar door een geringe daling van den vinger langs de snaren, en door een onvolkomen afsluiting van de toongaten verkregen wordt. Voor de *gĕnding*'s van den *gamĕlan pĕlog* treffen de *gong* slagen, bij de *laras nĕm* met den toon *bem*, en bij de *laras limā* en *barang* met de toonen *limā* en *barang* samen ³⁾.

Het aantal der hier gebruikelijke *gĕnding*'s bedraagt meer dan 300; doch daarvan behooren er meer tot den *salĕndro* dan tot den *pĕlog*.

Vele dezer toonstukken hebben een bepaalde bestemming, zooals 't begroeten of 't uitleiden van gasten; 't begeleiden van 't optreden van dansers of danse-ressen, of van hun aftreden na volbrachten dans; 't inleiden van eenig feest of van een onderdeel daarvan. Andere *gĕnding*'s verhoogden door hun opwekkenden zang 't genot van een gastvrijen feestdich, of vertolken den *serimpi* of *bedĕjĕ*-dans, den *beksan* of 't *wajang*-spel in welluidende, soms sprekende toonzinnen. Enkele behooren bij het verschijnen van bepaalde tooneelheden, andere verhoogden de geestdrift bij 't tooneelgevecht. Soms dienen zij een *pradjoerit*-korps of een spijsoffers dragenden *koeli*-troep ten feestmarsch; soms den vechtenden buffel tot aanmoediging en den stervenden tijger ter verschrikking.

Zoo behooren van de *gĕnding*'s van den *gamĕlan salĕndro* onder vele andere tot de *laras nĕm*:

de *gĕnding krawitan*, een openingsstuk;

¹⁾ De *wajang poerwā* (d. i. van den beginne, dus van de oudheid) behandelt de oude hindoe-javaansche overlevering, waarin hindoegoden als helden optreden, en wordt gewoonlijk door uit buffel-leder gesneden poppen, of bij uitzondering (in den *wajang wong*) door levende spelers voorgesteld. De *w. kĕlitik* of *klitik* geldt de helden uit den tijd van *Mĕdĕjĕpahit*, en wordt door houten poppen of bij enkele uitzondering (in de *Langĕndrijĕ*) door zittende personen vertolkt. Zie mijn opstel: *Javaansche Toneeldansen*, in 't Tijdschrift van 't Indisch Aardrijksk. Genootschap van 1882, en mijn plaatwerk: *In den Kĕlaton van Jogjĕkartĕ*.

²⁾ Bepaaldelijk bij het optreden van *Sĕmar* of *Nĕlĕ Garĕng*, Dan zwijgen de andere instrumenten, behalve de *rĕbab* (of *soeling*), begeleid door *gong*, *kĕnong*, *kĕloek* en *kĕndang*; dus wordt de *laras miring* alleen gebruikt in een recitatief van den *rĕbab* (of *soeling*). De *barang* der andere instrumenten wordt dan niet gehoord, zou trouwens ook niet overeenstemmen met den verhoogden *barang* van den *rĕbab*.

³⁾ [Dezelfde opmerking als daareven bij de *laras* van *Salĕndro*. L.]

de *ladrangan's* *Dirādā mēntā*, *Ēmēng*, *Loenggadoeng* en *Rangsang*, die in de *wajang's* 't optreden van bezoekende helden begeleiden, en wel de beide eerstgenoemde, wanneer het dapperen en gewelddadigen, onder anderen *boeti's* of reuzen, — de beide laatste als het godentelgen, edelen en ridderlijken geldt;

tot de *laras songā*:

de *gending* *Lahelā*, een feestmaal-toonstuk:

de *ladrangan* *Oeloek-oeloek*, ter ontvangst van gasten;

de *ketawang* *Gadjah Indrā*, die den opmarsch der *pradjoerit* *Langenastrā* begeleidt;

en tot de *laras mēnjoerā*:

de *ladrangan* *Livoeng*, waarmede wederom gasten ontvangen worden;

de *ladrangan* *Ladrang pēngantèn*, die de samenkomst van pasgehuwden huldigt;

de *gending* *Bojong*, die gespeeld wordt wanneer de bruidsparen daarna feestelijk nedergezeten zijn en gehuldigd worden.

Van de *gending's* van den *gamelan pèlog* noem ik

voor de *laras limā*:

de *gending's* *Rārādjlā* en *Moemoe*, ter begeleiding van *bedājā*-dansen,

en de *ladrangan's* *Djoeroe dēmoeng* en *Tēmoeng*, ter huldiging van bezoekers;

voor de *laras nēm*:

de *ladrangan's* *Laras ati*, *Lagoe*, *Tropongan*, *Oedan mas* en *Pritnāhā*, waarvan de beide eerste ter begroeting van gasten, en de drie andere ten afscheidsgroet gespeeld worden;

en voor de *laras barang*:

de *gending's* *Sinom* en *Bandil ori*: een *bedājā*- en een *sērimpi*-dans;

en de *ladrangan's* *Bimā koerdā*, *Ardjoenā* (of *Rēdjoenā*) *mangsu*, *Rangoe-rangoe* en *Ronggā lasēm*; waarvan de eerste bij 't optreden van *bedājā's*, de tweede ook bij 't opkomen der *Troenādjājā*-dansen of als *pradjoerit*-marsch, en de beide laatste weder ter begeleiding van *beksan's* dienst doen.

§ 25. Toonschrift.

Hoewel de meeste *nijāgā's* en enkele andere kunstliefhebbers vele, zoo niet alle, bekende toonstukken volkomen in hun geheugen bevatten, hebben enkele javaansche grooten toch naar middelen gezocht om ze op te schrijven, en onveranderd voor latere geslachten te bewaren.

Van de beide soorten van toonschrift, die mij bekend zijn geworden, meen ik enkele proeven hierbij te mogen voegen, die ik voor de eerste soort aan de

welwillendheid van den *pangéran arjā Adi Winātā*, broeder van den Sultan en opzichter van alles wat met de muziek en den dans in den *kraton* in verband staat, en van den Rijksbestuurder *radèn adipati Danoe Bédjā*, en voor het andere aan den *pangéran adipati Pakoe Alam IV* te danken heb.

De manier die door den eerstgenoemden prins gebruikt wordt, is: al de tonen der eigenlijke melodie achtereenvolgens in één kolom in woorden op te schrijven, en daarnaast in een andere kolom zoowel de wijzigingen in de toonbeweging als enkele der vele toonfiguren, vooral in de begeleiding voorkomend, en tevens de *gong*, *kénong*-, *kétoek*- en *kempoe*-slagen, wederom in woorden aan te geven.

Toch wordt hierdoor weinig meer dan de hoofdgedachte, de eigenlijke zangwijze, teruggegeven, terwijl 't zoo hoogst belangrijke aanvullingsspel der parafrazeerende en van een deel der begeleidende instrumenten geheel verwaarloosd wordt. [Vgl. het facsimile eener bladzijde op plaat I, en Bijlage A.]

Nog minder volledig is een eigenaardig notenschrift, dat door *pangéran adipati Pakoe Alam* gebezigd wordt, en behalve de hoofdmelodie alleen de *gong*-slagen of hoogstens ook de *kénong*-tonen aangeeft. 't Bestaat uit notenbalken, die voor de *saléndro*-toonstukken uit vijf of zes, voor die van den *plog* uit zeven lijnen gevormd zijn, die de verschillende tonen der beide toonschalen vertegenwoordigen, en met de zes of zeven klankstaven der *saron*'s overeenstemmen. Iedere toon van 't octaaf heeft dus zijn eigen lijn, en wel de laagste toon de onderste, de hoogste de bovenste lijn, of andersom. Van links naar rechts worden nu de opvolgende tonen door dwarsstreepjes, of door de aanvangsletters van de namen der tonen op de lijnen aangegeven, en deze duidelijkshalve door loodrechte volglijnen verbonden. Afzonderlijke teekens op die dwarsstreepjes of boven de balken wijzen de verdubbeling der tonen en den val der *gong*- en *kénong*-slagen enz. aan. [Facsimile op plaat II, en Bijlage B.]

Voor een uitvoeriger verklaring verwijs ik naar de proeven zelf, waarmede ik deze studie meen te kunnen besluiten.

Jogjakartā, 25 Juni 1887.

BIJLAGE A.

De volgende zes reeksen van [oorspronkelijk] in woorden geschrevene toonstukken der beide stelsels, *Salèndro* en *Pèlog*, eischen eenige toelichting.

Ik ontving ze eerst door de welwillende tusschenkomst van den Rijksbestuurder, *kongdjèng radèn adipati Danoe Rêdjâ*, en verder van den eigenaar of bewaarder der oorspronkelijke handschriften, den broeder des tegenwoordigen Sultans, *lëndârâ pangéran arjâ Adi Winâtâ*, den *wêlânâ* of opzichter van alles wat met de muziek- en dansschool van den *kraton* in verband staat.

De titel van elk dezer reeksen luidt ongeveer aldus: „Toonschriften, beschrijvende den gang van het spel der toonstukken (*Salèndro* of *Pèlog*) door *lëndârâ pangéran arjâ Adi Winâtâ*“, majoor van den staf, zoon van wijlen Z. Hoogheid den Sultan *Hamèngkoe Boewinî VI*, te *JogjĀkartĀ adi ning Rat*. Geschreven den (zooveelsten) dag der maand Sawal (of een andere) van het jaar *Bé*, tal 1816 enz.“, en dan volgt de ondertekening: „Pang. *Adi Winâtâ*“.

De drie eerste bundels, *a*, *b* en *c*, bevatten toonstukken behoorende tot het stelsel *Salèndro*, en wel *a* de *laras nēm*, *b* de *laras sougâ* en *c* de *laras mēnjoerâ*. De drie volgende bunde's, *d*, *e* en *f*, die van den *pèlog*, en wel *d* van de *laras barang*, *e* van de *laras nēm* en *f* van de *laras limî*.

De opschriften der afzonderlijke stukken bevatten de namen der toonstukken of *gēnding*'s, der *laras* en der *këndangan*'s of toonbespelingswijzen, en verder achtereenvolgens de namen der opvolgende inleidingstonen der melodie, die onvermengd door de eigenlijke *saron*'s, en meer of minder gevarieerd door de overige *saron*'s (*dēmoeng*, *pēking* enz.), door de *bonang*'s, de *gumbang*'s, de *gēndēr*'s, den *wēlab* of den *soeling* en den *tjēlēmpoeng* ten gehoorde wordt gebracht.

Men kan die melodiën dus in hun eenvoudigen loop (zonder variatie, parafrase of begeleiding) het best op een *saron* volgen.

De toonzinnen der overige, zooeven genoemde, meer minder parafrazeerende instrumenten kunnen moeilijk nedergeschreven worden, dewijl zij, met behoud der melodie, door de spelers geïmproviseerd, en dus naar de mate van hun kunstmaak en hun bedrevenheid meer of minder gevarieerd worden; zoodat, terwijl allen de tonen der melodie door tusschentonen of toonreeksen aanvullen of aaneenbinden, de eene daarbij langs de toonladder afdault, terwijl de ander die opklint. Natuurlijk zonder daarbij de harmonie meer te verwaarloozen dan wij dit met onze toonfiguren tegen onze begeleidings-accorden in doen.

De Javaan kent daarom geen volledige partituur zooals wij die hebben, en heeft volkomen genoeg aan de aanwijzing der melodie, die toch, met of zonder parafrase, door alle spelers gevolgd wordt, en hun voor dat parafrazeeren de noodige vrijheid laat.

De tonen van die melodiën zijn achtereenvolgens, van den eersten gongslag tot slot van de genoemde inleiding af, in de tweede kolom van elk paar kolommen nedergeschreven.

Daarnaast bevat de eerste kolom de gelijktijdig luidende *gong*-, *kētoek*-, *kēnong*- en *kēmport*-slagen, en bovendien de aanwijzingen der rhythmische bewegingen en der bizondere toonfiguren, die bij de voordracht te pas komen en daaraan leven en karakter geven.

Volgt men die kolommen, dan ziet men dat de volgrekken der begeleidende slagen aan regelmatige verhoudingen gebonden zijn, die echter voor verschillende toonstukken meer of minder veranderen.

Alle toonstukken of afdeelingen van toonstukken worden na de korte inleiding of na de overgangsnoten, door een gongslag aangekondigd en eindigen met een gongslag. Tusschen elke twee *gong*'s valt een bepaald aantal, meestal van 3 *kēnong*-slagen, zoodat iedere volgende *gong*-toon met den vierden

of zooveelsten *kĕuŋg* samentreft. En tusschen elk paar *kĕuŋg*-slagen vallen weder 2, 4 of 8 *kĕtoek*-slagen, die groepsgewijs door de *kĕuŋg*-slagen gescheiden zijn. De *kĕuŋg*-slag treft dus niet samen met een *kĕtoek*-slag. Wanneer ook de *kĕmpoel* medewerkt, wisselen zijn slagen de *kĕtoek*-tonen regelmatig af. [Zie hierover het nadere in de voorrede. L.]

De rhythmische bewegingen worden aangegeven door de benamingen:

lombā of *toetoekean lombā*, een gelijkmatig langzaam spel [veeleer in noten van langeren duur. L.];

loemampah, letterlijk: gang hebben, op gang komen [in kortere noten. L.];

nĕsĕg, snel, sneller [in kortere noten. L.];

napas, 't aanhouden van een toon of ook van een rust, letterlijk: ademen [langere noot of synkope. L.];

ngratjag, een tijdelijke versnelling [breking] der *saron*-melodie, weldra door *lombā* gevolgd; zij geldt natuurlijk ook voor de andere leidende instrumenten;

nĕndal, een zeer kortstondige versnelling [breking in kortere noten. L.];

Voor het ritardando, b. v. van het slot der toonstukken, heeft men geen afzonderlijke benaming. [Dit ritardando is veeleer de verlenging eener laatste phrase, met gebruik van langere noten. L.]

Andere aanwijzingen zijn:

pantjĕr, verbaalvorm *mantjĕr*, voor 't alleen en vrij langzaam aanslaan van den *barang gĕdĕ* (bij den *Salĕndro*) of van den *lĕm* (bij den *Pĕlog*) [kortom van den laagsten toon] der *saron*'s, terwijl de andere *saron*-tonen zwijgen. Gedurende dit *pantjĕr* hebben de andere instrumenten, *rĕlab*, *gĕndĕr*, *gambang* enz. een vrijheid van beweging, die door *ngrankĕp* of *toetoekean ngrankĕp* uitgedrukt wordt, en ophoudt zoodra ook de hoogere *saron*-tonen weder meespreken.

Imbal is 't snel opvolgend en afwisselend aanslaan van twee naast elkaar gelegene klankstaven van den *dĕmoeng* of van den *pĕking* of van beiden; met andere woorden een langzame triller. Niet altijd van dezelfde tonen, want de beweging rijst en daalt, hoewel zij meestal tot de boventonen beperkt blijft. Zij vordert bij voorbeeld bij den zwaren *gawĕlan Sĕkali* tijdelijk twee spelers voor elk dezer instrumenten. 't *Imbal* van den *pĕking* is daarbij dubbel zoo snel als dat van den *dĕmoeng*, zoodat de kwartnoten of achtsten van dezen door achtsten of zestienden van genen begeleid worden. Gedurende dit *imbal* zwijgen de andere instrumenten, en dit zwijgen wordt *dawah* of *dawahi* genoemd.

Pantjĕr en *imbal* komen dikwijls te zamen voor.

Minjal is 't langzaam herhaald afwisselend aanslaan van de beide laagste tonen der *saron*'s. *Nyĕ-pindjal* 't snel afwisselend aanslaan van *dādā* of *pĕlog* en *lindā*.

Nyĕntjot is een dubbelslag na een terughouden van den toon, ongeveer aldus:  in plaats van .

Ngratjik noemt men 't zachte en langzame, min of meer vrije *bonang*-spel, waarmede sommige toonstukken, zooals de *gĕndung Sĕkali*, die aan alle *sĕkatĕn*-toonstukken tot inleiding dient, aanvangen.

Wĕlĕ eindelijk duidt het wegblijven van den gewonen *kĕuŋg*-slag na den vierden *kĕtoek* aan.

Nog zijn er teekens bijgevoegd voor de herhaling der bij den voorgaanden *saron*-toon gegevene aanwijzingen, en voor de verlenging eener rust tot den dubbelen duur.

G.

[Naar deze aanwijzingen heb ik de geheele verzameling, die gelijk zij daar lag voor ons onleesbaar was, in ons notenschrift kunnen overbrengen. Bij *Salĕndro* gebruik ik den C-sleutel op de onderste lijn; de noten (vgl. pag. 22) zijn C D F G A C; bij *Pĕlog*, in den G-sleutel genoteerd, luiden zij E F G A B C D. De kleine letters onder sommige noten beteekenen: *t* *kĕtoek*, *p* *kĕmpoel*, *n* *kĕuŋg*, *w* *rĕ'* en *G* *gong*. De aantekening van *pantjĕr* en *imbal* en dgl. zijn, als alleen voor den javaanschen speler van beteekenis, in deze europesche transcriptie weggelaten. L.]

a. SALĒNDRO. Laras nēm.

1. Gēding Mas koemambang. *Kēndangan mawoer.*

The musical score is written on ten staves. The notation includes various rhythmic values and melodic lines. Labels are placed below the staves to identify specific notes or measures:

- Staff 1: G1, t1
- Staff 2: t2, t3, t4, n1
- Staff 3: t1, t2, t3
- Staff 4: t4, n2, n3, t1, t2
- Staff 5: t3, t4
- Staff 6: G2, t1, t2
- Staff 7: t3, t4, n1
- Staff 8: t1, t2
- Staff 9: t3, t4, n2, n3
- Staff 10: t1, t2

t3 t4 G3

t1 t2 t3

t4 n1

t1 t2 t3

t4 n2 n3 t1 t2

Coda.

t3 t4 t5 t6 G4 G1 t1 t2 t3 t4 w1 t5 t6 t7 t8 n1

t1 t2 t3 t4 w2 t5 t6 t7 t8 n2 t1 t2 t3 t4 w3

t5 t6 t7 t8 n3 t1 t2 t3 t4 w4 t5 t6 t7 t8 G2

2. Gěding Damar kėli. Kěndangan djongga.

G1 t1

t2 t3 t4 n1 n2 t1 t2 t3

DE GAMĒLAN TE JOGJĀKARTĀ.

Staff 1: Musical notation with notes and rests. Labels below: t4 n3 t1 t2 t3 t4 G2

Staff 2: Musical notation with notes and rests. Labels below: t1 t2 t3 t4 n1

Staff 3: Musical notation with notes and rests. Labels below: t1 t2 t3 t4 n2 n3 t1

Staff 4: Musical notation with notes and rests. Labels below: t2 t3 t4 G3 t1

Staff 5: Musical notation with notes and rests. Labels below: t2 t3 t4 n1 t1 t2

Staff 6: Musical notation with notes and rests. Labels below: t3 t4 n2 n3 t1

Staff 7: Musical notation with notes and rests. Labels below: t2 t3 t4 G4 t1

Staff 8: Musical notation with notes and rests. Labels below: t2 t3 t4 n1 t1

Staff 9: Musical notation with notes and rests. Labels below: t2 t3 t4 n2 n3 t1

Staff 10: Musical notation with notes and rests. Labels below: t2 t3 t4 G5 t1

t2 t3 t4 n1 t1
 t2 t3 t4 n2 n3 t1 t2
Coda.
 t3 t4 t5 t6 G6 G1 t1 t2 t3 t4 w1 t5 t6 t7 t8 n1
 w2 n2
 t1 t2 t3 t4 w3 t5 t6 t7 t8 n3 t1 t2 t3 t4 w4 t5 t6 t7 t8 G2
 G3

3. Gending Titi pati.

*Kendangan tjondra.*⁰

G1 t1 t2 n1 t1
 t2 n2 t1 t2 n3 t1 t2 G2
 t1 t2 n1 t1 t2 n2
 t1 t2 n3 t1 t2 G3
 G5
 t1 t2 n1 t1 t2 n2
 t1 t2 n3 t1 t2 G4

Coda.

t2 n3 t1 t2 t3 t4 G6 G1 t1 t2 t3 t4 n1
 t1 t2 t3 t4 n2 t1 t2 t3 t4 n3 t1 t2 t3 t4 G2
 t1 t2 t3 t4 n1 t1 t2 t3 t4 n2 t1 t2 t3 t4 n3
 t1 t2 t3 t4 G3

4. Gēding Rangsang. *Këndangan ladrangan.*

G1 t1 t2 n1 t1 p1 t2 n2
 t1 p2 t2 n3 t1 p3 t2 G2 t1 t2 n1 t1 p1 t2 n2 t1 p2 t2 n3 t1 p3 t2 G4
 G3
 t1 t2 n1 t1 p1 t2 n2 t1 p2 t2 n3 t1 p3 t2 G5 t1 t2 n1 t1 p1 t2 n2
 t1 p2 t2 n3 t1 p3 t2 G6 t1 t2 n1 t1 p1 t2 n2 t1 p2 t2 n3 t1 p3 t2 G7

5. Gēding Ēmōng. *Këndangan kalih.*

G1 t1 t2 n1
 t1 p1 t2 n2 t1 p2 t2 n3 t1 p3 t2 G2

t1 t2 n1 t1 p1 t2 n2
 t1 p2 t2 n3 t1 p3 t2 G3
 t1 t2 n1 t1 p1
 t2 n2 t1 p2 t2 n3 t1 p3 t2 G4
 t1 t2 n1 t1 p1 t2 n2 t1 p2 t2 n3
 t1 p3 t2 G5 t1 t2 n1
 t1 p1 t2 n2 t1 p2 t2 n3 t1 p3 t2 G6

b. SALĒNDRO. Laras songā.

6. Gēding Mawoer. Kēdangan mawoer.

G1 t1
 t2 t3 t4 n1 t1

DE GAMĚLAN TE JOGJĀKARTĀ.

The musical score consists of ten staves of notation. Each staff contains a sequence of notes and rests, with specific markings below the staff indicating rhythmic or melodic patterns. The markings include 't2', 't3', 't4', 'n2', 'n3', 'G2', 'G3', and 'n1'. The notation is written in a standard musical staff with a treble clef and a key signature of one flat. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

t2 t3 t4

n2 t1 t2 t3 t4 t5 t6 G4
n3

Coda.

G1 t1 t2 t3 t4 w1 t5 t6 t7 t8 n1 t1 t2 t3 t4 w2

t5 t6 t7 t8 n2 t1 t2 t3 t4 w3 t5 t6 t7 t8 n3

t1 t2 t3 t4 w4 t5 t6 t7 t8 G2

7. **Gending Sléndrèng.** *Këndangan djongga.*

G1 t1

t2 t3 t4 n1 t1

t2 t3 t4 n2 t1

t2 t3 t4 n3 t1

1
t2 t3 t4 G2

t1 t2 t3 t4 t5 t6 G3 G1 t1 t2 t3 t4 w1
 t5 t6 t7 t8 n1 t1 t2 t3 t4 w2 t5 t6 t7 t8 n2 t1 t2 t3 t4 w3
 t5 t6 t7 t8 n3 t1 t2 t3 t4 w4 t5 t6 t7 t8 G2

8. Gěding Tjondrā. *Këndangan tjondrā.*

G1 t1 t2 n1 t1 t2 n2
 t1 t2 n3 t1 t2 G2 t1 t2 n1
 t1 t2 n2 t1 t2 n3 t1
 t2 G3 t1 t2 n1 t1 t2 n2
 t1 t2 n3 t1 t2 G4 t1
 t2 n1 t1 t2 n2 t1 t2 n3 t1 t2
 t3 t4 G5 G1 t1 t2 t3 t4 n1 t1 t2 t3 t4 n2 t1 t2 t3 t4 n3



9. **Gĕnding Brontā wilangoen.** *Kĕndangan ladrangan.*



10. **Gĕnding Kagok lajar.** *Kĕndangan kalih.*



t1 t2 n1 t1 p1 t2 n2 t1 p2 t2 n3
 t1 p3 t2 G3 t1 t2 n1 t1 p1 t2 n2
 t1 p2 t2 n3 t1 p3 t2 G4 t1 t2 n1
 t1 p1 t2 n2 t1 p2 t2 n3 t1 p3 t2 G5
 G6
 t1 t2 n2 t1 p1 t2 n2 t1 p2 t2 n3
 t1 p3 t2 G7

11. Gĕnding Laras drija. (= Laras ati). *Kĕndangan kĕtawang.*

G1 t1 p1 t2 n1 t1 p2 t2 G2
 G3
 t1 p1 t2 n1 t1 p2 t2 G4
 t1 p1 t2 n1 t1 p2 t2 G5
 t1 p1 t2 n1 t1 p2 t2 G6

c. SALĒNDRO. Laras menjoera⁰.12. Gēding Montro kēndo. *Kēndangan mawoer.*

The musical score is written on ten staves. The notation includes quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes, often beamed together. There are several rests and dynamic markings. The labels 'G1' and 'G2' appear on the first and fifth staves respectively, indicating specific notes. The labels 't1' through 't4' and 'n1' through 'n3' are placed below the staves, likely representing different rhythmic or melodic patterns or notes.

t2 t3 t4
 G3 t1 t2
 t3 t4 n1 n2 t1
 1 2
 t2 t2 t3
 t4 n3 t1 t2 t3
Coda.
 t4 t5 G4 G1 t1 t2 t3 t4 w1 t5 t6 t7 t8 n1
 w2 n2
 t1 t2 t3 t4 w3 t5 t6 t7 t8 n3 t1 t2 t3 t4 w4
 t5 t6 t7 t8 G2

13. Gending Gandroeng mangoe. *Kendangan djongga.*

G1 t1 t2
 t3 t4 n1 t1 t2 t3 t4 n3
 n2

DE GAMĒLAN TE JOGJĀKARTĀ.

t1 t2 t3 G2 t1
 t2 t3 t4 n1 n2 t1
 t2 t3 t4 n3 t1
 t2 t3 t4 G3 t1
 t2 t3 t4 n1 n2 t1
 t2 t3 t4 n3 t1
 t2 t3 t4 G4 t1 t2
 t3 t4 n1 t1 t2 t3
 t4 n2 n3 t1 t2 t3 t4 t5 t6 G5

Coda.

G1 t1 t2 t3 t3 w1 t5 t6 t7 t8 n1 t1 t2 t3 t4 w4 n2 n3

t5 t6 t7 t8 G2 t1 t2 t3 t4 w1 t5 t6 t7 t8 n1 t7 t8 n3
w2
w3

t1 t2 t3 t4 w4 t5 t6 t7 t8 G3

14. Gending Labrong. Këndangan tjondra.

G1 t1 t2 n1

t1 t2 n2 t1 t2 n3 t1 t2 G2

t1 t2 n1 t1 t2 n2 t1

t2 n3 t1 t2 G3 t1 t2 n1

t1 t2 n2 t1 t2 n3 t1 t2

Coda.

t3 t4 G4 G1 t1 t2 t3 t4 n1 t1 t2 t3 t4 n2

t1 t2 t3 t4 n3 t1 t2 t3 t4 G2

15. Gending Sèkar tédja. Këndangan ladrangan.

G1 t1 t2 n1 t1 p1 t2 n2 t1 p2 t2 n3

t1 p3 t2 G2 t1 t2 n1 t2 p1 t2 n2 t1 p2 t2 n3 t1 p3 t2 G4 t1 t2 n1
 G3

t1 p1 t2 n2 t1 p2 t1 n3 t1 p3 t2 G5 t1 t2 n1 t1 p1 t2 n2 t1 p2 t2 n3

t1 p3 t2 G6 t1 t2 n1 t1 p1 t2 n2 t1 p2 t2 n3 t1 p3 t2 G7

16. *Gending Wani-wani. Këndangan kalih.*

G1 t1 t2 n1

t1 p1 t2 n2 t1 p2 t2 n3 t1 p3 t1 G2

t1 t2 n1 t1 p1 t2 n2 t1 p2 t2 n3

t1 p3 t2 G3 t1 t2 n1 t1 p2

t2 n3 t1 p3 t2 G4 t1 t2 n1 t1 p1

t2 n2 t1 p2 t2 n3 t1 p3 t2 G5

17. *Gending Taroepalā. Këndangan ketawang.*

G1 t1 p1 t2 n1 t1 p2 t2 G2

t1 p1 t2 n1 t1 p2 t2 G3 t1 p1 t2 n1
 t1 p2 t2 G4 t1 p1 t2 n1 t1 p2 t2 G5 t1 p1
 t2 n1 t1 p2 t2 G6 t1 p1 t2 n1 t1 p2 t2 G7

d. PĒLOG. Laras barang.

18. Gĕnding Djĕlĕntar. *Kĕndangan mawoer.*

G1
 t1 t2 t3 t4 n1
 n2
 t1 t2 t3
 t4 n3 t1 t2
 t3 t4 G2
 t1 t2
 t3 t4 n1
 n2



t5 t6 t7 t8 n2 t1 t2 t3 t4 w3
 t5 t6 t7 t8 n3 t1 t2 t3 t4
 w4 t5 t6 t7 t8 G6

19. Gēnding Ranoe-mēngalā. *Kēndangan sēmar.*

G1 t1 t2 n1
 t1 t2 n2 t1 t2 n3 t1 t2 G2
 t1 t2 n1 n2 t1 t2 n3
 t1 t2 G3 t1 t2 n1 t1
 Coda
 t2 n3 t1 t2 t3 t4 G4 G1 t1 t2 t3 t4 n1
 t1 t2 t3 t4 n2 t1 t2 t3 t4 n3 t1 t2 t3 t4 G2

20. Gēnding Rangoe-rangoe. *Kēndangan ladrangan.*

G1 t1 t2 n1

t1 p1 t2 n2 t1 p2 t2 n3 t1 p3 t2 G2
 t1 t2 n1 t1 p1 t2 n2 t1 p2
 t2 n3 t1 p3 t2 G3 t1
 t2 n1 t1 p1 t2 n2 t1
 p2 t2 n3 t1 p3 t2 G4 t1
 t2 n1 t1 p1 t2 n2
 t1 p2 t2 n3 t1 p3 t2 G5

21. Gēnding Prijā badā. *Kēndangan kalih.*

G1 t1 t2 n1 t1 p1 t2 n2
 t1 p2 t2 n3 t1 p3 t2 G2 t1 t2 n1 t1 p1 t2 n2
 G4
 t1 p2 t2 n3 t1 p3 t2 G3 t1 t2 n1 t1 p1
 G5

t2 n2 t1 p2 t2 n3 t1 p3 t2 G6 t1 t2 n1

t1 p1 t2 n2 t1 p2 t2 n3 t1 p3 t2 G7 t1 t2 n1

t1 p1 t2 n2 t1 p2 t2 n3 t1 p3 t2 G8 t1 t2 n1

t1 p1 t2 n2 t1 p2 t2 n3 t1 p3 t2 G9 t1 t2 n1

t1 p1 t2 n2 t1 p2 t2 n3 t1 p3 t2 G10 t1 t2 n1

t1 p1 t2 n2 t1 p2 t2 n3 t1 p3 t2 G11

22. Gēnding Goenoeng sari. *Këndangan ketawang.*

G1 t1 p1 t2 n1 t1 p2 t2 G2 t1 p1 t2 n1

t1 p2 t2 G3 t1 p1 t2 n1

t1 p2 t2 G4 t1 p1 t2 n1

t1 p2 t2 G5 t1 p1 t2 n1



e. PĚLOG. Laras nĕm.

23. Gĕnding Goendjang. Kĕndangan Sĕmang.



DE GAMĚLAN TE JOGJAKARTĀ.



The musical score consists of ten staves of music in a single system. Each staff contains a sequence of notes with fingerings indicated by letters 't' (thumb) and 'n' (index), and rests indicated by 'w'. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, often beamed together. The score includes repeat signs and a final double bar line. The fingerings are as follows:

- Staff 1: t1 t2 t3 t4 w3 t5 t6 t7 t8 n3
- Staff 2: t1 t2 t3 t4 w4 t5 t6 t7 t8 G3
- Staff 3: t1 t2 t3 t4 w1 t1 t2 t3 t4 w2
t5 t6 t7 t8 n1
- Staff 4: t5 t6 t7 t8 n2 t1 t2 t3 t4 w3
- Staff 5: t5 t6 t7 t8 n3 t1 t2 t3 t4 w4
- Staff 6: t5 t6 t7 t8 G4 t1 t2 t3 t4 w1
- Staff 7: t5 t6 t7 t8 n1 t1 t2 t3 t4 w2
- Staff 8: t5 t6 t7 t8 n2 t1 t2 t3 t4 w3
- Staff 9: t5 t6 t7 t8 n3 t1 t2 t3 t4 w4
- Staff 10: t5 t6 t7 t8 G5

24. Gending Dendang. Këndangan sëmang.

G1 t1 t2 n1

t1 t2 n2 t1 t2 n3 t1 t2 G2

t1 t2 n1 t1 t2 n2

t1 t2 n3 t1 t2 G3

Coda
t1 t2 t3 t4 G4 G1 t1 t2 t3 t4 n1 t1 t2 t3 t4 n2

t1 t2 t3 t4 n3 t1 t2 t3 t4 G2 G3 t1 t2 t3 t4 n1 t1 t2

t3 t4 n2 t1 t2 t3 t4 n3 t1 t2 t3 t4 G4

25. Gending Tloetoer. Këndangan lala.

G1 t1 t2 n1

t1 t2 G2 G5 t1 t2 n1

t1 t2 G3 G6 t1 t2 n1

II.

t1 t2 G4 t1 t2 t3 t4 G7 G1 t1 t2 n1

t1 p1 t2 n2 t1 p2 t2 n3 t1 p3 t2 G2

t1 t2 n1 t1 p1 t2 n2 t1 p2

t2 n3 t1 p3 t2 G3 t1 t2 n1

t1 p1 t2 n2 t1 p2 t2 n3 t1 p3

t2 G4 t1 t2 n1 t1 p1 t2 n2

t1 p2 t2 n3 t1 p3 t2 G5

26. Gending Onang-onang manis. *Kendangan ladrangan.*

G1 t1 t2 n1

t1 p1 t2 n2 t1 p2 t2 n3 t1 p3 t2 G2
G3

t1 t2 n1 t1 p1 t2 n2 t1 p2 t2 n3

t1 p3 t2 G4 t1 t2 n1 t1 p1 t2 n2

t1 p2 t2 n3 t1 p3 t2 G5

27. Gending Laras ati. Këndangan kalih.

G1 t1 t2 n1

t1 p1 t2 n2 t1 p2 t2 n3 t1 p3 t2 G2 G3

t1 t2 n1 t1 p1 t2 n2 t1 p2 t2 n3

t1 p3 t2 G4 t1 t2 n1 t1 p1 t2 n2

t1 p2 t2 n3 t1 p3 t2 G5 t1 t2 n1

t1 p1 t2 n2 t1 p2 t2 n3 t1 p3 t2 G6

f. PĚLOG. Laras lima⁰ (of L. gangsal).

28. Gending Djělāgrā. Këndangan sēmang.

G1 t1 t2

t3 t4 n1 t1 t2 t3 t4 n2

The image displays a musical score for a piece titled "DE GAMĒLAN TE JOGJĀKARTĀ". The score is written on ten staves, each containing a single melodic line. The notation is in a standard Western staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The rhythm is consistent across all staves, featuring eighth and sixteenth notes. Below each staff, there are alphanumeric labels: 't1', 't2', 't3', 't4', 'n1', 'n2', 'n3', 'G1', 'G2', 'G3', and 'G4'. These labels likely represent specific notes or intervals in the gamelan scale. The score is divided into measures by vertical bar lines, with some measures containing repeat signs (double bar lines with dots). The overall structure is a continuous melodic sequence across the ten staves.

Staff 1: t1 t2 t3 t4 n3 t1

Staff 2: t2 t3 t4 G2 t1 t2

Staff 3: t3 t4 n1 t1 t2

Staff 4: t3 t4 n2 t1 t2 t3

Staff 5: t4 n3 t1 t2 t3 t4 G3

Staff 6: t1 t2 t3 t4 n1 t1

Staff 7: t2 t3 t4 n2 t1 t2

Staff 8: t3 t4 n3 t1 t2 t3

Staff 9: t4 G4 t1 t2 t3 t4 n1

Staff 10: t1 t2 t3 t4 n2 t1

DE GAMĚLAN TE JOGJĀKARTĀ.

The musical score consists of ten staves of notation. Each staff contains a sequence of notes and rests, with rhythmic markings (t1-t4, n1-n3, G5-G7) placed below the notes. The markings indicate specific rhythmic values or accents. The notation includes various note values, rests, and bar lines, typical of a musical score for a gamelan ensemble.

Staff 1: t2 t3 t4 n3 t1 t2

Staff 2: t3 t4 G5 t1 t2

Staff 3: t3 t4 n1 t1 t2 t3

Staff 4: t4 n2 t1 t2 t3 t4 n3

Staff 5: t1 t2 t3 t4 G6 t1

Staff 6: t2 t3 t4 n1 t1 t2

Staff 7: t3 t4 n2 t1 t2 t3

Staff 8: t4 n3 t1 t2 t3 t4 G7

Staff 9: t1 t2 t3 t4 n2

Staff 10: t1 t2 t3 t4 n2 t1

The musical score consists of ten staves of music in a single system. Each staff contains a sequence of notes with various rhythmic values and articulations. The notes are labeled with letters and numbers, such as 't2', 't3', 't4', 'n3', 't1', 't2', 't3', 't4', 't5', 't6', 'G8', 'G1', 't1', 't2', 't3', 't4', 'w1', 't5', 't6', 't7', 't8', 'n1', 't1', 't2', 't3', 't4', 'w2', 't5', 't6', 't7', 't8', 'n2', 't1', 't2', 't3', 't4', 'w3', 't5', 't6', 't7', 't8', 'n3', 't1', 't2', 't3', 't4', 'w4', 't5', 't6', 't7', 't8', 'G2', 't1', 't2', 't3', 't4', 'w1', 't5', 't6', 't7', 't8', 'n1', 't1', 't2', 't3', 't4', 'w2', 't5', 't6', 't7', 't8', 'n2', 't1', 't2', 't3', 't4', 'w3', 't5', 't6', 't7', 't8', 'n3', 't1'.

The score is divided into two sections by a double bar line and the Roman numeral 'II.' above the second staff. The first section consists of the first five staves, and the second section consists of the remaining five staves. The notation includes various rhythmic values (e.g., eighth, sixteenth, and thirty-second notes) and articulations (e.g., slurs, accents, and dynamic markings).

DE GAMĚLAN TE JOGJĀKARTĀ.



29. Gending Sawoeng galing. *Këndangan sëmang.*

G1 t1
 t2 n1 t1 t2 n2 t1 t2 n3 t1
 t2 G2 t1 t2 n1 t1 t2 n2
 t1 t2 n3 t1 t2 G3
 t1 t2 n1 t1 t2 n2
 t1 t2 n3 t1 t2 G4 t1
 t2 n2 t1 t2 n3 t1 t2
Coda
 t3 t4 G5 G1 t1 t2 t3 t4 n1 t1 t2 t3 t4 n2 t1 t2
 t3 t4 n3 t1 t2 t3 t4 G2 t1 t2 t3 t4 n1 t1 t2 t3 t4 n2
 t1 t2 t3 t4 n3 t1 t2 t3 t4 G3

30. Gēding Tloetoer. *Kēndangan lūā.*

The musical score consists of ten staves of music. Each staff contains a sequence of notes with rhythmic markings (t1, t2, n1) and groupings (G1 through G11) positioned below the notes. The notation includes various note values, rests, and bar lines, typical of a Western musical score for a specific instrument or voice part.

The image displays a musical score for a piece titled "DE GAMĚLAN TE JOGJĀKARTĀ". The score is written on ten staves, each containing a single melodic line. The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes) and rests. Below the notes, there are labels indicating specific rhythmic patterns or techniques: 't1', 't2', 'n1', and 'G' followed by a number (e.g., G12, G13, G14, G15, G16, G17, G18, G19, G20). The labels 't1' and 't2' appear to represent different types of rhythmic patterns, while 'n1' might represent a note or a specific rhythmic value. The 'G' labels likely refer to specific gamelan instruments or parts. The score is presented in a clear, black-and-white format, typical of a printed musical manuscript.

Staff 1: t1 t2 n1 t1 t2 G12

Staff 2: t1 t2 n1 t1

Staff 3: t2 G13 t1 t2 n1 t1

Staff 4: t2 G14 t1 t2 n1 t1 t2 G15

Staff 5: t1 t2 n1 t1 t2 G16

Staff 6: t1 t2 n1 t1 t2 G17

Staff 7: t1 t2 n1 t1 t2 G18

Staff 8: t1 t2 n1 t1 t2 G19

Staff 9: t1 t2 n1 t1

Staff 10: t2 G20 t1 t2 n1 t1

DE GAMĚLAN TE JOGJĀKARTĀ.

The musical score consists of ten staves of notation. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes) and rests. Below the notes, there are alphanumeric markings: 't1', 't2', 'n1', 'n2', 'n3', 'p1', 'p2', 'p3', 'G1', 'G2', 'G3', 'G4', and 'G26'. A 'Coda' symbol is present at the end of the fifth staff. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

t1 t2 n1 t1 p1 t2 n2

t1 p2 t2 n3 t1 p3 t2 G5

31. Gěding Kěmong-kěmong. *Kědangan ladrangan.*

G1 t1 t2 n2

t1 p1 t2 n2 t1 p2 t2 n3

t1 p3 t2 G2 t1 t2 n1

t1 p1 t2 n2 t1 p2 t2 n3

t1 p3 t2 G3 t1 t2 n1

t1 p1 t2 n2 t1 p2 t2 n3 t1 p3

t2 G4 t1 t2 n1 t1 p1

t2 n2 t1 p2 t2 n3 t1 p3 t2 G5

32. Gending Djoeroe demoeng. *Kendangan kalih ladrang.*

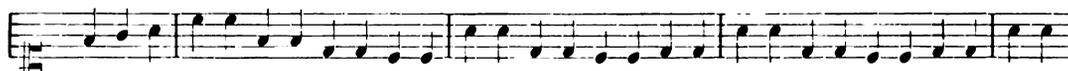
The musical score consists of six staves of music in treble clef. Below the notes are rhythmic notations: G 1, t 1, t 2, n 1; t 1, p 1, t 2, n 2, t 1, p 2, t 2, n 3, t 1, p 3, t 2, G 2, G 3, t 1; t 2, n 1, t 1, p 1, t 2, n 2, t 1, p 2, t 2, n 3, t 1, p 3, t 2, G 4; t 1, t 2, n 1, t 1, p 1, t 2, n 2, t 1, p 2, t 2, n 3; t 1, p 3, t 2, G 5, t 1, t 2, n 1, t 1, p 1, t 2, n 2; t 1, p 3, t 2, n 3, t 1, p 3, t 2, G 6.

B I J L A G E B. 1)

Stukken, overgebracht uit de opteekeningen van pangéran adipati arjā Pakoe Alam IV, ridder der orde van den Ned. Leeuw, kolonel kommandant.

1. **Gēding Krawitan.** *Salēndro. Laras nēm.* (Een openingsstuk.)

1) [Door het ontbreken der interpunctie, behalve de gongs, kunnen hier slechts bij uitzondering maatstrepes worden geplaatst. L.]



2. Ladrangan Girang-girang. *Salendro. Laras nem.*





3. Gěnding Lāhēlā. *Salèndro. Laras songā.* (Bij een feestmaal.)





4. Ladrangan Oeloek-oeloek. *Salëndro. Laras songa.*⁰ (Tot ontvangst van gasten.)



5. Gënding Montro. *Salëndro. Laras mënjoera*⁰





6. Ladrangan Ladrang pēngantèn. *Salēndro. Laras mēnjoera.* (Bij de samenkomst van pasgehuwden.)



7. Gěding RĀrĀdjĀlĀ. Pělog. Laras lima. (Bedaja-dans.)

The image displays a musical score for a piece titled "7. Gěding RĀrĀdjĀlĀ. Pělog. Laras lima. (Bedaja-dans.)". The score is written on ten staves, each beginning with a treble clef. The notation consists of a series of eighth and sixteenth notes, characteristic of the Bedaja-dans style. There are four double bar lines with repeat dots, indicating the end of a phrase. The letter "G" is written below the staff at the end of the first, fourth, seventh, and tenth staves, likely indicating a specific tuning or a key signature. The music is arranged in a single melodic line.

8. Ladrangan Djoeroe dĕmoeng. *Pĕlog. Laras lima⁰*. (Hulde aan bezoekers.)

Musical score for Ladrangan Djoeroe dĕmoeng, Pĕlog, Laras lima. The score consists of five staves of music in G major, featuring a sequence of eighth and sixteenth notes with various rests and bar lines.

9. Gĕnding Ranoe-mĕnggoela⁰. *Pĕlog. Laras nĕm.*

Musical score for Gĕnding Ranoe-mĕnggoela, Pĕlog, Laras nĕm. The score consists of five staves of music in G major, featuring a sequence of eighth and sixteenth notes with various rests and bar lines.



10. Ladrangan Lārā⁰ sati. *Pèlog. Laras nēm.* (Begroeting van gasten.)



11. Gënding Bandil ori. *Pèlog. Laras barang.* (Sërimpi-dans.)





13. Gěnding Lokānāntā⁰ (niet de oude van dien naam). *Sulēndro. Laras nēm.*



B I J L A G E C.

Partituur van het Salëndro-toonstuk **Ladrangan Girang-Girang** (vgl. Bijl. B N^o. 2),
opgemaakt uit de partijen van de hand van Radèn pandji Nata Redja⁰
te Jogjakarta⁰.

[NB. Nadat ik op pag. 13 en 17 slechts de partituur der melodische slaginstrumenten had kunnen beloven, zijn mij nog ter elfder ure de partijen van den *rebab*, den *dëmoeng*, den *tjelëmpoeng* en den *këndang* toegezonden, met de opmerking, dat de *gambang gangsa* dezelfde octaven speelt als de houten *gambang*, doch met dit onderscheid, dat de hoogere noot eerst na de lagere wordt aangeslagen. Over de *këndang* zie nog Bijlage E. L.]

INLEIDING (*bëboeka*⁰).

Rëbab.

Gambang Kadjëng.

Gëndër.

Saron.

Dëmoeng.

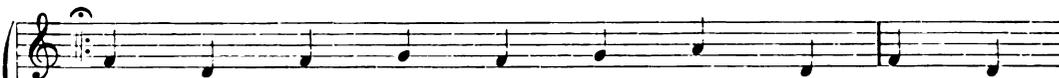
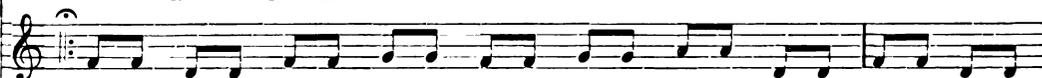
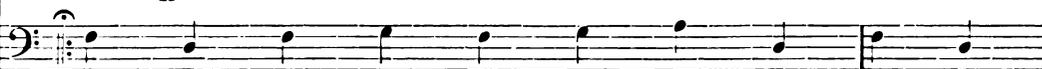
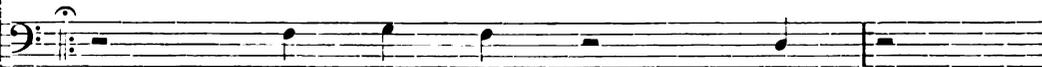
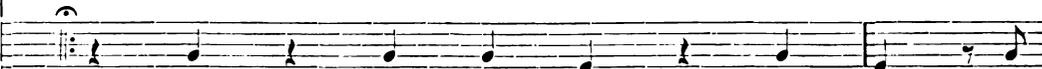
Bonang I & II.

Bonang III.

Tjelëmpoeng

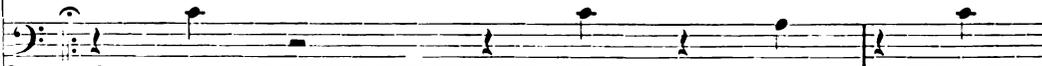
Këndang.

Këtoek, kënong, këmpoel, gong

Afdeeling **A = B****Rēbab.****Gambang Kadjeng.****Gēndèr.****Saron.****Dēmoeng.****Bonang I & II.****Bonang III.****Tjēlēm̄poeng.****Kēndang.**

(doeng)

(deng)

Kōtoek, etc.

Rēbab.

Gambang Kadjēng.

Gēndēr.

Saron.

Dēmoeng.

Bonang I & II.

Bonang III.

Tjelēmpoeng.

Kēndang.

Kētoek, etc.

The image shows a musical score for a Gamelan ensemble. It consists of ten staves, each representing a different instrument. The instruments are: Rēbab (top staff, treble clef), Gambang Kadjēng (second staff, treble clef), Gēndēr (third staff, treble clef), Saron (fourth staff, treble clef), Dēmoeng (fifth staff, bass clef), Bonang I & II (sixth staff, treble clef), Bonang III (seventh staff, bass clef), Tjelēmpoeng (eighth staff, treble clef), Kēndang (ninth staff, treble clef), and Kētoek, etc. (tenth staff, bass clef). The notation includes various rhythmic patterns and melodic lines for each instrument.

Rēbab.



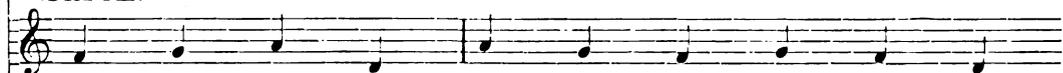
Gambang Kadjēng.



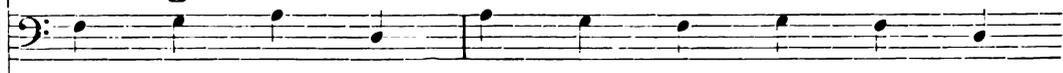
Gēndèr.



Saron.



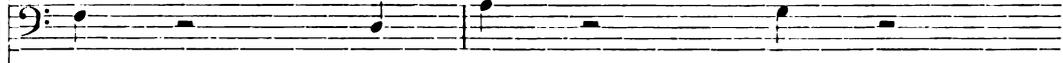
Dēmoeng.



Bonang I & II.



Bonang III.



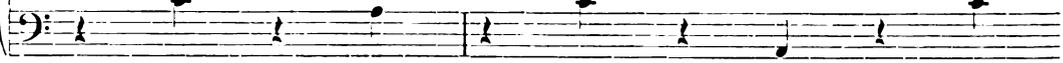
Tjēlēm̄poeng.



Kēndang.



Kētoek, etc.



C

Rĕbab.

Gambang Kadjĕng.

Gĕndĕr.

Saron.

Dĕmoeng.

Bonang I & II.

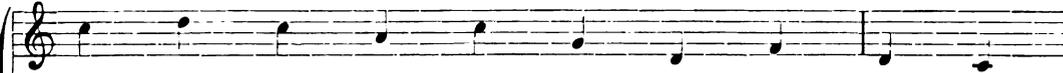
Bonang III.

Tjĕlĕmpoeng.

Kĕndang.

Kĕtoek, etc.

Rěbab.



Gambang Kadjěng.



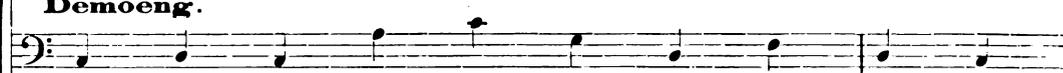
Gěnděr.



Saron.



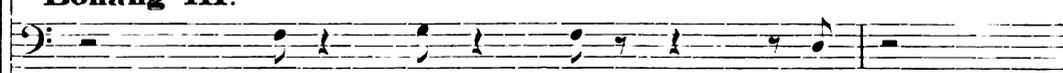
Děmoeng.



Bonang I & II.



Bonang III.



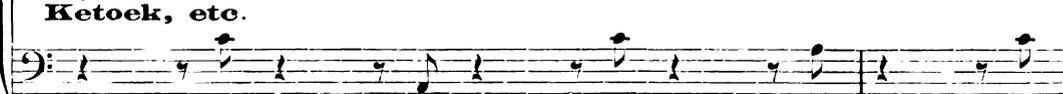
Tjělěmpoeng.



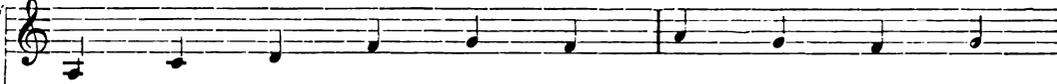
Kědang.



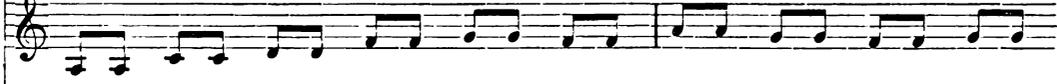
Kětoek, etc.



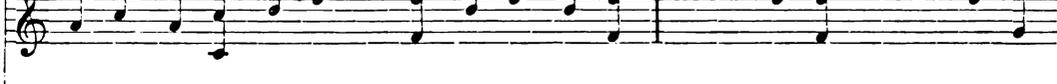
Rebab.



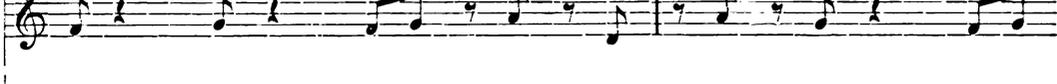
Gambang Kadjeng.



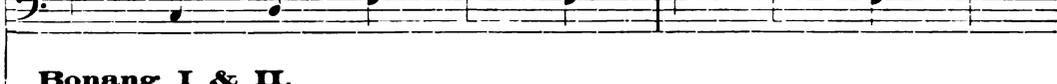
Gendèr.



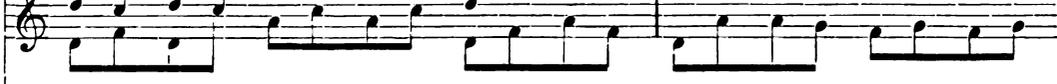
Saron.



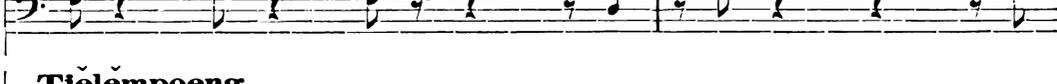
Dèmoeng.



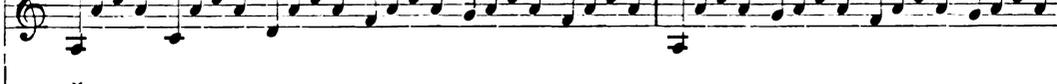
Bonang I & II.



Bonang III.



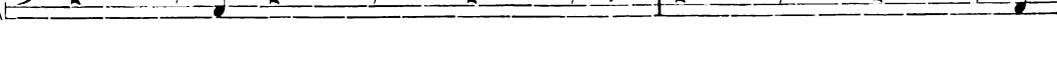
Tjelèmpoeng.



Kèndang.



Kètoek, etc.



D

Rěbab.

Gambang Kadjěng.

Gěnděr.

Saron.

Děmoeng.

Bonang I & II.

Bonang III.

Tjělempoeng.

Kěndang.

Kětoek, etc.

Rēbab.

Gambang Kadjeng.

Gēndēr.

Saron.

Dēmoeng.

Bonang I & II.

Bonang III.

Tjelēmpoeng.

Kēndang.

Kētoek, etc.

Rēbab.

Gambang Kadjēng.

Gēndēr.

Saron.

Dēmoeng.

Bonang I & II.

Bonang III.

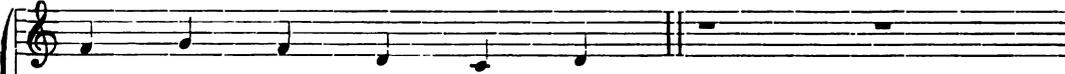
Tjələmpoeng.

Kēndang.

Kətoek, etc.

E

Rēbab.



Gambang Kadjeng.



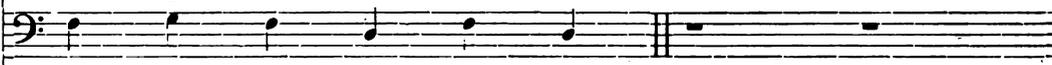
Gēndēr.



Saron.



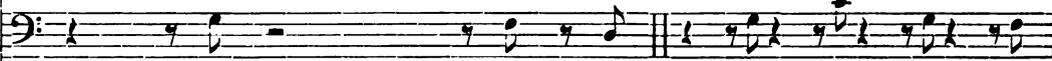
Dēmoeng.



Bonang I & II.



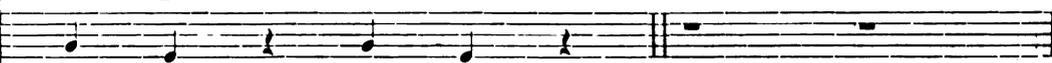
Bonang III.



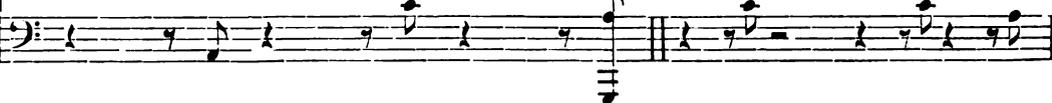
Tjelēmpoeng.



Kēndang.



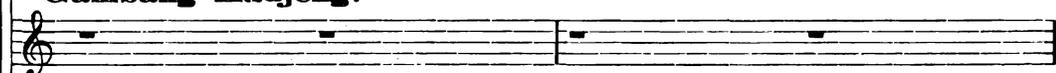
Kētoek, etc.



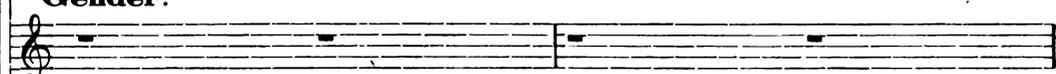
Rebab.



Gambang Kadjeng.



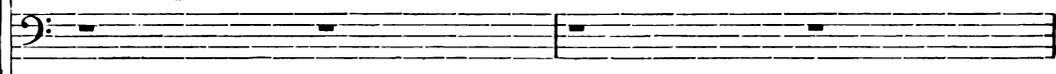
Gendèr.



Saron.



Demoeng.



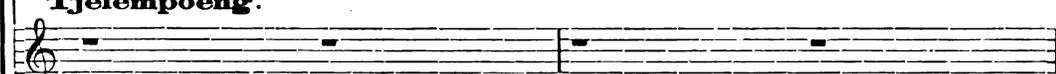
Bonang I & II.



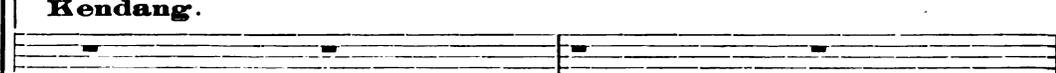
Bonang III.



Tjələmpoeng.



Këndang.



Ketock, etc.



Rēbab.

Gambang Kadjēng.

Gēndēr.

Saron.

Dēmoeng.

Bonang I & II.

Bonang III.

Tjēlēm̄poeng.

Kēndang.

Kētoek, etc.

The image shows a musical score for a Gamelan ensemble. It consists of ten staves, each representing a different instrument. The instruments are: Rēbab, Gambang Kadjēng, Gēndēr, Saron, Dēmoeng, Bonang I & II, Bonang III, Tjēlēm̄poeng, Kēndang, and Kētoek, etc. The score is written in a Western musical notation style, using treble and bass clefs. The Saron, Bonang I & II, and Kētoek, etc. staves contain melodic lines with various note values and rests. The other staves (Rēbab, Gambang Kadjēng, Gēndēr, Dēmoeng, Bonang III, Tjēlēm̄poeng, and Kēndang) show mostly rests, indicating that these instruments play a steady accompaniment or are silent during this section. The score is enclosed in a large bracket on the left side.

B I J L A G E D.

De hoofdpartijen uit de schets der partituur van de Heeren A. HOLLE en
A. D. LOMAN. (Zie pag. 13, 16 en 23).

Soeling.*Allegro.* ♩ = 126.8^{va}.

musical score for the first system of 'Soeling'. It consists of six staves. The top staff is for the Soeling instrument, marked 'Allegro' with a tempo of 126 and an octave sign (8^{va}). The second staff is for the Rebab, marked 'molto ritard.'. The third staff is for the Gampang gangsa, also marked 'molto ritard.'. The fourth staff is for the Gampang kajoe. The fifth staff is for the Djinglong I & II. The sixth staff is for the Kenong; Gong.

Soeling.8^{va}.

musical score for the second system of 'Soeling'. It consists of six staves. The top staff is for the Soeling instrument, marked '8^{va}' and starting with a section marked 'A'. The second staff is for the Rebab. The third staff is for the Gampang gangsa. The fourth staff is for the Gampang kajoe. The fifth staff is for the Djinglong I & II. The sixth staff is for the Kenong; Gong.

Soeling

Rēbab.

Gambang gāngsā.

Gambang kajoe.

Djinglong I & II.

Kēnong; Gong.

Soeling.

Rēbab.

Gambang gāngsā.

Gambang kajoe.

Djinglong I & II.

Kēnong; Gong.

Soeling.

B *Andante.*

Rēbab.
Gambang gāngsā.
Gambang kajoe.
Djinglong I & II.
Kēnong; Gong.

Soeling.

Rēbab.
Gambang gāngsā.
Gambang kajoe.
Djinglong I & II.
Kēnong; Gong.

Soeling.
8va. tr tr

Rēbab.

Gambang gāngsa.

Gambang kajoe.

Djinglong I & II.

Kēnong; Gong.

Soeling.
8va. tr **C** *Andante.*

Rēbab.

Gambang gāngsa.

Gambang kajoe.

Djinglong I & II. **Saron** *p*

Kēnong; Gong. **Djingl.; Ken.; Gong.**

Soeling.
8va

Rebab.

Gampang gangsa.

Gampang kajoe.

Saron.

Djinglong; Kenong; Gong.

Detailed description: This block contains the first system of musical notation. It consists of six staves. The top staff is for the Soeling instrument, marked with an 8va transposition and featuring a triplet of eighth notes and a K3 marking. The second staff is for the Rebab. The third and fourth staves are for the Gampang gangsa and Gampang kajoe, respectively. The fifth staff is for the Saron, showing a rhythmic pattern of eighth notes. The bottom staff is for the Djinglong, Kenong, and Gong, with a single note at the end of the phrase.

Soeling.
8va

Rebab.

Gampang gangsa.

Gampang kajoe.

Saron.

Djinglong; Kenong; Gong.

Detailed description: This block contains the second system of musical notation, following the same layout as the first system. It consists of six staves for the same instruments: Soeling (8va), Rebab, Gampang gangsa, Gampang kajoe, Saron, and Djinglong; Kenong; Gong. The musical notation continues the piece, with similar rhythmic and melodic patterns as seen in the first system.

Soeling.

Rēbab.

Gambang gāngsā.

Gambang kajoe.

Saron.

Djinglong; Kēnong; Gong.

B I J L A G E E.

Toevoegsel tot § 24, over de GĒNDING'S en KĒNDANGAN'S.

[Volgens nadere inlichtingen, afkomstig van *radèn pandji Nāta⁰ Rēdja⁰, pānakawan* van *pangéran adipati Pakoe Alam V*, wien wij de partijen van het muziekwerk in Bijlage C te danken hebben, zijn er (minstens?) vier slagwijzen voor den *kéndang* (pag. 32), t. w.:

1. *kěmpjang*: de vingertoppen der linkerhand zijn aaneengesloten en slaan op den bovenrand van het tromvel, terwijl de handbasis op den rand rust (toon: *tong*);
2. *těpak*: de volle linkerhand treft plat op het midden van het vel; de regterhand rust dempende op het andere tromvel (toon: *pak*);
3. *gěndoeng*: de vingers der regterhand slaan op het midden van het vel (toon: *doeng*);
4. *běm*: het regtervel wordt een weinig beneden het midden aangeslagen (toon: *děng*).

Zoo komen er vier geluiden tot stand, die wij als tonen beschouwen en met bijvoeging van rustteekens op lijnen noteren kunnen. Uit deze tonen zijn de *kéndangan*'s gebouwd, waarvan wij de namen op p. 51 vermeld vinden; ware *gěnding*'s voor de trom. Zoo wordt mij ter begeleiding van den *gěnding alit*, genaamd *Perkoetoet mangoeng*, het volgende als *gěnding tjondra* opgegeven:



Tijdens het *lampah*-spel (*loemampah* pag. 56?) worden de twee eerste *kěnong*-smeden niet begeleid; de derde en vierde aldus:



Na den overgang tot het tweede deel van het toonstuk, wordt de tromslag deze:



Het blijkt meer en meer, dat bij het *gamĒlan*-spel de afwisseling en verbinding van rhythmten binnen het vaste kader van evene maten, aan de melodie het leven en de kleur moet verleenen,

waarop de kenners den meesten prijs stellen, terwijl de harmonie van gelijktijdige tonen, die bij ons meer op den voorgrond staat, daar veeleer als bijzaak wordt beschouwd en aan het toeval overgelaten.

Voorts werd mij gemeld, dat alle instrumenten slechts dan medespelen, wanneer het stuk *reprepan* (zacht) wordt uitgevoerd. Als er hard (*ngoejoehoejoe* of *hoejonhoejon*) gespeeld wordt, zwijgen de *rebab*, de houten *gambang*, de *gendèr*, de *tjèlempoeng* en de *soeling*.

De soorten van toonstukken, die met de benamingen voor „hard” spel bestempeld worden, zijn volgens onzen zegsman deze:

1°. *gending ageng*: slechts één trom (*këndang* zonder *ketipoeng*); *këndangan mawoer* of *djongga* naar gelang der stukken; 128 slagen (*pas*) op elken *gong*-slag. Geen *kempoel*.

2°. *gending alit*: één trom; *këndangan gending tjondra*; 64 slagen op elken *gong*-slag. Geen *kempoel*.

3°. *ladrang* of *ladrangan*: een of twee trommen; 64 slagen op elken *gong*-slag, doch met den *kempoel*.

4°. *ketawang*: twee trommen; 32 slagen op elken *gong*-slag, en afwisselend twee *kempoel*-en twee *kenong*-slagen, waarvan de laatste met den *gong*-slag zamenvalt.

5°. *ketawang gending*: evenzoo, doch zonder *kempoel*.

6°. *parikan*, voor den dans der *ringgit's talèdèk*. *Këndangan gembjakan*; twee of drie *ketoek*-slagen op den *kenong*-slag. De *parikan's* worden getrokken uit de stukken der eerstgenoemde soorten; b. v. uit de *salèdro-gending Angkroek* de *parikan Sènggrèng*.

De *laras* (p. 50) heeten in Jogjakarta ook *patet* (in Soerakarta *patoet*). De *gending's* van de *patoet nem* zouden volgens deze jongste opgave (die minder nauwkeurig schijnt) van 8 tot 10 uur, — die van de *patoet songa* van 10 of 11 tot 2 of 3 uur, — die van de *patoet menjoera* en alle *hoejon-hoejon's* des nachts gespeeld worden.

Zoo zal onze kennis der javaansche muziek nog wel met menige bijzonderheid worden aangevuld, waarbij het echter hoog noodig zal zijn, van de verschillende berigten een oordeelkundig gebruik te maken. ¹⁾

L.]

¹⁾ [Nog moet ik vermelden, dat aan den *gamelan* van een theefabriek, die ter Parijsche tentoonstelling van 1889 bespeeld werd, en aan de instrumenten en de begeleidende beschrijving, aan het Fransche Conservatoire geschonken (p. 6), geene wetenschappelijke of muzikale waarde is te hechten.

3 Jan. 1890.

L.]

E I N D E.

DE GAMĚLAN TE

7

DE

Plaat II.

