P. A. A. Mangkoenegoro VI.

P. A. A. MANGKOENAGORO VI.

Ter gelegenheid van den zeventigsten verjaardag van den PangeranAdipati Hario Mangkoe Nagoro de zesde, Ridder in de orde van Oranje-Nassau, Commandeur in de orde van de Kroon van Siam, Kolonel bij den Generalen Staf van het Ned. Indische Leger buiten bezwaar van den Lande, ex-Hoofd van het Mangkoenagorosche Huis, zij hier de beteekenis van deze persoonlijkheid kortelings geschetst.

Goesti Bandoro Raden Mas Soejitno, zoo is de kindernaam van Kandjeng Goesti P. A. A. MangkoeNagoro de zesde, werd geboren op den 17den Redjab, Wawoe 1785 of volgens de europeesche jaartelling op den 13den Maart 1857. Hij is de 3de zoon van Pangeran Adipati Hario MangkoeNagoro de IVde, en wel uit diens huwelijk met de oudste dochter van MangkoeNagoro de 3de, en een jongere broeder van MangkoeNagoro de Vde, den vader van MangkoeNagoro de VIIde, het tegenwoordig hoofd van het MangkoeNagoro'sche Huis.

Kandjeng Goesti (zou is de gebruikelijke javaansche betiteling, wier officieele tekst P. A. is) kreeg evenals zijn broers van af zijn 8ste jaar een zuiver javaansche opvoeding. Ook het hem gegeven onderwijs was zuiver javaansch. Op 10-jarigen leeftijd werd hij wel door zijn vader, MangkoeNagoro de IVde, naar een europeesche Lagere School gezonden, doch lang mocht de P. A. dit onderwijs niet volgen, omdat MangkoeNagoro de IVde meende, hem zuiver javaansch te moeten groot brengen. Tot op zijn 16de jaar kreeg de P. A. lessen in de javaansche taal en in het kawi. Ook de dichtkunst werd trouw beoefend, zoomede dans en zang; tevens werd de P. A. in dien tijd zoo zoetjes aan ingeleid in de werkzaamheden aan het hof. Vanaf zijn 16de jaar begon zijn militaire loopbaan, aanvankelijk als gewoon fuselier bij het legioen van MangkoeNagoro, iets wat met zijn andere broers niet 't geval was, daar deze direkt officier werden. Een paar maanden later werd hem de rang van onderofficier volentair toegekend, om na ruim een jaar in deze betrekking te hebben gediend tot 2de luitenant te worden benoemd. Een paar maanden ruim bleef hij in dezen rang in dienst; daarna werd hij op nonactiviteit en ter beschikking gesteld van het kantoor voor ,,Privé'' aangelegenheden van den Vorst'' (Afdeeling Mondrogini). Hier heeft hij meer dan anderhalf jaar gewerkt. In aktieven dienst bij het legioen teruggekeerd werd hij kort daarop tot 1ste luitenant der infanterie bevorderd en nog dien zelfden dag ook tot Pangeran verheven. Voortaan noemde hij zich ,,Pangeran Hario Dajadiningrat''.

Om zijn gezichtskring te verruimen, ondernam hij op 20-jarigen leeftijd met zijn ouderen broer Pangeran Hario Gondosiwojo een maandenlange reis naar West-Java, die in dien tijd geheel per postwagen moest geschieden, want de treinverbinding tusschen West- en Oost-Java bestond toen nog niet. Haast alle steden van West-Java had hij bezocht en het sprak wel van zelf, dat hij, in Buitenzorg aangekomen, zijn opwachting maakte bij Z. Ex. den Gouverneur-Generaal.

Na ruim 2 jaar als 1ste luitenant bij het legioen van Mangkoe Nagoro gediend te hebben, werd hij tot kapitein bevorderd en ingedeeld als commandant van de 3de compagnie. Deze funktie bekleedde hij ongeveer 4 jaar; toen werd hij benoemd tot kapitein-adjudant van het toenmalige Hoofd van het Mangkoe-Nagoro'sche Huis P. A. H. Praboe Prangwadono de vijfde, die intusschen zijn vader wijlen Mangkoe Nagoro de IVde als luitenant-kolonel, Commandant van het Legioen, opvolgde. De bevordering tot majoor-adjudant volgde een jaar daarna; nu werd hij toegevoegd aan de verschillende rijkskantoorafdeelingen (o.a. Rijksbedrijven, Rijkskas, Burgelijke Openbare Werken).

Op 33-jarigen leeftijd werd hij benoemd

tot majoor bij de indendance en in dat zelfde jaar kreeg hij voor zijn 15-jarigen officiersdienst een eereteeken van langdurigen trouwen dienst. Behalve dat hij zijn vorigen dienst waarnam, werd hij tevens belast met het toezicht op de hofhuishouding, op alle hof-paarden en -rijtuigen, rijkssieraden enz. Hij was toen een soort hofintendance.

Was het te verwonderen, nu zoo'n mooie staat van dienst getoond kon worden, dat de keuze direkt op hem viel, om als Hoofd van het Huis van MangkoeNagoro op te treden en het Rijk te besturen, toen zijn oudere broeder, de P. A. A. Mangkoe Nagoro de vijfde, in het jaar 1896 op 43-jarigen leeftijd zonder troonopvolger stierf?

De bekrachtiging door de Ned.-Indische Regeering van zijn verheffing tot Pangeran Adipati Hario MangkoeNagoro de zesde geschiedde op den 15den Djoemadilakir-Djimakir 1826 (europeesche jaartelling 21 November 1896); tevens werd hij op dien zelfden datum tot kolonel-commandant van het legioen benoemd.

Ter viering van het kroningsfeest van H.M. de Koningin begaf hij zich, zooals de Vorst van Pakoe Alam en andere vorsten der buitengewesten, naar Weltevreden en Buitenzorg. Bij deze gelegenheid benoemde de Koningin hem tot ridder in de orde van den Ned.-Leeuw. Tijdens het bezoek van den Koning van Siam aan de hoven van Soerakarta verwief hij de Commandeur der Kroon van Siam. Als groot blijk van vertrouwen in zijn bestuursbeleid schonk de Ned.-Indische Regeering hem kort daarop de bevoegdheid, om de rijksgelden zelf, zonder direkt toezicht van de nederl.-indische regeering, te beheeren; een bevoegdheid die aan zijn voorganger tijdens de laatste jaren zijner regeering ontnomen werd, en wel op grond hiervan dat de rijksuitgaven de inkomsten steeds ver overtroffen. Deze ongezonde toestand der rijksfinanciën was voornamelijk toe te schrijven aan de sterke daling der koffie- en suikerprijzen, waardoor de inkomsten van het rijk, die voornamelijk uit die bedrijven vloeiden, aanmerkelijk verminderden. Men was tijdens de regeering van MangkoeNagoro den vijfde min of meer overrompeld door deze katastrofe, zoodat de tijd ontbrak om de uitgaven te beperken en zich aan te passen aan de veranderde omstandigheden.

't Was dan ook de groote verdienste van MangkoeNagoro den zesde, die van huis uit reeds bekend stond als een goed financier, het begrootingsevenwicht tijdig te kunnen herstellen, zonder daarbij de vitale belangen van het rijk te schaden, waardoor de financiëele ondergang van het rijk voorkomen werd. Niet alleen de uitgaven moesten met de inkomsten kloppen, maar ook moesten er maatregelen getroffen worden om de rijksschulden te kunnen aflossen.

Binnen een paar jaren waren de rijksuitgaven zoo ingekrompen, dat de inkomsten niet alleen de uitgaven dekten, maar dat ook het rijk elk jaar een batig saldo kon boeken. Heel zijn streven was er dan ook in de eerste plaats op gericht, om het MangkoeNagoro'sche rijk ekonomisch zoo sterk mogelijk te maken. Ten gevolge van den slechten toestand der rijksfinancien ontving MangkoeNagoro de zesde als zijn privé inkomen in het begin van zijn regeeringsjaren slechts een paar duizend gulden in de maand. Toen het rijk ekonomisch er beter voor stond, werd dit inkomen met duizend gulden verhoogd. Terzelfder tijd heeft hij ook het soldij der rijksgrooten en ambtenaren beduidend verbeterd, doch toen in 1913 de Resident hem voorstelde op grond van zijn overtuiging, dat het Rijk van MangkoeNagoro nu reeds tot een der rijkste vazalstaten van Ned.-Indië behoorde, om zijn privé inkomen te brengen op f 4.000.— in de maand, heeft hij voor deze gunst bedankt, omdat naar zijn meening deze verhooging niet gepaard kon gaan met gelijke inkomsten-vermeerdering zijner rijksgrooten en ambtenaren. Gedurende 2 jaar werd op de begrooting voor Mangkoe Nagoro den zesde maandelijks f 1.000.— meer uitgetrokken, doch dit bedrag stortte hij in de rijkskas terug met de bestemming om het weer ten algemeene nutte te besteden.

Het streven van MangkoeNagoro den zesde, om het begrootingsevenwicht te verkrijgen en om de staatsschulden te delgen, was schitterend geslaagd niet alleen, maar ook behoorde (z. a. boven reeds is medegedeeld) de Mangkoe-Nagaran weldra tot een rijkste vazalstaten van Ned.-Indië. Het rijk bezat reserve-fondsen, die ettelijke miljoenen beliepen. Op advies van den superintendent van de zaken van MangkoeNagoro eerst van wijlen den heer de Kock van Leeuwen en later van wijlen den heer W. F. H. Haag, werden de reservefondsen belegd in obligatiën en andere solide fondsen en de baten daarvan werden, ter vermeerdering van rijksinkomsten, in de rijkskas gestort. [1]) De fabrieken van MangkoeNagoro en andere bedrijven konden van af dien tijd reeds zonder bankvoorschot werken, ze hadden zelf genoeg reserve werkkapitaal.

Als blijk van waardeering voor zijn regeeringsbeleid werd hij in 1913 door H. M. de Koningin voor de tweede maal gedecoreerd. Nu werd hij begiftigd met den rang van Commandeur in de orde van Oranje Nassau.

MangkoeNagoro de zesde was een man uit één stuk. In zijn jeugd gewend aan een eenvoudige levenswijze, is hij deze ook steeds trouw gebleven. De hofhouding heeft hij zeer belangrijk vereenvoudigd. Zelden vierde hij feest, hij hield volstrekt niet van eerbetoon en was ook niet eerzuchtig.

Zijn eerste en voornaamste taak bij het aanvaarden van zijn hoog ambt was, het rijk te redden van een financieële débacle. Daardoor besteedde hij ook in de eerste jaren van zijn regeering weinig aan niet direkt produktieve werken. Pas later, vooral kort voor zijn aftreden, bevorderde en steunde hij meer onderwijs en kunst.

In aanmerking genomen zijn specifiek javaansche opvoeding volgens den ouden klassieken stijl, zou men verwachten, dat hij moeilijk den nieuwen tijd begrijpen zou. Niets is minder waar dan dit. Mangkoe Nagoro de zesde behoorde zelfs tot een der eersten, die moderne ideeën en begrippen in zijn rijk in toepassing heeft gebracht. 't Radikaal afschaffen van javaansche slaafsche eerbewijzen legt getuigenis af van zijn vrijzinnigen zin, verder 't aan zijn hof ingang vinden van het dragen van westerschtropische kleeding, 't dragen van kort haar, het toekennen van het recht om op stoelen te zitten wanneer ambtenaren ten hove verschijnen, het verbieden van hurken aan menschen die hem ontmoetten enz. Voor het legioen voelde hij, zooals te verwachten is, enorm veel. Hij is trouwens nog altijd echt officier. Nog veel meer zou hij in het belang van zijn land en volk hebben kunnen doen, indien hij door goede adviseurs en vrienden ter zijde was gestaan.

Helaas, dit voorrecht heeft hij niet gehad. Bitter klaagde hij nu en dan, dat zijn streven slechts door zeer weinigen werd gewaardeerd en begrepen. Zijn plan om de tramweg van Solo tot Kakap door het rijk zelf te laten aanleggen en exploiteeren, waardoor duizenden Javanen werk zouden vinden, kon niet ten uitvoer worden gebracht, omdat hij toen geheel alleen met dat plan stond.

Door verschillende omstandigheden, doch niet minder door familie-aangelegenheden, koesterde MangkoeNagoro de zesde reeds lang plannen om binnen afzienbaren tijd te abdiceeren.

Ondanks de bezwaren van de zijde der rijksgrooten en van eenige familieleden heeft MangkoeNagoro de zesde in 1914 den Gouverneur Generaal toch schriftelijk verzocht, bekrachtiging te mogen verleenen aan zijn voornemen om van de regeering afstand te doen. In verband met de toen heerschende Europeesche Oorlog kon de Gouverneur Generaal Idenburg dat verzoek niet onmiddellijk inwilligen. De Gouverneur Generaal stemde echter toe, dat hij in het begin van Januari 1916 zijn waardigheid officieel zou neerleggen. Een paar dagen na zijn aftreding vertrok hij in alle stilte

1) Als gevolg van den oorlog moest helaas ongeveer 1½ millioen op de effekten worden afgeschreven.

naar Oost-Java en vestigde hij zich te Soerabaja.

MangkoeNagoro de zesde heeft dus ruim 19 jaar over het MangkoeNagoro'sche Rijk geregeerd.

Als blijk van de waardeering van de zijde der Regeering heeft de toenmalige Gouverneur Generaal hem na zijn aftreding als hoofd van het MangkoeNagoro'sche Huis benoemd tot kolonel bij den generalen staf van het Nederlandsch-Indische leger (11-1-'16). Dit jaar is het precies 52 jaar geleden, dat hij tot 2den luitenant werd benoemd. Met aftrek van zijn nonaktiviteit heeft hij gedurende 50 jaar de militaire loopbaan gevolgd.

Hieronder volgt een kort overzicht van de belangrijkste regeeringsdaden van Mangkoe Nagoro den zesde:

't Gezond maken van de rijksfinanciën.

Het verbeteren der positie van de rijksgrooten, ambtenaren en familieleden.

Het toekennen van een toelage aan vrouwelijke familieleden.

Het invoeren van een groot aantal pranatans (ordonantiën), die in het belang van rijk en volk werden in het leven geroepen.

Het verbouwen en modernizeeren van de astana en de hofparken.

Het toekennen van pensioen aan ambtenaren en het verleenen van gratifikatiën aan oud-gedienden.

't Modernizeeren van de hofhouding, 't afschaffen van slaafsche eerbetoogingen tegenover meerderen en vereenvoudigen van alle eerbewijzen en ceremonieën.

Het tegengaan van onnoodige uitgaven.

't Vormen van een studiefonds.

't Oprichten van een javaansche meisjes school.

't Modernizeeren van Jav. Scholen voor jongens.

En als resultaat van dit streven: het Mangkoe Nagoro'sche Rijk behoort nu tot een der rijkste vazalstaten in Ned.-Indië; een rijk dat bij de aanvaarding van zijn vorstelijk ambt een leege kas en schulden bezat.

WESTERSCHE EN JAVAANSCHE KUNST.

DOOR

H. 's JACOB.

In no. 3 van den vierden jaargang van dit tijdschrift komt van de hand van O.H. een beschouwing voor over de voorstellende kunst van den Javaan, waarvoor de vraag: ,,Zou de Javaan in zijn voorstellende kunst ook anders zien?'' tot uitgangspunt gediend heeft. De schrijver eindigt deze beschouwing met tot de Javanen onder zijn lezers eenige vragen te richten, van welker beantwoording hij een oplossing dier fundamenteele vraag verwacht. Ofschoon ik niet behoor tot de kategorie van lezers van Djawa, tot wie de schrijver zich gewend heeft, meen ik toch een poging te mogen wagen om een verklaring te geven van het door den schrijver aan de orde gestelde verschijnsel. Dit staat m.i. niet enkel in verband met de ,,voorstellende kunst'' van den Javaan, maar met het karakter der oostersche kunst in het algemeen.

Dit karakter hangt zamen met de rol, die de geestelijke werkzaamheid, welke wij onder kunst verstaan, oorspronkelijk in de menschelijke samenleving vervulde. Nog voordat deze schriftteekens kende, in den tijd der holbewoners, beschikte zij reeds over het vermogen om gedachten in bepaalde vormen vast te leggen. De mammouths, bisons, paarden enz., die daarin uitgedrukt zijn, kunnen wij herkennen, maar de gedachte, die daarin besloten ligt, kunnen wij niet vertolken. Wel kunnen wij bevroeden, dat deze beelden in hun naturalistischen vorm een symbolische beteekenis verborgen. Toen deze symbolische taak van de beeldende kunst door het schrift werd overgenomen, bleef de figuurlijke voorstelling van de gedachte zich daarnaast handhaven. De egyptische en assyrische godenfiguren en de babylonische, assyrische en kretensische zegelstempelfiguren zijn alleen te begrijpen, wanneer men die plaatst in het kader van een tijd, welke aan de uitbeelding niet de taak stelde van een natuurgetrouwe nabootsing, doch die om in een symbolische taal te spreken. Dit dualisme van nabootsing en zinnebeeld deed de kunst in verloop van tijd uiteengaan langs twee wegen, dien van het naturalisme, in hoofdzaak betreden door de Grieken, en dien van het symbool, waaraan het Oosten de voorkeur gaf. De eerste verplaatste den beschouwer in de wereld der verschijnselen, voornamelijk de menschenwereld, de andere in de wereld der begrippen. Het verschil tusschen beiden is analoog aan dat tusschen twee letterkundige richtingen.

De eerste is verhalend, zij stelt episoden voor, en werkt met beelden, die de beschouwer in hun natuurlijke omgeving herkent. De laatste is suggestief en werkt, met overgeleverde vormen, waarvoor de stof door de konventioneele begrippenwereld geleverd is. De suggessieve kracht van deze kunst is verschillend naar gelang van haar symbolischen inhoud. Op vaatwerk en op weefsels ontwikkelt zij zich tot louter versiersel. In de oud-christelijke kunst wordt zij tot een hartsterking met haar beeldspraak van het kruis, het lam, de duif, de visch, het brood enz. Zij heeft daarmede lang via Byzantium het Westen overheerscht, maar dit heeft zich in den tijd der italiaansche renaissance van haar losgemaakt, om terug te keeren tot den door de Grieken aangewezen weg. In het Oosten heeft evenwel de kunst, nadat de zuurdeesem van het Hellenisme daar had uitgewerkt, haar karakter van symbool staande gehouden, zij het ook dat dit karakter onder den invloed van den Islam op groote schaal tot dat van ornament herleid werd.

In den Indischen Archipel nemen wij de kunst waar op weefsel, hout- en metaalwerk en in de bouw- en beeldhouwkunde. Zij vertoont daar in hoofdzaak een ornamenteel en symbolisch karakter in batikpatronen, ranken, arabesken, monsterkoppen, makara's, spuiers, leeuwen, veelarmige godenbeelden met hun attributen. Merkwaardig steekt daarbij op de Boroboedoer en de Prambanan het naturalisme van de menschelijke, dierlijke en boom-figuren af. Merkwaardig, omdat in de latere oost-javaansche bouwkunst deze dosis naturalisme vermindert en de dosis symbolisme in analoge voorstellingen toeneemt. De wolken en menschen gaan er in symbolische vormen over. In een later stadium van ontwikkeling der kunst wordt het menschenbeeld geheel gesymbolizeerd in de wajangfiguur.

Men mag daarom, geloof ik, wel aannemen, dat de doorsneê-Javaan beeldende kunst niet begrijpt als nabootsing van de natuur, maar veeleer als een taal, die tot hem spreekt in zinnebeelden. Men zal er zich dan, meen ik, minder over behoeven te verwonderen, dat hij bij de beschouwing van natuurgetrouwe afbeeldingen deze in zijn gedachten niet dadelijk associëert met het model uit de natuur, maar met een begripswezen, waarvan zij symbolen moeten voorstellen.

INLEIDING TOT DE HINDOE-JAVAANSCHE SAGEN

DOOR

BOEDIHARDJA.

Met den naam ,,Hindoe-Javaansche Sagen'' betitelen wij de hier op Java heerschende mythisch-legendarische verhalen van hindoeschen oorsprong, inzonderheid die over de Pandawa's, hun voorouders, hun strijd tegen de Korawa's.

Deze verhalen zijn identiek aan het hindoesch epos, het Mahabharata. Dit heldendicht is het langste gedicht ter wereld en is verdeeld in boeken, ,,parwa's'' geheeten, welke achttien in getal zijn, namelijk: 1) het Adi-, 2) het Sabha-, 3) het Aranyaka-, 4) het Wirata-, 5) het Udyoga-, 6) het Bhisma-, 7) het Drona-, 8) het Karna-, 9) het Salya-, 10) het Sauptika-, 11) het Striwilapa-, 12) het Santi-, 13) het Anusasana-, 14) het Aswamedha-, 15) het Asramawasa-, 16) het Mausala-, 37) het Prasthanika- en 18) het Swargarohana-parwa.

Mahabharata beteekent letterlijk ,,groot Bharata'' of vrijer opgevat ,,groot verhaal van de Bharata's'' of ,,groot verhaal van de nakomelingen van koning Bharata''.

Bharata was een koning uit het geslacht Tjandra, regeerende over een rijk gelegen in Madyadesa, een streek ten Zuiden van het Himalaja-gebergte. De nakomelingen van dezen Bharata splitsten zich in twee takken, namelijk: de Pandawa's en de Korawa's.

Het Mahabharata loopt in hoofdzaak over het wedervaren van de Pandawa's en hun strijd tegen de Korawa's om het bezit van het rijk (inmiddels betiteld met den naam Hastinapoera), doch handelt buitendien ook over sagen van goden, helden en heiligen en over heelalwording, wetgeving, wijsbegeerte. godsdienstige en zedelijke plichten, welke stukken gedurig het hoofdverhaal onderbreken.

In den tijd, toen de hindoesche beschaving op Java algemeene waardeering genoot en de javaansche literatuur een hooge vlucht nam, vond het Mahabharata in al zijn onderdeelen op Java geleidelijk bewerkingen.

In de javaansche bewerkingen — of liever gezegd ,,oud-javaansche'', daar de gebezigde taal is het Oud-Javaansch (ook wel Kawi genoemd) — zijn enkele namen der parwa's afwijkend. Zoo heet het tiende parwa daar wel het Gada-parwa, waarop als elfde het Sauptika-parwa en als twaalfde het Stripralapa-parwa volgt, terwijl het aantal van 18 niet steeds volledig is.

Naast het Mahabharata waren ook het hindoesche Ramajana en het Hariwangsa den Oud-Javanen bekend en deze helden dichten hebben eveneens het aanzijn geschonken aan oud-javaansche bewerkingen. Het Ramajana handelt over de lotgevallen van Rama, een prins van Ayodya, en diens strijd tegen Rawana, een demonenvorst van het rijk Langkapoera. Het Hariwangsa loopt in hoofdzaak over de wederwaardigheden van den bekenden Krsna, den leeraar en bondgenoot van de Pandawa's. Het Hariwangsa kan daarom min of meer beschouwd worden als een supplement van het Mahabharata.

Toen later na den val van het rijk Madjapait (naar de javaansche overlevering omstreeks 1478) op Java een tijd van woeligen aanbrak, waarin tevens de nieuwe godsdienst, de Islam, krachtdadig werd gepropageerd, toen moest de javaansche letterkunde wel ten doode gedoemd worden.

De eerste bekeerlingen van den nieuwen godsdienst toch koesterden minachting voor al wat uit den Hindoe-tijd, ,,de Kafir-periode'', afkomstig was of daaraan herinnerde; en de voorkeur werd gegeven aan moslimsche boeken, profetengeschiedenissen e.d.

Als nu later, na een tijdsverloop van twee eeuwen, de schoone letteren weer beoefenaars vonden, waren de meeste boeken uit den bloeitijd der javaansche letterkunde reeds verloren gegaan. (Men leze hierover: Oud en nieuw uit de javaansche letterkunde, door Prof. Dr. G. A. J. Hazeu).

Zoo was het ook met de oud-javaansche parwa's. Dank zij de bemoeienissen van europeesche geleerden zijn manuscripten van verscheidene parwa's terecht gekomen en voor verder teloorgaan gevrijwaard geworden.

Van deze parwa's zijn tot nu toe een vijftal in druk verschenen en wel in latijnsche karakters getranscribeerd, n.l. het Adi-, het Wirata-, het Asrama-, het Mausala- en het Prastanika-parwa. (Allen uitgegeven door Dr. H. H. Juynboll).

Was de letterkunde in den tijd der woelingen onder den geheimzinnigen sluier van den Islam verwaarloosd, ja gestikt, niet alzoo was het geval met de verhalen, die het onderwerp der schoone letteren uitmaakten, n.l. de mythen uit de parwa's. Wel moesten in de eerste jaren na de invoering van den Islam die verhalen in populariteit afnemen, wel moesten in die tijden van godsdienst-ijver nieuwe bestaansvoorwaarden voor die heidensche sagen geschapen worden, maar zij konden den eersten schok weerstaan.

De hindoesche sagen waren toen zoo diep ingeworteld in de ziel van den Javaan, dat zelfs dweepzucht niet krachtig genoeg was om ze uit de gemoederen van verreweg het grootste gedeeite van het volk te verbannen. De kern dier verhalen vormde een te hecht geheel met de levensopvattingen, het denken, het doen en laten van het volk. Zij is in den loop der tijden blijven leven in den volksmond; zij is blijven gedijen in het geheugen van den Javaan, overgeleverd van geslacht tot geslacht; zij is de voornaamste rol blijven vervullen in het wajangspel, tientallen na tientallen van jaren. En dat alles is zij tot op den huidigen dag nog.

Toen na twee eeuwen van insluimering de javaansche letterkunde weer begon op te leven, terwijl waarschijnlijk mede door verflauwing van de godsdienstdrift in de heidensche afkomst geen beletsel meer werd gezien om de mythen uit de parwa's op schrift te stellen, toen leverden in de eerste plaats die oud-javaansche sagen stof voor poëzie en proza.

Gedicht na gedicht werd vervaardigd, lakon na lakon samengesteld en gecodificeerd tot de zoogenaamde ,,pakem's''; en nog vormen die sagen een geliefd onderwerp voor schrijvers van den tegenwoordigen tijd. Doch deze letterkundige produkten bevatten niet meer die mythisch-legendarische sagen van weleer. De hoofdtrekken van de oud-javaansche parwa's vindt men in de nieuwe werken terug, niet alzoo echter de mystische tint, terwijl die werken voorts in details op verscheidene punten zeer veel van het oorspronkelijke verschillen.

Dit verschijnsel moet zijn verklaring vinden hierin, dat eensdeels vele woorden, termen en uitdrukkingen, die in de overlevering zijn bewaard gebleken, door de nieuwe schrijvers hetzij niet hetzij niet goed meer werden verstaan; anderdeels daarin, dat de nieuwe schrijvers de verhalen in overeenstemming trachtten te brengen met de nieuwere begrippen en ze deden aanpassen aan de jongste maatschappelijke toestanden, terwijl voorts de plaats der handeling liefst nog werd overgebracht naar Java. En waar bij de bewerkingen de oudjavaansche tekst heeft dienst gedaan, zal deze wellicht niet in haar geheel door den bewerker verstaan zijn, terwijl de fantazie te hulp moest worden geroepen om de leemten aan te vullen.

Bovendien nog worden vaak de helden uit het Ramajana verward met die uit het Mahabharata; en niet zelden ook wordt een stuk, aan het Mahabharata ontleend, samengevoegd met een stuk uit het Hariwangsa tot één verhaal gekombineerd. [1]). Deze fout is uiteraard voor de nieuwe schrijvers schier onvermijdelijk, daar — zooals wij boven reeds opmerkten — het Hari-

1) Zie o. a. de aanteekeningen van Dr. Hazeu op de lakon Arimba.

wangsa min of meer een supplement is van het Mahabharata, zoodat vele helden uit het eene gedicht ook in het andere terug te vinden zijn.

Uit het vorenstaande zien wij, dat wij tegenwoordig de hindoe-javaansche sagen vervat vinden in:

1e. Oud-javaansche geschriften, waarin de parwa's de eerste plaats innemen;

2e. Tal van nieuw-javaansche werken, bijna uitsluitend in dichtvorm (tembang), die een geliefde lektuur voor den Javaan vormen;

3e. De zoogenaamde ,,pakem's'', d.i. samenvattingen van lakon's (wajangverhalen, wajangtooneelstukken). De pakem's zijn in het bizonder het boek voor den dalang.

Het zal ons te ver voeren, na te gaan in hoeverre de drie bovengenoemde categorieën van elkaar verschillen. Genoeg zij het er op te wijzen, dat er in de bijzonderheden vele verschilpunten te konstateeren zijn, en aan te geven waarin de aanleiding tot die verschillen gezocht moet worden. In ons onderwerp hebben wij slechts rekening te houden met de oud-javaansche bronnen en in het bizonder met het Adiparwa, het belangrijkste parwa uit het Mahabharata.

Zooals wij boven gezien hebben, is het Adiparwa het eerste boek van de parwareeks. Indien een oningewijde het Adiparwa leest — gesteld dat hij het oud-javaansch verstaat —, zal hij vele moeilijkheden ondervinden om het verhaal te begrijpen.

Vooreerst zal den lezer door de vele onderbrekingen van het hoofdverhaal het verband van het geheel ontsnappen. Dan nog zal hij verward geraken in den chaos van vreemde eigennamen, terwijl verder verschillende eigenaardige begrippen en gebruiken, ontsproten uit de in denHindoe tijd heerschende levensopvattingen en maatschappelijke toestanden, niet in het minst een struikelblok voor den lezer vormen.

De trant, waarin het Adiparwa geredigeerd is, kan men eenigszins vergelijken met dien van de Duizend-en-een-Nacht, de Decamerone, dan wel de Heptamerone.

Als de auteur van het werk (of liever gezegd van het heele Mahabharata) wordt genoemd Bhagawan Byasa, die het heilige verhaal aan zijn leerlingen onderwees, en de laatsten op hun beurt gaven het weer over aan hun leerlingen.

Tot een der leerlingen van Byasa behoorde een zekere Oegrasrawa. In het Adiparwa treedt deze Oegrasrawa op als de verteller, die een verhaal doet aan zijn gastheer Bhagawan Sonaka.

Het verhaal loopt over het gesprek van koning Djanamedjaya met zijn hofgeestelijke Bhagawan Waisampayana, waarin de laatste een omstandig verslag geeft van het wedervaren van de voorouders des konings, namelijk de Pandawa's en de Korawa's. Dit gesprek heet gevoerd te zijn tijdens een slangenoffer, dat koning Djanamedjaya aanrichtte om den dood van zijn vader door den naga Taksaka te wreken. Koning Pariksit, Djanamedjaya's vader, was een kleinzoon van Ardjoena (zooals wij weten een der vijf Pandawa's).

Tot recht begrip volge hieronder een kort overzicht van het groote verhaal.

Boven zagen wij, dat Bharata afstamde van de Tjandra-dynastie. Een van zijn voorouders heette Poeroe, waarom hij dan ook een vorst uit het geslacht Poeroe werd geheeten. Als kind heette hij Sarwadamana; hij zag het eerste levenslicht op de kluizenarij van zijn grootvader, Bhagawan Kanwa. Nadat hij op godsbevel door zijn vader, koning Doeswanta, als diens zoon en troonsopvolger werd erkend, kreeg hij den naam ,,Bharata''.

Een der nakomelingen van Bharata heette Hasti; en naar dezen vorst werd de residentiestad van het rijk ,,Hastinapoera'', d.i. ,,stad van Hasti'' genoemd. Een der nakomelingen van dezen vorst heette Koeroe, waarom de verdere nakomelingen van Bharata iook wel worden betiteld met den naam ,,Koeroewangsa'', d.i. geslacht van Koeroe.

Naar onze begrippen moest de laatste koning uit het geslacht van Koeroe koning Santanoe zijn. Deze vorst had drie zonen,

genaamd Dewabrata, Tjitranggada en Tjitrawirya.

De eerste zoon, meer bekend onder den naam Bhisma, geboren uit Santanoe's eerste huwelijk, bleef ongehuwd. Tjitranggada en Tjitrawirya, uit Santanoe's tweede huwelijk gesproten, stierven kinderloos.

Voor haar huwelijk met koning Santanoe had Satayodjanagandhi, de moeder van Tjitranggada en Tjitrawirya, in zgn. voorhuwelijk geleefd met Bhagawan Parasara, van wien zij een zoon had, Byasa genaamd. Deze Byasa was dus een stiefzoon van Santanoe.

Toen nu Tjitranggada en Tjitrawirya kinderloos stierven, stond Satayodjanagandhi voor een moeilijk geval. Dewabrata nl. had ter wille van zijn stiefmoeder, Satayodjanagandhi, van een troonsbestijging afgezien en de gelofte afgelegd een ,,bhrahmatjari-leven'', d. i. een leven zonder eenigen omgang met de vrouw, te zullen leiden.

Volgens de ,,dharma'' (godsdienstige wetten) rustte de plicht op iederen man, de weduwe van een afgestorven broer te huwen. Dewabrata had dus met de gemalinnen van de overleden broers, Ambika en Ambalika geheeten, moeten trouwen.

Niettegenstaande Satayodjanagandhi er herhaaldelijk op aandrong, weigerde Dewabrata de weduwen te huwen. Eindelijk werd er besloten de hulp van Byasa in te roepen, om kinderen bij Ambika en Ambalika te verwekken, om het geslacht van Koeroe tegen uitsterving te behoeden.

Byasa verwekte bij Ambika een zoon, Drstharastra geheeten, en bij Ambalika eveneens een zoon, die den naam Pandoe kreeg. Deze werd later vader van vijf zoons, de Pandawa's, terwijl Drstharastra honderd zonen kreeg, die gezamenlijk met den naam Korawa's worden betiteld.

Drstharastra en Pandoe werden ieder door Bhisma (Dewabrata) tot koning verheven, elk van hen kreeg de helft van het rijk.

Koning Pandoe stierf vroeg, en de Pandawa's, kinderen nog, genoten onder voogdij van hun oudoom Bhisma een gezamenlijke opvoeding met hun neven de Korawa's, terwijl het rijk dat hun rechtens toekwam mede geregeerd werd door hun oom Drstharastra.

In alle opzichten waren de Pandawa's de Korawa's voor, waarom deze laatsten hen uit naijver haatten en al het mogelijke deden om hen ten val te brengen, en hun het rechtmatig aandeel van het rijk te onthouden. Deze vijandschap tusschen de Pandawa's en de Korawa's, nog tijdens hun jeugd ontstaan, gaf aanleiding tot het uitbreken van den grooten oorlog, bekend onder den naam van ,,Bharatayoeda'', d.i. ,,de strijd der Bharata's''.

Inmiddels echter was Yoedistira, de oudste der Pandawa's, koning van het rijk Indraprasta geworden.

Nagenoeg alle Korawa's sneuvelden in den Bharatayoeda. Na den oorlog werd Yoedistira koning van Hastinapoera. Eenige jaren daarna gingen de Pandawa's het kluizenaarsleven leiden, en Pariksit, hun eenige nakomeling, werd koning van Hastinapoera.

Pariksit was de zoon van Abhimanyoe (een zoon van Ardjoena, den middelste der Pandawa's) en Oetari, een prinses van Wirata. Toen Abhimanyoe in den Bharatayoeda sneuvelde, liet hij een kind achter, dat Oetari nog in haar schoot droeg; dit kind was Pariksit. Als de eenigste nakoling der Pandawa's kwam de troon hem dus rechtens toe, toen Yoedistira afstand deed van de regeering.

Door de beet van de slang ,,Naga Taksaka'' vond Pariksit den dood. Hij werd opgevolgd door zijn zoon Djanamedjaya.

Op zekeren dag, toen koning Djanamedjaya met zijn mantri's op het voorplein zitting hield, kwam tot hem Bhagawan Oettangka, die uit wrok jegens Naga Taksaka den koning vertelde, op welk een verraderlijke wijze koning Pariksit om het leven was gekomen. (Bij den dood van zijn vader was Djanamedjaya n.l. nog een kind). Tevens raadde Bhagawan Oettangka den koning aan, een sarpayajnja (slan-

genoffer) aan te richten, d.i. alle slangen te verdelgen, ten einde den dood van koning Pariksit te wreken.

Het verhaal van Oettangka over den treurigen dood van koning Pariksit werd door 's konings mantri's bevestigd, en koning Djanamedjaya ging tot het slangenoffer over. Duizenden slangen vonden in het offervuur den dood. Doch Taksaka kreeg de hulp van god Indra, die hem een schuilplaats bood in den hemel.

Inmiddels kwam een brahmaan, Astika genaamd, tot koning Djanamedjaya en verzocht dezen om een gunst. Nu verbood de ,,dharma'' een brahmaan een gunst af te wijzen; en na de toezegging van den koning bekomen te hebben, verzocht Astika den koning het slangenoffer te staken.

Zoo eindigde het slangenoffer, zonder dat Naga Taksaka er den dood vond. Dit stelde begrijpelijkerwijs koning Djanamedjaya zeer te leur; en om hem te troosten werd hem de geschiedenis van zijn voorvaderen door Bhagawan Waisampayana verteld.

Ziet daar, in zeer groote trekken, een overzicht van het Mahabharata.

Van het Adiparwa zijn nog slechts enkele fragmenten vertaald of toegelicht; n.l.:

1e. De inhoudsopgave van het Mahabharata in het Kawi, met toelichting uitgegeven door Prof. Kern in Bijdr. Kon. Instituut 3e volgreeks VI pag. 92 — 95.

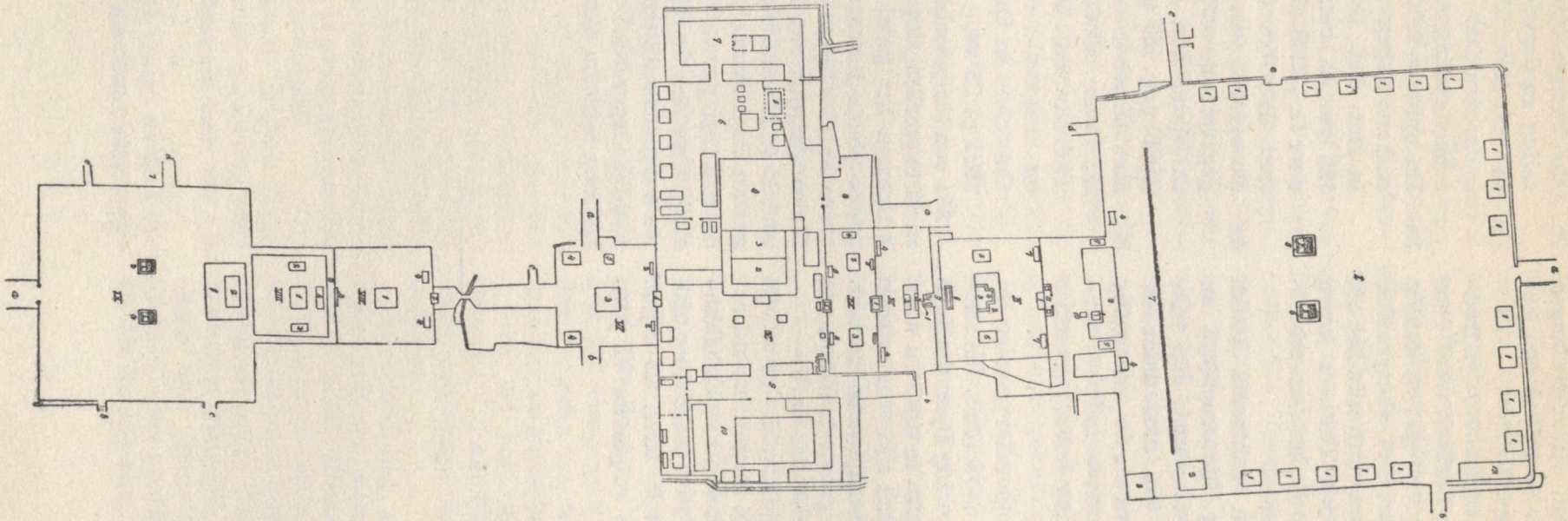
2e. Het Pausya-tjarita, in tekst en vertaling medegedeeld door Prof. Kern in Verh. Kon. Akad. v. Wetensch. 1877 onder den titel ,,Over de oud-javaansche vertaling van het Mahabharata''.

3e. De episode van het karnen van den oceaan, uitgegeven door dr. Brandes in Not. Bat. Gen. XXXI (1893) pag. 114 vv. en vermeerderd en vertaald door Dr. H. H. Juynboll in Bijdr. Kon. Inst. 6e volgreeks I (1895) pag. 79 vv.

4e. De episode van Pariksit's dood, uitgegeven en vertaald door Dr. Hazeu in Bijdr. Kon. Inst. 6e volgreeks V (1898) pag. 187 en vlg.

5e. Het Garoeda-verhaal, vertaald door D. van Hinloopen Labberton in Tijdschr. Bat. Gen. deel LI p. 183 vv. en aangevuld door P. V. van Stein Callenfels in Oudh. Versl. Bat. Gen. 1921 p. 23 vv.

Als een bizonderheid dient eindelijk vermeld te worden, dat in het oud-javaansche Adiparwa het getal achttien een overwegende plaats inneemt. Daar toch wordt vermeld, dat het verhaal, door Bhagawan Waisampayana aan koning Djanamedjaya verteld (d.i. het Mahabharata), door Bhagawan Oegrasrawa ,,Astadasaparwa'' (d.i de achttien parwa's) werd genoemd. De strijd tusschen de Korawa's en de Pandawa's duurde achttien dagen; en het gezamenlijke leger der Pandawa's en Korawa's bedroeg achttien aksohini's.



Plattegrond van de Kraton te Jocjakarta.

TOELICHTING BIJ DEN PLATTEGROND VAN DE KRATON TE JOGJAKARTA

DOOR

P. A SOERJADININGRAT

(Gepubliceerd met welwillende toestemming van Z. H. den Sultan).

I. NOORDELIJKE ALOEN-ALOEN.

a. Pangoerakan. Volgens de overlevering strekte deze zich eertijds uit tot den viersprong bij de tegenwoordige Societeit. Verbannen sultans-dienaren werden door hun bewakers tot dezen viersprong geleid.

b. Joedonegaran-weg.

c. Kaoeman-weg.

d. Ngratowidjajan-weg.

e. Grootemoskee (mesdjid ageng).

1. Pakapalan (paardenstal). Volgens de overlevering werden hier vroeger de paarden gestald van hen, die deelnamen aan de toernooien met de lans op Zaterdag. Tegenwoordig verblijven hier de sultans-dienaren (patih, boepatih-najoko en boepatih-politie) bij een huwelijks- of een besnijdenisfeest van den vorst of den kroonprins.
2. Grija Monggang. Gebouw waar de gamelan Monggang elken Zaterdagmiddag van 5-6 uur bespeeld wordt.
3. Krangkengsima (tijgerhokken). Worden niet meer gebruikt.
4. Bangsal Pemandengan. Plaats van de pangerans tijdens een huwelijks- of een besnijdenisfeest van den vorst of den kroonprins.
5. Ringin koeroeng: Kjai Déwadaroe.
6. Ringin koeroeng: Kjai Djajadaroe.
7. Bakoeng. Volgens de overlevering de plaats, waar de paarden werden opgesteld van hen, die aan de zaterdagsche toernooien met de lans deelnamen.
8. Tratag Pagelaran. Behalve als plaats, waar de rijksbestuurder zijn opwachting maakt, diende deze tratag volgens de overlevering ook als de plaats, waar de gelederen (,,gelar'') van het uittrekkende leger werden gevormd.
9. Bangsal Paséwakan. Volgens de overlevering de plaats, waar de ten strijde trekkende leger-aanvoerders (,,sénapatih'') hun opwachting maakten. Tegenwoordig de plaats, waar de ,,boepatih anèm'' de wacht betrekken.
10. Pantjaniti of Bangsal Pengrawit. Volgens de overlevering de plaats, vanwaar de vorst zijn leger ten strijde zag uittrekken. Tegenwoordig de plaats, waar de rijksbestuurder tot zijn betrekking wordt verheven.
11. Patjikeran. Volgens de overlevering de plaats, waar veroordeelden de handen werden afgekapt (,,tjiker''). Vandaar dat nog heden de beide daar gelegen gebouwtjes dienen tot wachthuis van het corps ,,Singa negara'' (scherprechters) en ,,Mertaloeloet''.
12. Bioskoop-gebouw.

II. SITINGGIL.

1. Taroeb of Tratag agoeng.
2. Tratag sitinggil.
3. Bangsal Witana.
4. Mangoentoer Tangkil.
5. Bangsal Balébang. Volgens de overlevering gebruikt als bewaarplaats van den strijd-gamelan. Ook nu nog wordt er een gamelan bewaard.
6. Baléangoen-angoen. Bewaar-

plaats van de gamelan's sekati, monggang en kodok ngorèk.

7. Bangsal patjaosan abdidalem gandèk. Plaats voor de ,,gandèk's'' (een corps-beambten, o.a. belast met het overbrengen van brieven en boodschappen van den vorst).
8. Batoerana. Volgens de overlevering bestemd voor lieden, die tegen den vorst opstonden.
9. Pamengkang. Volgens de overlevering bestemd voor het in het geheim opgestelde corps pradjoerit's Soeranata tijdens de vorstelijke audientie's.

III. MANDOENGAN.

a. Tandjoeng-boomen.
b. Kemit-boemen-weg.
1. Régol Bradjanala (poort). Hier worden de uren geslagen.
2. Bangsal Mandoengan. Volgens de overlevering de audientie-plaats bij het berechten van de zaak van hen, die de doodstraf hebben verdiend. Tegenwoordig de plaats, waar de rijksbestuurder en de regenten wachten, voor ze ter audientie den kraton in gaan.
3. Batoerana. Volgens de overlevering bestemd voor de berechting van hen, die ter dood werden veroordeeld.
4. Bangsal patjaosan Djeksalan Pradjoerit. Plaats, waar de djaksa en de pradjoerit's wacht houden.

IV. SRIPENGANTI.

1. Régol Sripenganti (poort).
2. Bangsal Sripenganti. Volgens de overlevering de audientie-plaats van 's vorsten familie-leden en beambten en de plaats, waar de gamelan Sekati werd geslagen bij feesten en op den 1sten van de maand Moeloed. Verder audientie-plaats bij de ontvangst van vreemde gasten.
3. Bangsal Tradjoemas. Plaats, waar de gamelan Sekati wordt geslagen als tegenhanger van de westelijke Bangsal.
4. Bangsal petjaosan pradjoerit (wachtplaats voor de pradjoerit's).
5. Bangsal petjaosan Soemapoetra toewin penéwoe mantri.

V. KADATON.

1. Régol Danapertapa.
2. Bangsal Kentjana.
3. Tratag Prabajeksa.
4. Prabajeksa.
5. Mesdjid Panepèn (moskee voor ,,afzondering''). Tegenwoordig gebruikt bij het huwelijk van 's vorsten kinderen en kleinkinderen.
6. Kapoetrèn.
7. Karaton kilèn.
8. Tamanan.
9. Gedogan.
10. Pringgadani.

VI. MAGANGAN.

a. Gentan-weg.
b. Sokolanggèn-weg.
c. Panggoeng-weg.
1. Régol Magangan. Volgens de overlevering zaten hier in vroeger tijd de prinsessen bij de keus van de pradjoerit's, die een proef met de behandeling van de lans moesten afleggen.
2. Bangsal petjaosan pradjoerit toewin mantri panèwoe. (Wachtplaats voor pradjoerit's en mantri-panèwoe's).
3. Bangsal magangan. Tegenwoordig (wellicht ook vroeger) de plaats, waar de gamelan Kjai Goentoersari werd geslagen bij feesten in den kraton. Verder gebruikt als wachtplaats voor boepatihanèm, pradjoerit's en mantripa'newoes.

4. Huis, bestemd voor de opstelling van ,,goenoengan's'' bij de grebeg.
5. Badkamer.

VII. MANDOENGAN.

1. Bangsal Mandoengan. Tegenwoordig gebruikt als bewaarplaats van draagstoelen e.d.
2. en 3. Régal Mandoengan.
4. Bangsal petjaosan panèwoemantri.

VIII. SITINGGIL.

1. Bangsal Sitinggil. Volgens de overlevering de plaats, vanwaar de prinsessen naar de tijgergevechten keken.
2 en 3. Badkamers.
4. Batoerana.
5. Pamengkang.

IX. ZUIDELIJKE ALOEN-ALOEN.

1. Tratag. Tegenwoordig — wellicht ook vroeger — gebruikt bij de ,,groote repetitie'' van de wapenschouwing der pradjoerit's.
2. Gilang. Volgens de overlevering gebruikt als plaats voor den vorst bij de tijgergevechten.
3. Ringin Koeroeng.

a. Gading-weg.
b. Siliran-weg.
c. Langenastran-weg.
d. Gadjahan-weg.
e. Patejan-weg.
f. Olifanten-stal.

OUDE KLANKEN.

DOOR

J. S. EN BRANDTS BUYS- VAN ZIJP

Onder de geluidsemanaties, onder de tonen en klanken van dit land, die, versponnen en verweven, zijn aparte klanksfeer, geluidscocon zijner volksziel vormen, hebben de tonen, door geslagen hout voortgebracht, ons altijd mee van de beminlijkste geleken.

Een hoeveel schooner gebruik heeft het Oosten, heeft althans Java van die klanken gemaakt, dan de Westersche muziek.

In het Westen nauwelijks iets dan de schril armelijke xylophoon, een hongerige karakterclown, die bij Saint-Saëns, (,,Danse macabre''), het droog-rammelende klikklakken van de geraamten naäapt, — bij Zweers, (,,Ode aan de Schoonheid''), uiterst ongepast lacht als een gek, — en nu, de laatste jaren aan den drank geraakt, in het Jazzorchest beland is en daar geheel gedépraveerd. Of zou zijn ontmoeting met Stravinsky, (in een van diens nieuwste baletten), maken dat hij zich toch nog rangeert?

Dan, tegenover dit twijfelachtige karakter de Javaansche xylophoon, de houten gambang. (Want de Achter-Indische verwanten met hun bam boetoetsen zullen harder van gemoed zijn dan zij is. Geslagen bamboe geeft een starren, harden, brozen klank, brengt een glasachtige klankmaterie voort).

Sachs noemt den klank van de Javaansche gambang kajoe kort en droog, (M.I. Ind. u. Indon.). Doch dat lijkt maar oppervlakkig zoo.

Goed gambangspel kan herinneren aan een zachten vollen wind, woelende door het loover van struikgewas, dat tikkelend druipt. En het timbre op zichzelf, de donkere helderheid van den houten gambangtoon, doet denken aan den druppel, korrel eener edele harssoort, van buiten verhard, maar in het binnenste nog week, geurig en honigzoet van kleur. In het psychische echter verbeeldt dit klanktimbre den moeilijken, niet-soepelen mensch met het milde hart; naar ons gevoel althans.

Men zou zoo zeggen, als dat dan allemaal waar is, mochten de Westersche componisten weleens op hun xylophoon de proef nemen met de Javaansche slagstokken, de taboehs van de houten gambang. Want dat is het groote technische, materieele verschil tusschen de twee. Wie weet, of niet bij zulk een zachtzinniger, streelender behandeling het Westersche instrument nog onvermoede psychische gevoeligheden toonen zou.

J. en C. J. A. Kunst hebben op Java ook gambangs met bamboezen inplaats van houten klanklatten aangetoond, (Djawa, jg. II, 135 v.), en wel in Kediri en de Preanger. Wij hoorden er een in het Cheribonsche. De klank was duidelijk minder edel, scherper en korter dan bij goede houten toetsen; maar niet leelijk. Er schijnen als materiaal onderscheiden forsche soorten van bamboe voor te worden gebruikt; in ons geval volgens opgave ,,awi soera''.

Van den heel eigenaardigen, aparten bamboeklank geven een goed voorbeeld de signalen die men hier in Sala en vermoedelijk ook wel elders, — (maar zulke dingen zijn soms nogal locaal, — zoo hoorden we in Bandoeng wel, maar hier niet de ééntonige bamboetrompet der Chineesche varkensslagers, eenvoudige open buis van circa een voet lang, zonder speciaal mondstuk), — doch om tot den geslagen bamboeklank weer te keeren, hier kondigen de Chineesche verkoopers van sommige kostjes zich aan door simpel rhythmische figuren geslagen uit twee korte bamboelatten.

Dat geluid is van een zoete, zachte schrilheid. Een kinderlijk vogelgeluid. Of mis-

Madoereesche spleettrommen.

Randa nenoen.

Wajangan.

schien lijkt het nog meer op sommige insectenstemmen.

Wat we nog van de houten gambang wilden zeggen, onder de technische hulpmiddelen, die ze haar speler heeft te bieden, is ook een voortreffelijk fraai glissando. Het schijnt echter zelden te worden gebezigd. Hier in de Javaansche contreien hoorden we het nooit, en in de Soendasche alleen van een blinden, solospelenden straatmuzikant, uitstekend musicus overigens.

Zonder dezen laatste zouden we aan een bepaald verbod aller zulke snel van den eenen op den anderen toon verglijdende geluidreeksen gedacht hebben. Bij een Soendasche vrouw-uit-het-volk immers observeerden we heftige en verontwaardigde schrikreacties vanwege onze roekeloosheid, toen we toevallig dwars over de snaren van een katjapi gegrist hadden. En precies zoo, toen we een snelle toonreeks uit een pansfluit bliezen: ,,Pas op toch! Je roept den tijger!!'' Maar het gambangglissando is misschien niet huilend genoeg om die sympathetische associatie te verwekken.

Overigens hoorden we hier in het Javaansche den tjelempoengspeler weleens van die ,,schroem''-bewegingen risqueeren over vijf zes of (?) successieve snaren bij de begeleiding eener schimmen-wajangvertooning. Maar dat was misschien meer bijwijze van individueele vrijheid of grap. En men zegt ons, dat als zóódanig het gambangglissando hier ook wel voorkomt. Doch in streng spel zou het als een stijlfout beschouwd worden.

Van de wajang gesproken, men kent de droge, knakkende of knappende, weergalmlooze, eigenaardig gerhythmeerde, houten klanken, het getimmer van hout op hout, waarmee de dalang bij het menschentooneel, (wajang wong), en de leider bij de Javaansche dansen, (wireng e.d.), de figuren en bewegingen regelt.

Bij de schimmenwajang heeten deze slagen de aanwijzingen van den dalang aan de gamelan over te brengen.

In ieder geval geven ze vaak méér dan de seinen, die voor de practische leiders van de gamelan, den rebab- en den kendhangspeler van nut kunnen zijn. De slagen maken dan den indruk van (buitendien) een zelfstandige waarde als expressiemiddel te hebben, een middel dat behoort tot dezelfde categorie als de geluiden die de dalang voortbrengt met zijn rammelaar, stel metalen rinkelplaten.

Zoo hebben we door Javanen een dalang wel hooren prijzen om het gehalte van zijn gerinkel en van zijn gehamer, of liever geklop, — want de houten, (of ook hoornen), tjempala, waarmede hij tegen den zijwand van zijn open kothaq, (wajangkist), slaat, is eigenlijk geen hamer.

Zijn vorm is eerder die van een onregelmatig rolronde knots. Maar men prees de manier van slaan dan als sterk en opwindend. Inderdaad schijnt hij er ook de gamelanmuziek door mee te sleepen.

De rammelplaatjes, kepjaq, of, (volgens onzen Javaanschen zegsman minder goed) ketjrèq, schijnen ook voor te komen van hout. Doch over dat houten timbre kunnen we u niets vertellen; we hebben ze nooit gehoord. De houten exemplaren moeten meer iets zijn uit de désa. Een specialen naam wist men er ons niet voor te noemen. (Ketjrèq zou eigenlijk een, rinkelende, handboei wezen).

Westerlingen plegen nogal eens bezwaar te voelen tegen al die klop- en rammelgeluiden, vinden ze hinderlijk, storend voor de eigenlijke muziek. Immers de rhythmiek, of liever agogiek, — want de rhythmische figuraties hebben in deze geluidenreeksen een secundaire beteekenis, hoofdzakelijk versnellen en vertragen ze, — de gang van dit geklop houdt geen direct in het oor vallend verband met de beweging van de gamelan. Soms maakt het den indruk, dat de dalang daar (instinctief?) een, (vermoedelijk vrij gecompliceerde) metrische correlatie mee bewaart, — soms, dat hij de muziek vooruitloopt, — doch in hoofdzaak, dat zijn kloppen op-zich-zelf het gevoel der situatie uitdrukt.

De Javaan reageert op zulke dingen blijk-

baar anders dan de Westerling. Er zijn meer van die verschijnselen, gevallen dat aan het gamelanspel expressieve, maar niet werkelijk muzikale geluiden worden toegevoegd, klanke die zich van den gang der muziek betrekkelijk hebben geëmancipeerd, of liever, daar vermoedelijk nooit geheel in zijn opgenomen geweest.

We denken nu niet aan het eenvoudige in hun handen of op hun dijen klappen door de toeschouwers bij een tajoebpartij, dans van een talèdhéq met mannen die elkander afwisselen. Dit geklap immers is gehéél gestyleerd, begeleidt op weinig gecompliceerde manier de beweging van muziek en dans. (Vaak markeert een deel van het publiek de volle maatdeelen, en de anderen de lichte achtsten daartusschen). Noch aan hun losse, de maatdeelen accentueerende, kreten.

Maar we herinneren ons een verfijnden Salaschen serimpidans, en daarbij zaten in de gamelan een viertal lieden met statiemutsen, (koeloeq's), van dubbele hoogte op. Vermoedelijk waren het dus potsenmakers-van-professie, hofnarren. Dezen nu accompagneerden eveneens den dans niet met handgeklap alleen, doch buitendien ook nog met flauw-rhythmische, (telkens uit twee jambisch-verbonden kwarten bestaande, kreten, die echter blijkbaar woord- en zin-loos waren. In melodischen zin, naar toonhoogte en intervallen, schenen die kreten onbepaald, maar daarentegen waren ze vol, ja gespannen, van een heftig declamatorische expressiviteit.

De Westersche toehoorder wist er niet veel mee te beginnen. De expressie leek hem, indien iets, dan vooral ophitsend. Daar nu ophitsing bij het dansen eener talèdhèq niet ongepast scheen, maar de hiëratisch strakke serimpidansstijl, naar het hem voorkwam, de uiterste zelfbeheersching en zelfcontrole eischt, vooral geen opwinding of vurigheid, begreep hij ook het praktische nu tniet. Daarbij leek er een innerlijke strijdigheid te bestaan tusschen den effenen, stil straffen maatgang van het gamelanspel, waarnaar die kreten zich metrisch voegen, en de ongebreidelde naturalistische expansiviteit van hun toonval.

Het conflict klonk haast ironisch. In dit verband mag nog genoteerd worden, dat Javaansche schoolkinderen ditzelfde handklappen-in-de-maat gaarne gebruiken om een makkertje, dat een domheid begaat, te hoonen met quasi-aanmoediging.

Ook moge gememoreerd worden het eigenaardige, metrische blaas-sissen, stoomen, dat zich de gamelanspelers soms veroorlooven, en dat men op de meest verschillende wijzen kan verklaard krijgen: Ze doen dat om den klank voller te maken, — om den maat beter te doen uitkomen, — voor de aardigheid.

Bij sommige andere dansvertooningen, (we meenen bedaja, maar dat staat ons niet precies meer voor den geest), hoorden we hier in Sala, (zoowel in de Kraton als in de Mangkoenegaran), losse, woordelooze, vaag-gearticuleerde exclamaties in koor. Bij den aanhef van iederen kreet is de hoogte wellicht bepaald, naar verliest zich daarna spoedig. Niet rhythmisch verzelfstandigd, maar vaak ver of vrij ver uiteenliggend, kunnen ze klinken, alsof ze met de gamelanmuziek in het geheel niets te maken hadden. Zoodat een Westersch musicus, dien we er op attent maakten, verwonderd zei: ,,Doet dat het koor? Ik dacht, dat dat menschen buiten waren''.

Soms, in hun sleependen val en wegsterving, krijgen die uitroepen een melancholiek tragische expressie, die overigens niet in de bedoeling schijnt te liggen; althans niet in de bewuste bedoeling. Ook blijkt er niet van eenig verband met den tekst van den inleidenden koorzang, noch met iets anders.

Zulke kreten breken veelal uit, kort voor een overgang in de muziek, momenten dat er, om iets te noemen, een zachter gedeelte volgt na luid druk spel. Zoo pleegt men dan, bij navragen, blijkbaar-achterafsche, en als het ware omgekeerde, verklaringen van het verschijnsel te krijgen. B.v., dat die kreten dienen om

de spelers te waarschuwen, het piano alvast aan te kondigen.

Maar dat kan nauwelijks hun ware reden van ontstaan zijn. Immers is het niet in te zien, waarom het koor beter het tijdstip van dien overgang zou beseffen, dan het orchest. De doseering van het hulpmiddel ware ook geheel ongeëvenredigd aan het practische effect, dat men wenscht. (Normaliter worden veranderingen in de muziek door vrij subtiele signalen van de kendhang aangekondigd). En dan is het ook niet zeer waarschijnlijk, dat klanken, kreten, zoo expressief om te hooren, zouden ontstaan zijn geheel zonder de bedoeling, of liever, zonder den drang tot het uiten van een gevoel.

Sommigen willen deze kreten in verband brengen met het ,,koembangan'', het woordlooze, quasi-hommelgonzende vocaliseeren van den dalang, dat echter op een vastblijvenden (?) en ondersteunden toon geschiedt.

In al de gevallen van aan de normale Javaansche muziek toegevoegde ongewone, vreemde, klanken, hetzij ze gerinkeld, gekreten of gehamerd worden, is er één stilisatiemoment onvolkomen gefixeerd, betrekkelijk onbepaald gebleven, (gelijk het melodische bij die kreten), ofwel op eigen gelegenheid, relatief vrij van het overige ontwikkeld, (zooals het agogische bij het kloppen of rinkelen).

Dit maakt, dat ze met de normaal-muzikale rest niet versmelten doch quasi-zelfstandig blijven, een collaterale bijstrooming naast den hoofdstroom, naast de gamelanmuziek vormen. Daar niemand die bijkomstige geluidenreeksen onexpressief kan vinden, — zij het ook, dat voor menigen Westerling hun expressie uiterst onaangenaam, zeer storend schijnt—, is het duidelijk, dat ze den indruk moeten geven min-of-meer-zelfstandige belichamingen te zijn van bijkomstige, verholen, wellicht onbewuste gevoelsstroomingen, van onderstroomen die in de eigenlijke gamelanmuziek en het normale reciet niet, of niet duidelijk waren geuit. (Vgl. nog de kamanak's. Volgens Groneman met slechtsaanvankelijk-vaststaanden, maar later omhoogzwevenden toon. Volgens J. en C. J. A. Kunst, ,,Djawa'', II, blz. 141 gemeenlijk met tonen, buiten de toonsoort van het stuk).

De meeste Westerlingen zullen geneigd zijn bij geluiden, gelijk die ,,rare'' kreten, aan corruptie, verbastering, te denken, — welke een later ontstaan of binnendringen dier elementen zou impliceeren. Doch het komt ons integendeel aannemelijker voor, dat ze oud, maar betrekkelijk rudimentair zijn, vroeger méér moeten zijn voorgekomen, door de traditie slechts ten deele bewaard, thans als expressief of aesthetisch element gewaardeerd worden, maar niet altijd meer in hun oorspronkelijke beteekenis begrepen.

De Westerling heeft, vooral zoo hij tot muzikaal-classicisme neigt, met zulk soort dingen nogal wat te stellen, voelt er zich door teruggestooten. Dit komt, de tradities der Westersche muziek doen hem homophoon, of harmonisch-polyphoon denken. Maar de stijl der Javaansche muziek is vanouds in niet geringe mate heterophoon. Dit maakt voor den Javaan het aanvaarden en waardeeren van zulke uiteen- of tegenstrevende combinaties gemakkelijker dan het voor den gemiddelden Westerling is.

Zoo schijnt voor Javaansche ooren ook het door-elkander-spelen van twee of meer muzieken, orchesten, gamelans, niet, of minder de expressie van cruë ruwheid en dwaasheid te hebben, die Westerlingen er veelal bij gewaarworden.

Trouwens, hier blijkt nog van andere verschillen tusschen de oude-Javaansche, en de huidige-Westersche voel- en denkgewoonten, dan van louter technisch-muzikale. Hadden wij Westerlingen een danskunst met zoo vrome vergeestelijktheid der bewegingen, als de serimpidansen vertoonen, we zouden daar stellig geen elementen aan toevoegen, noch ze ernaast dulden, zoo ruw als de aanmoediging dier potsenmakers.

Dat wil zeggen, wanneer het zoo valt, ontziet het Westen zich niet om in zijn kunst

gebruik te maken van de botsing der heterogeenste, felst-tegen-elkander-vloekende elementen. Berlioz contrapuncteert het Dies Irae, (het kerklied van den Jongsten Dag), met diabolische schunnigheden. Maar hij bedoelt dan ook een vloek, een romantisch-aesthetische blasphémie. Naievelijk echter, ingénuweg, combineeren we zulke contraire elementen niet meer; in onze kunst noch overigens.

Maar hier op Java, (althans te Djokdja), kan men, krachtens oude traditie, lieden van niet-wel-aanteduiden functie zien meeloopen in Vorstelijke bruiloftstoeten, en volstrekt geen poging doen om hun bedenkelijk karakter te verbergen. (Bij een andere gelegenheid marcheerde er in een hoogadellijke bruidsstoet een afgrijselijk Europeesch blaasorchestje mee, vlak achter de jonggehuwden, en verkondigde luidmuils, dat ,,ons Jaapje nu getrouwd was, en in de misère zat''. Maar dat zullen we voor een speling van het toeval houden).

Is het de Westersche kunst er om te doen, zoowel den wereldlingen als den vromen te behagen, andersgezegd: wil ze een fictieve bevrediging voorspiegelen aan de polaire tegenstellingen, aan de beide uitersten der menschelijke driften, aan de erotische begeerte, en aan den drang naar heiliging, dan pleegt ze een beroemd oud recept te volgen, en schildert de wellust, maar schildert den straffenden Duivel er naast. Ofwel, ze vervangt, (nog schijnheiliger!), den Booze door den Engel der bekeering, en laat den losbol zijn leven berouwvol eindigen in het Trappistenklooster.

Maar bij de Javanen gaat dat alles anders toe. Hun nationale held, Ardjoena, belichaamt op manifeste wijze beide uitersten. Hij is een even groot minnaar, (welk een Minnaar!), als asceet, (wel een Asceet!). Wij mogen niet zeggen, dat hij al te menschelijk is. Maar geheél menschelijk is hij zeker. Beurtelings komen die twee verlangens in hem boven. Het eene kan het andere verdringen, tijdelijk onderdrukken, maar nooit het dooden. Hij blijft die hij was: Minnaar-en-Heilige, Heilige-en-Minnaar. Op áárde is daar de onaantastbaarheid van zijn kluizenaarschap. Maar in den hémel het vlééschelijke huwelijk met de zeven nymphen.

Niet wij, die dit naieve en eerlijke, van alle preutschheden vrije, aanvaarden zulker tegenstellingen zullen wraken. Maar we willen nu, die onbevangenheid in het Javaansche geestesleven, in de kunst en in de zeden geconstateerd hebbende, ons bezighouden met enkelvoudigere verschijnselen.

Dat is te zeggen, de heer Van der Wolk heeft in het rijstblokstampen uitingen gevonden van verholen erotische begeerten. Zoodat dit muzikale volksspel juist minder eenvoudig, en minder schuldeloos zijn zou, dan men allicht meent.

Dat kan voor bepaalde gevallen of vormen zeer wel waar zijn. De plastische symboliek van stamper en blok is te duidelijk dan dat ze onbenut had kunnen blijven. Maar vermoedelijk verschilt het stampspel sterk, al naar de streek, waar men het waarneemt. Wijzelf hebben het tenminste aangetroffen in een vorm, waarbij ieder détail zich zonder moeite verklaren liet als résultaat van zuiver muzikale, althans aesthetische, beweegkrachten. Erotische motieven speelden in dit geval niet mee.

Maar de verdere behandeling van de rijstblokmuziek willen we nog even uitstellen, en eerst wat zeggen over de ,,thon(g)-thong's'' of ,,kenthongan's,'' zooals het Javaansch de houten of bamboezen spleettrommen noemt. Het Soendaasch spreekt van ,,kokhol'' en verbeeldt het geluid, dat die maakt door het klankwoord ,,tongtrong''. Sachs vindt het verkeerd deze instrumenten als ,,trom'' aan te duiden, gelijk geschiedt, wanneer men ze ,,spleettrom'' of ,,Holztrommel'' noemt. ,,Trom'' is de legitieme naam voor instrumenten, voorzien van een trommelvel, m. a. w. voor de membranophonen. De thongthong en verwanten echter zijn naar hun aard eer houten gongs dan trommen. (Zie M. I. I. u. I. En verder de noot op een der volgende pagina's van ons artikel).

De gedachte schijnt ons verleidelijk, een

nader verband te construeeren tusschen thongthong en rijstblok, door in het seinblok een specialisatie van het langwerpige houten stampmortier te zien. Immers kan men het rijstblok even goed bezigen tot het slaan van alarm, (wapene, onraad), als de thongthong zelf; en men doet dat ook.

Maar er zijn allerlei bezwaren. Zoo komen de spleettrommen in streken van den Archipel voor, waar de bevolking geen rijst verbouwt, noch verbruikt, en er dus ook moeilijk rijst kan gestampt worden, al kan men er wellicht andere substanties stampen in mortieren, die op rijstblokken lijken. Ook vertoonen sommige spleettrommen vormen, die in het geheel niet aan het gewone langwerpige rijstblok, met zijn model van een voertrog, doen denken, en ook niet aan de ronde, meer vijzelvormige. Al dadelijk de bamboekenthongan, stengellid, onder en boven gesloten door een nodium, en met een lange spleet in den zijwand, lijkt op geen van beide.

Dus zal de identificatie van stamp- en sein-blok wel niet gelukken. Wellicht, dat ze nieteens behooren tot een zelfde laag der cultureele verschijnselen, van welke lagen er, naar men weet, in den Archipel verscheidene over elkander geschoven liggen.

We schrijven de laatste alinea's zoomaar vaagweg. Toch ware het wenschelijk tot eenige nadere bepaling van de wederzijdsche, bestaande of ontbrekende, relatie dier twee werktuigen te komen en ook van hun tijdsorde. De signalen en rhythmen, die op het eene en op het andere geslagen worden, kunnen heel oude relikten bevatten, hoewel dat natuurlijk allerminst zeker is.

Sachs, (M. I. I. u. I.), nonchaleert eenigszins de spleettrommen van den Indonesischen archipel. Overigens moet men den reden billijken, dien hij opgeeft. Ze nemen in dat gebied volstrekt niet de domineerende positie in, welke ze in de Zuidzee hebben, (alsook in Amerika en in Afrika; — men vgl. hierachter de noot).

Verder zijn de vormen, die Java van dit instrument te zien geeft, maar weinig gevarieerd, ze wijken onderling niet zeer uiteen. En hun aesthethische, plastische of ornamentale, waarde is ook al niet bizonder groot. Prachtige dingen, als het exemplaar, dat Sachs afbeeldt van Nieuw-Guinea, moet men onder de Javaansche spleettrommen niet zoeken. (Men zie zijn Lexikon s.v. Holztrommel).

Dat de spleettrom in de gedaante van een uitgeholden boomstam hier ,,minder'' voorkomt, (M. I. I. u. I.) , is naar men weet alleen waar, zoo men haar frequentie met die der bamboezen exemplaren vergelijkt. Deze immers kan men zien hangen aan ieder huis in de désa, — maar ook van de groote houten exemplaren heeft het kleinste gehucht er altijd nog wel een of enkele. En in de steden zijn die nog pas in de laatste decenniën, bij gelegenheid van de moderniseering der politie, in onbruik en dan ook vaak zoek geraakt.

Den gewonen vorm kent men: een ronde balk, ruwbehakte boomstam van omtrent 1.5 meter lang, met bovenaan een soort van uitsteeksel, houvast of hengsel. (Dit logische, eenvoudige model komt ook in Afrika voor. Men vergelijke onze noot). Is dat handvat, wat Sachs een ,,neus'' noemt? Men pleegt er op Java een touw om te binden of door te steken, en daarna den thongthong op te hangen. De spleet overlangs is breed, en ondergraven, zoodat het binnenste ruim is uitgehold.

Een Javaansche variant loopt aan zijn boveneind niet uit in een handvat, doch in een gebeeldhouwden menschenkop, wordt opgehangen met een touw om de hals daarvan.

Men zou zoo zeggen, dit gegeven is waarlijk inspiratief genoeg. Die kop zou het gelaat kunnen geven van de stem, die nooit anders dan onheilen uitroept. Maar tot onze verwondering hebben we aan thongthongs tot nu toe alleen maar slap en plomp gesneden koppen gezien.

In de Soendalanden kan men soms exemplaren vinden, waarbij het hengsel is omgezet, niet in een kop, maar in vrij uitvoerig loofwerk. Die ornamentiek doet denken aan het krulwerk, dat een tara-

wangsa, zoo'n Soendasche viool, bekroont meestal.

Hier in Sala komt nog tamelijk veel voor een klein houten model, min-of-meer rolrond, doch niet eenvoudig cylindrisch maar sterk gekromd, met holle lenden, (de gespleten kant als voorkant gerekend).

Een ietwat afwijkend model hebben ook de houten spleettrommen, die men soms bij (hof)gamelans kan zien opgesteld. Zoo'n instrument schijnt bij sommige dansen de eenvoudige (wajang)kist te vervangen, inplaats van de kottaq gebruikt te worden om er de signalen voor de dansers op te slaan. Volgens opgave van een Salaschen nijaga speciaal, of alleen, bij den Djocdjaschen bedajadans; zelf hebben we dit nog niet voldoende nagegaan.

De vorm is meestal die van een houtencylinder, maar nu horizontaal en met een voet eronder. Dan wel het horizontale klanklichaam is begrensd door platte vlakken, neemt den vorm aan van eenhooge, smalle, dikwandige, open doos, boven nauwer dan onder, want de wanden hellen naar binnen, naar de opening toe.

Op Madoera, midden en Oostelijke helft, is het hangende, cylindrische model van alarm-spleettrom vervangen door een stàànd met de langste richting horizontaal. De vorm is die van een hooge schuit, of, misschien beter gezegd, van een ouderwetsche turf- of houtbak, maar van boven natuurlijk niet wijd open doch als het ware toegekrompen. (Dit model heeft, heel in het ruwe, een flauwe gelijkenis met zekere geraffineerde Afrikaansche spleettrommen. (Men vergelijke onze noot). Trouwens ook het laatstbeschrevene der twee vormen van dans-signaalkenthongans lijkt wat op dat Afrikaansche instrument).

Wie zal zeggen, welke vormvarianten er hier nog meer voorkomen, hetzij op Java, hetzij elders in den Archipel? — Wij niet.

Het geluid van een groote thongthong is heel eigenaardig. Geslagen met een geduchten houten knuppel, baart de dikke houtmassa van zoo'n klanklichaam volstrekt niet zulk een kort, droog, mager geluid als anders verwekt wordt door hout uit hout. Het heeft een galm in zich, die er ronding aan geeft. En op eenigen afstand wordt de klank wonderlijk helder. Zoo als ook het geluid kan klinken van een grooten hond, bassende verweg in de nacht.

Als toonshoogte noteerden we bij onderscheiden exemplaren bijvoorbeeld klein as, en bes, en eensgestreept des, en es.

Denkende aan vroeger, toen ook in Batavia 's nachts overal nog de uren op een thongthong werden geslagen, of aan binnenplaatsen als Djombang, waar dat tot den huidigen dag gebeurt, zouden we het bepaald jammer vinden, zoo dit nachtelijke geluid geheel mocht uitsterven.

Het was aardig, in een wakker moment tusschen slapen en droomen door, wel tien thongthongs het uur te hooren overnemen van elkaar, dat donker zoete geluid den heelen horizont te hooren langs gaan.

Stellig even aardig als de carillons van een oude Hollandsche stad, wanneer men er in een stillen nacht en bij gunstigen wind twee, drie hun lied hoort aanheffen en den tijd wegzingen.

De signalen, waarschuwingsseinen op de thongthong's zijn, voor zoover ons bekend, simplistisch.

Of ze nog naar de streek varieeren, weten we niet. De volgende opgaven heeft ons verschaft een tani uit een désa bij Bajalali, hier in de residentie. Naar we hopen, zullen we ons bij het weergeven van zijn maarmatig-duidelijke meedeelingen niet al te zeer hebben vergist.

Een snelle, driftige, voortdurende reeks van gelijke slagen beduidt ,,titir'' (hgjv.: ,,gentangan''), dat is ,,alarm''. Wordt geslagen bij groote of kleinere roofpartijen met-inbraak-en-geweld, (,,kètjoe'' of ,,kampaq''). — Het woord ,,gojang'', eigenlijk geschommel, gewibbel, gelui, schijnt bijwijze van technischen term een der seinen van de thongthong te beduiden. Mogelijk het alarmsein? Of dat voor brand?

Een langzame reeks van gelijke slagen(?); men zou ook kunnen zeggen: afwisselend een slag en een rust; beduidt ,,bandjir'' (overstrooming), of ,,ladhoe'' (vulkanische moddervloed, lahar).

Twee slagen, rust; twee slagen, rust; etc.; (de rusten ongeveer ter lengte van een weggevallen slag, (of iets langer)? Dit beduidt ,,maling'' (diefstal).

Drie slagen, rust; etc.; dit beduidt ,,kobong'' (brand).

Vier slagen, rust; etc.; dit beduidt ,,bégal'' (straatroof).

Vijf slagen, rust; dit beduidt ,,maling radja kaja'' (veediefstal). Overigens meenen we van anderen gehoord te hebben, dat dit sein in het algemeen bij vermissing van een stuk vee wordt gebruikt, en dan op dezelfde wijze beantwoord, door wie het dier mocht gevonden hebben.

Dan bezigde men nog, (speciaal daar in die kampoeng?), drie slagen zonder herhaling om den kebajan (dorpsbode) van het veld of elders naar huis te roepen.

Eindelijk werd op de thongthong ook nog de toonreeks geslagen, die men anders te hooren krijgt van de gebedstrom der moskeeën, (bedoeg), maar die in het wereldsche, op ondernemingen, aan de koelies het begin en eind der werk- en schafttijden pleegt aan te kondigen. Ongerekend de toevoeging van roffels, herhalingen etc., dus in zijn eenvoudigsten vorm, is dit een langdurig, uit vele noten bestaand, accelerando. Goed geslagen, als-het-ware eenparig-versneld, kan dit enorm meesleepend klinkend en wordt aan het eind door een gewelddadig stremmend ritenuto in weinige noten tot stilstand gebracht, achteraf ongedaan gemaakt.

Men ziet, dit sein heeft een heel ander karakter dan de overige; het kan zeer wel ook een anderen afkomst hebben; (een Islamitische)?

Die (afgesproken?) oproep voor een bepaald persoon herinnert aan streken met een zeer ontwikkelde spleettrommeltaal. We bezitten het desbetreffende artikel, dat ons vaag tebinnen komt, niet. Zelfs titel en tijdschrift schijnen we niet te hebben aangeteekend. (Wellicht staat het in ,,Man'').

Maar we meenen, het betrof Nieuw-Guinea, (of een Melanesisch eiland?), en iedereen had in de bewuste dorpen zijn eigen, hem aanduidende sein. Zoo was hij of zij, op het veld werkend of waar ook, steeds bereikbaar voor getrommelde berichten; de tijdingen konden behoorlijk worden geadresseerd. (Zie ook de noot).

Bij dat stadium vergeleken, hebben we het hier met die accoustische telegraphie niet ver gebracht. Of moeten we zeggen: er is niet veel van over?

Ook zal de noodzakelijke talrijkheid, veelvormigheid der seinen in dat Nieuw-Guineesche geval allicht geleid hebben tot het vermengen van langere en kortere noten, rhythmische differentiatie. Aan het hooger opgesomde stel Javaansche signalen ontbreekt dat element juist op zoo curieuze wijze.

Maar van de boerelieden, die, voorzien van kleine bamboezen spleettrommels, 's nachts als désapolitie de ronde doen, kan men aardige dingen te hooren krijgen. Ze plegen zich er van verre mee aan te kondigen, evenals de gemoedelijke oude nachtwachts, klapperlieden in Europa gewoon waren te doen met hun klap. (Waarschijnlijk was, zoo hier als ginds, hun eigenlijke beweegreden de hoop, dat de misdadigers maar liever verschrikt en bijtijds uit den weg zouden gaan). Speciaal in het Soendasche land kunnen de boeren op hun kokhols waarlijk geestig fantaseeren en dialogiseeren.

Een bizonder gebruik van spleettrommen hier te lande moge nog besproken worden. Onlangs troffen we in een leestrommel, rijke mijn voor ethnographische curiositeiten, maar waarvan het erts niet gemakkelijk te verwerken is, (want bij aardige afbeeldingen ontbreken meestal de onontbeerlijke inlichtingen en omschrijvingen, of wel er zijn totaal onjuiste bijgevoegd), maar we troffen dan een foto aan naar ,,een orchest, bestaande uit niets dan trommen, groote en kleine: Inlandsch muziekcorps op de Admiraliteitseilanden ten N. O. van Nieuw-Guinea''. Inderdaad vertoonde het prentje een aantal — zes voor zoover het (afgesneden) tafereel ze zien liet, — spleettrommen met hun spelers. De trommen

cylindrisch, boomstammodel, met aan één uiteinde een uitsteeksel, handvat, (neus). De trommelaars zijn gewapend met ieder twee, niet dikke of zware, koplooze slagstokken; de trommen liggen horizontaal op den grond en de spelers zitten daar achter, behalve de man van het grootste exemplaar, want die schijnt door de afmeting van zijn instrument, door de dikte, gedwongen er bij te stàán.

Blijkbaar zijn hier dus een aantal spleettrommen vereenigd, of liever verzameld, met de bedoeling van melodisch musiceeren, functionneeren ze op het afgebeelde moment niet meer als (ééntonig) solorumoerinstrument. Trouwens ook de lichte slagstokken bewijzen, dat de spelers hier niet meer op geraas-, geweld-maken uit zijn.

Sachs vermeldt dit melodische gebruik niet in de verschillende artikeltjes die men s. v. ,,Holztrommel'' bij hem kan opgesomd vinden (Lex.). Toch zou het geval hem vermoedelijk wel geinteresseerd hebben, — in verband met zijn theorie, dat de geschiedenis der muziekinstrumenten veel-al den volgenden ontwikkelingsgang te zien geeft: I, Klanklichaam van een bepaalde soort, alleen en op-zich-zelf gebruikt, (dus onmelodisch); — II, een aantal spelers musiceeren melodisch, ieder voorzien van zulk een klanklichaam, doch in verschillende formaten, toonshoogten; — III, die toonlichamen worden vereenigd tot een reeks, tot een gecompliceerd instrument, behandeld door een enkelen speler. Dus mag men wel aannemen, dat het bewuste plaatje, (uit de Ill. Ld. N. van 12. IV. 24), een nog niet lang bekend feit afbeeldde. *)

Nu waren we in het bezit van een photo, die nagenoeg hetzelfde verschijnsel laat zien, maar ditmaal op Indonesisch terrein. We doen haar bij dit artikel afdrukken. Ze vertoont een vijftal Madoereezen, eveneens vereenigd tot een spleettromorchestje. De instrumenten hebben ook hier weer den vorm van een, gladgewerkt en door den spleet heen uitgehold stuk boomstam, maar ze zijn in dit geval zeer veel lichter en kleiner, worden op één hand gedragen; ook vertoonen ze géén einduitsteeksel.

---

*) In andere gevallen heeft de evolutie niet het samengestelde instrument tot eindpunt, doch een meertonig maar enkelvoudig. (Voorbeeld: fluit met vingergaten.) Zulk een instrument kan ook direct uit het eentonige ontstaan. Een eindstadium, als hierbedoeld, komt onder de Indonesische houten-gongs, spleettrommen, waarschijnlijk niet voor.

Anders ligt de kwestie in het geval van zekere hoog-ontwikkelde houten-gongs elders.

Uitsluitend gebruikt voor het geven van signalen, klankseinen, maar volgens seinenstelsels van buitengewone samengesteldheid en capaciteit, hebben ze bizondere inrichtingen, geschikt om, bij betrekkelijk lichte slagen bepaalde deelen van den wand apart te doen klinken, en zoo een verscheidenheid van tonen uit een enkel seinblok te slaan. De spleet kan daartoe b.v. uitbochtingen of zijtakken, dwarsspleten, vertoonen, zoodat er randlappen, of -tongen ontstaan. Of, de wand is in verschillende gedeelten zeer ongelijk van dikte, en groote deelen om-zoo-te-zeggen bladdun.

Fraaie voorbeelden vindt men op de prenten bij een, (ditmaal wel degelijk deskundig), artikeltje in de Ill. Lond. News, van 14, VI, '24. Ze betreffen alle Afrika. (Het onderschrift der afbeelding 2, waar een veltrom ,,gong'' genoemd wordt, zal niet zijn van de hand van E. Torday, den auteur zelf).

De tekst is in zijn kortheid helaas onvolledig. Maar de instrumenten blijken duidelijk geraffineerder, naarmate de bewuste volken beroemdere seiners heeten. Zekere stam moet 6 verschillende geluiden uit zijn eigenaardige, platte, hooge spleettrom slaan, en deze klanken, met een of twee tegelijk, rangschikken volgens verschillende rhythmen en ze voorzien van onderscheiden accenten. Zoo brengen ze daar een syllabisch alphabet voort, dat volledige berichtgeving vergunt in een tempo van langzaam spreken.

Daar de schrijver den klank, geslagen uit den rand, en dien, voortgebracht door slagen dichtbij de basis, elkanders octaven noemt, mag men den toon, welks plaats daar tusschenin ligt, misschien op de kwart of de kwint midden in dat octaaf schatten. En daar hij de drie tonen, geslagen op de andere flank, wang der ,,gong'', van de eerste drie verschillend acht, maar de plaatsen van aanslag slechts weinig verschoven teekent, zou men tusschen linker en rechter slagen verschillen willen gissen van, b. v., halve-, of heele-tonen.

Dit geheele klankensamenstel zal dus wel leiden tot een melodische opvatting der onderscheiden lettergreepseinen. De mogelijkheid van melodische geluidsproductie uit een enkel houten blok, (houten-gong), is dus naar het ons voorkomt, wel bewezen. Maar voor de weinig-geraffineerde Indonesische thongthongs, en vooral voor de rijstblokken met hun hoofdzakelijk gestampte, gedaverde klanken, lijkt de waarschijnlijkheid ons, ook na het lezen van het bedoelde artikeltje, niet groot. Men zie voor de kwestie van het melodische element in die rijstblokstukken, verderop onzen tekst).

Slagstokken ieder maar één, doch weer licht en zonder kop.

Verder weten we er niet zoo heel veel van af. De lezer is allicht beter van de zaak op de hoogte dan wij. Tenminste als hij weleens een Madoereesche karapan, stierenwedloop, gezien heeft; want wij waren totnu-toe zoo fortuinlijk niet. Zijn onze, wel wat vage, inlichtingen juist, dan moet het gewone orchestje, dat den triomfeerenden stier bejubelt, (en den strijdenden aanvuurt?), uit zulk een stel spleettrommen bestaan, echter vermeerderd met één blaasinstrument, een soort van schalmei. Deze laatste zou veel op de Soendasche tarompèt lijken, dus allicht ook het voornaamste kenmerk daarvan vertoonen, de halvemaan-en-beugelvormige steunplaat voor mond en bolgeblazen wangen (?). Die eigenaardige inrichting, waarvan tot nu toe niet bekend is, dat ze buiten Indonesië, (Java plus Madoera ?), voorkomt, staat, meenen we, voor de Soendalanden al aangeduid in de Leidsche volkenkundige catalogus. Maar bedoelde beschrijving schijnt niet voldoende te zijn opgemerkt, misschien is ze ook niet bovenmate duidelijk. Tenminste, waar Sachs bespreekt, hoe bij onderscheiden volken schalmeien voorzien zijn van een windkamer, die een continuë luchttoevoer moet waarborgen, en welks eenvoudigste vorm de mondholte zelf is, gecombineerd met neusademhaling, dus naar glasblazersmanier gebruikt, vermeldt hij niet dit eigenaardige Indonesische hulpmiddel. (M. I. I. u. I.). Men kan instrument en speler afgebeeld vinden bij J. Kunst en R. T. A. Wiranatakoesoema, (Djawa, Jg. 1, 235). Dat een dergelijk instrument, behalve in West-Java, ook voorkomt in Oost-Java, zooniet op Madoera, bewijst een boekje, allerminst geschreven om muzikale inlichtingen te verstrekken: We bedoelen de ,,Korte handleiding voor de groententeelt'', door J. J. Ochse, (uitgave van Volkslectuur). Twee prenten van groententransport per pakpaard in den Tengger vertoonen als toevallige bijkomstigheid een speler met bedoeld instrument, duidelijk gekenmerkt door de wangensteunplaat. Het ondereind der schalmei heeft niet het wijd-trechtervormige, quasi-trompetachtige verloop van het Soendasche instrument, doch verbeeldt een drakenmuil en heeft nog meer ornament, (een naga, die er langs kruipt).

Het bedoelde instrument kan overigens In het Tenggergebergte ook wel geimporteerd zijn door daar werkende Madoereezen. In Midden-Java schijnt het niet voor te komen; het is daar tenminste nog niet gesignaleerd, wordt door minder origineele schalmeivormen vervangen, (somprèt).

Maar om weer tot het Madoereesche spleettromensemble te komen, hoewel er anders dus misschien geregeld een melodieblazend instrument aan wordt toegevoegd, klonk de aardige muziek der vijf houten-trommen zóó al melodieus genoeg. Een curieus pikant gespikkel.

De melodische toonreeksen werden op een dergelijke manier verkregen als bij de angkloengs, dat wil zeggen: opgebouwd uit een toon nu van dezen, dan weer een van gindschen of een derden speler. Toch verschilt de indruk, dien men krijgt in het eene geval en in het andere, aanmerkelijk.

Bij de angkloengs krijgt men niet de gewaarwording, dat wat ieder speler voor zich uit zijn ééne instrument haalt een eigen rhythmischen zin heeft. De totale melodie vertoont een rhythmische structuur, laat afwisselende kwarten en halven, gepunteerde kwarten e.d. hooren. Maar die melodie wordt in op-zich-zelf zinlooze stukjes gebroken om haar tusschen de spelers te verdeelen. Voor een zelfstandige rhythmiek der afzonderlijke stemmen is overigens ook het verplichte vibrato der angkloengs niet zeer gunstig.

Nu, bij dit houten-gong-orchestje echter, klonk het, alsof ieder voor zich uit zijn houten trom een eenvoudig maar zinrijk rhythme sloeg, en alsof daar dan, secundair bijwijze van een verrassing, die gezamenlijke melodie uit ontstond.

Méér weten we er niet over te vertellen. We deden geen poging tot noteeren, toonbepalen of anderszins, daar we geen meet-

instrumenten bij ons, en momenteel ook geen tijd beschikbaar hadden. Bovendien waren we van plan, binnen enkele dagen terug te komen; maar dat scheen toen niet te mogen. Zoo ontbreekt ons zelfs de specifiek Madoereesche naam dezer instrumenten.

We dienen nog te vermelden, dat de photo genomen is in een dorp nabij Pamekassan. Voorts, dat het kleinste instrument niet enkelvoudig was. Het bestond uit twee evenwijdig naast elkander liggende trommetjes. (Misschien kan men op de photo iets zien van een latje, dat hun eindvlakken koppelt. Aan beide uiteinden is er één zoo). Bij de andere trommen scheen de klank nog eenigszins variabel naarmate er op de eene of de andere rand van den spleet werd geslagen, en iets verder van deze af, of dichter er naartoe. Nabij de spleet bleef men trouwens steeds. (Vgl., eerder, de noot).

Tusschen de beenen der spelers door, links, kan men nog net iets gewaarworden van dat eigenaardige, Madoereesche alarm-thongthong-model, dat men hiervoren heeft zien beschrijven. (We hadden geen plaat meer voor een aparte photo.).

Wat we nog vergaten te zeggen, met velen tegelijk op één enkele groote thongthong slaan, hebben we hier in Sala gehoord, bij een zonsverduistering.

En nu het rijstblokstampen.

Men ontmoet dezen vorm van musiceeren, het stampen of slaan op het rijstblok, telkens in de litteratuur en zelfs in de journalistiek, voorzoover die raken aan de Indonesische volkenkunde.

We kunnen er niet aan denken een overzicht der hier-en-daar verspreide gegevens te gaan samenstellen, hebben daar de boeken niet voor en nu ook geen tijd. En slechts met een bepaalde bedoeling is het, dat we eenige grepen doen naar wat voor onze hand ligt.

Joh. F. S(nelleman) noemt in zijn samenvattend artikel over ,,Muz. en Muz. instr.'', (2de uitgave Enc. v. N. I.) het Atjehsche ,,tob alèë eumpiëng'', samenkomst van groote meisjes of jonge vrouwen bij volle maan, die, elk voorzien van een arènbladsteel, aan het rijstblok rhythmische klanken ontlokken. — Voorts vermeldt hij uit Midden-Sumatra: de rijstblokken-muziek, die teweeg gebracht wordt door den zwaren stamper te doen neervallen in het ledige houten of steenen blok, het invallen zoo geregeld, dat een eenvoudige melodie van 3 of 4 tonen ontstaat. — En dan nogmaals afzonderlijk, (óók uit M. S.) : geluidgevende (pootstokken en) rijststampers.

Een artikeltje in ,,Panorama'', (28 XI '23), beeldt stampers af van de Kajan's, of inieder-geval van een West-Borneoschen stam. Uiterst sierlijke, ornamentale, slanke werktuigen voor het feestelijke fijnstooten van vischbedwelmende gifwortels. Hun opperhelft vertoont bovenelkaar twee maal een opengewerkt gedeelte, een langwerpig kooitje, waar een uitgespaard (?) stuk hout in is opgesloten. Deze klossen moeten bij de stampbeweging op en neer vliegen in hun kooi. Zoo zal er dus aan het (bonkende?) stampgeluid een lichter gekletter (?) worden toegevoegd. De onderscheiden stampers, (op één prentje meenen we er zes te tellen), zouden misschien kunnen gestemd zijn in verschillende tonen. (Vergelijk hiervoor de gestemde stellen van Borneosche plantstokken bij Sachs, (Lex. s. v. ,,gulung-gulung''). Dus is het voor dit geval inderdaad niet onmogelijk, dat ,,door op een bizondere cadans te stampen, men aldus een melodie, bizonder aardig om te hooren'' verkrijgt.

Dit wortelstampen blijkt mannenwerk te zijn. Ook mag men uit de beschrijving opmaken, dat het praktische gebruik van het stampmortier ditmaal samenvalt met zijn bijkomstige als muziekinstrument. Overigens, elders, zijn die twee functies vaak gescheiden.

Wel kan men, net als bij het dorschen-met-den-vlegel, vaak hooren, hoeveel stampsters doende zijn met het werkelijke stampen van rijst. Dat blijkt dan uit het metrum. Worden er voor eenig bedrijf meerdere blokken gebruikt, dan geschiedt het stampen stellig niet ordeloos. Van een

10tal baststampsters op een kinaland is ons het stereotype rhythme ,,één —, twéé-je —, drie —, vier —,'' bijgebleven.

P. C. v. d. Wolk, (,,Over het Animisme'' Ind. G., 1. VIII. 23), schrijft: ,,De nachten van Midden-Java zijn vol van de tonen dezer verlangens'', (tonen n.l., die uiting geven aan het verholen vader-dochter-complex). ,,In de heerlijke stilte der velden klink(t) hier en daar uit de désa's het melodieuze tonenspel der z.g. rijst-stampsters. — De rijst wordt gestampt in diepe uithollingen van eenige meters lange houtblokken; in ieder houtblok bevinden zich van twee tot vijf van zulke 'n 3 d. M. diepe holten. Het blok is niet overal even dik, de holten niet even diep, en daarom veroorzaakt het stooten der houten stampers op den bodem der verschillende gaten een verschillenden toon. — Welnu, daar waar huwbare dochters in huis zijn, verzamelen zich, om beurten, de trouwlustige meisjes en stooten met de stampers in de leege holten, (de naam ,,rijststampsters'' is dus een camouflage), en wel volgens bepaalde rhythmen die op velerlei wijze worden gevarieerd—; zij geven de Indische nachten een bizondere bekoring. En wat voor soort liedjes wordt er in sommige streken door die meisjes bij gezongen? Een soort van eenvoudige monotone beurtzang, dat hierop neerkomt: ,,Een verliefde jongeling komt op het getokkel af, en lanceert zijn eerste schuchtere avances; doch het plaagzieke meisje vraagt hem wat hij zich wel vermeet! Niet voor hem bespeelt zij het rijstblok, maar voor haren vader die ginds in de desa werkt, en die zij waarschuwt dat 't tijd wordt om huiswaarts te keeren en dat zij het eten voor hem reeds heeft klaargezet!''.....

Volgt een betoog, dat bij deze even eigenaardige als lieflijk-klinkende gewoonte der trouwlustige meisjes de ,,détails, het stooten van den stamper in de holte, ... (en) de aard van het liedje'', geen toevalligheden, doch integendeel dingen zijn, die het spel kenmerken als een erotisch, en wel bepaaldelijk een vaderincest-ceremoniëel. (,,Er zijn veel melodieuzer en minder vermoeiende wijzen om lokklanken voort te brengen'', merkt de auteur nog op).

We willen hier geen discussies beginnen over des schrijvers hypothese; ze lijkt ons verdedigbaar, maar ook betwistbaar, aanvechtbaar, en tenminste nog niet afdoend bewezen. Enkele aanmerkingen moge de heer v. d. W. ons ten goede houden. Hij is, terecht!, sterk gecharmeerd door die rijstblokmuziek, prijst haar lieflijkheid van klank, haar melodieusheid. Wij deelen zijn smaak. Maar dan schijnt het van geen groot belang, dat er (nog) ,,veel melodieuzere .. wijzen (denkbaar) zijn om lokklanken voort te brengen''. Ook bestaat de heele situatie van het liedje alleen maar in deverbeelding. De vaders zijn om dien tijd vermoedelijk allang thuis; ze zitten misschien wel bij dat meisjesspel te kijken en rooken. Er is dus geen plaats voor de overweging, hoe ze in werkelijkheid op de minst-vermoeiende, (melodieuste), manier zouden kunnen worden geroepen.

Dan lijkt ons de opmerking onhoudbaar, dat de term ,,rijststampen'' een camouflage beduidt. Deze term, waarvoor ,,rijstblokstampen'' inderdaad juister ware, wordt door de Westerlingen gebruikt, vanwege de kortheid, maar grootendeels omdat ze eenvoudig niet beter zullen weten, of het volk is daar 's nachts in die Javaansche dorpen werkelijk, practisch, aan het rijststampen. Maar de Inlandsche woorden, die we voor het spel kennen, zijn, meenen we alle specifiek, beduiden speciàal het musiceeren op een rijstblok, zonder het werkelijke uit den bolster stampen van de rijst mee te beteekenen. Behalve waar spel en arbeid gepaard gaan, (en zelfs dan worden de namen voor de twee aspecten van het stampen méestal nòg uit elkander gehouden. Soendalanden. Zie later).

In hoeverre onze eigen observaties overigens nog verschillen van het door den heer Van der Wolk waargenomene, zal men verderop zien.

B. ter Haar Bz., die in ,,Djawa'' (Jg. II, 33), een beschrijving geeft van ,,Twee bezweringsfeesten te Jogjakarta'' voegt daar-

aan inlichtingen toe over de plechtigheden bij het opzetten der vrouwelijke goenoengan, (spijsbergen), gelijk de Vorst ze ter gelegenheid van de Gerebeg Moeloed aan zijn ambtenaren schenkt. (De mannelijke goenoengan van andere gelegenheden ontbreken bij deze uitdeeling). Niet zoodra wordt er een aanvang gemaakt met het formeeren dier goenoengan of er ,,beginnen twee mannen met den rijststamper in een gereedstaand rijstblok rythmisch te stampen, op een bepaalden deun, de gending gebjog. Dit stampen, kédjog genaamd, mag niet ophouden voordat de eerste werkzaamheden ..... voltooid zijn.

(P. en P. A. Jansz, Wb., hebben op ,,gobjog'': nggobjog d.i. ,,driftig slaanop een muziekinstrument''; en op ,,(e)djog'': ,,geluid van een stap''; maar misschien heeft dat laatste hier niet mee te maken. Overigens lijkt de geheele situatie, dit rijstblokstampen, anders in verreweg de meeste gevallen, en onder verscheiden vormen, vrouwenwerk, maar juist voor deze gelegenheid, het opzetten dier vrouwelijke goenoengan, door mannen verricht, — deze heele situatie lijkt voor een met psychoanalytische methoden opereerend ethnoloog, wel iets om nog nader te bepeinzen. Of dit gebruik hier te Sala óók voorkomt, en de andere gerebegs eveneens een dergelijk ceremoniëel te observeeren geven, we hopen dat nader te controleeren.

Wat de Soendalanden betreft, de populariteit, welbekendheid van het rijstblokspel spreekt al dadelijk uit de sisindirans. Zoo kan men in de collectie van Taylor Weber en Lezer, (,,De Soend. Volksz.''), het volgende vinden:

,,Tjaäng boelan toetoenggoelan,
Nja kerak tjampoer djeung bèjo,
Aja landjang koekoempoelan
Teu èra kawas noe gèlo''.

Dat is ongeveer:

Heldere maan, gestamp in het rijstblok,
De spreeuw komt samen met de bejo,
Er is een bijeenkomst van jonge meisjes,
Ze geneeren zich evenmin als een gek.

Maar ook een schrijver als de heer Hardjabrata, wedana van Tjiwedej, die in de ,,Obor'', (15, XI, 21), een, als we het wel begrijpen, aan godsdienst en zedeleer gewijd, stuk bijdraagt, (,,Dogdog pangrewong ka ki Obor''), begint met het accoustische beeld van het rijstblokstampen op te roepen:

,,Tingtoeng toetoenggoelan gondang
di kawihan sedjak Djampang ....''

En later in den loop van het gedicht nog eens:

,,Tingtoeng toetoenggoelan haroes''.

J. Kunst en R. T. A. Wiranatakoesoema, (Djawa, jg. I, 250), schrijven: ,,Het werkwoord gondang geeft aan: het zingen, op het rythme v. h. rijststampen, door weduwen. Gegeven het feit, dat gondang eigenlijk uitnoodigen beteekent en dat de gezongen liederen minneliederen zijn, is de bedoeling van der weduwen muzikale activiteit licht te bevroeden''.

S. Coolsma, Wb., heeft voor ,,gondang'': ,,zingen en dat gezang begeleiden door op het rijstblok te slaan, (noetoe bari ngawih)''. Verder ,,lagoe gondang'', naam van de daarbij gebruikelijke zangwijs; ,,ngagondang'', het genoemde nadoen of spelenderwijs doen, (,,noetoetan gondang'').

Wat de andere, zooëven gebruikte technische termen betreft, voor ,,toetoenggoelan'' geeft hij: wat op een toenggoel, (tronk) gelijkt, dus overdrachtelijk voor lisoeng, rijstblok. Voorts (op gezag van Pleyte): ,,het stampen van de vrouwen op de rijstblokken, inzonderheid ter opening van een feest, meest te zamen met andere geraasmakende middelen''. — ,,Tingtoeng'' is, meenen we, een nabootsing van den klank van het stampspel.

We gelooven, de tot-hier-toe gegeven

exempels kunnen volstaan om te bewijzen, wat we bedoelden: De rijstblokmuziek is allerminst een simpel en zich overal gelijkblijvend verschijnsel. Integendeel! Naar vorm en bijomstandigheden schijnt ze te wisselen van streek tot streek.

Zoo ware een en ander te verzamelen voor Java alleen, ongerekend dus nog de buitengewesten, alreeds een lief werkje. Met het inzamelen van schriftelijke berichten lijkt voor dit genre niet veel te bereiken. Dilettanten inzake muzikale ethnographie zullen wel steeds blijven terugschrikken voor het vastleggen, noteeren der rhythmen. (En dat niet geheel ten onrechte). Ook schijnt het rijstbloktimbre voor phonographische fixatie al bijster ongeschikt.

Zoo zullen we voor een definitieve bewerking dezer materie dienen te wachten op een musicoloog-millionnair, die er een kleine onderzoekingsreis aan wijden kan. Inmiddels echter geven we alvast maar, wat we oprapen mochten te hooi en te gras, (of hoe moet men dat hier in dit land noemen?).

Onlangs verblijvende in het Soendasche hadden we met het chapiter van het rijstblokstampen niet veel geluk. Het ware ons lief geweest, de trouwlustige weduwen, door de heeren Kunst en Wiranatakoesoema gesignaleerd, te ontmoeten, en haar stamprhythmen te noteeren. Weliswaar hielden we rekening met het feit, dat genoemde onderzoekers indertijd die notatie zelf hadden nagelaten. Dit kon allicht beduiden, dat de weduwen, haar liedjes en rhythmiek hun minder interessant geleken hadden, dan het overige materiaal van Soendasche volksmuziek, gelijk het zich aan hen voordeed.

Ook had een en ander ons zelf, toen bij die demonstratie op het congres te Bandoeng van 1921, niet bizonder of opmerkelijk geschenen; we herinnerden er ons niets van. Toch, vanwege de vergelijking met Javaansch materiaal, wilden we dit Soendasche nu toch gaarne op schrift zien.

Maar, met vacantie op een kinaland Zuid van Bandoeng, in de hoogvlakte van Pèngalèngan, en dus ver boven den grens van den rijstbouw, hadden we geen bizonder goeden kans; dat konden we vooruit weten. Inderdaad bleek ons, dat daar ter plaatse van rijstblokspel practisch niets te bekennen was. Daar kwam echter iets bij.

Het werkvolk, mandoers en andere opgezetenen van het land, waren grootendeels afkomstig uit de Oost-Preanger, dat is te zeggen uit het Garoetsche (of nog Zuidelijker), en voor het overige uit het Pèngalèngansche zelf, (of uit het Bandjaransche, dat wat Noordelijker en lager ligt).

We lieten er verscheidene ondervragen, maar ze wilden die weduwlijke, en nauwelijks-ernstig-te-nemen vorm van het rijstblokspel volstrekt niet kennen. Eén ontkende er voorts nadrukkelijk, dat de naam ,,gondang'' iets te maken zou hebben met het woord ,,ondang'', nooden. Het rijstblokspel had altijd, van-ouds, gondang geheeten. Hij moest om het veronderstelde verband lachen.

Dit bewijst op zichzelf nog niets. Lachen doen ze b.v. geregeld ook om een afwijkenden variant, een hun onbekenden vorm van een kinderversje, uit een andere streek afkomstig. Ze vinden die altijd corrupt en gek. Maar zou het woord, indien afgeleid van ondang, niet ook ,,ngondang'' moeten heeten?

Aan het stampspel, zooals zij het kennen, doen een tiental, (ook wel 8 of 12), vrouwen mee; — jonge meisjes, getrouwde vrouwen, weduwen, gescheiden vrouwen, dat is onverschillig. Hun gestamp dient als begeleiding van het gezang der doekoen bij gelegenheid van het binnenhalen der rijstmoeder. (Een ander zegt algemeener: bij een feest, kort voor, gedurende of vlak na de oogst gevierd).

Of, andere lezing, het gestamp beantwoordt het gezang, dient als tusschenspel. (Dit alternatief: begeleiding of interludium werd niet opgelost). Een der stampsters zou ageeren als leidster, (goeroe noetoe), een andere, (de rest?), beantwoordt haar, (volgt haar voorbeeld (?)). Bij het zingen gaat er een vrouw voor, (die doekoen ?),

met koor antwoordt. De tekst betreft gemeenlijk Nji Sri.

Dit feest zou evengoed in het Garoetsche als in, (d.w.z. beneden?) het Pèngalènganische gevierd worden. De melodieën zouden dezelfde zijn als die de tarawangsa speelt. (De spreker verduidelijkte nog nader: tarawangsa, dat is katjapi, rebab plus soeling. — Maar blijkt hier geen misverstand?, — de heeren K. en W. vermelden niet, dat zulk een orchestje gebruikt wordt als begeleiding van Heidensch-gewijde teksten. Daarentegen meenen we, dat de Soendasche bard, pantoenzanger, zijn reciet over dergelijke onderwerpen alléén met zijn katjapi begeleidt. — Misschien echter is de opmerking ten deele juist, namelijk voor wat betreft de sisindiranwijzen. Zie later).

Men zal het beamen: de inlichtingen, die we opdeden, waren niet geheel enkelzinnig. (Mogelijk doordat ze de varianten van het gebruik op onderscheiden plaatsen vermengden). Ook schenen ze nauwelijks schiftbaar, zonder dat we zelf oorgetuigen van het bewuste oogstfeest werden. Maar dat wilde ons niet gelukken.

Het is waar, men had op een onderneming, even hoog gelegen als die, waar wij verbleven, weleens ten pleiziere van het werkvolk het bedoelde ceremoniëel laten voltrekken, maar met van elders aangevoerde krachten; (Bandjaransche dus, vermoedelijk). In ieder geval, wij konden geen goede stampsters machtig worden, en vooral geen leidster voor het rituëel.

Hoe dit nu zij, duidelijk is, dat hier, tegenover de subburleske vorm van het rijstblokstampen, door bedoelde schrijvers vermeld, een andere, ernstige en eerwaarde gesteld werd, eveneens thuishoorend in de Pasoendan.

Alleen had het haast den schijn, dat de beide vormen niet op één en dezelfde plaats voorkwamen. Wàar de weduwen, in het opstel van de heeren Kunst en Wiranatakoesoema vermeld, precies thuishooren, het is ons niet bekend. Doch terwijl onze zegslieden haar bestaan volstrekt wenschten te negeeren, zouden omgekeerd de voltreksters van het oude religieuze oogstceremonieel buiten den gezichtskring van den heer Wiranatakoesoema moeten zijn gebleven.

Komt het bedoelde feest misschien niet voor in de meer centraal gelegen deelen van zijn huidige regentschap Bandoeng, en evenmin indie van zijn vroeger regentschap Tjiandjoer? (Bandjaran en Pèngalèngan liggen overigens in de afdeeling Bandoeng).

Indien wel, dan had de heer W., vanwege het verband, toch allicht met een enkel woord dit oogstfeest kunnen vermelden. Misschien echter heeft hij het feest in muzikalen zin niet belangrijk geacht.

Wat we nog willen aanteekenen: de vaak genoemde weduwen lieten toen in Bandoeng, behalve haar demonstraties van amoureuze lyriek, óók wel iets hooren van het feestelijke stampen, zooals dat eerder vermeld werd op gezag van Pleyte. Maar in dit geval niet ter opening van een feest, doch ten besluite van den avond waarop de heer Kunst zijn lezing met demonstraties hield. Inderdaad vermengde hun stampage zich met geluid van velerlei andere geraasmakende middelen. We kregen den indruk, dat alle aanwezige orchesten tegelijkertijd speelden, en volstrekt niet allemaal hetzelfde stuk. Kortom, het was het geliefde vacarme, dat men kan beschreven vinden voor de hoogtepunten van velerlei Soendasche volksfeesten. In dat rumoer vormde het stevige stamp-stomp-stamp-stomp der weduwen, — als we ons wel herinneren, (men ziet, we hebben toch één indruk van haar verrichtingen vastgehouden), waren het eenvoudige kwarten, beurtelings gestampt door de helft van het aantal speelsters, die vóór, en die achter het blok, en steeds gestooten scheef-neertegen de binnenoverkant (?) van het blok aan, — die stampage was nogwel een appreciabel klankskelet in het rumoer.

Weer terug te Sala, mochten we een drietal nummers ontvangen van ,,Poesaka-Soenda'', (S., O., N., 1923), met een belangrijk stuk van den heer A. Ganda Prawira, getiteld ,,Gondang''. (De schrij-

ver is woonachtig te Pameungpeuk, in het uiterste Zuiden van het regentschap Garoet). Het bevat een beschrijving van het bedoelde rijstfeest, het daarbij gebruikelijke rituë enel den gezongen tekst. Voorts ook eenige inlichtingen omtrent het eigenlijke stampen. Zoover dat mogelijk is zonder de rhythmen te noteeren in noten.

Het fixeeren der melodieën mocht van den schrijver natuurlijk in geen geval worden geëischt.

Ook de Westersche ethnologen zijn overigens volstrekt nog niet allen tot het besef geraakt, dat men, van een gezongen lied alleen den tekst, maar niet tevens de melodie fixeerend, even onvolledig werk levert, als men doen zou, zoo men alleen de melodie vastlegde, en zich niet bekommerde om den tekst.

Niet onvermeld mag blijven, dat, blijkens de inleidende opmerkingen en het slot van zijn stuk, de auteur, buiten bedoeld ritueel feest van heidenschen aard, (het zij dan naar gewoonte oppervlakkig geislamiseerd), nog een anderen, geheel wereldschen variant of nuance van het feestelijke stampen kent.

Begrijpen we wel, wat hij schrijft, dan bestaat in 't Zuiden, (van 't Garoetsche?), een oude gewoonte; bij feestelijke gelegenheden doet men het stampen van de rijst voor het feestmaal, (natoena pakèëun hadjat), gepaard gaan met gondang, (makè gondang). Dat is zooveel als: gelijk op stampen onder gezang, (noetoe rèmpoegah bari ngawih). Ook naar aanleiding van de rijstoogst wordt er gezamenlijk gondang gespeeld, (ngagarondang). Vooral vrouwen uit den gezeten, eigengeërfden, boerenstand, (? awèwè-awèwè oerang lemboer), scheppen daar behagen in.

Er zijn twee vormen van ngagondang. Ten eerste de gewone gondang, (g. biasa); en ten tweede de gondang Asmaragama. Bij de eerstgenoemde komen geen bezweringen of andere bizondere handelingen te pas, als er maar gestampt kan worden onder gezang. De gondang Asmaragama, (het oogstfeest), kent allerlei (offer)voorschriften n eettelijke bezweringen.

Van deze gondang Asmaragama, van het daarbij gebruikelijke ceremonieel of ritueel, zouden we wel gaarne een ontledende verklaring lezen, door bevoegde hand opgesteld. Onze schamele kennis van het Soendaasch, en misschien toch ook wel zekere onordelijkheden in den uitleg door onzen auteur, maken, dat er ons ongetwijfeld veel van is voorbijgegaan.

We kunnen dus slechts het voornaamste, dat, wat met ons onderwerp een nader verband houdt, aanstippen, — voor zoover we een en ander dan hebben begrepen.

Het begin van de plechtigheid schijnt binnenshuis plaats te vinden, bij de provisiebergplaats, (gowah), naast den haard. Daar is de voorraad rijst neergelegd, zooveel men verlangt te stampen, (parè toetoeëun sakoemaha karep). Men tuigt het symbool van de godin, de rijstmoeder, (iboe), op; de offergaven worden gereedgemaakt, en op een draagmand, (antjak), gelegd.

Terloops vermelden we, dat volgens Borst en Lezer, (Pract. Leercursus Soend. Tl.), de rijst twintig dagen in de rijstschuur (leuit), moet gelegen hebben, eer ze mag worden gestampt, (en gekookt).

Het feest zou dus altijd tenminste zóó lang nà de oogst moeten vallen.

Is alles klaargelegd, dan komt de dalang, voorgangster bij het stampen, (dalang, loeloegoe ngagondang; — elders sprak men, zooals vermeld, van doekoen), gaat binnen en begeeft zich naar de provisiebergplaats. Ze is ouderwetsch gekleed, in een korten rokdoek, (apok), de borsten opgebonden met een slèndang, (Soend. karèmbong). Ze gaat nu wierook branden onder aanroeping van Nji Dèwi Sri. Daarna wordt de rijstmoeder, liggende op een wan, (njiroe), door haar opgenomen en naar het rijstblok gebracht. De andere vrouwen volgen haar met de rijst en de verdere benoodigdheden.

Alle rijst wordt vervolgens in het blok gedaan om te kunnen beginnen met stampen, (kana panggoegoeran, — het schijnt, als we Coolsma goed verstaan, dat nagoeran eigenlijk een bewerking beduidt, aan

het stampen voorafgaande, en wel het, met de hand, of met de voeten losmaken der rijstkorrels van den stengel, zoodat de parè bangsal wordt). Het rijstblok heeft intusschen ook een halssieraad krijgen hangen om zijn hoofdeinde, (hoeloe); dit sieraad bestaat uit een dubbelgevouwen sirihblad, (tèktèk), gelijk dat voor het pruimen wordt gebezigd, maar nu bevestigd aan een draad garen. Weer wierookt de dalang, de godin (Nji Pohatji) en de goden van hemel en onderwereld aanroepende om bescherming tegen booze geesten. De mond van het blok, (,,liang''), en de stampers worden overvloediglijk bestreken met cocosolie. Uit een kalebas wordt water geplengd langs de zijden van het blok. De vrouwen grijpen nu de stampers aan en stellen zich op rondom het blok. Vrouwe Dalang aan het hoofdeinde. De bussels rijst worden losgemaakt. De dalang prevelt in zichzelve bezweringsformulieren; ze begint als volgt te zingen: ,,Riring-riring riringrirang'', en allen laten gezamenlijk hun stamper in de uitholling neerploffen, (ngagetroekkeun), zoodat het klinkt: ,,toek-toek-breg''.

De dalang gaat voort: ,,Pohatji Sangiang Sri!'', en allen laten weer samen hun stampers neerploffen: toek-toek-breg.

Daarop wordt de dalang bij het zingen afgelost, (ditèmpas), door den volgenden uitroep, (njaoeran), van het koor, (vrouwen die allen tezamen zingen):

,,Toe kom, toe kom toch,
Pohatji Sangiang Sri''. — En het stampen klinkt: breg-doeg-breg.

Na dezen aanroep van de rijstgodheid ontwikkelt zich het verreweg merkwaardigste deel van het ritueel en vermoedelijk ook wel het oudste. Namelijk een samenspraak tusschen dalang en koor, (die beurt om beurt twee versregels zingen). In dezen dialoog komt de heele loopbaan van de rijst tersprake, zooals ze de deur (van de rijstschuur?) uitgaat, den ladder afkomt, op de draagmand gelegd wordt, naar het rijstblok gebracht, zooals ze onder den stamper raakt, gewand en van de zemelen gezuiverd wordt, ... enzoovoort, ... enzooverder; ..... tot tenslotte de toebereiding is afgeloopen, en ze tot spijs strekt.

In de nadere beteekenis van deze litanie mogen we ons niet verdiepen. Trouwens het zou ons al bijster slecht afgaan, want zelfs de identiteit der twee sprekende personen is ons niet duidelijk. De eene: ,,Anaking Nji Wadon doenja'', schijnt alle dingen, die bij het stampen en koken der rijst te pas komen met gewijde (?) namen te benoemen. Evenmin mogen we ons ophouden bij de beteekenis van het onmiddellijk erop volgende tekstdeel, dat ook nog tot het eigenlijke ritueel schijnt te hooren. Eén der sprekenden in de dialoog kan allicht geidentificeerd worden met Nji Sri. Maar welke? De zin van den naam ,,Nji Embok Asmaragama'' is nogal raadselachtig. Men zegt ons, dat asmara beduidt: lust of liefde, en agama: regel, dienst, godsdienst. Het geheel zou ongeveer kunnen beduiden: liefdedienst, waarbij men volstrekt niet aan de Charitas gelieve te denken. De naam is hier vermoedelijk verdwaald.

Daarna echter gaat de wisselzang tusschen dalang en koor over in een aaneenrijging van vier- of zes-regelige sisindirans die het gewone type toonen, en waarvan de dalang telkens de eerste, plastische, zinnelijk-beeldende, helft zingt, en het koor de tweede helft. Deze is hier geregeld abstract van karakter, houdt een zedeles in.

Alleen de eerste de beste doet veel minder plechtstatig. Immers daar klinkt het uit de mond van het koor:

,,De schoone jongeling zit op de rustbank;
Kom je wordt naar het rijstblok geroepen''.

En in verband daarmee, en hetgeen de heer Gandaprawira verderop vermeldt, is het wel curieus in een der latere sisindirans te lezen:

,,De salasihplanten, (basilicumkruid?), op den heuvel

klimmen in de kadaka, (zekere orchidee?!),
hangen neer bij de tjampaka, —
Wat schaadt het, niet te huwen op aarde als men maar hiernamaals gehuwd is, iets hebbe om zich aan vast te klampen (tot redding) in de hel''.

Het verband tusschen de onderscheiden sisindirans is gering. Dat blijkt uit de mededeeling van onzen auteur, dat men de door hem opgeschreven exempels zoo veel mag vermeerderen als men maar wil, er andere van het zelfde, (dus moraliseerende?), karakter aan toe, of er tusschen mag voegen, zoolang de vrouwen lust hebben om te stampen. Want men pleegt niet op te houden voor dat het gondangstampen haar begint te vervelen of vermoeien, hetgeen niet gauw geschiedt. Ze weten soms van geen ophouden, het kan wel duren tot 9 of 10 uur 's avonds. (Wanneer, op wat voor tijd van den dag zijn ze eigenlijk begonnen? En hoe, als de klaargelegde voorraad rijst op is?).

We citeerden zooëven de invite, gericht tot den schoonen vriend, en voorts die geresigneerde, (of schijnheilige?!), philosophie over het huwelijk, niet zonder reden. Ze schenen ons interessant, om reden we in het verdere verloop der mededeelingen van den heer Gandaprawira waarlijk toch weer die weduwen uit het opstel der heeren Kunst en Wiranatakoesoema zagen opdoemen. Al schijnt er buiten die invite niets minzieks gezongen te worden.

Het zijn namelijk speciaal de weduwen en gescheiden vrouwen, die zich bij gelegenheid van de gondang Asmaragama kleeden op haar lebaranbest. De jongemeisjes lijken dat meestal niet te doen. Daar nu bij dit rijststampen het manvolk zittend en rookend pleegt toe te zien, en daaronder vanzelf wel weduwnaars of anderen, die om een vrouw verlegen zijn, raken er op dit feest inderdaad nogal eens weduwen aan den man. De mededeelingen van onzena auteur over het verdere verloop van zaken nadat het stampen, en het bijbehoorende onthaal zijn geëfndigd, verdienen de aandacht. Hij schijnt er op te duiden, dat de bedoelde vrouwen, voorzoover ze resultaat hadden, nog in dien eigen nacht haar weduwstaat feitelijk plegen te beëindigen. In deze zede uit zich blijkbaar een, vermoedelijk oud, erotisch element, bijmengsel van dit feest. Dit zal bij een oogst- (en dus allicht ook vruchtbaarheids) feest niemand bizonder verrassen. Maar curieus genoeg, vertoonen de tekstwoorden dan nagenoeg niets meer van dat erotische motief. Daarentegen zullen sommige détails van het ritueel, speciaal de behandeling van lisoeng en haloe, allicht een verklaring als erotische symboliek toelaten. (Ongetwijfeld ook een kracht van symbolische magie, heeft het door Coolsma s.v. ,,sarang'', d.i.: inzuigen, vermelde gebruik, waarvan ons de zin echter ontgaat: Om droog weer te krijgen zet men de rijststampers rechtop en omwindt ze met het een of ander). Dat het woord ,,Asmaragama'' een erotisch aspect vertoont, zagen we reeds. Er moet zelfs een oud geschrift met amoureuzen (?) inhoud bestaan onder dien titel. Toch is de coïncidentie vermoedelijk toevallig, zal die naam hier wellicht verkeerd zijn begrepen, vanwege dat ,,agama'' verstaan zijn als religieus.

De heer Gandaprawira besluit met nog enkele gegevens, betreffende het gewone, niet-ritueele gondangspel. Het bonzen, (gedoer), en stampen, (noetoe), in het rijstblok verschilt daarbij niet van dat bij de gondang Asmaragama.

De sisindirans, die weer helft-om-helft gezongen worden door een voorzangster en het koor, zijn nu geheel van het gewone type, moraliseeren ganschelijk niet en verhelen geenszins hun veelal amoureuze gezindheid. De auteur laat ook hier de voorgangster dalang noemen, hoewel daar met het wegvallen van de bezwerings- en offerhandelingen, dus van alle priesterlijke functies, nauwelijks meer goede reden toe is. Overigens blijkt dit gewone gondangspelen niet werkelijk het privilegie te zijn van hen die een feestmaal willen geven; iedereen mag die wil; de tijd ervoor is een willekeurige nacht, (avond).

De lezer heeft hierboven gezien, dat, afwijkend van hetgeen door ons en door den heer Van der Wolk in verscheidene Javaansche streken werd waargenomen, het Soendasche boerenvolk, daar in de Preanger tenminste, zijn speelsche rijstblokstampen niet van het practische rijstontbolsteren geëmancipeerd heeft. Niet bij ieder ontbolsteren van rijst musiceeren deze Soendasche boerinnen. Maar wel wordt daar bij alle muziekmaken op het rijstblok tevens practisch parè tot bèjas gestampt.

Een oppervlakkige kleine enquète, door ons ondernomen in het Koeningansche, (Oostelijk eind van het Soendaland, — residentie Cheribon), scheen uit te wijzen, dat men er het stampen als spel of als muziek, in het geheel niet kende. Van andere plaatsen en streken verwachten we nog bericht.

Djampang, de uiterst-Zuidwestelijke Preanger, zag men vermeld bij den heer Hardjabrata, in het versje, waar er gestampt en gezongen werd op Djampangsche wijze.

De combinatie van spel en arbeid, zal er in het algemeen wel toe leiden, dat de muzikale elemente ondergeschikt blijven aan de practische. (Overigens is dit géén axiomatische regel zonder uitzondering. Een ooggetuige vertelde ons: hij had op een West-Indisch eiland negersjouwers zware balken zien transporteeren onder gezang. Kwam het nu in het rhythme tepas, dan bleef zulk een clubje, dat samen een stam droeg, — we meenen, op hun hoofden, hun armen voornamelijk gebruikend om kantelen te voorkomen, — zonder voort te gaan, op de plààts, staan trappeldansen. Tot ze weer een eind dóórliepen, om dan wèèr te gaan staan trappelen, en zoo, alterneerend, verder!!).

De heer Gandaprawira noteert de stampgeluiden, gelijk hij die waarnam, in de klankverbeeldende woorden: ,,toek-toek-breg'', of ,,breg-doeg-breg''.

Volgens Coolsma hebben woorden als ,,breg'' en ,,doeg'' nog nadere beteekenissen, (resp.: ,,plotseling hard neervallen'', en: ,,gaan liggen''). Maar hier zal men ze wel zuiver als klankbeeldingen hebben te verstaan. Niet gezegd is ook, dat ieder der drie opgegeven syllaben werkelijk een duidelijk verschillend geluid, en nog minder, dat ze elk een onderscheiden slagwijze willen beduiden. (Men vgl. het ,,stampstomp'', door onszelf geïmproviseerd, zonder dat we juist verschillen van klank bedoelden).

Denkelijk zijn het allemààl stampen omlààg, op de parè in de holling van het blok. — Voorts lijkt het niet zeer plausibel, dat de mededeeling: ,,ze laten allen gezamelijk hun stampers in de uitholling neerploffen'', (bareng ngagetroekkeun haloe kana liangan), in strikten zin moet worden verstaan. Vermoedelijk zijn de speelsters toch wel, gelijk bij haast alle praktische stampen, in groepen verdeeld, die om-en-om toestooten.

Hiervoren respecteerden we zooveel mogelijk het verband der beschrijving, gelijk dat door den heer Gondaprawira gelegd was. De manier waarop de bewuste klankgroepen daar zijn ingeschakeld, doet de vraag rijzen, of niet wellicht toch zang en stampen alterneeren. Na elke repliek van de dalang of het koor zou dan zoo'n korte stampage komen. Voorts heeft het den schijn, dat deze steeds uit drie noten bestaan, zeg: uit drie kwarten.

Maar dit zijn maar veronderstellingen. Er liggen hier meer twijfelpunten, dan wij in het voorbijgaan konden uit den weg ruimen.

We komen thans tot de waarnemingen, door ons niet lang geleden gedaan in Javaansche contreien. In een kampoeng namelijk onder Bajalali, de bekende afdeelingshoofdplaats, ruim 25 K.M. West van Sala.

Het rijstblokspel, ,,kothèqan'', zooals men het hier kan hooren, is zuiver vrouwenwerk. Maar, gelijk we al vermeldden van dat ritueele rijstblokstampfeest in het Soendaland, er wordt geen bepaalde kategorie van vrouwen voor uitverkoren. Onder ons troepje waren weduwen van grootmoedersleeftijd, volwassen en volbloeide gehuwden, en jonge, halfwassen dingen.

Wat den naam van het spel betreft, Jansz,

Wb., heeft kothèq, slag of geklop op de maat tegen 't rijstblok; kothèqan, met zijn velen op de maat in het rijstblok slaan.

Hier ter plaatse moge nog worden opgeteekend, dat in sommige Javaansche streken aan het geluid te hooren moet wezen, of de stampsters jonge-meisjes of getrouwde-vrouwen zijn. (Deze mededeeling van derden heeft vermoedelijk ook eerder betrekking op het spelende rijstblokstampen, dan op het werkelijke stampen van rijst. Overigens is er wel een vorm denkbaar, waarbij het praktische element minder domineert, dan bij het Soendasche gondang, en de muzikale componenten min der overheerschen dan bij het Javaansche kothèqan. Een deel der speelsters zou bijvoorbeeld werkelijk rijst kunnen ontbolsteren, maar de anderen aan dat zware gestampte geluid speelsche, getikkelde stemmen kunnen toevoegen.)

Uit de Soendasche versjes, die een verband suggereeren tusschen rijstblokstampen en heldere maan, heeft men gezien, dat dit spel in het algemeen nachtwerk is. Naar we vermoeden, geldt het zelfs voor verboden, althans voor geen goede zede, er zich overdag mee af te geven. Er waren, voorzoover we konden nagaan, gèèn practische bezwaren, (het werk op het veld stond toen, in de volle Oostmoesson, vrijwel stil, en de naburige landbouwonderneming was toevallig ook juist stop gezet), maar toch kregen we het niet gedaan overdag te laten stampen. (Kinderen hoorden we toch wel eens even probeeren). Het opgegeven bezwaar: de veldpolitie zou bij stampen-overdag denken dat er onraad was, leek ons een voorwendsel.

(Omgekeerd zeide men ons daar in het Pèngalènganschе, er mocht na zonsondergang niet gewoon rijst gestampt worden. Zelfs zouden er daar hooggelegen streken zijn, waar het uit-den-bolster-stampen geheelenal verboden was. — We konden een-en-ander niet verder nagaan).

Wat het maanlicht betreft, dat bleek geen strikt vereischte. Wel hoorden we het vaakst stampspelen op lichte, windstille avonden. Maar ten onzen behoeve wilde het clubje, waarmee wij experimenteerden, toch ook wel stampen bij donkere maan en winderig-koud weer, (Bajalali ligt al vrij hoog), zoodat we allen verheugd waren om het vriendelijke bamboevuurtje.

Gezongen werd er daar bij het rijstblokstampen niet. Ze wisten er ook niet van af. Ze deden het ook niet buiten onze presentie; dat was de kwestie niet; dan hadden we het stellig wel gehoord op onze avondwandelingen langs vreemde erven, of in naburige kampocngs.

Er werd gespeeld op het leege blok.

De rijstblokken, ,,lesoeng'', die we zagen gebruiken, waren van het model, dat vermoedelijk wel het algemeenst voorkomende is. Ongeveer zóó als men het kan afgebeeld vinden bij Mayer, (Jav. Volksleven I,43). Men zie voorts onze foto's.

Zulk een blok is gewerkt uit een enkel massief stuk hout, en heeft één langwerpige uitholling, min of meer in den vorm van een trog of voederbak, en, — dichtbij het breede eind van het blok, — nog één ronde holte. Deze laatste heet ,,loempang''. Men weet, dat die ook voorkomt als afzonderelijk werktuig, in een vierkant blokje. Voor de eerste hadden onze zegslieden geen specifieken naam; dat was de lesoeng par excellence. (Het Soendaasch blijkt naar men zag, eenvoudig van ,,lijang'', opening, te spreken. — Bij het gondangspelen kwamen er ook geen méérdere uithollingen ter sprake).

Vaak ontbrak ook nog aan het blok die loempang. Daar echter, ook al was ze aanwezig, die kleine holte bij het stampspel nóóit gebruik werd, maakte dat voor ons niet veel verschil.

Den rand of wand rond de groote uitholling noemden onze Javanen ,,pinggiran'', (géén specifieke benaming).

Aan het breede eind van het blok zat geregeld een handvat, ,,gotjèqan'' (evenmin een specifiek woord).

Het andere was soms recht afgesneden, bot, maar kon óók, méestal, gerekt zijn tot een punt, die dan ,,boentoet'', (staart), heette. (Uit Mayer's schetsje krijgt men den indruk, dat niet die boentoet, maar

wel de gotjèqan ontbreekt; of wel deze laatste aan het verkeerde eind zit. Misschien hebben we hier te maken met een gewestelijken variant, misschien ook eenvoudig met een vergissing, gevolg van teekenen niet naar de waarneming, doch uit het geheugen. — Terloops gezegd, we meenen goede gronden te hebben om Mayer daarvan te verdenken, vooral ook bij zijn schetsjes van muziekinstrumenten).

Wat het praktische stampen betreft, we verzuimden te Bajalali naar de termen daarvoor te vragen. Dus vermelden we die hier volgens Mayer, (II,487). De rijst wordt in de groote holte grof gestampt, (,,dibebeg''). De loempang dient voor het fijne stampen, het wit-stampen; Javaansche term ,,njosoh'', (van sosoh). — Jansz Wb. vermeldt op ,,(m)bebek'' niet de beteekenis van ontbolsteren, doch vertaalt het met: tot pulver stampen. Voor het ruwe ontbolsteren geeft hij ,,noetoe'', (hg. j. ,,gentang''). Indien zijn, meer listige dan duidelijke, opgave, dat ,,noetoe'' beteekent: ,,rijststampen'', èn: ,,de rijst stampen, door stampen ontbolsteren'', successievelijk op het stampspel, en op het stampen-in-ernst mocht duiden, dan zouden we hier althans een term met de twéé beteekenissen hebben.

Dit bewijst o.i. echter nog volstrekt niet een dubbelzinnigheid, camouflage. Het woord kan immers ongedifferentiëerd aanduiden het ,,stooten in het blok'', met welke bedoeling dit dan ook geschiedt. (Zie verder het op een vorige pagina gegeven uittreksel uit een stuk van Van der Wolk.) Daar komt bij, voor het speelsche stampen hebben we het woord nooit hooren gebruiken; dàn zeide men kothèqan. Javanen, wien we er naar vragen, willen ook den term ,,noetoe'' niet accepteeren voor het stampen. (Vergelijk echter het Soendasche gebruik van het woord ,,noetoe'').

Jansz geeft voor de lesoeng zelf ook nog den naam ,,panoetoen''. — En voor ,,het gezamelijk naar maatslag stampen in het rijstblok'' den term: ,,béndrong''. (Lagoe bèndrong is ook de naam van een Soendaasch muziekstuk; we kennen het alleen in den vorm eener improvisatie voor soeling. Eenig verband met het rijststampen bespeurden we niet).

De stamper, stampstok, heet ,,aloe''. Het is een stevig cylindrisch eind hout, (stammetje?), meestal getailleerd in het midden, om zoo gemakkelijker-omvatbaar te zijn voor een vrouwenhand. Recht-opgehouden, blijkt zoo'n aloe wat minder dan vrouwshoog.

Eindelijk geeft Jansz nog den term ,,lendjing'': dat is een stomp van een rijststamper, ook: korte stamper; daarvan afgeleid is ,,nglendjing''; dat beduidt: met zulk een ding stampen, slaan of knuppelen. Zoo'n werktuig hoorden we wel gebruiken, maar het woord toevallig niet.

Op de voorgaande bladzijden heeft men in verschillende der citaten en extracten passages kunnen vinden, die beduidden, dat de Westersche waarnemers de rijstblokmuziek melodisch hadden opgevat.

We hebben reeds de mogelijkheid betoogd, dat wellicht hier of daar gestemde stampers worden gebruikt. Daarop schijnt echter alleen in de Buitengewesten kans te zijn. Een enkel der citaten zou misschien ook interpretatie toelaten in den zin van méér dere blokken tezamen gebruikt, en dan vermoedelijk onderling niet gelijk van toonshoogte.

Maar over het algemeen schijnt ons de waarschijnlijkheid niet groot, dat de rijstblokmuziek inderdaad melodisch is bedoeld. Bij blokken, zooals de heer Van der Wolk ze geobserveerd heeft, met meerdere uithollingen, ja zelfs tot vijf toe, zullen de onderdeelen allicht méér verschillen van klank vertoonen, dan bij de gewone. Maar ook die meergatige blokken moeten allereerst volgens praktische bedoelingen geformeerd zijn. Dus lijkt het niet zeer waarschijnlijk, dat de verschillende uithollingen opzettelijk zijn gestemd. Ook is het nog een vraag, inhoeverre dit mogelijk ware. Bij een zwaren slag zal het blok altijd wel trillen als gehéél. De totale grondtoon moet dan sterk gaan meespreken. Dus denken we niet, dat de ruimte der melodische mo-

gelijkheden bij het eene of het andere soort van rijstblok veel varieert. (Zie de noot over de spleettrommen).

De verschillen tusschen de onderscheiden geluiden, zooals men die bij het stampspel te hooren krijgt, en die door de spelers zeer zeker doelbewust worden toegepast, en aesthetisch worden gewaardeerd, zullen niet als veranderingen van toonshoogte moeten opgevat worden.

Het zijn eer schakeeringen van het klanktimbre. Het geheel heeft niet een melodische beteekenis, doch een zin van muzikale kleurkunst. — Zoo blijken immers ook de raffinementen der Javaansche tromstemmen niet slechts van rhythmischen, doch ook van coloristisch-nuanceerenden aard, maar de toonshoogte als zoodanig blijft onbepaald.

Dit wil niet zeggen, dat al die verschillende geluiden, resultaat van onderscheiden slagwijzen, qua toonshoogte indifferent zijn. Het erin-overheerschen van lagere of hoogere tonen is wel degelijk méé de voornaamste oorzaak van de variabiliteit der klanktinten. (Ook de ,,onbepaalde'' toon van een Javaansche kendhang, of een Europeesche trom, heeft natuurlijk in een gegeven geval een duidelijke en vaste toonshoogte).

Maar dit verhindert niet, dat bij het stampspel, al thans voorzoover onze waarneming reikt, de melodische bedoeling, en dus de melodie als zoodanig, ontbreekt. (Zie de noot).

Opzettelijke observatie van de klanken van een bepaald blok, in zijn verschillende onderdeelen, of op verschillende manieren geraakt, (gestampt of geslagen), geeft weinig resultaat. Van dichtbij hoort men zeer samengestelde geluiden. Meestal domineert géén der samenstellende tonen voldoende om zonder welbewuste willekeur een eigenlijken toon te kunnen uitkiezen.

Op een afstand wordt het geval anders. Dan gaat één toon overheerschen. Het geluid wordt helder. Maar dan domineert die ééne toon, (de grondtoon van het heele blok?), ook in alle slagen. Men hoort uit de verte het heele stampstuk b.v. als klein-fis, en naast dien toon nog enkele, practisch toonlooze, lichte tikkelingen.

De hoofdtoon van een lesoeng ligt, globaal gesproken, lager dan die van een thongthong; zijn houten corpus heeft grootere afmetingen.

We vonden verdere détailonderzoekingen in deze richting vrij vruchteloos. We vermelden alleen nog enkele benaderend-geschatte klanken van bepaalde blokken.

Bij het ééne gaven lichte slagen tegen den wand op sommige plaatsen ongeveer klein-g, op andere klein-a. Werkelijk stampen, dat wil zeggen: stooten toegebracht met het einde van een aloe ongeveer loodrecht gericht op het hout van het blok, klinkt veel dreunender en dieper: In het klankcomplex gaan diepere tonen overheerschen. Bij een stoot tegen den binnenkant van den zijwand, hooren we ook nog die a, maar er is nu een f onder gekomen. Bij een stoot op den bodem van de groote holte is de hoogste toon die zelfde kleine-g, maar daaronder ligt een sterkere d. — Dit alles was, als gezegd, niet dan uiterst vaag te bepalen. De brommigheid van het geluid, gehoord van dichtbij, maakt het waarschijnlijk, dat er ook nòg diepere tonen, (octaven?), meeresonneeren. Maar bovendien moeten de hoofd- en de voornaamste bij-tonen op een betrekkelijk klein bestek zijn samengedrongen; ze kunnen niet accoordisch liggen uitgespreid.

Een ander blok had, gestampt, als hoofdtoon een klein-cis; bij slaan of tikken tegen den wand was een klein-a vrij duidelijk.

Vanwege het verband met de zooeven besproken détails: de klankkleuren en toonshoogten, gelijk die door verschillende soorten van aanslag of aanstoot uit een en hetzelfde blok gehaald kunnen worden, zullen we nu eerst die onderscheiden slagwijzen opsommen. Het blijken er niet weinige.

1. Stoot loodrecht néér op den bodem der groote holte. Dit is de normaalste wijze van aanslag; tevens de zwaarste van klank, die het meeste dreunt en davert. De Javanen schijnen dit geluid weer te geven met de onomatopée ,,broeng''.

2. Stoot als de vorige, doch nu neerkomend niet op den bodem, doch op de massieve staart; of, zoo ze ontbreekt, op den rand van het blok, daar waar de staart zou moeten zitten, en de rand breed en dik pleegt te zijn. De klank is maar weinig minder zwaar dan de vorige; misschien ietwat droger, wat minder galmend. Ook valt zoo'n stoot wel op het handvat.

3. Stoot met den, min-of-meer horizontaal gehouden, stamper, die, onder een nagenoeg rechten hoek, den binnenkant van den wand raakt tegenover de plaats waar de stampster knielt. De klank is gedecideerd zachter dan de beide vorige. De speelster kan niet zooveel kracht zetten; het eigen gewicht van den stamper helpt nu niet meer mee.

3a. De zooeven genoemde stoot wordt soms, zonder dat men duidelijk een terugtrekken of nieuwen impuls ziet, gevolgd door nog een in de zelfde richting. Hierbij zal dus de speelster profiteeren van het automatisch terugspringen, dat de stamper na iederen stoot doet. De hier bedoelde nastoot valt lichter dan zijn voorganger.

4. Dit is eigenlijk eer een slag dan een stoot. De verticaal gehouden stamper wordt door de speelster met méér kracht naar zich toe gehaald, dan naar benêe bewogen. Dus raakt zijn zijkant den binnenwand van de holte, daar waar zij staat. De klank is droger en korter dan bij een echten stoot, davert niet. Maar de aloe springt vaak terug van den weeromstuit; dan breekt de toon en trilt.

4a. Alsvoren, doch nu beweegt de speelster den verticaal-gehouden stamper in horizontalen zin van zich àf, raakt dus den binnenwand tegenover haar standplaats.

4b. Alsvoren, doch nu is de horizontale bewegingscomponent zijdelings gericht en wordt de korte binnenkant van het blok geraakt, waar de stampster dicht bij staat.

5. Stoot met den stamper verticaal néér in het midden van de uitholling, maar onmiddellijk daarbij aansluitend, wordt zijn uiteinde over den bodem naar de speelster toe getrokken of gesleept. De klank verloopt dus in een vreemd glissando, alleen hoorbaar voor wie dichtbij staat. Op een afstand hoort men zulke finesses niet, en vooral de uitvoersters zelf hebben er het pleizier van.

Deze curieuze slagwijze heeft, zooals men nog zien zal, ook een bedoeling van visueele schildering.

6. De stamper wordt met twee handen vastgehouden in horizontale positie binnen de ruimte van de groote uitholling, evenwijdig met de lengteas daarvan. De speelster slaat hem, hetzij naar beneden, hetzij, 6a), naar zich toe, dus tegen den bodem of den voor-binnenwand van het blok. De klank is niet sterk en vrij dof. De bedoeling van visueele uitbeelding overweegt hier, méér dan in het vorige geval. (Zie later).

7. Slagen, tikken met een tamelijk kort en licht stuk hout tegen een langen binnenwand van het blok. Ze klinken vrij zacht, betrekkelijk hoog, zonder galm. Toch ontbreekt er in dit geluid niet een zekere ronding. Het klinkt eenigszins als druppelen, spikkelen.

7a. Alsvoren; maar nu het tikken tegen de korte binnenbocht van den wand. Het timbre verandert daar niet merkbaar door.

8. Twee stukken hout, gelijk bedoeld onder 7), raken elkander in de lucht. Dit geeft een droog tikje. Er bestaat weer een duidelijke bedoeling van uitbeelding voor het oog. Men zie later. —

Om onze opmerkingen over het coloristische, (of quasi-melodische), element bij het rijstblokstampen te besluiten, willen we nog vermelden, dat volgens een mededeeling van Javaansche zijde, een bekend, adellijk muziekliefhebber hier te Sala, vroeger een ,,gamelan lesoeng'' zou bezeten hebben, samengesteld uit een aantal, (gestemde?), blokken. Het spelen daarop zou heeten ,,kethopraq''. Deze mededeeling berust echter niet op directe ooggetuigenis; dus is misverstand bij onzen zegsman niet buitengesloten.

Jansz verstaat onder ,,kethopraq'' het getrappel of gedreun van galoppeerende paarden.

Men vergelijke voorts nog diens opgave, dat ,,gamelan gopraq (of kopraq)'', be-

duidt: muziek, nagebootst door handgeklap of door ergens op te slaan.

Is echter hoogerbedoelde inlichting juist, dan zou voor het ietwat wonderlijke, buitenmodelsche muziekinstrument, dat het rijstblok is, dus óók, zij het dan misschien slechts in een op-zich-zelf-staand geval, de overgang gemaakt zijn van het eerste naar het tweede stadium der technische evolutie gelijk Sachs die voor onderscheiden groepen van muziekinstrumenten heeft vastgesteld. (Zie eerder).

Gaan we nu na, welk aesthetisch gebruik de rijstblokspelers, hier in het Midden-Javaansche, of zeggen we, voorzichtiger, daar te Bajalali, plegen te maken van de klanken, waarover dat oude instrument hun de beschikking geeft. Dit kan het beste geschieden, door de constructie, bouw der stukken te ontleden. Men vindt ze bij dit artikel alle gereproduceerd.

Welke stemmen, partijen, treffen we er nu gemeenlijk in aan?

In het meerendeel komt een stem voor, aangeduid met den term:

(A). G a w é a n.

Ziet men de stukken door, dan zal men bevinden, dat de bedoelde partij, zoo vaak men haar aantreft, een, meer of min ontwikkeld, thema is. Het speelt den titelrol, verbeeldt door rhythmische en klankschilderende, soms ook door visueele détails en procédé's, de in den naam van het stuk aangekondigde verschijnsels, den buffel, die zich laat neervallen, (I), de weduwe, die weeft, (II); enzoovoort. Ofwel, de titel beeldt door een onomatopée den gang van het thema uit: ,,thong-thong-set'', (VII, drienootsthema); ,,o-nang-a-ning'', (X, viernootsthema).

In de stukken, waarbij we den term, ,,gawéan'' niet gebruikt hebben, omdat we hem niet hóórden gebruiken, (O, V, VI, IX, XI, XII), is er geen eigenlijk thema; of wel, het blijkt niet duidelijk, welke stem het meeste recht heeft als zoodanig te worden opgevat, of eindelijk is het thema onbeduidend en wordt op een min normale wijze voortgebracht.

Het normaalst is in de thema's de slagwijze No. 1, (gestampt in het blok; zie hooger), maar vermengd met andere stooten of slagen.

,,Gawé'' beduidt: te verrichten werk, taak. Daarvan ,,gawéan'': maaksel (Jansz Wb.). Verbonden met den naam van een stuk, dus. b.v. als,, gawéan kebo'' (andjloq) kan het gemakkelijk gaan beteekenen: het maken, voorstellen van den (vallenden) buffel; (om nu geen ,,dààrstellen'' te schrijven).

Terloops gezegd, kan het ook lijken, of onze spelers het woord gebruikten in den zin van: inleiding.

Dat er een ,,boeka'', praeludium aan hun stukken zou zijn, gelijk bij de gendhings van de gamelan, ontkenden ze, en terecht. Maar de stemmen plegen niet alle tegelijk in te zetten, er begint er één, en de andere vallen in naar het hun past. Zoo duurt het eenigen tijd, eer alles aan den gang is, klinkt de aanhef dunner dan het volle spel, en ontstaat er onwillekeurig toch een inleidingseffect. Daar bovendien, als het stuk een eigenlijk thema heeft, de speelster dààrvan begint, opdat de anderen haar tempo kunnen overnemen, moet men, vragende hoe die aanhef heet, natuurlijk weer ten antwoord krijgen, dat het bijvoorbeeld de gawéan koethoet (manggoeng) is, want die wordt in het begin werkelijk, voor den eersten keer, afgebeeld, néérgezet.

Een geregeld slot hebben de stukken evenmin. Op een gegeven moment wordt één van de speelsters moe en houdt ze op, waarna men ook de anderen successievelijk hoort wegvallen.

(B). T o e n d h o e n g.

Dit is een uiterst gewichtige partij. Ze ontbreekt in geen enkel stuk. Maar vooral, zij is het, die aan het stampspel zijn eigenaardig karakter geeft van rhythmische polyphonie. Men kan haar het best karakteriseeren als: rhythmisch contrapunct. Coloristisch genuanceerd is ze niet, of maar zeer weinig, daar ze altijd dezelfde stootwijze gebruikt. (No. 3. Zie eerder). Haar eigen klankkleur heeft ze overigens wel, daar die aanslag door geen der overige speelsters gebruikt wordt. Tegenover het

forte van de gawéan moet men haar sterktegraad mezzoforte noemen.

Wat den naam betreft, Jansz geeft bij thoendhoeng den vorm ,,noendhoeng'' voor wegsturen, verstooten e.d.. Mag men dit van-zich-stooten, van zich àf stooten, direct zintuigelijk opvatten, dan zou het woord niet onpassend zijn voor een speelwijze, waarbij de stampster inderdaad voortdurend van-zich-af-stoot. (In de tweede beteekenis, die J. voor thoendhoeng geeft,: zooveel als lokvogel, lokhert. zit o.i. niets, dat als overgang naar den besproken term kan dienen. Lokkend klinkt deze stem stellig niet).

De toengdoengstem bij een zelfde stuk, op verschillende tijdstippen gespeeld, valt volstrekt niet altijd hetzelfde uit.

Dus is het duidelijk, dat in het algemeen dit rhythmische contrapunct geïmproviseerd wordt. Toch kunnen bij bepaalde stukken bepaalde tegenstemmen wel traditioneel zijn geworden. De vrijheid der speelsters is ook in andere gevallen natuurlijk niet onbeperkt. We vonden wel geen ,,regels'', maar aard en techniek van het curieuze genre van muziek, dat het rijstblokstampen is, binden haar vanzelf. Naar de andere zijde is het gehalte harer contrapuncten ongetwijfeld afhankelijk van haar fantasie en persoonlijkheid. Men mag wel zeggen van haar talent. Dat onzer Bajalalische toendhoengspeelster schatten we niet laag. Vergelijkingen konden we echter niet maken. Want juist voor deze partij meldde zich nooit een vervangster aan. Het lijkt dan ook de moeilijkste van alle.

We zouden niets anders weten aan te merken op ons toendhoeng-oudje, dan dat ze een neiging had tot zekere stereotypieën, dingen die ze speelde, wanneer haar blijkbaar niets anders inviel. Dat overkwam haar, als ze moe, of koud was; in het kort, het niet naar haar zin had. We hopen bij gelegenheid nog ander vergelijkend materiaal te verzamelen. Wellicht ware een andere speelster onder dezelfde omstandigheden aan andere phrases blijven hangen.

(C). Kendhoeng.

Deze partij is veel minder interessant dan de vorige, maar toch nauwelijks minder gewichtig. In de normale gevallen bestaat ze uit een reeks stooten, op onderling gelijke, vrij-groote, (of werkelijk groote), afstanden liggend. Typische stampwijze blijkt No. 2. (De uitzondering, No. 1 in stuk 0, is waarschijnlijk maar toeval). Coloristische nuanceering wordt aan deze stem terecht niet besteed. Men zal onwillekeurig geneigd zijn, bij deze geregeld weerkeerende stooten te denken aan de gongslagen van de gamelanstukken. De speelsters op het rijstblok gebruikten die vergelijking echter niet zelf. Er tegen valt te zeggen, dat de kendhoeng-stooten duidelijke, of zelfs sterke, dynamische accenten zetten. En dat de gongslagen wel de indeeling merken, maar nauwelijks als accenten, en in ieder geval niet als dynamische accenten kunnen worden opgevat. Ook staan de kendhoengstooten niet altijd op plaatsen, die wij, (Westerlingen), geneigd zijn aan te merken als van nature zwaar. Maar dit laatste is ook voor de gongslagen misschien niet steeds het geval.

Wat de stukken betreft, (IX, en XII), waarin een normale kendhoeng-stem van de hier bedoelde constructie ontbreekt, en een partij met heel andere eigenschappen zoo genoemd wordt, zijn we geneigd aan een vergissing bij het geven dier benaming te denken, (hoewel ook dan nog het ontbreken van die geregelde accenten een afwijking statueert). In stuk I ligt de kwestie blijkbaar anders. Daar hebben we vermoedelijk te doen met een vergissing bij het stóóten zelf.

De letterlijke zin van het woord ,,kendhoeng'' schijnt: versierd, of versiering. Overigens draagt juist deze partij veel minder een sierend of sierlijk karakter, dan b.v. de toendhoeng. Zelfs schijnt die letterlijke beteekenis nog beter te passen op de quaestieuze ,,kendhoeng''-partijen in stuk IX en XII, dan op de verondersteld-typische kendhoeng's der overige stukken.

(D). Sent(h)oel.

(D'). Bendhé.

Deze twee partijen, die in geen geval beide

in één stuk voorkomen, elkander dus afwisselen, en waarvan het ook niet zeker is, of ze wel rationeel onderscheiden, uit elkaar worden gehouden, hebben het karakter van versterkings-of verdubbelings-stem. Dus kunnen ze ook heel goed ontbreken. (O,V, IX, XI). Zelfs liep ons eens de bendhéspeelster weg, zeggende: ik ben moe, en ik doe toch maar hetzelfde! — Den naam ,,bendhé'' gebruikten ze vaak, dien van ,,sentoel'' zelden. Eigenlijk alleen bij stuk I, en bij stuk II; maar bij het laatstgenoemde toch ook nog wel bendhé.

Als we een logisch verschil moesten construeeren, zou dit zijn: Bendhé versterkt begeleidingsnoten, (n.l. van de kempjangan, zie later). Sentoel geeft een versterking van sommige themanoten. En dan zou juist de stem in stuk II de eenige goede sentoelpartij zijn. Ook de beste speelster van ons troepje, (onze contrapunctiste), wilde een dergelijk verschil maken, naar het scheen. Tenminste, desgevraagd definiëerde ze het onderscheid alsvolgt: Sentoel slaat aldoor; bendhé geeft telkens drie slagen na elkaar. Vermoedelijk draaide ze de zaak op dat moment precies om. Want voor de vraag gesteld: En wat is het dan nu in dit stuk, (II) ?, — zei ze: een sentoel. — Maar dat stuk heeft juist precies zulke drienootsgroepen, met daarna een rust, op die wijze de zwaartepunten van het thema versterkend!

Wat de namen der bewuste stemmen betreft, ,,bendhé'' is in het gewone doen de benaming van het omroepers- en vendutiebekken. Men weet, dat daar heel geregeld, aldoor, zonder de-reeks-brekende extrarusten, op geslagen wordt. Ook dat lijkt eer vóór onze opvatting van de kenmerken eener ,,bendhé''-partij te proeveeren.

Met den term ,,sentoel'' weten we niets aan te vangen. Het woord schijnt overigens nog een vruchtboom te beteekenen, dezelfde als de katjapi (Soend.), dus Sandoricum; maar dat brengt ons niet verder. We hebben ook gedacht aan een verwisseling met ,,senthoeq'', dat volgens Jansz, althans verdubbeld, (s-s), beteekent: hokken, stootend geluid geven van een muziekinstrument, — hetgeen voor het karakter van die partij in stuk II niet slecht scheen te passen. Maar onze speelsters wilden haar 1 niet laten vallen.

Wat de aanslagen betreft, die geschiedden zoo goed als steeds volgens No. 2, en dan wel bijna altijd op het handvat. In stuk I, (waar, vermoedelijk ten onrechte, bij werd gesproken van sentoel), en in stuk II, (met de echte sentoel?), vielen ze soms in de holte. (No. 1).

(E). N g l e b e t i (hgjv.) of N g l e b o - n i (lgjv.). Ook wel D j o e m p o e t i .

Een gestampte vulstem voor de gevallen, dat er geen eigenlijk gestampt thema is, de titelrol op andere wijze wordt uitgebeeld. (Gewoonlijk zijn er dan ook twéé spelers voor de kampjanganpartij, — ,,kempjang loro''; zie hierna). Voorbeelden: Stuk V en stuk XI. — In stuk IX en stuk XII noemde de speelster van de éénige gestampte partij, (buiten het contrapunct), zich hardnekkig ,,kendhoeng'', hoewel wat ze speelde daar het karakter niet van had, (zie hiervoren onder C.). Wanneer de bewuste partij in stuk IX niet als titelrol mag worden opgevat, dan lijkt ze het meest op zoo'n vulstem als we hier bedoelen. Ook in stuk XII vult de bewuste stem aan. — Stuk VI heeft geen ordentelijk thema, maar óók géén vulstem.

De bedoelde werd soms gestampt in de holte, — stuk V, (slagwijzen No. 1 en 4). Soms op den rand, — stuk IX, (slagwijze No. 2). Idem idem in stuk XII. (Bij stuk XI verzuimden we de aanteekening).

Wat de technische namen voor deze partij betreft, zelijken vrij raadselachtig en dus ongeschikt om de muzikale beteekenis dier stem nader toe te lichten. De twee eerstgegeven vormen moeten afkomen van ,,lebet'', of (laag) ,,leboe'', dat is: binnenkomst, intocht, intrede. Van de andere naam: ,,djoempoeti'', (of ,,djoempoetan''?), moet de grondvorm volgens Jansz beduiden: greepje met de vingertoppen; ook klein tangetje om te grijpen. Maar noch met greepje of snufje, noch met intocht of inval, lijkt ons het karakter

van deze partijen op begrijpelijke wijze omschreven.

(F). Niet-gestampte, simplistische titelpartijen.

Zie VI en V.

(G). Kempjangan.

Een tegen den wand geslagen of getikte begeleidingspartij. (Dus slagwijze No. 7). Ze ontbreekt bij geen enkel stuk. D.w.z., bij stuk V is ze door een geringe verandering van slagwijze (No. 7a) omgezet in een titelpartij.

Ze tikt op alle tellen, of ook wel twéé malen per tel. (Het is natuurlijk vrij willekeurig, dat we hier den Hollandschen, onjavaanschen term ,,tel'' introduceeren. Ze correspondeert echter tamelijk goed met het door de Javaansche musici wel gebezigde woord ,,keteg'', letterlijk hartklop, pols. Overigens kan men Javaansche musici soms het aantal ketegs van een rust factisch hooren uittellen). Zeggen we dus, ze valt op alle kwarten, of achtsten. (Bij noteering in groote waarden: op alle halven, of op alle kwarten). Bij het drukste mouvement, (kempjang loro), zijn er òf twee spelers, die om-en-om slaan, òf één speler slaat heen-en-weer, raakt den rand beurtelings op twee, een zekeren afstand van elkander liggende plaatsen, (hetgeen meestal wel een, miniem, klankverschil oplevert). Soms, bij enkelvoudige kempjangan, heeft het eenigszins den schijn dat de slagen een weinig syncopisch liggen. (Zie b.v. stuk II).

De naam van deze partij vertoont overeenstemming met dien van een gamelaninstrument, kempjang, volgens Jansz ook ,,kempjoeng''. Volgens denzelfde beduidt het hiervan afgeleide ,,kempjoengi'': twistenden of ontevredenen aanzetten, door met hen in te stemmen. Dus ongeveer: het rumoer gaande houden. Dit is meteen geen slechte omschrijving van het karakter dezer partij.

Wat klankkracht betreft, kan men de partij, vergeleken bij de gestampte, niet meer dan mezzopiano noemen; maar het timbre is helder.

(H). Titir.

Een begeleidingsstem gelijk de zooeven genoemde, (slaat óók volgens No. 7), maar ze markeert lichtere onderdeelen dan zij. Bij dubbele-kempjangan, om-en-om een kempjang- en een titir-slag, markeeren ze dus samen, om zoo te zeggen, alle zestienden. als (Zie als voorbeeld stuk O). Bij ènkele kempjangan vallen er tusschen twee kempjangslagen telkens twéé titirslagen. (Voorbeeld stuk VI). Dan kan men de op-éénvolging der getikte begeleidingsslagen verbeelden door k.t.r.t.k.t.r.t. waarbij r een rust verbeeldt. Klankkracht als van de kempjangan. De naam der partij is, zooals men zal bemerkt hebben, gelijk aan dien van het, eveneens vlug, regelmatig en voortdurend slaande alarmsein. Het gezamenlijk resultaat, samenweefsel van de begeleidingspartijen G. en H., hoorden we door een Javaan reproduceeren als ,,Ko-thè-Ko-thè-Ko-thè-Kothè''. (Vgl. den naam ,,kothèqan'' voor het heele stampspel).

We willen nu achtereenvolgens de verschillende stukken bespreken, zooals ze ons successievelijk werden voorgespeeld.

(O). (Improvisatie).

Dit is eigenlijk geen behoorlijk stuk. Wat men hier genoteerd ziet, kwam alsvolgt tot stand: Den avond, dat we zouden gaan noteeren, waren we vlak bij het blok gaan zitten. Toen nu het gecompliceerde en donderende geweld op ons neerstortte, voelden we ons de eerste oogenblikken werkelijk ietwat beduusd; om zoo te zeggen overd.....averd.

We vroegen dus, of ze niet met minder menschen toe konden? Dat bleek achteraf feitelijk niet te kunnen, maar ze deden het toch: Gevieren speelden ze maar wat. Gevraagd, hoe dat en heette?, zeiden ze eerlijk: het had geen naam; en dat zal wel waar wezen ook, want een thema, titelpartij, ontbrak.

Van de 4 speelsters sloeg één 'n dubbele kempjangan, één de onontbeerlijke titir, één stootte de kendhoeng, en de laatste improviseerde een contrapunct, dat bij gebrek aan subject, zelf thema scheen.

Over het algemeen hebben we de stukken genoteerd in het stadium dat alles goed-en-wel op gang is, het successieve inzetten, om de notaties niet noodeloos uitgebreid te maken, verwaarloozend, of het alleen maar opgevend in den tekst. Hier echter is die inzet volledig opgeschreven. De indruk in de andere gevallen verschilde niet veel van hetgeen men hier gefixeerd ziet.

De maatstrepen, die we gestippeld hebben aangebracht, zijn in hoofdzaak bedoeld als hulpmiddel bij het lezen. We willen niet beweren, dat een andere plaatsing minder goed te verdedigen ware. Ook de rusten zijn vaak vrij willekeurig gebruikt voor het scheiden der motieven. Al te lange noten schrijven leek niet wel te verdedigen, waar de klank van iederen stoot of slag afzonderlijk snel verflauwt, en tamelijk vlug weg is. Men zal dus weleens een rust genoteerd vinden, waarvan de duur voor het nagaan van de rhythmische proporties bij de vorige noot is aangerekend.

Geslagen noten zijn met de stelen naar boven, gestampte, of althans met den stamper gespeelde, met de stelen naar beneden geschreven. Op onderscheiden hoogte hebben we de noten van een partij genoteerd, als ze op verschillende plaatsen, of met verschillenden aanslag gespeeld werden, — algemeener: als ze coloristische nuanceering vertoonden.

Wat het geimproviseerde stuk zelf betreft, men zal in datcontrapunct, na de vaak herhaalde twee maten met de anapaestische drienootsfiguur, een groep vinden die van-tijd-tot-tijd kwam opduiken. Deze vertoont rhythmische groepeeringen van een type, dat, zelfs in zóó eenvoudigen vorm als dit bepaalde voorbeeld te zien geeft, (kort gezegd: 8 onderdeelen, maar gegroepeerd als 3 plus 3 plus 2), vanouds in de Westersche muziek niet gangbaar was. Dit type van groepeering zullen we in de meeste stampstukken aantreffen, (de uitzonderingen zijn stuk I en II); en wel, soms in het thema, (stuk IV, stuk IX?), vaak in het contrapunct.

Onder het stuk zal men nog genoteerd vinden, teneerste: een variant, versnelden vorm van die afwijkend geconstrueerde rhythmische phrase. Ten tweede, en ten derde: voorbeelden van gangbare bonang-rhythmiek, ontleend successievelijk aan een partituur van de heeren Lebda Pradongga en Djatiswara, en aan eene van de heeren Soetasoekarja-Mlajadimedja. Bij de prijsvraag voor muziekschrift werden beide partituren onlangs bekroond. De voorbeelden kunnen dienen als vergelijkingsobject. Tenslotte nog de aanhef van de gendhing ,,Kombhang mara'', (Naderende Hommel), eveneens in notatie Soetasoekarja-Mlajadimedja, (de maatstrepen zijn door ons verschoven).

Over het bewuste type van rhythmische groepeering zal later nog het een-en-ander moeten worden gezegd.

(I). KEBO ANDLJOG.

De naam, titel van het stuk beduidt, (gelijk we reeds even aanstipten): De karbouw, die van boven neerspringt, of neervalt. In dit geval is het misschien juister, te schrijven: die zich lààt vallen.

Het thema met zijn drie noten verbeeldt dit spectakel voortreffelijk, — voor ons gevoel tenminste. We stellen ons den buffel voor aan een lagen rivieroever waaronder een slijkbank, en hij laat zich lui, in drie tempo's, ééne poot, nog een poot, en nu de rest, — klets, klats, klodder, — in de modder vallen.

Van de drie themanoten volgen de eerste twee de speelwijze No. 1; voor de derde wordt No. 4 gebezigd, en wel met duidelijke trilling; (de noot breekt ongeveer in drieën, andersgezegd: er zijn twee korte voornoten). Van de eerste twee kwarten wordt de allereerste het verst van de speelster af in de uitholling gestampt, de tweede in het midden van de breedte; zoodat de speelster over het heele phrasetje den stamper en zich zelf wat achteruit beweegt.

De ,,sentoel'' versterkt in dit stuk (alle) slagen van de kempjangan, en deze laatste is enkel.

De kendhoeng(?), zooals we die genoteerd hebben, vertoont een eigenaardig-

heid. Het is nl. de eenige partij van dien naam, waarbij de tonen niet alle op onderling gelijke afstanden liggen. We kozen deze ligging, omdat we haar onder de gehoorde de pikantste vonden. Maar den eersten avond, dat het stuk gespeeld werd, vielen de bewuste stooten in beide maten een kwart na de derde themanoot, — zeg dus op den vierden tel. Den tweeden avond eerst óók weer. Daarna echter, na een verwisseling van speelster, valt het ons in het oor, dat de nieuwe aldoor, in beide maten op de lààtste themanoot stampt, — zeg dus op den derden tel.

Ingevolge onze opmerking, dat de kendhoeng zooëven toch anders sloeg, wordt opnieuw de speelster vervangen; maar de laatste speelster stoot nu geregeld beurtelings op den derden en op den vierden tel. Gelijk onze notatie dat aangeeft. Feitelijk zal hier dus wel een abnormaliteit gefixeerd zijn.

Wat de lezingen van de toendhoeng betreft, die geven de contrapuncten van twee verschillende dagen weer. Op den eersten dag speelde het contrapunctwijfje feitelijk niets anders dan haar gewoonste stereotypie: drie noten, waartusschen tweemaal eenzelfden afstand, tijdsverloop, en daarna een langere rust. Maar door de consequent syncopische ligging deed dit motief zich op zijn gunstigst voor.

Den tweeden dag is die syncopischheid gebleven, maar overigens de stem nu meer ontwikkeld.

Soms blijft van het motief alleen de middelste noot bewaard, (vorm a); soms is het heele motief een kwart noot verschoven, zet een tel later in. Bovendien is zijn éérste kwart nu in twee achtsten ontbonden, naar niet zeer scherp, — want van die twee achtsten krijgt de laatste geen eigen impuls. (Zie aanslag No. 3a).

De laatstbeschreven vervorming van het motief, (vorm b), wisselt of geregeld met vorm a af, of er wordt een tijdlang achter elkaar niet anders dan vorm b herhaald.

Op te merken valt, dat de minstgevarieerde vorm van de toendhoengpartij, (die van den eersten avond), toch stellig geen afkeuring verdient. Daar ook het thema van het stuk dien drienootsvorm heeft, leverden contrapunct en thema samen een nogal amusante imitatie op. We zullen van imitaties nog wel een enkel voorbeeld meer vinden in deze stampstukken.

Wat den aanhef betreft, die kan ongeveer benaderd worden als volgt, (niet alle keeren zal zoo'n begin het zelfde uitvallen): Eerst de gawéan, daarna, met de tweede maat, de kempjangan; in de tweede maat de titir; eind tweede maat de kendhoeng; met derde maat de sentoel; eind derde maat de toendhoeng.

(II). REJOGAN.

De naam van dit stuk komt blijkbaar van réjog, houdt verband met den eigenaardigen ouden vorm van potsenmakerij, die nog zoowel in het Soendasche als in het Javaansche vrij veel voorkomt, en, (blijkens de litteratuur), ook op Bali moet zijn aangetroffen. Volgens Jansz is réjog speciaal het hansworstepaard van vlechtwerk, (Soendaasch, meenen we, gewoonlijk van leer), zooals er een aantal in de bewuste optochten of spelen van grappemakers pleegt te worden bereden. Het thema heet dus: gawéan réjog, het voorstellen van den réjog. Wat we ons zelf herinneren, en ook volgens een Javaansch oordeel, lijkt het bewuste stampstuk niet bizonder op de muziek, die men bij zulke réjogvertooningen pleegt te hooren spelen.

Maar misschien ligt het in de bedoeling, die réjog's, hansworsten-te-paard, onmiddellijk uit te beelden, en niet dat te doen via de muziek, die hen gemeenlijk begeleidt.

Het woord ,,réjog'' beduidt volgens Jansz ook nog: waggelend gaan, en we zijn niet bevoegd om uit te maken, of die wijze van voortbeweging naar de potsige paardjes heet, dan wel omgekeerd. Echter zou het thema, — 3 maal 2 noten, en daarbij telkens van elk paar de lààtste noot zwaar geaccentueerd door de andere partijen, zeer wel een afschildering van paardensprongen kunnen voorstellen; en de tweede helft, waar de contrapunctnoten tusschen die van het thema komen vallen,

kan speciaal een herhaald paardengetrappel beduiden.

De noten van het contrapunct waar een sterretje onder staat, werden onduidelijk gespeeld alsof ze niets te beteekenen hadden. Muzikaal is dit ook wel zoo; misschien stootte de speelster ze alleen maar aan, als technisch hulpmiddel, om niet haar kluts of liever, haar stoot kwijt te raken; (maar ze maakte over het algemeen niet den indruk, veel moeite met het plaatsen van haar tegenstem te hebben). De eene, tusschen haakjes geplaatste noot, werd soms wèl gespeeld, soms niet; muzikaal heeft ze een goeden zin.

Van het thema kregen de twee noten in een groepje steeds verschillenden aanslag. De eerste den aanslag No. 4a, de tweede den aanslag No. 1. Of wel omgekeerd. De manier, waarbij de zwaarste stoot, (No. 1), op het te accentueeren moment, (dus achteraan), valt, lijkt het recommandabelst.

De kwestie sentoel of bendhé is al besproken. Ook is al gezegd, dat de bewuste stem hier in-iedergeval den zin heeft van themaversterking, intensifiëering, verzwaring van de accenten daarin.

Het stuk als geheel klinkt werkelijk alleraardigst. Die enorm zware accenten aan het eind der twee frazetjes, — vier (of drie) gestooten tonen tegelijk! — slaan de processie der muziek daar op een vreemde manier dood. Ondanks het doorgaan der begeleiding, (kempjangan plus titir), hokt de heele beweging daar allergekst. Buitendien is van een voortreffelijk effect de tegenstelling tusschen de twee helften van het stuk, gelijk die geschapen wordt door het contrapunct. In de eerste helft verloopt alles (zwaar maar) glad: stamp-stomp-stamp-stomp-stamp-stomp!!!

Maar in de tweede helft maken de syncopes van de toendhoeng-partij alles aan het dwarrelen: stampe stomp, stampe-stomp, stampe stomp.

We vergaten nog de volgorde van de successieve inzetten: Thema, sentoel, kempjangan, titir, kendhoeng, toendhoeng.

Als IIa), ,,REJOGAN (?)'', zal men een variant van het zooeven beschreven stuk vinden. De verschillen zijn de volgende: Allereerst heeft de toendhoeng de tweede, syncopische, helft van haar partij laten varen, en daarmee de hiervoren gekenmerkte grappige tegenstelling tusschen de twee helften van het stuk in hun geheel. Dan heeft de themaspeelster aan het slot van haar phrase een zevende noot toegevoegd, en zoo-doende de inwendige geleding van het thema verflauwd, — die 3 sprongen(?) —. De toendhoeng speelt nu ook constant zeven noten, maar de extranoot staat vooraan. Zoodoende kan dat contrapunct nu worden opgevat als een anticipeerende imitatie van het thema. De begeleiding, (kempjangan plus titir), beweegt dubbel zoo vlug als vroeger.

Oorspronkelijk, den eersten keer, werd deze lezing ons voorgespeeld, alsof het een nieuw stuk was, en wel onder den naam ,,Djaran negar''. We vertrouwden dit niet best, het verschil met het eerder gehoorde ,,Réjogan'' leek ons te gering. Enkele dagen later de zaak nog eens controleerend, en wéér om ,,Réjogan'' vragend, kregen we een lezing te hooren, in de meeste opzichten met de laatstgegevene identiek, — mèt die extra themanoot, mèt die snellere begeleiding; maar wat de hoofdzaak betreft, den vorm van het contrapunct, deze was weer in groote trekken aan de éérste lezing gelijk geworden, bestond uit twee onderscheiden helften, waarvan de tweede helft syncopisch; zoodat ook het heele stuk weer de aardige halveering in twee deelen van verschillend karakter vertoonde. Daarna vragend om nu te spelen ,,Djaran negar'', kregen we onder dien titel een heel ander stuk te noteeren, dat wel werkelijk het op dien naam rechthebbende zal zijn. Zie IX. Aanleiding tot bedoelde verwisseling moet de verwantschap der verschijnselen hebben gegeven, die in beide gevallen wilden worden afgebeeld. In het ééne de kunstpaardjes, in het andere een werkelijk paard. De corruptie, of in ieder geval versimpelde lezing van dat kunstpaardjesspel zal allicht zijn veroorzaakt door tijdelijke indispositie van het contrapunctwijfje.

(III). RANDA NENOEN.

Randa is volgens Jansz een weduwe, die kinderen heeft, of gehad heeft; ook wel: onbestorven weduwe, (dus gescheiden vrouw). Nenoen, (van tenoen), is: weven. Het geheel beduidt dus: De wevende weduwe.

Het thema werd door een ander oud wijfje gespeeld, dan het ouwetje dat gewoonlijk de thema's stampte. Dit stuk hier leek dus een specialité van dat tweede ouwetje. De eigenaardige slagwijze hebben we al beschreven. (Zie slagwijze No. 6. De noten met slagwijze 6a hebben we hooger geschreven).

Het is duidelijk, dat de horizontaal gehouden stamper, en het gebaar van de speelster, op visueele wijze den weefboom, en het weven van de weduwe moet uitbeelden. De rhythmiek van het thema zal dit stellig wel accoustisch willen doen. De juistheid dier reproducties kunnen we niet beoordeelen; want daartoe kennen we het Javaansche weven veel te slecht. Overigens werd daar in dat dorp het weven factisch niet meer beoefend.

Muzikaal is van het thema het aardigste, dat de tweede helft ligt zòòals ze ligt, en niet een tel naar voren geschoven, (éérder beginnend). Nu komt n.l. die door een punt verlengde thema-noot te zweven. Men voelt dit vanzelf wel, maar kan het gemakkelijk zien, wanneer men de maatstrepen twee tellen verschoven denkt,(en dus de kendhoengslagen als werkelijke metrische zwaartepunten beschouwt). De bewuste noot komt dan enjambeerend te rijden op de maatstreep. — (De noot tusschen haakjes wordt niet altijd gespeeld).

Van de toendhoengpartij geven we verschillende varianten, op onderscheiden dagen of tijdstippen genoteerd. Twee ervan vertoonen die on-Westersche synthetische metriek, waar we al iets over gezegd hebben. (Zie bij stuk 0). De twee overige hebben geen anderen inhoud, dan de reeds enkele malen gesignaleerde drienootsstereotypie. In het eene geval goed, d.w.z. syncopisch gelegen; in het andere slecht, met alle stooten op zware maatdeelen. Dit overkwam het toendhoengwijfje alleen als ze het minst geconcentreerd, minst gespannen van aandacht was.

Het bleek overigens, dat deze speelster zonder bewust overleg speelt en varieert. Nadat ze lang haar 2e lezing, (1en variant), gespeeld had, wilden we haar, om zekere détails te kunnen controleeren, samen laten spelen met het thema alleen, onderweglating van de rest. Dat lukte haar niet, ze raakte er uit.

Maar nu was ze ook meteen voorgoed dien aardigen variant kwijt, sloeg vanstonde-af-aan niets meer dan dien simpelen éérsten vorm. Op onze aanmerking, dat ze nu anders speelde dan tevoren, reageerde ze met niet-weten: Spéél ik dan anders? Een Javaansch toehoorder: Misschien speel je dan nu verkeerd, niet volgens den gang. Dus had deze de situatie: bij die contrapuncten vrijheid van improviseeren, en daardoor verschillende, maar alle veróórloofde, lezingen, blijkbaar even min duidelijk in de gaten als zij zelf.

Een onzer plaatjes bedoelt het stel speelsters van dit stuk af te beelden, maar doet dat niet feilloos. Immers, ten-1e, bij dag! Ten-2e: met allen achter het blok, inplaats van deels ervóór, (ze wilden natuurlijk haar gezicht op de photo!). Ten derde: men ziet van links af: Kempjang, (dit moest zijn een bendhé, met stamper!), kempjang, toendhoeng, Weduwe, titir, kendhoeng.

Als apart, nieuw stuk speelden ze ons op een gegeven moment nog voor de tweede helft van het zooeven besprokene, waarbij dus alleen de laatste twee maten van het thema der weduwe werden gespeeld en herhaald. De toendhoeng gaf constant de beste, syncopische, vorm van haar drienootspartij. Ook voor de rest geen enkel verschil. We zullen het dus niet als zelfstandig stuk accepteeren. De naam, dien men er aan wilde geven, was: ,,GEDHOEG'',—volgens Jansz (de klanknabootsing van een) ,,bons'' (of stoot); ook: bizondere wijze van de kendhang slaan.

Het eenige eigene van dit stuk was, dat het thema niet met den horizontalen stam-

per werd geslagen, doch gewoon gestampt, (aanslag No. 1). Dit gaf aan het geheel natuurlijk wel een anderen klank.

Ook zal de afstand tusschen twee kendhoengslagen maar half zoo groot zijn geweest.

(IV). KOETOET NANGGOENG.

Koetoet is de naam van het bekende Javaansche lachduifje; voluit: perkoetoet; (geopelia spec.). Wat het tweede woord betreft, een Javaan vertaalt het ons met: zingend. Maar dat kunnen we er niet in vinden. Als het komt van anggoeng, zou het iets kunnen beduiden als: bestendig, of, op een en dezelfde plaats blijvend; — komt het van panggoeng, dan: in de hoogte blijvende zitten. Hoe dat zij, of er beweerd wordt, dat het diertje maar aldoor koppig aan den gang blijft, of, dat het daarboven zit en zingt, duidelijk is, dat het thema de stem ervan weergeeft, zoodat we inderdaad den titel wel kunnen reproduceeren met: zingende perkoetoet. Een andere Javaan, gevraagd hoe het geluid heet, dat een perkoetoet maakt, zegt ook dadelijk: manggoeng. Zoodat het toch wel de gewone term schijnt te zijn, en misschien alleen maar toevallig in het woordenboek ontbreekt. Overigens is ,,zingen'' het juiste woord niet. Koeren of kirren doet het dier stellig óók niet, — we gelooven dat men het woord niet beter kan vertalen dan met ,,slaan''. Dat zal niet strijdig zijn met het Inlandsche klankgevoel; want tenminste in het Soendaasch wordt de perkoetoet ook wel ,,titiran'' genoemd; — volgens Coolsma ,,omdat het aanhoudend, (zie hierboven!), geluid geeft''. Het doet hen dus óók denken aan den houten, ééntonigen slag van een seinblok. Nu laten de verschillende individuën der soort allerlei variatie van slag hooren; men weet, dat hun minder of meerder vermogen van geluk aan te brengen op minutieuze wijze daarnaar wordt afgemeten. Maar, globaal gehoord, hebben we het slaan altijd of tenminste vaak, bizonder veel vinden lijken, op een vereenvoudigde editie van die typische slagenreeks der gebedstrommen. Men heeft die hier besproken gezien naar aanleiding van de signalen der thonthongs, (laatste der opgegeven manieren van die te slaan). Het versnelde gedeelte van dien duivenslag heeft betrekkelijk niet veel tonen; het vertraagde zeer weinig, b.v. maar twee.

Kan men nu bij zoo 'n thonthongtoonreeks beweren, dat ze het rhythmische karakter van den perkoetoetslag vrijwel naturalistisch weergeeft, daar het vloeiende, geleidelijke accelerando en ritenuto er als zoodanig in voorkomen, het thema van dit stampstuk reproduceert dien slag gestyleerd. Het beeldt, terwijl de maatgang van het stampen onbeweeglijk streng doorgaat, het vernellen van den duivenslag af door het progressieve, maar precies afgepaste verkorten van de waarde der themanoten. —Men zie de cijferreeks: 4 plus 4 plus 4 plus 3 plus 3 plus 3 plus 3 plus 2 plus 2 plus 4. Die eene lange slotnoot kan dan als de summierste aanduiding van het ritenuto gelden.

Was het stuk goed op gang, dan werd het steeds gespeeld ter lengte van zes maten, gelijk in de notatie, en zoo herhaald. Echter plachten die eerste twee voorafgaande maten van het thema bij den aanhef op zich zelf herhaald te worden, circa drie keer, eer dat het thema zich verder afwikkelde. Na dien thema-inzet volgen successievelijk: kempjangan, titir, kendhoeng, bendhé; na den tweeden kendhoengstoot pas, zette de toendhoeng in.

Het contrapunctiemenschje had bij dit stuk bepaaldelijk ook haar goeden dag. Men zie het aardige syncopische vooruitloopen in de eerste drie maten, en het zuiver canonische anticipeeren in de laatste drie.

Het thema is eigenlijk meer genuanceerd van coloriet, dan de slag van het duifje zelf. Er worden nog twee verschillende slagwijzen in toegepast, (No. 4b, hoogste noten, No. 1 laagste), en toevallig was van dichtbij gehoord, op dit moment en op dit blok, het toonshoogteverschil tusschen den nogal licht genomen zij-stampslag en den zeer sterken, venijnig gestampten bodemstoot, duidelijk en groot, (ongeveer als

klein-a en klein-cis). Van het duifje is juist zoo curieus, dat het zijn levendige rhythmiek aldoor op die eene onbeweeglijke, toonshoogte houdt. Dan is daar het onderscheid tusschen het zacht-nadrukkelijke, stomp-doordringende kleine vogelgeluid, en het rondborstige gebulder van het blok, — van-dichtbij voelt men zichzelf meeresonneeren; eenigszins als bij leeuwengebrul.

Neen, naturalistisch is deze schilderende muziek toch niet bepaald, hoe aardig ze ook haar onderwerpen treft.

Tot ons genoegen, werd dit uitmuntende, maar ongemakkelijke thema niet alleen door het gewone, bedaagde, themavrouwtje goed gespeeld, maar ook door een halfwas. (Die links op de photo's). We waren al bang geweest, dat de waargenomen toestand: moeilijke stemmen alléén door vrij-oude vrouwen gespeeld, op een aanstaand wegsterven van het stamp-spelen duidde.

De opvatting, en het spelen of tikken, van het thema, wordt vergemakkelijkt wanneer men de laatste noot ervan als zwaartepunt, en dus alle maten de helft verschoven opvat. Maar het zoo hooren liggen doen we feitelijk niet.

(V). KELEQAN.

Ook deze naam leverde ons moeilijkheden op. Maar misschien noteerden we niet zuiver, moet het b.v. ,,keliq'' zijn, en niet kelèq. Er zit in dat keliq n.l. wel muziek. Tenminste, het is volgens Jansz het gepiep van een gemaq, (vechtkwartel), met afgeleide beteekenissen als: luid zingend, hoog van toon. — Of zou het mogelijk ,,kèlèq'' moeten zijn? De twee speelsters n.l. die samen den titelrol speelden, de twee ,,kèlèq'' 's dus (?), bezigden den aanslag No. 7a, d.w.z. ze sloegen elk in een korte binnenbocht aan het eind van de uitholling. Accoustisch levert dat géén waarneembaar verschil met den gewonen kempjangan, — muzikaal vervangen ze samen de kempjang (loro). Maar die holle binnenbochten zouden weleens ,,oksel'', (kèlèq) kunnen heeten. (We hebben hier niet naar kunnen vragen; de mogelijkheid valt ons nu pas in). Het afwisselen der slagen van de 2 speelsters is door de richting der vlagjes aangeduid.

Het belangwekkende in muzikalen zin, zit hier stellig niet in de titelpartijen. Het moet komen van de drie overige partijen in hun onderling verband. En dan natuurlijk allereerst van de voortreffelijke toendhoenganpartij. Men zie op welk een curieuze manier ze haar tijdsruimte vult. We wilden niet zeggen: ,,verdeelt'', daar ze blijkbaar juist niet deelende, niet analytisch doch summeerend, synthetisch, te werk gaat.

We hebben wat onze oude toendhoengvriendin in dit geval op haar gemoed had, genoteerd in een vorm, omvang , van totaal 40 zestienden. Omdat die vorm, van per saldo 5 maal 8 onderdeelen, ons pikanter leek, dan de meer regelmatige, ter lengte van 4 maal 8, dus 32. We waren tot die keuze gerechtigd; want weliswaar begon ze met dien korten vorm, — het verschil is dat dan één zoo'n drienootsgroep van 2 pl. 2 pl. 2 (pl. 2) wegblijft —, maar nadat we toevallig het spel een keer onderbroken hadden, schoof ze er een tweede groep van dat type bij in, en hield die nieuwe lezing consequent vol. De kortere vorm heeft echter ook wel wat voor. Men kan in dit contrapunctthema namelijk twee tendenties opmerken en onderscheiden: Ten-eerste, tot het gradueel verkorten van de waarde der themanoten. En wel hier alsvolgt, (de cijfers tusschen haakjes zijn rusten):
4, 4, — 3,3, — 2, 2, 2, (2), — 2, 2, 2, (2), — 2, 2, 2, 2, (2).

Zonder de verdubbeling van die bewuste groep, verloopt dit procès sneller en treffender, wordt dat lange blijven hangen op het eindpunt, op die kortste waarde van 2, vermeden.

Ten-tweede, tot het geleidelijk vermeerderen van het aantal noten per groep, (vgl. hiervoor ook stuk XI), en wel in dit geval als volgt:

2n, — 2n, —3n, — ((3n)) — 4n —.

Ook dit verloopt knaphandiger zonder die ingeschoven groep. Daarentegen klinkt het misschien evenwichtiger, zoo die twee

(O) Improvisatie.

♪ = ± 144.

H. (tt.)
G. (kpj.)
C. (kd.)
B. (td.)

(H)
(G)
(C)
(B)

(I) ♩ = ± 144.

Kebo Andjlog.

ⓐ
ⓑ
ⓒ
ⓓ

♩ = ♩

e (mi) = bem

H.
G+D (st?)
C.
A. (gw.)
B.
B-var.

α β

gotjèqan
boentoet.
pinggiran.
loempang.

LESOENG.

H.
G.
D.
C.
A.
B.

(II) RÉJOGAN. d = 72.

H.
G.
D.
A.
B.
C.

(II A) REJOGAN (?) d = 72.

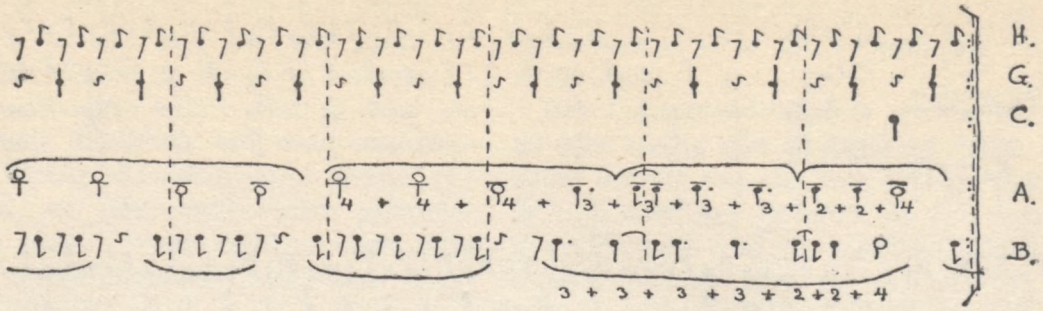
H.
G+D.
C.
A.
B.
B. var.
B. var.
B. var.

(III) Rândâ nenoen.

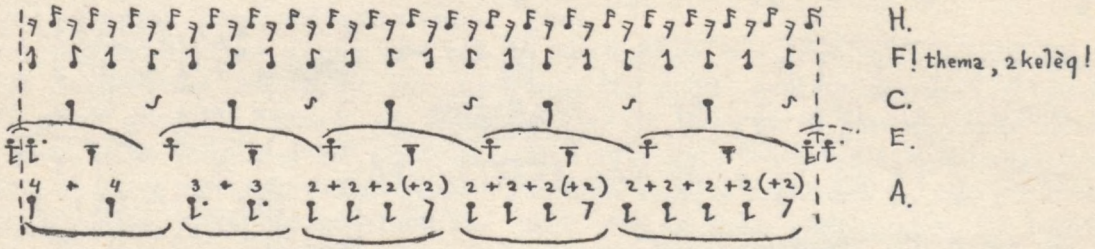
♩ = ± 144.

H.
G.
C.
E.
B.

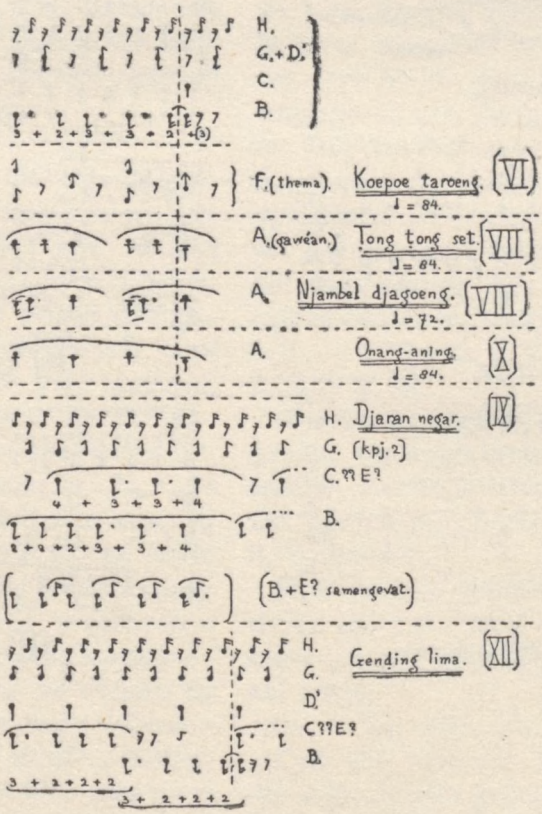
(XI) Wajangan.



(IV) Koetoet manggoeng. ♩ = 80 (84).



♩ = ±156 (V) Kelèqan. (E)



groepen van 2 noten gecontrabalanceerd worden door óók twéé van 3.

Die vulstem, (nglebeti, zie eerder), is op zichzelf onnoozel eenvoudig, doet niet anders dan aaneengeschakelde tweenootsgroepen slaan, met beurtelings aanslag No. 4 en No. 1. Alleen toen de speelster vooraf haar partij demonstreerde, schakelde ze na een, oneven, aantal noten een rust in. (Men zie de toevoegsels (a) en (b) tot de noteering van het stuk). Maar ze verlevendigt het geheel aanmerkelijk, doordat ze aldoor op zeer zwakke tijdstippen valt, immers altijd samen met een simpelen titirslag, en dus géén rationeelen maatstaaf geeft om er de vrije, organische en niet mechanische, beweging van het contrapunctthema mee na te meten. De kendhoeng helpt harerzijds de irrationeele, voortdurend eigenlijk syncopische, ligging van de vulstem constateeren, maar valt zelf niet vaak, en niet consequent genoeg met het c.p. samen, om dat na te rekenen. De intricate relatie dier drie luide, gestampte, stemmen maakt hun mengeling van een curieus effect.

Volgorde van intreden: Een kèlèq. De andere. De titir. De kendhoeng. De nglebeti. De toendhoeng.

(VI). KOEPOE TAROENG.

Men vertaalde ons dezen titel met ,,de vechtende vlinders''. En daar koepoe inderdaad: kapel, en taroeng: op elkander stooten, slaags raken beteekent, zal dat wel juist zijn. (Jansz heeft nog als speciale beteekenis van de heele uitdrukking: dubbel, tegen elkander slaande, van deuren of luiken).

De titelrol wordt vervuld door twee speelsters, ieder met zoo'n slagstok, of door één met een stok in iedere hand. Daarmee wordt er getikt, beurtelings volgens slagwijze No. 7, maar dubbel, met beide stokken, en volgens No. 8, dus de beide tegen elkaar. Men zal dat in de notatie uitgedrukt vinden.

Het is duidelijk, dat die, elkander in de lucht aanrakende, stokken de vlinders moeten verbeelden voor het oog, en niet voor het óór. Daar er maar enkele kempjangan is, laten de begeleidingsstemmen, (zooals men eerder opgemerkt heeft gevonden), in elke groep van 4 zestienden een plaats open, (de 3de). En juist op die open plekken valt telkens zoo'n themanoot, zoodoende tevens alterneerend met de accenten van de bendhé. Terloops gezegd, de titir werd een keer, vermoedelijk omdat ze zoo gauw geen geschikt slaghout meer bij de hand hadden, (er zijn hier feitelijk 4 noodig en anders nooit meer dan 3), getikt met een rechtop gehouden stamper. Dit moet nogal ongemakkelijk zijn, en kan geen opzettelijke bedoeling gehad hebben, niet een aparte slagnuance hebben willen scheppen.

Waarom het thema niet op zijn normale, (d.w.z., overigens door ons daarvoor bestemde), plaats is genoteerd doch geheel onderaan, zal men bij de beschouwing der volgende stukken gewaarworden.

Het contrapunctje is niet slecht, maar ook niet zeer opmerkelijk. Het ligt nogal sterk syncopisch. De symmetrie van zijn bouw hebben we waarschijnlijk geflatteerd of overdreven, door, geheel willekeurig, aan te nemen, dat de rust aan zijn eind 3 zestienden duurt, en niet 2. Trouwens, waarschijnlijk moet zulk een scheidingsrust heelemaal buiten de rekening gelaten worden.

(VII). THONG THONG SET.

Als gezegd, houden we dezen naam voor een woordnabeelding van het, uit drienootsgroepen bestaande, thema. De twee helften, groepen, van het thema waren nog iets gevarieerd door toepassing van verschillende slagwijzen, gelijk men ze zal aangeduid vinden. (Boven de lijn No. 4, op de lijn No. 4b, eronder No. 1). Niet slechts titir, kempjangan, bendhé en kendhoeng, maar ook de toendhoeng, (c.p.), waren geheel gelijk aan de overeenkomstige stemmen van stuk VI. Hetzelfde verschijnsel viel ook nog op te merken bij stuk VIII en stuk X. Dus hebben we de notatie van deze vier, op het thema na identieke, stukken, samengevat. Men zal zonder moeite de respectievelijke thema's kunnen combineeren met die vijf zich-gelijkblijvende partijen, die bovenaan staan geno-

eerd. Daar we dachten, dat het c. p. wijfje den eersten avond, toen al die stukken gespeeld werden, misschien eenvoudig slecht geinspireerd was, d'r draai, of liever, d'r stoot niet had kunnen vinden, probeerden we het later nogeens. Maar ze speelde weer precies het zelfde. Alleen dat ze bij een van de vier stukken, — welk, verzuimden we te noteeren, — nu die nog minder bizondere, die simplistische stellen van drie gelijke stooten ging spelen. (Zie de eerste stukken).

(VIII). NJAMBEL DJAGOENG.

Dit beduidt: sambel, (de bekende gepeperde toespijs), maken met (jonge) mais (erdoor). De aparte beweging van de aloe, eerder beschreven als slagwijze No. 5, moet het dooreenwrijven van de ingrediënten verbeelden, — zeg met een lepel; en dit weer hoofdzakelijk, zoo niet uitsluitend, voor het oog. Het gesleepte glissando, dat ongeveer een zestiende duren zal, klinkt curieus; de stoot, die er het begin van is, voor een gestampten toon bizonder licht. De andere toon heeft aanslag No. 4.

Zie voor de rest hierboven stuk VII.

(IX). DJARAN NEGAR.

Dat beteekent: Paard (dat) draaft — (van tegar). Het partituurtje zooals wij het genoteerd hebben, maakt den indruk, dat er een partij ontbreekt, die anders nooit afwezig is: een normale kendhoeng.

Toch hebben we die niet vergeten. Maar een andere partij, ons bedunkens, (gelijk reeds gezegd), een vulstem, nglebeti (?), noemde zich hardnekkig kendhoeng. Dat die quaestieuze partij niet eenvoudig gawéan (djaran) heet, is misschien wel te begrijpen. Immers op zichzelf geeft ze geen illusie van paardengetrappel. Pas samen met de toendhoeng doet ze dat; van welke combinatie we de resulteerende opeenvolging van tonen, ter verdediging van onze opvatting, onder het stuk geschreven hebben. Welk der gangen van een paard dit precies verbeeldt, — we zijn te weinig ruiter om dat te decideeren.

Alle (?) tonen van die vulstem, of halve themastem, volgen slagwijze No. 1.

Er is dubbele kempjangan, naar men ziet.

Voor twijfelachtig ander stuk van denzelfden naam zie men het opgemerkte onder IIa.

(X). ONANG-ANING.

Eerder zag men, dat wij dezen titel voor een klanknabootsing houden. Buitendien kan het woord nog, althans in het Soendaasch beteekenen: kleinigheden, allerhande, (Coolsma).

Slagwijzen voor het thema: No's 4, 4a en 1, successievelijk genoteerd boven, op, en onder de lijn.

Voor het overige zie men bij stuk VII.

(XI). WAJANGAN.

Naar men weet, zooveel als een schimmen- of poppenspel. Een eigenlijke themastem, titelpartij is er niet. Daarentegen wel een vulstem, (nglebeti), en een goed contrapunct. De directe, nadere toepasselijkheid van den naam ontging ons. Het gelukte ons niet, door navragen bij de spelers, of bij Javaansche toehoorders, uit te vinden, aan precies wàt van de wajang ze bij dit stuk dachten. De synthetische rhythmiek, gelijk het contrapunct die weer vertoont, ware stellig niet ongeschikt, om b.v. het zich-versnellende geklop van den dalang af te beelden. Maar zooals die toendoengpartij daar ligt, schijnt ze dat niet te doen. Ook niet in combinatie met de vulstem, die zelf een primitief specimen is van zulke synthetische rhythmiek, — volgens de formule 3, 2, 3. Wat de constructie betreft van die toendhoengstem, deze geeft een goed voorbeeld van de neiging tot het laten groeien, langer-worden van een motief. In dit geval neemt zoowel het aantal noten toe: 2 — 3 — 4 —, als het aantal zestienden dat ze gezamelijk beslaan: 6 — 8 — 10. Ze speelden haar bijna steeds precies zoo, als we het u daarnet hebben voorgerekend, dus haar heele partij 24 zestienden lang. Maar op een avond verdubbelde ze die drienootsgroep, zoodat haar partij in totaal 32 zestienden lang werd.

Een der prentjes met de stampsters kan deze Wajangan verbeelden. Men ziet daarop van links naar rechts dus: 1e kempjang,

2e kempjang, toendhoeng, (let op haar schrandere facie), nglebeti, kendhoeng.

(XII). GENDHING LIMA.

De naam is duidelijk, maar waaròm het stuk de gendhing Vijf wordt genoemd, blijkt niet, ook niet bij navrage. Dat er geen partij speciaal als themapartij, als gawéan van het stuk wordt aangeduid, schijnt redelijk.

Want die eene twijfelachtige partij, nglebeti (?) of kendhoeng (??), heeft niet minder of meer themafunctie dan de thoendhoengpartij. Ze vertoonen beide de formule 3, 2, 2, 3. De een zet steeds ééne zestiende in, na het vallen van den laatsten stoot der andere; men kan ook zeggen: één zestiende voor de andere geheel is afgeloopen. Zoo maken ze sterk den indruk, elkander te imiteeren, daarbij elkander nog net even rakende, attrappeerende. Vgl. voor andere imitaties, — niet met een grooten afstand tusschen de successieve inzetten als hier, (twee kwarten), doch onmiddellijk, of zelfs op de voet, — stuk IIa, (afstand een kwart), en stuk IV, (afstand een achtste).

Hiermede zijn we gekomen aan het eind van onze gegevens, rakende de Midden-Javaansche rijstblokmuziek. Onze Bajalalische stampsters kenden niet méér stukken. Trouwens zal men het quantum niet gering achten, overwegende, dat het representeert het desbetreffende geestelijke bezit van één désa, juister van een bepaald groepje vrouwen, (want als we daar in de kampoeng ook nog door andere clubjes hadden kunnen laten stampen, zouden we waarschijnlijk nog wel enkele andere stukken, en in ieder geval nog nieuwe varianten hebben te hooren gekregen). Wat de contrapuncten aangaat, die zijn, — de lezer weet het, — zelfs afkomstig van één enkele oude-vrouw.

Zoo zal het dus noodig zijn, hier in de Vorstenlanden, maar vooral, indien mogelijk, ook verderaf in andere Javaansche streken, méérder materiaal te verzamelen, voor-en-aleer uit een-en-ander conclusies van algemeenen aard mogen getrokken worden. Tot dan willen we ons dus van zulke gevolgtrekkingen onthouden, en alleen enkele voorloopige opmerkingen maken.

Naar we vermoeden, is de lezer even goed als wij verrast geweest, door de sterk descriptieve of schilderende elementen dezer muziek. In niet-weinig gevallen zou men bijna van programmamuziek willen spreken. Het ziet er dan uit, alsof de maker, éérste speler van een stuk, zich als vooropgezette taak, als programma gesteld had, het accoustische, en optische verschijnsel, door den titel genoemd, bijmiddel van zoo'n rijstblok weer te geven.

Bij de klankbeeldende titels zal men eer een omgekeerd verloopend procédé moeten aannemen.

Weliswaar zijn ook overigens de klankschilderende effecten niet onbekend in de sfeer der Javaansche verbeelding en der Javaansche muziek. Men zal zich uit de wajang b.v. de rhythmen herinneren, waarmee de kendhang het galoppeeren van een paard begeleidt en afbeeldt. Of de grappen der narren, waarbij alweer de tromspeler van de gamelan voor een vervaarlijken oplawaai zorgt, stipt op het moment, dat Semar verkiest een kanonschot te doen afvuren. Of de trom geeft dan juist maar een onnoozelen slag; — ,,het kanon is stuk'', zegt de nar. Een anderen keer is het een danseres in een komisch tafereel, die al de pointes van haar grappen aanscherpt door met een spitse vinger nonchalant venijnig naar de gamelan te prikken, en telkens valt dan weer een losse tromslag.

Maar dat alles is incidenteel en zeer fragmentarisch. Wat we niet gewend zijn: dat in de gamelanmuziek de opzettelijke détailleerende klankschildering het domineerend element, de psychische motiveering der stukken levert. De gendhings zijn en blijven m.a.w. wat men pleegt te noemen absolute muziek.

Met deze stelling is natuurlijk niet in strijd, dat Javaansche orcheststukken — evenals Westersche absolute muziek — een gemoedsaandoening naar haar algemeene aspect voortreffelijk kunnen weergeven. Zooals b.v. blijkt bij de stukken,

die de gevechtsscènes der wajangvertooningen plegen te begeleiden. En dit maakt dan, dat we b.v. een gendhing, genaamd „Bhima's toorn", niet alleen schoon, maar ook juist van expressie vinden. Maar wanneer in een titel die algemeen affectieve component ontbreekt, dan pleegt ons Westerlingen de toepasselijkheid van een bepaalden titel op een bepaalde gendhing gemeenlijk te ontgaan, schrijnen de namen ons vaag-poëtisch en vrij willekeurig.

Dus is het concieze verband met den titel, en de precieze afbeelding, zooals we ze bij die rijstblokstukken opmerkten, wel iets onverwachts. —

De eigenaardige rhythmische contrapunctiek, en de aanloopen tot imiteerende constructies, in de rijstblokstukken veel meer ontwikkeld dan in de gendhings, hebben we voldoende bekeken.

Dan hebben we gesproken van de rhythmisch-metrische eigenaardigheden. Met name van de synthetische rhythmiek, die zich in de besproken rijstblokstukken op een, eveneens niet verwacht aantal plaatsen vertoont. Hoe het momenteel, dat wil zeggen, sinds vijf jaar, met de schittering der muzikale intelligentiën in het Westen staat, weten we niet nauwkeurig; ook niet, wat bijvoorbeeld in dit opzicht de mérites zijn van Stravinsky's muziek. Maar kortgeleden was daar in ieder geval het synthetische rhythme zóó weinig gangbaar, dat, gelijk we reeds opmerkten, rhythmen van de formule 3, 3, 2, of 2, 3, 3, of 3, 2, 3, — toch allemaal nogal simpele geledingen eener groep van 8 gelijke notenwaarden, — practisch-gesproken niet voorkwamen.

Synthetisch noemen we ze, omdat men ze alleen kan verstaan als samen-stelling van (ongelijke) groepjes; en niet als verdeeling in (gelijke) porties. En vermoedelijk zal de lezer aan zich zelf wel gewaarworden, wanneer hij een willekeurig loopje van 8 achtste-noten neemt, en die in een vlot tempo tracht te accentueeren volgens de drie verschillende zooeven opgesomde mogelijkheden, — het onsterfelijke Jandaar-leit-een-kip-in 't-water is een heel geschikt object voor zulke kinderlijke spelen, en zelfs Debussy achtte dit thema niet beneden zijn waardigheid, — maar men kan dan gewaarworden, dat die rhythmische variaties nog niet zoo gemakkelijk zijn, als ze wel lijken. Bij combinaties van 2 kwarten met een stip, en 1 gewone kwart zal men overigens in zichzelven de neiging bespeuren, deze samenstellingen toch weer analytisch te verstaan, als 3 maal 3 du.s maar met ergens een klein mankement.

Fox Strangways heeft in zijn bekende boek over de muziek van Voor-Indië uitvoerig de tegenstelling tusschen de twee rhythmische principes gedemonstreerd, en betoogd, hoezeer het synthetische in Voor-Indië thuis is. Wat het beduidt, dat zulke synthetisch-rhythmische elementen in de eigenaardige volksmuziek, die het Javaansche rijstblokstampen is, méér voorkomen, dan in de Javaansche kunstmuziek, we zouden dit in het huidige stadium van de kennis der muziek van den Indonesischen Archipel niet gaarne definitief willen moeten verklaren. In ieder geval lijken ze een element, dat altijd nog eerder aan verbanden met Voor- dan met Achter-Indië kan doen denken, en dus, wat dat betreft, in een eigenaardige tegenstelling tot verschillende andere componenten der Javaansche muziek staat.

Tenminste, in de weinig-talrijke voorbeelden van Kambodjasche of Siamsche (resp. Birmasche), muziekstukken, totnutoe gepubliceerd, — trouwens beschikken we niet eens over alle desbetreffende publicaties, — zijn dergelijke elementen bij ons weten niet aan te treffen. Integendeel domineert daarin een strenge quadratuur. Ook in de Chineesche muziek schijnen de synthetische elementen vooral van geen grooter belang, dan in de Westersche. (Hiermee wil niet gezegd zijn, dat in de Achter-Aziatische muzieken aan-het-Westen-vreemde rhythmisch-metrische eigenaardigheden geheel zouden ontbreken).

Behalve in de Indische rhythmiek domineert dat synthetische principe ook in de Arabische. (Men vgl. hiervoor o.a. het

studieuze artikel van dr. Robert Lachmann over ,,die Musik in den tunesischen Städten''; Arch. f. Musikwissensch. jg. V. 2; — 1923).

Prof. E. von Hornbostel, ,,Ueber die Musik der Kubu'', in Dr. B. Hagen, ,,Die Orang Kubu auf Sumatra'', 1908), heeft bij een als primitief te boek staand volk op Sumatra het overheerschen van rhythmen, tot het door ons bedoelde type behoorend aangetoond, voornamelijk in de tromstemmen. Deze hebben bijna zonder uitzondering groepen van 8 slagen, geleed als 3 plus 3 plus 2. In één geval ook als 3 plus 2 plus 2 plus 1. Bij dit laatste wijst v. H. uitdrukkelijk op het (gradueel) kleiner worden der groepen. Men zie de verwante gevallen in onze stampstukken. Met die getrommelde groepen van 8 achtsten combineert de zangstem dan b.v. een eigen metamerie, ontstaan door telkens 7 van zulke achtsten te groepeeren. Zoodat ook bij de Koeboes rhythmische polyphonie geenszins ontbreekt.

Juist deze ,,höchst komplizierte mit dem Melodie-Rhythmus inkongruente Rhythmik der Schlaginstrumente'' is één der voornaamste redenen, waarom v. H. (de muziek van) dit volk acht te behooren tot den ,,malayischen Kulturkreis''. Daarbij vindt hij, dat een direkte invloed van de naburige Javanen niet twijfelachtig is, en veronderstelt, dat wellicht langs dien weg o.a. ook ,,Elemente indischen und mohammedanischen Ursprungs, ... wie sie die Kultur der Nachbarinsel durchsetzen, mitübernommen'' zijn. Met name noemt hij, (onder meer), de ,,Trommeltechnik''.

Waar hij die rhythmische polyphonieën eer autochtoon Maleisch bleek te achten, zal hij onder die trommeltechniek vermoedelijk de eigenaardig gedifferentieerde en genuanceerde handslagen begrijpen.

Overigens weet men, dat ook in deVoor-Indische en Mohammedaansche muziek zelf, die rhythmisch-polyphone incongruënties tusschen zangstem en trommelbegeleiding allerminst ontbreken. (Men zie vooral bij Lachmann). Zoo onze voorloopige indruk juist is, dat naar verhouding het rhythmisch-polyphone, en speciaal ook het synthetisch-rhythmische element, in de Javaansche en de daarmee verwante Achter-Indische muzieken aanmerkelijk minder is ontwikkeld, dan in de Voorindisch-Arabische, en ook de eigenlijk autochtoon Maleisch-Polynesische groep, kan de verklaring van dit verschijnsel zijn, dat voor de meertonige, veelklankige, hetero-polyphone orchestmuziek van de eerstbedoelde groep niet geldt, wat voor principieel eenstemmig-melodische muzieken opgaat, waarbij de rhythmische polyphonie, of polyrhytmiek de relatieve ééntonigheid verbreekt en vergoedt.

Aan voorbeelden, dat werkelijk synthetische rhythmenconstructies in Javaansche kunstmuziek domineeren, den indruk van een stuk of tenminste van een bepaalde passage beheerschen, herinneren we ons eigenlijk alleen zekere bedoeg- (dus groote-trom)- partijen, bij sommige krijgshaftige gendhings, gehoord in de Djokdjasche Kraton. Helaas hebben we ze indertijd niet genoteerd, en staan ze ons nu ook niet zuiver meer voor den geest, maar de enorme expressieve kracht, waarmee ze zich afteekenden tegen de rest van de gamelan, die in zijn, als gewoonlijk analytische, rhythmiek rustig voortging, is niet wel te verklaren uit iets anders dan een synthetisch-gegroeide rhythmische beweging.

De bonangpartijen, die in het algemeen gaarne zich in, (ongeaccentueerde), syncopischheden bewegen, krijgen door zulke dingen, als waarvan we er enkele ter vergelijking genoteerd hebben, te meer hun eigenaardige, half-zwevende, half-manke karakter van beweging, maar hun vrijheden beheerschen nooit den indruk van het geheel. Wat den, ook geciteerden, aanhef eener gendhinginleiding betreft, hoewel elke 5/4 maat iets synthetisch heeft, is de rhythmiek dier phrase toch vermoedelijk beter te verklaren, als ontstaan door rekking van haar hoogtepunt. (Die halve noot is gewoon 2 kwarten; — géén triool lezen, s.v.p.!).

We mogen hier nog even aanstippen, dat we ook in een anderen vorm van populaire muziek dan die rijstblokstukken onlangs sporen, zij het ook kleine, gevonden hebben van synthetisch construeeren, en wel in de Soendasche karindingstukken, die we binnenkort publiceeren. Wáár er, wellicht, nog méér van zit, en of we hier met geïmporteerde, of juist met autochtone bestanddeelen der Indonesische muziek te maken hebben, daarover valt, als gezegd nu nog niet te beslissen.

(Men zie ook nog een binnenlandsch-timoreesch stuk medegedeeld door den heer J. Kunst in ,,Notulen Batav. Gen.'', en een Balisch bij J. en C. J. A. Kunst, in ,,Djawa'' II, ,,Over Balische muziek'', tabel VI.)

Te rechtertijd komt overigens een modern componist, Richard Strauss, ons herinneren, dat de synthetische, summeerende en niet divideerende, elementen, aan de muziek van het Westen toch volstrekt niet geheél ontbreken. Maar men moet, ondanks incidenten als de vijfkwartsmaten van Tschaikowsky en fijnere détails bij Mahler, niet zoeken in de kunstmuziek, (behalve dan misschien in de allernieuwste?), doch in oude volksliederen en dansen. Men kan daar principieel-synthetische metriek vinden. De ,,Tanz der kleinen Pralinees'' in het ballet ,,Schlagobers'' verwerkt volgens Strauss' opgave ,,alte Oberpfälzer Bauerntänze'';— en we houden die mededeeling voor heel aannemelijk; o.a. omdat die gekke reminiscentie aan de 8ste symphonie van Beethoven, welke dat stuk bevat, alleen vergeeflijk is, als ze al toevallig in een van de bedoelde voorbeelden stond; anders ware ze een extreem monster van smakeloosheid.

Die dansen nu blijken aldoor te krioelen van ongelijkwaardige groepen in allerlei amusante succèssies; soms zijn ze bont door-elkaar geworpen, soms overzichtelijk samengevat. Het aardigste is die danswijs in As, geregeld volgende de formule: 6 plus 6 plus 4 plus 4.

Het gewone geval onzer rijstblokstukken, dat de summeerende reeksen secundair (?) gevangen zijn in quadratische kaders, komt bij die Duitsche dansen niet voor.

We willen eindigen, maar niet zonder onzen dank uitgesproken te hebben aan den heer R. (Soemartaja) Atmadilaga, hoofd van de Ardjoenaschool te Sala, zelf een vurig en bekwaam liefhebber en beoefenaar der Javaansche muziek, voor de uitmuntende wijze, waarop hij ons contact met die boerenmenschen te Bajalali mogelijk, en hen toegankelijk gemaakt heeft voor ons onderzoek.

En er is nog een ding, dat we niet wilden vergeten — en wel: een vriendelijk verzoek aan eventueele operacomponisten van het Westen, die op het idee mochten komen, de door ons genoteerde rijstblokstampstukken in een op Java spelende opera tepas te brengen, ter versterking van de lokale kleur; het verzoek n.l., weer haastig van dat, lichtelijk onzalige, denkbeeld af te stappen.

Weliswaar accepteeren we volstrekt niet de opvatting, dat men met het accoustische phenomeen dezer houten, en oude klanken op, of over de grens der muziek zou zijn; — sommige der stukken achten we zelfs voortreffelijke muziek, — maar in ieder geval is het zoodanige, als in een Westerschen schouwburg n i e t thuis hoort. Ze is te goed om er mee te sollen.

Daar de bedoelde heeren dat vermoedelijk niet zullen vermogen in te zien, willen we een subsidaire petitie richten tot de directeuren van ethnographische musea. Laten die tenminste wijzer zijn, en geen rijstblokken of stampers uitleenen voor het aangeduide, bedenkelijke, doel.

Sala, 1923 — 1924.

BOEKBESPREKING

ROBERT HEINE-GELDERN. Altjavanische Bronzen. In Artis Thesaurus. Band. I. C. W. Stern. Wien-Leipzig 1925.

Toen wij in den aanvang van 1923 de ethnographische afdeeling van het ,,Naturhistorisch Museum'' te Weenen bezochten en daar tot onze verwondering een tamelijk omvangrijke collectie oudjavaansche bronzen en enkele sculpturen aantroffen, spraken wij de hoop uit dat een uitgave daarvan niet ver meer in het verschiet zou liggen. Weinig konden wij echter, bij de toenmalige economische inzinking van Centraal-Europa vermoeden, dat reeds twee jaar later een publicatie, zij het dan ook een gedeeltelijke, op onze tafel zou liggen. En de samensteller van bovengenoemd boekje vermoedde dat toenmaals evenmin. Des te welkomer is ons zijn 27 pagina's groote studie, die met een twee en dertigtal goede platen den belangstellenden in oudjavaansche en hindoejavaansche bronzen wordt aangeboden. Zou onze keuze misschien hier en daar anders zijn uitgevallen, over het algemeen kunnen wij er ons mede vereenigen; te meer, daar naar volledigheid getracht werd van althans de hoofdfiguren uit het Hindoe-pantheon op Java.

Voorop gaat een korte schets van het beloop der feiten op het gebied van Hindoekolonisatie en de daarmede gepaard gaande verspreiding der groote godsdiensten uit Indië over den Archipel. Dan hetzelfde over het beloop den kunstontwikkeling en der stijlgeschiedenis. Volgen eenige pagina's over bronsplastiek, techniek en dateering daarvan, waarna zeer in het kort de religieuse basis der hindoejavaansche cultuur wordt geschetst.

Tenslotte bieden pag. 18—27 de noodige beschrijvingen en de determinatie der bronzen: godenfiguren, offergereedschap en dergelijke. Met groote nauwkeurigheid is dit laatste deel van het smakelijke boekje samengesteld, doch ook de inleidende hoofdstukken getuigen van ernstige studie van de beschikbare literatuur, die helaas nog niet al te omvangrijk is. En dat de in de literatuurlijst opgesomde hollandsche werken ook bestudeerd en gebruikt zijn, blijkt uit den tekst; iets dat helaas niet bij alle publicaties over hindoejavaansche onderwerpen het geval is.

Intusschen zijn er natuurlijk enkele dingen op te merken die wij gaarne anders zagen. Zoo vindt men in de ,,Aussprache der fremdsprachigen Wörter'' vermeld dat de javaansche tj en dj klinken als de duitsche tsch en engelsche j. Dat is niet geheel juist. De javaansche tj klinkt niet anders dan zij geschreven wordt en eveneens de dj (dus als Sanskrit t—y en d—y). Wij zouden dit niet zoo uitvoerig neerschrijven als wij niet wisten dat bij hen, die geen indonesische klanken gewend zijn, de neiging bestaat zich voor de uitspraak naar het Sanskrit te richten; iets, waarmee zij zich op een dwaalweg begeven.

De opmerkingen op pag. 5 aangaande de wisseling van wisnoeitische en ciwaitische godsdiensten in den oudsten Hindoetijd, zullen met voorzichtigheid moeten aanvaard worden. De aanduidingen dat de oudste oorkonden wisnoeitisch zijn berusten slechts op een vergelijking van 's konings voetsporen met die van Wisnoe. Wij verwijzen bij voorbaat den schrijver naar een eerlang in de serie ,,Publicaties van den Oudheidkundigen Dienst in Nederlandsch Indie'' te verschijnen artikel van Prof. Dr. J. Ph. Vogel over deze oorkonden. Omtrent hetgeen Dr. Heine Geldern op pag. 6 opmerkt over de verhouding tusschen Java en Criwijaya, weten wij daarentegen weer meer. Een in Nalanda opgegraven oorkonde vermeldt de vorstenhuizen van Criwijaya en Java en vertelt daar tevens bij dat zij verwant waren. (Ann. Progr. Rep. Arch. Survey, Central Circle 1920). Ook over het verband tusschen Voor-Indië en Java is wel meer bekend; de feiten wijzen minder naar Zuid-Indië dan naar andere deelen van het schiereiland, althans voor zoover het boeddhistische bouwwerken van Midden-Java en de in stijl daarmede samenhangende betreft.

Een kleine onjuistheid op pag. 9 is gemakkelijk te verbeteren: tjandi beteekent niet ,,Tempel überhaupt'' doch monument. Bij ,,tempel'' denken wij ons immers onwillekeurig een bouwwerk waarin men binnen kan gaan.

Of het Ciwaisme een volksgodsdienst kan genoemd worden (pag. 14) betwijfelen wij. De volksgodsdienst was en bleef een primitiever cultus.

Wat de determinatie der godenfiguren betreft zoo kunnen wij ons over het algemeen daarmede vereenigen. Slechts enkele doen twijfel opkomen; doch dit zijn dan steeds degenen, die door den schrijver reeds van een vraagteeken zijn voorzien. Bij No. 8 willen wij slechts opmerken dat de pose en hoofdtooi ervoor pleiten het bronsje voor zeer oud te verklaren. Of daarentegen No. 3 zulk een hooge ouderdom kan toegekend worden, als Dr. Heine Geldern doet, meenen wij echter te moeten betwijfelen. De mudra van No. 4 lijkt ook ons de mudra te zijn die men dwaja, of bodhyagra noemt, eens variant van de dharmacakra van Vairocana en gewoonlijk aangeduid als de mudra der vijf elementen. Datde schrijver gelijk heeft als hij in het motief van No. 18 meer wil zien den een fantasie van den maker alleen, wordt zeker meer waarschijnlijk door het voorkomen van een dergelijk motief in Cambodja. (Elliot Smith, Elephants and Ethnologists, plaat 30). Het zijn waarschijnlijk steeds episoden uit geliefde verhalen die het motief voor zulke versieringen vormen. In de collectie van het Bataviaasch Museum zijn er verscheidene waarvan dit bekend is en ook enkele waarvan de motieven in de nog niet verklaarde verhalende reliefs der tjandi's voorkomen.

Interessant is het zoogenaamde eenoogmotief dat op No. 24 te zien is en dat on-

getwijfeld aanleiding kan geven tot nadere dateering. Het is een motief dat op Midden-Java niet voorkomt, op Oost-Java echter aan enkele tjandi's gevonden wordt. Ook de op plaat 21 afgebeelde vaas, waarvan het bovenstuk met tuitvormigen top verdwenen is en waarin wel, naar analogie van dergelijke vazen uit Tibet, pauweveeren zullen zijn gestoken geweest, vinden wij op tjandi-reliefs terug, waar de vorm nadere gegevens ter dateering kan verschaffen. Zoo op Baraboedoer. (Zie Monografie, Platendeel I, Plaat XLI: 366, waar Dr. Krom een utpala meent te zien.) Over het algemeen echter is de kans groot dat dergelijk offerritueel tamelijk jong is en afkomstig uit de Tenggerstreek; daar toch doen nog heden ten dage enkele dienst. Zoo vindt men in de meeste der onbeïnvloede Tenggerdesa's een prasen, zodiakbeker, die, naar de heer Blijdenstein ons mededeelde, als het ware de desa-poesaka uitmaakt. Over de daarop voorkomende teekens kunnen belangstellenden allerlei wetenswaardigs lezen in het pas verschenen artikel over ,,Sternkunde und Sterndeuterei im Malaischen Archipel'' van Prof. Dr. A. Maass in T.B.G. 1924. Wij willen hier slechts wijzen op een enkele merkwaardigheid, die op te merken valt bij het teeken voor aquarius (kumbha-waterkruik) en de daarboven staande figuur, volgens Scholten (Handelingen Congres Solo 1919) voorstellende Prajapati en afgebeeld met een ploeg. Kan dit samenhangen met de legende dat Janaka bij het ploegen van een offervore (Prajapati=heer v/h offer) een kruik (kumbha) vond, waaruit Sita te voorschijn kwam? Waar het duidelijk is dat in het Ramaverhaal, naast zoovele andere beteekenissen, ook die van een astraalmythe schuilt meenen wij hierin een niet te veronachtzamen gegeven te moeten zien.

Het figuurtje van No. 30 zal wel een panakawan zijn, misschien Togog, naar de vooruitstekende snuit te oordeelen. Doch laten wij het hierbij. Dergelijke opmerkingen zullen nog wel langeren tijd te maken zijn, zoolang de bronzen van Java nog niet systematisch zijn behandeld en vergeleken met materiaal uit Indië, Tibet en elders. Publicaties als deze uit het weensche museum zullen er ongetwijfeld het hunne toe bijdradragen dat het eenmaal zoo ver zal komen. En daarvoor zijn wij Dr. Heine Geldern in hooge mate erkentelijk. Met de publicatie van de collectie van Dresden, vormt zij hopelijk een aanleiding voor de conservatoren der collecties in Berlijn, Parijs en London om ook hunne schatten aan het licht te brengen. Moge zijn voorbeeld dan ook spoedig door anderen gevolgd worden.

Weltevreden, Jan. 1925

Dr. W.F. Stutterheim.

AESTHETIEK EN OORSPRONG DER HINDOE-KUNST OP JAVA. Door C. P. Wolff Schoemaker. Bij G. C. T. van Dorp & Co., Semarang—Soerabaia — Bandoeng 1924.

Het heeft er veel van alsof de reactie, die op politiek-economisch gebied een zwenking naar links en de tijdelijke consequentie daarvan volgde, zich ook op wetenschappelijk gebied gaat doen gelden. Wel kan men in zaken van wetenschap eigenlijk slecht van een ,,links'' spreken, doch de doelbewuste pogingen, door verschillende geleerden in het werk gesteld om de cultureele waarde van sommige, nog niet geheel onder de moderne opgenomen, volkeren tot haar recht te laten komen, verschaffen toch min of meer een parallel van den strijd om zelfbeschikkingsrecht en erkenning, die voor en door die volkeren wordt gestreden. Voorzoover deze pogingen zich uitstrekken over het gebied der taal en dat van de gedachte, blijft de belangstelling daarvoor binnen bepaalde kringen.

Strekken zij zich uit tot over de beeldende kunsten, waarvan nu eenmaal een grooter publiek meent de taal te verstaan, dan worden zij geplaatst in het centrum der publieke belangstelling, met de aangename, doch meer nog, de onaangename consequenties daarvan. En deze publieke belangstelling neemt zelfs een werkzaam aandeel in de oplossing der problemen die ermede verbonden zijn, ja, ziet in geheel andersgeaarde studies eveneens zulke pogingen en behandelt deze als ware er geen verschil.

Zoo verging het de studie van Dr. F. D. K. Bosch ,,Een hypothese omtrent den oorsprong der Hindoe—Javaansche kunst''. Uitsluitend opgezet om te dienen als werkhypothese, ten einde de kloof die gaapte tusschen den stijl der zgn. Hindoe-monumenten op Java en dien der ons bekende oudere bouwwerken der Hindoes in Indië, te overbruggen, werd zij uitgelegd als een poging om den Javaan van een cultureel document te voorzien, dat hem als aanbevelingsbrief moest dienen in de huidige concurrentie der volkeren. De steller der hypothese ziet een overbrugging van die kloof in de çilpaçastra's, handleidingen, die in hunne toepassing door de bij uitstek voor sierkunst gevoelige Indonesiërs leidden tot de juist om hunne sierkunst merkwaardige monumenten van het oude Java. Op dergelijke wijze kunnen andere, niet voor de kunst geldende çastra's dan weer andere gehindoeiseerde cultureele uitingen hebben beheerscht en zoo zouden de Javanen zich hunne oudere indonesische cultuur door toepassing der çastra's hebben omgevormd tot datgene, wat wij nu de hindoe-javaansche cultuur plegen te noemen. Daardoor ook zou deze in wezen javaansch, slechts in min of meer uiterlijke vorming hindoesch zijn. Doch tevens zou daardoor de rol, door Javanen in dit proces gespeeld, veel grooter en onafhankelijker moeten worden gedacht, dan volgens de meening van hen die de hindoeisatie der Javanen door Hindoes en niet door Javanen zelf met behulp van Hindoe-çastra's tot stand achten gekomen.

Hieruit zijn dan weer allerlei conclusies te trekken ten opzichte van de verschillende mogelijkheden die het moderne Westen en Oosten bij de Javanen wil of niet wil veronderstellen en zoodoende ware het mogelijk politieke munt uit deze werkhypothese te slaan, die niets anders bedoelde te zijn dan dat. Voor zoover wij weten is dit echter nog nergens, althans niet coram populo gedaan. Niettemin ware het misschien voorzichtiger geweest deze hypothese niet in een dergelijken smakelijken vorm aan het grootere publiek voor te leggen.

Echter, wij vinden bij Dr. Krom ,,Het oude Java en zijn Kunst'' p. 52, de verzuchting dat het politieke element zoo spoedig mogelijk uit het wetenschappelijke onderzoek moge verdwijnen, welke verzuchting werd geslaakt naar aanleiding van de bespreking van de werkhypothese van Dr. Bosch. Dr. Schrieke gaf in zijn behandeling van Kroms boekje in Djawa zijn verbazing over deze passage te kennen en wilde denken aan een misverstand.

Wat echter de oorzaak van deze misleidende interpretatie der beweegredenen van Dr. Bosch ook moge wezen, een feit is, dat zij onjuist is en in een populair en voor de groote massa bestemd boekje als het ,,Oude Java en zijn Kunst'' veel kwaad kan stichten.

Een dergelijke weerstand tegen pogingen om het probleem van den oorsprong der Hindoe-Javaansche kunst op te lossen op een wijze, die tot noodwendig, doch niet opzettelijk gevolg heeft dat ook aan de Javanen een kans gelaten wordt, vinden wij hier in het te bespreken boekje van Prof. Schoemaker. Minder onaangenaam voor Dr. Bosch gesteld dan de zinsnede van Dr. Krom, vertoont de structuur van Schoemakers oprecht militant betoog toch voor den aandachtigen lezer min of meer vijandig geharnaste en zwaargewapende eigenschappen en klinkt uit het geheel een toon, die af en toe veel van een krijgskreet of wapenkletter heeft. 1)

Vanwaar die vloed van verzekeringen zonder nader bewijs, vanwaar het direct aankoppelen van Dr. Bosch's hypothese aan de inleidende beschouwingen over een zeker soort bewonderaars van den Javaan en zijn kunst, waaraan Prof. Schoemaker op grond van hun absolute onkunde en verdwazing alle autoriteit ontzegt? Zeker niet uit een gevoel van overgroote zekerheid tengevolge van niet te loochenen bewijsmateriaal.

Want tenslotte is ook Prof. Schoemaker's betoog een hypothese, al of niet aannemelijker dan die van Dr. Bosch, doch minder wetenschappelijk voorgedragen.

In het bijzonder richt Prof. Schoemaker zich tegen de veronderstelling dat de niet-gehindoeiseerde Javanen, wat voor hem beteekent de Javanen zonder bijmenging

---

1) De taal is niet voor critiek onaantastbaar. Wat zegt men van Charivarianismen als: zelfzekere vormgeving, voorschriftmatigheid, natuurnoodwendig, een voorliggend onderwerp, meest belangwekkende hypothese, zelfdoel, vroegtijd enz. enz.

van hindoesch bloed, in staat zouden geweest zijn tot het toepassen van in genoemde çastra's gelegen regels en wel zoo, dat de resultaten, welke door de eigenlijke opstellers dier regels waren bereikt, verre overtroffen. Hij kan er daarbij niet genoeg den nadruk op leggen dat hij in dien Javaan ziet een absoluut minderwaardig ras, van een ,,infantiele onmacht'', slechts bruikbaar als ,,arbeids-dommekracht'' en geeft hieromtrent de meest exclamatorische en stellige verzekeringen, helaas zeer vaak zonder nadere adstruxie. ,,Het denkbeeld'' zegt hij ,,dat een totaal ander ras'' (i. c. het javaansche) ,,nog wel op lageren trap van menschelijke (ik zeg opzettelijk niet ,,kultureele'') ontwikkeling staande, zich een gelijksoortigen stijl zou kunnen eigen maken, vind ik eenvoudig — vergeef mij het woord — absurd.'' En elders zegt hij ,,Het zou mij aangenamer zijn om in den geest des tijds blijvend, de gevoelens der Javanen in deze beschouwing te ontzien, maar dat gaat nu eenmaal niet.''

Nu lijkt mij deze laatste tirade overbodig. Want, moeten wij Prof. Schoemaker in dezen gelooven, dan is juist in de bijmenging van hindoesch zoowel als van ander (chineesch, arabisch) bloed telkens de mogelijkheid gelegen tot grootere en kleinere cultuur-uitingen op Java die voor den oer-Javaan onwaarschijnlijk mochten lijken. Waar de schrijver echter uitdrukkelijk beweert den echten Javaan op het oog te hebben, door hem nader gespecificeerd als zonder hindoebloedmenging, behoeven de meer ontwikkelden onder de huidige Javanen zich van zijn betoog al even weing aan te trekken, als de moderne Hollanders van een opstel, waarin betoogd wordt dat de kolenbranders der middeleeuwsche wouden niet in staat zouden zijn geweest een gothische kathedraal te bouwen.

De militante krachtsontplooiing van Prof. Schoemaker richt zich dus eenerzijds tegenden echten Javaan, d.w.z. dien zonder eenige vreemde bloedmenging, wat in de praktijk neerkomt op den gewonen desa-Javaan, anderzijds tegen Dr. Bosch. Ik vermoed dat beiden even onverschillig zullen blijven ten dien opzichte, de eerste uit benijdenswaardige onwetendheid tenopzichte van de woorden van den schrijver, de andere uit overtuigingszekerheid. Terwijl de Javaan met Lindoe-bloedmenging zich hoogstens gevleid zal kunnen gevoelen door zijn betoog, zooals een Westerling, die plotseling de kans krijgt zijn stamboom tot in de Romeinsche legioenen op te voeren.

Doch, eerlijkheidshalve moeten wij dit vermelden, beide krijgen een klein compliment als vergoeding voor de onpleizierige behandeling; Dr. Bosch voor de documentatie van zijn hypothese (aan welke documentatie zich overigens Prof. Shoemaker een voorbeeld had kunnen nemen) en de Javaan als nijverheidskunstenaar.

Intusschen blijft het een betreurenswaardig feit, dat een probleem van verder strekkende beteekenis dan de schrijver misschien wel heeft vermoed, een probleem, waarvan de oplossing nog bij lange na niet in het verschiet ligt, doch eerst na zeer ijverige studie door verschillende vakgeleerden, ieder voor hun vak, kan worden naderbij gebracht, hier op dergelijke wijze wordt aangevat. En te meer betreuren wij dat hier de schrijver zich niet den tijd heeft gegund en de wetenschappelijke beheersching heeft opgelegd, die in de plaats der zoo vaak storende en niets zeggende, want niet gedocumenteerde subjectieve meeningsuitingen een gezonde reeks bewijzen had kunnen aanvoeren, aangezien naar onze persoonlijke opvattingen de intuitie van den schrijver den goeden kant uitzoekt. Want Prof. Schoemaker houde het ons ten goede, dat niet voor iedereen het autos epha ten opzichte van hem hier gezaghebbend is, temeer waar zich de schrijver menige excursie op andermans terrein veroorlooft. Daarenboven geeft hij te vaak een onjuiste condensatie van het betoog van Dr. Bosch.

En dan komen bij ons enkele vragen op.

Wat bedoelt de schrijver met een voor Zuidelijk Indië traditioneele vereering voor (sic) bepaalde geanthropomorphiseerde geesten, die op Java, volgens de archaeologische gegevens, zou bestaan hebben? (p. 2) Maar vóór alles, hoe durft Prof. Schoemaker zijn ,,leekenoordeel'' (p. 7) in taalaangelegenheden als bewijs aanvoeren om aan te toonen dat Dr. Bosch ter plaatse foutief concludeert, als deze zegt dat het niet-voorkomen van prakrit-ontleeningen wijst op uiterst geringe kolonisatie? Had hij de behandeling van dit gedeelte overgelaten aan iemand die geen leek was, dan zou deze hem hebben kunnen wijzen op het feit dat het alleen-voorkomen van Sanskritwoorden als leentermen in het Oud-Javaansch aannemelijk maken kan, dat slechts die klassen emigreerden welke deze taal machtig waren en spraken: de vorst en zijne priesters: een wijze van immigratie die wij voor de Hindoe's ook in andere landen, met name Siam, kennen. Zoo zou het vraagstuk meer gebaat zijn dan door een leekenuitspraak. En in dat verband worden de ,,krachtige Indische volksplantingen'' zeer bedenkelijk. Daarenboven, wat heeft de massa van het volk te maken met tempelbouw, anders dan dat het er het geld voor zou opbrengen? Strijdt dit niet tegen ongeveer alles wat wij van analoge gevallen in Tibet en Achter-Indie weten?

Dan een vraag naar aanleiding van hetgeen op pag. 17 wordt opgemerkt over het plotseling ontstaan van verscheidene bouwstijlen: kent de heer Schoemaker de werken van Strzygowski?

Voorts (p. 19), waarop berust het eigenaardig verschijnsel dat, volgens Prof. Schoemaker, de Hindoe's in het eigen land niet, op Java wel onder den indruk kwamen van ,,machtige berggevaarten''. Of zijn in Noord-Indie, waarheen immers de schrijver telkens het oog wendt, de bergen minder machtig dan op Java? Wij meenden dat daar zoo ongeveer de machtigste berggevaarten van de wereld werden gevonden.

Wij zouden hieraan nog een en ander toe kunnen voegen, doch willen dat nalaten, daar het bovenstaande voldoende aantoont op welke wijze Prof. Schoemaker zich een studie van het ingewikkeldste en zeker moeilijkste probleem denkt, dat het Oude Java ons stelt. Wat het anthropologische gedeelte betreft, daarvan kunnen wij slechts verklaren dat bij vakgeleerden de niet immer juist gestelde praemissen en daaruit getrokken conclusies verbazing wekten: wij laten hen gaarne

de bestrijding daarvan over. Doch voegen daaraan toe, dat ook over de linguistische opmerkingen nog menig woord te zeggen zou zijn, dat de zaak in een ander daglicht kan stellen. Het zou ons niet verwonderen als de schrijver ook hier de bekende fout had gemaakt van iets te bewijzen met een onbewezen, slechts op intuitie en overtuiging berustende uitspraak. Deze fout, herhaaldelijk in het betoog ingeslopen, misschien tengevolge van schrijver's begrijpelijk enthousiasme voor een restitutio in integrum van een op den achtergrond gerakend blanke ras tegenover den .,gepousseerden'' Indonesier, maakt het lezen lastig door de noodzakelijk geworden controle en voor hen, die erover heen lezen, misleidend.

Doch nu moeten wij tevens wijzen op het goede, dat in het betoog te vinden is en dat juist de wijze waarop het wordt aangeboden zoo sterk doet betreuren. Het mag niet ontkend worden dat het wijzen op alles wat een gevolg kan zijn van een nauwer contact tusschen Hindoe's en Javanen, tengevolge van bloedmenging, voor het voortgezette archaeologisch onderzoek inzake het onderhavige probleem, van veel gewicht kan zijn. Voorts bevat het opgemerkte over een stijlcritisch onderzoek veel waars en veel dat al te zeer werd veronachtzaamd tot nu toe. Ja, in het algemeen zouden wij willen zeggen dat menige redeneering van de voorstanders der çastra-hypothese door Prof. Schoemaker ontzenuwd werd.

Daarenboven gelooven wij persoonlijk dat de schrijver op den goeden weg is als hij voor de afkomst der Hindoekunst op Java naar Noord-Indië en niet naar Zuid-Indië ziet; wij schrikken helaas als wij zien op welke wijze hij van deze intuitie nu en dan gebruik maakt.

Laten wij daarom hopen dat de schrijver dit boekske, waarvan de titel ,,Aesthetiek en Oorsprong der Hindoe-kunst op Java'' even veelbelovend is, als de inhoud weinig zekers gevend, beschouwen zal als een minder geslaagde poging het probleem waarom het hier gaat, te overzien. Mocht hij zich geroepen gevoelen zijn verdere krachten ook aan een oplossing ervan te wijden, dan raden wij hem in gemoede aan ten eerste zich danig te beperken en ten tweede een zoodanige voorstudie te maken, dat nauwkeurige gegevens uit Voor-Indië hem niet langer onbekend blijven. Zijn hulp zal ons dan welkom zijn.

Weltevreden, 3.12'24.

Dr. W. F. S.