BJH. Ovink

DE TOONKUNST
VAN
BALI

DOOR

J. KUNST EN C. J. A. KUNST- v. WELY

KONINKLIJK BATAVIAASCH GENOOTSCHAP
VAN KUNSTEN EN WETENSCHAPPEN
1925.

Instituut
voor Muziekwetenschap
der Rijksuniversiteit
te Utrecht

overgeplaatst uit
Vakgebiedsbibliotheek

LB-MU2: 37 D 3.1 V. d. S.

VII
501

STUDIËN OVER JAVAANSCHE EN ANDERE INDONESISCHE MUZIEK

ADU 769

DEEL I

DE TOONKUNST VAN BALI

(BESCHOUWINGEN OVER OORSPRONG EN BEÏNVLOEDING, COMPOSITIES, NOTENSCHRIFT EN INSTRUMENTEN)

DOOR

J. KUNST EN C. J. A. KUNST- v. WELY

UITGEGEVEN DOOR HET
KONINKLIJK BATAVIAASCH GENOOTSCHAP
VAN KUNSTEN EN WETENSCHAPPEN

BIBLIOTHEEK DER
RIJKSUNIVERSITEIT
UTRECHT

DRUK G. KOLFF & Co., WELTEVREDEN

Instituut v. Muziekwetenschap
der Rijksuniversiteit
UTRECHT

overgeplaatst uit
Vakgebiedsbibliotheek

RIJKSUNIVERSITEIT TE UTRECHT
2019 6717

Aan U, Prof. Dr. J. Clay en Mevr. T. Clay-Jolles dragen wij deze studie op, dankbaar voor Uwe levendige belangstelling in ons werk en voor Uwe nimmer tevergeefs ingeroepen hulp.

VOORWOORD

Tijdens het schrijven, ja, zelfs na het afdrukken van het meerendeel der vellen van dit boekje, kwamen nog telkens belangrijke gegevens te onzer kennis, welke wij dan nog hun plaats hebben trachten geven. Wij weten, dat ons werk daarvan af en toe de sporen draagt. Maar bij een verkenningstocht als deze, die zich nu en dan had te bewegen over nog onontgonnen, onvermoede verrassingen bergend, studiegebied, was deze loop van zaken niet wel te vermijden. Men neme nu de hier en daar waar te nemen formeele tekortkomingen, keerzijde van het streven naar grooter volledigheid en juistheid, op den koop toe erbij.

Bali en zijn muziek hebben ons veel geleerd. Zij hebben ons diep doen beseffen de betrekkelijke waarde — gebonden aan ras, ontwikkelingsphase, tijd en plaats — van onze eigen theoretische opvattingen, onze eigen muziek- en schoonheidsleer; zij schonken ons ongemerkt een zuiverder kijk op onze eigen kunst. Wij zouden dan ook wenschen, dat aan ieder Westersch musicus een verblijf op Bali — of in de Javaansche Vorstenlanden — mocht ten deel vallen: de Europeesche muziekwereld zou van menig vooroordeel worden verlost. Evenwel: ,,oe pantos andros eis Korinthon est' ho ploes'', niet elk valt een reis naar Corinthe ten deel: hem, wien het lot dat ontzegde, moge ons boekje een niet onwelkom surrogaat bieden voor eigen aanschouwing en onderzoek.

Voor deskundige kritiek en aanvulling houden wij ons ten warmste aanbevolen. Dat is geen phrase. Het

is er ons om te doen, de Indonesische toonkunst grondig te leeren kennen en wij weten, beter dan wie ook, hoe onvolmaakt ons werk nog is.

Bandoeng, 4 October 1924. J.K.

C.J.A.K.-v.W.

INHOUDSOPGAVE.

		blzz.
	Kaart van Bali	
	Opdracht	
	Voorwoord	
	Inhoudsopgave	
§ 1.	Inleiding	1—10
§ 2.	De Bali'sche muziek vergeleken met de Javaansche	11—15
§ 3.	De toonstelsels	16—35*v*
§ 4.	De bouw der gendings	36—46
§ 5.	Het notenschrift	47—68
§ 6.	De gamelan Gong en de Semar pegoelingan	69—94
§ 7.	De gamelan Angkloeng	95—107
§ 8.	De gamelan Gandroeng.	108—109
§ 9.	Een paar wajangorkestjes: de Gendèr wajang en de gamelans Gamboeh en Ardjă	110—122
§ 10.	De Priester-instrumenten	123—125
§ 11.	De gamelan Djogèd of Tingklik	126—128
§ 12.	De gamelan Gambang en zijn melodiek .	129—141
§ 13.	Beschouwingen over herkomst, ouderdom en onderlinge verhouding van de 7-tonige schalen en van de Sléndroschaal . . .	142—177
§ 14.	Enkele bijzonderheden over den gamelan Tjåråbalen of Tjåråbali.	178—182
§ 15.	De geschiedenis van den gamelan Gong van I Goesti Ngoerah Pandji Sakti, verteld door I Goesti Poetoe Djlantik. . . .	183—186
	Chronologische tabel.	187—191
	Verklaring van enkele in deze verhandeling voorkomende Europeesche muziektermen.	192—198
	Lijst van platen	199—200
	Platen 1 — 51	201—245
	Lijst van tabellen	247—248
	Tabellen I — XIXb	
	Lijst van aangehaalde werken.	1*—10*
	Klapper	11*—24*

De Toonkunst van Bali

(Beschouwingen over oorsprong en beïnvloeding, composities, notenschrift en instrumenten) [1]).

Wie iets tot stand wil brengen,
moet een mogelijke vergissing
durven begaan.
(Prof. Dr. H. Blink).

§ 1

INLEIDING.

Sedert den aanvang dezer eeuw is de houding van het Westen veranderd ten opzichte van vreemde volken en hunne beschaving. En wèl was dat noodig: het oude standpunt getuigde dikwijls van een eng-begrensde geestelijke horizon en van een hinderlijke zelfgenoegzaamheid; met uitzondering van een heel enkele, toonden de schrijvers zich volslagen ongevoelig voor vreemde cultuur: zij brachten het hoogstens tot een soort van welwillende en nederbuigende nieuwsgierigheid ten opzichte van de ,,onbeschaafde'' volken. En gewoonlijk was het dan de *kunst*, en daarvan weer vooral de *muziek*—die innigste en meest eigen uiting van een volk—die hun vreemd, onbegrijpelijk en daarom zinloos en leelijk voorkwam [2]).

---

1) Inhoud en vorm van de hier volgende monographie zijn voor een deel ontleend aan onze in 1922 in het Nederlandsch-Indische, de Javaansche cultuur bevorderende, tijdschrift „Djåwå'' opgenomen essai ,,Over Bali'sche muziek''.

2) ,,Een afzonderlijke behandeling van de muziek bij alle thans nog bestaande onbeschaafde stammen, kan, om het geringe belang ervan voor ons, achterwege blijven . . . .
Een paar volken verdienen echter een nadere behandeling,

Wel behoorden de rariteitenkabinetten reeds tot een vorige periode, die wonderlijke verzamelingen, waar men de scheppingen van vreemde culturen zij aan zij geplaatst zag met gedroogde zeemeerminnen en alruinmannetjes, maar het is toch pas ongeveer sedert de laatste eeuwwisseling, dat men van een meer radicale wijziging der geesteshouding kan spreken; dat het Westen er in slaagde, zich eenigermate te bevrijden van zijn wel wat lachwekkenden rassenwaan. [3]) Eerst toen kon een werk ontstaan — om ons nu tot Bali te bepalen — als ,,Zwerftochten'' van Nieuwenkamp; een gedicht als dat van onzen Jan Prins, die met visionnaire kracht Bali's grootsche natuur en den trotschen dood

---

Vervolg noot 2

om het eigenaardige standpunt, dat de muziek bij hen inneemt: de Chineezen, de Indiërs en de Arabieren.

't Chineesche volkskarakter is conservatief, practisch en van alle phantasie ontbloot: vandaar dat de muziek bij hen zeer laag staat.

Overigens heeft deze [de Chin. muziek] een ruw karakter; lawaai maken schijnt hun voornaamste doel te zijn.

Nog even zij hierbij aangestipt, dat de muziek der Maleiers (gamelang) nagenoeg gelijk is aan die der Chineezen''.

(*Ary Belinfante*, ,,Muziekgeschiedenis'', 1ste deeltje, 4de dr. 1912, blzz. 6 en 7).

,,Is het ook al waar, dat hij [de Baliër], van onze hoogte bezien, nog altijd op een lagen trap van ontwikkeling staat''...
(*R. van Eck*).

,,Op eenigen afstand gehoord, heeft hij [de Balische gamelan] voor Europeesche ooren *zelfs* iets liefelijks.'' (id.).

,,De muzikale smederij der Bali'sche gamelans'' (*Jasper*).

3) Deze verhandeling lag klaar, toen ons Rolland's machtig voorwoord onder oogen kwam, geschreven bij de Fransche editie van *Dr. Ananda Coomaraswamy's* bundel essais ,,The dance of Siva''. Wij kunnen niet nalaten den aanhef, die ons uit het hart gegrepen is, hier over te nemen:

,,Nous sommes un certain nombre en Europe, à qui ne suffit plus la civilisation d'Europe. Des fils insatisfaits de l'esprit d'Occident, qui se trouvent à l'étroit dans la vieille maison, et, qui, sans méconnaître la finesse, l'éclat, l'énergie héroïque d'une pensée qui conquit et domina le monde pendant plus de deux milles ans, ont dû faire malgré eux l'aveu de ses insuffisances et de son orgueil borné. Nous sommes quelques-uns qui regardons vers l'Asie.''

der laatste radja's voor ons oproept; een boeiende verzameling foto's als die van den Duitschen medicus Gregor Krause.

Op het oogenblik, dat wij, in October 1921, op Bali voet aan wal zetten, hadden wij slechts een vage voorstelling van het vele schoons, dat het ons zou openbaren. Het korte verblijf op het eiland zal ons onvergetelijk zijn. Van het moment af, dat wij den schaduwrijken weg van Boelèlèng naar Singaradja afkwamen en de eerste demonische godenfiguren en tempelpoorten tusschen het groen zagen oprijzen, tot het oogenblik, waarop het brandend rood en goud van vorstelijke kains voor het laatst op het scheepsdek in breede banen gloeiend voor ons lag uitgespreid, heeft de betoovering onafgebroken geduurd. Sommigen onzer voorgangers mag dit Hindoe-eiland zich hebben geopenbaard als een immer wellende bron van schoonheid, als een wonder van harmonie tusschen mensch en natuur, — *ons* ging het niet anders. En ook wij willen daarvan naar vermogen getuigen.

Dit boek behandelt in tekst en foto's van Bali's rijke cultuurbezit alleen de muziek en wat met haar verband houdt. Een enkele keer, b.v. in § 13, waar wij hypothesen hadden te ontwikkelen met betrekking tot de herkomst der toonschalen, zagen wij ons gedwongen tot het maken van vrij omvangrijke uitweidingen. Wellicht nooit weer zullen wij werk verrichten, dat dermate onze toewijding had, niet alleen was het onderwerp zoo ongemeen aantrekkelijk, maar ook hadden wij het voorrecht, ons dikwijls te bewegen op zeer weinig betreden terrein.

Het is geen ,,erschöpfende'' studie geworden. Die zou een verblijf van maanden, wellicht van jaren hebben gevergd en het onze was, noodgedrongen, slechts van zeer beperkten duur. En daartegenover bleek de geest dier eilanders onuitputtelijk rijk in zijn vormscheppen-

de fantasie; stelden de slechts mondeling overgeleverde muzikale tradities ons soms voor vermoedelijk onoplosbare problemen en bergt de beschavingsgeschiedenis van dit oude cultuurvolk velerlei geheimen. Wat dit laatste betreft: dubbel belangwekkend is Bali's geschiedenis voor hen, welke die van *Java* bestudeeren. Immers zijn in vele opzichten op het Hindoe-eiland maatschappelijke en cultureele toestanden tot op onzen tijd behouden gebleven, die eertijds tot in de 16de eeuw ook op Java hebben geheerscht. Tot circa 1520 toch leefde dit groote buureiland onder de heerschappij van machtige Hindoe-Javaansche vorsten; Java's groote tijd, die van het rijk Madjapahit en zijn koning Hayam Woeroek (1350—1389) was die, waarin Boeddha, maar vooral Çiwa in tallooze tempels werd vereerd.

Al in de 9de eeuw hebben de Hindoe-Javanen Bali bezocht. Zij vonden er, althans bij de heerschende klassen, een aan de hunne nauwverwante Hindoe-Balineesche beschaving, welke sedert, tot den ondergang van Madjapahit toe, in een, hoogstens periodiek verbroken, cultuur-uitwisselend contact met die der rijken van den Westelijken overwal heeft gestaan [4]). De val van Madjapahit en de zegepraal van den Islam veroorzaakten vervolgens in het begin der 16de eeuw een uittocht van de aanhangers van het oude geloof en de omvergeworpen staatsorde naar Bali, welks bevolking sedert in nog sterker mate den invloed der

---

4) Meermalen (vermoedelijk reeds in 930, maar zeker in 1284 en 1334) is Bali door den Oost-Javaanschen koning onderworpen. Telkens schijnt het zich dan weer zelfstandig te hebben gemaakt. — Koning Airlangga's vader, Oedayana, was vorst (waarschijnlijk prins-gemaal der vorstin) van Bali. Koning Airlangga zelf is er vermoedelijk geboren. — Dikwijls ook stond Bali onder, blijkbaar zeer zelfstandige, Javaansche onderkoningen. — Men leze over het Hindoe-Bali'sche tijdperk het opstel van *Van Stein Callenfels*, ,,Historische gegevens uit Balische oorkonden'' (,,Oudheidkundig Verslag, Jrg. 1920, blz. 130 v.v.).

Hindoe-Javaansche beschaving heeft ondergaan. Nu nog altijd noemen de Baliërs zich vol trots: *Wong Madjapahit*, d.i. menschen van M. [5])

Ons onderzoek overtuigde ons ook op muzikaal gebied van dien invloed, welke, schoon waarschijnlijk in groeiende mate met Polynesische elementen vermengd, zelfs heden ten dage zich nog doet gelden; om een paar voorbeelden te noemen: sommige der instrumenten welke op Java zijn aangetroffen op de reliefs van den Bårâboedoer, den Panataran en enkele andere tempels, dan wel aldaar door opgravingen aan het licht zijn gebracht of in oude handschriften worden vermeld, zijn nog immer in grooten getale op Bali in gebruik, terwijl de huidige bevolking van Java ze niet of nauwelijks meer kent: b.v. de bidschellen der priesters en de haltervormige réjongs; verder moet in dit verband het notenschrift worden genoemd en het voorkomen van de Javaansche pélogschaal, die wel vóór of tegelijk met den val van Madjapahit op Bali moet zijn geintroduceerd.

Bali, het eiland der godenverblijven en gamelans ..... Het klinkt nauwelijks geloofwaardig, maar zijn kleine bevolking, nog geen miljoen zielen tellende, heeft, dank zij haar vroomheid, haar groote artistieke begaafdheid en onuitputtelijke fantasie, op een gebied van slechts een paar honderd vierkante mijlen, *elfelijke duizenden* groote en kleine tempels (*poera*) opgericht [6]) (foto 1) en daarnaast de goden en de schoon-

5) Hier en daar treft men dèsa's aan, b.v. Sidatapa, Tigawasa en Krobokan, wier bewoners zeggen van de oorspronkelijke bevolking van Bali af te stammen. Zij noemen zich *Bali aga* of *moelia*. Tegenwoordig verschillen zij nog slechts in zooverre van de Wong Madjapahit, dat zij geen verdeeling in kasten erkennen, geen tojătirtă (wijwater) gebruiken bij hunne godsdienstige ceremonieën, hunne dooden niet verbranden en een eenigszins ander dialect spreken.

6) De groote aardbeving van 1917 verwoestte ongeveer 2.600 tempels en tempeltjes, welke sedert bijna alle door de bevolking weer zijn opgericht.

heid gediend door het scheppen van uiterst talrijke, veelsoortige en uitgebreide orkesten van hoofdzakelijk slaginstrumenten, waaronder vele versierd door onovertrefbare houtsnijkunst. En daarmede weet zij een muziek voort te brengen, van welke men — behalve op Java — alleen in de Westersche toonkunst een (totaal anders geaarden!) vol- of meerwaardigen tegenhanger kan vinden. Zij placht wel is waar, gebonden door de haar eigen wetten van traditie en schoonheid, den meesten Westerlingen aanvankelijk dikwijls weinig te zeggen — al kwamen sommigen, waaronder wij zelf, ook onmiddellijk onder haar blijvende bekoring — doch zij is niettemin overwaard, dat men haar taal leert verstaan, dat men haar grondig leert kennen, om hare ongereptheid, haar dikwijls betooverende welluidendheid, haar zinrijken, monumentalen bouw. En daarnaast — doch dat in de tweede plaats — om haar eeuwenouden ontwikkelingsgang en hare ethnologische belangrijkheid.

Deze muziek evenwel, met haar honderden van *gendings* [7]) en *tembangs* [8]), haar vrij ingewikkelde theorie, haar tallooze instrumentale vormen en hare dikwijls voor méér dan één begrip gangbare kunsttermen, bleek, evenals de Javaansche, een ware ,,mer à boire'' en het was ons slechts vergund, enkele teugen daaruit te nemen. Om deze reden was het dan ook, dat, bij een andere gelegenheid, eerstondergeteekende een open brief aan het Bestuur van het Java-Instituut [9]) eindigde

---

Vervolg noot 6

Ofschoon daardoor eenigszins buiten ons eigenlijke onderwerp tredende, konden wij ons toch niet weerhouden, een foto van zulk een tempel op te nemen, omdat juist binnen de muren dier poera's de gamelan zoo'n gewichtige taak te vervullen heeft.

7) Gamelan-compositie.

8) Gezongen compositie, lied.

9) ,,Djåwå'', 1ste jaargang, 2de bundel prae-adviezen blz. 123 (125).

met de woorden: ,,wil men inderdaad voorarbeid verrichten, die eerlang goede vruchten zal afwerpen, zoowel praktische: bloei der muziekbeoefening, als theoretische: een standaardwerk over de Javaansche muziek,.....dan (is het) noodzakelijk, ... dat die arbeid verricht wordt in nauwe samenwerking van, en in onderling overeengekomen taakverdeeling tusschen Javaan en Hollander, musicoloog, philoloog en historicus, *sine ira et studio* en zonder overschatting van eigen kunnen en kennen''.

Deze verhandeling wil en kan dus niet meer zijn dan een inleiding; beoogt niet anders dan, met betrekking tot een beperkt en totnogtoe naar buiten vrijwel onbekend studiegebied, belangstelling wakker te roepen voor eene wereld, Europa en Amerika, voorzoover het kennis nam van het werk van een Nieuwenkamp, een Krause en een Tyra de Kleen, wel niet langer volslagen terra incognita, doch waarvan toch nog slechts de hoofdwegen werden betreden en ten opzichte waarvan elk nader doordringen onvermoede schatten en welhaast onbereikbaar gedachte harmonie-in-schoonheid-en-geluk het dit zelf zoo bitter ontbeerende Westen steeds benijdenswaardiger voor oogen stelde.

Wij hebben bij ons bezoek het voorrecht genoten, voortreffelijke geleiders te ontmoeten èn door het ons nog onbekende eiland èn door de aanvankelijk niet minder onbekende contreyen der Bali'sche toonkunst. Ook hadden wij o.a. de beschikking over een monochord met een door den hoogleeraar in de physica, Prof. Dr. J. Clay, aangebrachte, zeer nauwkeurige schaalverdeeling. Door deze samenloop van omstandigheden is het ons mogen gelukken, een, den korten beschikbaren tijd in aanmerking genomen, vrij omvangrijk materiaal bijeen te brengen, later door correspondentie en anderer liberaliteit aangevuld, waarvan wij hopen, dat

het een bruikbare bijdrage zal vormen tot de kennis der Indonesische toonkunst.

Wie zich nimmer bezig hield met werk als dit, dat alleen tot stand kan worden gebracht, als velen met groot geduld en haast bezwarende bereidwilligheid de telkens gevraagde hulp verleenen, — hulp, nu eens bestaande in het beantwoorden van vragen, dan weer in het beschikbaar stellen van onderzoekings-objecten, i.c. gamelans, het verleenen van gastvrijheid of — later — in een volhardend beantwoorden van een van auteurszijde met hardnekkigheid gevoerde correspondentie, — die kent niet de groote geestelijke bevrediging, de innerlijke vreugde, die zulk samenwerken, dit stukje bij stukje verzamelen en opbouwen, geeft.

Het is ons niet mogelijk, hier allen te memoreeren, die wij in dit verband dank verschuldigd zijn, maar wij kunnen niet nalaten *enkele* personen te noemen, en wel in de eerste plaats den heer B. J. Haga, toentertijd controleur bij het Binnenlandsch Bestuur te Gianjar, die ons met de hem eigen tact en kwiekheid krachtig ter zijde stond, van zijn gastvrij dak deed genieten en bij de hoofden zijner afdeeling introduceerde; dan den Regent van Gianjar, I Déwa Ngoerah Agoeng en Tjokordă Gdé Rakă Soekawati, den Poenggawa van Oeboed, die persoonlijk vele uren ons bij het onderzoek behulpzaam waren en wier schoone gamelans, en, voor zoover het den laatsten betreft, ook zijn voortreffelijke foto's, een groot gedeelte van de hier achter opgenomen bijzonderheden hebben opgeleverd of verduidelijkt [10]); verder den onvermoeiden Tjokordă Soesijah,

---

10) Tjokordă Rakă bewees ons ten slotte ook nog den niet genoeg te waardeeren dienst van het geheele manuscript critisch door te lezen, met het gevolg, dat de daarin verwerkte Bali'sche gegevens thans wel op een groote mate van betrouwbaarheid aanspraak kunnen maken.

die in de *poeri* van zijn vader, den Mantja van Batoe Boelan, — waar toen feest was met vele gamelans — zich uitgesloofd heeft onze vragen en de antwoorden der spelers richtig te vertolken.

Vervolgens, bij het verwerken van de meegebrachte gegevens, waren het de oud-ass.-Resident H. J. F. Schwartz, die ons uit zijn rijke kennis der Bali'sche taal de onmisbare voorlichting gaf inzake orthographie en woordafleiding [11]);

het hoofd van den Oudheidkundigen Dienst, Dr. F. D. K. Bosch, en Dr. B. J. O. Schrieke, de conservator van het Museum van het Bataviaasch Genootschap, die eveneens aanspraak hebben op onze warmen dank voor de welwillendheid, waarmede zij ons herhaalde malen van hunne veelzijdige kennis met betrekking tot taal, land en volk van den archipel deden profiteeren;

tenslotte de heer J. C. Heyting, toentertijd Controleur B. B. op Bali, die de ,,largesse'' had, de door hem over de Bali'sche muziek en speciaal met betrekking tot het notenschrift verzamelde zeer belangrijke

---

11) De meeste der in deze verhandeling voorkomende inlandsche technische termen bleken n.l. òf in de bestaande woordenboeken niet te vinden, òf, voorzoover zij er *wel* in stonden, bleken zij dikwijls niet geheel juist vertaald, dan wel was de speciale muzikaal-technische, vaak afgeleide, beteekenis niet opgenomen.

In de spelling der Bali'sche, Javaansche, Soendaneesche en Maleische woorden is met *e* de toonlooze, met *è* de korte en met *é* de lange vocaal weergegeven. Door de teekens ` en ´ wordt dus geen accentueering aangeduid. Verder geeft de letter *a* de open *a*-klank weer; de letter *å* (alleen in Javaansche woorden) den klinker *oa* (± de *oa* der Saksische dialecten, doch korter en meer naar den *o*-kant) en de letter *ă* (alleen in Bali'sche woorden) een klank, inliggende tusschen onze toonlooze *e* en de *eu*.

De meer-lettergrepige woorden zijn meerendeels paroxytona, d.w.z., hun klemtoon valt op de op één na laatste lettergreep, b. v. soen*a*rèn, goem*a*nak. Heeft de voorlaatste lettergreep echter als klinker een toonlooze *e*, dan is het woord oxytonon, d.w.z. zijn accent valt op de laatste lettergreep, b.v. gendèr, gend*i*ng.

gegevens te onzer beschikking te stellen. Ook stond hij ons zijn merkwaardige muzieklontar-[12]) verzameling in bruikleen af. [13])

,,Des Pudels Kern'' zijn wel de §§ 3 en 13 geworden; zij brengen, mèt § 5, naar wij meenen méér dan een der andere, nieuws: nieuwe feiten, bekende feiten in nieuw verband, enkele hypothesen: zij zullen daardoor ook méér dan een der andere deelen van dit boekje aan kritiek blootstaan.

Niemand is er trouwens sterker dan wij zelf van overtuigd, dat deze verhandeling nog vele onvolkomenheden aankleven. Maar alleen door samenwerking en kritiek kan een onderzoek als dit worden verder gebracht: vandaar de noodzakelijkheid, op een gegeven moment tot publicatie over te gaan. Wij zijn het Bataviaasch Genootschap er ten zeerste erkentelijk voor, dat het ons daartoe op zoo onbekrompen wijze de gelegenheid heeft geschonken.

---

12) Zie § 5, noot 1.

13) Thans in de verzameling van het Bataviaasch Genootschap ondergebracht.

§ 2.

DE BALI'SCHE MUZIEK VERGELEKEN MET DE JAVAANSCHE.

Ongetwijfeld bestaan er verschillen tusschen de Bali'sche en de Javaansche muziek. Hem, die het voorrecht had, zoowel de Javaansche als de Bali'sche toonkunst in haar beste uitingen te leeren kennen, zullen, bij onderlinge vergelijking, zelfs mogelijk aanvankelijk die *verschillen* sterker opgevallen zijn, dan de *overeenkomstigheden*. Maar een nadere beschouwing, een dieper zich inleven in de vreemde toonwereld, moet hem vervolgens dan wel de overtuiging geschonken hebben, dat het waargenomen onderscheid minder ligt in de geaardheid en de structuur der muziek zelve, als wel in hare reproductie, dat wil dus zeggen: in temperament, in voordracht, d.i. au fond, in levensopvatting der spelers.

Onze, in den loop van het onderzoek verkregen en steeds weer bevestigde indruk toch is, dat de gemeenschappelijke oorsprong van de muziek van beide eilanden zich telkens en in allerlei opzichten manifesteert; dat wij hier onmiskenbaar voor ons hebben: twee dialecten van eenzelfde taal. De gemoedsaard van den Baliër is echter eenvoudiger, boerscher, maar tegelijk prachtlievender en uitbundiger dan die van den Javaan en dat vindt een getrouwe weerspiegeling in zijn muziek; zij is meer uiterlijk, minder gecompliceerd en uit zich meestal luide in felle kleuren; de Javaansche daarentegen, vergeleken bij de Bali'sche, is: in-

gewikkelder van bouw, rijker aan nuançen en détailwerk, ingetogener van klank en als het ware vermoeider zich bewegende in geraffineerde halftinten, kortom: is nog meer dan de muziek van het Hindoe-eiland het typisch product van een oude en verfijnde cultuur. Het is dezelfde tegenstelling, die zich b.v. opdringt bij vergelijking van Bali'sche en Javaansche weefsels en batiks: *hier* de sobere, gedempte tinten der blauwe en bruine kleurenregisters en gedetailleerde, fijnvertakte, als vergeestelijkte patronen; *daar* bij voorkeur het juichende rood en goud, het felle groen, het dreigende purper en groote, uitbundige (maar zeldzaam schoone) motieven.

Men zou uit een en ander kunnen verwachten, dat dan, afgezien van die geprononceerde neiging tot pracht en massaliteit en het grootere scheppingsvermogen, wellicht de overeenkomst tusschen de Bali'sche muziek en die der Soendaneezen, eveneens een volk van ietwat minder gecompliceerden en levendiger aard dan het Javaansche, grooter zou moeten zijn, en inderdaad is dit het geval. En niet alleen voor de ooren van een Westerling: de Regent van Bandoeng, dien wij eenige phonogrammen van Bali'sche liederen deden hooren, was getroffen door de opvallende overeenkomst in karakter en stijl van de gehoorde muziek met die van zijn eigen volk, terwijl bij het aanhooren van Javaansche tembang en van de Javaansche wijze van zingen zich daarentegen juist de verschillen aan hem opdrongen. En de uit West-Java, uit Bantam afkomstige Raden Ariâ Dr. Hoesein Djajadiningrat maakte eens, bij het hooren van een Bali'schen gamelan, de opmerking, dat hij op die muziek wel, doch op de Vorstenlandsche niet zou kunnen dansen. Omgekeerd vond de poenggawa van Oeboed in de gehoorde Soenda'sche zangwijzen zeer veel gelijkenis met die van zijn eiland.

Wij voor ons zullen ten slotte van de verschillende muzikale uitingen der beide eilanden aan de Vorstenlandsche muziek mogelijk wel de voorkeur moeten geven, hoezeer wij ook niet ongevoelig waren voor het jonge en blijde geluid der Soenda'sche degoengs en genoten hebben van den machtigen klank der Gianjarsche djoeblag's en tjaloengs, de wilde vervoering der groote soelings te Kloengkoeng en Batoe Boelan en de landelijke vreugden der Blah Batoeh'sche bruilofts-angkloengs.

Maar hoeveel schoons er voor ons — om nu even de Soenda'sche muziek buiten beschouwing te laten — in de Bali'sche muziek ook te waardeeren viel, toch moesten wij telkens met een zekeren weemoed denken aan het subtiel geschakeerde, magisch heerschende kendangan [1]) der Vorstenlanden, aan de droomzachte klanksidderingen en het verrukkende stemmenweefsel van gamelans, als de Djocja'sche Kjai Goentoer Sari, de Mangkoenegårå'sche Kanjoet Mèsem, toen wij het forsche beuken der Bali'sche trommen en het geweld van tjèngtjèngs en gentorag ondergingen. ,,De waan van het groote geluid'', zooals de fijnzinnige muziekcriticus J. S. Brandts Buys het eens uitdrukte, daarin zit althans één der groote Bali'sche orkesten volslagen bevangen: de gamelan Gong. Terwijl de partituur niet meer dan 4 of 5 stemmen zou behoeven te vertoonen, (immers zou het overbodig wezen, alle octaafverdubbelingen een eigen balk te geven), werken er aan een volledigen Gong soms niet minder dan 50 tot 60 spelers mee. Doch laten wij billijk zijn: er is een zeer redelijke verklaring voor: in tegenstelling met de Vorstenlanden, waar de gamelans meestentijds onder het dak van een pendåpå [2]) of binnen de muren van

---

1) Trombespeling.

2) Overdekte voor-hal, tevens receptie-zaal in de verblijven van vorsten, regenten en andere voorname inlanders.

den kraton [3]) hebben te spelen, vervullen de Bali'sche Gongs dikwijls hun taak in de open lucht, ja, soms aan het strand der zee.

Doch hoe dit nu ook zij, voor de oogen is het in elk geval een feest! Want met hun geraffineerd gevoel voor decoratieve werkingen, hebben deze eilanders de instrumenten-massa van hunnen voornaamsten gamelan opgesteld zóó, dat zij een onverbrekelijke, opstrevende eenheid vormt, die haar bekronende rust vindt in den hoog oprijzenden, vorstelijken gong of kempoer. En te midden van die stad van weergaloos schoon bewerkte instrumenten, dat leger van bronzen lijven en armen, die hun slaghamers eendrachtig doen rijzen en dalen onder de heerschappij van een onverbiddelijk rhythme!

Wat die spelers [4]) betreft, niet minder dan hun instrumenten en hun muziek, zijn zij zelf het voorwerp van onze aandacht geweest. Sommigen speelden als in een vervoerden zwijmel, anderen met devoten aandacht opgaande in het groote ensemble, enkelen ook wel onnadenkend, als in reflex de dan meestal monotone beweging uit den treuren herhalend. Doch hoe ook hun innerlijke houding was: onder die allen was er geen, die zich zelven scheen te gevoelen als kunstenaar of zelfs maar als een zich van de anderen onderscheidende individualiteit; de *muziek zelf*, 't zij in zich zelf volkomen, 't zij als begeleidende achtergrond van den dans, beheerschte hen oppermachtig; op haar alleen

3) vorstenverblijf.

4) De gamelanspeler, op Java meestal met den naam *nyâgâ* aangeduid, heet op Bali *djoeroe gamel*, d.w.z. ,,hij, die bekwaam is in het slaan''. Vandaar dat men b.v. onderscheidt *djoeroe gong*, *djoeroe gendèr* enz. In Noord-Bali heet hij ook wel *pergină gamel*. In den lontar Bhang widéwa vindt men verder nog den term *wong agină*, d.i. hij, die bedreven is in de muziek. Wanneer hij het ensemble leidt, noemt men hem *pangliman gong* (op Java: *loerah gending*). Alle spelers samen heeten *sekăhă gong*, wanneer zij een orkestvereeniging vormen.

had aller bewustzijn, of moeten wij zeggen: aller instinct, zich gericht in onpersoonlijke eenheid van streven. En in de diepste oorzaak daarvan is tevens belichaamd het wellicht meest op den voorgrond tredende verschil tusschen de muziek dezer eilanden en de onze: de Westersche toonkunst is hyper-individualistisch, de Javaansch-Balineesche daarentegen in hart en nieren (nog) gemeenschapskunst.

§ 3.

DE TOONSTELSELS.

De hedendaagsche Javaansch-Balineesche toonkunst kent, evenals de moderne Westersche, in hoofdzaak twee toongeslachten, d.w.z. één toongeslacht, dat in zijn volledigsten vorm *zeven* tonen in het octaaf heeft (doch die zich dikwijls in minder volledigen vorm voordoet), en waarvan de intervallen *ongelijk* van grootte zijn, — en een ander, dat altijd *vijftonig* is en blijkbaar een verdeeling van het octaaf in *gelijke* intervallen beoogt. Op Java onderscheidt men ze als *Pélog* en *Sléndro*. Op Bali is sléndro onbekend.

Pélog komt op beide eilanden overal voor en wij veronderstellen, dat het oudere rechten heeft dan sléndro [1]). Behalve den volledigen zeventonigen vorm, kent men er nog *drie-*, *vier-*, *vijf-* en *zes-tonige* vormen van.

Sléndro, onbekend dus op Bali, is verder ook weinig bekend in West-Java en in de residentie Besoeki, wordt echter in de overige residenties van Oost-Java veelvuldig aangetroffen en overheerscht volkomen in de Vorstenlanden en de overige Midden-Javaansche gewesten.

De grafiek van tabel XVII geeft den bouw van beide schalen, onderling en met de getempereerd chromatische (aequigrade 12-tonige) schaal der Westersche muziek vergeleken.

---

1) Onze argumenten vindt men uiteengezet in § 13.

Naast pélog en sléndro komen er nog enkele andere schalen voor, van welke sommige stellig, en die misschien wel alle verwant zijn aan een van beide hoofdtoongeslachten. Men zal ze hieronder, aan het einde van deze paragraaf en, voorzoover het de gambangschaal betreft, ook in § 12 behandeld vinden.

De volledige zeventonige gamelan pélog heet op Bali *gamelan saih pitoe* [2]). Hij komt zeer weinig voor: den poenggawa van Oeboed waren slechts vier exemplaren bekend, nl. te Pajangan, Tampaksiring, Satria (een wijk, bandjar, in Dèn Pasar) en Tihingan, alle in Zuid-Bali gelegen. Dezelfde schaal wordt echter ook door de gamelans Gamboeh en Ardjă (zie § 9) gebruikt. Deze kennen evenwel geen speeltuigen met vaste toonreeksen — de melodie-voerende instrumenten zijn daar soeling en rebab — en daarom hebben wij voor de hier volgende uiteenzetting de melodie-voerende toetsen-intrumenten van den gamelan saih pitoe, met name den gendèrvormigen pengènter [3]), als punt van uitgang genomen. Bij het Javaansche pélog vergeleken, vangt de saih pitoe-schaal, zooals zij op dezen pengènter is neergelegd, aan met den *derden* toon (Jav. *dâdâ* of *lengah*).

Van de zeven tonen nu dezer saih pitoe-schaal heeten er vijf: *ding*, *dong*, *dèng*, *doeng* en *dang*. De twee resteeren de, liggende resp. tusschen den *dèng* en den *doeng* en tusschen den *dang* en den *ding*, worden beide *peméro* [4]) genoemd, wat men zou kunnen vertalen met: *loon*

---

2) *Saih* moet *volgorde, reeks* beteekenen; *pitoe = 7; saih pitoe* derhalve = *reeks van zeven* (tonen in het octaaf).

3) Ook een der hierna (§ 12) nog te bespreken bamboegambangs, een groep ketels van den Noord-Bali'schen babarangan (zie § 6) en één der tonen van den trompong pengarep (ibid.) worden *pengènter* genoemd. Het woord is afgeleid van den stamvorm *ènter*. Het w.w. *ngènter* beteekent *regelen*; het zelfstandig n.w. *pengènter*: *hoofd, leider, aanvoerder*.

4) *Peméro* is tevens de naam van een der bamboe-gambangs uit den gamelan Gambang; zie § 12.

tusschen twee andere tonen in, *ingeschoven toon* (subst. v.h. ww. *béro*). Bij interval-meting blijkt, dat deze peméro's zich bevinden juist op de plaats van de wisseltonen (Jav.: *sorogan*, van *sorog*, wisselen) *barang* en *pélog* in de Javaansche pélog-schaal, wanneer men het saih pitoe-octaaf in de hieronder nader te bespreken selisirligging neemt.

Evenals dat bij de Javaansche schaal het geval is, komen slechts hoogst zelden alle zeven tonen in één en dezelfde gending voor. Men kon ons slechts één compositie noemen (Soemambang djawa), welke alle zeven tonen gebruikt. Soms valt er één toon, gewoonlijk echter vallen er twee tonen weg. Deze worden, zoo zij wegvallen, *penjorog* [5]) geheeten. Op andere gamelans, zooals o.a. op den na te noemen gamelan Saron, schijnt ook een der hoofdtonen bij uitzondering wel eens tot penjorog ,,gedegradeerd'' te worden; in den gamelan saih pitoe evenwel treft dit lot uitsluitend de als peméro fungeerende tonen. Peméro en penjorog mag men derhalve niet zonder meer als identiek beschouwen, al vallen beide begrippen dikwijls samen.

Nu heeft zich in den loop der tijden op die toonreeks van vijf hoofd- en twee bij- of wisseltonen een merkwaardig modaal systeem ontwikkeld. Men heeft op elk

---

5) ,,Etymologisch kunnen de woorden *penjorog* (stam: *sorog*) en *pélog* zeer wel samenhangen, n.l. wanneer de theorie betreffende de oorspronkelijke één-lettergrepigheid der Maleisch-Polynesische talen juist is en de hypothetische wortel *rog* gelijk is aan de hyp. wortel *log*''. (*Dr. Schrieke*).

,,Wir erinnern daran . . . dass R und L stets für einander eintreten''. (*Ernst Fuhrmann*, ,,Malaien'' in *Gregor Krause's* ,,Bali'' eerste druk dl. II blz. 30).

Er is echter nog een andere mogelijkheid — de philoloog J. Kats deed haar ons aan de hand — dat nl. pélog ontstaan is uit *pa-élog*, wat ongeveer moet beteekenen *draaien*, *zich bewegen*. Vandaar: *onvast*, *bewegelijk*, *onstandvastig*. Dit zou dan slaan op het wisseltoon-karakter van den pélog-toon. *Van der Tuuk* heeft het woord wel opgenomen in zijn dictionnaire, maar is in zijn verklaring niet bepaald duidelijk; hij omschrijft het met enkele synoniemen.

der hoofdtonen der oorspronkelijke schaal een toonreeks opgericht op zóódanige wijze, dat de middelste d.i. de derde, hoofdtoon van elken modus, — steeds door *dèng* aangeduid — overeenstemt met den toon, waarbij hij (de modus) behoort. Men zou deze modi dus alle *plagaal* kunnen noemen [5a]). En daarbij heeft men niet, in den trant der Westersche kerkmuziek, de tonen der modi de namen laten behouden, welke zij in de grondschaal dragen, doch men heeft de modale toonreeksen, met welken toon ook aanvangende, steeds op dezelfde wijze benoemd, m.a.w., eenzelfde toets van de pengènter draagt in elken modus een anderen naam. Dat heeft o.a. ten gevolge, dat in vier der vijf modi de functie van peméro, en dientengevolge van penjorog, nu eens door deze, dan weer door gene van de *oorspronkelijke* hoofdtonen wordt bekleed. Alleen de 6de toets van den pengènter, d.i. de toon, die in den selisir-modus den naam *ding* draagt, blijft in elke ligging hoofdtoon. Hij bleek

---

5a) Men zal wellicht vragen: waarom deze eigenaardige voorstelling van zaken? Is het niet veel eenvoudiger en minder gewrongen, de modi in een andere volgorde te nemen en ze zóó te plaatsen, dat hun laagste toon telkens correspondeert met den toon der grondschaal, waarop zij zijn gebouwd; m.a.w., dat hunne ligging *authentiek* wordt? — Men zal evenwel, bij nader inzien, bemerken, dat dan dit geheele modale systeem zijn innerlijke „logica" verliest. Er zijn immers *vijf* modi, die, in volgorde opgesteld, gegroepeerd blijken in een groep van *drie*, en in een van *twee*, welke van elkaar worden gescheiden door het ontbreken van een toonreeks; een groepeering derhalve, welke overeenkomt met die der tonen van de grondschaal: drie hoofdtonen, p_3, twee hoofdtonen, p_1. Stelt men daarentegen de modi authentiek op, dan krijgt de selisir-modus hoofdtoon I der grondschaal als eersten, tevens laagsten hoofdtoon — op zich zelf zeer wel mogelijk. Doch hoe onlogisch wordt dan niet de situatie voor de overige modi! Dan toch is op hoofdtoon II der grondschaal geen modus opgericht, op hoofdtoon III weer wel, doch óók een op p_3. Verder een op hoofdtoon IV, doch op hoofdtoon V weer geen, doch wel weer op p_1. Dit nu is niet aan te nemen: dat op de wisseltonen *wel*, doch tevens op sommige hoofdtonen *geen* modi zouden zijn opgericht. Het zou in flagranten strijd zijn met het karakter, het structuurprincipe dezer heptatonische schalen.

ons bij interval-meting meteen de toon te zijn, welke in het Javaansche pélog laagste schaaltoon is [6]). Wij hebben dan ook dezen toon bij onze beschouwingen steeds als eersten hoofdtoon, als grondtoon en de schaal, met hem aanvangende, als de schaal in grondligging aangenomen.

Ter vermijding van misverstand zij hier opgemerkt, dat, als wij in deze bladzijden spreken van den *grondtoon* eener gamelan-schaal, deze term dan uitsluitend wordt gebezigd ter aanduiding van den *eersten*, dit is in de schaal in grondligging meteen *laagsten*, toon der desbetreffende toonreeks en niet doelt op mogelijke functies van den aldus gekenmerkten toon in het schaalverband. In den bouw toch der gamelanmelodieën valt geen overwicht van den eersten toon te constateeren; de gendings behoeven b.v. geenszins met dien toon aan te vangen of te eindigen; van een bepaalde verhouding der andere tonen tot dien eersten toon is niets te bespeuren. Men geve zich er daarom voortdurend rekenschap van, dat, bij alle typische analogieën en overeenkomstigheden, de Indonesische en de Westersche muziek ook in dit opzicht groote verschillen toonen en dat de term *grondtoon* derhalve slechts in zijn meest elementaire, van speciaal Westersch-theoretische bij-eigenschappen ontdane, beteekenis bij de verklaring van den bouw der Indonesische schalen mag worden gebruikt. Hetzelfde geld voor den term *modus*.

Wanneer men zich nu nauwkeurig rekenschap geeft van boven geschetst modaal complex, dan valt het op, dat er eigenlijk twee verschillende stelsels zich in dit saih pitoe-systeem tot een soort eenheid hebben versmolten; dat twee stadia van schaal-gevoel hier naast elkaar aanwezig zijn. Het beperken van den modalen uitbouw tot de vijf hoofdtonen der grondschaal wijst op

6) Vgl. tab. I en Ia Nos. 1; tab. XVII onder b.

een *ouder* stadium, waarin de op de 4de en 7de trap der schaal liggende tonen nog als ingeschoven, als vreemde eenden in den bijt en als zuivere wisseltonen worden gevoeld; de verschuiving der peméro-functie in de modi-zelf op ci-devant hoofdtonen schijnt uit een *jongere* periode te stammen, waarin het gevoel voor het uitzonderlijke karakter der oorspronkelijke peméro's verloren is gegaan of althans verzwakt is, ten gevolge waarvan deze voortaan practisch gelijk-op gaan met de oorspronkelijke hoofdtonen. Eenerzijds vooronderstelt de invoering dezer modi zulk een veranderd schaalgevoel, anderzijds heeft zij zelf sterk tot een definitieve wijziging — althans voorzoover het het gebied betreft, bestreken door het nieuwere stelsel — in het karakter der wisseltonen bijgedragen. Want van *plaats-vervangende* tonen in de grondschaal (resp. *peméro 1* van den hem volgenden, *pemèro 2* van den hem voorafgaanden toon), anders gezegd, van tonen, nu en dan als *essentieele* toon ,,per procuratie'' fungeerende, werden zij in het modaal systeem tot *verzwegen* of hoogstens tot *terloopsche*, *niet-essentieele* tonen. Alleen de selisir-modus, in het geval, dat hij zich voordoet zonder peméro's, past volkomen in het oorspronkelijke wisseltoonstelsel. Immers is zijn bouw en zijne ligging geheel dezelfde als die van de grondschaal, als deze niet van haar wisseltonen gebruik maakt. Men kan dus zeggen, dat in de selisir-toonreeks — maar dan ook in haar alleen en bovendien slechts dan, wanneer beiderzijds uitsluitend van de hoofdtonen gebruik wordt gemaakt — het oude wisseltoonstelsel en het nieuwere modale systeem tot volledige verzoening zijn gekomen.

Tabel XVIII moge het totdusver gezegde verduidelijken. In het gegeven schalenveld ziet men middenin een ,,eiland'' van ,,Oktavgattungen'' door een vet gedrukte (trapjes-)lijn begrensd. Het omvat alle vijf voorko-

mende modi, resp. geheeten: *Temboeng* 6a), *Soenarèn* 7), *Baro* 8), *Lebeng* 9) en *Selisir* 10), terwijl de beide open ruimten de plaats aangeven, waar de twee peméro-modi zich zouden hebben moeten bevinden, zoo zij bestaan hadden. De hoofdtonen der modi zijn voorgesteld door de klinkers van hun namen, die der grondschaal (verticaal en horizontaal opgesteld) door de Romeinsche cijfers I—V. De peméro's zijn zoowel in de modi als in de grondschaal door p_1 en p_2 voorgesteld. De tonen *dèng*,

---

6a) *Temboeng* heeft verschillende, zeer uiteenloopende, beteekenissen: a) ontmoeten (b.v. metemboeng rawos = gesprek voeren, letterlijk: gesprekken in ontmoeting brengen); b) stoot (b.v. temboengă bahan toembak = met een lans stooten); doch verder ook: c) *wijs*, *melodie* en d) *taal* (b.v. temboeng koenă = oude taal).

7) *Soenarèn* (ook wel *soendarèn*) wordt in verband gebracht met *soen(d)ari*, een van gaatjes voorziene bamboe, die, boven in een boom geplaatst, de wind welluidend door zich heen laat spelen; het principe dus van de Aeolusharp, maar dan in blaas-instrumentalen vorm. Men gebruikt voor deze soen-(d)ari een langen bamboestaak, in elk internodium waarvan een opening is aangebracht (van verschillenden vorm: rond, rechthoekig, kruisvormig enz.). Ook Java en de Soendalanden kennen het instrument. Het is, of was er althans eenmaal, zoo populair, dat in den wajang het weenen eener prinses dikwijls bij het geluid van zulk een soendari wordt vergeleken.

Meer directe overeenkomst met de Aeolusharp heeft het instrumentje, dat de Bali'sche jeugd aan weerszijden van zijn vliegers pleegt aan te brengen en dat *goewangan* wordt genoemd. Het bestaat uit een boogvormig toestel, dat, in het vlak van den vlieger geplaatst, dezen met den ronden, uit bamboe vervaardigden kant (*bantang goewangan*) raakt. De van den vlieger afgewende ,,pees'' van het boogje (*aon goewangan*) is van lontarblad of rottan en dient als klankvoortbrengende snaar. Java kent een dergelijk speeltuig onder den naam *sawangan*. De Soendaneezen noemen zulk een samenstel van vlieger en snaarboogjes *langlajangan petèng*.

8) *Baro* = *béro*=tusschenin gelegen, ingeschoven.

9) *Lebeng* = gaar; maar hoe dit begrip te rijmen met de muzikale functie van dezen term!

10) Op Java is een woord *selisir* bekend, dat de beteekenis heeft van *afwijken* en dat ongeveer synoniem is met *miring*, (zie noot 15). Het wordt b.v. in het regentschap Magetan gebruikt ter aanduiding van een schaal, die ,,tusschen pélog en sléndro inligt'', een uitdrukking, die men—zie weer noot 15—ook wel hoort gebruiken, om de schaal van den Soen-

overeenkomende met de hoofdtonen der grondschaal, waarop de modi zijn opgericht, zijn onderstreept. De vet gedrukte verticale lijnen geven het saih pitoe-octaaf aan, zooals het op den pengènter is vastgelegd en begrensd.

Men ziet, hoe alleen de temboeng-modus samenvalt met de tessitura van het instrument; in de vier andere modi is de speler genoodzaakt, een of meer tonen één octaaf naar beneden te transponeeren. Hierdoor, maar veel sterker nog door de ongelijke toontrappen van de saih pitoe-schaal, verandert het karakter eener melodie aanmerkelijk, als men haar in een anderen modus overbrengt.

Men kan dus van een muzieklontar-notatie voor den gamelan saih pitoe niet zonder meer zeggen: ,,die muziek klinkt zoo of zoo'', doch altijd zal men daar nog ter nadere aanduiding aan moeten toevoegen: ,,in soenarèn'' ,,in baro'' etc. Hierbij worde opgemerkt, dat niet elke willekeurige gending in elken modus kan worden, althans wordt gespeeld; integendeel, verreweg de meeste gendings plegen slechts in één der vijf modi te worden voorgedragen, vermoedelijk om soortgelijke redenen, als waarom geen Westersch organist er aan denken

---

Vervolg noot 10.

da'schen gamelan miring te karakteriseeren. En deze schaal is niet anders dan het sorogan-missende, vijftonige pélog, derhalve gelijk aan het Bali'sche selisir zonder wisseltonen, zooals het b.v. op den gamelan Gong voorkomt. In ons artikel ,,Over Bali'sche muziek'' hebben wij de gissing gewaagd, dat deze schaal, die men tegenwoordig wel als grondligging moet beschouwen, mogelijk in een vroegere periode omkeering, modus, van een andere grondschaal geweest is en dat hij ten opzichte daarvan selisir, afwijkend, zou heeten. In verband met de sedert te onzer kennis gekomen nieuwe feiten, waaruit o.i. wel moet worden aangenomen, dat het huidige selisir ,,altijd'' als grondligging heeft gefungeerd, meenen wij die gissing niet langer te kunnen handhaven. Daar komt bij, dat, terwijl op Java selisir, als gezegd, de beteekenis van *afwijkend*, heeft, op Bali die beteekenis van het woord niet bekend schijnt te zijn.

zal b.v. een in den Dorischen toon staand koraal in, laten wij zeggen, den Lydischen over te brengen. Vele hedendaagsche musici hebben al bezwaar tegen *transpositie*. En toch gelijken de moderne Westersche toonsoorten — binnen de grenzen van één toongeslacht — behoudens het verschil in absolute ligging, als twee druppels water op elkaar. Elke *modus* daarentegen verschilt van alle andere modi op zéér karakteristieke wijze: door andere ligging der groote en kleine intervallen en door speciale melodische wendingen, korter gezegd: elke modus is eene individualiteit. En dat is ongetwijfeld de voornaamste reden, waarom ook een Balisch toonstuk zich gewoonlijk tot één modus beperkt.

Zoo pleegt men de gendings ,,Kadijan-kadijan melajoe'' en ,,Gadoeng melati'' in *lemboeng*; ,,Gabor'' in *soenarèn*; ,,Sekar gadoeng'' in *baro*; ,,Soemeradas'', ,,Soemambang Bali'' en ,,Lèngkèr'' in *lebeng* en ,,Tèrong'', ,,Soebandar'', ,,Soemambang Djawa'', ,,Sekar èlèd'' en ,,Lasem'' in *selisir* te spelen. Wordt, bij uitzondering, een gending in meer dan één modus geslagen, dan is de modus-aanduiding gewoonlijk in den naam opgenomen. Een voorbeeld daarvan geeft tabel XI, waar de gending Bapang *selisir* is weergegeven.

Het hierboven uiteengezette modale stelsel kan nu ook nog op andere wijze worden voorgesteld. Men kan nl. de vijf modi zóó opstellen, dat de, naar gezegd, eenige toon, die nimmer *peméro* is — de 6de toets van het pengènter-octaaf — in alle vijf toonreeksen vóóraan komt te liggen. Aldus heeft men deze schalen in de ligging, die zij, noodgedwongen, zouden moeten aannemen, indien gespeeld op een Javaanschen saron of demoeng. Deze instrumenten toch hebben, gelijk bekend, slechts één octaaf omvang en hun laagste toon is, naar hierboven al werd opgemerkt, indentiek met dien ,,stabielen'' saih pitoe-toon. En dan komt men tot het eigenaar-

dige resultaat, dat al deze toonreeksen ook op Java als zelfstandige schalen worden onderscheiden. Het was ook bezwaarlijk anders te verwachten. De eigenlijke pélog-(=saih pitoe-)schaal moet Bali wel van Java uit bereikt hebben. Vanzelf sprekend, dat dan ook haar theorie — die in een land als Java immers geheel samenvalt met de *bespelingswijze* — mee is overgegaan. Het zijn juist deze schalen, die de opvatting konden doen geboren worden, dat de volledige pélogschaal niet anders was dan een latere samenvatting, een gemakshalve geconstrueerd ,,kleinste gemeene veelvoud'' van een aantal vijftonige schalen. Wij meenen echter hier aannemelijk te hebben gemaakt, dat men in de volledige zeventonige schaal geenszins een jongere samenvatting, doch in tegendeel de moederschaal dier vijftonige reeksen heeft te zien. Alleen selisir maakt daarop eene uitzondering. Die toonreeks is ouder dan de zeventonige schaal. Want zij is immers conform met de oorspronkelijke grondschaal in haar vijftonigen vorm zonder wisseltonen. In deze omstandigheid zal, naar wij vermoeden, de oorzaak zijn te zoeken, dat, zoowel op Bali als op Java, de selisirmodus zooveel meer voorkomt dan de andere modi. Het behoeft dan ook niet te bevreemden, dat wij op de zeer oude, zich thans in het Museum van het Bataviaasch Genootschap bevindende[11]), opgegraven gambang gangsa-toetsenreeks, naast een volledig zeventonig, tevens nog een daar boven aan grenzend vijftonig, sorogan-missend octaaf gerealiseerd vonden. En wij kunnen dan ook de meening van wijlen Prof. Land niet bijvallen[12]), waar hij als zijn oordeel te kennen geeft, dat ,,het Balineesche toonstelsel'' — en daarmede is, blijkens de

---

11) Cat. No. 1051a. Zie ook § 6 al. 2 en noot 4.
12) *Prof. Dr. J. P. N. Land*, ,,Toonkunst op Bali'' (Feestbundel-Veth, blz. 13 (15)).

door hem even te voren weergegeven intervalreeksen, de sorogan-missende vorm van den selisir-modus bedoeld — ,,aan een *vrij jonge* en *kunstmatige* Javaansche formatie ontleend is''.

Het hier volgende staatje zal een en ander kunnen verduidelijken. Het geeft de hoofdtonen der Bali'sche modi in de bovenbedoelde, met den ,,stabielen'' toon aanvangende, ligging, aangevuld a) met nog enkele andere toonreeksen, door Ellis medegedeeld[13]) en b) met het Javaansche pélog barang. Anders dan in tabel XVIII zijn thans de 7 tonen der volledige schaal van I—VII doorgenummerd. De eigenlijke begintonen der Bali'sche modi zijn onderstreept.

STAAT.

13) *Ellis* en *Hipkins*, ,,Tonometrical observations on some existing non-harmonic scales''. — Naar wij vermoeden, zullen enkele der opgegeven namen verkeerdelijk zijn toegekend aan de schalen, die zij thans aanduiden. Maar dat doet hier niets ter zake: het feit, dat die schalen zoo nadrukkelijk met namen van elkaar worden onderscheiden, is het eenige, waar het hier op aan komt.

Modus-naam op Bali	Volledig pélog													Schaalnamen volgens		
															onze aanteekeningen	
	I	125	II	150	III	250	IV	125	V	125	VI	175	VII 250	Ellis	op Midden-Java	in de Soenda-landen
Selisir	I		II		III				V		VI				pélog bem of 14) Gam. pégon	laras miring
Temboeng	I				III		IV		V				VII	pélog		
Soenarèn	I		II				IV		V		VI			barang		
Baro	I				III		IV				VI		VII	miring 15)		
Lebeng	I		II				IV		V				VII	bem		
	I		II						V		VI		VII	dangsoe 16)		
	I		II		III		IV						VII	manjoerå 16)		
			II		III		IV		V		VI		VII		pélog barang	laras moenggang

14) Dit woord pégon heeft allerlei uiteenloopende beteekenissen, die nochtans alle ten slotte zijn terug te brengen op den naam van het oude koninkrijk *Pegu* of *Pegoe* (= Neder-Birma). In de uitdrukking *gamelan pégon* heeft het de beteekenis van ,,op West-Javaansche manier''. (Men zie het artikel s.v. *Pegon* van de hand van *Dr. G. P. Rouffaer* in de ,,Encyclopaedie van Nederlandsch-Indië'', dl. III 2de dr., blz. 371/372). Tot het aanduiden van de vijftonige, sorogan-missende schaal als ,,West-Javaansch'' zijn de Vorstenlanden gekomen, doordat de eigen gamelans pélog gewoonlijk de volledige zeventonige schaal

De onderste schaal, het Javaansche pélog barang, draagt aan de Bali'sche zijde van het staatje geen naam. Dat wil evenwel niet zeggen, dat zij op Bali niet voorkomt[16a]). Zij wordt alleen maar niet met een eigen naam aangeduid. En dat behoeft niet al te zeer te verwon-

Vervolg noot 14.

dragen en de Soendalanden daarentegen op hun bamboe-instrumenten steeds, en op hun eigenlijken gamelan dikwijls de wisseltoetsen weglaten.

15) *Miring* beteekent letterlijk: schuin, scheef, hellend, ,,louche'', afwijkend. Door een schaal miring te noemen, wil men te kunnen geven, dat men haar beschouwt als afwijkend van andere, oudere, normalere, algemeenere of volledige schalen. De Soendaneezen b.v. beschouwen hun miringschaal als een tusschenvorm van pélog en sléndro: met pélog heeft zij de hoogte der tonen en de grootte der intervallen, met sléndro het aantal der tonen gemeen.

In de Javaansche muziektheorie duidt miring niet altijd een geheele toonreeks aan: soms wil men er het afwijkend karakter van één der tonen eener schaal mee aangeven. Zoo in de Vorstenlanden, waar men met dezen term te kennen geeft het *geleidelijk opdrijven van den toon barang tot goeloe* — in sléndro — op de rebab en de soeling, wat samenhangt met het gebruik van bepaalde *patets* (± modi) op bepaalde tijden van het etmaal, in verband met het middernachtelijk eerste optreden der raadselachtige Semarfiguur in den wajang koelit. Zijn verschijnen, dat in de patet *manjoerâ* begeleid moet worden, vindt plaats in de periode van patet *sângâ*, welke lager is en waarin de gongslagen gewoonlijk met lagere kernmelodie-tonen samenvallen. Alsdan vermijdt men een te plotselinge patet-wisseling door miring te spelen. Vgl. ook § 13 noot 4, alinea 4. In het meergenoemd tijdschrift ,,Djâwâ'' (resp. in de jaargangen I blz. 235 en III blz. 31) worden nog enkele bijzonderheden meer over den term miring gegeven. (*J. Kunst en R. T. Wiranatakoesoema*, ,,Een en ander over Soendaneesche muziek''; *J. Kunst* en *C. J. A. Kunst-van Wely*, ,,Over toonschalen en instrumenten van West-Java'').

16) De door *Ellis* als *dangsoe* en *manjoerâ* aangeduide schalen komen ons voor jongere vormen te zijn. De saih pitoe-modi brachten — gelijk gezegd — al een aanmerkelijke wijziging in de opvatting der bijtonen met zich mede; deze dangsoe- en manjoerâ-schalen van Ellis getuigen van een nog verder voortgeschreden ,,ontaarding'' van den oorspronkelijken schaalbouw, daar zij niet eens de kwint-kwart-afstand der peméro's hebben gehandhaafd.

Met het Maleische woord *dangsoe* noemt een Javaan het niet-Javaansche, vooral het Europeesche dansen.

16a) Vgl. ook de schaal der gambang-melodieën van het type II op tabel XIII en blz. 137.

deren. Immers vindt, naar werd aangetoond, het modaal systeem der saih pitoe-schalen zijn spil, rustpunt, in den toon, die in selisir *ding* heet (en die overeenkomt met den *penoenggoel* of *bem* der Javaansche schaal). En juist die toon is het, welke in pélog barang wegvalt, m.a.w. de barangschaal hoort in dit saih pitoe-stelsel niet thuis. Zij behoort daarentegen wel tot het, daareven het *oudere* genoemde, stadium, dat slechts één schaal kent met nog onvervalschte wisseltonen. Wanneer in die schaal de eerste hoofdtoon door zijn sorog, de toon *barang* (Soend: *sorog koewing*) [17]) wordt vervangen, ontstaat de barangschaal. Maar deze is dan niet als een zelfstandige modus der grondschaal, doch als de lichtelijk gewijzigde grondschaal-zelf op te vatten. Zoolang de *barang* nog geheel en al als *wisseltoon* wordt gevoeld, zal de toonreeks, waarin de eerste hoofdtoon door zijn sorog is vervangen, niet als *modus* worden opgevat. Dan stelt men die wijziging op één lijn met die, welke het vervangen van den derden hoofdtoon door diens sorog, de toon *pélog*, in de schaal te weeg brengt: zoowel in het eene, als in het andere geval zal men in de substitutie van hoofdtoon door sorog uitsluitend een, als het ware *interne*, wijziging hebben gezien van een schaal, die geen modi kent. Pas nadat een modaal stelsel zich had ontwikkeld en daarmede de wisseltonen — d.z. dus de potentiëel essentiëele tonen der schaal — waren geworden tot ,,bewegelijke'', bovendien *niet*-essentiëele of verzwegen tonen, was er een redelijke aanleiding ontstaan, de, thans op Java als *pélog barang* (Soend.: *laras moenggang*) aangeduide, schaal van de andere, tot het nieuwere modale systeem behoorende,

---

17) d.i. de sorog van den toon *koewing*=Jav.: *bem*, *penoenggoel*. Vermoedelijk komt dit *koewing* van *goewing*, splijten. Koewing is dan de *gespleten*, *gesplitste* toontrap (n.l. in een hoofdtoon en een sorog). Vgl. hierover *Land*, ,,Over onze kennis der Javaansche muziek''.

toonreeksen en van de grondschaal met eersten hoofdtoon door een eigen naam te onderscheiden. Java deed dit; Bali blijkbaar niet.

Indien bovenstaande redeneering juist is, dringt zich echter met des te meer kracht de vraag op: waarom verwaarloost het hedendaagsche Javaansche pélog barang (samenvallende met het begrip *patet barang*) de sorog-verhouding tusschen de tonen *dådå* en *pélog*? Ware die ook verloren gegaan in de patets *limå* en *nem* (tezamen pélog *bem* vormende), dan kon men dat verschijnsel op rekening van den ,,tand des tijds'' plaatsen. Thans niet [18]).

Duidelijkshalve — hoewel ten overvloede — nog even dit: het zal hem, die onze uiteenzetting tot hiertoe heeft willen volgen, wellicht evenzoo gaan als ons zelf, dat hij — bedenkende, dat aan deze saih pitoe-modi wel theoretisch een eerste toon valt te onderscheiden, doch dat zij in de praktijk geen tonen kennen als b.v. de *finalis* en de *dominant* der Gregoriaansche, de *mesè* der oud-Grieksche, de *amsa* der Voor-Indische modi — zich een oogenblik, ten onrechte, afvraagt: ,,maar is het dan wel mogelijk, te *hooren*, in welken modus een gending staat? De modi worden immers voorzoover noodig — en het is op den pengènter, behalve in den temboeng-modus, voor alle modi noodig — ,,omgeklapt''; het kenmerk der specifieke ligging wordt hun ontnomen, opdat zij op het instrumentaal octaaf passen. Hoe dan nog te hooren, met welken modus men te maken heeft?'' Het antwoord is eenvoudig en afdoende: elke modus heeft immers andere peméro's, andere uitvallende of terloopsche tonen. (Heel duidelijk valt dat op, wanneer men de schalen onder elkaar geplaatst ziet op de manier van het staatje van blz. 27). En daarnaast — ten deele ook tengevolge daarvan—onderscheiden de modi zich verder

18) Vgl. § 13, noot 2.

nog van elkaar door voor elk hunner karakteristieke interval-opeenvolgingen, door typische melodische figuren.

Naast en in zekeren zin tegenover het geschetste modale stelsel, en toch ten nauwste ermee samenhangend, kent de huidige Bali'sche toonkunst nog minstens één ander. Het is het stelsel, dat op de beide grootste orkestensembles: de gamelan Gong (Noord-Bali: Gong gedé) en de Semar pegoelingan (zie §6), benevens op den gamelan Djogèd (zie §11) is neergelegd. Wel is waar maken deze orkesten gebruik van de saih pitoe-schaal, zij het immer in een onvolledigen, meestal vijftonigen, vorm, doch zij passen in plaats van toonnaamverschuiving, een schaal-omkeering met behoud der oorspronkelijke toonnamen toe, derhalve hetzelfde systeem, dat b.v. de Westersche kerktonen laten zien.

In tegenstelling met den gamelan saih pitoe, die, naar gezegd, zeer weinig voorkomt, zijn gamelans Gong, Semar pegoelingan en Djogèd allerwegen aan te treffen. Van de op instrumenten dezer orkesten neergelegde schaal kent men slechts twee modi. De meest voorkomende modus is die, welke *selisir* heet. Als stemming van den gamelan Gong wordt deze ligging — de eenige, die de gamelan Gong kent — ook wel met het Sanskrit woord *Padmănegară* (d.i. lotusland) aangeduid, (tab. I en Ia Nos. 4—11).

Deze selisir-modus komt volkomen overeen met den modus van dien naam uit het saih pitoe-stelsel. Slechts zijn de beide peméro's hier geheel uitgeschakeld en daarom toonen de één-octavige instrumenten van den gamelan Gong en eveneens die van den Semar pegoelingan, zoo deze in selisir gestemd is, nooit meer dan vijf toetsen. Hun namen dragen de vijf selisir-tonen in dezelfde volgorde als de hoofdtonen der saih pitoe-schalen:

ding, dong, dèng, doeng, dang.

In deze ligging is het de schaal, die ook in een groot deel der Soendalanden een overheerschende positie inneemt.

In de andere ligging, modus, die op de hier bedoelde ensembles voorkomt, ook weer evenals een der saih pitoe-octaven, *soenarèn* geheeten (tab. I en Ia Nos. 12), is één der wisseltonen behouden gebleven, nl. die, welke ligt tusschen de tonen *dèng* en *doeng*, de p_2 derhalve van tabel XVIII [19]). Aangezien hij zuiver en alleen als wisseltoon (potentiëel essentiele toon) optreedt en nooit als zesde, toevallige toon, wordt hij niet peméro, doch altijd *penjorog* genoemd. Niet alle Semar pegoelingan soenarèn hebben echter dien penjorog aan hun schaal toegevoegd.

De volgorde der soenarèn-tonen, zooalszij op de gendèrs en sarons van den Semar pegoelingan zich voordoen, is als volgt:

dèng, (*penjorog*), *doeng*, *dang*, *ding*, *dong*.

Is de selisir-modus van het onderwerpelijke systeem identiek met de toonreeks van dien naam uit het saih pitoe-stelsel, bij de soenarèn-modi bestaat die overeenstemming niet. Toch zijn er punten van overeenkomst:

1o. In beide gevallen ligt de soenarèn-modus zoo ver mogelijk af van den selisir-modus. En dat zal wel de reden zijn, dat het juist deze twee toonreeksen zijn: *grondligging* en *derde omkeering* (de grondligging-zelf als No. 1 gerekend), die de hegemonie deelen. Immers een toonreeks, gebouwd op den het verst van den oorspronkelijken grondtoon afliggenden toon, vormt met die grondligging in sterker mate dan een der andere mogelijke modi een klanktegenstelling. Alleen de schaal gebouwd op den *vierden* hoofdtoon had met evenveel recht daartoe uitverkoren kunnen worden, aangezien die, als

---

19) En dus identiek met den toon pélog uit de Javaansche schaal. Vgl. tab. I en Ia Nos. 1 en 2 met No. 5; in alle drie gevallen is het toon IV.

zijnde evenver van den grondtoon of van de octaaf daarvan verwijderd, in dezelfde mate als de derde modus met hem contrasteert. En inderdaad zien wij dan ook in de Vorstenlanden naast de in aantal overheerschende gamelans met toonreeksen, aanvangende met *penoenggoel*, ettelijke, ouder aandoende (met onvolledige schaal), wier aanvangstoon ten opzichte van dien penoenggoel als vierde hoofdtoon (de vijfde toon in de reeks) te beschouwen is: nl. de toon *limå*. Aldus vele gamelans Moenggang en de gamelans Tjåråbalèn, Patalon en Kodok ngorèk.

Ware het karakter der muziek van het Oosten en van die van het Westen niet zoo geheel verschillend, dan zou men geneigd zijn, ten deze een parallel te trekken met de Europeesche muziek, waar tegenover den grondtoon op den voorgrond traden — reeds vòòr het ontstaan der meerstemmigheid! — de dominant en de subdominant. Want evenals in een 5-tonige schaal, gelijk het Balische selisir, de 3de en de 4de toon het verst van den grondtoon verwijderd liggen, zoo doen dat in de 7-trappige diatoniek de 4de toon (de subdominant) en de 5de (de dominant) [20]).

2o. Een andere overeenkomst van het Semar pegoelingan-soenarèn met den gelijknamigen modus uit het saih pitoe-stelsel is, dat, wanneer men den laatstgenoemden *niet* in zijn plagale ligging:

ding, *dong*, **dèng**, p_2, *doeng*, *dang*, p_1,

doch in zijn authentieken vorm neemt:

dèng, p_2, *doeng*, *dang*, p_1, *ding*, *dong*,

het in zijn functioneelen bouw overeenkomst met de schaal van den Semar pegoelingan soenarèn, die immers eveneens is:

---

20) De Oud-Grieksche wereld en Klein-Azië schijnen de subdominant den voorkeur te hebben gegeven; de moderne Europeesche muziek heeft zich sinds eeuwen voor den vijfden toon uitgesproken.

dèng, (p_2), *doeng*, *dang*, —, *ding*, *dong*.

Doch daarmee houdt deze gelijkenis op: de p_2 van den Semar pegoelingan is de echte penjorog$_2$ van de oude grondschaal; de peméro's van het saih pitoe-soenarèn zijn ,,nieuw'', zijn voortgekomen uit het modale stelsel: p_2 ligt in dit geval op de plaats van de oorspronkelijke p_1; p_1 op die van hoofdtoon III. Dat verschil komt tot uitdrukking in de functie der resp. peméro's. In het Semar pegoelingan-soenarèn doet die p_2, wanneer hij voorkomt, uitsluitend dienst als echte wisseltoon, dus als plaatsvervanger van den hem voorafgaanden hoofdtoon dèng [21]); in het saih pitoe-soenarèn niet. Dáár treden de peméro's — ter wille van de duidelijkheid zij het hier nog eens herhaald — nimmer als wisseltoon op, doch komen hoogstens, *naast* en *tegelijk* met alle vijf als hoofdtoon beschouwde tonen, als ,,toevallig'', niet-essentiëel schaalbestanddeel voor.

Zoo op het eerste gezicht maakt het den indruk, alsof het Semar pegoelingan-soenarèn dan eerder nog gelijkvormig is met een der andere saih pitoe-modi, n.l. met de *temboeng*-schaal, zooals die op de pengènter is neergelegd. Deze overeenstemming is echter slechts geheel uiterlijk, hoewel beide schalen hetzelfde octaaf bestrijken. Wanneer men n.l. beide met een toon van dezelfde absolute hoogte laat aanvangen, dekken wel is waar de andere tonen, voorzoover in elke schaal aanwezig, elkaar, doch de peméro's vallen in de eene schaal op andere plaatsen dan in de andere:

Temboeng: *ding*, *dong*, *dèng*, p_2, *doeng*, *dang*, p_1,

---

21) Voorzoover de *penjorog* als losse toon (toets of ketel) telkens voor den toon *dèng* in de plaats moet worden gesteld door de spelers, is hij in tabel IV door een ten opzichte van de andere tonen van het betreffende speeltuig ietwat lagere ligging weergegeven; waar hij als vaste toon op een instrument is opgenomen, is hij op één rij gesteld met de overige tonen.

Semar pegoelingan

soenarèn: *dèng*, p_2, *doeng*, *dang*, —, *ding*, *dong*.

Een melodie op den pengènter in temboeng gespeeld, klinkt dus totaal anders dan dezelfde gending in het Semar pegoelingan-soenarèn, al hebben beide schalen uiterlijk ook dezelfde ligging.

Daarentegen is er geen verschil tusschen een gending in het Semar pegoelingan-soenarèn gespeeld en dezelfde gending, geslagen in den selisir-modus, in den ,,omgeklapten'' vorm, waarop hij noodgedwongen, op de één-octavige pengènter moet worden voorgedragen; anders, ietwat paradoxaal klinkend en toch volkomen juist gezegd: het pengènter-selisir is gelijk aan het Semar pegoelingan-soenarèn.

Hier openbaart zich juist het kernverschil in de verhouding tusschen de vijf saih pitoe-modi onderling eener- en de beide Semar pegoelingan-modi onderling anderzijds: eerstgenoemden zijn niet eenvoudig elkanders ,,omkeeringen'', maar zij verschillen tevens in hun functioneelen bouw door de verspringing der peméro's; laatstgenoemden daarentegen zijn zuiver en alleen elkanders omkeering, zoodat de penjorog$_2$-functie in de beide schalen door denzelfden toon wordt gedragen.

Een eigenaardige taak is het, die deze penjorog$_2$ in de schaal van den Semar pegoelingan heeft te vervullen: hij wordt n.l. gebruikt, om deze op de meest ,,economische'' manier in een selisir-schaal om te zetten.

De casus positie is de navolgende: de soenarèn-stemming (zonder penjorog) toont de interval-volgorde:

groot, klein, groot, klein, klein;

de selisir-stemming deze:

klein, klein, groot, klein, groot.

Wil men nu beide schalen in één gamelan vertegenwoordigd zien, dan zou men eigenlijk twee reeksen instrumenten naast elkaar moeten hebben, voorzoover

het de melodie-voerende en paraphraseerende groepen betreft, eenigszins op de wijze van den Javaanschen gamelan pélog, die telkens naast elkaar heeft twee gendèrs, resp. voor de schalen *pélog bem* (1 2 3 5 6) en *pélog barang* (2 3 5 6 7). Of wel, men zou die instrumenten alle met twee toetsen of klankketels moeten uitbreiden. Zoowel het een als het ander wordt door invoering van dien *penjorog* ondervangen. Immers, als men den toon *dèng* door den *penjorog* vervangt, wordt de volgorde der intervallen inderdaad van soenarèn (gr. kl. gr. kl. kl.) omgezet in een, die de selisir-volgorde (kl. kl. gr. kl. gr.) laat hooren. (Vgl. b.v. tabel Ia No. 12 met No. 4). Toch is het in zekeren zin een surrogaat: de tegenstelling, gelegen in het verschil in absolute ligging der beide genoemde modi, ontstaat op deze wijze vrijwel niet. Doch, waar die tegenstelling nimmer als muzikaal uitdrukkingsmiddel wordt gebezigd, is er geen enkel bezwaar tegen, beide modi op deze wijze op hetzelfde plan te brengen.

Elders en in andere cultuurtijdperken komt men analoge gevallen tegen. Bovenbedoelde ,,daadwerkelijke omkeering'' staat tot een omzetting der schaal door middel van den penjorog, gelijk eertijds het systeem, hetwelk de onderlinge verhouding der klassiek Griekssche ,,Harmoniai'' beheerschte tot dat, hetwelk aan de latere Hellenistische ,,Tonoi'' (transpositieschalen) ten grondslag lag.

Ook Voor-Indië levert stof tot vergelijking. Fox Strangways b.v. zegt, sprekende over den ouden musicus Bharata (levende waarschijnlijk in het laatst van de 5de eeuw), dat deze de hem bekende twee toonschalen, eigenlijk toongeslachten, (de *Sa-grama* en de *Ma-grama*) op twee wijzen uit elkander afleidde. ,,The Ma-grama can be formed *directly* — as we should say ,,modally'' — from the Sa-grama (= de ,,daadwerkelijke omkee-

ring'' der Bali'sche schaal), and also by reckoning (sankhyena) — as we should say ,,by scale'' (= de omzetting der schaal door middel van den *penjorog*)[22]). Die omzetting van de schaal ,,by reckoning'' wordt, evenals bij de Bali'sche schaal, tot stand gebracht door wijziging van slechts één toon.

En, om een derde en laatste analogie te vermelden: geheel op dezelfde wijze — doch met een ander doel — handelde, van den aanvang der 16de eeuw af, de Westersche toonkunst, toen zij de z.g. plagale kerktonen ging transponeeren naar de ligging der correspondeerende authentieke (*systema transpositum = S. molle*). Ook die transpositie bracht met zich mee de verandering van slechts één toon (n.l. van de *b* in *bes* [23]).

Als wij ons rekenschap geven van hetgeen wij over de Bali'sche modale stelsels uit de medegedeelde gegevens te weten hebben kunnen komen, dan moet worden erkend, dat nog veel duisters op te helderen valt. De eertijds zeker wel logisch sluitende en volledige systemen zijn door den tand des tijds hier en daar deerlijk aangeknaagd, en de huidige vormen stellen den musicoloog zoo ongeveer voor dezelfde moeilijkheden, als waarvoor hij zich b.v. in Voor-Indië geplaatst ziet bij de studie der *raga*, met dit verschil evenwel, dat het ragastelsel eensdeels ingewikkelder is, doch anderdeels in verschillende oude geschriften is uiteen gezet, terwijl op Bali (en evenzoo op Java — want hetzelfde geldt voor het Midden-Javaansche patetstelsel —) bijna alles uit het thans nog voorhandene moet worden gereconstrueerd met nauwelijks andere hulp dan van een door den zegsman

---

22) ,,Music of Hindostan'' blz. 139/140.
23) Zie *Ebezener Prout* ,,Harmony'' 35ste druk § 690; *Fr. Xaver Haberl* ,,Magister choralis'' 12de druk § 16 e.t.q.

zelf dikwijls niet begrepen, althans weinig doordachte, afgebrokkelde, mondelinge traditie.

Zoo blijft een open vraag: indien men werkelijk in het saih pitoe-stelsel een ,,gemengd'' systeem heeft te zien, van wie en van waar onderging dan het oorspronkelijke stelsel op zeker oogenblik den besproken wijzigenden invloed?

Vooropgesteld zij, dat deze ,,vermenging'', àls zij heeft plaats gevonden, dan zeker niet op Java, nog minder op Bali, tot stand kwam. Immers ook in Achter-Indië, met name in Siam, is een blijkbaar geheel parallel gaand modaal systeem door Prof. Stumpf geconstateerd. [24]) Ook het Siameesche stelsel kent schalen, gevormd uit vijf hoofd- en twee, zich in kwint-kwartligging bevindende, bijtonen, en tot elkaar staande in modale verhouding, waardoor dus ook daar de peméro-functie nu eens door dezen, dan weer door dien toon der grondschaal — welke der modi dan ook als zoodanig is op te vatten — wordt gedragen. Men zal zich de situatie derhalve aldus moeten denken, dat die vermenging reeds op het continent haar beslag zal hebben gekregen en dat het min of meer hybridisch resultaat via Achter-Indië zijn weg naar den archipel heeft gevonden. [25])

Maar welke cultuur dan is het, die hare modale theorieën op het oude wisseltoonstelsel heeft geënt? Zou hier Hindoe-invloed in het spel zijn?

Daar valt wel een en ander voor te zeggen. In Voor-Indië toch is sinds de oudste tijden een modaal

---

24) *C. Stumpf*, ,,Tonsystem und Musik der Siamesen". Vgl. hieronder § 13, noot 4, 2de alinea.

25) De gegevens inzake de saih pitoe-modi bereikten ons eerst na het afdrukken van het meerendeel der vellen. Hierdoor konden zij in § 13 niet meer worden betrokken in onze beschouwingen over den samenhang tusschen de Achter-Indische en de zeventonige Javaansch-Bali'sche schalen.
De zonderlinge pagineering van dit vel is aan dezelfde omstandigheid te wijten.

systeem in zwang geweest, dat, zich grondende op een eveneens zeventonige schaal, op elken toontrap een modus (Bharata's *jatis*=species) heeft opgericht [26]). Indien het echter dit modale stelsel geweest is, dat zich heeft aangepast bij het Z.O.-Aziatisch wisseltoon-systeem, dan is die aanpassing gepaard gegaan met opoffering en wijziging aan beide zijden. Dan heeft het Voor-Indische stelsel daarbij zijn finessen van *sruti*-verandering (verband houdende met de genera Ma- en Sa-grama) en twee zijner zeven modi ingeboet; voor het wisseltoonstelsel had de vermenging de boven besproken ingrijpende verandering in het karakter der peméro's ten gevolge.

Niet alleen *in het algemeen* is overigens zulk een Hindoe-invloed wel aannemelijk te achten, er zijn inderdaad ook, zoowel op Java als op Bali, bepaalde *feiten* geconstateerd, die voor het bestaan van zulk een invloed op sommige toonschalen argumenten bijbrengen.

In § 13 hebben wij o. m. een beschouwing gewijd aan de herkomst van sléndro. Daarbij wordt gewezen op het nauwe verband tusschen dit toongeslacht en den Hindoe-sagencyclus, vertolkt door den wajang poerwå. Alle sléndro-muziek nu, die bij dien wajang wordt ten gehoore gebracht, deelt men in drie groote groepen in, die onderscheiden worden naar hun *patet* [27]). Het is meer dan een willekeurige indeeling: al zijn de kenmerken van elken patet nog allerminst in vollen omvang vastgesteld, toch is het zeker, dat zij *innerlijk* verschillen. Anders zou niet ieder eenigermate bekwame Vorstenlandsche nyågå van een hem nog niet bekend stuk onmiddellijk zonder aarzelen den patet kunnen noemen. Welke verschillen méér er nu echter ook mogen bestaan tusschen de verschillende patets — (de gongslagen ge-

26) *Fox Strangways*, ,,Music of Hindostan'', blz, 112 v.v.
27) Het woord *patet* beteekent: *begrenzing*, *ligging*. ,,De patet dient om de gending te doen zitten (ngloenggoehake)'' (*Djakoeb* en *Wignjaroemèksa*).

woonlijk samenvallend met voor elken patet andere melodie-tonen, zie blz. 67; bepaalde karakteristieke melodische wendingen en vermeden toon-opeenvolgingen, zie blz. 143, noot 2) — óók modale elementen spelen bij het patet-verschil een belangrijke rol [28]). Men duidt b.v. van de drie patets sléndro: *nem*, *sångå* en *manjoerå*, eerstgenoemde als de laagste, laatstgenoemde als de hoogste aan.

Wel is waar onderscheidt men ook in pélog drie patets: *limå*, *nem* en *barang* [29]). Maar uit enkele bijzonderheden blijkt, dat het patet-stelsel zich in pélog minder goed ,,thuis'' gevoelt. Pélog had nu eenmaal al zijn eigen modaal systeem en het is blijkbaar met eenige moeite, dat men het patetstelsel voor de zeventonige schaal pasklaar heeft gemaakt: patet barang, overeenkomende met patet manjoerå in sléndro, heeft men daarbij geheel samen laten vallen met *pélog barang*; patets limå en nem verdeelen onder elkaar de gendings, die in *pélog bem* staan. Het eerste lijkt overbodig; het laatste schijnt af en toe moeilijkheden op te leveren: sommige nyågå's zeggen dan ook, dat er tusschen patet limå en nem feitelijk heel weinig verschil is en in bepaalde gevallen schijnt ook dat weinige nog weg te vallen. Vandaar dat er, ook Vorstenlandsche, spelers zijn, die in pélog alleen maar onderscheiden: patet *bem* en patet *barang*. Dat wil dus zeggen, dat ze eigenlijk weer terug zijn gekeerd tot de oude onderscheiding tusschen

---

28) Vlg. ook *Brandts Buys*, ,,De ontwikkelingsmogelijkheden van de muziek op Java'' (Prae-adviezen Java-congres, dl. II), blz. 30 v.v. en blz. 82 (noot 59b).

29) Daarnaast kent men aan de Vorstenlandsche hoven ook nog patet *manjoerå pélog* (Djokja) of *kemoedå* (Sålå), zijnde een patet, hooger dan patet nem, doch waaraan, in tegenstelling met patet barang, welke pélog barang gebruikt, de bemschaal ten grondslag ligt. Deze patet manjoerå pélog komt weinig voor en wordt, indien gespeeld, gebruikt als overgang van de periode patet nem op die van patet barang.

pélog bem eener- en pélog barang anderzijds, doch deze tooien met een aan het sléndro-systeem ontleenden term. In sléndro daarentegen is het onderscheid tusschen de drie patets zeer scherp.

Kortom, het vermoeden ontstaat, dat pas laat, toen de traditie verzwakte en in afwijking daarvan, mèt het weer veld winnen van de Polynesische ondercultuur, ook de gamelan pélog bij de begeleiding van den wajang poerwå zich begon in te dringen, men een poging heeft gedaan, eveneens in het pélog-toongeslacht patets te onderscheiden. Dit vermoeden vindt begunstiging, zoo geen bevestiging, in de omstandigheid, dat men de patet-onderscheiding alleen in die streken kent, waar sléndro inheemsch is. De zuivere pélog-gebieden: Bali, uiterst Oost-Java, een deel der Soendalanden, kennen geen patet in den zin van het patet der Vorstenlanden.

Wij willen hier op het zoo intrigeerende patet-probleem niet verder ingaan, dan voor ons betoog noodig is. Het is ons er thans alleen om te doen, aannemelijk te maken, dat in dit geval Hindoe-invloed (vermoedelijk door Hindoe-Maleisch intermediair — zie § 13) op Indonesische toonstelsels zich voordoet als samengaande met een modaal systeem.

Eene versterking dezer veronderstelling, speciaal met betrekking tot de patets, geeft nog een passage in de Sanskrta Sjiksa [30]). Daarin vindt men nl. een typisch aequivalent van de verdeeling van het halve etmaal door de drie patets — van zonsonder- (of -op-) gang tot 12 uur, van 12 tot 3 en van 3 tot zonsop- (of -onder-) gang, waarbij dan telkens een hoogere patet een lageren opvolgt — in het voorschrift: ,,Des ochtends spreke men bij het gewijd reciet steeds met den borsttoon, als het gebrul des tijgers; met noen spreke men met den

---

30) Aangehaald door *Van Hinloopen Labberton*, in diens editie van de ,,Pepakem Sapanti Sakoentala''.

keeltoon, als het gekwek van de tjakrawala (= meliwis, de wilde eend); tegen den avond behoort de toon te stijgen tot in het hoofd, zooals, bij het geluid van een pauw, gans of flamingo en koekoek, deze als het ware uit het hoofd komt''. Merkwaardig is het bovendien, dat de Sanskrit naam van een der dieren, wier geluid voor de hoogste wijze van zingen als voorbeeld is genomen, de pauw, gelijkluidend is met den naam van den hoogsten patet: *manjoerå*.

Verder is het bekend, dat ook de Voor-Indische *raga* gebonden zijn — evenals de patets, — elk aan een bepaalden tijd van den dag (of soms ook van het jaar).

Alles bij elkaar genomen, schijnt het dus zeer zeker niet onmogelijk, dat het de Hindoe-cultuur is, die heeft ingewerkt op de oude, niet-Hindoe'sche muziektheorie. En waarom dan niet óók in het geval der Bali'sche saih pitoe-schalen (immers van Java afkomstig)? Een aanwijzing méér in die richting geeft ook nog een opgave, den controleur Heyting, toen hij een onderzoek instelde naar de namen der tonen van den gamelan Gambang, door een zijner zegslieden, den pedanda Ngoerah van Blajoe (Tabanan), ter hand gesteld, waarin, naast de bekende inheemsche toonnamen *ding, dong* etc., ook, blijkbaar ter verduidelijking, een reeks van Sanskrit toonnamen was opgenomen [31]).

Toch, hoe plausibel op het eerste gezicht de aangevoerde argumenten ten gunste van Hindoe-invloed ook

---

31) Die namen waren nu wel niet alle geheel juist overgeleverd, en ook de volgorde was niet goed, maar dat komt er in dit verband niet op aan.

Pedanda Ngoerah gaf voor de Gambang-tonen: *ding*, *dong*, *dang gedé*, *dèng*, *doeng*, *dang tjenik*, achtereenvolgens de Sanskrit toonnamen:
resana, *pastjama*, *padja*, *madja*, *gandara*, *dewadata*, *nisada*.
Ten rechte hadden deze toonnamen moeten luiden:
rsabha, *pançama*, *sadja*, *madhyama*, *gandhara*, *dhaivata*, *nisada*, terwijl de volgorde had moeten zijn:
sadja, *rsabha*, *gandhara*, *madhyama*, *pançama*, *dhaivata*, *nisada*.

mogen lijken — vooral ook in verband met de op ander cultureel gebied na te wijzen sterke invloeden — toch blijft ten opzichte van het heptatonische Javaansch-Bali'sche stelsel ernstige ,,argwaan'' geboden.

Eensdeels ontveinzen wij ons niet, dat het Voor-Indische en het saih pitoe-systeem in meer dan één opzicht aanmerkelijk verschillen. De ,,opofferingen'' aan den kant van het Hindoe-stelsel, waarover wij hierboven hebben gesproken, zijn wel van zeer ingrijpenden aard! Maar dan ook: modale systemen zijn allerminst iets specifiek Voor-Indisch! Bijna elke cultuur, die een eenigszins ontwikkeld muzikaal stelsel heeft, kent ook een of ander modaal systeem. Men vindt het b.v. zoowel in het oude Hellas als in het middeleeuwsch Europa. En zoo ook in dat groote cultuurcentrum, dat, eenige duizenden van jaren ouder dan de Hindoe-beschaving, eerst indirect, later ook direct, in vele opzichten — en ook op muzikaal gebied, met name ten opzichte van het instrumentarium [32]) — zijn invloed op de Maleisch-Polynesische volken en den archipel heeft uitgeoefend: in *China*. Dat maakt, dat een onderzoek naar de herkomst van het saih pitoe-stelsel, en ueberhaupt van de Javaansch-Bali'sche muziektheorie, wil het het verwijt van eenzijdigheid ontgaan, zich ook tot de Chineesche muziek heeft uit te strekken.

Nu is er echter nog maar weinig van de finessen der Chineesche theorie en hare meer dan 5000-jarige ontwikkelingsgeschiedenis binnen den gezichtskring der musicologie getrokken en een onderzoek naar het al of niet aannemelijke van beïnvloeding van die zijde kan, waar het studie-materiaal beperkt is tot het betrekkelijk weinige, dat door Amiot, Van Aalst, Perny en Soulié is gepubliceerd [33]), niet anders dan zeer voorloopig zijn.

---

32) Vlg. § 13.
33) Zie achteraan de bibliografische lijst.

Doch onder de schaarsche gegevens, die ons in dezen ter beschikking staan, zijn er enkele zeer opmerkelijke.

Sinds onheuglijke tijden — de overlevering wil, dat men onder de regeering van den grooten keizer Hoeang-ti (2697 — 2598 v.C.) reeds zoover was gevorderd — kent China een uit een reeks van kwinten opgebouwde toonschaal. Naar men weet, komt een op dergelijke wijze gevormde reeks tenslotte — d.i. na twaalf kwintensprongen — uit op een toon, welke, behoudens octaafverschil, ten naastenbij gelijk is aan den toon, van welken men is uitgegaan; vandaar, dat men spreekt van den *kwintencirkel*. Punt van uitgang voor dien cirkel is in China geweest een bamboebuisje van een bepaalde lengte en middellijn, welks toonhoogte ongeveer overeenkomt met onzen toon *f*.

De tonen van dien cirkel, binnen de grenzen van één octaaf gebracht, vormen een (niet-getempereerde) twaalftonige chromatische schaal; op z'n Chineesch: de schaal der twaalf *liu*. In de muzikale praktijk heeftde aldus gewonnen schaal echter nimmer toepassing gevonden. Men gebruikte aanvankelijk uitsluitend de eerste *vijf* tonen van den cirkel: *f - c - g - d - a*, welke, tot één octaaf herleid, als schaal geven: *f - g - a - c - d*. De namen dezer vijf tonen waren: *kong*, *chang*, *kio*, *tché en yu*. Later — de overlevering spreekt van ± 1200 vóór onze jaartelling — zijn, naar sommige schrijvers beweren, ter aanvulling van de als hinderlijk groot ondervonden intervallen tusschen de tonen *kio* en *tché* en tusschen den *yu* en den *kong*, ook de volgende twee tonen van den cirkel (*e* en *b*) in de schaal opgenomen, welke er dientengevolge aldus uit kwam te zien: *f - g - a - b - c - d - e*. De nieuw toegevoegde tonen werden genoemd: *pien tché* en *pien kong*. Het zijn, naar men ziet, de beide kritieke tonen op den 4den en 7den trap der — door hun invoeging zeventonig geworden — schaal in grondligging. De

tonen (eigenlijk de intervallen, welke deze tonen hebben opgeleverd) vormen te zamen de z.g. Zeven Beginselen, *Tsi-ché*.

In verband met de aan de beide nieuwe tonen gegeven namen, is men onwillekeurig geneigd te concludeeren tot een speciale betrekking resp. tot de tonen *łché* en *kong*. En de gedachte dringt zich op, of die betrekking dan niet soms oorspronkelijk van wisseltoon-aard geweest is, als men weet, dat *pien* (spreek uit *pi-en*) *veranderen*, *overgaan in*, *worden łol*, en *pien kong* en *pien łché* derhalve *łoon*, *die kong wordt* en *łoon*, *die łché wordt* beteekent. Want dat moet toch haast wel doelen op een toonreeks, waarin zij voor den *kong* en den *łché* in de plaats zijn getreden of althans kunnen treden. De Chineesche werken over muziek geven daaromtrent geen aanwijzing. Maar zij zijn alle van betrekkelijk recenten datum. Uit alles blijkt echter, dat de beide *pien* nimmer geheel gelijkwaardig aan de andere vijf tonen zijn geacht en in sommige perioden moeten zij zelfs geheel zijn gesupprimeerd. Over onze eigen waarnemingen dienaangaande, zie men hieronder.

Maar is er dan ook al mogelijk eens een soort wisseltoonsysteem in het oude China in zwang geweest, dan valt er toch minsten één verschil met het Javaansch-Bali'sche op te merken: de ingeschoven *pien łché* behoort dan bij den naast*hoogeren* hoofdtoon; in de zeventonige Indonesische schalen daarentegen behoort die als vierde trap ingevoegde toon bij den naast*lageren* hoofdtoon.

Er is evenwel meer. Wij zeiden zooeven, dat de chromatische liu-schaal niet zelfstandig gebruikt is. Men heeft haar uitsluitend laten dienen als basis voor een reeks van andere schalen: op elk harer twaalf tonen heeft men een toonschaal opgericht, welke zelf is gevormd naar het beeld der bovengenoemde oerschaal in haar

zeventonige gestalte, m.a.w. deze twaalf afgeleide schalen zijn weer kwintaal opgebouwd uit zeven binnen de grenzen van één octaaf gebrachte kwinten. Voor de aanduiding der zeven toontrappen van elk dier twaalf liu-schalen heeft men dan ook gebruik gemaakt van de toonnamen van die, met de twee *pien* aangevulde, oerschaal [34]).

Doordat deze schalen alle twaalf op geheel dezelfde wijze zijn gevormd, is de bouw dier toonreeksen natuurlijk ook dezelfde; anders uitgedrukt: het zijn geen *modi*, doch zij vertegenwoordigen elk een *loonsoort*; zij verschillen — afgezien van de betrekkelijk kleine, uit het ontbreken van ,,temperatuur'' voortvloeiende, afwijkingen — alleen in absolute ligging, in toonhoogte (vgl. de opstelling in tabel XIXa). Nu houden de schalen in deze zuiver theoretische opstelling geen rekening met den omvang van den menschelijken stem en a fortiori niet met dien van de verschillende muziekinstrumenten, die geen van alle een tessitura hebben grooter dan één liu-octaaf met nog van 4 - 6 daar-onder of -boven zich aansluitende liu. Daarom is men er eensdeels reeds in de theoretische voorstelling harer ligging toe overgegaan, de twaalf schalen, voorzoover zij te hoog zouden reiken, ,,om te keeren'', zoodat zij zich tot het middenregister, d.i. is hoofdzaak tot het eigenlijke liu-octaaf, beperkten [35]). Anderzijds deed de muzikale praktijk, deden de instrumenten uit den aard hunner gesteldheid de toonreeksen voor het meerendeel in omkeering, d.i. dus *plagaal* hooren; zulk een omgekeerde schaal werd zoodoende tot een modus van de schaal in grondligging en, — waar ieder dezer liu-schalen, behoudens verschil in aanvangshoogte en afwijkingen

34) Als toonnamen zijn de namen *kong*, *chang*, *kio*, *pien tché*, *yu* en *pien kong* sedert de 13de eeuw verouderd en allengs vervangen door andere.

35) *Amiot*, blzz. 111 - 115.

tengevolge van het ontbreken van temperatuur, volkomen gelijk is aan de rest van het twaalftal, — meteen tot *getransponeerde modus*, *transpositieschaal*, *tonos* ten opzichte van elke andere schaal.

Zoo populaire en toonaangevende instrumenten als de *pien-tchong* (een klokkenspel), de *pien-k'ing* (een lythophoon) en de *p'ai siao* (een soort pansfluit), die alle drie een omvang hebben van één liu-octaaf met daaronder aan grenzend nog de hoogste vier liu van het lagere octaaf, geven b.v. zeven der schalen, nl. de Nos. II, III, V, VII, VIII, X en XII in omkeering weer. En andere instrumenten, met een andere, doch even beperkte tessitura, als b.v. de talrijke hooge en lage fluiten, zien zich gedwongen, weer andere schalen om te keeren. Tabel XIX*b* geeft het twaalftal weer, zooals het zich voordoet, indien gebracht binnen de grenzen van één liu-octaaf.

In de aldus verkregen transpositieschalen vallen de beide *pien* (in tabellen XIX*a* en *b* door open stippen weergegeven) op verschillende tonen, doch blijven natuurlijk steeds op kwint-kwart-afstand van elkaar. Dit is evenwel — gelijk gemakkelijk valt in te zien — bij zeventonige schalen slechts op zeven verschillende wijzen mogelijk. Doch er zijn twaalf schalen. In vijf van deze liggen daardoor de beide *pien* weer op de plaatsen, waarop zij ook reeds in vijf der zeven andere schalen waren komen te vallen. Maar toch is er dan een verschil: die vijf ,,doubleerende'' schalen (Nos. II t/m. VI) liggen nl. één *liu* hooger dan resp. de schalen Nos. VII t/m. XI. Een en ander is ook uit te drukken, door te zeggen, dat deze twaalf zeventonige schalen, in de haar op tabel XIX*b* gegeven ligging, een volledig modaal stelsel vormen, d.w.z. een groep van zeven modi, — met daarnaast nog vijf doubleerende modi. In den laatsten kolom van tabel XIX*b* hebben wij deze modi aan-

gegeven. Daarbij is schaal I als punt van uitgang genomen, omdat haar grondtoon de laagste, d.i. eerste *liu* (*hoeang-tchong*), en zij zelf identiek is met de oerschaal in haar zeventonigen vorm. In alle Chineesche theoretische werken wordt deze hoeang tchong-schaal dan ook als de eerste schaal beschouwd [36]).

Ten einde nu van het gebruik der zeven tonen in elk dier twaalf liu-schalen op de hoogte te komen, hebben wij de hulp ingeroepen van den ter zake kundigen heer Tjen Djin Tjong te Bandoeng. Deze bleek onmiddellijk bereid, aan ons verzoek te voldoen en heeft, bijgestaan door een tweetal muzikaal ontwikkelde vrienden, ons op verschillende snaarinstrumenten een aantal composities voorgespeeld. Ten duidelijkste viel uit het voorgedragene te hooren, dat de beide *pien* — door deze spelers met hun hedendaagsche namen: *fan* en *yi* genoemd [34]) — slechts zeer sporadisch en bovendien dan

---

36) Volgens *Soulié* zou het uitgangspunt voor de stemming, de stemtoon, eigenlijk de *derde* toon dezer toonreeksen zijn en de schalen in de muzikale notaties worden aangeduid door het vermelden van de *liu* van den *derden* toon. Als motief voor deze wijze van doen geeft genoemde auteur op, dat, wanneer men de *liu* weet van den derden toon, en dan ook nog dien van eersten, men, behalve de ligging, ook weet, of de eerste terts eener schaal groot of klein is en dus, of de schaal zelf majeur of mineur is. Deze verklaring houdt, naar wij meenen, geen steek. Immers zijn, gelijk gezegd, al deze schalen op dezelfde wijze gebouwd, en daardoor aan elkaar gelijk. Dientengevolge moeten ook haar eerste tertsen — afgezien van kleine temperatuurs-verschillen — altijd even groot, d.i. ten naastenbij *klein* zijn. — *Amiot*, van alle Europeesche schrijvers over Chin. muziek verreweg het best gedocumenteerd en het uitvoerigst, ziet in dien stemtoon dan ook geenszins den *derden*, doch wel degelijk den eersten toon, den *grondtoon* der schalen. In Soulié's opvatting zou men bovendien met het zonderlinge verschijnsel te maken krijgen, dat die voor *derden* toontrap versleten toon den naam draagt van den *eersten* toon der oerschaal: *kong*.

Wij zijn op deze ,,plagale'' schaal-opvatting van Soulié even wat nader ingegaan, omdat, naar men zich zal herinneren, de saih pitoe-modi eveneens plagaal zijn geconcipiëerd. Het vermoeden had dus kunnen worden opgewekt, dat er op een of ander wijze in dit opzicht een zekere verwantschap tusschen het Bali'sche en het Chineesche stelsel zou bestaan.

steeds op ongeaccentueerde maatdeelen voorkomen, zoodat de indruk zich wel vestigen moest, dat elk der ten gehoore gebrachte stukken vijf hoofd- en twee bijtonen kende. Een Bali'sche djoeroe gamel zou die *fan* en *yi* ongetwijfeld *peméro* genoemd hebben. En, evenals de peméro's, bleven de beide *pien* soms ook geheel weg. Dat bleek zelfs het geval te zijn in den *Pa pan thou*, de grondtoon- en tessitura-bepalende inleiding, welke volgens het zeggen dezer spelers aan alle muziek-maken moet vooraf gaan [36a]). (In den trant dus van de den *patet* aangevende *lagon* of *patetan* der Midden-Javaansche muziek).

Tenslotte willen wij er nog even op wijzen, dat zoowel in het Chineesche, als in het Bali'sche saih pitoe-stelsel hetgeen oorspronkelijk naam van een *toon* was, geworden is tot naam van een *toontrap*. Maar toch is er hier, naast een zekere overeenkomst, ook weer verschil van toepassing waar te nemen. Elk der Chineesche toonnamen houdt nl. daarbij zijn overanderlijke plaats in het schaalverband, in de vaste opeenvolging van groote en kleine intervallen: de beide *pien* b.v. worden steeds door een interval ter grootte van twee *liu* voorafgegaan en door een interval van één *liu* gevolgd. De saih pitoe-modi daarentegen vangen alle vijf met den toon *ding* aan, zoodat ieder toonnaam in elke schaal aan een anderen toon toevalt; zoodoende worden de, in selisir met de twee *pien* vergelijkbare, *peméro's* in de vier andere modi telkens door geheel andere intervallen omgeven. Wel echter komt de toonnaamgeving in de

---

36*a*) Verder viel ons bij die gelegenheid op, dat zoowel de *pa pan thou*, als de voorgedragen melodieën een uitgesproken plagaal karakter hadden. Wellicht dat dit samenhangt met den vorm, die, naar wij hierboven hebben medegedeeld, het meerendeel der toonschalen op een instrument heeft aan te nemen. Vgl. verder over de positie der *pien: Amiot*, blz. 160/162 en *Van Aalst*, blz. 16.

beide modi der gamelans Gong, Semar pegoelingan c.s. met de Chineesche overeen, althans, als men zich bepaalt tot telkens één schaal en hare omkeering.

Tot hiertoe over de Chineesche schalen. Naar men ziet, is er, evenals zoo straks in de Voor-Indische theorie, in sommige opzichten eenige overeenstemming te constateeren met het Javaansch-Bali'sche toonstelsel, maar ook weer opvallend verschil. Er is, wat het systeem der toonnaamgeving betreft, eenige, wat het wisseltoonstelsel aangaat, mogelijk eenige, doch ten aanzien van den modalen ,,bovenbouw'' vrijwel geen spoor van bijzondere overeenkomst te bekennen. (Fundamenteele, aan alle modale stelsels noodzakelijkerwijs inhaerente eigenschappen dienen natuurlijk buiten beschouwing te blijven).

Alleen voortgezette studie van de drie stelsels, die hier, zoo goed en zoo kwaad als het bij den huidigen stand onzer kennis mogelijk was, met elkaar zijn vergeleken, zal, naar wij hopen, nog eens vermogen aan te toonen, welke cultuurinvloed zich in de Javaansch-Bali'sche (en Siameesche?) toonkunst openbaart. Nader onderzoek van de Achter-Indische toonstelsels ook zal vermoedelijk veel tot klaarheid kunnen brengen van hetgeen nu nog in het duister ligt.

Tot dusver hebben wij van de Bali'sche schalen uitsluitend die besproken, welke onmiskenbaar tot het pélog-geslacht behooren. Daarnaast bestaan er evenwel nog andere, waaronder zich eveneens zeventonige bevinden. Maar hoewel dan zeventonig, en hoewel enkele typische pélog-eigenschappen toonende, toch behooren zij zeer zeker *niet* tot de pélog-schaalgroep in engeren zin. Het betreft hier de toonreeksen van de gambangs en gangsa's van den gamelan Gambang[37]). De meting

37) Zie § 12.

van twee gangsa's gedé, resp. te Kloengkoeng en te Blahbatoeh eener-, en van vier Blahbatoeh'sche gambangs anderzijds, toont schalen van een regelmatiger bouw (tab. II en IIa Nos. 2—6) [38]). Het gemiddelde van die 6 schalen (ibid. No. 7) levert geen pélog op. Wat het dan *wel* is, hebben wij trachten aannemelijk te maken in § 13.

Ook de toonnaamgeving, beter gezegd, de volgorde der toonnamen, is bij den gamelan Gambang anders dan bij de pélogschaal. Te Kloengkoeng noteerden wij haar nl., van laag naar hoog, als: *ding*, *dong*, *dang*, *dèng*, *doeng*, *dang tjenik*, *dong tjenik*. Dit is dezelfde volgorde, welke is waargenomen door de heeren Heyting, Van Stein Callenfels en Gediking, zoowel in het noorden als in het zuiden van het eiland, en welke door schriftelijke mededeelingen uit Singaradja later nog is bevestigd.

Verder moeten wij nog gewagen van een 4-tonige schaal. Het is die van den gamelan Angkloeng, over welk vroolijk klinkend en een merkwaardigen instrumentalen vorm bergend orkestje in § 7 nader zal worden gesproken. De door ons gemeten schalen (tab. I en Ia Nos. 14 en 15) wijken slechts in geringe mate af van het overeenkomstig gedeelte der theoretische, op Java in de praktijk nagestreefde, aequigrade sléndro-schaal, niet meer in elk geval, dan de tonen van vele Javaansche gamelans sléndro dat doen.

Als volgorde der toonnamen van de Angkloengschaal werd ons te Blahbatoeh (Zuid-Bali), van laag

---

38) Niettemin nadert schaal No. 3 pélog eenigszins meer, als men haar met den derden toon van het instrument doet aanvangen (tab. II en II*a* Nos. 3*a*). Alsdan vallen de beide grootste intervallen samen met de twee groote intervallen der volledige pélogschaal (*dâdâ-pélog* en *barang-penoenggoel*). Maar dat gaat weer niet op voor de schaal van den Kloengkoengschen gambang.

naar hoog, opgegeven: *dèng*, *doeng*, *dang*, *ding*; te Panaroengan en te Banjoening (beide in het noorden van het eiland) noteerde de controleur Heyting: *dong*, *dèng*, *doeng*, *dang*. Deze laatste opgave komt ons juister voor dan de onze van Blahbatoeh.

Overigens is deze 4-tonige schaal nog in mysteriën gehuld. Wellicht dat de meting van een groot aantal gamelans Angkloeng nog eens het raadsel van haar oorsprong en verwantschap oplost.

Sléndro zelf (tab. I en Ia Nos. 16 en tab. XVII onder c) is op Bali onvindbaar. En wij vragen ons af: waarom? Want de Hindoe-Javanen op Java kenden in de Madjapahit'sche periode (en waarschijnlijk al een zevental eeuwen eerder — zie blzz. 166/173) [39]) *wel* sléndro, zooals ons o.a. bleek uit de meting van een viertal opgegraven gendèr-toonreeksen [40]), waarvan althans twee met zekerheid en de beide andere met zeer groote waarschijnlijkheid uit Oost-Javaanschen bodem en uit dat tijdperk afkomstig zijn.

Ons inziens is er voor dit vraagstuk maar één oplossing aanvaardbaar: men moet aannemen, dat de Hindoe-Javanen, die bij den ondergang van Madjapahit naar Bali uitgeweken zijn, alleen die instrumenten met zich mede hebben gebracht, welke, sedert onheugelijke tijden, bij hunne godsdienstige plechtigheden in gebruik zijn geweest. En, hoezeer toen wellicht in Madjapahit in het dagelijksch leven (voor den eigenlijken gamelan, *niet* voor de bamboe-instrumenten [41])) de slén-dro-schaal ook de overhand mag hebben gehad, toch

---

39) Zie § 13.

40) Mus. Bat. Gen. Nos. 1051, 1051b, 1051c en een nog ongecatalogiseerde, onlangs bij Pasoeroean opgegraven.

41) Men denke aan de 2 × zeven toetsen dragende bamboe-gambangs van de Panataran-reliefs. Zie hierover § 12 en foto 43. Vgl. ook § 13, noot 49.

zullen die ritueele orkesten zonder eenigen twijfel uitsluitend gamelans van het zeventonige geslacht geweest zijn. Men bedenke in dit verband, dat de „heilige" gamelans van het hedendaagsche Java, die òf zelf zeer oud zijn, òf althans een zeer oude ontwikkelingsperiode vertegenwoordigen, eveneens hetzij de volledige pélogschaal (de gamelans *sekati*) [42]), hetzij een brokstuk van die schaal laten hooren (de gamelans Moenggang) [43]), *zelfs* in de overigens geheel door sléndro beheerschte Vorstenlanden.

Dat overigens gamelans voor godsdienstige doeleinden naar Bali moeten zijn overgebracht, is geenszins een simpele veronderstelling: de uittocht geschiedde voornamelijk om der wille van het geloof; men zal dus in de eerste plaats alles met zich mede gevoerd hebben, wat noodzakelijk was voor een ongeschonden viering der ritueele plechtigheden. En bij deze speelt, ook nu nog, de gamelan een volstrekt onmisbaren rol.

42) Zie § 13, noot 6.

43) Dat de gamelan Moenggang uit den Djocja'schen kraton een uitzondering maakt, door ten naastenbij drie tonen van de sléndro-schaal te laten hooren, bewijst niets tegen onze hypothese. Want, volgens den Rijksbestuurder, Pangéran Adipati Danoeredjå, iemand even deskundig op muzikaal gebied als op dat van de geschiedenis van het Sultanaat, dagteekenen alle Djocja'sche kratongamelans, de Moenggang niet uitgezonderd, van na 1755, het jaar, waarin het Mataramsche rijk uiteenviel in de vorstendommen Sålå en Djocja. Sålå, dat als de voortzetting van het oude rijk werd beschouwd, heeft toen alle gamelans behouden; Djocja, het nieuwe Sultanaat, was derhalve genoodzaakt, de gamelans die nu eenmaal onmisbaar zijn voor de talrijke godsdienstige ceremonieën en hofplechtigheden, nieuw te laten vervaardigen en zal daarbij—evenals later in andere opzichten—hebben willen archaïseeren. (Volgens de Javaansche opvatting is sléndro immers veel ouder dan pélog!; vgl. § 13.)

Alleen van één gamelan, uit de kaboepatèn van Banjoemas stammend, en die nu buiten gebruik is, staat het vast, dat hij ouder is, want een Regent van Banjoemas was de eerste Rijksbestuurder van Djocja en heeft bij gelegenheid van zijn benoeming als zoodanig, hem meegebracht. (Overigens verschilt die gamelan in niets van de gewone hedendaagsche orkesten).

Volledigheidshalve moet hier eindelijk nog worden melding gemaakt van de stemmingen der gamelans *Selondèng* en *Saron*. Laatstgenoemde schijnt tot de saih pitoe-orkesten te moeten worden gerekend; de gamelan Selondèng daarentegen draagt volgens den poenggawa van Oeboed een, zoowel van de saih pitoe-, als van de Gambang- en Angkloeng-schalen afwijkende stemming. Wij waren evenwel niet in de gelegenheid deze gamelans te hooren en moeten het dus vrijwel bij de bloote vermelding van hun bestaan laten [44]).

---

44) Vooral ten opzichte van den gamelan Selondèng behoeft het niet te verwonderen, dat wij hem tijdens ons verblijf op het eiland niet zijn tegen gekomen. Den poenggawa van Oeboed — toch een grondig kenner van zijn volk en zijn land — bleek eerst onlangs van het bestaan deze gamelan. Sedert zijn hem twee exemplaren bekend geworden: één te Boengajă bij Karangasem en één te Kèngetan (distr. Oeboed). Maar ze worden dan ook slechts hoogst zelden bespeeld, ter opluistering van bepaalde, periodiek terugkeerende, religieuse feesten: die van Kèngetan eens per jaar; die van Boengajă zelfs eens in de *drie* jaren.—

De gamelan Saron onderscheidt zich in zijne samenstelling, die overigens geheel gelijkt op die van den gamelan Gong, door het ontbreken van de gendèr-vormige instrumenten (d. z. die met *zwevende*—gantoeng—toetsen), afgezien van den laagsten, den djoeblag, die in twee exemplaren vertegenwoordigd pleegt te zijn. De instrumenten van het saron-type, d. z. die met *liggende* toetsen, treden daardoor, als voornaamste kernmelodie-dragers, sterk op den voorgrond. Vandaar de naam van dit orkest.

Zijn muziek laat zich in drie groepen, speelwijzen, onderbrengen, geheeten: *Lilit*, *Tjenadă* en *Saih miring*. Overigens kent men zes verschillende gendings voor dit ensemble, die elk op de drie genoemde manieren kan worden ten gehoore gebracht. Dit zestal wordt gevormd door de gendings:

Saih pandji
Saih pandji ngiring
Saih njoeră
Saih njoeră ngiring
Saih wargasari
en Saih pandji gedénan.

Een te spelen gending duidt men aan door een combinatie van een der laatstgenoemde namen met den naam van een der drie speelwijzen. Men heeft dus b. v. Saih pandji ngiring lilit, of Saih pandji gedénan saih miring.

Tenslotte zij nog de aandacht gevestigd op een eigenaardig feit: wanneer men een Javaan of een Soendanees verzoekt de tonen van een schaal b.v. op een saron in volgorde aan te slaan, zal hij onveranderlijk met den hoogsten toon aanvangen. Een Baliër daarentegen begint bij den laagsten toon, gelijk wij zoowel tijdens ons verblijf op het eiland, als in later gevoerde correspondentie herhaaldelijk konden constateeren. Ook de heer Heyting, die een ernstige studie gemaakt heeft van de Bali'sche cultuur gedurende de zes jaren dat hij op het eiland de functie van controleur B. B. achtereenvolgens te Tabanan, Dèn Pasar en Singaradja vervulde, heeft hetzelfde opgemerkt. De oorzaak van dit verschil hebben wij niet kunnen uitvinden. De toonnaamgeving in de Vorstenlanden (zie tabel XVII onder *b*) doet vermoeden, dat eertijds ook de Javanen de tonen van laag naar hoog hebben opgesomd. Immers alleen zóó kon een toonnaamvolgorde *limå-nem* en *penoenggoel-goeloe-dådå* ontstaan; had men van den beginne af van hoog naar laag gerekend, dan zouden de tonen *nem-limå* (6, 5), dunkt ons, wel *loro-teloe* (2, 3) genoemd zijn. En wat de tonen *dådå-goeloe-penoenggoel* (vert.: borst, keel, hoofd) aangaat: het is duidelijk, dat men bij eene opsomming van lichaamsdeelen òf bij het hoofd òf bij de voeten zal aanvangen, doch in geen geval middenin, bij de borst:

Vervolg noot 44.

De 18 stukken, die men op deze wijze verkrijgt, behooren alle òf tot *taboeh pat*, òf tot *taboeh koetoes* (zie § 4).

Omtrent den aard dier drie speelwijzen verkeeren wij nog in het onzekere. Een onderscheiding in den trant van die der Midden-Javaansche patets vormen zij evenwel niet.

Op de basis van het saih pitoe-octaaf schijnt nu deze gamelan Saron een schalenstelsel te hebben ontwikkeld, dat, als wij enkele mededeelingen goed interpreteeren, in sommige opzichten afwijkt van het pengènter-stelsel. De hieromtrent verkregen gegevens zijn echter zóó onvolledig en bovendien zóó met elkaar in tegenspraak, dat het ons beter voorkomt, ons tot het hierboven medegedeelde te bepalen.

in het onderhavige geval kwam dus aanvankelijk de toon *penoenggoel* (hoofd) ongetwijfeld eerder dan de tonen *goeloe* (keel) en *dâdâ* (borst) [45].

Men kan zich hier gemakkelijk in wijdloopige speculaties verliezen. Heeft het *pradaksina* [46] hierin een rol gespeeld? In dat geval zou men zich moeten geplaatst denken op het standpunt van den toehoorder, en niet op dat van den speler. Daar is op zich zelf geen bezwaar tegen: de toehoorder-eigenaar was van hooge geboorte; de nederige djoeroe gamel behoorde oorspronkelijk tot een minderwaardige en verachte klasse [47].

Een andere vraag: moet de verandering in opsommings-richting op Java worden toegeschreven aan den invloed van den Islam? Eén oogenblik hebben wij het gedacht, omdat het Arabisch schrift eveneens van rechts naar links wordt gelezen. Dan zou bovendien meteen verklaard zijn, waarom Bali — waar de Islam vrijwel niet is kunnen doordringen — de oude volgorde bewaard heeft. Zoowel Dr. Bosch als Dr. Schrieke achten echter deze veronderstelling onhoudbaar, o.a. omdat de Islam zich zoo klaarblijkelijk nimmer om den voor minderwaardig gehouden gamelan bekommerd heeft en a fortiori dus niet zich met zijn theorie zal hebben ingelaten.

Voorzoover wij weten, verschaffen de Hindoe-Javaansche en Hindoe-Balineesche bronnen geen opheldering

---

45) Vgl. ook de Javaansche namen *pembarep* (lett. de voorste) voor het *eerst*geboren kind in een familie; *pengoeloe* (afgeleid van *goeloe*) voor het *tweede* kind en *pendâdâ* (afgeleid van *dâdâ*) voor het *derde*.

46) *Pradaksina* is niet met één enkel woord te vertalen, maar wel aldus te omschrijven: omgang (circumambulatie) waarbij aan de vereerde persoon (het vereerde voorwerp) de rechter (= hooger) hand wordt toegekeerd (*daksina = rechts*). In de praktijk is het dus de beschouwing, of de opsomming (zooals dan in het hier besproken geval), *van rechts naar links*.

47) Zie § 6, noot 35.

op dit punt. Evenmin valt met de voorhanden gegevens vooralsnog te bepalen, in hoeverre de omstandigheid, dat de toon *nem* op Java als stemtoon (Jav.: *laras*; Soend.: *soeroepan*) genoemd wordt, van invloed is geweest op de opsommings-volgorde [48]).

---

48) Over het nemen van een *nem* van dezelfde toonhoogte voor de beide (sléndro- en pélog-) helften van één gamelanstel (z.g. *toemboeg nem*) en de ligging alsdan der intervallen van beide schalen ten opzichte van elkaar, zie men tabel XVII onder c en d.

§ 4.

DE BOUW DER GENDINGS.

Evenals in de gendings *ageng*, *tengahan* en *alit* (*ketawang gending*) van Midden-Java de melodische interpunctie volgens vaste regels plaats vindt — door middel van *gong*, [1]) *kenong*, [1]) *ketoek* [1]), en bij de compositievormen *ladrang* en *ketawang* bovendien nog door den *kempoel* [1]) — evenzoo toonen op Bali de gendings een vaste colotomische structuur.

De groote melodische perioden der gendings van den gamelan Gong worden afgesloten door den diepdreunenden stem van den *gong* (in deze paragraaf en in tabel VIII door een G. aangeduid). Elk dier groote perioden (*gongan*) wordt in kleinere stukken (*palet*) verdeeld door, niet immer met volkomen regelmatige tusschenpoozen vallende, slagen op zekere instrumenten, nl. *a*) op den *kempoer*, *b*) twee bepaalde slagen op den *kendang*, geheeten *koempoeng* (een diep, dóórdringend geluid) en *klepek* (een kort, droog geluid) [2]), *c*) op de *kempli*, de *kadjar* of een dergelijk instrument. Van deze zijn de kempoerslagen wel de voornaamste ná de gongslagen. Het is dan ook naar het aantal kempoerslagen vóór den gongslag, dat de gendings in groepen worden verdeeld. Deze groepen worden *taboeh* genoemd. Op Java daarentegen worden met het woord taboeh de verschillende gamelan-slaghamers aangeduid, welke op hun beurt op Bali *penepakan* en *panggoel* heeten.

---

1) Deze vier gongsoorten worden nader besproken in § 6.
2) Zie ook § 6 onder *kendang*.

Beide beteekenissen van het woord taboeh zijn terug te voeren op de grondbeteekenis, die *slaan* is.

In Zuid-Bali onderscheidt men: taboeh *pisan* (1), (*lo*)*ro* (2), *teloe* (3), *pat* (4), *lima* (5), *nem* (6) en *koetoes* (8), welke resp. 1, 2, 3, 4, 5, 6 en 8 kempoerslagen vóór den gongslag laten hooren. Bij kleinere, minder volledige Gong-ensembles — en steeds bij den Semar pegoelingan — neemt echter de kempoer de plaats van den gong in en blijven alleen de kendang en een of meer instrumenten der kadjargroep over voor de onderverdeeling der perioden. Wellicht in verband daarmede, kennen de Batoeboelansche Semar pegoelingan-spelers ook alleen maar taboeh 1, 2, 3 en 4. De gamelans Saron eindelijk, kennen alleen maar taboeh 4 en 8.

De taboeh-theorie van Noord-Bali schijnt in zeker opzicht af te wijken van die van het Zuiden. Het répertoire van de gamelans Gong van Boeboenan en Sangsit laat zien, dat gendings met 4 en 8 kempoerslagen in elke gongsnede overheerschen. De meest gebruikelijke colotomische eenheid schijnt te zijn: *kempoer* (in deze § verder als P aangeduid), *koempoeng* (ko), *kempoer*, *klepek* (kl.). Komt deze figuur tweemaal in één gongan voor (zóó, dat de tweede klepek samenvalt met den gongslag), dan wordt de gending gezegd te behooren tot taboeh (*lo*)*ro* (2); bestaat elke gongan uit vier zulke eenheden, dan brengt men de gending onder taboeh *pat* (4). In Zuid-Bali, in Kloengkoeng b.v., zouden die gendings gerangschikt worden resp. onder taboeh *pat* en taboeh *koetoes* (8).

Een andere opgave uit het Noorden van het eiland geeft echter als colotomischen bouw van een tot taboeh *pisan* (1) behoorende gending op: *P ko* $\frac{kl.}{G.}$, en voor een, die tot taboeh *loro* behoort: *P ko kl P ko* $\frac{kl.}{G.}$. Dit stelsel is niet in overeenstemming met dat, hetwelk te halen is uit de muziekhandschriften van Boeboenan en Sang-

sit, ofschoon deze dèsa's beide in het noorden van het eiland liggen, maar het is identiek met het Zuid-Bali'-sche, waarover zooeven al is gesproken.

Afgaande op hetgeen de beschikbare manuscripten laten zien, komen wij tot den slotsom, dat in Noord-Bali taboeh 2 en 4 het meest worden gebruikt. De spelers van Kloengkoeng (Z.-Bali) echter verzekerden ons, dat bij hen taboeh *teloe* (3) de overhand heeft. Laatstgenoemde taboeh-soort onderscheidt zich van alle andere in zooverre, dat gendings van haar structuur geen onderverdeeling kennen in ,,Satzen'' d.m.v. tusschenspelen (*penjelag*). Dat stemt geheel overeen met een inlichting van Boelèlèng ontvangen, volgens welke de *penjelag* een modern verschijnsel zou zijn; men heeft ze dan ook niet in de lontar-notaties opgenomen. Ook klopt het zeer wel met de omstandigheid, dat Zuid-Bali ,,in musicalibus'' altijd zeer conservatief is geweest.

Van tijd tot tijd wordt die strenge colotomische regelmaat op een geestige manier verbroken. Nu eens valt een kempli- of kadjar-slag, dan weer een koempoeng weg [3]); nu eens treedt een kempoerslag in de plaats van koempoeng of klepek; een enkele keer wisselen de beide phraseerende tromslagen van plaats of onderbreekt een extra kempoer- of tromslag de colotomische quadratuur. Kortom het oor wordt onophoudelijk tot waakzaamheid geprikkeld door de mogelijkheid van een afwijking: het is genoodzaakt op te letten en wordt niet gehinderd door te groote eentonigheid van phraseering.

---

3) Op dezelfde manier kent de Vorstenlandsche gamelantheorie het supprimeeren van den kempoelslag, welke eigenlijk tusschen den eersten en tweeden, na elken gongslag vallenden, ketoekslag behoorde te klinken. Men duidt dit wegvallen aan met den term *welo*.

Gong-, kempoer- en tromslagen vormen dus de voornaamste elementen van het colotomisch geraamte: de omstandigheid, dat alleen deze slagen, naast de kernmelodie, in de notaties zijn weergegeven, is hiervan wel het bewijs (vgl. § 5). De instrumenten der kadjargroep (zie § 6) zijn in dit opzicht blijkbaar van ondergeschikt belang.

Elke gending vangt aan met een inleiding, gespeeld door den aanvoerenden, soms gedurende zijn spel in een soort extatische trance gerakenden, *pangliman gong* op den trompong, terwijl de andere spelers, de een na den ander, invallen. Deze inleiding wordt *goeneman* (Zuid-Bali) of *gineman* (Noord-Bali) genoemd, letterlijk ,,(gezellig) met elkaar praten''. Te Oeboed heet deze goeneman ook wel *penjelag* [4]), doch dit is eigenlijk een naam, welke toekomt aan de verschillende trompong-interludia tusschen de gending-gedeelten. Te Pengastoelan, in de nabijheid van Boeboenan (afd. Boelèlèng) spreekt men ook wel van *penjoemoe*, dat *aanvang*, *inleiding* beteekent. Op Java heet zoo'n inleiding *beboekâ* of *boekaning gending*. Steeds wordt zij afgesloten door een gongslag. Op dat moment weten alle *djoeroe gamel* wat en hoe zij zullen moeten spelen, en vangt de eigenlijke gending aan.

De verschillende landschappen van Bali volgen nu niet alle hetzelfde schema. In Kloengkoeng bestaat een gending meestal uit vier scherp onderscheiden gedeelten; elders, b.v. te Batoeboelan en — volgens den terzake kundigen I Goesti Poetoe Djilantik — ook in Noord-Bali, is zij drie-, maar soms ook twee- of zelfs slechts één-deelig.

---

4) Niet te verwarren met het verwante *penjelah*, waarmede de muziek wordt aangeduid, die men speelt bij dansvoorstellingen gedurende de oogenblikken, waarop de dansers rust nemen.

Vallen er veel kempoerslagen vóór den gongslag, zooals b.v. bij taboeh 8 het geval is, dan bestaat het eerste en het tweede gedeelte der gending gewoonlijk uit slechts één melodische periode, m.a.w., er valt dan vóór het einde van die deelen geen gongslag; bij de ,,kleinere'' taboehan evenwel vallen ook in den loop van de eerste beide gending-Satzen een of meer gongslagen. Dit is — ook bij taboeh 8 — steeds het geval in het (de) volgende, snellere, gedeelte(n) der compositie, doordat dan de afstanden tusschen de verschillende interpungeerende slagen verkleind worden tot op de helft of zelfs tot op een vierde: een versnelling van den melodischen polslag. Iets dergelijks ziet men bij de structuur van sommige Midden-Javaansche gendings *ageng* (= groot) en *tengahan* (= middelsoort) [5]), waarvan het tweede, via het *nibå* of *andawah* bereikte, gedeelte der gending, dat *moenggah*, *minggah* of *linggih* wordt genoemd, ten opzichte van het eerste gedeelte, de z.g. *mirong*, eene andere colotomie toont [6]). Na het nibå is daar echter het aantal ketoekslagen vóór elken kenong-

5) De gendings worden zoo genoemd naar het aantal ketoekslagen in elke *kenongan* van den *mirong*. (Een kenongan is een melodische phrase, die door een kenongslag wordt afgesloten). De gendings *ageng* hebben 16 of 8, de *tengahan* 4 ketoekslagen in elk hunner kenongan; de gendings *alit* (= klein), ook wel *ketawang gending* geheeten, hebben er slechts 2.

6) Opmerkelijk is, dat op enkele plaatsen de termen *moenggah* en *nibå* van beteekenis gewisseld hebben. De dientengevolge bestaande onzekerheid in het gebruik dier termen hangt, naar 't ons wil voorkomen, samen met een soortgelijke onzekerheid in het Javaansche notenschrift. Het door Z.H. Pakoe Alam V te Djocja uitgedachte muziekschrift b.v. bedient zich van balken, op welks lijnen de tonen hooger geplaatst zijn, naarmate zij lager klinken. Nu is het bekend, dat de Indonesiërs onze begrippen *hoog* en *laag* met betrekking tot de toonhoogte niet kennen. Zij spreken in plaats daarvan van *klein* en *groot*. En in die gedachtengang is het niet noodzakelijk dat een toon, waarvan wij zeggen, dat hij *hooger* klinkt, nu juist ook *hooger* op den balk wordt geplaatst; dan heeft de omgekeerde voorstellingswijze volkomen hetzelfde bestaansrecht als de in Europeesche oogen ,,normale''.

slag meestal verdubbeld, waardoor, anders dan bij de derde (en vierde) Satz(en) der Bali'sche gendings, de gongsneden juist verlengd worden.

De vier gedeelten nu, waaruit een gending te Kloengkoeng is opgebouwd, heeten achtereenvolgens:
a) *pengawak* (= lichaam), de expositie van het thema;

Vervolg noot 6.

Zoodoende kan *nibå* (Soend.: *toeroen*), welks grondbeteekenis is: *zich laten vallen*, aanduiden, en duidt inderdaad ook dikwijls aan, een verlevendiging van, een stijging in het spel, een verhooging van energie, welke tot uiting komt in tempoversnelling, klankversterking, een meer bewogen omspeling der kernmelodie in, naar Europeesche opvatting, *hooger* regionen en, wanneer de muziek dient ter begeleiding van den dans (tajoeban), ook in levendiger en heftiger dansbewegingen.
En *moenggah*, *zich oprichten*, *zich verheffen*, kan dan beteekenen, en beteekent inderdaad dikwijls, een terugkeer tot den kalmere speelwijze van den aanvang van den gending. Maar een *omgekeerde* toepassing der beide termen is dan even logisch. Aldus zou de waargenomen tegenstrijdigheid kunnen worden verklaard.
Maar er is nog een andere verklaring mogelijk: een vergelijkbaar geval in de Europeesche muziekgeschiedenis, betreffende de tegenstelling *arsis—thesis*, heeft haar ons aan de hand gedaan.
De beteekenis der termen *moenggah* en *nibå*, die elkaars tegenstelling zijn, is in diepste wezen gegrond hetzij op het begrip der *energie*, hetzij op dat van de *zelfbeheersching*. Hoewel deze beide begrippen verwant zijn, loopen zij in hunne associaties sterk uiteen, gelijk wij hopen te kunnen aantoonen.
In het eerste geval n.l. (uitgaande van het begrip *energie*) is *moenggah* de *versnelling*, *de stijging*, de *versterking*, en *nibå* de *instorting*, de *terugval* tot het meer gematigde karakter van het begin. Aldus het gebruik der termen in het Djocja'sche. In het andere geval (uitgaande van het begrip *zelfbeheersching*) is het juist *nibå*, dat aangeeft de *wilsverslapping*, het zich laten gaan, het onbeheerscht worden — in den zin van het Latijnsche *incontinentia* —, derhalve de gevoelsuitstorting, de verlevendiging van het spel; en het is dan *moenggah*, dat aangeeft de *herwonnen zelfbeheersching*, de *hernieuwde beteugeling*, de *terugkeer* tot de statiger en rustiger speelwijze van den aanvang. Aldus het gebruik der termen op Bali, in Sålå en in Magelang.
In het Westen levert de geschiedenis van de antithese *arsis — thesis* een opmerkelijke analogie. De Oudheid heeft zich bij deze begripstegenstelling den dans voor oogen gesteld. *Arsis* (afgeleid van *airo*), dat was het *opheffen* van den voet, dus de opmaat, het *zwakke* maatdeel; *thesis* (afgeleid van *tithèmi*)

b) *pengaras* [7]) (= liefkoozen), een minder heftig, liefelijk gedeelte;
c) *pengèltjèt* [8]) (= trippelgang), een allegro-gedeelte;
d) *peniban* (= versnelling van de maat), eveneens een allegro-gedeelte.

De drie deelen, waaruit een gending te Batoeboelan is opgebouwd, heeten:
a) *pengawak* of *gending*;
b) *pengisep* (lett.: zuiger; als muziekterm: iets met een dóórzingenden, dragenden klank) of *selisir* [9]) (= afwijking, verandering, variatie);
c) *pengèltjèt*.

Vervolg noot 6

was het *doen neervallen* van den voet, derhalve het *beklemtoonde* maatdeel.

De middeleeuwsche grammatici echter hebben bij het gebruik van deze termen niet meer aan den dans gedacht, doch aan de *energie* en aan de *ademhaling*, de *stem*. Het gevolg was, dat beide woorden van beteekenis wisselden: thans gaf *arsis* aan: het *inzetten van den wil*, de *versterking van den klank*, derhalve het *beklemtoonde* maatdeel of de *geaccentueerde* lettergreep; en *thesis*: de *verslapping der energie*, de *verzwakking van den klank*, derhalve het *zwakke* maatdeel, de *niet*-beklemtoonde lettergreep.

Heden ten dage gebruiken de *musici* de termen in den zin, die de Oudheid er aan hechtte; de *grammatici* volgen de middeleeuwsche opvatting.

Waar nu zelfs het zoo logische Westen duldt, dat twee diametraal verschillende opvattingen van een paar technische termen naast elkaar blijven voortleven, is het niet te verwonderen, iets dergelijks ook aan te treffen bij het minder intellectueele en minder systematische Javaansche volk.

7) D.w.z. liefkoozen op Indische wijze, d.i. met de neus den wang van de beminde persoon besnuiven. (Mal.: *mentjioem*; Bal.: *ngaras*.) Het woord hangt dus niet samen, gelijk wij indertijd hebben meenen te moeten aannemen, met het Jav. *aras-arasen*, *lusteloos*. Het Balisch kent ook den vorm arasarasen, beter nog *me-aras-arasen*. Doch dit beteekent *wederkeerig liefkoozen*.

8) Noord-Balisch: *pengèltjèk*; Zuid-Balisch: *pengèltjèt*.

9) Zie voor andere beteekenissen van het woord selisir §§ 3 en 6.

In Noord-Bali zijn de gendings ook dikwijls driedeelig. Te Boeboenan en Pengastoelan b.v. onderscheidt men:

a) *pengawak*;
b) *pengèltjèk*;
c) *galak cmanis*.

Gewoonlijk wordt echter het tweede gedeelte *pengisep* genoemd.

Men heeft, gelijk gezegd, ook twee-deelige gendings. Die beide deelen onderscheidt men dan gewoonlijk als *pengawak* en *pengisep*.

Het laatste gedeelte van de pengawak heet in Noord-Bali *nglaoedin*. Men bereikt dit door het *ngelik* (subst. *pengelik*) of *niba*, het levendiger spelen in hoogere toonregionen. Vergeleken bij dit niba is de nglaoedin, die een terugkeer is tot het begintempo, statiger, minder druk en lager liggend. Vandaar dan ook juist de term nglaoedin, die blijkbaar van *laoed*, *verminderen*, *afnemen*, *kleiner maken*, is afgeleid.

Ook Java kent zulk een verlevendiging en versnelling (*sesekan*), gevolgd door een ritardando tegen het eind van (een deel van) een gending (*soewook*). Daar is echter de term nibå gereserveerd, gelijk wij reeds zeiden, voor de overgangsperiode tusschen den *mirong*, het eerste gedeelte, naar de *moenggah*, het tweede deel van de gending, of voor dit tweede gedeelte zelf.

Voor het *pengisep* wordt soms een andere, ook zelfstandig voorkomende, gending genomen. In het in tabel IX gegeven voorbeeld van een kernmelodie voor den Semar pegoelingan dient in de gending Bapang pelègongan als pengisep de gending Djobog. Ditzelfde verschijnsel ziet men ook te Djocja en Sålå, waar het zelfs vrij dikwijls voorkomt, dat zulk een zelfstandig voorkomende gamelanwijze als nibå (moenggah) wordt aangebracht. Meestal zijn die nibå-gendings dan van de typen ladrang of ketawang, omdat die compositie-

vormen voor zich zelf geen nibå kennen. Te Djocja worden b.v. in de gending Gambir sawit achtereenvolgens — en dan telkens om beurten met den hoofd-Satz — ten gehoore gebracht: eerst een onzelfstandige nibå, doch daarna de *ladrangan* Gondjang gandjing en de *ketawang* Rådjå soeålå. De Westersche vormleer zou hier dus feitelijk van een mengvorm tusschen Rondo en Rhapsodie kunnen spreken.

Het *pengètjèt* onderscheidt zich door levendiger en krachtiger spel, gedurend hetwelk men dikwijls het z.g. *ngotjèt* [10]) hoort.

Als synoniem van dit ngotjèt werd ons ook *metjandet* opgegeven. Dit berust, naar wij uit de antwoorden en voorbeelden van den poenggawa van Oeboed opmaakten, op een misverstand. *Ngotjèt* is de naam voor een snelle speelwijze, waarbij meer dan één kernmelodietoon valt per tijdseenheid. *Metjandet* daarentegen zijn versieringen, melismen in de kernmelodie, welke een speler naar verkiezing en eigen (maar door traditie gebonden) smaak kan aanbrengen. Tegenover de speelmanier, die metjandet genoemd wordt, staat het z.g. *molosin*, de onopgesmukte speeltrant. Ook in de molosin-speelwijze kan derhalve ngotjèt voorkomen (zie b.v. tabel No. IX); metjandet daarentegen sluit molosin uit. Het betreft hier blijkbaar een soortgelijke tegenstelling als die, welke de Vorstenlandsche nyågå kent onder de termen *loeloekan rangkep* (de dubbele, drukke stijl) en *loeloekan kina* (de eenvoudige stijl). Echter schijnt de Javaansche onderscheiding vooral betrekking te hebben op de paraphrase der kernmelodie op gendèr en gambang; de Bali'sche op die kernmelodie zelve.

Het *galak amanis* tenslotte wordt gekenmerkt door

---

10) Vermoedelijk afgeleid van *otjèt* (*otjèt-otjèt*), het geluid van den kotjèt-kotjètan (een groote kever).

de afwisseling van levendige en heftige (*galak*) met kalme en zachte (*manis*) gedeelten.

Ook zijn er gendings, die alleen uit *pengawak* bestaan, zonder de andere gedeelten. Alsdan ontbreken soms ook *niba* en *nglaoedin*.

Elk der deelen wordt telkens door enkele solotonen op den trompong voorafgegaan, welke *penjelag* genoemd worden (lett.: iets, dat tusschen twee andere dingen inligt), en — gelijk gezegd — steeds afgesloten in de gending Gong door een gongslag, in de gending Semar pegoelingan door den kempoer. Reeds werd er op gewezen, dat de gendings in taboeh teloe bovengenoemde verdeeling niet kennen; deze loopen zonder opvallende incisies meer gelijkmatig door tot het einde.

Aldus wat men zou kunnen noemen: de klassieke vormleer. Doch in tegenstelling met de Javaansche toonkunst, is de Bali'sche nog steeds krachtig productief: nieuwe gendings — *geen* pastichio's van oude — ontstaan nog voortdurend. Vooral de bevolking van Boelèlèng (Noord-Bali) toont in dat opzicht scheppend vermogen. En daarbij nu volgt men niet altijd meer de oude voorschriften. De traditioneele vormen worden dikwijls doorbroken en zelfs geheel verlaten: die nieuwe gendings (de muziek van den z.g. gamelan *sekati*; vgl. § 6) kan men niet meer indeelen bij een der verschillende soorten taboeh; zij hebben een meer gevarieerden, bij de persoonlijke smaak en gevoelens der spelers zich aanpassenden bouw. Van Boelèlèng plegen deze nieuwe gendings via Tabanan tot Dèn Pasar door te dringen en vandaar N.O-waarts tot Batoeboelan. Verder tot nog toe niet: Gianjar, Bangli en Kloengkoeng zijn het hechte bolwerk der klassieke gendings gebleven. Dat neemt echter niet weg, dat de Batoeboelansche spelers wel eens een enkele maal naar hun hoofdplaats (Gianjar) worden geroepen, om daar op het erf van een

woning of in een tempel een of andere feestelijkheid op te luisteren, zoodat het Gianjarsche conservatisme toch blijkbaar niet verder gaat, dan dat de *eigen* spelers zich totdusver nog uitsluitend aan de traditioneele gendings houden. Ook in Badoeng, met name in de dèsa Koetă ontstaan tegenwoordig telkens nieuwe gendings. Daar houdt men zich echter meer dan in Boelèlèng aan de overgeleverde vormen; van de nieuwe Badoengsche gendings zal men b.v. nog wèl altijd kunnen aangeven, van welke taboeh-soort zij zijn.

Bij vele dier nieuwe gendings moeten eenige der spelers bij afwisseling ook wel dansen en zingen. Het ensemble wordt dan genoemd: *Gong mebanliran*; dit tegelijk spelen, zingen en dansen zelf: *banlir*. Soms vinden er, onder groote toeloop van volk, wedstrijden in dit bantirren plaats. ,,Laatst'', schrijft ons Tjokordă Soesijah, ,,laatst zijn we met onze nieuwe muziek naar de zee geweest en hebben daar gebantird. Er waren honderden toeschouwers, omdat in dien tijd (van het jaar) alle Goden van Zuid-Bali naar zee moeten gaan. Wij Baliërs noemen deze plechtigheid *melis* [11]).

---

11) Blijkbaar geeft Tjokordă Soesijah hier de gewoonte van Zuid-Bali weer. In Noord-Bali wordt dit *melis* of *mekihis* en, in het algemeen, het *mapag dewa* (het feestelijke afhalen en escorteeren der goden-beelden) opgeluisterd hetzij door den Gamelan Angkloeng (zie § 7) hetzij door een kleiner ensemble, n.l. alleen door 2 haltervormige réjongs, 2 kendangs en een kempoel (= *gamelan Bebonangan*) (zie foto 24).

§ 5.

HET NOTENSCHRIFT.

Sedert een 30-tal jaren was in Westersch wetenschappelijke kringen het bestaan van een eigen Balisch notenschrift bekend (foto 2). Het werd door den oudheidkundigen philoloog Dr. J. L. A. Brandes aangetroffen in een drietal handschriften uit de verzameling *lontars* [1]), in 1894 door den heer R. van Eck aan het Bataviaasch Genootschap geschonken. De resultaten van zijn onderzoek met betrekking tot dit notenschrift, dat Dr. B. later ook nog in een paar andere lontars

---

1) De Bali'sche litteratuur is en wordt op de geprepareerde bladeren van den lontarpalm (Borassus flabelliformis) geschreven, of liever gegrift, door middel van kleine mesjes, *pengoetik*, (Zuid-Bal.: *pemoetik*) of *pengroepak* geheeten. Men onderscheidt drie soorten van lontars:

1e. *embat-embatan*, een verzameling (*rantjéan*) van met een of meer koorden aan elkaar geregen, heele, op de hoofdnerf dubbelgevouwen bladeren;
2e. *lempiran*, id. van halve bladeren zonder nerf;
3e. *tjakepan*, d.z. lempiran, onder en boven met een plankje (*tjakepan*) ,,ingebonden'' (en dikwijls rood op snee).

Het grootste deel der lontars uit de collectie-Heyting zijn tjakepan. Alleen één lontar, uit Karang Asem, is *embat-embatan* en één ander, uit Tabanan, is *lempiran*.

De kostbaarste lontars, de z.g. *kekawin* (d.z. die, welke de Hindoe-epen en andere epische dichtwerken inhouden, en vervat zijn in het Kawi, de Oud-Javaansche taal) worden dikwijls bovendien nog in een doek gewikkeld en in een langwerpige doos bewaard, welke *kropak* heet. Op deze wijze beschermd kunnen ze eenige eeuwen mee, zonder vernieuwd te worden. Het eenige tot ons gekomen exemplaar van de *Nagarakrtagama*, door Brandes ontdekt onder de schatten, tijdens de Lombok-expeditie in 1894 buitgemaakt, was ook op lontar geschreven. Zonder deze lontar zou de geschiedenis van Java's gouden eeuw—die van het Madjapahitsche rijk—waarschijnlijk grootendeels voor immer onbekend zijn gebleven.

terugvond, zijn door hem neergelegd in zijn „Mededeeling over eenige bijzonderheden der metriek, het notenschrift en de geschiedenis van het schrift der Javanen." [2])

Hij herkende de gebruikte toonreeksen als te zijn ontleend aan het Bali'sche letterschrift — dat, gelijk bekend, nauw verwant is aan het Javaansche—en stelde vast, dat voor de door hem aangetroffen toonteekens de z.g. vocaalteekens (Noord-Bal.: *sastrå* of *aksarå penganggo*; Zuid-Bal.: *penganggon sastrå* of *aksarå* [3]); Jav.: *sandangan swårå*) het punt van uitgang vormden. Dit zijn de teekens welke vóór, achter, boven of onder een aksara [4]) geplaatst, diens oorspronkelijken *a*-klank door een bepaalden anderen klank vervangen.

De door Dr. B. onderzochte muziek-lontars hielden gambang-melodieën in, die, zooals in § 3 is medegedeeld, in totaal van 7 tonen gebruik maken, en geven dus, in overeenstemming daarmede, elk 7 verschillende toonteekens te zien (benevens nog een of ander strophisch scheidteeken: een kruisje, een kringetje met een kruisje erin o.i.d.)

Om verschillende redenen, door Dr. B. kort, doch duidelijk uiteengezet [5]), kon met bovenbedoelde vocaalteekens niet worden volstaan. Slechts drie tonen konden zonder bezwaar door drie hunner worden voorgesteld; voor de resteerende vier moesten andere teekens te hulp worden geroepen.

Het gebruik van die drie vocaalteekens telkens voor

---

2) Verschenen in 1899 als Bijlage VII der Notulen Verg. Bat. Gen. deel XXXVII, 2de afl.

3) In het hoog-Balineesch, de hoofsche taal, spreekt men van sastrå (of aksarå) penganggé; in het laag-Balineesch, de gewone spreektaal, van sastrå (of aksarå) penganggo.

4) Gewoonlijk kan men het woord *aksara* door *letter* vertalen; alleen wanneer de aksara op zich zelf staande wordt gebruikt (Bal.: *aksarå polos* of *melaloeng*; Jav.: *aksara legena*), kan men van lettergreep spreken.

5) Zie de genoemde bijlage, blz. XLIX — LII.

den toon, wiens naam-vocaal overeenkomt met dien, aangegeven door de betrokken sastră penganggo, was logisch en te verwachten. Voorzoover, om welke reden dan ook, voor een toon zulk een vocaalteeken niet beschikbaar was, bestond er in de toonteeken-toewijzing eenige willekeur. Het onderzoek van de door den heer Heyting bijeengebrachte muziek-lontars heeft echter aangetoond, dat, al bestaat er ook meer variabiliteit in het gebruik dier laatstgenoemde teekens (grootendeels z.g. *aksarå* of *sastrå gegantoengan*), toch ook dat der sastră penganggo voor alle deelen van Bali niet geheel constant is. Alleen de *talèng* komt in alle ons bekende muzieklontars voor en dan steeds als *dèng*. Dat deze plaatselijke verschillen het ontcijferen van sommige lontars zeer bemoeilijkt heeft, behoeft geen betoog [6]).

De sleutel nu tot de in de door Dr. B. onderzochte lontars gebruikte toonteekens, bleek te zijn opgenomen in een der muziek-handschriften uit de collectie-Van Eck [7]). Hij is aldus [8]):

---

6) Men leze in dit verband hieronder de uiteenzetting van de methode, volgens welke wij den lontar van Krobokan hebben ontcijferd.

7) Bat. Gen. HS. No. 681b. De teekens worden daar trouwens in een geheel willekeurige volgorde opgesomd, n.l. eerst No. 7, dan 2, 4, 5, 6, 3 en 1. Ten onrechte vermoedt *Snelleman* (Encyclopaedie v. Ned. Ind. dl. II, 2de dr. blz. 832a), dat deze toonvolgorde degene is, waarin de noten elkaar in de gamma opvolgen.

8) De opstelling dier 7 tonen zooals zij door Dr. B. in zijn artikel is geschied:

dang ding doeng dèng dong
gr. dang gr. dong

schept de mogelijkheid van een misvatting; zij wekt n.l. onwillekeurig de voorstelling op, dat men hier te maken heeft met een schaal, die 5 tonen in het octaaf kent, waaraan dan nog het octaaf van twee dier tonen, n.l. van den *dong* en den *dang*, is toegevoegd. Dit nu is — zie § 3 — niet het geval. Het was ook niet Dr.B.'s bedoeling een dergelijke schaalgesteldheid uit te drukken, immers hij zegt nadrukkelijk, dat

1. *ding* = *tjarik*
2. *gr. dong* = *tjetjek*
3. *gr. dang* = *tedoeng*
4. *dèng* = *talèng*
5. *doeng* = *soekoe*
6. *kl. dang* = *bisah*
7. *kl. dong* = *soerang* [9]).

Kortheidshalve moge voor de oorspronkelijke beteekenis en den vorm der hier genoemde teekens verwezen worden naar tabel No. III.

Deze teekens nu bleken Dr. B. meestal alleen dàn onder de lontarteksten te staan, wanneer de gebruikte dichtmaten min of meer ongewoon zijn. De meer gewone dichtmaten en dus ook de daarbij behoorende melodieën liepen natuurlijk veel minder gevaar vergeten te worden dan de andere, die door minder personen gekend en daardoor minder dikwijls ten gehoore werden gebracht; zij hadden dus een schriftelijke conservatie minder van noode. Desniettemin hebben wij in de collectie-Heyting verscheidene melodieën aangetroffen, die onder de meest populaire moeten worden gerekend, als b.v. de Kediri, de Demoeng, de Sinom e.t.q. Maar toch zijn ook enkele dier Heyting-lontars slechts ten deele van muziek voorzien.

Het laatste gedeelte van Dr. B.'s artikel is gewijd aan een beschouwing over plaats en tijd van ontstaan

---

Vervolg noot 8

het hier een 7-tonige schaal betreft en veronderstelt, dat dit dan wel de pélogschaal zal zijn. (Dit laatste is echter — zie weer § 3 — naar het ons voorkomt minder juist).

9) Het blijkt echter, dat in de muziek zelf van dezen lontar het *soerang*teeken, dat, snel geschreven, wel eens tot verwarring met den *tjarik* aanleiding zou kunnen geven, is vervangen door den *goeoeng*. Niet overal echter is men voor deze verwarring beducht geweest. Want wel gebruiken de meeste sleutels, waarin de *soerang* voorkomt, den *tjarik* niet, doch in de gendings van Krobokan b.v. komen beide teekens wel degelijk naast elkaar voor.

van dit notenschrift [10]). De schrijver komt daarbij tot den slotsom, dat het op Bali zelf, en niet op het Hindoe-Javaansche Java, is ontstaan. De voornaamste argumenten voor zijne meening put Dr. B. uit den vorm van sommige der gebruikte teekens, die op een bepaald tijdperk duidt en uit het feit, dat op Java zelf geen sporen van het bestaan van zulk een muziekschrift in de oude manuscripten zijn aangetroffen [11]). Met betrekking tot de directe aanleiding tot het uitdenken van dit notatie-systeem oppert Dr. B. tenslotte de gissing, dat het vervaardigd werd door lieden, die de maten en melodieën, eens in Madjapahit gebruikelijk, nog goed kenden, maar bevreesd waren, dat zij te loor zou-

---

10) Zie meergenoemde bijlage, blzz. LII — LVI.

11) Gelijk bekend, zijn daarentegen in de laatste halve eeuw op Javaanschen bodem tal van notatie-systemen voor de gamelanmuziek uitgedacht. Omtrent deze zij verwezen naar *R.M Soerjåpoetrå*, ,,Voorloopige mededeeling omtrent het nieuwste systeem van Javaansch notenschrift'' (,,Indië Oud en Nieuw'', 4de Jrg.), van denzelfden schrijver ,,Muziekschrift voor Java's toonkunst'' (ibid.) en, vooral, naar het ,,Rapport der Commissie voor de prijsvraag inzake een Javaansch notenschrift'' (rapporteur: *J. S. Brandts Buys*) in „Djåwå", 4de Jrg., blz. 1 v.v.)

R. M. Soerjåpoetrå komt in zijn prae-advies (,,Djåwå'', 1ste Jrg. Prae-adviezen II blz. 117 (118), op grond van een zich in de verzameling-Scheurleer te 's Gravenhage bevindenden lontar, wel is waar tot de conclusie, dat op Java al vóór den val van Madjapahit een toonschrift in gebruik was, maar het is ons niet duidelijk, hoe hij tot deze slotsom is kunnen komen. Bedoelde lontar, waarvan wij, dank zij de welwillendheid van Dr. Scheurleer, een zeer scherpe foto mochten ontvangen, is n.l. geen oud-*Javaansche* (gelijk R. M. Soerjåpoetrå veronderstelt), doch een *Bali'sche* lontar uit den tegenwoordigen tijd. Het schrift lijkt, volgens den zeer deskundigen poenggawa van Oeboed, dat van een jongen te zijn, die de schrijfkunst vrijwel meester is, doch zich nog ijverig oefent. De inhoud van het grootste der beide bladen, waaruit deze lontar bestaat, is daarmede wel zoo ongeveer in overeenstemming: hij bestaat uit een viermaal, met wijzigingen, herhaalde opsomming van Bali'sche muziekinstrumenten:

rebab, saron, gendèr, trompong, tjèngtjèng, kemong, ketoek, gong, kendang, kempoel, gambang;
rebab, saron, trompong, tjèngtjèng, ketoek, gong, kempoel, kendang;

den gaan, nu zij in hun isolement [12]) zooveel minder wrijving hadden met een gelijksoortige omgeving, dus betrekkelijk kort na de overplanting.

In het kort is hiermede de inhoud weergegeven van Dr. Brandes' belangrijke verhandeling, voorzoover zij direct betrekking heeft op het Bali'sche notatie-systeem, — en zoodoende meteen alles medegedeeld, wat over dit onderwerp totdusver was bekend geworden.

Het is niet weinig, wat de collectie-Heyting thans daaraan heeft toegevoegd. De belangrijkheid van de verzameling lontars en lontarcopieën, door dezen bestuursambtenaar samengebracht, en van zijne desbetreffende aanteekeningen ligt hoofdzakelijk op tweeërlei gebied. Eerstens brengt zij een aanmerkelijke verrijking van het tot nog toe zoo schaarsche gambang-materiaal, waardoor wij het bestaan van nog enkele andere toonteekens voor deze muziek en enkele eigenaardigheden van schaalbouw en melodiek konden vaststellen en wij het konden wagen een hypothese betreffende den oorsprong der 7-tonige schalen op te stellen, en tweedens

---

Vervolg noot 11

kendang, gong, kempoel, kemong, gendèr, saron, rebab, tjèng-tjèng;
gong titing (?), *kendang, . . ? ., soeling, kempoel, goepek.*
Het kleinste der beide lontarbladen schijnt een melodie-brok te bevatten. Daarop leest men n.l. de woorden:
ning, nang, noeng, ndèng, dong, ning, nang, ndoeng, ndèng, dong, nding, ndang, . . .
In Westersche notatie deze toonreeks benaderende, kan men haar het nauwkeurigst weergeven door:

12) Voor de historische gebeurtenissen, die tot dit isolement voerden, zij verwezen naar § 1.

bevestigt zij door tal van andere gending-verzamelingen het bij geruchte bekende bestaan van een dergelijk notenschrift ook voor de muziek van den gamelan Gong (en den Semar pegoelingan) of, wellicht juister gezegd, voor het leidende instrument in die ensembles: den trompong.

Wij zullen hier eerst de gambang-lontars verder behandelen en daarna de andere notaties in beschouwing nemen.

Niet minder dan 15 gambangmelodie-verzamelingen, meestal vergezeld van de daarbij behoorende liederteksten, houdt de collectie-Heyting in. Daaronder bevinden er zich twee van zoodanigen omvang, dat de op foliovellen geschreven copieën boekdeelen van resp. 159 en 207 bladzijden vormen. Ten behoeve van hen, die zich daarvoor mochten interesseeren, is een volledige lijst, omvattende de namen der gezongen verhalen, der melodieën en der lontar-eigenaars als tabel IV hierachter opgenomen. Volledigheidshalve zijn dezelfde bijzonderheden ook van de drie muzieklontars uit de collectie-Van Eck aan bedoelde tabel toegevoegd.

Het meerendeel der lontars en afschriften uit de collectie-Heyting zijn copieën naar lontars in het bezit van *sekăhă gambang*, muziek-vereenigingen. De overige origineelen bevinden zich in handen van priesters of andere lieden van kaste; in een enkel geval is een poera dèsa (dorpstempel) de eigenaar.

Al deze lontars bevatten z.g. *kidoengs*, d.z. verhalende gedichten in tengahan-metrum, dateerende uit de Middel-Javaansche taalperiode. Vaak zijn een groot aantal van zulke gedichten in één lontar samengebracht. In zulk een geval spreekt men van een *kidoeng parèmbon*, wat men met potpourri zou kunnen vertalen:

Slechts bij enkele dezer verzamelingen is een speciaalen sleutel gegeven, n.l. bij die, welke als Nos. XI, XII, XIII en XIV op tabel IV voorkomen. Wel hebben wij ook verschillende melodieën uit de andere verzamelingen getranscribeerd, doch, waar, behalve bij de Krobokan-collectie (waarover hieronder meer), de zekerheid, dat die transcripties juist zijn, niet bestaat, meenen wij beter te doen, ons bij onze beschouwingen over de eigenaardigheden der gambang-melodiek (zie §§ 12 en 13) uitsluitend te baseeren op de verzamelingen, waarvan wij weten, dat wij haar juist interpreteeren. Gelukkig zijn deze uitgebreid genoeg, 74 *poepoeh* (melodieën; Jav.: *lagoe*) als zij gezamenlijk omvatten. (tabel XV).

Behalve over de sleutels tot vier verzamelingen en de door Dr. Brandes gepubliceerde ontcijfering, hadden wij verder nog de beschikking over die welke in den tekst voorkomt van den Wasèng, een der meest populaire kidoengs (tabel III No. II).

Naar men zal bemerken, zijn het grootendeels dezelfde toonteekens, als welke Dr. Brandes in Van Eck's lontars heeft aangetroffen. Evenwel zijn er twee nieuwe teekens bij, de *oeloe* en de *matan titiran* en ook de teekentoewijzing is anders. Overeenkomstig de klinkers, die zij aanduiden, is de *talèng* weer aan den *dèng*, de *soekoe* aan den *doeng* gekoppeld; de *tedoeng* evenwel *niet* aan den *dang*, doch aan den *dong gedé*. Dit gebruik is echter bijna even ,,logisch''. Immers *alleen* gebruikt geeft de *tedoeng* weliswaar den langen a-klank aan, doch *in combinatie* met den *talèng* den o-klank. De koppeling aan den toon *dong gedé* is dus wel te verklaren.

Dat verder de geen klinker aanduidende teekens een andere bestemming hebben gekregen, is niet verwonderlijk. Tenslotte is voor den *dang tjenik* de *bisah* vervangen door den *oeloe* — een ,,onlogisch'' gebruik,

daar deze sastrǎ penganggo den klank *i* representeert — en voor den *dong tjenik* [13]) de *soerang* (die immers, als staande voor den *dang gedé*, niet meer disponibel was), dan wel zijn remplaçant de *goeoeng*, vervangen door de *matan titiran*. Straks zal blijken, dat dit laatste teeken ook in de trompong-notaties dikwijls voor de hoogste der beide tonen *dong* wordt gebruikt.

Noch de onderling gelijkluidende sleutels uit Noord-Bali — uit Djinengdalem, Soedadji en Alasangker — noch die van het Zuid-Bali'sche Krambitan voegen aan het bovenstaande veel nieuws meer toe. Alleen hebben de eerste drie de *tedoeng* geheel ,,onlogisch'' den toon *ding* toebedeeld en de *oeloe* aan den *dong tjenik* gegeven, hoewel dit teeken, als gezegd, den *i*-klank aanduidt. En de gending-verzameling uit Krobokan (Zuid-Bali) kent nog een strophisch scheidteeken in den vorm van eene verdubbeling van den *gèmpèlan pǎ* en de verdubbeling *daar* weer van, gescheiden door een *matan titiran*, voor het aanduiden van het einde van den gending.

Alle de hier besproken gambangsleutels vindt men hierachter in tabel III opgenomen onder Nos. 1 — IV.

Nog één sleutel is hier aan toegevoegd, n.l. die van de juist genoemde lontar van Krobokan (tabel III No. V). Wij hebben dien gevonden door combinatie van gegevens. De gedachtengang, bij deze ontcijfering gevolgd, moge hier puntsgewijze gerangschikt volgen,

---

13) In de hier besproken Wasèng-passage — althans in de getypte copie ervan — staat i.p.v. *dong* tjenik, *ding* tjenik. Dat is ongetwijfeld een schrijffout. De gambangschaal kent, naast den *dang* tjenik, nu eenmaal alleen maar een *dong* tjenik. Bovendien, was werkelijk *ding* tjenik bedoeld, dan zou de toon wel naast den anderen toon ding zijn geplaatst, evenals de *dang* tjenik in dezen sleutel naast den *dang* gedé gezet is, en dan zou die andere *ding* ongetwijfeld het adjectief gedé bij zich hebben gekregen. *Nu* staat daarentegen deze *ding* tjenik naast *dong* gedé. Ook dat wijst er op, dat *dong* tjenik bedoeld is.

opdat ieder voor zich kan nagaan, welke waarde men aan de resultaten wil toekennen.

1*e*. Van slechts één der 7 toonteekens stond de beteekenis vast, doordat het in alle ons bekende sleutels als sastrǎ penganggo een bepaalden klank en daarmede den door dien klank aangeduiden toon representeert n.l. de *talèng*, die steeds den toon *dèng* voorstelt. Dit was ons betrouwbare punt van uitgang. En vervolgens hebben wij aldus geredeneerd:

2*e*. In de 8 Gambang- en Gong-sleutels, waarover wij de beschikking hadden, staat, *wanneer* deze teekens gebruikt worden, steeds *bisah* voor den *dang tjenik*, de *tjarik* voor den *ding*, de *matan titiran* voor den *dong tjenik*. Ook zonder nader ,,bewijs'' zou dientengevolge wel mogen worden aangenomen, dat dit ook voor de gendings van Krobokan geldt. Bovendien echter vindt deze veronderstelling, althans wat de *tjarik* en de *matan titiran* betreft, eene bevestiging in de omstandigheid, dat in de melodie van den de tonen *dèng* en *ding* missenden gending ,,Wargasari'' de *talèng* en de *tjarik*, en in de de tonen *dèng* en *dong tjenik* missende gendings ,,Alis alis idjo'' en ,,Pandji marga'' de *talèng* en de *matan titiran* niet blijken voor te komen. Gelijk onder 1*e*. al is gezegd, is de *talèng* altijd = *dèng*. Hieruit volgt, dat de *tjarik* voor den *ding* en de *matan titiran* voor den *dong tjenik* staat.

3*e*. Ten opzichte van de overige in Krobokan in gebruik zijnde teekens, de *soerang*, de *tjetjek* en de *goeoeng*, bestaat onzekerheid. In de voorhanden sleutels staat de *soerang* voor *dong*, *dong tjenik* of *dang*, de *tjetjek* voor *ding*, *dong* of *dang*, terwijl de *goeoeng* in één enkel geval en dan min of meer ,,steelsgewijs'' — want de desbetreffende, in den lontar zelf opgenomen, sleutel noemt hem immers niet — in het door Dr. Brandes onderzochte manuscript uit de collectie-Van Eck de plaats

van den *soerang* inneemt bij het voorstellen van den *dong tjenik*. Waar echter reeds is vastgesteld, dat de *dong tjenik* door de *matan titiran* wordt voorgesteld, moet de *goeoeng* hier wel eene andere functie vervullen. Welke, zal zoo dadelijk worden aangetoond.

4. Uit het slot van 2*e*. volgt verder, dat door den *soerang* eveneens de mogelijkheid is buitengesloten, dat *hij* voor *dong tjenik* zou staan. Voorloopig blijft dus nu nog voor dit teeken het alternatief *dong* of *dang* bestaan.

5*e*. Ook voor den *tjetjek* is, met de vaststelling van *tjarik* = *ding*, de mogelijkheid beperkt geworden tot datzelfde *dong* of *dang*.

6*e*. Waar echter voor den toon *doeng* nog geen teeken is kunnen worden genoemd, omdat de drie teekens, daarvoor in de voorhanden Gambang- en Gong-sleutels gebruikt —te weten de *oekară*, de *soekoe* en de *soekoe iloet* — in de Krobokan-notaties niet voorkomen, zal hetzij de *soerang*, hetzij de *tjetjek*, hetzij de *goeoeng* wel voor *doeng* moeten staan.

7*e*. Nu komen echter in de Krobokan-verzameling o.a. de gendings ,,Malat'' en ,,Sinom'' voor, van welke het bekend is, dat zij geen gebruik maken van de tonen *dong* en *doeng*. In hun notatie nu ontbreken de *goeoeng* en de *soerang*, van welke teekens wij dus mogen aannemen, dat zij voor dien *dong* en *doeng* staan.

8*e*. Hieruit volgt, dat de *tjetjek*, voor welk teeken totdusver nog de mogelijkheid van te zijn *dang*, *dong* (zie 5*e*.) of *doeng* (zie 6*e*.) openstond, *dang* voorstelt.

9*e*. Eindelijk moet nog worden vastgesteld, welk van de teekens *goeoeng* en *soerang* den *dong*, en welk den *doeng* voorstelt. De meest betrouwbare weg hiervoor is, op te zoeken uit de Krobokan-verzameling een gending, waarvan uit de verzamelingen *met* sleutel gebleken is, dat hij hetzij den *dong*, hetzij den *doeng* niet gebruikt. Minstens één poepoeh van zoodanigen schaal-

bouw komt onder de Krobokan-gendings voor: de gending ,,Paloegon'', die den toon *dong* mist. In de notatie ontbreekt de *soerang*. Derhalve is de *soerang* = *dong*. En dientengevolge de *goeoeng* = *doeng*. Ook andere wegen voeren tot hetzelfde resultaat. Zoo deze: van verschillende gendings uit Krobokan, waarin de goeoeng en de *soerang* beide voorkomen en waarvan de transcriptie is uitgevoerd eerst met den *goeoeng* = *dong* en den *soerang* = *doeng*, en daarna met den *goeoeng* = *doeng* en den *soerang* = *dong*, blijkt de melodie méér in overeenstemming te zijn met die der andere gendings wier ,,vertaling'' vaststaat, als *soerang* = *dong* en *goeoeng* = *doeng* wordt genomen. Alsdan ontstaan bovendien ook die blijkbaar zoo geliefde, want dikwijls, zoowel in opgaande als afdalende richting voorkomende, 4 tonen omvattende, ladderbrokken, terwijl bij de omgekeerde toewijzing dier teekens de melodie onnatuurlijk springerig wordt.

10*e*. Tenslotte is de op deze wijze afgeleide toonteekensleutel aan de verschillende Krobokan-gendings getoetst, en steeds met volkomen bevredigend resultaat: de melodie loopt steeds goed en in de gendings, welke eenzelfde naam dragen als die in de van een sleutel voorziene verzamelingen, blijken dan telkens dezelfde tonen in de gebruikte schalen te ontbreken (of — zeer zelden — als toevallige toon sporadisch voor te komen), en de melodieën-zelf in vele opzichten identiek te zijn met die uit de verzamelingen, waarvan de ontcijfering vaststaat.

Nu de transcriptie zelf. Deze biedt geen moeilijkheden, als maar eerst vaststaat, welke toon door welk teeken wordt voorgesteld en men bovendien weet, welke toon uit de gebruikte schaal met welken toonnaam geïdentificeerd moet worden, wat dus neerkomt op de

noodzakelijkheid, met zekerheid te weten, hoe de toonnaam-opeenvolging binnen die schaal is. Voor de straks te bespreken Gong-muziek levert dit laatste geen moeilijkheden op: voor deze toch staat het volkomen vast, hoe die opeenvolging is. Maar bij de gambang-muziek bestaat ten deze een geringe onzekerheid. Immers is het eigenaardig, dat geen der beide, in de lontars zelf aangetroffen toonteeken-opgaven, welke hierboven zijn besproken, zich houdt aan de toonvolgorde, die wij meenen, dat de gebruikelijke is. Evenmin doen dat de opgaven, verkregen uit de dèsa's Djinengdalem, Soedadji en Alasangker (van één zegsman afkomstig). Eensdeels geven echter zoowel deze laatstgenoemde als de in de lontars zelf voorkomende sleutels den indruk, alsof hun opstellers zich in het minst niet om de eigenlijke volgorde der tonen in de schaal bekommerd hebben, — onderling verschillen zij evenzeer —, en anderdeels geeft de opgave uit Krambitan — eene teekening van een gangsa gambang, welks toetsen genummerd zijn, op den voet volgende — de toonvolgorde daarentegen *wel* geheel conform degene, welke èn de heer Heyting, èn de heer Van Stein Callenfels, èn de heer Gediking, èn wij zelf, onafhankelijk van elkaar voor den gambang gangsa hebben geconstateerd. Deze laatste hebben wij dientengevolge zonder bedenking als de juiste aangenomen. Het is de, reeds in § 3 vermelde, volgorde: *ding*, *dong* (*gedé*), *dang* (*gedé*), *dèng*, *doeng*, *dang tjenik*, *dong tjenik*.

Voor de transcriptie hebben wij die tonen uit de Europeesche schaal genomen, welke de gambangtonen dan nog het meest benaderen. De laagste gangsa gambang-toon *ding* met den toon *e* gelijkstellende [14]), kan men de schaal als volgt voorstellen:

---

14) In werkelijkheid bewegen zich de melodieën op een 1 — 1½ toon lager niveau.

Kloengkoeng

Blahbatoeh

waarbij de teekens ≠ , + en | een *hooger* liggen van den desbetreffenden toon aangeven ter grootte van resp. ½, ¼, en ⅛ toon, en het teeken – een *lager* liggen van ongeveer ¼ toon. In de transcripties zijn deze teekens eenvoudigheidshalve weggelaten.

Nu is het bekend, dat men ook de pélogschaal door zulk een Phrygische toonreeks pleegt voor te stellen. Toch zijn de intervallen dier pélogschaal vrij sterk afwijkend van die der gangsa-schaal [15]); in § 3 slot werd er reeds nadrukkelijk op gewezen. Daarmede is duidelijk gedemonstreerd het gevaar van zulke benaderingen van vreemde schalen door middel van Europeesche intervallen: het is een grof hulpmiddel, meer niet, dat gemakkelijk aanleiding geeft tot het verdoezelen van allerlei markante schaal-eigenaardigheden, overeenstemmingen suggereert, waar die niet bestaan en even goed bij een andere gelegenheid wel eens bestaande verwantschappelijkheden zal effaceeren.

Na deze waarschuwing wagen wij het den lezer enkele transcripties in avondlandsche vermomming voor te zetten, (tabellen XIII en XIV).

Men bedenke, dat hier de melodie niet is weergegeven zooals zij wordt voorgedragen in hare volle ontplooiïng; de notatie geeft, evenals de meeste Javaansche notenschriften, slechts het melodisch geraamte, den kern, de ruggegraat der melodie, waaraan de spelers en zangers bij hunne omspelingen en figuraties houvast hebben; het vormt den forschen stam, waaromheen de ranken der persoonlijke — zij het sterk door

---

15) Vgl. tabel II **No. 1** met Nos. 2 en 3.

traditie gebonden — inspiratie zich slingeren. Het gevolg is, dat geen twee personen een compositie op geheel dezelfde wijze voordragen, al kunnen zij van elkaars voordracht natuurlijk ook zeer goed hooren, welke melodie ten gehoore wordt gebracht. Dit persoonlijke element is niet een der minst boeiende zijden van de Indonesische solistisch-instrumentale en -vocale voordracht. Men zou het, ceteris paribus, kunnen vergelijken met de behandeling van den ,,bezifferten Bass'' in het 18de eeuwsche Europa.

De notatie geeft verder slechts intervallen, geen tijdswaarde der tonen aan. Of men achtte het geheugen reeds voldoende gesteund door het aangeven der toonhoogten, òf — althans bij de gambang muziek — dicteerde wellicht het rhythme van den tekst bij traditie de waarde der tonen reeds met voldoende nauwkeurigheid. In de bijgevoegde transcripties is dan ook alleen de (relatieve) hoogte der tonen en niet hun duur kunnen worden aangegeven [16]). Hoe in werkelijkheid een (nagenoeg?) onversierde Bali'sche kern-melodie er rhythmisch uitziet, moge blijken uit de op tabellen IX en XI weergegeven gendings.

Rest nog te vermelden, dat de inheemsche naam voor deze toonteekens is *poepoeh*, (welk woord overigens ook zangwijze beteekent), of *grantang*.

Dergelijke toonteekens als voor de muziek van den gamelan Gambang, gebruikt men nu ook voor die van den gamelan Gong, den Semar pegoelingan, den gamelan Gamboeh en andere orkestjes en instrumenten. Aan het schrift worden de hoogste eischen gesteld, indien het wordt gebruikt voor de muziek van den gamelan Gong en den Semar pegoelingan, d.w.z. eigenlijk

---

16) Men zie echter het slot van § 12 (over het ,,toegeklapt'' zijn der melodie).

voor het instrument, dat in die ensembles de leiding heeft: de *trompong pengarep*.

Dan toch strekt het zich gewoonlijk over twee octaven (= 2 × 5 tonen) uit, en wel juist over de beide octaven, die de 10 ketels van den trompong pengarep laten hooren.

Behalve de trompong-partij, i.e. de kernmelodie, geeft het schrift, indien voor den gamelan Gong of den Semar pegoelingan gebruikt, nog de interpungeerende slagen aan, voorzoover het *gong ageng* [17]), *kempoer* en *kendang* (en soms *kenong*) betreft, benevens soms nog enkele aanwijzingen inzake den bouw der compositie (en meteen daardoor eenigszins inzake tempo-wijzigingen). Er wordt gebruik gemaakt van dezelfde teekens, die het gambangschrift kent, doch waar hier 10 verschillende tonen weergegeven worden, tegen in het gambangschrift maar 7, is het totaal aantal der blijkens de voorhanden sleutels gebruikte teekens ietwat uitgebreider. De teekens, welke wij in de gambangsleutels niet tegenkwamen, zijn de volgende:

de *soekoe iloeł* (te Gianjar voor den hoogen *doeng* in gebruik);
de *oeloe sari* (te Boeboenan voor den lagen, te Sangsit voor den hoogen *ding*);
de *é-kară* (ibid. voor den lagen *dèng*);
de *oe-kară* (ibid. voor den lagen *doeng*);
de *pă kapal* (ibid. voor den lagen *dong*).

Voor den vorm en de oorspronkelijke beteekenis dier teekens moge weer worden verwezen naar tabel III.

Van dit vijftal — men geve zich slechts rekenschap van hunne oorspronkelijke functie — zijn de vier vocaalteekens volkomen ,,logisch'' gebruikt. De toewij-

---

17) Teekens voor dit instrument alleen in de gamelan Gong-notaties, daar, gelijk gezegd, de Semar pegoelingan geen groote gongs kent.

zing van den *pă kapal* is natuurlijk min of meer arbitrair.

Verder vonden wij als colotomische teekens dikwijls de *pemadă* (een sluitteeken) voor den *gong*, en den *ţjarik* (het gewone zin-sluitteeken) voor den *kempoer* gebruikt, den *ţjarik kalih* (een strophisch sluitteeken) soms voor den *kemong*, doch meestal voor een der beide interpungeerende kendangslagen, en den *ţapak dară* voor het andere. Tenslotte, ter aanduiding van een soort aanloop, glissando (*ngorèt*) over een reeks van trompongketels het teeken, dat *ţandă ngorèt* wordt genoemd — hetwelk wij echter alleen in den *sleutel* van de Sangsit-gendings, niet in de bijbehoorende verzamelingzelf of elders aantroffen — en nog een ander, eveneens van Sangsit afkomstig, bestaande in een stip boven een noot, *pengembaţ alit* [18]) geheeten, waarvan wij totdusver ondanks herhaald navragen en ontvangen verklaringen, de beteekenis niet met zekerheid hebben kunnen vaststellen.

De gongslag tenslotte wordt, behalve door de reeds genoemde *pemadă* (dat overigens ook, geheel vooraan geplaatst, als openingsteeken voor den ganschen gending fungeert), ook wel door het woord *gong* (in Bali' sche karakters) en, aan het einde van een gending, door de woorden *gong ţlas*, i.e. slot-gong, of door eene verdubbeling van het sluitteeken weergegeven.

Ook in dit Gong-schrift bestaan weer plaatselijke verschillen. De opgave uit het Zuid-Bali'sche Mengwi wijkt van alle andere voorhanden opgaven bovendien ook nog in dit opzicht af, dat zij slechts voor één octaaf toonteekens geeft.

---

18) Afgeleid van het grondwoord *embaţ*, d.i. *buiging, zwieping, ţrilling, drilling*. De vorm *pengembaţ*, het werkwoord (*ngembaţ*) gesubstantiveerd, beteekent ongeveer hetzelfde. Uit de hier gegeven beteekenissen is het ons niet mogen gelukken, tot een verklaring van den muziekterm te komen.

Tabel III (Nos. VI — IX) geeft de teekens en de bijbehoorende toonnamen van de sleutels, welke zich bij de collectie-Heyting bevonden. In het geheel hadden wij de beschikking over vier verzamelingen gendings voor den gamelan Gong. Lontars of lontar-copieën met muziek voor den Semar pegoelingan, den gamelan Gamboeh, den pengènter (met béro-schaal) of voor nog een ander ensemble bleken zich in de collectie niet te bevinden [19]).

Van die vier Gong-verzamelingen stamden er drie uit Noord-Bali (Boelèlèng), te weten: uit Sangsit, Boeboenan en Pandji, en één uit Zuid-Bali (Badoeng) nl. uit Mengwi. De sleutel van de (5) Pandji-gendings ontbrak. Daartegenover was nog bijgevoegd een niet geheel volledige sleutel uit Gianjar (Zuid-Bali), waarbij zich verder geen gending-verzameling bevond. Het wil ons echter voorkomen, dat de sleutel van het nabijgelegen Sangsit ook op de gendings van Pandji van toepassing is, waarbij alleen de *oeloe* en de *oeloe sari* van plaats hebben gewisseld en voor den *doeng tjenik*, in stede van den in deze functie weinig passenden *bisah*, de *soekoe* (het *oe*-vocaalteeken) optreedt. Niettemin hebben wij onze conclusies uitsluitend getrokken uit die gendings, waarvan wij de zekerheid hebben, dat zij juist worden geinterpreteerd, en derhalve hebben wij in dit geval de sleutellooze Pandji-gendings terzijde gelaten en alleen de 43 gendings, waaruit het gezamenlijke répertoire der drie overige verzamelingen bestaat, in onze beschouwingen betrokken.

Voor de transcripties hebben wij ons weer van een Europeesche toonreeks bediend, n.l.:

---

19) Bij het ter perse gaan van dit vel ontvingen wij nog de toonteekenreeks, welke te Oeboed voor de béro-schaal wordt gebezigd. Zij kon nog in tabel III worden ingevoegd (No. XI).

In hoeverre deze toonreeks de schaal van den Gamelan Gong benadert, kan blijken uit de tabellen I en Ia, Nos. 4 — 9 [20]).

Goeneman (*gineman*, *penjoemoe*) en *penjelag's* — waarvan het heet, dat zij van vrij recenten datum zijn, hetgeen o.i. voor de penjelag's niet onmogelijk, doch voor den goeneman op zijn minst genomen zéér twijfelachtig is — worden, vermoedelijk als niet-essentieel beschouwd, in de notaties niet weergegeven. Overigens heeft het schrift in wezen zeer veel van sommige Javaansche systemen. De laatste zijn eensdeels iets volledíger, daar zij, — behalve *sleeds* de, met den goeneman identieken, *beboekå*, — soms ook de *agogische* tromfiguren weergeven, zooals bij het bekende ,,ruitjesschrift'' uit den Djocja'schen kraton; — anderdeels in zooverre minder juist, dat zij meestal de kernmelodie (Jav.: *baloengganing gending*) noteeren, gelijk zij op den saron of den demoeng wordt geslagen, m.a.w. geconden-seerd tot de tessitura van een één-octavig instrument, waardoor de melodie begrijpelijkerwijs als het ware ,,toegeklapt'' wordt: de lage tonen worden dan één octaaf (Jav.: *gembyangan*) verhoogd (= *sorog ljilik*), de hooge tonen één octaaf verlaagd (= *sorog ageng*) [21]).

---

20) Ook hier zijn evenals bij de gambang-transcripties, ter vermijding van kruisen en mollen de tonen 1 — 1½ toon naar boven getransponeerd.

21) De door de schrijvers *Djakoeb* en *Wignjaroemèksâ* in hun ,,Serat enoet gending sléndro'' gebruikte notatie en die van twee der inzenders op de muziekschrift-prijsvraag van

Het is trouwens zelfs de vraag, of de kernmelodie op den trompong — en dus ook in het trompongschrift — ongerept, ,,on-omgebogen'' wordt weergegeven: op Java beweegt de melodie zich in werkelijkheid (los van den saron gedacht, dus b.v. gezongen of, in z.g. *kliningan* [22]), op den gendèr baroeng gespeeld) over *meer* dan twee octaven [23]), en op Bali zal de melodiek in dat opzicht wel niet sterk van die van Java afwijken. En nu hebben trompong en trompongschrift, gelijk gezegd, slechts twee octaven [24]) omvang. De melodie van tabel IX, die zich over 9 tonen (2 × het soenarèn-octaaf minus den hoogen *dong*) beweegt, geeft trouwens volstrekt niet den indruk, aan haar grenzen ,,omgebogen'' te zijn. In elk geval echter geeft het slechts één octaaf omspannend schrift van Mengwi de gendings in zulk een gecondenseerden vorm weer.

Vervolg noot 21
het Java-Instituut, maken in dit opzicht een uitzondering. Zij geven de kernmelodie in ongerepten omvang weer. Zie voor de laatstgenoemde twee notatiesystemen: Djåwå, 4de Jrg. blz. 1 v.v. (Nos. IV en VI).

22) Met den term *kliningan* wordt een gamelan aangeduid met een zeer beperkt aantal instrumenten, een gamelan a.h.w. in ,,kamermuziek-bezetting''; hij verhoudt zich tot den volledigen gamelan, kan men zeggen, als ,,strijkorkest'' tot het gansche orkest. Zijn samenstelling is plaatselijk in kleinigheden verschillend. Steeds echter ontbreekt de gong ageng, die door een z.g. gong *kemodong* (d.i. een gong bestaande uit een of twee horizontale, zwevend opgehangen toetsen boven een klankkast) of door een gong *soewoekan* (een kleiner soort gong) vervangen wordt. Dikwijls ontbreekt ook de kendang gending. Van de melodie-voerende en omspelende instrumenten ontbreken de sarongroep en de bonangs. Rebab, soeling, gendèrs en — in Midden- en Oost Java — de tjelempoeng treden op den voorgrond. Zijn de sarons wèl aanwezig, dan spreekt men van kliningan *tengahan*, d.w.z. gematigd, middelsoort kliningan of *taboehan reprepan*.

23) Op den gendèr geslagen, strekt zij zich, blijkens het in noot 19 genoemde werkje van Djakoeb en Wignjaroemèksâ, over 12 tonen uit, d.i. in sléndro en het 5-tonig pélog (— de gendèrs hebben *altijd* 5-tonige octaven, als ze meer-octavig zijn! —) 2 ½ octaaf.

24) Vgl. ook hetgeen dienaangaande aan het eind van § 12 is opgemerkt.

Evenmin als uit de gambang-notaties is uit die voor den gamelan Gong het rhythme en de waarde der tonen af te leiden. Waar ongewoon veel (meer dan 8?) tonen tusschen de verschillende colotomische teekens voorkomen, mag men aannemen, dat sommige ervan sneller dan de andere geslagen worden (= ngotjèt) [25]).

In de Vorstenlandsche gendings vallen de gongslagen bij de onderscheiden groepen composities in de overgroote meerderheid der gevallen met enkele, bepaalde melodie-tonen samen. In patet *nem* hebben b.v. de gongslagen, samenvallende met de tonen *goeloe* en/of *nem*, verre de overhand; in patet *sångå* vallen zij meestal met *barang* en/of *limå*, in patet *manjoerå* met *goeloe*, *dådå* en/of *nem* samen. Niet aldus op Bali. Daar kunnen de gongslagen, zonder specialen voorkeur, blijkbaar met elken toon samenvallen.

Over de aanduidingen, af en toe tusschen de notatie voorkomende, zooals *niba*, *nglaoedin*, *ngelik*, als ook over de colotomische slagen van gong, kempoer en kendang, werd in § 4 reeds het noodige gezegd.

Tenslotte moeten hier nog een paar onnauwkeurigheden worden gesignaleerd: in den sleutel van Gianjar (tabel III No. IX) heeft men twee tonen vergeten op te geven, waardoor er onzekerheid is ontstaan óók voor de andere twee gelijknamige tonen, van welke niet is aangegeven, of zij tot het lagere, dan wel tot het hoogere octaaf behooren. En in de meeste gending-notaties van Boeboenan en Sangsit heeft men het onderscheid tusschen *ding gedé* (de *oeloe*) en *ding tjenik* (de *oeloe sari*) bij vergissing laten vervallen, door voor alle tonen *ding* de *oeloe* te zetten. Deze vergissing laat zich in de

---

25) Vgl. tabel IX. In de daar weergegeven melodie vindt, naar men zal zien, dit ngotjèt zeer veel toepassing.

transcriptie bezwaarlijk herstellen, om redenen, welke aan het slot van § 6 zijn uiteengezet [26]).

Wij beëindigen dit hoofdstuk met den wensch uit te spreken, dat het nog eens voor ons weggelegd moge zijn, een tweede bezoek aan het Hindoe-eiland te brengen, opdat wij o.m. de gelegenheid erlangen een aantal gendings, zoowel voor Gambang als Gong, in phonogrammen vast te leggen. Aldus zal niet alleen van de uit de notaties blijkende kernmelodie en hare rhythmeering, doch ook van de haar omrankende melismen en van de omspeling een getrouw beeld kunnen worden verkregen.

---

26) Andere opmerkingen, waartoe de uit de voorhanden Gong-notaties blijkende melodische eigenaardigheden ons aanleiding hebben gegeven, vindt men aan het einde van genoemde paragraaf ondergebracht.

§ 6.

DE GAMELAN GONG EN DE SEMAR PEGOELINGAN.

Lang voor het bronstijdperk kenden de voorouders der tegenwoordige Javanen en Baliërs al muziekinstrumenten en toonschalen: de eerste gendings werden gespeeld op houten en bamboe-speeltuigen. En hoe zich de muziek later ook mocht verfijnen en hoe talrijk en wel-bewerkt de instrumenten met bronzen toetsen, ketels en bekkens ook mochten worden, daarnaast hebben, behalve in taal en woord-afleiding, ook in de instrumentale vormen resten van dat vroegere tijdperk zich tot op den huidigen dag gehandhaafd: de naam der bronzen gendèr- en sarontoetsen, *wilahan*, beteekent eigenlijk bamboereep; naast bronzen tjaloengs, angkloengs, gambangs, gendèrs, gongs en ketoeks bestaan er nog, wijduit verspreid, bamboe- of houten instrumenten van denzelfden naam, zij het niet immer van denzelfden vorm; in overigens uit vrijwel uitsluitend bronzen speeltuigen samengestelde ensembles komen nog heden ten dage als onmisbaar bestanddeel houten gambangs en bamboe soelings voor; ja, nog steeds kent men orkesten, die *geheel* uit instrumenten van bamboe en hout bestaan, als b.v. de Soenda'sche *Tjelempoeng* en *Rèak*, de Kediri'sche *Boemboeng* en de Bali'sche *gamelan Djogèd*.

Het is met de beschikbare gegevens onmogelijk den tijd te bepalen, waarin de bronzen instrumenten hun

intrede deden [1]). De litteratuur noemt al in ± 1140 (Wrtta Sançaya) de *sarons*; de Bharata Yoeddha in 1157 naast de sarons nog de *kemanaks* (waarover in § 9 nadere bijzonderheden). Latere bronnen, als b.v. de uit het midden der 19de eeuw dateerende Poeståkå Rådjå Poerwå [2]) gewagen van gongs en kenong-vormige speeltuigen [3]) als oudste metalen instrumenten. De naar men mag aannemen oudste toetsenreeks, die men heeft opgegraven [4]) — gelijk in § 3 reeds gezegd werd; een volledig pélog-octaaf + het naast hoogere octaaf zonder de tonen pélog en barang dragende —, is weer een soort saron, in vorm en grootte overeenkomende met de groote sarons (demoeng) der huidige Vorstenlandsche gamelans sekati. Deze saron dateert misschien van vóór het jaar 915, het moment, waarop na een periode van hooge beschaving, het tot dusver onverklaarde tijdperk van historisch stilzwijgen voor Midden-Java inzet [5]).

---

1) Het brons der Javaansch-Balineesche slaginstrumenten bestaat uit een legeering van 4 deelen koper op 1 deel tin. De gebruikelijke naam ervoor is op Bali *krawang* en ook wel *gangsa*, op Java steeds *gångså*. Ook wordt een geheele gamelan wel eens met het woord gangsa aangeduid en op Bali is het bovendien de gebruikelijke naam voor de instrumenten van het saron-type. Met het soms voor deze gamelan-legeering opgegeven woord *proenggoe* wordt gewoonlijk *rood* koper bedoeld.

2) Geschreven door *R. Ng. Ranggå Warsitå*, den laatsten der Sålå'sche Poedjånggå's, d.z. de dragers der gecombineerde functie van adatbewaarder en chroniqueur.

3) Zie noot 12 van deze paragraaf.

4) Gevonden in de dèsa Bebet, distr. Pelem, afd. Bådjånegårå, res. Rembang.

5) Zie hierover het artikel van *D. van Hinloopen Labberton* in ,,Djåwå'' blz. 185 (,,Oud-Javaansche gegevens omtrent de vulcanologie van Java''), dat *wel* eene verklaring geeft (een natuurramp). Door anderen wordt deze verklaring echter niet als zoodanig aangenomen: vgl. *Prof. Dr. N. J. Krom*, ,,Inleiding tot de Hindoe-Javaansche kunst" 1ste dr., blz. 46/47; *Dr. F. D. K. Bosch* in het Tijdschrift voor Indische Taal-, Land- en Volkenkunde LXI, 1922, blz. 231, en in ,,Het steenen zuiltje van Ngadiloewih'' (Notulen Bat. Gen. LVIII, 1920, blz. 52). In dit verband worde opgemerkt, dat de heer Van

Maar er zijn nog oudere bronzen getuigen. Wel rept een Chineesch bericht van ± 1035 niet over andere dan houten en bamboe-instrumenten in het Oost-Javaansche rijk van koning Airlangga, n.l. van dwarsfluiten (nu onvindbaar, maar op den Båråboedoer in grooten getale voorkomend) [6]), trommen en houten plankjes (blijkbaar gambangs) [7]), maar op dien op zijn laatst van tusschen 760 en 847, dus van nog minstens een anderhalve eeuw vroeger dateerenden [8]), Båråboedoer, ziet men op sommige reliefs den dans begeleid worden, behalve door dwarsfluiten, trommen, handgeklap en gezang, door het slaan op, of tegen elkaar van, een eigenaardig soort kelkvormige instrumenten van metaal (*tjloerings* ?) en door bekkens van verschillende grootte.

Van de overige Båråboedoer-instrumenten zijn bovendien nog enkele meer van metaal: o.a. verschillende klokken, bellen en schellen [9]) en, misschien, kemanaks en tuba's [9a]).

Vervolg noot 5

Hinloopen Labberton in zijn artikel twee reeksen van gebeurtenissen met elkaar heeft verward, nl. die van de veronderstelde natuurramp, die een eind zou hebben gemaakt aan de Midden-Javaansche periode (± 915) en die, welke ongeveer 80 jaren later zich groepeeren om den jeugd van den lateren koning Airlangga en zeer waarschijnlijk het gevolg zijn geweest van den inval van een machtigen overwalschen vijand (Crivijaya?).

6) Elders in den archipel, b.v. in de Bataklanden komen zij ook nu nog voor. Zie ook § 13 noot 40.

7) Zie *Groeneveldt*, ,,Notes on the Malay Archipelago and Malacca, compiled from Chinese sources". (Verhandelingen Bat. Gen. dl. XXXIX blz. 17). (Ten onrechte plaatst deze schrijver de residentie van den 1030 regeerenden koning in Midden-Java). Vgl. § 12, noot 41.

8) *Dr. F. D. K. Bosch*, ,,Tijdschr. voor Taal-, Land- en Volkenk", LXI blz. 230.

9) b.v. Krom-Van Erp O 131, III B 40, IV 7 e.a.

9*a*) Krom-Van Erp IV 7.

Men begrijpe ons goed: het gaat hier niet om een onderzoek naar het tijdstip, waarop de metaalbewerking bekend werd onder de Maleische stammen. Dat geschiedde, naar sommigen op taalkundige gronden zouden willen aannemen, wellicht reeds voor hun komst op Java en Bali [10]).

Het gaat hier alleen om de vraag: wanneer is men begonnen *muziek-instrumenten* van metaal te vervaardigen. Zooals gezegd, is deze vraag onoplosbaar: de eenige zekerheid, die wij hebben is, dat in elk geval 1200 jaren geleden hier al bronzen speeltuigen bekend waren.

Hoe dit nu echter ook zij, in de beide grootste en meest ontwikkelde Bali'sche gamelans, de Gong (foto's 3 en 4) en de Semar pegoelingan, hebben de houten- en bamboe-toetsige speeltuigen geheel het veld moeten ruimen.

Het zal wel zulk een Gong of een Semar pegoelingan geweest zijn, dien Aernout Lintgensz bedoelt in zijn van 1597 dateerend ,,Verhael van 't gheene mij op 't Eylandt van Baelle wedervaren is, terwijl ick er aan landt ben gheweest als hier nae vollygen sall'', waar deze tochtgenoot van Cornelis de Houtman zegt: ,,Alsdan houde se groote feesten soo met trommelen, beckens ende veel andere instrumenten in ons landt noch nooyt gehoort of gesien (ende alsdan eeten se van een stuck van een hondt)''.

Ofschoon de samenstelling dier beide gamelans principieel niet van die der Javaansche verschilt, d.w.z. dat ook hier eene onderscheiding valt te maken tusschen

---

10) Zie *Fruin-Mees*, Geschiedenis van Java, dl. I, 1ste druk, blz. 6. Daartegenover, A. *Lafeber* in zijn bespreking van Mevr. Fruin's werk in ,,Indie Oud en Nieuw'' 5de jaargang afl. 2 blz. 61/63 en *Prof. Dr. N. J. Krom* in het ,,Museum'' 28ste jaargang No. 4 kol. 88/92. (Beide te vinden in Djáwá I blz. 62).

a) *melodie-voerende*, b) *interpungeerende* (*cololomische*), c) *versierende* (*paraphraseerende*), d) *agogische* instrumenten, benevens enkele instrumenten, die de vulstemmen leveren (en als men wil, nog een paar bijvormen van groep a): de *accentueerende* en de *redupliceerende*), vallen er toch, wat den opbouw binnen het genoemde kader betreft, aanmerkelijke verschillen te constateeren. Terwijl b.v. in den Javaanschen gamelan niet van geprononceerd overwicht van een bepaald speeltuig of een bepaalde instrumentale groep kan worden gesproken, is dat bij de Bali'sche ensemble's wel degelijk het geval. De *gendèr*, in vele soorten voorkomende, overweegt in aantal en in positie.

Twee of drie één-octavige gendèrs, elk een ander octaaf bestrijkende, dragen de kernmelodie, waarbij ze door eenige saronsoorten — soms in kleiner aantal en minder octaafsoorten aanwezig — geholpen worden [11]). Deze gendèrsoorten dragen elk een anderen naam. Zooals tabel VII laat zien, waarop de met elkaar in ligging overeenkomende soorten naast elkaar zijn geplaatst, is de naamgeving niet geheel constant, beter gezegd, kan men uit den naam niet de octaafligging opmaken.

De laagste dier één-octavige gendèrs, de *djoeblag*, (foto 5) is òf een ,,vul''-instrument of hij doet slechts bepaalde tonen der melodie hooren; in het laatste geval accentueert hij b.v. telkens één op de vier melodie-tonen. *Donging gending* worden die tonen op

---

11) Om een zoo veelzijdig mogelijk gebruik van een gamelan Gong te kunnen maken, vult men de toonreeks dezer instrumenten — voorzoover zij de melodie te dragen hebben, d.z. dus de hoogere soorten — tegenwoordig wel eens aan met nog 3 tonen, onder den *ding* (n.l. met *dèng*, *doeng* en *dang*). Dientengevolge kunnen dan behalve de selisir-gendings, ook de soenarèn-melodieën uitgevoerd worden. Boven aan de toonreeks tenslotte voegt men gemakshalve nog een het octaaf afsluitenden toon *ding* toe.

Java genoemd). Deze functie wordt in de Vorstenlandsche gamelans dikwijls door de *selentem* of *gendèr penemboeng* vervuld, een instrument van geheel denzelfden bouw als zijn Bali'schen pendant, en door den *djenglong* (een één-octavig instrument met bonangketels [12]) van groot formaat) in de Soendalanden.

Al deze gendèrs nu, *djègog(an)*, *(k)antilan*, *tjaloeng*, *pemadé*, *penjelah*, *djoeblag* of hoe anders ook genaamd — en evenzoo de méér-octavige soorten, de *gendèrs teloelas* [13]) *tjenik* en *gedé*, ook wel *gendèr rambat* geheeten (foto's 6 en 7), zijn *gantoeng*, d.w.z. zwevend. Dit zweven ziet op de toetsen, die *hangen* boven klankbuizen en niet liggen op een *plawah* (N. Bal.: *tlawah*, d.i. onderstel, Jav.: *rantjakan* of *tjlepakan*). De luchtkolom van elke klankbuis is afgestemd op den toon van den bovenliggenden toets en klinkt daardoor sympathisch mee. Vandaar een geleidelijke daling der knoopen in die bamboe klankbuizen (zie foto 30!). Evenals bij de z.g. gedakte, d.i. afgesloten orgelpijpen, ontbreken, naar wij vermoeden, ook hier de *even* boventonen. Hieraan meenen wij de weekheid en weelderigheid van den gendèrklank te mogen toeschrijven.

De tegenstelling van gantoeng is *djongkok*. Daarmede worden de instrumenten van het sarontype aan-

---

12) De Javaansche *bonang*, het meest bekende instrument van het hier bedoelde type, draagt klankketels van een vorm, als geschetst in de drie hieronder opgenomen tusschentekstpenteekeningen. De ketels van den (eveneens Javaanschen) *kenong*, waarvan elders in deze verhandeling sprake is, zijn op dezelfde wijze gevormd, behalve dat zij een hoogeren rand hebben en meestal van grooter formaat zijn.

13) Teloelas beteekent *dertien*. De gendèr teloelas heeft dan ook oorspronkelijk 13 toetsen. Echter komen er tegenwoordig ook met meer toetsen voor, zooals o.a. blijkt uit foto's 6 en 7, die zulk een gendèr uit den Semar pegoelingan van Oeboed van voren en achteren laten zien. In dat geval spreekt men dan liever en juister van *gendèr rambat*, de *lage* gendèr, (d.w.z. laag van *vorm*, *niet* van toonhoogte, vergeleken bij de één-octavige soorten). Dat de door Prof. Land gemeten gen-

geduid, die *liggende* toetsen en geen klankbuizen hebben. In de beide groote Bali'sche gamelans komen 2 of 4 exemplaren voor van 2 of 3 soorten één-octavige melodie-voerende sarons, daar *gangsa djongkok* geheeten, en soms van een accentueerende soort (foto 8), benevens, doch dit alleen in den Semar pegoelingan, nog twee soorten (*tjenik* en *gedé*) van een méér-octavigen vorm in dubbele bezetting, uitsluitend voor paraphraseering bestemd, die *tjoring* of ook wel (b.v. te Sangsit) *sesaron* genoemd wordt. (foto 9).

De gangsa's djongkok van den Kloengkoengschen Gong vertoonen de eigenaardigheid, welke ook kenmerkend is voor de beide, bij den gamelan Gambang behoorende gangsa's, dat hun hoogste toon vóór den laagsten ligt. Alleen rekening houdende met den bouw der 7-tonige gangsa-schaal, zou men er toe kunnen komen, dit te verklaren uit het sorogkarakter van dien hoogsten toon, die eigenlijk behoort bij den eersten (hoofd-) toon; de omstandigheid evenwel, dat ook de 5-tonige, sorogan-missende gangsa's van den gamelan Gong deze structuur soms toonen, maakt deze verklaring minder aannemelijk. Waarschijnlijker is het, dat eigenaardigheden in de melodiek oorzaak zijn van deze bijzondere plaatsing van den hoogsten toon. Aan het slot van § 12 komen wij op deze kwestie nog even terug.

De *trompong* is een heel gewichtig instrument: op hem voert de *pangliman gong*, gelijk gezegd (§ 4), het ensemble aan, en wordt de *goeneman*, de inleiding, geslagen; zijn bespeler neemt de *penjelag*, de interludia, voor zijn rekening; hij geeft tenslotte melodisch leiding, alhoewel hij de kernmelodie niet in haar sobere naaktheid, doch met eenige versiering en soms in toonver-

---

Vervolg nooi 13
dèr waarschijnlijk zulk een gendèr 13 is geweest, werd al in § 3 besproken.

dubbeling laat hooren (d.w.z. telkens b.v. 2 achtsten i.p.v. 1 kwartnoot). De trompong omvat minstens 2 octaven; hij heeft 10 (soms 12 of 13) [14]) klankketels van het bonangtype, die op één rij zijn geplaatst (foto's 3 en 10) en niet op een dubbele rij, zooals de bonangs van den normalen Javaanschen gamelan.

Naast deze trompong, in Noord-Bali *trompong pengarep* (vooraanstaande trompong) geheeten, komt er, echter alleen in den Gong en *niet* in den Semar pegoelingan, dikwijls nog een tweede dergelijk, één octaaf hooger liggend, instrument voor, *trompong barangan* of *babarangan* genoemd (foto 3). Zijn 10 of 12 ketels dragen in Noord-Bali (Boelèlèng) groepsgewijs verschillende namen. Zoo heeten van den 12-keteligen Noord-Bali'schen babarangan, van laag naar hoog, de eerste drie ketels *penjorog*, het tweede drietal *pengènter* [15]), het daarna volgende tweetal *penoeroel* (=in volgorde, achter elkaar) en het resteerende viertal *pametit* [16]). Voor elk dezer vier groepen is er één speler [16a]).

De heer Heyting wist ons echter mede te deelen, dat deze wijze van bespeling eerst van de laatste decenniën moet dagteekenen. In het, meer conservatieve, Zuid-Bali wordt de babarangan dan ook altijd door slechts één man geslagen. In het Noorden van het eiland daarentegen wordt bij enkele bijzondere gelegenheden zelfs ook de trompong *pengarep* volgens de moderne methode bespeeld: als men hem slaat in den ochtendlijken, sneltonigen gamelan *sekati* (foto 11) [17]), of ter begeleiding

14) Maar oorspronkelijk wel 10, gelijk men uit het notenschrift voor den Gamelan Gong mag opmaken.

15) De vijfde toon, een *doeng*, van een te Singaradja gehoorden trompong pengarep heette eveneens pengènter. Reden ons onbekend.

16) Vgl. § 12, noot 9.

16a) Zie ook blz. 102.

17) Het is ons niet bekend of er eenig verband bestaat tusschen den naam van den Javaanschen gamelan sekati en dien van den Bali'schen.

hetzij van het *ngabèn* (de lijkverbranding) hetzij van den geïnspireerden dans van den permas (de van de godheid bezetene danser), heeft de trompong pengarep 3 bespelers. Het woord babarangan schijnt te zijn afgeleid van *barang*, d.i. *op de tweede plaats*. Het instrument is dan ook steeds *achter* den trompong pengarep opgesteld. Zijn voornaamste taak bestaat in het verdubbelen in de octaaf en in het paraphraseeren van de melodie van dien trompong pengarep. Anderen leiden het woord daarom ook wel af van *bareng*, samen, mee, achteraan. Eertijds gaf men aan zijn klankketels niet *precies* het octaaf van de overeenkomstige trompong pengarep-ketels. Aldus schiep men een eenigszins valsche intonatie. De optredende zwevingen worden *pengèdjèr* genoemd. Ook op Java heeft men blijkbaar iets dergelijks gekend: in zijn prae-advies [18]) deelt R. T. Djâjâdipoerâ mee, dat men oudtijds den *barang ljilik* (de octaaf van den eersten sléndro-toon) bewust iets te hoog stemde, zoodat de klank van het ensemble nu en dan zwevend was. De Javanen noemen dit *silir*.

Nog een derde instrument met bonangketels kent Bali, of eigenlijk is het niet één instrument: 4 tot 6 ketels zijn op één plawah (onderstel) tezamen gevoegd, waarvan twee *kempyoeng*, [19]) de twee tot vier andere *ponggang* worden genoemd (foto 12). De instrumentale naam ponggang komt ook op Java, b.v. in het Madioensche, voor. Het substantief is verwant met het woord *monggang* of *moenggang*, de naam dier oude,

---

18) ,,Gegevens met betrekking tot den gamelan'', Praeadviezen voor het Java-congres dl. II blz. 91 (95); 1921.

19) Vgl. de Vorstenlandsche *kempyang*, een instrument van eveneens twee (niet in het octaaf weliswaar, doch wat bijna hetzelfde is) bijna immer in een prime gestemde bonangketels, vrijwel uitsluitend in den gamelan péloggebruikt, en het in den gamelan degoeng in den kraton van den Sultan Anom te Cheribon voorkomende instrument, ook uit bonangketels gevormd (doch uit drie, waarvan twee unisono gestemd), dat

kleine drietonige ensembles [19a]), welke men uitsluitend in sommige Midden- en Oost-Javaansche kaboepatèns (regentswoningen) en aan drie der vier Vorstenlandsche hoven aantreft, alsmede van de hier en daar te vinden gamelans met volledige schaal en met, soms vele, stellen van op één rij staande, bonangvormige ketels [20]).

En nog een ander instrument met bonangketels ziet men af en toe in den gamelan Gong: de *réjong* of *bebonangan*. Omdat echter dit eigenaardige speeltuig een blijkbaar nimmer ontbrekend bestanddeel vormt van een ander ensemble, n.l. van den gamelan Angkloeng, worde het beter hieronder in de over dien Angkloeng handelende § 7 besproken.

De interpunctie wordt in de gamelans Gong in de eerste plaats verzorgd door één of twee groote gongs [21]), die met hun diepen stem de grootste perioden eener gamelancompositie afsluiten. Zijn er twee gongs aanwezig, dan zijn zij van verschillende toonhoogte. De laagste, die den toon *ding* laat hooren, wordt *gong wadon*, d.i. de vrouwelijke gong genoemd en ook wel *tjegir*;

Vervolg noot 19

kepyak genoemd wordt. Verder, in Midden- en Oost-Java, de het laagste melodie-octaaf (de z.g. vrouwelijke ketels, *wèdokan* of *djapan*) van den gamelan tjårâbalèn dragende *gambyong*; te Cheribon in den zooeven genoemden kraton een dergelijk instrument, dat *gambyang* heet. Zie verder ook de zoo dadelijk (noot 28) te vermelden *byong* en de *kampyang*, het grootste tromvel van den *gendang mara* der Dajaks. Ten slotte heet de terbang, een soort tamboerijn, in den Preanger soms ook *gembyoeng*, n.l. wanneer er geen rinkelplaatjes in den rand zijn aangebracht.

19*a*) Vgl. ons artikel ,,De Muziek in den Mangkoe Negaran'' in het Mangkoe Negårå'sche jubileum-nummer van ,,Djåwå'' (4de jaarg.) blz. 24 ("/„).

20) B.v. in den kaboepatèn te Tasikmalaja, waar zelfs de als *sarons* fungeerende orkestdeelen den bonangvorm dragen.

21) Ter onderscheiding van het *instrument* gong wordt de *gamelan* Gong op Bali ook wel Gong *abaroeng* genoemd.

de hoogste, die den toon *doeng* laat hooren: *gong lanang*, de mannelijke gong en ook wel *tjegoer*. Het rek, waaraan deze gongs zijn opgehangen, bestaat niet, als de Javaansche gajor, uit één stuk, doch wordt telkens opnieuw geconstrueerd uit twee, van boven van een gaffel of een gat voorziene, onder aangepunte palen, die een eind in den grond worden gedreven. Daarover- of doorheen wordt een derde paal gelegd, waaraan men de gongs ophangt (foto's 3, 4, 19 en 29). Aan het ensemble van den Semar pegoelingan ontbreken deze groote gongs.

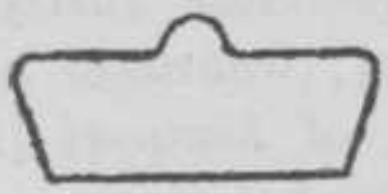
Andere interpungeerende instrumenten zijn, afgezien van de kendang, waarover zoo dadelijk — : de *kempoer* (Zuid-Bali) of *kempoel* (Boelèlèng en Java) (foto 13) in den gamelan Gong voor de kleinere, (en in den Semar pegoelingan voor de grootste), en de *kempli* (in den gamelan Gong) of *kadjar* (*tjeloeloek*) (in den Semar pegoelingan) voor de kleinste melodische phrasen, waarbij dan nog soms — maar wij noteerden niet op welke wijze — in eerstgenoemd ensemble tusschen kempli en kempoer nog een kleine gong-vorm, de *bendé* [22]) en, in de plaats van of naast de kempli (of de kadjar) nog een anderen, de *kenlong* of *kemong ganloeng* (= zwevende kemong), wordt ingevoegd. Het valt lastig de verschillende namen en vormen van laatstgenoemd instrument niet te verwarren. Als men den klankketel *liggend* en *zonder* onderstel gebruikt, noemt men dit speeltuig gewoonlijk *keloek*, *peloek* of *kenoek* of, al naar zijn vorm, *kadjar*, *tjeloeloek* of *kempli*. Op een onderstel (*plawah*) geplaatst heet het *kemong meplawah* of *kenong* (foto's 18, 28 en 29). Het bij de hanegevechten geslagen instrument draagt ge-

---

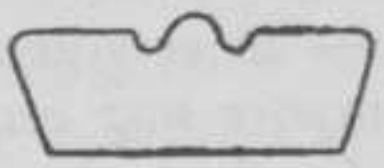
22) Volgens een mededeeling van den poenggawa van Pengastoelan dient de bendé in de wajangbegeleiding voor de aankondiging van het optreden van mannelijke personen.

woonlijk dien laatsten naam. *Opgehangen* aan een gajor tenslotte (en dan meteen meer gong-vormig van model), heet het *kenlong* [23]) of *kemong ganloeng* (foto's 14, 18 en 28).

De kempli en de kadjar of tjeloeloek zijn, naar vorm en functie, aequivalenten van de Javaansche ketoek. Het verschil tusschen beide speeltuigen is, dat dekempli (foto 18) grooter is dan de kadjar en dat bij eerstgenoemde de slagknobbel, *benloek* of *montjol* (Jav.: *pentjoe*) geheeten, een vrij hooge verhevenheid op het ketellichaam vormt:



terwijl hij bij laatstgenoemde lager is en bovendien in eene inzinking, instulping, van den ketelwand is gelegen, zoodat hij er nauwelijks bovenuit steekt:



Verder behooren nog tot de samenstellende deelen van de hier besproken ensembles twee *kendangs* [24]), soms — vooral in den Semar pegoelingan — van verschillend formaat, doch alle van het *konische*, *niet*-,,buikige'' model. Wanneer zij in grootte verschillen,

---

23) Op Java gebruikt men het woord *kentong* hier en daar om er het houten signaal instrument mee aan te duiden, dat men gewoonlijk *tongtong* noemt en dat op zijn beurt op Bali *koelkoel* heet. Ook een speeltuig van den naam *kemong* vindt men er; het is evenals het Bali'sche instrument van dien naam, een kleine hangende gong. Hij doet op Java uitsluitend dienst in sommige zeer groote Vorstenlandsche ensembles en dan alleen in den gamelan sléndro en nooit in den pélog.

24) De vorm *gendang*, die ook wel, o.a. in de Encyclopaedie, wordt opgegeven, is plat en, althans in Zuid-Bali, ongebruikelijk.

heet de groote *kendang wadon* (de vrouwelijke) en de kleine *kendang lanang* (de mannelijke) (b.v. foto's 11, 19 en 29).

In de eerste plaats vervullen zij een *agogische* functie, maar verder hebben zij ook een belangrijke interpungeerende taak — wij spraken daar al over in § 4. De beide tromslagen, door welke, in afwisseling met slagen op andere colotomische instrumenten, de interpunctie tot stand wordt gebracht, heeten *ljredèng* (te Sangsit) of *koempoeng* (te Boeboenan) voor het diepe, en *klepek* (te Boeboenan), *krepek* (te Sangsit) of *tjepeg* (te Pandji) voor het korte, droge geluid [25]).

Op Bali wordt de kendang in de hier behandelde groote gamelans dikwijls niet volgens den fijn genuanceerden Javaanschen manualen speeltrant gehanteerd, doch met een stok (*panggoel kendang*) op fanatieke wijze, vrij schakeeringloos bewerkt. Opgemerkt moet evenwel worden, dat eensdeels in de andere, kleinere ensembles en bovendien in den gamelan sekati, de kendang wèl met de hand bespeeld wordt en anderdeels, dat in de meer primitieve gamelansoorten in Midden-Java soms ook, n.l. eveneens juist voorzoover het de kendang van het konische model betreft, van een slagstok — voor de rechterhand, d.i. het groote tromvel— gebruik wordt gemaakt. En hetzelfde geldt voor de voornamelijk in West-Java en Kediri populaire, ouder aandoende, één-vellige tromvormen: de reusachtige (*ba*)*djidor* en de kleine, onder den verzamelnaam van *dogdog* bekende trommen [26]). Het buikige type, dat overheerscht

---

25) Zie voor de deze tromslagen aanduidende teekens § 5.

26) Zie voor deze één-vellige tromvormen: *Kunst* en *Kunst-Van Wely*, ,,Over toonschalen en instrumenten van West-Java'' (in ,,Djåwå'', 3de jaargang blz. 26 v.v.). Op de reliefs van den Panataran ook vindt men zulk een dogdog afgebeeld. Zij vertegenwoordigen misschien een instrumentalen vorm, ouder dan dien van den gewonen kendang, daar diens ingewikkelde spanmethode van het tromvel d.m.v. passanten

in Midden- en Oost-Java, weinig bekend is in West-Java en onbekend op Bali, wordt, naar wij meenen, *allijd* aan weerszijden met de hand bespeeld.

De Hindoe-Javanen van de Bårâboedoer-reliefs volgden blijkbaar dezelfde praktijk: de bespelers der trommen van het konische model bewerken het tromvel aan hun linkerhand (het kleine vel) met de hand, het groote vel rechts met een stok: de buikige trommen worden daarentegen aan weerszijden met de ,,ongewapende'' hand bespeeld (foto 15) [27]).

Dan moeten nog worden genoemd eenige rhythmische geraas-instrumenten, te weten een aantal *tjèngtjèngs* of *ke(n)tjèks* en *rintjiks* (foto's 11, 18 en 29) — d.z. kleine bekkens, van welke de eerstgenoemde de grootste zijn — en soms een *gentorak*, een soort schelleboom, in verschillende vormen voorkomende. Te Gianjar in den poeri van den Regent, was deze gentorak te vergelijken met een kleine pagode van drie verdiepingen, elk bestaande uit een houten cirkel, waarvan de onderste de grootste en de bovenste de kleinste was en waaraan een zeer groot aantal schelletjes hingen. Een andere gentorak, uit Kloengkoeng afkomstig, was volgens hetzelfde beginsel gebouwd, maar in plaats van cirkels, had men kruisen bovenelkaar geplaatst, de uiteinden waarvan door koorden waren verbonden. Aan

---

Vervolg noot 26

(de Voor-Indische manier) hier geen toepassing vindt. Het vel wordt n.l. bij de dogdogs c.s. strak gehouden door een rotan hoepel en houten wigjes (de Maleisch-Polynesische manier). Eindelijk worden van den *bedoeg* of *teteg*, de groote trom, dien men alleen in de groote vorstelijke orkesten en in de moskeeën aantreft, de tromvellen gespannen gehouden door spijkers: de Chineesche en Indochineesche manier. In den archipel komen de drie tromvel-spanmethoden derhalve naast elkaar voor.

27) Daarnaast vindt men nog enkele vormen meer afgebeeld, b.v. een ietwat zandloopervormig handtrommetje, dat om haar taille vastgehouden en met de andere hand geslagen wordt, (b.v. Krom- Van Erp No. O 151).

deze koorden hingen de schelletjes. Dikwijls ook zijn zij van eenvoudiger makelij, bestaan uit slechts één ,,étage''. Zie b.v. het priesterinstrument op foto 36 [28]).

Van tjèngtjèng en gentorak kunnen wij niet anders zeggen, dan dat zij in het Gong-ensemble een o.i. storend element vormen, dat vijandig staat tegenover pogingen tot fijnere dynamische schakeering:; immers worden beide instrumenten zonder ophouden, behalve tijdens de goeneman en de trompong-interludia, met kracht gehanteerd. Zij mogen echter dan nu eenmaal als speeltuig voor Westersche ooren minder aantrekkelijk zijn, welhaast méér nog dan bij de andere instrumenten heeft bij de tjèngtjèngs de fantasie hunner scheppers zich uitgevierd. Dikwijls hebben fantastische monsters de tjèngtjèngbekkens te dragen gekregen, b.v. meesterlijk gesneden, rechtop zittende padden, of wel zijn ze aangebracht op den rug van een of ander katachtig gedierte (foto 18).

In den Semar pegoelingan ontbreekt de gentorak en treedt de tjèngtjèng, die ook in minder exemplaren vertegenwoordigd is, bescheiden op den achtergrond. Dit in overeenstemming met het doel van dezen gamelan, die blijkens zijn naam beoogt, zijn vorstelijken of althans adellijken bezitter een aangename nachtrust te bezorgen. Letterlijk beteekent de naam Semar pegoelingan (voluit Semara [29]) pegoelingan): ,,de ge-

---

28) Ook op Java is de gentorak nog niet geheel verdwenen. Tot de primitieve drietonige gamelans Kjahi Kodok Ngorèk (Heer Kikkergekwaak) in de Sålå'sche en Djocja'sche kratons bleken resp. twee en één van zulke instrumenten te behooren. Van de beide Sålå'sche speeltuigen heet het laagste *genìå* en het hoogste *klinting*; het Djocja'sche instrument wordt *byong* genoemd.

29) *Semara* is ook het Hoog-Balische woord voor *pedjoeh, semen virile*. Vandaar de afgeleide beteekenis: minnevuur. Het is verder ook de naam van den god der zinnelijke liefde. (*Kleiweg de Zwaan* en *Lekkerkerker*, ,,De Oesada Sari,

noegens van het slaapvertrek vermeerderend''. De (facultatieve) toevoeging van eenige klein model *soelings* (fluiten) met 6 gaten [30]) en van een *rebab* eischt trouwens — wil haar zachter klank tot zijn recht komen — ook al een zelfbeperking der andere instrumenten.

De Bali'sche rebab (foto 16) wijkt in vorm in zooverre af van het gelijknamige Javaansche instrument (foto 17), dat haar klanklichaam ietwat slanker, als het ware peervormiger, gebouwd, en de hals vrij wat korter is, terwijl het geheele instrument, gezien van op zij, niet, gelijk het Javaansche speeltuig, in één vlak blijkt te liggen, doch lichtelijk concaaf gebouwd is. De haren (*boeloe sarad*) van den strijkstok (*sarad rebab*) worden, evenals bij die van de Soenda'sche *tarawangsa*, niet d.m.v. een of ander schroefinrichting als bij de moderne Europeesche stokken, doch eenvoudig met de hand gespannen gehouden. De Bali'sche rebab heeft, evenals haar Javaansche zuster, 2 snaren, ten naastenbij in een kwint gestemd en wordt in het ensemble hoofdzakelijk gebruikt voor omspeling en versiering van de kernmelodie. Zij kan, goed bespeeld, sterk ontroeren door het menschelijke van haar timbre.

Omtrent den grantang, een xylophoon met bamboetoetsen, die nu en dan voorkomt in den Semar pegoelingan selisir, moge worden verwezen naar § 7.

Voor den toonomvang en de octaafligging der verschillende genoemde instrumenten zie men voor den gamelan Gong (selisir) tabel V, voor den Semar pegoelingan (soenarèn met penjorog) tabel VI.

Vervolg nooi 29
een Balisch geneeskundig geschrift'' in ,,De Indische Gids'', jaargang XLV afl. 4 blz. 418).

30) Zij komen daarin overeen met de Soendaneesche soelings. De Vorstenlandsche daarentegen hebben òf 5 (in pélog) òf 4 gaten (in sléndro).

Gelijk gezegd, zijn de gamelans Gong steeds selisir, de Semar pegoelingan òf selisir òf soenarèn. Welke van de beide stemmingen zoo dagelijksweg gebruikt wordt, hangt natuurlijk in de eerste plaats af van ,,le bon plaisir'' van den gamelanbezitter; ter begeleiding van de dansspelen *Tjalonarang* en *Sanghijang* en van de *Lègong*, den dans van kleine meisjes, (foto 18) moet echter de soenarènstemming gevolgd worden (zie de gending van tabel IX), terwijl de selisir-stemming, dan wel haar, door middel van den toon penjorog als plaatsvervanger van den hoofdtoon dèng geconstitueerd, surrogaat, zich als speciaal domein de begeleiding van het dansspel *Baris*, van den *Barong* (= *Banas*, *Banaspati*) [31]) en van den *Djaoek*-dans (foto 19) gereserveerd ziet. Daarbij wordt voor soenarèn de kleine, voor selisir de groote kendang gebruikt.

Ook moeten wij nog melding maken van den Gong Saron, een orkest van geheel dezelfde samenstelling als de gamelan Gong, doch die zich van dezen onderscheidt door een hoogere stemming (die overigens eveneens selisir is) en (dientengevolge) kleiner formaat gongs. Deze gong Saron — welk ensemble wij niet zelf onder oogen hebben gehad — wordt hoofdzakelijk gebruikt bij *sawewédană* (d.i. bij het *ngabèn*, de lijkverbrandingsplechtigheid) en bij *ngastiwédană* (d.i. het louteringsfeest den dag na het ngabèn). Verder soms ook bij de plechtigheid van het tandenvijlen en bij den *oton*, (hoog-Balisch: *odalan*), de (halfjaarlijksche) verjaardag van een man of vrouw.

---

31) Niet te verwarren met de (Javaansche) Barongangevechtsdans van ,,ruiters'' tegen een monster. Men leze dienaangaande het boeiende artikel van *W. Staugaard* in de Handelingen van het Congres voor Taal-, Land- en Volkenkunde te Solo (Dec. 1919) blz. 421 v.v. Men zie ook ,,Djåwå'' III blz. 26 (31/32). De Bali'sche Barong, Banas of Banaspati daarentegen is de voorstelling van een symbolisch dier, gewijd aan de doodsgodin Doerga.

Doordat zoowel gamelan Gong als Semar pegoelingan een uiterst kostbaar bezit zijn, en de bespeling dier enorme ensembles de beschikking over zeer vele spelers vereischt (tot 60 man toe), is het geen wonder, dat men hen hoofdzakelijk slechts in de poeri's van stedehouders, regenten, poenggawa's (districtshoofden) en mantja's (onder-districtshoofden) aantreft. Het komt echter wel voor, dat een dèsa, een soebak (waterschap) of een groep van tempelmaagden (b.v. te Sangsit) een gamelan Gong in gemeenschappelijk bezit heeft en gemeenschappelijk bij feestelijke gelegenheden bespeelt of laat bespelen. Men vormt dan een z.g. *sekăhă Gong*, een muzikantengilde of wel een vereeniging van gamelanbezitters.

Een Gong als die van den Regent van Gianjar en, misschien meer nog, een Semar pegoelingan, als die van den Poenggawa van Oeboed, is een lust voor de oogen. De instrumenten toonen de Bali'sche houtsnijkunst op haar voortreffelijkst (foto's 5 — 10 en 12 — 14); de soberheid der Javaansche instrumenten, bij welke hoofdzakelijk aan den klank aandacht geschonken is, steekt daar wel opvallend, schoon geenszins onsympathiek, bij af. Jammer echter, dat dit kostelijke Bali'sche snijwerk veelal een dikken laag verguldsel heeft te dragen gekregen: ,,mas Inggris'' [32]), zooals de Gianjarsche Regent ons, wijzende op zijn zwaar vergulden gamelan, vol gerechtvaardigden eigenaarstrots, uitlegde. Maar wanneer het snijwerk onverguld was gelaten, zooals bij de verrukkelijke, helaas verwaarloosde, gendèrs van de bergdèsa Batoer, was onze bewondering onvermengd.

Ook heden ten dage leven er nog steeds, voornamelijk in het Bangli'sche en Kloengkoengsche, van die

---

32) De Engelsche souvereigns genieten een groote reputatie vanwege hun hoog goudgehalte.

namelooze kunstenaars, die dit schoons voortbrengen bij wijze van handwerk. Maar zij zijn thans meerendeels oud en weinig jongeren staan er klaar om de traditie onverzwakt op de komende generaties over te dragen. Bali staat, helaas, op een keerpunt: de oude tijd is onherroepelijk voorbij en de geest van den nieuwen is der schoonheid niet genegen. De ondergang of afzetting der eigen vorsten — hoe onafwendbaar en wellicht noodzakelijk ook uit politiek oogpunt — heeft reeds hoogst nadeelig gewerkt op de artistieke productie van dit volk. Het nieuwe bestuur kon niet, als het oude, zijn: opdrachtgever en *veeleischend* opdrachtgever der aloude gilden van metselaars en timmerlieden, van goud-, zilver-, koper-, wapen- en gongsmeden; de nieuwe orde van zaken heeft onwillekeurig een betreurenswaardige vervlakking ten gevolge gehad. Nog zou wellicht veel door praktische maatregelen voor ondergang behoed kunnen worden, want de oude kunstenaars leven nog, de traditie kan nog worden overgegeven, — maar dan zal men daar niet lang meer mee mogen wachten.

De houding van het Gouvernement zij in hoofdzaak *negatief*: het onthoude zich van inmenging overal, waar de Baliërs zichzelf best kunnen helpen — en dat is in vrijwel alles. Verder zij der gouvernementeele bouwkunst zelfbeperking en plaatselijke aanpassing nadrukkelijk aanbevolen. [33]) En voorzoover hulp of steun

---

33) De navolgende woorden van den schilder-teekenaar *Nieuwenkamp* — en hij kan het weten — mogen in dit verband worden aangehaald. Hij schreef ze neer in den 2den druk van zijn ,,Zwerftochten op Bali'': ,,De natuur op Bali is niet meer ongerept, maar gehoond door alles wat daar [sedert Nieuwenkamp's vorige bezoek in 1908] is opgericht. Al onze bruggen en gebouwen vloeken met de omgeving, en over groote oppervlakten is het landschappelijk schoon voor goed door ons Bestuur bedorven. Door de talrijke slechte voorbeelden in de war gebracht, hebben ook de Baliërs al leelijke dingen gebouwd,

noodig is, late men die uitsluitend geldelijk zijn en met oordeel des onderscheids verleend worden. Daarnaast houde men een wakend oog op het gebruik en de verdeeling der eventueel toe te stane bedragen. Tenslotte handhave men zooveel mogelijk de godsdienstige instellingen en de oude zeden, óók dan, wanneer zij toevalligerwijs mochten strijden met de voorschriften van een of ander nivelleerend, den ganschen archipel over één kam scherend Staatsblad.

En moge dit vrome, en in zijn vroomheid gelukkige, volk verschoond blijven van eene herhaling der poging tot kerstening en der tragedie van 1881 [34]). Zoo ergens, dan op religieus gebied, past het Westen onthouding jegens een maatschappij als de Bali'sche, die staat en valt met het Hindoeisme, en die bovendien getoond heeft zijn leden een mate van levensgeluk te kunnen schenken, welke dat Westen noch zich zelven, noch aan andere volkeren heeft vermogen te brengen.

,,Elke ras draagt het zijne tot de wereldbeschaving bij, naar gelang het zich zelf naar eigen aard weet uit te drukken en te verwezenlijken.'' Deze uitspraak van Dr. Ananda Coomaraswamy geldt ook voor het Bali'sche volk. De menschheid zou armer zijn, indien een cultuur als die van het Hindoe-eiland zou worden overweldigd door sloopende vreemde invloeden. En het

---

Vervolg noot 33

ze hebben tempelpoorten met cement bestreken en zijn in hun versieringen vaak afgeweken van de mooie oude motieven. Zoo is dan met onze vestiging een tijdperk ingetreden, waarin de Bali'sche kunst langzaam maar zeker zal te gronde gaan''.

34) Men zie dienaangaande *Krause*, ,,Bali'', blz. 50/51 en *C. Lekkerkerker*, ,,De geschiedenis der Christelijke Zending onder de Baliërs'' (,,De Indische Gids'' 1919, blz. 835).

Zeer verklaarbaar is o.i. dan ook het warme, om niet te zeggen, roerende pleidooi tegen de voorgenomen toelating der R. K. missie op Bali, gehouden door Tjokordă Gdé Rakă Soekawati, den poenggawa van Oeboed, op 24 Juni 1924 in den Volksraad. (,,Handelingen'' blz. 298).

meest zoudt gij, Baliërs, zelf zijn te beklagen, indien ge, misleid door de aantrekkingskracht van het nieuwe en onbekende, dat de laatste 20 jaren aan Uw horizon is verschenen, Uw eigen harmonische beschaving, Uw eigen religie, zeden en kunst zoudt verwaarloozen en laten sterven.

Eigenaardig is het, dat Bali, dat toch zulke voortreffelijke smeden en smidsgilden [35]) ten allen tijde heeft bezeten, alleen de kleinere muziekinstrumenten zelf heeft leeren vervaardigen. Kloengkoeng was van ouds van die toetsen- en ketelsmederij het middelpunt. Het bekendste gilde (sekăhă) daar was dat der gamelansmeden in de dèsa Tihingan. Nu nog worden, zooals wij vernamen uit een schrijven van den poenggawa van Bandjarangkan, in deze dèsa vele instrumenten vervaardigd, o.a. réjongs [36]). De grootere stukken, met name de gongs en kempoers, werden en worden echter uit Semarang betrokken.

Dat de Bali'sche bevolking op haar manier rijk is te noemen, openbaart zich misschien in geen opzicht overtuigender dan in de profusie van gamelans, die zelfs een vluchtig bezoek, vooral in het Zuiden en Noorden van 's eilands midden, doet vaststellen. Geen der talrijke godsdienstige feesten, geen bruiloftsfestijn, geen plechtige ontvangst in de poeri's, of er klinkt minstens één en dikwijls meer dan één gamelan. Per-

35) Overigens behoorden oorspronkelijk zoowel de gamelanspelers als de smeden tot hen die, in Hindoe-oogen, een veracht beroep uitoefenen. De spelers (*agending*) maken deel uit van de zes z.g. *mletja*; onder de andere mletja bevinden zich de wajangspelers (*awajang*) en de kidoengzangers (*makidoeng*). De gamelansmeden (*apandya gong*, *pandé gong*) behooren tot eene andere verachte categorie, n.l. tot de *asladasa tjandala*, de ,,18 verachte beroepen''. Thans is op Bali van zulk een veracht zijn van de genoemde beroepen geen spoor meer te bekennen.

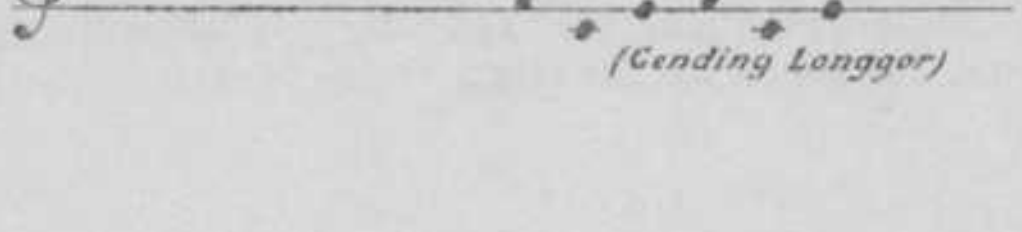
36) De ons door controleur Gunning geschonken réjongs zijn eveneens uit Tihingan afkomstig.

soonlijk zagen en hoorden wij vijf verschillende groote gamelans Gong, n.l. te Gianjar, Kloengkoeng, Batoeboelan, Blahbatoeh (alle vier in Zuid-Bali) en te Singaradja (Noord-Bali), en twee Semar pegoelingan, n.l. te Oeboed en Batoeboelan (beide in Zuid-Bali), benevens vele ensembles, waarvan hierachter nog sprake zal zijn.

Voor den wajang worden de beide groote gamelans, voorzoover wij weten, niet gebruikt. Daarvoor heeft men weer andere speeltuigen en combinaties, waarvan elk behoort bij een bepaalde wajangsoort (zie de §§ 8 en 11). En voor de lijkverbrandingen eveneens bestaat er — hoewel dan ook de gamelans Gong, Saron, Semar pegoelingan en Angkloeng en de metaaltoetsige pengènter zich laten hooren — een zeer speciale combinatie, n.l. de bamboe-gambangs c.a. (zie § 12).

Ten slotte mogen hier nog een plaats vinden enkele opmerkingen over de (speciaal Noord-Balische?) Gongmelodiek, gelijk die uit de voorhanden muzieklontars blijkt.

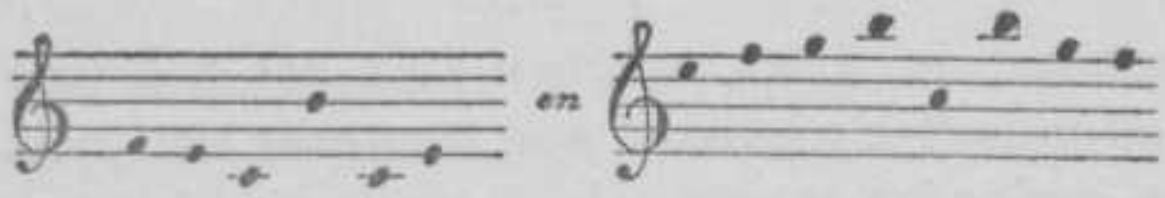
Nergens op Java en Bali hebben wij kernmelodieën aangetroffen, die zoozeer zich kenmerken als te zijn zuiver *instrumentaal*. Slechts muziek, die niet gezongen wordt, kan zich de vrijheid veroorlooven, zich op zulk een — haast zouden wij zeggen — losbandige wijze langs de gamma te bewegen: van de hoogste tonen springt zij, hetzij in een enkel zeer groot, hetzij in een aantal kleinere intervallen, naar de diepste regionen. (Zie tabel VIII). Nonen, deciemen, duodeciemen zijn schering en inslag en verleenen der melodie een onbeheerscht, bijna diabolisch karakter:



(Gending Longgor)

(Gending Lordira)

En deze indruk blijft, ook al zou men moeten aannemen, dat de melodie aan de grenzen van de trompong-tessitura ,,omgebogen'' is, zoodat enkele intervallen, met name de septiemen in passages als deze:

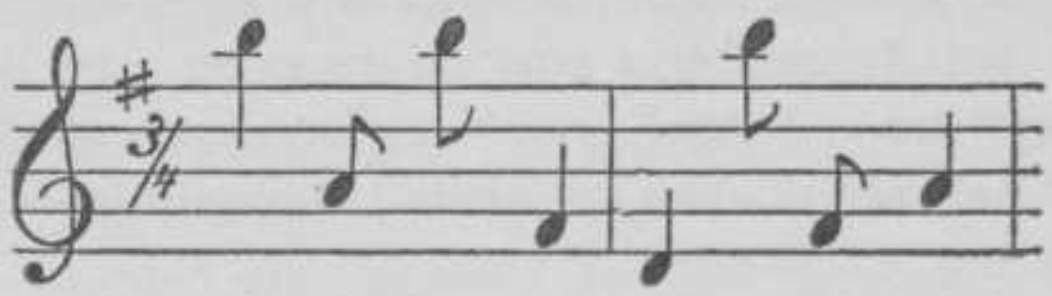


feitelijk ,,in omkeering'' opgevat, derhalve als verkapte secunden niet meegeteld moeten worden.

In deze kernmelodiek is waarschijnlijk wel het grootste wezenlijke verschil tusschen de Bali'sche en de Javaansche muziek gelegen. Want de Javaansche gendings toonen zulke groote intervallen niet dan hoogst zelden. Met moeite haalt men uit het Vorstenlandsche répertoire een aantal gendings bijeen, die een enkele keer van intervallen, grooter dan één octaaf, gebruik maken. En dan nog komen die vrijwel altijd voor dáár, waar de eene kenongphrase eindigt en een andere begint, of op het eind van een gongan, dus bij een zekere melodische afsluiting, en slechts zelden *midden in* eene melodische phrase.

Deze Noord-Bali'sche trompongmelodiek staat in hare bizarre springerigheid ook tegenover die van de *Westersche* volksmuziek. De Angelsaksische en Hongaarsche volkswijzen onderscheiden zich reeds opvallend door hunne frequente octaafsprongen; intervallen, grooter dan één octaaf, troffen wij in de Europeesche volksmuziek, uitgezonderd in eenige — instrumentale

— Noorsche danswijzen, niet aan. Er is echter één land, waar de muziek heel veel van zulke capricieuse intervallen gebruik maakt: dat is *China*. De instrumentale muziek van het Hemelsche Rijk toont b.v. dikwijls toonopeenvolgingen als deze [37]):



Hieronder, in § 13, zal men zien dat het volstrekt zoo verwonderlijk niet zou zijn, wanneer het juist Chineesche invloeden waren, die op de Bali'sche melodiek hebben ingewerkt.

Tenslotte mogen wij niet verhelen, dat de poenggawa van Oeboed (Zuid-Bali!) eenigszins sceptisch stond tegenover de Noord-Bali'sche Gong-notaties. De melodiek ervan leek hem in haar sprongen te wild en te plotseling. Inderdaad kent de ons door hem voorgezongen gending Semar pegoelingan: Bapang pelègongan (tabel IX) zulke bruuske intervallen niet. Integendeel: hierin overheerscht opvallend de conjuncte beweging. Een verklaring voor dit groote verschil vermogen wij op het oogenblik niet te geven. Wel loopen Noord- en Zuid-Bali in sommige opzichten uiteen en is het dus op zich zelf in het geheel niet vreemd, wanneer ook in de melodiek zich verschillen zouden openbaren, doch aan een zoo typisch onderscheid als het hier bedoelde kan, naar wij meenen, niet zonder meer de plaats van herkomst debet worden geacht.

Nu wij het hier toch over de gending Bapang pelègongan hebben: men moet, dunkt ons, al zéér Westersch éénkennig zijn, om niet de eenvoudige schoonheden

---

37) *G. Soulié*: „La musique en Chine", blz. 114.

op te merken, die in deze kernwijze besloten liggen. De ,,economie'' dier melodie is werkelijk bewonderenswaardig; met hoe eenvoudige middelen wordt hier een sterken climax bereikt. Hoe krachtig dat driemaal herhaalde, allengs vertraagde aanvangsmotiefje, hoe mannelijk in zijn ernst de daarop volgende, eveneens driemaal met een kleine variatie herhaalde phrase, die de rest van de *pengawak* vormt. Dan het meer lyrische *pengisep*, waarin de melodie langzaam aan naar het *pengelik* toe dringerder schijnt te worden, om in *ngelik* zelf haar hoogtepunt te bereiken, waarna geleidelijk de spanning weer vermindert, het tempo trager wordt en de melodie als het ware zich weer in zich zelve terugtrekt. Het *pengètjèt* (=trippelgang) tenslotte, voelen wij als een soort lichtere nabetrachting, als de, haast zouden wij zeggen, lichtzinnige moraal van het stuk. Wanneer deze gending als dansmuziek voor de lègong wordt gebruikt, behoort dit pengètjèt erbij, heet mogelijk wel aldus naar de dansfiguur, waarvan het de begeleiding is; als gending-zonder-dans voorgedragen, laat men het gewoonlijk weg.

Wat het rhythme betreft, zij medegedeeld, dat de poenggawa uit den aard der zaak tijdens het noteeren gedeelten van de gending vele keeren herhaalde; steeds was dan het rhythme gelijk. Wij zijn dan ook overtuigd de melodie rhythmisch nauwkeurig zóó te hebben weergegeven, als onze zegsman haar ons voorzong. Indien des poenggawa's geheugen hem dus geen parten gespeeld heeft — en wij hebben geen enkele reden om dat aan te nemen, aangezien wij hem geheel vrij gelaten hebben in de keuze van gending en hij nimmer aarzeling in zijn voordracht toonde — dan blijkt uit deze melodie, dat het ,,vierkante'' rhythme, schoon dominerende, toch nogal eens doorbroken wordt.

Naar men ziet, hebben wij onze notatie van maatstrepen voorzien. Liever hadden wij dat niet gedaan. Terwille van de overzichtelijkheid zijn wij daar echter toch toe overgegaan, zonder hiermede te kennen te willen geven, dat de thans gegeven maatindeeling de eenig mogelijke is [38]).

In § 5 werd er al op gewezen, dat èn de Sangsit- èn de Boeboenan-notaties, behalve in de eerste paar gendings, slechts één toon *ding* bleken te kennen, hoewel hare sleutels, gelijk ook te verwachten was, *ding gedé* en *ding tjenik* onderscheiden. In hoeverre deze omstandigheid van invloed is op het verloop der melodische lijn, zooals de notaties die geven, durven wij niet te beoordeelen. Indien de verschillende groote en voor ons vreemde intervallen alleen voorkwamen daar, waar een *ding* ,,in het spel'' was, en tevens deze melodische sprongen vermeden zouden zijn, indien de andere toon *ding* gesubstitueerd werd, zouden wij wellicht niet hebben hoeven te aarzelen, om een dergelijk correctie aan te brengen. Nu evenwel de melodie ook op plaatsen, waar er geen *ding* bij te pas komt, zulke vervaarlijke sprongen laat zien, is niet te zeggen, welke *ding* als *tjenik*, en welke als *gedé* behoort te worden opgevat.

---

38) Deze opmerking geldt evenzeer voor de notaties van tabellen X en XI.

§ 7.

DE GAMELAN ANGKLOENG.

Op bezoek bij den poenggawa van Blahbatoeh in zijn schoone, sedert de groote aardbewing van 1917 al weer grootendeels herbouwde poeri, waar de bamboe-gambang zijn macabere klanken had gepaard aan de kloktonen der gangsa's en wij onthaald waren geworden op de voortreffelijkste djeroek Bali, die wij ons herinneren ooit gesavoureerd te hebben, — werden wij nochtans de geboden instrumentale en frugale geneuchten ontrouw, toen plotseling van uit de verte het geluid van nog weer andere gamelans naar ons overwoei. Een compromis tusschen bezoeksetiquette en onderzoekingsdrift werd, dank zij de voorkomendheid van onzen gastheer, dra gevonden; geleid en voorafgegaan door den volijverigen poenggawa zelf, gingen we al spoedig in de richting van den lokkenden melodieusen klankenwirwar. Onze weg, langs geheimzinnige kampoengpaden, voerde tenslotte een trapje op, een poort door, en daar, in de zon-doorlooverden schemer van zware boomen, op een feestelijk versierd, door gebouwen en leemen muurtjes geheel ingesloten, erf zagen wij misschien een honderdtal dèsabewoners bijeen, te midden van wie twee gamelans werden geslagen in een lustig en overmoedig tempo. Een bruiloft. En een schouwspel om niet licht te vergeten.

Wonderlijke bouwsels van gebak, rijstkoekjes, vruchten en bloemen — evenzoovele offergaven —; festoenen en guirlandes van bamboe, van gestripte klapper-

en in kettingen gevlochten palmbladeren, hangend in slingers of van grootere hoogte neerdalend in lange trossen; daartusschen en -onder het krioelen van al die goedgebouwde mannen, vrouwen en kinderen met hunne warm-bruine naakte bovenlijven rond het glanzend koper der instrumenten en het rhythmisch bewegen der bezige spelers. En over alles het lichtgewemel van zon door bladeren.

Zelden hoorden wij van een Inlandsch orkest zulke innig opgewekte muziek. Beide gamelans — gelijk van uiterlijk en samenstelling, al was de eene wat sterker van bezetting dan de andere — speelden tegelijk, en in dit geval leverde dat geen cacophonie op, daar zij niet alleen telkens dezelfde gendings deden hooren, maar zij ook volkomen dezelfde toonschaal en dezelfde toonhoogte droegen. Zij bleken te worden genoemd *gamelan Angkloeng* (foto 20) en te zijn samengesteld uit twee soorten melodie-voerende, één-octavige gendèrs (onderscheiden in *gedé* en *tjenik*), de een één octaaf hooger dan de ander, van elk waarvan de eene gamelan er twee, de andere vier exemplaren telde; dan was er nog een grootere gendèr-vorm, de *djègog*(*an*), eveneens van één octaaf omvang, die weer één octaaf lager lag dan de gendèr gedé en waarvan elke gamelan er twee bezat. Verder, om eerst de meer algemeen bekende speeltuigen te noemen, behoorden er tot deze orkestjes twee *kendangs* (van het konische model) en een *kempoer*.

Maar dan speelden er in deze combinatie ook nog mee een aantal *réjongs* [1]), de sedert kort in levenden lijve teruggevonden, op de reliefs van tjandi [1a]) Panataran [1b]) en op die van tjandi Ngrimbi [1b]) afgebeelde, langen tijd problematisch gebleven instrumenten.

---

1) In Zuid-Bali spreekt men tegenwoordig van *rijong*.

1*a*) Hindoe-tempel.

1*b*) De een bij Blitar in Kediri, de ander bij Djombang in

Men heeft o.a. geopperd, dat die relief-speeltuigen wel getailleerde trommen konden zijn, met aan weerszijden midden op het vel een stuk stempasta (gewoonlijk een mengsel van hars, olie en was). Ook zonder dat deze instrumenten teruggevonden waren, zou men echter een dergelijke hypothese hebben moeten verwerpen, aannemende, dat ook ten dezen de Panataran-beeldhouwers dezelfde nauwkeurigheid in de weergave van het onderwerp betracht hebben, als in andere gevallen. Immers de afgebeelde spelers brengen hun slaghout in aanraking met dat knopvormige uitsteeksel, dat de stempasta zou moeten voorstellen. Was die verhevenheid nu evenwel inderdaad stempasta, dan zou hij juist *niet* daarop, maar ergens ernaast, op het trommelvel *zelf* moeten slaan. De speelhouding der bewuste nyågå's maakte het al wel zeer waarschijnlijk, dat wij hier met een instrument te maken hadden, bestaande uit twee, door een soort frame verbonden, klankketels van bonangmodel. De uitsteeksels aan weerszijden zouden dan de *pentjoe*, de slagknobbels zijn. De ontdekking der identieke Bali'sche réjongs bracht dit vermoeden tot zekerheid.

Zooals uit de vergelijking uit de Panataran-réjongs (foto 22) en de moderne Balische (foto 21) valt op te merken, hebben laatstgenoemde alleen een ietwat anders gevormd frame. Terwijl dat van de relief-speeltuigen geleidelijk naar het midden versmalt, doch zelfs middenin nog betrekkelijk dik blijft (zoodat het zelfs voor een getailleerd tromlichaam kon worden aangezien) en den indruk geeft, niet massief, maar, om het zoo eens uit te drukken, ,,krat''-vormig te zijn, hebben de Bali'sche een veel plotselinger versmalling

---

Vervolg noot 1b

res. Soerabaja gelegen en beide dateerende uit de 14de eeuw.

en een meer stokvormige taille, zoodat het instrument in zijn geheel wel iets van een halter heeft.

De bevestiging der ketels geschiedt op Bali dikwijls door middel van een rechthoekig op het frame staand, gesteeld, houten kruis, welks uiteinden door de vier, zich in den ketelrand bevindende, gaatjes gestoken zijn. Zij is verder zóó geschied, dat, hoewel de straal van de verbreede stang-uiteinden gelijk is aan, of zelfs iets grooter is dan die van den onderkant van den ketel, deze desniettemin, dank zij het lang genoeg gesteeld zijn van het zooeven bedoelde houten kruis, toch niet afgesloten wordt, — wat allicht den klank ongunstig zou hebben beinvloed (tabel X*a*). De bijzonderheden van den vorm der relief-réjongs, waarvan sommige duidelijk laten zien, dat de ketel niet onmiddellijk op het frame aansluit, doet vermoeden, dat ook de Hindoe-Javanen deze wijze van bevestiging hebben toegepast [2]).

Soms zijn ze op een eenigszins andere wijze ingericht. Dan ontbreekt het zooeven genoemde kruis en zijn de uiteinden der halterstang zoodanig verbreed, dat zij bijna de opening der klankketels vullen, zonder echter den ketelwand aan te raken. Door middel van vier houten ,,spijkers'', die door de vier openingen in den ketelwand in het verbreede stanguiteinde zijn gedreven, wordt de klankketel op zijn plaats gehouden. Aldus zijn b.v. de réjongs gebouwd, die het vorige jaar voor ons te Tihingan (Kloengkoeng) zijn vervaardigd.

En nog een derde wijze van bevestiging is bekend (foto 23). De halterstang heeft dan aan elk van zijn

---

2) De door den heer *Brandts Buys* in zijn Djåwå-artikel (2de jaarg., blz. 34 v.v.) opgenomen en besproken réjongteekening geeft een, aan onduidelijkheid der aan haar ten grondslag liggende schets te wijten, minder juiste voorstelling van de bevestiging der ketels.

uiteinden vier uitstekende ijzertjes, door elk waarvan een gaatje is geboord. Een kruiselings door die gaatjes en door de openingen in den klankketelwand gebracht koord houdt den ketel op de gewenschte plaats. Het komt ons voor, dat deze methode nog beter dan de beide andere, den réjongs een onbelemmerden klank waarborgt. De heer Heyting heeft dergelijke réjongs in een paar dorpen in het Boelèlèngsche aangetroffen, n.l. te Penaroengan (dèsa Penaroekan), te Boeningan en te Sangsit (foto 24).

In de dèsa Boeningan raakt de zooeven beschreven bevestigingswijze van de rèjongketels in onbruik. Meestal is hij tegenwoordig vervangen door een opstelling van de ketels op een gewoon onderstel (plawah).

Te Penaroengan bestaat de halterstang uit drie gedeelten: het rechte en dunne middendeel en de beide verbreede uiteinden. Dit middendeel wordt gebruikt, als men de réjongs loopende bespeelt. Het sluit met een vierkant uitsteeksel in een in het ondervlak van de verbreede uiteinden zich bevindende sponning; de speler hangt zich het geheele toestel d.m.v. een koord om den hals en voor den buik, zoodat hij beide handen vrij heeft om te slaan. Bij zittende bespeling wordt de middenstang weggelaten en dienen de losse uiteinden, op hun ondervlak geplaatst, gewoon als plawah voor hun ketels.

De bevolking van Boelèlèng vindt tegenwoordig deze haltervormige réjongs ouderwetsch en hun bespelers lichtelijk belachelijk. De tijd zal dan ook niet ver meer afliggen, dat zij in dit district niet meer worden gebruikt.

Wat die zooeven genoemde gaatjes in den ketelrand betreft: alle opgegraven Hindoe-Javaansche bonangketels (vgl. de talrijke, in het Museum van het Bataviaasch Genootschap aanwezige, exemplaren) vertoo-

nen die. Zij dienden echter niet alleen voor de hier beschreven wijzen van réjong-bevestiging, maar zeker zullen zij ook noodig zijn geweest — evenals die van de *kyè-vain*, *khong-yai* en *-lèk* en *khong thôm* (resp. de Birmeesche, Siameesche en Cambodgaansche bonangs) (foto 25) — voor het hangend houden van de ketels in de, vermoedelijk eertijds halfcirkel-vormige plawah (rantjakan). Tegenwoordig zijn de Javaansche en Bali'sche rantjakan steeds recht — die van Birma, Siam en Cambodga zijn ook nu nog rond [3]) — en op Java treft men, voor zoover ons bekend, vrijwel nergens meer bonangketels, die zulke gaatjes vertoonen, *in gebruik* aan. De eenige, ons daar bekende, voorbeelden zijn de ketels van den Kjahi Bermårå in den Djocja'schen kraton. Van dien Kj. Bermårå is het evenwel nog bekend, dat zijn rantjakan vroeger halfcirkelvormig waren. Ook toen werden echter de gaatjes niet meer gebruikt, zooals de Djocja'sche Regent voor de schoone kunsten, R. T. Djåjådipoerå, ons uit zijn jeugd met stelligheid kon mededeelen [4]). Deze opstelling in een halfcirkel nu hebben wij op Bali niet teruggevon-

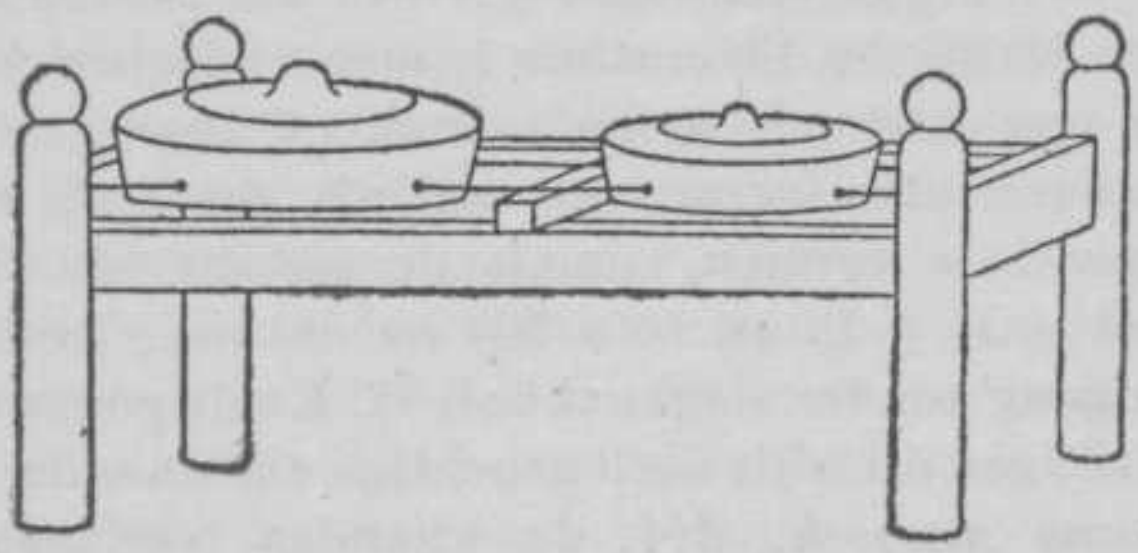
---

3) Zie ook *Dr. Curt Sachs*, ,,Reallexikon'' s.v. Kre-wain; en zijn ,,Musikinstrumente Indiens und Indonesiens'' 1ste dr. blzz. 4, 5, 7, 9 en 37; *Gaston Knosp*, ,,Rapport sur une mission officielle d'étude musicale en Indochine'' (Intern. Archiv für Ethnographie jaarg. XXI).

4) Van de ketels van dezen gamelan is het overigens niet onmogelijk, dat zij opgegraven Hindoe-Javaansche zijn. Van enkele andere, aan de Vorstenlandsche hoven zich bevindende, gamelans althans staat het vast, dat zij voor een (klein) deel met opgegraven toetsen — toevallig betreft het, voorzoover wij weten, in geen enkel geval *ketels* — voorzien zijn. Buiten Java (alleen in het door de Hindoe's en Hindoe-Javanen gekoloniseerde of bezochte gebied?) worden bonangketels met gaatjes wel meer aangetroffen.

Ook de vier opgegraven bonangketels (in model afwijkende van de hedendaagsche, doordat het bovenvlak ietwat gewelfd is), welke zich bevinden in het oudheidkundig Museum Sriwedari te Sålå, bezitten zulke gaatjes. Maar, hoewel op een halfcirkelvormige rantjakan opgesteld, worden ook hier weer

den, maar wel nog minstens één andere réjongketel-opstelling, die van die gaatjes gebruikt maakt. De ketels hangen dan, telkens twee op één onderstel, aan twee evenwijdig gespannen draden, welke dóór de gaatjes loopende, hen juist boven hun plawah doen zweven:



Twee réjongs, samen dus vier ketels dragende, doen met hun beiden de volledige angkloengschaal, die immers viertonig is, hooren (tab. I en Ia Nos. 14 en 15). De spelers der haltervormige Blahbatoeh'sche réjongs leggen hun instrument op hunne knieën, zoodat zij beide handen spelvrij hebben. Evenzoo de nyågå's der tempelreliefs. De klank is, zoo mogelijk, nog helderder en doordringender dan die van den gewonen bonang. En zeker daarom komen we het in oude tijden tegen als krijgsinstrument, als tenminste, wat wij wel vermoeden, de naam réjong toentertijd voor hetzelfde speeltuig in zwang was [5]). We lezen toch in den Pararaton [6]), bij de beschrijving van de botsing tus-

---

Vervolg noot 4

de gaatjes niet gebruikt. Deze ketels maken overigen èn wegens hunne toonhoogten èn wegens hun uiterlijk niet den indruk oorspronkelijk bijelkaar te hebben behoord.

5) Instrumentnamen hebben anders nogal eens de lastige eigenaardigheid — wellicht, omdat zij dikwijls onomatopoëtisch zijn? — van het eene op het andere instrument over te gaan.

6) Een der beide voornaamste geschiedbronnen voor de Singåsari- en Madjapahit-periode. De andere bron is Prapança's lofdicht Nagarakrtagama van 1365.

schen het Soenda'sche koningsgezantschap en een Madjapahit'sche legerafdeeling onder den grooten patih (eersten minister) Gadjah Mada te Boebat [7]) in het jaar 1357: ,,Alle Soendaërs hieven tegelijk een krijgsgeschreeuw aan: *versterkt door het klinken der réjongs* klonk het krijgsgeschreeuw als een aardstorting'' [8]).

In de Bali'sche litteratuur is men ondertusschen de réjong nog niet als krijgsinstrument tegengekomen. De manuscripten vermelden wel als zoodanig andere instrumentale vormen, zooals de *sangka*, de schelptrompet (zie § 10 en foto 36) en de *bèri*, (een soort signaalgong zonder slagknobbel) [9]). En de gongs en kenongs dragen dikwijls oorlogzuchtige eigennamen, b.v. *Toendoeng moesoeh*, d.i. de vijanden verjagend, of *Bentar kedaton*, d.i. de kraton splijtend. Op de Panataran-reliefs komt men den grooten gong, de reeds genoemde bèri, verder een schalmei en waarschijnlijk kemanaks als krijgsinstrumenten tegen (foto's 26, 26*a* en 27).

Gelijk gezegd (§ 6), wordt de réjong een enkele keer ook in den gamelan Gong aangetroffen. Zij zijn nu meestal vervangen door den *babarangan*, waarin men een aantal, op één onderstel samen gebrachte réjongs heeft te zien.

Herinnering aan den haltervorm van eertijds, waar-

---

7) Een in de onmiddellijke nabijheid v.d. hoofdpl. Madjapahit gelegen terrein, dat pas sedert die gebeurtenis dien naam ontving (boebat = uiteenslaan).

8) ,,Pararaton'' editie - *Brandes - Krom*, Verhandelingen Bat. Gen. dl. LXII, blz. 158.—Een andere, veel oudere plaats, waar de réjong reeds wordt genoemd, is strophe 235 van het van ± 1030 dateerende Oud-Javaansche gedicht Ardjoena wiwaha. (Bij het afdrukken van vel V was ons deze plaats nog niet bekend. Anders hadden wij haar ook op blz. 71 moeten aanhalen als argument voor het bestaan van bronzen instrumenten in koning Airlangga's rijk.)

9) B. v. in de ,,Oesana Bali'', in de ,,Tjarita Mpoe Brada'' of ,,Oesana parwa'' en in de ,,Bhisma parwa''.

bij elke speler dus twee ketels voor zijn rekening had, bleef bewaard in het feit, dat sommige zeer oude Gong-ensembles hun babaranganketels niet alle op één plawah hebben liggen, doch voor elk tweetal ketels een apart onderstel (en een aparte speler!) hebben. In dat geval is het, dat de ketels op de boven genoemde wijze boven de plawah hangen aan twee door de ketelwandgaatjes loopende, evenwijdig gespannen draden. (Zie het penteekeningetje op blz. 101.)

De haltervormige, tengerder angkloeng-réjongs worden ook wel met den naam *klèntangan* aangeduid [10]).

Een speeltuig als het bekende Soendaneesche schudinstrument (foto 28) behoeft thans dus blijkbaar niet meer in dezen gamelan Angkloeng voor te komen. De heer Gediking, de bibliothecaris der boekerij van het Bataviaasch Genootschap, heeft evenwel op zijn reis over Bali hier en daar nog zulke schud-angkloengs er bij aangetroffen [11]). De controleur Heyting heeft ze meermalen zien gebruiken in het Badoengsche (Zuid-Bali) en volgens I Njoman Sraba, poenggawa van Selemadeg, kwamen zij vroeger ook in Tabanan voor.

---

10) S.v. *kalèntang* geeft het Kawi-Balineesch woordenboek van *Van der Tuuk* (II 236): „onder de muziekinstrumenten, Ramajana, Sasaksche redactie, zang XI. (Vergelijk Lampongsch: *kalintang* en *nglalintang*; Maleisch van Koetei [Noord-Oost-Borneo]: *kalintangan*, muziekinstrumenten. (Bijdrage Tijdschrift voor Taal-, Land- en Volkenkunde, 5de volgreeks, III)". En in N. W. Luzon (Philippijnen) worden de door een der bergstammen gebruikte bamboe-idiochorden *koelitèng* genoemd. (*Fay-Cooper Cole* (*Gale*), „The Tinguian" blz. 442) terwijl men het woord *kalèntang* zelf ook aantreft in Midden-Sumatra (Rawas), waar het in zwang is voor een op den Javaanschen demoeng gelijkend instrument. (Vgl. *Snelleman*, „Muziek en muziekinstrumenten" in de Encyclopaedie van N.I. dl. II, blz. 812 (826).)

11) Ook Madoera kent ze, en evenzoo — onder den naam van *Goembeng* — Kediri, terwijl zij sporadisch nog voorkomen in Kedoe, b.v. in het regentschap Wånåsåbå (dèsa Kalidadap), in Banjoemas, regentschap Bandjernagara, alsmede in Sålå in het Klatèn'sche (b.v. dèsa Pokok).

Over het algemeen blijken ze echter allengs te verouderen en uit dezen gamelan te verdwijnen [12]).

Den poenggawa van Oeboed waren deze schud-angkloengs op Bali niet bekend. Wel kende hij nog z.g. *toempling*, d.z. een stel van twee losse bamboebuisjes, van onderen door een knoop gesloten, van boven open, die men om beurten met dien gesloten onderkant van een paar c.M. hoogte op een platten steen of op een plank laat vallen. Zoo ontstaat een uiterst primitief, 2-tonig, maar zéér rhythmisch gehouden muziekje. Hetzelfde instrument, doch in veel grooter afmeting en alsdan *boemboeng* geheeten, werd, naar Dr. Schrieke ons mededeelde, door hem aangetroffen in Tabanan, waar het de begeleiding vormde voor den dans van lègongs op een feest, gevierd door de bewoners der verschillende bandjars (wijken).

De mogelijkheid bestaat evenwel, dat de gamelan Angkloeng niet naar den schud-angkloeng is geheeten, doch naar een ander, blijkbaar op Bali eveneens sterk verouderd instrument, dat volgens den poenggawa van Oeboed thans uitsluitend in sommige Semar pegoelingan voorkomt en dan *nu* gewoonlijk *grantang* [13]) wordt genoemd, doch mogelijk eertijds angkloeng werd geheeten. Dat meenen wij te mogen opmaken uit den vorm der toetsen (*boemboeng* genoemd) [14]), die van bamboe ver-

---

12) Zie het artikel van den heer *Brandts Buys* in ,,Djåwå'' II blz. 34 (40).

13) Een Bataksch instrument van den, aan den gambang- (en gendèr-) vorm verwanten, doch cultuurhistorisch daaraan voorafgaanden, tjaloeng-vorm (d.i. populair uitgedrukt het touwladder-model) wordt bijna evenzoo genoemd, n.l. *garantoeng*. In het Z.W. van Borneo daarentegen is garantoeng de naam van een soort signaal-gong. (Vgl. *Sachs*, ,,Reallexikon'' s.v. *garantong* en *tawak*).

Zooals men in § 5 heeft kunnen zien, worden met *grantang* ook de teekens van het Bali'sche notenschrift aangeduid.

14) Het woord *boemboeng* schijnt inhaerent aan instrumenten van bamboe vervaardigd. Wij vermelden zooeven reeds den Tabananschen boemboeng. Maar ook op Java, en wel in het

vaardigd zijn en niet, als bij de Javaansche gambang kajoe en de, in § 12 nader te bespreken gambang uit den gamelan Gambang, uit smalle plankjes bestaan, doch den buisvorm behouden hebben, — in verband met de omstandigheid, dat thans nog in het sterk onder Bali'schen cultuur-invloed gestaan hebbende Banjoewangi [15]) een nauw verwante bamboe-gambang voorkomt, die eveneens zulke buisvormige ,,toetsen'' heeft en inderdaad angkloeng genoemd wordt. Het schijnt trouwens, dat op Java de neiging bestaat, elk speeltuig, welks klank door *geslagen of gestooten* bamboe-*buizen* wordt voortgebracht, met den onomatopoëtischen naam angkloeng aan te duiden: wij constateerden dat o.a., toen de ons door den heer R. S. Hardjådipoerå uit Banjoewangi ten geschenke gezonden bamboe-instrumenten door stationskoelies en dienstpersoneel zonder aarzelen angkloeng werden genoemd, hoewel zij dergelijke speeltuigen nog nimmer hadden gezien en er, naar het ons voorkwam, veel meer reden voor hen was, ze den naam gambang te geven.

Een andere vorm van gambang — gelijkende op het Javaansche instrument van dien naam — wordt door Jasper opgesomd en beschreven onder de instrumenten van een ensemble, dat klaarblijkelijk een gamelan Angkloeng is geweest, al kent genoemde auteur het ook uitsluitend onder den naam gandroeng. Ook dat speeltuig heet *grantang*. Later bleek ons (zie § 8), dat deze grantang dikwijls ook deel uitmaakt van den ech-

---

Vervolg noot 14

Kediri'sche, is dit, weer onomatopoëtische, woord in gebruik voor een hoofdzakelijk uit bamboe-idiochorden bestaand orkestje (zie blzz. 118/119).

15) De Hindoe-Javanen hebben zich in dit uiterste Oosten van Java het langst tegen den opdringenden Islam weten staande te houden en in de 18de eeuw werd Banjoewangi (Blambangan) opnieuw van Bali uit bezet en gedurende driekwart eeuw beheerscht.

ten gamelan Gandroeng, en ook wel *tingklik* [16]) wordt genoemd.

De door ons te Blahbatoeh gehoorde angkloeng-melodieën waren alle viertonig, d.w.z., zij overschreden geen van alle den omvang van één octaaf (zonder afsluitenden toon) en konden dus op elk der vier-toetsige instrumenten volledig gespeeld worden. Wat zij door haar gering aantal tonen voor Westersche ooren wellicht aan charme zouden hebben moeten missen, werd ruimschoots vergoed door haar sterk levend rhythme en het speelsche verspringen der melodische accenten. In tabel X is aanvang en einde der kernmelodie van een dier gendings in Europeesche notatie nauwkeurig benaderd [17]). De op de gendèrs gespeelde melodieën worden in haar accenten gesteund door de octaveerende djègogans en door de réjongs, welke laatste echter bij tijd en wijle de brui geven van het unisono, hun eigen weg gaan en dan een sierlijke, fugatisch aandoende meerstemmigheid veroorzaken.

Er zijn vele gamelans Angkloeng op Bali. Die van de dèsa Sidan (regentschap Gianjar) geldt onomstreden als de schoonste.

---

16) Dezelfde naam wordt ook gegeven aan den gamelan Djogèd (zie § 11).

17) Het phonogram, waarnaar deze gending genoteerd werd, bleek helaas in het midden beschadigd geraakt. Vandaar, dat het ons niet mogelijk was, het middengedeelte der melodie te geven. Men trooste zich — voorzoover noodig — met de verzekering, dat de, nu ontbrekende, middelnoot geen nieuwe melodische of rhythmische perspectieven zou hebben geopend, daar zij vrijwel een herhaling inhield van het tweede deel van fragment *a*.

In werkelijkheid liggen, wanneer wij den toon *a* (doeng) als punt van uitgang nemen, de als *g* en *d* weergegeven tonen resp. 1/6 en 1/8 heelen toon lager dan de overeenkomstige Europeesche tonen; de *b* daarentegen vrijwel juist op de goede hoogte (want 4 ,,cents'' vormen een hier volstrekt te verwaarloozen interval). Vgl. overigens tabellen I en I*a* Nos. 14.

Rest ons nog te vermelden, dat de gamelan Angkloeng o.a. geslagen wordt ter gelegenheid van den *bèbas*, een der ceremonieën, welke het *merangkat*, het schaakhuwelijk, wettigen. Bij het geluid van dezen gamelan begeeft men zich naar de woning van de ouders der geschaakte bruid.

Verder wordt deze gamelan vooral in den tempel en bij godsdienstige ceremonieën gebruikt, b.v. bij de viering van het *medèèng*, d.i. het in plechtige optocht afhalen van bloed- en aanverwanten om eer te bewijzen (*njoembah* of *măbakti*) aan de lichamen der overleden familieleden, die den volgenden dag zullen worden verbrand; bij het *njekah* of *ngasliwédană*, het zuiveringsfeest na den *ngabèn* (de lijkverbrandingsplechtigheid); dan verder ook gedurende het *melis* of *mekihis*, de jaarlijksche processie der kèpèng- [18]) godenbeelden naar den oever der zee; ter opluistering van de *odalan* (het alle 6 maanden [19]) gevierde feest ter eere van den familietempel (*sanggah* of *pemradjan*) en der poera's en van den *oton*, den (halfjaarlijkschen) verjaardag van een man of vrouw.

Ten slotte begeleidt het hier besproken orkest, onder den naam van *Gong tjoemangkirang* [20]), een krijgsdans (*tjoemangkirang*), uitgevoerd met boog en lans.

---

18) Deze godenbeelden zijn — mirabile dictu — vervaardigd van kèpèngs, dat zijn Chineesche duiten. Zie ook § 4 noot 10.

19) D.w.z. Bali'sche maanden van 35 dagen.

20) Vgl. het ,,Kawi-Balineesch Woordenboek'', dl. I. blz. 679.

§ 8.

DE GAMELAN GANDROENG.

De dans van kleine jongens wordt *Gandroeng* genoemd [1]). Het is ons niet te beurt gevallen, hem met eigen oogen te zien. Daarom worde volstaan met eene verwijzing naar het opstel van J.E. Jasper in het Tijdschrift voor het Binnenlandsch Bestuur dl. XXIII (1902), blz. 414 — 418, waar er eene beschrijving van gegeven wordt en o.a. als begeleidende instrumenten vermeld worden: telkens twee exemplaren van: de *grantang* [2]), van een 4-tonige *gangsa* (djongkok) [3]), van drie soorten instrumenten van een eveneens 4-tonig *gendèr*-type en van den *réjong* [4]); en verder één *kentjèk* (soort bekkens), één *kendang* en één *kempoer*, de samenstelling dus van den hierboven in § 7 beschreven gamelan Angkloeng.

Dat Jasper bij het noemen van den réjong wel zegt, dat het de Bali'sche bonang is, doch in het geheel geen melding maakt van een bijzondere manier van ketelmonteering (gelijk die beschreven is in § 7 en afgebeeld op foto's 21 en 23 en op tabel XII*a*), wettigt de veronderstelling, dat die ook hier wel weer verlaten zal zijn geweest voor een, welke met die van den gewonen bonang of trompong overeenkomt.

---

1) Hij is — althans in Zuid-Bali — feitelijk een surrogaat van de Djogèd (zie § 11). De gandroeng-dansers dragen dan ook geheel hetzelfde kostuum als de steeds vrouwelijke djogèds.
2) Zie blzz. 104/105.
3) Zie blzz. 74/75.
4) Zie blz. 96 v.v.

Voor Noord-Bali heeft I Goesti Poetoe Djlantik ons echter als typische samenstelling opgegeven:

1 *kendang* of *goepekan*;
1 *kempoel*;
1 *gangsa gantoeng* met 5 toetsen;
2 *gangsa djongkok* met 5 toetsen elk;
1 *tingklik* (d.i. de grantang van Jasper);
1 *kemong gantoeng*;
1 *ke(n)tjèk*;
1 *petoek*.

Genoemde deskundige zegsman is zelf in het bezit van een dergelijken gamelan Gandroeng, afkomstig van het naburige eiland Lombok (foto 29). Deze verschilt alleen in zooverre van het boven genoemde Bali'sche ensemble, dat hij i.p.v. een kemong gantoeng een *kenong* heeft en dat de tingklik *tjoengklik* [5]) en de ke(n)tjèk *rintjik* heet.

De *Banjoewangi'sche* gandroeng, die sterk onder Bali'sche invloeden heet te staan [6]) en dit waarschijnlijk in vele opzichten (b.v. choreografisch) ook wel doen zal, heeft evenwel een begeleidend orkestje van geheel andere samenstelling, zooals ieder zich zal herinneren [7]), die het gedenkwaardige Java-congres in Juni 1921 te Bandoeng heeft medegemaakt. Daar hebben zich toen laten hooren: 2 ketoeks, een *gong* en een *kendang*. Een onlangs uit Besoeki ontvangen opgave vermeldt dezelfde instrumenten, met dien verstande, dat in plaats van ketoeks, *kenongs* worden genoemd en er ook nog sprake is van een *lontjèng* (bel).

---

5) Het woord *tjoengklik* is ook op Bali wel bekend, maar *tingklik* is gebruikelijker en hoffelijker.
6) Zie ook § 7, noot 15.
7) Deze Banjoewangi'sche gandroengs waren bovendien meisjes.

§ 9.

EEN PAAR WAJANGORKESTJES: DE GENDÈR WAJANG EN DE GAMELANS GAMBOEH EN ARDJĂ.

A. Gendèr Wajang.

Den wajang poerwå (Bal.: parwa) plegen uitsluitend een viertal gendèrs, twee dubbeltallen, elk van een andere octaafligging, te begeleiden. Het stel in het bezit van den poenggawa van Oeboed (foto 30) droeg de gewone, sorogan-missende pélogschaal [1]) en had op elk instrument 13 toetsen, gelijk een ouderwetsche gendèr *teloelas* (immers = 13) betaamt.

De gendèrs worden onderscheiden in instrumenten met doorzingende tonen en die met een meer drogen klank. De eerste worden *pengisep* (= zuiger), de laatste *pengoembang* [2]) (= gonzer) genoemd. Het zijn dezelfde instrumenten, welke men in § 6 in den gamelan Gong en den Semar pegoelingan al aangetroffen heeft onder de namen *gendèr teloelas* of *rambat* (gedé en tjenik) en die op Java resp. worden genoemd: *gendèr alit* (of *paneroes*) en *gendèr baroeng*.

Beide termen (pengisep en pengoembang) worden ook elders in deze verhandeling genoemd: pengisep als naam voor de hoogste der beide gangsa Gambang (§ 12) en voor een gending-gedeelte (§ 4); pengoembang als dien van de laagste der gangsa Gambang.

---

1) Zie tabel I en Ia Nos. 11.

2) Afgeleid van *koembang*, de Inlandsche naam voor een soort houtbij (geslacht Xylocopa), die vliegende een ver hoorbaar snorrend geluid maakt.

De controleur Heyting gaf als zijn vermoeden te kennen, dat deze gendèrs teloelas vermoedelijk oorspronkelijk vrouweninstrumenten waren. Hij had opgemerkt, dat alle andere instrumenten op Bali bij vervoer — en men ziet dikwijls gamelans onderweg — steeds door de spelers zelf, doch alleen de gendèrs, zonder uitzondering door *andere* mannen gedragen werden. Dit feit wekte bij hem het vermoeden, dat oudtijds de gendèrs niet goed *konden* gedragen worden door de spelers-zelf en dat deze dus wellicht *vrouwen* geweest (c.q. *moesten*!) zijn.

Een en ander zou inderdaad kloppen met een nogal eens in de Vorstenlanden gevolgde praktijk, de gendèrbespeling aan vrouwen over te laten, en ook met die van het eiland Nias (ten Westen van Sumatra), waar een voorouder van de gendèr met houten toetsen, de touwladdervormige *doli-doli* (verwant aan de Soenda' sche tjaloeng) alleen door vrouwen wordt (mag worden?) geslagen [3]). In de Vorstenlanden wordt trouwens gewoonlijk als reden opgegeven, dat de gendèrbespeling zéér lenige polsen (voor het afdempen der zoojuist aangeslagen toetsen) vereischt, zooals die vaker bij een vrouw, dan bij een man voorkomen.

Den poenggawa van Oeboed evenwel was van een uitzonderingspositie der gendèrs, als bovenbedoeld, niets bekend. Wel worden de gendèr wajang dikwijls vroeg in den morgen alvast uit het huis van den eigenaar weggehaald en naar het feestterrein gebracht door hen, voor wie de wajang 's avonds zal spelen. De eigenaar dier instrumenten is dikwijls de wajangvertooner zelf — en de door hem ,,geleverde'' spelers, die pas 's middags komen opdagen, dragen in dat geval dus

---

3) Vgl. *Curt Sachs*, ,,Die Musikinstrumente Indiens und Indonesiens'', blzz. 24 en 26 en de teekening op blz. 113 van diens ,,Reallexikon''; zie ook *E.E.W.Gs. Schröder*, Nias, dl. I § 711.

inderdaad hun gendèrs niet zelf. Maar dat is dan louter door een samenloop van omstandigheden.

Voorzoover het den wajang Ramajana betreft, wordt nu dit gendèr-ensemble nog aangevuld door den:

B. Gamelan Gamboeh (foto 31).

Deze gamelan geldt, of gold althans eertijds, blijkbaar als een der belangrijkste ensemble's, immers *gamboeh* moet ,,volmaakt'' beteekenen. Te Kloengkoeng bestond hij uit:

a. een *rebab* (stemming der beide snaren resp. 200 en 300 trillingen, d.w.z. zij vormden een zuivere kwint);
b. een groote *soeling* (foto 16);
c. twee kleine kendangs, *goepek*(*an*) genaamd (zie ook foto 24);
d. een *kadjar* (zie § 6);
e. een *rintjik* (zie § 6);
f. twee *goemanaks* (Jav.: kemanaks);
g. een *kempoer*.

Te Batoeboelan was de samenstelling evenzoo, behalve dat er hier niet één, doch niet minder dan vier groote fluiten hun wild en hysterisch geluid in een diabolische cacophonie dooreen mengden.

Deze groote fluiten hebben, evenals de kleine soort, 6 gaten. Daarnaast kennen de Baliërs nóg een andere soeling, welke, behalve die 6 gaten, nog, dicht bij het ondereinde, een 7de gat hebben. Jongelingen plegen op deze 7-gatige soelings hun minneliederen (*gegoeritan*) te spelen [4]).

Volgens den Oeboedschen poenggawa zouden er soms aan de genoemde gamboeh-speeltuigen nog worden toegevoegd:

h. een soort trompong, *klènang* [5]) en

---

4) Vgl. ook blz. 84.
5) Met ditzelfde woord wordt te Sålå het hoogste (manne-

i. een kleine, 4-tonige gendèr, *kenjir* geheeten.

Een aantal dezer instrumenten kwamen reeds in de voorgaande paragrafen ter sprake; slechts over de *kemanak* (*goemanak*) volgen hier nog enkele aanteekeningen.

Op Java (foto 32) is hij tegenwoordig vrij zeldzaam, uitgezonderd in sommige gedeelten van Oost-Java; op Bali is hij naar verhouding veel talrijker.

De eerste vermelding — voorzoover ons bekend — geschiedt in de Bharata Yoeddha, in 1157 door Mpoe Sedah, den Kediri'schen dichter, vervaardigd naar den Voor-Indischen sagenstof, —tenminste, wanneer hij niet voorkomt op het in dit opzicht ietwat onduidelijke Bårâboedoer-relief, dat in het groote werk van Krom en Van Erp het nummer II 122 gekregen heeft. Dan zou het bestaan van den kemanak al voor de 8ste eeuw bewezen zijn. Hoe dit ook zij, de Kediri'sche dichter noemt hem in de 5de strophe van Zang 50 naast saron en soeling, als begeleidingsinstrument voor den dans, en vergelijkt zijn geluid bij het drukke en onafgebroken sjirpen der sprinkhanen.

De vorm van het instrument is zeer bijzonder. Hij bestaat uit een smal langgerekt klanklichaam, zoo ongeveer in den vorm van een, gewoonlijk gesteelden, hollen pisang, die aan één zijde overlangs gespleten is. Meestal — op Java altijd — zijn zij van brons vervaardigd; op Bali ook wel van ijzer, zooals b.v. die van Goesti Bagoes Djlantik, den Stedehouder van Karangasem (Oost-Bali). Bij nauwkeurige beschouwing blijken er eenige variëteiten voor te komen; de voornaamste zijn: een forsche, meer cylindrische en rechte, en een tengerder, meer gebogen vorm. Het wil ons

---

Vervolg noot 5

lijke, *lanang*) bonangketel-octaaf van den gamelan tjårâbalèn aangeduid. De Soendalanden kennen het in den even anders uitgesproken vorm *kolènang* voor het instrument, dat elders bonang heet.

toeschijnen, dat de forsche vorm de oudste van deze beide is. Op Bali is echter de kemanak dikwijls nog weer even anders gevormd: hij is dan wel van het forsche model, doch is nog regelmatiger cylindrisch gebouwd en mist den steel. (Zie foto 21 vooraan).

Altijd behooren er twee kemanaks bij elkaar. Te Cheribon en ook te Kloengkoeng werden deze door één speler gehanteerd en tegen elkaar geslagen; in de Vorstenlanden hebben twee spelers elk een kemanak in de linkerhand en doen hem klinken, door er met een slagstok, van den vorm van dien der bonangs, tegenaan te slaan. Totdusver hebben wij op Java alleen op de volgende plaatsen een tweetal kemanaks aangetroffen: te Cheribon in den Kasepoehan en in den Kanoman; te Sålå in den kraton, den Koesoemåjoedan en in het bezit van R. M. Ng. Soedjånåpoerå, den kliwon langenprådjå (hoofd van het gamelan-departement) van den kraton; te Djocja in den kraton, den Pakoe Alaman (twee stellen) en den Djåjådipoeran; te Bangil, Patjitan en Magetan in den kaboepatèn.

Men ziet, dat hun aantal, wat het grootste deel van Java betreft, zeer beperkt is. De omgeving van Mådjåkertå en Kediri (het centrum der oude Oost-Javaansche cultuur) maakt echter daarop een uitzondering: daar zijn de kemanaks vrij talrijk, ook in de dèsa, waar ze, voorzoover het Kediri betreft, bekend zijn als *nawek* en alleen ter begeleiding van den wajang poerwå worden geslagen (dus blijkbaar in gendings sléndro) [6]). In tegenstelling daarmede gebruikt men ze in de kratons van Sålå en Djocja, naar wij meenen uitsluitend, ter begeleiding van de bedåjå's, d.z. een soort adellijke danseressen, welke alleen vorsten en regenten het recht

---

6) Wij meenen ook op de Panataran reliefs de kemanaks te hebben teruggevonden, n.l. op het relief, op foto 27 afgebeeld (rechts boven).

hebben voor zich te laten dansen. En deze bedåjå-muziek is, behoudens een enkele uitzondering, steeds in pélog.

Hoewel zij een goed te definieeren toonhoogte bezitten (waarover zoo dadelijk meer), hebben zij toch meer een rhythmische dan een melodische taak in het ensemble te vervullen. Hun stemming behoeft n.l. geenszins met die van twee tonen van den gamelan, aan welke zij toegevoegd zijn, overeen te komen, en doen dit dan ook vrijwel nooit. Voorzoover zij voor de begeleiding der bedåjå's gebruikt worden, komt dat er ook minder op aan, doordat geen der melodie-voerende instrumenten dan aan de begeleiding deelneemt. Het bedåjå-orkestje bestaat n.l. in dat geval (te weten in de oude en heilige Bedåjå ketawang) verder alleen nog maar uit agogische instrumenten: *kendang ljiblon* en *penoenloeng* en interpungeerende: *gong*, *kenong*, *kempoel* en *ketoek*, benevens uit (unisono) *koorzang* van vrouwen.

Onophoudelijk klinkt hun helder geluid: de oude vergelijking met het onvermoeide sprinkhanengesjirp is dan ook niet zoo kwaad; ons deed het trouwens meer denken aan den eindeloos herhaalden slag van sommige vogels. De partij van de beide Sålå'sche kratonkemanaks laat zich b.v. met vrij groote nauwkeurigheid weergeven door:

Hoe is nu in het algemeen de stemming dier kemanaks? Meting van een aantal stellen heeft ons de overtuiging geschonken, dat deze zeer uiteen loopt. In één opzicht komen ze echter vrijwel alle met elkaar overeen: zij vormen zelden of nooit een enkel of dubbel sléndro-

interval (± 240 of 480 cents), doch dikwijls een interval, dat zich zeer wel in een pélogschaal zou laten onderbrengen. Hier mogen enkele dier stemmingen volgen [7]):

Plaats	*trillingsgetallen*	*interv. in ,,cents''*
Kasepoehan (Cheribon)	352 (± dådå) 440 (± limå)	386.5
Pakoe Alaman (Djocja)	524 (± barang) 592 (± bem)	211
id.	470 (± ?) 497 (± nem)	96.5
Kraton Sålå [8])	565 (± bem) 600 (± goeloe)	104

Tot zoover de kemanaks.

Het is weer den poenggawa van Oeboed, wien wij de notatie danken van de kernmelodie eener gending pegamboehan, n.l. van het stuk Bapang selisir. Zij is opgenomen in tabel XI. Ook deze melodie toont weer enkele doorbrekingen van de ,,vierkante'' structuur.

C. De Gamelan Ardjă, (foto 33), de muziek van den wajang Ardjă.

---

7) De toonnamen tusschen haakjes zijn die der dan nog het meest met den betrokken kemanaktoon overeenstemmende tonen van den gamelan pélog in het bezit der resp. kemanak-eigenaars.

8) Pangeran Hadiwidjåjå geeft in zijn artikel ,,De Bedojo Ketawang'' (,,Handelingen Congres voor Taal-, Land- en Volkenkunde, Solo 1919'' blz. 87 v.v.), als stemming op: *penoenggoel* (*bem*)—*barang*. Het is natuurlijk zeer wel mogelijk, dat van een der andere kraton-gamelans de beide genoemde tonen het meest die der kemanaks benaderen, doch in den gamelan waarin wij het kemanak-tweetal hoorden bespelen, den Kjahi Kadok manis, kwamen hunne toonhoogten ontegenzeggelijk het dichtst bij den *bem* en den *goeloe* (resp. 588 en 628 trillingen).

Deze gamelan heeft bijna dezelfde samenstelling als de gamelan Gamboeh. Hij ook bestaat uit:

a. een *rebab*;
b. 1 — 4 groote *soelings*;
c. twee *goepek*(*an*);
d. een *kadjar*;
e. een *rintjik*;
f. twee *goemanaks*.

Hij telt echter geen kempoer, maar wel nog:

g. een *kangsi*, d.i. een zeer kleine bonangketel, en
h. twee *goentang*. (foto 34).

Deze goentang is een bamboe-idiochord (d.w.z. een instrument, waarvan de snaar(en) bestaat(n) uit hetzelfde materiaal als het instrumentlichaam), gevormd uit een forsch bamboesegment (*laoed*), aan weerszijden door een knoop afgesloten (van welke echter dikwijls één doorboord is). Een deel der buiswand is door middel van twee evenwijdig loopende overlangsche ondiepe insnijdingen losgemaakt en even opgelicht. Onder de aldus verkregen bamboesnaar, *talin goentang* (Jav.: *sendeng*), zijn twee kleine kammen, *takoel talin goentang* (Jav.: *gandjel*, Soend.: *pahoel*) geplaatst, die zóóver van elkaar worden geschoven dat de snaar de gewenschte toon voortbrengt. De snaar zelf wordt door bamboetouwtjes (Jav.: *soeh*) voor verder uitscheuren behoed. Halverwege deze snaar is een soort trillend brugje bevestigd, op Bali *pelajah* genaamd (Jav.: *siwil*; Soend.: *soembi*) en *onder* de pelajah is de verdunde bamboewand *geheel* doorboord. De pelajah geraakt mee in trilling, als de snaar aangeslagen wordt en brengt daardoor de lucht in de bamboebuis in heftiger trilling, dan de snaar alleen dit zou vermogen. Hij werkt dus klankversterkend.

Instrumenten van dezen bouw zijn in den ganschen

archipel bekend [9]). Het veelvuldigst wellicht in West-Java, waar zij onder den naam van *ketoek awi* en *kendang awi* een vast en voornaam bestanddeel uitmaken van den gamelan Tjelempoeng [10]). De Bali'sche *goentang* heeft één snaar, evenals de West-Javaansche ketoek awi. De kendang awi is twee-snarig. Zijn snaren zijn te zamen door één soembi verbonden. Elders, met name op de Oostelijk van Bali gelegen kleine Soendaeilanden en ook op Noord-Sumatra (b.v. de Bataksche *noengneng* en de Atjehsche *tjanangtrièng*) komen ook méér-, zelfs tot 6-snarige vormen voor [11]). Deze vertoonen evenwel niet het bij de één- en twee-snarige vormen dikwijls aanwezige, boven beschreven, klankversterkend snaarbrugje. In Kediri (Oost-Java), n.l. te Toeloengagoeng, zijn deze bamboe-indiochorden (van de één-snarige soort en zonder snaarbrugje) op een onderstel gelegd, en doordat zij van links naar rechts kleiner en (dus) hooger van klank worden, vormen zij toonladder-brokken van meerdere of mindere uitgestrektheid. Ook in den Sålå'schen kraton troffen wij een aantal van zulke rantjakan aan. Men noemde ze daar en te Djocja *goembeng*. Dit goembeng is in Kediri echter de naam voor den bekenden schud-ang-

---

9) En elders ook, b.v. op Madagascar, vooral bij de Hova's, waar men ze *valiha* noemt. (Zie *Pappenheim*, ,,Madagascar'', blz. 33; *Lacaze*, ,,Souvenirs de Madagascar'', blz. 134; *Grandidier*, ,,Hist. phys., nat. et pol. de Mad.'' band I dl. I blz. 66/67; ibid. dl. IV blz. 144/145).

10) Zie *J. Kunst en R. T. Wiranatakoesoema*, ,,Een en ander over Soendaneesche muziek'' in ,,Djåwå'' I blzz. 240 en 241. In andere streken wordt dit *tjelempoeng* voor een enkel instrument gebruikt, b.v. in de Vorstenlanden voor een snaarinstrument (ongeveer een liggende cither) en in Siak voor het instrument dat in Midden-Java bonang heet.

11) Zie verder ook *Sachs*, ,,Die Musikinstrumente Indiens und Indonesiens'' blz. 95 v.v. De opmerking aldaar, dat de één-snarige vorm slechts op Sumatra c.a. zou voorkomen, is blijkens het bovenstaande minder juist.
Op Madagascar heeft dit instrument zelfs 14 — 20 snaren!

kloeng en die idiochordencombinatie heet daar *boem-boeng*.

Tenslotte behooren tot den gamelan Ardjă — doch alleen, wanneer hij den lakon Sampik begeleidt — ook nog eenige *terbang*, de ook op Java welbekende speeltuigen, die men het best kan omschrijven als een middenvorm tusschen tamboerijn en pauk [12]).

Wat deze lakon Sampik aangaat, deze behoort niet tot het oude, overgeleverde répertoire, doch is vermoedelijk van vrij jongen Maleisch-Chineeschen oorsprong. Misschien is het daaraan toe te schrijven, dat men in het begeleidend orkest, naast de reeds genoemde instrumenten, een enkele keer ook aantreft — o tempora, o mores — ..... een *harmonica*. Dit vulgaire speeltuig verlaagt door zijn met de Bali'sche toonschalen vloekende Westersche diatoniek en zijn vettig-plompe harmonieën het ensemble, waar het zich heeft ingedrongen, onvermijdelijk tot een minderwaardige cacophonie.

Tot besluit van onze aanteekeningen over de wajang-orkestjes, volge hier een lijst van gendings, welke bij den wajang (welke?; in elk geval de W. Ramajana; maar ook nog bij andere?) in Boelèlèng (Singaradja) worden gespeeld. Het was I Goesti Poetoe Djlantik, die ons deze serie van 50 gendings verschafte. De Kloengkoengsche gamelan Gamboeh-spelers daarentegen beweerden 125 gendings op hun répertoire te hebben. Als dat geen grootspraak is, dan zal, waar Noord- en Zuid-Bali wel is waar onderlinge verschillen toonen, maar toch niet *sterk* van elkaar afwijken, de hier volgende lijst wel niet volledig zijn, (aangenomen, dat ook voor

---

12) Men zie over de terbang *Kunst* en *Wiranatakoesoema*, „Een en ander over Soendaneesche muziek" („Djåwå" I, blz. 250) en de foto in „Djåwå" III tegenover blz. 28).

den Noord-Bali'schen wajang Ramajana de gamelan Gamboeh gebruikt wordt). Wij geven haar weer, zooals wij ze ontvingen, voegen hier en daar een vertaling toe, die de heer Schwartz ons verschaft heeft en erkennen gaarne, dat groepeering en nummering ons niet in alle opzichten duidelijk zijn:

Rerosian [13])

1. Segară winotan (= op de golven van de zee);
2. Srikanti (of Srikandi) (de naam van de dochter van Droepadi, een wajangfiguur);
3. Oedjar sepisan (= de niet herhaalde waarschuwing, het onveranderlijke woord);
4. Glagah ketoenoean [14]) (= brandend glagahveld; glagah = wild suikerriet);
5. Leboeh sepasar (straat, druk als een pasar; druk straatverkeer);
6. Bimă krodă (= de toorn van Bima, een der Pandawa's) [15]);
7. Boerisrawă (de naam van den zoon van Salya, wajangfiguur, bondgenoot der Koerawa's);
8. Bimanyoe (de naam van den zoon van Ardjoena, een der Pandawa's);
9. Joedă glar (de opmarsch ten strijde van het leger);
10. Prendjak ginongsèn (de prendjak — een klein, vlug vogeltje — met rinkelbelletjes);
11. Sekar soengsang (de bloem van de soengsang, een klimplant);
12. Srontjă (= potpourri);
13. Tjak moeringan (= de knorrige tja(nga)k, een een soort steltlooper).

---

13) Het substantief beteekent: forsche, luidklinkende melodieën.

14) De tjèngtjèngs, waarvan de geschiedenis hieronder in § 14 wordt verteld, hebben denzelfden naam gedragen.

15) Een der mooiste gendings in de Vorstenlanden draagt denzelfden naam. (Jav.: Bimå kordå).

A r o e m - a r o e m a n [16])

1. Wiswădéwi (= swa déwi = eigen aan een déwi, godin; verheven déwi);
2. Ari tigă (= rai tigă = drie tjarik; de strophen van deze gending hebben dus *drie* i.p.v. — zooals gewoonlijk — vier tjarik, m.a.w. slechts drie regels);
3. Wirat;
4. Aswălalită (= het bevallige paard);
5. Sragdară (= tijger);
6. Ari rontjă;
7. Sikarini (= bergtop);
8. Malini;

R a m y a n a ä n [17])

1. Gadjah endră (= de olifant van Indra);
2. Sempati (de naam van een mythischen aap);
3. Soeloebalang (misschien een verbastering van Soeloeh bală = legertoorts);
4. Lontjat loetoeng (= de springende aap);
5. Selasar (= fundament, grondslag);

1. Pemoengkah [18]) (= voorspel);
2. Pengalang (= tusschenspel);
3. Tampak silir (= het toegezwaaide koeltje);
4. Lindoe ngoemi (= aardbeving);
5. Penoeldoel (= wegstervend geluid, echo, nagalm)

1. Lengser;

---

16) =zachte melodieën, ontleend aan de *kekawin* (zie § 5, noot 1) die diezelfde namen dragen. Men speelt ze ter begeleiding van de lakons (wajang-stukken) uit de Mahabharata en de Ramajana.

17) De gendings, speciaal gespeeld bij den wajang Ramajana.

18) Elke wajangvoorstelling op Bali vangt met deze gending aan. In de Vorstenlanden neemt men daarvoor de gending Krawitan.

2. Rendah;
3. Bopang;
4. Djangkleng;
5. Mèsem (= glimlach);
6. Lorloran moeani (= lied met een zwevend karakter, mannelijke versie);
7. Lorloran loeh (= zwevend lied, vrouwelijke versie);
8. Alas-alasan (= gelijk de bosschen);
9. Meredoe semarǎ (= heerlijk klinkend);
10. Tjandi rebah (= de ingestorte tempel);
11. Pengloekatan
12. Rambang poedjǎ
13. Rambang lis

worden gespeeld tijdens de ceremonieën vóór het begin en na afloop van de wajangvertooning;

14. Slasar dalem;
15. Rebong;
16. Kemong kepanggel (een strijdgending);
17. Djaran sirig (= het dansende paard);
18. Batel roeboeh;
19. Loear peras.

§ 10.

DE PRIESTER-INSTRUMENTEN.

Evenals in de Westersche eerediensten vervult de muziek ook bij de godsdienstige plechtigheden der Baliërs een belangrijken rol. Aan het slot van § 4 hebben wij al gezegd, dat men de processies met gamelanmuziek pleegt op te luisteren en dat voor dat doel vooral de gamelans Gong en Angkloeng worden gebruikt.

In dezen paragraaf willen wij nu de eigenlijke priesterlijke instrumenten, d.w.z. de speeltuigen, gehanteerd door de priesters (*pedanda*) zelf of door hun helpers, kortelijks bespreken.

In de eerste plaats moeten wij dan de *bidschellen*, *gentă*, noemen (foto No. 35). Deze instrumenten, in grooten getale gevonden in den bodem van Midden- en Oost-Java [1]), vormen nog immer een onontbeerlijk bestanddeel van den huidigen Bali'schen ritus en van die der Oost-Javaansche Tenggereezen. In tegenstelling met de oude Hindoe-Javaansche en met de Tenggereesche schellen, wier boveneind nu eens dit, dan weer dat symbool draagt, zijn de tegenwoordige Bali' sche exemplaren blijkbaar alle van hetzelfde motief, het z.g. *badjra*-motief, voorzien [2]).

1) Men zie de talrijke exemplaren in het Museum van het Bataviaasch Genootschap.

2) Er bestaat een groot aantal verschillende schelknopvormen. Van vijf van zulke motieven, n.l. van de vormen *badjra*, *lingga*, *tjakra*, *naga* en *trisula* vindt men afbeeldingen in de ,,Handelingen van het Congres voor Taal-, Land- en Volkenkunde (Solo, December 1919) tegenover blz. 68 in het artikel van den heer *Scholte*, ,,De slametan Entas-entas der Tenggereezen en de Memoekoer-ceremonie op Bali''.

Foto 36 geeft de instrumenten weer, welke worden gehanteerd door de helpers van een *senggoehoe* (een soort van soedra-priester [3]), wier eenige taak het is, de booze geesten, de *boeta's*, te verjagen. Terwijl de senggoehoe zijn *mantra's* (ritueele formules) opzegt en zijn *moedra's* [4]) (symbolische, hieratische handstanden) verricht, maken zijn helpers met het aangegeven doel zooveel mogelijk geraas op hun instrumenten.

Over den *gentorak* hebben wij al in § 6 het noodige gezegd, omdat hij soms ook deel uitmaakt van den gamelan Gong.

De *schelphoorn* wordt op Bali *sangka* of *soengoe*, in het Sanskrit *çangka* genoemd. Het is natuurlijk een oer-oud instrument. Sinds onheuglijke tijden waren zulke schelphoorns den Hindoe's bekend. Vandaar dan ook, dat men er verscheidene exemplaren van afgebeeld ziet op de Bårâboedoer- [5]) en Prambanan-reliefs (foto 37) [6]). Ook weet men, dat de oude Mexikaansche volkeren en de stammen rond de Middellandsche zee zich van zulke hoorns bedienden. Heden ten dage zijn ze nog over bijna het geheele Oosten verspreid. Het gaatje, dat voor mondstuk dient, is

---

3) De *Soedra's* of *Kaoela's*, die oorspronkelijk de onderworpen autochthone bevolking uitmaakten, vormen de kastelooze onderlaag der Bali'sche maatschappij (90% der bevolking). De rest van de bevolking, oorspronkelijk de binnengedrongen overheerschers, vormen de z.g. *triwangsa*; het zijn van hoog naar laag de kasten der *Brahmanen*, der *Ksatrya's* en der *Wesja's*. De Shiwa- en Boeddha-priesters komen voort uit de kaste der Brahmanen; de radjah's behoorden deels tot de Ksatrya's, deels tot de Wesja's.

4) Over deze moedra's zie men het werk van Mej. *De Kleen* en den heer *De Kat Angelino*, dat onlangs verschenen is in het Folkwang-Verlag (15de deel van de ,,Schriften-Reihe Kulturen der Erde'').

5) Men zie b.v. het relief, dat in het werk van *Krom en Van Erp* het nummer Ib 70 draagt.

6) Ook worden zij genoemd in de Nagarakrtagama (Zang 84, vers 2).

dicht bij den eindspits van de schelp aangebracht. Er kan maar één toon op worden voortgebracht [7]). Nog moet worden opgemerkt, dat de huidige Bali'sche schelphoorns van een ander soort (n.l. *Tritonium variegatum*) zijn dan die van het tegenwoordige Voor-Indië, welke laatste tot dezelfde soort (*Turbinella rapa*) schijnen te behooren als de hoorns van de Bårå-boedoer- en Prambanan-reliefs.

De *ketiploek* tenslotte, is een kleine slingertrom van dezelfde soort als de *kelontong* (foto 38) van de Chineesche marskramers. Alleen is het priesterlijke instrument grooter en, in plaats van den ton-vorm van het Chineesche instrument, heeft het, naar men ziet, dien van een afgeknotte kegel [8]). Men houdt het speeltuig vast d.m.v. een steel; aan het tromlichaam zijn twee balletjes aan koordjes bevestigd, die de tromvellen raken, wanneer het instrument heen en weer wordt gedraaid.

---

7) Men zie ook *Sachs*, ,,Musikinstrumente Indiens und Indonesiens'', blz. 167 en 168 en het ,,Reallexikon'' van denzelfden schrijver, blz. 264.

8) In China zelf echter komt men eveneens dien konischen vorm tegen.

§ 11.

DE GAMELAN DJOGÊD OF TINGKLIK [1])

Een gamelan, geheel van bamboe, hout en rotan. Het is een orkestje ter begeleiding van den dans der *djogèds* (publieke danseressen) en wij kunnen niet anders zeggen, dan dat het, met zijn ranken en sneldroppelenden klankenval, een voortreffelijken ondergrond daarvoor vormt, zij het ook, dat wij er aanvankelijk het idee van een dans macabre aan wilden verbinden.

Het ensemble (foto's 39 en 40) bestaat uit een zevental verschillende instrumenten, waarvan sommige in dubbele of vierdubbele bezetting aanwezig zijn.

Te Kloengkoeng waren het:

a. 2 *djègog(an)* elk met 5 toetsen;
b. 2 *pengoembang*, [2]) elk met 15 toetsen;
c. 4 *barangan* (*pengisep*), elk met 15 toetsen.

De drie tot dusver genoemde instrumenten zijn een soort van bamboe-gendèrs. De toetsen bevinden zich elk zwevende boven een bamboe-klankbuis. De djègogan omvatten één, elk der beide andere soorten drie octaven. Eerstgenoemden zijn de dragers der eigenlijke kernmelodie; de pengoembangs en barangans paraphraseeren die.

Dan behooren verder nog tot dezen gamelan:

d. een *kempoel*;
e. een *peloek* [3]);
f. een *kempli*.

---

1) Zie § 8 noot 5.
2) Zie ook § 9 waar bij de behandeling van den Gendèr *wajang* ook de term *pengoembang* ter sprake is gekomen.
3) Vgl. voor de *peloek* § 6.

Deze drie verdeelen de gendings resp. in groote, kleinere en kleinste perioden. De kempoer is een bamboe *gong kemodong*, d.w.z., bestaat uit een toets, zwevend opgehangen boven een groote klankkast. Dikwijls is zijn uiterlijke vorm zeer fantastisch. Foto 40 geeft daar een mooi voorbeeld van. De petoek en de kempli zijn eveneens van bamboe. Ook hier zien we een toets boven een klankkast bevestigd. Doch in deze gevallen bestaat laatstgenoemde uit een bamboe-segment van groote middellijn, waarin in het midden, onder den toets, een gat geboord is.

Tenslotte behoort nog tot den gamelan Djogèd:

g. een *kendang*, weer van het konische model (foto's 11, 15, 19 en 24). Deze heeft, gelijk min of meer van zelf spreekt, de agogische leiding.

Een grappig incident deed zich nog voor in dien Kloengkoengschen wajangloods, waar de goede zorgen van controleur Haga deze tingklik- en nog zoovele andere spelers te zamen had gebracht. Telkens werd n.l. het spel der bamboe-instrumenten als in vrij contrapunt doorkruist door het forsche geluid eens authentieken bèbèks (eend), zonder dat wij aanvankelijk konden nagaan, waar deze gevleugelde zanger zich zóó nabij had opgesteld. Maar een der spelers die onze speurende ooren en oogen te hulp kwam, wees naar den kempoer. En werkelijk: in de klankkast van dit speeltuig — waarom bergruimte verloren te laten gaan? — had de praktische eigenaar een deurtje aangebracht en daarachter een zoo juist op den passar verworven eendebeest opgeborgen, en elke kempoerslag ontlokte nu aan het blijkbaar nerveuse dier de meest energieke protestgeluiden.

Zooals al werd opgemerkt in § 3, heeft deze gamelan Djogèd weer de bekende 5-tonige pélogschaal, en wel

in soenarèn-ligging [4]). De spelers waren zich hiervan bewust, want ze noemden den laagsten toon der schaal (den laagsten van den djègogan en van de andere gendèr-vormige instrumenten) niet *ding* doch *dèng*. Of er ook gamelans Djogèd *selisir* bestaan, is ons niet bekend. Ter betere vergelijking met de schalen der gemeten gamelans Gong en Semar pegoelingan, is in tabel I en Ia Nos. 10 deze zelfde djogèd-schaal echter in selisir-ligging weergegeven.

Voor toonomvang en octaafligging der instrumenten zie men tabel XII b.

---

4) Zie tabellen I en Ia Nos. 13.

§ 12.

DE GAMELAN GAMBANG EN ZIJN MELODIEK.

Bali, dat zooveel overblijfselen uit ouden tijd nog bewaard heeft, het eiland, waar men, dikwijls niet te vergeefs, oplossing zocht van problemen, den onderzoekers gesteld door Hindoe-Javaansche schrifturen en tempelrelief-voorstellingen, bleek ook de hoedster van den vreemdsoortigen ongelijktoetsigen, met gevorkte stokken geslagen gambang, van welke op de reliefs van het van 1375 dateerende pendåpå-terras van den Panataran-tempel afbeeldingen voorkomen. De inspecteur van den Oudheidkundigen Dienst, de heer P. C. van Stein Callenfels vond hem in 1919 op aanwijzing van den controleur Heyting in de dèsa Kaba-kaba (in het Tabanan'sche) terug en wijdde er eenige bladzijden aan in de Notulen van het Bataviaasch Genootschap [1]). Sedert werden er door den Oudheidkundigen Dienst foto's van genomen en schonken er meerderen hun aandacht aan, met name de heeren De Kat Angelino, Gediking en Brandts Buys [2]). Gedurende ons bezoek aan het Hindoe-eiland hebben wij van een viertal exemplaren de toonhoogte der toetsen kunnen meten en uit den mond van hun eigenaars enkele bijzonderheden opteekenen.

Gelijk bekend is, worden deze Bali'sche gambangs — welke, integenstelling met de gewoonlijk houten- of metaaltoetsige Javaansche instrumenten van den-

1) Dl. LVII (1919), afl. 4.
2) Zie het meergemeld artikel van laatstgenoemden in ,,Djåwå'' II, blz. 34 v.v. Daarin zijn de aanteekeningen van de heeren De Kat Angelino en Gediking verwerkt.

zelfden naam, wilahan van bamboe hebben [3]) — voornamelijk bij de lijkverbranding (*ngabèn*) gebruikt. Bezwaarlijk had men passender begeleiding voor deze semi-droevige, semi-feestelijke plechtigheid kunnen uitdenken: de klank dezer combinatie is niet beter te kenschetsen, dan met de woorden lustig-macaber. Denk U in den avond de vlammen, lekkende aan de hooge, lijkendragende, demonisch versierde bouwsels, de flakkerende schijnsels en dansende schaduwen, de drommen donkere eilanders rondom en — tot voor kort — de echtgenooten der gestorvenen, zich levend in de vlammen werpende: is het wonder, dat het geluid dier gambangs, dat dit infernaal-dorre geklikklak der bamboetoetsen, waardoorheen de bronzen tonen der gangsa gambang, der zeventonige metallophonen, hun onverstoorbaren cantus doen opklinken, bij hen, die dit eenmaal zagen, of zelfs alleen maar van dit alles weten, zeer bijzondere gevoelens wakker roept?

Aan den heer Heyting danken wij de mededeeling, dat Karangasem (Oost-Bali) in dit opzicht een uitzondering maakt; daar mag volgens den adat de gamelan Gambang bij de lijkverbrandingen juist niet bespeeld worden, doch wordt deze gebruikt voor de begeleiding van de verhalen uit den Pandji-cyclus [4]) en voor enkele andere, b.v. den Manoek abă. Als men nu echter bedenkt, dat ook de Pandji-verhalen een rituëelen achtergrond hebben [5]), dan blijkt, dat ook in het

---

3) Ook op Java komen trouwens toch nog eenige soorten bamboe-gambangs voor: de in § 6 besproken Besoekische angkloeng; als onderdeel van den, boemboeng geheeten, Kediri'schen bamboe-gamelan en in den Preanger soms — als goedkooper surrogaat van den houten-toetsigen gambang — in zeer eenvoudige gamelans.

4) Volgens *Van Stein Callenfels* draagt ook de gambangspelende kluizenaar van de Panataran-reliefs een Pandji-verhaal voor.

5) Zie ook § 13, noot 49.

Karangasem'sche de gambang zijn oorspronkelijke sacrale functie getrouw gebleven is. In de dèsa Sidatapa (distr. Boelèlèng) — een van de dorpen der Baliaga, — mag de Gambang alleen maar in de tempels bespeeld worden. Op deze geheiligde plaats worden de instrumenten ook opgeborgen, behalve de metalen toetsen der gangsa's, welke de spelers naar hun eigen huis plegen mede te nemen, hetzij uit vrees voor diefstal, hetzij om te voorkomen, dat deze of gene de toetsen zou afvijlen, om met het aldus verkregen, naar men zegt, hevig giftig vijlsel kwade praktijken uit te oefenen.

Twee malen waren wij in de gelegenheid zulk een Gambang te hooren: eens een onvolledigen te Kloengkoeng, — den anderen keer, in den Blahbatoeh'schen poeri, een in volle bezetting.

Een volledige Gambang bestaat uit 6 instrumenten: vier daarvan hebben elk 14 uit bamboe, n.l. uit *petoeng gambang* [6]), vervaardigde toetsen, de twee overige elk 7 metalen toetsen. Elk der bamboe-speeltuigen, doch het tweetal gangsa's te zamen, wordt door één man bespeeld. Foto 41 geeft een gamelan Gambang weer met toevallig een dubbelstel gangsa's. Foto 42 geeft een duidelijk beeld van de toetsen der bamboe-instrumenten.

Oppervlakkig beschouwd hebben deze gambangs drie toetsengroepen; in werkelijkheid zijn het er maar twee. De scheiding ligt tusschen de 8ste en 9de toets van links gerekend. Ter wille van de duidelijkheid zijn de instrumenten op de teekening scheef geplaatst; bij het bespelen bevinden de toetsen zich evenwijdig met den bodem. Zij hangen, op gendèr-manier, maar

---

6) Andere bamboe-soorten, zooals de *petoeng-manis* en de *petoeng-aboe* worden voor muzikale doeleinden onbruikbaar geacht of, wat ook mogelijk is, de adat schrijft voor, om welke redenen dan ook, juist de petoeng gambang voor dit doel te gebruiken.

op ietwat achteloozer wijze, deels twee aan twee, deels drie aan drie, aan rottan. De spelers zitten aan de van den beschouwer afgewende zijde van het instrument, hebben dus de drie kleinste toetsen, rechts op de foto, aan hun linkerhand. De bespeling vindt plaats door twee gevorkte slaghamers, *panggoel gambang* geheeten. De hamer in de linkerhand heeft een hoek zóó groot, dat de schijf- of eigenlijk cylindervormige hamerkoppen telkens *twee* toetsen vrij laten, anders gezegd, dat zij òf den 1sten en 4den, òf den 2den en 5den, òf den 3den en 6den toets aanraken. Deze drie slagen zijn de eenige, welke de speler zijn linker slaghamer doet uitvoeren. De daardoor telkens tot klinken gebrachte wilahan doen in bijna alle ons bekende gevallen benaderde, en ongetwijfeld bedoelde, octaven hooren. Slechts eens leverden zij ten naastenbij kwarten op (tab. II en IIa Nos. $5a_1$ en $5b_1$). De overige 8 toetsen worden door de rechterhand met den anderen slaghamer bewerkt. De beenen van dezen rechter panggoel maken een grooteren hoek dan de linker; zij laten n.l. *drie* toetsen onberoerd, anders gezegd, slaan tegelijk òf den 7den en den 11den, òf den 8sten en den 12den, òf den 9den en den 13den, òf den 10den en den 14den toets aan. Ook deze tweetallen laten bijna altijd benaderde octaven hooren, terwijl wij in één geval een sext constateerden (tab. II en IIa Nos. 6a en 6b, tonen VI).

Door den heer Brandts Buys werd er in zijn Praeadvies voor het in Juni 1921 te Bandoeng gehouden Java-congres [7]) — en later uitvoeriger in zijn „Djåwå"-artikel [8]) (waarin een geestige bespreking van de niet zeer stichtelijke relief-geschiedenis in drie tafereelen

---

7) Verschenen in den tweeden, door het Java-Instituut uitgegeven bundel prae-adviezen („Djåwå" 1ste jaargang 1921). De *handelingen* van het Java-congres van 1921 zijn eveneens in de eerste jaargang van „Djåwå" opgenomen (aflevering IV).

8) 2de jaargang, blz. 34 v.v.

(foto 39) — al op gewezen, dat de op de Panataran-reliefs afgebeelde slaghamers dezelfde hoeken te zien geven als de boven besprokene, en dat eveneens de volgorde, wat de lengte der toetsen aangaat, bij de oude Madjapahit'sche en de huidige Bali'sche speeltuigen gelijk is.

De volgorde der toetsen naar de toonhoogte was op alle 6 door ons gehoorde gambangs zóó, dat de rechterhand van links naar rechts het hoogste en het laagste tweetal van de zeven toon-dubbeltallen liet hooren (op tabel II met R_1, R_2, R_3 en R_4 aangeduid); de linkerhand had de resteerende middelste drie koppels (aangeduid als L_1, L_2 en L_3) voor hare rekening.

De beide gangsa's, onderling gelijk gestemd, doch de één een octaaf hooger liggende dan de ander, worden altijd in octaven geslagen door hun bespeler, die de kleinste en laagste, hoogst gestemde gangsa vlak voor zich en de grootste en hoogst gebouwde, laagst gestemde, daarachter heeft opgesteld. De vier gambangs staan daar gewoonlijk, twee links, twee rechts, omheen.

Evenals de beide gangsa's, waren te Blahbatoeh ook twee der vier bijbehoorende gambangs, n.l. de penangă en de pametit, behoudens verschil van octaaf, gelijk gestemd, echter op een geheel ander plan en met sterk van die der gangsa's afwijkende intervallen (tabellen Nos. II en IIa Nos. 3 en 4). De beide overige gambangs deden op hun beurt een noch onderling, noch met die van een der andere instrumenten congrueerende schaal hooren (ibid. resp. Nos. 5 en 6). Toch speelden alle 6 speeltuigen eendrachtig te zamen.

De Blahbatoeh'sche peméro met aan des spelers linkerhand die drie kwarten en ook die eene, uit de octaaf-regelmaat vallende, sext van den penjelat, vermoeden wij, dat wel corrupt zullen zijn. In Noord-Bali althans moet een goede gambang, volgens de ge-

zaghebbende mededeeling van I Goesti Poetoe Djlantik, niet dan octaven laten hooren. En zoo zal het ongetwijfeld ook in Zuid-Bali zijn. Doch ook, wanneer de zooeven genoemde afwijkende intervallen in het octaaf-gareel werden gespannen, dan zou dat, waar toch de toonhoogte en de intervalverdeeling der verschillende instrumenten uiteenloopen, de onderlinge disharmonie, die trouwens, wonderlijk genoeg, zich niet als hinderlijk aan ons opdrong, nauwelijks verminderen.

Van den te Kloengkoeng gehoorden gamelan Gambang, die uit twee gangsa's en slechts twee bamboespeeltuigen was samengesteld, noteerden wij alleen de stemming van eerstgenoemden (tabellen II en IIa No. 2).

De instrumenten van den gamelan Gambang dragen niet overal dezelfde namen. De heer Heyting noteerde de volgende naamgeving in het volgende zevental dorpen. De lijst geeft boven de stippellijn de bamboeinstrumenten van hoog naar laag (I — IV) en onder die lijn de beide gangsa's, het hoogste instrument vooropp (V — VI).

STAAT.

		Zuid-Bali			Noord-Bali			
		Krambitan (Tabanan)	Pemenang (Kediri, Tab.)	Blahbatoeh (Gianjar)	Tigawasa (Boelèlèng)	Sidatapa (Bandjar, Boel.)	Soedadji (Djineng-dalem, Boel.)	Padang-boelia (Boelèlèng)
De 4 gamboengs.	I.	pametit [9]	pengitoet [10]	pametit	pametit	penarik [10]	peketoet (of penjatjah) [18]	penjatjah [10]
	II.	peméro [10a]	penjelat [10]	penjelat	penjelat	penarik	penjoman (of pengiket)	pengiket [10]
	III.	peméro	pengènter [14]	peméro	peméro	djègogan [17]	pemadé (of penjading)	penjading [10]
	IV.	pengedé [11]	peméro	penangă [10]	penangă	djègogan	pewajan (of pengoe-boeng)	pengoe-boeng [10]
		– – – – –	– – – – –	– – – – –	– – – – –	– – – – –	– – – – –	– – – – –
De 2 gangsa's.	V.	gangsa tjenikan [12]	pengisep [15]	gangsa tjenik	gangsa	gangsa penoegoer [10]	gangsa tjenikan	gangsa
	VI.	gangsa gedénan [13]	pengoem-bang [16]	gangsa gedé	gangsa	gangsa penoegoer	gangsa gedénan	saron

9) Vgl. *Raden Ngabehi Rånggå Warsitå's* reeds in § 6 genoemd geschrift „Poeståkå Rådjå Poerwå", waar als een der instrumenten van Endrå's in 357 vervaardigde talen (= gamelan) Soerendrå, een *pamatoet* wordt genoemd. Dit woord is trouwens door *Dr. Groneman*, den toenmaligen lijfarts des sultans van Djocja, door *ketoek* vertaald („De Gamelan te Jogjakarta"

Vermelding verdient, dat al deze gangsa's Gambang de eigenaardigheid toonen, dat de kleinste en hoogste der 7 toetsen vóór den grootsten en laagsten toets is gelegen. In § 6, bij de bespreking van de gangsa djongkok, zijn wij reeds eenigszins nader op deze bijzondere toetsenvolgorde ingegaan.

Nu de gambang-melodiek. Even hebben wij daar

Vervolg noot 9

blz. 48). Waarschijnlijk is ook die vertaling goed, aangezien de letterlijke beteekenis van pametit (= pamatoet) de *kleine* (*kleinste*), d.i. *met den hoogsten toon* is en dus het kleinste (hoogste) instrument van een of ander groep van instrumenten aanduidt. En nu is de ketoek het kleinste der ,,interpungeerende'' speeltuigen. Op Bali is de pametit o.a. ook de kleinste der bamboe-gambangs. Vgl. ook hetgeen wij in § 6 over den babarangan hebben gezegd. Van dat instrument is het ook weer de hoogste ketelgroep, die aldus heet.

10) Beteekenis en afleiding van dit woord ons onbekend.

10*a*) Vgl. § 3, waar het woord *peméro* in een andere beteekenis voorkomt.

11) = de groot(st)e.

12) = de kleine gangsa.

13) = de groote gangsa.

14) Voor andere beteekenissen van dit woord zie men §§ 3 en 6.

15) Voor de termen *pengisep* en *pengoembang* zie men ook § 9, waar, bij de bespreking van den gendèr, ook deze instrumentale namen ter sprake zijn gekomen.

16) Er bestaan verscheidene instrumentnamen, die men gemakkelijk met dit woord pengoembang kan verwarren, b.v. *gambang*, *goembang*, *goembeng*. Overbodig te zeggen, dat met deze gelijkklinkende woorden zeer verschillende speeltuigen worden aangeduid, met gambang een xylophoon of metallophoon; met goembang een blaas-bamboe-gong; met goembeng een bamboe-idiochord en ook wel de schud-angkloeng. Zie ook § 6 noot 19, waar een dergelijke instrumentnaam-familie genoemd wordt.

Pe is een voorvoegsel, waardoor het voorwerp, waarmede de handeling van het werkwoord verricht wordt, pleegt te worden aangegeven. (Vgl. de vele hieronder en -boven gegeven substantieven, die met *pe* aanvangen).

17) Zie ook §§ 6, 7 en 11, waar eveneens van een djègog-(an) sprake is.

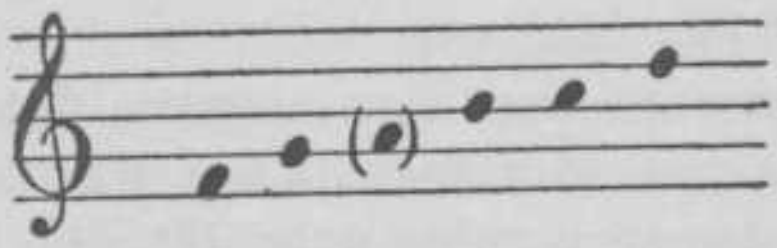
18) Noot 5 van § 15 doet zien, dat een van beide naamreeksen van Soedadji de 4 gambangs als vier broers voorstelt.

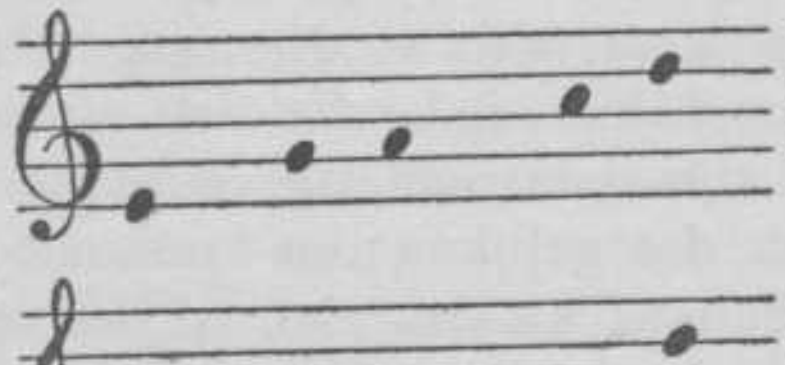
al over gesproken in § 5, bij de behandeling van het gambang-notenschrift [19]).

De overgroote meerderheid der gambang-melodieën, en, als men de ,,toevallige'' tonen bij de analyse uitschakelt [20]), vrijwel alle [21]), laten zich onder drie groepen, typen, brengen, n.l. die, welke resp. gebruik maken van de benaderde schalen:

type I

(de *dong tjenik* ontbreekt, terwijl de *dèng* òf eveneens niet voorkomt, of zeldzaam is).

type II 
(de *ding* ontbreekt, terwijl de *dèng* òf eveneens niet voorkomt of zeldzaam is).

type III*a* 
(de *dong gedé* en de *doeng* ontbreken).

type III*b*
(de *dong gedé* en de *dang tjenik* ontbreken).

En nu is het merkwaardig, dat deze benaderde schalen dezelfde zijn, welke men gewoonlijk opgeeft als het best de drie voornaamste Javaansche gamelanschalen te benaderen: type I kan men vergelijken met *pélog*

---

19) Men zie ook het gedeelte van § 3 dat de 7-tonige schalen behandelt.

20) Zooals men b.v. in de Schotsche pentatoniek ook nu en dan een zesden toon tegenkomt en — als niet-essentieel — bij analyse ter zijde stelt. Vgl. ook noot 4 al. 2 van § 13.

21) En daaronder bevinden zich de meest algemeen voorkomende.

bem, type II met *pélog barang*, typen IIIa en IIIb (in de verte!) met *sléndro*.

Van elk dier drie hoofdtypen zijn in tabellen XIII en XIV voorbeelden gegeven: de Nos. 1 en 2 behooren tot type I, Nos. 3 en 4 tot type II, Nos. 5 en 6 tot IIIa, No. 7 tot IIIb.

In tabel XV, die het répertoire van een viertal gamelan Gambang geeft, staat achter elke poepoeh vermeld, tot welk type hij behoort. De melodiën, die niet direct onder een der vier groepen kunnen worden gebracht, zijn daar samengevat in de (heterogene) groep IV. Maar ook achter deze hebben wij aangegeven, tot welk type de desbetreffende melodieën naar onze meening oorspronkelijk zullen hebben behoord.

Over het algemeen kan men zeggen, dat voor gelijknamige gendings in verschillende plaatsen steeds dezelfde schaal-typen worden gebruikt [22]). Overigens echter bestaan er plaatselijk in die melodieën dikwijls opmerkelijke verschillen: ieder district, misschien zelfs ieder dèsa, heeft zijn eigen redactie. Soms zijn de onderlinge verschillen der gelijknamige kernmelodieën zóó groot, dat men nauwelijks kan zien of hooren, dat het dezelfde wijs betreft en is het alleen aan bepaalde, karakteristieke passages te danken, dat men tenslotte toch merkt, met dezelfde poepoeh te doen te hebben.

In de voorhanden notaties bewegen zich deze gambang-melodieën, gelijk gezegd, binnen het 7-tonig gangsa-octaaf. Vanzelf rijst ook hier de vraag, of de melodieën, *gezongen*, zich soms over meer dan één octaaf uitstrekken, m.a.w. of de genoteerde melodie, vocaal

---

22) Een uitzondering maakt de Wasèng, die te Djinengdalem van type II, maar te Soedadji en Alasangker van type IIIa is, en de Semarandană, die te Krobokan van type I, maar te Soedadji van type IIIa is. Echter zijn deze uitzonderingen zeldzaam. (Vgl. tab. XV).

gereproduceerd, eigenlijk niet behoort te worden ,,opengevouwen'' [23]). Zooals hieronder zal blijken, moet deze vraag bevestigend worden beantwoord.

Men zal zien, dat er een vrij groot verschil bestaat tusschen de melodiek van den gambang en die van den trompong. De trompong-muziek is zuiver instrumentaal en kan daarom zonder bezwaar de meest phantastische melodische sprongen maken; zij pleegt dit dan soms ook te doen. In § 6 is daar al op gewezen en tabel VIII geeft er duidelijk blijk van. De gambang-muziek daarentegen is meteen ook zang-muziek en is daardoor aan beperkter mogelijkheden gebonden. In de gambangmelodiek zijn over het algemeen kleinere intervallen te verwachten: naast, in de eerste plaats, de voortschrijding naar de naastvolgenden toontrap (conjuncte beweging), zal haar melodiek, waar zij disjunct is, hoofdzakelijk intervallen laten zien, die de grenzen van — laten wij zeggen — een kwint of sext niet overschrijden. In geen geval zal men hier de overmoedige duodeciemen en deciemen der trompongmuziek aantreffen.

Brengen de gambangnotaties nu het praktisch bewijs voor deze theorie? Schijnbaar niet, doch inderdaad wel. Uit de notaties van melodieën van typen IIIa en IIIb blijkt n.l. een eigenaardige voorliefde voor de vocaal vrij moeilijk te treffen, septiem *ding — dong tjenik*. Zóó dikwijls komt dit interval voor, dat men de gangsa's blijkbaar gemakshalve erop gebouwd heeft, door, gelijk gezegd, den *dong tjenik* niet aan het einde van de toonreeks te plaatsen — de hem, als hoogste toon, van nature toekomende positie — doch hem vooraan, direct naast den laagsten toon *ding* onder te brengen [24]).

---

23) Vgl. dienaangaande het slot van § 5.
24) De melodieën van typen I en II missen òf den *ding*, òf den

En toch maakt deze septiem naar onze meening slechts een schijnbaren inbreuk op den bovengenoemden regel. Zij is o.i. slechts een schijn-septiem, belichaamt slechts een der gevolgen van het ,,toegevouwen'' zijn der melodie, anders gezegd, zij staat voor een secunde: de *kleine dong* kreeg deze septiemligging als gevolg van de één-octavigheid van den gangsa en is niet dan de plaatsvervanger van zijn lager octaaf.

Dat deze veronderstelling niet zonder grond is, kan misschien ook blijken uit tabel XIV No. 6a, waar wij een gedeelte van de onmiddellijk daaraan voorafgaande Wasèng-melodie opnieuw hebben genoteerd met omzetting van de bedoelde septiemen in secunden, (en de verdere melodische consequenties van dien). De melodie, die dientengevolge een grootere tessitura heeft gekregen — ongeveer die, welke ook de poepoeh voor den Bali'schen gamelan Gong en de Javaansche lagoe laten zien — oogt en klinkt opeens veel natuurlijker en aannemelijker dan in haar veel te nauw instrumentaal keurslijf. Dat we, de genoteerde gambang-melodieën aldus interpreteerende, ons musicologisch boekje niet te buiten gaan, heeft ons een collectie Bali'sche tembang getoond (waaronder Sinom, Midjil, Doermă, Dangdang e.a.), welke wij voor eenige jaren uit den mond van den Brahmaan Ida Bagoes Karang hebben opgeteekend [25]). Deze toch bewogen zich inderdaad over een uitgestrektheid van meer dan één octaaf.

Vervolg noot 24.
dong tjenik. Die kennen dus geen van alle de bedoelde septiem. Moeten wij hieruit de gevolgtrekking maken, dat de anhemitonische melodieën van typen IIIa en IIIb dus wel ouder zullen zijn dan die van typen I en II, aangezien de instrumenten zich naar *hun* aard hebben gevormd?

25) Later is die helaas gedurende een reis verloren geraakt. Ook in de melodieën daarvan troffen wij alleen maar kleine en middelsoort intervallen aan. Een sext was wel het grootste interval.

Dat de gangsa gambang de kernmelodieën dus eenigszins misvormd, immers gecondenseerd, weergeeft, is wel zeker. Eenzelfde verschijnsel valt trouwens ook te constateeren — wij wezen er reeds op — zoowel bij de gangsa's djongkok en de tjaloengs c.s. en misschien zelfs bij den trompong in de groote Bali'sche ensembles, als bij de instrumenten van het saron-type in den Javaanschen gamelan, die, met even weinig scrupules, de kernmelodie wringen op het Procrustusbed hunner één-octavige toonreeksen.

§ 13.

BESCHOUWINGEN OVER HERKOMST, OUDERDOM EN ONDERLINGE VERHOUDING VAN DE 7-TONIGE SCHALEN EN VAN DE SLÉNDRO-SCHAAL.

Het bijna geheel ontbreken van daarop betrekking hebbende historische en musicologische gegevens, liet tot voor eenige jaren de meest mogelijke ruimte voor speculaties omtrent de herkomst der Indonesische toongeslachten. Prof. Land — overtuigd van den betrekkelijk geringen ouderdom der pélogschaal — meende, dat er eenige aanleiding bestond, voor haar een Perzisch-Arabische afkomst aan te nemen; hij noemt het althans een verdedigbare stelling; — het volgens hem oudere sléndro daarentegen voert hij op Chineesche invloeden terug. R. M. Soerjåpoetrå schijnt nu eens, althans voor pélog, een nauwen samenhang met Voor-Indische schalen aan te nemen, dan weer postuleert hij voor beide toongeslachten een ontstaan op Java zelf. Het Javaansche volksgeloof tenslotte acht sléndro een geschenk eener (Voor-Indische) godheid en pélog eene vervorming en aanvulling door vermetele menschenhand van sléndro.

Men verwijte ons geen ,,hubris'', geen euvelen overmoed, indien ook wij, aan de hand van naar wij meenen ten deele nog niet eerder bekende gegevens, in deze paragraaf eene poging hebben gewaagd, het doopceel der beide schalen te lichten. De Bali'sche gam-

bang-schaal is daarbij ons punt van uitgang geweest.

In § 3 wezen wij er al op, dat zij niet identiek is met het Javaansche pélog en de analoge saih pitoe-schaal. Toch houden beide schalen onmiskenbaar verband met elkaar.

In de eerste plaats ligt er in de tegenstelling der gambang-melodieën van de typen, die wij in de vorige paragraaf als I en II hebben onderscheiden, een aanwijzing voor de opvatting, dat de 1ste en de 7de toon der schaal in sorog-verhouding staan, terwijl ook de eigenaardige ligging van toets 7 vóór toets 1 in dat verband wellicht nog een tweede aanwijzing geeft.

Verder schijnen vele melodieën van typen I en II de opeenvolging *dang gedé* — *dèng* (III — IV) en *dèng* — *dang gedé* (IV — III) te vermijden [1]), juist zooals in de Vorstenlandsche gendings (althans in patet 5 en 6) de opeenvolging *dådå* — *pélog* (eveneens het interval III — IV) en *pélog* — *dådå* wordt vermeden [2]), terwijl

---

1) Zie b.v. tabel XIII Nos. 2, 3 en 4.

2) Waarom dit in patet barang niet ook het geval is, is ons nog niet duidelijk geworden; in die patet bestaat er zelfs een uitgesproken voorliefde voor deze toon-opeenvolging. Dit en dergelijke verschillen zouden kunnen wijzen op het bestaan, ook voor de Indonesische toonreeksen en patet-soorten, van 't geen de nieuwere Duitsche musicologen noemen: ,,Gestaltqualität'', d.i. de eigenschap, die maakt, dat zij van de op haar gebouwde melodieën niet alleen de tonen en intervallen bepalen, maar ook het aanzijn geven aan bepaalde melodische wendingen (in klimmende en dalende richting dan dikwijls weer verschillend). Dit beginsel, vermoedelijk ook inhaerent aan de oud-Grieksche *nomoi* en in vrij onontwikkelden staat in de Middeleeuwsche kerktonen te constateeren, is tot eene aanmerkelijke ontwikkeling gekomen bij de Arabische toonreeksen (*maqam*) en tot volle ontplooiïng bij de Voor-Indische *raga*. — Misschien mag men wel zeggen, dat alleen de moderne Westersche muziek, met haar 2 × 12 uniforme schalen, zulke Gestaltqualität niet kent (en in verband met sommige, die muziek typeerende, eigenschappen: modulatie, transpositie, ook bezwaarlijk zou kunnen kennen). Het zou te ver voeren, hier ter plaatse nader in te gaan op dit onderwerp, dat overigens ten volle verdient, dat iemand er eens een grondige studie aan wijdt. Enkele belangwekkende gegevens dienaangaande vindt men bij *Dr. R. Lachmann*, ,,Die Musik in den tunesischen Städten'' (,,Archiv für Musikwissenschaft'' 5de Jrg.), blz. 136 (145/155).

dit daar zonder eenigen twijfel een reminiscens is aan een periode, toen nog *pélog* de wisseltoon van *dâdâ* was [3]), en dus het vermoeden rijst, dat dan ook de *dèng* dan eertijds wel in sorogverhouding zal hebben gestaan tot den hem voorafgaanden toon *dang gedé*.

Ten slotte geven zoowel de Javaansche pélog- als de Bali'sche gambang-wijzen den indruk aanvankelijk uit slechts 5 van de 7 beschikbare tonen opgebouwd te zijn geworden.

Op grond van dit alles mag men aannemen, dat, zoo al de gambangschaal bepaald geen pélog genoemd kan worden, dan toch de Javaansche pélogschaal en de gambangschaal beide op eenzelfde oerschaal zijn terug te brengen. En als men dan verder bedenkt, dat ook de schalen van Siam, Birma en Cambodga heptatonisch zijn en dat de daarop gebaseerde muziek ook slechts telkens van 5 uit de 7 beschikbare tonen voor één compositie gebruik maakt [4]), dan moet men wel tot de slotsom komen, dat deze hypothestische oerschaal de schaal geweest is van zekere oude Achter-Indische volken, waaraan — naar steeds duidelijker blijkt — zoowel de huidige bewoners van Indo-China als die van Bali en Java het grootste deel hunner oudste cultuurgoederen hebben ontleend.

---

3) Zeker om deze reden is het, dat *R. B. Soelardi* in zijn ,,Serat pradånggå '' de tonen *dâdâ* en *pélog* met hetzelfde cijfer (4) weergeeft. Wanneer dit cijfer den toon *pélog* voorstelt, krijgt het in zijn schrift een streepje boven zich. Volslagen wisseltoon is de toon *pélog* trouwens nog heden ten dage in West-Java, waar men hem *sorog boengoer* of *sorog gedè* noemt. — Zie verder ook § 3.

4) Voor de Siameesche schalen zie men: *C. Stumpf* ,,Tonsystem und Musik der Siamesen''. Die schalen eveneens hebben hare stemming in den loop der eeuwen zien veranderen, maar op een andere wijze dan de Indonesische 7-tonige schalen: zij zijn n.l. aequigraad geworden.

Omtrent de toonreeksen, waarop de Siameesche muziek gebouwd is, merkt Prof. Stumpf op: ,,Die Siamesische Musik

Onze hypothese is dan derhalve, kort samengevat, aldus te formuleeren: *de naar de Zuider-eilanden afzakkende stammen kenden reeds een 7-tonige schaal; zij gebruikten uit de 7 tonen er in één compositie slechts 5 tegelijk; ook was het stelsel der wisseltonen hun waarschijnlijk voor hunne vestiging in den archipel bekend.*

Hoewel voor ons zelven overtuigd, met deze veronderstelling op den goeden weg te zijn, was het ons toch, gelijk begrijpelijk is, een zeer groote voldoening, de juistheid van onzen gedachtengang bevestigd te zien

---

Vervolg noot 4.

macht fast in allen Stücken, die ich hörte, und in denen, die bereits aufgezeichnet sind, unter den sieben verfügbaren Leitertönen Wertunterschiede in der Art, dass nur fünf Töne den Körper der Melodien bilden, die beiden übrigen hingegen fast nur als Durchgangspunkte gebraucht werden. Und zwar fallen, wenn man nach der ganzen Beschaffenheit der Stücken einen bestimmten Ton als Grundton annimmt (wofür immer deutliche Anzeichen vorhanden sind), die Quarte und die Septime in solche Weise hinaus; sie gehören zu den unwesentlichen, die übrigen zu den wesentlichen Tönen. Ähnlich verhält es sich auch bei der siebenstufigen Pélogleiter der Javanen. Jene unwesentliche Töne sind es nun aber besonders, die durch ihre Abstimmung unser Gehör verletzen''.

Inderdaad geldt dit ook voor de pélogschaal. Alleen kent de Javaansche muziek geen grondtoon, en zijn de 4de en de 7de toon daar dus steeds de 4de en 7de toon van de schaal, zooals die op de instrumenten der saron-familie is gerealizeerd. En het stelsel der wisseltonen maakt, dat niet juist steeds die 4de en 7de toon, maar ook wel de 3de en 1ste toon ontbreken, dan wel een ,,unwesentliche'' functie vervullen. Verder kan men van een der beide Javaansche wisseltonen, den toon *barang* (de 7de toon der schaal), niet zeggen, dat hij voor Europeesche ooren, méér dan een der andere tonen, uit het kader der schaal valt. Des te sterker echter valt het eigenaardig klankkarakter van den anderen sorog, den *pélog* (de 4de schaaltoon) op, al zouden wij dien prachtigen toon groot onrecht doen, door in dit verband van ,,verletzen'' te spreken.

Overigens schijnt deze toon pélog niet alleen op Westersche ooren dien indruk van bijzonderheid te maken: van *Javaansche* zijde werd ons de (zeer zeker onjuiste) afleiding van het woord *pélog* uit *pélo*, *afwijkend*, *uitstekend*, verklaard uit het in het schaalverband zoozeer opvallende klankkarakter van dezen toon. In die mate gevoelt de Javaan dien toon pélog als een

door een schrijven van Prof. Dr. E. M. von Hornbostel, waaruit ons bleek, dat deze Berlijnsche musicoloog een schaal-genetische theorie heeft kunnen opstellen — op geheel andere, buitengewoon belangwekkende gronden — welke zich volkomen aansluit bij de onze en welker steekhoudendheid voor Bali en Java vervolgens zeer overtuigend is gebleken, toen hij haar heeft kunnen toetsen aan de resultaten der toonmetingen van een groot aantal gamelan-schalen, die wij te zijner beschikking hadden gesteld. Waar prof. Von Hornbostel nog niet tot publicatie van zijn desbetreffende beschouwingen is overgegaan, staat het ons tot ons leedwezen

---

Vervolg noot 4.

vreemd element in de schaal, dat wij in eene verhandeling over den Javaanschen gamelan de mededeeling hebben kunnen aantreffen, dat van de 7 tonen der pélogschaal er 6 *djedjeg*, d.i. *passend, juist, zuiver* zijn, doch één, de toon pélog, *miring* is, d.i. *afwijkend, vreemd, valsch*. Volledigheidshalve zij hier nog vermeld, dat diezelfde woordafleiding ook wel in verband wordt gebracht met de beweerde posterioriteit van de pélogschaal ten opzichte van sléndro, zoodat de term pélog niet in de eerste plaats den *toon* van dien naam, doch de gansche *schaal* zou toekomen en er de afwijking ten opzichte van het sléndro-genus mee zou zijn bedoeld. Gelijk wij hieronder nog nader zullen uiteenzetten, houden wij echter pélog op Java voor ouder dan sléndro en derhalve achten wij laatstgenoemde verklaring reeds so wie so voor onaannemelijk. — Verder worde, voor eene mogelijke etymologische verklaring van den term pélog verwezen naar § 3 noot 4.

Wat tenslotte die ,,Unwesentlichkeit'' dier 4de en 7de tonen uit de Siameesche schaal betreft, ware te onderzoeken, of ook daar niet een sorog-verhouding valt te constateeren ten opzichte van de aangrenzende tonen.

Er valt hier verder nog op te merken, dat ook de Chineezen de 4de en 7de toon van hun gamma van de overige tonen onderscheiden: ,,De toonschaal, die ten grondslag ligt aan al de Oost-Aziatische muziek, is de 5-tonige ladder zonder halve tonen: *fa sol la do re fa*. Niet dat de *si* en de *mi* onbekend of verboden zijn, integendeel, zij worden met een bijzonderen naam, *pien* aangeduid en uit de samenvoeging van de 5 tonen en de 2 pien ontstaat wat de Chineezen noemen: de Zeven Beginselen, in hun taal: ,,Tsi-ché.'' (*Tiersot*, ,,Notes d'ethnographie musicale'', blz. 42).

niet vrij, er reeds thans nader over uit te weiden. Zijn bewijsvoering sluit echter voortreffelijk en de overeenstemming der resultaten van zijn en van ons onderzoek noopt ons aan te nemen, dat thans ten aanzien der 7-tonige schalen inderdaad een tipje is gelicht van den sluier, die zoo lang hare herkomst verborgen heeft gehouden.

Op Java en Bali — en vermoedelijk ook nog wel elders [5]), b.v. op de andere Kleine Soenda-eilanden; (in deze richting valt nog alles te onderzoeken) — heeft nu echter deze heptatonische schaal vervolgens, met behoud van de genoemde essentieële kenmerken, een bepaalde ontwikkeling doorgemaakt, op soortgelijke wijze, als ook de van oorsprong gemeenschappelijke taal dezer eilandbevolkingen zich allengs gedifferen-

---

5). Prof. Von Hornbostel heeft pentatonische schalen waargenomen, die een merkwaardige overeenkomst toonen (èn wat intervallen, èn wat absolute toonhoogten betreft) met het Javaansche pélog, zoowel bij pansfluiten van Zuid-Nieuw-Mecklenburg (Melanesië) als bij een aantal Koeboe-fluiten (res. Palèmbang). (*E. M. von Hornbostel*, ,,Notiz über die Musik der Bewohner Süd-Neu-Mecklenburg'' in ,,Sammelbände'' I blz. 353).

Wat ons zelven betreft, hebben wij in het Museum van het Bataviaasch Genootschap gezocht naar instrumenten, afkomstig van de Kleine Soenda- en oostelijk daarvan gelegen eilanden, met een toetsen- of klankketel-reeks. Er bleken twee zoodanige instrumenten aanwezig: een xylophoon van de Tanimber-eilanden en een dito van Flores, beide voorzien van toetsen, welke men met recht klankpalen zou kunnen noemen. Van hun tonen waren er verscheidene practisch onmeetbaar: zij lieten zeer veel bijtonen hooren. Dat gold vooral voor het instrument van Flores, waarbij van een aantal toetsen eenvoudig niet uit te maken was, welke toon het sterkst op den voorgrond trad. Een ander bezwaar was, dat de toetsen, op verschillende plaatsen aangeslagen, verschillende tonen lieten hooren, welke onderling soms vrij gevoelig uiteen liepen. Een conclusie omtrent den aard der toonschalen dezer instrumenten hebben wij dan ook niet durven maken. Volledigheidshalve volgen hier onze metingen. Bij die van Flores hebben wij den meest op den voorgrond tredenden bijtoon eronder vermeld.

tiëerd heeft. Op Java [6]) liep deze ontwikkeling — of, als men wil, vervorming — uit op een schaal, die wij thans als pélog kennen en op Bali gaf een dergelijk, vermoedelijk echter minder-ingrijpend, differentiatie-proces het aanzijn aan de huidige gambang-schalen.

De schalen van den gamelan Gong, Semar pegoe-

Vervolg noot 5

Tanimber-eilanden (Mus. Bat. Gen. No. 14312):

231		308		352		366		368		388		405	
I	498	II	231	III	67.5	IV	9.5	V	91.5	VI	74.5	VII	135.5
438			480			497							
VIII	158.5		IX		60.5	X							

Flores (Mus. Bat. Gen. No. 17884):

594	836	860	524	464	398	664
I	II	III	IV	V	VI	VII
+	+	+	+	+	+	+
kwint	onderterts (kleine)	onderkwart	kwart	kwart	kwart	kleine terts.

Het is niet bekend, of de hier gegeven volgorde de oorspronkelijke is: de toetsen schijnen los in het museum gearriveerd en naderhand, zooals het uitviel, naast of onder elkaar geplaatst te zijn.

6) De opgegraven demoeng-toetsenreeks (Mus. Bat. Gen. No. 1051a) doet zien, dat de pélogschaal, gelijk wij die thans kennen, zich reeds eeùwen geleden gestabiliseerd heeft. Dat het hierboven aangenomen vervormingsproces sedert dus blijkbaar tot een einde is gekomen, zou heel wel kunnen samenhangen met het in gebruik gekomen zijn van speeltuigen met onveranderlijke toonhoogte en langen levensduur, zooals juist zulk een demoeng er een is. Zoolang een schaal door minder duurzame instrumenten met bovendien een minder nauwkeurig te definiëeren en spoediger door vocht en andere invloeden te wijzigen toonreeks op volgende generaties moet worden overgedragen — gelijk vóór de betrekkelijk jonge aera van het brons het geval is geweest — zal een toonschaal eerder neiging tot wijziging toonen, dan wanneer zij eenmaal op instrumenten van den aard der sarons en gendèrs is vastgelegd. Toch schijnen sporen van stemmingen van vóór dat ,,stabilisatie-tijdperk'', óók op bronzen toetsenreeksen gerealizeerd, tot ons gekomen te zijn. Die afwijkingen van de ,,normale'' stemming van thans, zal men, theoretisch, geneigd zijn te zoeken dáár, waar te allen tijde al of niet meer begrepen handelingen en vormen deels uit piëteit en gevoel voor traditie, deels uit angst voor de gevolgen van afwijking zijn gehandhaafd: op religieus gebied, en werkelijk vinden wij bij de oer-oude gamelans sekati in de Vorstenlandsche kratons, welke uitsluitend bij een bepaald godsdienstig feest, de Sekatèn,

lingan en den metaaltoetsigen pengènter daarentegen moeten wel later door de Hindoe-Javanen, mogelijk eerst tijdens den val van Madjapahit, op Bali zijn ingevoerd. Zóó toch alleen is het o.i. te verklaren, dat er thans op Bali twee aanmerkelijk uiteen loopende 7-tonige schalen naast elkander bestaan en dat de bouw van een dier schalen, — of liever schaalgroepen, n.l. die van welke de selisir-schaal de meest op den voorgrond tredende vertegenwoordigster is, — in elk opzicht gelijk is aan het Javaansche pélog.

Het bewijs, dat er een zeker verband bestaat tusschen

Vervolg noot 6.

mogen worden geslagen, een stemming, welke afwijkt van die der ,,gewone'' gamelans. Men vergelijke b.v. a) de intervallen van den waarschijnlijk oudsten gamelan sekati, de Kjahi Sepoeh (= de Oude Heer) uit den Sålå'schen kraton met b) die van den, als massgebend erkenden, ,,gewonen'' gamelan Kjahi Pengasih, uit denzelfden kraton:

a) 216 238.5 262 295 325
I 171.5 II 162.5 III 205.5 IV 167.5 V 113.5
347 387.5 432
VI 191 VII 188 I'

b) 286 308 335.5 392 421
I 128 II 148 III 269.5 IV 123.5 V 115.5
450 500 572
VI 157 VII 233 I'

Zonder twijfel mag men de gamelans sekati onder de oudste specimina van hun soort tellen. Zij hebben hun sacrosancte karakter zonder eenigen twijfel ook al vóór de invoering van den Islam bezeten. Want de Islam, die zich altijd afkeerig getoond heeft van den gamelan — in de Poeasa-maand verbiedt hij zijn muziek zelfs geheel en al — zou zeker niet toelaten, dat hij op een Mohammedaansch feest als de Sekatèn zulk een belangrijke rol speelde, indien hij (de Islam) zich hier niet aangepast had bij een reeds bestaand ritueel, dat als essentieel bestanddeel den gamelan kende. Uit sommige trekken van de Pandji-mythe blijkt, dat de gamelanmuziek zelfs al van den ouden vóór-Hindoe'schen cultus een integreerend element uitmaakte. En de appel is dan niet ver van den stam gevallen: alles wijst erop, dat de Z.O.-Aziatische oerschaal, waaruit, naar wij hierboven bebben betoogd, pélog—mèt de eveneens (zie § 12) voor

de toonschalen van Achter-Indië eener- en die van Java en Bali anderzijds, beteekent slechts het aantoonen van een band méér tusschen genoemde gebieden. Op zeer uiteenloopend terrein valt er een cultureelen samenhang

---

Vervolg noot 6.

ritueele plechtigheden gebruikte, verwante Bali'sche gambangschaal — is voortgekomen, ten nauwste samengehangen heeft met de magie, dat wil dus zeggen, met den godsdienst dier oude stammen. Zelfs is geöpperd, dat de zeventonigheid dezer schalen oorspronkelijk verband zou houden met de heiligheid van het getal 7.—Over een en ander leze men: *J. Combarieu*, „Histoire de la Musique" dl. I, blz. 1 v.v. („L'incantation magique chez les primitifs") en *C. Stumpf*, „Tonsystem und Musik der Siamesen" („Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft" blz. 129 (141).

Over de houding van den Islam ten opzichte van de Hindoe-Javaansche cultuur, merkt *Prof. Krom* in zijn „Het oude Java en zijn kunst" (blz. 181) op, dat: „er een neiging merkbaar is, om zich aannemelijk te maken door aanpassing bij het bestaande. Niet in den zin van een listige propaganda-methode, maar als natuurlijk gevolg van de sterke banden van het overgeleverde; ook de bekeerden waren immers in de eerste plaats Javanen en pas in de tweede Mohammedanen".

Dat is de reden, dat, zoo eenige, dan zeker wel deze gamelans sekati iets bewaard zullen hebben van de oerschaal; hun stemming is zonder eenigen twijfel aan nog oudere orkesten is ontleend. Tot op den huidigen dag pleegt men de stemming van nieuw vervaardigde gamelans te ontleenen aan oude, erkend goede orkesten. Zoo zeide ons de patih van Soemedang, dat zijn gamelan sléndro Panggalih eertijds de stemming had gekregen van den befaamden gamelan Lajem van den Regent van Tasikmalaja. (Onze metingen wezen uit, dat dit inderdaad het geval was; slechts had men de schaal van den Panggalih één toontrap hooger laten aanvangen). En de stemming van het orkest van den Cheribonschen regent zou ontleend zijn aan dat van den oud-regent van Brebes, die op zijn beurt de toonhoogte zou hebben nagevolgd van een der Mangkoe Negårå'sche gamelans. Zie ook *Kunst*, „De Muziek in den Mangkoe Negaran", blz. 28, over den M.N. Kjahi Sengkang toeroenan, Heer Poging tot Nabootsing.—(In verband hiermede een voorbeeld uit een geheel ander en nog meer primitief gedeelte van dien reusachtigen Austronesischen archipel: *Prof. von Hornbostel* vermeldt in zijn „Ueber ein Akustisches Kriterium für Kulturzusammenhänge" dat bij de inboorlingen van het eiland Bougainville, de stemming der oude instrumenten — die alle in het bezit der stamhoofden zijn—op plechtige wijze gedurende een ceremoniëelen dans op de nieuw gemaakte speeltuigen wordt overgebracht („Zeitschrift für Ethnologie" 1911, blz. 614).

van het zuid-oostelijk deel van het continent met den archipel te bespeuren.

Gelijk bekend, was het Prof. Kern, die den *taalkundigen* samenhang vaststelde tusschen bepaalde Achter-Indische stammen (de z.g. Mon-Khmer-volken) en die van den archipel.

Verder bestaat er een nauw verband tusschen de Tjamsche, Khmersche en Birmeesche *letterschriften* eener- en sommige oud-Javaansche (en huidige Sumatraansche) anderzijds.

Ook *op godsdienstig gebied* openbaart zich die verwantschap: het eigenaardige syncretisme van Boedhisme en Shiwaïsme kenmerkt zoowel de Achter-Indische eereddiensten als die van het oude Java en het huidige Bali.

Maar roepen verder ook niet de Bali'sche Djaoekdansers met hun typischen pagode-vormigen schouder- en hoofdtooi sterk de gedachte aan Siam op (zie foto 19)? [6a]) En toont Bali in zijn *ornamentiek* niet hier en daar Chineesche elementen (zie foto 7)? Leven niet nagenoeg *gelijkluidende verhalen* over den held Pandji (Inao) èn op Java en Bali (en bovendien op Lombok, Borneo, Celebes en Sumatra) èn in Achter-Indië (Siam, Cambodga) [7])? En toonen de *huizen* der Bårâboedoer- en Prambanan-reliefs in stijlopzicht niet allerlei punten van overeenkomst met die van sommige streken van Achter-Indië [8])?

En juist *op muzikaal gebied* blijkt, behalve in den reeds besproken bouw der toonschalen, een dergelijke invloed ook zéér duidelijk in nog andere opzichten, b.v.

6a) Met betrekking tot die overeenkomst in schoudertooi in de Siameesche en de Bali'sche kunst leze men ook hetgeen Dr. Bosch daarover zegt in het ,,Oudheidkundig Verslag'', Jrg. 1920, blz. 57 (58).

7) Deze schijnen op Java te zijn ontstaan. (Vgl. *W. H. Rassers*, ,,De Pandji-roman'', blzz. 5, 11 en 161 v.v.).

8) Mededeeling van den architect Ir. H. Maclaine Pont.

in de ,,vierkante'' structuur der gamelancomposities [9]).

Ook kan worden gewezen op de *overeenkomst in naamgeving* tusschen de oud-Chineesche toonschalen en die van Bali. Beide hebben van de 7 tonen er 5 — de hoofdtonen — een eigennaam gegeven; de beide overige, op de 4de en 7de trap gelegen van de met den eersten hoofdtoon aanvangende schaal, hebben geen individueelen naam, doch worden beide door eenzelfde woord, dus met een soortnaam aangeduid: ginds door *pien* [10]), hier door *peméro* of *penjorog* [11]).

Dan zijn er de opmerkelijke punten van aanraking, soms tot gelijkvormigheid toe, van het Chineesche en vooral het Achter-Indische *instrumentarium* met dat van den archipel: in § 7 hebben wij al gewezen op de overeenkomst van de instrumenten der bonang-familie met sommige speeltuigen in Siam, Birma en Cambodga. Dezelfde verhouding bestaat er tusschen de *gendèrs* en *gambangs* van Java en Bali eener- en de verschillende *ranats* en *roneats* van Siam en Cambodga anderszijds (foto 44). Verder is de groote Vorstenlandsche *bedoeg* eigenlijk in niets verschillend van den *poeo foe* der Chineezen en sommige Achter-Indische tromvormen, als b.v. den Siameeschen *glong lad*, en meenen de gongsmeden, dat een zekere soort van *gong*,

9) ,,Der ,,rhythme carré'', die vierzeitige Ordnung der Takte und Taktgruppen, und die Pentatonik, die Beschränkung auf vorwiegend fünf Leiterstufen, lassen schon bei oberflächlichem Hören die Melodik der chinesischen verwandt erscheinen'', zegt *Prof. Von Hornbostel* van de Siameesche muziek (,,Form-analysen an Siamesischen Orchesterstücken'' im ,,Archiv für Musikwissenschaft'' 1920, blz. 317). Zonder één enkel woord te veranderen zou de schrijver zich aldus hebben kunnen uitlaten over de Bali'sche en de Javaansche orkestmuziek.

10) Zie hierboven noot 4, laatste alinea.

11) Vgl. § 3. Men geeft hen in de saih pitoe-schalen ook beide door hetzelfde toonteeken weer, n.l. door den *é-kară* (zie tabel III, toonreeks XI). Uit de een peméro voorafgaande en volgende tonen schijnt derhalve met genoegzame duidelijkheid te blijken, welke van beide wordt bedoeld.

door hen vervaardigd, van Siameesch model is, n.l. die met een gootje (*widengan*) rondom den slagknobbel [12]). En de groote bronzen, zandloopervormige keteltrommen, waarvan in den archipel een twintigtal exemplaren is gevonden— de bekendste en schoonste is die in de dèsa Pèdjèng op Bali, ,,de maan van Pèdjèng'' geheeten — en waarvan de ontaarde, ruw bewerkte afstammelingen, de *moko's*, den rijkdom uitmaken van de bewoners van Alor (een der Kleine Soendaeilanden), — van die trommen staat het thans wel vast, dat zij uit Zuid-China [13]) en Noord-Achter-Indië afkomstig zijn en omstreeks het begin onzer jaartelling in den archipel zijn binnengebracht [14]). En zonder twijfel is dezelfde invloed belichaamd in den Bali'schen *ketiploek* (zie § 10).

Aangaande het mondharpje, op Java *karinding* of *rinding* genoemd, waarvan men met zekerheid meent te weten, dat het in Noord-Achter-Indië is ontstaan, deelt Prof. Sachs mee, dat bij de Kaçin (de bewoners van een der z.g. Šan-staten) het gebruik ervan door de zendelingen verboden is, omdat het als ,,Liebeswerbe-instrument'' een h.i. minder gewenschte toepassing vond [15]). Juist nu dezelfde rol speelt de karinding in de Soendalanden [16]). — Verder worden

---

12) *Jacobson en Van Hasselt*, ,,De Gongfabrikatie te Semarang'', blz. 29.

13) waar zij onder den naam van *t'oeng-koe* bekend waren.

14) Men zie dienaangaande het werk van *F. Heger*, ,,Alte Metall-trommen aus Südost-Asien'' (Leipzig 1902), het artikel van *P. Parmentier*, ,,Anciens tambours de bronze'' (in het ,,Bulletin de l'Ecole française d'Extrême-orient'' deel XVIII première fasc.; 1918) en vooral de mooie verhandeling van *Rouffaer* in de ,,Encyclopaedie van Ned.-Indië'' deel II, 2de druk blz. 305 v.v., s.v. Keteltrommen.

15) *Sachs*, ,,Musikinstrumente Birmas und Assams'', blzz. 17/18.

16) *Kunst* en *Wiranatakoesoema*, ,,Een en ander over Soendaneesche muziek'', blzz. 238/239 van den eersten jaargang van ,,Djåwå''.

de *pansfluiten* der Karén-ni (Z.O.-Opper-Birma) meestal bij tweeën tegelijk bespeeld: de grootste met weinig pijpjes, laat de diepste tonen hooren: de kleinste, met een groot aantal pijpjes, beweegt zich in een hooger register [17]). Hetzelfde valt ook weer in de Soendalanden te constateeren, waar de *halongs* — eveneens twee aan twee bespeeld — onderscheiden worden als de lagerklinkende *Indoeng* (d.i.moeder), die 2 of 3 pijpjes heeft en de *Anak* (= kind) met 7 — 14 pijpjes en hoogere tonen [18]).

Dan zijn er op de Bårâboedoer-reliefs een aantal instrumenten afgebeeld, wier Chineesche of Achter-Indische herkomst onbestreden is. Men denke slechts aan het merkwaardige *mondorgel*, dat, uit Noord-Achter-Indië (Laos) stammend, waar het onder den naam van *khen* bekend is, zich verbreid heeft naar Siam (*phan*), Cambodga (*mboll*), China (*yu* of *sheng*), Japan (*sho*), Borneo (*kledi*, *garoedă*, *keloeri*, *seroerai*, *engkoerai*), Sumatra en blijkbaar ook naar Java, waar men het in 4 exemplaren op het groote stoepa-heiligdom kan aantreffen (foto 50) [19]).

En ook voor sommige der aldaar afgebeelde *luit*-vormen moet men o.i. vooral aan Chineeschen en Achter-Indischen en pas in de tweede plaats aan Voor-Indischen invloed denken.

Aanvankelijk, omdat nu eenmaal de Hindoe-cultuur aan deze tempels zelf ten grondslag ligt, is men natuurlijk geneigd, ook voor de op de reliefs afgebeelde instrumenten (foto's 45 en 47) den blik naar Voor-Indië, den bakermat van het Boeddhisme, te richten. En inderdaad zijn uit het oude Hindoestan verwante instru-

---

17) *Sachs*, ,,Musikinstrumente Birmas und Assams'', blz.31.
18) *Kunst* en *Wiranatakoesoema*, ,,Een en ander over Soendaneesche muziek'', blz. 239 van den eersten jaargang van ,,Djåwå''.
19) In het werk van Krom-Van Erp dragen de desbetreffende reliefs de nummers O 39 en O 53.

menten bekend geworden, of juister: te Ajanta in Khandesh is in de daar zich bevindende, waarschijnlijk van omstreeks 700 A. D. dateerende, grotschilderingen één luit-vormig speeltuig aangetroffen [20]). (Tegenwoordig schijnen daar luiten van den hier bedoelden eigenaardigen platten of lichtelijk gewelfden peer-vorm niet meer voor te komen [21]).

Toch rijzen hier bezwaren.

De wedergave dier luiten (en ook der andere instrumenten) op de Bårâboedoer-reliefs is zóó nauwkeurig, de houding der spelers zóó ongedwongen en natuurgetrouw, dat men wel genoopt is, aan te nemen, dat de werkelijkheid, de muzikale actie-zelf den beeldhouwers tot voorbeeld gestrekt heeft en er niet b.v. naar foto's, volgens hooren zeggen of lektuur, kortom, min of meer op den gis gewerkt is.

Nu kunnen, op zich zelf, die beeldhouwers òf zuivere Hindoes (kolonisten) geweest zijn, òf Indonesiërs (Javanen, c.q. Maleiers) onder Hindoe-invloed en met Hindoe-bloedmenging. Het eerste is echter volgens bij uitstek deskundigen als Prof. Krom en Dr. Bosch onaannemelijk [22]). Men houdt het er thans vrijwel algemeen voor, dat de bouwers van den Bårâboedoer Hindoe-Javanen of -Maleiers zijn geweest. Coedès' ontdekking heeft de schaal ten gunste der Palèmbangsche Hindoe-Maleiers doen overslaan.

Deze Fransche geleerde toch heeft met zijn in 1918

---

20) *Griffiths*, ,,The paintings in the Buddhist cave-temples of Ajanta'', deel I, blz. 11, fig. 19 en blz. 17, fig. 46.

21) De door *Prof. Sachs* in dit verband genoemde *nandoeni* van Travancore (,,Musikinstrumente Indiens und Indonesiens'' blz. 116/117), heeft niet dien eigenaardigen peervorm, waarbij klanklichaam en hals geleidelijk in elkaar overgaan, doch heeft hals en romp duidelijk gescheiden.

22) *Dr. N. J. Krom*, ,,Het oude Java en zijn kunst'', blz. 48 en 52; Dr. *F. D. K. Bosch*, ,,Een hypothese omtrent den oorsprong der Hindoe-Javaansche kunst''.

verschenen studie ,,Le royaume de Çrivijaya'' [23]) een verrassend licht geworpen op het tot dien tijd in historische nevelen gehulde Sanbotsai, het Palèmbangsche rijk (= Çrivijaya), dat nu plotseling, door een geniale combinatie van oude Chineesche dynastieke kronieken en in Achter-Indië en den archipel gevonden inscripties, in al zijn grootheid voor ons is komen te staan. Het bleek o.m., dat deze machtige zeemogendheid in de 8ste eeuw — meer nauwkeurig tusschen de jaren 742 en 755 — Midden-Java veroverd heeft, — waarbij de Javaansche koning naar het oostelijk gedeelte van het eiland uitgeweken is — en dat verscheiden tempels, waaronder de tjandi's Kalasan, Séwoe, Mendoet en Bårâboedoer, door de nieuwe heerschers in het onderworpen land zijn opgericht [24]). D.w.z. deze Hindoe-Maleische vorsten en hun ambtenaren zullen de opdrachtgevers en leiders van den bouw, de groote massa der werklieden van Hindoe-Javaansch origine geweest zijn: de op den onvoltooiden, bedolven tempelvoet aangetroffen werk-aanwijzigingen zijn in het Kawi, het oud-Javaansch, gesteld [24a]).

Of de Hindoe-Maleiers troffen deze luiten bij hun inval op Midden-Java reeds aan, òf zij brachten ze zelf mee. Beide is mogelijk. Zoowel voor het eene als het andere geval meenen wij, dat het dan voor de hand ligt, aan te nemen, dat deze (en andere) speeltuigen den archipel uit Achter-Indië hebben bereikt, hetzij dan, dat zij daar zijn ontstaan, hetzij dat zij, in een vroegere

---

23) ,,Bulletin de l'école française de l'Extrême-orient'', tome XVIII, 6ième fasc.; 1918.

24) Voorzoover Java betreft is de invloed van Çrivijaya nader in beschouwing genomen door *Prof. Krom* in zijn inaugurale rede ,,De Sumatraansche periode der Javaansche geschiedenis'' (1919) en in ,,Het oude Java en zijn kunst'' (1923).

24a) *Dr. Bosch* legt daarbij den nadruk op het *Javaansche* element bij deze werklieden; *Prof. Wolff Schoemaker* („Aesthetiek en oorsprong der Hindoe-kunst op Java'') op het *Hindoe*-element. *Prof. Krom* 's opvatting houdt daartusschen het midden.

periode, van elders, en dan vermoedelijk van China uit, hun weg daarheen hebben gevonden.

In China n.l. komen van oudsher instrumenten van dienzelfden, hier bedoelden, luitvorm in grooten getale en talrijke varianten allerwegen voor. Men noemt ze daar *p'ip'a* (foto 46). Zij worden, evenals de oude Bårâboedoer-instrumenten, met een plectrum bespeeld. In het eigenlijke China zijn zij, evenals blijkbaar het meerendeel der Bårâboedoer-luiten, behalve ,,peervormig'', ook plat of hebben een licht gewelfden rug; meer zuidelijk komen ook luiten met sterker gewelfd klankлichaam voor. Tegenwoordig hebben de p'ip'a's meestal ,,Bünde''; soms evenwel ook niet; op den Bårâboedoer daarentegen ontbreken in de meeste gevallen de Bünde. Wij herinneren ons van de reliefs op het oogenblik maar één instrument, dat zoowel duidelijk gewelfd, als van Bünde voorzien is (n.l. Krom- Van Erp No. II 1, links van de centrale figuur).

Nu is het mogelijk, dat deze p'ip'a zich al heeft bevonden onder de cultuurgoederen, welke door de naar het Zuiden trekkende stammen uit het gebied der Mon-Khmer-volken meegevoerd zijn. Want hij is oer-oud en met name in Zuid-China steeds het volksinstrument bij uitnemendheid geweest. Soulié — en deze auteur kan het weten door zijn veeljarig verblijf in die streken en zijn kennis van het Chineesch en de oude litteratuur — zegt b.v. over dit speeltuig: ,,Les Chinois considèrent le P'ip'a comme un de leurs plus anciens instruments populaires: on le rencontre dans les parties les plus reculées de la Chine. Dans le sud, principalement, il est rare de croiser un groupe de jeunes gens en promenade à la campagne et n'ayant pas un p'ip'a ou un yue k'in, dont ils accompagnent leurs chants incertains'' [25]). Van een der 15 varianten van de p'ip'a, die hij onderscheidt,

25) *Soulié*, ,,La musique en Chine'', blz. 47.

n.l. de *choeang fong p'ip'a*, zegt deze schrijver verder nog, dat hij omstreeks het jaar 750 door een ambtenaar, bij zijn terugkeer uit West-Setchoean, naar Peking werd meegebracht.

Het is dus zeer zeker niet onmogelijk, dat de p'ip'a door de voorouders der Javanen-zelf werd meegevoerd. Waarschijnlijker echter lijkt het ons, dat pas de Hindoe-Maleiers bij hunne verovering van Midden-Java, dit instrument in het nieuw verworven gebied hebben geimporteerd. Het Sumatraansche rijk heeft, hoewel het schijnt, dat zijn centrum steeds Palèmbang geweest is, ook het schiereiland Malaka en een groot deel van Achter-Indië (Cambodga) overheerscht [26]) en dat heeft, zooals gezegd, ten deele hetzelfde instrumentarium als Zuid-China [27]). Bovendien was het geslacht, waaruit de Çrivijaya-vorsten stamden, zelf uit Cambodga afkomstig [28]). En ten overvloede heeft er tusschen Çrivijaya en China gedurende vele eeuwen diplomatiek contact [28a]) en een geregeld handelsverkeer bestaan. Wij schromen dan ook niet te beweren, dat het volk van Crivijaya den p'ip'a gekend heeft en ervan zal hebben

---

26) *Dr. Krom*, ,,Het Oude Java en zijn kunst'', blz. 81.

27) . . . drängt sich der Eindruck auf, dass entsprechend der Nordsüdrichtung in der Wanderstrassen der tibeto-birmanischen, sinosiamesischen und Mon-Khmer-Völker auch die Musikinstrumente des südöstlichen Asien zum grossen Teil ihren Ursprung etwa auf der indisch-chinesischen Grenzscheide haben und von dort aus unter dem Nachdrängen vollkommnerer Typen den Weg nach Südosten einschlugen. (*Sachs*, ,,Musikinstr. Birmas und Assams'', blz. 5).

In Annam b.v. is de p'ip'a bekend onder den naam van *cai dan ty* (*Sachs*, ,,Musikinstr. Indiens u. Indonesiens'' blz. 131).

Bij de Šan-volken van Noord-Birma vindt men ook aan de p'ip'a verwante instrumentale vormen, *ting* of *tingsé* geheeten, (*Sachs*, ,,Musikinstr. Birmas u. Assams'', blz. 26/27 en Tafel 13 Nos. 35 en 36).

28) Men zie b.v. *L. C. Westenenk*, ,,Uit het land van Bittertong (Zuid-Sumatra)'' in ,,Djåwå'' 1ste jaargang blz. 5.

28*a*) Van omstreeks 450 A. D. af komt men in de Chineesche dynastieke analen telkens de mededeeling tegen, dat een gezantschap van Sanbotsai (de Chineesche naam voor Çrivijaya)

gehouden, zooals sinds duizende jaren de Zuid-Chineezen en sommige volken van Achter-Indië er van gehouden hebben. Vandaar, naar 't ons wil voorkomen, de gewichtige plaats van de p'ip'a onder de instrumenten, afgebeeld op het belangrijkste monument, dat deze veroveraars hebben doen bouwen (foto's 45 rechts en 47 onder).

[Voor een Chineeschen oorsprong van den p'ip'a pleit o.a., dat hij in Oost-Turkestan, op de van de 8ste eeuw en vroeger dateerende Boedhistische schilderingen in de grottempels van Toen hoeang [29]) steeds voorkomt als voornaam bestanddeel van onmiskenbaar *Chineesche* orkestjes [30]), doch dat hij daarop nimmer samengaat met de enkele instrumenten van blijkbaar

Vervolg noot 28a

is gearriveerd. De meegebrachte geschenken en de tegengeschenken, waarmede zij door den keizer zijn begiftigd, worden dan soms uitvoerig opgesomd. Onder die laatste bevinden zich af en toe ook muziekinstrumenten. Zoo schenkt de Keizer den beiden gezanten van koning Çri Culamaniwarmandéwa in 1003, behalve den titel van ,,generaal'' en een bij keizerlijk edict verleenden naam voor een in Palèmbang op te richten tempel, ook een klokkenspel.

29) Zie *Stein*, „The thousand Buddhas'', platen II, VI, VII, VIII en XXXb.

30) Zij zijn n.l. samengesteld uit:

a) een soort van *ché* (variant van de *k'in*, een lange cither);
b) een *sheng* (de Chineesche vorm van het mondorgel);
c) een soort van *p'ai siao* (de Chineesche pansfluit, kenbaar aan zijn uiterlijk even-lange pijpjes; mogelijk is het de *toean siao* of de *yen siao*, die, volgens Chineesche geschriften, in de 8ste eeuw in Turkestan zijn aangetroffen);
d) een soort *siao* (lange fluit);
e) een soort *ti* (dwarsfluit); mogelijk de *k'iang ti*, die omstreeks het jaar 100 van uit Turkestan of Thibet naar China zou zijn gebracht.

Voor beschrijving en afbeeldingen van bovengenoemde instrumenten zie men *Soulié*, „La musique en Chine''.

Ten slotte nog:

f) een *harp*, welker snaren blijkbaar bevestigd zijn volgens dezelfde methode, die nu nog altijd in Birma gevolgd wordt (vgl. noot 43);

Voor-Indisch origine [31]), (met name enkele tromsoorten [32]).]

En evenzoo staat het, naar wij vermoeden, met het snaarinstrument, dat door Prof. Krom in zijn monographie monochord wordt genoemd, maar dat men, ter onderscheiding van het voor theoretische doeleinden gebruikte instrument van dien naam, beter doet met *staafcither* aan te duiden. Nergens komt men heden ten dage een instrument tegen, zóó nauw verwant aan deze Bårâboedoer-cithers (foto 47), als in Cambodga, waar men in den *sadioe* welhaast alle eigenschappen van de reliefspeeltuigen terugvindt: ook de sadioe heeft slechts een enkele snaar en evenzeer maar één klanklichaam, dat, van een halven kalebas gemaakt, dicht bij het boveneinde van de staaf is bevestigd; verder heeft ook hij een schroef, welke zich bevindt in het vlak, dat men zich gebracht kan denken door snaar en staaf [33]); het ondereinde van de staaf is ook bij hem licht gebogen, daar waar de snaar er aan bevestigd is (foto 48) [34]).

Vervolg noot 30

g) een paar groote, zwarte *slagplaten*. Men vergelijke daarvoor *Sachs*, „Musikinstr. Indiens u. Indonesiens", blz. 14; de schrijver noemt ze: Gegenschlagplatten.

31) De cultuur van Toen hoeang is een vermenging van die van Voor-Indië met de Chineesche, waarbij evenwel laatstgenoemde de overhand heeft.

32) Die hebben n.l. den zandloopervorm en een vel-spanning door middel van koorden met passanten. Vgl. ook § 6 noot 26.

33) d.w.z. in een richting, anders dan die van b.v. de vioolschroeven, die een rechten hoek maken met bovenbedoeld vlak. Duidelijke voorbeelden: Krom-Van Erp Nos. O 151, O 157.

34) Geheel hetzelfde instrument werd tot voor kort ook nog in Siam gebruikt. Men noemt het daar *phin nam tao* (=kalebasvina). Foto 48 is naar een exemplaar in het bezit van den koning mogen worden genomen. Zij behoort tot de verzameling foto's van de koninklijke instrumenten en van gegevens betreffende de Siameesche muziek, welke in ons bezit zijn gekomen dank zij de groote voorkomendheid van den Nederlandschen gezant, den heer Huber, en de op hoogen prijs gestelde medewerking

Het eenige essentieele verschilpunt is hierin gelegen, dat genoemde staaf bij de Cambodgaansche instrumenten zich naar het ondereinde toe versmalt (waardoor de sadioe behoort tot het z.g. half-stijve type), terwijl deze bij de relief-speeltuigen zich daar juist schijnt te verbreeden (foto 45).

Desniettemin — ook Hindoestan heeft gekend en kent wel vormen van dezelfde instrumentale familie. Mogelijk is het dus, dat Achter-Indië dit instrument aan Voor-Indië ontleende. Maar daar zijn het alle min of meer verwijderde ,,neven'', waarvan sommige een meer ontwikkeld stadium vertoonen (zooals de *mahativina*) en andere een meer primitief (b.v. de *toeïla*). Slechts één reproductie uit ouden tijd toont ons daar een meer nauw-verwanten vorm. Deze bevindt zich, evenals die eenige ons bekende Voor-Indische p'ip'a-afbeelding, op de Ajanta-fresco's [35]). Maar het daar weergegeven instrument heeft blijkbaar geen schroef [35a]). En van de toeïla, die dan nog het dichtst van alle ons bekende Voor-Indische instrumenten bij de relief-staafcithers staat, is de bespelingswijze [36]) vermoedelijk een andere dan die van het Båråboedoer-instrument, welke laatste daarentegen volkomen gelijk schijnt te zijn aan

---

Vervolg noot 34.

van Z. K. H. Prins Damrong Rajanubhab (die voor ons een belangrijke verhandeling over de Siameesche orkesten schreef), Z. E. Chao Phya Rama Raghaba (het hoofd van het Royal Entertainments Department) en den toonkunstenaar Phra Chen Duryanga (den leider van de Royal String Band Division).

Zie verder ook *Sachs*, ,,Musikinstrumente Indiens und Indonesiens'', blz. 85.

35) *Griffiths* noemt hem *ektara* of *eensnarige banjo*. (,,The paintings in the Budhist cave-temples of Ajanta'', deel I, blz. 17, fig. 47).

35a) Erkend moet worden, dat verschillende Båråboedoer-staafcithers eveneens de schroef schijnen te missen.

36) Zie de afbeelding in *Sachs*, ,,Musikinstrumente Indiens und Indonesiens'', blz. 86.

die van den Cambodgaanschen sadioe en den oud-Siameeschen phin nam tao.

Doch al zal mogelijk de staafcither *oorspronkelijk* van Voor-Indië uit zich verspreid hebben, voor den archipel meenen wij weer te moeten aannemen, dat hij dezen instrumentalen vorm via Achter-Indië heeft ontleend en dat zijn aanwezigheid op de Bårâboedoerreliefs een gevolg is van de invasie der Sumatraansche Hindoe-Maleiers [37]).

Het zou verder niet te verwonderen zijn, als hetzelfde ook moet worden aangenomen voor de reeds genoemde mondorgels. Totdusver heeft men altijd gemeend, dat deze instrumenten, op welker Achter-Indische herkomst wij hierboven reeds wezen, voorzoover het den archipel betreft, uitsluitend op Borneo voorkwamen (foto 49). Het is ons thans evenwel sedert kort bekend, dat zij ook op Sumatra worden aangetroffen en wel juist in dat gedeelte, waar in het begin onzer jaartelling immigreerende stammen, vermoedelijk Negrito's, uit Achter-Indië en eenige eeuwen later Hindoes, eveneens uit Achter-Indië afkomstig, zijn doorgedrongen [38]) en waar later het centrum van Çrivijaya's macht was gelegen: in het Palèmbangsche land. De ingenieur Moens heeft ze daar gezien en gehoord in het landschap Kisam (district Oeloe Palèmbang) ten Zuiden van de Pasoemah-landen, het gebied, waar in de laatste decenniën

---

37) Volledigheidshalve dient hier vermeld, dat ook Soemba (een der Kleine Soenda-eilanden) — blijkens een exemplaar in het Museum van het Bataviaasch Genootschap (No. 7162) — zulk een éénsnarige staafcither kent, eveneens met een halfbolvormig klanklichaam bovenaan, doch zonder schroef en met een aantal ,,Bünde''.

38) Zie *Westenenk*, ,,Uit het land van Bittertong (Zuid-Sumatra)'' in ,,Djåwå'' Jrg. I, blz. 5 (8) en van denzelfden schrijver: ,,Voor-historisch Soematra (,,Indische Post'' van 14 Juni 1924) en ,,Negroïde stammen in Soematra'' (ibid. 21 Juni 1924).

telkens meer sporen eener zeer oude, ten deele prae-Hindoe-beschaving aan den dag zijn gekomen [39]).

Çrivijaya schijnt inderdaad een cultuurmacht van den eersten rang te zijn geweest. Het beheerschte oppermachtig de zeestraat tusschen het continent en Sumatra; het strekte, gelijk gezegd, zijn gezag uit over een zeer groot gedeelte van Achter-Indië en over Malaka, maar ook over Bangka en Midden-Java. Zijn handel bracht Voor- en Achter-Indië, China en den archipel nader tot elkaar; het voerde roemrijke oorlogen zoowel in den Dekhan (= Zuid-Voor-Indië) als op de kusten van Tjampa (= Čam = Annam). Zijn godsdienstleeraren waren vermaard in de gansche Hindoe-wereld; in een zekere periode is Çrivijaya als het middelpunt van het Oostelijk Boedhisme beschouwd.

Aldus heeft het een sterken invloed op de omliggende landen uitgeoefend. En niets natuurlijkers, dan dat die invloed zich ook op muzikaal gebied heeft doen gelden.

Dat het meerendeel der op den Bårâboedoer afgebeelde instrumenten op Java geheel verdwenen zijn, is volstrekt niet in strijd met onze hypothese. Van de thans op Java onvindbare bamboe dwarsfluit [40]) b.v. weet men met zekerheid, dat zij er eenmaal algemeen verspreid is geweest [41]). (Zie foto 45). Het lot van

---

39) Zou het voorkomen van de kledi op Borneo soms zijn toe te schrijven aan de van Achter-Indië afkomstige Hindoe's, van wie men weet, dat zij omstreeks het jaar 400 in Koetei een rijk hebben gesticht?

40) De metalen dwarsfluiten, bespeeld door de pradjoerits van den Sultan van Djocja, zijn van Europeesche factuur.

41) Zie *Groeneveldt*, ,,Notes'', blz. 17. De oorspronkelijke tekst—de kroniek der tweede Sung-dynastie (960—1279)—heeft het woord *ti* gebruikt. Dit substantief is in den loop der eeuwen nu eens voor een lange fluit, dan weer voor een dwarsfluit in zwang geweest. Wellicht in het besef een woord te hebben gebezigd, dat meer dan één beteekenis gehad heeft of had, voegde de Chineesche auteur er echter het adjectief *wang* aan toe. En *wang* beteekent uitsluitend *dwars*.

instrumenten en van muzikale verschijnselen is als dat van volkeren en rassen zelf: zij gaan onder of verplaatsen zich, worden naar elders verdreven. Cultuurlaag legt zich op cultuurlaag zonder ophouden. Slechts enkele overblijfselen houden zich staande tot in volgende perioden en maken daardoor de gedeeltelijke reconstructie der beschavingsgeschiedenis mogelijk.

Voor wat in het bijzonder Java betreft, kan het bovendien heel wel zijn, dat de instrumenten, waarvan wij hebben aangenomen, dat zij onder de Sumatraansche veroveraars in zwang waren, zooals de kledi, de p'ip'a en de staafcither, in den betrekkelijk korten duur der Palèmbangsche overheersching (ruim een eeuw) bij de onderworpen bevolking nimmer zóó populair zijn geworden, dat zij niet reeds tegelijk met het herstel der eigen dynastie (omstreeks het jaar 860) of kort daarna in onbruik geraakt en vergeten hebben kunnen zijn [42]). Het is elk geval opmerkelijk, dat men op de reliefs van den Prambanan (Lårå Djonggrang), die van onmiddelijk na de restauratie dateeren, onder de talrijke en veelsoortige afbeeldingen van muziekinstrumenten (vele soorten trommen, een schalmei, groote en kleine bekkens, fluiten, rasphoutjes, een schelphoorn) in het geheel geen kledi's en, van al die snaarinstrumenten, slechts één enkele voorstelling van een (driesnarige) p'ip'a heeft aangetroffen. De p'ip'a althans is dus nog niet dadelijk met de Hindoe-Maleische overheerschers van het eiland verdwenen, doch heeft zich nog gedurende de verdere Midden-Javaansche periode (uitsluitend onder de heerschende kasten?) gehandhaafd. Doch met de verplaatsing van het cultuurcentrum naar Oost-Java

---

42) Het vergankelijk materiaal, waaruit snaarinstrumenten zijn vervaardigd, sluit het vinden, in den grond of in een rivierbedding, van uit de 8ste eeuw dagteekenende exemplaren natuurlijk uit.

in het begin der 10de eeuw, is blijkbaar ook voor haar het uur van ondergang geslagen. Want op geen der Oost-Javaansche reliefs — waarop toch anders instrumenten genoeg staan afgebeeld — keeren zij weer terug [43]).

Overigens is het volgens Prof. Sachs niet onwaarschijnlijk, dat de vorm van de *gamboes*, die op Borneo, Sumatra en Java voorkomt, door dien van de p'ip'a beïnvloed is. Toch geven deze gamboes den indruk,

---

43) Wat de snaarinstrumenten van den Bårâboedoer betreft, maakt overigens alleen de *boogharp* (waarvan men er daar één afbeelding aantreft: Krom en Van Erp, relief I A 52) een uitzondering. Dit speeltuig is n.l. óók nog aangetroffen in de handen van een der beeldjes (de godin Saraswati voorstellende?) van den bekenden Ngandjoek-bronsvondst, die van ± het jaar 1000 dateert en zich thans grootendeels in het Museum van het Bataviaasch Genootschap bevindt. En nog een derde afbeelding heeft men op Java teruggevonden en wel op het eveneens van ongeveer een eeuw na de verdrijving der Sumatraansche overheerschers (n.l. van 977) dagteekenende grafmonumentbadplaats van Oedayana te Djalatoenda, op het noordelijk voorgebergte van den Ardjoena (op den grens der residenties Soerabaja en Pasoeroean). En eindelijk bevindt zich nog een harpdragend bronzen Saraswati-figuurtje in een der Weensche musea Vgl. *Heine-Geldern*, „Altjavanische Bronzen".

Ofschoon dit harpje heden ten dage een geliefd instrument is in Birma (de *tsaoeng*), durven wij toch niet gissen, vanwaar het den archipel is binnengekomen. Want oudtijds is het ook zeer algemeen geweest in Voor-Indië (en Turkestan). Men zie *Sachs*: „Musikinstrumente Indiens und Indonesiens", blz. 139; *Stein*, „The thousand Bouddhas", platen VI en XXXb. — De Hindoe-Javaansche onderscheiden zich van de Birmeesche door hun schroeven, waarvoor de tsaoeng koorden heeft. Hoe de snaren der oud-Voor-Indische harpjes en die van Turkestan werden gespannen en gestemd, blijkt niet volkomen duidelijk uit de afbeeldingen in *Stein's* „The thousand Bouddhas" al komt het ons voor, dat ook daar koorden en geen schroeven zijn gebruikt. Evenmin verschaft de penteekening, naar de reliefs op de rechter pijler van de oostelijke poort van Sanchi bij *Grünwedel*, „Buddhistische Kunst in Indien", 2de dr. blz. 16, hieromtrent uitsluitsel, daar zij in de details zeer onduidelijk is. Daarentegen laat de afbeelding in „Alt-buddhistische Kultstätten in Chinesisch-Turkestan" van laatstgenoemden auteur geen twijfel over, of de Centraal-Aziatische boogharpjes hebben eveneens *spankoorden* en geen -schroeven bezeten

vooral ook, omdat ze speciaal door Arabieren bespeeld worden, dat zij eerst later met den Islam in den archipel zijn binnengebracht; dat de invloed van den p'ip'a zich hier dus min of meer indirect doet gevoelen, via de Perzisch-Arabische cultuur, en dat hij niet kan worden teruggevoerd op de luiten van den Båråboedoer. En ook geen der vier overige thans op Java gekende snaarinstrumenten: de Soenda'sche *tarawangsa* en *kaljapi* en də Javaansche *rebab* en *tjelempoeng*, houden met een der Hindoe-Javaansche snaarinstrumenten verband.

In den aanvang van de over de Bali'sche toonschalen handelende § 3 hebben wij, zonder er daar ter plaatse

---

Vervolg noot 43
(t.a.p. blz. 121; afbeelding overgenomen in *Sachs*, „Reallexikon", blz. 179a).

Merkwaardigerwijs bezitten echter de boogharpjes van Midden-Afrika (Oeganda) — want ook daar vindt men ze — weer schroeven. (Vgl. *Montandon*, „La généalogie des instruments de musique et les cycles de civilisation", blz. 56/57.)

Over de overeenkomst tusschen de Oeganda-harpjes en die van Zuid- en Z.O.-Azië behoeft men zich niet al te zeer te verwonderen. Zij houden ongetwijfeld verband met elkaar. En de bindende schakel is het oude Aegypte. Daar zijn zij ons reeds uit de 4de dynastie, d.i. van ± 3000 v.C., bekend. En niet alleen, dat overgeleverd is („Periplous maris erythraei", cap. 49) dat er muziekinstrumenten van Aegypte naar Voor-Indië plachten te worden uitgevoerd, maar tot zelfs de *namen* der Aegyptische en der Indische instrumenten zijn gelijkluidend. De oud-Aegyptische naam toch is *bjn.t* of *bin*, Thebaansch-Koptisch *vini*; en in het Sankrit worden zij *vina*, in het Hindostani *bin*, in het Siameesch *phin* genoemd.

Het is weer *Sachs* („Musikinstrumente Birmas und Assams", blz. 29), aan wien wij de bijzonderheden in de vorige alinea hebben ontleend.

Hier worde in het voorbijgaan nog opgemerkt, dat de Europeesche musicologen Birma opgeven als het eenige land in Azië, waar de boogharp thans nog voorkomt. Wij moeten evenwel de aandacht vestigen op de, nu verouderde, Siameesche *phin*, die een nauwverwanten vorm laat zien, zij het, dat het klanklichaam, bij het Birmeesche instrument met een soort sauskom te vergelijken, in Siam eerder aan het lichaam eener mandoline doet denken. Overigens zijn, blijkens de in ons bezit zijnde foto, de snaren ook hier door koorden en niet door schroeven gespannen.

nader op in te gaan, gezegd, dat wij de 7-tonige schalen op Java en Bali voor ouder hielden dan sléndro. Aangezien wij op de hierboven uiteen gezette gronden meenen te mogen aannemen, dat eerstgenoemd toongeslacht tegelijk met de Maleisch-Polynesische stammen van Achter-Indië uit den archipel is binnengedrongen, volgt hieruit, dat wij dus het ontstaan, c.q. den komst op Java van sléndro op een later tijdstip stellen. De argumenten, welke ons tot deze meening hebben gebracht, volgen nu hier.

1. Alle gamelans, die klaarblijkelijk een primitiever tijdperk vertegenwoordigen, — omdat zij zijn samengesteld uit slechts weinig en bovendien eenvoudige instrumenten, welke oudtijds blijkens litteratuur en tempelrelief-voorstellingen ook dienden voor krijgsmuziek [44]), en die een onvolledige schaal dragen — behooren tot het pélog-geslacht [45]). Aldus de gamelans Moenggang, Kodok ngorèk, Tjåråbali, Patalon. Hetzelfde valt ook op te merken over de gamelans sekati [46]).

2. Dan heeft het ons getroffen, dat, hoewel de Vorstenlanden onder de hegemonie van sléndro leven [47]), toch de toonnamen van die schaal blijkbaar ontleend zijn aan de pélogschaal. Immers, terwijl in laatstge-

---

44) De gamelan, die nu zulk een volmaakte eenheid vormt, schijnt uit twee groepen van instrumenten te zijn ontstaan. Een daarvan wordt gevormd door de oude krijgsinstrumenten, zooals de verschillende gongs en de bonangs (réjong); de ander door de meer verfijnde en zachter klinkende instrumenten der huismuziek: gambang, soeling, gendèr, kendang, rebab.
Nog heden ten dage zijn de rantjakan der bonangs, voorzoover het de oudste exemplaren betreft, draagbaar, doordat er zich ijzeren hengsels aan bevinden. Vgl. ook § 7, blzz. 101/102 en § 15, noot 2.

45) Met uitzondering — wij zeiden het reeds — van den gamelan Moenggang te Djocja. Vgl. noot 35 van § 3.

46) Over de gamelans sekati zie men noot 6 van deze paragraaf.

47) De gamelans pélog zijn daar uitsluitend in het bezit van vorsten, hofadel en rijke Chineezen; men vindt ze niet onder het eigenlijke volk.

noemde de tonen *limå* (d.i. 5) en *nem* (=6) zich — gelijk men mocht verwachten — op den 5den en 6den trap der schaal bevinden, zijn de tonen van dien naam in sléndro zeer oneigenlijk op den 4den en 5den trap geplaatst.

3. Nog een argument verschaffen de Sålå'sche kraton-gamelans: het meerendeel van hen is dubbel, d.w.z. zij hebben een pélog- en een sléndro-helft [48]), die elk een eigen naam dragen. De geheele gamelan wordt dan aangeduid door een combinatie dier beide namen. Welnu, wanneer men deze gamelans noemt, zegt men steeds eerst den naam van de pélog-helft:

P. Sl. P.
Kjahi Kadok manis Manis ránggå, Kjahi Oedan asih
Sl. P. Sl.
Oedan aroem, Kjahi Koetå windoe Windoe sånå etc. etc.

Dat pleit evenzeer ten gunste der prioriteit en eener grootere waardeering van pélog.

4. Verder hebben wij in § 3 (blz. 16) al een en ander gezegd over de eigenaardige verspreiding van pélog en sléndro over de beide eilanden. Wij hebben toen de aandacht gevestigd op de overheersching van sléndro op Midden-Java en op de verzwakking van zijn invloed ten gunste van pélog naarmate men verder naar het Oosten of het Westen gaat. Dit wekt het vermoeden, dat sléndro wel eens in Midden-Java kon zijn ontstaan of daar geïmporteerd [49]).

---

48) Onnoodig te zeggen, dat beide helften *nooit* tegelijk bespeeld worden.

49) De tijdelijke bloei van sléndro in (een deel van) Oost-Java — blijkende uit opgegraven toetsenreeksen — zal dan van na het jaar 915 dagteekenen, toen het regeeringscentrum en daarmede het zwaartepunt der cultuur naar het Oosten van het eiland was verplaatst (zie blz. 70). Naarmate allengs de zuivere Hindoe-invloed terugtrad voor het zijn rechten hernemende Javaansche element (zie de tempelbouw!), zal ook pélog zijn invloed ten koste van sléndro herwonnen hebben. Nog heden ten dage valt in Oost-Java het veldwinnen van pélog te con-

5. Tenslotte moeten wij de aandacht vestigen op het opmerkelijk verband — zoo al heden ten dage niet langer strict gehandhaafd, dan toch in elk geval nog immer als zoodanig erkend — tusschen de mythen van Hindostan (de Ramajana, de Mahabharata, de Bharata yoeddha) en sléndro eener-, en tusschen de Javaansche sagenstof (zich concentreerende om de legendarische Pandji-figuur) en pélog anderzijds; oorspronkelijk werd — en wordt op Midden-Java in de dèsa nog steeds — de wajang poerwå, die de Voor-Indische mythen vertolkt, door den gamelan *sléndro*, de wajang gedog daarentegen, die den Pandji-cyclus tot onderwerp heeft [50]), door den gamelan *pélog* begeleid. Het is hetzelfde onderscheid, dat de Javanen gewoonlijk in hun verhalen over het ontstaan der beide toongeslachten onbewust maken: volgens hen zou sléndro op last van Giri Nåtå (= Çiwa) der menschheid geschonken zijn door de Indische godheid Batara Indra [51]), — (men weet zelfs het jaar precies aan te geven, waarin dat zou zijn geschied: in de maand Kartika van Çaka 279 = A. D. 357) [51a]), of, nog eerder, door Sri padoeka radja Mahadéwa Boeddha in Çaka 162 (= A. D. 240); pélog daarentegen zou heel veel later [52]) zijn uitgevonden door een of ander Javaanschen vorst, hetzij door

---

Vervolg noot 49

stateeren. (Zie b.v. *L. Serrurier*, ,,De Wajang poerwo'', blzz. 228/229, (1896).

50) *W. H. Rassers* toont in zijn proefschrift ,,De Pandji-roman'' op vrij overtuigende wijze aan, dat de ondergrond van de legenden om de figuren van Raden Pandji en zijn geliefde Déwi Anggréni, uit (Polynesische) zonne- en maan-mythen bestaat.

51) Vandaar de onder Javanen gebruikelijke afleiding van het woord sléndro: taboehan (= gamelan) Soera Indra = Soeréndrå = saléndro.

51*a*) *Dr. Groneman*, ,,De Gamelan te Jogjakarta'', blz. 48. Zijn bron is Ránggå Warsitå's ,,Poeståkå rådjå poerwå''.

52) Alleen Cheribon maakt een uitzondering op dezen regel. Daar toch gelooven de nyågå's der drie kratons, dat de schepping van sléndro aan den Mohammedaanschen heilige

Praboe Bandjaran Sari, hetzij door Pandji of door Djâjâbâjâ [52]).

Zoover waren wij met ons onderzoek gevorderd, toen Dr. Bosch, — dien wij de hierboven weergegeven feiten en onze daarop gebaseerde vermoedens hadden medegedeeld — geïnspireerd door de reeds genoemde verhandeling van Coedès, de hypothese opwierp, dat het dan wellicht de Hindoe-Maleische vorsten van Çrivijaya zijn geweest, die, bij hunne verovering van Midden-Java, naast andere cultuurgoederen (Hindoe-epen, wajang poerwâ?) [53]) daar ook de sléndro-schaal hebben gebracht.

Vervolg noot 52

Soenan Kalidjaga is toe te schrijven en die van pélog aan dien anderen heilige, Soenan Bonang (waartoe diens instrumentale naam zeker wel zal hebben meegewerkt). Die uitzondering evenwel is verklaarbaar. Immers is Cheribon van oudsher een brandpunt van Mohammedaansche rechtzinnigheid. En een der typische kenmerken van die geestesgesteldheid is de neiging tot Islamiseering van oude, prae-Mohammedaansche gebeurtenissen en instellingen. Uit den aard der zaak is deze Cheribonsche onstaanssage van betrekkelijk jongen datum en behoeft derhalve hier niet verder in onze beschouwingen te worden betrokken.

Het is overigens eigenaardig, dat, aan wien ook het vaderschap der beide toonschalen wordt toegedicht, steeds de vooropgezette meening gehandhaafd blijft, dat sléndro ouder dan pélog is. Immers eensdeels leefden de als pélog-scheppers gedoodverfde Javaansche vorsten alle lang *na* het jaar, waarin gezegd wordt, dat de godheid den menschen sléndro schonk, en anderdeels zeide men ons, dat Soenan Kalidjaga de leermeester van Soenan Bonang en derhalve ouder dan deze was, waaruit dan volgens onze zegslieden weer volgde, dat sléndro — zij het ook slechts één generatie — ouder zou zijn dan pélog.

Met de Javaansche opvatting van het onstaan der pélog-schaal hangt ook de Inlandsche verklaring voor het beperkte gebruik van den toon pélog samen. Het naar verhouding schaars voorkomen van dien toon wordt toegeschreven aan den schroom van den sterfelijken uitvinder, die voor zijne composities nu eenmaal af en toe dien nieuwen toon noodig had, doch niet dan aarzelend tot de invoering ervan, dus tot schending der bestaande schaal is overgegaan, omdat hij zijn handelwijze gevoelde als een overmoedige daad tegenover de godheid.

53) Het eerst *genoemd* in de litteratuur — maar dat wil natuurlijk niet zeggen, dat hij al niet vele eeuwen kan hebben be-

Wij wezen reeds op den grooten cultureelen invloed van Çrivijaya die zich — men denke aan de vele tempels — ook op Java heeft doen gelden en op de uit de Bårâboedoer-reliefs blijkende muzieklievendheid zijner vorsten. Toch zou het toeschrijven van de invoering van het sléndro-toongeslacht een losse veronderstelling kunnen worden genoemd, ware het niet, dat een merkwaardige coïncidentie daar alleszins aanleiding toe gaf.

Aangenomen eens, dat inderdaad onder de door de Palèmbangsche veroveraars op Java gebrachte cultuurgoederen zich een muziek bevonden heeft, gebouwd op een den Javanen totdusver onbekende toonschaal, ligt het dan niet voor de hand, dat deze nieuwe muziek, toen zij langzamerhand (met den wajang poerwa?) bij de overheerschte bevolking ingang vond, genoemd is naar het land, waaraan, of de persoon van den vorst aan wien die invoering toe te schrijven was? Dit is — ook zonder overheersching — algemeen menschelijk en van alle tijden, men denke b.v. aan de *Phrygische* toonschaal, de *Napolitaansche* sext, de *Lodewijk*-stijlen. En aldus is het mogelijk ook in de 8ste eeuw op Java gegaan. Het toeval wil n.l., dat de naam van het koningsgeslacht, dat over Çrivijaya heerschte, tot ons gekomen is. En deze naam is ..... *Çailéndra*, waaruit zich de woordvorm sléndro geheel ,,taalwettig'' laat afleiden. Men

---

Vervolg noot 53

staan vóór dien — wordt de wajang pas in het gedicht Ardjoena wiwaha, dat in Oost-Java tijdens de regeering van koning Airlangga (1010 — 1042) ontstaan is. Uit den aard der technische wajang-termen, die bijna alle, zonder uitzondering, zuiver Javaansch en niet van Sanskrit origine zijn, heeft men trouwens de conclusie getrokken, dat ook het prae-Hindoe'sche Java al een of meer wajang-vormen gekend heeft. De Hindoe-cultuur zal dus waarschijnlijk alleen maar een nieuwen sagencyclus aan het door haar reeds aangetroffen répertoire en dan meteen een nieuwen *vorm* aan den wajang hebben toegevoegd. — Over den wajang zie men *J. Kats*, ,,Het Javaansche tooneel'' dl. I, ,,De wajang poerwa'' en *Dr. H. H. Juynboll*, „Tooneel'' (Encycl. v. N. I. IV, 2de dr. blz. 395 (396)).

zal dus — indien bovengenoemde veronderstelling juist is — aanvankelijk gesproken hebben van den *Gamelan Çailéndra*.

De samenloop van al de bovengenoemde, elk op zich zelf misschien weinig bewijskrachtige, doch *samen* toch wel vrij sterke argumenten:

a) de verschillende feiten, die wijzen op een jonger zijn van sléndro;

b) de eigenaardige verspreiding van sléndro;

c) het verband tusschen de Hindoe-sagenstof en sléndro eener-, tusschen de Javaansche mythen en pélog anderzijds;

d) de muzieklievendheid der Palèmbangsche vorsten, waarvan de Bårâboedoer-reliefs de onwraakbare getuigen zijn;

e) de mogelijke etymologische samenhang van Çailéndra en sléndro,

heeft bij ons de overtuiging gevestigd, dat het sléndro-toongeslacht op de boven beschreven wijze in de 8ste eeuw op Java is bekend geworden.

[Deze opvatting stelt ook de sage, die sléndro door een Hindoe-godheid aan het Javaansche volk laat brengen, in een ander licht. Geen Hindoe-*godheid* bracht de gamelan sléndro, doch een vreemde Hindoe-*vorst*. Dikwijls vergoddelijkt de sage aldus komst, persoon en daden van vreemde Hindoe-overheerschers. Zij laat b.v. ook de eerste Hindoe-veroveraars in Zuid-Sumatra op melkwitte stieren uit den hemel nederdalen [53a]). En zoo zal ook deze sléndro-sage moeten worden geïnterpreteerd [53b])].

53*a*) Zie *L.C. Westenenk*, „Uit het land van Bittertong" („Djåwå, 1st jrg., blz. 5 (6/7)).

53*b*) En meteen is dan verklaard, waarom het autochthone pélog in Midden-Java, wáár het dan nog mocht worden gehoord, voor minder ernstig en minder edel wordt gehouden (d.w.z. in de dèsa, *niet* aan de hoven). Hier immers werken

Jammer genoeg zal de hier ontvouwde theorie wel immer hypothese moeten blijven. De stroom der beschaving, die zich in bovenbedoelde periode van Sumatra naar Java richtte, heeft enkele eeuwen later den omgekeerden weg gevolgd [54]). Een onderzoek naar de verspreiding van sléndro op Sumatra — het staat vast, dat men dit toongeslacht er hier en daar tegenkomt — zal dus waarschijnlijk geen gronden kunnen verschaffen ten gunste van de hier verdedigde opvatting. Bij zulk een onderzoek zal men er bovendien rekening mee hebben te houden, dat, sedert de invoering der culturres op Sumatra, er ten behoeve van de Javaansche contractkoelies vele gamelans zijn geïmporteerd, van welke de meeste, zoo niet alle, sléndro zijn (aangezien zij moeten dienen voor de begeleiding van den wajang koelit) [55]).

Vervolg noot 53b
soortgelijke invloeden, als die welke veroorzaakten de degradatie en vervorming van de eens vereerde voorouderefffigies Semar, Petroek en Nalagareng tot de komische, dikwijls bas-komieke, maar tegelijkertijd toch soms ook onheimelijkmachtige figuren, die wij allen uit den huidigen wajang kennen: de nieuwe goden en de nieuwe ritus drongen de oude godheden en den voorouderdienst op den achtergrond en ontheiligden die. Zoo werden ook eens de Germaansche goden door het Christendom ontluisterd en tot duivelsche wezens (de z.g. wilde jacht) gemetamorphoseerd.

54) Voor de beschavingsgeschiedenis van Zuid-Sumatra zij verwezen naar het overzicht van *L. C. Westenenk*, ,,De Hindoe-Javanen in Midden- en Zuid-Sumatra'' (,,Handelingen van het Congres voor Taal-, Land- en Volkenkunde, Solo 1919'', blz. 1 v.v.).

55) Wij maten indertijd twee bonangketelreeksen uit Siak afkomstig en *tjelempoeng* geheeten, welke zich in het bezit van den heer Adolf bevonden.

Hun aanwezigheid in Siak kan niet aan recenten ondernemingsinvloed worde toegeschreven. Ten eerste is er geen Europeesche landbouw in het Siaksche en in de tweede plaats vertoonen de bonangketels van den heer Adolf de vier ouderdom-waarborgende gaatjes in den ketelrand (vgl. hierboven blzz. 99/101), welke de in de laatste halve eeuw uit Java geïmporteerde bonangs zeer zeker geen van alle hebben bezeten. Bovendien is de kunst van het bonangketelgieten en-smeden van ouds in het

Voor het geval, dat de hierboven ontwikkelde hypothese juist is, rijst de vraag, of deze aequigrade pentatonische schaal van Maleische dan wel van Hindoe-afkomst is. Een afdoend antwoord kan (nog) niet worden gegeven. Evenwel komt het ons waarschijnlijk voor, dat Sumatra-zelf de bakermat is van dit toongeslacht. Wij kunnen n.l. het vermoeden niet van ons af zetten, dat men in de sléndro-schaal heeft te zien eene wijziging van een vijftonigen vorm der 7-tonige oerschaal. Die omvorming tot een aequigrade schaal zou zich dan in één enkel gebied (en dan vermoedelijk

---

Vervolg noot 55

Siaksche inheemsch (vgl. *Snelleman*, ,,Muziek en Muziekinstrumenten'' in de Encycl. v.N.-I., dl. II, 2de dr. blz. 812 (826)).

De beide gemeten instrumenten waren elk voor 5 ketels ingericht. Aan één van de twee ontbrak één ketel. Verder waren de 9 ketels door elkaar geraakt. Wij hebben eerst de ketels van laag naar hoog gerangschikt en zoodoende de navolgende toonreeks verkregen:

226 244.5 262 291 292 322 339
I 137 II 119 III 182 IV 6 V 169 VI 89 VII 287
400 426 (452)
VIII 109 IX 102 (X')

Aandachtige beschouwing heeft ons vervolgens de overtuiging geschonken dat wij hier met twee sléndro-schalen hebben te maken, die op verschillende absolute hoogte aanvangen en wier tonen in bovenstaande opstelling juist om en om liggen, met dien verstande, dat tusschen de tonen VII en VIII de ontbrekende ketel zou hebben moeten liggen. Ontwart men n.l. beide schalen op de hier aangegeven wijze, dan ontstaan de toonreeksen:

a) 226 262 292 339 400 (452)
I 256 II 188 III 258 IV 287 V 211 (I')

en b) 244.5 291 322 426 (489)
I 301 II 175 III 485 V 239 (I')

Naar men ziet, zijn dit twee zeer aannemelijke sléndro-schalen. Wel is het interval II-III in beide reeksen opvallend klein en het interval I-II van schaal b aanmerkelijk te groot, doch dat is van geen overwegende beteekenis: zulke van den norm (240 cents) sterk afwijkende intervallen vindt men soms ook op de, gemeenlijk véél zorvuldiger bewerkte, Javaansche gamelans, aan welke geen enkele Javaan daarom echter het sléndro-karakter zou willen ontzeggen:

in het zuidelijk midden van Sumatra [56]) langzamerhand hebben moeten voltrekken. Deze veronderstelling — want meer is het voorshands nog niet — zou zeker aannemelijker worden, wanneer in de oostelijke helft van den archipel, die nimmer onder Palèmbangschen invloed gestaan heeft, sléndro *niet* zou worden aangetroffen. Doch daaromtrent bestaat nog geen zekerheid. En bovendien, mocht sléndro er toch hier of daar worden gevonden, is het dan wel zeker, dat de Hindoe-*Javanen*, die immers in de 14de eeuw den ganschen archipel onder hun suprematie hebben gebracht, daar geen debet aan zijn, al lieten zij nu toevallig ook

---

Vervolg noot 55

Gamelan „Panglipoer" Kaboepatèn Soemedang	262 I	285.5	309 II	**193.5**	345.5 III	249	399 IV	265	465 V	207	524 I'	
Gamelan in den Katjerbonan te Cheribon	327 I	204.5	368 II	**199.5**	413 III	246	476 IV	**293.5**	564 V	256.5	654 I'	
Opgegravan 10-toetsige gendèr Bat. Gen. No. 1051	1age oct.	298 1	243.5	343 II	206.5	386.5 III	204.5	435 IV	224	495 V	**321.5**	(596) I'
	hooge oct.	590 I	204.5	664 II	243	764 III	241	878 IV	211.5	992 V	**300**	(1180) I'

Van de opgegraven toetsenreeksen is trouwens niet te zeggen, in welke mate oxydatie de toonhoogten en daarmede de intervallen heeft gewijzigd. Dàt ze hierdoor gewijzigd zijn, volgt uit de omstandigheid dat het lage en het hooge octaaf onderling verschillen.

56) De in de wouden van Palèmbang zwervende Koeboestammen gebruiken op hunne soelings tot op den huidigen dag deze 5-tonige, niet getempereerde, niet-aequigrade schaal (vgl. *E. M. von Hornbostel*, „Ueber die Musik der Kubu" in de „Sammelbände", dl. I, blz. 361).

Ook de schaal, door Prof. von H. onder No. 3249 weergegeven, welke hij voor een sléndro-schaal houdt, geeft naar onze meening een reeks van 5 tonen van de *heptatonische* schaal weer. Haar intervallen zijn n.l., uitgedrukt in „cents", resp. 226, 174.5, 315.5, 179 en 305. De mogelijkheid van dit opvattingsverschil laat echter wellicht vrijheid in die toonreeks een halftoonlooze schaal te zien, „op weg" naar sléndro: de laagste twee intervallen zijn, vergeleken bij de overeenkomstige toontrappen der Bali'sche en Javaansche zeventonige schalen, inderdaad opvallend groot en naderen zoodoende min of meer tot sléndro-intervallen.

Een dergelijk geval van overgang, contaminatie, staat trouwens niet alleen. In den Preanger troffen wij op angkloeng en tjaloeng soortgelijke schalen aan. Hier mogen, voorafgegaan door een schematische sorogan-missende pélog-schaal en ge-

na, uit onnaspeurlijke oorzaken, sléndro op *Bali* te importeeren? [57])

Vraagt men tenslotte, hoe het volk, dat de sléndroschaal voortbracht, er in geslaagd is, het octaaf in vijf nagenoeg gelijke intervallen te verdeelen zonder hulp van bijzondere meet- en stem-apparaten, dan moeten

---

Vervolg noot 56

volgd door de pentatonische aequigrade schaal een aantal van zulke toonreeksen uit het West-Javaansche bergland volgen:

Schematisch pélog	I	125	II	150	III	250+125 (375)	IV	125	V	175+250 (425)	I'
Tjaloeng v. Sèkèpeuris	284 I	168.5	313 II	218	355 III	323.5	428 IV	176.5	474 V	313.5	568 I'
Tjaloeng v. Sadoe	347 I	224.5	395 II	198	443 III	247	511 IV	237	586 V	293	694 I'
Angkloeng (Boentjis) v. Bodjongkonèng	295 I	209.5	333 II	237.5	382 III	325.5	461 IV	188.5	514 V	239	590 I'
Angkloeng (Boentjis) v. Bodjongloa	377 I	227.5	430 II	240.5	494 III	290	584 IV	185.5	650 V	257	754 I'
Angkloeng (Badoed) v. Dajeuhloehoer	336 I	185.5	374 II	209	422 III	272.5	494 IV	266	576 V	267	762 I'
Angkloeng (Boentjis) v. Bandoeng	420 I	212.5	476 II	212	538 III	284	634 IV	239	726 V	252.5	840 I'
Pentatonische aequigrade schaal	I	240	II	240	III	240	IV	240	V	240	I'

Zie verder: *Kunst* en *Kunst-van Wely*, ,,Over toonschalen en instrumenten van West-Java'' in ,,Djáwá'' 3de jaarg. blz. 26 (28, 29, tab. IVa en Va).

57) Een ons door Timoreezen voorgespeelde, oude, nog onder de heidenen van het binnenland voortlevende vrouwendans, Rorokè genaamd, werd op de *sesando* weergegeven als gebouwd op een 5-tonige, halftoonlooze, niet-aequigrade schaal. Vgl. de notulen van het Bat. Gen. deel LVII (1919), blz. 186 v.v. De daar geuite veronderstelling, dat de bedoeling zou zijn geweest, sléndro weer te geven, achten wij bij nader inzien onhoudbaar.

Ook de 5-tonige schalen, die ons bekend zijn van de Philippijnen, n.l. van den primitieven stam der Tinguian op N.W. Luzon (van welke *Fay-Cooper Cole* veronderstelt, dat hij is voortgekomen uit een vermenging van het autochthone Negrito-ras met van het vasteland binnengedrongen prae-Maleische stammen), zijn *niet*-aequigraad (zie *Fay-Cooper Cole*, ,,The Tinguian'' blz. 235 en in hetzelfde werk het hoofdstuk ,,Music'' van *Albert Gale*, blz. 443 v.v. (477)).

wij daarop het antwoord schuldig blijven. Wij kunnen er alleen op wijzen, dat het Maleische ras op nog een andere plaats ook getoond heeft, in staat te zijn een ongelijktrappige schaal tot een aequigrade om te vormen: wij vermeldden hierboven reeds, dat de Siameesche muziek gebouwd is op een gelijktrappige 7-tonige schaal, terwijl uit tal van bijzonderheden blijkt, dat ook deze zich heeft ontwikkeld uit een schaal met ongelijke intervallen [58]).

---

58) Omtrent de wijze, waarop de tempereering van deze, zoowel als van de 5-tonige schaal zou hebben kunnen plaats vinden, treft men eene uitvoerige beschouwing aan in *Stumpf*'s meesterlijke verhandeling „Tonsystem und Musik der Siamesen".

§ 14.

ENKELE BIJZONDERHEDEN OVER DEN GAMELAN TJÅRÅBALÈN OF TJÅRÅBALI.

Tenslotte moet hier nog kortelijks worden besproken de Javaansche gamelan Tjåråbali of Tjåråbalèn (foto 51), aangezien die door sommigen in direct verband wordt gebracht met de muziek van het Hindoe-eiland.

Het betreft een gamelan met de navolgende bijzondere eigenschappen:

a) hij heeft een schaal van 4 of 6 tonen in het octaaf;

b) hij is, vergeleken bij den gewonen gamelan, van zeer beperkte samenstelling;

c) er wordt oorspronkelijk maar één, 4-tonige, kortademige, gending op gespeeld;

d) zijn melodische instrumenten bestaan uit reeksen bonangketels, groot model, welke op één rij zijn geplaatst, d. w. z. binnen de grenzen van één instrument bestaat geen octaafverdubbeling, zooals bij de bonangs van den gewonen gamelan;

e) de laagste schaaltoon komt in absolute hoogte overeen met den toon *limå* van de gewone pélogschaal. Hij heeft dat o.a. gemeen met dien van den Vorstenlandschen gamelan sekati, met dien van de drietonige gamelans Moenggang, Kodok ngorèk en Patalon, en van de in het Museum van het Bat. Gen. onder No. 1051a aanwezige Hindoe-Javaansche pélogschaal;

f) de schaal in haar geheel vormt een omkeering,

modus, van eene onvolledige pélogschaal. Dit in overeenstemming weer met die van de genoemde drietonige gamelans, doch in tegenstelling met die van de eveneens onder e) vermelde gamelans sekati en de Hindoe-Javaansche schaal, die niet anders zijn dan laag-gelegen pélogschalen *in grondligging*.

Voor den naam hoorden wij drie verschillende verklaringen geven:

I. Deze zou beteekenen: *naar Bali'schen trant* (*tjårå* = *manier*, *wijze*, *trant*; *balèn* = *balian* = *tjårå Bali*). Hij zou dan betrekking kunnen hebben òf op de *samenstelling* van den gamelan, òf op de, op Bali immers ook veelvuldig aan te treffen, *omkeering* der schaal, òf op de één-rij-igheid der bonang-instrumenten.

II. Volgens anderen zou de naam echter direct ontleend zijn aan het feit der modale omkeering, (*balèn* = *balian*, samenhangende met *balik* = *terug*, *omgekeerd*).

Aldus b.v. de Mangkoe Negårå'sche muziek-deskundige Pangéran Soerjåkoesoemå. Deze verklaring moge al dan niet juist zijn: merkwaardig is het in elk geval in de Javaansche muziek het begrip ,,omkeering'' in een dergelijke oneigenlijke, speciale beteekenis aan te treffen, als in de Westersche muziek, in welke de ,,omkeering'' van een akkoord immers evenmin een volledige omkeering in den stricten zin van het woord aanduidt. In de Europeesche theorie is het gewoonlijk een ,,harmonisch'', een ,,verticaal'', op Java een ,,melodisch'', een ,,horizontaal'' begrip.

III. Weer anderen leiden den naam af van de gending, welke uitsluitend op dezen gamelan gespeeld wordt en voor een deel bestaat uit een onophoudelijk heen en weer gaan (bali balèn) der melodie:

D. C. al Infinito

De *vier-lonige* gamelan T. B. (voorbeelden: die in den kaboepatèn te Blora en de Kjahi Berâmâ in den Mangkoe Negaran) kent maar één wijze van bespelen; de *zes-lonige* (voorbeelden: die in den Koesoemâjoedan en de Kjahi Baswârâ in den Mangkoe Negaran) kent twee liggingen voor de overigens in beide gevallen volkomen gelijk gespeelde gending(s): *laras alit* en *laras gedé*. In laras alit worden (van laag naar hoog) de tonen 2, 3, 5 en 6, in laras gedé de tonen 1, 2, 4 en 5 gebruikt.

De naam van de voornaamste, en in vele streken zelfs eenige, gending, op dezen gamelan gespeeld, is eveneens Tjârâbalèn. In de Mangkoe Negaran worden echter onderscheiden (binnen het kader van de gending T. B.?) de gendings (gending-gedeelten?): *Bali balèn*, *Pisan bali* en *Gangsaran*, waarbij laatstgenoemde steeds afwisselend met de beide andere wordt voorgedragen [1]) en dan nog de gending *Babat kentjeng* [2]).

De samenstelling van het Midden-Javaansche T. B.-ensemble is zeer eenvoudig; twee rantjakan met 4 of 6 bonangketels, waarvan één een octaaf lager ligt dan de ander; twee *kendangs* van het konische model; een *gong*, een *kenong* en een *kempoel* of, in plaats van dezen laatsten, soms ook wel een kleine, breed gerande gong, *penontong* [3]) genaamd.

---

1) Deze gending Gangsaran doet overigens ook wel dienst als beboekâ, inleiding, van sommige andere gendings.

2) Dit beteekent: een vaste maat houden bij het rooien (van boomen).

3) Niet te verwarren met het woord *penoentoeng*, waarmede een der Javaansche tromvormen wordt aangeduid.

Te Sålå en elders, o.a. te Blitar, worden de beide bonangreeksen, evenals die van den gamelan Moenggang, onderscheiden als *klènang* (het ,,mannelijke'' hooge), en *gambyong* (het ,,vrouwelijke'' lage octaaf).

Dikwijls is naast een gamelan T. B. een gewone gamelan aanwezig, waarvan 4 of 6 tonen met even zoovele tonen van den gamelan T. B. in hoogte overeenkomen. Zoo in den Sålå'schen kraton (Kjahi Kadok Manis), den Koesoemåjoedan en den Mangkoe Negaran (Kj. Lipoer tåmbå neng).

Ten einde, desgewenscht, de bonangreeksen van den T. B. ter versterking van de bonangs in den gewonen gamelan te kunnen slaan, zijn in sommige gevallen de toonreeksen van den klènang en den gambyong vervolledigd tot 7-tonig pélog, (b. v. in den Sålå'schen kraton). Wordt hij echter als T. B. gebruikt, dan behoort die 7de toon, de toon pélog, er niet bij.

Zooals gezegd, komt de laagste toon van de T.B.-schaal met den toon *limå* van den gamelan pélog overeen. Ons is slechts één uitzondering bekend, n.l. in den Mangkoe Negaran, waar de laagste toon van den Kjahi Baswårå — wiens tonen volkomen gedekt worden door 6 tonen van den zooeven genoemden Kjahi Lipoer pélog— dezelfde hoogte heeft als de toon *pélog* van dezen gamelan. De andere tonen komen achtereenvolgens overeen met *limå*, *nem*, *penoenggoel* (*bem*), *goeloe* en *dådå*. In alle andere, door ons waargenomen, gevallen kwamen de tonen der 4-tonige gamelans T. B. overeen met *limå*, *nem*, *goeloe*, *dådå*; die der 6-tonige met *limå*, *nem*, *barang*, *penoenggoel* (*bem*), *goeloe* en *dådå* van den gewonen gamelan [4]).

Wanneer wij alle, totdusver door ons over den gamelan T. B. verzamelde gegevens, — waarvan

---

4) Vgl. tabel XVII onder b.

wij hierboven een deel hebben weergegeven, — nauwkeurig beschouwen en met elkaar in verband brengen, dan komt het ons voor, dat het zeer twijfelachtig is, of deze gamelan wel directe verwantschap heeft met, of wel den invloed onderging van de muziek en de instrumentale vormen van Bali. De overeenkomst in samenstelling toch wordt eenvoudig *beweerd*: zooals men uit de bespreking der verschillende Bali'sche combinaties kan zien, komt geen enkele daarvan op opvallende wijze met die van den gamelan T. B. overeen; wel echter heeft deze laatste veel gelijkenis met enkele andere *Javaansche* en *Soendaneesche* ensembles (*Moenggang*, *Rèntèng*). Verder is de T. B.-schaal wel is waar eene ,,omkeering'' van een pélogschaal, maar deze is *niet* identiek met de eenige op afzonderlijke gamelans gerealiseerde Bali'sche omkeering, de soenarèn-ligging [5]). En het op een enkele rij staan der bonangketels hebben de gamelans T. B., behalve met de trompongs en babarangans der *Bali'sche* ensembles, óók gemeen met de ketelreeksen van den *Javaanschen* Moenggang en met de kolènangs van den *Soendaneeschen* Rèntèng en Degoeng.

---

5) Zie § 3.

§ 15.

DE GESCHIEDENIS VAN DEN GAMELAN GONG VAN I GOESTI [1]) NGOERAH PANDJI SAKTI, VERTELD DOOR I GOESTI POETOE [2]) DJLANTIK.

Volgens overlevering bezat I Goesti Ngoerah Pandji Sakti, de eerste radja van Boelèlèng, een gamelan Gong bestaande uit de volgende onderdeelen:

a) een *trompong pengarep* en zijn *babarangan*, gegeheeten *Djoeroeh Seloekad*, hetwelk beteekent *Rivier van honig*;

b) een paar groote *gongs*, genaamd *Bentar kedaton* wat zeggen wil: de *poeri splijtend* [3]);

c) een *bendé*, geheeten *Gagak Orǎ*, wat beteekent: *luid als het gekras van vele kraaien*;

d) een *kenoek*, genaamd *Toendoeng Moesoeh*, wat zeggen wil: *den vijand verjagend* [3]);

e) vele *tjèngtjèngs*, geheeten *Glagah Keloenon*, wat beteekent: (een geluid gevend als een) *brandend glagah- veld*;

f) een paar *kendangs*, genaamd *Glap Kesangǎ*, wat zeggen wil: (een geluid gevend even krachtig als een) *onweer in de maand Kesangǎ* [4]).

---

1) *I* is een praedicaat, dat voor mannennamen wordt geplaatst; *Goesti* is de titel van een man uit de Wesja-kaste.

2) De *eerstgeborene* in eene familie wordt *Wajan*, *Bagoes* of *Poetoe* genoemd; het *tweede* kind ontvangt het praedicaat *Nengah*; het *derde* wordt *Njoman* geheeten, het *vierde Ktoet*.

3) Een aanwijzing te meer, dat de gongs en de andere groote slaginstrumenten oorspronkelijk gebruikt zijn voor de krijgsmuziek. Zie dienaangaande ook blzz. 101/102, waar de réjongs e.a. instrumenten in dat verband ter sprake zijn gekomen.

4) De negende maand van het Bali'sche maanjaar.

Volgens de kroniek van het geslacht van I Goesti Ngoerah Pandji Sakti, is de derde afstammeling I Goesti Ngoerah Gdé [5]) Pandji uit de poeri Soekasada een oorlog begonnen met een jongeren broeder, zoon van een andere moeder, geheeten I Goesti Ngoerah Djlantik uit de poeri Boelèlèng (Singaradja), omdat zij elkander haatten. Door wederzijdsche laster van hun volgelingen heeft I Goesti Ngoerah Gdé Pandji in dien strijd het leven gelaten in de dèsa Beratan — paberatan beteekent oorlogsveld — omdat zijn tegenstander hulp kreeg van den radja van Karangasem. Hierdoor kreeg de radja van Karangasem invloed op de bestuursaangelegenheden van Boelèlèng, tengevolge van een [door I Goesti Ngoerah Djlantik] gedane belofte in ruil voor de toegezegde hulp; de radja van Karangasem zou voortaan medebestuurder worden van Boelèlèng.

De radja van Karangasem plaatste nu een van zijn familieleden, genaamd I Goesti Njoman [2]) Karangasem, als tweede radja te Boelèlèng naast I Goesti Ngoerah Djlantik, de eigenlijke radja.

Toen I Goesti Ngoerah Djlantik nu stierf, verbrak I Goesti Njoman Karangasem zijn belofte door den zoon van I Goesti Ngoerah Djlantik, geheeten I Goesti Madé [5]) Pandji Moena, geen aandeel in het opperbestuur te geven als opvolger van zijn vader, doch hij gaf hem alleen den titel en waardigheid van Patih (eerste minister) en wees hem de poeri Bangkang als woonplaats aan, terwijl hij zelf voortaan alleenheerscher over Boelèlèng was. Alle schatten uit de groote poeri (d.i. Boelèlèng) werden nu zijn eigendom. Onder deze bevond zich ook de bovengenoemde gamelan Gong.

Wat is nu wel de reden dat de instrumenten, waaruit hij bestond, in den loop der jaren niet bijeen gebleven zijn?

---

5) Het oudste kind uit een adellijke familie wordt *Gdé* genoemd, het tweede *Madé*.

De trompong pengarep en zijn babarangan Djoeroeh Setoekad, de bendé Gagak Oră, de kenoek Toendoeng Moesoeh en de tjèngtjèngs Glagah Ketoenon, deze allen zijn in de poeri van [den radja van] Mengwi en de Gongs Bentar Kedaton in de poeri van den radja van Selaparang [Lombok] [6]) terecht gekomen. De kendangs Glap-Kesanga zijn verloren gegaan [7]).

Toen de radja van Mengwi het in den oorlog verloor tegen den radja van Badoeng [in 1891], werden de trompong, de babarangan, de bendé en de tjèngtjèngs buit gemaakt en naar Badoeng meegevoerd. Toen vervolgens Badoeng het op zijn beurt aflegde tegen de Compenie Olanda [in 1906], werd moeite gedaan deze instrumenten terug te vinden, doch niemand wees ze aan, hetzij dat men er ongenegen toe was, hetzij dat men niet wist waar ze waren. In de [zeer nabij gelegen] poeri Pametjoetan [welks radja mede tegen Mengwi was opgetrokken en tegelijk met dien van Badoeng tegen de Compenie omkwam [8])] is echter een Gong gevonden, waarvan men de herkomst niet weet.

De kenoek Toendoeng Moesoeh is indertijd niet door de Badoengers kunnen worden buitgemaakt, omdat hij op de vlucht medegenomen is door de Mengwi'sche radja-familie. Volgens bericht moet hij thans zich bevinden te Abiansemal in [het voormalige landschap] Mengwi, in handen van I Goesti Gdé Agoeng, den oudsten zoon van den radja van Mengwi, die toentertijd in den oorlog gebleven is.

Wat nu de gongs betreft, die zich bevonden in de poeri Selaparang op Lombok: toen de residentie Sela-

6) De Baliërs hebben van 1740 af ook Lombok beheerscht.
7) Dat is niet te verwonderen, aangezien de kendangs van weinig duurzaam materiaal worden vervaardigd.
8) Beide radja's met hun vrouwen, kinderen en volgelingen verkozen den dood boven de overgave. Zij deden een laatsten uitval (*poepoetan*) op de Ned. Indische troepen en brachten elkaar en zichzelf om het leven.

parang door de Compenie bedreigd werd in het jaar 1894, hebben ze deze gongs op last van den vorst in zee geworpen tegelijk met het lijk van I Goesti Madé Karangasem [9]), die op last van zijn vader [de radja van Selaparang] was gekrist wegens bloedschendig overspel met een nicht.

Eenige afstammelingen van I Goesti Ngoerah Gdé Pandji, den radja van Soekasada, die sneuvelde in de dèsa Beratan, hebben zich later gevestigd in de poeri Anjar Soekasada [Nieuw-Soekasada], welke poeri thans nog bestaat. En de afstammelingen van I Goesti Ngoerah Djlantik, die den oorlog gewonnen heeft, hebben zich gevestigd in de poeri's van Kanginan (afd. Singaradja), Bangkang en Toekadmoenggă, welke eveneens nog bestaan. De afstammelingen der twee gebroeders leven nog immer met elkaar in onmin, hoewel pogingen zijn gedaan, om hen weder tot elkander te brengen. Waarschijnlijk grondt zich die onmin nog altijd op die voorouderlijke twist.

(w.g.) I Goesti Poetoe Djlantik.

[Wie Singaradja kent, weet, welk een invloedrijke plaats I Goesti Poetoe Djlantik daar inneemt. Omdat hij lid is van den Raad van Kerta's, noemt de bevolking hem, zonder meer, Goesti ,,Lid''. Hij is een groot kenner van Balische tradities en in het bezit van een uitgebreide lontarbibliotheek [10]).

Wij bewaren aan eene ontmoeting met hem en later daaruit voortgekomen correspondentie de aangenaamste herinneringen.]

---

9) De prins droeg den toenaam Karangasem naar het *Lomboksche* vorstendom van dien naam.

10) De catalogus der bibliotheek van I Goesti Poetoe Djlantik is opgenomen in het ,,Oudheidkundig Verslag 1921'', blz. 69/71.

CHRONOLOGISCHE TABEL.

± 500 v.C.?	Maleisch-Polynesische stammen, van Achter-Indië afkomstig, vestigen zich op Java en Bali. Vermoedelijk wordt *de zeventonige schaal* door hen in den archipel binnengebracht.
3de eeuw n.C.	Invasie van een strijdbaar en kunstzinnig Negrito-volk uit Achter-Indië in Zuid-Sumatra.
4de eeuw	Berichten over en inscripties van Vishnoeïtische Hindoe-rijkjes in West-Java —Op Borneo bestaat het door van Achter-Indië gekomen Hindoes gestichte rijk van Koetei.
± 460	De eerste Chineesche berichten over het bestaan op een eiland tusschen Cambodga en Java van het rijk Kandali = San bo tsai = Çrivijaya = het rijk van Palèmbang = het Hindoe-Maleische rijk.
7de eeuw	Çiwaïtische Hindoe-rijken in Midden-Java. De bouw der oudste heiligdommen op het Dieng-plateau.
732	Inscriptie van Tjanggal in Kedoe, waarin als land van herkomst dier Hindoe-immigranten Koendjara in Zuid-Voor-Indië wordt genoemd.
± 750	De vorst van Çrivijaya, uit het koningsgeslacht der Çailéndra's, brengt Midden-Java onder zijn heerschappij. De Javaansche Hindoe-koning wijkt uit naar Oost-Java. — De Mahayanistisch-Boeddhistische Hindoe-Maleiers brengen den Javanen vele nieuwe cultuurgoederen en versterken het Hindoe-element op Java belangrijk. Onder hunne heerschappij worden

	o.m. vele tempels opgericht, van welke de tjandi's Séwoe, Kalasan (778), Sari, Mendoet en Båråboedoer de voornaamste zijn. — Er bestaat aanleiding te vermoeden, dat zij op Java *de sléndro-schaal* hebben gebracht en dat men voor gamelan sléndro mag lezen: gamelan Çailéndra.
775	Jaartal van de door den koning van Çrivijaya aan de baai van Bandon (Zuid-Siam) opgerichte steen met inscriptie.
± 860	De Hindoe-Maleiers uit Midden-Java verdreven. De Javaansche koning brengt zijn residentie weer van Oost- naar Midden-Java over. — De bouw van het groote Çivaïtische tempelcomplex bij Prambanan (Lårå djonggrang).
± 915	Ondergang der Midden-Javaansche cultuur door onbekenden oorzaak. De kraton naar de (Oost-Javaansche) Brantas-vlakte verplaatst. — Opkomst van een allengs minder zuiver-Hindoeïstisch getinte Oost-Javaansche cultuur.
± 930	De Javaansche koning Mpoe Sindok verovert (?) Bali.
977	Het jaartal op de mausoleum-badplaats te Djalatoenda.
990	De Javaansche koning verovert Palèmbang, zonder evenwel Çrivijaya tot een wingewest te (kunnen?) maken.
begin 11de eeuw	Inval van een vreemde mogendheid, vermoedelijk Çrivijaya, op Java. Tijd van verwarring en verwildering.
1023 — 1024	Uit een in Voor-Indië (Tanjore) gevonden inscriptie blijkt, dat de Maharadja Rajendracola uit de Tjola-dynastie, reeds beheerscher van het geheele Voor-Indische schiereiland, ook Çrivijaya aan zich onderwerpt.

1010 — 1042	Airlangga koning van het Oost-Javaansche rijk. Na een langdurigen strijd (tot 1037) tegen de verschillende kleine rijkjes, die zich, na den inval van Çrivijaya, begunstigd door den (tijdelijken) ondergang van dit rijk, op Java gevormd hadden, heeft deze groote heerschersfiguur tenslotte geheel Oost- en waarschijnlijk ook Midden-Java onder zijn scepter vereenigd. Rustige bloeitijd. Ontstaan van een Javaansche letterkunde. In de Ardjoena wiwaha wordt de wajang voor het eerst genoemd.
1042	Airlangga trekt zich als kluizenaar uit de wereld terug en verdeelt het rijk onder zijn nakomelingen in twee deelen: Kadiri, dat al spoedig het belangrijkste rijk wordt, en Djanggala, dat op den achtergrond treedt.
1106	Het Palèmbangsche rijk heeft zich geheel hersteld. Revanche. In dit jaar toch worden de Tjola-vorsten en hun gebied aan Çrivijaya onderworpen.
1135	Djåjåbåjå koning van Kadiri. Letterkundige bloei.
1157	De Bharata Yoeddha door Mpoe Sedah gedicht.
1222 — 1292	Toemapel = het rijk van Singasari.
1275 — 1293	De laatste koning van Singasari, Kertanegara, zendt een groot leger naar Sumatra, dat het tegenwoordige Minangkabau verovert en de positie van Çrivijaya aanmerkelijk verzwakt.
1284	Bali (opnieuw) onderworpen.
± 1290	Stichting van Madjapahit.
1331 — 1364	Gadjah Mada rijksbestierder van Madjapahit. Hij breidt de heerschappij van Madjapahit allengs over bijna den geheelen archipel benevens Malaka uit.

1334	Bali ten derden (tweeden?) male veroverd.
1350 — 1389	Hayam Woeroek koning van Madjapahit.
1357	Het Soendaneesche gezantschap, waarbij zich de Soendaneesche maharadja zelf bevindt, wordt op het veld Boebat bij de hoofdstad Madjapahit omgebracht.
1365	De Nagarakrtagama door Prapança gedicht.
1375	Het jaar van den bouw van het z.g. pendåpå-terras van den Panatarantempel.
1377	Palèmbang door de Javanen veroverd en ver-woest. Einde van het rijk Çrivijaya.
15de eeuw	Langzaam verval van het Madjapahit'sche rijk.
2de helft 15de eeuw	De handelsplaatsen aan de kust gaan tot den Islam over en maken zich onafhankelijk. De tijd der Mohammedaansche heiligen. Een der bekendste is Soenan Bonang in het Toe-bansche (res. Rembang).
± 1520	Ondergang van Madjapahit. Uittocht op groote schaal der aanhangers van het oude geloof en de omvergeworpen staatsorde naar Bali.
1518 — 1568	Het eerste groote Mohammedaansche rijk: dat van Demak.
1568 — 1586	Rijk van Padjang.
1586 — 1755	Rijk van Mataram.
1597	Eerste aanraking van de O.I.C. (een drietal schepen onder Corn. de Houtman) met Bali.
18de eeuw	De Baliërs nestelen zich in Balambangan(het uiterste Oosten van Java) en houden zich daar ongeveer 60 jaren staande.

1740	Het eiland Lombok door de Baliërs onderworpen.
1755	Mataram gesplitst in de rijken Sålå en Djokja.
1757	Ontstaan van het rijk van den Mangkoe Negårå.
1813	Ontstaan van het rijk van den Pakoe Alam.
1846-'49	Bali-expeditie.
1849	Lombok (Mataram) een zelfstandig (Balisch) rijk. Karangasem op Bali wordt er een onderhoorigheid van.
1854	Boelèlèng wordt gouvernementsgebied
1856	Djembrana „ „
1891	Het rijkje Mengwi door de omliggende rijkjes aangevallen, ten onder gebracht en verdeeld.
1894	Lombok-expeditie.
1895	Karangasem gouvernementsgebied.
1900	Gianjar „
1906	Badoeng en Tabanan „
1908	Kloengkoeng en Bangli „
1917	Groote aardbeving op Bali. Duizenden tempels verwoest.

VERKLARING VAN ENKELE IN DEZE VERHANDELING VOORKOMENDE EUROPEESCHE MUZIEKTERMEN.

aequigraad — met onderling gelijke toontrappen.

agogisch — op de versnellingen en vertragingen van het tempo betrekking hebbend ; versnellingen en vertragingen aangevende.

anhemitonisch — zonder toontrappen ter grootte van (±) een halven toon ; halftoonloos.

authentiek — heeten die middeleeuwsch-Westersche toonreeksen (kerktonen), wier grondtoon (tonica, finalis) tevens aanvangstoon van het octaaf is b.v.:
lydisch: F g a b c d e f
dorisch: D e f g a b c d

cacophonie — wanluidendheid, wanklinkende muziek.

deciem
a) de terts van de octaaf van een toon, uitgedrukt in zijn verhouding tot dien toon.
b) de 10de toon der diatonische schalen.
c) het interval gevormd door den deciem genoemden toon en den toon ten opzichte waarvan hij aldus wordt genoemd.

diatonisch — heeten die toonschalen, welke, van een bepaalden grondtoon uitgaande, opgebouwd zijn uit toontrappen ter groote van een secunde en die gebruik maken van alle trappen en uitsluitend van de trappen der grondtoonladder, waarbij enkel toon op zich zelf al of niet door wijzigende teekens verhoogd of verlaagd kan zijn. Tegenstelling : *chromatisch.*

De meeste Europeesche diatonische schalen hebben 5 toontrappen van een heelen en 2 van een halven toon in het octaaf, van welke de laatst-

genoemde dan op kwint- of kwart-afstand van elkaar zijn gelegen.

dominant a) de kwint van den grondtoon eener toonschaal (de 5de toon der diatonische schalen) in zijn tonale functie, d.i. in de rol, die hij in de Europeesche akkoordleer vervult.
b) de op dien toon gebouwde drieklank.

duodeciem a) de kwint van de octaaf van een toon, uitgedrukt in zijn verhouding tot dien toon.
b) de 12de toon der diatonische schalen.
c) het interval gevormd door den duodeciem genoemden toon en den toon, ten opzichte waarvan hij aldus wordt genoemd.

dynamisch op het sterker en zwakker worden van den klank betrekking hebbend; het sterker of zwakker worden van den klank aangevende.

fuga zekere polyphone compositievorm, die zich o.a. hierdoor kenmerkt, dat de verschillende stemmen, na elkaar inzettende, hetzelfde melodische thema laten hooren.

fugatisch min of meer op de wijze van een fuga.

gamma toonladder.

grondligging zie onder *modus* en onder *omkeering*.

grondtoon laagste toon van een toonreeks; punt van uitgang eener toonschaal.

grondladder de toonladder, welker bouw ten grondslag heeft gelegen aan een bepaald toonschrift, zoodat zij daarin, in tegenstelling met alle andere toonladders, zonder wijzigende teekens kan worden genoteerd.

heptatonisch met 7 tonen in de octaaf.

heterophoon heet de meerstemmige muziek, waarbij de verschillende partijen elk zelfstandig hun weg gaan, doch zóó, dat zij, zonder zich gebonden te voelen aan de ,,wetten'' eener, door de aldus genoemde muziek niet gekende, akkoordleer, nochtans zekere regels, zij het onbewust, in acht nemen, die

maken, dat men niet vervalt in cacophonie. Tegenstellingen: *polyphoon* en *homophoon*. Het zelfstandig naamwoord *heterophonie* kan men definiëeren als: het complex van eigenschappen, dat een muziekstuk heterophoon doet zijn, of wel als: heterophone compositievorm.

homophoon heet de meerstemmige muziek, die slechts één zelfstandige partij kent, welke door de andere stemmen in akkoorden of gebroken akkoorden begeleid wordt. Tegenstellingen: *polyphoon* en *heterophoon*.

interval toontrap, afstand tusschen twee tonen.

kwart
a) de toon, welke 4/3 maal het aantal trillingen heeft van een bepaalden toon, uitgedrukt in zijn verhouding tot dien toon.
b) de 4de toon der diatonische schalen.
c) het interval door de beide in a) bedoelde tonen gevormd.
d) noot van een bepaalden tijdsduur (nl. 1/4 van een heele noot).

kwint
a) de toon, welke 3/2 maal het aantal trillingen heeft van een bepaalden toon, uitgedrukt in zijn verhouding tot dien toon.
b) de 5de toon der diatonische schalen.
c) het interval door de beide in a) bedoelde tonen gevormd.

modus (mv. *modi*), een toonreeks, welke, aanvangende met een der tonen van een bepaalde toonschaal, die niet de grondtoon is, gebruikt maakt van de tonen en intervallen van die toonschaal, wordt gezegd van deze een modus te vormen, (= in modale verhouding te staan tot die toonschaal). Deze zelf bevindt zich ten opzichte van zijn modi *in grondligging*.

noon
a) de secunde van de octaaf van een toon, uitgedrukt in zijn verhouding tot dien toon.
b) de 9de toon der diatonische schalen.

c) het interval gevormd door den noon genoemden toon en den toon, ten opzichte waarvan hij aldus wordt genoemd.

octaaf

a) een toonladder, waarvan de hoogste toon het dubbel aantal trillingen heeft van den laagsten toon. (Java.: gembyangan); (*het* octaaf).

b) de toon, welke de helft of het dubbel aantal trillingen heeft van een bepaalden toon, uitgedrukt in zijn verhouding tot dien toon. (Populair uitgedrukt: ,,dezelfde toon, maar dan lager, c.q. hooger''); (*de* octaaf).

Op Java en Bali duidt men den toon, die de helft van het aantal trillingen heeft van den toon, dien men als punt van uitgang heeft genomen, aan met den naam van laatstgenoemden toon, gevolgd door het adjectief *gedé*; den toon, die het dubbel aantal trillingen heeft, met dien naam, gevolgd door het adjectief *alit* resp. *tjenik*.

c) de 8ste toon der diatonische schalen. Hij is gelijknamig met den eersten toon dier schalen; (*de* octaaf).

d) het interval door de beide in b) bedoelde tonen gevormd. (Jav.: gembyangan); (*de* octaaf).

omkeering

De omkeering van een interval is een ander interval, hetwelk samen met het oorspronkelijk interval een octaaf-interval vormt. B.v. is de secunde de omkeering van de septiem, de terts die van de sext, de kwart die van de kwint.

De omkeering van een toonreeks is de opstelling in toonladdervorm van de tonen eener schaal zóódanig, dat niet de eerste toon (grondtoon) de laagste is, doch een der andere tonen. B.v. is de toonreeks *limâ*, *nem*, *barang*, *goeloe*, *dâdâ* eene omkeering van de sléndro-schaal, die men,

gelijk bekend, pleegt voor te stellen als aanvangende met den toon *barang*.
De omkeering van een akkoord is de opstelling van de tonen van dat akkoord op zóódanige wijze, dat niet zijn grondtoon, doch een zijner andere tonen het laagste (d.w.z. in den bas) komt te liggen.

pentatonisch met 5 tonen in het octaaf.

plagaal heeten die middeleeuwsch-Westersche toonreeksen (kerktonen), wier grondtoon (tonica, finalis) niet tevens aanvangstoon van het octaaf is, doch waarbij die aanvangstoon nog het interval van een kwart, dat is dus drie tonen, lager ligt, b.v.:
hypolydisch: c d e F g a b c
hypodorisch: a b c D e f g a

polyphoon heet de meerstemmige muziek, waarbij de verschillende partijen elk zelfstandig hun weg gaan, doch zóó, dat zij daarbij de „wetten" eener akkoordleer in acht nemen. Tegenstellingen: *heterophoon* en *homophoon*.
Het zelfstandig naamwoord *polyphonie* kan men definiëeren als: het complex van eigenschappen, dat een muziekstuk polyphoon doet zijn, of wel als: polyphone compositievorm.

prime de eerste toon der diatonische schalen.
Van twee instrumenten, die dezelfde toonhoogte hebben, kan men ook zeggen dat ze in een prime gestemd zijn. Men beschouwt dan de prime als het ware als een interval (welks grootte echter = 0 is).

secunde a) de toon, welke in een diatonische toonladder onmiddellijk volgt op een anderen toon, uitgedrukt in dien anderen toon.
b) de 2de toon der diatonische schalen.
c) het interval, gevormd door een toon en den naasthoogeren toon in een toonschaal, wanneer dit gelijk is aan of niet

veel grooter of kleiner dan een interval van een diatonische toonladder.

septiem

a) de toon, welke een secunde lager ligt dan de octaaf van een toon, uitgedrukt in zijn verhouding tot dien toon.

b) de 7de toon der diatonische schalen.

c) het interval gevormd door den septiem genoemden toon en den toon, ten opzichte waarvan hij aldus wordt genoemd.

sext

a) de toon, welke 5/3 (groote sext) of 8/5 (kleine sext) maal het aantal trillingen heeft van een bepaalden toon, uitgedrukt in zijn verhouding tot dien toon.

b) de 6de toon der diatonische schalen.

c) het interval door de beide in a) bedoelde tonen gevormd.

subdominant (of *onderdominant*)

de onderkwint van den grondtoon eener toonschaal (= de lagere octaaf van den 4den toon, de kwart, der diatonische schalen), in zijn tonale functie, d.i. in den rol, dien hij in de Europeesche akkoordleer vervult.

tempereeren

het aanbrengen in een toonschaal van zeer geringe, voor het ,,ongewapende'' oor bij gebruik der schaal op zich zelf niet merkbare veranderingen, (die het schaalkarakter derhalve niet aantasten), waardoor de intervallen òf aan elkaar gelijk worden (zooals b.v. bij de Westersche chromatische en bij de Siameesche 7-tonige schaal), òf een grooten ,,grootsten gemeenen deeler'' krijgen (zooals b.v. bij de in tabel XVII onder *b* weergegeven pélogschaal).

terts

a) de toon, welke 5/4 (groote terts) of 6/5 (kleine terts) maal het aantal trillingen heeft van een bepaalden toon, uitgedrukt in zijn verhouding tot dien toon.

b) de 3de toon der diatonische schalen.

c) het interval door de beide in a) bedoelde tonen gevormd.

tessitura — omvang van een zangstem of een instrument (d.w.z. het totaal der tonen van laag tot hoog, die zij (het) kan laten hooren).

toonreeks — een aantal in opklimmende of afdalende richting op elkaar volgende tonen.

toonschaal — een toonreeks met bepaalde, haar kenmerkende toontrappen.

undeciem — a) de kwart van de octaaf van een toon, uitgedrukt in zijn verhouding tot dien toon.
b) de 11de toon der diatonische schalen.
c) het interval gevormd door den undeciem genoemden toon en den toon, ten opzichte waarvan hij aldus wordt genoemd.

unisono — wanneer verschillende instrumenten dezelfde tonen of de octaaf daarvan tegelijkertijd laten hooren, spelen zij unisono.

LIJST VAN PLATEN.

§ 1. 1. Poera Tangsoeb
§ 5. 2. Muzieklontar (tjakepan)
§ 6. 3. Gamelan Gong van Batoeboelan
4. Gamelan Gong van Apoean
5. Djoeblag — uit den Semar Pegoelingan van den poenggawa van Oeboed
6. Gendèr teloelas of Gendèr rambat — uit den Semar Pegoelingan van den poenggawa van Oeboed
7. Gendèr teloelas of Gendèr rambat — uit den Semar Pegoelingan van den poenggawa van Oeboed
8. Gangsa djongkok — uit den Semar Pegoelingan van den poenggawa van Oeboed
9. Tjoring — uit den Semar Pegoelingan van den poenggawa van Oeboed
10. Trompong pengarep
11. Gamelan sekati van Boengkoelan
12. Kempyoeng en Ponggang — uit den Semar Pegoelingan van den poenggawa van Oeboed
13. Kempoer of kempoel — uit den Semar Pegoelingan van den poenggawa van Oeboed
14. Kentong of kemong gantoeng — uit den Semar Pegoelingan van den poenggawa van Oeboed
15. Trommen, bekkens, dwarsfluit en andere instrumenten van de Bårå-boedoer-reliefs
16. Bali'sche rebab en groote soelings
17. Javaansche rebab
18. Lègong
19. Djaoek- en Barong-dansers
§ 7. 20. Gamelan Angkloeng van Sambahan
21. Réjongs of klèntangan en Goemanaks
22. De réjongs der Panataran-reliefs
23. Een andere réjongketel-bevestiging
24. Bebonangan van dèsa Boeningan
25. Khong Yai
26. Gong ageng van de Panataran-reliefs
26*a*. Schalmei en bèri van de Panataran-reliefs
27. Bèri (en kemanaks?) van de Panataran-reliefs
28. Angkloeng
§ 8. 29. I Goesti Poetoe Djlantik en zijn Gamelan Gandroeng Sasak
§ 9. 30. Gendèr wajang in het bezit van den poenggawa van Oeboed
31. Gamelan Gamboeh van Kloengkoeng
32. Javaansche kemanaks
33. Gamelan Ardjă van Kloengkoeng
34. Goentang

§ 10. 35. Genta (met badjra-symbool)
36. Priester-instrumenten
37. Çangka van de Pranbanan-reliefs
38. Kelontong
§ 11. 39. Gamelan Djogèd van Kloengkoeng
40. Gamelan Djogèd van Pliatan
§ 12. 41. Gamelan Gambang van Tigawasa
42. Bamboe-gambangs
43. De gambangs der Panataran-reliefs
§ 13. 44. Siameesche gamelan (Kruang Pinpadh)
45. Staafcither en luit van de Bårâboedoer-reliefs
46. Moderne Chineesche p'i p'a uit Hongkong
47. Staafcither en luit van de Bårâboedoer-reliefs
48. Cambodgaansche en oud-Siameesche staafcither
49. Kledi (mondorgel) van Borneo
50. De mondorgels (en een rasphoutje) van de Bårâboedoer-reliefs
§ 14. 51. Gamelan Tjårâbali of Tjårâbalèn

Foto Poenggawa van Oeboed

1. Poera Tangsoeb
(Distr. Oeboed)

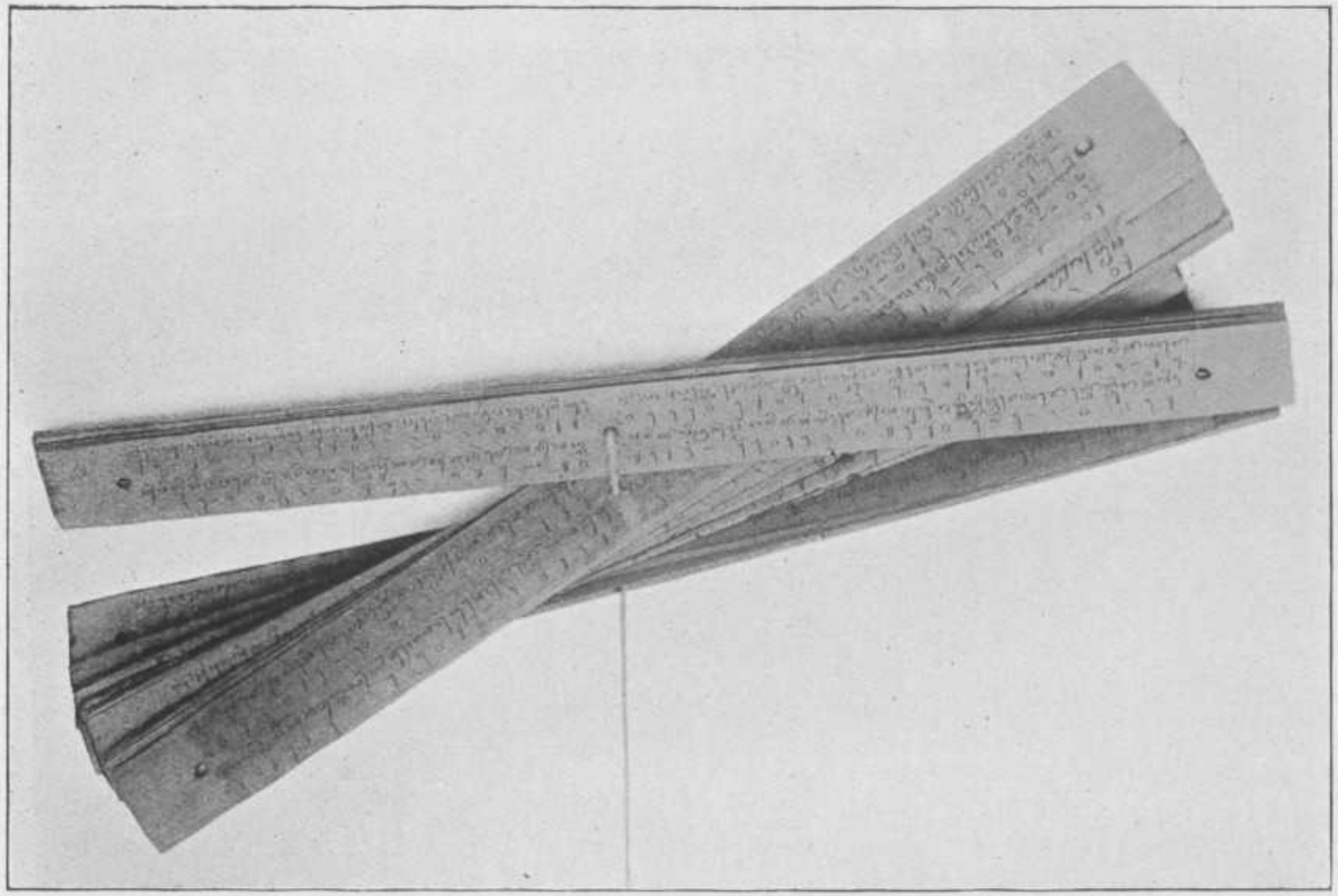


Foto Bodom

2. Muzieklontar (tjakepan)

kempoer gong

3. Gamelan Gong van Batoeboelan (Gianjar)

babarangan kendang

trompong pengarep djegogan

4. Gamelan Gong van Apoean (Tabanan)

Foto Oudheidk. Dienst

5. Djoeblag

(uit den Semar pegoelingan van den poenggawa van Oeboed)

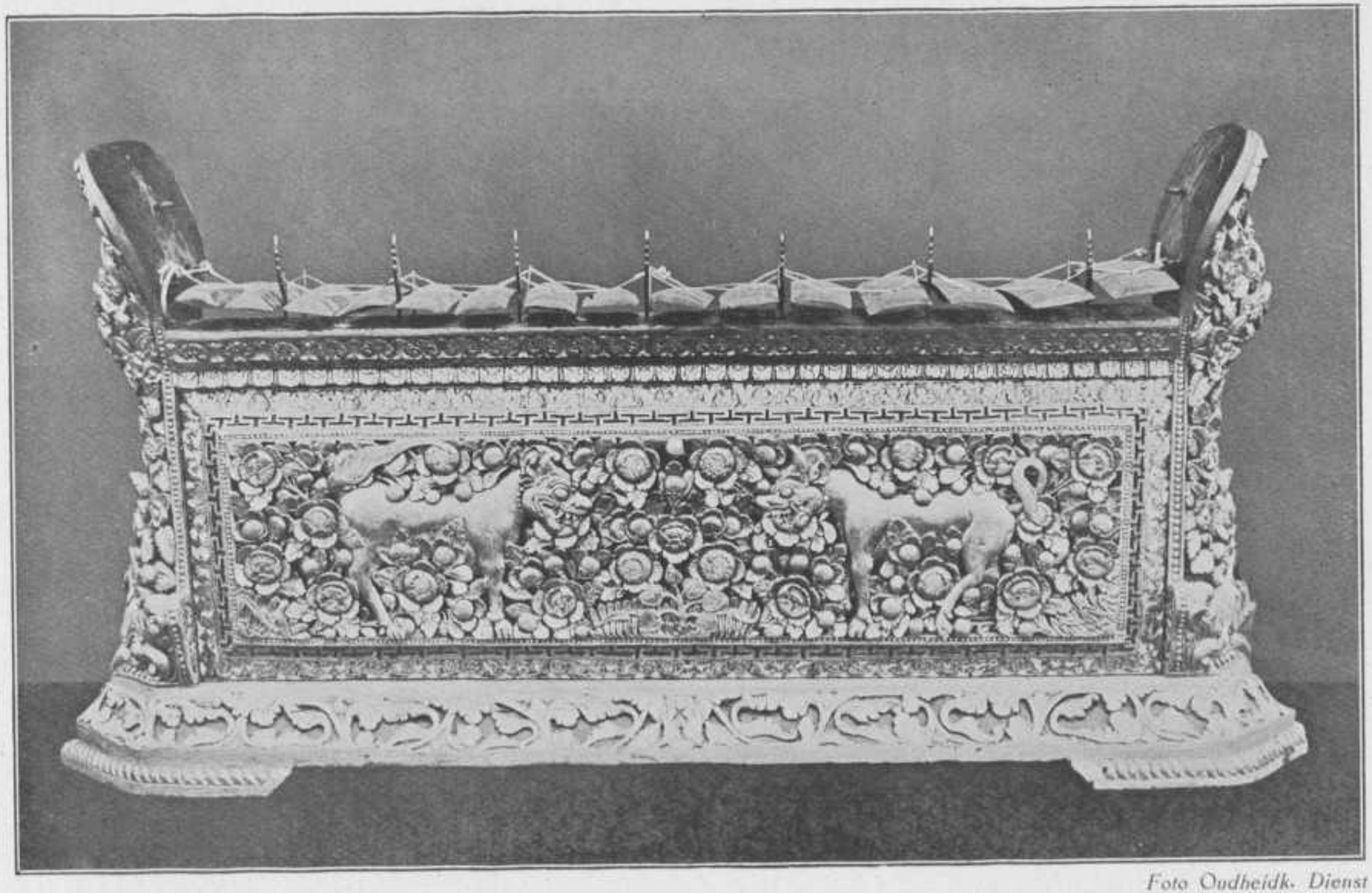


Foto Oudheidk. Dienst

6. Gendèr teloelas of Gendèr rambat
(Uit den Semar pegoelingan van den poenggawa van Oeboed)

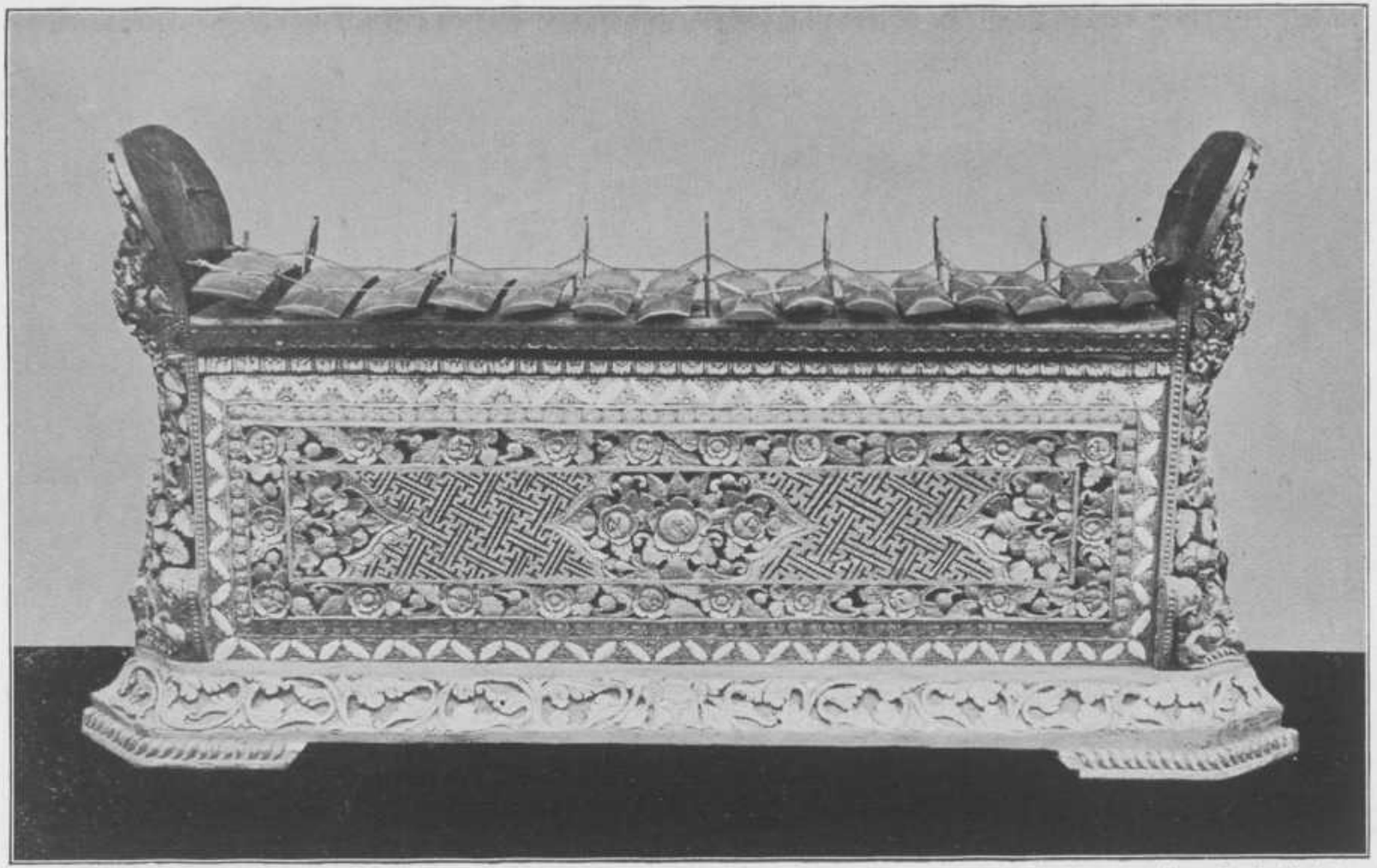


Foto Oudheidk. Dienst

7. Gendèr teloelas of Gendèr rambat

(uit den Semar pegoelingan van den poenggawa van Oeboed)

Foto Oudheidk. Dienst

8. Gangsa djongkok

(uit den Semar pegoelingan van den poenggawa van Oeboed)

Foto Oudheidk. Dienst

9. Tjoring

(uit den Semar pegoelingan van den poenggawa van Oeboed)

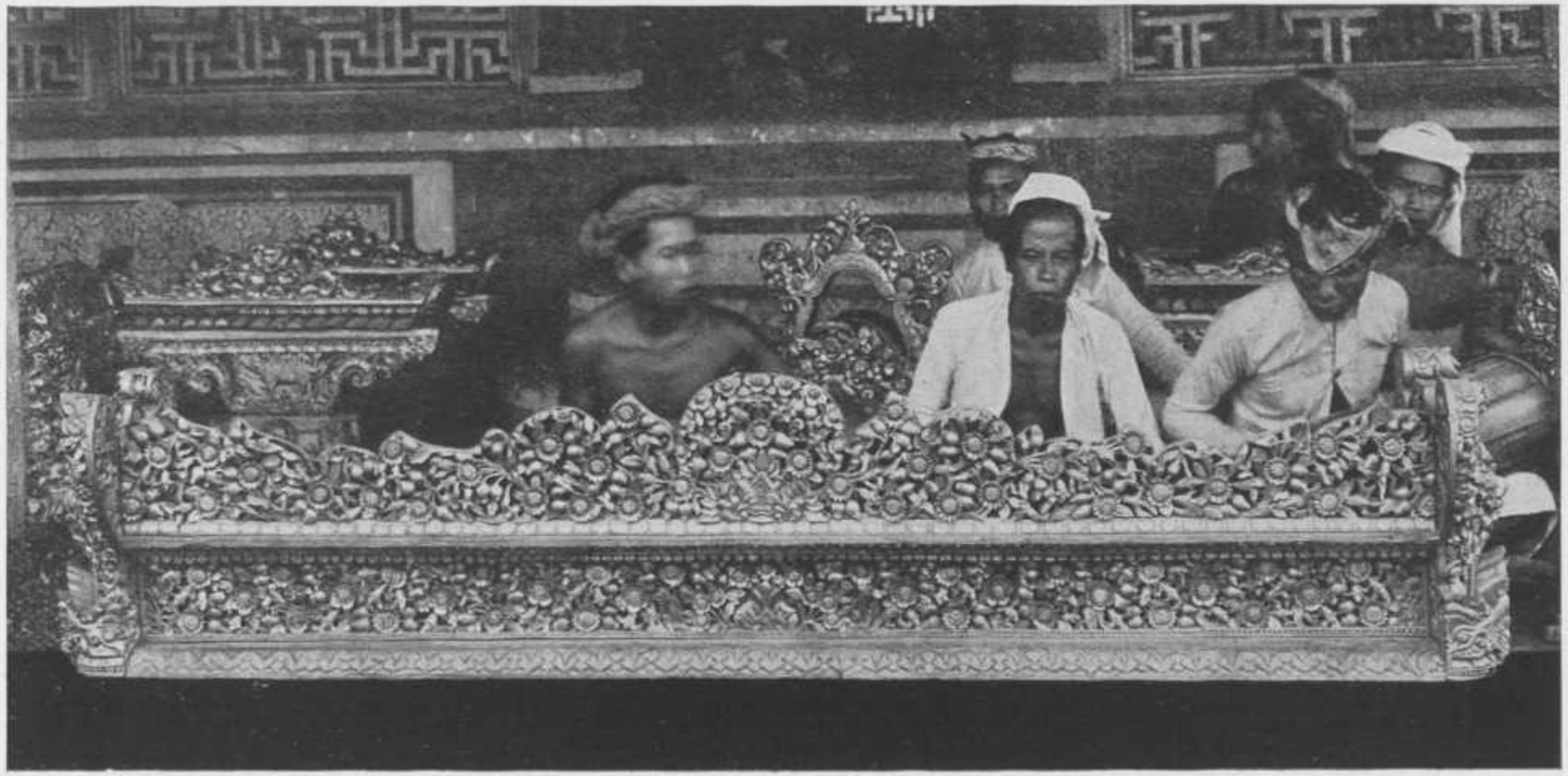


Foto Oudheidk. Dienst

10. Trompong pengarep

(uit den Semar pegoelingan van den poenggawa van Oeboed)

11. Gamelan Sekati van Boengkoelan (Boelèlèng)

trompong pengarep

kendang

kendang

gangsa djongkok

tjèngtjèng

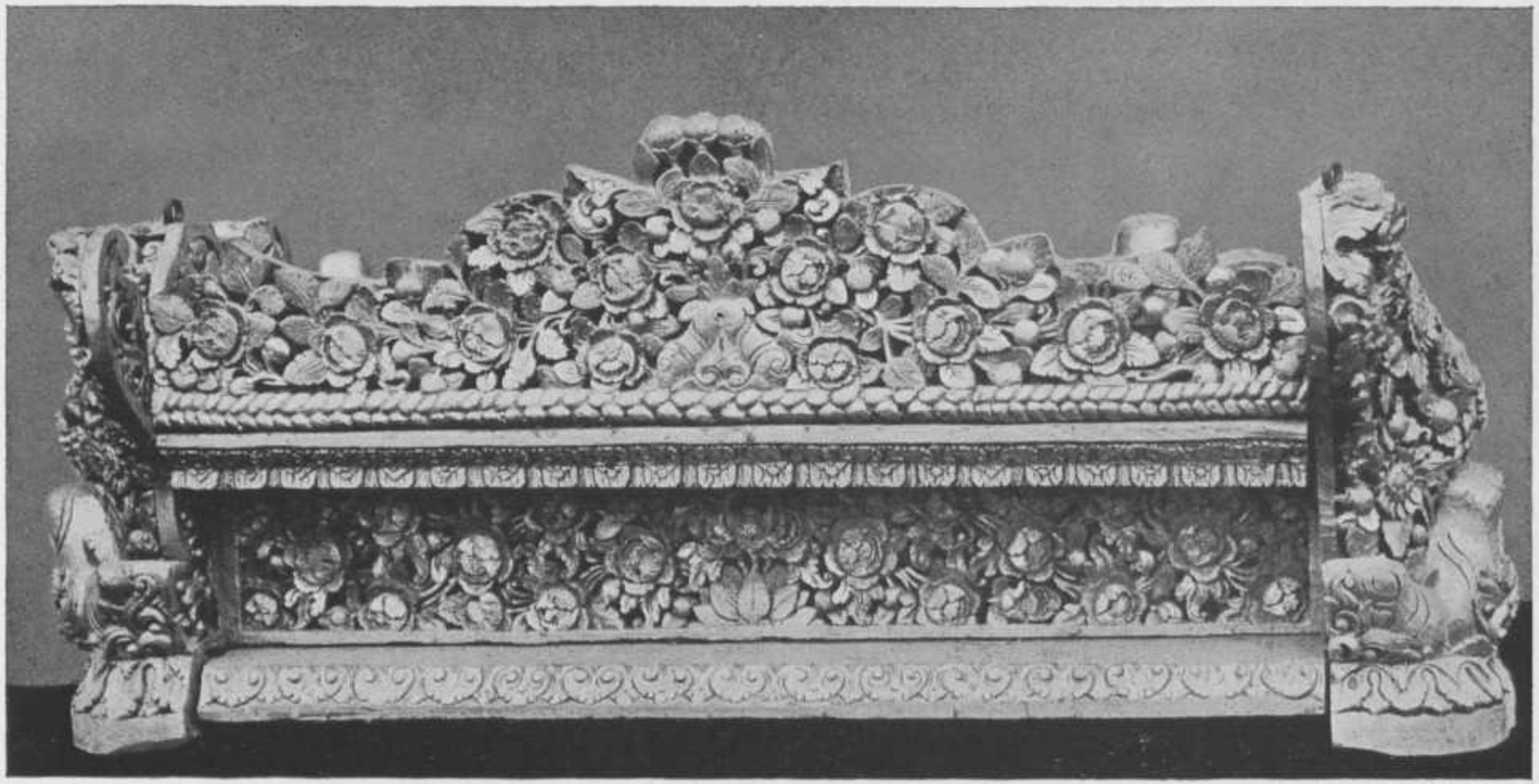


Foto Oudheidk. Dienst

12. Kempyoeng en Ponggang

(uit den Semar pegoelingan van den poenggawa van Oeboed)

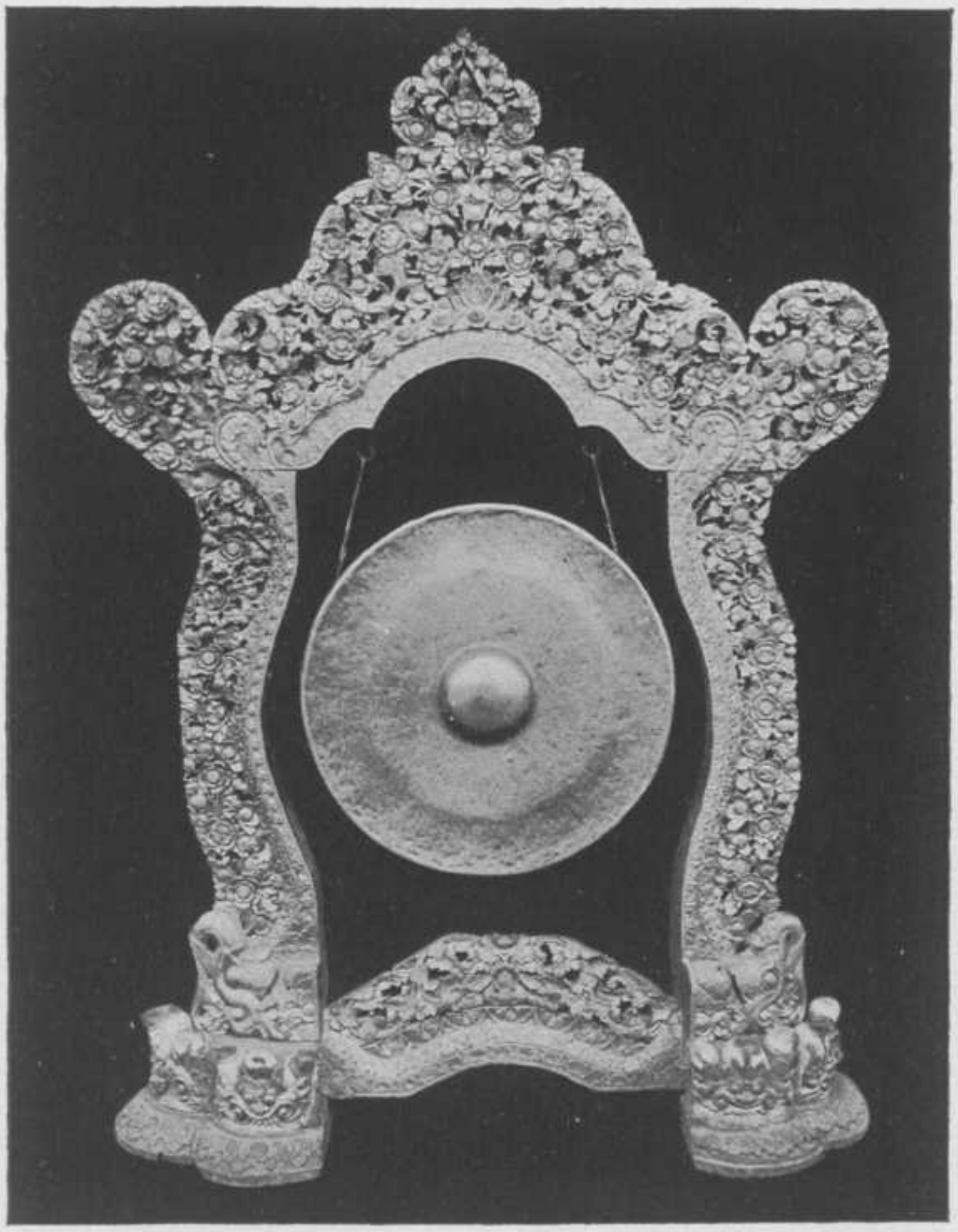


Foto Oudheidk. Dienst

13. Kempoer of Kempoel

(uit den Semar pegoelingan van den poenggawa van Oeboed)

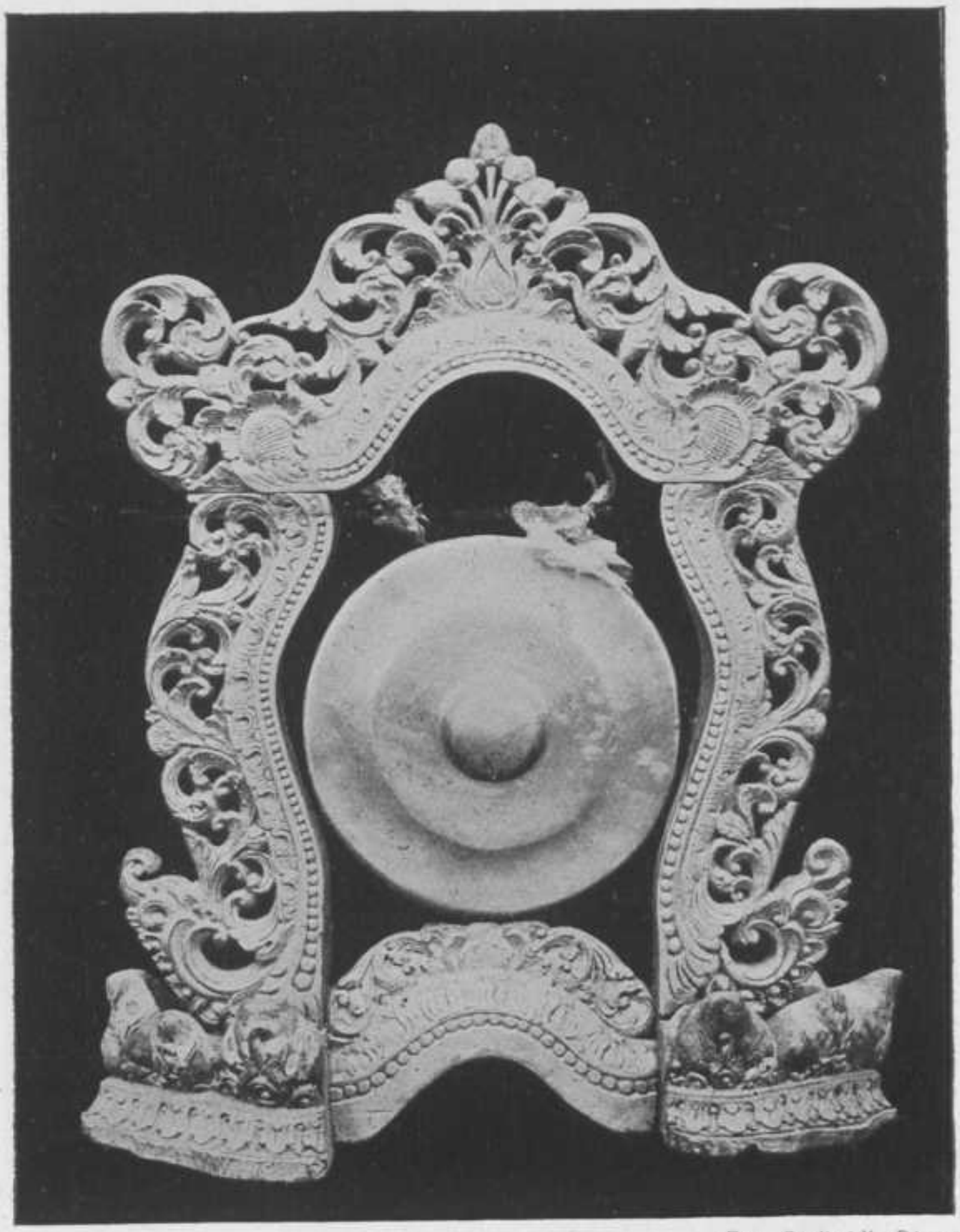


Foto Oudheidk. Dienst

14. Kentong of Kemong gantoeng
(uit den Semar pegoelingan van den poenggawa van Oeboed)

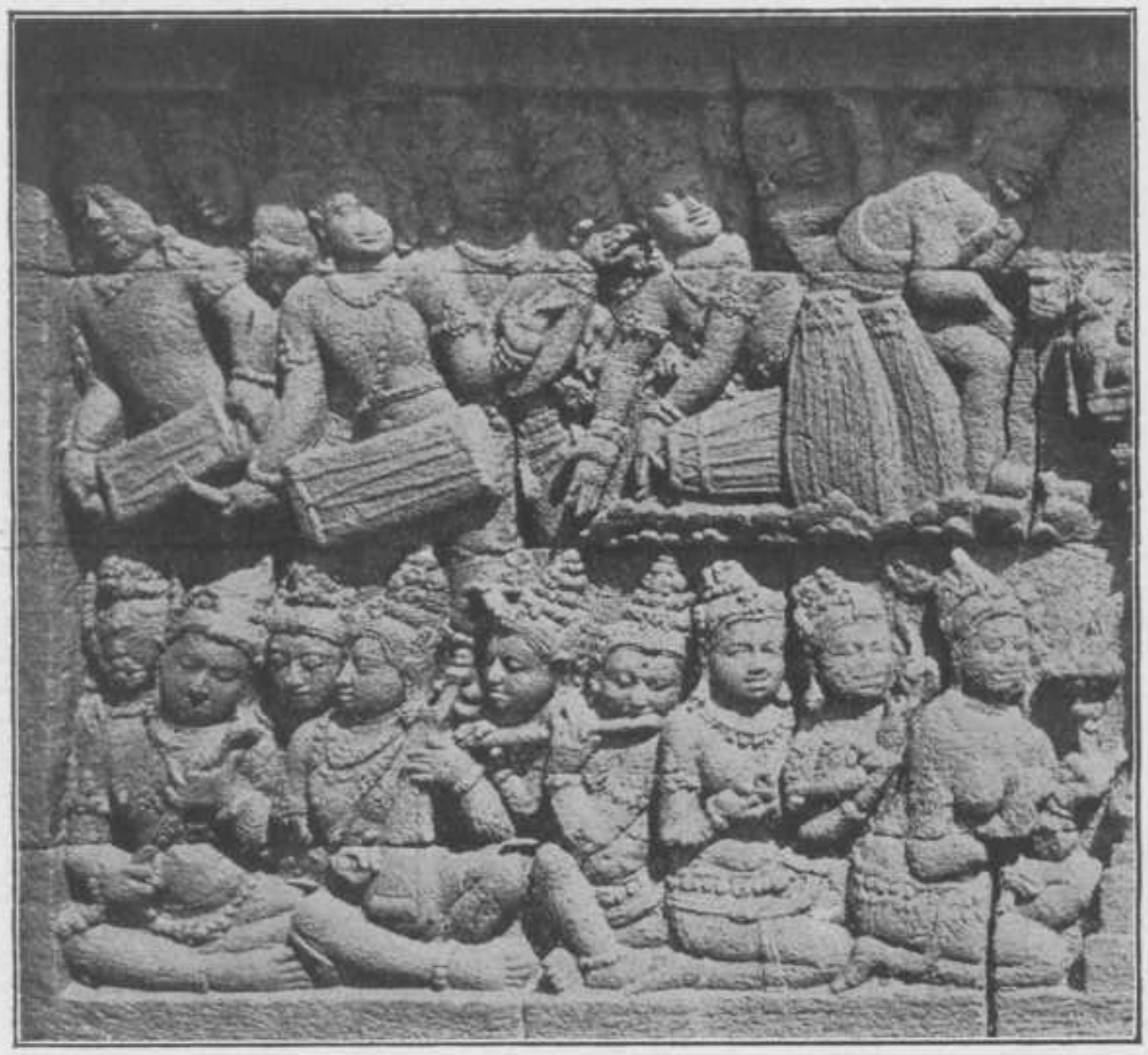


Foto Oudheidk. Dienst

15 Trommen, bekkens, dwarsfluit e.a. instrumenten van de Bårâboedoer-reliefs.

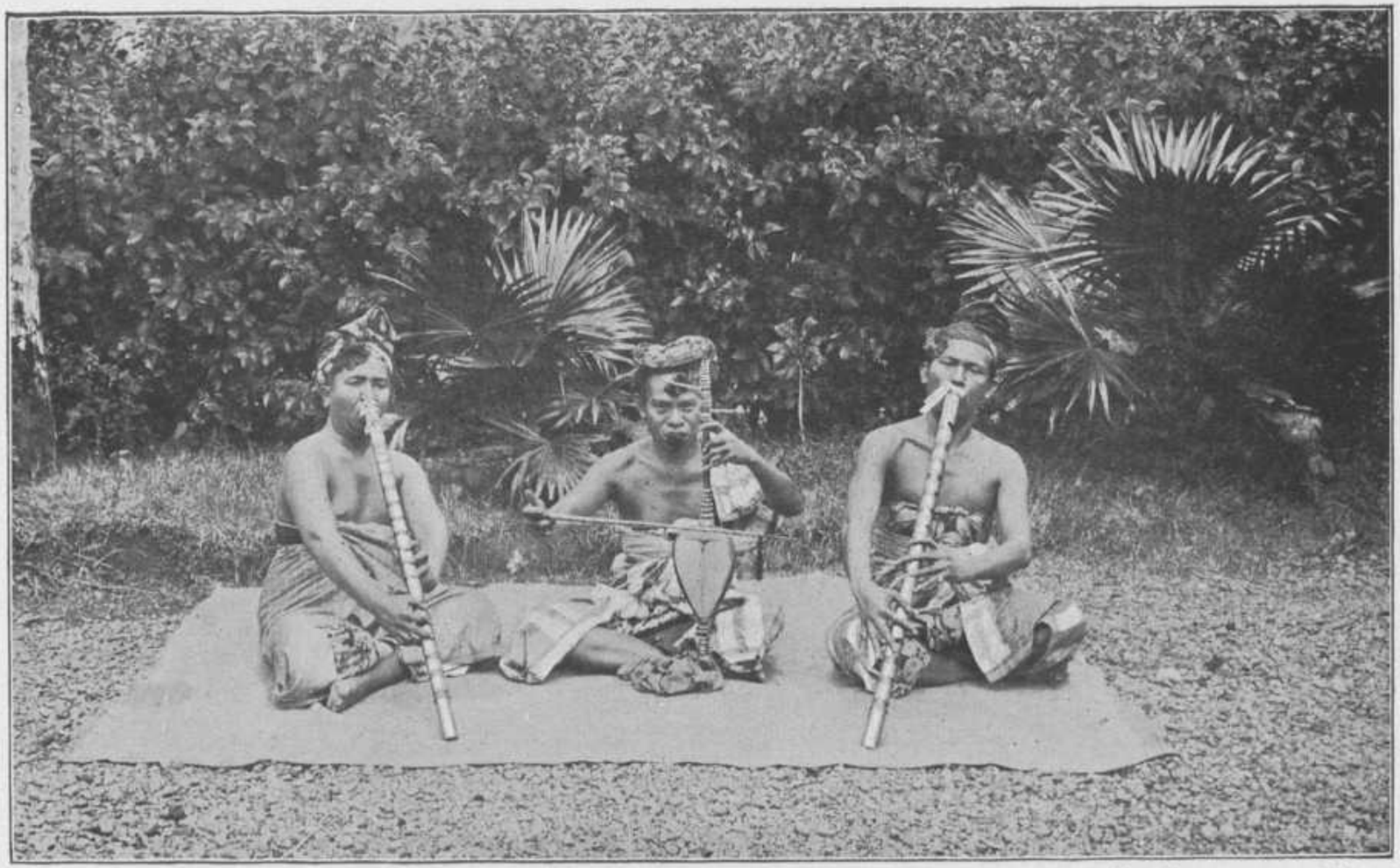
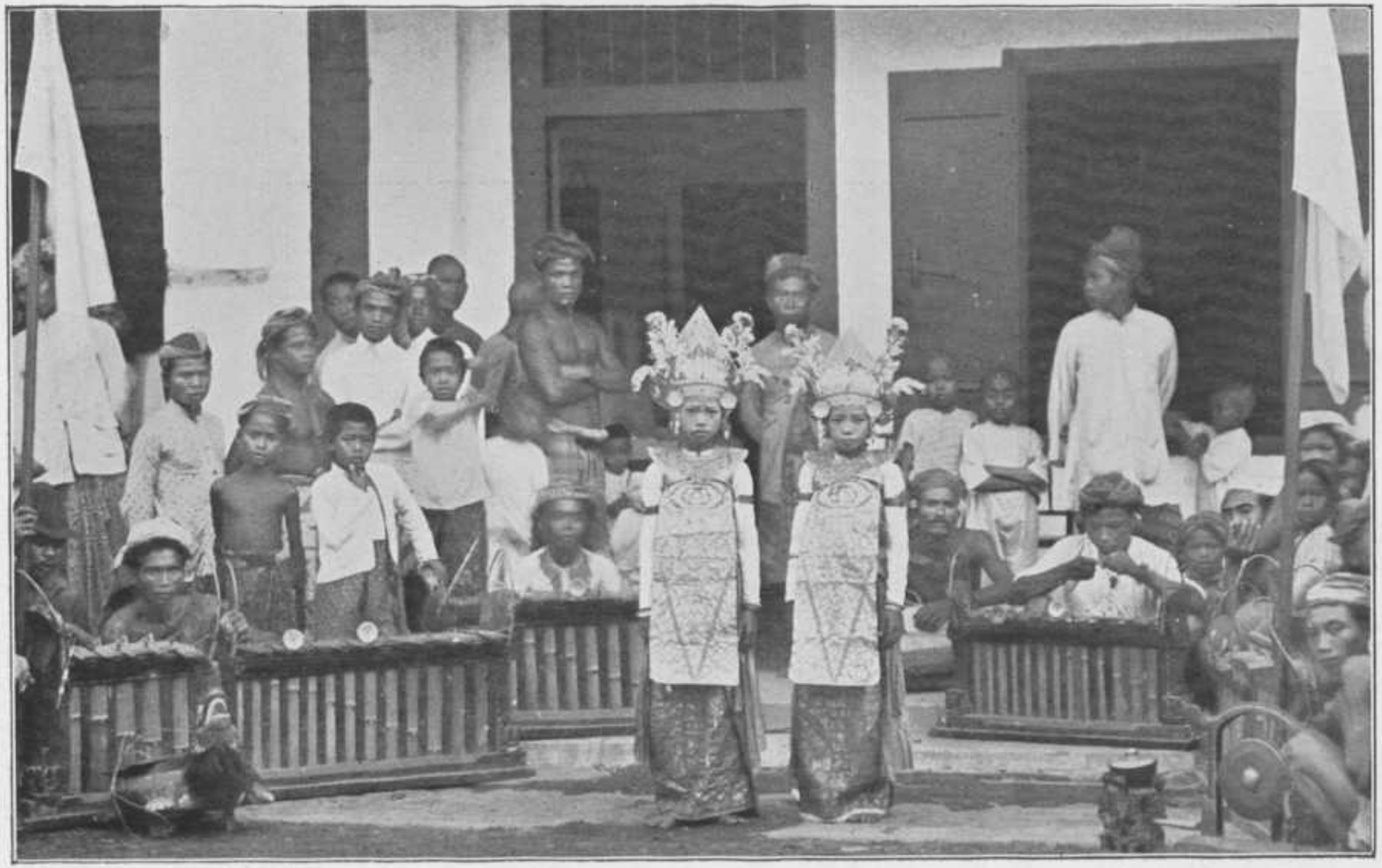


Foto Poenggawa van Oeboed

16. Bali'sche rebab en groote soelings

Foto Adam

17. Javaansche rebab



18. Lègong

djègogan gendèr 13 (distr. Badoeng) gendèr 13 kemong gantoeng
tjèngtjèng kendang kempli

19. Djaoek- en Barong-dansers
(Dèn Pasar)

Foto Poenggawa van Oeboed

20. Gamelan Angkloeng van Sambahan (distr. Oeboed)

kendang (goepek) — gendèr gedé — gendèr tjenik — djègogan — kempoer

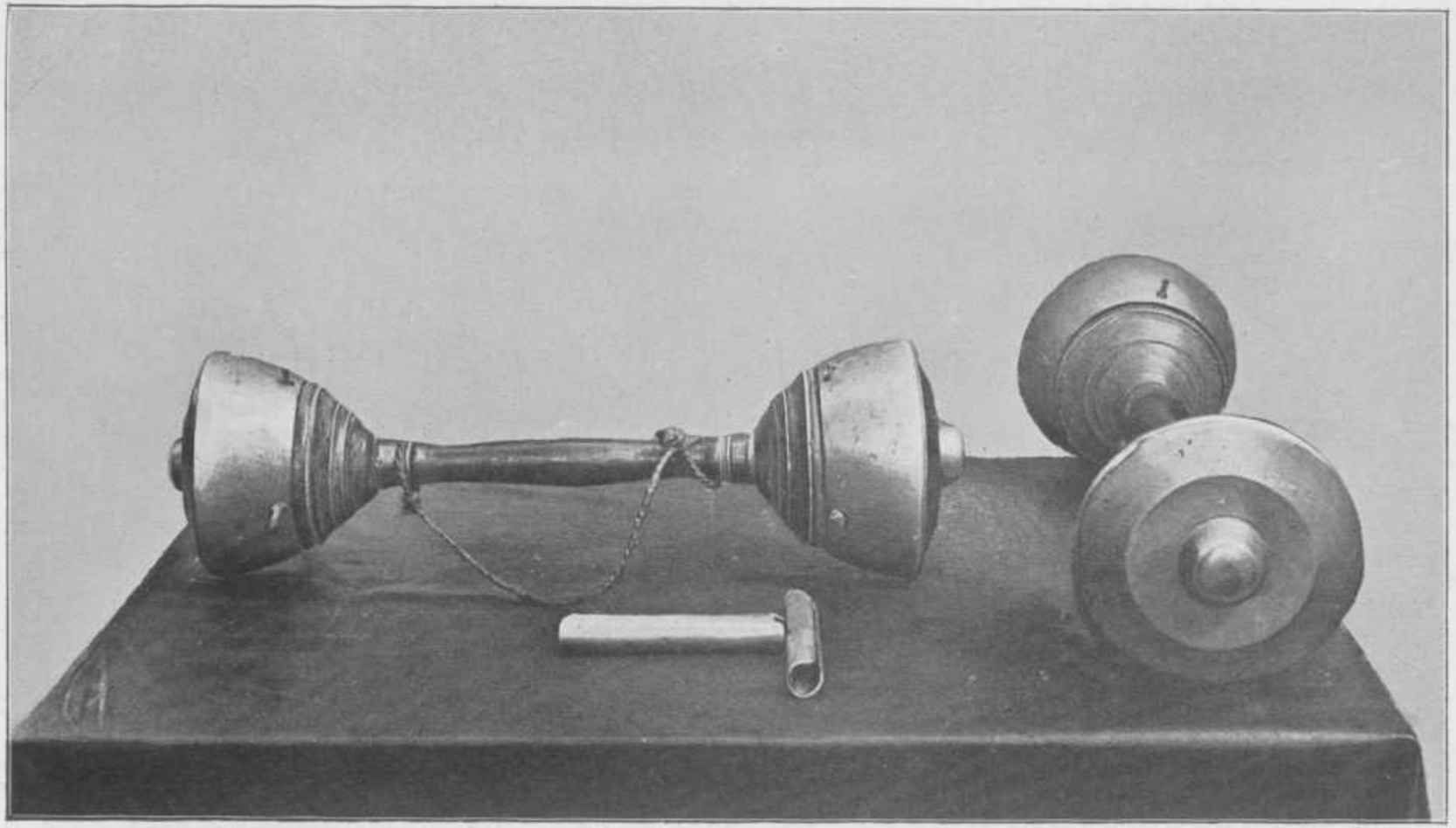


Foto Poenggawa van Oeboed

21. Réjongs of Klèntangan en Goemanaks

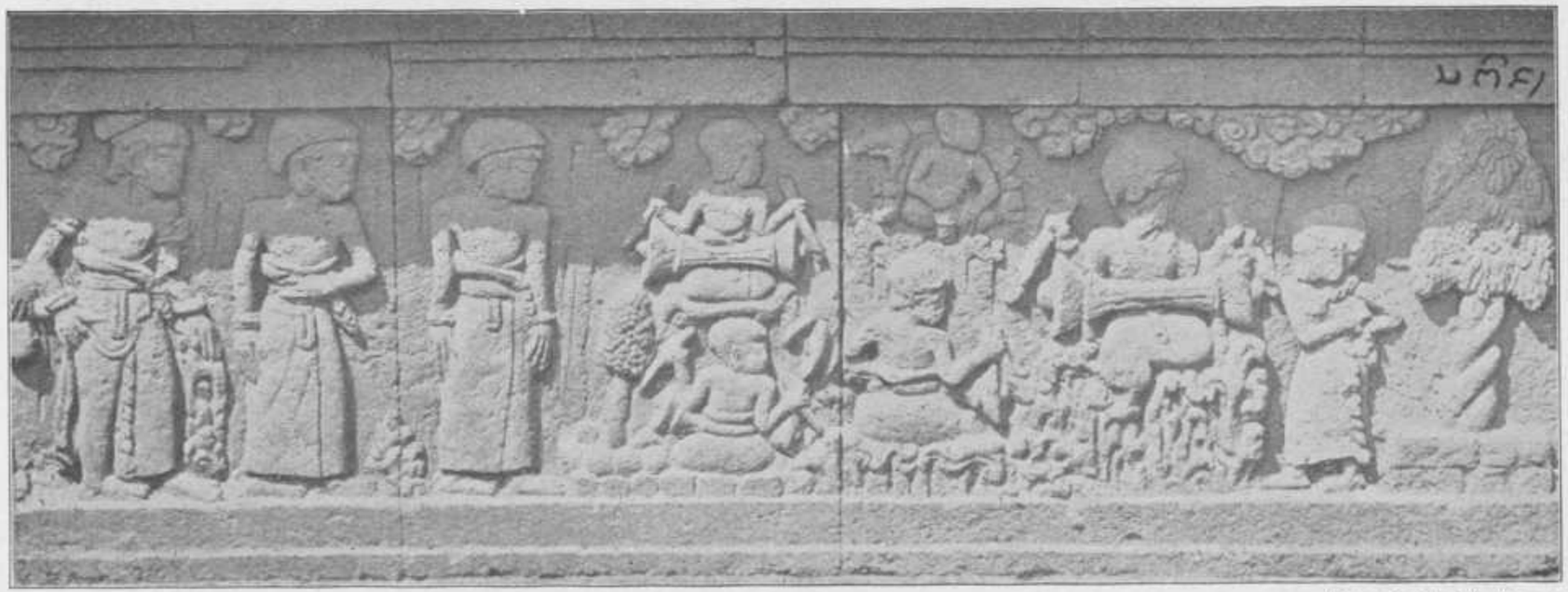
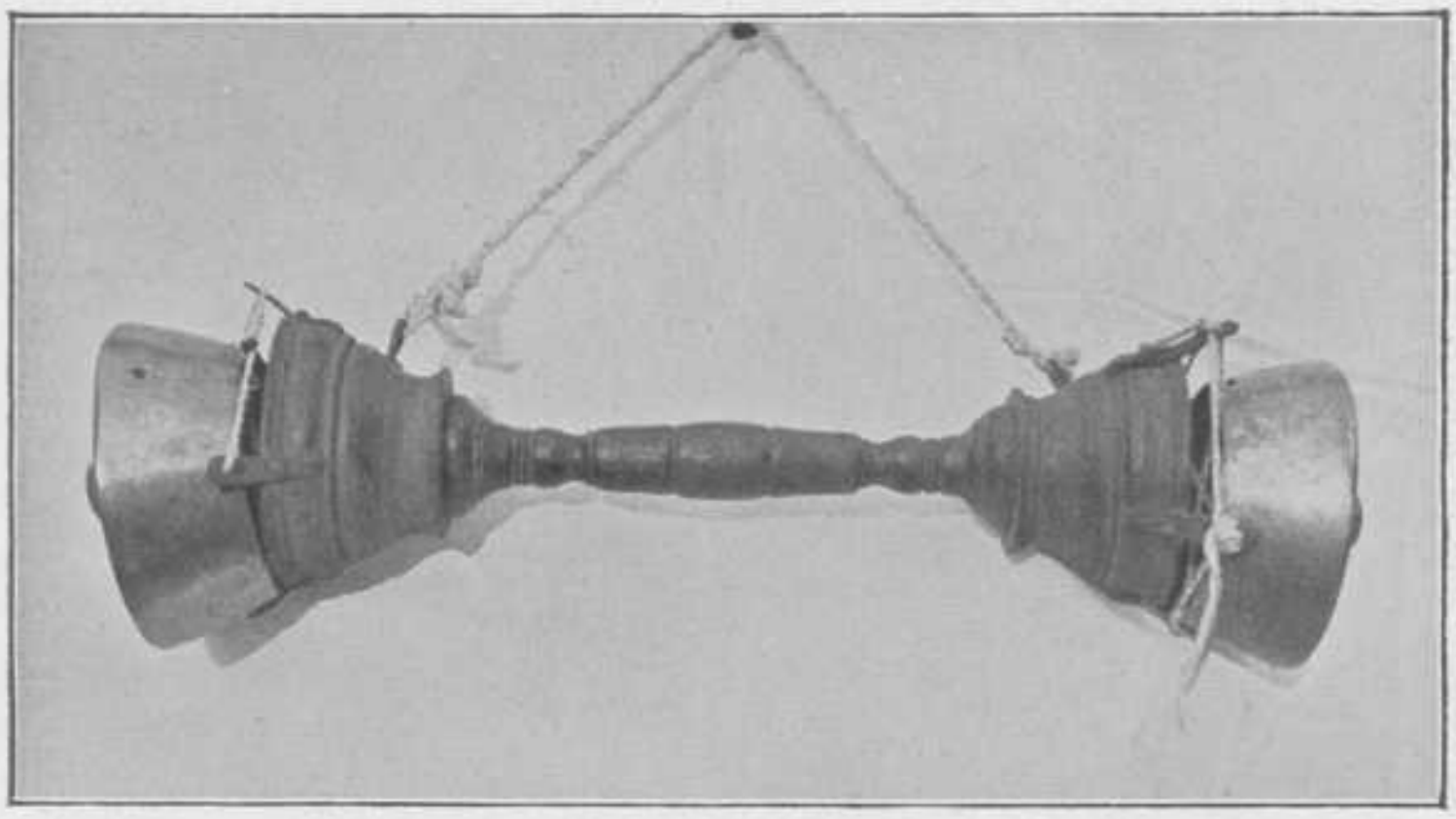


Foto Oudheidk. Dienst

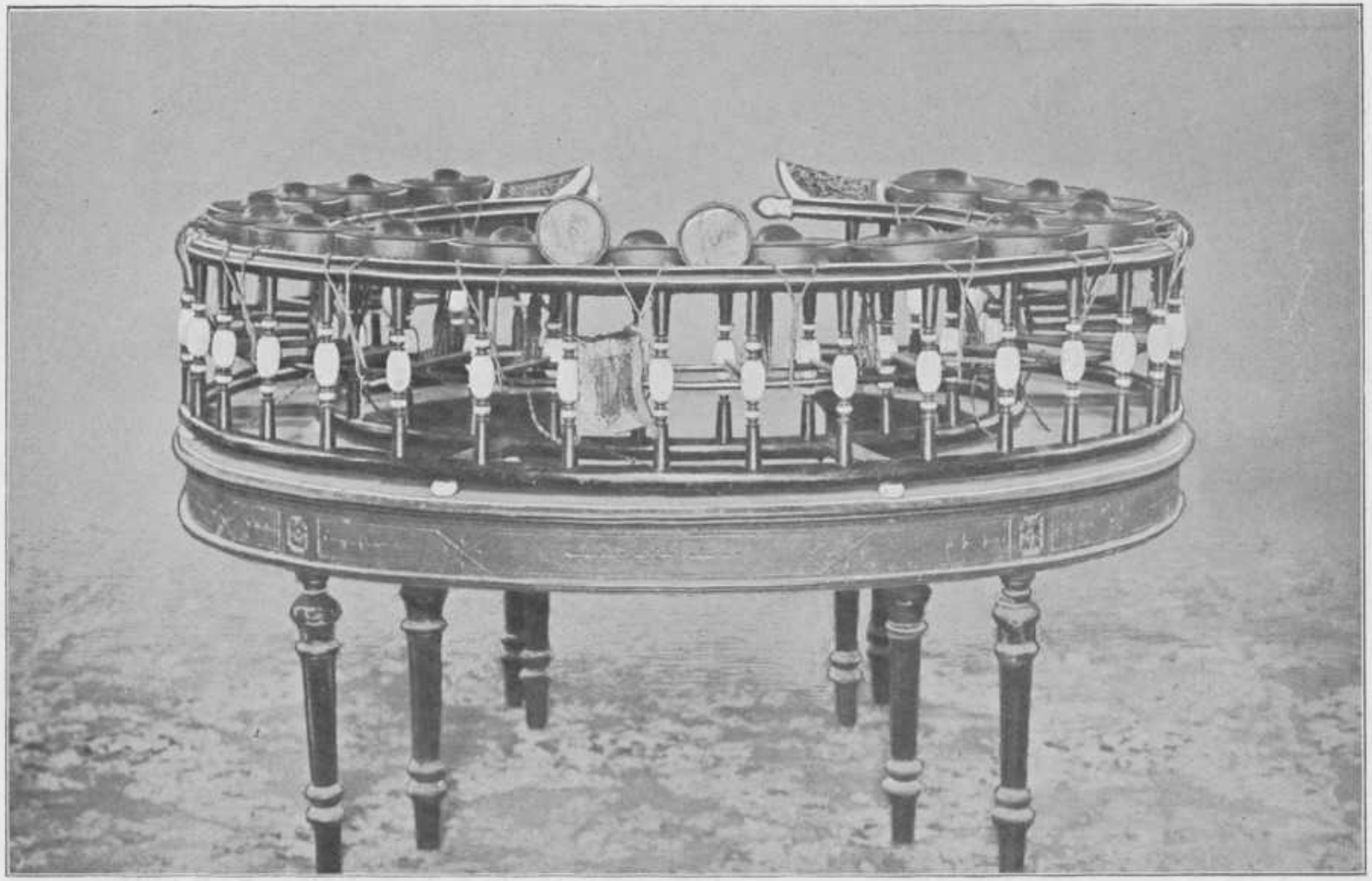
22. De réjongs der Panataran-reliefs



23. Een andere réjongketel-bevestiging

24. Bebonangan van dèsa Boeningan (Boelèlèng)

kendang met panggoel — réjong — kendang — réjong — kempoel



25. Khong Yai (de Siameesche bonang)
(in het bezit van Z. M. den Koning van Siam)

Foto Oudheidk. Dienst

26. Gong ageng van de Panataran-reliefs

Foto Oudheidk. Dienst

26a. Schalmei en Bèri van de Panataran-reliefs

kemanak?

Foto Oudheidk. Dienst

27. Bèri (en kemanaks?) van de Panataran-reliefs

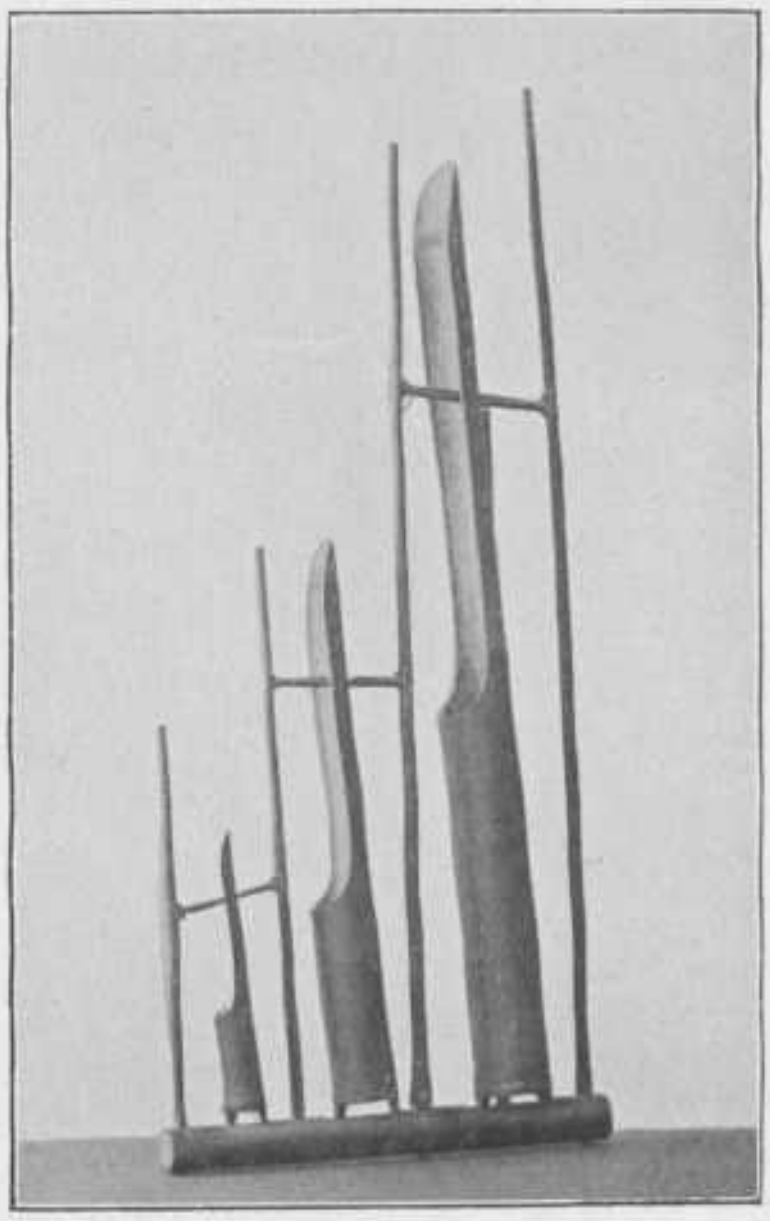
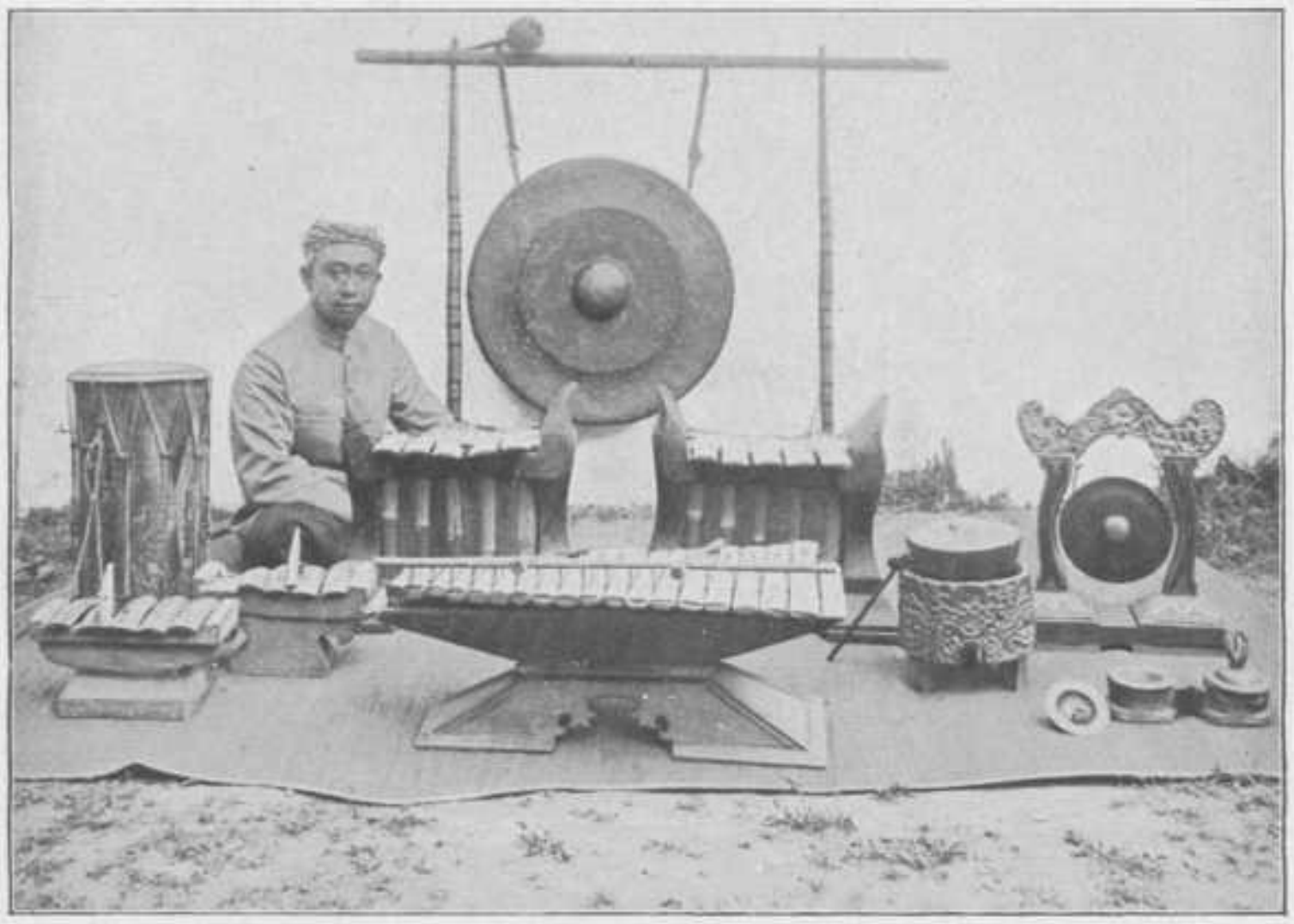


Foto Kreuger en Austermühlen

28. Angkloeng



29. I Goesti Poetoe Djlantik en zijn Gamelan Gandroeng Sasak (Boelèlèng)

kendang — kempoer — kemong gantoeng

gangsa djongkok — gangsa gantoeng tjoengklik — petoek — rintjik

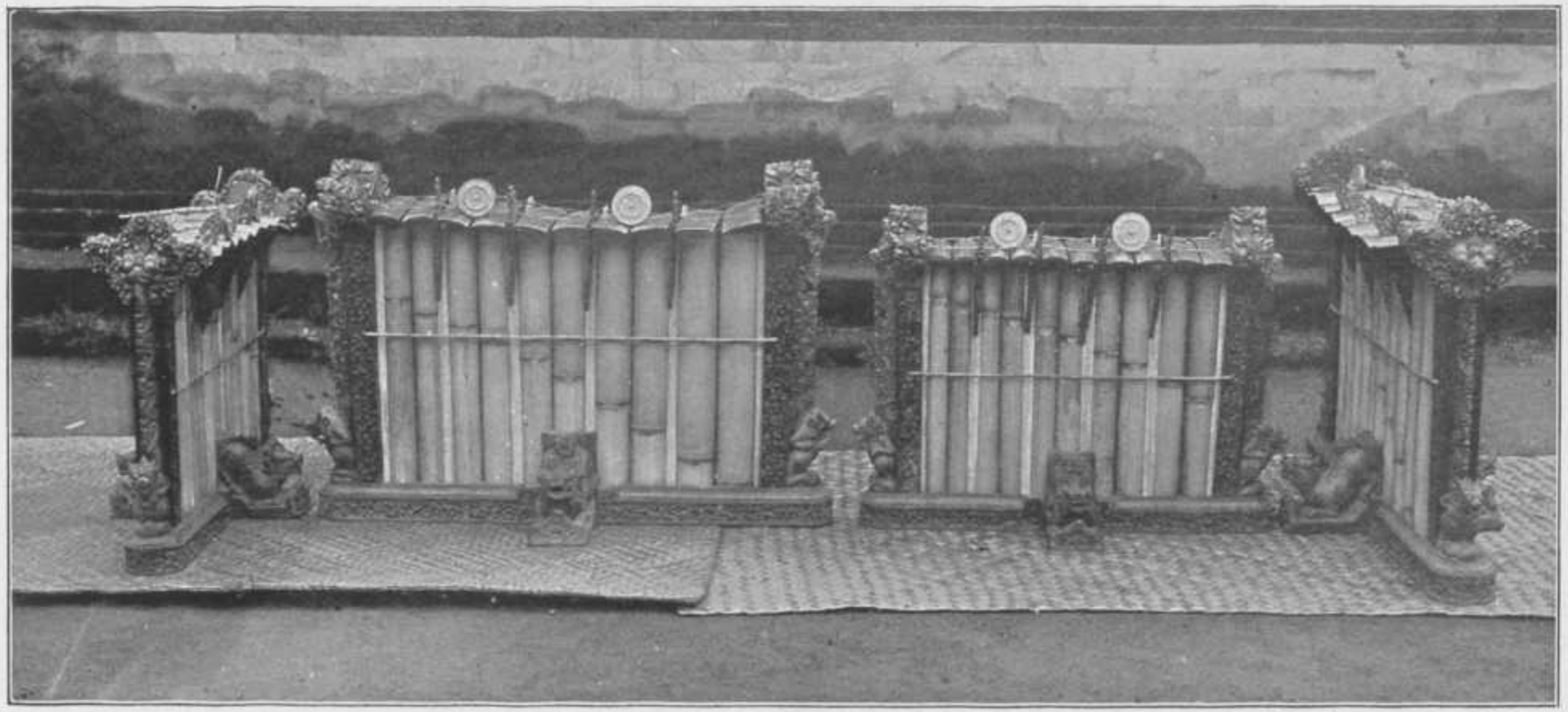
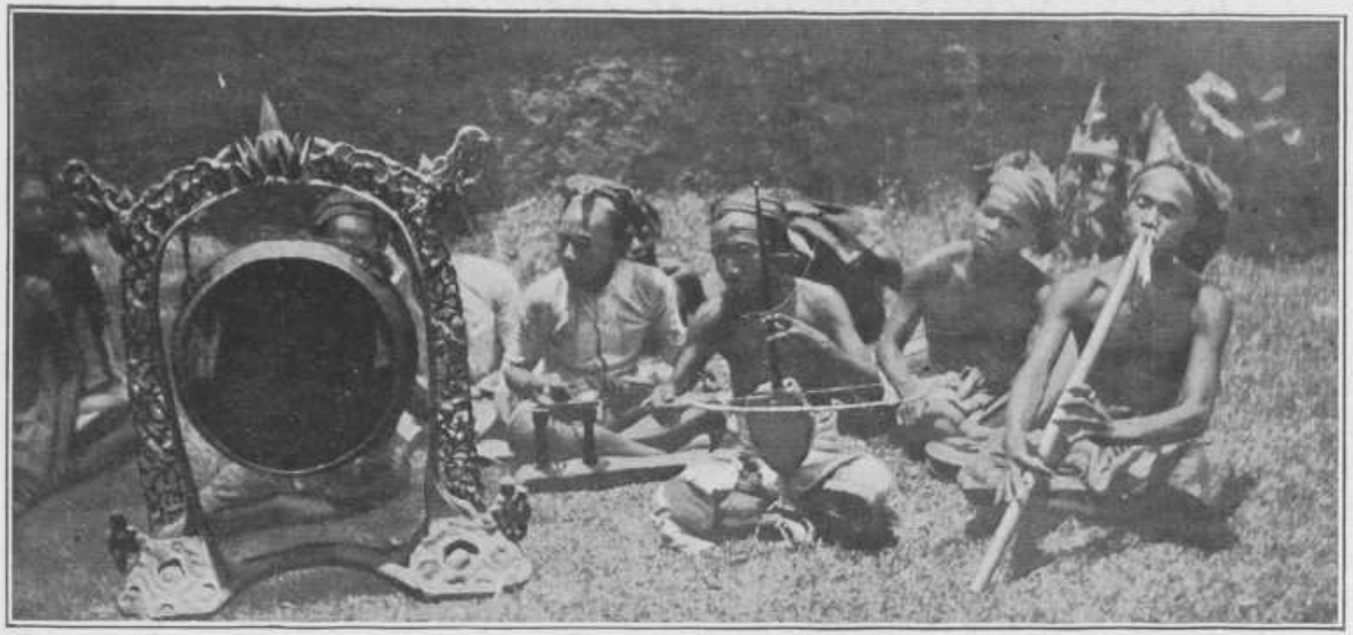


Foto Poenggawa van Oeboed

30. Gendèr Wajang (Oeboed)

pengisep pengoembang pengisep pengoembang



31. Gamelan Gamboeh van Kloengkoeng

rintjik goepek · kadjar

kempoer rebab soeling gedé

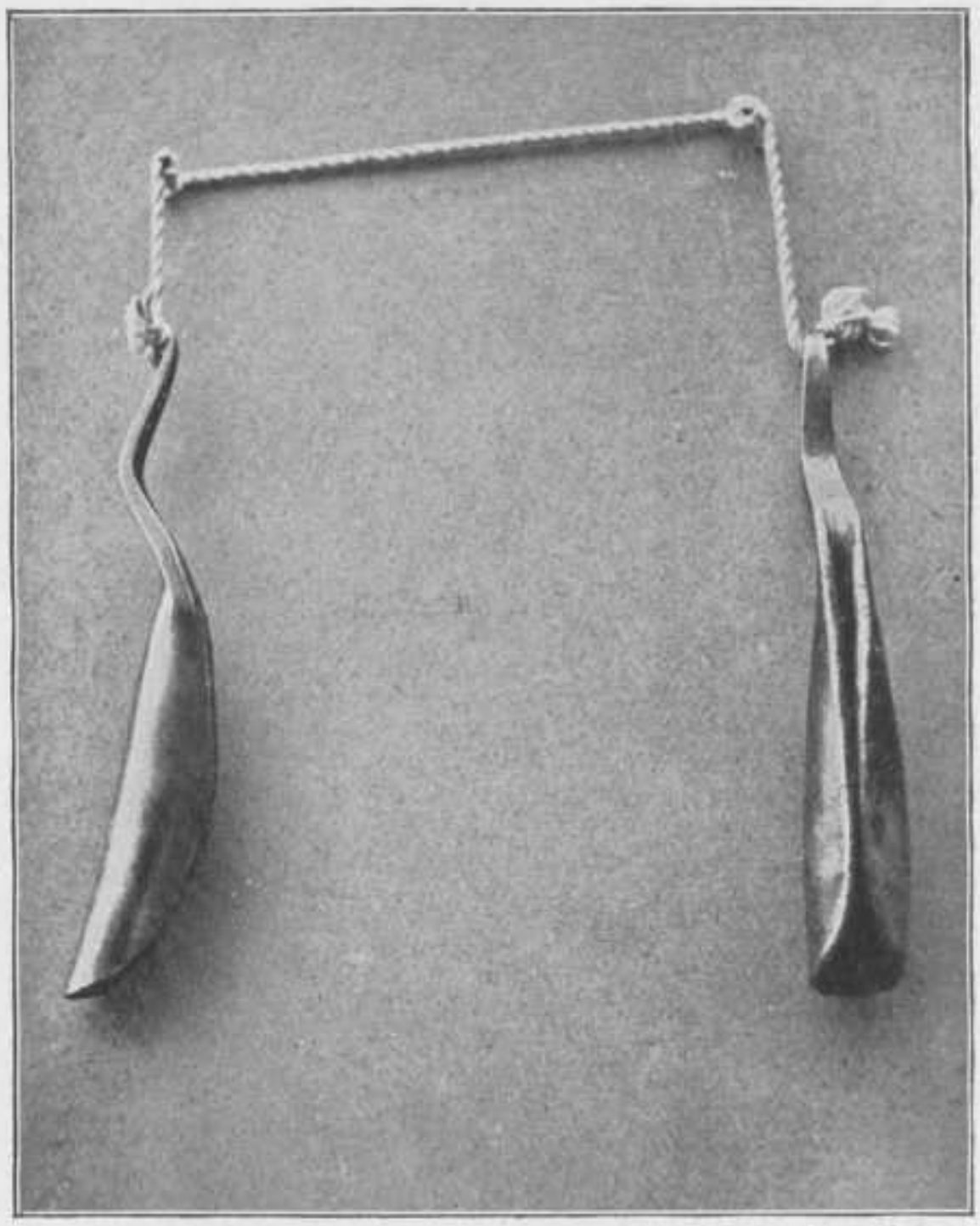


Foto Houbolt

32. Javaansche kemanaks

(in het bezit van P. A. Moeh. Djamaloedin Aloeda, wakil=Sultan Sepoeh te Cheribon)

33. Gamelan Ardjă van Kloengkoeng.

kangsi goemanak

goentang goepek (kendang)

rebab soeling gedé

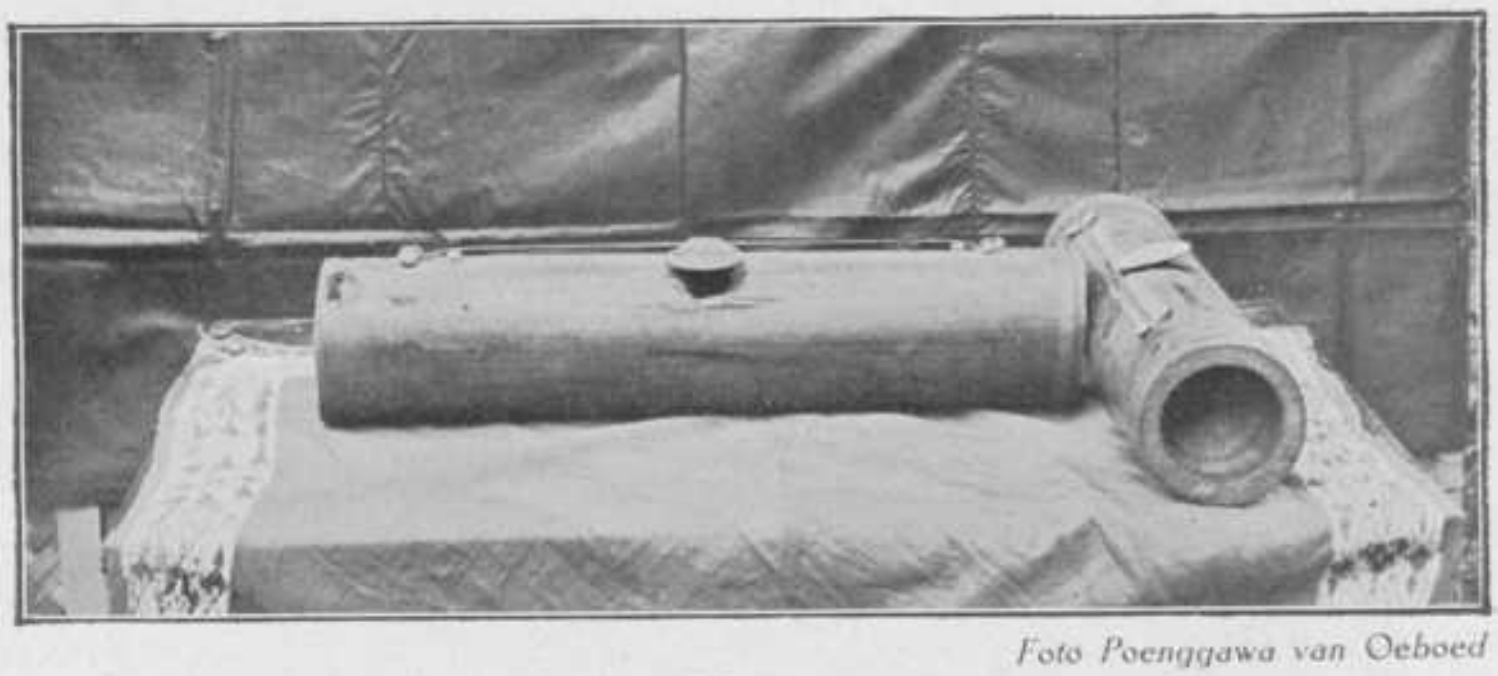


Foto Poenggawa van Oeboed

34. Goentang

Foto Kreuger en Austermühlen

35. Genta (met badjra-symbool)

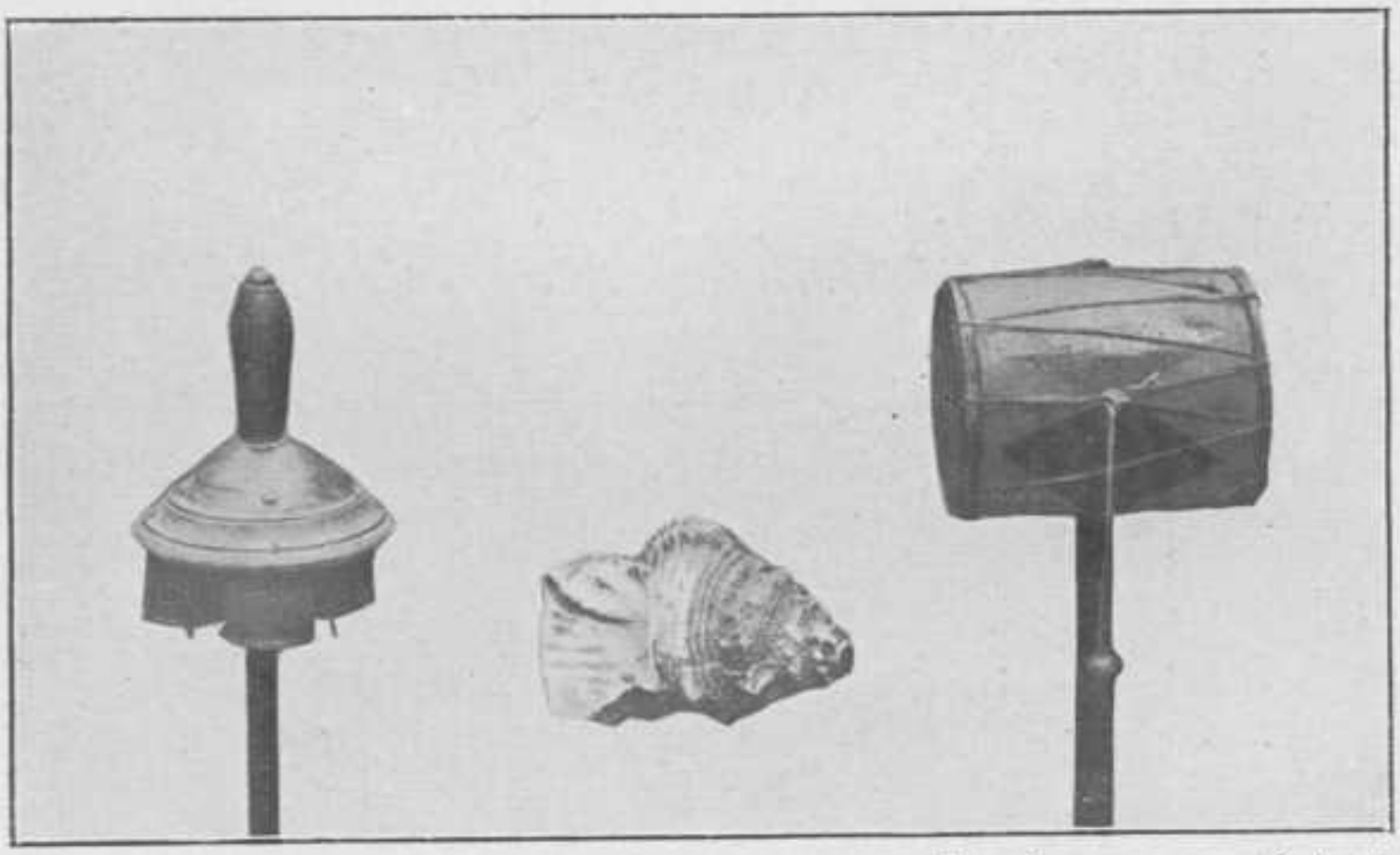


Foto Poenggawa van Oehoed

36. Priester-instrumenten

gentorak sangka of soengoe ketiploek

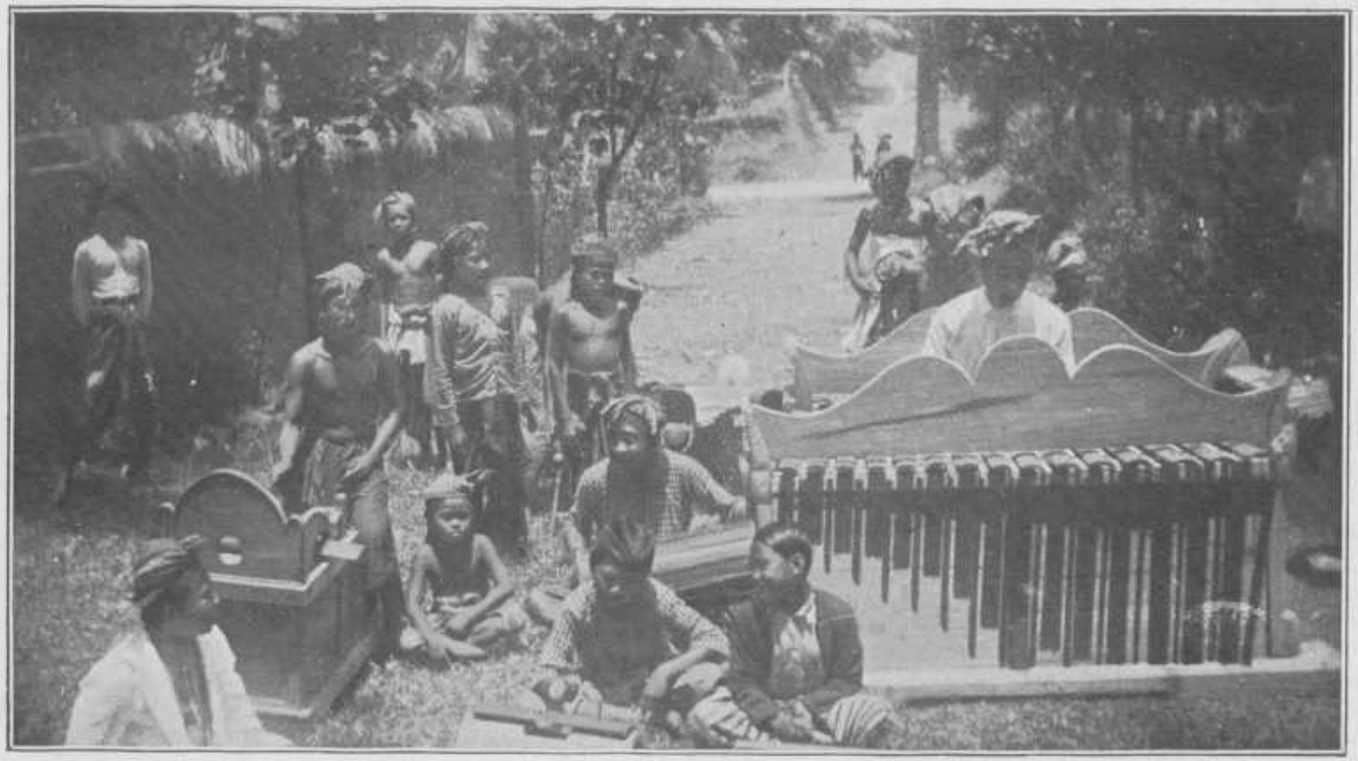
Foto Oudheidk. Dienst

37. Çangka van de Prambanan-reliefs

Foto Kreuger en Austermühlen

38. Kelontong

djègog(an) barangan of pengisep



39. Gamelan Djogèd van Kloengkoeng

kempoer kendang pengoembang

kempli petoek

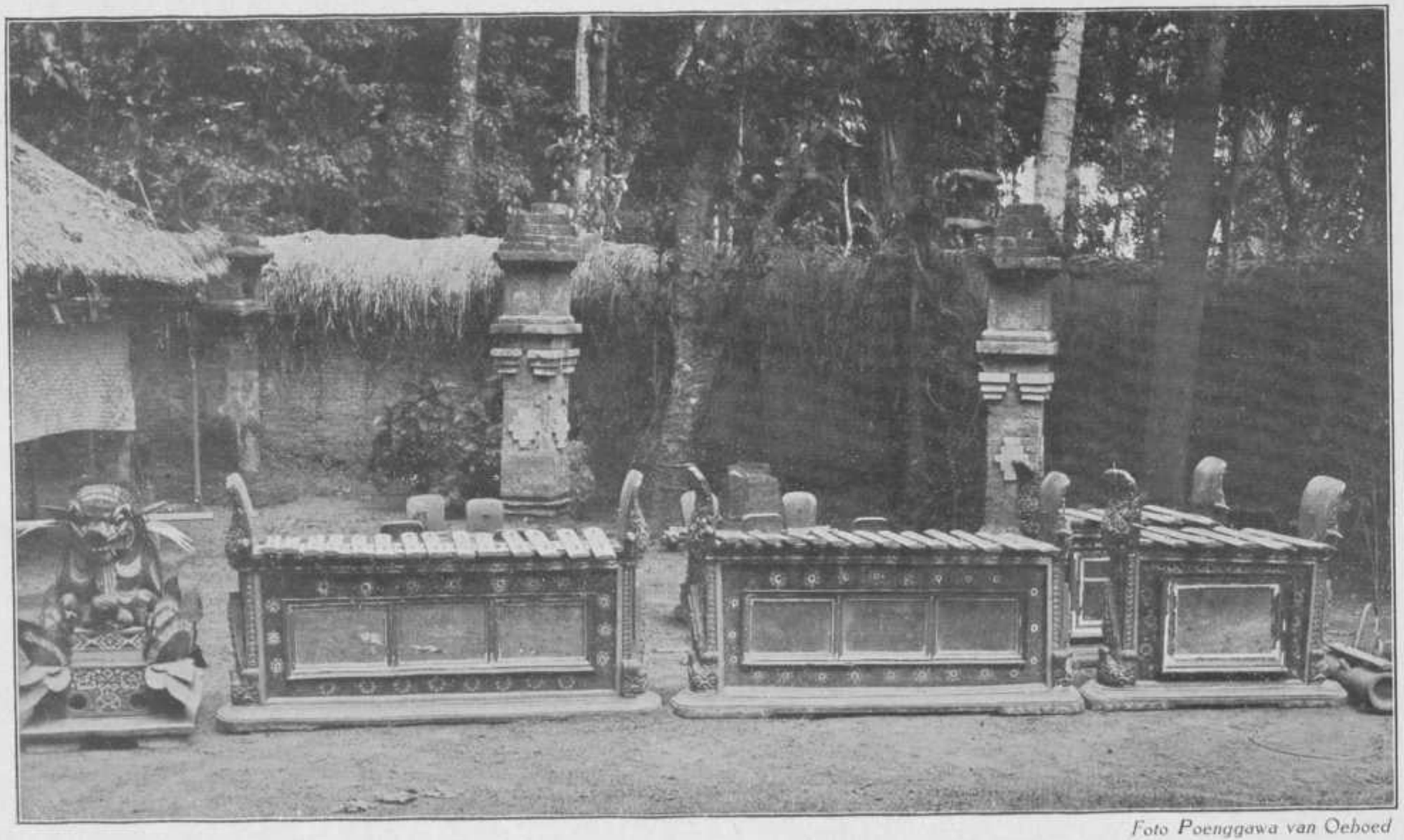


Foto Poenggawa van Oeboed

40. Gamelan Djogèd van Pliatan
(ditr. Oeboed)

kempoer pengoembang babarangan (=pengisep) djègogan kempli

Foto Heyung

41. Gamelan Gambang van Tigawasa

Boelèlèng)

ā gangsa's

bamboe-gambangs

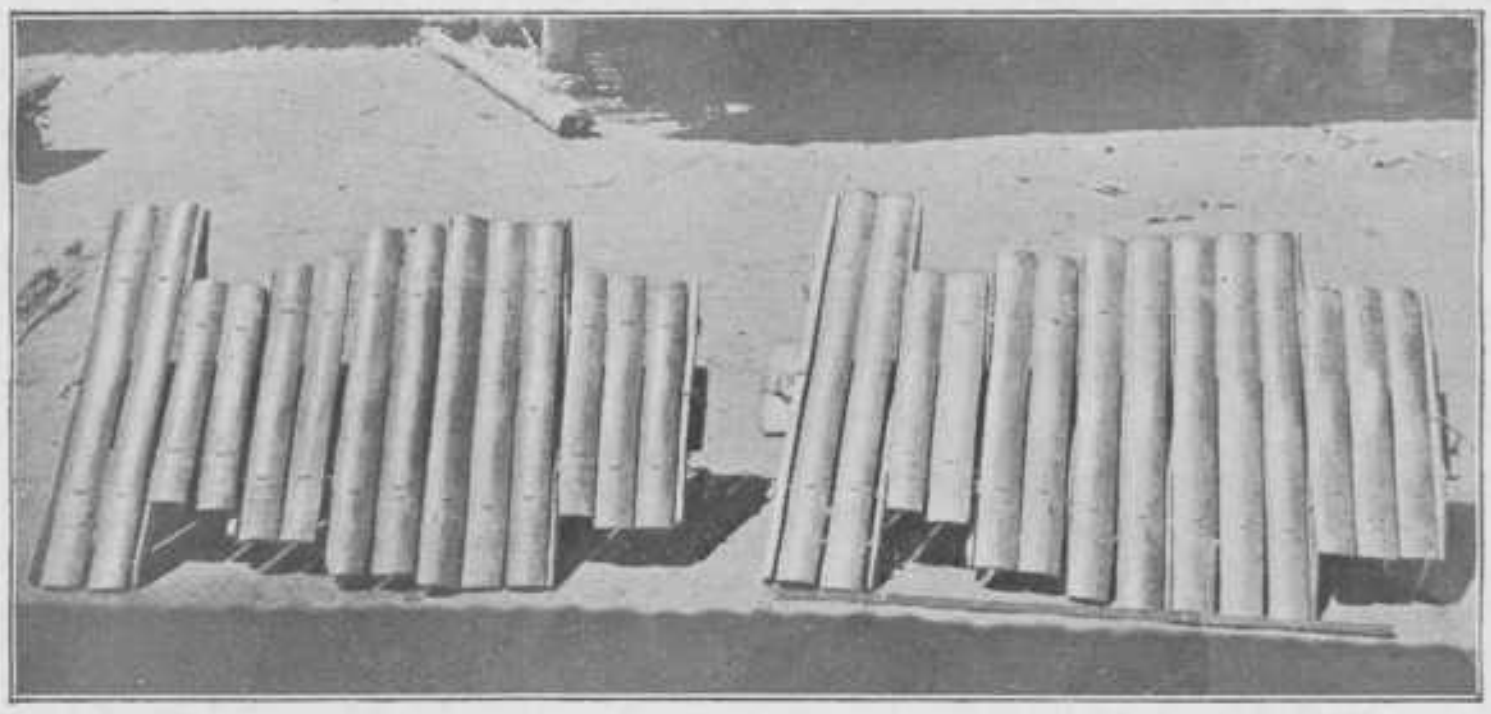


Foto Oudheidk. Dienst

42. Bamboe-gambangs

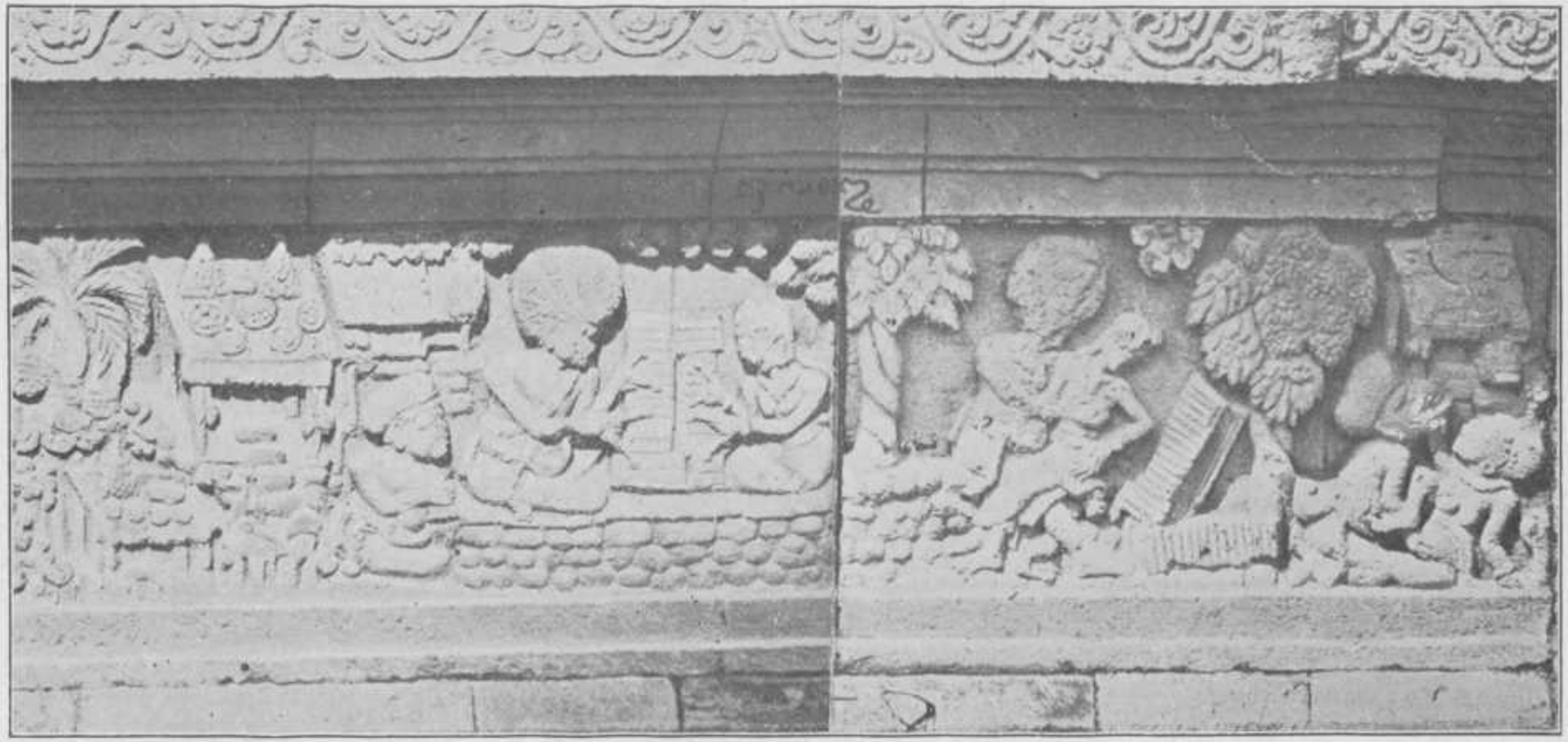
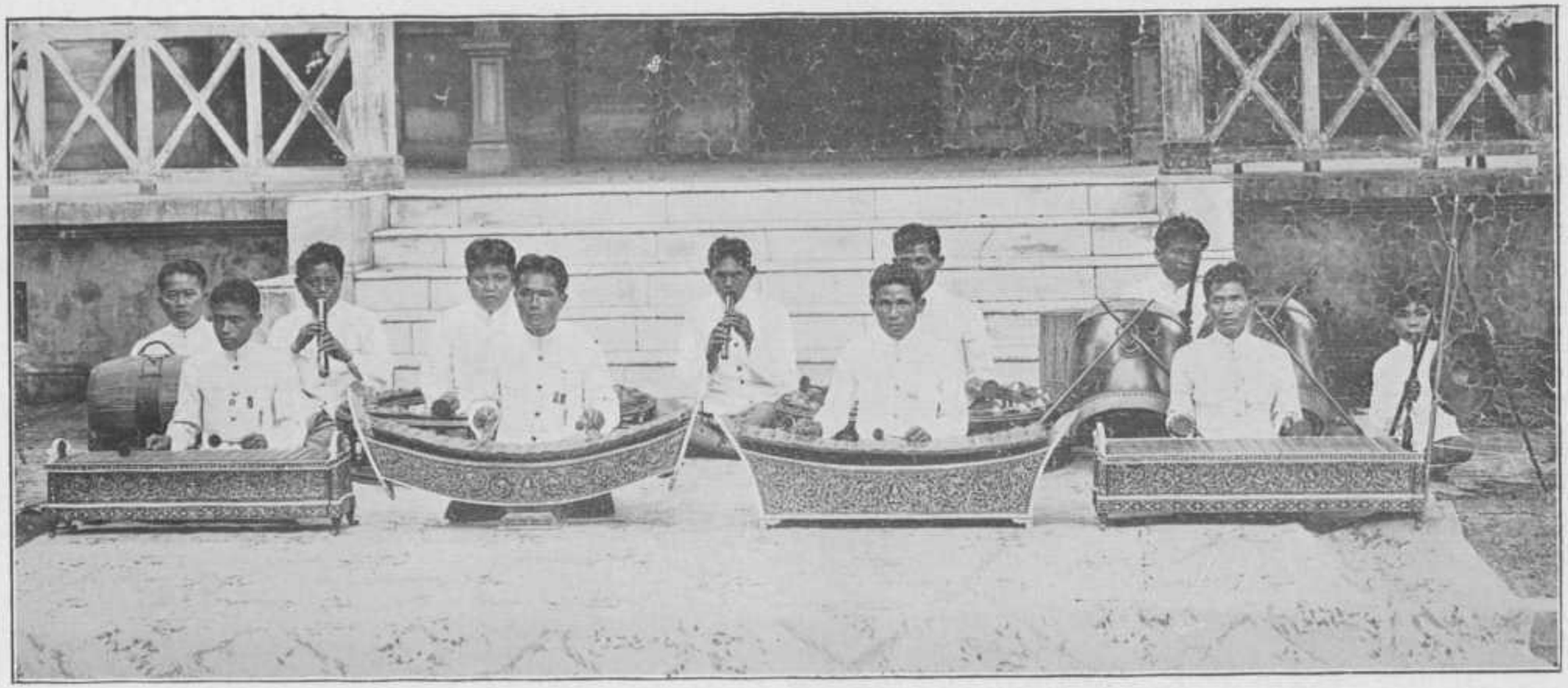


Foto Oudheidk. Dienst

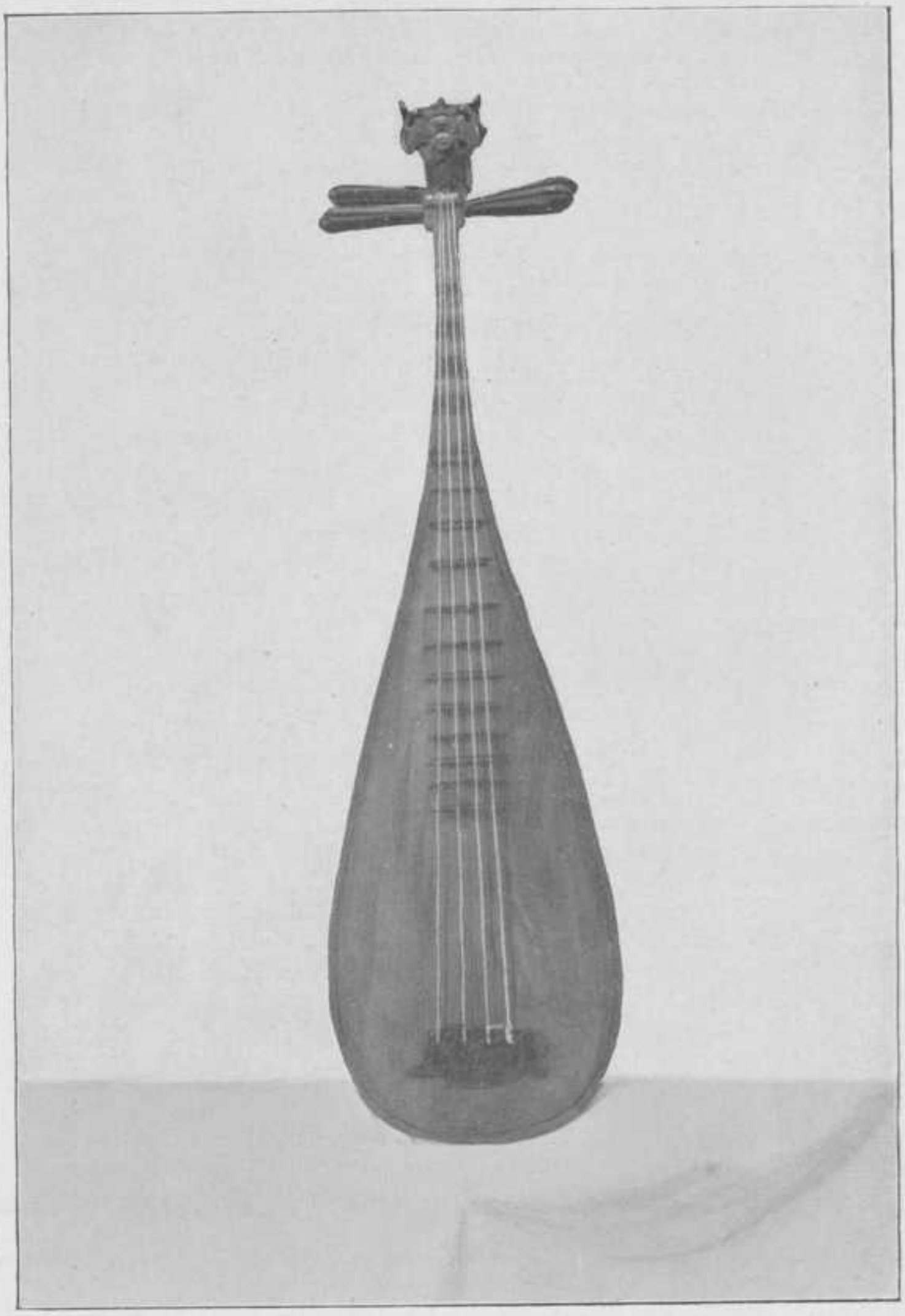
43. De gambangs der Panataran-reliefs



44. Siameesche gamelan (Krüang Pinpadh)
in het bezit van Z. M. den Koning van Siam)

Foto Oudheidk. Dienst

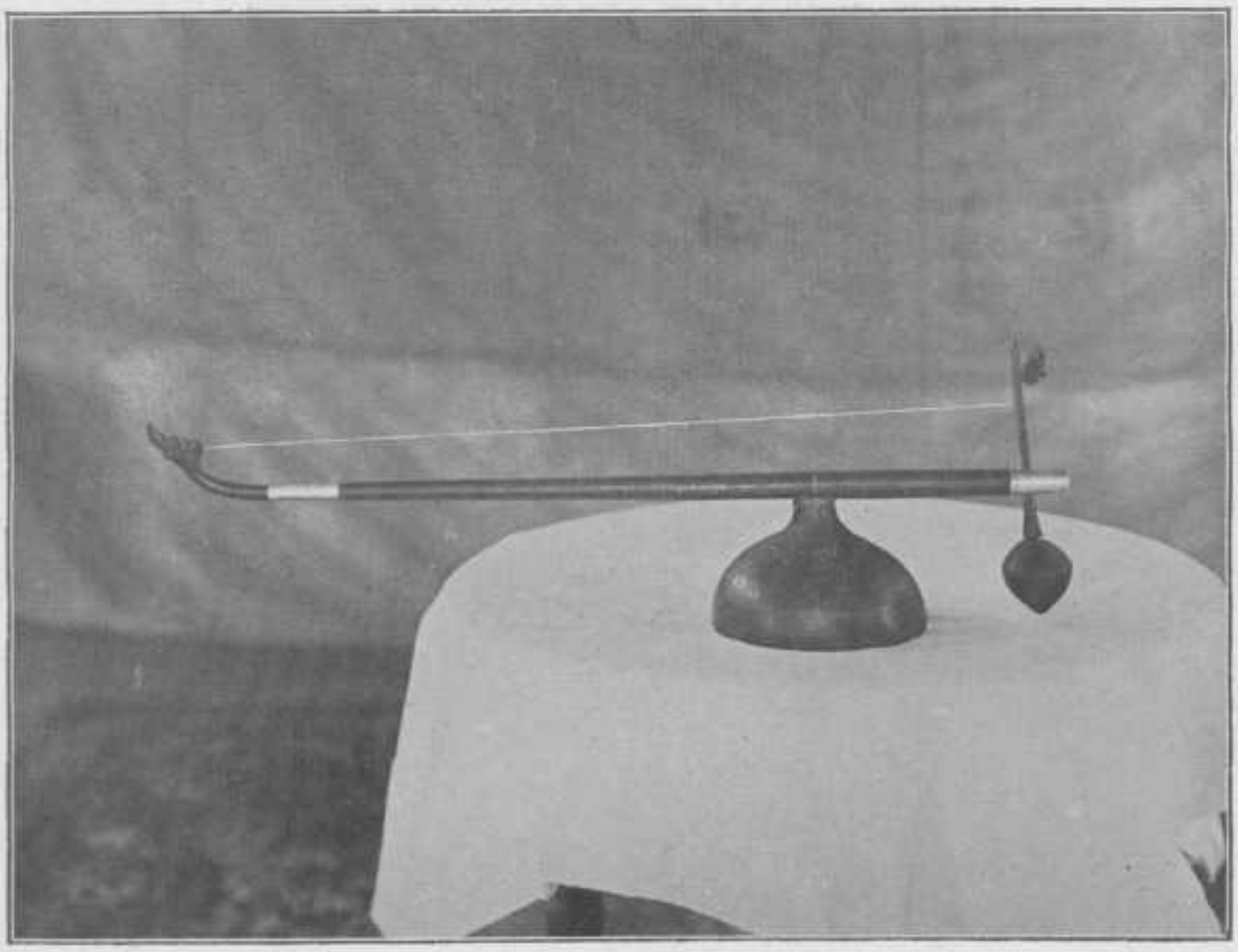
45. Staafcither en luit van de Bårâboedoer-reliefs
(Krom-Van Erp No. O 125)



46. Moderne Chineesche P'ip'a (uit Hongkong)

Foto Oudheidk. Dienst.

47. Staafcither en luit van de Bårâboedoer-reliefs
(Krom-Van Erp No. O 151)



48. Cambodgaansche en oud-Siameesche staafcither
(in het bezit van Z. M. den Koning van Siam)

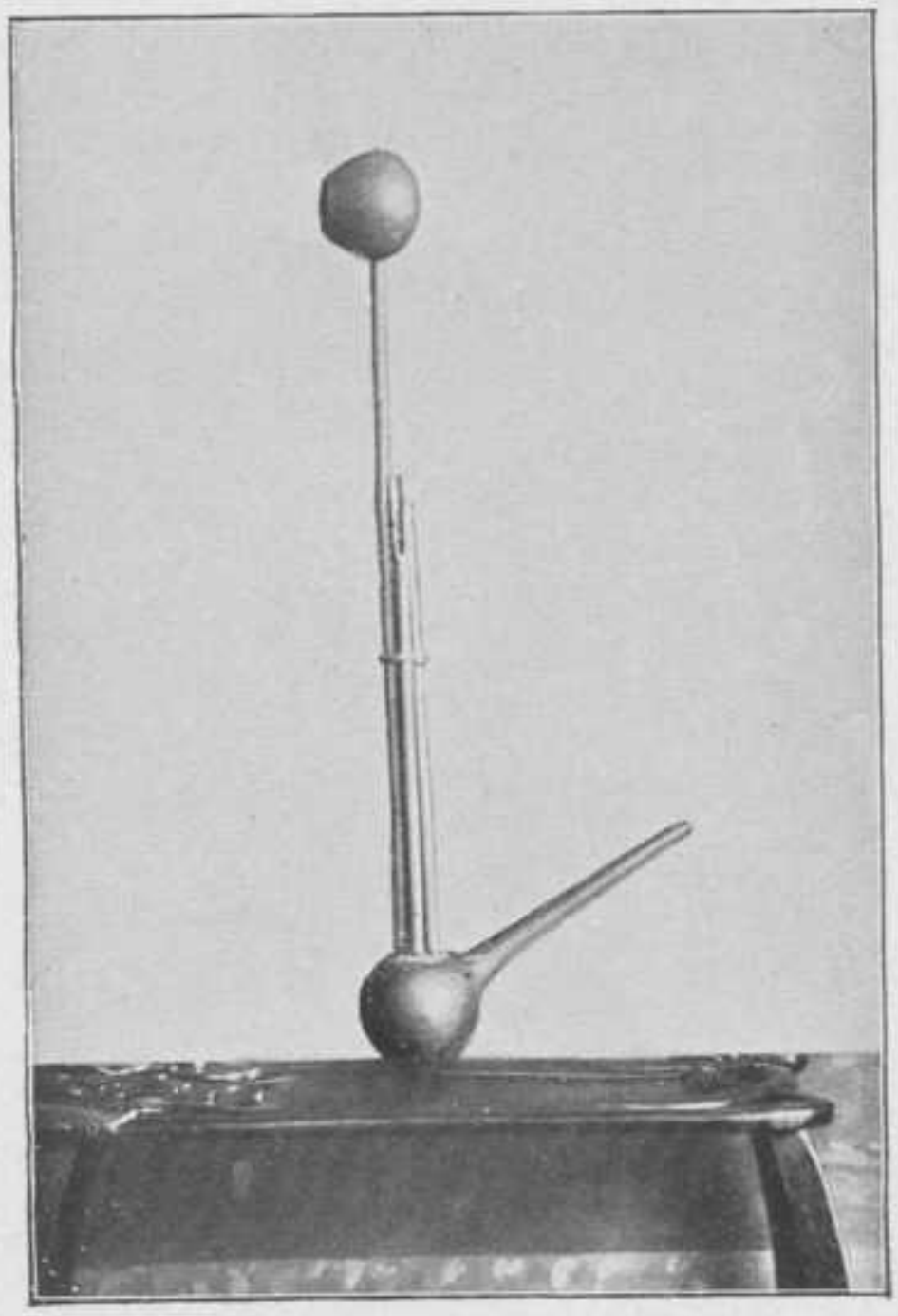


Foto Kreuger en Austermühlen

49. Kledi (mondorgel) van Borneo

mondorgels *rasphoutje*

Foto Oudheidk. Dienst

50. De mondorgels (en een rasphoutje) van de Bårâboedoer-reliefs.

Foto Adam

51. Gamelan Tjåråbali of Tjåråbalèn
(in het bezit van Z. H. Mangkoe Negårå VII te Sålå)

kenong gong penontong bonang

kendang

LIJST VAN TABELLEN.

I. De bouw van eenige Bali'sche gamelanschalen, vergeleken bij dien van drie Javaansche pélog-schalen (Nos. 1—3), met dien van de aequigrade pentatonische schaal (sléndro) (No. 16) en met dien van de getempereerd-chromatische (aequigrade 12-tonige) schaal (de verticale stippellijnen).

Ia. De bouw van eenige Bali'sche gamelanschalen, uitgedrukt in absolute trillingsgetallen en in „cents'' en vergeleken met dien van drie Javaansche pélogschalen en van de aequigrade pentatonische schaal (sléndro).

II. De schaalbouw van enkele, tot den gamelan Gambang behoorende, instrumenten, vergeleken bij dien van de Javaansche pélogschaal (Nos. 1 en 8) en dien van de getempereerd-chromatische (aequigrade 12-tonige) schaal (de verticale stippellijnen).

IIa. De schaalbouw van enkele, tot den gamelan Gambang behoorende instrumenten, uitgedrukt in absolute trillingsgetallen en in „cents'' en vergeleken met dien van de Javaansche pélogschaal.

III. De toonteekens (grantang) van het Bali'sche notenschrift met hunne oorspronkelijke beteekenis.

IV. Lijst van de namen der kidoengs en gita's, die men in de muzieklontars van het Bataviaasch Genootschap in originali of in afschrift aantreft, benevens de namen der daarin voorkomende poepoeh en die van de eigenaars der origineele lontars.

V. Toonomvang en octaafligging der instrumenten met vaste toonhoogte van den gamelan Gong van Gianjar (I) en dien van Kloengkoeng (II).

VI. Toonomvang en octaafligging der instrumenten met vaste toonhoogte van den Semar pegoelingan van Oeboed.

VII. De samenstelling van drie gamelans Gong en van een Semar pegoelingan.

VIII. Een aantal transcripties van Gong-kernmelodieën.

1X. De kernmelodie van de gending Semar pegoelingan *Bapang pelègongan*.

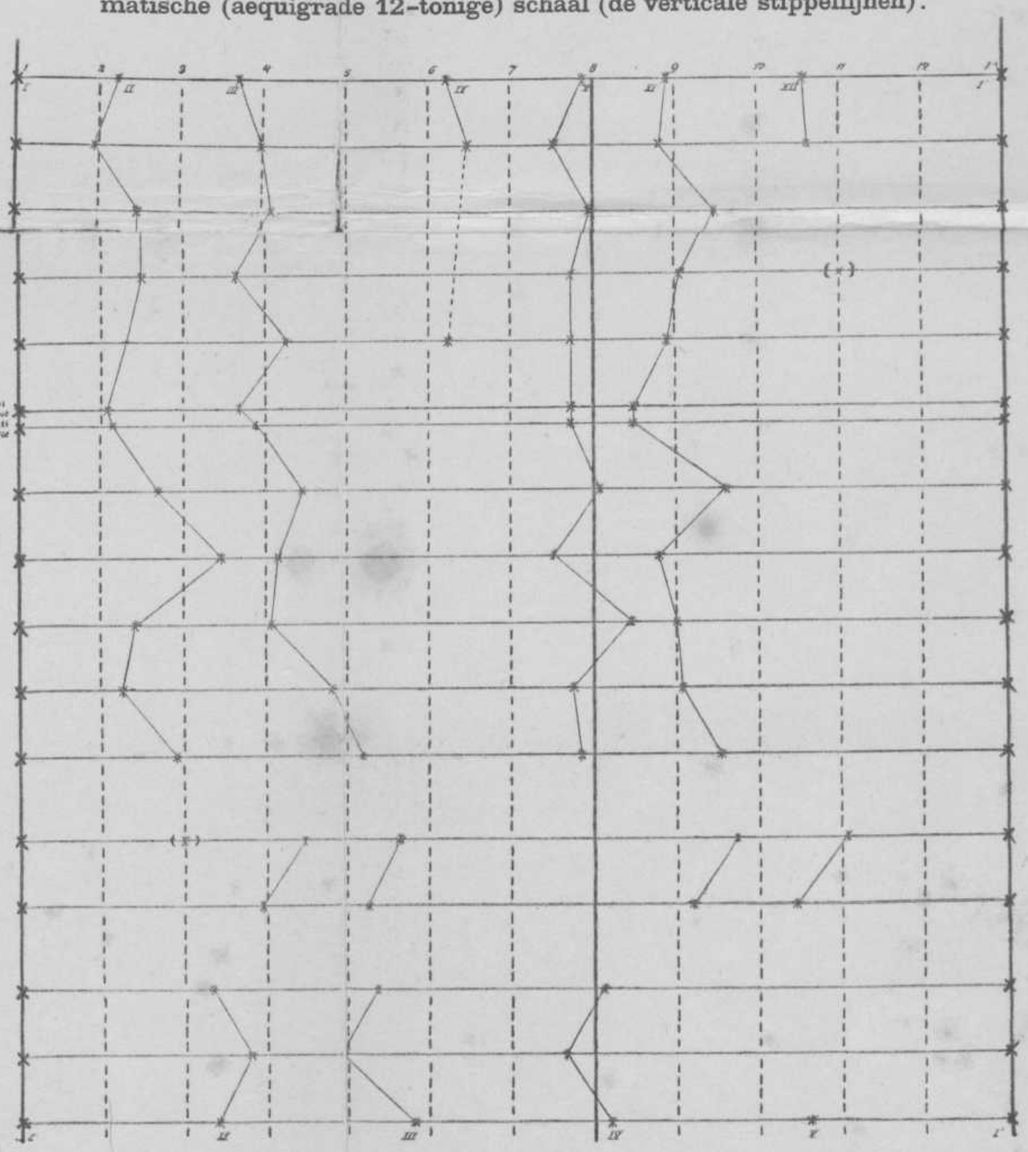
X. Fragmenten van eene te Blahbatoeh (Z.-Bali) opgenomen Gamelan Angkloeng-melodie.

XI. De kermelodie van de gending pegamboehan *Bapang selisir*.
XIIA Schema eener réjongketel-bevestiging.
XIIB Toonomvang en octaafligging der instrumenten van een gamelan Djogèd of Tingklink te Kloengkoeng.
XIII. Poepoeh Gambang (typen I en II).
XIV. Poepoeh Gambang (typen IIIa en IIIb).
XV. Het répertoire van eenige gamelans Gambang.
XVI. De schemata der meest voorkomende Bali'sche dichtmaten (volgens I Goesti Poetoe Djlantik).
XVII. Pélog en Sléndro onderling en met de Europeesche schaal vergeleken.
XVIII. Het modale stelsel van den gamelan saih pitoe, ontworpen naar de mededeelingen van de djoeroe gamel uit de dèsa Satria (Dèn Pasar).
XIXb. De twaalf Chineesche schalen in grondligging.
XIXa. De twaalf Chineesche schalen gebracht binnen de grenzen van één chromatisch liu-octaaf.

TABEL I.

De bouw van eenige Bali'sche gamelanschalen, vergeleken bij dien van drie Javaansche pélogschalen (Nos. 1 — 3), met dien van de aequigrade pentatonische schaal (sléndro) (No. 16) en met dien van de getempereerd- chromatische (aequigrade 12-tonige) schaal (de verticale stippellijnen).

1. Kjahi Kanjoet Mèsem pélog Mangkoe Negaran (Sålå).
2. Gam. pélog van Raden Toemenggoeng Djåjådipoerå (Djocjakarta).
3. Rèntèng van Tjileunji (Pr. Regentschappen).
4. Semar pegoelingan van den Poengg. van Oeboed, in selisir door middel van den penjorog.
5. Semar pegoelingan van den Poenggawa van Oeboed, indien de selisir-ligging ware verkregen volgens de gewone methode.
6. Gendèr teloelas, gemeten door Prof. Land.
7. Gamelan Gong van Kloengkoeng.
8. Gamelan Gong van Blahbatoeh.
9. Gamelan Gong van den Regent van Gianjar.
10. Gamelan Djogèd van Kloengkoeng overgebracht naar de selisir-ligging.
11. Gendèr van den Poenggawa van Oeboed.
12. Semar pegoelingan soenarèn van den Poengg. van Oeboed.
13. Gamelan Djogèd soenarèn van Kloengkoeng.
14. Gamelan Angkloeng van Blahbatoeh.
15. Réjong Angkloeng-stel in het bezit van de schrijvers.
16. Gam. sléndro (5-tonige, aequigrade schaal).



TOELICHTING
(tevens geldend voor tabellen II en XVII).

De logarithmen van de intervallen van de toonschaal van een gamelan zijn van een punt uit op een rechte horizontale lijn afgezet. De plaats van elken toon in de schaal wordt nu door een punt op die lijn voorgesteld en de afstanden van de punten onderling zijn direct evenredig aan de grootte der intervallen tusschen de tonen, die door deze punten worden voorgesteld. De grootten van de afstanden geven dus bij den eersten oogopslag een zuiver beeld van de grootte der intervallen.

Eén eenheid van de verdeeling is gelijk gesteld aan 0.001. Daardoor komt dus het punt, dat de octaaf van den grondtoon voorstelt, te liggen op 301 eenheden van het punt, dat den grondtoon voorstelt, aangezien het interval tusschen octaaf en grondtoon = 2, en log. 2 = 0.301 is.

Ter vergemakkelijking van het overzicht zijn verder op afstanden van telkens $\frac{1}{12}$ octaaf (= 100 „cents") verticale stippellijnen getrokken; deze verdeelen de horizontale octaaflijnen derhalve volgens de getempereerd-chromatische (d.i. aequigrade 12-tonige) schaal.

Tenslotte zij er nog even aan herinnerd, dat

1o. men een interval pleegt uit te drukken in eene verhouding, waarvan de trillingsgetallen der tonen, welke het interval vormen, teller ne noemer zijn;

2o. een interval $\frac{n_1}{n_2}$, tweemaal zoo groot is als een ander interval $\frac{n_3}{n_4}$, als $\frac{n_1}{n_2} = \left(\frac{n_3}{n_4}\right)^2$;

3o. logarithmen de eigenschap hebben *verhoudingen* te veranderen in *verschillen*.

De volgens bovenstaande methode verkregen punten zijn vervolgens, voorzoover de daardoor voorgestelde tonen met elkaar geidentificeerd kunnen worden, door lijnen verbonden.

TABEL 1a.

De bouw van eenige Bali'sche gamelanschalen, uitgedrukt in absolute trillingsgetallen en in „cents"[1]), en vergeleken met dien van drie Javaansche pélog-schalen en van de aequigrade pentatonische schaal (sléndro)[2]).

1	295		317		345		399		439		465		512		590
	I	124.5	II	146.5	III	251.5	IV	165.5	V	99.5	VI	166.5	VII	245.5	I′
							417						412		
2	288		304		342		395		420		452		502		576
	I	93.5	II	204	III	249.5	IV	106	V	127	VI	181.5	VII	238	I′
							355.5						419.5		
3	330		360		395				494		538				660
	I	150.5	II	160.5	III	387			IV	147.5	V	354			I′
4	357		389		416				527		568		(636)		714
	I	148.5	II	116	III	409.5			IV	129.5	V	195.5	(VI)	200	I′
													395.5		
5	263.5		284		318		(357)		389		416				527
	I	129.5	II	195.5	III	200	(IV)	184.5	V	116	VI	409.5			I′
							384.5								
6	I	106	II	163	III	405			IV	73	V	453			I′
		114		174		386									
7	264		291		322				397		434				528
	I	168.5	II	175.5	III	362.5			IV	154	V	339.5			I′
8	256		295		307				373		402				512
	I	245.5	II	69	III	337			IV	129.5	V	418.5			I′
9	274		297		327				416		435				548
	I	139.5	II	166.5	III	416.5			IV	77.5	V	400			I′
10	257		276		320				380		409				514
	I	123.5	II	256	III	297.5			IV	127.5	V	395.5			I′
11	318		355		405				472		521				636
	I	190.5	II	228	III	265			IV	171	V	345.5			I′
12	318		(357)		389		416		527		568				636
	I	200	(II)	148.5	III	116	IV	409.5	V	129.5	VI	195.5			I′
			348.5												
13	320				380		409		514		552				640
	I	297.5			II	127.5	III	395.5	IV	123.5	V	256			I′
14	398			455			512		600						796
	I	231.5		II	204.5		III	274.5	IV			489.5			I′
15	403			474			506		592						806
	I	281		II	113		III	271.5	IV			534.5			I′
16	I	240		II	240		III	240	IV		240	V	240		I′
											480				

1) Dit stelsel is voor het eerst toegepast door den natuurkundige Ellis en uiteengezet in: „*A. J. Ellis and A. J. Hipkins*, „Tonometrical observations on some existing non-harmonic musical scales" („Proc. Royal Soc." London 1884).

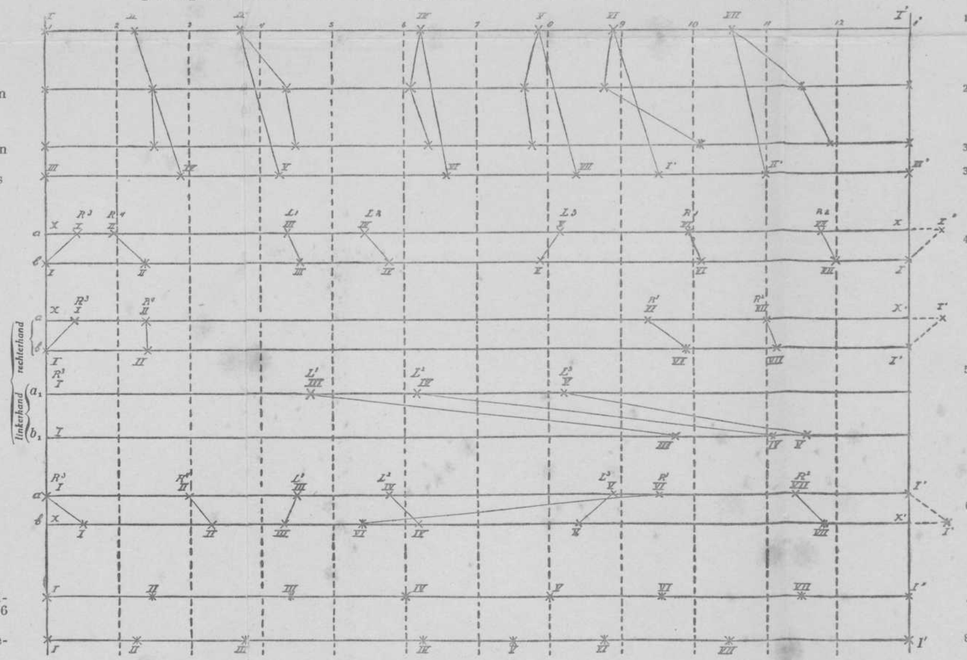
2) De Romeinsche cijfers stellen de tonen voor; de erboven geplaatste Arabische cijfers de trillingsgetallen; de tusschengeplaatste de intervallen uitgedrukt in „cents". Een „cent" is het 1/100 deel van een getempereerden halven toon, dus = 1/1200 octaaf.

n Tiileunii

TABEL II.

De schaalbouw van enkele, tot den Gamelan Gambang behoorende, instrumenten, vergeleken bij dien van de Javaansche pélogschaal (Nos. 1 en 8) en dien van de getempereerd chromatische (aequigrade 12-tonige) schaal (de verticale stippellijnen).

1. Kjahi Kanjoet Mèsem pélog Mangkoe Negaran, Sålå
2. *Gangsa gedé* van den Gamelan Gambang van Kloengkoeng
3. *Gangsa gedé* van den Gamelan Gambang van Blahbatoeh
3a. Dezelfde, maar voorgestelda ls beginnende op zijn derde trap
4. *Pamétit* van den Gamelan Gambang van Blahbatoeh
5. *Peméro* van den Gamelan Gambang van Blahbatoeh
6. *Penjelat* van den Gamelan Gambang van Blahbatoeh
7. Schaal gevormd uit het gemiddelde van de schalen Nos. 2—6
8. Schematisch pélog („getempereerd")



TABEL II b.

De schaalbouw van enkele, tot den Gamelan Gambang behoorende instrumenten, uitgedrukt in absolute trillingsgetallen en in „cents" [1]), en vergeleken met dien van de Javaansche pélogschaal. [2])

1	295			317		345		399		439		465		512				590
	I		124.5	II	146.5	III	251.5	IV	165.5	V	99.5	VI	166.5	VII		245.5		I′
2	292			318		354		392		429		458		536				584
	I		147.5	II	185.5	III	176.5	IV	156	V	113	VI	272	VII		148.5		I′
3	272			297		333		371		402		460		510				544
	I		152	II	198	III	187	IV	139	V	233.5	VI	178.5	VII		111.5		I′
3a	333			371		402		460		510		544		594				666
	III		187	IV	139	V	233.5	VI	178.5	VII	111.5	I′	152	II′		198		III′
4	a) (195)	200		206		237		252		295		327		364		(390)		400
	x 44	I	51.5	II	242.5	III	106	IV	272.5	V	178.5	VI	185.5	VII	119.5	x′ 44		I′
	b) 390			423		479		515		580		658		736		780		
	I		140.5	II	215.5	III	125.5	IV	206	V	218.5	VI	194	VII	100	I′		
5	a) (118)	121		128								196		216	(236)			242
	x 43.5	I	97.5	II				696				VI	168	VII	194.5	x′ 43.5		I′
	b) 236			256								395		424				472
	I	141		II				751				VI	122.5	VII		185.5		I′
					226						171							
	a″)					295		322		362								
		367		III	151.5	IV	202.5	V				479						
	b₁)					720				V	146.5	III	143.5	IV	40	V		
												394		428		438		
6	a) 157			176		192.5		207		248		256		287				314
	I	197.5		II	155	III	125.5	IV	313	V	55	VI	198	VII	155.5			I′
	b) (314)	325		360		382		426		484				590		(628)		650
	x 50.5	I	177	II	102.5	III	188.5	IV	221	V		343		VII	117	x′ 50.5		I′
						405												
						VI												
7	I	145		II	195	III	160	IV	200		155	VI	195	VII		150		I′
		150			200		150		200		150		200			150		
8	I	125		II	150	III	250	IV	125	V	125	VI	175	VII		250		I′

1) Zie tabel Ia noot 1.
2) Zie tabel Ib noot 2.

TOELICHTING

1. *De Gangsa-schalen, (Nos. 2 en 3).*

Deze zijn op dezelfde wijze weergegeven als de schalen van tabel I.

2. *De schalen der bamboe-gambangs, (Nos. 4—6).*

De, op de horizontale octaaflijnen uitgezette punten, voorstellende tonen, welke tegelijk aangeslagen worden, zijn door lijnen verbonden. Ter betere vergelijking van de door deze toonkoppels onderling en ten opzichte van de overige tonen van de reeks, waarvan zij deel uitmaken, gevormde intervallen, is telkens uitgegaan van denzelfden grondtoon of van de zuivere octaaf daarvan, anders gezegd: de toon I van schaal No. 4b heeft tweemaal zooveel trillingen als een toon, liggende op het punt x van schaal No. 4a; de toon I van schaal No. 6a heeft de helft van het aantal trillingen van een toon, liggende op punt x van schaal No. 6b.

Dat in het laatstgenoemde geval eene omgekeerde voorstellingswijze is gevolgd, vindt zijn oorzaak in het feit, dat wij telkens den laagsten toon (dan wel de octaaf van dien laagsten toon) als punt van uitgang hebben genomen. Toevallig nu is in schaal No. 4 de eerste toon van het lagere octaaf (a) — het octaafverschil ongerekend — hooger dan de overeenkomstige toon van het hoogere octaaf (b); in schaal No. 6 is de casus positie juist tegengesteld.

Bij de 6 tonen voor de linkerhand van de Peméro (schalen Nos. 5a, en 5b,) is eveneens op beide octaaflijnen van denzelfden grondtoon als die van zijn rechterhand-achttal uitgegaan. (Dat deze linkerhand-tweetallen niet als gewoonlijk (ten naastenbij) octaven laten hooren (doch ongeveer kwarten), komt duidelijk in de helling der lijnen III—III, IV—IV en V—V tot uiting.

Verder zijn in alle drie weergegeven gambangschalen de drie door de linkerhand geslagen dubbelklanken achtereenvolgens — van den speler uit gerekend van links naar rechts — met L1, L2 en L3, en die, welke voor rekening van de rechterhand komen, eveneens van links naar rechts, met R1, R2, R3 en R4 aangeduid.

TABEL III.

DE TOONTEEKENS (GRANTANG) VAN HET BALI'SCHE NOTENSCHRIFT MET HUN OORSPRONKELIJKE BETEEKENIS.

GAMBANG-SLEUTELS					GONG-SLEUTELS					Sleutel v.d. saih pitoe-schaal	Toon-teekens	Benaming		Oorspronkelijke beteekenis der teekens.	
		Noord-Bali	Zuid-Bali		Noord-Bali			Zuid-Bali		Z-Bali					
I Bat. Gen. HS. 681 b	II Wasèng	III Soedadji Djineng-dalem Alasang-ker	IV Kram-bitan	V Krobokan	VI Boeboe-nan	VII Sangsit	VIII Pandji	IX Gianjar	X Mengwi	XI Oeboed		op Bali	op Java [1]		
	dang tjenik	dong tjenik			ding	Ding	?	?	D/d ing	Ding		oeloe	id.	Bal.: sastrå } pengangg é H. / pengangg o L.; Jav.: sandangan swårå	klank- of klinker- teeken dienende om uit te drukken, dat de aksara (letter of lettergreep), waarboven het is geplaatst, niet met den *a*, doch met den *i*-klank moet worden uitgesproken.
					Ding	ding	?	?				oeloe sari	woeloe melik		id., dat aan de aksara, waarboven het is geplaatst, den langen klinker *i* geeft. (Alleen in eigennamen en Sanskrit-woorden). N.B. Het orderste teeken is een „verloopen", vorm, alleen in het notenschrift op sommige plaatsen gebruikelijk (b. v. te Boeboenan).
Dèng	Dèng	Dèng	Dèng	Dèng	dèng	dèng	dèng	?	D/d èng	Dèng		talèng	taling		id., dat aan de aksara, waarvóór het is geplaatst, den klinker *è* of *é* geeft.
Doeng	Doeng	Doeng	Doeng		doeng		doeng	Doeng	D/d oeng	Doeng		soekoe	id.		id., dat achter onderaan de aksara vastgeschreven wordt en daaraan den klank *oe* geeft.
								doeng				soekoe iloet	soekoe mendoet		id., dat aan de aksara, waaronder het is geplaatst, den langen *oe*-klank geeft.
Dang	Dong	Ding	Dong					Dong	D/d ong	Dong		tedoeng	taroeng		id., dat achter de aksara geplaatst en gewoonlijk daar aan vastgeschreven wordt, behalve bij de *dj*, *ny*, *b* en *ng*, en den langen *a*-klank vertegenwoordigt. Met de *talèng* ervóór, krijgt de aksara den *o*-klank, in welk geval de tedoeng ook wel los achter de aksara geschreven wordt.
					Dèng	Dèng	Dèng	?		peméro I peméro II		é-karå	é-kårå		letterteeken, dienende om bij vreemde woorden den klank *è* of *é* als beginletter uit te drukken; ook het cijferteeken *6* (nem).
					Doeng	Doeng	Doeng					oe-karå	oe-kårå		id., dienende om bij vreemde woorden den klank *oe* als beginletter uit te drukken; ook het cijferteeken *3* (teloe).
dong tjenik	Dang	Dong		Dong	Dang	Dang	Dang					soerang	lajar	sastra (of aksara) gegantoengan	sluitmedeklinker *r*; wordt boven de aksara geplaatst.
dong tjenik				Doeng								goeoeng	tjåkrå		de letter *r* als tweede medeklinker aan het begin van een lettergreep; wordt onder de aksara geplaatst.
dang tjenik		dang tjenik	dang tjenik	dang tjenik		doeng		dang	D/d ang	Dang		bisah	wignyan		sluitmedeklinker *h*.
Dong	Ding	Dang	Dang	Dang	dang	dang	dang	Dang				tjetjek	tjetjak		sluitmedeklinker *ng*. { N. B. Het tweede teeken is een „verloopen" vorm, alleen in het notenschrift gebruikelijk.
				in verdubbeling: scheidteeken								gèmpèlan på	pasangan på		gewijzigde vorm van de letter (aksara) *p*, aangevende, dat de voorafgaande aksara zonder den bijbehoorenden *a*-klank moet worden uitgesprokken.
					Dong	Dong	Dong					på kapal	på moerdå		op Bali de geaspireerde *p* en ook de hoofdletter *P*; tevens het cijferteeken *8* (koetoes).
	dong tjenik		dong tjenik	dong tjenik	dong	dong	dong	dong				matan titiran	das		het cijferteeken *o*. (lett. beteekenis: duivenoog).
Ding			Ding	Ding	kem-poelslag	kem-poelslag	kem-poelslag	?				tjarik	pådå-lingså		leesteeken, overeenkomend met een *komma*.
					klepek	tjre-dèng	kemong-slag					tjarik kalih	pådå-loengsi		leesteeken, overeenkomend met een *punt*.
					koem-poeng	krepek	tjepeg	gong-slag	gong-slag			tampak of tapak dårå	tapak dårå		verwijzingsteeken (lett. beteekenis: afdruk van een duivenpoot).
						ngorèt (glis-sando)						tandå ngorèt	–		(komt in het letterschrift niet voor).
					gong-slag		gong-slag					pemadå	pådå loe-hoer; pådå madia; pådå andap		een in het Kawi gebruikt sluit- en tevens openingsteeken.

1) De (hier niet weergegeven) Javaansche teekens wijken soms aanmerkelijk van de Bali'sche af.

TABEL IV

Lijst van de namen der kidoengs en gita's, die men in de muzieklontars van het Bataviaasch Genootschap in originali of in afschrift aantreft, benevens de namen der daarin voorkomende poepoeh en die van de eigenaars der origineele lontars.

No.	A. Naam van de kidoeng of van de gita [1])	B. Naam van de zangwijs (poepoeh)	C. Eigenaar van den origineelen muzieklontar
I.	1 Sarakoesoema	Rangga kikis	Ida Bagoes Gdé, Gria Ksatria, Dèn pasar (Badoeng).
	—	Djagadami	
	—	Djagadami	
	2 Wara-Marga (Gita)	Koesa wirangrong	
	3 Loeloengid	Wilet rangga kikis	
	4 Loeloengid	Oekir padelegan Panggalang sama goena	
	5 Balisangara	Sida-paksa	
	6 Dangdang-gendis Anom (Gita)	Rara Kediri ?	
	7 Oekir Kawi (Gita)	Mandjangan séloe-ang Wilet	
	8 Ampit (Gita)	Maisa gagang	
	9 Amreta-masasa-ha sadana joga	Rangga-oeni	
	10 S'mara artjana	Djampi-ragi	
	11 Loeloengid	Legarang	
	12 Loeloengid	Djaroenan atat, en-dek madoe lalanga	
	13 Saoenggaling	?	
	14 Poedja-Darma Ratri tjedana	?	
	15 Nata-maharta (Gita)	Singandalang	
	16 Loeloengid	Rantnangkaradri	
II.	1 Djajendrija	Kalatjakra	Pedanda Madé Paketan van de gria Pasekan, dèsa Tabanan (Tabanan).
	2 ,,	?	
	3 ,,	?	
III.	1 Alis-alis wilis	Alis-alis wilis [2])	Goeng Rai Krebek dèsa Tabanan (Tabanan).

1) Een *gita* is een tempelzang. De in het kawi gedichte gita's (de *kekawins*) worden door mannen, de in de Balische taal vervatte *kidoeng's* door vrouwen gezongen.

2) Deze zangwijze wordt in Oost-Java, waar zij ook bekend is, door de *pelet* (=gevlekt krisheft-hout)-zoekers geneuried, om te maken dat zij in het gebergte niet door tijgers worden aangevallen.

1ste vervolg TABEL IV

No.		A. Naam van de kidoeng of van de gita	B. Naam van de zangwijs (poepoeh)	C. Eigenaar van den origineelen muzieklontar
IV.	1	?	?	I Sabeh van Bandjar Glogor, Dèn pasar (Badoeng).
	2	?	Kediri	
	3	?	Demoeng	
	4	Kok toesan kidoeng Pandji marga Semara	Paloe gangsa sawit	
V.	1	Alis-alis wilis	Alis-alis wilis	Goeng Rai te Krebek, dèsa Tabanan.
VI.	1	Kasoemba	?	Pedanda van Karangasem.
	2	Megatkoeng	?	
	3	—	Grantang Biahtabah	
	4	—	Grantang Mapa mijoet	
	5	—	Grantang Tjondong	
	6	—	Grantang Roewagraig	
	7	—	Grantang Radjin	
	8	Widjin adangadangan	?	
	9	?	Tol	
	10	Pamandana	?	
VII.	1	?	Malat	Sekă(hă) gambang van Pamenang, dèsa Bandjaranjar, district Kediri (Tabanan).
	2	?	Manoekaba	
	3	?	Kbo doengkoel	
	4	?	Pandjimarga	
VIII.	1	Djajendrija	Wilet	I Njoman Sraba, Poenggawa van Selemadèg te Badjra (Tabanan).
	2	Alis-alis wilis	?	
IX.	1	Manoekaba	Manoekaba	Ida Bagoes Gdé van gria Satria, Dèn pasar.
X.	1	—	S'marandana	I Madé Apiod te Bandjar Gdé, dèsa Krobokan, district Koetă (Badoeng).
	2	—	Pandjimarga	
	3	—	Alis-alis idjo [1])	
	4	—	Kwasi	
	5	—	Doempi	
	6	—	Alit Soemba	

1) Het zingen van deze wijze geeft den reiziger helder weer in het woud en doet den dorpelingen hun verdwaalde koeien terugvinden.

2de vervolg TABEL IV

No.	A. Naam van de kidoeng of van de gita	B. Naam van de zangwijs (poepoeh)	C. Eigenaar van den origineelen muzieklontar
	7 —	Samiring	
	8 —	Manjoera	
	9 —	Paloegon	
	10 —	Mretamasa	
	11 —	Basoeng	
	12 —	Rareng tjanggoe	
	13 —	Pangkoeng arig	
	14 —	Kebo doengkoel	
	15 —	Srinandi	
	16 —	Tjoepak	
	17 —	Wargasari	
	18 —	Megat koeng	
	19 —	Demoeng	
	20 —	Sinom	
	21 —	Malat	
XI.	1 Djajendrija	Kalatjakra	Sekăhă gambang van de dèsa Krambitan, district Krambitan (Tabanan).
	2 ?	Wilet Djamoer djoewang	
	3 ?	Wilet Wargasari	
	4 Oendaken bondana	Wilet rareng tjanggoe	
	5 Abet-abet	Babadan Walingi wilet	
	6 ?	Kantjil Masowi wilet	
	7 Loeloengid	Sangabang	
	8 ?	Rareng tjanggoe	
	9 S'maratjana	Djampi ragi wilet	
	10 Balisangara	Presidapaksa	
	11 Gita Presidapaksa	id.	
XII.	1 —	Semarandana	Sekăhă gambang van de dèsa Soedadji, district Djinengdalem (Boelèlèng).
	2 —	Sinom	
	3 —	Malat	
	4 —	Wasèng	
	5 —	Manoekaba	
	6 —	Boeksah	
	7 —	?	
	8 —	Siloengloeng	
	9 —	Halangtoeban	
	10 —	Prelabda	
	11 —	Pandjimarga	
	12 —	Alis-alis idjo	
XIII.	1 —	Misa gagang	Sekăhă gambang van de dèsa en het district Djinengdalem (Boelèlèng).
	2 —	Wargasari	
	3 —	?	
	4 —	Megat koeng	
	5 —	Srinandi	

3de vervolg TABEL IV

No.	A. Naam van de kidoeng of van de gita		B. Naam van de zangwijze (poepoeh)	C. Eigenaar van den origineelen muzieklontar
	6	—	Sambangan Badoeng	
	7	—	Wasèng	
	8	—	Pandjimarga	
	9	—	Djagadami	
	10	—	Manoek rajoe	
	11	—	?	
	12	—	?	
XIV.	1	—	Kediri	Sekăhă gambang van de dèsa Alasangker, district Djinengdalem (Boelèlèng).
	2	—	Demoeng	
	3	—	Wang bang	
	4	—	Sekar Kasoemba	
	5	—	Pangkoer	
	6	—	Wasèng	
	7	—	Wanda	
	8	—	Boeksah	
	9	—	Pandjimarga	
	10	—	Siloengloeng	
	11	—	Prelabda	
	12	—	Wasi	
	13	—	Radjin	
	14	—	Basoebaloeh	
	15	—	Sangoe	
	16	—	Alis-alis idjo	
	17	—	Wargasari	
	18	—	Manoekaba	
	19	—	Paloegon	
	20	—	Njoerang-njaring	
	21	—	Djagadami	
	22	—	Rangga tjalon	
	23	—	Singa njidra	
	24	—	Soedamala	
	25	—	M'gatkoeng	
	26	—	Kbo-doengkoel	
	27	—	Tjoepak	
	28	—	Srinandi	
	29	—	Poeh Basoeng	
	30	—	Sidakarja	
XV.	1	Nata-maharta	Singanalang	Poera Selagatra, dèsa Padangboelia, district Soekasada Pandji, (Boelèlèng).
	2	Sarakoesoema	Rangga kikis	
	3	Loeloengid	Wilet Rangga kikis	
	4	Oekir Kawi	Mandjangan seloeang wilet	
	5	Darma Sawita	Poengloengan	
	6	Loeloengid	Rareng-taman	
	7	Rara-toesan	Wilet silih-asih	
	8	Oendahan-bandana	Wilet rareng tjanggoe	
	9	Loeloengid	Rareng-tiang	

4de vervolg TABEL IV

No.	A. Naam van de kidoeng of van de gita	B. Naam van de zangwijs (poepoeh)	C. Eigenaar van den origineelen muzieklontar
	10 Am'-reta-masa (Gita)	Amoerwa-tembang	
	11 Witana	Madoeratna	
	12 Labda wara karja	Manjoera-giring	
	13 Loeloengid	Boeda iwang	
	14 Prelabda-karja	Kebo doengkoel	
	15 Loeloengid	Litning megat koeng	
	16 —	Wilet wargasari	
	17 —	Wilet madoeratna	
	18 —	Litning madoeratna	
	19 —	Tabeh loengloengan	
	20 —	Litning „	
	21 —	Litning banjahka-poelaga	
	22 —	Wilet sangoe	
	23 S'mara toera	Silih-asih	
	24 Loeloengid	Djagadami	
	25 ,,	Wilet	
	26 ,,	Wilet wargasari	
	27 ,,	Sanidra	
	28 Semararetjana	Djampi ragi	
	29 Darmaretjana	Djoja sentjaja	
	30 Semarandara	Wilet-sangoe	
	31 ,,	Boeda iwang	
	32 ,,	Djagadami	
	33 ,,	Manjoera-giring	
	34 ,,	Banjah kapoelaga	
	35 ,,	Salamboer	
	36 ,,	Wanda	
	37 ,,	Boeboeksah	
	38 Wedasara	Djampi ragi	
	39 Loeloengid	Wilet silih-asih	
	40 ?	Pakis miring	
	41 Oekir Polaman		
XVI.	Ender	?	Bataviaasch Genootschap Ms. 679.
XVII.	1 Saih manjoera	?	Bataviaasch Genootschap MS. 681 a.
	2 Saih Paboera	Boeda-iwang	
	3 Madoe lalangon	?	
	4 Waramarga	Koesa Wirangrong	
	5 ?	Kebo-doengkoel	
	6 ?	Ajoen-ajoen Kasoemba	
	7 Wilet widji	Sinalang	

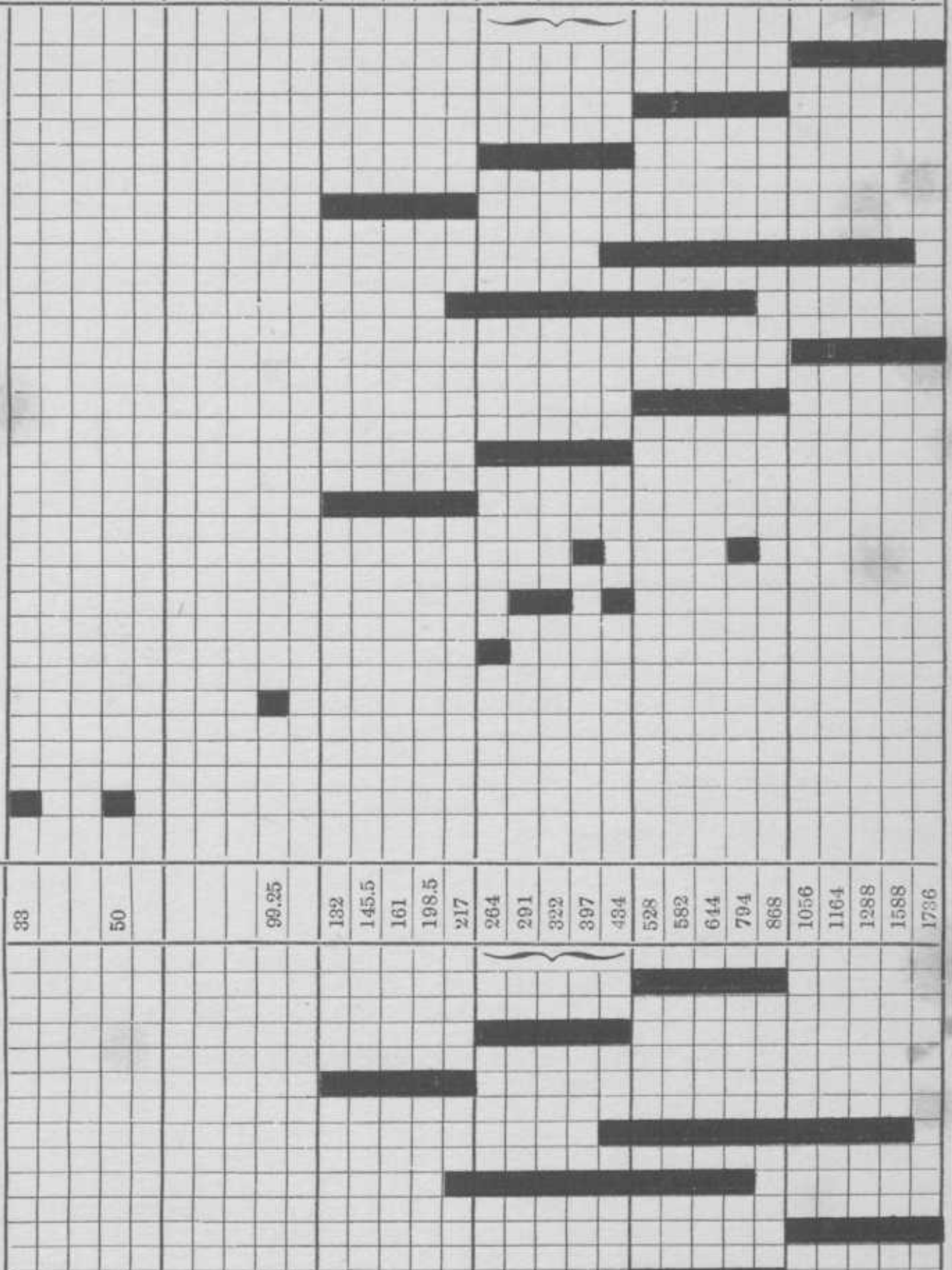
5de vervolg TABEL IV.

No.	A. Naam van de kidoeng of van de gita	B. Naam van de zangwijs (poeloeh)	C. Eigenaar van den origineelen muzieklontar
	8 ?	Dalangagoese rara kemala	
	9 ?	Panggalang	
XVIII.	1 ?	?	Bataviaasch Genootschap MS. 681 b.
	2 ?	Tjanggoe	
	3 ?	?	

TABEL V.

Toonomvang en octaafligging der instrumenten met vaste toonhoogte van den Gamelan Gong van Gianjar (I) en dien van Kloengkoeng (II). [1]

Octaven :	I					II					III					IV					V					VI				
Klinkers der toonnamen	I	O	E	Oe	A	I	O	E	Oe	A	I	O	E	Oe	A	I	O	E	Oe	A	I	O	E	Oe	A	I	O	E	Oe	A
Absolute trillingsgetallen	34.25			53.25					106.5		137	148.5	163.5	213	217.5	274	297	327	416	435	548	594	654	832	870	1096	1188	1308	1664	1740



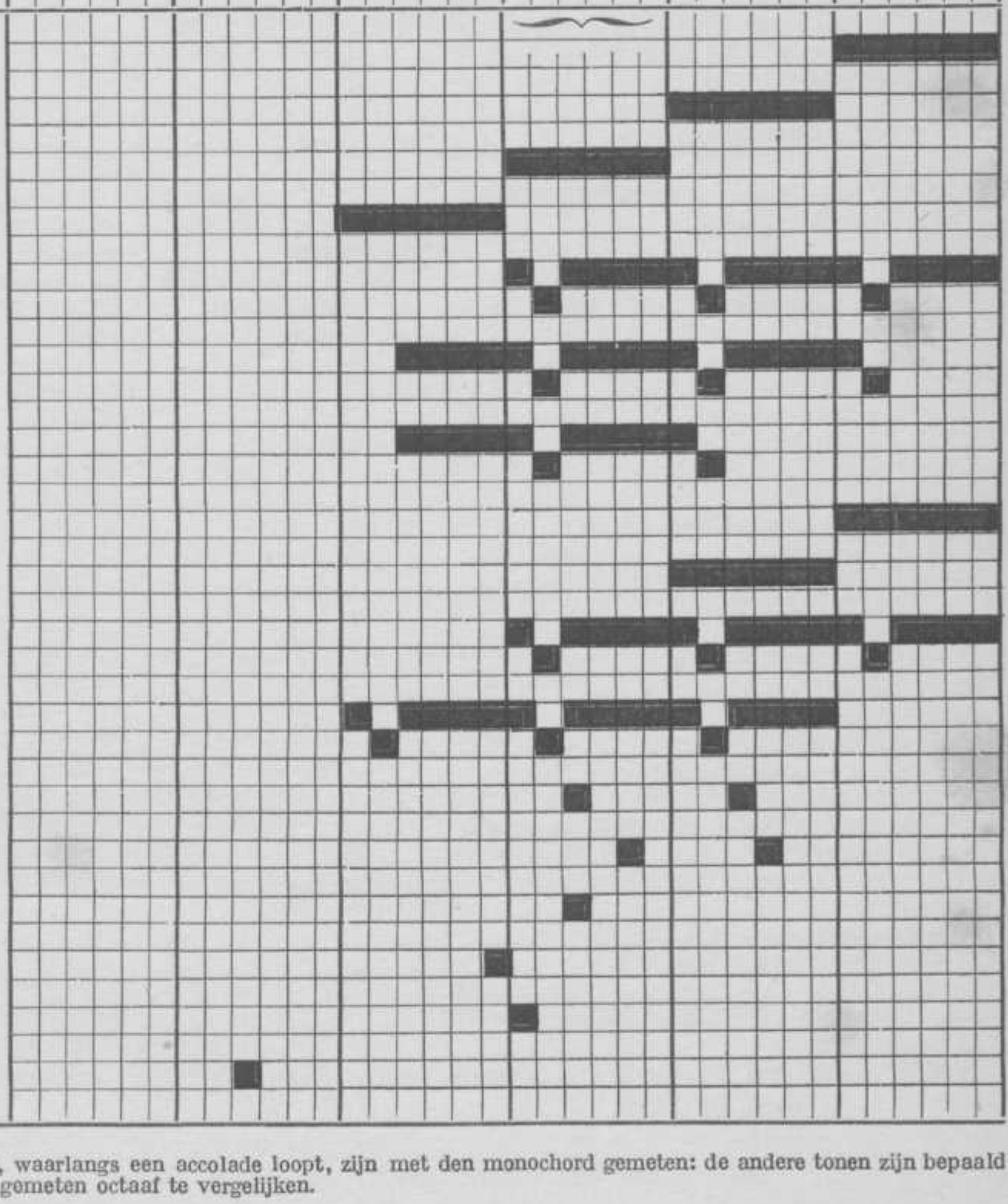
	33			50					99.25		132	145.5	161	198.5	217	264	291	322	397	434	528	582	644	794	868	1056	1164	1288	1588	1736

1) De tonen van het octaaf, waarlangs een accolade loopt, zijn met den monochord gemeten; de andere tonen zijn bepaald door ze met die van het gemeten octaaf te vergelijken.

TABEL VI.

Toonomvang en octaafligging der instrumenten met vaste toonhoogte van den Semar pegoelingan van Oeboed. [1])

Octaven	I	II	III	IV	V	VI
Klinkers der toonnamen	E P Oe A I O	E P Oe A I O	E P Oe A I O	E P Oe A I O	E P Oe A I O	E P Oe A I O
absolute trillingsgetallen		97.25	159 178.5 194.5 208 263.5 284	318 357 389 416 527 568	636 714 778 832 1054 1136	1272 1428 1556 1664 2108 2272



1) De tonen van het octaaf, waarlangs een accolade loopt, zijn met den monochord gemeten: de andere tonen zijn bepaald door ze met die van het gemeten octaaf te vergelijken.

TABEL VII.

DE SAMENSTELLING VAN DRIE GAMELANS GONG EN VAN EEN SEMAR PEGOELINGAN.

		Gamelan Gong Gianjar	Gamelan Gong Kloengkoeng	Gamelan Gong Blahbatoeh	Semar Pegoelingan Oeboed
Gendèrs	Melodie-voerende instrumenten	2 kantilan 2 penjatjah	2 gangsa gantoeng	2 (k)antilan	4 kantilan 4 penjatjah
	Accentueerende instr.	2 pemadé	2 djoeblag	2 djoeblag	4 tjaloeng (pemadé)
	Melodie-voerende instrumenten	2 djoeblag	2 djègogan	2 tjaloeng	4 djoeblag
	Paraphraseerende instrumenten				2 gendèr teloelas barangan 2 gendèr teloelas gedé
Sarons	Melodie-voerende instrumenten	4 gangsa djongkok kantilan 4 gangsa djongkok penjatjah 4 gangsa djongkok pemadé	2 gangsa djongkok tjenik 2 gangsa djongkok gedé		4 gangsa djongkok tjenik 4 gangsa djongkok gedé
	Accentueerende instr.	4 gangsa djongkok djoeblag			
	Paraphraseerende instrumenten				2 tjoring barangan 2 tjoring gedé
Bonangs	Redupliceerende instrumenten	1 trompong barangan 1 trompong pengarep	1 trompong barangan 1 trompong pengarep	1 trompong tjenik 1 trompong gedé	1 trompong
	leidend instr.	2 kempyoeng 4 ponggang 1 kempli	2 kempyoeng 2 ponggang 1 kempli	2 ponggang 1 kempli	2 kempyoeng 2 ponggang 1 kadjar (tjeloeloek)
Gongs	Interpungeerende instrumenten	1 kempoer 2 gongs 1 bendé	1 kempoer 2 gongs	1 kempoer 2 gongs 1 bendé	1 kentong 1 kempoer
Interpungeerende en agogische instrumenten		2 kendang	2 kendang	2 kendang	1 kendang tjenik 1 kendang gedé
Rhythmische instrumenten		vele tjèng-tjèng 1 gentorak	8 tjèngtjèng	vele tjèng-tjèng	eenige tjèng-tjèng
Contrapuncteerende maar ook paraphraseerende en melodie-voerende instrumenten	facultatief				eenige kleine soelings 1 rebab

TABEL VIII.

TRANSCRIPTIES VAN GONG-KERNMELODIEËN.

Schaal:

1 *Gending DJELAGA (van Boeboenan).*

G. = Gongslag; P. = kempoerslag; ko. = koempoeng; kl. = klepeg.

2. *Gending LOEDIRA (van Sangsit).*

TABEL IX.

DE KERNMELODIE VAN DE GENDING SEMAR PEGOELINGAN „BAPANG PELEGONGAN"

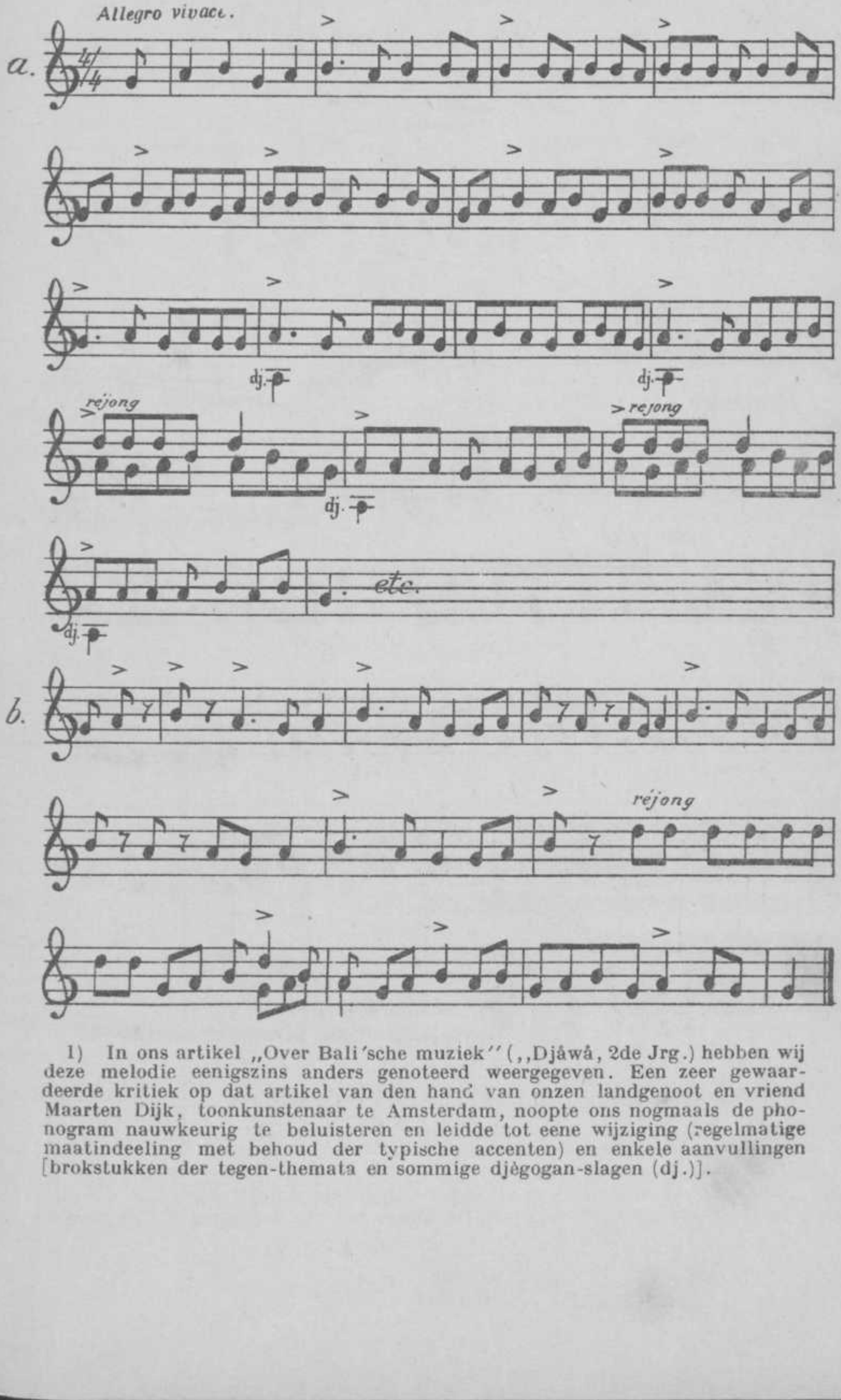
Modus: Soenarèn; schaal:

Allegro moderato. Pengawak.

P. = *Kempoerslag.*

(gezongen door den poenggawa van Oeboed.)

TABEL X.
FRAGMENT VAN EEN MELODIE VOOR DEN GAMELAN ANGKLOENG,
NAAR EEN TE BLAHBATOEH DOOR DE SCHRIJVERS
OPGENOMEN PHONOGRAM 1).



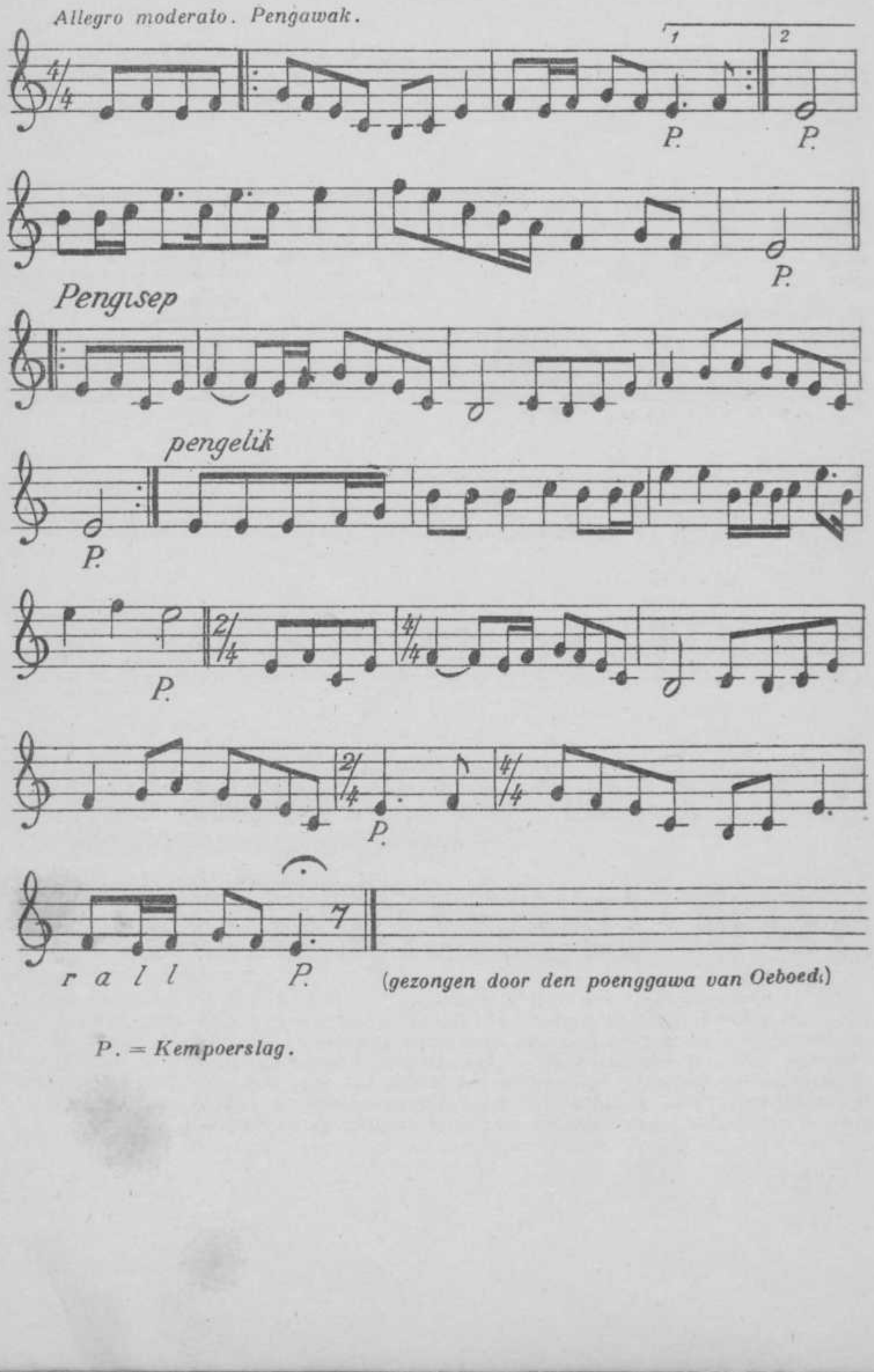
1) In ons artikel „Over Bali'sche muziek'' (,,Djåwå, 2de Jrg.) hebben wij deze melodie eenigszins anders genoteerd weergegeven. Een zeer gewaardeerde kritiek op dat artikel van den hand van onzen landgenoot en vriend Maarten Dijk, toonkunstenaar te Amsterdam, noopte ons nogmaals de phonogram nauwkeurig te beluisteren en leidde tot eene wijziging (regelmatige maatindeeling met behoud der typische accenten) en enkele aanvullingen [brokstukken der tegen-themata en sommige djègogan-slagen (dj.)].

TABEL XI.

DE KERNMELODIE VAN DE GENDING PEGAMBOEHAN

„BAPANG SELISIR"

Allegro moderato. Pengawak.

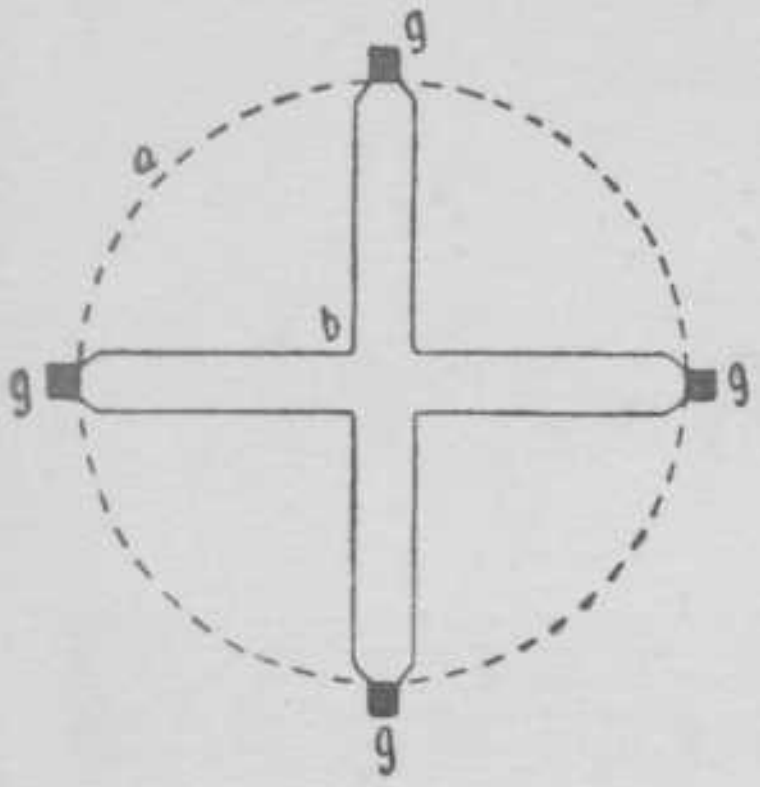


(gezongen door den poenggawa van Oeboed.)

P. = Kempoerslag.

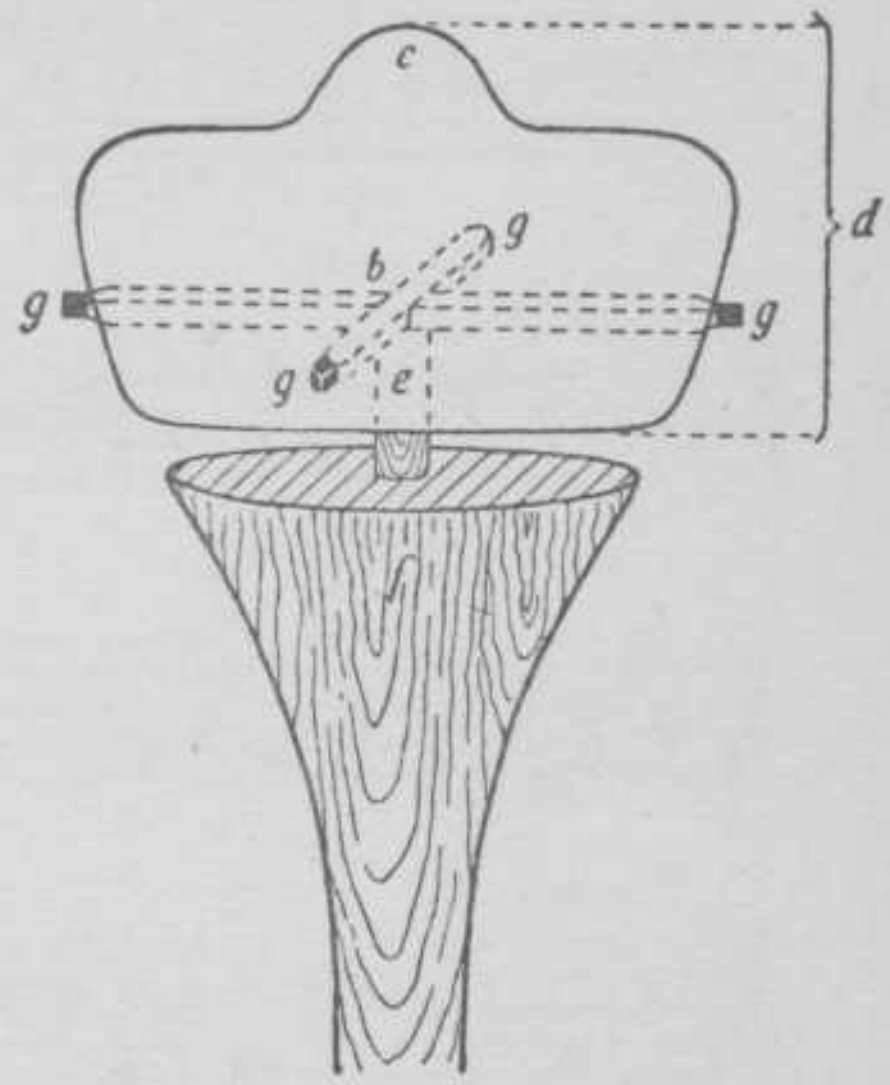
TABEL XII A.

Schema eener réjongketel-bevestiging.



A. SCHEMATISCHE DWARSDOORSNEDE VAN EEN RÉJONGKETEL.

a. Réjongketelwand
b. Het houten kruis
c. Slagknobbel
d. Réjongketel
e. De steel van het houten kruis.
f. Het verbreede uiteinde van het houten stanglichaam
g. De plaatsen, waar de punten van het kruis door de vier gaatjes in den ketelwand steken.



B. ZIJ-AANZICHT VAN EEN DER UITEINDEN VAN EEN RÉJONG.

TABEL XII B.

Toonomvang en octaafligging der instrumenten van een gamelan Djogèd of Tingklik te Kloengkoeng. [1])

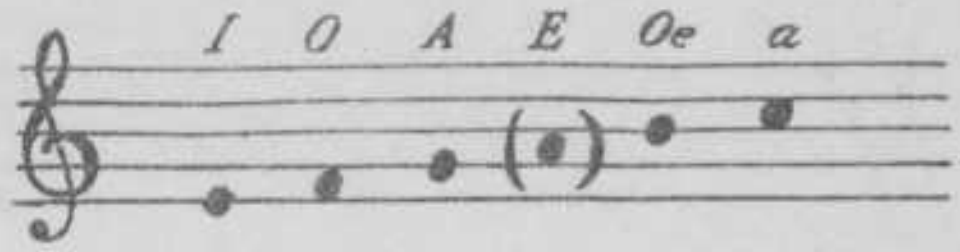
Octaven:	I					II					III					IV					V					VI				
Toonnamen:	E	Oe	A	I	O	E	Oe	A	I	O	E	Oe	A	I	O	E	Oe	A	I	O	E	Oe	A	I	O	E	Oe	A	I	O
			51								160	190	204.5	257	276	320	380	409	514	552	640	760	818	1028	1104	1280	1520	1636	2056	2208
Djègog(an)																■	■	■	■	■										
Pengoembang											■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■					
Barangan (pengisep)																■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■
Petoek																360														
Kempli													242																	
Kempoer			■																											
(Kendang)																														

1) De tonen van het octaaf, waarlangs een accolade loopt, zijn met den monochord gemeten; de andere tonen zijn bepaald door ze met die van het gemeten octaaf te vergelijken, uitgezonderd die van petoek en kempli, welke eveneens direct gemeten zijn.

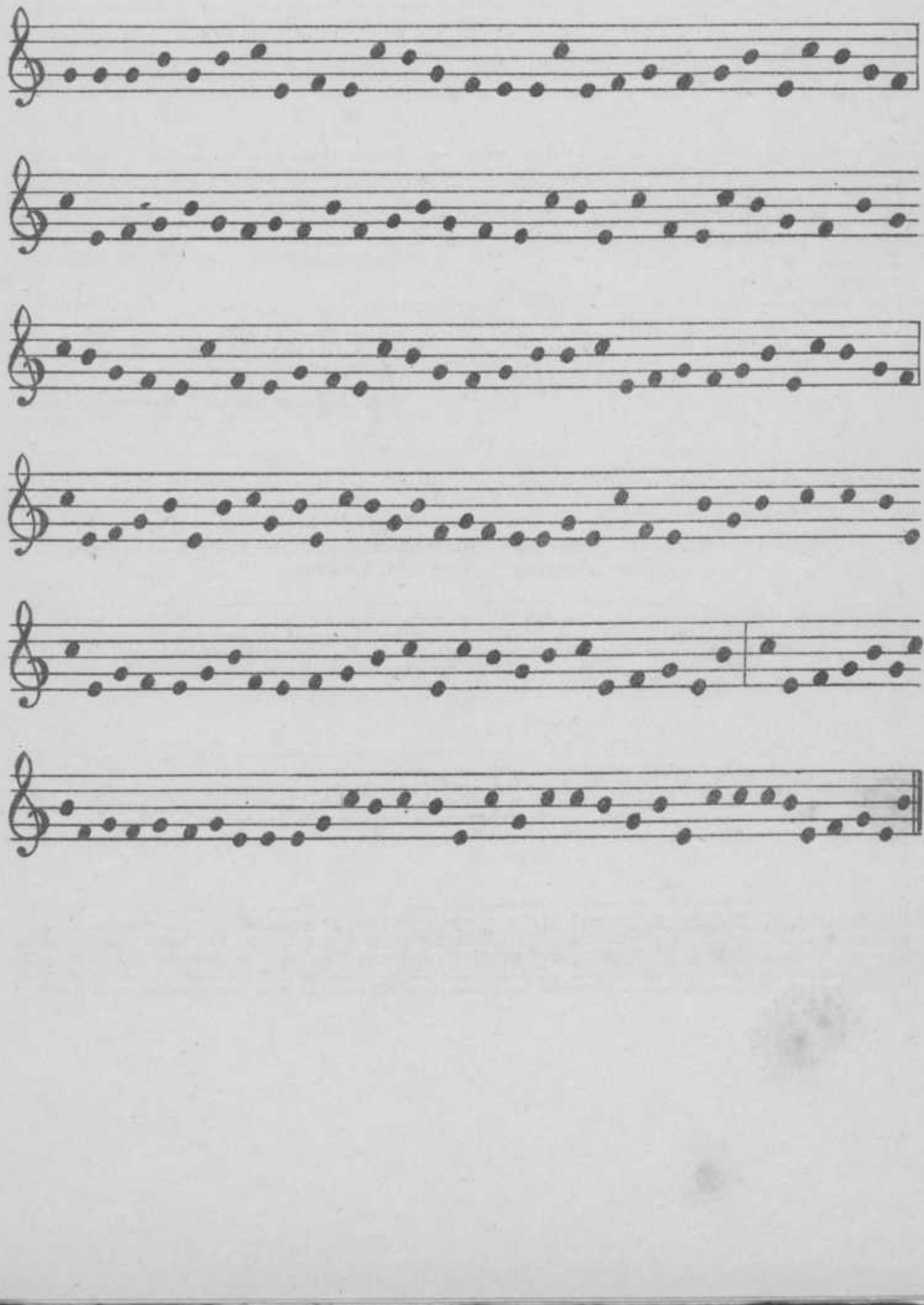
TABEL XIII.

POEPOEH GAMBANG (TYPEN I EN II).

Schaaltype I:

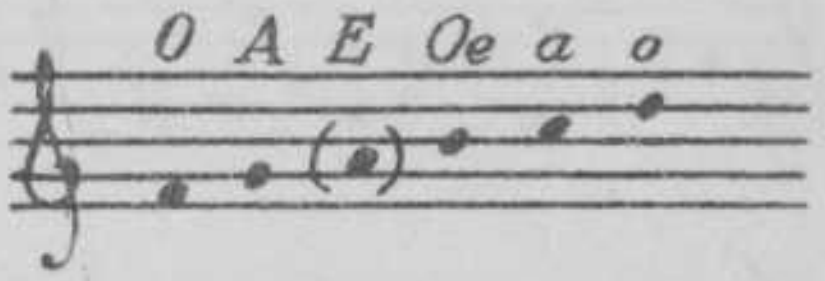


1. PANDJI MARGA (naar den muzieklontar van de sekähä Gambang „I Trengana'', dèsa Djinengdalem).

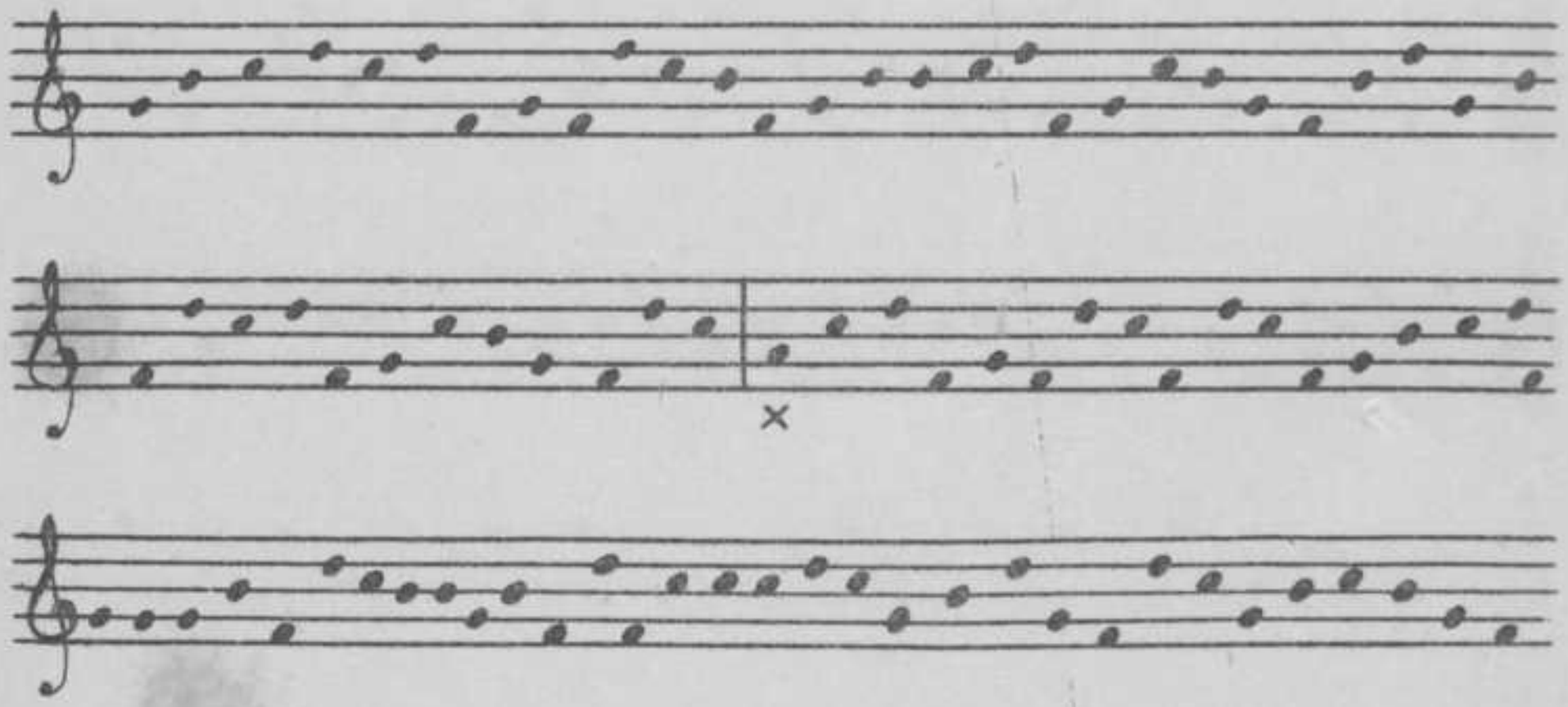


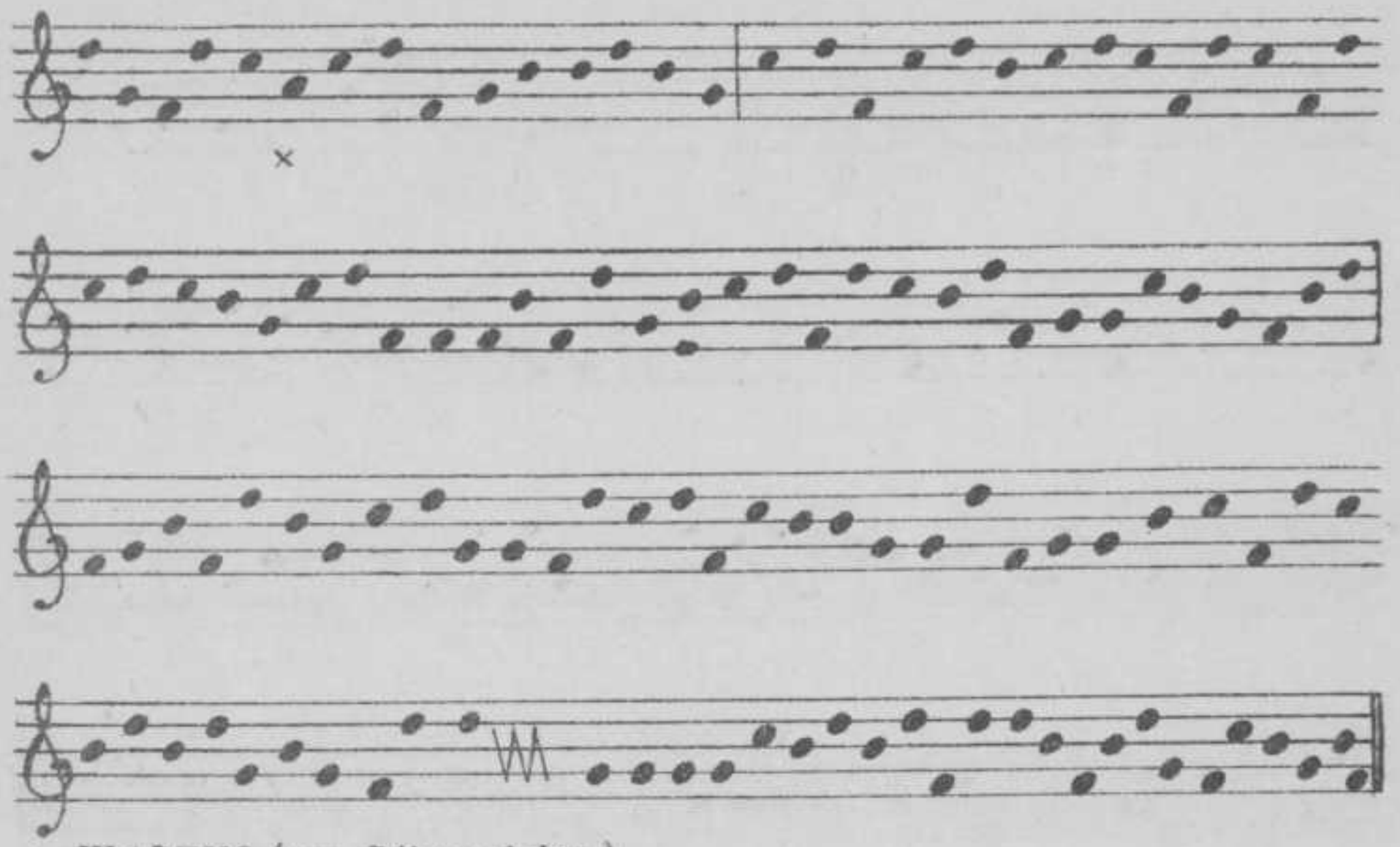
2. HALANG TOEBAN (naar den muziekkontar van de sekähä Gambang „Pan Rempiang", dèsa Soedadji).

Schaallype II:

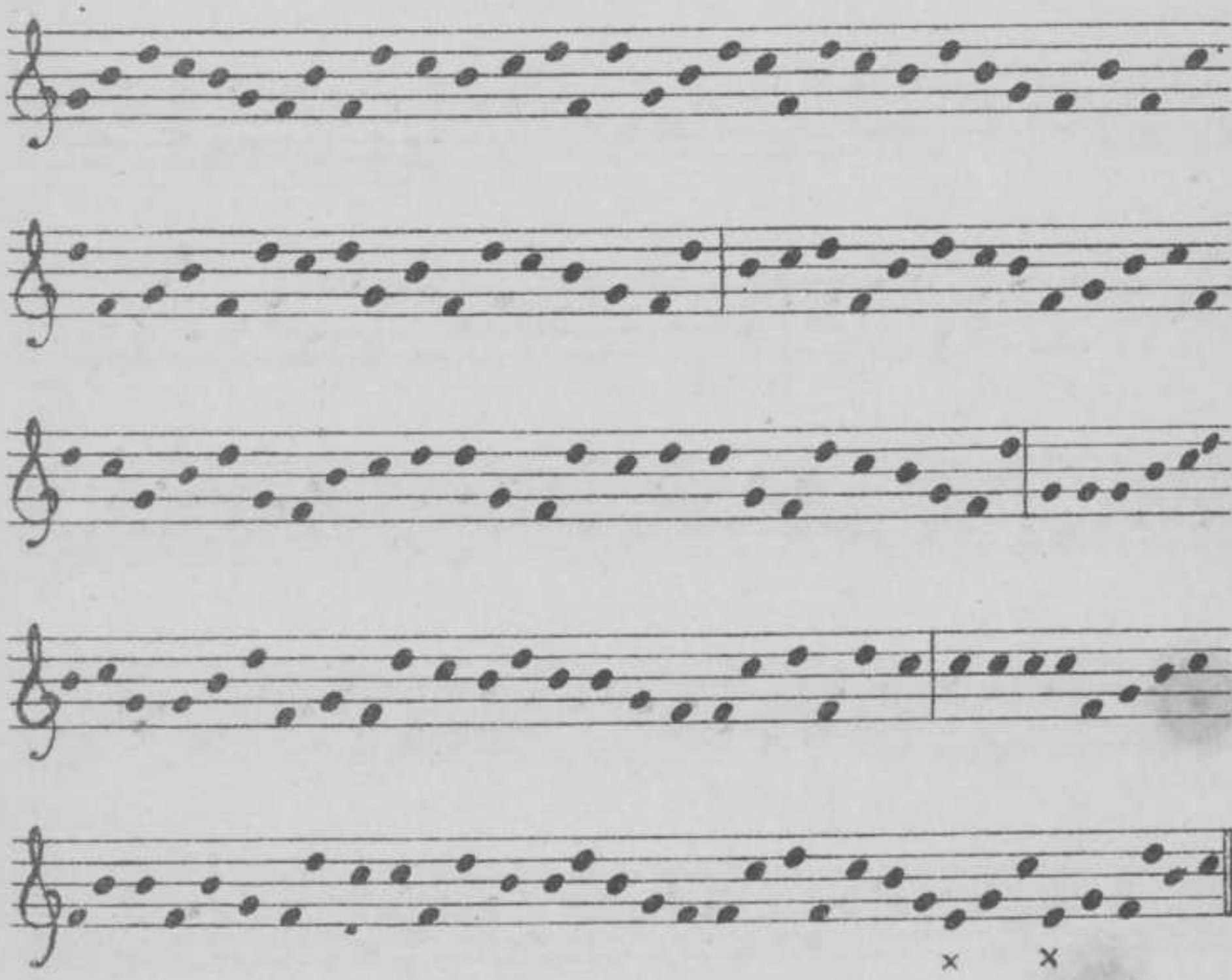


3. MEGAT KOENG (naar den muziekkontar van de Sekähä Gambang „Pan Poespä", dèsa Alasangker).





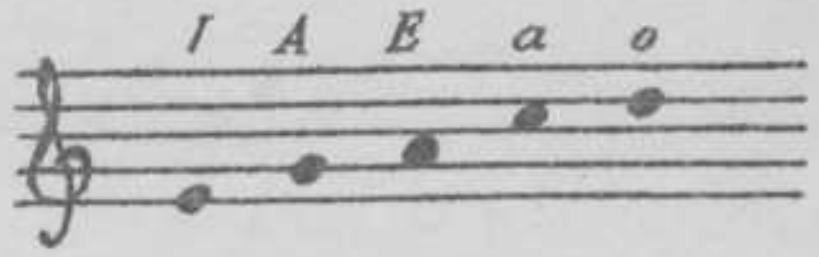
4. *WASENG (van Djinengdalem.)*



TABEL XIV

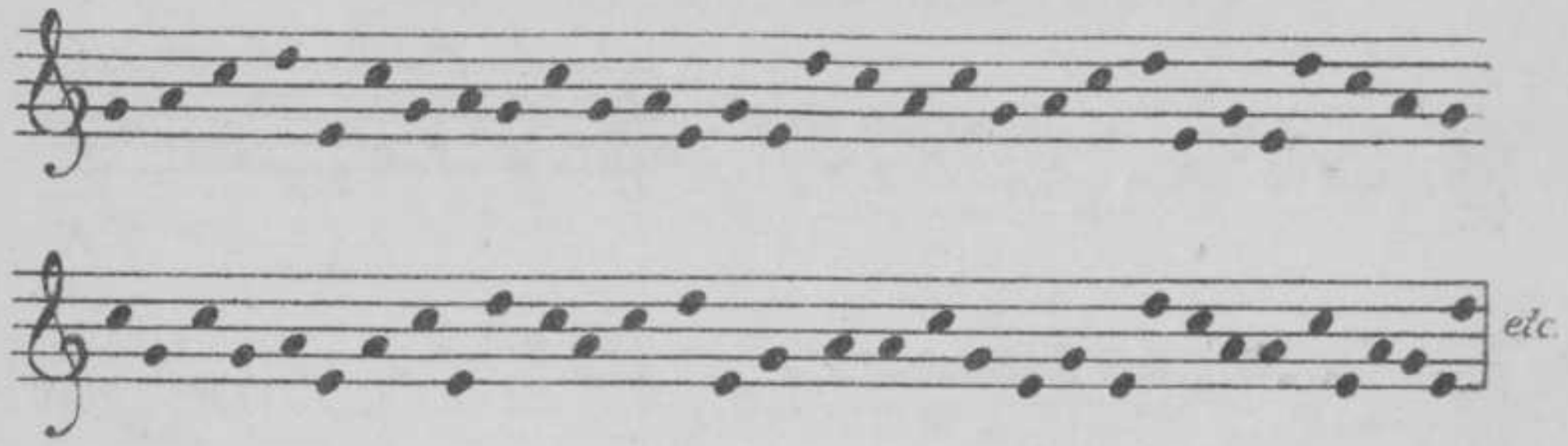
POEPOEH GAMBANG (TYPEN III*a* EN III*b*).

Schaaltype III b:

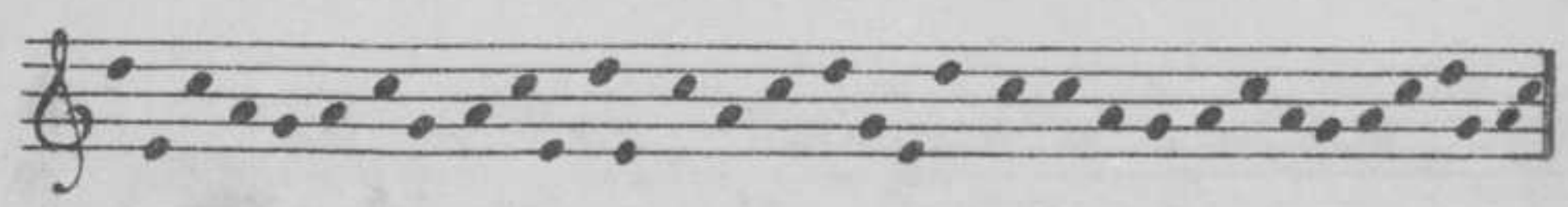


5. *MALAT (van Soedâdji).*

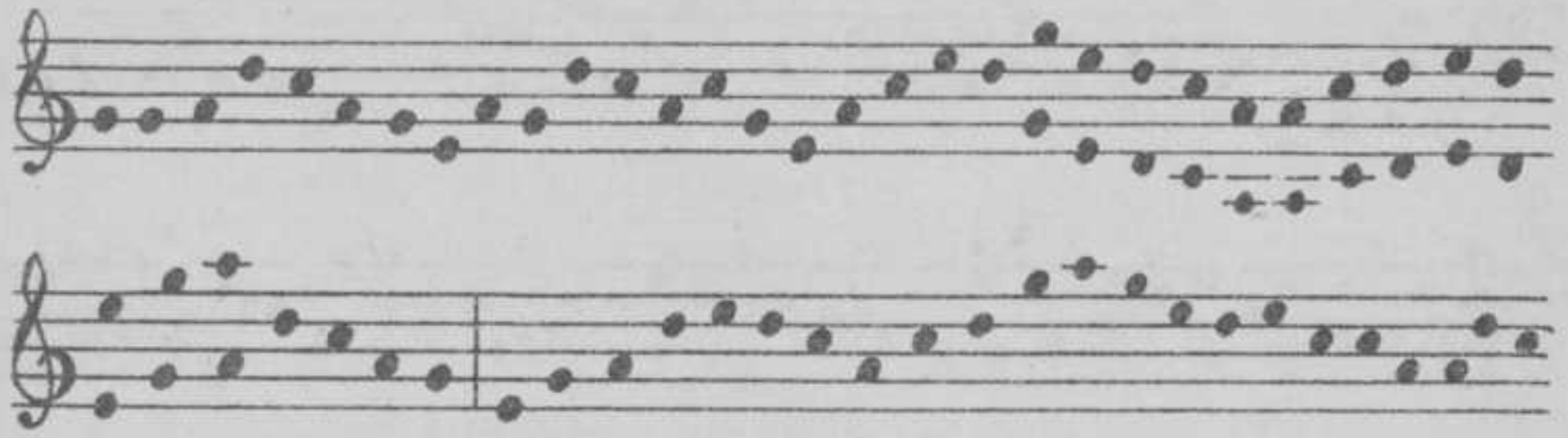
5a. MALAT (van Krobokan).



6. WASENG (van Alasangker).

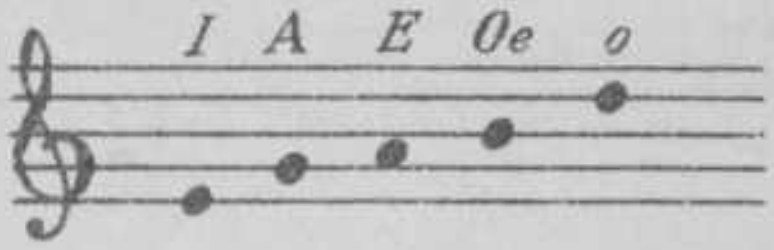


6a. WASENG (van Alasangker), in „wijde'' ligging.

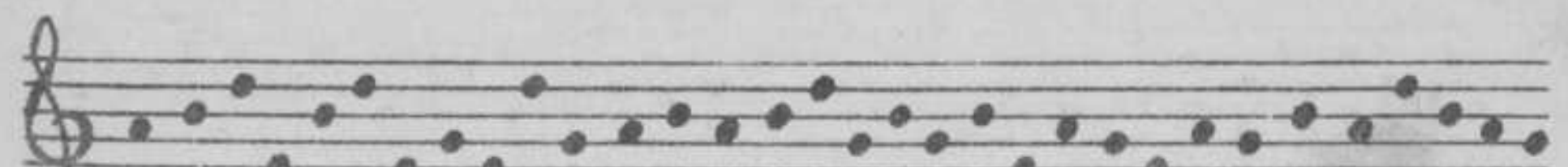


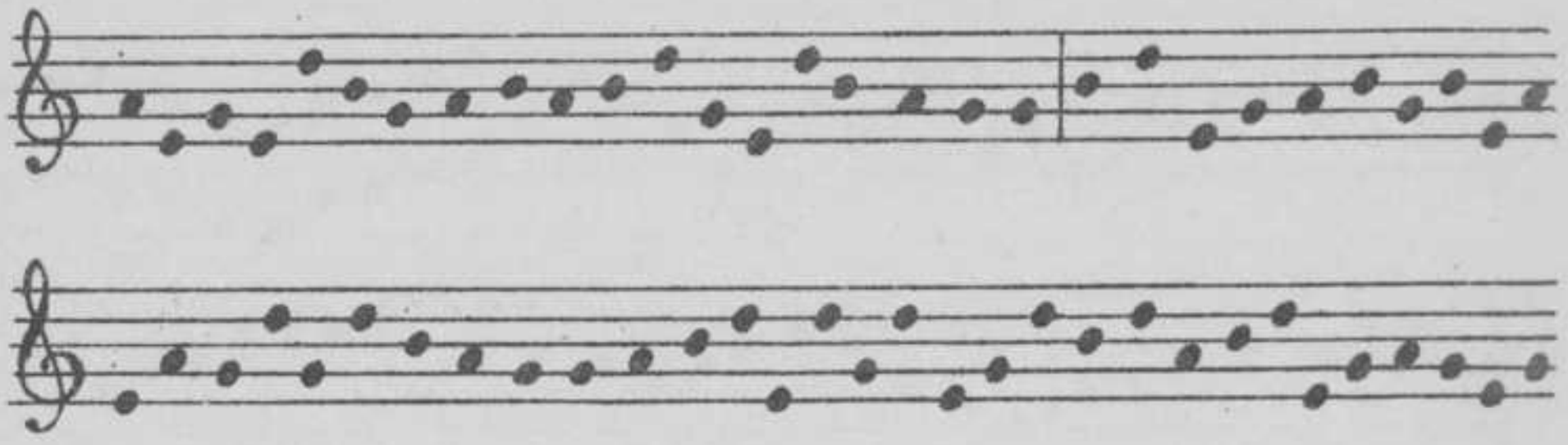
etc.

Schaaltype III b:



7. MANJOERA (van Krobokan).





TABEL XV.

HET RÉPERTOIRE VAN EENIGE GAMELAN GAMBANG.

	No.	Namen der poepoeh	Opgave van de tonen welke in de verschillende poepoeh worden gebruikt [1])							Melodie-type (vgl. § 12)	Opmerkingen
			I	O	A	E	Oe	a	o		
,,I Trengana'' van de dèsa *Djinengdalem*, (Boelèlèng).	1	Djagadami	*	o	*	*	*	o	*	IIIb	
	2	Manoek rajoe	*		*	*	*	o	*	IIIb	
	3	Megatkoeng	o	*	*	o	*	*	*	II	
	4	Misă ganggang	*	*	*	o	*	*	*	IV	afgeleid van type I of II
	5	Pandji margă	*	*	*		*	*		I	
	6	Sambangan Bandoeng	o	*	*		*	*	*	II	
	7	Srinandi	*	*	*	*	*	o	*	IV	afgeleid van type IIIb
	8	Wargasari		*	*		*	*	*	II	
	9	Wasèng	o	*	*		*	*	*	II	
	10	?	o	*	*	o	*	*	*	II	
	11	?	*	*	*	*	*	*	*	IV	afgeleid van type ?
,,Pan Rempiang'' van de dèsa *Soedadji*, distr. Djinengdalem (Boelèlèng).	1	Alis-alis idjo	*	*	*		*	*		I	
	2	Boeksah	*	o	*	*		*	*	IIIa	
	3	Halang toeban	*	*	*	*	*	*		I	
	4	Malat	*		*	*		*	*	IIIa	
	5	Manoekabă	*		*	*	*	o	*	IIIb	
	6	Pandji margă	*	*	*		*	*		I	
	7	Prelabdă	*	*	*		*	*		I	
	8	Semarandană	*		*	*		*	*	IIIa	
	9	Siloengloeng	*	*	*	o	*	*	o	I	
	10	Sinom	*		*	*		*	*	IIIa	
	11	Wasèng	*	o	*	*		*	*	IIIa	
	12	?	*	*	*	o	*	*		I	

[1]) De met * aangegeven tonen zijn de hoofdtonen der desbetreffende poepoeh. Indien een toon in een poepoeh slechts enkele malen — als 't ware terloops — voorkomt, is hij door het teeken o voorgesteld.

1ste vervolg TABEL XV.

	No.	Namen der poepoeh	Opgave van de tonen welke in de verschillende poepoeh worden gebruikt							Melodie-type (vgl. § 12)	Opmerkingen
			I	O	A	E	Oe	a	o		
Gambang van I Madé Apiod, Bandjar gedé, dèsa *Krobokan*, distr. Koetă (Badoeng).	1	Alis alis idjo	*	*	*		*	*		I	
	2	Alit soembă	*	*	*	o	*	*	o	I	
	3	Basoeng	*		*	*	*	*	*	IV	afgeleid van type III
	4	Demoeng	*		*	*		*	*	IIIa	
	5	Doempi	*	*	*		*	*		I	
	6	Gatkoeng		*	*		*	*	*	II	
	7	Kebo doengkoel	*	*	*		*	*	*	IV	afgeleid van type I of II
	8	Koeasi	*	*	*		*	*		I	
	9	Malat	*		*	*		*	*	IIIa	
	10	Manjoeră	*		*	*	*		*	IIIb	
	11	Martă masă	*		*	*	*	*	*	IV	afgeleid van type III
	12	Paloegon	*		*	*	*	o	*	IIIb	
	13	Pandji margă	*	*	*		*	*		I	
	14	Pangkoeng arig	*	o	*	*	*	*		I	
	15	Rèngrèng tjangoe	*	*	*	*	*	*		I	
	16	Samiring	*	*	*	*	*	*		I	
	17	Semarandană	*	*	*	*	*	*		I	
	18	Srinandi	*	*	*	*	*	o	*	IV	afgeleid van type IIIb
	19	Sinom	*		*	*		*	*	IIIa	
	20	Tjoepak	*	*	*	o	*	*	*	IV	afgeleid van type I of II
	21	Wargasari		*	*		*	*	*	II	

2de vervolg TABEL XV.

„Pan Poespo'' van de dèsa *Alasangker*, distr. Djinengdalem (Boelèlèng).

No.	Namen der poepoeh	Opgave van de tonen welke in de verschillende poepoeh worden gebruikt							Melodie-type (vgl. § 12)	Opmerkingen
		I	O	A	E	Oe	a	o		
1	Alis alis idjo	*	*	*	o	*	*		I	
2	Basoe baloeh	*	*	*	o	*	*		I	
3	Boeksah	*	o	*	*		*	*	IIIa	
4	Demoeng	*		*	*		*	*	IIIa	
5	Djagadami	*	o	*	*	*	o	*	IIIb	
6	Kadiri	*		*	*		*	*	IIIa	
7	Kebo doengkoel	o	*	*		*	*	*	II	
8	Manoekabă	*		*	*	*	o	*	IIIb	
9	Megatkoeng		*	*	o	*	*	*	II	
10	Njoerang njiring	*	o	*	*	*	*	*	IV	afgeleid van type III
11	Pandji margă	*	*	*	o	*	*		I	
12	Paloegon	*		*	*	*	o	*	IIIb	
13	Pangkoer	*		*	*		*	*	IIIa	
14	Poeh basoeng	*	o	*	*	*	o	*	IIIb	
15	Prelabdă	*	*	*		*	*		I	
16	Radjin	*	*	*		*	*		I	
17	Ranggă tjalon	*	*	*	*	*	o	*	IV	afgeleid van type IIIb
18	Siloengloeng	*	*	*		*	*		I	
19	Sangoe	*	*	*		*	*		I	
20	Sekar kasoembă	*		*	*		*	*	IIIa	
21	Srinandi	*	*	o	*	*	o	*	IV	afgeleid van type IIIb ?
22	Sidakarjă	*	*	*	*	*	o	*	IV	afgeleid van type IIIb

3de vervolg TABEL XV.

	No.	Namen der poepoeh	Opgave van de tonen welke in de verschillende poepoeh worden gebruikt							Melodie-type (vgl. § 12)	Opmerkingen
			I	O	A	E	Oe	a	o		
„Pan Poespo'' van de dèsa *Alasangker*, distr. Djinengdalem (Boelèlèng).	23	Singă njidră	*	*	o	*	*	o	*	IV	afgeleid van type ?
	24	Soedamală	*	*	o	*	*		*	IV	afgeleid van type IIIb
	25	Tjoepak	*	*	*	o	*	*	*	IV	afgeleid van type I of II
	26	Wandă	*		*	*		*	*	IIIa	
	27	Wangbang	*		*	*		*	*	IIIa	
	28	Wargasari	o	*	*		*	*	*	II	
	29	Wasèng	*	o	*	*		*	*	IIIa	
	30	Wasi	*	*	*		*	*		I	

TABEL XVI.

DE SCHEMATA DER MEEST VOORKOMENDE BALI'SCHE DICHTMATEN (volgens I Goesti Poetoe Djlantik).[1]

No. 1 Adri.

10 6 8 8 8 8 8 9 8
oe, a, i, oe, oe, a, oe, a, a

No. 2 Alis-alis Idjo.

8 6 7 8 8 6 7 8 7 8 8 8 8 11 8 4
oe, a, e, oe, oe, i, oe, a, e, i, o, o, oe, o, i, o

No. 3 Antă-adri.

8 7 10 9 8
e, a, o, a, e

No. 4 Balabak.

12 3 12 3 12 3
a, e, a, e, a, e

No. 5 Dangdang.

10 4 6 8 7 9 7 6 8 4 8 7
i, a, a, e, oe, i, a, oe, a, a, i, a

No. 6 Dingdang.

8 8 11 7 6 7 8 11 7 8
oe, i, oe, a, i, o, oe, i, a, oe

No. 7 Djinada.

8 8 8 8 8 4 8
a, i, a, oe, a, i, a

---

1) De getallen geven het aantal lettergrepen aan, dat de verschillende regels moeten tellen, de daar onderstaande klinkers de vocalen, welke de laatste lettergrepen van de desbetreffende regels moeten hebben.

1ste vervolg TABEL XVI.

No. 8 Djoembang.

$$\frac{8}{oe},\frac{7}{e},\frac{4}{e},\frac{8}{i},\frac{7}{e},\frac{8}{e}$$

No. 9 Djoemog.

$$\frac{8}{i},\frac{8}{i},\frac{8}{i},\frac{6}{a},\frac{8}{i},\frac{8}{i}$$

No. 10 Djoeragan-danoe.

$$\frac{8}{i},\frac{8}{o},\frac{6}{a},\frac{9}{i},\frac{9}{a},\frac{8}{a}$$

No. 11 D'moeng. I

$$\frac{12}{a},\frac{7}{oe},\frac{6}{oe},\frac{8}{i},\frac{6}{a},\frac{8}{oe},\frac{6}{a},\frac{7}{i},\frac{8}{a},\frac{9}{oe}$$

No. 12 D'moeng II.

$$\frac{12}{a},\frac{6}{a},\frac{12}{i},\frac{9}{a},\frac{8}{oe},\frac{7}{a},\frac{7}{i},\frac{10}{oe},\frac{7}{oe}$$

No. 13 Doermă.

$$\frac{12}{a},\frac{7}{i},\frac{6}{a},\frac{7}{a},\frac{8}{i},\frac{5}{a},\frac{7}{i}$$

No. 14 Gamboeh.

$$\frac{7}{oe},\frac{10}{oe},\frac{14}{i},\frac{8}{oe},\frac{8}{o}$$

No. 15 Ginanti.

$$\frac{8}{oe},\frac{8}{i},\frac{8}{a},\frac{8}{i},\frac{8}{a},\frac{8}{i}$$

No. 16 Girisă.

$$\frac{8}{a},\frac{8}{a},\frac{8}{a},\frac{8}{a},\frac{8}{a},\frac{8}{a},\frac{8}{a},\frac{8}{a}$$

2de vervolg TABEL XVI.

No. 17 Kidangatoeroe.

$$\frac{9}{i},\frac{6}{o},\frac{8}{i},\frac{6}{a},\frac{8}{i},\frac{6}{a},\frac{6}{i},\frac{6}{a},\frac{8}{i},\frac{6}{oe},\frac{8}{o},\frac{6}{oe},\frac{8}{i}$$

No. 18 Koemambamg.

$$\frac{12}{i},\frac{8}{a},\frac{8}{i},\frac{8}{a}$$

No. 19 Koendangsasih.

$$\frac{8}{i},\frac{8}{i},\frac{8}{a},\frac{6}{oe},\frac{8}{i},\frac{8}{i},\frac{8}{a},\frac{6}{oe},\frac{6}{e},\frac{4}{i},\frac{8}{a}$$

No. 20 Manoekabă.

$$\frac{12}{oe},\frac{6}{o},\frac{7}{oe},\frac{6}{o},\frac{8}{a},\frac{8}{a},\frac{6}{a},\frac{9}{oe}$$

No. 21 Midjil.

$$\frac{10}{i},\frac{6}{o},\frac{10}{e},\frac{10}{i},\frac{6}{i},\frac{6}{oe}$$

No. 22 Mgatroeh.

$$\frac{12}{oe},\frac{8}{i},\frac{8}{oe},\frac{8}{i},\frac{8}{o}$$

No. 23 Paloegangsă.

$$\frac{8}{a},\frac{6}{a},\frac{5}{e},\frac{6}{i},\frac{5}{i},\frac{9}{oe},\frac{8}{i},\frac{8}{i}$$

No. 24 Pandji-Prekaça.

$$\frac{8}{oe},\frac{8}{i},\frac{8}{e},\frac{8}{oe},\frac{8}{a},\frac{8}{i},\frac{7}{oe},\frac{8}{i}$$

No. 25 Panggalang.

$$\frac{8}{a},\frac{8}{oe},\frac{7}{o},\frac{8}{oe},\frac{6}{oe},\frac{10}{a},\frac{8}{a},\frac{7}{o}$$

3de vervolg TABEL XVI.

No. 26 Panggalang-Bawak.

$$\frac{7}{i},\frac{6}{oe},\frac{8}{i},\frac{8}{oe},\frac{8}{i},\frac{8}{o}$$

No. 27 Panggalang-Pandjang.

$$\frac{12}{oe},\frac{6}{i},\frac{8}{a},\frac{5}{i},\frac{8}{a},\frac{8}{a},\frac{6}{a},\frac{9}{oe}$$

No. 28 Pangkoer.

$$\frac{8}{a},\frac{11}{i},\frac{8}{oe},\frac{7}{a},\frac{12}{oe},\frac{8}{a},\frac{8}{i}$$

No. 29 Pangkoer-dingdang.

$$\frac{7}{i},\frac{12}{i},\frac{8}{oe},\frac{7}{a},\frac{6}{i},\frac{6}{oe},\frac{9}{i},\frac{7}{i}$$

No. 30 Panglipoer.

$$\frac{8}{i},\frac{8}{a},\frac{8}{oe},\frac{8}{a},\frac{8}{i},\frac{8}{oe},\frac{4}{a},\frac{8}{a}$$

No. 31 Pawagal.

$$\frac{8}{oe},\frac{8}{i},\frac{7}{o},\frac{8}{a},\frac{8}{i},\frac{8}{o}$$

No. 32 Poeh Djagoelanom.

$$\frac{7}{oe},\frac{5}{oe},\frac{5}{a},\frac{8}{oe},\frac{8}{a},\frac{8}{i},\frac{8}{a},\frac{6}{oe},\frac{6}{oe},\frac{6}{i},\frac{6}{i},\frac{6}{oe},\frac{6}{i},\frac{15}{oe},\frac{8}{e},\frac{7}{oe},\frac{8}{a}$$

No. 33 Poeh Djoeroe-d'moeng.

$$\frac{8}{a},\frac{8}{oe},\frac{8}{oe},\frac{8}{a},\frac{8}{oe},\frac{8}{a},\frac{8}{oe}$$

No. 34 Poeh Rara-Kadiri.

$$\frac{7}{i},\frac{8}{i},\frac{9}{a},\frac{7}{a},\frac{7}{i},\frac{10}{i},\frac{8}{i},\frac{6}{a},\frac{7}{a},\frac{11}{a}$$

4de vervolg TABEL XVI.

No. 35 Poetjoeng.

$$\frac{4}{oe}, \frac{8}{oe}, \frac{6}{a}, \frac{8}{i}, \frac{4}{oe}, \frac{8}{a}$$

No. 36 Rangga-nodjă.

$$\frac{12}{i}, \frac{8}{a}, \frac{9}{a}, \frac{12}{oe}, \frac{6}{oe}, \frac{6}{i}$$

No. 37 Rangga Silijasih.

$$\frac{11}{oe}, \frac{14}{o}, \frac{11}{a}, \frac{7}{o}, \frac{7}{oe}, \frac{11}{o}, \frac{8}{o}, \frac{7}{oe}, \frac{7}{oe}, \frac{6}{i}, \frac{8}{o}, \frac{6}{o}, \frac{9}{e}$$

No. 38 Rare-tjanggoe.

$$\frac{5}{o}, \frac{5}{o}, \frac{6}{a}, \frac{8}{oe}, \frac{6}{i}, \frac{4}{o}, \frac{8}{i}$$

No. 39 Sidda-paksă.

$$\frac{8}{i}, \frac{8}{a}, \frac{8}{a}, \frac{6}{o}, \frac{6}{i}, \frac{8}{a}$$

No. 40 Sinom.

$$\frac{8}{a}, \frac{8}{i}, \frac{8}{o}, \frac{8}{i}, \frac{7}{i}, \frac{7}{oe}, \frac{7}{a}, \frac{8}{i}, \frac{4}{oe}, \frac{8}{a}$$

No. 41 Sinom-dingdang.

$$\frac{8}{a}, \frac{8}{i}, \frac{8}{o}, \frac{8}{i}, \frac{7}{i}, \frac{8}{oe}, \frac{8}{a}, \frac{6}{i}, \frac{12}{a}$$

No. 42 S'marandană.

$$\frac{8}{i}, \frac{8}{a}, \frac{8}{o}, \frac{8}{a}, \frac{7}{a}, \frac{8}{oe}, \frac{8}{a}$$

No. 43 Tanda-soswan.

$$\frac{8}{oe}, \frac{7}{e}, \frac{8}{i}, \frac{7}{o}, \frac{6}{oe}, \frac{6}{i}$$

5de vervolg TABEL XVI.

No. 44 Tjinangreni.

als No. 30.

No. 45 Walingi

$$\frac{7}{a},\frac{6}{o},\frac{8}{a},\frac{8}{o},\frac{4}{a},\frac{8}{a}$$

No. 46 Wandă.

$$\frac{8}{a},\frac{8}{a},\frac{8}{oe},\frac{8}{oe},\frac{12}{i}$$

No. 47 Wasih.

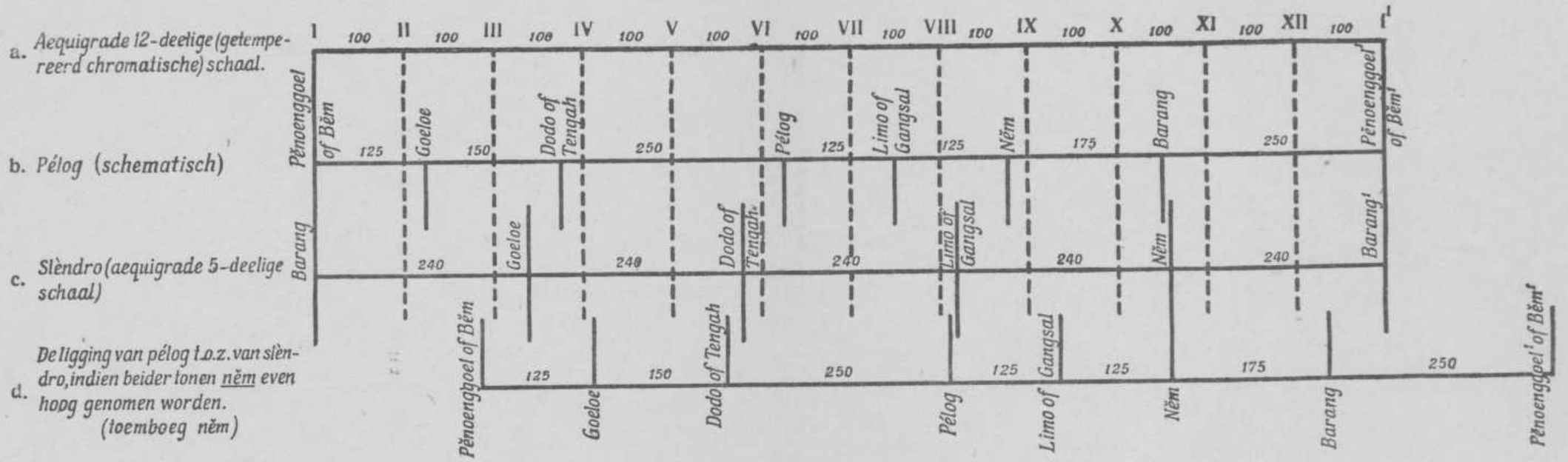
als No. 24.

No. 48 Wisnatmanjoeră.

$$\frac{12}{oe},\frac{8}{o},\frac{8}{oe},\frac{7}{oe},\frac{9}{o}$$

TABEL XVII

Pélog en Sléndro onderling en met de Europeesche schaal vergeleken.



TOELICHTING BIJ TABEL XVII

De hedendaagsche Javaansch-Balineesche toonkunst kent, evenals de moderne Westersche, in hoofdzaak twee toongeslachten, d.w.z. één toongeslacht, dat in zijn volledigsten vorm *zeven* tonen in het octaaf heeft (doch die zich dikwijls in minder volledigen vorm voordoet), en waarvan de intervallen *ongelijk* van grootte zijn, — en een ander, dat altijd *vijftonig* is en blijkbaar een verdeeling van het octaaf in *gelijke* intervallen beöogt. Op Java onderscheidt men ze als *Pélog* en *Sléndro*. Op Bali is sléndro onbekend.

Pélog komt op beide eilanden overal voor en wij veronderstellen (zie §13), dat het oudere rechten heeft dan sléndro. Behalve den volledigen zeventonigen vorm kent men er nog drie-, vier-, vijf- en zes-tonige vormen van.

Sléndro, onbekend dus op Bali, is verder ook weinig bekend in West-Java en in de residentie Besoeki, wordt echter in de overigen residenties van Oost-Java veelvuldig aangetroffen en overheerscht volkomen in de Vorstenlanden en de overige Midden-Javaansche gewesten.

Bovenstaande grafiek geeft den bouw van beide schalen, onderling en met de getempereerd chromatische (aequigrade 12-tonige) schaal der Westersche muziek vergeleken. De octaafverdeelingen onder *c* en *d* laten zien, dat van twee gamelans, resp. pélog en sléndro, waarvan de absolute hoogte der tonen *nem* gelijk is (z.g. *toemboeg nem*), practisch gesproken, tevens zoowel de tonen *pélog en limâ*, als de beide tonen *dâdâ* (*tengah*) samenvallen.

Naast pélog en sléndro komen nog enkele andere schalen voor, van welke sommige stellig, en die misschien wel alle verwant zijn aan een van beide hoofd-toongeslachten. Voor die schalen zie men § 3, blz. 35*o* v.v., § 12 en § 13 blz. 142 v.v.

TABEL XVIII

Het modale stelsel van den Gamelan Saih pitoe, ontworpen naar de mededeelingen van de djoeroe gamel uit de dèsa Satria (Dèn Pasar).

Grond-schaal		Omvang pengènter-octaaf													
		1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7
	Toontrappen der Grondschaal: ⟶	III	p2	IV	V	p1	I	II	III	p2	IV	V	p1	I	II
I (I)	Baro	**Oe**	**A**	**P1**	**i**	**o**	**è**	**p2**	**oe**	**a**	**p1**	*i*	*o*	*è*	*p2*
II (O)	Lebeng	**P2**	**Oe**	**A**	**P1**	**i**	**o**	**è**	**p2**	**oe**	**a**	**p1**	*i*	*o*	*è*
III (E)	Selisir	**E**	**P2**	**Oe**	**A**	**P1**	**i**	**o**	**è**	**p2**	**oe**	**a**	**p1**	*i*	*o*
p2															
IV (Oe)	Temboeng	**I**	**O**	**E**	**P2**	**Oe**	**A**	**P1**	**i**	**o**	**è**	**p2**	**oe**	**a**	**p1**
V (A)	Soenarèn	*P1*	**I**	**O**	**E**	**P2**	**Oe**	**A**	**P1**	**i**	**o**	**è**	**p2**	**oe**	**a**
p1															
I (I)	Baro	*Oe*	*A*	*P1*	**I**	**O**	**E**	**P2**	**Oe**	**A**	**P1**	**i**	**o**	**è**	**p2**
II (O)	Lebeng	*P2*	*Oe*	*A*	*P1*	**I**	**O**	**E**	**P2**	**Oe**	**A**	**P1**	**i**	**o**	**è**
III (E)	Selisir	*E*	*P2*	*Oe*	*A*	*P1*	**I**	**O**	**E**	**P2**	**Oe**	**A**	**P1**	**i**	**o**
p2															
IV (Oe)	Temboeng	*I*	*O*	*E*	*P2*	*Oe*	*A*	*P1*	**I**	**O**	**E**	**P2**	**Oe**	**A**	**P1**
V (A)	Soenarèn		*I*	*O*	*E*	*P2*	*Oe*	*A*	*P1*	**I**	**O**	**E**	**P2**	**Oe**	**A**
p1															
I (I)	Baro				*I*	*O*	*E*	*P2*	*Oe*	*A*	*P1*	**I**	**O**	**E**	**P2**

TABEL XIXa.

De twaalf Chineesche schalen in grondligging [1]).

	No. in de chromatische opeenvolging der liu, overeenkomende met den eersten toontrap der schalen = kong.	Benaderde toonhoogte	NAMEN	Volgnummer der toonschalen	De twaalf liu in chromatische opeenvolging												De hooge (= halve = *pan*) liu											
					f	fis	g	gis	a	bes	b	c	cis	d	dis	e	f'	fis'	g'	gis'	a'	bes'	b'	c'	cis'	d'	dis'	e'
					1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
de Zeven Beginselen	1	f	hoeang (tchong)	I	◎		✦		✦		✧	✦		✦		✧												
	8	c	lin (tchong)	II								◎		✦		✦		✧	✦		✦		✧					
	3	g	tai (tséoe)	III			◎		✦		✦		✧	✦		✦		✧										
	10	d	nan (lu)	IV										◎		✦		✦		✧	✦		✦		✧			
	5	a	koe (sien)	V					◎		✦		✦		✧	✦		✦		✧								
	12	e	ying (tchong)	VI												◎		✦		✦		✧	✦		✦		✧	
	7	b	joeei (pin)	VII							◎		✦		✦		✧	✦		✦		✧						
de vijf complementaire intervallen	2	fis	ta (lu)	VIII	◎		✦		✦		✧	✦		✦			✧											
	9	cis	yi (tsé)	XI									◎		✦		✦		✧	✦		✦		✧				
	4	gis	kia (tchong)	X				◎		✦		✦		✧	✦		✦		✧									
	11	dis	woe (yi)	XI											◎		✦		✦		✧	✦		✦		✧		
	6	ais (bes)	tchong (lu)	XII						◎		✦		✦		✧	✦		✦		✧							
	1'	f'	(pan) hoeang (tchong)	I'																								

1) De *grondtoon* is door ◎, de overige *hoofdtonen* zijn door ✦ en de *pien* door ✧ voorgesteld.

TABEL XIX[b].

De twaalf Chineesche schalen gebracht binnen de grenzen van één chromatisch liu-octaaf. [1])

	No. in de chromatische schaal	Benaderde toonhoogte	NAMEN der liu, overeenkomende met telkens den eersten toontrap der schalen in grondligging	Volgnummer der toonschalen	De twaalf liu in chromatische opeenvolging														
					f	fis	g	gis	a	bes	b	c	cis	d	dis	e			
					1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12			
De Zeven Beginselen	1	f	hoeang(tchong)	I	◉		✦		✦		✧	✦		✦		✧	grondligging	=	I
	8	c	lin(tchong)	II		✧	✦		✦		✧	◉		✦		✦	(getransponeerde)	Modus	IV
	3	g	tai(tséoe)	III		✧	◉		✦		✦		✧	✦		✦	,,	,,	VII
	10	d	nan(lu)	IV		✦		✧	✦		✦		✧	◉		✦	,,	,,	III
	5	a	koe(sien)	V		✦		✧	◉		✦		✦		✧	✦	,,	,,	VI
	12	e	ying(tchong)	VI		✦		✦		✧	✦		✦		✧	◉	,,	,,	II
	7	b	joeei(pin)	VII	✧	✦		✦		✧	◉		✦		✦		,,	,,	IV
De vijf complementaire intervallen	2	fis	ta(lu)	VIII	✧	◉		✦		✦		✧	✦		✦		,,	,,	VII
	9	cis	yi(tsé)	IX	✦		✧	✦		✦		✧	◉		✦		,,	,,	III
	4	gis	kia(tchong)	X	✦		✧	◉		✦		✦		✧	✧		,,	,,	VI
	11	dis	woe(yi)	XI	✦		✦		✧	✦		✦		✧	◉		,,	,,	II
	6	ais (bes)	tchong(lu)	XII	✦		✦		✧	◉		✦		✦		✧	,,	,,	V
	1′	f′	(pan) hoeang (tchong)	I′															

1) De *grondtoon* is door ◉, de overige *hoofdtonen* zijn door ✦ en de *pien* door ✧ voorgesteld.

LIJST VAN AANGEHAALDE WERKEN.

AALST, J. A. VAN, Chinese Music (Shanghai 1884).

AMIOT, LE PERE, Mémoires concernant l'histoire, les sciences, les arts..... des Chinois (Paris 1780), Vol. VI.

Ardjoena wiwaha (± 1305).

Bhang widéwa.

Bhisma parwa.

BLOEMEN WAANDERS, P. J. VAN, Aanteekeningen omtrent de zeden en gebruiken der Balineezen, inzonderheid die van Boelèlèng (,,Tijdschrift van het Bataviaasch Genootschap'', dl. VIII, 3de serie, 2de stuk), 1859.

BOSCH, Dr. F. D. K., Het steenen zuiltje van Kadiloewih (,,Notulen der Vergaderingen van het Bataviaasch Genootschap'', dl. LVIII, blz. 52), 1920.

id. Oudheidkundig Verslag 2de kwartaal 1920, blz. 57 v.v.

id. Boekaankondiging (betreffende de monografie van Krom en Van Erp over den Bårå-boedoer) (,,Tijdschrift voor Indische Taal-, Land- en Volkenkunde'' dl. LXI), 1922.

id. Een hypothese omtrent den oorsprong der Hindoe-Javaansche kunst (,,Handelingen van het Eerste Congres voor de Taal-, Land- en Volkenkunde, Solo 1919'', Weltevreden 1921); opnieuw uitgegeven in ,,Indië Oud en Nieuw'', jaarg. 1923, met eene belangrijke aanvulling naar aanleiding van de sedert 1918 verschenen publicaties van Krom en Coedès.

BRANDES, Dr. J. L. A., Mededeeling over eenige bijzonderheden der metriek, het notenschrift en de geschiedenis van het schrift der Javanen (,,Notulen der Vergaderingen van het Bataviaasch Genootschap'' dl. XXXVII, 2de stuk), 1899.

BRANDES, Dr. J. L. A., Pararaton (Ken Arok), 2de druk uitgegeven door Prof. Krom, met medewerking van Prof. Jonker, Dr. Kraemer en R. Ng. Poerbatjaraka), 1920.

BRANDTS BUYS, J. S., Over het onderzoek der Javaansche en daarmee verwante muziek („Koloniale Studiën", 4de jaarg. No. 3, blz. 455 v.v.), 1920.

id. Muziek en dans bij de huwelijksfeesten („De Taak", Nos. van 23 en 30 Oct. 1920).

id. Over de ontwikkelingsmogelijkheden van de muziek op Java (Prae-advies voor het Javacongres van 1921) („Djåwå", 1ste jaarg., Prae-adviezen II, blz. 1 v. v.), 1921.

id. Aanteekeningen betreffende enkele Indonesische muziekinstrumenten („Djåwå", 2de jaarg., blz. 34 v.v.), 1922.

id. Uitslag van de prijsvraag inzake een Javaansch muziekschrift („Djåwå", 4de jaarg. blz. 1 v.v.), 1924.

COEDÈS, G., Le royaume de Çrivijaya („Bulletin de l'Ecole française de l'Extrême-orient", dl. XVIII, 6de stuk), 1918.

COMBARIEU, JULES, Histoire de la Musique des origines à la mort de Beethoven, tome I, (Paris 1913).

COOMARASWAMY, Dr. ANANDA, La danse de Çiva traduit de l'original anglais par Madeleine Rolland avec un avant-propos de Romain Rolland, 3de dr. (Paris 1922).

DJAKOEB en WIGNJAROEMEKSA, Serat enoet gending sléndro (uitg. No. 196 van „Volkslectuur").

DJAJADIPOERA, RADEN TOEMENGGOENG, Gegevens met betrekking tot den gamelan (Prae-advies voor het Javacongres van 1921) („Djåwå", 1ste jaarg., Prae-adviezen II, blz. 91 v.v.), 1921.

Djåwå, driemaandelijksch tijdschrift, orgaan van het Java Instituut, Weltevreden; 1ste Jrg. 1921, 2de Jrg. 1922, 3de Jrg. 1923, 4de Jrg. 1924.

ECK, R. VAN, Schetsen van het eiland Bali, (,,Tijdschrift voor Nederlandsch-Indië'', nieuwe reeks, dl. IX), 1878.

ELLIS, ALEX, J., assisted by A. J. HIPKINS, Tonometrical Observations on some existing Nonharmonic Musical Scales (,,Proceedings of the Royal Society'', London, 1884; opnieuw uitgegeven, met de aanvullingen van 1885, in een Duitsche vertaling van Von Hornbostel in de ,,Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft'', Band I, blz. 5 v.v., 1922).

Encyclopaedie van Nederlandsch-Indië, 2de druk, Band I — IV, onder redactie van Paulus, De Graaff en Stibbe (1917 — 1921).

ERP, T. VAN, zie KROM.

FAY-COOPER COLE, The Tinguian, social, religious and economic life of a philippine tribe; with a chapter on music by Albert Gale (Chicago, 1922); (Field Museum of Natural History, publ. No. 209; Anthropological Series Vol. XIV, No. 2).

FOX STRANGWAYS, A. H., Music of Hindostan (Oxford 1914).

FRUIN-MEES, Mevr. W., Geschiedenis van Java, dl. I, 1ste dr. 1920, 2de dr. 1923.

FUHRMANN, ERNST, Malaien (in ,,Bali'' van Greg. Krause en Karl With, Folkwang-Verlag, Hagen i.W. 1920).

GALE, ALBERT, zie FAY-COOPER COLE.

GRANDIDIER, A. en G., Historie physique, naturelle et politique de Madagascar, Vol. IV, tome I (1908); Vol. IV, tome II (1914).

GRIFFITHS, JOHN, The paintings in the Buddhist cave-temples of Ajanta, Vol. I (London 1896).

GROENEVELDT, W. P., Notes on the Malay Archipelago and Malacca, compiled from Chinese sources („Handelingen van het Bataviaasch Genootschap", dl. XXXIX), 1876.

GRONEMAN, Dr. J., De gamelan te Jogjakarta (Leiden 1890).
GRÜNWEDEL, ALBERT, Alt-buddhistische Kultstätten in Chinesisch-Turkestan (Berlijn 1912).
id. Buddhistische Kunst in Indien, 2de dr., Berlijn 1920.
HABERL, FR. XAVER, Magister choralis, 12de dr. (Regensburg 1900).
HADIWIDJAJA, PANGERAN ARIA, De Bedojo Ketawang (,,Handelingen van het Eerste Congres voor Taal-, Land- en Volkenkunde van Java, Solo 1919'', blz. 87 v.v.), Weltevreden 1921.
Handelingen van het Eerste Congres voor de Taal-, Land- en Volkenkunde van Java, Solo 1919 (Weltevreden 1921).
HASSELT, Mr. J. H. VAN, zie JACOBSON.
HEGER, F., Alte Metalltrommeln aus Südost-Asien (Leipzig 1902).
HEINE-GELDERN, R., Altjavanische Bronzen (Artis Thesaurus, Band I), Weenen 1925.
HIPKINS, ALEX. J., zie ELLIS.
HORNBOSTEL, Prof. Dr. E. M. VON, Ueber ein Akustisches Kriterium für Kulturzusammenhänge (,,Zeitschrift für Ethnologie'', Jrg. 1911).
id. Formanalysen an Siamesischen Orchesterstücken (,,Archiv für Musikwissenschaft'', Jrg. 1920, blz. 317 v.v.).
id. Notiz über die Musik der Bewohner von Süd-Neu-Mecklenburg, 1907; opnieuw uitgegeven in de ,,Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft'', Band I, blz. 351 (1922).
id. Ueber die Musik der Kubu, 1908; opnieuw uitgegeven in de ,,Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft'', Band I, blz. 361, (1922).
id. zie ELLIS.
id. zie STUMPF.
JACOBS, Dr. JULIUS, Eenigen tijd onder de Baliërs (Batavia 1883).

JACOBSON, Edw., en Mr. J.H. VAN HASSELT, De Gongfabrikatie te Semarang (Leiden 1907).

JASPER, J. E., De Gandroeng Bali (,,Tijdschrift voor het Binnenlandsch Bestuur'', dl. XXXIII, blz. 414 v.v.), 1902.

JUYNBOLL, Dr. H. H., Tooneel (,,Encyclopaedie van Ned.-Indië'', dl. IV, 2de dr., blz. 395 v.v.), 1921.

KAT ANGELINO, P. DE, zie KLEEN.

KATS, J., Het Javaansche tooneel, dl. I (Wajang poerwa), Weltevreden 1923.

KERN, H., Het oud-Javaansche lofdicht Nagarakrtagama van Prapança (1365 A. D.). Tekst, vertaling en verhandelingen opnieuw uitgegeven in de ,,Verspreide Geschriften'', dln. VII — VIII, van den schrijver, met aanteekeningen van Dr. N. J. Krom. (Uitg. van het Koninklijk Instituut voor Taal-, Land- en Volkenkunde van Nederlandsch-Indië), 1919.

KLEEN, MEJ. TYRA DE, en P. DE KAT ANGELINO, Mudras auf Bali (Handhaltungen der Priester), Folkwang-verlag, Hagen i. W. 1923.

KLEIWEG DE ZWAAN, Dr. J.P. en C. LEKKERKERKER, De Oesada sari, een Balisch geneeskundig geschrift (,,Indische Gids'', dl. XLV, 4de dr., blz. 418 v.v.), 1923.

KNOSP, GASTON, Rapport sur une mission officielle d'étude musicale en Indochine (,,Internationale Archiv für Ethnographie'' Vol. XX en XXI), 1912 en 1913.

KRAUSE, GREG., en KARL WITH, Bali (,,Schriftenserie Geist., Kunst und Leben Asiens, dln. II en III) Folkwangverlag, Hagen i.W. 1920.

KROM, PROF. Dr. N. J., De Sumatraansche periode der Javaansche geschiedenis (inaugurale rede), Leiden 1919.

id. Inleiding tot de Hindoe-Javaansche kunst, 1ste druk, Den Haag 1920.

id. Boekbespreking (betr. de ,,Geschiedenis van Java'' van Mevr. Fruin-Mees) (,,het Museum'', dl. XXVIII).

KROM, PROF. Dr. N. J., en T. VAN ERP, Beschrijving van Bårâboedoer (,,Archeologisch onderzoek in Nederlandsch-Indië'', dl. III), Den Haag 1920.

id. Het oude Java en zijn kunst (Volksuniversiteitsbibliotheek No. 23), 1923.

id. zie BRANDES.

id. zie KERN.

KUNST, Mr. J., Nota betreffende de Sesando (,,Notulen der Vergaderingen van het Bataviaasch Genootschap'', dl. LVII, blz. 186 v.v.), 1919.

id. Open brief aan het bestuur van het Java-Instituut (,,Djåwå'' Praeadviezen II, blz. 123 v.v.), 1920.

id. De muziek in den Mangkoe Negaran (,,Djåwå'', Jrg. IV, Mangkoe Negarannummer blz. 24 v.v.), 1924.

id. en RADEN TOEMENGGOENG WIRANATAKOESOEMA, Een en ander over Soendaneesche muziek (,,Djåwå'', 1ste Jrg., blz. 235 v.v.), 1921.

id. en Mevr. C. J. A. KUNST-VAN WELY, Over Bali'sche muziek (,,Djåwå'', 2de Jrg., blz. 117 v.v. en achter blz. 193), 1922.

id. en Mevr. C. J. A. KUNST-VAN WELY, Over toonschalen en muziekinstrumenten van West-Java (,,Djåwå'', 3de Jrg., blz. 26 v.v.), 1923.

KUNST-VAN WELY, C. J. A., zie KUNST.

LABBERTON, D. VAN HINLOOPEN, Oud-Javaansche gegevens omtrent de vulkanologie van Java (,,Djåwå'', 1ste Jrg., blz. 185 v.v.), 1921.

LACAZE, Dr. H., Souvenirs de Madagascar (Paris 1881).

LACHMANN, Dr. R., Die Musik in den tunesischen Städten (,,Archiv für Musikwissenschaft''), 5de Jrg. (1923), blz. 136 v.v.

LAND, PROF. Dr. J. P. N., Muziek op Bali (,,Feestbundel-Veth, Leiden 1894).

id. Over onze kennis der Javaansche muziek (Inleiding tot ,,De gamelan te Jogjakarta'' van Dr. J. Groneman), 1890.

LEKKERKERKER, C., Bali en Lombok (Overzicht van de tot einde 1919 over deze eilanden verschenen litteratuur), uitg. van het ,,Bali-Instituut'', 1920.

id. De Geschiedenis der Christelijke Zending onder de Baliërs (,,De Indische Gids'' 1919, blz. 835).

id. zie KLEIWEG DE ZWAAN.

LINTGENSZ, AERNOUDT, Verhael van 't gheene mij op 't Eylandt van Baelle wedervaren is etc., 1597.

MONTANDON, Dr. GEORGE, La généalogie des instruments de musique et les cycles de civilisation (étude suivie du Catalogue raisonné des instruments de musique du Musée ethnographique de Genève), 1919.

MOOJEN, P. A. J., Bali (Verslag en voorstellen aan het Ned.-Ind. Gouvernement), Weltevreden 1920.

Nagarakrtagama van Prapança, 1365, zie KERN.

NIEUWENKAMP, W.O. J., Zwerftochten op Bali, 1ste dr. 1910, 2de dr. 1922.

Oendakan Pangroes.

Oesana Bali.

Oesana parwa.

Oudheidkundig Verslag uitgegeven door het Bataviaasch Genootschap.

PAPPENHEIM, HAUPTGRAF ZU, Madagascar (Berlin 1906).

Pararaton (Ken Arok) of het Boek der Koningen van Toemapel en van Madjapahit, uitgegeven door Dr. J. L. A. Brandes; 2de druk bezorgd door Prof. Krom in samenwerking met Prof. Jonker, Dr. Kraemer en R. Ng. Poerbatkjaraka (,,Handelingen van het Bataviaasch Genootschap'', dl. LXII), 1920.

PARMENTIER, H., Anciens tambours de bronze (,,Bulletin de l'Ecole francaise d'Extrême-orient'', dl. XVIII, 1ste stuk), 1918.

PERNY, LE PERE, Dictionnaire françai-slatin-chinois (Appendice, chap. XIV, Musique des Chinois).

PRAPANÇA, zie KERN.

PRINS, JAN, Bali (gedicht uit den bundel ,,Tochten''), 2de dr., 1917.

PROUT, EBENEZER, Harmony, its theory and practice, 35ste dr. (London, Augener No. 9182).

Rapport van de Commissie voor de prijsvraag inzake een Javaansch muziekschrift (,,Djåwå'', 4de Jrg., blz. 1 v.v.), 1924.

RASSERS, W. H., De Pandji-roman (Academisch proefschrift), Leiden 1922.

ROLLAND, ROMAIN, zie COOMARASWAMY.

ROUFFAER, G. P., Keteltrommen (bronzen), (,,Encyclopaedie van Ned.-Indië'', dl. II, 2de dr., blz. 305 v.v.), 1917.

id. Pégon (,,Encyclopaedie van Ned.-Indië'', dl. III 2de dr., blz. 371), 1919.

SACHS, Dr. CURT, Reallexikon der Musikinstrumente (Berlin 1913).

id. Die Musikinstrumente Indiens und Indonesiens, 1ste dr. 1915, 2de dr. 1923.

id. Die Musikinstrumente Birmas und Assams im K. Ethnographischen Museum zu München (,,Sitzungsberichte der Kgl. Bayer. Akad. d. Wissenschaften, Phil., phil. und hist. Klasse), München 1917.

Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft, herausg. von Carl Stumpf und E. M. Von Hornbostel, Band I: ,,Abhandlungen zur vergleichende Musikwissenschaft von A. J. Ellis, J. P. N. Land, C. Stumpf, O. Abraham und E.M. Von Hornbostel aus den Jahren 1885 — 1905; München 1922.

SCHOEMAKER, PROF. C. P. WOLFF, Aesthetiek en oorsprong der Hindoe-kunst op Java, (Bandoeng 1924).

SCHOLTE, JOH., De Slametan Entas-entas der Tenggereezen en de Memukur-ceremonie op Bali (,,Handelingen van het Eerste Congres voor de Taal-, Land- en Volkenkunde van Java, Solo 1919'', blz. 47 v.v.), Weltevreden 1921.

SCHRÖDER, E. E. W. Gs., Nias, Ethnographische en historische aanteekeningen en studiën (1917).

SEDA, MPOE, Bharata Yoeddha (1157).

SERRURIER, L., De wajang poerwo (1896).

SNELLEMAN. JOH. F., Muziek en Muziekinstrumenten (,,Encyclopaedie van Ned.-Indië'', dl. II, 2de dr., blz. 812 v.v.), 1918.

SOELARDI, RADEN BAGOES, Serat pradonggo (uitg. No. 2 van ,,Volkslectuur").

SOERJAPOETRA, RADEN MAS, Voorloopige mededeeling omtrent het nieuwste systeem van Javaansch notenschrift (,,Nederlandsch-Indië, Oud en Nieuw'', 4de Jrg. afl. 10, blz. 318 v.v.), 1920.

id. Muziekschrift voor Java's toonkunst (,,Nederlandsch-Indië Oud en Nieuw'', 4de Jrg. afl. 12, blz. 380 v.v.), 1920.

id. Javaansche muziekontwikkeling en Westersche muziek (Praeadvies voor het Javacongres van 1921) (,,Djåwå'' 1ste Jrg., Prae-adviezen II, blz. 117 v.v.), 1921.

SOULIÉ, G., La musique en Chine (Extrait du Bulletin de l'Association Franco-Chinoise), Paris 1911.

STAUGAARD, W., Koeda kèpang (,,Handelingen van het Eerste Congres voor de Taal-, Land- en Volkenkunde van Java, Solo 1919'', blz. 421 v.v.), Weltevreden 1921.

STEIN K.C.I.E., AUREL, The thousand Buddhas, ancient Buddhist paintings from the cave-temples of Tun-huang on the Western frontier of China-recovered and described by—, with an introductory essay by Laurence Binyon (Londen 1921).

STEIN CALLENFELS, P. V. VAN, Mededeeling over de Balische bamboe-gambang (,,Notulen der Vergaderingen van het Bataviaasch Genootschap'', dl. LVII, 4de stuk, blz. 191 v.v.), 1919.

id. Historische gegevens uit Bali'sche oorkonden (,,Oudheidkundig Verlag", Jrg. 1920 blz. 130 v.v.).

STEIN CALLENFELS, P. C. VAN, Oudheidkundige aanteekeningen (,,Oudheidkudig Verslag", Jrg. 1923, blz. 165 (166)): De bijzetplaats van Udayana.

STUMPF, CARL, Tonsystem und Musik der Siamesen (,,Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft'', herausg. von C. Stumpf, Band III, 1901; opnieuw uitgegeven door C. Stumpf en E. M. Von Hornbostel in de ,,Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft'', Band I blz. 129 v.v.; 1922).

TIERSOT, JULIEN, Notes d' ethnographie musicale (Première série), 1905.

Tjarita Mpoe Brada.

TUUK, Dr. H. NEUBRONNER VAN DER, Kawi- Balineesch woordenboek (na den dood van den schrijver uitgegeven door Dr. L. J. A. Brandes en Dr. Rinkes), 1897 — 1912.

WARSITA, RADEN NGABEHI RANGGA, Poeståkå Rådjå Poerwå (± 1850).

Wasèng

WESTENENK, L. C., De Hindoe-Javanen in Midden- en Zuid-Sumatra (,,Handelingen van het Eerste Congres voor de Taal-, Land- en Volkenkunde van Java, Solo 1919'', blz. 1 v.v.), Weltevreden 1921.

id. Uit het land van Bittertong (Zuid-Soematra) (,,Djåwå'', 1ste Jrg., blz. 5 v.v.), 1921.

id. Voorhistorisch Soematra (,,De Indische Post'' van 14 Juni 1924).

id. Negroide stammen in Soematra (,,De Indische Post'' van 21 Juni 1924).

WIGNJAROEMEKSA, zie DJAKOEB.

WIRANATAKOESOEMA, RADEN TOEMENGGOENG, zie KUNST.

WITH, KARL, zie KRAUSE.

Wrtta Sançaya (± 1140.)

ZOLLINGER, H., Een uitstapje naar het eiland Bali (,,Tijdschrift voor Nederlandsch-Indië'', 7de Jrg., dl. IV, blz. 1 v.v.), 1845.

KLAPPER

Blz., tabel of §

Aalst, Van 35*h*, 35*n*, 1*
Achter-Indië 35*c*, 35*o*, 82, 100, 144, 150, 151—154, 156, 158, 159, 161—163, 165, 167
Aegypte 166
agending 89
Airlangga 3, 71, 102, 171
Ajanta 155, 161
aksara 48, § 4 passim, tab. III
aksara gegantoengan 49, tab. III
aksårå legenå 48
aksarå melaloeng 48
aksarå penganggo of penganggé 48, § 4 passim, tab. III
aksarå polos 48
Alor 153
Amaravati 155
Amiot 35*h*, 35*k*, 35*m*, 35*n*, 1*
amsa 30
anak 154
andawah 40
angkloeng (schud-) 69, 104, 175, 176, 226
angkloeng (van Besoeki) 69, 105
angkloeng (van Bali) 69
Annam 163
antilan, zie kantilan
aon goewangan 22
apandya gong 89
Arabië 142, 143, 166
astadasa tjandala 89

blz., tabel of §

Atjeh 118
authentieke toonschalen 19, 33, 35*b*
awajang 89
babarangan 76, 77, 102, 136, 183, 236
badjidor 81
badjra 123, 232
Bali agă of moeliă 5, 131
baloengganing gending 65
Banas(pati) 85
Banjoemas 35*r*, 103
Banjoewangi, zie Besoeki
bantang goewangan 22
bantir 46
Bårâboedoer 71, 82, 113, 124, 125, 151, 154 v.v., 172, 215, 241, 243, 244
barang (toon) 29, 67, 145, tab. XVII
barang (toonschaal) 27
barang tjilik 77
baris 85
baro 22, 24, 27, tab. XVIII
barong 85, 219
barongan 85
Batak 71, 118
Bataviaasch Genootschap 10, 123, 147, 148, 165, 178, tab. IV
bèbas 107
bebonangan 46, 78
beboekå 39, 65
bedåjå 114, 115
bedåjå ketawang 115, 116
bedoeg 81

blz., tab. of §

bem (toon) 29, tabel XVII
bem (toonschaal) 27
bendé 79, 183, tabel V, VI en VII
bentoek 80
bèri 102, 225, 226
béro 18, 22
Besoeki 16, 105, 109
Bharata 35*a*, 35*d*
Bharata Yoeddha 113, 169
bidschel, zie gentă
bin 166
Birma 27, 100, 144, 151, 152, 154, 158, 159, 165
bisah 50, 54 v.v.
bjn.t 166
blaasinstrumenten 52, 66, 69, 71, 84, 102, 112, 113, 117, 124, 136, 154, 159, 163, 164, 215, 216, 225, 229, 231, 233, 244
Blambangan 105
Bloemen Waanders, Van 1*
boekå, zie beboekå
boekaning gending, zie beboekå
boeloe sarad 84
boemboeng 69, 104, 119
boengoer 144
boeta 124
Bonang, Soenan 170
bonang 66, 74, 76, 100, 108, 113, 173, 174, 178, 245
boogharp 159
Borassus flabelliformis 47
Borneo 78
Bosch 9, 35*u*, 70, 71, 151, 155, 156, 165, 169, 1*
Brahmanen 124
Brandes 47, 49—54, 56, 102, 1*

blz., tab. of §

Brandis Buys 13, 35*e*, 51, 97, 104, 129, 132, 2*
byong 78, 83
cai dan ty 158
Çailéndra 171, 172
Cam, zie Tjampa
Cambodga 100, 144, 151, 152, 154, 158, 160, 161, 162, 243
çangka, zie sangka
Celébes 151
Cham, zie Tjampa
chang 35*i*, 35*k*
ché 159
Cheribon 77, 78, 114, 169, 170, 175, 230
China 2, 35*h* v.v., 71, 82, 92, 119, 125, 142, 146, 151, 152, 153, 154, 156, 157, 158, 159, 160, 163, 242
choeang fong p'ip'a 158
Clay 7
Coedès 155, 169, 2*
Combarieu 150, 2*
Coomaraswamy 2, 88, 155, 2*
Çrivijaya 71, 156, 158, 162, 163, 164, 170, 171
dådå 17, 30, 35*t*, 35*u*, 67, 143, tab. XVII
Dajak, zie Borneo
Damrong Rajanubhab, Prins 161
đang §§ 3 en 4 passim
dang gedé §§ 3 en 4 passim, 143
dangsoe 27, 28
dang tjenik §§ 3 en 4 passim, 137
đas tab. III
dawoeh tab. III
degoeng 13, 182

blz., tab. of §

Dèkhan 163
demoeng 65, 70
dèng §§ 3 en 4 passim, 137, 143
ding §§ 3 en 4 passim, 137
Djakoeb 35*d*, 65, 2*
Djâjâbâjâ 170
Djâjâdipoerâ, Raden Toemenggoeng 77, 2*
Djalatoenda 165
djânggâ, zie dâdâ
djaoek 85, 151, 219
djapan 78
djedjeg 146
djègog(an) 74, 96, 106, 126, 135, 220, 236
djenglong 74
djidor, zie badjidor
Djlantik, I Goesti Poetoe 109, 119, 183, 186
djoeblag 35*s*, 73, 205, tab. V, VI en VII
djoeroe gamel 14, 35*u*, 39
djoeroe gendèr 14
djoeroe gong 14
djogèd 108, 126
djongkok 74
doeng §§ 3 en 4 passim, 137
dogdog 81
doli-doli 111
dominant 30, 33
dong §§ 3 en 4 passim
dong gedé §§ 3 en 4 passim, 137
donging gending 73
dong tjenik §§ 3 en 4 passim, 137, 139
dwarsfluiten 71, 163, 215
Eck, Van 2, 47, 49, 53, 56, 3*
é-kara 62 v.v., 152
èktara 161

blz., tab. of §

Ellis 26, 27, 28, tab. Ia, 3*
embat 63
embat-embatan 47
engkoerai 154
Erp, Van 71, 72, 113, 124, 154, 3*
Fay-Cooper Cole 103, 176, 3*
fan 35*m*, 35*n*
finalis 30
Flores 147, 148
Fox Strangways 35*a*, 35*d*, 3*
Fruin-Mees 72, 3*
Fuhrmann 18, 3*
gajor 79
galak amanis 43, 45
Gale 103, 176, 3*
gambang bamboe 32, 69, 95, 129, 152, 237, 238, 239
gambang gangsa 25, 35*o*, 53, 69, 102, 152
gambang kajoe 44, 51, 69, 71, 104, 105, 152
gamboes 165, 166
gambyang 78
gambyong 78
gamelan abaroeng 78
gamelan Angkloeng 35*p*, 78, 90, § 7, 108, 123, 220, tab. I en I*a*
gamelan Ardjâ 17, 116–118, 231
gamelan bebonangan 46, 223
gamelan Çailéndra 172
gamelan Degoeng 13, 182
gamelan Djogèd 31, 69, 106, § 11, 235, 236, tab. I, I*a* en XII*B*
gamelan Gambang 35*o*, 53, 59, 75, 90, 95, § 12, § 13, 105, 142, 150, 237

blz., tab. of §

gamelan Gamboeh 17, 61, 64, 112—116, 119, 229
gamelan Gandroeng 105, 106, § 8, 227
gamelan Gong 13, 31, 36, 53, 59, 61, § 6, 102, 110, 123, 148, 203, 204, tab. I, I*a*, V en VII
gamelan Kodok ngorèk 33, 82, 167, 178
gamelan miring 22, 27, 28
gamelan Moenggang 33, 35*r*, 77, 167, 178, 182
gamelan pégon 27
gamelan Rèntèng 182
gamelan saih pitoe 17 *v.v.*, 64
gamelan Saron 17, 35*s*, 85, 90
gamelan sekati (van Bali) 45, 76, 81, 211
gamelan Sekati (van Java) 35*r*, 70, 77, 148—150, 167, 178
gamelan selisir 19, 22, 27, 31, § 6
gamelan Semar pegoelingan 31 v.v., 37, 43, 53, 61, § 6, 110, 148, tab. I, I*a*, VI en VII
gamelan selondèng 35*s*
gamelan soenarèn 32 v.v., § 6, tab. I, I*a*, VI en VII
gamelan Tjelempoeng 69, 118
gamelan Tjåråbalèn of Tjåråbali 33, 78, 113, 164, § 14, 245
gandjel 117
gandroeng 108
gangsa (gångså) 70, 135, 237,
gangsa djongkok 74, 108, 109, 141, 208, 211, 227, tab. V, VI en VII

blz., tab. of §

gangsa gambang 35*o*, 95, § 12 passim
gangsa gantoeng 74, 109, 227
gangsa gedé(nan) 35*o*, 135, 237, tab. II en II*a*
gangsa penoegoer 135
gangsa tjenik(an) 135, 237
gangsal, zie limå
gantoeng 35*s*, 74
garantoeng 104
garoeda 154
Gediking 35*o*, 59, 103, 129
gegoeritan 112
gembyangan 65
gembyoeng 78
gèmpèlan pă 55, tab. III
gendang 80
gendang mara 78
gendèr 35*s*, 44, 51, 52, 66, 69, 73, 104, 106, 108, 111, 152
gendèr alit 110
gendèr baroeng 66, 110
gendèr gedé 96, 220
gendèr paneroes 110
gendèr penemboeng 74
gendèr rambat 74, 110, 206, 207, tab. I, I*a* en VI
gendèr teloelas 74, 110, 206, 207, 218, 228, tab. I, I*a*, V, VI en VII
gendèr tjenik 96, 220
gendèr wajang 110, 228
gending 6, 42, 69
gending ageng 36, 40
gending alit 36, 40
gending tengahan 36, 40
gentă (gentå) 83, 123, 232
gentorak 13, 82, 83, 124, 233
gineman, zie goeneman
gita tab. IV

blz., tab, of §

glong tad 152
goeloe 28, 35*t*, 35*u*, 67, tab. XVII
goemanak 112, 113—116, 117, 221, 231
goembang 136
goembeng 52, 103, 118, 136
goeneman 39, 65, 75, 82
goentang 117, 118, 231, 232
goeoeng 50, 55 v.v., tab. III
goepek(an) 51, 109, 112, 117, 229, 231
goewangan 22
gong 36, 51, 52, 69, 70, 78, 89, 102, 109, 115, 183
gong abaroeng 78
gong ageng 36, 62, 203, 225,
gongan 36, 91
gong gedé, zie gong ageng
gong gedé (gamelan), zie gamelan Gong
gong kemodong 66, 127
gong lanang 79
gong mebantiran 46
gong saron 85, 99
gong soewoekan 66
gong titing 52
gong tjoemangkirang 107
gong tlas 63
gong wadon of wèdokan 78
goõng awi 52
Grandidier A., 118, 3*
Grandidier G., 110, 3*
grantang (instr.) 84, 104, 105, 108
grantang (toonteeken) 61, 104, tab. III
Grieksche muziek 33, 35*a*, 35*h*, 143
Griffiths 155, 161, 3*
Groeneveldt 71, 163, 3*

blz., tab. of §

Groneman 135, 169, 4*
Grünwedel, 165, 4*
Haberl 35*b*, 4*
Hadiwidjâjâ, Pangéran Ariâ 116
harmoniai 35*a*
harp, zie boogharp
hatong 154
Hayam Woeroek 4
Hasselt, Van 153, 4*
Heger 153, 4*
Heine-Celdern 165
Heyting 9, 35*p*, 35*t*, 49, 59, 76, 99, 103, 111, 129, 130, 134
Hindoe-Javanen 4, 35*q*, 35*u*, 51, 81, 98, 99, 100, 105, 123, 129, 149, 155, 156, 175
Hindoe-Maleiers 155, 156, 158, 162, 164, 170, 172
Hindostan, zie Voor-Indië
Hipkins 26, tab. I*a*, 3*
hoeang tchong 35*m*, tab. XIX a en b
Hornbostel, Von 146, 147, 150, 152, 175, 4*
Hova 118
Inao, zie *Pandji*
Indochina, zie Achter-Indië
indoeng 154
Islam 35*u*, 149, 150, 169, 170
Jacobs 4*
Jacobson 153, 4*
Japan 154
Jasper 2, 108, 5*
jati 35*d*
Juynboll 171, 5*
Kačin 153
kadjar 36, 79, 80, 112, 117, 229, tab. VI en VII
Kalasan 156

blz., tab. of §

kalèntang 103
Kalidjaga 170
kalintangan 103
kalittang 103
kampyang 77
kangsi 117, 231
kantilan 74, tab. V, VI en VII
Kaoela 124
Karén-ni 154
karinding 153
Kat Angelino, De 124, 129, 5*
katjapi 166
Kats 18, 85, 171, 5*
Kediri 70, 81, 96, 103, 104, 105, 113, 114, 118, 181
Kedoe 103
kekawin 47
keloeri 154
kelontong 125, 234
kemanak 70, 71, 102, 112, 113—116, 226, 230, zie ook goemanak
kemong 51, 52, 63
kemong gantoeng 79, 80, 109, 214, 218, 227
kemong meplawah 79
kempli 36, 79, 80, 126, 127, 235, 236
kempoel of kempoer 14, 36, 46, 51, 52, 62, 63, 79, 89, 96, 108, 109, 112, 115, 126, 213, 227, 229, 235, 236, tab. V, VI en VII
kempyang 77
kempyoeng 77, 212, tab. V, VI en VII
kendang 36, 46, 58, 52, 62, 80, 85, 96, 108, 109, 126, 164, 183, 211, 224, 245
kedangan 13
kendang awi 118
kendang gending 66
kendang lanang 81
kendang tjiblon 115
kendang wadon 81
kenjir 113
kenong 36, 62, 70, 74, 79, 109, 115, 245
kenongan 40, 91
kenoek 79, 183
kentjèk 82, 108, 109
kentong 79, 80, 214, tab. VI en VII
kepyak 78
Kern 151, 5*
ketawang 43, 44
ketawang gending 36, 40
keteltrom 158
ketiploek 125, 153, 233
ketjapi, zie katjapi
ketjèk, zie kentjèk
ketoek 36, 40, 51, 69, 79, 109, 115, 135
ketoek awi 69, 118
khen 154
khong-lèk 100
khong-thôm 100
khong-yai 100, 224
k'iang-ti 159
kidoeng 53, tab. IV
kidoeng parèmbon 53
k'in 159
kio 35*i*, 35*k*
Kisam 162
kledi 154, 163, 164, 244
Kleen, De 7, 124, 5*
Klein-Azië 33
Kleiweg de Zwaan 83, 5*
klènang 112
klèntangan 103, 221, 223
klepek 36, 81
kliningan 66

blz., tab. of §

kliningan tengahan 66
klinting 83
klontong, zie kelontong
Knosp 100, 5*
Koeboe 147, 175
koeliteng 103
koelkoel 80
koempoeng 36, 81
koewing 29
kolènang 113
kong 35*i*, 35*j*, 35*k*
Krause 3, 18, 85, 5*
krawang 70
krepek 81
Krom 70, 71, 72, 102, 113, 124, 150, 154, 155, 156, 158, 160, 5*, 6*
kropak 47
kruang pinpadh 152, 240
Ksatrya 124
Kunst 28, 81, 118, 119, 150, 153, 154, 176, 6*
Kunst-Van Wely 28, 81, 176, 6*
kwintencirkel 35*i*
kyè-vain 100
Labberton, Van Hinloopen 35*f*, 70, 71, 6*
Lacaze 118, 6*
Lachmann 143, 6*
ladrang 43, 44
Lafeber 72
lagoe 54, 140
lagon 35*n*
lajar tab. III
lanang 81, 113
Land 25, 74, 142, 6*, 7*
langlajangan pe\ èng 22
laoed 117
Laos 154

blz., tab. of §

Lårå Djonggrang, zie Prambanan
laras 35*v*
laras alit 180
laras barang 27, 138
laras bem 27, 137, 138
laras gedé 180
laras miring 27
laras moenggang 27, 29
lebeng 22, 24, 27, tab. XVIII
lègong 85, 102, 218
Lekkerkerker 83, 85, 7*
lempiran 47
lilit 35*s*
limå 33, 35*t*, 67, 168, 178, tab. XVII
lingga 123
linggih, zie moenggah
Lintgensz 72, 7*
liu 35*i* v.v., tab. XIX*a* en *b*
loerah gending 14
Lombok 47, 109, 151
lontar 38, 47, § 5 passim, 186, 202
lontjèng 109
luit 154—160, 164, 166, 241, 243
Luzon 103, 176
mabakti 107
Maclaine Pont 151
Madagascar 118
Madjapahit 4, 35*q*, 47, 51, 101, 102, 133, 149
Madioen 77
Madoera 103
ma-grama 35*a*, 35*d*
Mahabharata 169
mahati-vina 161
makidoeng 89
Malaka 158, 163

blz., tab. of §

manjoerå (toonschaal) 27, 28
mantra 124
mapag déwa 46
maqam 143
matan titiran 54, 55 v.v., tab. III
mbott 154
medèèng 107
mekihis 46, 107
Melanesië 147
melis, zie mekihis
Mendoet 156
merangkat 107
mesè 30
metjandet 44
Midden-Java 12, 13, 16, 27, 35*b*, 38, 43, 44, 70, 71, 78, 80, 81, 82, 83, 84, 118, 123, 156, 158, 163, 167, 168, 169, 172, zie ook Vorstenlanden
minggah, zie moenggah
miring 22, 27, 28, 146
mirong 40, 43
mletja 89
moedra 124
moenggah 40, 41, 43
moenggang 77, 167
moko 153
molosin 44
mondorgel 154, 162, 164, 244
monggang, zie moenggang
Mon-Khmer 151, 157
monochord 7, 160
Moniandon 166, 7*
montjol 80
naga 123
Nagarakrtagama 47, 101, 124
nandoeni 155
nawek 114
Negrito 162, 176
nem 35*t*, 35*v*, 67, 168, tab. XVII
ngabèn 77, 85, 107, 130
ngalittang 103
Ngandjoek 165
ngastiwédană 85
nglaoedin 43, 45, 67, 107
ngelik 43, 67, 93
ngorèt 63, tab. III
ngotjèt 44, 67
Ngrimbi 96
Nias 111
nibă (nibă) 40, 41, 43, 45, 67
Nieuwenkamp 2, 85, 7*
njekah 107
njoembah 107
noengneng 118
nomos 143
nyågå 14
odalan 85
Oeganda 166
oe-kara 62 v.v., tab. III
oeloe 54 v.v., tab. III
oeloe sari 62 v.v., tab. III
Oost-Java 16, 35*f*, 35*q*, 71, 78, 82, 105, 109, 113, 114 123, 165, 168
oton 85, 107
pådålingså tab. III
pådåloengsi tab. III
padmănegară 31
pahoel 117
p'ai siao 35*l*, 159
på kapal 62 v.v., tab. III
Pakoe Alam V 40
Palèmbang 71, 147, 154, 156, 158, 162, 163, 164, 170, 171, 175

blz., tab. of §

palet 36
pametit 76, 133, 135, 136, tab. II en II*a*
pamatoet 135, 136
på moerdå tab. III
Panataran 81, 96, 97, 102, 114, 129, 130, 133, 222, 225, 226, 239
pandé gong 89
Pandji 130, 149, 151, 169
panggoel 37, 81, 132
pangliman gong 14, 39, 75
pangroepak 47
panoeroet 76
pansfluit, zie hatong
pa pan thou 35*n*
Pappenheim 118, 7*
Pararaton 101, 102
Parmentier 153, 8*
pasangan på tab. III
Pasoeroean 165
Patalon 33, 167, 178
patet 28, 35*b*, 35*d* v.v., 67, 143
patetan 35*n*
patet barang 30, 35*e*, 143
patet bem 35*e*
patet kemoedå 35*e*
patet limå 30, 35*e*, 143
patet manjoerå (sléndro) 28, 35*e*, 35*g*, 67
patet manjoerå pélog 35*e*
patet nem pélog 30, 35*e*, 143
patet nem sléndro 35*e*, 67
patet sångå 28, 35*e*, 67
pedanda 124
pégon 27
Pégoe 27
peketoet 135
pelajah 117

blz., tab. of §

pélog (toon) 18, 29, 32, 143, 144, 145
pélog (toongeslacht) 16 v.v., 25, 27, 114, 116, 127, 142, 148, 149, 167, tab. I, I*a*, II, II*a* en XVII
pélog barang 26, 27, 28, 29, 30, 35*a*, 35*e*, 138
pélog bem 27, 30, 35*a*, 35*e*, 137, 138
pemadă 63, tab. III
pemadé 74, 135, tab. V, VI en VII
peméro (gambang) 133, 135, tab. II en II*a*
peméro (toonnaam) 17 v.v., 28, 30, 32, 34, 35*n*, 136, 152
penangă 133, 135
pemoetik 47
penarik 135
penepakan 37
penganggén aksară (of sastră) 48, § 4 passim, tab. III
penganggon aksară (of sastră) 48, § 4 passim, tab. III
pengaras 42
pengawak 41, 43, 45, 93
pengedé 135
pengèdjèr 77
pengelik 43, 93
pengètjèk of pengètjèt 42, 43, 44, 93
pengembat alit 63
pengènter (met bamboe toetsen) 135
pengènter (met metalen toetsen) 17, 19, 34, 35, 64 90, 149
pengènter (groep ketels van den babarangan) 76

blz., tab. of §

pengiket 135
pengisep (instr.) 110, 126, 135, 136, 228, 236
pengisep (deel van een gending) 42, 43, 93
pengitoet 135
pengoeboeng 135
pengoembang 110, 126, 135, 228, 235, 236
pengoetik 47
pengroepak 47
peniban 42
penjading 135
penjatjah 74, tab. VI en VII
penjelag 38, 39, 45, 65, 75
penjelah 39, 74
penjelat 133, 135
penjoemoe 39, 65
penjoman 135
penjorog (toonnaam) 18 v.v., 32, 34 v.v., 152
penjorog (groep ketels van den babarangan) 76
penontong 180, 245
penoenggoel 29, 33, 35*t*, 35*u*,
penoentoeng 115, 180
penoeroet 76
pentjoe 80
pergină gamel 14
Perzië 24, 142, 166
permas 77
Perny 35*h*, 8*
petoek 79, 109, 126, 127, 227, 235
petoeng gambang 131
pewajan 135
phan 154
Philippijnen 103, 126
phin 166
phin nam tao 161, 243
pien 35*k* v.v., 146, 152

blz., tab. of §

pien-k'ing 35*l*
pien kong 35*i* v.v.
pien tché 35*i* v.v.
pien-tchong 36*l*, 159
p'ip'a 154—160, 164, 166, 242
plagale toonschalen 19, 33, 35*b*, 35*k*
plawah 74, 102
ponggang 77, 212, tab. V, VI en VII
poeh, zie poepoeh
poepoeh 54, 61, 138—141, tab. IV, XIII, XIV en XV
poeo foe 152
pradaksina 35*u*
Prambanan 124, 125, 151, 164, 233
Prapança 101, 8*
Preanger Regentschappen, zie Soendalanden
Prins 2, 8*
proenggoe 70
Prout 35*b*, 8*
raga 35*g*, 143
ranat 152
Ramajana 169
rantjakan 74, 100, 167
rasphoutje 164, 244
Rassers 151, 169, 8*
rèak 69
rebab 17, 28, 51, 52, 66, 84, 112, 117, 166, 216, 217, 229, 231
réjong 46, 78, 89, 96—103, 108, 221, 222, 223
Rembang 70
rèntèng 182
rijong, zie réjong
Rimbi, zie Ngrimbi
rinding, zie karinding

blz., tab. of §

ri(n)tjik 82, 109, 112, 117, 227, 229
Rolland 2, 8*
ronéat 152
Rouffaer 27, 153, 8*
Sachs 100, 104, 111, 118, 125, 153, 154, 155, 158, 160, 161, 165, 166, 8*
sadioe 160, 161
sa-grama 35*a*, 35*d*
saih miring 35*s*
saih pitoe-schaal 17 v.v., 64, 143, 152
Šan 153, 158
San bo tsai, zie Çrivijaya
Sanchi 165
sandangan swårå 48
sångå 28, 35*e*, 67
sanghyang 85
sangka 102, 124, 164, 233
Sanskrit termen (op Bali) 31, 35*g*
sarad rebab 84
saron (gamelan) 85, 90
saron (instr.) 35*s*, 51, 52, 65, 66, 70, 73, 75, 78, 113, 135, 141
Sasak, zie Lombok
sastrå gegantoengan 49, tab. III
sastrå penganggo of pengangé 48, § 4 passim, tab. IIĪ
sawangan 22
sawewédanå 85
schalmei 102, 164, 225
schelphoorn, zie sangka
Scheurleer 51
Schoemaker 156, 8*
Scholie 123, 9*

blz., tab. of

Schrieke 9, 18, 35*u*, 104
Schröder 111, 9*
Schwartz 9
Seda, Mpoe, 113, 9*
sekåhå 14, 53, 89
sekåhå gambang 53
sekåhå gong 14, 85
Selaparang, zie Lombok
selentem 74
selisir (modus) 21, 22, 24, 25, 27, 31, 73, 149, tab. XVIII
selisir (deel van een gending) 42
selisir (groep ketels van den babarangan) 76
Semar pegoelingan 31 v.v., 37, 43, 53, 62, § 6, 110, 148
sendeng 117
senggoehoe 124
seroerai 154
Serrurier 169, 9*
sesando 176
sesaron 75
sesek(an) 43
Séwoe 156
sheng 154, 159
sho 154
Siak 118, 173, 174
Siam 35*c*, 100, 144–146, 150, 152, 154, 160–162, 166, 177, 224, 240, 243
siao 159
silir 77
siwil 117
slagplaten 160
slêndro 16, 28, 35*d*, 35*q*, 114, 115, 116, 138, 142, 167–177, tab. I, I*a* en XVII

blz., tab. of §

snaarinstrumenten 17, 18, 22, 51, 52, 66, 84, 112, 117—119, 154—162, 164, 165, 166, 216, 217, 229, 231, 232, 241, 243
Snelleman 49, 103, 174, 9*
soedra 124
soeh 117
Soekawati, Tjokordâ Gdé Rakâ 8, 88 en passim
soekoe 50, 54 v.v., tab. III
soekoe iloet 62 v.v., tab. III
soekoe mendoet tab. III
Soelardi, Raden Bagoes 144, 9*
soeling 17, 28, 52, 66, 69, 113
soeling gedé 112, 117, 216, 229, 231
soeling gegoeritan 112
soeling tjenik 84, 112
Soemba 162
soembi 117
Soenan Bonang 170
Soenan Kalidjaga 170
soenarèn (omkeering der selisirschaal) 32, 34, 35 v.v., 66, 73, 128, 182
soenarèn (saih pitoe-modus) 22, 24, 27, 34, tab. XVIII
soenari 22
Soenda-eilanden, Kleine 118, 147, 153, 162
Soendalanden 12, 13, 16, 22, 27, 28, 32, 35*f*, 69, 74, 78, 81, 82, 84, 113, 118, 119, 153, 154, 175, 176, 182
soendarèn 22
soendari 22

blz., tab, of §

soengoe, zie sangka
Soerabaja 97, 165
soerang 50, 54 v.v., tab. III
Soerjâpoetrâ, Raden Mas 51, 142, 9*
soeroepan 35*v*
soewook 43
sorog(an) 87 v.v., 75
sorog ageng 65
sorog gedé 144
sorog boengoer 144
sorog koewing 29
sorog tjilik 65
Soulié 35*h*, 35*m*, 92, 156, 159, 9*
Sriwedari, Museum 100
sruti 35*d*
staafcither 160—162, 164, 241, 243
Staugaard 85, 9*
Stein 159, 165, 9*
Stein Callenfels, Van 4, 35*p*, 59, 129, 130, 10*
stem-pasta 97
Stumpf 35*c*, 150, 177, 10*
Stutterheim 86
subdominant 33
Sumatra 71, 118, 144, 147, 151, 154, 156, 158, 162, 164, 165, 170 v.v.
systema molle=systema transpositum 35*b*
taboeh (soort van compositie) 36, 45
taboeh (slaghamer) 36
taboehan (gamelan) 169
taboehan reprepan 66
taboeh koetoes 35*t*, 37
taboeh lima 37
taboeh (lo)ro 37
taboeh nem 37

blz., tab. of §

taboeh pat 35*l*, 37
taboeh pisan 37
taboeh teloe 37, 45
takoel talin goentang 117
talèng (taling) 50, 54 v.v., tab. III
talin goentang 117
tandă ngorèt 63, tab. III
Tanimber-eilanden 147, 148
tapak dară 63, tab. III
tarawangsa 84, 166
taroeng tab. III
tawak 104
tché 35*i*, 35*j*
tedoeng 50, 54, 55 v.v., tab. III
tembang 6
temboeng 22, 23, 24, 27, 34, tab. XVIII
tengah 17, tab. XVII
Tengger 123
terbang 78, 119
teteg, zie bedoeg
Thibet 159
ti 159, 163
Tiersot 146, 10*
Timor 176
ting, tingsé 158
tingklik 106, 109, 126, 227
Tinguian 103, 176
tjakepan 47, 202
tjakra (symbool) 123
tjåkrå (letterteeken) tab. III
tjaloeng (van Bali) 69, 74, 141, tab. V, VI en VII
tjaloeng (van Flores) 148
tjaloeng (Soend.) 69, 104, 111, 175, 176
tjalonarang 85
Tjampa 151, 163
tjanang trièng 110

blz., tab. of §

tjarik 50, 51 v.v., tab. III
tjarik kalih tab. III
tjegir 78
tjegoer 79
tjelempoeng (bonang) 118, 173
tjelempoeng (gamelan) 66, 118
tjelempoeng (snaarinstr.) 118, 166
tjeloeloek 79, 80, tab. VI
tjenadă 35*s*
tjèngtjèng 13, 51, 52, 82, 83, 183, 218, tab. VII.
tjepeg 81
tjetjek (tjetjak) 50
tjlepakan 74
tjloering 71
tjoengklik 109, 227
tjoring 75, 209, tab. VI en VII
tjredèng 81
tlawah, zie plawah
toean siao 159
toeïla 161
toemboeg nem 35*v*, tab. XVII
toempling 104
Toen hoeang 159, 160
t'oengkoe 153
toetoekan kina 44
toetoekan rangkep 44
tongtong 80
tonos 35*a*, 35*l*
trisula 123
Tritonium variegatum 125
triwangsa 124
trommen 215, zie verder: badjidor, bedoeg, dogdog, kendang

blz., tab. of §

trompong barangan 76, 183
trompong pengarep 39, 51, 53, 62, 66, 75, 108, 139, 141, 183, 203, 210, tab. V, VI en VII
tsaoeng 165
tsi-ché 35*j*, 146
tuba 71
Turbinella rapa 125
Turkestan 159, 165
Tuuk, Neubronner van der 18, 103, 10*
valiha 118
vina 166
vini 166
Voor-Indië 35*a*, 35*b*, 35*c*, 35*d*, 82, 124, 125, 142, 154, 156, 160—163, 165, 167, 169
Vorstenlanden (Djokja en Sålå) 12, 13, 16, 27, 33, 35*d* v.v., 35*r*, 38, 43, 44, 70, 77, 78, 80, 83, 84, 100, 111, 114, 118, 120, 121, 142, 143, 148, 149, 167, 168, 180, 181, 217, 245
wadon 78, 81
wajang 28, 35*d*, 110, 111, 112, 114, 119, 121, 169, 170, 171, 173
wajang gedog 169

blz., tab. of §

wajang koelit 18, 173
wajang parwa (poerwå) 35*d*, 110, 111, 114, 169, 170, 171
wajang Ramajana 112, 119, 121
Warsitå, Raden Ngabéhi Ranggå 70, 135, 169, 10*
wèdokan 78, 81
welo 38
Wesja 124
Westenenk 158, 162, 172, 173, 10*
West-Java, zie Soendalanden
widengan 153
Wignjåroemèksâ 35*d*, 65, 10*
wignyan tab. III
wilahan 69
Wiranatakoesoema, Raden Adipati Aria 28, 118, 119, 153, 154, 11*
With 11*
woeloe melik tab. III
Wolff Schoemaker 156, 11*
wong agină 14
Wong Madjapahit 5
Xylocopa 110
yen siao 159
yi 35*m*, 35*n*
yu (instr.) 154
yu (toon) 35*i*, 35*k*
yue k'ing 157
Zollinger 11*

VERBETERINGEN EN AANVULLINGEN.

blz. 9, reg. 18 v.b. staat: J. C. Heyting; lees L. C. Heyting.
blz. 13, reg. 16 v.o. staat: gentorag; lees: gentorak.
blz. 34, reg. 5 v.o. staat: IV; lees: VI.
blz. 35*l*, reg. 17 v.o. staat: open stippen; lees: het teeken ✧.
blz. 35*m*, reg. 20 v.o. staat: eersten; lees: den eersten.
blz. 35*s*, reg. 15 v.b. staat: bestaan deze; lees: bestaan van dezen.
blz. 52, reg. 10 v.o. staat: (?); lees:
[waarschijnlijk = bamboe blaasgong (Soend.: goöng awi; Jav.: goembeng)].
blz. 57, reg. 2 en 4 v.o. staat: is; lees: was.
blz. 63, reg. 9 v.b. staat: het andere; lees: den ander.
blz. 64, reg. 7 v.b. staat: béro; lees: saih pitoe.
blz. 64, reg. 3 v.o. staat: béro; lees: saih pitoe.
blz. 71, reg. 5 v.o. staat: § 12; lees: § 13.
blz. 74, reg. 8 v.b. staat: penjelah; lees: penjatjah.
blz. 85, reg. 17 en 18 v.o. te vervangen door: -derscheidt door een zeventonige schaal, door eene hoogere absolute ligging en door (dientengevolge) kleiner formaat.

blz. 85, eerste alinea. *Aanvulling:*
In het tijdschrift ,,Inter-Ocean'' heeft de heer *Kats* in het nummer van October 1924 de verschillende Bali'sche dansspelen besproken. Uit zijn artikel blijkt, dat de Barong, behalve Banaspati, ook andere figuren kan voorstellen.

blz. 86, reg. 19 v.b. *Aanvulling:*
Het houtsnijwerk van den Oeboedschen Semar pegoelingan heeft een deskundige bespreking gevonden door *Dr. W. F. Stutterheim* in zijn artikel ,,Houtsnijwerk van Bali'' (,,Elsevier's geïllustreerd Maandschrift'', 34ste Jrg., 1924, blz. 308 v.v.)

blz. 88, reg. 1 v.b. voeg in, tusschen ,,is'' en ,,late'':
gelijk het geval was na de aardbeving van '17,.
blz. 98, reg. 13 v.b. staat: tabel Xa; lees: tabel XIIA.
blz. 106, reg. 10 v.o. staat: middelnoot; lees: middelmoot.
blz. 107, reg. 4 v.o. staat: noot 10: lees: noot 11.
blz. 120, reg. 3 v.o. staat: 14; lees: 15.

blz. 129, reg. 13 v.b. staat: P. C. van Stein Callenfels; lees: P. V. van St. C.

blz. 130, reg. 1 v.o. staat: 49; lees: 50.

blz. 133, reg. 1 v.b. staat: 39; lees: 43.

blz. 136, reg. 2 v.o. staat: 5; lees: 2.

blz. 146, reg. 15 v.o. staat: noot 4; lees: noot 5.

blz. 155 eerste alinea. *Aanvulling:*

Onlangs is door Dr. Coomaraswamy nog een tweede afbeelding van een Voor-Indische p'i p'a wedergevonden en wel op de reliefs van Amaravati (een Boeddhistische stoepa van circa 200 A.D., ten noorden van Madras). Zoowel deze, als het Ajanta-instrument (en evenzoo het Toen hoeang-type) onderscheiden zich aanmerkelijk van de Bårâboedoer- en Prambanan-luiten en van de hedendaagsche Chineesche en Achter-Indische instrumenten door hun veel gedrongener, veel sneller zich verbreedenden vorm. Ook hierin zal men eene aanwijzing mogen zien voor den nauweren samenhang der smallere en langer gerekte Hindoe-Javaansche relief-p'i-p'a's met de evenzoo gebouwde Achter-Indische en Chineesche luiten (zie foto's 45-47).

blz. 164, reg. 10 v.o. Voeg in, achter „aangetroffen":

Overigens is nog één andere, van nog iets later dateerende, voorstelling van zulk een Hindoe-Javaansche luit bekend geworden, nl. in de handen van een zich te Weenen bevindend bronzen Saraswati-figuurtje. (Zie *Heine-Geldern*, „Altjavanische Bronzen", Tafel 14 en blzz. 22/23).

blz. 165, noot 43. Schrappen: de laatste zin van alinea 1.

blz. 167, reg. 8 v.o. staat: noot 2; lees: noot 3.

blz. 167, reg. 6 v.o. staat: 35; lees: 43.

blz. 192, reg. 8 v.o. staat: enkel; lees: elke.

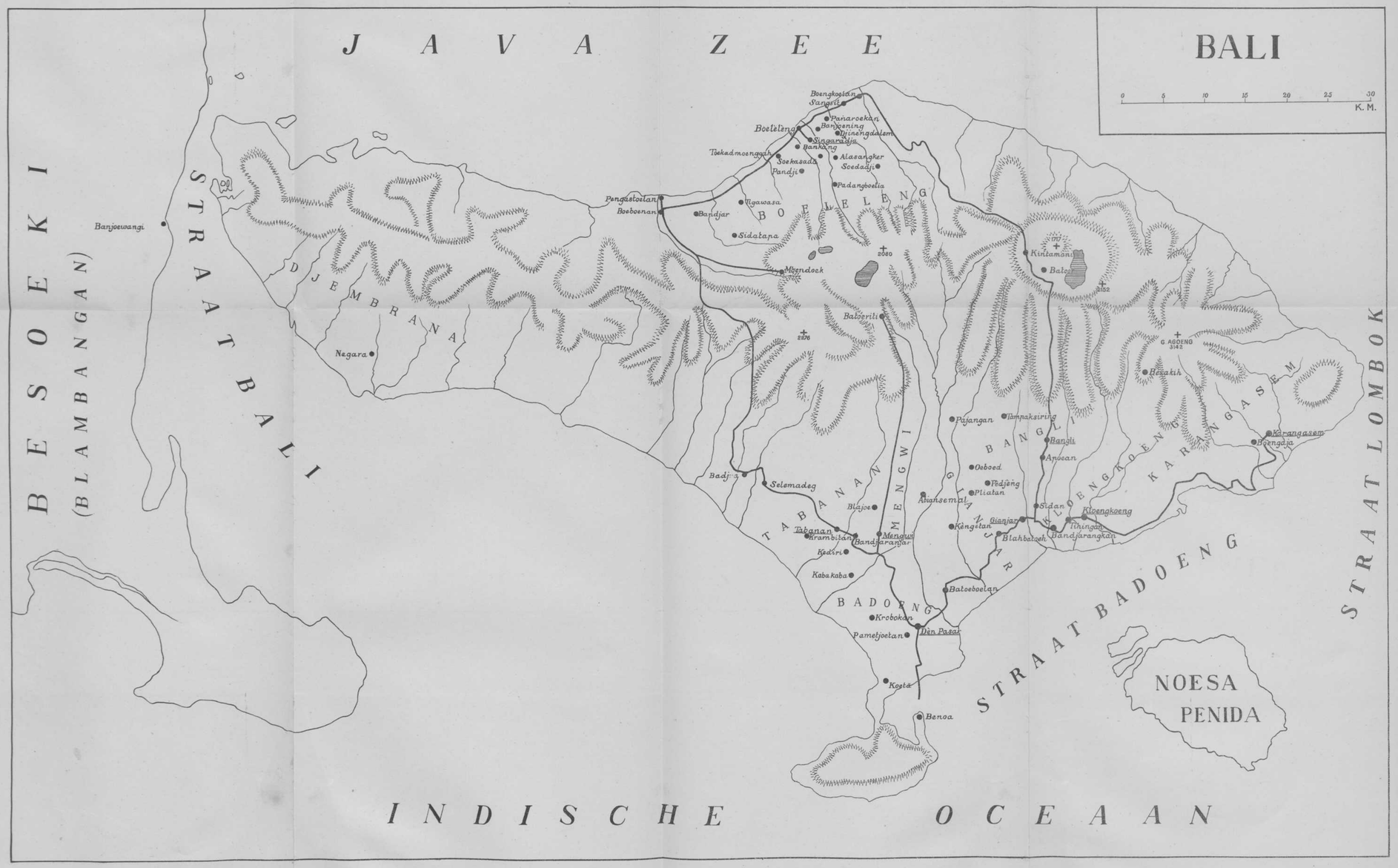
blz. 204 staat: Tabanan; lees: Bangli.

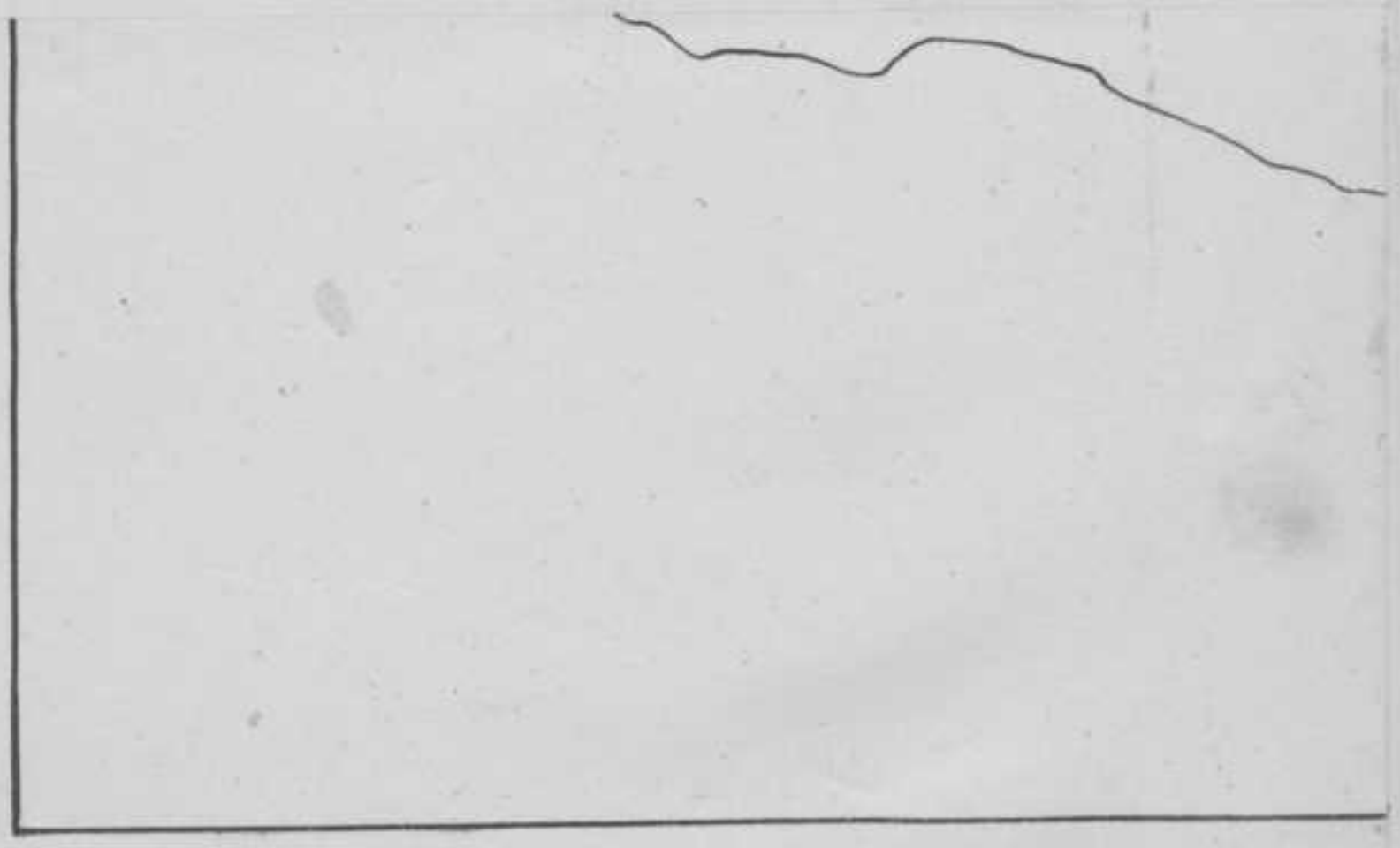
Tabel XIV eerste blz. staat: Schaaltype IIIb; lees: Schaaltype IIIa

blz. 1*, reg. 6 v.b. staat: 1305; lees: 1035.

Klapper, blz. 15*. Achter den naam Heine-Geldern het cijfer 165 veranderen in 164.

id. blz. 16*, kol. 1, reg. 2 v.o. staat: kedangan; lees: kendangan.


BALI
0 5 10 15 20 25 30
K.M.
J A V A Z E E
B E S O E K I
(B L A M B A N G A N)
STRAAT BALI
Banjoewangi
DJEMBRANA
Negara
Pengastoelan
Boeboenan
Bandjar
Tigawasa
B O E L E L E N G
Sidatapa
Moendoek
2080
Baloeriti
2276
Boengkoelan
Sangrit
Panaroekan
Banjoening
Boelèlèng
Singaradja
Banking
Toekadmoengoeh
Soekasada
Alasangker
Pandji
Sceadjie
Padangboelia
Kintamani
Bali
2152
G. AGOENG
3142
Besakih
Pajangan
Tampaksiring
Bangli
Anoean
Oebood
Pedjeng
Pliatan
Sidan
Gianjar
Kòngitan
Blahbatoeh
Tihingan
Bandjarangkan
Klungkung
Karangasem
Boengaja
B A N G L I
K A R A N G A S E M
K L U N G K U N G
G I A N J A R
Badjoe
Selemadeg
Blajoe
Adiansemal
T A B A N A N
M E N G W I
Tabanan
Krambitan
Bandjaranjar
Mengwi
Kediri
Kaba kaba
B A D O E N G
Batoeboelan
Krobokan
Den Pasar
Pameèjoetan
Kosta
Benoa
STRAAT BADOENG
NOESA
PENIDA
STRAAT LOMBOK
I N D I S C H E O C E A A N



1176517