

MUDATO

TIJDSCHRIFT
DER VEREENIGING
TOT BESTUDEERING
VAN DE
MUZIEK, DE DANS-
EN TOONEELKUNST
VAN OOST- EN WEST-
INDIË

□ □ □

□ ADMINISTRATIE □
JAN LUYKENSTRAAT 2
□ AMSTERDAM □

AFLEVERING 2 - DECEMBER 1919 - JAARGANG 1

UBU

ADV

1692

39 A 51

CENTRAAL MUZIEK
LITTERATUURFONDS

10. SEP. 1924

UNIVERSITEITSBIBLIOTHEEK UTRECHT



3600 0010

MUDATO

TIJDSCHRIFT DER VEREENIGING TOT BESTUDEERING VAN DE
MUZIEK, DE DANS-EN TOONEELKUNST VAN OOST- & WESTINDIË.

DAGELIJKSCH BESTUUR: Dr. D. F. SCHEURLEER, Voorzitter; Mr. J. H. ABENDANON, Onder-Voorzitter;
R. M. A. SOERJO POETRO; Mr. H. F. W. JELTES.

MEDEWERKERS: Prof. T. J. BEZEMER, H. BOREL, J. D. C. VAN DOKKUM, J. J. L. DUYVENDAK, Dr. A. A. FOKKER, J. H. GARMS Jr., Mr. R. M. GONDOWINOTO, Prof. Dr. ALBERT GRUNWEDEL, Mr. J. G. HUIJSER, E. L. HULLEBROECK, Dr. G. KRAUSE, Prof. Dr. N. J. KROM, C. LEKKERKERKER, R. M. NOTO SOEROTO, J. W. VAN NOUHUIJS, Jhr. L. C. VAN PANHUIJS, RIENT VAN SANTEN, Prof. Dr. PH. S. VAN RONKEL, B. VAN DEN SIGTENHORST MEIJER, R. M. SOERJO WINOTO, R. M. A. SOERJO POETRO, R. M. S. A. SURYA NINGRAT.

ADM. JAN LUYKENSTRAAT 2 LEDEN DER VEREENIGING ONTVAN. PRIJS PER AFL. FR. PER POST
AMSTERDAM - TEL. Z 1739 GEN HET TIJDSCHRIFT KOSTELOOS FL. 2.50. BUITENLAND FL. 2.75

DECEMBER 1919

JRG. 1, AFL. 2

WAYANGBEELDKUNST ALS GRONDSLAG EENER JAVAANSCHER SCHILDERSSCHOOL

door NOTO SOEROTO.

Met de wetenschap voor oogen, dat wayangfiguren levende wezens moeten voorstellen, treft ons bij het beschouwen daarvan de uitbeelding in profiel als het meest eigenaardige in deze Javaansche kunstuiting.

Dit wijst op den ouden oorsprong van de wayang als product van de schilderkunst, genomen in den meest uitgebreiden zin van het woord, zoodat daaronder ook vallen de teekenkunst, de vlakversieringskunst e.d.

Het uitbeelden van levende wezens in profiel is blijkbaar de eerste poging, welke de menschheid in haar prille jeugd aanwendde om „het begrip” in de natuur, de som van de op elkaar gelijkende verschijningsvormen van een mensch, een dier, een plant te verbeelden en dus te begripen.

Ziet men allereerst maar naar de teekeningen op

oud-Egyptische, Assyrische of oud-Amerikaansche muren en andere beschavingsoverblijfselen. (Zie afb. 1). Het meest kenmerkende en overeenstemmende in deze uitingen van beeldingskunst is dit: dat alle levende wezens daar min of meer in profiel zijn weergegeven. Vooral de overeenkomst in de wijze van afbeelden door de oude Egyptenaren en de oude Javanen is treffend. Bij de wayang vertoont de figuur van het menschelijk wezen de eene schouder voorwaarts en de andere achterwaarts gericht; evenzoo is dit het geval met de oud-Egyptische afbeeldingen. Feilloos kan men vaststellen, dat men bij het uitteekenen het model, den mensch, een zoodanige houding heeft laten aannemen, waarbij zijn lijf recht naar den teekenaar is gekeerd en de meest karakteristieke omtrek van het hoofd met zijn vlak viel in de lijn van beide schouders. Men merke op, hoe op afbeelding no. 3



Afb. 1. Egyptische schildering (naar een gekleurde tekening van Noto Sewojo).

de stippellijn van den hals de inplanting daarvan in den romp aangeeft.

Mij dunkt, dat deze handelwijze van de kinderlijke menschheid in haar lust tot uitbeelden zeer natuurlijk is, wijl de Natuur zelf in dezen als het ware de leermeesteres is geweest.

Wat toch zien wij, in deze wereld om ons heen, als de natuurlijke afbeeldingen der reële dingen? Haar schaduwen. Deze zijn als iets oneigens aan de dingen, als iets van het wezen der dingen afgescheiden. En toch is het weer niet zoo; want verdwijnen de reële dingen voor onze oogen, hetzij door ruimtelijke verplaatsing of door afwezigheid van licht, dan verdwijnen de schaduwen eveneens onherroepelijk.

Nu is het als door de natuur in een kind gelegd, dat dit allereerst den omtrek van de schaduw overtrekt, wanneer het althans eenigen schijn van de

werkelijkheid vast wil houden, wil be-grijpen. Het doet dit instinctief. Eveneens instinctief handelt het kind, wanneer het bij zijn allereerste poging om het blijvende in het niet-blijvende te grijpen, te fixeeren, dien schaduwvorm kiest, welke den meest geprononceerden omtrek van het ding vertoont, m.a.w. bij een levend wezen dus in profiel-houding.

Wanneer men nu de menschheid in haar evolutie beschouwt als een levende eenheid, als een groeiend organisme, kan men in analogie spreken, dat de kinderlijke menschheid hetzelfde instinct vertoonde als het individueele kind en dus instinctief gevoelde, dat men de wezens, althans de omtrek-kendaarvan, moest gaanaangeven in profiel-vorm. Trouwens de Natuur zelf heeft hier weer, zoo niet het voorbeeld gegeven, dan toch als het ware hetzelfde instinct aan den dag gelegd. Wanneer de Natuur den mensch iets wil laten kennen van dingen, die niet meer bestaan, dan zal zij dáár het duidelijkst tot zijn verbeelding spreken, waar zij de dieren heeft afgebeeld in profiel-vorm; haar fossielen van dieren, visschen en vogels zijn het meest sprekend, waar de versteeningen in het profiel-vlak geheel zichtbaar zijn.

Het tweede argument voor de veronderstelling, dat het teekenen der schaduw-omtrekken als de eerste les in beeldkunst voor de menschheid moet beschouwd worden, meen ik te vinden in de reliefs van latere tempelwerken. Nemen wij, b.v. die, welke op Java gevonden worden. Ofschoon de reliefs de producten zijn van hooger ontwikkelde kunst dan de eenvoudige kunst van lijnen trekken op platte vlakken, producten van een kunst dus, welke den overgang vormt van teekenkunst naar plastiek, toch vertoonen die reliefs nog vele afbeeldingen van wezens, min of meer in profiel-houding. (Zie afb. 1).

De uitbeeldingen hebben zich nog niet geheel en al kunnen ontworstelen aan de primitiefste beeldings-methode. De verklaringen van den profiel-vorm der wayangfiguren door landgenooten tot dus verre gegeven, zijn te on-historisch en te gewild tendentius, dan dat zij den critischen onderzoe-

kersgeest maar eenigermate zouden kunnen bevredigen. De Islam wordt er met de haren bij gesleept; de verklaringen van Javaansche zijde komen zowat alle hierop neer, dat het den Javanen als rechtgeaarde Mohammedanen verboden was om afbeeldingen van menschen „en face” (*métok*) te maken en dat zij daarom de figuren „en profil” (*miring*) teekenden, waarbij opzettelijk zooveel mogelijk afgeweken werd van alle zweem naar de natuurlijke omtrekken, teneinde het verbod van levende wezens af te beelden zoo getrouw mogelijk na te komen (Oetoyo's memorie en Sasra Negara's wayang-kroniek in de Wayang Poerwa door L. Serrurier, E. J. Brill 1896).

Het onhoudbare van deze, op zichzelf vernuftige, verklaring wordt trouwens voldoende aangetoond door het wetenschappelijk onderzoek, dat uitwijst, dat de wayang-vertooning reeds bekend was vóór de komst van den Islam. Ten tijde van koning Air-langgha (950 Çaka = begin 11^e eeuw na Chr.) werden reeds in het toenmaals bloeiende rijk van Kediri schimmenspelen, *wayangs* vertoond. (Bijdrage tot de kennis van het Javaansche tooneel, Acad. Proefschrift van G. A. J. Hazeu. Leiden, E. J. Brill, 1897, pag. 9—18).

Sasra Negara, de rijksbestuurder van Soerakarta van 1866—1887, wiens wayangkroniek is opgenomen in Serrurier's standaardwerk zegt: „Het was *haram* (verboden) afbeeldingen van menschen en face (*métok*) te vertoonen, d.w.z. waarvan de gezichten tot het publiek gekeerd waren. Diezelfde figuren, doch nu en profil (*miring*) werden op vooraf dun gemaakt buffelleder geteekend enz.” (Serrurier). Deze hervorming zou, volgens den kroniekschrijver, plaats gevonden hebben onder de regeering van een Mohammedaanschen Sultan, n.l. Raden Patah. Op grond hiervan nu meent Serrurier, dat de wayang-figuren en face ouder zijn dan die en profil en hij houdt sommige wayangafbeeldingen, welker gezichten half naar den beschouwer zijn gekeerd, voor overblijfselen vanden oorspronkelijken en-face-vorm. Zie afb. 3. Ik twijfel aan de juistheid van deze conclusie, ten eerste omdat wij met evenveel recht deze figuren

kunnen beschouwen als de schuchtere pogingen der wayang teekenkunst om zich meer in realistischen zin te ontwikkelen, en ten tweede omdat een toespeling in het gedicht *Arjuna Wiwaha* uit den tijd van dienzelfden koning Air-langgha hierboven genoemd, ons op zeer sterke gronden doet vermoeden, dat de wayang in die eerste helft der 11^e eeuw na Chr. wat grondvorm betreft, niet veel verschilde van de tegenwoordige figuren. De bedoelde toespeling luidt: „Er zijn er die, als ze kijken naar de tooneelpoppen weenen, bedroefd en verbijsterd zijn in hun gemoed, hoewel ze toch weten dat het uitgesneden leer is, dat het vertoon maakt van te spreken, enz. (Hazeu, pag. 10). Dit „uitgesneden leer” nu (*walulang inukir*) wijst op het gebruik van de wayang, ook reeds in dien tijd, als schaduwbeelden gelijk heden ten dage, en deze veronderstelling wordt nog versterkt door een plaats uit een ander oud gedicht uit de 2^e helft der 12^e eeuw na Chr., n.l. Tanakung's *Wrtta Sancaya*, dat luidt: „De bergen maakten op dat oogenblik den indruk alsof ze de boomen tot tooneelfiguren en den doorschijnenden fijnen nevel tot scherm hadden enz.” (Hazeu pag. 11). Het woord „scherm” (*kelir*) nu is hier voor mijn betoog van waarde.

Klaarblijkelijk hebben dus al heel vroeg de wayang-



Afb. 2. Lesmana (zwart-wit teekening van Noto Sewojo).



Afb. 3. Soebali (naar een gekleurde teek. van Noto Sewojo).

figuren voor het eigenaardige Javaansche tooneel als *dramatis personae* gediend, d.w.z. als „personen der handeling”, dus als zich bewegende personen. En wat is natuurlijker, dan dat men personen, in beweging zijnde, het best kan waarnemen van dusdanige zijde, dat de gezichts-as van den waarnemer loodrecht staat op de lijn van beweging, m.a.w. wat is natuurlijker, dan dat men de menschen en dieren van hun profiel-zijde waarneemt en uitbeeldt? Het natuurlijke en logische hiervan komt zoo duidelijk uit bij het schaduwbeeldenspel, dat Ko Doncker in Nederland een tijdje weer in zwang bracht. Deze naieve beeldingskunst stelt de *dramatis personae*, de handelende en zich bewegende menschen voor door middel van hun silhouetten en profiel.

Geheel in overeenstemming met het bovenbetoonde zegt Mr. J. G. Huyser in een belangwekkende studie over „Wayangstijl” bij de beschrijving van een der figuren:

„Het gelaat met het hooge hoofddeksel en den hals ziet men en profiel, het oog, de schouders, de

borst en den buik en face, een der tepels daarentegen en profiel, evenals den kop van de slang, die als een snoer om het lichaam is geslagen. Beenen en voeten zijn weer en profiel. Dit alles geeft een verwrongen gestalte. Waar slechts de schaduw van het beeld te zien is bij de voorstelling, wil men *alles* van het lichaam laten zien. Ware de kop en face, men zag geen neus, mond of kin, en zou niet kunnen zien, of het een personage van een edele, dan wel van een slechte type was. Waren de schouders en profiel, men zag geen schouders; waren de beenen en face, dan zouden de voeten slechts stompjes zijn: de *contours* moeten het hem doen”.

Bij dit alles komt nog, dat het woord *wayang* zelf „schim” of „schaduw” beteekent, zoodat wij mogen aannemen, dat de huidige wayangfiguren als de ontwikkeling in zeer bijzondere richting zijn te beschouwen van de primitiefste uitingen van beeldingskunst.

Nu is het zeer wel mogelijk, dat de wayang als vertooning, het met zekere plechtigheid gegeven schouwspel, dat later een zuiver wereldsch vermaak is geworden, en den Javaan een hoog artistiek genot verschaft, oorspronkelijk een religieus animistisch karakter had. Hazeu heeft dit op wetenschappelijke gronden aannemelijk gemaakt (t.a.p. pag. 39 e.v.). Minder waarschijnlijk lijkt het mij toe, steunende op de hierboven ontwikkelde natuurlijke gronden, dat het kunst-element in de wayang, met name het heel bijzondere karakter der wayang als beeldende kunst, zijn ontstaan te danken heeft aan het *à priori* aanwezig geachte voornemen om „schimmen”, in den zin van „geesten”, te verbeelden. Want geheel in de lijn van dezen gedachtengang zou men moeten aannemen, dat de talrijke wayang-vormen, als afbeeldingen van „geesten” en dus van ideële wezens „uitgevonden” werden, en dit nu dunkt mij in strijd met het geheele karakter der kunst. In eerste instantie toch is *natura artis magistra*, en het is pas in haar latere ontwikkeling dat de kunst haar leermeesteres over het hoofd is gegroeid. Wanneer wij ons het begin van dit opstel in herinnering brengen,

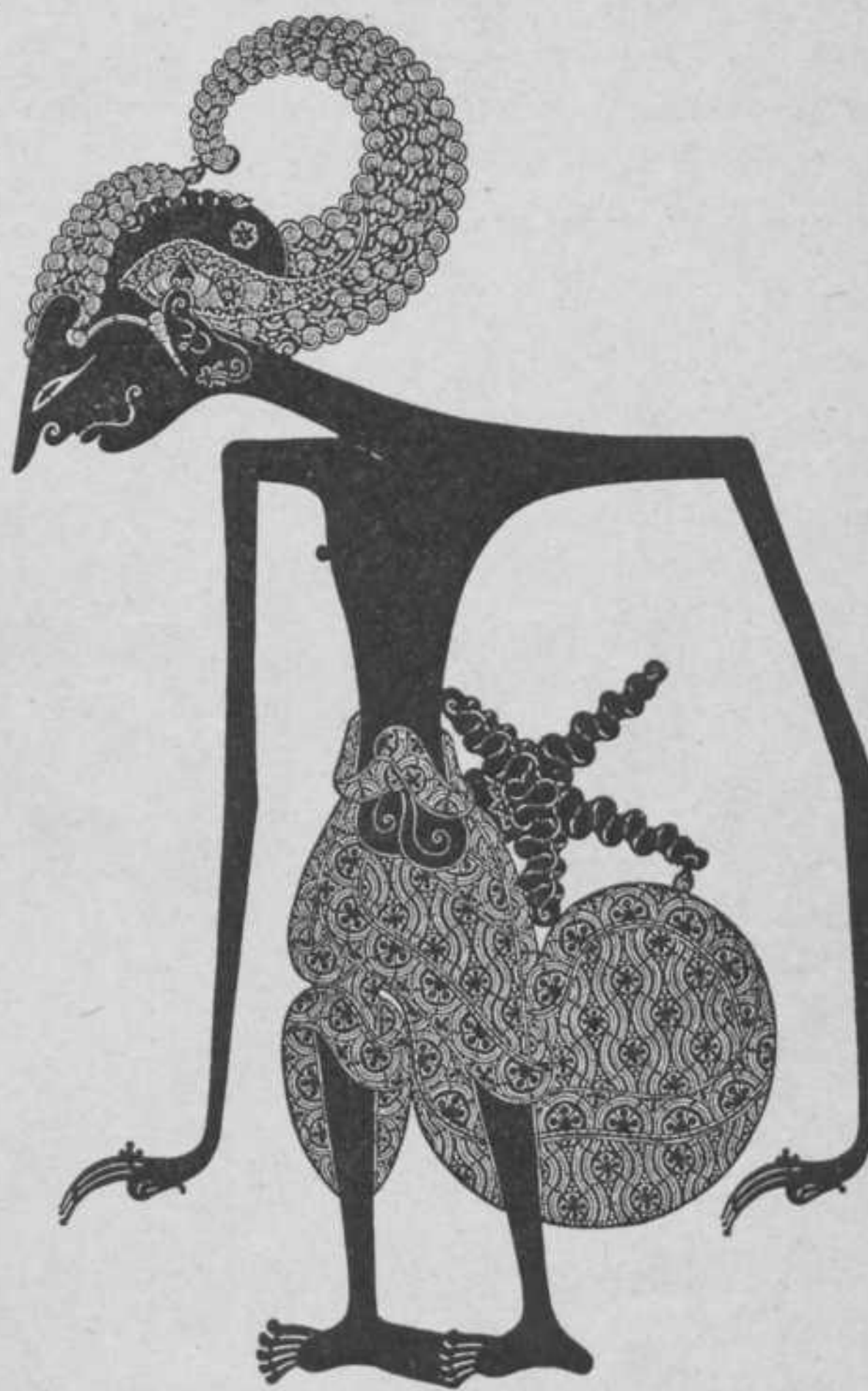
dan weten wij, dat het „begrip” de poging is van het menselijk verstand, om de som der gelijke en op elkaar volgende verschijningsvormen te begripen. Zoodra nu het verstand erkent, dat het wel in staat is dat te doen, maar niet de Eénheid, die de veelvuldigheid der verschijningen heeft voortgebracht, te benaderen, dan vangt hier de taak aan van de kunst. De kunst is dan de poging, die de menselijke geest doet om zijn oorsprong te kennen en hierbij uitgaat van de door het verstand gevonden begrippen.

Aangenomen, dat de oude Javanen inderdaad „geesten” of ideële wezens hadden willen afbeelden, dan toch moesten zij daarbij in de leer gaan bij de natuur, m.a.w. zij moeten allereerst beginnen met de schaduwen der werkelijke dingen na te tekenen. Toen zij begonnen waren zich te ontworstelen aan de natuurlijke schaduwvormen en daarbij hun fantasie in het lijnen-spel lieten werken, toen is het kunst-element in de wayang-beelding ingetreden.

Maar nooit kan een beeldende kunstenaar, zoolang hij mensch en dus zelf een stuk natuur is, de sfeer der natuur verlaten; om zijn meest bizarre visioenen te verbeelden moet hij toch steeds zijn beeldingsmiddelen ontleenen aan de stof, aan de natuur, zoodat de wayang als product van zuivere fantasie, toch een natuurlijk element in zich moet verbergen. De conclusie, welke ik na al het voorgaande meen te mogen trekken is dus, dat de wayang-figuren in den beginne niet anders waren dan schaduwbeelden of schaduwtekeningen, gemaakt naar het model dier schaduwbeelden. De schaduwvorm in profiel, gevende de meest karaktervollen omtrek der reële dingen is de basis, waarop zich de wayang-beeldkunst langs lijnen van geleidelijkheid ontwikkeld heeft.

Maar thans dringt zich de vraag aan ons op: „welke zijn de factoren, die medegewerkt hebben om eenvoudige schaduwbeelden van lieverlede te doen veranderen in die eigenaardige, langgerekte en onreële profielen der wayang-figuren en wel op zulk een harmonische wijze, dat men terecht kan spreken van een wayang-stijl?”

Allereerst de zucht naar variatie, welke als een algemeen-menschelijke eigenschap ook in iederen menschaanwezig is. Neemt men b.v. de silhouetten van drie, vier of meer willekeurige personen naast elkaar, dan zal men bemerken, dat bij veel verschil in details toch ook een groote monotonie in den hoofdvorm bestaat. De opgave was dus: uit dien hoofdvorm zoovele variatie's te scheppen als er karakters en individuen onder de menschen zelve bestaan, met behoud echter van het wezen van de soort, n.l. mensch, dier of plant, in casu van den mensch. Onmiskkenbaar valt dan ook uit de verscheidenheid der wayang-figuren met al haar verschillen in grootte, in profiellijn, in tooisels enz.



Afb. 4. Ardjoena; uit de collectie van Z. H. Ario Praboe Prangwadono (prins Mangkoe Negoro VII).



Afb. 5

Wayangfiguren. Naar een tekening in kleuren.



Afb 6.

Strijd tusschen Djatayoe en Ravana bij de schaking van Sita (Balische prent).

de mensch-vorm, zij het ook zeer gestyleerd, te herkennen.

De tweede factor is de natuurlijke aanleg van de Indonesiërs in het algemeen en van de Javanen in het bijzonder voor ornamentiek en vlakversieringskunst, getuige de batikkunst, de graveerkunst op bronzen schalen (*talams*), bekers enz. en de ornamentale schilderkunst op deuren, pilaren en andere woningdeelen. Nu kunnen schaduwomtrekken, d.w.z. voorstellingen der reële dingen slechts in twee dimensie's, uit haren aard nooit de basis vormen, waarop volkeren met realistischen aanleg hun verdere kunstontwikkeling zullen gronden.

Deze gaan van zelve andere wegen inslaan en zullen hun kracht en terrein vinden in de eigenlijk gezegde schilderkunst.

Geheel anders was het het geval met het Javaansche volk met zijn aanleg voor de verbeelding in twee dimensie's, dus met zijn aanleg voor de vlakversieringskunst. Voor dit volk was geen vruchtbaarder terrein denkbaar, waarop zich zijn talent en fantasie kunnen ontplooiën, dan juist in die schaduwbeelden. Men merke dan ook op den weldadigen rijkdom aan sierlijke krullen en bevallige lijnen, waardoor sommige wayang-figuren inderdaad één lijnenfeest mogen genoemd worden. Zie

afbeelding 4. Dáár kan men zien, dat het Javaansche talent voor vlakversiering en de Javaansche verbeelding teugelloos hebbenfeestgevierd. Deze gegevens voor oogen houdende komt het mij zeer natuurlijk voor, dat de individualiseering der wayang-figuren op geen andere wijze kon bewerkstelligd worden dan door variatie te brengen in de lijnverhoudingen van het gezichtsprofiel. Daarbij werd de Javaansche kunstenaar, zooals ik straks nader zal trachten toe te lichten, niet beperkt door de grenzen van natuurlijke vormen en van deze vrijheid heeft hij ruimschoots gebruik gemaakt. Dit verklaart tevens den allesbehalve-natuurlijken vorm van het wayangprofiel, dat sommige Westerlingen aanleiding geeft te spreken van „vogeltronies.”

De zeer levendige zin van den Indonesiër voor stijl, zijn irrealistisch karakter en zijn breidelooze fantasie komen ook zeer sterk op den voorgrond in de kunst om krisgrepen te snijden. Soms tijds ver- toont één en dezelfde krisgreep twee stadia in de begeestering van den kunstenaar gedurende zijn arbeid, n.l. één stadium, waarin de natuur nog nagevolgd wordt en één, waarin de kunstenaar de natuur verlaat en zijn geest geheel den vrijen teugel laat. Zoo ziet men dikwijls aan sommige krisgrepen den grondvorm van het menschelijk lichaam, waarvan b.v. de handen en voeten tot in details uitgewerkt zijn, maar waarvan hals en hoofd gemetamorfoseerd zijn in een sierlijken boog met grillige krullen en bloemwerk overdekt. („Ned. Indië O. & N. jaarg. II blz. 332 afb. 56).

Het stylistische, dat in de Westersche schilder- en teekenkunst als uitzondering kan genoemd worden, is bij den Javaan regel. Westerlingen, die niets van de schoonheid in de wayang-beeldkunst weten na te voelen, zullen denkelijk ook even koud blijven voor de kunst van een Beardsley, de Nérée de Babberich en anderen, bij wie stijl en ornament hoofdzaak zijn en het navolgender uiterlijke natuur slechts hulpmiddel is tot stoffelijke uitdrukking hunner fantasiën.

Verklaring dient gegeven te worden van één omstandigheid, welke een ieder al dadelijk zal opval-

len: n.l. de bovenmatig lange armen. Mr. J. G. Huyser zegt hierover, m.i. zeer juist: „Wat kenmerkt nu den wayangstijl? Niet de profielstand van hoofd, borst en beenen, noch het zichtbaar zijn der beide schouders. Een en ander zagen wij ook bij Egyptische, Assyrische en andere figuren. Noch het ornaat, dat slechts gestyleerd ornaat der Hindoebeelden is. Wat typisch wayang is, zijn de zonderlinge lange aangezichten, speciaal van het edele type en de buitensporig lange armen. Kunnen wij voor deze twee kenmerken een verklaring geven, dan is het wayangraadsel zoo goed als opgelost.

De lange armen dus. Soms aan één figuur een vaste arm met gewone proporties en een zeer lange arm, welke om spilletjes draaibaar is. Bij de figuren, die twee beweegbare armen hebben, zijn de schouders verlengd. Waar zij een vasten arm hebben, zooals sommige reuzenfiguren, is die vaste arm op natuurlijke wijze in den schouder geplant. Dit bewijst, dat de vervaardiger der poppen wel degelijk begrip van de menschelijke anatomie en proporties heeft. Wanneer de beweegbare bovenarm in den schouder zelf om een spil moest draaien, dan zou een deel van het lichaam, het haar of ornaat bedekt zijn. Men wil dat *alles* zichtbaar blijft, ook wanneer de armen, het eenig beweegbare der poppen door den *dalang* (vertoonster) bewogen wordt. In dit beginsel schuilt het geheim der lange armen. Dit streven leidde tot excessen. Bij de meeste figuren zijn de verlengstukken aan de schouders bijna zoo lang als de bovenarm. Daar slechts de armen of één der armen bij de vertooning bewogen worden, kan de *dalang* slechts door deze lichaamsdeelen te bewegen de gemoedsstemming van de acteerende personen uitdrukken.

Spreken, smeeken, groeten, vechten, alles doen de handen en armen, en opdat men terdege de bewegingen zal zien, zijn de armen buitensporig verlengd, zoodat zij zelfs tot op den grond reiken. Waar de arm niets heeft uit te drukken, heeft hij zijn normale afmetingen. Geen gebrek aan kennis dus bij den vervaardiger, maar een gehoorzamen aan de eischen van het schimmentoneel”.



Afb. 7.

Hanoman doeta (Balische prent).

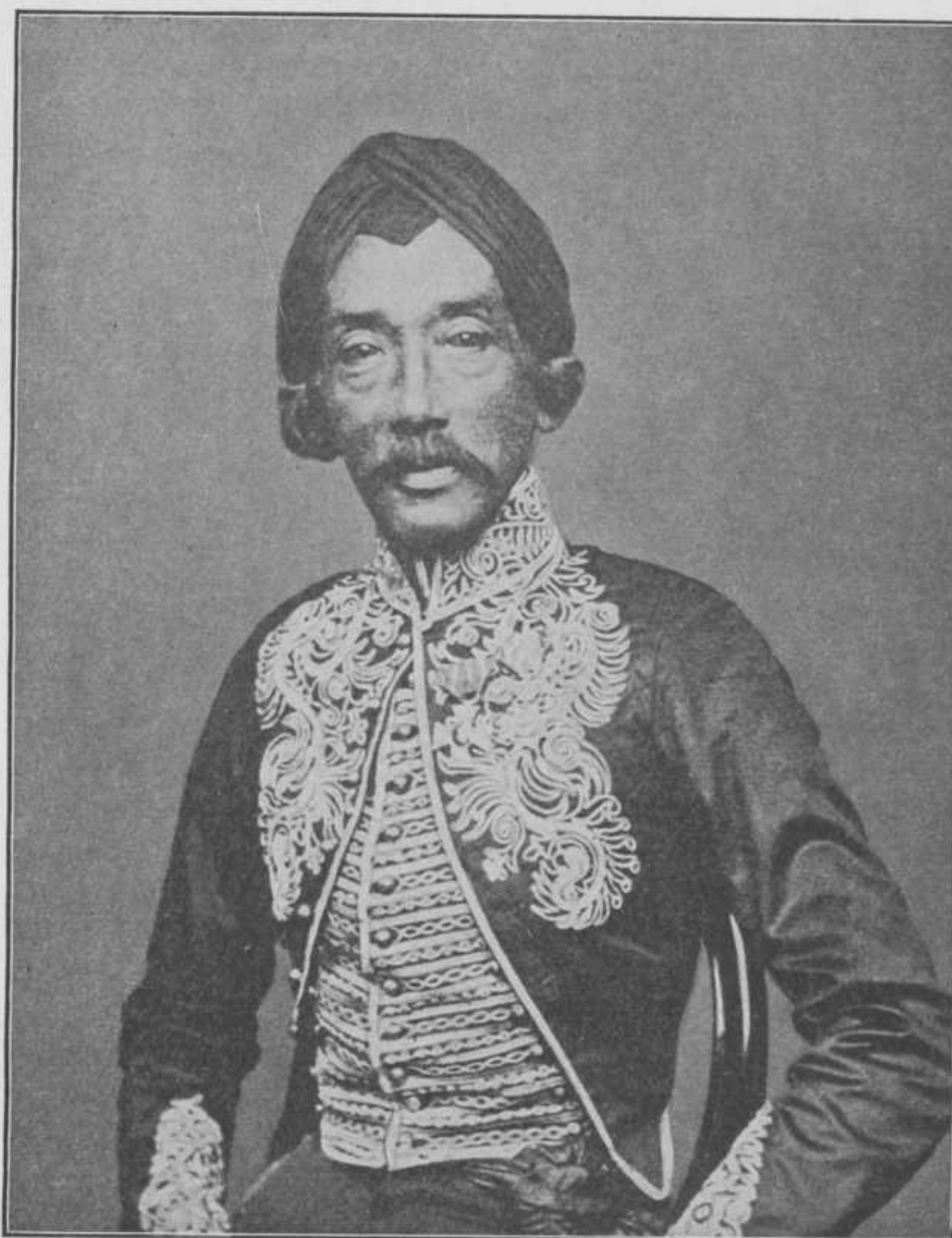
Bovendien heeft de lengte der armen nog deze logische oorzaak. Had men de armen naar de natuurlijke proporties gemaakt, dan zou men bemerken, dat de figuren niet in staat zouden zijn de *sembah* te maken, het eerbiedsbewijs, dat ieder Javaan zal moeten maken: het kind voor den vader, de vader voor zijn meester, de meester voor zijn vorst, de vorst voor den Koning der Koningen: voor God. Wij moeten niet vergeten, dat de wayang een Javaansche kunstuiting is en dat dus de wayangfiguur ook onderworpen is aan de Javaansche maatschappelijke vormen en gewoonten. Nu zal men bemerken dat alle wayangfiguren dusdanig gebouwd zijn,

dat zij alle de *sembah* kunnen maken, alleen die figuren niet, die of vanwege hun grofheid en onvormelijkheid als attributen van het demonische, of vanwege hun goddelijke afkomst de *sembah* niet behoeven te maken, (*raksasa's* aan den eenen kant, aan den anderen kant Guru, Narada, Semar). De Javaansche kunstenaar bekommert zich niet om het reële, zoodat een paar onnatuurlijk lange armen niet schaden, waar een practisch bezwaar daarmee ondervangen kan worden. En toch doen die armen aan de sierlijkheid van een wayangfiguur geen schade. Hier is een voorbeeld, hoe een gehoorzamen aan technische eischen niettemin in

harmonie blijft met het aesthetisch geheel.

Ten overvloede wijs ik nog op het volgende feit.

De Indiërs beschouwen lange armen als een teeken van hooge geboorte. Waar b.v. de Buddhisten in de figuur van den Buddha het type van den Indischen held (*chakravarti*) hebben willen vastleggen, schreven zij den stichter hunner godsdienst het bezit van een paar lange armen toe. Albert Grünwedel in zijn „Buddhistische Kunst in Indien“, (Berlin, W. Spemann 1900), vermeldt dan ook op pag. 108 onder de 32 groote lichamelijke kenmerken (*lakshana's*) van den Buddha als No. 18: „die Arme sind so lang, dasz, wenn er aufrecht steht, die Hände bis zu den Knieen reichen“. En verder: „Besonders merkwürdig sind die lange Arme. Dies ist ein altes Abzeichen vornehmer Geburt, sowohl bei den Indiern, wie bei den Irâniern. In altpersischen Namen und Beinamen, denen indischen sich an die Seite stellen lassen, tritt diese Eigenschaft hervor; ich erinnere nur an Longimanus, der einem altpersischen Darghabâzu, altindischem Dîrghabahu entsprechen würde, und an den von den Griechen überlieferten persischen Namen Megabazos, altindisch Mahâbâhu u.s.w.“ Het is dus alweer geen toeval, dat bij de wayang juist de voorname helden, die oorspronkelijk Indische personen zijn, lange armen hebben. Maar men mag nimmer uit het oog verliezen, dat alles bij de wayang overdreven wordt; elk uiterlijk teeken van een innerlijke eigenschap wordt geaccentueerd, zoo worden b.v. groote oogen als kenteekenen voor onstuimigheid tot cirkels, neer-



Afb. 8.

Raden Saleh, beroemd Javaansch schilder. (1814—1880).

geslagen oogen voor bescheidenheid en zelfbeheersching tot spleten vervormden wat de armen betreft, deze zijn bovenmatig verlengd en voor de *sembah* en ook al, omdat met de lange armen elke actie en elk gebaar grooter en dus ook duidelijker wordt. Dit was wel noodig voor betrekkelijk kleine schimmen, die ook op een afstand gezien moeten worden. Met opzet heb ik over de lengte der armen uitge-weid om ééns voor goed een groot misverstand uit den weg te ruimen. De door Europeanen veel gesmade lengte der wayangarmen heeft haar logische gronden en motieven, en deze zijn er te over.



Afb. 9.

Wayangfiguren. Naar een gekleurde teekening.

Als derden factor in de ontwikkeling van den wayangstijl noem ik het feit, dat de Javaan — als Oosterlingen in het algemeen zijn — wars is van alle realisme. En waarom zou hij nu een model dag aan dag bekluren en beturen, waar zijn opdracht in de wayang is: niet in de eerste plaats den fysieken mensch, maar wel karakters en eigenschappen te belijnen, in lijnen te verzichtbaren? Natuurlijk zal hij het wezen niet geheel en al uit het oog verliezen (vandaar de onmiskenbare menschvorm in alle wayangfiguren), maar karakters en geestelijke eigenschappen ziet hij niet met het stoffelijk, doch wel met zijn geestesoog — en daarom is in de wayangbeeldkunst vóór alles kenmerkend het zich geheel en al afwenden van de natuurlijke vormen van den fysieken mensch. De Javaansche kunstenaar behoeft het verwijt niet te vreezen, dat zijn scheppingen zoo hemels-

breed afwijken van de natuurlijke schepselen, omdat deze slechts als het ware vage herinneringen zijn aan de geestesfeer, waar hij met kunstenaars-oogen heeft vertoefd. Wayangfiguren zijn dus niet in de allereerste plaats te beschouwen als afbeeldingen van fysieke personen, maar zij vormen het hoogtepunt, waarheen de vlakversieringskunst op de basis van schaduwbeelden en in verband met bepaalde talenten en volksaard zich heeft ontwikkeld.

In de wayangbeeldkunst heeft de Javaansche wayangschilder zich tot taak gesteld, ideële dingen in vormen te symboliseeren en de natuur slechts noodzakelijkerwijs tot materie moeten kiezen ter benadering van geestelijke waarden.

E. B. Havell, die samen met Abanindro Nath Tagore, den aanvoerder der hedendaagsche schilders in Britsch-Indië, de nationale richting in de

moderne Indische schildersschool bevordert heeft, zegt van den Oosterschen artiest: „The Oriental artist develops his imitative skill mainly by the exercise of his creative powers; his first and last aim is to cultivate a habit of mindseeing. The modern European practice of dressing up a series of living models, or lay-figures, in costume and then painting them one by one as a piece of still-life, would seem to the Oriental artist a most feeble and inartistic method of creation. He will sit down for an hour, a day, a week, and create the picture in his own mind; and not until the mind-image is complete will he set to work to transfer it to paper or canvas”.

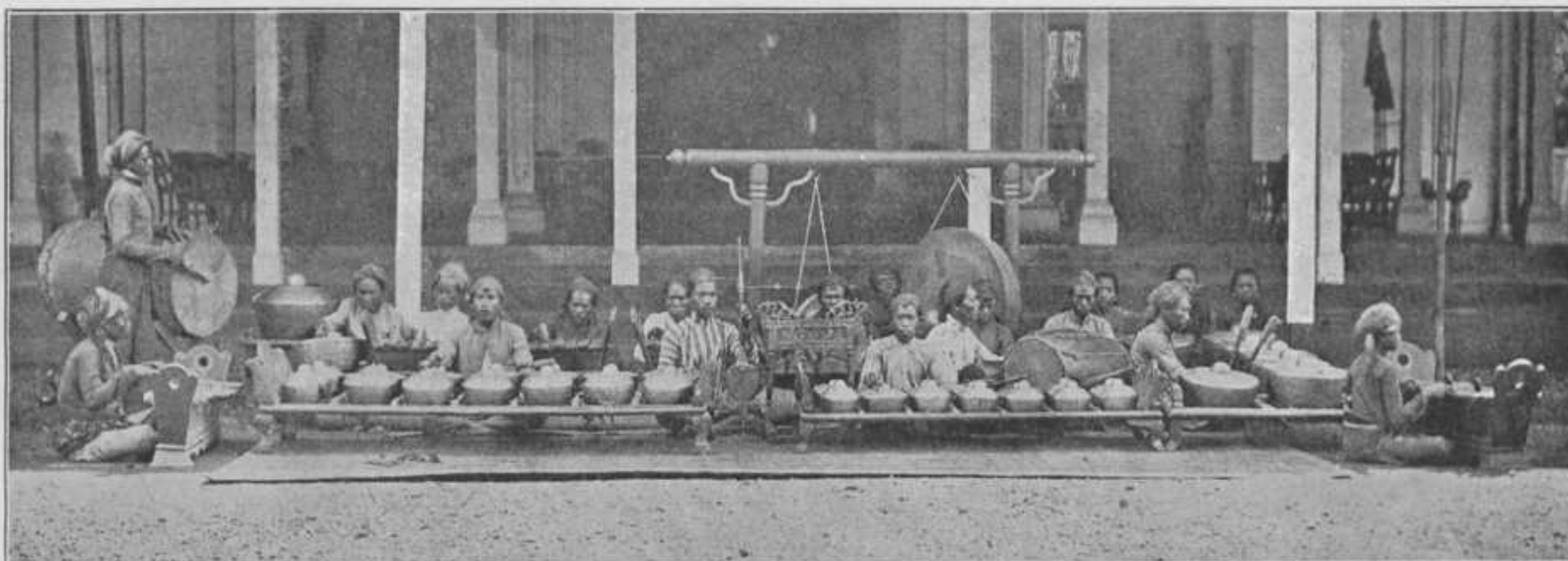
Deze uitspraak, die in haar algemeen-geldigheid voor de Oostersche beeldende kunsten ook een helder licht werpt op den zeer bijzonderen aard der wayangschilderkunst, dient de toekomstige Javaansche schilder zich wel goed in het hart te prenten. Hij moet zich hiervan bewust zijn, dat zijn taak niet ligt in het uitsluitend navolgen der uiterlijke natuur, maar in „to cultivate a habit of mindseeing”, en dat zijn roeping, wil er van een Javaansche schildersschool sprake zijn, ligt in de bestudeering en de ontwikkeling van de wayang-beeldkunst uit hare verstarde vormen.

De Balische teeken- en schilderkunst, waarvan er specimina aan te wijzen zijn die niet voor een Japansche prent in fijnheid van techniek en in diepte van geest behoeven onder te doen, zij als aanwijzing te beschouwen, in welke richting een Javaansche schildersschool zich te ontwikkelen

heeft. Zie afbeeldingen no. 6, 7. Afb. 6 b.v. kan naar mijn meening glansrijk den toets doorstaan bij vergelijking met een schilderij, dat hetzelfde onderwerp behandelt, van een der productiefste Indiërs van den tegenwoordigen tijd n.l. Venkatappa, wiens naturalisme soms humoristisch aandoet bij de romantiek der onderwerpen. Bij aandachtige beschouwing van vele Balische prenten en teekeningen vestigt zich bij mij de overtuiging, dat deze schilder- en teekenkunst — vitaler als de nationale kunst in het algemeen bij de Baliërs nog is dan bij de Javanen — een poging vertoont om verstarde tradities te verlaten en toch een nationaal element tot basis blijft behouden. Dit komt nog duidelijker aan den dag bij vergelijking van Balische schilderijen met de Javaansche *wayang-bèbèr*, welke laatste nog de traditioneele wayangvormen vertoont.

Boedi Oetomo heeft bij het 100^{ste} geboortjaar van Raden Saleh een „Raden Saleh fonds” gesticht, ten doel hebbende om de studie van ontlukkende Javaansche schilders te bekostigen. Niet Raden Saleh echter zou ik tot voorbeeld willen aanwijzen voor toekomstige Javaansche schilders. In de richting van Raden Saleh kan een Javaan het zeker wel heel ver brengen, maar niet zal daardoor een eigenlijke Javaansche schilderkunst ontstaan. Hiervoor is noodig bewuste kennis van den eigen aard, liefdevolle bestudeering der eigen tot reedszoo groote volkomenheid gegroeide wayang-beeldkunst en levendige belangstelling in de kunst van onze eigen broeders, de Baliërs.





VAN DE JAVAANSCH E MUZIEK EN HARE VERHOUDING TOT ANDERE AZIATISCHE EN TOT EUROPEESCHE MUZIEK

door SOORJO POETRO,

Aanhef.

Schrijver dezes heeft het geloof, dat het Javaansche volk immer vreugde schep- pen wil in den groei en bloei van zijn Muziek, welke een van zijne geliefde cultuurprodukten is.

Het is des schrijvers wensch, om die vreugde te vergrooten, waarom hij dan ook op die deelen der Javaansche muziek zal wijzen, welke naar zijn meening voor cultiveering vatbaar zijn.

*

*

*

Ontwikkelingslijnen.

a. Onvolkomenheden der Javaansch-instrumentale muziek.

De melodische structuur van de huidige Javaansche muziek bevredigt niet in alle opzichten.

Door de associatie met hare zusterkunsten: de literaire kunst en het beeldende gebaar heeft de muziek haar gemeenschapszin zeer versterkt; hare individualiteit is echter niet voldoende ontwikkeld. Anders gezegd: de Javaansche muziek heeft wonderwel geleerd zich naar gemeenschappelijke rhythmische wetten te schikken; zij heeft evenwel niet genoeg melodisch uitdrukkingsvermogen om alles te kunnen uitzeggen wat de levensbewogen-

heid van haar volk biedt, Daardoor laat zij als taal des sentiments nog veel te wenschen over.

De instrumentale muziek vooral heeft door de achterlijkheid van hare blaas- en strijkinstrumenten en door de afwezigheid van een volledig uitgewerkte partituur bij gemis aan een doelmatig muziekschrift de draden van het levensdrama in al hun schakeeringen nog niet zelfstandig kunnen kleuren. De aard van de slaginstrumenten, waaruit een volledig Javaansch orkest „gamelan sa prangkat” hoofdzakelijk bestaat, heeft een zeer eenzijdigen invloed op de melodische structuur. De huidige gamelanmuziek kan door het overwegend aantal slaginstrumenten van verschillend materiaal en van verschillende constructies van de verscheidenheid van „rasa's” of gevoelselementen niet alle weergeven, wel de liefelijkheid, vroolijkheid, statigheid,forschheid en woede. Men mist er echter het oneindige verlangen en de peillooze diepte van wereldsmart, welke gekenmerkt worden door lang-gerekte tonen. De blaas- en strijkinstrumenten zijn te zwak vertegenwoordigd, dan dat zij bedoelde gevoelselementen voldoende kunnen doen spreken.

De behoefte doet zich gevoelen om al die sentimenten in een geregelden samenhang te rang-

Afb. 1.

Begin- en slotstuk van de rāga Sohini.

38

is bij uitnemendheid het lyrische element, dat een dramatischen achtergrond noodig heeft om duidelijk gezien en begrepen te worden.

Bij den huidige stand van de geschreven partituur voelt het orkest zich gebonden aan een metrisch thema, het z.g. geraamte van het toonstuk, „balunganning gending”, hetwelk in doelmatigheid eigenschappen van de „becijferde bas”¹⁾ en het Middeleeuwsche „cantus firmus”²⁾ in zich vereenigt. Afgezien van de zeer bijzondere gevallen en van het inleidmotief, „bukaning gending” is dit metrische thema door zijn symmetrische in-deeling te vergelijken met een rechthoekig „vakwerk.” Dit vakwerk is in de orkestpartituur maar al te duidelijk geaccentueerd en belijnd door de krachtige slagen van de „saron” en de punctuatie’s van een andere groep instrumenten. De melodie kan in groote vrijheid die vakjes en vakken met hare toonfiguren opvullen, gelijk een vogel de ruimte van zijn kooi met zijn gefladder vervult. Af en toe laten de „rebab”, het eenige strikinstrument van het orkest, en de „suling”, het eenige blaasinstrument, een klagend geluid hooren als zuchten en weenen zij in hun gevangenschap tusschen de wanden van het vakwerk. Helaas zij zijn

¹⁾ W. Hutschenruyter „Geschiedenis van het Muzikaal Dirigeeren.” Rede in Prov. Utrechtsch Genootschap, 4 Juni 1917.

niet krachtig genoeg, om de zware accentuatie’s van de hoofdmaatdeelen te temperen en de eenvormigheid van den bouw van het toonstuk te verbreken.

Dat rechthoekige vakwerk en naar evenredigheid de afzonderlijke vakken worden op een gegeven moment in het toonspel vergroot, door verlenging der toonzinnen. De gewonnen ruimte biedt aan de melodie gelegenheid hare vertakkingen uit te breiden. Zij komt daardoor meer tot haar recht; haar aanzien, haar waardigheid (lunggoh) wordt zoodoende verhoogd (munggah), in tegenstelling van den toestand, waarin zij door een enge ruimte is omsloten (mérong). Op die wijze vindt er een gelijkvormige vergrooing van het rechthoekige metrische vakwerk plaats. Doch de eenvormigheid is blijven bestaan.

Over het geheel genomen laten de melodisch-architectonische vormen van de orkestpartituur zich, volgens de opteekening van recenten datum op last van Pg. Ar. Pr. Prang Wedono VII gedaan, in zeven verschillende afdeelingen onderscheiden. Toch mist men die verscheidenheid van melodisch-architectonische vormen, welke een beeld geven van de levensbewogenheid des volks of

²⁾ Jhr. A. Rappard. „De Toonkunst en hare Beoefenaren.”



Afb. 2.

De stemming van de viool in de Javaansche scherpe quinten en de hoogte van den Javaanschen orkesttoon vergeleken bij den Europeeschen en daarmede overeenkomenden Hindoeschen toon.

minstens van den persoon des kunstenaars. Met behulp van een doelmatig muziekschrift dient het een en ander op papier te worden ontworpen. Door de volledig uitgewerkte partituur en door gereconstrueerde blaas- en strijkinstrumenten kunnen de zware accentuatie's van de hoofdmaatdelen overbodig gemaakt of tot binnen zekere grenzen teruggebracht worden, waardoor de mogelijkheid bestaat de melodische architectuur te verrijken.

Alvorens de reorganisatie van het concert onder de oogen te zien, moeten wij onderzoeken, hoe het met de vocale muziek gesteld is.

* * *

b. *De aard der vocale muziek.*

Men heeft in de Javaansch-vocale muziek ten aanzien van het rythme onderscheid te maken tusschen het metrisch gebonden en het vrije rythme. Dit vrije rythme is een voorrecht, dat de solo-zang bij het koor-gezag voor heeft. Het wordt toegepast op de zangwijzen, waarop de strofen van grootere en kleinere dichtwerken worden voorgedragen. Die zangwijzen worden in gewijzigden vorm ook wel in het melodramatisch schimmspel en in het muziekdrama, dus met orkestbegeleiding, voorgedragen, doch zij blijven ook dan veelal in vrij rythme.

Hieronder volgen de eerste twee strofen van het historisch-romantisch dichtwerk „Panji-Wuloong”¹⁾ op de zangwijze Dandang gulo:

Mrih sarkoro kang makirtyo nguni
Radèn Haji ran Mohamad Muso
hing Liembangan pangulune,
ngarang srat: Panji-Wuloong
boso Sundo, jinarwan Jawi
mring Dyan Sooryo di Joyo,
Banten Kaduhiloot.
Hing mangke pirembang-iro
kang poro lit lukitanipoon kinardi
kacoro Surokarto.

Vert.

Ten einde hen, die zich op de voordracht toeleggen, te gerieven, vervaardigde Rd. Haji Mohamed Muso, het geestelijk hoofd

¹⁾ Srat Panji Wuloong door Pg. Ad. Mangku Negoro IV.

²⁾ „Langen Driyo” of vreugde des harten. (Muziekdrama Da-

van Liembangan het werk: Panji-Wuloong in de taal van Sundaland, hetwelk in het Javaansch werd overgebracht door Rd. Sooryo die Joyo, (de latere Pg. Ad. Mangku Negoro IV), die (toenmaals) in Banten Kaduhiloot (N.N.O. v. Mènes) was gevestigd. Deze meende een deel van het woordental naar het taaleigen van Surokarto te moeten verwerken.

Kang kinaryo bubukaning rawi
narindro goong nagri Sukodono,
binetoro karatonne;
hangrèh samining ratu
kawan doso toor suro sakti,
tanpo linawan hing prang
denniro hanungkool.
Lir winangsit hing jawoto
sungkemmiro mring Sukodono narpati
Prabu Dewo Kisworo.

Vert.

Er was ereis een koning; Sukadana was zijn land; goddelijk was zijn heerschappij. Hij regeerde over veertig van zijns gelijken, die als dappere helden bekend waren; doch het was geen oorlogskracht waarmede hij hen bedwong. Alsof het de wil der goden was, aan dezen vorst van Sukadana, Prabu Dewa Kiswara, waren zij met trouwen eerbied vervuld.

Zie zangwijze afb. 4 en 5.

In het muziekdrama²⁾ „Damar Wulan” kreeg de jonge held van het verhaal, naar wien het stuk is genoemd, van de vorstin van Majapahit opdracht, om Sang Huru Bismo, ook wel Menak Jienggo, den vorst van het Oost-Javaansche rijk Balam-bangan, te bestrijden. Onderstaand couplet geeft de woorden weer, waarmede Bismo zijnen haast bezweken tegenstander toeroept:

Damar Wulan lah tangiyo
dene nora pojo pojo sirèki
hatanding kalawan hingsoon
hiki Sang Huru Bismo,
kang sinakti mondoro guno sudibyo noong.
Suro mroto joyo mroto
rebutten hingsoon ajurit.

Damar Wulan geef acht. Het is er verre van, dat gij mijn waardige tegenstander zijt, ik, de machtige Koning Huru Bismo die, met vele uitstekende bekwaamheden begiftigd, roemruchtig is door zijn dappere daden. Komaan ontnem mij de krijgskans.

De vocale muziek heeft in associatie met de literaire kunst een mooie ontwikkeling achter den rug. Men weet, dat de Javanen hunne dichtwerken niet declameeren, maar voorzingen. De strofen

(mar Wulan) uitgegeven door F. L. Winter.

van een geheel of gedeeltelijk hoofdstuk hebben naar gelang van de versmaat een bepaalde zangwijze, die op allerlei manieren kan worden gevarieerd. Dit voorzingen geschiedt door een persoon tegelijk. Wij hebben hier dus te doen met solozang. Ter verklaring van den aard van de hier bedoelde dichtkunst heeft men deze te beschouwen in verband met de muziek, en niet zooals sommigen hebben gedaan, afzonderlijk beoordeeld als een letterkundig produkt, waar de taal haar volle rechten heeft kunnen doen gelden; zoo althans kan een enkele uitlating worden opgevat van Prof. Kern ¹⁾, van Van Limburg Brouwer ²⁾.

Men moet de „Sekar” of bloementaal niet met de pocappan of het rhythmische proza en met de prosodisch gebonden dichtertaal over één kam scheren.

De sekar of bloementaal heeft zich juist van gedragenheid of andere prosodische bekoorlijkheid onthouden, omdat zij zich geschikt heeft naar andere dan haar eigen prosodische wetten. Die andere wetten zijn de rhythmische wetten der muziek.

Zooals gezegd, heeft de vocale muziek een associatie met de dichtkunst aangegaan.

Het ligt in den aard der associatie, dat de leden jegens elkander verdraagzaamheid betrachten, door een groote mate van zelfverloochening. Bij de associatie van taal en muziek der Javanen heeft de eerstgenoemde hare prosodische eigenschappen verloochend en zich ondergeschikt gemaakt aan gemeenschappelijke rhythmische wetten.

Ja, zij heeft ten behoeve van een melodieuze overeenstemming met de begeleidende zangwijze zich zelfs onderworpen aan bepaald voorgeschreven eindklanken, welke in de verzen van strofe tot strofe terugkeeren. Wij zullen nagaan, hoe de ontwikkeling van de Javaansche bloementaal plaats moet hebben gehad.

Blijkens mededeeling van Prof. Kern is de „Wrtta-sancaya” een Oud-Javaansch werk over versbouw

en wel over Sanskritsche verskunst toegepast op het Oud-Javaansch of „Kawi”. Het werk bevat uitsluitend vierelvormige strofen. „Deprosodische regelen” zegt Prof. Kern: door de Oud-Javaansche dichters in achtgenomen, zijn in alle opzichten dezelfde als die welke in ’t Sanskrit golden. Alleen in de behandeling der caesuur veroorloofde men zich eenige afwijkingen”.

De Hindoes onderscheiden de vedische en de wereldlijke metriek. In de vedische metriek geldt als hoofdprincipe: het aantal lettergrepen in het vers. In de wereldlijke metriek komt meer de prosodie op den voorgrond, d.i. de afwisseling van korte en lange lettergrepen. Naar gelang van de wijze, waarop deze prosodie wordt toegepast, onderscheidt men:

1e de „ganachanda”, d.i. de metriek, waarin het aantal mora’s van een vers verdeeld is in versvoeten of gana’s.

2e de „mâtrachanda”, d.i. de metriek, waarin alleen gelet wordt op het aantal mora’s van het vers.

3e de „aksharachanda” of het „wrtta”-metrum, d.i. de metriek, waarin het vers een bepaald aantal lettergrepen en elke lettergreep een bepaald aantal mora’s moet hebben. ³⁾

Het schijnt, dat het lettergreep-principe meer dan het principe der versvoeten in Hindostan van 50 jaren geleden populariteit geniet, hetgeen op te maken is uit de mededeeling van Sir Rabindranath Tagore in zijn werk „My Reminiscencies” (Mijne Herinneringen) nl., dat hij op zijn achtste jaar een vers moest opschrijven, waarna hem de constructie van de „payar”-dichtmaat van veertien syllaben werd uitgelegd.

Tanakung, de schrijver van de Wrtta-sancaya, spreekt in zijn werk van chanda (versmaat), mâtira (maatdeel), akshara en warna (beide bet. lettergreep), van het aantal lettergrepen (sangkyaning warna), en van korte (lagu) en lange (guru) lettergrepen, maar over de prosodisch gebonden versvoet, de gana, wordt niet gerept.

¹⁾ Inleiding tot de „Wrtta-Sancaya” blz. 11.

²⁾ „De Gids” Mei 1877.

³⁾ A. Weber. „Ueber die Metrik der Inder” blz. 327.

Afb. 3.

Hindoesche toonladders en maatsoorten.

tembang: Dandanggulo.

mrh sar-ko-ro karu ma-kir-tyo nju-ni,
 ra-ber ha-ji rar llo-ha-mad llo-so,
 hing Liem-bar-gar pa-nju-lur-he,
 nga-rang Srat Pari-ji Wu-long,
 ho-so Sur-jo ji-rar-war ja-wi,

Afb. 4.

Voorbeelden van Oud-Javaansche dichtmaat:

1. Sangkyāning warna mungging sa pāda ta
 nginaran canda ling sang Kawindra.
 Pat pungkyānyang pāda byakta dadi
 sakakawin monu mungging Palāmbang.

Vertaling vrij naar Prof. Kern:

Het aantal lettergrepen in elk vers heet versmaat volgens de leer der groote dichters.

Vier verzen (of vierels) maken voorzeker een heele strofe uit, gelijk (?) er staan in de Palāmbang ¹⁾.

2. Yadyastun pāda sangkyāning yati lamun guru
 lagunika beda ring tata.
 Yāwat mangkana tang prayoga nikanang
 guru lagu patatanya kawruhi.
 Tāwat beda ngaranya ring sa pāda yēki
 hinikētakēnan tatan pulah.

Zoowel 't getal caesuren in de verzen, als de kwantiteit der voeten is (bij verschillende maten) verschillend geregeld.

¹⁾ Zie ook Pg. Ar. Koesomodiningrat „Rarjwo Sarjo." Voor

mring dyar Sor-jo di Jo-jo,
 Bar-ten ka-du-hi--lot
 hing mang-ké pi-rem-bag-i--ro,
 karu po-ro lit ki-tar-ni-por ket-nar-di,
 ka-cho-ro Su-ro-kar-to

Maart 1919

Voor even zoovele wijzen van gebruikelijke rangschikking der lange en korte lettergrepen in een vierel als er bekend zijn, bestaan bijzonderenamen, welke ik zonder fout in dichtmaat zal opgeven.

3. Hāpan muda dahat ngwang
 Tan wruh ring rasa mātra.

Vertaling vrij naar Prof. Kern:

Daar ik zeer jong (onervaren) en onbedreven ben in de prosodie.

Voorts heeft Prof. Kerner opgewezen, dat de bron, waaruit beschrijver van het Oud-Jav. werk geput heeft, een andere moet zijn als de Pinggala-sutra, die door Weber is uitgegeven en die de vedische doch grootendeels de wereldelijke metriek behandelt. De bron is er een, die blijkbaar meer tot de vedische dan tot de wereldlijke metriek nadert.

Zooveel is zeker, dat de Oud-Javaansche vierelvormige strofen volgens het beginsel der vedische

het woord pralambang.

[illegible]

၁။ လာ ခေါ် ခေါ် လာ ခေါ်

လာ ခေါ် ခေါ် လာ ခေါ် လာ ခေါ်
tar-- po li-na-warz hing pranz,

၂။ ရှေ့ ခေါ် လာ ခေါ် လာ ခေါ်

ရှေ့ ခေါ် လာ ခေါ် လာ ခေါ်
der-mi-ro har-ming-kol,

၃။ လာ ခေါ် လာ ခေါ် လာ ခေါ်

လာ ခေါ် လာ ခေါ် လာ ခေါ်
lir wi-ranz-sit hing ja-wo-to,

၄။ လာ ခေါ် လာ ခေါ် လာ ခေါ်

လာ ခေါ် လာ ခေါ် လာ ခေါ်
surg-kem-mi-ro mzing Só-ko-do-ro nar-pa--ti,

၅။ လာ ခေါ် လာ ခေါ် လာ ခေါ်

လာ ခေါ် လာ ခေါ် လာ ခေါ်
pra-bu Dé-wo-kis-wo-ro

Maart 1919

Afb. 5.

metriek met wegcijfering dus van alle prosodische regelen tot de Middel- en de Nieuw-Javaansche dichtvormen zijn vervormd.

Men vergelijkte ook de „Sekar Kawie”, de dichtmaten in „Dwidja Isjwara”, onder welken naam de verzamelde werken van Pg. Ad. Mangkoe Negoro IV zijn uitgegeven en Winter's zamen spraken I pag. 170-172 met de opgaven van de vedische acht grondmetra in Weber's werk, blz. 152 e. v. De overgang tusschen de Oud-Javaansche vierelvormige strofe en de Middel-Javaansche onregelmatig gebouwde strofe is de gevarieerde plaatsing van de caesuren in de verzen en de verbreking van den vierelvorm.

Reeds in de 12e eeuw toonde Tanakung aan, hoe men door variatie en combinatie nieuwe dichtmaten kan verzinnen. Een van die Oud-Javaansche metrum-varieteiten komt, volgens Prof. Kern in Kawi-gedichten meermalen voor; o.a. zijn de Eerste Zang van 't Bharata-yuddha (Oorlog der Bha-

rata's) en de Derde van den Arjuna-wiwaha (Het Huwelijksfeest van Arjuna) daarin opgesteld. Zooals bekend, dateert de Arjuna-wihawa uit de eerste helft van de 11e eeuw n.C.

Het is hier de plaats om het minder prettige oordeel van Prof. Kern over de Javanen nl. t.o.v. de verwaarloozing van de prosodie aan te halen.

In zijn verhandeling over „De Legende van Kunjarakarna”, een Oud-Javaansch handschrift, daterende van de laatste helft der 14^e eeuw, zegt Prof. Kern, dat het onderscheid in de schrijfwijze der korte en lange klinkers niet meer in acht genomen wordt; in het nieuwere Javaansch zou met de gerekte a de uitspraak ā zijn verbonden.

In 't algemeen was het onderscheid tusschen van nature lange en korte klinkers een zaak van overlevering, die niet meer beantwoordde aan de gewone uitspraak. Vandaar dat de dichters, de eene meer de ander minder, vrij willekeurig den langen en den korten klinker bezigden al naarmate hun

dat in de maat te pas kwam.¹⁾ Tot zoover Prof. Kern.

De verwaarloozing van de prosodie in de dichtertaal en de vervanging van de a- door de å-klank schijnen hun oorzaak te hebben in den overwegenden invloed van den zang.

De vervanging van de a- door de å-klank, heeft de levendigheid van de taal getemperd en de geslotenheid en het stil-ernstige er voor in de plaats gebracht. Nu weten wij, dat ook de aard der Javaansche muziek het tegendeel van uitbundigheid vertoont.

Prof. Kern heeft voorts gemeend te moeten verklaren, dat de Javanen van thans „'t ware karakter der oude metriek niet meer kennen” en in den waan verkeerden, dat „het wezen eener versmaat bestaat in het aantal lettergrepen van ieder „pâda” of vers³⁾.”

De oudere en nieuwere versmaten, waarin de Javanen de teksten van hunne meest gewaardeerde verhalen hebben gebracht, dragen het stempel van het vedische principe, Weber zegt, dat bij de vedische metriek de lettergrepen niet gewogen doch geteld worden en dat onder „versmaat” slechts het aantal lettergrepen is te verstaan. De contractie van lettergrepen en de vocaal-verlenning zijn de hulpmiddelen om de versmaat in tact te houden.²⁾

Zoowel in de Oud-Javaansche als in de Nieuw-Javaansche sekar merken wij deze eigenaardigheden op.

Wij hebben dus grond voor onze meening, dat de Javanen het vedische lettergreep-principe in hun sekar hebben doorgevoerd. Op die basis moeten wij dus de ontwikkelingslijn van de sekar blijven volgen.

Het vedische principe is bij uitstek geschikt om aan het vrije rhythme van den zang te beantwoorden. De Javaansche sekar heeft inderdaad als hoofdkenmerk het aantal lettergrepen in het vers; om prosodie heeft men zich daarbij niet behoeven te be-

kommeren. Bij den bouw van de Javaansche bloementaal heeft men slechts rekening te houden met het verband tusschen het vers en de daarop betrekking hebbende zangwijze. De eindklanken der verzen spelen hierbij een grooten rol.

Het oordeel van Prof. Kern over de Javanen van thans heeft op prosodisch gebied wel grond, maar juist ten aanzien van de sekar is het geheel onverdiend.

De ontwikkeling van de sekar en zangwijze, door de Oud-Javaansche dichters in de 1^e eeuw begonnen, zou in het Middel-Javaansche en het Nieuw-Javaansche tijdperk worden voortgezet en wel zóó, dat de harmonietusschentaalen muziek bij de voordracht der dichtwerken even weldadig als een geurige bloem zou aandoen.

De „sekar kawi” met haar eenvormige strofe van vierels werd vervormd tot de ongelijkmatige „sekar dagellan” d.i. de half ontwikkelde sekar en hieruit ontstonden omstreeks het begin van de 17^e eeuw, ten tijde van den vorst-wijsgeer Sultan Agoong, de nieuw-Javaansche „sekar manca-pat”. Het aantal lettergrepen in een vierel of „lampah” d.i. een zekere tijd gaans, van de sekar kawi is van 6 tot 28 uitgedijd.⁴⁾ Wegens dit groote aantal lettergrepen wordt de oud-Javaansche sekar de groote sekar, „sekar hageng”, genoemd, in tegenstelling van de sekar manca-pat, die in het vers of „pâda” slechts hoogstens 12 lettergrepen telt en daarom de kleine sekar „sekar halit” heet.

De sekar dagellan heeft evenals de kleine sekar een klein aantal lettergrepen in het vers, nl. hoogstens 14. Men noemt de sekar dagellan ook wel „sekar tengah-an” d.i. de sekar van middelsoort, omdat zij een tusschenvorm is in de ontwikkeling van sekar kawi tot sekar manca-pat.

De verklaring van het woord manca of anders gespeld „mancha” ligt hier geheel op muzikaal gebied en wel op muzikaal-theoretisch gebied der Hindoes.

* * *

¹⁾ Kern „De Legende van Kunjarakarna” Verh. Kon. Ac. v. Wetensch. te Amst. blz. 4 en 5.

²⁾ Weber, „Ueber die Metrik der Inder” blz. 123 en 133.

³⁾ Kern „Wrtta-Sancaya” blz. 11, naar aanleiding van Winter's Zamenspraken I Blz. 168 e.v.

⁴⁾ „Sekar Kawie” door een ongenoemde.

Chanda of chhanda is volgens den Bengaalschen muziekgeleerde Sir Sourindro Mohun Tagore de opeenvolging van gelijke maat- of „tâla”-deelen, terwijl „laghu”- en „guru-mâtra” of „rhaswa”- en „dirgha-mâtra” achtereenvolgens de tijd zijn om een korten en een langen klinker uit te spreken.¹⁾ De Wrtta-sancaya is naar schatting van Prof. Kern geschreven in de laatste jaren van het bloeitijdperk van Kediri, waarin de beroemdste Indische heldendichten hun weg vonden in zelfstandige bewerkingen van de Oud-Javaansche letterkundigen.

Met de Sanskritsche verskunst is blijkbaar ook de Sanskritsche muziek en het Sanskritsche muziekschrift door de oude Javanen gekend. Tot dit vermoeden geeft o.a. aanleiding het voorkomen in de Javaansche literatuur van Sanskritsche muziektermen en van een of meer namen der Sanskritsche „râgas” en râginis”. Râgas en râginis zijn melodische schema's, welke bij de uitvoering er van herhaald en gevarieerd worden, zooals in de Javaansche orkestpartituur het geval is met het metrische thema „balunganning gending”.

De meerdere of mindere bekendheid van de oude Javanen met het Sanskritmuziekschrift kan worden opgemaakt uit het voorkomen van een interpunctie-teken in de Oud-Javaansche sekar, welk alseensamenstelling beschouwd kan worden van de teekens der Hindoesche „wirâma” en de „mâtra”. De wirâma is een caesuur, die te beschouwen is als een fermata, gelijk een rust van willekeurigen duur in de muziek. De wirâma (o) komt in de Hindoesche maat of „tâla” telkens eenmaal voor en heeft er een bepaalde plaats. Niet in alle Hindoesche maatsoorten wordt de wirâma aangetroffen, inde meeste gevallen bezit de tâla door de aanwezigheid van de wirâma een groote rekbaarheid. Zooals boven is gezegd, is de mâtra de tijd die noodig is om een korten klinker uit te spreken. Een tâla bestaat uit geheele en gebroken mâttras. Een mâtra is derhalve een tijdseenheid voor de tâla en kan aan den heelen of halven tel van de maat worden gelijkgesteld.

¹⁾ „Six Principal Râgas” blz. 32 en 44.

Men pleegt in de Hindoesche muziek-practijk, gelijk het geval met de maat, de tâla te „slaan”. Men onderscheidt in de tâla de „aghâta” of het slaan en de „wirâma” of de rust. De eerste aghâta van elke tâla wordt „sama” genoemd en onderscheidt zich van de overige aghâtas door een afzonderlijk teeken. (+) Zie afb. 3.

Het aantal mâttras in een tâla bedraagt, voorzover mij bekend, 4 tot 16. De tâla-soorten, die Dr. Sourindro Mohun Tagore in zijn „Six Principal Râgas” vermeldt hebben achter eenvolgens 4, 6, 8, 9 en 16 mâttras in de tâla. Men onderscheidt dus klaarblijkelijk de twee-ende drievoudige tâlasoort. De tâlas van 4, 8 en 16 mâttras worden in 4 deelen, die van 6 mâttras in 3 deelen, terwijl, merkwaardig genoeg, de tâla van 9 mâttras niet in 3 deelen, maar in 4 deelen van $2\frac{1}{4}$ mâtra is verdeeld.

Zulk een tâla-deel vertegenwoordigt den tijd tusschen twee slagen, aghâtas, of tusschen een aghâta en een wirâma (rust). Alleen in de tâla-soort van 6 mâttras in de tâla komt de wirâma niet voor; in de overige tâla-soorten staat zij geregeld op de plaats van de derde aghâta.

Het tijdsverloop tusschen de sama en de wirâma wordt „mancha” genoemd. Deze definitie wordt echter door een daarop volgende mededeeling van Dr. S. M. Tagore anders uitgelegd.

Men moet weten dat de tâlas door maatstrepen (bibhâjaka rekhâ) worden afgeperkt. Dr. S. M. Tagore zegt nl.; „Iedere mancha wordt door zulk een tâla-streep verdeeld”. Men kan volgens de eerste definitie de mancha in twee richtingen uitmeten, nl. in voorwaartsche richting met het schrijven der melodie mede en in achterwaartsche richting, d.i. dus van een sama tot de eerstvolgende wirâma en van diezelfde sama tot de voorafgaande wirâma. De tâlastreep scheidt die twee tâladeelen van elkander. Beschouwt men nu deze afgelegde deelen van de tâla als stukken van de ware mancha, dan is een verklaring gevonden voor de toevoeging van Sir S. M. Tagore t.o.v. de mancha. Blijft men zich beperken tot eerstgenoemde definitie van de mancha, dan is de toevoeging onduidelijk. Wij

moeten dus aannemen, dat een mancha zich uitstrekt van wirâma tot wirâma, hetgeen trouwens overeenkomt met het vers of het versgelid, dat uit den aard der zaak tusschen twee cassuren is besloten. En klaarblijkelijk heeft Dr. Tagore de mancha van gemelde grootte bedoeld.

Zulk een mancha bedraagt een even groot aantal mâttras als de tâla. Mancha-pat beteekent vier manchas. Vier manchas uit de tâlasoort, welke 8—16 mâttras in de tâla hebben, bedragen dus 32—64 mâttras.

Gaan wij uit van het standpunt, dat de mâttra de tijd is om een lettergreep uit te spreken, dan blijkt het totaal aantal lettergrepen van de „sekar manca-pat”, met uitzondering van twee op de tien sekars, de grenzen van vier manchas niet te overschrijden. De twee „buitenbeentjes” zou men zonder bezwaar kunnen indeelen bij de sekar manca-lima, d.i. de sekar van vijf manchas; in het Javaansch-Nederlandsch Woordenboek wordt het woord manca geacht betrekking te hebben op de met viertallen wassende „buurdorpen”.

Het aangroeien van de strofen telkens met vier lettergrepen treffen wij aan in de vedische versificatie onder den naam „catur uttara”.

Het komt mij voor, dat een muziek term als manca pat in de eerste plaats uit muziekbegrippen verklaard moet worden.

De aanduiding: kleine dichtmaat slaat op de lengte der dichtregels, van de sekar manca-pat, doch net zoo goed als op de heele strofe of de heele zangwijze nl. niet meer dan vier manca's bedragende. Wij zullen nu een andere woordverklaring trachten toe te lichten.

* * *

Het vedische principe is voor de dichtkunst bij uitstek het principe, dat gewillig naar het meer of minder vrije rythme der muziek luistert.

Waar de toon- en de letterkundige dichtregelen een nauwe betrekking hebben aangegaan, daar hebben zij geleerd elk zijn hebbelijkheden af te leggen, welke de goede wederzijdsche verstandhouding kunnen schaden en dat is in dit geval van de taal de prosodisch gebonden versvoet en van

de muziek de periodisch terugkeerende maat. In de Javaansche sekar heeft de taal niet alleen alle prosodie van zich af gewenteld, maar zij heeft zich ook onderworpen aan bepaald voorgeschreven eindklanken van de pâda's of verzen der strofe, hetgeen als melodieuze verklanking niet anders dan bevorderlijk is voor de zangwijze.

Daartegenover heeft de muziek de opeenvolging van gelijke maatdeelen: de chanda, omvergeworpen om de taal te kunnen volgen bij haren snellen opbouw van een gewenschte gedachte.

De gelijkmatigheidsterm: chanda heeft klaarblijkelijk plaats moeten maken voor de term „tembang” d.i. de Javaansche vertaling van de Sanskritsche aghâta of slag. Waarmede men heeft willen beduiden, dat de zang zich los heeft gemaakt uit de metrische gebondenheid. Een dergelijke losheid ligt opgesloten in het woord „uran-uran,” voor deze soort zangwijze.

De verklaring van het woord mancapat door Pg. Ad. Mangkoe Negoro IV is niet volledig, het woord „prenco” in „Dwidja Isjwara” blz. 336 e.a. is echter juist; het geeft het verspreid zijn, dus ook de losheid of metrische ongebondenheid aan.

* * *

De muziek heeft bovendien hare cassuren of wirâma's samen doen vallen met de interpunctie's van de taal.

Door de groote harmonie tusschen de strofe der dichtwerken en de betrokken zangwijze wordt door den Javaan begrijpelijkerwijs meer dan eens de sekar of bloementaal met de tembang, d.i. de slagen van den zang vereenzelvigd.

Men kan zich nu wel voorstellen, welk een machtige eenheid verkregen is tusschen de Nieuw-Javaansche zangwijzen en de Nieuw-Javaansche sekars; een eenheid nl., die zich geheel richt naar de normaal-menschelijke ademhaling en naar de natuurlijke zangcapaciteit, welke toereikend moet zijn om heele drama's uit het heldendicht achter elkander voor te zingen.

In het wezen der zaak is de tegemoetkoming aan het menschelijke zangvermogen de bedoeling van de Sanskritsche wirâma.

228846/

De toon- en de letterkundige dichtregelen trachten dus innig met elkander vereenigd, de opeenvolgende gedachten op te bouwen, zoodat de Javaansche zanger ze zingend-lezend kan voordragen.

De Javanen hebben hun Hindoesche leermeesters geen oneer aangedaan; integendeel, zij hebben de kunstzinnige toepassing van het vedische lettergreep-principe en van de wirâma in de voordrachtskunst op hoog peil gebracht.

Wij willen in dit verband wijzen op hetgeen Rouffaer en Juynboll ten aanzien van de „batik-kunst” hebben gezegd, nl., dat de grondelementen hiervan door Javanen uit Voor-Indië zijn gehaald en tot edele produkten zijn samengesteld. ¹⁾ Wij mogen zeker ook wijzen op de groote evolutie, die het Javaansche letterschrift uit het Sanskrit-alfabet heeft doorgemaakt om volgens Prof. Veth te kunnen „behooren tot de netste en fraaiste” en „tot de meest geschikte om de uitspraak duidelijk en zonder dubbelzinnigheid uit te drukken, die ooit zijn uitgedacht” ²⁾. Voorwaar, betere leerlingen kan men zich niet indenken mits men ze maar vrij laat zoeken.

De toepassing van de sekar manca-pat op ruime schaal had reeds in de 17^e eeuw na C. plaats. Wij lezen in de „Critische Beschouwing van de Sedjarah Banten” (d.i. critische beschouwing van de kroniek van het rijk Banten) van Dr. Raden Hoesein Djajadiningrat, dat die kroniek is samengesteld in 1662/63 en geschreven in „tembang mat-japat”. Sommige zangwijzen dragen andere dan de gebruikelijke namen. ³⁾

De schrijfwijze maca-pat, met weglating van de n, is stellig een onnauwkeurigheid. In het nieuw-Jav. „Serat Romo” blz. 1 treft men de goede spelling aan.

Het is mij niet bekend, of de „Sastro-Gending” d.i. „Taal (en) Muziek” van de hand van Sultan Agoeng en eveneens in „tëmbang manca-pat” geschreven, nog van ouderen datum is dan de Kroniek van het Rijk Banten.

De Sastro-Gending is blijkens mededeeling van R. M. Soetatmo Soerio Koesoemo een filosofisch werk, dat voor zoover mij uit zijn citaten bekend is, de grondslagen van taal en muziek raakt ⁴⁾, en uit het oogpunt van muziekwetenschap bestudeerd dient te worden. En de persoon van den schrijver en de karakteristieke titel van het geschrift wekken belangstelling.

In een artikel van Dr. Juynboll over „de Letterkunde van Bali” lezen wij, dat van het „Adiparwa” behalve een Middel-Javaansche redactie in „tengah-maten” ook een Balineesche redactie wordt aangetroffen en wel in „manca-pat metrum”. ⁵⁾

Het voorgaande in aanmerking genomen kan worden geconstateerd, dat de sekar mancapat tot op heden ongeveer een drietal eeuwen of langer populariteit heeft genoten.

De sekar manca-pat kun uitgroeien tot de sekar manca-lima en verder tot de sekar manca-anem, d.z. de sekar van vijfen van zes manca's. Dit opent wellicht voor dichters en niet minder voor toondichters een perspectief in de toekomst en kan voor hen een prikkel zijn, om de groote associatie tusschen taal en muziek — wij zouden haast van assimilatie kunnen spreken — nog langer te doen voortduren. Dit neemt niet weg, dat er voor taal en muziek ieder altijd gelegenheid te over blijft, om afzonderlijk hare eigendommelijkheden te ontwikkelen; van de taal de prosodie en woordenrijkdom, van de muziek de rhythmiek en het toonmateriaal.

(Wordt vervolgd).

¹⁾ G. P. Rouffaer en Dr. H. H. Juynboll „De batik-kunst in Nederl. Indië en hare geschiedenis”.

²⁾ P. J. Veth „Java” dl. IV blz. 169.

³⁾ Raden Hoesein Djajadiningrat „Critische Beschouwing van

de Sedjarah Banten” blz. 11.

⁴⁾ Tijdschrift „Nederl. Indië Oud en Nieuw” derde Jaargang.

⁵⁾ Bijdrage Kon. Inst. v. T. L. en V. v. Ned. Ind. deel 71 (1916) blz. 563.

