

Jan Willem Terwen

DE LANGE EN DE GAMELAN

Een negentiende-eeuwse ontmoeting tussen Oost en West



Jan Willem Terwen

DE LANGE EN DE GAMELAN

Een negentiende-eeuwse ontmoeting tussen Oost en West



scriptie ten behoeve van het doctoraal-examen muzikwetenschap
Universiteit van Amsterdam
2003

Afbeelding voorpagina: het orkest van de pangeran Mankunegara op de Tentoonstelling te Arnhem, 1879.

Afbeelding titelpagina: gebrandschilderd raam met gamelanorkest in istana Mankunegaran, Surakarta, 1989.

Inhoudsopgave

VOORWOORD	5
I. VOORSPEL	9
Nederland, Engeland en Oost-Indië	9
Raffles en Crawfurd	9
De wetenschappelijke bestudering van Nederlands-Indië	16
Enige Duitstalige schrijvers	20
Binnenlands bestuur en leger	24
Kerk en zending	27
Onderwijs en wetenschap	34
De kennis over de gamelan in de 19e eeuw	44
II. GAMELAN IN ARNHEM	49
De nationale en koloniale nijverheidstentoonstelling van 1879	49
Een primeur: een Javaans orkest in Europa	50
De programma's	53
Het instrumentarium	55
De danseressen	58
De ervaringen van de Javanen	60
Reacties van pers en publiek	64
De eerste indrukken van Daniël de Lange	68
III. DE GAMELAN EN DE LANGE	71
Daniël de Lange	71
A.D. Loman	73
De voordracht van Daniël de Lange	76
Transposities	80
'De vorm der muziekstukken'	82
'Eenige instrumenten bij de Javanen in gebruik'	84
'Op wetenschappelijke gronden'	87
IV. DE CONSEQUENTIES VOOR DE COMPOSITIST	89
De theorie, geïnspireerd door de gamelan	89
Het godsdienstige van de Cantate	95
De theorie toegepast op de compositie	97
De betekenis van de Godsdienstige Cantate	101
V. GAMELAN IN AMSTERDAM EN ANDERE STEDEN	105
De Internationale Koloniale en Uitvoerhandel Tentoonstelling in Amsterdam	105
Het tentoonstellingsterrein	106
De voorstellingen	108
De Javaanse musici	110
Het instrumentarium	112
Een benefietconcert	115
Het natuurlijke in de Oosterse kunst	118
De popularisering van de gamelan	120
De wetenschappelijke bestudering van de gamelan	123
VI. DE LATERE JAREN VAN DE LANGE	133
De carrière van Daniël de Lange	133
Musique des Indes Néerlandaises	135

Exposé d'une Théorie de la musique	142
Kritieken op <i>Exposé d'une Théorie de la musique</i>	147
Karakteristieken van De Lange	151
Epiloog: The Theosophical Path.	152
BIJLAGEN.....	159
Bijlage 1.....	159
Bijlage 2.	165
Bijlage 3.....	171
LITERATUUR EN AFKORTINGEN	173
Literatuur	173
Afkortingen	177

VOORWOORD

Lang geleden, toen de eerste Europeanen in de Indische archipel arriveerden, namen zij niet alleen de felbegeerde specerijen en andere handelswaar mee naar huis, maar ook de meest fantastische verhalen over hun avonturen en over de buitenissige zeden en gewoonten van de volkeren waarmee zij in aanraking waren gekomen. Toen zich in de 19e eeuw ook een grotere wetenschappelijke belangstelling voor Oost-Indië ontwikkelde ontstond eveneens bij geleerden en museale instellingen een begeerte om tal van objecten van culturele en kunstzinnige waarde mee naar huis te nemen. Wat eerder sporadisch in de verhalen vermeld werd over de muziek van de Javanen, kon toen door het verscheppen van muziekinstrumenten naar Nederland ook in materiële vorm aanschouwd worden. Collecties als het Koninklijk Kabinet van Zeldzaamheden en het Rijks Ethnographisch Museum te Leiden werden verrijkt met een toenemend aantal muziekinstrumenten, afkomstig uit verschillende lagen van de Indische maatschappij. Een kleine kring van belangstellenden en geleerden kon er kennis van nemen. De muziek zelf echter bleef voor de bewoners van Nederland (en Europa) onbekend. De instrumenten waren bij ontstentenis van de bezielende spelers tot zwijgen gedoemd, totdat daar in 1879 verandering in kwam. In Arnhem verscheen pangerang Hario Gondo Siwoyo uit Surakarta met zijn hoforkest en danseressen. Zij confronteerden de Nederlanders met het *crème de la crème* van de Javaanse uitvoerende kunsten.

In vergelijkbare zin is mijn eigen kennismaking met de gamelan verlopen. Gedurende mijn schooltijd kwam ik nogal eens in het Museum voor Volkenkunde te Leiden. Daar stond in de monumentale lichthal een gamelan opgesteld, en mijn moeder vertelde er wel eens wat over. Maar het bleef stil en geheimzinnig, net als de fraai gesneden beelden van *Garudā* met *Vishnu* op zijn rug en andere mythologische figuren uit Java en Bali, die rondom in de hal op hoge sokkels stonden en zwijgend op ons neerzagen. Werkend aan de voorliggende studie heb ik inmiddels begrepen dat ik destijds voor het instrumentarium uit Parakan Salak stond dat in 1883 op het Museumplein in Amsterdam geklonken heeft. Het was overigens niet geheel tot zwijgen gebracht, want ook in het museum voor Volkenkunde werd het nog wel eens bespeeld onder leiding van Ger van Wengen. Om een of andere reden echter was ik daar niet bij betrokken en bleef het dus stil, totdat daar in 1974 verandering in kwam.

In dat jaar hoorde ik voor het eerst gamelan in het echt in die andere lichthal, die van het Tropenmuseum in Amsterdam, die nog altijd bestaat in tegenstelling tot de eerste. Het was een virtuoos optreden van de musici en dansers uit het Noord-Balische dorpje Sawan. Een volgende, toch nog indringender ervaring was het werk dat Ton de Leeuw in 1975 als experiment schreef, *Gending*. De brug die hij daarmee tussen de Westerse en Javaanse muziek sloeg, werd ook een brug voor mij, hoewel nog onbewust. Het vervolg van deze incidentele ontmoetingen vond plaats tijdens een lang gewenste reis naar Java en Bali in 1989 en tijdens een verblijf in Toronto 1998. In dat eerste jaar maakte ik kennis met de muziek en dans in Indonesië zelf en in Canada leerde ik de op Bali geïnspireerde muziek van Colin McPhee kennen: een tweede brug. Nog weer later, toen ik de muziek van Daniël de Lange voor de opening van het Rijksmuseum bestudeerde, kwam ik op het spoor van zijn interesse voor de gamelan. Het onbestemde gevoel dat ik de weg van de gamelan moest volgen werd door deze derde brug bevestigd. Het onderwerp voor mijn doctoraalscriptie, dat door bijzondere omstandigheden toch nog in een laat stadium gestalte heeft gekregen, werd uiteindelijk mede door de enthousiaste stimulans van professor Rokus de Groot geconcretiseerd onder de titel *De Lange en de gamelan*.

Het verhaal van deze ontmoeting tussen Oost en West speelt zich hoofdzakelijk in de 19e eeuw af, met een uitloper tot 1922. De inleiding behandelt de in het midden van de 19e eeuw opgebouwde kennis van het fenomeen gamelan, voordat in 1879 op de Nationale en Koloniale Nijverheidstentoonstelling te Arnhem voor het allereerst in Nederland en zelfs voor het eerst in geheel Europa een gamelanorkest optrad. Het was niet zomaar een ensemble, het was een toporkest, genadiglijk afgestaan door zijne hoogheid pangeran Mankunegara IV uit Surakarta. Het optreden van de Javaanse musici en danseressen baarde alom opzien. Iets dergelijks was in

Nederland nog nooit vertoond. Het was 'the topic of the day'. Ook de componist Daniël de Lange werd erdoor gegrepen en verdiepte zich in de structuur van deze ongehoorde muziek. Uitgenodigd door het Aardrijkskundig Genootschap, hield hij in Arnhem een voordracht over de gamelan, waarbij hij zich ten slotte afvroeg wat deze muziek kon betekenen voor de Europese muziek. Met name de natuurlijke stemming van de Javaanse instrumenten die hij door metingen had vastgesteld, zette hem aan het denken, en wel zodanig dat hij de Europese evenredige stemming als zeer onnatuurlijk ging ervaren. Zijn theoretische bespiegelingen leidden een jaar later tot het componeren van de *Godsdienstige Cantate*, waarin hij zijn ideeën verwerkte. Niet alleen de muziektheoretische kant van de compositie maar ook het liberale karakter van de tekst geeft een beeld van de karakteristieken van Daniël de Lange. Toen in 1883 ten tweede male muziek en dans uit Java in Nederland te beleven was, dit maal ter gelegenheid van de Internationale Koloniale en Uitvoerhandel Tentoonstelling te Amsterdam, liet De Lange opnieuw zijn mening in het Nieuws van de Dag horen, ditmaal echter minder enthousiast. Het concept van de kampong op de Amsterdamse Tentoonstelling, waarvan de gamelan deel uit maakte, was echter geslaagd en vormde het voorbeeld voor de latere wereldtentoonstellingen in Parijs, Chicago, Londen, etc.

Daniël de Lange was een vooraanstaand musicus en had talrijke contacten met vooraanstaande geleerden, die weer op hun beurt tal van andere contacten hadden. In dit herennetwerk, waarin Loman, Land en Snelleman de belangrijkste referenten voor De Lange vormden, circuleerde in de tweede helft van de 19e eeuw een toenemende kennis over de muziek uit Nederlandsch-Indië en over de gamelan in het bijzonder. Enkele belangrijke publicaties (Wilkens, Poensen, Groneman, Jacobsen & Van Hasselt) getuigen ervan. Ook al staat De Lange soms wat op de achtergrond; hij is voor de periode tussen 1879 en zijn dood in 1918 een centrale figuur in de Nederlandse muziekwereld die tevens de rode draad vormt in de receptie van de gamelan alhier. Deze rol heeft hij niet alleen te danken aan het feit dat hij als professioneel musicus de eerste was die de klassieke muziek van Java op grond van zijn scherpe gehoor kon doorgronden - anderen waren allen geleerden die op hun best bevlogen amateur-musici waren -, maar ook aan de status die hij aan het eind van de 19e eeuw bereikt had, waardoor hij met gezag kon spreken en schrijven over muziek. Bovendien stond de reislustige De Lange op een opmerkelijke wijze open voor muziek uit andere culturen, terwijl zijn vrijzinnige geloofsopvatting tenslotte ruimte gaf voor de omarming van de grotendeels oosterse denkwereld van de theosofie.

In de loop van mijn onderzoek betreffende de 19e-eeuwse geschiedenis van de gamelan in Nederland doken diverse kleinere wetenswaardigheden op die interessant zijn voor de historische context, zoals bijvoorbeeld de wijze waarop het orkest van *Felix Meritis* het *Wilhelmus* speelde of de wijze waarop het Amsterdamse volk zich vergaapte aan de Javaanse danseressen die op het balkon van hun hotel sigaren stonden te roken. Grotere en kleinere vragen wachten nog op een oplossing: Wat is bijvoorbeeld een 'staccato' of een 'glasharmonica'? Met het laatste bedoel ik niet het instrument uit de tijd van Mozart maar een ander dat we niet meer kennen. De meeste kinderen uit de 19e eeuw zouden het waarschijnlijk wel hebben kunnen vertellen. In de volgestouwde depots van de musea zijn deze speelgoedinstrumenten niet te vinden, maar wel de meest simpele instrumenten uit de Oost-Indische archipel. Een ander vraag die nog beantwoord moet worden, betreft de verblijfplaats van het instrumentarium dat in 1879 door het orkest uit Solo is bespeeld. Twee dagen voor het vertrek in Amsterdam gaf het gezelschap nog een concert in het Paleis voor Volksvlijt. Wat gebeurde er daarna mee?

Soms zijn in de museale depots objecten en foto's te vinden, waarvan de beheerders lang niet altijd weten wat de betekenis, herkomst of samenhang is. De modellen in het Koninklijk Kabinet van Zeldzaamheden, waarvan Snelleman en De Lange in 1905 foto's lieten maken, getuigen van een van de fraaiste en kostbaarste gamelans ter wereld. Het is echter slechts een model. Wat was het voorbeeld? Ook researchewerk in kranten kan verrassende resultaten opleveren, zoals blijkt uit de het bericht van het Algemeen Handelsblad waarin verslag gedaan wordt van de eerste wayangvoorstelling in Nederland in 1883 te Leiden. Europese handschriften en publicaties uit de 19e eeuw lichten tevens een tip van de sluier op betreffende de historische

uitvoeringspraktijk van de gamelan. Een gambang gangså was in de 19e eeuw nog geen 'historisch instrument', maar tegenwoordig zijn steeds meer gamelans zo gestandaardiseerd, dat de gambang gangså net als de serpent of de vedel in Europa vrijwel geheel uit beeld verdwenen is. De 'orchestmeester' van de gamelan, zoals de ensembleleider in de 19e eeuw wordt genoemd, is steeds de bespeler van de *rebab*. De functie die de *kendang* in het ensemble heeft wordt in Europese teksten nooit genoemd. Betekent dat de kendang inderdaad minder belangrijk was dan tegenwoordig of betreft het een waarneming door een Euro-centrische bril? Tal van dergelijke aspecten van 19e-eeuwse muziekgeschiedenis uit oost en west passeren de revue gedurende de zes hoofdstukken van *De Lange en de gamelan*.

Al deze gebeurtenissen, verbanden en ontwikkelingen zijn door mij niet alleen gegroepeerd op grond van de contemporaine literatuur, maar ook voorzagen talrijke instituten, archieven en musea in bronnen die niet gepubliceerd waren. De instituten die door mij geraadpleegd werden, zijn de Toonkunstbibliotheek, het Koninklijk Instituut voor de Tropen, het Nederlands Economisch Historisch Archief en de Universiteitsbibliotheek in Amsterdam; het Gelders Archief en het museum Bronbeek in Arnhem; het Gemeente-archief in Delft, het Nederlands Muziek Instituut, het Haags Gemeentemuseum, de Koninklijke Bibliotheek en het Theosofisch Genootschap in Den Haag; het Museum voor Volkenkunde en het Koninklijk Instituut voor Taal- Land- en Volkenkunde in Leiden; het Wereldmuseum in Rotterdam; en de Bibliotheek van de S.O.W kerken en de Letterenbibliotheek van de Universiteit in Utrecht.

De spelling in de oude publicaties is vanzelfsprekend achterhaald, wat niet alleen voor het Nederlands geldt, maar ook voor het Indonesisch en Javaans. Oude spelling in citaten komt daarom voor naast de moderne spelling in de lopende tekst: *goeloe* naast *gulu*, *tjelempong* naast *celempung*, *salendro* naast *slendro*, *pendåpå* naast *pendopo*, enz. Overigens moet gezegd worden dat de moderne spelling lang niet altijd zo consequent is als die welke door 19e-eeuwse geleerden ontwikkeld werd. Tegenwoordig wordt *Mankunegara* soms fonetisch gespeld als *Mankunegoro*. De 19e-eeuwse Javanologen hanteerden de meer wetenschappelijke transliteratie *Mankunegårå*. Om verwarringen te voorkomen houd ik mij bij een aantal vaak voorkomende termen zoals *någå*, *garudå* en *Mankunegårå*. aan deze wetenschappelijke spelling. Specialistische termen, zoals namen van instrumenten en muziektermen zijn steeds cursief gedrukt, behalve 'gamelan' en enkele andere alledaagse namen, die immers een veel algemener bekendheid genieten.

Niet alleen dankzij de literatuur en talrijke instituten was het mogelijk deze geschiedenis te schrijven. Ook en vooral, was een aantal mensen uit mijn omgeving van groot belang. Als eerste noem ik professor Rokus de Groot, die mijn aanvankelijke aarzeling bij de keuze van dit onderwerp met zijn enthousiasme omhoog tot een beheerste bezetenheid, die nu eenmaal noodzakelijk is voor het plezierig welslagen van een onderzoek. Het maandelijks overleg tussen ons was steeds een stimulerende en spirituele gebeurtenis. Verder noem ik Onno Mensink en Elsje Plantema, die voor mij klankborden waren enerzijds vanuit de museumwereld, anderzijds vanuit de muziekpraktijk. Weerklank vond ik eveneens bij mijn broer Pier, die door zijn interesse in Indonesische kunst en zijn grote netwerk, een steeds boeiende gesprekspartner was en soms waardevolle tips had. Behalve dezen waren er nog anderen die mij geholpen hebben, zoals Pieter ter Keurs van het Museum voor Volkenkunde te Leiden, Amy Wassing en Anneke Groeneveld van het Wereldmuseum te Rotterdam, de medewerkers van het Nederlands Muziek Instituut, en nog tal van anderen. Last but not least ben ik veel dank verschuldigd aan mijn vrouw Mariette, die mij vooral veel waardevolle hulp heeft geboden op het gebied van de tekstverwerking, zodat de onvermijdelijke voetangels en klemmen die het gemak van de automatisering nu eenmaal aankleven, met kennis van zaken omzeild konden worden.

Jan Willem Terwen
Nieuwegein, juni 2003

I. VOORSPEL

Nederland, Engeland en Oost-Indië

Dit verhaal ligt ingeklemd tussen twee oorlogen: de Franse bezetting en de Eerste Wereldoorlog. Toen Napoleon in 1811 zijn intocht in Amsterdam deed werd Nederland definitief ingelijfd bij het Franse keizerrijk. Ook de koloniën, die echter door strikte toepassing van het continentaal stelsel van het moederland geïsoleerd waren, werden formeel Frans. Dat gaf Engeland, dat al een groot koloniaal rijk in India beheerste, met Lord Minto als gouverneur-generaal, aanleiding om voet aan wal te zetten in Kaap de Goede Hoop, Ceylon en Oost-Indië. Namens Minto leidde diens protégé Raffles de landing op Java. Zijn assistent John Crawfurd beschreef in de Nederlandse vertaling van zijn *History of the Indian Archipelago* de gebeurtenissen in het kort:

1811. De Hollandsche bezittingen in den Indischen Archipel deelen in het lot van het vaderland, en worden een deel van het Fransche rijk. De divisie-generaal Janssens wordt gouverneur. De Engelschen doen eene landing op Java. Zij nemen bezit van Batavia, en, na een hevig gevecht, verdrijven zij de Hollanders en de Fransche troepen uit de verschansingen op Wel te Vreden. De versterkte post bij Meester Cornelis wordt door de Engelschen bestormd en ingenomen.

De gouverneur Janssens, met het overschot van zijne magt, naar het oostelijk gedeelte van het Eiland teruggetrokken zijnde, valt er in de nabijheid van Semarang een gevecht voor, waarin de Hollanders te kort schieten. Er wordt eene capitulatie tot stand gebracht, waarbij Java en de onderhoorige bezittingen aan de Engelschen wordt over gegeven.

1816. Java wordt bij verdrag aan de Hollanders teruggegeven, en zij in het bezit daarvan gesteld. (Crawfurd 1823:536)

Gedurende de Engelse interimperiode was Sir Thomas Stanford Raffles aangesteld als luitenant-gouverneur van Java en onderhorige bezittingen. Beide Engelsen, Raffles en Crawfurd, die resident was bij het hof van de sultan van Java, schreven ieder na hun verblijf op Java belangwekkende boekwerken, die niet alleen de geschiedenis van de kolonie verhaalden, maar ook de 'history' in de meest brede zin: de natuur en de cultuur van Oost-Indië. Binnen dit kader gaven zij meer informatie over de Javaanse muziek dan enige andere Europeaan in de voorgaande eeuwen had gedaan. Vooral Raffles' werk *History of Java* (London, 1817) waarin enkele pagina's aan de gamelan worden besteed, blijkt voor de daaropvolgende decennia de belangrijkste informatiebron over de muziek van Java.

Raffles en Crawfurd

Sir Thomas Stanford Bingley Raffles (1781-1826) (Afb. I. 1.) verbleef van 1811 tot 1816 op Java. Naast zijn bestuurlijke plichten als luitenant-gouverneur wijdde hij zijn tijd met groot enthousiasme aan de wetenschap. Raffles werd in 1813 unaniem verkozen tot president van het in 1778 opgerichte Bataviaasch Genootschap voor Kunsten en Wetenschappen. Daar vervulde hij niet alleen zijn bestuurlijke functie, maar ook inhoudelijk was hij betrokken bij de doelstellingen van het genootschap, zoals blijkt uit een voordracht die Raffles op 24 april 1813 hield over de *Tembang*, de gezongen poëzie op Java, en de instrumentale muziek, de gamelan. Bij de populaire vormen van de *tembang* onderscheidt Raffles vijf verschillende strofevormen die afhankelijk van het onderwerp toegepast worden. In de hoger ontwikkelde vormen, met name in het *Kawi*, de oud-Javaanse poëzie uit de Hindu-tijd, bestaan veel meer varianten. Raffles spreekt ook over de verschillende soorten *wayang*: *purwo*, *gedog*, *wong*, *topeng*, *golek*, en de oude epische verhalen zoals de *Ramayana*, *Mahabharata* en de *Pandji-roman*. Daarbij schetst hij welke verschillende soorten gamelan deze voorstellingen begeleiden:

These dramatic exhibitions are accompanied by performances on the Gamelan, or musical instruments of the Javanese, of which there are several distinct sets; the *Salindro*, which accompanies the performances from the B'rata Yud'ha and Romo, as well as the Topeng; the Pelog which

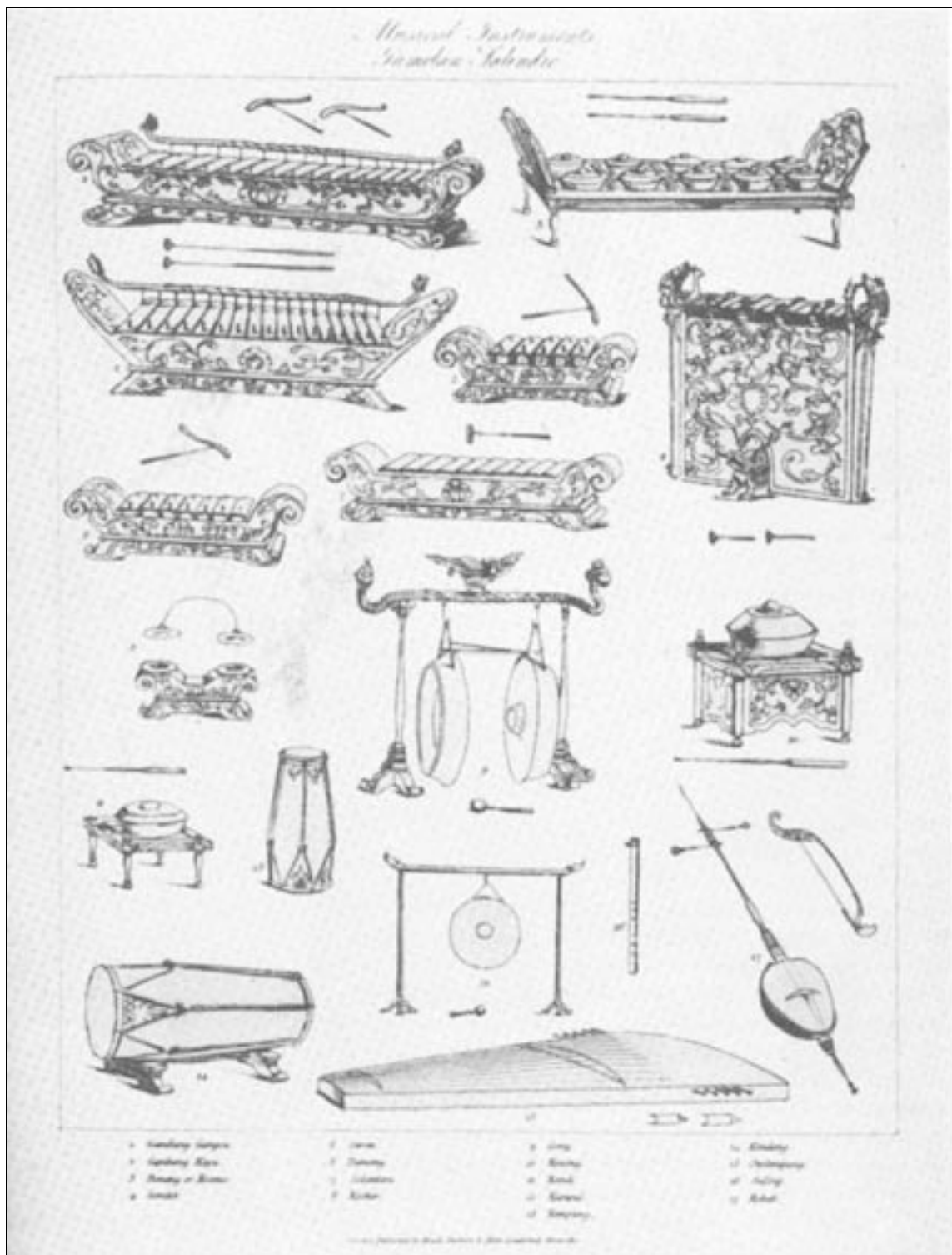


Afb. I.1. Sir Stamford Bingley Raffles, potloodtekening door Sir F.L. Chantrey, 419 x 79 mm, 1817. (National Portrait Gallery, London)

accompanies the Wayang Gedog, the Kodok Ngokek [sic], Chara Bali, Senenan and others; the Javanese music is peculiarly harmonious, but the gamut is imperfect. (Fagg 1970:20)

Wanneer Oost-Indië in 1816 door Engeland teruggegeven wordt aan Nederland, keert Raffles naar Engeland terug en neemt hij een schat aan objecten van culturele waarde mee. Daaronder bevinden zich planten en zaden, bronzen sculpturen uit de Hindoïstische periode, wapens, wayang-poppen, topeng-maskers en last but not least het instrumentarium van twee complete gamelan-orkesten. 'Examples of all these objects are illustrated in Raffles's book, which remained supreme in this field until the work of the great Dutch scholars at the end of the nineteenth century'. (Fagg 1970:13) Illustraties in *The History of Java* van een aantal van deze voorwerpen gaven de lezers uit de eerste helft van de negentiende eeuw enig inzicht in de Javaanse cultuur (Afb. I.2.). De meeste objecten kwamen na Raffles' dood in het bezit van het British Museum. Vooral de unieke zoömorfe gamelan heeft bekendheid gekregen door zijn rijke beeldhouwwerk in de vorm van *nāgā's* en *garudā's* (Afb. I.3.).¹

¹ De herkomst van deze gamelan is onduidelijk. Het betreft een vormgeving die bij geen andere gamelan aangetroffen wordt. De koppen van de *nāgā's* en *garudā's* waarmee de instrumenten uitgemonsterd zijn, stammen uit de mythologische wereld van het Hinduïsme. De niet te overtreffen vormgeving duidt zonder twijfel op een vorstelijke herkomst. Er zijn slechts weinig gamelans die een vergelijkbare zoömorfe uitvoering hebben. Na het midden van de 19^e eeuw wordt deze vormgeving niet meer gebruikt; botanische motieven krijgen dan de overhand, mogelijk onder sterkere invloed van de islam. Theorieën omtrent de herkomst wijzen onder andere naar Madura of Noord-Oost Java. Een andere mogelijkheid is niet ondenkbaar: Raffles bezorgde de sultan van Yogyakarta in 1812 een militaire nederlaag en plunderde met zijn soldaten de kraton. Vele heilige erfstukken van de sultan nam hij mee. Onder de resterende *pustaka's* die door J. Groneman in zijn boek *De Garûḥ te Ngajogjâkarta* besproken worden,



Afb. I.2. Overzicht gamelan-instrumenten uit The History of Java. Linksboven de gambang gangså, daaronder de gambang kaju. (Raffles 1817)

De tweede gamelan is in het bezit van de familie Verney en bevindt zich in Claydon House, Buckinghamshire. Dit instrumentarium is rijk gedecoreerd met de tegenwoordig meer bekende botanische motieven. (Afb. I.5.) Deze gamelan is niet zo oud als die in het British Museum. Onlangs is door onderzoek van Sam Quigley vast komen te staan dat de instrumenten in *Claydon*

bevindt zich een ceremoniële doos (*wadab*) in de vorm van een *nâgâ*, die een vrijwel identieke vorm heeft als de sarons van de gamelan uit het British Museum. (Afb. I.4.) Hoewel varianten van dergelijke *wadab*'s ook in andere kratons te vinden zijn, zou het mij niet verbazen als de gamelan uit het British Museum door Raffles uit Yogyakarta is meegenomen.



Afb. I.3. Een demung van de gamelan van Raffles, in de vorm van een mythologische nâgâ (British Museum). (Fagg 1970)

House voor Raffles persoonlijk op bestelling gemaakt zijn. Daarmee is ook de ongebruikelijke diatonische stemming van deze gamelan (uitgaande van de toonladder van A-grote tertsen) te verklaren. Wellicht had Raffles het idee dat met deze toonschaal, die minder 'imperfect' was, muziek te kunnen maken die meer bij de Europese smaak aansloot. Waarschijnlijk is er echter nooit door een ensemble op gespeeld, want de enige musicus die op de gamelan kon spelen was Raden Rana Dipura (Afb. I.6.) die in 1816 met Raffles mee naar Engeland kwam en daar vier jaar verbleef. Deze Javaanse prins trad een aantal keren solistisch op met de *gambang kaju*.

This instrument is general throughout the Archipelago, and is frequently played alone, or accompanied only by the drum and a small gong. Râden Râna Dipûra, a native of Java, who accompanied me to England, played on this instrument several of his national melodies before an eminent composer, all of which were found to bear a strong resemblance to the oldest music of



Afb. I.4. De ceremoniële doos (*wadah*) in de vorm van de geschubde en gekroonde Nâgâ, genaamd *arda walika*, is één van de acht gouden rijksieraden (*upacara*) van de sultan van Yogyakarta, die werden meegevoerd in de *garebeg*. (Groneman 1895)



Afb. I.5. De *gender* uit Claydon House. (Quigley 1996)

Scotland, the distinctive character of both, as well as of Indian music in general, being determined by the want of the fourth and seventh of the key and of all the semitones. By reiteration several of the sounds are artfully prolonged much beyond their noted length, which produces an irregularity of measure that might both perplex and offend the educated ear of an accompanying timeist. The rhythm of the sections (from extension and contraction) appears very imperfect. (Raffles 1817:471)

De vergelijking met de muziek uit Schotland is voor een Brit misschien niet verassend, maar ook op het continent waren Schotse liederen in die tijd populair. Haydn en Beethoven maakten er bewerkingen van en ook die tonen de karakteristieke pentatoniek. (Fig. I.1.) De *gambang kaju* die zowel bij Raffles als bij Crawford onderscheiden wordt van de *gambang gangsa* (Afb. I.2), was in die tijd kennelijk vooral een instrument waarmee men buiten het grote ensemble veelal solistisch optrad.

De laatste klasse van speeltuigen, om op te slaan, zijn de staccato's in het Javaansch gambang genoemd; (...) De eerste derzelve is de houten of gambang kaya, (...) Dit speeltuig is bij alle eilanders in gebruik, bijzonder bij de Maleijers; het wordt meest alleen bespeeld. Eene andere soort is aan de eerste gelijk, met uitzondering, dat de staven van metaal in plaats van hout gemaakt zijn; (Crawford 1823:330)

Meer dan alleen als gretig verzamelaar van culturele objecten, en meer dan Crawford, legt Raffles zijn oor te luisteren bij de muziek die door mensen van vlees en bloed gemaakt wordt. Hij merkt een anhemitonische pentatoniek op en relateert deze met de oudste muziek van Schotland. Met het ritme van het gamelanspel heeft hij duidelijk moeite. In zijn verblijfplaats Semarang heeft Raffles zelfs muziek laten noteren en voor zijn boek op koperplaat laten graveren:

The airs which are exhibited in the plate are selected from several written down by a gentleman at *Semarang*, as they were played on the rebáb of the *gámelan pélog*, and may afford a further illustration of the nature of their music. (...)



Afb. I.6. Ráden Rána Dipúra, door Raffles naar Engeland meegenomen om de *gambang kaju* te bespelen. (Raffles 1817)

The Javans do not note down or commit their music to writing; the national airs, of which I have myself counted above a hundred, are preserved by the ear alone. Those which are exhibited in the plate are among the most popular: (Raffles 1817:471)

Opmerkelijk is dat Raffles hier een poging doet om ook de onzienlijke kant van de muziek te registreren. Noodgedwongen bevinden de geschreven noten zich in het Europese keurslijf van de anhemitonische pentatonische stemming; van een mogelijke pelog-stemming is namelijk niets te herkennen. Kennelijk werd deze als 'imperfect' ervaren en geïnterpreteerd als een toonschaal van d - e - fis - a - b. (Fig. I.2.) Voor Crawford is de pelog-stemming misschien nog onduidelijker geweest, maar wat de miring-toonschaal betreft zit hij er niet ver naast:

Een ander orkest wordt *salendro* genoemd, en is het volkomenste van allen, het zij wegens het aantal speeltuigen, waaruit het bestaat of het aantal noten van dezelve. De *pelag* [sic] is daarmede gelijk, behalve dat eenige instrumenten minder noten hebben; alle zijn groter en zwaarder van geluid. De *miring*, zoo als uit den naam af te leiden is, is een zamenstel van de *salendro* met de *pelag*. (Crawford 1823:331)

Behalve de orkesten die *salendro*, *pelog* of *miring* genoemd worden, somt Crawford nog een aantal soorten gamelanorkesten op: *Kodok Ngorek*, *gamelan choro bali*, *sekatén*, *srunen*. Het zijn dezelfde namen die Raffles noemt. Net als de laatste signaleert Crawford de pentatoniek en relateert deze aan diverse andere volkeren.

18. Enchantress, farewell · O Zaub'rin, leb' wohl

Andantino grazioso con espressione

Singstimme

En - chan - tress, fare-well, who so oft has de-coy'd me, At the close of the ev - ning, through
 O Zaub' - rin leb' wohl! In dei - ne Lie-bes-ban - de Hab' oft süß ich ver-lockt Nachts den

Klavier

p

wood-lands to roam, Where the
 Wald noch durch-streift, Dass der

Fig. I.2. Pentatoniek in: Beethoven, *Schottische Lieder*, opus 108 nr.18. (De fluit-, viool- en cellopartijen zijn weggelaten.)

De instrumenten zijn allen op denzelfden toon als de zwarte sleutel [key] van de piano-forte, in welken toon zoo vele van de Schotsche, Iersche, alle de Chinesche, en eenige van de Oost-Indische en Noord-Amerikaansche liederen en gezangen van de grootste oudheid gecomponeerd waren. (Crawfurd 1823:331)

Onang Onang - The delight.

Fig. I.1. Een van Raffles' transcripties van een (pentatonische) pelog melodie. (Raffles 1817)

In het algemeen lijken de beschrijvingen van Raffles en Crawfurd erg op elkaar. Raffles is alleen nog wat rijker. Het boek van Crawfurd werd al spoedig in het Nederlands vertaald, want de vertaler erkende dat de kennis over Oost-Indië destijds zeer gebrekkig was. De 18e-eeuwse kroniek van Valentijn was namelijk flink verouderd en sedertdien was er maar weinig gepubliceerd. Pas in 1836 volgt er een goedkope en ingekorte Nederlandse vertaling van Raffles' werk.

Als na het Engelse tussenbestuur in 1816 wel Oost-Indië weer aan Nederland teruggegeven wordt, maar niet de voormalige VOC-kolonies Kaap de Goede Hoop en Ceylon, geeft dit aan sommige Nederlanders aanleiding om te spreken over het 'perfide Albion'. Gedurende de gehele koloniale tijd, tot aan de bersiap-tijd² blijven deze gevoelens onderhuids bestaan. Wanneer J. Groneman in de jaren tachtig van de 19e eeuw in Yokjakarta naar de hofkapel van de sultan luistert noteert ook hij zijn twijfels:

'(...) de hofkapel, hollandsch alleen door de muziek die zij voortbrengt en de half westersche uniform der met goudgerande roode mutsen gedekte oostersche kunstenaars. Zij ontvangt ons met een vaderlandsch volkslied, dat ons nog weldadiger zou aandoen, indien we niet nu en dan verder dachten dan de dag van heden of morgen, en niet begrepen dat ons 'Wilhelmus' of 't 'smettenvrij Neerlands bloed' onmiddellijk door een even overtuigend 'God save the Queen', of iets anders van dien aard, vervangen zou worden, wanneer wij door wanbestuur of onkunde er toegebracht mochten worden, ons gezegend Java aan anderen af te staan. (Groneman 1895:21)

De wetenschappelijke bestudering van Nederlands-Indië

Na het vertrek van de Engelsen werd het bewind over Indië door de Nederlanders hervat en werd ook het wetenschappelijke werk voortgezet. Tal van botanici zoals G.C. Reinwardt, oprichter van 's Lands Plantentuin in Buitenzorg, diens opvolger C.L. Blume en de avontuurlijke F. Junghuhn waren gedreven persoonlijkheden die een schat aan botanisch materiaal verzamelden. De activiteiten van de Natuurkundige Commissie onder leiding van C.J. Temminck (1778-1858) leidde tot de indrukwekkende uitgave van de driedelige *Verhandelingen over de natuurlijke geschiedenis der Nederlandsch Overzeesche bezittingen*. De planten, dieren, fossielen, mineralen en etnografica die de leden van de commissie verzameld hadden, kwamen in de musea in Leiden terecht. De etnografica vonden een plaats in het Rijksmuseum voor Volkenkunde dat in 1837 opgericht was rond de Japanse collectie van Ph.F. von Siebold.

Intussen was ook de belangstelling voor de verschillende talen die in de koloniën gesproken werden, toegenomen. Het maleis was al langer bekend³, maar tegen het midden van de 19e eeuw verdiepten geleerden zoals H. Neubronner van der Tuuk en Taco Roorda zich niet alleen in het Javaans, maar ook in het Kawi, het Bataks, het Lampongs, het Sundanees en het Balinees. In het *Tijdschrift voor Nederlandsch-Indië* publiceerde J.A. Wilkens in 1850 een Javaans gedicht *Séwáká*, waarvan hij, naast de Javaanse tekst, niet alleen de Nederlandse vertaling gaf, maar ook een inleiding die serieus stilstaat bij de Javaanse muziek. Op grond van zijn kennis van het Javaans presenteert Wilkens voor het eerst in de literatuur inzicht in de twee toongeslachten *slendro* en *pelog*, over de *laras*, (de modi binnen de toongeslachten) en over de namen en de afstanden van de noten. Hij noemt zijn adellijke informant, met wie hij ongetwijfeld Javaans gesproken heeft.

Naar de onvolkomene inlichtingen die ik omtrent de Javaansche toonkunst van den Pangéran Koesoemâ di lágâ te Soerakarta gekregen heb en volgens vergelijkingen met mijne verzameling van Javaansche dans- en zangmuziek heeft de *Saléndro* een onvolkomen' octaaf van vijf noten, terwijl de octaaf van de *pélog* uit zeven bestaat. De vijf noten van de *Saléndro* worden genoemd: *goeloe* of

² Mijn moeder, J. van Leur-de Loos (later: Terwen-de Loos), schrijft in een brief van eind 1945 vanuit Batavia over het perfide Albion, wanneer de revolutionaire jongeren van Soekarno met hun geschiet de samenleving ontwrichten en de aanwezige Engelse troepen duidelijk de andere kant op kijken.

³ John Crawfurd en John Leyden, beiden uit het gevolg van Raffles, schreven boeken over de maleise taal.

panoenggoel, *t̃ ngah*, *limā* (vijf), *ñ m* (zes) en *barang*; de zeven van de *pélog*: *goeloe* of *panoenggoel*, *t̃ ngah*, *pélog*, *limā*, *ñ m*, *barang* en *manis*. De noten *pélog* en *barang* van de laatste soort van *gammelan* schijnen later bij de vijf te zijn gevoegd. (Wilkens 1850:390)

Wilkens staat vervolgens stil bij de verschillen van intervallen die kunnen voorkomen bij twee gamelans die niettemin dezelfde toonschaal hebben.

Een verschil van een kwart toon brengt bij den Javaan nog geen' wanklank te weeg; b.v. bij deze *gammelan* is de *manis* gelijk aan *f*, en bij de andere gelijk den toon tusschen *f* en *f* kruis, terwijl bij beide de noot, waar de *manis* op volgt met de *e* overeenkomt. Even zoo verschilde de *gammelan* van den Pangéran Koesoemā di lāgā van die van den Pangéran Adipati Mangkoe negārā bij wien de *Saléndro* nog een noot had de *manis*. (Wilkens 1850:390)

De schrijver, die als Europees onderzoeker kennelijk reeds rond 1850 uitging van een zekere standaardisatie⁴, spreekt vervolgens zijn verbazing over deze afwijkingen in toonhoogten uit:

Men wil dit verschijnsel toeschrijven aan bijzondere smaak; aan dezen zou deze verhouding, en aan genen zouden andere nuances in de toonreeks beter bevallen. Ik voor mij houd het echter voor een gebrek in de instrumenten zelve gelegen, want de ketels en toetsen moeten toch van de juiste dikte of dunheid zijn, wil men, dat zij overal in dezelfde verhouding van toon tot elkander staan; en aangezien de Javaan niet op de hoogte is van de mechanica, die ertoe vereischt wordt om ze zoodanig te maken, zoo moet bovengenoemd gebrek zijn werk wel aankleven, terwijl het van den anderen kant als vanzelf spreekt, dat die ketels en toetsen van eene *gammelan*, waar het meest op geslagen wordt, door het slijten langzamerhand ook dunner van toon moeten worden. Het gehoor gewent er zich echter ongemerkt aan; en daaruit moet die verschillende smaak zijn ontstaan. (Wilkens 1850:390-91)

Wilkens staat niet stil bij de beschrijving van de verschillende instrumenten. Hij wijdt zich vooral aan de muziek zelf, maar het is duidelijk dat zijn waarneming van de gamelanmuziek nog oppervlakkig is.

Niettegenstaande de Javaan hoegenaamd geen denkbeeld heeft van noten zoude hij omtrent 300 soorten van muziek hebben, die de muzikanten uit het hoofd spelen, alle komen echter uit gebrek aan verscheidenheid van klanken en door een eenvoudigheid van stijl bijna met elkander overeen. (Wilkens 1850:391)

Dan vergelijkt hij de toonhoogten van *slendro* en *pelog* met elkaar en stelt dat wanneer de *t̃ ngah* (tegenwoordig beter bekend als *dada*) in beide toongeslachten gelijk is, dan ook 'de *ñ m* van beide soorten in klanken overeenkomen, zijnde de eerste gelijk aan *g* en de tweede aan *d*, terwijl de overige daarmede in de volgende verhouding staan'. Wilkens schetst in het schema (Fig. I.3.) hoe de toonschalen van beide geslachten *slendro* (bovenste notenbalk) en *pelog* (onderste notenbalk) zich tot elkaar verhouden. Daaruit blijkt dat hij *t̃ nggah* niet met *g* associeert, maar met *a*. In plaats van *limā* en de *ñ m* gebruikt de Javanoloog de Nederlandse vertalingen *vijf* en *zes*. In *slendro* plaatst hij na *zes barang*, maar in de regel wordt tegenwoordig de naam *barang* alleen in *pelog* gebruikt⁵.

Wilkens interpreteert vervolgens de verschillende karakters van de toongeslachten:

⁴ In Europa was de gelijkzwevende temperatuur gemeen goed geworden en ook de gemeenschappelijke stemtoon *a'* werd inmiddels steeds algemener geaccepteerd. De meeste Europese orkesten stemden rond het midden van de 19e eeuw de *a'* tussen de 437 en 440 Hz (Helmholtz/Ellis 1885:499).

⁵ Wilkens plaatst *barang* in *slendro* tegenover *manis* in *pelog*. Feitelijk bedoelt hij hiermee de tonen die tegenwoordig zowel in *slendro* als in *pelog* algemeen aangeduid worden als *penunggul*. Omdat deze tonen in de moderne cijfernotatie het cijfer 1 krijgen, begint in die optiek de rij van Wilkens met de tweede toon: *gulu*. In het schema moet de plaatsing van *barang* en *manis* dus gezien worden als een herhaling van deze twee tonen in het octaaf.

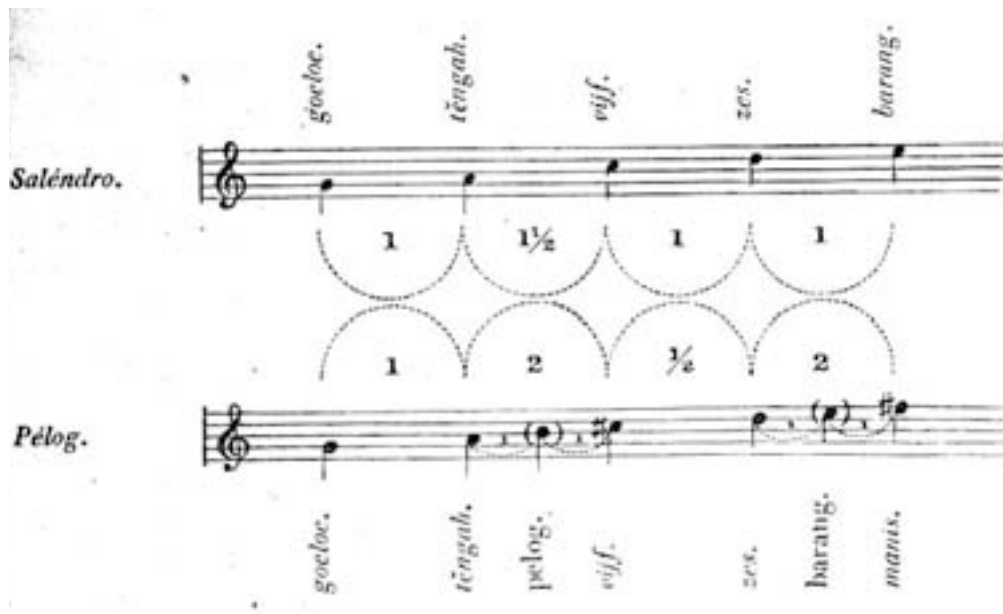


Fig. I.3. Toonschalen volgens Wilkens (Wilkens 1850:391)

Is bij de *saléndro* het minste verschil een toon, bij de *pélog* ziet men twee halve toonen, als van c kruis op d, en van f kruis op g, waardoor de toon van de *pélog* mineur en die van de *saléndro* majeur is, of heeft, zoo als de Javaan het zegt, de *saléndro* iets mannelijks en de *pélog* iets teeders. (Wilkens 1850:392)

Dan legt Wilkens uit dat beide geslachten drie *laras* (tegenwoordig met *patet* aangeduid) hebben en op welk moment van de wajangvoorstelling de *laras* gebruikt worden. En passant vermeldt hij iets over de metrick van gamelanmuziek en geeft tenslotte zelfs notenvoorbeelden (Fig. I.4.) van de verschillende *laras*:

De eerste *laras*, die des avonds gebruikt wordt, noemt men bij de *pélog* *laras vijf* en bij de *saléndro* *laras zes*; de tweede des middernachts gebruikt, bij de *pélog* *laras zes* en bij de *saléndro* *laras negen*; en de derde tegen den morgen gebruikt, bij de *pélog* *laras barang* en bij de *saléndro* *laras manjoerā*. Geene andere verdeeling schijnt bij de Javanen bekend te zijn dan de vier kwart en de twee kwart maten; triolen, quintolen, sextolen enz., vindt men in hunne muziek niet.

Ter opheldering van de *laras*, laat ik volgen een gedeelte van eene Javaansche muziek door een Javaan, behorende tot het korps Mankoenagransche muzikanten voor Europeesche muziek op noten gebracht. (Wilkens 1850:392)

Wilkens realiseert zich goed dat door deze notatie de Javaanse melodieën in zekere mate in een Europees keurslijf gedwongen zijn, maar in een uitgebreide voetnoot verantwoordt hij zich en motiveert hij zijn presentatie.

Ik heb er eenige veranderingen in gemaakt, omdat zij den toets van vergelijking met de opgegevene gammes, die uit de daarin voorkomende noten zijn zamengesteld, niet kon doorstaan en derhalve niet juist kon zijn; maar het is daarom niet gezegd, dat zij volgens mijne transpositie [niet] juist is, ik wilde slechts een denkbeeld geven van de verschillende toonsoorten gebaseerd op de bovenstaande toonladders. Deze muziek schijnt ook voor de *pélog* het meest geschikt te zijn en is in de *saléndro*, ondanks de veranderingen hier en daar in de opvolging der toonen, ter vermindering van wanklank toch aangenaam; hierdoor verandert ook soms eene muziek van benaming en behoort alsdan tot die soorten, welke alleen bij de *saléndro* gebruikelijk zijn. Het is opmerkelijk, dat de drie verschillende *laras*, overeenkomen met de oude toonsoorten der Grieken; de *laras barang*, beantwoordt aan de *Ionische* toonsoort, de *laras vijf* aan de *Dorische* en de *laras zes* aan de *Lydische*; de vier andere toonsoorten schijnen bij de Javanen niet bekend te zijn. (Wilkens 1850:392)

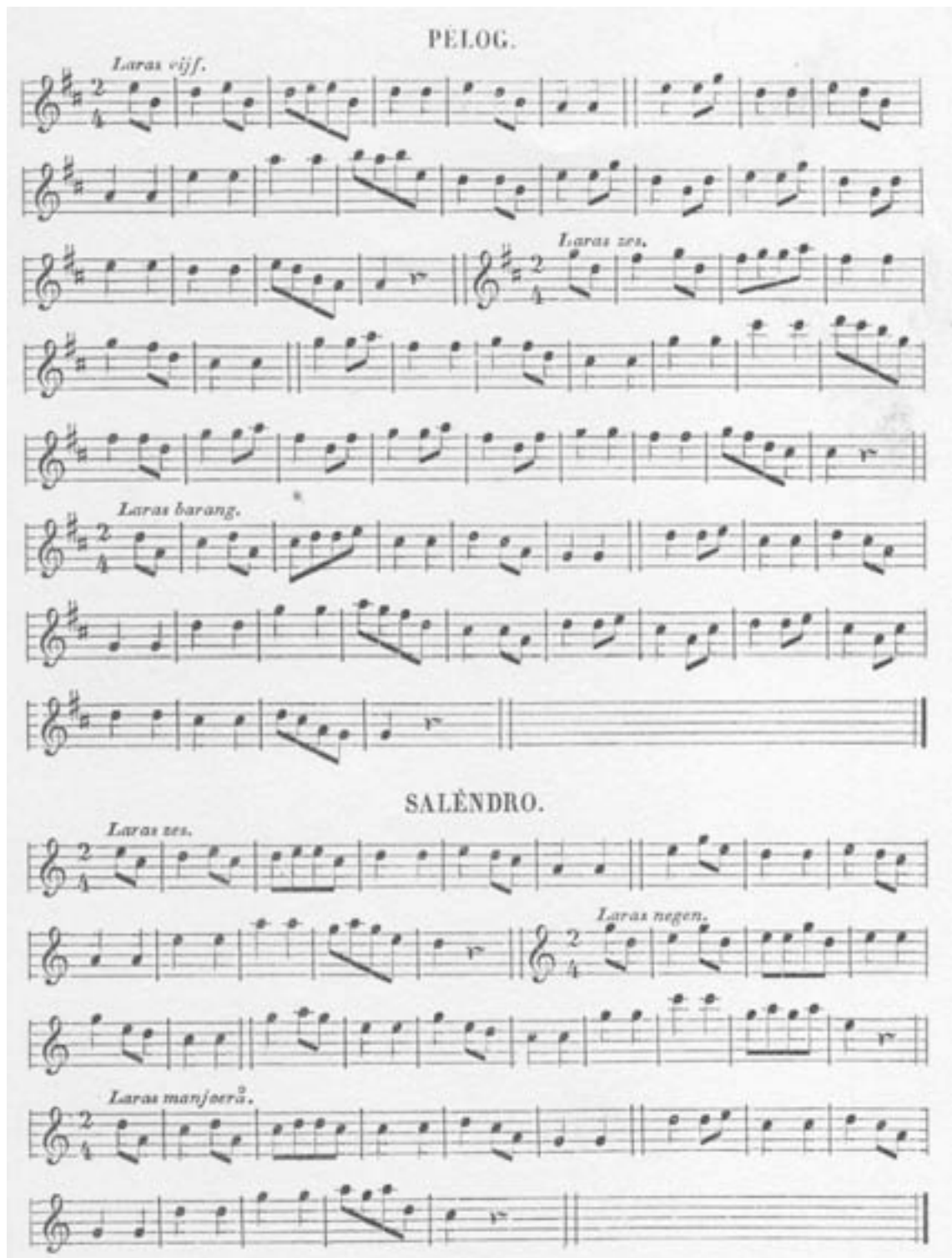


Fig. I.4. Wilkens, voorbeelden van *laras* (*patets*). Van boven naar beneden: Pélog: *laras vijf* ('Dorisch'), *laras zes* ('Lydisch') en *laras barang* ('Ionisch'); Saléndro: *laras zes*, *laras negen* en *laras Manjoera*. (Wilkens 1850:393)

Vergelijkingen met de Griekse toonladders zullen we later ook bij De Lange tegenkomen. Het is een typisch Eurocentristisch trekje van de 19e-eeuwse onderzoeker.

Het is de vraag wat Wilkens' bron is geweest voor de 'Griekse' toonladders. In werkelijkheid doelt hij niet op de antieke Griekse ladders maar op de middeleeuwse kerktoonladders met Griekse

namen⁶, en in dat geval moeten we de 'ionische' *laras barang*, met de noten g' - a' - cis" - d" - e" - fis" - g" - a", lezen als de toonladder van D grote-terts, de 'dorische' *laras vijf*, met de noten a' - b' - d" - fis" - g" - a" - b", als de toonladder van a kleine-terts met verhoogde VI en de 'lydische' *laras zes*, met de noten cis" - d" - fis" - g" - a" - b" - cis" - d", als de toonladder van G grote-terts met verhoogde IV. De idee dat de Griekse beschaving, die als grondslag voor de Europese gold, in verband gebracht kon worden met 'primitieve' niet-westerse culturen, was een gevestigde opvatting binnen de 19e-eeuwse vergelijkende cultuur-wetenschappen, maar dat de middeleeuwse kerktoonladders ongewijzigd overgenomen zouden zijn van de oude Grieken, berust eenvoudig op onwetendheid.

Tot slot vergelijkt de schrijver met een groots gebaar enige wereldculturen met elkaar, waarbij hij de vergelijking overneemt die Raffles en Crawfurd maken tussen de Javaanse en Schotse muziek.

De toonkunst, waarvan de oorsprong in China en Hindostan gezocht zou moeten worden en die daar reeds in den alouden tijd op eene aanmerkelijke hoogte stond, heeft in Europa dien trap van volkomenheid bereikt, dat thans de oosterse muziek in vergelijking bij de westersche, beschouwd mag worden als nog in hare kindsheid te zijn gebleven. Deze oude kunst zoude in Europa het langst in Schotland bewaard zijn gebleven, en inderdaad men heeft zich slechts de zoogenaamde *tjokèk* der Chinezen en de wijzen der Schotsche liederen te herinneren om tusschen die beide en de Javaansche muziek eene treffende overeenkomst in stijl te hooren. (Wilkens 1850:393)

Na de uiteenzetting over de gamelan verstrekt Wilkens nog gegevens over de zangwijzen waarop de Javaanse poëzie gezongen moet worden, in het bijzonder die zangwijze die het gedicht *Séwākā* betreft.

Met dit alles heeft de schrijver getoond dat de kennis van de Javaanse taal een belangrijk middel is om informatie te winnen over de Javaanse cultuur in het algemeen. In het begin van de 19e eeuw waren de Nederlanders nog nauwelijks bekend met het Javaans, want het eenvoudiger Maleis was de lingua franca van de gehele archipel. Taalgeleerden zoals Neubronner van der Tuuk, Wilkens en later in de 19e eeuw Kern voor het Sanskriet en Snouck Hurgonje voor het Arabisch, behoorden tot 'the great Dutch scholars' die wezenlijk bijdroegen in de kennis over de culturen van het oosten.

Enige Duitstalige schrijvers

Intussen was er, in tegenstelling tot de zeevarende naties met koloniën zoals Engeland en Nederland, in de landen van centraal Europa nog weinig bekend over Oost-Indië en vrijwel niets over de Javaanse muziek. De belangrijkste bron was Raffles' *History of Java*, die door schrijvers als Pfyffer zu Neueck, Zamminer en Ambros gebruikt werd. De latere publicaties in het Nederlands waren voor de meeste buitenlanders niet toegankelijk. Overigens zal Pfyffer zu Neueck op zijn reis naar Nederlands-Indië ongetwijfeld een mondje Nederlands geleerd hebben.

Deze Zwitserse jongeman had zo'n drang om het legendarische Java te bezoeken dat hij in 1819 op zeventienjarige leeftijd op een Nederlands schip aanmonsterde en na een overtocht van zes maanden op Java terecht kwam, waar hij acht jaar zou verblijven. Na zijn thuiskomst publiceerde hij zijn wetenswaardigheden in *Skizzen von Java* (1829), waarin een paragraaf opgenomen is over de zang en de instrumentale muziek. Hij heeft daarmee een bescheiden grondslag gelegd voor de kennis over de Javaanse muziek in het Duitse taalgebied, want sommige tekstfragmenten en kwalificaties komen we later letterlijk weer tegen bij Zamminer en Ambros. Zo is het gezang van de Javaan 'eintönig und schwermütig' en de *Pantuns*, de rondtrekkende zangers, moeten zich behelpen met 'eine Art von Guitarre, die sehr elend gemacht und deren Spiel, auch wenn es mit Gesang begleitet wird, eine wahre Einladung zu schlafen ist.' (Pfyffer zu Neueck 1829:36) Even later licht de schrijver een tipje van de sluier op betreffende enige interculturele invloed in die tijd:

⁶ Glareanus voegt in zijn *Dodekachordon* (1547) de kerktoonsoorten ionisch en aeolisch toe aan de reeks bestaande.



Afb. I.7. 'Javanische Musik und Tanz'. Gong, ketuk, kendang en rebab begeleiden ronggengs. (Een dergelijk Sundanees ensemble heet ketuk tilu.) (Pfyffer zu Neueck 1829)

Sehr viele Javaner spielen auf Europäischen Instrumenten, kennen die Noten gut und haben ein sehr richtiges musikalisches Gehör. Man gebraucht dieselben gewöhnlich bey Tanz-parteyen und viele reiche Herren haben ein ganzes javanisches Musikchor in ihren Diensten. Das zahlreichste hatte während meiner Anwesenheit auf Java ein Portugesischer Kreole, Jantje Michiels genannt, welcher grosse Reichthümer besitzt und sein Geld oft auf eine launenhafte Art verschwendet. (Pfyffer zu Neueck 1829:36)

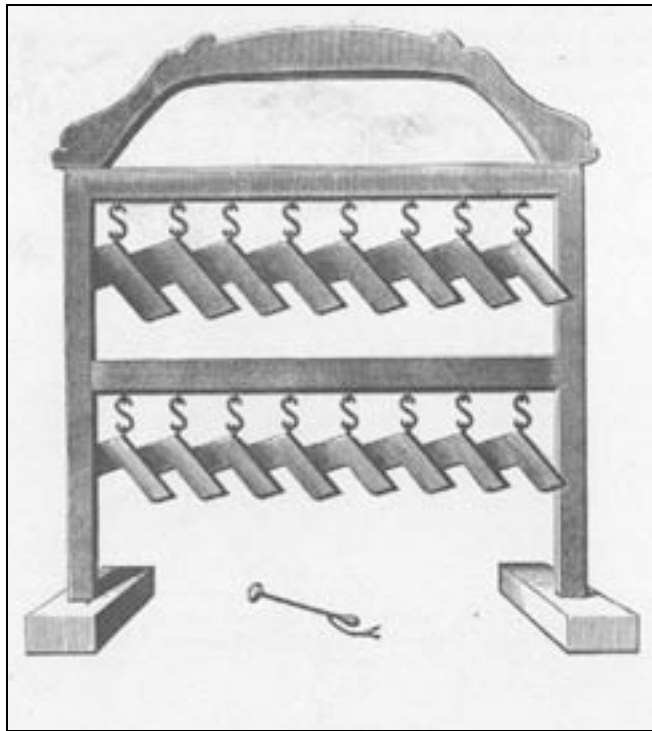
Met 'Musikchor' bedoelt de schrijver in dit geval waarschijnlijk een Europees of een gamelan-orkest. De informatie betreffende de gamelan is in de *Skizzen von Java* overigens beperkt, maar wat tegenwoordig nog altijd bewondering afdwingt in deze publicatie, zijn de fraaie kleurenlitho's (Afb I.7.). De lithografie was voor die tijd een nieuw medium dat het mogelijk maakte om voor het eerst in de geschiedenis kleurenplaten te vermenigvuldigen⁷.

Pas enkele decennia later lezen we bij Friedrich Zamminer weer iets over de gamelan. Zamminer vergelijkt de akoestische eigenschappen van Chinese instrumenten met die van Javaanse instrumenten.

Das King besteht aus 16 Steinplatten; (...), das Fanghiang, aus 16 Holzstücken; (...), das auf Java gebräuchliche Gambang, wird aus Metall oder Holzplatten gebaut. Obgleich die Chinesen die in unserer chromatischen Tonleiter gebräuchlichen 12 Töne kannten, so war doch vorzugsweise unsere diatonische Tonleiter, mit Auslassung der Quarte und Septime, im Gebrauch. (Zamminer 1855:183)

Hoewel de *king* een lithofoon is met hangende platen (Afb. I.8.) en de *fangbhiang* een variant is met houten platen (Afb. I.9.), wordt de *Gambang* (Afb. I.10.), die toch qua constructie en uiterlijk flink van deze chinese instrumenten verschilt, er zonder omhaal mee gerelateerd. Het is Zamminer uiteindelijk vooral om de akoestische eigenschappen te doen en hij geeft van deze

⁷ De techniek van de lithografie werd in 1796 in München uitgevonden door Alois Senefelder.



Afb. I.8. De King, een Chinese lithofoon. (Zamminer 1855)

instrumenten overigens duidelijke afbeeldingen Enigszins vergelijkbaar met Wilkens bedrijft Zamminer de toentertijd gebruikelijke vergelijkende muziekwetenschap door te verklaren dat de muziek op Java overwegend Chinees is en zich van de Schotse toonladder bedient.

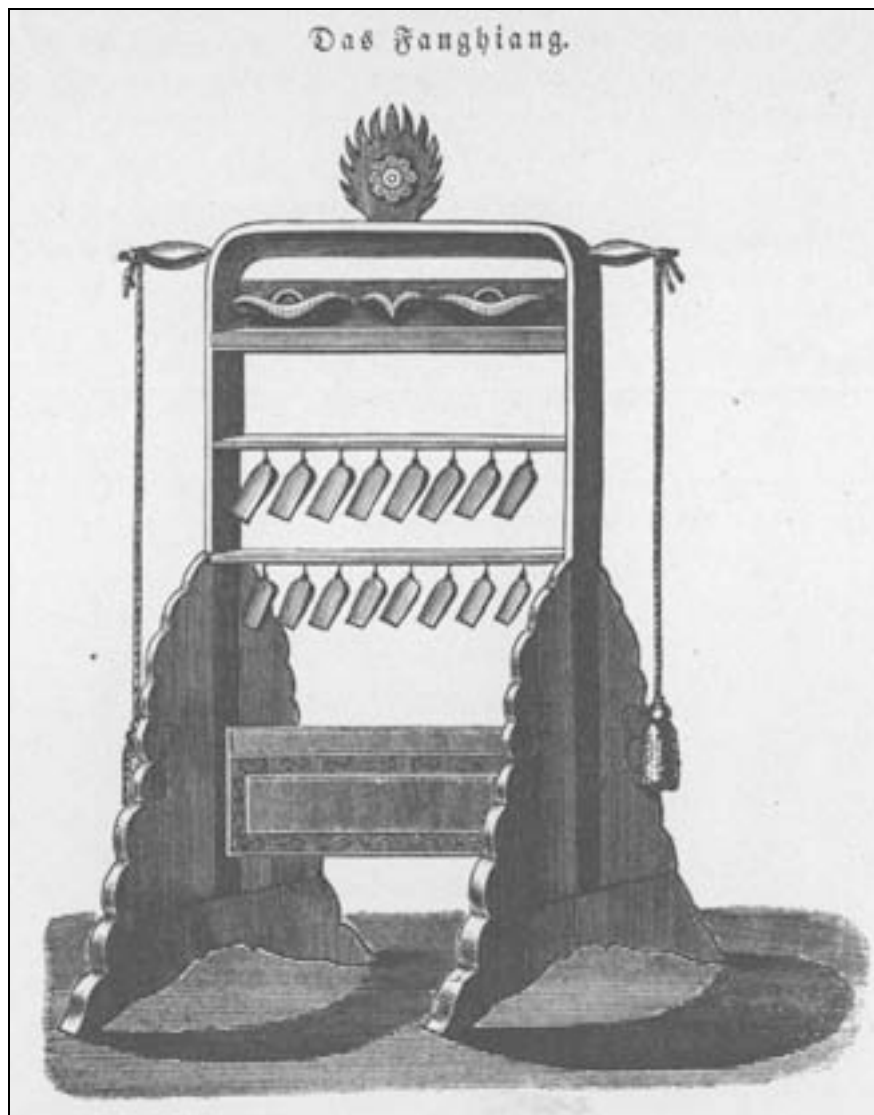
Auf Java, über welches wir durch Stamford Raffles History of Java (1844) [tweede druk], sowie durch die Skizzen von der Insel Java von Pfyffer zu Neueck (1829) genauere Kunde erhielten, ist die chinesische Musik im Uebergewicht. Die Stimmung der Instrumente folgt der schottischen Tonleiter ohne Quarte und Septime, die Melodien sind arm. Harmonie fehlt ganz, dagegen zeichnen sich die zahlreichen Schlaginstrumente durch grosse Klangfülle aus. Auf piano- oder Sophaformigen Gestellen sind Metallvasen und Platten von Metall und Holz nach der Tonleiter geordnet. (Zamminer 1855:377)

Zoals bij vrijwel alle auteurs beschrijft Zamminer de belangrijkste instrumenten van de gamelan. Hij neemt echter niet de positieve opmerkingen van Raffles omtrent de klank van het gehele gamelanorkest over. Zijn karakterisering lijkt de muziek van Java zelfs een wat duister tintje te geven.

Diese Instrumente, welche mit vielen andern zusammen einen durch die Sitte begrenzten Musikchor, das Gambangspiel [gamelanspiel], bilden, sollen von harmonischem, schwermutsvollem Ausdruck sein, welcher durch die gewissen Abschlitten eintretenden dumpfen Klänge des Gongs noch erhöht wird. (Zamminer 1855:278-9)

Over de *celempung* laat Zamminer zich wel positief uit, hoewel hij het instrument afhankelijk maakt van de Chinese *qin*, een citer als de *celempung*. Maar wat de *Pantuns* betreft herhaalt hij de negatieve bewoordingen van Pfyffer zu Neueck:

Das vollkommenste Saiteninstrument auf Java ist das Calempung. Es enthält 10 bis 15 Saiten und erinnert dem ganzen Bau nach an das chinesische Kin. Herumziehende Sänger, die Pantons, haben eine Guitarre von armseligem Bau in Händen, und bringen mit ihren Productionen eine einschläfernde Wirkung hervor. (Zamminer 1855:279)



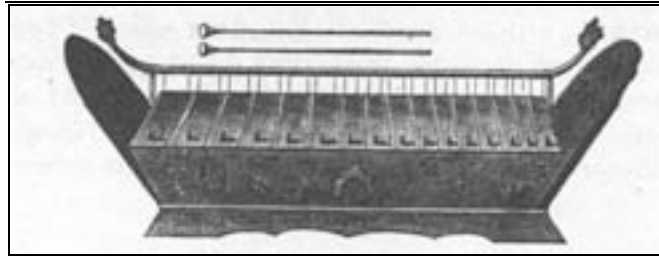
Afb. I.9. De Fanghiang, een Chinese xylofoon. (Zamminer 1855)

De muziekgeschiedenis van Ambros, die vanaf 1862 via verschillende uitgaven tot internationaal standaardwerk verheven werd, verhaalt over de muziek van Zuid-oost Azië niet veel anders dan Zamminer had beschreven. De muzikale cultuur in Oost-Indië wordt gezien als een soort resultante van die van India en China. De huiver jegens de muziek van de eilandbewoners in dit 'ruwe' deel van de wereld klinkt echter nog duidelijker in zijn tekst door:

Bis zum Fratsenhaften abenteuerlichen Instrumenten begegnen wir in Hinterindien, das zwischen der verhältnissmässig sehr bedeutenden Cultur Vorindiens und der urthumlichen Einfalt und Roheit der Südseeinsulaner eine eigenthümliche Mittelstellung einnimmt und wo sich auch das geschörkelte chinesische Wesen bereits ankündigt. (Ambros I 1887:508)

Zoömorfe instrumenten uit Birma noemt Ambros niet alleen 'fratsenhaft' maar ook 'eine Mischung von hindostanischer Sentimentalität und südseeinsularischer Menschenfresserei.' Ook in sommige details is hij duidelijk schatplichtig is aan Zamminer door de vermelding van 'der beinahe eine Ruhebetten oder Divan gleichende Gambang' en:

(...) die ähnlichen Instrumente Saron, Damong und Selantam sind sämmtliche nahe Verwandte der chinesischen King und Fang-Hiang. Dem gepriesenen Kin der Chinesen gleicht das 10- bis 15-saitige Galempung, das ausgebildete Instrument der Javaner. (Ambros 1887:509)



Afb. I.10. De gambang. (Zamminer 1855)

En wanneer Ambros de *rebab* bespreekt, wijst hij naar de herkomst en weer het slaapverwekkend gezang dat Pfyffer zu Neueck noemde:

(...) auf die Abstammung aus Arabien, woher auch die ärmliche Guitarre stammen dürfte, deren sich die herumziehenden Sänger zu ihren, nach den Berichten der Reisenden einschläfernden Productionen bedienen. (Ambros 1887:510)

Ambros heeft de formulering betreffende de klank van het gamelanorkest niet alleen vrijwel letterlijk van Zamminer overgenomen, maar hij doet er ook nog een schepje Eurocentrisme op.

So barbarisch das javanische Orchester auch heissen darf, so soll ein nach bestimmtem Herkommen geregeltes Gambangspiel [Gamelangspiel], das ist ein Ensemble, wobei der Gambang, Gender u.s.w. zusammen mit vielen anderen Instrumenten gespielt werden und wobei in gewissen Absätzen der Gong seine dumpfzitternden Glockentöne dareinmischt, von eigenthümlich harmonischem, schwermütigem Ausdrucke sein.

Das ist nicht unglaublich, wenn man sich an die ähnliche Wirkung erinnert, die bei uns zuweilen ein 'melancholisch-dumpf Geläute' hervorzubringen vermag, obschon in seinen Klängen doch eigentlich kein Spur von Musik zu finden ist. Auf Java geht die Tonkunst in barbarische Trübung über, so dass sich hier ihre letzte Spur verliert. (Ambros 1862:79)

Door hun ambitie om alomvattende werken over de muziek van Europa en andere werelddelen te scheppen, moesten geleerden zoals Zamminer en Ambros zich wel grotendeels beroepen op geschreven bronnen, zodat zij uiteindelijk verouderde informatie verstrekten over muziek die zij waarschijnlijk nooit van hun leven zelf gehoord hadden. Raffles, Crawford en Pfyffer zu Neueck wisten daarentegen veel beter waarover zij schreven, ook al liet hun kennis en het begrip voor gamelanmuziek volgens tegenwoordige maatstaven nog te wensen over. Niettemin waren behalve de werken van Raffles en Crawford, de boeken van Pfyffer, Zamminer en Ambros de enige publicaties waarover men in Europa gedurende een groot deel van de 19e eeuw kon beschikken en waarop ook Daniël de Lange zijn kennis deels zou baseren. Intussen bleven de resultaten van Nederlands onderzoek, dat in het midden van de 19e eeuw nieuwe stroom informatie opleverde, voorlopig beperkt tot een kleine kring belangstellenden in Nederland.

Binnenlands bestuur en leger

Waren het gedurende de eerste helft van de 19e eeuw gedreven enkelingen die zich stortten op de kennis omtrent Nederlands-Indië, in de loop van de eeuw ontstonden steeds meer organisaties, genootschappen, instituten en tijdschriften teneinde informatie beter te organiseren en toegankelijk te maken. Hierboven werd reeds het in 1838 opgerichte *Tijdschrift voor Nederlandsch-Indië* genoemd, waarin de linguïst J.A. Wilkens zijn studie over *Séwaka* kon publiceren. Maar ook bestuurders en militairen in Indië hielden zich in toenemende mate bezig met de culturele wereld om zich heen.

Zo verscheen er in 1852 in het *Tijdschrift voor Nederlands-Indië* van de hand van Cornets de Groot, voormalig resident in Grisse, een driedelig artikel *Bijdragen tot de kennis van de zeden en gewoonten der Javanen*⁸. De tekst bevat een paragraaf over muziek waarin zoals gebruikelijk de

⁸ Volgens J.P.N. Land (Groneman 1890:14) is het verslag van Cornets de Groot reeds 'van 1822 of '24'.

belangrijkste instrumenten beschreven worden. De *gambang kaju* wordt net als bij Raffles⁹ genoemd als een instrument dat veel solistisch bespeeld wordt en dat een gebrekkige ritmiek aan de dag legt.

De *gambang kajoe*, is een soort van staccato (...) wordt dikwijls alleen bespeeld of wel alleen geëccompagneerd door een trom of kleine gong; door herhaling worden verscheidene toonen verlengd, het geen eene ongeregeldheid in de maat teweegbrengt, welke het geoefende oor van den muzikkenner beledigt. (Cornets de Groot 1852:416)

De schrijver vermeldt tevens een elftal soorten van gamelan-orkesten die naar instrumentale bezetting en sociale functie beschreven worden. Een van deze is de *gamelan sꦱꦤꦺꦤ*, die naar de werkelijkheid beschreven lijkt te zijn.

De *gamelan sꦱꦤꦺꦤ* wordt bij staats- en oorlogsoptogten en bij het tournooi-spel gebruikt, en is het eigenaardige krijgsmuziek van het land, waarbij aan de hoven, behalve de gewone instrumenten nog een bijzonder soort van gong en trompetten¹⁰ worden gevoegd, het welk hier [Grissee] echter geen plaats heeft, en de instrumenten alle grooter zijn als in de gamelan kodok-ngorek. (Cornets de Groot 1852:418).

Des maandags wordt in den ochtendstond ongeveer ten zeven uren, op den aloon-aloon, tot aankondiging van het feest tweemaal *gamelan sꦱꦤꦺꦤ* geslagen, het welk, indien het spel zal plaats hebben in den namiddag, ten half vier ure herhaald wordt, en tot kenteeken strekt, dat alle groot- en klein-mantri's zich tot het spelen in gereedheid moeten maken. Tot vereeniging wordt, na verloop van eenige oogenblikken, het slaan op de gamelan herhaald, en hierop begeeft iedereen zich naar de aloon-aloon, alwaar de vereeniging op de paseban van den regent plaats heeft; elk vleit zich naar zijnen rang of geboorte, met zijn gevolg achter den regent neder. (...) Wanneer voor de derde maal de *gamelan sꦱꦤꦺꦤ* geslagen wordt, stijgt ieder te paard en stelt zich naar rang, in orde van bataille. (...) Onder het aanhoudend spelen van de gamelan wordt de aloon-aloon drie achtereenvolgende keeren in 't rond gereden. (Cornets de Groot 1852:274).

Andere door Cornets de Groot beschreven gamelans die niet eerder in de literatuur genoemd werden, zijn de gamelan *Mꦱꦤꦠꦫꦩꦤ* ('bij de wajang gedog' of 'enkel uit vermaak'), de gamelan *Soerabāyan* of *Soerapringgan*, ('bij desa-volkeren in gebruik als zij een feest hebben') en de gamelan *Bonang Rentong*, ('door Boepati's of andere grooten gebruikt'). Uniek is het artikel door het feit dat er een bijlage is toegevoegd, waarop voor negen soorten gamelan het bijbehorende repertoire is gevoegd, plus een beschrijving van het gebruik. Het grootste repertoire behoort tot de gamelan *saléndro*, waarvoor Cornets de Groot 68 namen van *gendings* noteert. De totale lijst omvat 156 titels. Een andere bijlage vermeldt dezelfde 9 gamelanspelen met voor iedere soort de instrumentale bezetting.

Na de wisselvallige machtsverhoudingen met de Engelsen moest de krijgsmacht in Indië een sterkere plaats krijgen dan voorheen. Het Koninklijk Nederlands-Indische Leger, kortweg KNIL, moest niet alleen versterkt worden door nieuw aan te leggen fortificaties, maar moest ook goed opgeleid worden en geïnformeerd zijn over alles wat de kolonie te bieden had. Daarom publiceerde J.J. de Hollander, docent aan de KMA te Breda, in 1861 een uitgebreide *Handleiding bij de beoefening der Land- en Vokenkunde van Nederlandsch Oost-Indië*. Hierin wijdde hij onder de noemer *Vermaken* een paragraaf aan de gamelan. In hoofdlijnen herhaalt De Hollander wat de werken van Raffles, Crawford en Cornets de Groot vermeldden, maar een enkel onderdeel is wat genuanceerder, zoals de vermelding van de *Gamelan seroenèn*¹¹ die slechts uit de *Kendang*, *Kenong*, *Kempoel* en *Selomprèt* bestaat en bij huwelijks-optogten en feesten door den geringen Javaan gebruikt wordt.' (De Hollander 1861:381) De *seroenèn* oftewel *saronèn* (afkomstig van het

⁹ Zie p.2 (Raffles 1817:471)

¹⁰ Waarschijnlijk bedoelt de schrijver de *tarompet*, welk instrument een schalmei is.

¹¹ Raffles: 'The gamelan srūnen is used in processions of state and in war, being properly the martial music of the country, in which besides the ordinary instruments, a particular gong and trumpets are introduced.'



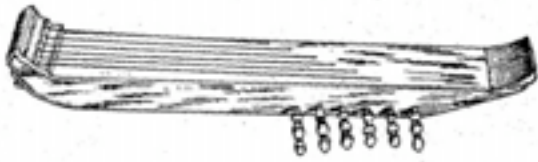
Afb. I.11. Gamelan Sroenèn, met sarunèn/selompret, kendang en gumbang. (Poensen 1872)

Arabische *surnai*) is de naam die op Oost-Java en Madura voor de schalmei gebruikt wordt (midden-Java: *selompret*; West-Java: *tarompet*) en door Europeanen, waaronder Cornets de Groot, wellicht op grond van de naam vaak geïnterpreteerd wordt als een trompet¹². Deze Oost-Javaanse *sarunèn* is niet alleen bepalend voor de naam van de *Gamelan seroenèn*, maar ook voor de vindplaats. De overige drie instrumenten van dit gezelschap, die nogal eens variëren, vormen als het ware de 'ritmesectie'. Een afbeelding van een dergelijk 'bandje' komen we in 1872 bij Poensen tegen, hoewel deze het ensemble niet als zodanig benoemt. (Afb. I.11.) De instrumentale bezetting op deze afbeelding bestaat uit de *saronèn*, de *kendang* en twee formaten van de 'blaas-gong' de *bumbung* of *gumbang*. (zie ook: Kunst 1973:240) Behalve de belangrijkste instrumenten van de gamelan noemt De Hollander nog enkele Soendanese instrumenten zoals de *anlung*, de *tarawangsa* en de '*Ketjapé*, eene soort van guitar met snaren van koperdraad, die met de vingers getokkeld wordt.' Hoewel de schrijver net als zijn Duitse collega's door de vergelijking van de *kecap* met de gitaar, aangeeft een dergelijk instrument nooit te hebben gezien (Afb. I.12.), geeft hij daarentegen wel een goede beschrijving van de *calung* in zijn meest basale vorm:

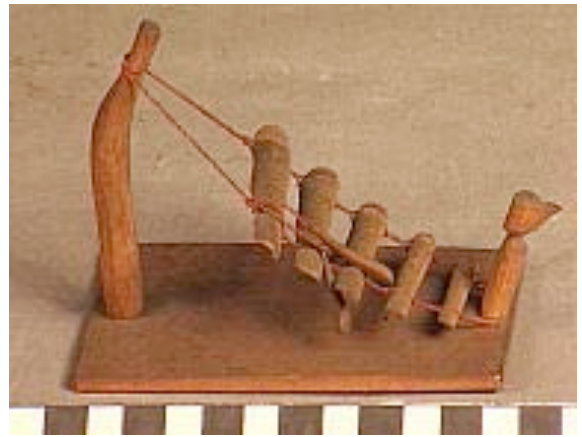
'zijnde twaalf stukken bamboe, van welke de langste drie voet en de kortste een halven voet groot is, die door eene klimop-rank aan elkander verbonden worden met tusschen ruimten van een halven voet; uit dezen toestel, aan een boom opgehangen en van onderen met de knie vastgehouden, worden door het slaan met stokjes van eenig zacht hout niet onwelluidende toonen voortgebracht. (De Hollander 1861:381) (Afb. I.13.)

Net als bij veel tijdgenoten ontkomt De Hollander er niet aan om door gebrek aan goede illustraties de instrumenten omstandig met woorden te beschrijven. Hij geeft aan zijn kadetten de informatie door die hij uit de publicaties en ongetwijfeld ook door zijn eigen dienstjaren in Indië

¹² Het is zeer wel denkbaar dat de term *trompet* in de compagnie-tijd door de autochtone bevolking overgenomen is als *tarompet*, want de trompettisten aan boord van de VOC schepen en bij de gewapende macht zullen ongetwijfeld indruk hebben gemaakt. Net zoals bij vele andere woorden met twee medeklinkers achtereen die een extra klinker tussengevoegd krijgen (*station* wordt *setasiun*; *kelas* wordt *kelas*) is het goed mogelijk dat dit ook bij het woord *trompet* gebeurd is. Kennelijk is de specifieke betekenis voor het koperinstrument in dat proces verloren gegaan en werd *tarompet* een algemene aanduiding voor blaasinstrument, i.c. de schalmei.



Afb. I.13. Kecapi. (Snelleman en De Lange 1922)



Afb. I.12. Model van een calung, afkomstig van de Koninklijke Academie Delft. (lengte kokers 4 tot 7 cm) (MV 37-355)

kent. Zijn feitenkennis van de Indische archipel is omvangrijk. Bovendien klinkt er bij deze militair een duidelijk superioriteitsgevoel door, ook als het om de Javaanse muziek gaat:

Er bestaan voor elke soort van Gamelan vele verschillende muziekstukken, die bij bepaalde gelegenheden moeten dienen; zij bestaan echter niet op schrift, maar worden alleen door het geheugen bewaard. Eigenlijk-gezegde toonkunst zal men bij de Javanen te vergeefs zoeken. (De Hollander 1861:381)

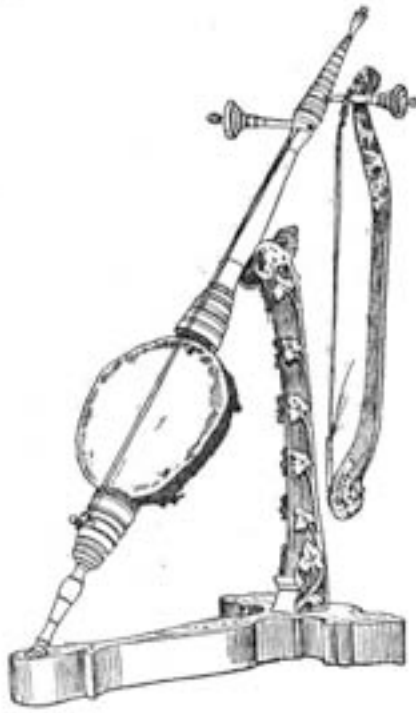
Waarschijnlijk is het leerboek voor de toekomstige officieren van het KNIL een van de weinige publicaties geweest die in die tijd door een wat breder publiek gelezen werd. Thuis, in Nederland, was de informatie echter nog zuiver theoretisch, want de muziek zelf zou de militair pas horen op de plaatsen waar hij in Indië gelegerd zou zijn. Daarbij moeten we bedenken dat slechts enkelen het voorrecht zouden krijgen om de grote orkesten van de regenten en de sultans op Java te horen. De meeste militairen zouden eerder kennis maken met de eenvoudiger muziek van het volk, niet alleen op Java, maar in toenemende mate in de buitengewesten, zoals Sumatra, waar decennia lang tegen de Atjehers gevochten werd.

Kerk en zending

Een andere belangrijke organisatie werkzaam in de koloniën, was de kerk. Door het aantal verschillende kerkgenootschappen in het moederland ontstond ook een pluriforme wijze waarop de kerken zich in Nederlandsch-Indië presenteerden. Een van de oudste organisaties was het Nederlands Zendelinggenootschap dat in 1797 opgericht was en zich aanvankelijk meer op Europa had gericht dan op overzeese gebieden. Later toen het genootschap in de Molukken en op Oost-Java actief was, werd in 1857 een begin gemaakt met het periodiek *Mededeelingen van wege het Nederlands Zendelinggenootschap*, dat zich niet alleen ten doel stelde om godsdienstige zaken te bespreken, maar ook al datgene waarmee zendelingen in hun dagelijkse werk mee te maken kregen; vandaar de ondertitel: *bijdragen tot de kennis der zending en der taal-, land- en volkenkunde van Nederlandsch Indië*.

In 1859 legden de zendelingen Harthoorn en Smeding een reis af langs de gemeenten in Kediri, Madioen en Modjokerto, waarvan op een persoonlijke wijze verslag wordt gedaan in de *Mededeelingen*. De romantische wijze waarop Smeding verhaalt over de manier waarop hij op een avond in de desa Kepandjèn in contact komt met de gamelan roept de verzonken wereld van tempo doeloe op:

De nacht was intusschen gedaald en Harthoorn begaf zich ter ruste; maar het schoone landschap, dat voor mij lag, verlicht door de stralen der wassende maan, gevoegd bij de frissche avondlucht, met oostersche geuren bezwangerd, hield mij nog in de voorgalerij, om al het genot van zulk een' nacht te smaken. Terwijl ik daar zit, nù mijmer, dàn luister naar het gesprek van den Aris met onzen



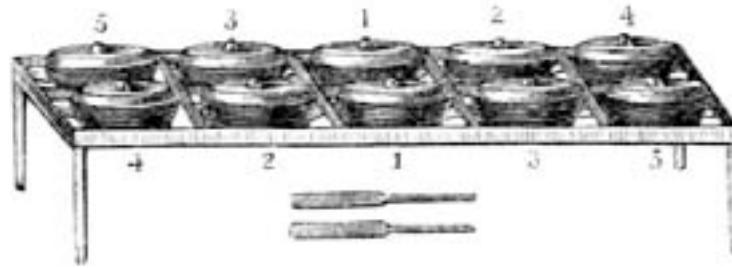
Afb. I.14. Rebab, met ontbrekende kam. De tekening werd gemaakt naar een model van een rebab uit het Koninklijk Kabinet voor Zeldzaamheden. Zie ook Hoofdstuk VI. (Snelleman en De Lange 1922)

volgeling Soléman, dringen op eens de liefelijk melancholische klanken van een gam $\square$ lan tot mij door. Ik sta op, om die beter te kunnen opvangen; maar naauwelijks heeft de Aris dit opgemerkt, of zijne basstem rigt zich tot mij, met het voorstel derwaarts te gaan. Weinige oogenblikken later traden wij het huis van den P $\square$ tinggi (dessahoofd) binnen, waar men de gam $\square$ lan bespeelt. Het ruime voorhuis, door een klein javaansch lampje, bestaande uit den dop van eene klappernoot, waarin een wollen pitje brandt, verlicht, heeft geene meubelen dan een balé-balé [rustbank], waarop Soléman en de Aris plaats nemen, terwijl mij een stoel wordt aangebragt. Op mijn vragen vertelt men mij, dat de feestelijkheid tot het javaansche nieuwjaar behoort. Maar gekomen om den gam $\square$ lan van nabij te zien, verzoek ik daarbij gebragt te worden. Wij gaan de gesloten vertrekken, die achter het voorhuis zijn, voorbij, en treden nu bezijden het huis onder eene pandâpâ [dak boven een podium], waar de muzikanten zijn gezeten. (Smeding 1860:126-7)

Het ensemble dat Smeding hoort dient vooral ter begeleiding van een zangeres en 'de speeltuigen dienen daarbij of slechts tot steun of tot harmonische begeleiding.' Hij beschrijft de belangrijkste instrumenten, met als eerste de rebab (Afb. I.14.).

De r $\square$ bab wordt met een 'zeer breed strijkstok aangestroken, en bespeeld als onze violoncel, met dien verstande evenwel dat de vingers de snaren wel aanraken, maar deze geenszins tegen den hals van het speeltuig drukken. Op deze wijze kunnen ook deeltrillingen, die in den javaanschen zang zoo veelvuldig voorkomen, gemakkelijk door eene ligte beweging des vingers worden nageemaakt. Hij die de r $\square$ bab bespeelt is de eigenlijke orchestmeester (p $\square$ mbat $\square$ g), en speelt de melodie, welke gezongen wordt. Naar hem en aldus naar den zang, rigten zich al de overige speeltuigen. (Smeding 1860:128)

Dat de bespeler van de *rebab* de orkestleider is, wordt in de literatuur van de 19e eeuw herhaaldelijk vermeld. Het valt Smeding dan ook op dat de declamatie van de zangstem op subtiële wijze door de instrumentalistten gevolgd wordt. Bij de *temban*, de gezongen poëzie, is dit voor de hand liggend, maar het neemt niet weg dat de bespeler van de *kenong* ook een belangrijke functie heeft, welke over het algemeen pas na 1900 in de literatuur onderkend wordt. Smeding



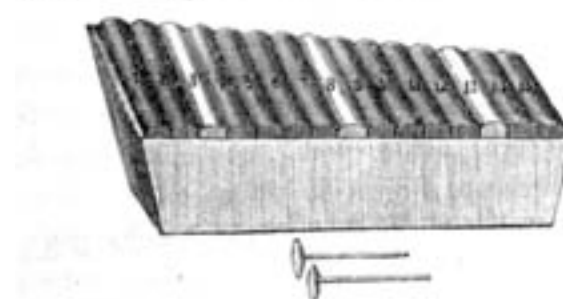
Afb. I.15. Bonang, 'welker vorm zeer wel kon vergeleken worden met onze oudmodische heeren-hoeden'. (Smeding 1860)

merkt wel het grote gevoel voor ritme op, maar gaat uiteindelijk wel zover om te verklaren dat de gamelan geen maatverdeling heeft.

Bij het gamelan spel valt nog op te merken het in dezen zeer ontwikkelde maatgevoel der musicerenden. De zoogenaamde voor- en naslagen glijden daar henen, als paarden, die door een snoer verbonden zijn. En toch kan men hunne muziek geen maatverdeling geven, gelijk Raffles en in navolging van dien, Wilkens meende te moeten doen, en gelijk zulks het geval is met onze westersche muziek. De zanger, en met hem de rebabist, is degene, die een vrije tijdmaat gebruikt, waarnaar zich het geheele orkest onverdeeld voegt. het is omdat zij den zanger bij elke maat weten te volgen. - Het orkest houdt zich dus aan eene maat, maar het is alleen het subjective gevoel van den zanger, waardoor die wordt aangegeven en beheerscht; zoodat dan ook te gelijk gezegd kan worden, de javaansche muziek kent geen maatverdeling. (Smeding 1860:133)

Smeding laat zich ook over andere instrumenten informeren zoals de *bonang* of *kromo* (Afb. I.15.), waarvan de ketels hem doen denken aan 'oudmodische heeren-hoeden, zijnde boven iets breder dan beneden'¹³, maar midden bovenop van eene kleine halfronde verhevenheid voorzien, waarop geslagen wordt, om den toon aan den ketel te ontlokken'. (Smeding 1860:129) Over de *gambang kaju* (Afb. I.16.) schrijft Smeding dat de 3e, 8e en 12e toets een lichtere kleur heeft zodat de speler de octaven goed kan onderscheiden¹⁴. Naar aanleiding van de anhemitonische slendro-stemming die hij bij de gamelan in de desa vaststelt, meldt de zendeling een interessante associatie:

Zo heeft dus het octaaf van dezen gamelan niet zeven intervallen als bij ons, maar slechts vijf, daar de seconde [sic] en septima ontbreken. Het zijn dus de intervallen van een halven toon, die dit speeltuig mist. Opmerkelijk is mij ook voorgekomen, dat de javaansche Christenen, die ik te Malang onderwees in kerkgezag, steeds daarbij groote neiging betoonden, om waar die voorkwam dien



Afb. I.16. Gambang kaju. De toetsen 3, 8 en 13 zijn lichter van kleur; naar Smeding. (Smeding 1860)

¹³ Dacht Smeding aan de 16e-eeuwse mutsen die we op portretten van geleerden als Erasmus en More aantreffen?

¹⁴ Net als de roodgekleurde snaren van de moderne harp.



Afb. I.17. Javaansche Muzikanten. Gamelan salendro met 2 sarons, kendang, gong en wayangpoppen.
(Poensen 1872)

interval niet te zingen, maar daarvoor een' halven toon hooger of één geheel toon lager te nemen. Het is te denken, dat dit verschijnsel in naauw verband staat met de inrigting van dezen gamelan, zoo daaruit niet geheel te verklaren. (Smeding 1860:131)

Drie jaren na de reis van Smeding en Harthoorn wordt de zendeling C. Poensen uitgezonden naar Kediri op Oost-Java. Hij zou daar ruim 27 jaar verblijven. Behalve dominee, schoolmeester, opbouwwerker, was Poensen ontwikkelingswerker en cultureel antropoloog avant la lettre. Hij betoonde zich in de talrijke artikelen die hij in de *Mededelingen* publiceerde, een gedreven uitvoerder van de brede doelstellingen van het genootschap. Poensen deed regelmatig verslag van de lopende zaken van het zendingswerk in de residentie Kediri, en hij betoonde zich in de uiteenlopende onderwerpen die hij aan de orde stelde een zeer veelzijdig man. Hij studeerde Javaans en publiceerde over Javaanse teksten; hij schreef over de kleding, de woningen, het gezin, en last but not least over de wayang, waarbij hij in een paragraaf van 41 pagina's uitgebreid aandacht besteedt aan de gamelan.

Dit artikel uit 1872 is interessant vanwege het feit dat de schrijver niet alleen de beschikbare literatuur gebruikt¹⁵, maar ook omdat hij vanuit zijn eigen ervaringen in Kediri spreekt. Dat stelt hem in staat om vraagtekens te plaatsen bij enkele schriftelijke bronnen. Poensen kunnen we op grond van zijn lange verblijf en zijn dagelijkse contact met de gewone bevolking van de desa's de eerste Nederlander noemen die in zekere zin participierend onderzoek deed en daardoor zonder bijklank van superioriteitsgevoel gewag maakt van het muzikleven op Oost-Java. Hij signaleert de vele plaatselijke nuances en varianten die de muziek kent. Hij ziet hoe de sociale verhoudingen zich in het muzikleven manifesteren: 'terwijl het vermogen des bezitters natuurlijk de hoedanigheid en ook wel het al of niet compleet zijn der instrumenten uitmaakt'

¹⁵ Raffles, Crawfurd, Wilkens, Winter, De Hollander en Smeding

(Poensen 1872:75). Net als de meeste schrijvers vóór hem somt hij een lijst van verschillende soorten gamelan-orkesten op, meer dan enige auteur vóór hem. (Afb. I.17.) De niet eerder vermelde varianten zijn: *Kjai-S kar-Dalima*, , *Katopraq*, *K mpling*, *Saklatan*, *Sr b ggan*, en *K magan*.

Een aantal hiervan kent Poensen slechts uit de literatuur¹⁶, zoals de gamelan *Kjai-S kar-Dalima* van het hof te Surakarta, 'waar zij bij plegtige gelegenheden wordt bespeeld.' De *gamelan Katopraq* kent Poensen alleen uit het woordenboek 'waar van haar gezegd wordt dat zij van zelf (?) geluid geeft, zonder bespeeld te worden' (p. 84). Dit klinkt geheimzinnig. De gamelan *ketoprak* is anno 2002 een soort volkstheater dat vooral in Yogyakarta floreert. Mythologische verhalen worden afgewisseld met humoristische sketches. Kunst schrijft dat de *ketoprak* in 1923 in Surakarta ontstond, met begeleiding van enkele eenvoudige houten slaginstrumenten, waaronder enkele horizontale spleetrommen, de *keprak* (Kunst 1973:287-8). Op grond van het (Javaans?) woordenboek dat Poensen raadpleegde, gaat de geschiedenis van de *ketoprak* wellicht verder terug dan men tot nog toe meende, wat de karakteristieken daarvan ook geweest moge zijn¹⁷. De *gam lan kemplong* kent Poensen alleen van uit de Javaanse literatuur¹⁸ en hij veronderstelt dat dit iets dergelijks is als de plaatselijke *gam lan goemb ng*, 'die de dans en het gezang van publieke danseressen begeleiden' (p.85). In beide gevallen gaat het om een houten (bamboe) instrumentarium. (Afb. I.11.) De *gam lan saklatan* schijnt een slendro instrumentarium te zijn, waarbij de bonang ontbreekt. 'Alleen aanzienlijke hoofden laten haar spelen, bij gelegenheden van eene speelpartij en dergelijken te hunnent.' (p.87). In het volgende hoofdstuk zullen we zien dat de gamelan in Arnhem, die afkomstig was van het hof van Mankunegara aan deze karakteristieken voldeed. De *Gam lan Sr b ggan* is niet een bepaald soort orkest, maar een kleine groep instrumenten uit het orkest (*b ndé*, *k tjer* en *b doel*) die tijdens een wayangvoorstelling met een 'zwarte, driftig gespeelde muziek, het gedruisch van eenen strijd begeleidt.' (p.86). Ook de gamelan *K magan* kent Poensen alleen uit de literatuur¹⁹. Het instrumentarium zou alleen bestaan uit *r bab*, *g ndèr*, *gambang*, *k toeq*, *k nong* en *gong*. 'Het wekte sommiger bevreemding dat de k ndang ontbrak in de opgave' (p.86).

Over de verschillende stemmingen verwijst Poensen weliswaar naar de literatuur, maar op de manier van een ervaren leraar die voor de klas staat, demonstreert hij voor zijn lezers de *slendro*-stemming aan de hand van een *gender*. 'Laat ons nu eens een instrument onderzoeken! Ziet daar een *g ndèr* met een salèndro-octaaf!' (p. 88). Poensen noemt de in Kediri gebruikelijke notennamen en wijst ze toe aan de zwarte toetsen van de Europese piano²⁰. Nadat hij in zijn uitleg eerst over de zwarte pianotoetsen spreekt, conform Crawford, stelt hij vervolgens dat de *barang* op de *gender* in dit geval overeenkomt met de c, terwijl de intervallen gelijk blijven. De noten volgens Crawford zijn in dat geval een overmatige kwart getransponeerd. De toon die Crawford fis noemt, heet bij Poensen dus c. Hoewel de Javaanse notennamen verschillende octaven weergeven, heeft Poensen die bij de corresponderende Europese notennamen niet aangeduid. De verschillende notennamen heb ik geordend in een tabel, gecombineerd met de gestandaardiseerde notennamen van tegenwoordig en de cijfers van het *kepatihan*-systeem. (Fig. I.5.)

Na de bespreking van de slendro-stemming neemt Poensen een *demung* om de *pelog*-stemming te demonstreren. Hij laat in eerste instantie een Javaan aan het woord:

Wat is nu het onderscheid tusschen een salèndro en een pélog-octaaf?

De Javaan antwoordt: "Larassipoen salèndro, inggih, tètèh; larassipoen pélog, inggih, pélo."

En wat beteekenen de woorden: tètèh en pélo?

¹⁶ Winter 1858:265

¹⁷ Mogelijk betrof het speelse mechaniekjes die in de wind een ratelend geluid gaven, zoals tegenwoordig op Bali nog bij veel woonhuizen te zien is.

¹⁸ Winter 1858:370

¹⁹ prof. Taco Roorda, *Wayangverhalen*.

²⁰ Poensen citeert letterlijk de tekst van Crawford in de Nederlandse vertaling: 'De instrumenten zijn allen op den zelfden als de zwarte sleutel van de pianoforte (...)'

kepatihan	Javaanse namen volgens Poensen	Europese namen volgens	
		Crawfurd	Poensen
[1]	barang [bem/penunggul]	fis	c
[6]	n□ m	dis	a
[5]	lima	cis	g
[3]	t□ ngah [dada]	ais	e
[2]	goeloe	gis	d
[1]	barang g□ dé ²¹ [bem/penunggul]	fis	c
[6]	nem g□ dé	dis	a
[5]	lima g□ dé	cis	g
[3]	t□ ngah g□ dé [dada g□ dé]	ais	e
[2]	goeloe g□ dé	gis	d
[1]	barang g□ dé [bem/penunggul]	fis	c
[6]	n□ m g□ dé	dis	a

Fig. I.5. Javaanse notennamen volgens Poensen

De Javan: tètèh, inggih, b□ ning swant□ nnipoen; pélo, inggih, boet□ q swant□ nnipoen."

En wat wil dat nu in het hollandsch zeggen?

Dat het geluid der salèndro helder, en dat der pélog troebel, dof klinkt. Want, ziet ge! het onderscheid tusschen beide octaven [toonschalen] bestaat niet alleen in het verschil der toonsintervallen, maar ook in het geluid zelf; in dezer voege, dat een salèndro-octaaf niet op een pélog instrument, of omgekeerd, kan gespeeld worden.

Om dit op te helderen zullen wij een paar voorbeelden aangeven, om daarna ons instrument te onderzoeken. Onze javaansche onderwijzer plaatste op zijn balé-balé ter ene zijde een vingerglas en een wijnglas, ter andere zijde de geelkoperen bakjes van een sirihdoos. Hij nam een, juist bij de hand zijnd, zilveren theelepeltje, verzocht ons goed te hooren, en sloeg tegen de glazen. Heeft u dit geluid goed gehoord? Ja! Nu, hoor dan nu het geluid dezer koperen bakjes! Heeft u het onderscheid van klank tusschen beiden gevat? Het ééne geluid, dat der glazen namelijk, is tètèh, en dat dezer koperen bakjes is pélo! Onze lezer kan nu zelf de proef nemen! Het verschil van geluid tusschen een glas en een of ander dik gegoten koperen voorwerp zal hem de soort van geluid onmiddellijk vertegenwoordigen. Op de viool [rebab] brengt de inlander deze verschillende klanken voort door de beide snaren meer of minder te spannen en de vingers geheel of gedeeltelijk op de snaren over het hals gedeelte te brengen.

Maar wij zouden een d□ moeng beschouwen! Welnu, zietdaar het zelfde beginsel toegepast. De toetsen van onze salendro-gendèr waren van geel koper; de zeven toetsen dezer pélog-d□ moeng zijn van gongsa, d.i. een mengsel van koper en tin, naar men zegt. (Poensen 1872:91-92)

Opmerkelijk in dit fragment is dat behalve de eigen toonhoogten ook de klankkleur in *pelog* karakteristiek genoemd wordt, een klankkleur, of toonkwaliteit²², die op de *rebab* met de vingerplaatsting van de linkerhand gerealiseerd wordt. Poensen legt uit dat de toetsen van de *slendro-gender* van geel koper gesmeed zijn en de toetsen van de *pelog-demung* van *gongsa*, een mengsel van koper en tin. De zeven toetsen van de *demung* hebben de volgende namen, waarbij *manis* gebruikt wordt voor de toon die tegenwoordig standaard *bem* of *penunggul* heet²³: *manis*, *goeloe*, *tengah*, *pelog*, *lima*, *nem*, *barang*. De werkelijke toonhoogten van de demonstratiemodellen worden

²¹ gedé = groot, laag

²² De term *Klangfarbe* werd door H.Helmholtz geïntroduceerd in zijn *Die Lehre von den Tonempfindungen* (1862). De Engelse natuurkundige Tyndall stelde voor dit te vertalen met *clang tint*, maar door de publicatie van Ellis' vertaling van Helmholtz' werk in 1885 raakte het begrip *tone quality* in gebruik.

²³ Kunst noemt nog een andere variant: In Mojokerto, 70 km van Kediri, wordt de *bem* of *penunggul sorog* genoemd. (Kunst 1973:102)

	slendro gender	toonhoogte		pelog demung	
	-	fis (?)		Barang	[7]
[3]	tengah	e		N□ m	[6]
	-	dis (?)		Lima	[5]
[2]	goeloe	d		Pélog	[4]
[1]	barang gedé	c	b↓/ais↑	Tengah	[3]
[6]	n□ m gedé	a		Goeloe	[2]
[5]	lima gedé	g	gis?	Manis	[1]

Fig. I.6. Vergelijking van slendro en pelog door Poensen.

met elkaar vergeleken, waaruit blijkt dat de *nem*, de *tengah* en de *goeloe* van de *gender* overeenstemt met respectievelijk de *goeloe*, de *nem* en de *pelog* van de *demung*. De conclusies van Poensen kunnen in een tabel bijeengebracht worden, waarbij links en rechts de nummers van het *kepatihan*-systeem weergegeven zijn. (Fig. I.6.)

Poensen constateert naast de overeenkomsten een aantal verschillen, zoals de lage b of de hoge ais in pelog. Hij wijst er met nadruk op dat de afstanden in pelog niet zuiver weergegeven kunnen worden met de gebruikelijke Europese notennamen en dat de afstanden in pelog slechts bij benadering vastgesteld kunnen worden. Poensen wijst erop dat de tonen in de pelog-stemming *d* □ *k* □ *t* zijn, oftewel dicht bij elkaar liggen, en dat zij in de slendro-stemming *r* □ *ggang* zijn, dat wil zeggen ver van elkaar liggend. Een vergelijking met majeur en mineur is 'zeer onvolkomen en gebrekkig'. Hij is bovendien van mening dat de toonsafstanden volgens zijn eigen beschrijving dichter bij de waarheid zijn dan die volgens de beschrijving van Wilkens, maar hij ziet in zijn eigen analyse daarbij de afstand tussen gulu en tenggah over het hoofd. De zendeling stelt dat slendro en pelog de grondslag vormen van alle 'inlandse muziek'.

Wel heeft men nog andere octaven geformeerd, doch deze berusten allen op de beide beschrevene. Zoo bv. berust het miring-octaaf, hetwelk men bij de wajang-karoetjil bezigt, op het pélog-octaaf. Het verschil bestaat hierin, dat men de toonen n□ m en t□ ngah niet bespeelt, waardoor de lima de plaats der pélog inneemt. Men bespeelt dus dan alleen de: barang, lima, pélog, goeloe, manis^[24]. - (1½) - (½) - (2½) - (½). (Poensen 1872:94)

Voordat Poensen zijn paragraaf over de gamelan besluit met een indrukwekkende lijst van 34 soorten instrumenten, besteedt hij ook nog enige aandacht aan de kenmerken van de Javaanse zang, waarbij hij met name stilstaat bij de esthetische verschillen met de Europese zang.



Afb. I.18. Beeldje van een zangeres met een slendang voor haar mond, deel uit makend van een groep gamelanspelers. (MV 360-797)

²⁴ Poensen noemt steeds de notennamen van boven naar beneden.

Voor al gevoelt de westerling het eigenaardige van stijl en toonstelsel der javaansche muziek, als hij eene inlandsche melodie poogt na te zingen. Die menigvuldige keeltrillingen, eigenaardige overgangen en moeilijke intervallen zijn wezenlijke bezwaren voor onze organen, die aan iets dergelijks niet gewoon zijn. Zoo zijn wij ook gewoon, zelfs bij het spreken, maar vooral het zingen, den mond goed open te doen; de inlander daarentegen sluit bij het spreken en ook zingen, zooveel mogelijk zijn mond met meestal afgevielde of afgebroken tanden. De zangeres houdt er nog wel een zijden sjerp of sléndang op na, die zij onder het zingen glad over den mond houdt, daar 't al zeer onwelvoegelijk zou zijn, die te laten zien, wijl 't zingen toch altijd noodzaakt tot eenig openen van den mond; en men weet 't, dit is niet het prachtigste gezicht dat men hebben kan, al vergelijkt de poëzij dien mond ook met eenen opengebroke granaatappel! (Poensen 1872:95-96) (Afb. I.18.)

In de tweede aflevering van *De wajang* besteedt de schrijver nog enige aandacht aan het personeel. Het routineuze optreden van de muzikanten, zoals Poensen dat schetst, droeg ongetwijfeld bij aan het statische en weinig verheffende beeld dat de toenmalige Europeaan had van muziek uit de koloniën.

Gehoor, geheugen, om de verschillende melodiën op zijn' tijd onmiddellijk te kunnen spelen, gevoel om juist in de maat, niet al te hard of te zacht te spelen, zietdaar waar het vooral op aan komt! Maar wat is 't? er is geen ontwikkeling, geen vooruitgang in de kunst! Eénmaal er achter, éénmaal het gevat, de slag beet hebbende, is men dan ook klaar voor zijn geheele leven. Men weet voortaan van nieuwe partijen noch repetities! 't Is of wordt geen wetenschap, maar veelmeer een slag, eene vaardigheid, en een enkele maal een' verkeerden toon aan te slaan, och! 't hindert zoo heel veel niet! En zoo laat 't zich begrijpen, met hoe weinig liefde, hartstogt en kunstzin men in den regel zijn instrument bespelen zal! De meesten spelen dan ook, omdat zij nu eenmaal de kunst verstaan, en op die wijze wat verdienen kunnen. En dit op niet zoo geheel onaangename wijze! Men wordt bediend en rijkelijk van het noodige voorzien, zoo als dat op een feest behoort, en keert welgemoed huiswaarts met nog eenig geld in den zak. (Poensen 1872: 219-220)

Door zijn jarenlange verblijf in Kediri was Poensen meer dan enig ander schrijver over de gamelan in staat om het onderwerp vanuit een meer praktisch oogpunt te beschrijven. Zijn blikveld ter plaatse was niet ruim, maar hij liet zich zoveel mogelijk door relaties vanuit Surabaya en elders informeren. Als zendeling, die zich in het dagelijks leven met alles en nog wat moest bezig houden, schreef hij niettemin op een hoog niveau. De opsomming van alle soorten gamelan-orkesten, de uitgebreide lijst instrumenten, de aandachtige analyses van de stemmingen en vooral zijn praktijkvoorbeelden maken zijn tekst tot een van de rijkste bronnen uit zijn tijd. Het enige waar Poensen minder aandacht aan besteedt zijn de *patets*, de *gendings* en eventuele muziekvoorbeelden, zoals we die bij Raffles en Wilkens aantreffen. Maar Poensen was dan ook geen wetenschapper; hij was een generalist zoals zoveel anderen in zijn tijd. Echter, zelfs veel wetenschappers waren generalisten, die alomvattende boekwerken schreven over de Indische archipel. Pas later in de 19e eeuw is een tendens naar specialisatie te bespeuren, wanneer onderzoek en onderwijs zich meer gingen richten op deelgebieden zoals linguïstiek, paleontologie, rechten, archeologie, techniek, en andere.

Onderwijs en wetenschap

Op instigatie van de minister van Koloniën J.C. Baud werd in 1843 te Delft de Koninklijke Academie voor Ingenieurs en Indische Ambtenaren opgericht. Deze combinatie van opleidingen zou gedurende de 19e eeuw de meeste ambtenaren en ingenieurs voor Indië afleveren. Een van de hoogleraren was de gerenommeerde Taco Roorda, kenner van niet alleen Javaans, maar ook Hebreeuws, Arabisch en Japans. Naast de Koninklijke Academie ontstond in 1851 het Koninklijk Instituut voor Taal-, Land- en Volkenkunde (KITLV), met een zuiver wetenschappelijk doel. De Koninklijke Academie was voorzien van een collectie etnografica uit de archipel die het onderwijs



Afb. I.19. Bij de *garebeg moelud* in Yogyakarta gaan piekeniers van het korps *Langenastra* vooraf aan de in bamboerekken gedragen gamelan *kyahi Goentoer Sari*, 'de volledigste en een der welluidendste van alle kratongam-lans'. De gele *pajongs* worden meegevoerd ter ere van de *rehab* en de *kendang*, heilige erfstukken van de sultan. (Groneman 1895)

moest ondersteunen. Daaronder bevond zich een gamelan-instrumentarium, dat in 1857 door de studenten in een gekostumeerde optocht door de straten van Delft meegevoerd werd²⁵.

Het eerste gedeelte van de optocht heette *De Garebeg Optocht van den Sultan van Djokjakarta*, welke laatste (voorgesteld door een van de studenten) daadwerkelijk in zijn statiekoets, getrokken door acht paarden, meereed. De *garebeg*, in de jaren negentig van de 19e eeuw uitgebreid beschreven door J. Groneman, is het rituele optreden van de sultan bij het geboortefeest van de profeet, dat met veel vertoon van heilige erfstukken, gamelanmuziek en geüniformeerde krijgstroepen gepaard gaat. Bij de werkelijke feesten in Yogyakarta werd een van de keurkorpsen, de *Langen Astrâ*, gevolgd

door de *kyahi Goentoer Sari*, de volledigste en een der welluidendste van alle kratongam-lans, een poesâkâ van den tweeden sultan. [Afb. I.19.] Hij wordt door koeli's gedragen en door de nijâgâ's wandelend bespeeld. 't Motief van de *g-nding Ardjoenâ*, of *R-djoenâ mangsah*, die daarbij geslagen wordt, luidt ongeveer aldus: [Fig. I.7.]



Fig. I.7. 't Motief van de *g-nding Ardjoenâ*, of *R-djoenâ mangsah*. (Groneman 1895: 32)

Het tweede gedeelte van de Delftse optocht bestond uit *De meest karakteristieke Typen uit den Nederlandsch-Indischen Archipel*. Daaronder bevond zich een wandelend gamelanorkest als de *kyahi Goentoer Sari* dat net als alle deelnemers aan de optocht bemand werd door studenten die in opleiding waren voor 'Oost-Indisch Ambtenaar'. Allen waren zo echt mogelijk als Javanen

²⁵ Zie ook: Heins 1989.



Afb. I.20. Optocht van Delftse studenten in 1857. De topeng-danser wordt uitgebeeld door de heer A.B. Lucardie. (GD, DSC Album 1857)

gekleed²⁶; zij liepen de hele optocht, die ongeveer twee en een half uur duurde op blote voeten door de Delftse straten en waren mogelijk zelfs enigszins geschminkt, want op de lithografische afbeelding van de gehele optocht zijn alle 'Javanen' daadwerkelijk donkerder dan de ceremoniemeesters die een normaal Europees uiterlijk hebben.

De instrumentalisten werden voorafgegaan door een danseres en een topengspeler. (Afb. I.20.) Dank zij de zorgvuldige documentatie is nu nog na te gaan dat deze laatste figuur uitgebeeld werd door de student A.B. Lucardie, die samen met twee broers in Delft studeerde. Zij behoorden tot een bekende Nederlands-Indische familie, waarvan we later een familielid zullen tegenkomen in verband met de gamelan te Arnhem²⁷. De instrumentalisten voerden de gamelan mee in draagrekken, zoals dat in Oost-Indië ook wel gebeurde. (Afb. I.20 & .21.). De musicus J.C. Boers²⁸ had enkele genoteerde gamelan-melodieën bestudeerd en met inlichtingen van anderen een muziekstuk samengesteld dat door de studenten ingestudeerd werd. *De beknopte beschrijving van de gecostumeerde optocht* vermeldde een gedeelte van de tekst die zeven jaar eerder door Wilkens gepubliceerd was²⁹. Mogelijk was de muziek ook gebaseerd op de muziekvoorbeelden van

²⁶ In 'het opsporen van de kleederdrachten en het teekenen van de Costumes voor de deelnemers' werden de studenten bijgestaan door de (hoog)leraren van de Academie, waaronder T.Roorda, J.Pijnappel, de Fielletaz-bousquet en P. Tetar van Elven, die de tekeningen voor de litho vervaardigde.

²⁷ De Lucardie's waren Joden die in de 17e eeuw uit Frankrijk naar de republiek kwamen en al spoedig met de VOC in de Oost belandden. In de 19e en 20e eeuw waren zij veelal in dienst bij leger en politie. (mededeling van Frank A. Lucardie, Noord Las Vegas).

²⁸ 'J.C. Boers, geb. 4 Aug. 1812 te Nijmegen, overl. 1896 te Delft; beroemd als dirigent en componist; ontving de eerste opleiding van zijn vader, voltooide haar aan de K.M.S. te 's Gravenhage; was te 's Gravenhage en te Parijs achtereenvolgens lid van verschillende orkesten; werd in 1839 benoemd tot orkestdirecteur van de opera te Metz; keerde na twee jaar terug; stichtte te Nijmegen eene gemengde zangvereniging en de liedertafel Caecilia; werd in 1853 benoemd tot stads-muziekdirecteur te Delft en bleef daar tot zijn dood werkzaam. Als componist is Boers bekend door verscheidene werken van soli, koor en orkest, door orkestwerken en kleinere meerstemmige liederen. Buitendien was hij algemeen geeërd als kenner van oude kunst.' (De Lange 1898)

²⁹ Zie het citaat op p.4 (Wilkens 1850:390-91)



Afb. I.21. Optocht van Delftse studenten in 1857. (GD, DSC Album 1857)

Wilkens, maar de theoretische kant van de gamelanmuziek die deze schrijver met zijn muziekvoorbeelden duidelijk wilde maken, werd in *De beknopte beschrijving* niet vermeld.

In 1864 werden de instituten in Delft gereorganiseerd. Het KITLV verhuisde naar Den Haag, de opleiding voor bestuursambtenaar werd verdeeld over Leiden en Delft, en de collectie van ruim 900 etnografica, waaronder de gamelan, werd overgebracht naar het Ethnographisch Museum (Museum voor Volkenkunde) in Leiden. In Leiden werd een nieuw beleid betreffende de etnografica ontwikkeld; niet alleen konden de objecten ter plekke bestudeerd en tentoongesteld worden, maar ook werden zij naar het buitenland gezonden ten behoeve van de werelddtentoonstellingen die sedert het midden van de 19e eeuw met groot succes in de verschillende hoofdsteden van Europa en later ook de Verenigde Staten gehouden werden. In 1878 zond het Museum voor Volkenkunde voor het eerst een gamelan aan de werelddtentoonstelling in Parijs, in 1880 gevolgd door een zending naar Berlijn.

Een van de hoogleraren aan de Rijksinstelling voor Indische Taal- Land- en Volkenkunde te Leiden, P.A. van der Lith, publiceerde in 1875 een fraai uitgegeven werk over 'Nederlandsch Oost-Indië', waarin vanzelfsprekend ook aandacht aan de gamelan besteed wordt. Van der Lith is op dit gebied niet een onderzoeker die nieuwe feiten vermeldt, maar de fraaie kleurenlitho's (Afb. I.22 & I.23.) in zijn boek zijn in Nederland de eerste die de lezers een goed beeld van de cultuur en de uitvoerende kunsten op Java geven³⁰. De litho die het gamelanorkest afbeeldt samen met enkele losse instrumenten is een samengestelde afbeelding waarvan de bronnen zich laten herleiden tot de afbeelding van de gamelan in Raffles' *History of Java* (Afb. I.2.) en de foto van het orkest van de regent van Blora, Raden Toemenggoeng Tjokonogoro. (Afb. I.24.) Gecombineerd met de illustraties roept de tekst van Van der Lith soms heel beeldende taferelen op:

³⁰ De overigens nog exclusiever uitgevoerde litho's in Temmincks *Verhandelingen* (1849-44) tonen van Java alleen geografische beelden en waren wegens de luxe uitvoering van de drie banden alleen voor zeer vermogenden betaalbaar.

'Wij willen ons thans met de meenigte op weg begeven en met haar eenige plaatsen van vermaak bezoeken, waar wij zeker kunnen zijn eene talrijke massa menschenaan te treffen. Reeds uit de verte venemen wij de klanken eener eentonige droefgeestige maar niet onwelluidende muziek. Het is de gamelan, het Javaansche orkest, dat zelden ontbreekt, waar het eene openbare vermakelijkheid geldt, voor den inlander groote aantrekkelijkheid bezit, en hoewel in geenen deele overeenkomende met Europeesche muziekinstrumenten, en in den aanvang voor onze ooren vreemd klinkende, op den duur ook westerlingen kan boeien.' (Van der Lith 1875:324)



Afb. I.22. Boven verschillende poppen en maskers van de wayang purwo, golek en topeng; onder links: kendang, rebab en gender, in het midden de dalang, rechts ketuk, gambang kaju en kenong. (Van der Lith 1875)

Net als bij enkele andere schrijvers komen we bij Van der Lith een paar niet geheel duidelijke zaken tegen, zoals het onderscheid tussen *gambang kaju* en de *gambang gangsa*:

'De eerst genoemde gelijkt in vorm op onze glasharmonica's (...). De *gambang gangsa* is geheel gelijkvormig aan de *gambang kajoe*; maar de toetsen zijn bij dit speeltuig van metaal. De eigenlijke naam van dat instrument is de *saron*, maar meermalen wordt onder die benaming de *saron-paneroes* verstaan, die niet anders is dan een kleiner soort *gambang gangsa*. (Van der Lith 1875:325)

Het is duidelijk dat de *gambang kaju* een prominente plaats inneemt, maar wat de praktijk van de *gambang gangsa* is, wordt niet heel duidelijk. In de 19e eeuw was de *gambang gangsa* nog niet zo in onbruik geraakt als in de 20e eeuw. In ieder geval is het verschil in het aantal toetsen evident: de *gambang gangsa* heeft een ambitus die ruim een octaaf groter is dan de *saron*. Misschien ook was de naam levendiger dan de praktijk van het instrument, waardoor een soort anachronisme kon ontstaan: 'de *gambang gangsa* ook wel *saron* genaamd'.³¹ De vergelijking met de glasharmonica's roept eveneens vragen op, want wat bedoelen Van der Lith en andere schrijvers met een dergelijk instrument? Het zal niet de gewreven idiofoon zijn die in de tijd van Mozart uitgevonden was, want slaan (gamelan) en wrijven (glasharmonica) zijn zeer verschillende sensaties. Bovendien wordt de glasharmonica bij verschillende schrijvers met kinderspel geassocieerd. Dacht men misschien aan een rij wijnglazen, die op de juiste manier met water gevuld, aangeslagen kunnen worden met een stokje en een melodie ten gehore kunnen brengen?

Naast de reeds genoemde wetenschappelijke en onderwijskundige organisaties werd in 1873 in Amsterdam het Aardrijkskundig Genootschap opgericht, dat zich vanaf 1888 Koninklijk Nederlandsch Aardrijkskundig Genootschap mocht noemen. Het gezelschap stelde zich niet alleen ten doel om wetenschappelijk onderzoek te verrichten en kennis over de Indische archipel onder het grote publiek te verspreiden, maar ook om de ondernemingsgeest op het gebied van industrie en handel aan te wakkeren. Een van de grote daden uit de jaren 70 was de avontuurlijke expeditie naar Sumatra, waarvan in het tijdschrift *Eigen Haard* regelmatig de vorderingen te lezen waren. (Afb. I.25.) De bezielende leider van het Aardrijkskundig genootschap was professor P.J. Veth (1814-1895). (Afb. I.26.) Hij studeerde theologie, Hebreeuws, Arabisch, Maleis en land- en volkenkunde, stortte zich vanaf 1840 op de kennis over Nederlands-Indië, was hoogleraar in Breda, Franeker, Amsterdam en Leiden, had plaats in talloze besturen en publiceerde aan de lopende band boeken, brochures en artikelen. De uitspraak van Multatuli over deze alles-weter 'Wie niet verbaasd staat over de kennis van Prof. Veth heeft geen verstand van kennis' is bij de honderdste sterfdag van de geleerde in 1995 op een gedenkplaat aangebracht op een van de universiteitsgebouwen in Leiden.

Hoewel Veth zelf nooit in Indië is geweest heeft hij er uitvoerig over geschreven. In zijn werk over Java uit 1875 beschrijft hij ook de gamelan, waarbij hij zich vooral baseert op de voorhanden zijnde literatuur. Net als bij Van der Lith herkennen we in zijn tekst diverse auteurs die hierboven de revue gepasseerd zijn. Het aantal soorten gamelan dat Veth vermeldt en de beschrijving van de belangrijkste instrumenten weerspiegelt een zeker gemiddelde van de elders vermelde. Ook bij Veth is de rebab het hoofdinstrument dat door de orkestmeester wordt bespeeld, welke de maat aangeeft voor de overige spelers. De selomporet en de sroenen zijn voor de schrijver twee verschillende instrumenten, en ook hij spreekt van 'onze glas- en toetsharmonica's'. Over de maat van de muziek borduurt Veth voort op de bovenvermelde uitlatingen van Smeding:

De maat is zeer vrij en komt zo weinig uit, dat de zangerigheid schier geheel aan de Javaansche muziek ontbreekt. Dit gaat zelfs zóó ver, dat het, naar de getuigenis der beste waarnemers³² niet wel mogelijk is aan de Javaansche muziek eene maatverdeeling te geven, en de pogingen, meermalen aangewend, om haren wijzen met ons notenschrift te schrijven, als geheel mislukt te beschouwen zijn. (Veth 1875:479)

³¹ Mutatis mutandis kon men in Europa een piano ook wel Flügel noemen, dezelfde term waarmee eerder een klavecimbel aangeduid werd. Maar de consequentie 'klavecimbel ook wel piano genaamd' is daarmee nog niet correct.

³² [sc. Smeding]



Afb. I.23. Omdat het anno 1875 niet mogelijk was om foto's te reproduceren, gebeurde dit met gravures of lithografieën. Deze litho uit Van der Lith's *Nederlands Oost-Indië* werd gecompileerd met behulp van onderstaande foto van enkele jaren eerder (Afb. I.24.) en een afbeelding uit Raffles' *History of Java* (Afb. I.2.). De groene inkleuring van de instrumenten komt voor rekening van de lithograaf. (Van der Lith 1875)

De beschouwingen van Veth vormen in zekere zin de status quo van de kennis op het gebied van de Javaanse muziek in de jaren 70. Niet alleen bespreekt hij de gamelan, maar ook enkele typisch Soendaneze volksinstrumenten, zoals de anklung. Tenslotte besluit hij zijn exposé over de gamelan met enige esthetische bespiegelingen over het niveauverschil van de Javaanse en Europese muziek, die door hun genuanceerdheid de moeite waard zijn te lezen:

Wanneer men bedenkt, hoe in zeer ontwikkelde muziek het melodisch element vaak bij het harmonische of contrapuntische op den achtergrond treedt; dat het uitsluitend welgevallen in een sterk sprekende cadans een lageren trap van muzikale ontwikkeling kenmerkt, en dat groote virtuoson, als obligaatspelers, niet zelden het voorbeeld geven van eene voordracht waarbij de banden der maat zoo zeer versmaad worden, dat men zich bijna gaat voorstellen dat ook in de muziek de gebonden stijl eenmaal voor den ongebonden, de poëtische vorm, om het zoo eens uit te drukken, voor dien van het proza zal kunnen plaats maken, dan zou men een oogenblik aan de illusie kunnen toegeven, dat de Javaansche muziek zeer hoog staat.

Daar staat tegenover, dat zij in haar middelen uiterst beperkt is, dewijl de instrumenten meest allen gelijksoortig en van zeer geringen omvang zijn, en dat de stijl hoogst eenvoudig is en alle verscheidenheid, afwisseling en fijnere uitdrukking, zoowel van het zachte en teedere als van het grootsche en verheevende, naar ons gevoel geheel en al mist.

Voor de meeste Europeanen is het als of zij, de gamelan hoorende, steeds hetzelfde hooren, ofschoon de overgeleverde schat aan muziekstukken op wel 300 begroot wordt en waarschijnlijk nog langzaam aangroeit. Zelden zal men van de lippen van den Europeaan een krachtiger lofspraak van de Javaansche muziek vernemen dan dat zij nog al lieflijk klinkt, vooral wanneer zij op een afstand gehoord wordt. De Javaan zelf echter denkt er anders over en wordt door haar geheel in verrukking gebracht, ofschoon men erkennen moet dat hij den smaak ook voor onze muziek niet geheel mist en in een Europees orkest niet zelden een vrij goed speler wordt. Omgekeerd is mij althans één voorbeeld van een Europeeschen muziekminnaar bekend, die dikwijls in de gamelan



Afb. I.24. Deze foto van ca. 1862 toont het gamelanorkest van de regent van Blora, Raden Toemenggung Tjokonogoro, die zelf de rebab bespeelt. Zijn autoriteit blijkt uit het feit dat hij in sila houding op een (Europese) fauteuil zit, met de punt van de rebab op de zitting van de fauteuil. Hij is zowel de 'orchestmeester' als de regent. Normaliter staat een gamelan onder het dak van de pendopo, maar ter wille van de fotografen (Woodbury & Page) is hier het gezelschap in het volle daglicht opgesteld, met een witte doek als achtergrond en vooraan een mat om de trap treden wat aan te kleden. (KITLV 3978)

medespeelde, een warme liefde en bewondering koestert voor de Javaansche muziek. (Veth 1875:479-480)

Met deze 'Europeeschen muziekminnaar' doelde Veth op Adriaan Walraven Holle, de broer van de theeplanter Karel Frederik Holle (1829-1896), met welke laatste hij correspondeerde. Beide broers traden in de voetsporen van hun oom Willem van der Hucht die de gouvernements-theeplantages Sinagar en Parakan Salak ten zuiden van Buitenzorg (Bogor) huurde, waarvandaan in 1883 een gamelanorkest naar Amsterdam gestuurd zou worden. Karel Holle startte in het liberale klimaat van de jaren zestig een eigen theeplantage *Waspada*, waar hij als private ondernemer niet alleen een vooruitstrevend beleid uitoefende, maar ook veel aandacht besteedde aan de plaatselijke cultuur en samenleving. Omdat hij de arbeiders aan zijn onderneming wilde binden zorgde hij ervoor dat de kampongs voorzien werden van badgelegenheden, winkeltjes en verstrooiing in de vorm van dans en muziek. Hij kocht een gamelan, waarop 's middags gespeeld werd en nam twee 'dansmeiden' in dienst die 's avonds optraden. Uit de archieven van deze theeplanters, waarin Holles neef Rudolf Kerkhoven voorkomt als de inspirator van Hella Haasses *Heren van de thee*, blijkt dat vooral Adriaan zich in toenemende mate vereenzelvigde met de taal, de kleding en de muziek van de Soendanese cultuur. Zijn dagelijkse dracht bestond uit een sarong en een Europees jasje en hij speelde mee in het gamelan-orkest van de onderneming. Zijn broer Karel fotografeerde hem omstreeks 1862 als rebabist van het orkest. (Afb. III.3.) Het feit dat Adriaan de rebab bespeelde geeft aan dat hij een vooraanstaande functie in het ensemble vervulde en dat hij zich de muziek grondig eigen moet hebben gemaakt³³.

³³ Zie voor Karel en Adriaan Holle: Van den Berge 1998.



Afb. I.26. Professor P.J.Veth in 1879. (EH 1879)

De kennis over de gamelan in de 19e eeuw

Willen we nu samenvatten wat in de jaren 70 van de 19e eeuw de status quo van de kennis over de Javaanse muziek en met name de gamelan was, dan moeten we in de eerste plaats vaststellen dat na het aanvankelijk initiatief van de Engelsen Raffles en Crawford een overtuigende inhaalmanoeuvre had plaatsgevonden door Nederlandse onderzoekers als Wilkens, Cornets de Groot, Smeding, Winter en Poensen. Daarnaast maakten Van der Lith en Veth zeer bruikbare samenvattingen die op een groter publiek gericht waren. Buiten Java was de kennis over de gamelan in Nederland het grootst.

De algemene visie op een muziekcultuur zoals de Javaanse, week niet af van de wijze waarop andere niet-westerse culturen beschouwd werden. Door vergelijking van de meest uiteenlopende samenlevingen bepaalden de geleerden op welk niveau de cultuur van die samenleving ingeschaald moest worden. De muziek van Java werd binnen dit systeem regelmatig vergeleken met de muziek van de oude Grieken, die geacht werd aan de wortels van de latere Europese muziek te liggen, dan wel met muziek uit wat achtergebleven gebieden zoals Schotland, Ierland of met muziek van volkeren zoals de negers, de indianen of de Chinezen. Wilkens formuleerde het aldus: 'dat thans de oosterse muziek in vergelijking bij de

westersche, beschouwd mag worden als nog in hare kindschheid te zijn gebleven³⁴. Daarmee was de positie van de gamelanmuziek vastgesteld en waren tevens de koloniale verhoudingen bevestigd.

Niettemin is in bijna alle bronnen, behalve in enkele Duitse, meestal sprake van oprechte waardering voor de klank van de gamelan. Men vindt de muziek harmonieus (Raffles), kunstig en geestig - wild, klagende en innemend (Crawford), de tonen zijn rijk (Cornets de Groot), niet onwelluidend (De Hollander), lieflijk melancholisch (Smeding), eentonig en droefgeestig (Van der Lith), nogal lieflijk (Veth). In ieder geval wekt de unieke aard van de Javaanse muziek de nieuwsgierigheid van vele reizigers en wetenschappers op.

Het instrumentarium, dat vertegenwoordigd was in een groeiende collectie etnografica in Nederland, werd aanvankelijk vooral vanwege zijn materiële eigenaardigheden bestudeerd. In vrijwel alle verhandelingen worden de belangrijkste instrumenten beschreven; Poensen voert zelfs een lijst op van 34 verschillende instrumenten. Daarnaast zijn vrijwel alle auteurs gebrand op een rubricering van de verschillende ensembles, waarbij ook in dit geval Poensen de meeste opsomt³⁵. Direct verbonden aan het instrumentarium is de stemming van de verschillende instrumentaria. Het is duidelijk dat de slendro stemming vrij snel begrepen wordt, ook al is de reële stemming niet precies die van de Europese pentatoniek. Daarentegen tast men omtrent de pelog-stemming geruime tijd in het duister, want de Europese opvatting over de indeling van het octaaf laat geen ruimte voor een totaal andere. De twee stemmen, de rubricering van de ensembles op sociale functie, en het voorkomen van verschillende eigennamen van gamelans zijn aspecten die in de literatuur nog niet goed op eigen benen staan. De onduidelijkheid over deze eigenschappen leidt tot lijstjes van gamelans die uit drie verschillende klassen bestaan: stemming, functie & eigenaam.

Hoewel de kennis van en de ervaringen met de gamelan in Nederland nog beperkt zijn, krijgen we toch hier en daar een beeld van de muziek die in de 19e eeuw op Java floreerde. Dit beeld is inmiddels historisch, wat blijkt uit verschillende details. De beschrijving van de gamelan *senen* die bij toernooien functioneerde, geeft een historisch beeld over de aristocratische samenleving op Java, waarvoor in het moderne Indonesië geen plaats meer is. Ook de *gambang gangsã*, die naast de solistische *gambang kayu* regelmatig genoemd wordt, doet een gebruik van dit instrument vermoeden dat heden ten dage aanzienlijk verminderd is. Een ander instrument, de *rebab*, krijgt in de literatuur stevast de functie van 'eerste viool' toegeschreven: de rebabist is de orkestmeester. Over de leidende functie van de *kendang* spreekt geen enkele auteur zich uit. Het kan zijn dat de functie van een trommel in de ogen en oren van een Europeaan zo bijkomstig was, dat dit instrument nauwelijks 'gezien' werd; in het Europese orkest had een trom immers een onaanzienlijke functie. Maar het kan ook zijn dat de *rebab* in de 19e eeuw inderdaad een meer prominente rol speelde dan anno 2003. Niettemin zal de *kendang* zeker een sturende rol in ritme en tempo gehad hebben, want de oude Hindu-reliëfs op de Borobudur tonen regelmatig diverse trommen, terwijl de rebab dan nog niet in de archipel geïntroduceerd is.

Tenslotte komen in de teksten ook een aantal malen termen voor die iets zeggen over de 19e-eeuwse Europese muziek in vergelijking met de Javaanse. Veth geeft een exposé waarin de structuur van de Europese muziek vergeleken wordt met die van de gamelan, hoewel geen enkele auteur tot dan toe iets wezenlijks heeft gezegd over de structuur van de gamelanmuziek. Wel hebben Raffles en Wilkens pogingen gedaan om muziek te noteren, maar hieruit blijkt nog niets over de structuur van de Javaanse orkestmuziek. Tal van auteurs vergelijken de toetsinstrumenten van de gamelan met 'staccato's', en 'glasharmonica's', die kennelijk in Engeland en Nederland een begrip waren. Men doelde op een simpel soort instrumenten waren waarmee kinderen zich vermaakten.

Gaandeweg echter volgroeit de kennis omtrent de gamelan tot een zekere volwassenheid en een toenemend aantal instanties en geleerden bestuderen het fenomeen. 'The great Dutch scholars', zoals Fagg hen terecht noemt, exploreren de meest afgelegen

³⁴ Zie p.5 (Wilkens 1850:393)

³⁵ Zie tabel gamelans, bijlage 3.

gebieden van Nederlands-Indië, publiceren steeds dikkere boeken en specialiseren zich steeds meer in deelgebieden. Wellicht dat professor P.J. Veth het daarom tijd vond om bij de tentoonstelling in Arnhem een echte musicus aan het woord te laten: Daniël de Lange uit Amsterdam.

II. GAMELAN IN ARNHEM

De Nationale en Koloniale Nijverheidstentoonstelling van 1879

Het aanwakkeren van industrie en nijverheid, zoals het Aardrijkskundig Genootschap onder meer nastreefde, was in de 19e eeuw allerm minst een uitzonderlijke doelstelling. De vooruitgangsgedachte in de westerse wereld werd sedert de werelddtentoonstelling van 1851 in Londen ook in vele andere hoofdsteden uitgedragen. Vooral de spectaculaire internationale tentoonstellingen in Parijs (1855, 1878, 1889, 1900, 1925, 1931, 1937) spreken nog steeds tot de verbeelding. De inzendingen vanuit de verschillende landen konden meedingen in wedstrijden om na afloop al of niet gelauwerd naar huis terug te keren. De ervaringen met deze concurrerende opzet bij de werelddtentoonstelling van 1878 in Parijs vormden voor de Nederlandse participanten de directe aanleiding om ook op nationaal niveau een dergelijke tentoonstelling te organiseren. Vertegenwoordigers uit de nijverheidsbranche sloegen de handen ineen en richtten zich in oktober 1878 met een brief tot 'Neerlands Industriëlen':



Afb. II.1. De voorgevel van het hoofgebouw van de Nationale Tentoonstelling te Arnhem. Het monumentale gebouw dat wellicht slechts van hout was gebouwd, diende als achtergrond voor de groepsfoto van de gamelan (Afb. II.2.). Het orkest was links voor de trap opgesteld, ongetwijfeld in verband met het voor de fotograaf benodigde licht. (GA)

'Van het geleerde aldaar [Parijs] moet hoe eerder hoe beter partij getrokken worden, om ons voor een volgende wedstrijd voor te bereiden. (...) Het plan is daarom gevormd om in 1879 van half Junij tot 1 of 5 October te Arnhem te houden eene Tentoonstelling van Nationale en Koloniale Nijverheid, gepaard met een internationalen wedstrijd van sommige fabrikaten en werktuigen.'³⁶

De locatie in Arnhem werd verkozen vanwege de goede verbindingsmogelijkheden per spoor en over het water, en bij Musis Sacrum, het Velperplein en de pas gedempte Jansgracht was genoeg ruimte voor een tentoonstellingsterrein. (Afb. II.1.)

Het bestuur van de Arnhemse Tentoonstellings-Vereeniging sprak in deze brief tevens zijn vreugde uit over het feit dat in 1878 voor het eerst een minister voor handel en nijverheid was aangesteld. Dit was Mr. J.P.R. Tak van Poortvliet, die als ere-voorzitter de brief ondertekende. De talrijke overige bestuursleden werden verdeeld in verschillende werkgroepen, met elk de taak een gedeelte van de tentoonstelling te organiseren. Verder was er een uitgebreid reglement opgesteld om de gang van zaken vast te stellen, waaronder de koop en verkoop van artikelen. De handel, de wedstrijd en de onnoemlijk vele inzendingen uit stad en land zullen ertoe geleid hebben dat de tentoonstelling eerder op een jaarmarkt leek dan wat men anderhalve eeuw later zou verstaan onder een tentoonstelling. Maar dit verschijnsel was niet nieuw, want de inrichting in musea en andere tentoonstellingen droegen in de 19e eeuw veelal het karakter van een pakhuis. Niet het individuele object werd gepresenteerd als exemplarisch, maar de cumulatieve rijkdom van het totaal. De catalogus van de Arnhemse tentoonstelling maakt dan ook gewag van onafzienbare lijsten van objecten die door instanties en ettelijke privépersonen in de stad zelf afgestaan werden. Overwegend waren de bijdragen aan de tentoonstelling van Nederlandse herkomst, maar ook hadden het Koloniaal Museum der Nederlandsche Maatschappij ter bevordering van nijverheid³⁷, en het Koloniaal-Militair Invalidenhuis Bronbeek³⁸ talrijke bijdragen van koloniale herkomst ingezonden. Onder de inzendingen van particulieren bevond zich ook een 'stel Javaansche muziekinstrumenten (Gamelang) klein model', ingezonden door de heer F.N. Nieuwenhuijzen te Arnhem³⁹. Het betrof waarschijnlijk een miniatuur-gamelan, die de eigenaar aan het einde van zijn Indische carrière mee naar huis had genomen om thuis in zijn vitrinekast te etaleren.

Een primeur: een Javaans orkest in Europa

Het bestuur van de tentoonstelling was bovendien zo ondernemend om voor het eerst in de geschiedenis een echt gamelan-orkest uit Java naar Nederland te laten komen. (Afb.II.2.) Daartoe werd eerst met de hierboven genoemde F.N. Nieuwenhuijzen, de voormalig resident van Surakarta en vice-president van de raad van Nederlandsch-Indië, contact opgenomen⁴⁰. Hieruit vloeide een briefwisseling met de resident uit Surakarta voort die de zaak voorlegde aan de regent, Mankunegara IV. De Arnhemsche Courant vermeldt:

Na verloop van zes weken bragt de telegraaf het verblijdend berigt van den resident van Solo, dat zijne hoogheid, de Prins Mankoe Negoro welwillend het verzoek van het bestuur ontvangen had en een complete *gamelang* met bijbehorend personeel zou verzenden. Dit berigt verheugde vooral

³⁶ NEHA, bijzondere collecties, Documentatie Banken 574, B. tentoonstellingen, 16 b-e

³⁷ Diverse plantaardige en dierlijke voortbrengselen, mineralen, producten van inlandsche nijverheid.

³⁸ Het betrof een collectie wapenborden met bijbehorende banieren en een merkwaardige muzikale bijdrage: een haas, die 'met zijne voorpoten een aardige roffel op een kleine trom sloeg, en andere kunsten vertoonde welke hem het eeremetaal deden verwerven op de Tentoonstelling te Arnhem.' (Smits 1881:176)

³⁹ *Catalogus der nationale tentoonstelling van Nederlandsche en koloniale nijverheid te Arnhem 1879*, p.183.

⁴⁰ Frederik Nicolaas Nieuwenhuijzen (1819-1892) had een indrukwekkende Indische carrière achter de rug die zijn hoogtepunt had bereikt in de functie van vice-president van de Raad van Nederlandsch-Indië. Dat was het op één na hoogste ambt dat in de kolonie te verwerven was; de gouverneur-generaal zelf was de president van de Raad. In 1873 werd Nieuwenhuijzen belast met de diplomatieke en militaire leiding van de eerste expeditie tegen Atjeh. Na het échec van deze onderneming was zijn positie onhoudbaar geworden en kreeg hij zijn congé. Niettemin ging hij eervol met pensioen en kon zich met een jaargeld van f12.000 comfortabel te Arnhem vestigen. (Fasseur 1996:161-188)



Afb. II.2. De gamelan uit Solo voor het hoofgebouw van de Nationale en Koloniale Nijverheidstentoonstelling te Arnhem, 1879 (KITLV).

daarom het bestuur, wyl dit de eerste maal zou zijn, dat een gamelang, door deskundigen bespeeld, in Europa ten gehoor gebracht zou worden. (AC 1-7-1879)

Als representatieve begeleiding van het orkest maakte ook de zoon van Mankunegara IV van Solo, prins Hario (of Ario) Gondo Siwoyo, vergezeld van zijn eigen zoon Raden Mas Senaryo, de reis naar Nederland. De twee werden in Arnhem met alle égarde ontvangen en toegesproken in het Maleis⁴¹ door de penningmeester van het bestuur. Niettemin werd eerder vermeld 'De prins en zijn zoon dragen de europese kleding⁴² en spreken beiden Hollandsch.' (AC 27 juni 1879) De pangeran en zijn zoon werden door de bestuursleden rondgeleid op de tentoonstelling. Later werden zij op Het Loo ontvangen door de koning en de koningin⁴³; zij brachten bezoeken aan Bronbeek, aan diverse industriële bedrijven, aan paardenraces⁴⁴ en reisden later zelfs naar Parijs en Engeland.

⁴¹ Dat was natuurlijk goed bedoeld, en de pangeran zal er beleefdheidshalve niets van gezegd hebben, maar een beetje klungelig zal het wel overgekomen zijn, want Maleis was niet de taal waarin de Javaanse adel zich uitdrukte. Dat was Javaans. Maleis was de taal van zeelui, marktkooplui en bedienden. G.F.W. Kehler, die hieronder uitvoerig aan het woord zal komen, maakt de volgende aantekening over het Maleis: 'In Java's binnenland echter is het Maleisch onbekend, dáár wordt een veel schooner en rijker taal gesproken, het Javaansch. Het Javaansch kenmerkt zich vooral daardoor, dat de meerdere tot den mindere een geheel andere taal (laag-Javaansch) spreekt, als omgekeerd (hoog-Javaans). (Handelsblad, 9-7-1879)

⁴² In augustus van dat jaar liet de pangeran, inmiddels gewend aan de formele dracht van gezaghebbende Europeanen, een volledig uniform aanmeten bij W.A. Coopman in Arnhem. 'De hoedanigheid van de stof, zoowel als de nette en smaakvolle wijze, waarop de verschillende kledingstukken gemaakt en versierd zijn, strekken den leverancier tot lof en regtvaardigen volkomen de keus van de prins.' (AC 9-8-79)

⁴³ De pangeran bood bij die gelegenheid aan Zijne Majesteit enige kostbare geschenken aan: '1º. een Balineesch zwaard in gepolijsten gouden scheede, waarvan het handvat bestaat uit een massief gouden afgodsbeeld, omzet met eenvoudige geslepen edelgesteenten van verschillende kleur (in het Javaansch mira genoemd.) Dit zwaard heeft een lengte van ongeveer zeven decimeter; 2º. Een Soloosche kris met recht handvat, en scheede van gepolijst wit sandelhout met brillanten omzet. Deze kris is ongeveer zes decimeter lang; 3º. Een pick van letterhout, waarvan het bovenste gedeelte bedekt is met een groot aantal brillanten in zilver gezet. Om het stalen uiteinde is een gedreven massief gouden dop. Van alle drie deze wapenen is het staal van de fijnste soort en met figuren en goud geïnkruisteerd'. (NvdD 19-7-79)

⁴⁴ Op 4 juli bezochten zij de harddraverijen te Nijmegen. De Arnhemsche Courant vermeldt: 'Zes open rijtuig, waaronder twee met vier paarden, wachtten aan het spoorwegstation. Laatstbedoelde waren voor de prins en zijn zoon. Een eerewacht van 12 heeren te paard begeleidde de oosterse bezoekers. Ook het muziekkorps der hussaren nam aan den stoet deel.'



Afb. II.3. De twee srimpi's Reki en Warsi. (GA)

Ter voorbereiding van de komst van het orkest werd op het tentoonstellingsterrein een muziektent van 'bamboes en cranjang' geconstrueerd naar ontwerp van de architecten Van Gendt en Nieraad. Het gebouwtje was 6 bij 7 meter en omgeven door een 1,70 meter brede galerij, als ware het een Indisch huis. Het werd goedgekeurd door Prins Hario Gondo Siwoyo. Daags na de ontvangst in Arnhem haalde de prins zijn gamelan-orkest in Amsterdam op en enige dagen later werd in Arnhem de eerste voorstelling gehouden, waaraan ook danseressen deelnamen. (Afb.II.3.) Op de foto's kunnen we de adellijke herkomst van de spelers aflezen van de kleding die zij dragen: de gebatikte sarongs met de kris op hun rug wijzen op de adellijke status van de *niägā's*. Daarboven droegen zij een blauw jasje met koperen knopen, en op hun hoofd de zwarte *kuluk*, de dienst- of hofhoed van de kraton. In hun voorname presentatie kunnen wij ongetwijfeld een weerspiegeling zien van de hoogstaande muzikaliteit van dit hoforkest.

Gedurende de maanden juli tot begin oktober stond het optreden van het ensemble vrijwel dagelijks in de Officieele Gids van de tentoonstelling aangekondigd:

De feesten worden opgeluisterd door de groote complete gamalang [sic], gezonden door Z.H. Pangeran Adapatti Ario Mankoe Negoro, Prins van Solo, Ridder der orde van den Nederlandsche Leeuw, Adjudant des Konings in buitengewonen dienst, kolonel-kommandant van het Legioen van Mankoe Negaran met het voltallige personeel van spelers, bestaande uit 17 Javanen en rongongs [sic] (dansmeisjes). (OG 15: 60)

Het optreden van de musici en danseressen moet voor de Nederlanders een ware sensatie geweest zijn, want de toeloop bij de voorstellingen was dermate groot dat door de menigte nauwelijks meer iets te zien of te horen was. De gamelan op de tentoonstelling te Arnhem was een van de 'great attractions. Naar Arnhem geweest te zijn en den gamelang niet te hebben gehoord - is eene mislukte reis in het oog van velen.' (EH 1879:392) Het publiek was niet alleen gefascineerd door de muziek en de dans maar ook door het uiterlijk van de Javanen. '(...) toeschouwers, die zich maar niet verzadigen kunnen aan het gezicht van iemand met een bruine gelaatskleur, een sarong in plaats van een pantalon en een doek *om*, in plaats van een hoed *op* het hoofd. Dat hunne concerten de menigte trekken is geen wonder; zulke muziek is in Nederland nooit gehoord en nog veel minder gezien.' (ibid.) Over de organisatie van het orkest en de structuur van de muziek tastten velen volstrekt in het duister.

'Dan weerklinken de welluidende slaginstrumenten op eentonige wijs; de muzikanten zitten droomend voor hun instrument, lichten nu en dan als werktuigelijk den arm op, om met een stok, die veel overeenkomst heeft met [die van] een lampenglaspoetser, een slag te geven op de metalen pan, welke voor hen staat, en dommelen dan weer in. Evenzoo geeft hij, die het strijkinstrument hanteert, ook slechts bij tusschenpoozen, schijnbaar als het hem in de gedachten valt, een paar streken over de snaren en kijkt dan weer doodkalm naar het publiek dat hem aangaapt, als had hij geen plan om verder iets meer van zich te laten hooren. Straks verrast hij ons weer door op dezelfde indolente manier nogmaals, geheel onverwachts, zijn drie [?] snaren te laten trillen, alles zoo lakoniek en gevoelloos alsof hij er eigenlijk niet bij hoort.' (EH 1879:392)

De programma's

De muziektent die Van Gendt had ontworpen, was niet echt op het Nederlandse klimaat berekend. De eerste uitvoering vond plaats op 4 juli, maar wegens 'den winterachtigen zomer van 1879' werd twee weken later het toneel verplaatst naar de zaal van het meer beschutte Musis Sacrum. Het programma van de soirée musicale aldaar werd op 17 juli volledig in de tentoonstellingsgids aangekondigd. Acht composities bracht het Javaanse gezelschap in Musis Sacrum ten gehore: *Screbegan* [Srepegan], *Grinoodjing* [?], *Birbil* [Bibaran?], *Soereng Ihryo* [Surung -?], *Sampakh* [Sampak], *Tjeloendtang* [?], *Ladhrang-manis* [Ladrang manis], *Lompong-Keli* [Lambang-?], *Lekar-Gadoong* [?], *Loro-asmojo* [Rarasmaya], *Kondo-Menjocro* [Konda manyura], *Singo Meback* [Singgul ?].⁴⁵ Op de plaats waar bij andere muziekprogramma's de namen van de componisten afgedrukt stonden, moest men bij dit programma volstaan met sterretjes, omdat componisten niet bekend waren. (Afb.II.4.)

Later blijkt dat de gamelan toch ook weer in het park optreedt. Meestal gebeurde dit in afwisseling met andere gezelschappen, vooral muziekkorpsen uit het leger, zoals dat van het 8e regiment infanterie onder directie van de heer J.A. Kwast Jr. Omdat de toegangsprijs voor de tentoonstelling alleen weggelegd was voor meer vermogenden, werden van tijd tot tijd ook volksfeesten georganiseerd, waarbij niet alleen de verschillende muziekgroepen afwisselend van zich deden horen, maar ook ander vermaak aanwezig was, zoals de velocipèdegroep 'Zento' die zijn kunsten vertoonde. Het kon bij de volksfeesten nog wel eens woest toegaan, want 'het hossen ging soms over in vechtpartijen, waarbij stoelen braken en men elkander met voetenbankjes wierp. Een meisje is daardoor aan het hoofd gekwetst.' (AC 5-9-1879)

Op gewone avonden was de sfeer op het feestterrein in ieder geval bijzonder, want het park van Musis Sacrum werd elektrisch verlicht door zeer moderne toestellen: '16 foyers van Jabolchkoff. De benodigde stroom werd gegenereerd met behulp van een stoommachine. Het gamelanorkest werd herhaaldelijk aangekondigd in combinatie met deze feeërieke verlichting en speelde dan in de muziektent. Het programma van 17 juli vermeldde acht werken: *Bangoon-ardjò* [? - Arjuno?], *Poospòndjòlò* [Puspanjala], *Ledhòsari* [?], *Songgò-léwang* [gong⁴⁶-liwung?], *Semboong-gilang* [Sembung gilang], *Patjar-tjinò* [Pandji?-?], *Lòbong* [Lobong] en *Roning-tawang* [Ronèng tawang].

⁴⁵ Spelling volgens Kunst 1973.

⁴⁶ Songka kan gong of ketuk betekenen. (Kunst 1973:15 & 17)



Afb. II.4. Programma van de soirée musicale in Musis Sacrum, op 7 juli 1879. (OG)

(Afb.II.5.) Voor beide programma's geldt dat de vermelde namen van de composities wellicht het resultaat zijn van een mondelinge overdracht tussen de leider van het ensemble Lucardie en iemand van de redactie van de Officieele Gids, met als resultaat een aantal namen die soms nauwelijks te herleiden zijn tot identificeerbare stukken. De Arnhemsche Courant schrijft netjes: 'voor de spelling van de oorspronkelijke woorden stellen we ons niet aansprakelijk.' Een lezer van het Handelsblad, G.F.W. Kehrler, uitte in een ingezonden brief zijn misnoegen over de recensent die een aantal onbegrijpelijke namen had vermeld⁴⁷

De door hem neergeschreven namen der voorgestelde stukjes als: screbegan, grinoondjing, birbil en soereng ihrio, zijn, niettegenstaande de daarbij gevoegde vertaling, met den besten wil van de wereld niet te ontcijferen, tenzij zij geheel anders gespeld worden. Zoo, voor screbegan lezende garebeggan of misschien sagarebeggan (het loeiende of suizende), kan ik mij voorstellen dat het een wild krijgslied is. (OG 36:142-143)

Gedurende de maanden juli, augustus en september trad het gamelanorkest uit Solo met dit repertoire bijna dagelijks op. Op zaterdagavond 4 oktober vond het laatste concert in de zaal van Musis Sacrum plaats. De organisatoren riepen het publiek op om vooral toch te komen want de recette mocht geheel door de spelers zelf behouden worden. 'Uit dien hoofde inzonderheid hopen wij, dat het concert druk zal worden bezocht en den gamelang-spelers onder al de indrukken, die zij uit Holland medenemen, de herinnering aan hun laatste concert een der aangenaamste wezen zal.' (OG 111:442) Om het concert niet te laten lijden onder de concurrentie van het concert van het infanteriecorps werd dit laatste een week opgeschoven. De zaal was dan ook goed bezocht; de musici werden toegesproken; de danseressen kregen bloemen; en tot slot werd er champagne geschonken. De maandag daarop vertrokken de Javanen naar Amsterdam, waar zij nog een vijftal voorstellingen in het Paleis voor Volksvlijt zouden geven. Het laatste concert gaven zij 'in vol ornaat, of zoo men wil, groot uniform, wat zeker nog meer

⁴⁷ Zie voor deze briefschrijver tevens hieronder: Reacties van pers en publiek.

Arnhemsche Tentoonstelling-Vereeniging.

DONDERDAG 17 JULI 1879.
Op het Feestterrein,
Bespeling van den GAMELANG,
onder Directie van den Heer LUCARDIE.

P R O G R A M M A.

1. Bangoon-ardjò (Bij het ontwaken alles in orde vinden)	***
2. Poespèndjólò (Een waterbloem).	***
3. Ledhòsari (Ike schoonste bloem)	***
4. Songgò-léwang (Onvast in zijn dracht)	***

5. Semboong-gilang (Een soort van zoetachtig blad).	***
6. Patjar-tjinò (Een soort van patjar-bloem)	***
7. Lóbong (Iemand, die zich onnoozel houdt)	***
8. Roning-tawang (Een blad op den adem van den wind)	***

AANVANG 2 UUR. **ENTRÉE 25 Cent.**

 *Houders van Abonnementskaarten hebben, op vertoon der kaart, volgens voorwaarden van Abonnement toegang tegen de helft der Entréeprijs.*

 *VRIJDAG 18 JULI. Matinée en Soirée Musicale door het Muziekcorps van het 156e Infanterie-Regement uit Wezel, onder Directie van den Kapelmeester GRANE.*

Afb. II.5. Programma van de voorstelling in het park, op 17 juli 1879. (OG)

nieuwsgierigen heeft gelokt.' (AC 13-10-1879) Op zaterdag 11 oktober gingen zij aan boord van de *Madura* en vingden de lange reis terug naar Solo aan.

Het instrumentarium

Voor de meeste bezoekers in Arnhem was het instrumentarium van de gamelan volstrekt onbekend. De Officieele Gids voorzag al spoedig in enige informatie over Indische instrumenten



Afb. II. De rebabspeler, wellicht de 'orchestmeester', de heer Lucardie, met naast hem de standaard voor de rebab. (GA)



Afb. II De genderspeler, met drie instrumenten: in slendro, pelog en miring. (GA)



Afb. II.6. De gender- en slentemspelers. De gender is in drielvoud, de slentem in tweevoud aanwezig. (GA)



Afb. II.7. De gambangspeler. De gambang is in drie stemmingen aanwezig. (GA)

in het algemeen, welke ongetwijfeld aan de toen beschikbare literatuur werd ontleend. Zo kon men toelichtingen lezen over instrumenten die geheel niet aanwezig waren zoals de anklung, tarawangsa, kecapi, kromo of bonang, nafiri, salompret en sroeni⁴⁸. De bezoekers zullen bij de beschrijvingen van deze instrumenten hun eigen fantasie hun gang hebben laten gaan (plaatjes waren er niet), of zij hebben er zich helemaal niets bij voorgesteld. Toetsinstrumenten zoals gambang, gender en saron die men bij de Arnhemse gamelan in grote getale kon aantreffen worden in de toelichting consequent 'staccado' genoemd.

In totaal waren de volgende instrumenten aanwezig: 1 rebab (Afb. II.6.), 3 genders (Afb. II.7.), 2 slentems (Afb. II.8.), 3 gambangs kaju (Afb. II.9.), 2 celempungs (Afb. II.10.), 2 sulings (Afb. II.11.), 2 pekings en 2 sarons (Afb. II.12.), 2 kendangs (Afb. II.13.), twee paar ketuks (Afb. II.14.), twee stellen van 3 kenongs (Afb. II.15.), 1 paar gongs kemodong, kempuls,



Afb. II.9. Celempungspeler met twee instrumenten ('twee kleine eenriemsbootjes'). (GA)



Afb. II.8. De sulingspeler. Het pelog-instrument houdt hij aan de lippen; het slendro-instrument staat in het rekje. (GA)

⁴⁸ 'De Perzen en de Europeanen hebben in Indië een trompet ingevoerd, die Nafiri of Salompret wordt genoemd. De Sroenie is een soort van hobo.' (OG 1879:66)



Afb. II.10. De bespelers van de peking (l) en de saron (r). De instrumenten zijn in twee stemmingen aanwezig. (GA)



Afb. II.11. De kendangspeler. De rechtopstaande kleinere penuntung of ketipung staat naast hem. (GA)

gong suwukan, gong ageng (voor zover van fotos af te leiden is) (Afb. II.16.) Het orkest uit Solo was niet uitgerust met bonangs, zodat we het type gamelan zouden kunnen identificeren met wat Poensen *gamelan saklatan* noemde. De omspelings van de melodie werd in dit geval dus verzorgd door de suling, rebab, gender en celempung. Uit de bewaarde foto's, gemaakt door J. Ephraim te Arnhem⁴⁹, blijkt dat alle instrumenten in tweevoud aanwezig waren en de genders en gambang kaju zelfs in drievoud, zodat de conclusie moet zijn dat het ensemble zowel in slendro als in pelog kon spelen. Hoewel miring in de regel op een pelog-instrument wordt gespeeld, was het voor de omspelende instrumenten kennelijk verkieslijker om ook voor deze ladder een apart instrument te hebben.



Afb. II.13. De ketukspeler met twee sets instrumenten. (GA)



Afb. II.12. De kenongspeler met twee sets instrumenten ('een laag bij de grond staande kookkachel met koperen ketels...'). (GA)

⁴⁹ Op het tentoonstellingsterrein kon men bij de kiosk van J.Ephraim, 'photograaf van Z.M. de Koning', deze en andere foto's van de tentoonstelling voor 'een billijken prijs' aanschaffen.



Afb. II.14. De gongspelers met gong kemodong, gong suwukan en kempuls. (GA)

Over de rebab lezen we in de Officieele Gids: 'De directeurs van de Javaansche orkesten bespelen dit instrument zelf.' Dit strookt volkomen met de bronnen die in hoofdstuk I aan de orde geweest zijn. Omdat het orkest in Arnhem onder leiding stond van de heer Lucardie, kunnen wij hem op grond van het voorafgaande op de foto's identificeren als de rebabist. (Afb.II.6.) De Javaanse trekken van de man, wiens voorouders van Joods-Franse herkomst waren, zijn te verklaren door het vergaande assimilatieproces dat de Lucardie's in Indie ondergaan hadden.

Over de mogelijke financiële waarde van het instrumentarium schrijft de heer G.F.W. Kehr het volgende:

Er zijn zeer verschillende soorten van gamelan, zoowel die bij de tandak, als die bij de verschillende wajangs thuis hoort. Een schoon stel gamelan is een kostbare zaak, de Arnhemsche moet vele duizenden gekost hebben; goede koperen stellen zijn op Java voor f 700 á f 800 te krijgen. (Handelsblad 9-7-1879)

Zoals hierboven vermeld is, werden de allerlaatste concerten in het Paleis voor Volksvljt in Amsterdam gegeven. Volgens een mededeling van de conservator van het museum van Mankunegara⁵⁰ aan de heer Ernst Heins zou het instrumentarium echter nooit zijn teruggekeerd in Solo. Na het laatste concert in het Paleis voor Volksvljt zijn de instrumenten daar misschien achtergelaten⁵⁰, hoewel dat getuige de respectvolle wijze waarop prins Ario Gondo Siwoyo ontvangen is, niet erg waarschijnlijk lijkt. Waar de instrumenten uiteindelijk zijn terechtgekomen is tot op heden niet bekend.

De danseressen

Ook het optreden van de Solo'se danseressen was in Nederland ongehoord. Sommigen vonden

⁵⁰ Prof. Emile Wennekes, die een monografie over het Paleis voor Volksvljt publiceerde, zei desgevraagd, dat hij tijdens zijn onderzoek nergens een vermelding van gamelan-instrumenten was tegengekomen.

de blote schouders van de meisjes maar ongepast. Gerard Keller signaleert in *Eigen Haard*: 'Een orthodox courantje -het Zuiden heet het, geloof ik - heeft er zich aan geërgerd, dat hier in ons godvruchtig vaderland een *ronggeng* mocht komen; dat waren zulke onfatsoenlijke meisjes.' (EH 1879:392) Maar de schrijver meldde dat de meisjes, evenals de gamelanspelers, al een beetje Nederlands begonnen te spreken en dat hun gedrag de beschuldiging voldoende weerlegde.

Zoo zij dansen met ontbloote schouders, hare bewegingen doen veel meer denken aan eene gymnastiek voor heupen, polsen en handen, dan aan eene poging om de zinnen op te wekken, terwijl hare voeten geen oogenblik den grond verlaten en men vrij wat minder voor zijn geld te zien krijgt dan in onze balletten of zelfs op onze bals. Zoo hare liederen voor ons Europeërs, die er bovendien geen woord van verstaan, misschien niet zoo erg oirbaar zijn, voor den Javaan hebben zij niets wat aanstoot geeft. Dit echter is zeker, dat hare dansen geweldig lang duren en nog vervelender zijn dan de eentonigheid van het lied, dat ze er bij zingen. (EH 1879:392)

Omtrent het voorkomen van de danseressen, dat we met de foto's uit 1879 kunnen vergelijken (Afb.II.17. & II.18.), schrijft het Handelsblad uitvoerig.

Voor de rijen muzikanten zaten mademoiselle Warsi, oud 18 jaren en mademoiselle Réki, oud 15, neergehurkt op Europeesche kanapé-bankjes, blootsvoets, met den schilderachtig gedrapeerden sarong, daarboven een veelkleurig lijf, armen, schouders, hals en het bovengedeelte van den rug ontbloot. Aan den gordel sjerpen, om de armen banden ter hoogte van de borst en om de pols, op het hoofd een koperen sieraad, van voren een soort van diadeem, laag op het voorhoofd liggend, van achteren veel gelijkend op den helmkam van een Romeinsch krijger, bij de oren afdalend in een verlengstuk, dat tot even over de wangen valt en waartusschen de ooren vrij liggen, kleine kwastjes van veelkleurig chênille op het achterhoofd en bij de ooren. Zoo zitten de *ronggengs* Warsi en Réki in het volle bewustzijn harer waardigheid. (Handelsblad 9-7-1879)

Overigens dient men zich af te vragen of de naam *ronggengs* hier wel op zijn plaats is. *Ronggengs* zijn danseressen uit het gewone volk, die vooral met de gamelan uit de desa optreden. (Afb. II.19. & II.20.) Een uitgebreide gamelan van adellijke status zoals in Arnhem optrad, begeleidt hofdanseressen, *bedaya's* of *srimpi's*, die in een meer verfijnde stijl dansen en tevens een rijkere kleding dragen dan gewone *ronggengs*. (Afb. II.21) De foto's die in Arnhem van de danseressen gemaakt zijn en de beschrijving in het Handelsblad tonen inderdaad aan dat de danseressen uitgedost waren met de meest verfijnde weefsels en sieraden. Dat de tentoonstellingsgids en de pers steevast over *ronggengs* spraken in plaats van *bedaya's* of *srimpi's*, valt te verklaren op grond van de nog niet zo grote bekendheid van vele Nederlanders met de hoog-Javaanse cultuur, wat immers ook bleek uit het feit dat de penningmeester zijn welkomstwoord tot de pangeran in het maleis deed. Een lezer van het Handelsblad, G.F.W. Kehrér, uitte eveneens twijfels in bovenstaande zin.

Aan de hoven in de Javasche vorstenlanden zijn twee korpsen van danseressen verbonden, de *srimpis* en *bedoyos*, die alleen aan het hof voorstellingen geven, en hoog verheven zijn boven de *taledèks* of *finggit*s, welke laatsten over geheel Java in nagenoeg elke dessa te vinden zijn, en op wier zedelijke levenswijze nogal wat valt aan te merken. Het is mij onbekend tot welke klasse Réki en Warsi (zoo heeten onze beide danseressen) behoren, het komt mij waarschijnlijk voor, dat ze *serimpis* of *bedoyos* van het Solosche hof zijn, al geloof ik niet dat de Prins zijn prima donna's naar Holland zal gezonden hebben. (Handelsblad, 9-7-1879)

De laatste opmerking kan heel goed kloppen, want de danseressen waren nog dermate jeugdig (15 en 18 jaar) dat zij op die leeftijd nog niet de hoogste volmaaktheid in de hofdans bereikt konden hebben. In Yogyakarta begint het dansonderwijs voor de hofdanseressen gewoonlijk rond het achtste jaar en kan in totaal wel twintig jaar duren.⁵¹ Op grond van hun kledij en

⁵¹ Da Silva 1971:5



Afb. II.15. Danseres (Warsi of Reki) met jakje. (GA)

sieraden kunnen we vaststellen dat Réki en Warsi tot de ‘klasse’ der *srimpi*’s behoren⁵².

De ervaringen van de Javanen

Het bezoek van het Solo'se orkest was in het Nederland van 1879 dermate bijzonder, dat de kranten er regelmatig en in detail over geschreven hebben. Daaraan is het te danken dat we ook enkele getuigenissen over de reacties van de musici zelf hebben. De reis van Indië naar Amsterdam legden zij af met de *Celebes*, die op donderdag 16 juni in Amsterdam afmeerde. Zij overnachtten in hotel Lieth aan de Prins Hendrikkade en nog diezelfde avond werd ter plekke al muziek gemaakt, wat echter niet zo door de omgeving in dank werd afgenomen. Ongetwijfeld waren zij blij de lange reis volbracht te hebben. Het Nieuws van de Dag schreef:

Overigens bevinden de Gamelangspelers zich regt op hun gemak. Van het balkon voor het hôtél beschouwden ze donderdag met oostersche kalmte de groepen nieuwsgierige Amsterdammers, die voortdurend van de straat naar hen stonden te staren. Vooral de Indische zangmeisjes, die dit alles onder het genot van een groote sigaar betrachtten, wekten zeer de aandacht. (NvdD 28-6-1879)

⁵² Met dank aan Joko Susilo.



Afb. II.16. Danseres (Reki of Warsi) zonder jakje (danstenu) (GA).

Toen de Javanen in Arnhem arriveerden, werden zij ondergebracht in een huis dat door de voormalig resident van Solo, F.N. Nieuwenhuizen, voor hen gehuurd was. Zij werden daar tussen de concerten door allerminst aan hun lot overgelaten, want zij ontvingen regelmatig uitnodigingen, niet alleen van particulieren, maar ook van generaal Smits, commandant van het Invalidenhuis Bronbeek, waar zij onthaald werden met 'spijzen, welke zij in hun land gewoon zijn te gebruiken' (AC 26-7-1879). Ook ontvingen de Javanen dagelijks bezoek en hielden zich bezig met 'Europeeschen handenarbeid, die zij van anderen afzien en waarin zij zich gaarne laten onderwijzen.' Bij kinderen waren zij geliefd, iets wat overeenkomt met de ervaringen van talrijke Nederlanders die ooit een Indische 'baboe' hadden. Naar de Nederlandse volwassenen moesten de Javanen zich natuurlijk beleefd en formeel gedragen, maar bij de kinderen konden zij kennelijk hun affectie en spontaniteit uiten.

Ook onze taal beginnen zij reeds te verstaan en vraagt men hun of zij naar hun land terug verlangen, dan antwoorden zij; "Neen; hier heel veel plezier." En werkelijk schijnen zij hun toestand niet onaangenaam te vinden. Vooral van kinderen houden zij veel. Voortdurend ziet men die op hun schoot zitten, of zij gaan er mede wandelen in de buurt en niet zelden koopen zij hun eene kleinigheid. Het Hollandsche kindergezang heeft iets aantrekkelijks voor hen, naar het schijnt, en meer dan een tracht mede te zingen. Vooral in het volkslied kunnen verscheidenen van hen reeds instemmen. Terwijl zij van aanzienlijken en geringen dagelijks talrijk bezoek ontvangen, worden zij



Afb. II.17. Ronggeng en wayang topeng speler en een kleine gamelan (ketuk tilu). De litho uit Van der Lith's *Nederlandsch Oost-Indië* (1875) werd gecompileerd met behulp van de foto hieronder (Afb. II.20.) en een fantasielandschap als achtergrond. (Van der Lith 1875)

ook bij oostersche familien⁵³ dikwijls te gast uitgenoodigd. Het zijn allen stille, ordelijke lieden, met een gemoedsaard waarnaar de westersch beschaafden wel een weinig zich naar regelen mogten. Ook hier blijven zij matig: bier is hun geliefkoosde drank. (AC 23-7-1879)

Niet alleen reageerden de Javanen op de Nederlandse liederen, maar ook op de carillons, zo kenmerkend voor de Lage Landen:

Toen we de gamelang voor de eerste maal hadden gehoord vergeleken wij het met zeker gegons, vergezeld van klokkespel. Onze vergelijking wordt door den Javaan zelf gedeeld. Een van hen die na eenigen tijd in Nederland te hebben doorgebracht, in zijn vaderland was teruggekeerd, verhaalde dat hij hier alles even fraai had gevonden; 't meest had hem echter verwonderd dat de Gamelang in de lucht werd gespeeld.⁵⁴ De goede man had herhaaldelijk het carillon hooren spelen. (AC 14-7-1879)

Intussen was in Solo bericht ontvangen van de goede overtocht van de bent en werd melding gemaakt van het optreden van pangeran Ario Gondo Siwoyo in Nederland. Hij knoopte talrijke Europese connecties aan en was zeer geïnteresseerd in de westerse producten van de vooruitgang. Zo had de pangerang thuis reeds de beschikking over 'een door stoom aangedreven atelier, waar men schaafbanken, boormachine enz. enz. vindt, zoodat alle zaken voor de fabrieken en in het Mangkoe-negaransche in het algemeen daar kunnen vervaardigd worden, ook voor de koffij-etablissemten, en die zijn zeer talrijk.' (AC 1-9-1879) De handelaren in Semarang en Solo zagen dit met lede ogen aan, ook al was het gedeeltelijk hun eigen schuld dat zij niet echt bekend

⁵³ Mogelijk is bedoeld met 'oosterse familien': Nederlandse families die na een jarenlang verblijf in Indië teruggekeerd waren naar Nederland. Arnhem en de Utrechtse lustwarande waren geliefde gebieden voor 'indischgasten' in rust.

⁵⁴ Vanwege de opmerking 'in zijn vaderland was teruggekeerd' is het niet duidelijk of het een Javaan uit het orkest betrof of een geheel andere. De musici van het orkest keerden namelijk pas in oktober naar hun vaderland terug.



Afb. II.18. Groep wayang topengspelers met orkestje te Batavia, foto Woodbury & Page, vóór 1872. (KITLV).

stonden als betrouwbare zakenlieden. Men weet het over de kop gaan van een 'constructie-winkel en drie nijverheidateliers' aan het begin van deze industrialisatie. Men was ook bang dat na de reis van de pangeran naar Europa de tokohouders minder etenswaren en dranken aan het paleis zouden mogen leveren omdat de pangeran alles uit Nederland zou laten komen⁵⁵; 'en als dat het geval is, dan kunnen Solo's winkeliers voor het grootste gedeelte hunne matten oprollen en een plaats opzoeken, waar enkele Javanen nog niet zoo verlicht gemaakt zijn.' (ibid.)

Maar niet alleen de pangeran maakte zich snel de Europese gemakken eigen, ook de musici raakten weldra gewend aan de gemakken van hun verblijf in Nederland. Zij lieten niet alleen de herinnering van hun muziek achter, maar ook financiële schulden, die slechts gedeeltelijk werden gedelgd door de horloges die zij gekocht of gekregen hadden te belenen. De *Arnhemsche Courant* merkt hierover fijntjes op: 'men ziet hieruit, dat de westersche zeden en gewoonten langzamerhand toch ook op de Oosterlingen vat krijgen.' Ter geruststelling kon de politie in ieder geval vermelden dat er geen vechtpartijen plaatsgevonden hadden waarbij de Javanen gebruikt hadden gemaakt van hun meegenomen krissen. Toen het gezelschap in Amsterdam weer aan boord ging om de terugreis te aanvaarden deden zij het verzoek 'een meer op europesche wijze ingerigte tafel gebruik te kunnen maken'. Hoe de voeding op de heenreis was geweest laat zich raden. In ieder geval was hierdoor een nieuw financieel probleem geschapen, want wie moest dat betalen?

Van de stoomvaart-maatschappij "Nederland", die waarlijk reeds mild genoeg van hare belangeloosheid heeft doen blijken door aan de gamelangspelers vrijen overtocht heen en weer te schenken, mogt niet geëist worden, dat zij de meerdere kosten droeg; de repatriërenden zelf hebben geen geld overgehouden, gelijk we boven zagen; het Tentoonstellingsbestuur scheen de

⁵⁵ Onder de zaken die het hof van Mankuneroro IV in Nederland bestelde, bevond zich ook een statiekoets die omstreeks 1870 gebouwd werd bij de rijtuigenfabriek Hermans & Co te Den Haag. De koets werd afgebeeld op een schilderij door P.A. Haaxman, dat recentelijk door het Rijksmuseum werd aangeschaft. Zie: Zandvliet 2002:308-311.



Afb. II.19. Bedaya's en gamelan. Voor deze litho uit Van der Lith's *Nederlandsch Oost-Indië* stond de foto model die Woodbury & Page maakten van de gamelan van de regent van Blora (Afb. I.22) en een nog onbekende afbeelding van bedaya's, die overigens in de regel niet gevierden optreden, maar met zeven of negen danseressen. (Van der Lith 1875)

aangewezen persoon, maar ook dit heeft geaarzeld, daar het nog niet voor eene wat men noemt gunstige financiële uitkomst staat. Toen is het, zoo vernamen wij, aan een der Arnhemsche heeren van de Feestcommissie, die het gezelschap aan boord bragt, gelukt, te Amsterdam de noodige som bijeen te krijgen, welke *gift*, hoe welwillend ook verstrekt, naar ons dunkt, bezwaarlijk zal kunnen aangenomen worden door het Bestuur der Arnhemsche Tentoonstelling. (AC 15-10-1879)

In gedachten zien wij de heer uit de Arnhemse Feestcommissie, die wellicht zelf een carrière in Indië achter de rug had, met de pet rondgaan langs zijn Amsterdamse relaties in de koffiehandel en dergelijke. In ieder geval blijkt uit deze financiële anekdote dat er sedertdien op het gebied van sponsoring weinig veranderd is en dat deze 'westerse zeden en gewoonten' zich alom gehandhaafd hebben.

Reacties van pers en publiek

Net zoals de bezoekers van de tentoonstelling in dichte drommen samenschoolden rond de exotische musici, zo werd de locale en landelijke pers aangetrokken tot het evenement. Men schreef uitvoerig over het nieuwe fenomeen. Het was 'the topic of the day.' Opvallend is dat de reacties heel verschillend zijn. De Arnhemsche Courant beschrijft de voorstelling van de soirée musicale uitgebreid en enthousiast:

Had men voorspeld, dat de gamelang aan europesche ooren niet zou bevallen, nu men ze gehoord heeft, is die meening zeer gewijzigd. De muziek is welluidend en aangenaam, wel eenigzins melancholiek. Bij concerten in de open lucht te midden eener woelige menigte gaat er echter te veel van verloren; daarom is de maatregel der commissie zeer te prijzen, om het heden avond in de groote zaal van Musis te doen plaats hebben. Ook voor de muzikanten zelve doet dit genoeg, daar deze niet gerekend hebben op eene julijmaand, als ons thans treft. Hun gewaad draagt daarvan

reeds de blijken: in plaats van de gewone javaansche kleeding dragen zij kleêren die hen tegen de koude beschermen en hun nationaliteit slechts ten deele doen uitkomen. Het dansen der ronggings maakt een treffenden indruk; het verschilt ten eenenmale met het onbevallige springen der Europeanen; het buigen en zwenken van het ligchaam is in hoogste mate bevallig en boeit onafgebroken den blik der toeschouwers. Ook haar schrille zang heeft iets eigenaardigs, maar maakt niet denzelfden wegslependen indruk. (AC, 8-7-1879)

De positieve belangstelling die de verslaggever van de Arnhemsche Courant toont, was wellicht beïnvloed door een zekere opwinding die de nationale tentoonstelling in de stad Arnhem teweegbracht. Zijn enthousiasme was echter allerm minst vanzelfsprekend. Een feit is dat het weer van die zomer niet mee zat en dat daarmee de ambiance van het Javaanse orkest wel erg kil was. Dr. Jan ten Brink schreef in Het Nieuws van de Dag dat de gamelan niet gewaardeerd kon worden

onder een grauwen hemel vol regenvlagen, door een publiek van heeren met lornjetten en van dames met robes à traine. Zodra de gamelan naar het westen komt, gaan oostersche kleur en geur te loor. De melancholische toongolven schijnen het heimwee te verraden, 't welk de bruine vingers der Javanen doet trillen. (NvdD 13-7-1879)

Anders dan Ten Brink had de verslaggever van het Handelsblad klaarblijkelijk geen enkele ervaring met de Javaanse cultuur. Zijn reactie was dientengevolge een stuk afstandelijker en afwijzender.

Ze [de musici] zaten op het orkest, neergehurkt in sarongs, witte vesten, blauwe buisjes met koperen knopen en het hoofd bedekt met randlooze van boven smal toeloopende donkere hoeden, de heeren Javanen met hunne geestelooze aangezichten, achter de kendang (trom), rebob (viool), gambang, kanong en andere instrumenten, waaronder laatstgenoemd het meest in het oog viel (...) omdat het precies geleek op een laag bij den grond staande kookkachel met koperen ketels. Vooral was de harp [celempung] dadelijk het aantrekkingspunt, daar zij er uitziet als twee kleine eenriemsbootjes, naast elkander op de helling liggende. Het aantal instrumenten was groot (...) maar deze gamelan is ook een Gamelang slindo [sic], ofte wel dubbel orkest en geen Gamelang pilok [sic] ofte wel enkele kapel. (Handelsblad 9 juli 1879, afgedrukt in OG 35, 20-7-1879)

De verslaggever had - net zo min als anderen - niet in de gaten dat dit 'dubbel orkest' alleen zin had juist omdat het zowel instrumenten in slendro als instrumenten in pelog bezat. Hij vond het eerste werk op het programma van de soirée musicale ronduit vervelend en had in het geheel wel iets meer verwacht van de vorst uit Solo:

Een krijgslied werd gespeeld. Het lied screebegan. Als onze schutterijen eens een krijgslied behoeven, zij hun deze bedaarde, eentonige, steeds herhaalde, tot vervelens toe volgehouden melodie (s'il y en a) aanbevelen. Toch was het hoogst belangwekkend en met aandacht werden de verrichtingen der heeren gevolgd. Over het geheel kwam het mij soms voor alsof ik een gemurmel van een groote menigte hoorde, waar tusschen het onheilspellende geluid van een brandklok werd vernomen. Maar ronduit gesproken qua muziek viel het mij niet mee. Van een Vorst die Solo regeert had ik wat anders verwacht. Maar in Indië is het nu eenmaal niet anders. (ibid.)

Ook de prestaties van de 'ronggengs' vond hij maar zo zo:

Men noemt die ronggengs, dansmeisjes. Ik zou ze loopmeisjes willen heeten. Haar tandakken is geen dans. Ze loopen terwijl ze zich in allerlei slangachtige bochten en krommingen wenden, ze doen daarbij geluiden hooren die als zingen schijnen te moeten worden aangemerkt, en herhalen voortdurend dezelfde wijs. Met de handen, met de armen, met de beenen, met het hoofd wringen ze zich in allerlei bochten, soms inderdaad gracieus, maar altijd even bedaar en afgemeten, slechts van tijd tot tijd in een versneld tempo overgaande. Enkele malen maken ze bewegingen aan den modernen beruchten Parijschen cancan niet vreemd, maar altijd even bedaar. In hun zang ligt wel eens uitdrukking. Ik meen ten minste, zonder de minste kennis van Maleisch of van ronggengs,

verscheidene uitdrukkingen voor uitingen van smart, andere voor die van vreugde te hebben mogen verslijten. Misschien heb ik 't mis. (ibid.)

Naar aanleiding van het wat laatdunkende verslag in het Handelsblad stuurt een lezer, de heer G.F.W. Kehrler, een ingezonden brief als apologie voor de Javaanse muziek en dans, die in de Arnhemsche courant en de Officieele Gids overgenomen werd.

In uw blad van 9 Juli 1879 las ik een ongeteekend schrijven, over "de gamelan" dat mij zeer onaangenaam aandeed. Bij het meer ontwikkeld publiek moet dezelfde indruk zijn teweeggebracht. In mislukt geestigen vorm, vol onjuistheden en ondoordacht daarheen geworpen uitdrukkingen, waarbij bovendien de verschuldigde beleefdheid tegenover Pangeran Ario Gondo Siwoyo wordt over het hoofd gezien, verklaart de schrijver een voor het Javaansche volk zoo uitnemend belangrijke zaak als de tandak rondweg niets te beteekenen, en vergelijkt dat inlandsch tooneel met een voorstelling in de eerste de beste kermis. Wel erkent hij zelf volstrekt niet op de hoogte te zijn van "Maleisch en ronggèngs" (...) en toch heeft hij daarvan niet gezwogen (...). De gamelanspelers zitten neêrgehurkt, zegt hij, wat toch zeker niet het geval kan zijn; de spelers behooren te zitten op hun achterste, met gekruiste beenen, den buitenkant der knieën op den grond, welke zitwijze in de landstaal *silā* heet. Zijn anders niet zeer weelderige verbeelding onderscheidt ten onrechte een gamelan slindo of dubbele en een gamelan pilok of enkele gamelan. De zaak is, dat dezelfde instrumenten op verschillende toon kunnen gestemd worden, waarop betrekking hebben de namen: Saléndro en pélok. (OG 36:142-143)

Deze opmerkingen van de heer Kehrler zijn inderdaad terecht en zijn reactie op de karakterisering van de Javanen wekt zelfs de indruk dat hij persoonlijk beledigd is:

Verder wordt nog gesproken over "die Javanen met hun geestelooze gezichten." Ja! Geesteloos zijn ze voor wie ze niet kent, maar toch minder dan de bolle tronies der muzikanten van een Europeesch blaasorkest. Pangéran Ario Gondo Siwoyo moet bij het lezen van ontboezemingen als de door mij aangehaalde, verbaasd staan over de hoffelijkheid van sommige Nederlanders. (ibid.)

Na enkele oproepen tot respect en beleefdheid gunt de schrijver ons een blik op zijn eigen achtergrond, welke meer licht werpt op zijn ervaringen met de ontwikkelde Javaanse cultuur en daarmee de onwetendheid en lompheid van de totoks onderstreept.

Begrijpelijk is het zeker, dat Javaansche muziek weinig aantrekkelijks heeft, voor wie ze de eerste maal hoort, te meer nog als klimaat en omgeving zoo weinig aan de tropen doen denken als hier; men begrijpt de muziek niet en herkent maat noch wijs. In Java's binnenland echter ken ik Europeanen, die er hartstogtelijke vereerders van zijn, en mij zelf kon een vermoeiende dagreis te voet of te paard nooit tegenhouden, als de uitnoodiging van een inlandsch hoofd gelegenheid bood, om goed te zien *tandakken* en daarbij goede *gamelang* te hooren; dikwijls heb ik dan de mij aangeboden sléndang opgenomen en zelf meêgedaan. (...)

De Javaan, die in zijn land een Europeesch bal bijwoont, meent een troep gekken te zien rondspringen, maar uit beleefdheid spreekt hij dat oordeel niet openlijk uit, zet het in allen geval niet in de courant. Met dien Javaan vind ik, dat het zineloos rondnansen van zweetende en zwoegende meisjes en vrouwen, in de armen van voor haar vaak onbekende dito heeren, wèl zoo ongenietbaar is als [in tegenstelling tot] de *tandak*, welker gracieuse bewegingen nooit tegen het schoonheidsgevoel zondigen en altijd binnen de grenzen der strengste welvoeglijkheid blijven. Wanneer op Java een *tandak*-partij wel eens onttaardt in een bacchanalie, is dat *zonder uitsondering* aan de daarbij tegenwoordige Europeanen te wijten.

Wie het, nu eens verleidelijk week en zacht, dan weder wild zich veheffend en dreigend, diep doordringend trillen der *gamelang*-tonen gevoelt, de weêrgaloos rijke, bevallige gebarentaal der *tandakken* verstaat, en in hun prachtige oogen weet te lezen, hij ziet daarin gloeienden hartstogt, rijker verbeelding en meer geest, dan waarop veel europesche tooneelspelers kunnen roemen. Poëzie en proza van het Javaansche leven worden zeker treffend door de kunstenaars vertolkt, maar voor den schrijver in uw blad ging het schoone verloren; er zullen er echter geweest zijn, die ondanks zich zelf in die oostersche wereld werden binnengeleid, die meê leden én genoten, en dan overtuigd werden hoe de Javaan, in zijn anders eentonig leven van tijd tot tijd behoefte heeft aan

deze dichtelijke voorstellingen en hoe de *tandak*, mits met zorg geleid, een veel vermogend middel is tot ontwikkeling van het volk en zelfs voor den Europeaan in Indie een aangename en nuttige opwekking kan zijn. (ibid.)

Het is aardig om te lezen hoe bevlogen de heer Kehrer over zijn ervaringen op Java vertelt, maar helemaal correct zijn zijn bewoordingen niet. Het recreatieve tandakken, waar hij als westerling zonder al te grote problemen aan mee kon doen, is een geheel ander genre dan de verfijnde en gestileerde hofdans die wortelt in de oude hindoe-boeddhistische filosofie. Deze wordt *beksa* genoemd en kan slechts na grondige studie geleerd worden. Juist onder Mankunegara IV werd deze dansvorm verder ontwikkeld⁵⁶. De uitvoerige aantekeningen onderaan de ontboezemingen van de heer Kehrer werden door de redactie van het Handelsblad wat ingekort, maar verschenen niettemin in de Officieele Gids van de tentoonstelling.

De Gamelan in Arnhem deed nog meer lezers in de pen klimmen. Op het verslag van de uitvoeringen in Arnhem in Het Nieuws van de Dag reageert een zekere Arnold met een ingezonden artikel. Hij stipt een aantal van de inmiddels bekende karakteristieken van de gamelan aan en vertrouwt vervolgens zijn Indische ervaringen in lyrische bewoordingen aan het papier toe: hoe hij 's avonds op zijn voorgalerij in Solo 'klimaatschietend in een luier- of wipstoel meer ligt dan zit' en de klanken van de gamelan beluistert: 'de smeltende, weemoedige, ineenzwellende, dan weder zacht weg stervende tonen van de fraaie en kostbare gamelan pelog, die door uitstekende *niogo's* [instrumentalisten] binnen den kraton van den Soesoehoenan aan de overzijde der rivier wordt bespeeld' (OG 38:151) Op grond van zijn ervaringen met de gamelan adviseert de heer Arnold de toeschouwers in Arnhem om vooral toch enige afstand te bewaren tot het ensemble.

Den bezoekers van Arnhem's Tentoonstelling raad ik geen oordeel over de muziek te vellen, wanneer zij die slechts gehoord hebben, staande of zittende vlak bij het orkest, zoodat de dreunende gongslagen, de gillende fluittonen, de snerpande vioolgeluiden en de schelle bekken- en ketelklanken elk afzonderlijk hun oor bereikten. Wanneer zij zich op zoodanigen afstand plaatsen, dat zij de verschillende geluiden slechts tot één grooten klank vereenigd hooren, dan twijfel ik niet of zij zullen de muziek eigenaardig schoon vinden; vooropgesteld dat de Gamelan goed en de Niogo's geoefend zijn; want terwijl met vele zuivere, goede en zeer kostbare Gamelans heeft, bestaan er ook prullen en versleten instrumenten, die valsch klinken. (ibid.)

Met de klank van de zangeressen heeft de schrijver niet zo'n goede ervaring en spreekt van 'krijtschende en gillende keelgeluiden, die de Javaan zang noemt'. Maar een voordeel is volgens hem 'dat er in Arnhem weinig dames zullen zijn, die de taal, waarin de liederen vervat zijn, verstaan.' Kennelijk heeft de heer Arnold in zijn Indische tijd toch niet de meest verfijnde zangeressen mogen meemaken, want hij heft een waarschuwend vinger op voor hun platte presentaties:

De woorden zijn plat en noemen de meest obscene zaken en handelingen rondweg bij den naam. De liedjes hebben uitsluitend tot onderwerp de liefde, dat is de wulpsche, wellustige, vaak smachtende en onvoldane liefde, die zich lucht geeft in den een of anderen platten en vuilen volzin waarmede de volgende geen verband behoeft te houden, als hij maar uit evenveel lettergrepen bestaat en de eindlettergreep maar rijmt met die van den vorigen zin: hoe vuiler de bewoordingen, hoe mooier.

Evenmin zal, naar ik meen, het dansen der dames genade vinden. De wijze waarop bij het tandakken, door het verwringen der ledematen en het aannemen van soms sierlijke, voor het meerendeel echter zeer misteekende standen in verband tot de sluitende en dunne kleeding, de lichaamsvormen der "dames" aan de dag komen, moge enkelen behagen, de meesten zullen, denk ik, met mij het ten hoogste euvel duiden, wanneer men tandakken door dansen vertaalt. (OG 39: 156)

⁵⁶ Brakel-Papenhuyzen 1995, passim.

Het opmerkelijke van deze briefschrijver is dat hij weliswaar een 'oud-Indischgast' is die uit ervaring spreekt, maar die klaarblijkelijk geheel niet in Arnhem is geweest, en dus geen idee heeft gehad van de kwaliteit van de voorstellingen aldaar. Het pleit trouwens voor de ruimhartige opvatting van de redactie van de *Officieele Gids* om een dergelijk gemopper in extenso af te drukken. Kennelijk was de discussie over de Javaanse muziek en dans, die door de voorstellingen uitgelokt werden, een essentieel onderdeel van de beleving. Het liet niemand onberoerd. Ook de redactie van de *Officieele Gids* zelf was per saldo niet zo gecharmeerd van de Javaanse muziek. Op 9 oktober schreef men: 'Meer dan eens hebben we, 't zij van verre, 't zij dichtbij, getracht om er meer in te vinden, dan wij na de eerste uitvoering hadden gevonden, maar we ontdekten slechts één enkele melodie, door een der instrumenten, meestal de tweesnarige rabab, uitgevoerd en in het oneindige herhaald en begeleid door slaan op trawango [?], gongs enz.' Maar de voorstellingen van de Javaanse musici en dansers waren hoe dan ook een publiekssucces. 'Het aantal nieuwsgierigen dat dagelijks hunne uitvoeringen kwam hooren en zien is ontelbaar.' Met dit eerste succesvolle optreden van een gamelan in Nederland was een nieuwe trend gezet. Vier jaar later werd op de Internationale Handels- en uitvoertentoonstelling op het Museumplein in Amsterdam opnieuw een orkest uit Java geëngageerd. Het optreden van muziek en dans uit Indië was, ondanks de verdeelde meningen, een succesformule die nog bij talrijke internationale tentoonstellingen herhaald zou worden.

De eerste indrukken van Daniël de Lange

Ook Daniël de Lange, muziekrecensent van het Nieuws van de Dag, kwam naar de Arnhemse tentoonstelling en schreef over zijn eerste ervaringen met de gamelan. Ook voor hem was de Javaanse muziek totaal nieuw en het kon hem aanvankelijk weinig bekoren.

Wat ik bij die gelegenheid geleden heb is moeielijk te beschrijven. Het best kan ik er een denkbeeld van geven, door meê te delen, dat de Cacophonie, teweeggebracht door de gelijktijdige uitvoering van twee verschillende stukken, op twee niet geheel en al gelijkgestemde Piano's, waarvan ik, bij het doorloopen van 't hoofdgebouw der Tentoonstelling, getuige was, mij bijna nog dragelijker scheen dan het jammerlijke "tikketakke", vermengd met zware ketelslagen, der muziek van mijne Javaansche kunstbroeders. En toch, hoezeer ik werd afgeschrikt door het eerste hooren, wilde ik iets meer van die muziek weten, vooral ook, omdat er menschen worden gevonden, die met groot genoegen denken aan de indrukken door hen ontvangen bij het hooren van de Gamelang, zooals blijkt uit de verklaring, die ik onlangs las, waarin iemand zegt, dat men vooral niet uit het oog moet verliezen "hoe anders de indruk is wanneer men deze muziek hoort op zekeren afstand te midden van de grootste stilte in een zoelen, Oosterschen nacht." (NvdD 28-8-1879)

Hoewel De Lange dus kennelijk geheel onbekend was met de Javaanse muziek en hoewel de muziek hem aanvankelijk tegen de borst stuitte, deed hij toch zijn best de muziek van zijn kunstbroeders te begrijpen.

(...) ik besloot opnieuw eene uitvoering van het Javaansch orkest te gaan bijwonen. Ik nam alleen de voorzorg met eenige mijner vrienden er heen te gaan, om op die wijze zeker te zijn, zij het dan ook niet door de muziek, althans door het gezelschap een aangenamen avond door te brengen. Met zekeren schroom nam ik plaats nabij het orkest, en met ongeduld verwachtte ik den aanvang. Ik hoorde toen eenige gezongen stukken voor een en meer stemmen, waaronder zelfs eene scène, uitgevoerd door een der dansmeisjes en drie mannelijke leden van het gezelschap en een koor. Al deze nummers deden mij pijnlijk aan; het voortdurend zingen door den neus maakt zelfs de oogenblikken, die zonder dat misschien niet onbelangrijk zouden zijn, geheel en al ongenietbaar.

En toch kan men niet zeggen, dat deze muziek zonder beteekenis is. Bij het ten tweede male hooren kon ik voldoende den afkeer van dat wonderlijk mengelmoes van klanken overwinnen, om mij uitsluitend bezig te houden met het gevoel door die muziek opgewekt. Dit gevoel is van melancholischen, zinnelijken aard, hier en daar eenigermate hartstochtelijk. Het best kan men dit waarnemen in de stukken zonder zang. Daarbij ergert men zich niet over het misbruik van dat heerlijk instrument, de menschelijke stem; elk instrument geeft dan als klank wat het geven kan, en het valt niet te ontkennen, men krijgt zeer veel eigenaardigs, vooral als rythmus, te hooren. Het

omhangen met passages van het motief, alsof men eene Oostersche vrouw in de bontst mogelijke stoffen gekleed ziet, is niet zonder "charme." (ibid.)

Dan vergelijkt De Lange de motieven van de Javaanse muziek met de abstracte patronen in kasjmier sjaals die toentertijd in de mode waren.

Een beeld van eenig bestaand voorwerp vindt men niet in de teekening dezer sjaals, zoo ook zijn zelfs de motieven dezer muziek voor onze ooren niet bevredigend, maar zooals die arabesken en figuren het oog bevangen door hunne lijnen en kleuren, zoo ook wordt het oor onwillekeurig gevangen door die ineen gestrengelde klanken en rythmen der muziek. Is men nu eenmaal tot de ontdekking gekomen dat elk dezer instrumenten een zeer speciale rol speelt, dan kan men duidelijk opmerken, dat in de muziek, evenals in de teekening der sjaals, groote regelmaat en orde heerschen. (ibid.)

Daniël de Lange had zijn oren goed de kost gegeven, want de regelmaat en orde in de gamelanmuziek had hij spoedig begrepen. Ook de specifieke functie van de verschillende instrumenten was hem na enige malen luisteren duidelijk.

Wel meen ik daarentegen een paar vragen te moeten stellen. De "rebab" (...) speelt als voorganger de motieven, de andere instrumenten als de "suling" (...) en de "gambang" (harmonica's met houten en metalen staafjes) spelen dezelfde motieven, maar gefigureerd, en wel elk voor zichzelf en op verschillende wijze, de "saron" geeft een resumé van het motief. Men voege in gedachte daarbij eene soort van "basso ostinato" en eene rythmische beweging van de trom, het geheel in regelmatige afdeelingen en onderafdeelingen verdeeld door de periodieke slagen van de "gongs" en de "kenongs"; en nu vraag ik: is deze muziek uitsluitend als melodische muziek te beschouwen? Wel is waar wordt door al deze instrumenten een en hetzelfde motief slechts gevarieerd, en door die variatiën ontstaan zeer dikwijls barbaarsche dissonanten, maar dit neemt niet weg, dat eene soort van samenklinken bestaat, dat hoe hard het voor het oor moge zijn, als harmonie beschouwd moet worden. Ten tweede vraag ik: moet men niet aannemen, dat deze door het varieeren van het motief ontstane harmonie aan vaste regelen gebonden is? Om misverstand te voorkomen voeg ik hierbij, dat ik niet bedoel eene regeling der samenlinkende toonen, maar wel eene regeling van het soort van variatie door elk instrument in de verschillende stukken, waarvan een harmonische (lees "dikwijls disharmonische") regeling het natuurlijk gevolg is. (ibid.)

Ook betreffende de frasering en de ritmiek zat de recensent van het Nieuws van de Dag al gauw op het goede spoor en realiseerde zich dat de gamelanmuziek op dat gebied niet voor de Europese onderdeed.

Het rythmisch gedeelte dezer muziek verdient in elk opzicht de grootste aandacht. Door de slagen van de gongs en de kenongs worden de perioden en Phrasen zeer nauwkeurig geregeld. Daarbij voeren de figureerende instrumenten allerlei rythmen tegelijkertijd of op zichzelf staand uit, naarmate het meer of minder levendige van de uitdrukking dit verlangt, zoodat men volkomen in staat is volgens de rythmen de verschillende gevoelstoestanden, die weergegeven worden, te verstaan. Zeer eigenaardig is ook de overeenstemming tusschen het rythmus en klank-effect bij de overgangen van het eene motief in het andere. Zelfs in meesterwerken der muzikale kunst zouden deze effecten niet misplaatst zijn. (ibid.)

De Lange luistert niet alleen naar de gamelanmuziek, maar laat zich zoveel mogelijk inlichten. Hij verbaast zich over de capaciteiten van de Javaanse musici en over de orale traditie van de muziek.

Met verwondering vernam ik, dat deze spelers allen in staat zijn elkander af te wisselen, dat echter geen enkel eenig begrip heeft van muziek[schrift]. Zij leeren een paar honderd stukken uit het hoofd, weten welke rol elk der instrumenten in die stukken speelt, en brengen zonder meerdere kennis hun leven daarmede door. Men verzekert mij dat een bekwaam speler eens gepoogd heeft die stukken in neumen uit te drukken; te vergeefs heb ik echter getracht eene proef van dat neumenschrift machtig te worden.

Ten slotte nog deze kleine opmerking. Onder de ketel-instrumenten zijn er die zoo welluidend klinken, dat het mij verwondert ze niet reeds sedert langen tijd in onze Europeesche muziek te zien opgenomen. De "gongs" zouden, dunkt mij, in vereeniging met de trombone en tuba, eene heerlijke uitwerking als klank kunnen teweegbrengen. (ibid.)

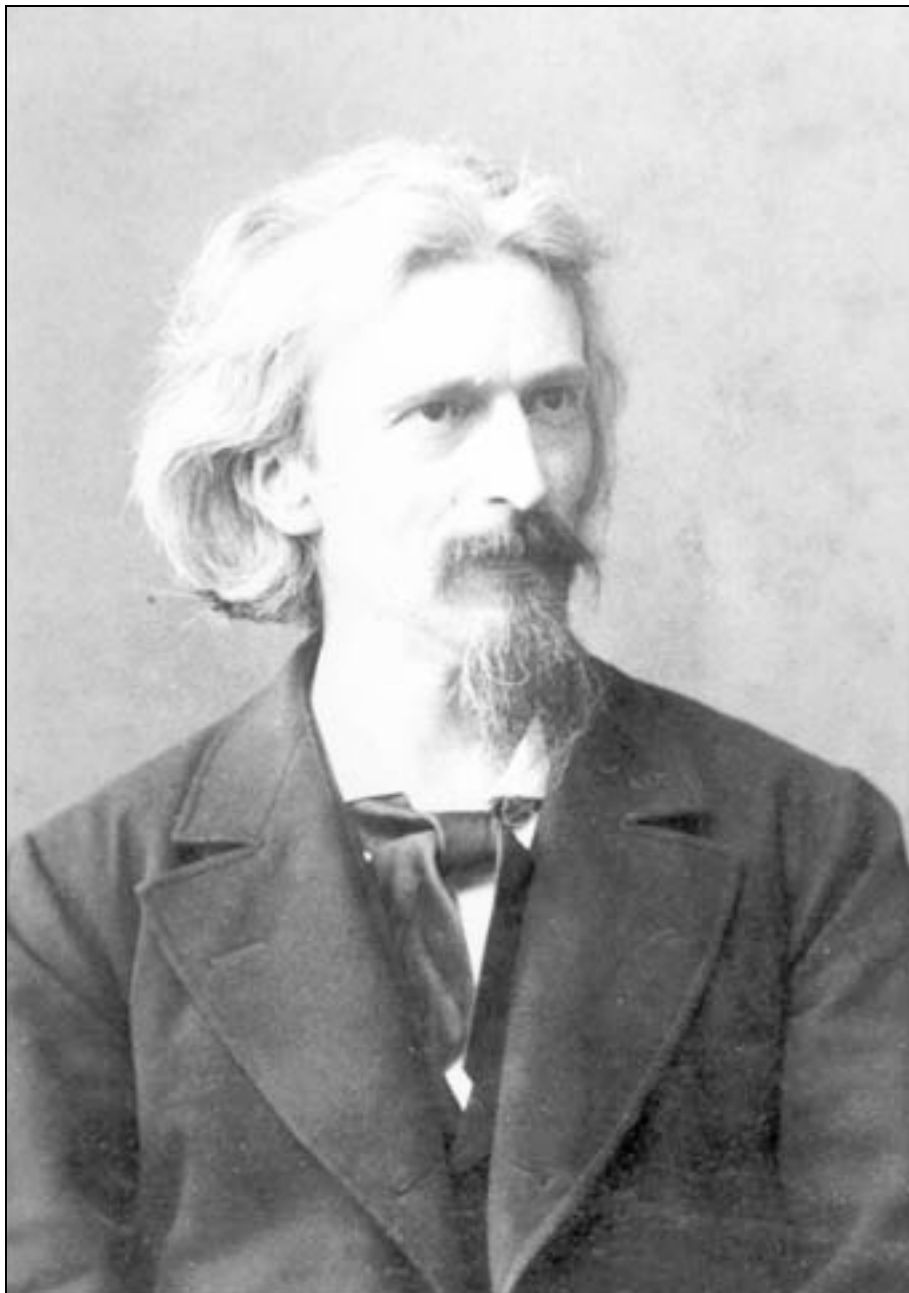
Het is verbazingwekkend dat temidden van zoveel onkundige criticasters en emotionele uitspraken de recensent van het Nieuws van de Dag zich in zo korte tijd op de hoogte kon stellen van een aantal essentiële wetenswaardigheden omtrent de gamelan, zoals de structuur van de frasen (*gongan*, *kenongan*), de wat hij noemde 'ostinate bas' (*balungan*), het principe van de figuratie, het geraffineerde ritme en de structuur van de melodie die hij met abstracte patronen in weefsels vergeleek. Door dit begrip was hij ook in staat om de muziek, die hem aanvankelijk tegen de borst stuitte, gaandeweg meer te waarderen. Maar deze recensent was niet de eerste de beste. Daniël de Lange was musicus in de meest brede zin; hij was op dat moment 37 jaar oud en had in zijn leven al heel wat van Europa gezien en heel wat soorten muziek in zich opgenomen.

III. DE GAMELAN EN DE LANGE

Daniël de Lange

Daniël de Lange werd op 11 juni 1841 in Rotterdam geboren als zoon van Samuel de Lange (1811-1883), organist en beiaardier van de Laurenskerk aldaar. Zijn vader gaf hem orgelles en wijdde hem in de kerkmuziek in. Daniël studeerde aan de Rotterdamse toonkunstmuziekschool cello en volgde theorielessen bij Johannes Verhulst (1816-1891). In 1855 trok Daniël naar Brussel om verder te studeren bij de grote cello-virtuoos Adrien François Servais (1807-1866). Niet alleen was De Lange gedurende drie jaar diens leerling aan het Brusselse conservatorium, maar ook woonde hij in die periode bij zijn leraar in huis.

Na deze studiejaren was de tijd rijp om de 'wijde wereld' in te trekken en met zijn oudere broer Samuel (1840-1884) reisde hij naar Wenen, waar het tweetal vele concerten gaf en tal van nieuwe relaties aanknoopte. Bovendien maakten de broers daar kennis met de grote opera's van Wagner, Beethoven en anderen. In 1859 vervolgden zij hun concertreis door de Donau-



Afb. III.1 Daniël de Lange op middelbare leeftijd. (GM)

monarchie via Krakau, Lemberg, Stanislawaw en Czernowitz naar Roemenië. Op het programma stonden hoofdzakelijk de cellosonates van Beethoven en Chopin, en solowerken van Romberg en Servais. Een leerling van Chopin, Charles Mikuli, directeur van de *Gesellschaft der Musikfreunde* in Galicië, haalde de broers over om in Lemberg les te komen geven. Gedurende enige jaren was Lemberg (sedert de Eerste Wereldoorlog Lviv in Oekraïne) hun woon- en verblijfplaats, van waaruit zij talrijke concertreizen in de omgeving maakten en kennis maakten met de volksmuziek van Oost-Europa. Later wist Daniël de Lange aan Henri Viotta over deze tijd nog smakelijke anecdotes te vertellen⁵⁷.

In het voorjaar van 1863 besloten de broers weer naar Nederland terug te keren. Daniël kon celloleraar aan de muziekschool in Rotterdam worden. Hij trad ook op als solist bij Eruditio en maakte kennis met Herman Levi, die directeur was van het Duits operagezelschap te Rotterdam. Levi, die later directeur van de hofkapel in München zou worden, betekende voor De Lange het enige lichtpunt in de Maasstad, want na zijn reizen door Europa vond hij Rotterdam maar 'een treurig muzieknest met de allerhoogste pretenties'. (Viotta 1893:7) Het volgende jaar besloot hij naar Parijs te gaan. In de tijd van het Seconde Empire was de lichtstad immers het culturele centrum van Europa, waar alle belangrijke kunstenaars minstens eenmaal geweest moesten zijn. De glorie van de componisten van de grand opéra was weliswaar wat verbleekt, maar er waren nog heel wat interessante opera's en concerten te genieten die hun gelijke in Europa niet hadden, zoals de concerten van Padeloup, waar regelmatig nieuwe werken, zoals die van Wagner, uitgevoerd werden. De Lange maakte in Parijs kennis met talrijke grootheden: Berlioz, Heller, Massenet, Bizet, Lalo, Svendsen en Vieuxtemps. Hij voorzag in zijn onderhoud als organist en koordirigent bij verschillende kerken⁵⁸, als dirigent van de Duitse Mannenzangvereniging en gaandeweg ook als leraar compositie voor diverse jonge musici, onder wie Ernest Chausson. Als componist gaf hij het daglicht aan een te Parijs gedrukte symfonie in c kleine terts, een dubbelkorig requiem, toneelmuziek bij Hugo's *Ernani*, pianowerken en liederen.

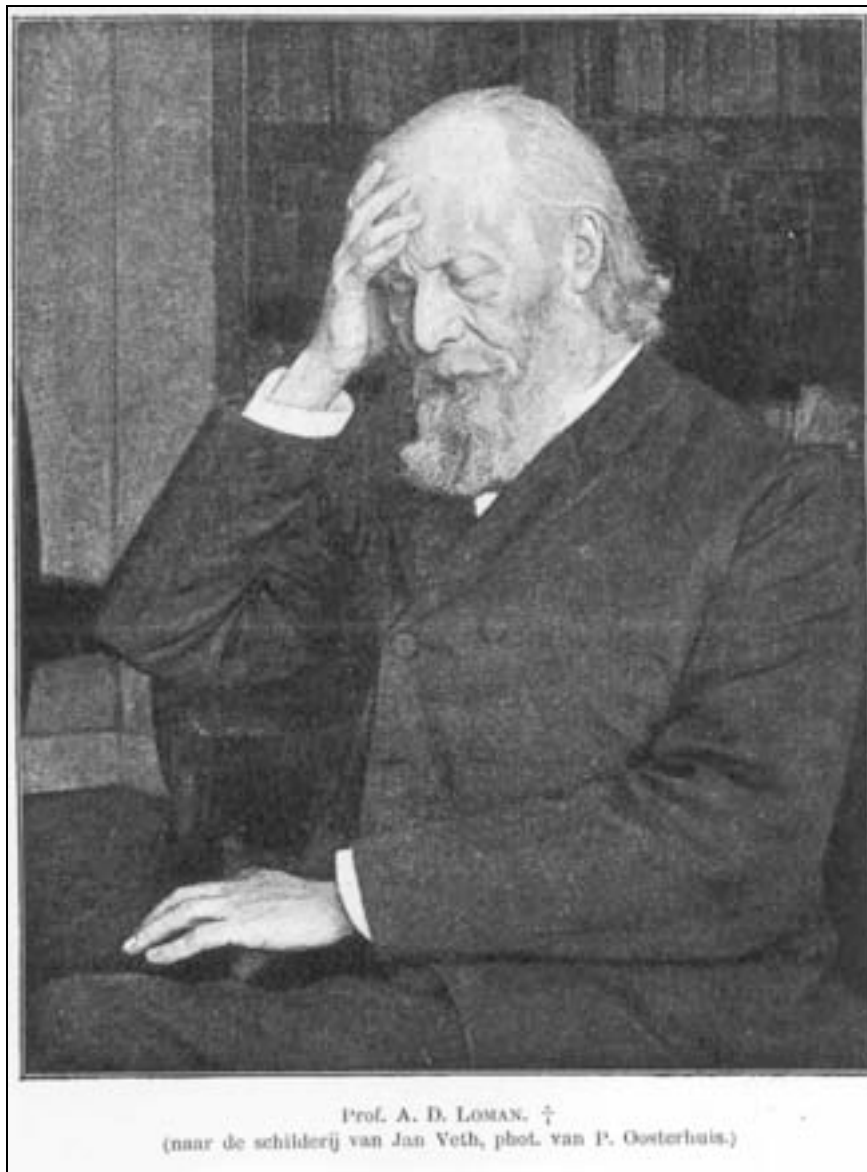
In 1869 huwde De Lange in Rotterdam Lide van Oordt en zij vestigden zich vervolgens in Parijs. Het uitbreken van de Frans-Duitse oorlog in 1870 dwong het jonge paar tijdens een kort bezoek aan Rotterdam, voor langere tijd in Nederland te blijven. De Franse carrière van De Lange werd daarmee afgebroken en hij vestigde zich in Amsterdam, waar hij leraar koorzang aan de Toonkunstmuziekschool kon worden. Het leven in de hoofdstad beviel hem aanvankelijk maar matig. 'Na Parijs kwam het mij voor, dat Amsterdam vreeselijk pedant en tevens onbeduidend was. Verhulst, dien ik in 1857 had verlaten als een man van buitengewone beteekenis en van zeldzame geestkracht, vond ik terug als grijsaard, wel nog altijd vol geest, maar door zijn eigen wil verouderd.' (Viotta 1893:10) De Lange vond tevens werk bij de Remonstrantse en Lutherse kerken, waar men het voornemen had opgevat om het gewone gezang van de gemeente af te wisselen met uitvoeringen van kerkmuziek. Zo verzorgde hij in de Lutherse kerk uitvoeringen van de Mattheus Passion, Ein deutsches Requiem en andere werken. De Lange werd dirigent van het Amstels mannenkoor en richtte in Leiden een afdeling van de Maatschappij tot bevordering der Toonkunst op. In 1878 volgde De Lange P.J. Heije op als secretaris van Toonkunst en richtte zijn energie sterk op de ontwikkeling van het zangonderwijs in Nederland. Tevens verzorgde hij aan de muziekschool en aan het latere conservatorium cursussen muziekgeschiedenis. Niet alleen in de kerken, maar ook in de stadsschouwburg en later in het Concertgebouw leidde De Lange gedenkwaardige muziekuitsvoeringen, zoals Berlioz' *La Damnation de Faust* en *Harold en Italie*, Bruckners *Zevende*, *Antar* van Rimsky-Korsakof en werken van zijn oude meester Verhulst. Bij de opening van het Rijksmuseum klonk een speciaal voor die gelegenheid door De Lange gecomponeerde cantate *Rijst nu dankb're jubeltonen*. De carrière van De Lange kwam in de jaren 80 en 90 tot een hoogtepunt en hij was ook buiten muzikale kringen een gerespecteerde figuur. (Afb. III.1.)

⁵⁷ Viotta 1893 passim.

⁵⁸ De Lange was aanvankelijk organist aan de parochie de la Chaussée Montrouge. Kort daarna werd hij verbonden als musicus aan de nieuw gestichte gemeente van Athanase Coquerel fils, die wegens zijn liberale opvattingen eerder uit het kerkverband was getreden. De Lange gaf in deze gemeente iedere zondag leiding aan koorzang en voerde enige malen per jaar oratoria uit.

A.D. Loman

Door zijn werk bij de Lutherse kerk kwam Daniël de Lange in contact met A.D. Loman (1823-1897), die sedert 1856 hoogleraar was aan het Evangelisch-Luthers seminarie te Amsterdam en in 1876 hoogleraar theologie werd aan de Universiteit van Amsterdam. (Afb.III.2.) Voordat Loman als predikant in de voetsporen van zijn vader trad, was hij al gegrepen door de muziek. Aan de koninklijke muziekschool in Den Haag leerde hij de cello bespelen. Later bekwaamde hij zich ook op de piano en het orgel, en was als zanger begiftigd met een welluidende stem. Als jongeman wenste hij zelfs van de muziek zijn beroep te maken, maar 'aan eene vervulling van deze wensch was niet te denken. De positie van een musicerend kunstenaar was toen nog eene andere dan zij heden is'. (Völter 1899:8) Als predikant kon Loman zijn grote liefde voor de muziek echter goed gebruiken. Hij spande zich in voor de koorzang, was verbonden met Toonkunst, de Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis, de Koraalvereniging en kende daardoor tal van vooraanstaande personen zoals Joh. Verhulst, J.P. Heije en welhaast vanzelfsprekend ook Daniël de Lange. Loman schreef zangteksten, harmoniseerde koralen en publiceerde diverse oud-Hollandse (17e-eeuwse) liederen. Een van de bundels heette *Oud-Nederlandsche liederen uit den 'Gedenck-clanck' van Adrianus Valerius* (1871), waarin de versie van het Wilhelmus uit 1626 opgenomen was. Het Wilhelmus, dat door deze publicatie weer in zijn oude vorm ter beschikking kwam, zou mede door de activiteiten van Daniël de Lange aan bekendheid winnen. De Lange paste de Valerius-versie toe in de cantate die hij componeerde bij de opening van het



Afb. III.2. A.D.Loman, door een oogziekte blind geworden. (EH 1897)



Afb. III.3. Adriaan Holle als rebabist, gekleed in sarong (rechts). E.J. Kerkhoven schreef hierover: 'Sedert vier dagen is Adriaan bezig om met den orchestmeester van den regent van Sumedang zijn gamelanspelers nieuwe stukken te leeren. Dit gebeurt in de voorgallerij van 's morgens 8 tot 's nachts 12 uur. Hooren en zien vergaat u van dit leven. Een gamelan in de verte is, hoewel eentonig, wel aardig om te hooren, maar dit is te kras.' Parakan Salak, ca. 1862. (Nieuwenhuys 1982)

Rijksmuseum in 1883⁵⁹ en programmeerde het ook regelmatig als eerste programma-onderdeel van zijn succesvolle concerten die hij met het A Capella Koor in binnen- en buitenland hield⁶⁰. Maar niet alleen de muziek, ook de vrijzinnige opvatting over de godsdienst moet beide mannen gebonden hebben.

Loman zette zich af tegen de orthodoxe vleugel van de Evangelisch-Lutherse kerk en trachtte als wetenschapper het traditionele Christelijk geloof in harmonie te brengen met de actuele opvattingen over wetenschap. Zijn onderzoek betreffende de brieven van Paulus publiceerde hij in 1882 als *Questiones Paulinae*. Hierin zette hij uiteen dat de brieven veel later gedateerd moesten worden dan tot dan toe aangenomen werd, en dat het auteurschap van Paulus betwijfeld moest worden. Dientengevolge stelde hij ook de ouderdom van de evangeliën ter discussie. In een voordracht die hij in 1881 in het gebouw van De Vrije Gemeente – tegenwoordig Paradiso – hield, presenteerde hij zijn zienswijze onder de titel 'Het oudste Christendom'. Loman zette uiteen dat Jezus geen historische figuur zou zijn geweest maar een fictie van de in de tweede eeuw geschreven bronnen. De evangeliën moesten op grond hiervan symbolisch geïnterpreteerd worden. Hoewel in wetenschappelijke kringen deze theorie reeds bekend was, bleek zijn gehoor overdonderd en diep geschokt. De milde Loman was echter niet de enige theoloog die in deze richting dacht, ook tal van andere theologen behoorden tot deze

⁵⁹ zie Terwen 2002: 212.

⁶⁰ zie programmaboekjes Archief De Lange, NMI 83.



Afb. III.4. Een Europeaan maakt notities bij een gamelanorkest ergens op Java. Ter wille van het vereiste licht is het orkest naar buiten gehaald en op het zand van het erf of alun-alun geplaatst. Opmerkelijk is de aanwezigheid van de bedug (rechts), die gewoonlijk gebruikt wordt om de gelovigen naar de moskee op te roepen. De ketels van de bonangs en de kenongs zijn uitzonderlijk groot. Wellicht betreft het een gamelan sekati, die in de sekatenweek plaats neemt in een van de twee gamelanhuisjes bij de moskee. Foto Woodbury & Page, 1875. (WM & KITLV)

zogenoemd radicale stroming⁶¹. Ook in de Lutherse kerk deed de liberale geest zich meer en meer voelen. Van de ruimdenkende Loman citeert Völter 'zijn meest kenmerkende geloofsbelijdenis: *Boven onzen bond sta het Protestantisme, boven ons Protestantisme sta het Christendom, boven ons Christendom sta het Humanisme.*' (Völter 1897:20)

Nadat zijn eerste vrouw overleden was hertrouwde Loman in 1860 met Ida Augusta Kerkhoven. Waarschijnlijk ontstond via haar familie in Indië, die immers verwant waren aan de familie Holle, het contact met de theeplanters Karel en Adriaan Holle op West-Java. (Afb. III.3.) Van de aan de gamelan verslingerde Adriaan ontving Loman een transcriptie van de *lagu Kebodj re Barang*, (Kebo Giro patet barang) die hij Daniël de Lange ter beschikking stelde ten behoeve van zijn voordracht over de gamelan te Arnhem. Het betrof hier een van de allereerste transcripties van een (Soendanees) werk voor gamelan die op locatie genoteerd was⁶². In gedachten vrijst hierbij het beeld van een foto van Woodbury & Page uit 1875 waarop is te zien dat naast een gamelanorkest op Java een Europeaan notities maakt. (Afb. III.4) Helaas is van deze foto niet bekend waar het tafereel zich afspeelde noch wie hier afgebeeld zijn. In ieder geval geeft de foto een opmerkelijk beeld van een 'veldwerker' zoals Adriaan Holle die de bron was voor de informatie die Loman aan De Lange overbracht⁶³. Uit deze bron kon De Lange dankbaar putten toen hij door het Aardrijkskundig Genootschap uitgenodigd werd om op 11 oktober 1879 in Arnhem een voordracht te houden over de gamelan. Het einde van de Tentoonstelling voor

⁶¹ zie voor de radicalen: Detering 1992

⁶² Ook in midden Java kwam de *Kebo giro* (darteile buffel) voor als een soort intrada die in de kratons werd gespeeld om gasten welkom te heten (Kunst 1973: 337 & 338)

⁶³ zie Groneman 1890: passim.

Nationale en Koloniale Nijverheid was toen reeds in zicht en het gamelanorkest uit Solo bevond zich op dat moment alweer in Amsterdam, waar het twee dagen later scheep zou gaan om de thuisreis te aanvaarden. Niettemin had De Lange er eerder die zomer aandachtig naar geluisterd, zoals we in het vorige hoofdstuk hebben gelezen.

De voordracht van Daniël de Lange

'In zijn voor leeken als niet-leeken in de muziek even belangrijke als boeiende voordracht, vestigde de heer De Lange hoofdzakelijk de aandacht op de samenstelling der Javaansche gamma.' Aldus schreef de notulist van het Aardrijkskundige genootschap in het jaarverslag van 1880⁶⁴. Inderdaad stond De Lange geruime tijd stil bij de toonschalen van de Javaanse muziek, maar later in zijn betoog wijdde hij ook aandacht aan de muzikale vorm en aan het instrumentarium.

In zijn voordracht vertelde De Lange dat hij door prof. J.P.N. Land geïntroduceerd werd in het Museum voor Ethnographie te Leiden, het tegenwoordige Museum voor Volkenkunde, waar zich op dat moment twee verzamelingen instrumenten bevonden.

Een dezer verzamelingen is afkomstig uit Delft, waar zij in 1857, onder leiding van mijn verdienstelijke collega J.C. Boers werd bespeeld. De andere verzameling is die welke verleden jaar [1878] te Parijs werd ten toon gesteld. Deze laatste verzameling is echter nog niet in orde, gedeeltelijk staat zij zelfs nog onuitgepakt.

Door de welwillendheid van de heer Serrurier, conservator [directeur] van genoemd museum was het mij mogelijk, met behulp van den Monochord proeven te nemen, waarbij mij de Heer Figée, conservator van het physisch laboratorium met de meeste bereidwilligheid ter zijde stond. De toen genomen proeven leverden zulke verrassende uitkomsten op, dat ik onmiddellijk besloot ook de instrumenten der Tentoonstelling op de zelfde wijze te onderzoeken.⁶⁵

De collectie ethnografica die afkomstig was van het Koloniaal Instituut te Delft, wordt nog steeds in het Museum voor Volkenkunde bewaard. Het betreft een min of meer complete gamelan, bestaande uit een *rebab*, een *gambang gangsa*, een *gambang kaju*, 2 *bonangs*, 3 *pekings*, 3 *sarons*, een *demung*, een *slento* (een *demung* met knobbels op de toetsen), een *kendang*, een *ketuk*, twee *kenongs*, en 3 *gongs* (resp. 52, 50 en 38 cm Ø).⁶⁶ De *gambang gangsa* en de *slento* vertegenwoordigen een genre dat anno 2003 vrijwel in onbruik is geraakt. (Afb. III.5 & III.6) Door de nadrukkelijke verwijzing naar J.C. Boers kunnen we vaststellen dat het hier het instrumentarium betreft dat in 1857 door



Afb. III.5. Gambang gangsa, afkomstig van het Koninklijk Instituut te Delft (MV).

⁶⁴ Verslag der 27e Algemeene Ledenvergadering, gehouden te Arnhem den 11 oktober 1879, p. 160-161.

⁶⁵ De tekst van de voordracht van Daniël de Lange bevindt zich in het NMI archief 85.37. Alle volgende tekstfragmenten zijn eveneens afkomstig van het manuscript.

de Delftse s
in 1878 in
waarmee D
voorkomen,
dergelijke m



rd dus reeds
instrument
middeleeuws
at waarmee

De I
jaar bestudeerd werd, maakte ook gebruik van een monochord. (Afb. III.7. & III.8.) Dit instrument was bovendien uitgerust met een katrol en een gewicht waardoor het mogelijk werd om wetmatigheden in de relatie tussen de snaarspanning en de toonhoogte vast te stellen. Het toestel van De Lange en Figée was wellicht niet met een dergelijk gewicht uitgerust en zal voorzien zijn geweest van een gewone stenschroef. In ieder geval was het waarschijnlijk de allereerste keer dat een dergelijke toonmeting bij gamelan-instrumenten plaatsvond. Voorgangers van De Lange, die zich met de intervallen binnen het octaaf bezighielden (Wilkens en Poensen) hebben in hun geschriften niets over een monochord vermeld. Gezien hun professie (Javanoloog resp. zendeling) lag dat ook niet voor de hand. Navolgers zoals Land, Groneman en Kunst, hebben zich later uitvoerig met toonhoogten bezig gehouden⁶⁷.

Omtrent de metingen was De Lange zeer verrast. Hij merkte op dat het toongeslacht *slendro*, dat hij niet in Leiden, maar bij de instrumenten in Arnhem aangetroffen moet hebben, door de Javanen zelf 'zuiver van tonen' of ook wel 'helder van toon' genoemd wordt. (Van Poensen hadden we reeds vernomen dat *slendro tètè* klinkt en pelog *pélo*.) De octaven, kwinten en kwarten hebben volgens De Lange de natuurlijke verhoudingen (1 : 2 : 3 : 4), maar de tonen daartussen wijken af:

⁶⁶ Museum voor Volkenkunde database serie 37-*. Omdat de bonangs en sarons op de afbeeldingen 7 toetsen hebben lijkt het erop dat dit instrumentarium in pelog-stemming is uitgevoerd.

⁶⁷ In diezelfde tijd (ca. het derde kwart van de 19e eeuw) vond in Solo eveneens een opmerkelijke toonhoogte-meting plaats. De heilige tonen van de eerbiedwaardige gamelan *Munggang* in de kraton van de Susuhunan waren verboden om te gebruiken voor andere gamelans. Juist daarom waren de drie toonhoogten van deze oude instrumenten door anderen begeerd. Raden Mas Ario Tandakusuma, de schoonzoon van Mankunegârâ IV, dus de zwager van de pangeran die met het gamelanorkest mee naar Nederland was gekomen, stelde tijdens een bespeling van deze gamelan de toonhoogte vast door drie bamboe buisjes aan touwtjes op te hangen en de lengte net zolang bij te snijden totdat de drie buisjes dezelfde toonhoogte hadden als deze eerbiedwaardige gamelan *Munggang*. De buisjes bracht hij tot klinken door er met een stokje tegenaan te slaan. Een Mankunegârâ-gamelan werd vervolgens gestemd op deze drie tonen en kreeg de naam *Kyahi Sêngkan turunan*, d.w.z. 'Eerbiedwaardige Heer Poging tot Imitatie'. Deze wederrechtelijke handeling kwam R.M.A. Tandakusuma echter duur te staan, want kort na deze gebeurtenis werd hij blind, hetgeen uitgelegd werd als straf van de goden wegens zijn hybris. (Kunst 1973:258)

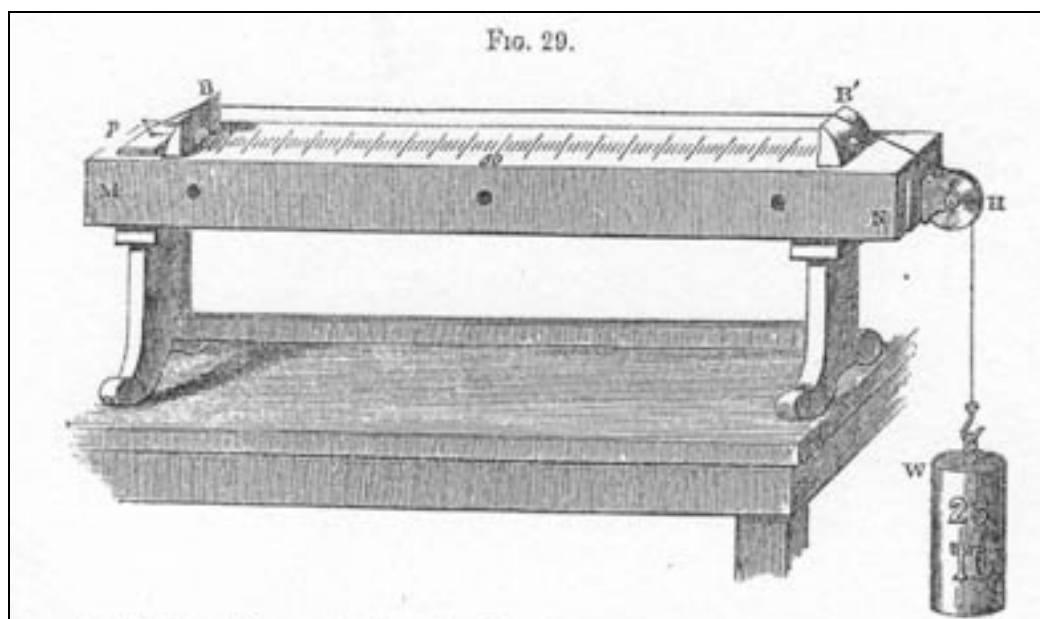
De twee toonen, de eerste tussen primo en de quart, een tweede tussen de quint en het octaaf blijken te zijn de *te kleine terts* of de *te groote seconde*, die in de natuurlijke toonaard [boventoonreeks] wordt uitgedrukt door 6.7 *te kleine terts*, 7.8 *te groote seconde*. De uitkomsten voor de toongeslachten Pelòg en Barang⁶⁸ zijn niet van even bevredigende aard. Bij de berekening is alleen gebleken dat ook in deze beide geslachten de drie consonerende intervallen *octaaf*, *quart* en *quint* voorkomen; echter is de opvolging der Tonen van dien aard, dat men deze intervallen vindt van den 2^{den} op den 5^{den}, en van den 3^{den} op den 5^{den} toon. De tusschenliggende toonen zijn in deze geslachten ongeveer gelijk aan de groote tertsen der natuurlijke toonladder, echter in de beide verschillende toongeslachten op verschillende wijze in verband gebracht met de consonanten octaaf, quint en quart. De verhoudingen der drie geslachten zou men ongeveer op de volgende wijze kunnen uitdrukken. Zie bijlage.

De bedoelde bijlage is weergegeven als de figuren III.4., III.5. & III.6. De Lange toont echter wel enige voorzichtigheid bij zijn constatering:

Ik zou niet willen beweren dat de proeven door mij genomen *volkomen nauwkeurig* zijn; dat zij voldoende kunnen worden geacht, voor het geen ik behoef, is mij gebleken uit eene vergelijking der uitkomst van deze proeven met de aanduiding der namen, in het jaar 1857 door den heer Boers op de instrumenten der verzameling te Leiden geplakt, en uit eene vergelijking der cijfers, verkregen vóór 1872 door den heer Poensen. Door de berekeningen voor het toongeslacht Salèndro werd mij nog eene zaak duidelijk en met deze *beginnende van de tweede toon der instrumenten van meer dan een octaaf omvang*, verkreeg ik de verhoudingen:

4
4½
5¼
6
7
8

Notennamen noemt De Lange niet, maar ook zonder deze namen is te reconstrueren welke tonen hij bedoelde. De 'tweede toon der instrumenten' kan niet anders dan *gulu* zijn. De Lange's nummer 2 komt dus overeen met de 2 in het tegenwoordige kepatihan-systeem. Dit geldt ook voor de 3, maar niet voor de 4 en de 5. Deze tonen hebben in slendro de kepatihan-nummers 5 en 6. De intervalverhoudingen die De Lange geeft, laten zich door de breuken wat moeilijk



Afb. III.8. Monochord van John Tyndal. (Tyndall 1867)

⁶⁸ Waarschijnlijk een schrijffout, want barang komt als toongeslacht verder niet voor; wel miring.

Kepatihan -nrs	Noot-nrs De Lange	verhoudingen De Lange	Intervallen	Cents
[2]	2	8		
			$8/7 =$ harmonische verkleinde tert	231
[1]	1	7		
			$7/6 =$ harmonische vergrote secunde	267
[6]	5	6		
			$6/5\frac{1}{4} = 24/21 = 8:7 =$ harmonische verkleinde tert	231
[5]	4	$5\frac{1}{4}$		
			$5\frac{1}{4}/4\frac{1}{2} = 21/18 = 7/6 =$ harmonische vergrote secunde	267
[3]	3	$4\frac{1}{2}$		
			$9/8 =$ grote grote secunde	204
[2]	2	4		
			Totaal: $2/1 =$ octaaf	Totaal: 1200 cents

Fig. III.1. Slendro: intervalverhoudingen⁷³ getoetst aan aantallen cents.

visualiseren, maar wanneer men deze reële getallen omvormt tot natuurlijke getallen wordt een en ander duidelijker. De berekening van het aantal cents per interval bevestigt dat ook het totaal binnen het octaaf klopt: 1200 cents.⁶⁹

Overtuigend blijkt uit bijgaande tabel (Figuur III.1.) dat de intervallen, die volgens De Lange alle natuurlijke verhoudingen hebben c.q. uit de boventoonreeks herleidbaar zijn, inderdaad uit natuurlijke getallen bestaan, welke bij elkaar opgeteld een octaaf vormen: $8/7 \times 7/6 \times 6/5\frac{1}{4} \times 5\frac{1}{4}/4\frac{1}{2} \times 4 = 2/1$. Dit blijkt vanzelfsprekend ook uit de som van getallen in cents, die immers van de natuurlijke getallen afgeleid zijn. Het interval tussen de lage **2** en **5** is inderdaad een reine kwint⁷⁰ en het interval tussen **5** en de hoge **2** dientengevolge een zuivere kwart, maar de genoemde reine kwart tussen de lage **2** en **4** is in werkelijkheid een stuk kleiner⁷¹. Voorts verwijst De Lange naar aanleiding van de tussenliggende tonen naar de te kleine tert $6/7$ en de te grote secunde $7/8$, welke inderdaad tussen de tonen **5** en **1**, resp. **1** en **2** te vinden zijn. In Figuur III.1 dragen deze intervallen de namen harmonische vergrote secunde en harmonische verkleinde tert.

Vergelijkt men de intervallen van De Lange met de intervallen die Poensen⁷² en Kunst (1973:14) geven, dan vallen duidelijke afwijkingen in cents op (Figuur III.2). De slendro van De Lange is niet meer de reeks van de 'zwarte sleutels' op de piano, zoals Poensen en zijn voorgangers die presenteerden, maar ook niet een equidistante toonschaal als bij Kunst. De toonhoogtemetingen van De Lange nemen een interessante tussenpositie in.

Daarbij dient opgemerkt te worden dat de intervallen van Kunst het gemiddelde van vele toonmetingen bij slendro-gamelans weergeven en dat de intervallen van De Lange en Poensen afgeleid zijn van individuele gamelans. Zoals boven is aangetoond kan men dus verschillen tussen deze verschillende meetresultaten vaststellen, maar dat hoeft niet te betekenen dat zij strijdig met elkaar zijn. Het geslacht slendro kan bij verschillende gamelans flink uiteenlopen.

⁶⁹ Volgens de formule $1200 \cdot \log p/q$ cents (Van Biezen z.j.:1)

⁷⁰ $9/8 \times 7/6 \times 24/21 = 1512/1008 = 3/2$ (=702 cents).

⁷¹ $9/8 \times 7/6 = 63/48$ in plaats van $64/48 = 4/3$, oftewel 470,8 cents in plaats van de vereiste 498 cents.

⁷² En met Poensen zijn voorgangers zoals Raffles, Crawford en Wilkens, die allen een systeem beschreven dat uit hele tonen en kleine tertsen bestaat.

hele tonen en kleine tertsen bestaat.											
[kepatihan]	[1]	[2]	[3]		[5]	[6]		[1]			
Voor de namen der intervallen, zie Fokker 1944:60-61											
De Lange	1	231	2	204	3	267	4	231	5	267	1
Poensen	barang	200	gulo	200	ngah	300	lima	200	n m	300	barang
COLLANGE IN DE GAMELAN											
Kunst	barang	240	gulu	240	dada	240	lima	240	nem	240	barang

Fig. III.2. Vergelijking intervallen De Lange met Poensen en Kunst

kepatihan -nrs	noot-nrs. De Lange	verhoudingen als boven	cents als boven		cents in transpositie	verhoudingen in transpositie
				4/3 {		
[5]	4					8
			267		231	
[3]	3					7
			204		267	
[2]	2	8				6
			231	3/2 {	231	
[1]	1	7				5 $\frac{1}{4}$
			267		267	
[6]	5	6				4 $\frac{1}{2}$
			231		204	
[5]	4	5 $\frac{1}{4}$				4
			267			
[3]	3	4 $\frac{1}{4}$				
			204			
[2]	2	4				

Fig. III.3. Slendro: vergelijking van de originele positie van intervallen met de door De Lange voorgestelde transpositie.

Transposities

De Lange vervolgt zijn betoog:

Wanneer ik nu in plaats van den tweeden toon dier instrumenten, den vierden toon als uitgangspunt neem, herhaalt zich de zelfde verhouding: : 4 - 4 $\frac{1}{2}$ - 5 $\frac{1}{4}$ - 6 - 7 - 8

Wanneer alle intervallen 240 cents groot geweest zouden zijn zoals in bij de afstanden van Kunst, zou een dergelijke transpositie een koud kunstje geweest zijn. In het geval van De Lange blijkt deze manoeuvre bij nader inzien echter niet op te gaan. Want als men in Figuur III.3 de originele positie van de intervallen vanuit de tweede toon (2) vergelijkt met de kwarttranspositie, die de vierde toon (4) als uitgangspunt heeft, dan blijkt uit de waarden in cents dat de transpositie alleen bij de toonsafstanden 5 - 1 en 1 - 2 dezelfde is als bij het origineel. (Het vertrekpunt op 4 zou bij de transpositie trouwens iets hoger hebben moeten liggen dan de originele 4e toon; de 3e toon zou bovendien een flink stuk hoger uitpakken en de 4e weer wat minder te hoog.) Van de door De Lange voorgestelde transpositie kan dus geen sprake zijn. Wel is tussen de tonen 5 en de hoge 3 opnieuw een zuivere kwint en tussen de tonen 5 en de hoge 2 een zuivere kwart te ontdekken, maar de tussenliggende tonen zijn in dat geval anders.

Om een of andere reden veronderstelt De Lange echter dat de transpositie gemaakt kan worden. Het geeft hem de aanleiding om de Javaanse stemming met de Griekse te vergelijken, een geliefde bezigheid van de cultuurwetenschappers uit de 19e eeuw, zoals we eerder bij Wilkens en Poensen gezien hebben.

Dat dit een toeval zou zijn kan ik onmogelijk aannemen. Ik kom dus tot het besluit, dat men hier te doen heeft met een *tetrachord*, dat, evenals bij de oude Grieken, op verschillende toonhoogten wordt herhaald, om langs dien weg den omvang van een octaaf te vullen. Ook bij de andere geslachten verkreeg ik dezelfde uitkomst, met dien verstande dat bij het geslacht *Pelog* de eerste tetrachord op den 2^{den} toon, het tweede op den 4^{den} toon begint (dus op dezelfde wijze als bij het geslacht *salendro*); Bij het geslacht *Miring* daarentegen in tegenovergestelde richting de verbinding plaats heeft, zoodat het eerste *Tetrachord* als het bovenstaande verschijnt, het tweede als onderstaande wordt waargenomen.

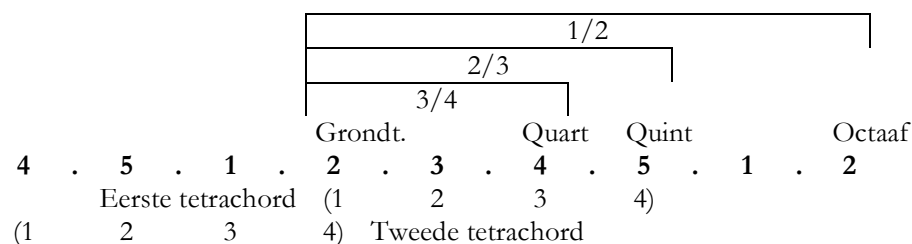


Fig. III.5. Salendro volgens De Lange

Opmerkelijk is dat De Lange het geslacht pelog (en ook miring) slechts vijf tonen toedicht. Elders noemt hij nog wel 'twee hulptonen', maar kennelijk ziet hij deze als een soort alteraties. Als uitgangspunt heeft hij slechts één rij verhoudingen genoemd, namelijk de hierboven genoemde getallen 4 - 4½ - 5¼ - 6 - 7 - 8. Hoewel hij blijkens zijn tekst kennis genomen heeft van het artikel van Poensen, sluit zijn betoog niet aan bij diens verhoudingen van slendro en pelog, zoals weergegeven in de Figuren I.5 en I.6. De verhoudingen van De Lange zijn namelijk gebaseerd op empirisch onderzoek. Net zoals hij slendro via 'Griekse tetrachorden' structureert, zo deelt hij ook pelog en miring in. De tetrachorden van De Lange bestaan uit drie wijde intervallen, respectievelijk: 204 - 267 - 231 cents, oftewel: grote grote secunde - harmonische vergrote secunde - harmonische verkleinde tert. (zie ook Fig. III.1.) De Lange schept hiermee een (fictief) systeem, met wat eigenlijk 'Javaanse tetrachorden' zou hebben moeten heten, dat vergeleken kan worden met een Europese diatonische ladder waaruit verschillende kerktoonsoorten te herleiden zijn, afhankelijk van het startpunt. Later, in 1908, zullen wij de relatie die De Lange meent te zien tussen Griekse en Javaanse tetrachorden opnieuw tegenkomen in zijn *Exposé d'une théorie de la musique*. In de aantekeningen van zijn voordracht geeft De Lange de Figuren III.4., III.5. en III.6.

Hij vervolgt zijn uiteenzetting over de tetrachorden:

Eenmaal dit beginsel vastgesteld verkrijg ik altoos als *uitgangspunt*, de 2^e toon der instrumenten, dit is volkomen in overeenstemming met de uitvoeringen van de gamelan der Arnhemse tentoonstelling. Als zuivere *quint in alle geslachten* klinkt nu de 5^e toon (Ik acht het niet overbodig hier in herinnering te brengen, dat dit in overeenstemming is met de mededelingen van den Hoogleraar Loman).

Tusschen deze beide, vaste tonen worden nu in de 3 geslachten tonen van verschillende hoogte waargenomen. Als normaal toonladder treedt daarbij het geslacht "*salendro*" op. Deze toonladder berust op de *natuurtonen*, bij *alle volken bekend*. Zoowel in het geslacht *Pelog*, als *Miring* verschijnen dezelfde tonen, maar met zoodanig gewijzigde verhouding, door verhooging of verlaging van sommige toontrappen, dat het tweede zuivere interval (de *quart*) eene andere plaats inneemt. Is eenmaal dit tweede beginsel vastgesteld, dan verkrijg ik de volgende uitkomst. In het geslacht salendro is de toon, die wij Europeanen de Grondtoon zouden noemen, te vinden op de tweede toontrap.

Voor de Javaan, niet gewoon aan de *getempereerde*, maar aan de *natuurlijke* stemming klinken de tusschenliggende tonen, als de eenig mogelijke intervallen in het natuurlijk toongeslacht. ('zuiver van tonen' noemt hij dit geslacht immers') (...) In het geslacht *Pelog* is de toon, die wij de grondtoon zouden noemen te vinden op de 5^{den} toontrap. (...) In het geslacht *Miring* is de toon, die wij de grondtoon zouden noemen te vinden op de 3de toontrap.

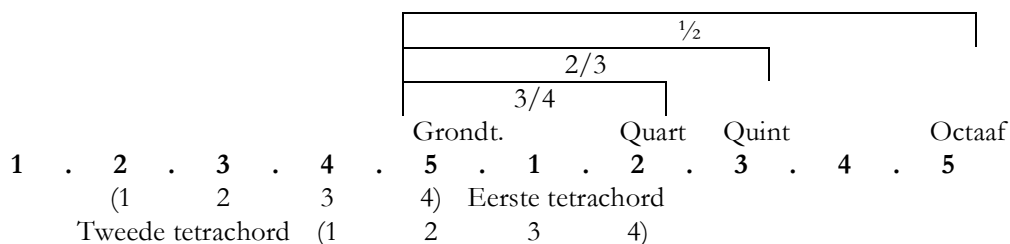


Fig. III.4. Pelog volgens De Lange.

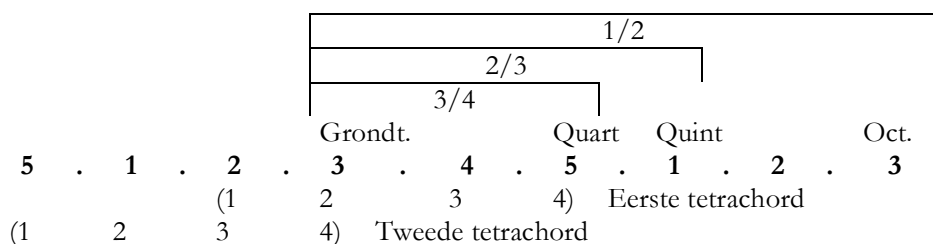


Fig. III.6. Miring volgens De Lange

De grondtonen van De Lange vinden we terug in de Figuren III.4, III.5. en III.6. Opmerkelijk is dat De Lange betreffende deze indeling van de geslachten weinig twijfel koesterde omdat dit door zijn gehoor bevestigd werd.

Om twee redenen meen ik deze uitkomst te mogen vertrouwen.

1^o Stemt dit volkomen overeen met hetgeen het oor verneemt bij het hooren der Javaansche muziek, zoodat ik op dit oogenblik met volkomen zekerheid kan zeggen of het muziekstuk, dat wordt uitgevoerd in *Salendro*, *Pelog* of *Miring* speelt.

2^o Blijken bij deze berekening de 2^e en 5^e tonen werkelijk de standaard tonen te zijn. Dit strookt geheel en al met de mededeelingen van de Hoogl. Loman en van den heer Poensen.

Nu blijft nog over aan de eerste toon der instrumenten haar plaats aan te wijzen. Is het te verwonderen, dat mijn gedachten die onwillekeurig gingen zoeken bij de Grieken, wier toonladder ook op de 2^{de} toon begint? Ik noemde die dus de *proslambanomenos* der Javanen.

Dan vervolgt de spreker zijn relaas met een bespiegeling over de verspreiding van de toonladders over het Euraziatische continent, waarbij hij aan Ambros refereert. Vanuit India zouden de diatonische, chromatische en enharmonische toonladders in Griekenland zijn ingevoerd. Het zou dan vooral gaan om de zogenaamde oud-Dorische toonladder, met weggelaten *lichanos*. Er zou daarbij - wonderlijk genoeg - sprake zijn van een soort getempereerde stemming. 'Is het echter niet veel waarschijnlijker dat de Grieken bij de samenstelling hunner toonladders de natuurtonen als grondslag hebben genomen en daaruit hun systeem allereerst hebben geformeerd?' Vervolgens mijmert De Lange nog wat over tertsen en sexten die al of niet zuiver zijn binnen de getempereerde dan wel de natuurlijke stemming en hij besluit zijn exposé over de stemming van de gamelan met het de vermelding

'van een feit, dat namelijk sedert eenigen tijd de *Indiërs* beginnen te protesteren tegen de *gamma* zooals die door de Europeënen is samengesteld. Het ligt natuurlijk niet op mijn weg deze vraag hier te bespreken, het feit meende ik te moeten meedelen.'

Deze opmerking doet denken aan de uitspraak van Smeding, die in 1860 constateerde dat de Javaanse christenen die hij in Malang onderwees in kerkgezag, de Europese diatonische ladder aanpasten aan de pentatonische slendro-ladder door de voor hen ongebruikelijke intervallen niet te zingen of te verlagen naar meer vertrouwde toontrappen.

'De vorm der muziekstukken'

De Lange vervolgde zijn betoog met een korte verhandeling over de vorm van de compositie '*Kebodj re Barang*, door den hoogleeraar Loman in partitie gebracht'⁷⁴. Dank zij het werk van Land en Groneman⁷⁵ is de transcriptie bewaard gebleven, zodat we de beschrijving van De Lange op de voet kunnen volgen. (Bijlage 1)

⁷⁴ Ook Raffles had dit stuk reeds genoemd: 'Thus when a great man arrives at the native seat of government, the tune of K bu giru, "buffaloes frisking" is played (...). (Raffles 1817:471)

⁷⁵ Groneman 1890.

Na eene korte inleiding wordt een thema, op allerlei wijze gevarieerd, 5 of 6 maal herhaald; eene kleine overgang waarbij het thema rythmisch wordt verdubbeld voert ons naar een tweede thema, nadat dit tweede thema eveneens eenige malen is herhaald, keert het eerste thema terug; nogmaals vindt men een kleine overgang waarop een derde thema verschijnt; ook dit laatste wordt, evenals het eerste en tweede thema herhaaldelijk met variaties uitgevoerd, nogmaals keert het eerste thema terug en het gehele muziekstuk wordt besloten met enige maten ritardando.

De spreker licht toe dat deze vorm in wezen dezelfde is als 'de rondo's uit vroeger dagen', waarbij hij dan kennelijk doelt op de vorm van het Franse rondeau: A B A C A. Ook de bouw van de thema's wekt volgens hem niet van de Europese vorm af.

'Het vreemde bestaat dus alleen in de wijze waarop, in de Melodie, de intervallen elkander opvolgen (een natuurlijk gevolg der samenstelling van de Javaansche toonladder) en in de wijze waarop die Melodie door de verschillende instrumenten, met allerlei versieringen omgeven, wordt uitgevoerd. Volgens bovengenoemde partitie namelijk is het samenklinken van tonen (harmonie) geheel en al van toevalligen aard. Elk der uitvoerenden toch speelt voor zich het thema, op eene wijze die het meest in overeenstemming is met het karakter van het door hun bespeelde instrument. Dat eene goed of slecht klinkende harmonie hiervan het gevolg is, spreekt vanzelf; dat deze harmonie echter niet aan regelen gebonden is, ligt voor de hand. Men moet dunkt mij aannemen dat het *eigenaardig karakter* van elk instrument als regel voor de uit te voeren versiering bij het thema geldt. (...)

Opmerkelijk is het zeker dat er onder deze instrumenten één wordt bevonden, dat zich uitsluitend ten doel stelt als 't ware het geraamte der Melodie te doen hooren.

Met deze opmerkingen legt De Lange een van de essentiële eigenschappen van de gamelan bloot, een eigenschap waarin de klassieke Javaanse muziek fundamenteel van de klassieke Europese muziek verschilt. Dat de harmonie 'niet aan regelen gebonden is', is goed te zien op enkele plaatsen van de partituur. Zie bijlage 1: de suling parafraseert vrijelijk boven de *rebab*, *gambang gangsa*, en *gambang kaju*. Zo vrij, dat in maat 9 van sectie A de suling d speelt, waar de andere instrumenten cis hebben. Voor Europese negentiende-eeuwse oren betekent dit een botsing van tonen die in feite niet te tolereren is, omdat deze dissonant niet volgens het traditioneel harmonisch systeem verklaard kan worden. In sectie B maat 25 en sectie C maat 18 komen vergelijkbare collisies voor. De hiërarchie van de verschillende stemmen of instrumenten, is in de gamelan een andere dan in de Europese muziek. De verticale relaties zijn dus niet vastgelegd op grond van contrapunt en harmonieleer, maar op grond van frasering en melodische functie. De Lange wijst op het 'geraamte der Melodie', waarmee hij de *balungan* aanduidt. Tegelijkertijd klinken met deze kernmelodie, gespeeld door *sarons* en *slentem*, de additieve variaties bij *rebab*, *gender* en *suling* (en *bonang*, wanneer deze aanwezig is) en de selectieve variaties bij de kolotomische instrumenten *ketuk*, *kenong*, *kempul* en *gong*. Zij vormen wat wij tegenwoordig noemen, een heterofoon samenspel. Harmonieleer en contrapunt zijn dus in de gamelan niet aan de orde. De Lange noteerde in de marge van zijn manuscript nog een aardige vergelijking van de deze gamelan-structuur met de 19e-eeuwse concertpraktijk in Nederland:

Om mijn idee duidelijk te maken stel ik het volgende voorbeeld. Wanneer Z.M. de Koning het laatste concert der Maatschappij "Felix Meritis" te Amsterdam bezoekt is het de gewoonte, dat zijne aankomst en vertrek, het orkest het "Wilhelmus" laat horen. Om dit lied uit te voeren worden aan het orkest geen partijen uitgereikt, elk lid van het orkest speelt hetzij de melodie, de bas of middelpartij naarmate het karakter van zijn instrument dit medebrengt. Op dezelfde wijze stel ik mij voor, dat elke gamelan-speler in het stuk wat uitgevoerd wordt de partij doet hooren, die in overeenstemming is met het karakter van zijn instrument.

Deze opmerking is niet alleen interessant als vergelijking tussen Javaanse en Europese muziek, maar gunt ons intussen ook een blik op de historische uitvoeringspraktijk van het Wilhelmus, dat

immers in de 19e eeuw niet het officiële volkslied was⁷⁶, maar niettemin een onverminderde populariteit kende. De oorspronkelijke tekst van het Wilhelmus was in de 19e eeuw weliswaar vergeten en deels door onzintekst vervangen, maar instrumentaal leefde de melodie vooral nog voort in de variant van de Prinsenmars. De verbasterde vocale versie werd tot in de twintigste eeuw nog veelal op straat gezongen en op grond hiervan mogen we ook wel aannemen dat 'het volkslied', dat de Javanen tijdens hun verblijf in Arnhem van de kinderen leerden zingen (p.60), eveneens deze verbasterde versie van het Wilhelmus is geweest.⁷⁷

De Lange licht het verloop van het melodisch spel verder toe, waarbij 'het eigenaardig karakter van elk instrument' voor hem echter geen gelijkwaardigheid van de verschillende partijen betekent. De melodische partij van *rebab* en *suling* zou volgens hem meer belicht moeten worden:

Bij de uitvoering speelt de aanvoerder op de rebab het Thema. De soeling verdubbelt de melodie, doch enigszins geparafraseerd. Dit zijn de beide dragers van de melodie; misschien zou het niet weinig bijdragen tot het juiste verstaan der Javaansche muziek indien deze instrumenten tienvoud weerden bezet (zoo als in onze orkesten het strijkkwartet). Bij de samenstelling van de gamelan met één rebab en één fluit gaat de melodie vaak voor het oor verloren. Men oordele zelf.

De Lange vervolgt zijn uiteenzetting met de mededeling dat er zes verschillende instrumenten optreden 'als vertegenwoordigers van het rythmisch gedeelte'. Zij moeten leven en beweging in het muziekstuk brengen, maar dat gaat volgens hem ten koste van de melodie die in dit weefsel dreigt te verdrinken. Er volgt een treffende Hollandse vergelijking:

Daarbij verlieze men niet uit het oog, dat de harmonica's, instrumenten met metalen toetsen, zeer sterk klinkende neventonen doen hooren. De arme melodie kan dan ook slechts van tijd tot tijd, als 't ware door een hand of arm boven water te steken, bewijzen, dat zij in die zee van tonen niet geheel is ondergegaan.

Niet alleen wijst de spreker op het verschil in ritmiek dat deze toetsinstrumenten in de verschillende registers laten horen (hij zal vooral de *demung*, de *saron* en de *peking* bedoelen), maar ook op het verschil in timbre. 'Dat die verschillende dooreengestemde Arabesken groote aantrekkelijkheid kunnen hebben, valt niet te ontkennen.' Wellicht zonder het bewust te zijn verwijst De Lange hiermee en passant naar een andere orale muziekcultuur die evenmin harmonie en contrapunt kent, namelijk de Arabische, die bij Franse componisten in de 19e eeuw regelmatig in de belangstelling stond.

De 'ketelinstrumenten' acht De Lange van groot belang omdat zij de muzikale frasen en maten markeren. Het constante achtergrondgeluid dat deze kolotomische instrumenten voortbrengen heeft volgens hem 'eene soort doedelzak begeleiding ten gevolge'. Over het effect van deze 'ketelinstrumenten' kon hij echter niet goed oordelen omdat 'bij de Gamelan te Arnhem geen *Bonang* of *Krómo* aanwezig was'. Inderdaad zagen we op de foto's in hoofdstuk II geen bongangs. Ook bekkens (*kencer*) waren niet aanwezig. De Lange beschouwde de gamelans in Arnhem als '*fijne- of Kamergamelans*', in tegenstelling tot gamelans die met bonangs en bekkens waren uitgerust, die hij veronderstelde dienst te doen 'voor de krijg, optochten en processien'. Over de grote en kleine kendangs zei hij dat zij dienden om de ritmes te versterken en 'hier en daar op zich zelf staande rythmes te laten hooren'.

'Eenige instrumenten bij de Javanen in gebruik'

In het volgende gedeelte van zijn voordracht schetste De Lange de verschillende instrumenten van Java. Hij deelde deze in in vier geslachten: snaarinstrumenten, blaasinstrumenten, slaginstrumenten en schudinstrumenten. Van ieder geslacht beprekt hij enkele voorbeelden, waarbij bij de geslachten 1, 2 en 4 ook diverse volksinstrumenten aan de orde komen, zoals de *taramangsa*, de *salomporet* (waarbij De Lange net als zijn voorgangers ook aan een trompet dacht) en

⁷⁶ Het officiële volkslied was *Wien Neêrlands bloed*, door Johann Wilhelm Wilms (1792-1849).

⁷⁷ Zie Grijp 1998, p.45-57

de *Angkelung*.⁷⁸ Het belangrijkste is natuurlijk de groep slaginstrumenten, die hij nog eens in vier 'familiën' onderverdeelt: slagharmonica's, ketelinstrumenten, bekkens en trommels. Over de 'slagharmonica's' zegt De Lange in navolging van Zamminer en Ambros: 'Alle deze instrumenten bestaan uit een soort van houten bakjes, bijna in de vorm van kleine canapé's, aan de rechterzijde snel toelopende.' De belangrijkste soorten worden beschreven. De *bonang*, die in Arnhem ontbrak, heeft De Lange in het 'Ethnographisch Museum te Leyden' gezien. De klank van de gongs noemt De Lange buitengewoon schoon. 'Zij zijn vervaardigd uit metaal genaamd *gongsa* en verdienen volgens mij de eerste plaats onder de leden dezer familie.' Ook bekkens komen ter sprake:⁷⁹

Daar geen dezer instrumenten bij een der drie gamelans op de tentoonstelling aanwezig was, bepaal ik mij tot de beschrijving van het dubbel bekken paar zich bevindende in het bovengen. Museum te Leiden. Volgens de aantekening van den Hoogl. Loman worden bij sommige Gamelan 7 paar bekkens gebruikt.

In hoofdstuk II is duidelijk geworden dat het orkest uit Solo een *slendro* en een *pelog*-instrumentarium had. Dat De Lange hier over 'drie gamelans' spreekt is te verklaren uit de drievoudige bezetting van *gambang* en *gender*, waarbij kennelijk voor *miring* een apart instrument ter beschikking stond.

Tenslotte komen de trommen ter sprake, waarvan de *bedug* niet in Arnhem aanwezig was. Dat is begrijpelijk, want deze trom heeft geen functie in de oude Javaanse hoforkesten, maar wel in de jongere religieuze cultuur van de Islam.

Van de grootste trom B□doeg of Skaten werd mij meegedeeld dat zij bij een kerkelijk [sic] feest gedurende 8 dagen en 7 nachten zonder ophoudens moet worden bespeeld en wel door *vorsten*. Mijn zegsman beweerde dat 25 personen daarbij elkander afwisselden en geen hunner de trom mag slaan indien hij niet rein van zonde is. Deze troms kan men op 4 uur afstands hooren! Zeker moet het een buitengewoon genot zijn zulk een trom te mogen bespelen.

Met de 'vorsten' bedoelde De Lange ongetwijfeld adellijke *niāgā's*, die de gamelan van de sultan of de pangeran bespeelden, zoals dat ook in Arnhem het geval was.

Aan het einde van zijn exposé over de Javaanse muziek maakte De Lange een vergelijking tussen Javaanse en Europese muziek. In de eerste plaats vroeg hij zich af wat het onderscheid was.

Het meest kenmerkend onderscheid tusschen de Javaansche en Europeesche muziek is, *dat de Javaansche Gamma op geheel andere wijze verdeeld is dan de Europeesche Gamma, zodat de intervallen hunner melodien voor ons oor valsche verhoudingen aannemen.*

Daar de verdeling der Javaansche Gamma de Grootte Terts (zoo als die bij de getempereerde stemming ontstaat) uitsluit, kan in deze muziek geen harmonie voorkomen in den zin der Europeesche Harmonie. Dit gebrek aan harmonie is het tweede kenmerkende onderscheid.

Het gevolg van dit ontbreken der Harmonie leidt ons tot het 3^{de} en 4^{de} kenmerkende onderscheid en wel

1^o. Dat de dissonanten, voorkomende in de figuratie der melodie, bij de Javaansche muziek slechts op zeer onvoldoende wijze voor het oor worden gerechtvaardigd, terwijl bij onze muziek, door de harmonie, elke dissonant behoort te worden verklaard;

2^o. dat de Javaansche muziek, door hoe vele de instrumenten de melodie ook worde verdubbeld, op den Europeaan eenen eenigszins onbevredigenden indruk zal maken terwijl een paar akkoorden menigwerf voldoende zijn om eene stemming van 't gemoed in 't leven te roepen.

Het is duidelijk dat de spreker nog moeilijk afstand kon doen van het Europese harmonische systeem en dat de esthetica van de heterofonie hem nog niet heeft kunnen overtuigen. Toch ziet

⁷⁸ Bij de snaarinstrumenten noemt De Lange, in navolging van Pfyffer zu Neueck, Zamminer en Ambros, de celempung 'het volkomenste instrument dat de Javanen bezitten'. Later blijkt dat hij zelf toch vooral onder de indruk is van de gong.

⁷⁹ 'Kentsjer, Tjillettjam en Djinglong'

De Lange niet alleen verschillen, maar ook grote overeenkomsten tussen de gamelan en de Europese muziek.

Het valt niet te ontkennen dat er groote overeenstemming bestaat in den vorm der muziekvoorbeelden in de bouw der thema's en in de figuratie derzelfde, tusschen de beide soorten van muziek. Daarbij moet men erkennen, dat de Javanen veel rijker aan rythmische bewegingen zijn dan wij en daarin nuances weten te brengen, die in de Europeesche muziek slechts door kunstenaars van den eersten rang kunnen gebracht worden.

Toen tien jaar later Claude Debussy de gamelan tijdens de wereldtentoonstelling in Parijs gehoord had maakte hij in 1913 in de Revue de la Société Internationale de Musique een opmerking van vergelijkbare strekking, waarbij hij ook het Palestijnse contrapunt van tafel veegde:

Cependant, la musique javanaise observe un contrepoint auprès duquel celui de Palestrina, n'est qu'un jeu d'enfant. Et si l'on écoute, sans parti pris européen, le charme de leur 'percussion', on est bien obligé de constater que la nôtre n'est qu'un bruit barbare de cirque forain. (Debussy 1971:223)

En net als Debussy, die in zijn jonge jaren een tijd in Rusland was geweest en in 1913 de 'heidense' *Sacre du Printemps* had gehoord, zo sproot ook De Lange's waardering voor andere muzieksoorten voort uit de ervaringen die hij zelf had opgedaan in de landen van oostelijk Europa tijdens de muzikereizen met zijn broer.

Dat men de overeenstemming waarvan ik spreek, gemakkelijk kan waarnemen zal iedereen duidelijk zijn, die gelegenheid heeft gehad de *Hongaarsche, Russische* en *Moldauer* Zigeuners te horen. Men vindt daar behalve, de vorm, de wijze van de thema's te variëren, iets van het toongeslacht terug, namelijk de *overmatige seconde*. Tusschen beide soorten van muziek is het punt van aanraking te vinden. En wanneer men nu ziet met welke geringe moeite sommige componisten de muziek der zigeuners voor ons verstaanbaar hebben weten te maken, dan kan men niet betwijfelen, of met eenige inspanning zou dit ook met de Javaansche muziek gelukken. Doch dit acht ik *betrekkelijk* van weinig belang, want evenmin als een Hollander of Duitscher ooit een waren *Czardas* zal kunnen spelen, zal hij ooit het karakter van de Javaansche muziek kunnen weergeven.

Het moge inderdaad voor De Lange onvoorstelbaar hebben geleken, maar na de Tweede Wereldoorlog zouden er toch Nederlanders zijn die op zeer hoog niveau gamelan zouden spelen. Kort na de Tweede Wereldoorlog nam Bernard IJzerdraad het initiatief en in de jaren zeventig volgden er meer Nederlandse gamelanspelers. Behalve aanvankelijk Debussy, lieten zich in het midden van de 20e eeuw ook componisten als Colin McPhee, Francis Poulenc, Benjamin Britten en Ton de Leeuw door de gamelan inspireren, later gevolgd door vele anderen. Belangrijker dan westerse imitaties van gamelan of zigeunermuziek vond De Lange echter de vraag welke stemming nu als de meest volmaakte beschouwd kon worden, ongeacht de etnische herkomst van de composities.

Wij Europeanen beweren, dat ons muzikaal systeem het eenig ware is, terwijl het niet te ontkennen valt dat juist het Europeesch systeem, het meest afwijkt van het natuurlijk toonsysteem. Hebben wij het recht ons systeem als het meest volmaakte te beschouwen; hebben wij misschien onze ooren van den beginne af geweld aangedaan en ze daardoor gewent voor valsch aan te nemen wat niet alleen *niet* valsch, maar volkomen zuiver is; zou de natuurtoon werkelijk liegen?

De Lange daalt af naar het meest basale uitgangspunt van de muziek: de tonen en intervallen waarmee composities kunnen worden opgebouwd. Geconfronteerd met de Javaanse stemmen twijfelt hij oprecht aan de intervallen van de westerse muziek én aan zijn eigen gehoor. Hij meent

dat wij Europeënen niet mogen rusten alvorens wij omtrent twee zaken volkomen zekerheid hebben verkregen. Die twee zaken zijn:

1°. Is ons oor niet door het voortdurend hooren der valsche verhoudingen van de getempereerde stemming, zoo zeer bedorven, dat wij niet meer in staat zijn, de ware en zuivere verhoudingen der

natuurtonen waar te nemen, of zijn de verhoudingen der natuurtonen slechts denkbeeldig, bij gevolg voor werkelijke muziek onbruikbaar?

2^o. Moet men niet aannemen, dat de Javaansche Gamma (genaamd "*van zuivere tonen*" en bestaande uit twee tetrachorden) overeenkomt met de oud-Grieksche Gamma; en, zoo ja, moet dan niet op een geheel nieuwen grondslag de ontwikkeling der Grieksche Toonkunst worden onderzocht, om er voor de toekomst onzer moderne Toonkunst die leeringen uit te putten die haar kunnen vrijwaren tegen een geheel ondergang in het absurde der valsche toonverhoudingen?

De Lange besluit zijn betoog, dat waarschijnlijk wel zo'n twee uur geduurd zal hebben, met de verontschuldigen dat zijn uitweidingen voor menigeen wellicht te lang geweest waren. Hij vond het echter belangrijk om

'zoo goed mogelijk op wetenschappelijke gronden het recht van bestaan te bepleiten van een ons geheel vreemd muzikaal systeem, dat door velen, ja door de meesten zoo niet bestreden, dan toch met zekere minachting wordt behandeld, terwijl mijn inziens in de juiste kennis van dit verachte systeem wellicht de toekomst *onzer* muziek gelegen kan zijn.'

Na de voordracht van De Lange vond in de vergadering van het Aardrijkskundig Genootschap een discussie plaats⁸⁰. Voorzitter Veth stelde dat behalve slendro, pelog en miring géén andere stemmingen voorkwamen en hij meende ook dat de Javaanse instrumenten met de Arabische en Perzische overeenkwamen⁸¹. Van Musschenbroek 'toonde aan hoe volkomen genietbaar de Javaansche muziek mocht heeten, en hoe lieflijk zij op eenigen afstand klonk.' Serrurier meende te weten dat ook de 'Japansche toonschaal door de zwarte toetsen der piano teruggegeven kon worden en dat wellicht overeenkomst bestond tusschen die van 't geheele Oosten.'

'Op wetenschappelijke gronden'

Zoals we aan het eind van het vorig hoofdstuk al hebben gelezen, heeft De Lange zich snel ontwikkeld van een onwetende tot een oprecht zeer nieuwsgierig musicus betreffende de gamelanmuziek. In zijn voordracht tot het Aardrijkskundig genootschap stelt hij openhartig een aantal zeer basale en artistieke vraagstukken aan de orde, waarop men op dat moment gedeeltelijk het antwoord schuldig moest blijven. De verschillen in Javaanse en Europese toonladders komen in beeld, zij het nog niet zo dat het inzicht in de Javaanse 'geslachten' en modi echt duidelijk is. Zo blijft 'het geslacht' miring in de waarneming van dat moment nog geheel onafhankelijk naast pelog bestaan, terwijl in plaats van de '*laras*' (*patei*) die toch reeds door Wilkens waren aangestipt een fictief systeem van 'Griekse' tetrachorden tevoorschijn komt, dat een Eurocentrische benadering verraadt. Belangrijker dan deze wetenschappelijke misvattingen is echter de openhartigheid en de hoge mate van onpartijdigheid waarmee De Lange zijn onderwerp benadert. Hoewel hij musicus was en geen geschoold wetenschapper (de muziekwetenschap bestond nog nauwelijks, laat staan de etnomusicologie), pleit deze onpartijdigheid voor zijn wetenschappelijke instelling. De wijde blik die hij toont heeft ongetwijfeld te maken met zijn bereidheid. De ervaringen met de zigeunermuziek in Oost-Europa komen in zijn betoog dan ook aan de orde en vormen een belangrijke referentie van niet-westerse versus westerse muziek. De vraagstukken over de verschillende stemmingen van oost en west bleven hem na afloop van de bijeenkomst in Arnhem bezig houden. De uitkomsten van zijn overdenkingen publiceerde hij het volgend jaar in Amsterdam.

⁸⁰ Verslag der 27e Algemene Ledenvergadering, gehouden te Arnhem den 11 October 1879, p 160-161.

⁸¹ Dat is alleen het geval bij de rebab en de srinai

IV. DE CONSEQUENTIES VOOR DE COMONIST

De theorie, geïnspireerd door de gamelan

Nadat De Lange zijn voordracht voor de heren van het Aardrijkskundig Genootschap had gehouden bleef het fenomeen gamelan hem bezig houden. Van de oprechte vragen die hij openlijk had gesteld gaf vooral de vraag betreffende de stemming hem stof tot overdenkingen. De natuurlijke stemming die hij meende te herkennen in de slendro-stemming dwong hem om de Europese getempereerde stemming kritisch te beschouwen en te vergelijken met de onbedorvenheid van de natuurlijke stemming. Een en ander resulteerde in de compositie van de *Godsdienstige Cantate*, die De Lange voorzag van een theoretische inleiding waarin hij zijn inmiddels gevormde opvattingen over stemming en zuiverheid beschreef. *Cantate* en inleiding werden in 1881 uitgegeven bij A. Roothaan te Amsterdam⁸². Blijkens het bibliotheekstempel werd het in tweevoud aangeschaft door de Maatschappij tot bevordering der Toonkunst, waarvan De Lange na de dood van J.P. Heye secretaris werd. Tot op heden staat het op de plank in de Openbare bibliotheek in Amsterdam, waarin de voormalige Toonkunstbibliotheek is opgegaan. De Lange begint zijn inleiding aldus:

Toen ik ten vorigen jare over de Javaansche muziek (Gamelañ) een en ander meedeelde , verklaarde ik, dat ik mijne taak niet alleen niet als geëindigd beschouwde, maar deze eerste stappen slechts aanzag als inleiding voor verdere onderzoekingen.

Ik zette mijne studiën voort en wensch thans, tegelijkertijd met deze "Godsdienstige Cantate," die ik als het eerste praktische resultaat der bedoelde studiën aanmerk, eenige mededeeling te doen, betrekking hebbende op de Thëoretische uitkomsten mijner verdere nasporingen en overdenkingen.

In de eerste plaats stelde ik mij de vraag, of de muziek der Javanen enig nut voor onze westerse kunst zou kunnen opleveren. Ontkennend meen ik die vraag te moeten beantwoorden voor zoverre het betreft de instrumenten, want, met uitzondering der "*Gongs*", geloof ik niet dat een enkel instrument der Gamelañ in de samenstelling onzer orkesten eene plaats zou kunnen vinden.

Eveneens ontkennend moet ik de vraag beantwoorden, voor zoo verre het betreft de vorm der muziek-stukken; de variatievorm toch, waarop geheel de muziek der Javanen is gebaseerd, staat bij onze Westerse kunst op een veel hooger trap van ontwikkeling dan bij den Javaan.

Van groot belang voor onze westerse kunst daarentegen, scheen mij de wijze, waarop bij de Javaansche muziek gebruik wordt gemaakt van het Toonsysteem. Vooral kwam mij dit zoo belangrijk voor, wijl het "Slendro" toongeslacht der Javanen uitsluitend is samengesteld uit tonen der natuurklanken (partial-tonen), en wel: de 6de, 7de, 8ste en 9de dier toonreeks. (Reeds ten vorigen jare toonde ik aan, dat de Grieksche Diatonische Toonladder, samengesteld uit de tonen der oud-Dorische, met weglating van de Lichanos, uit niet anders heeft kunnen bestaan dan uit de partiaal-tonen, hierboven genoemd)⁸³. (De Lange 1881:3-4)

De vraag die De Lange zich stelt betreffende het instrumentarium kon op dat moment onmogelijk anders beantwoord worden. De stemming van de instrumenten van de gamelan zou immers niet te verenigen zijn met de stemming van de Europese instrumenten. De gong, met een enkele toon in te passen in de Europese stemming, komt pas in het midden van de twintigste

⁸² De schetsen berusten in het NMI, archief D. De Lange, 85.37

⁸³ Volgens de toenmalige (Zaminer 1855:147) en huidige (Grijp & Scheepers 1990:I 416) inzichten in de Griekse theorie zijn *lichanos hypaton* en *lichanos meson* de d resp. de g van het klein oktaaf, oftewel de vierde en zevende toon van de ladder die bij A start; de ladder die wij later aeolisch zijn gaan noemen. Weglating van deze tonen zou de pentatonische ladder A B c e f opleveren. Dit lijkt De Lange niet te bedoelen, want hij spreekt van oud-Dorisch, wat in dit geval een ladder oplevert van d e f a b. Mogelijk staat hem echter nog een ander systeem voor de geest, zoals het meer gebruikelijke pentachord c d e g a. De eerste twee opties leveren hemitonische pentatoniek op; de laatste anhemitonische. Deze laatste is de meest gebruikelijke vorm van pentatoniek en benadert ook het meest de aequidistante Javaanse Slendro-ladder, die De Lange hier op het oog heeft. Kennelijk gebruikt hij de termen *lichanos hypaton* en *lichanos* op een relatieve en onorthodoxe manier: de proslambanomenos is voor De Lange kennelijk niet A, maar c.

eeuw serieus in beeld als de wens tot meer melodisch slagwerk bij de componisten toeneemt. In het oeuvre van De Lange is mij tot nog toe geen voorbeeld bekend waar hij een gong voorschrijft. Pas aan het einde van de twintigste eeuw wordt het pas mogelijk om andere gamelaninstrumenten met een symfonie-orkest te combineren als de introductie van de chromatische gamelan een feit is.

De opmerking over de variatievorm is erg subjectief, want de ene variatievorm is niet hetzelfde als de andere variatievorm. In zijn voordracht te Arnhem maakt De Lange de opmerking dat ieder instrument naar zijn eigen aard varieert: *'Men moet dunkt mij aannemen dat het eigenaardig karakter van elk instrument als regel voor de uit te voeren versiering bij het thema geldt'*, wat in de inleiding tot de cantate nog eens herhaald wordt met de woorden: 'In die muziek-werken vindt men geene harmonie in den zin zoo als wij die verstaan. Alle uitvoerenden brengen dezelfde Melodie ten gehoor, het geheele muziekstuk bestaat uit niets anders dan eene aaneenschakeling of herhaling van Melodieën. Elk instrument speelt echter die Melodie op eene andere wijze gevarieerd'. Hij signaleert daarmee wel wat tegenwoordig heterofonie genoemd wordt, maar neemt niet de stap om te erkennen dat deze variatievorm een principieel andere is dan de gebruikelijke Europese variatievorm, waarbij op hetzelfde instrument(arium) niet tegelijkertijd, maar achtereenvolgens verschillende versies van het thema gepresenteerd worden.

De toonhoogtemetingen bij gamelaninstrumenten met behulp van een monochord hebben De Lange op het spoor van de natuurtonen gebracht en het is duidelijk dat dit aspect van de gamelan hem gefascineerd heeft. Echter, het onvermijdelijke rekenwerk dat nu eenmaal verbonden is aan beschouwingen omtrent stemmingen, leverde De Lange de nodige hoofdbrekens op, zodat hij hulp zocht bij zijn stadsgenoot, de heer N.P. Kapteijn, die blijkens de aantekeningen fysicus moet zijn geweest. De Lange liet Kapteijn zijn notities zien, waarop deze antwoordde:

'Vergun mij onder uw aandacht te brengen de navolgende vragen.

1°. Voor wie zijn de beschouwingen beschreven. Voor musici of voor leeken musici.

2°. [Kapteijn suggereert om eerst een aantal theoretische beginselen, zoals boventonen, te verklaren; en eindigt met:]

*Houd s.v.pl. bij de beoordeeling mijner opmerkingen goedwillig in 't oog dat ik 't geheel meer uit een fysisch dan wel een muzikaal oogpunt beschouw.*⁸⁴

De Lange neemt de opmerkingen van Kapteijn ter harte en voegt aan zijn beschouwingen een aantal alinea's toe om aan minder geschoolden enige basisprincipes uit te leggen, voordat hij de wat verdergaande aspecten van de muziektheorie uiteenzet. Hij groepeerde zijn aandachtspunten in enkele paragrafen:

- a. De naamgeving der octaven,
- b. 'Als grondtoon zal ik in het algemeen aannemen C'⁸⁵,
- c. De harmonische boventonen met hun trillingsverhoudingen,
- d. De klankkleur als gevolg van de sympatische werking van hogere snaren op strijkinstrumenten,
- e. De verhoudingen van de trillingsgetallen binnen de natuurlijke toonladder,
- f. De verhoudingen van de trillingsgetallen binnen de getempereerde diatonische toonladder,
- g. De verschiltonen,
- h. De opvattingen van Helmholtz en Tyndall omtrent consonanten en dissonanten,
- i. Het onderscheid tussen akkoordverbindingen 'die door bemiddeling van Quinten-opklimming en de verbindingen die door Terts-en-opklimming worden tot stand gebracht'.

Een aantal van deze punten behoeven geen toelichting, maar sommige onderwerpen zijn van essentieel belang voor de compositorische uitgangspunten van de *Godsdienstige Cantate*. Het accent ligt daarbij vooral op de opeenvolging van de samenklanken.

⁸⁴ NMI, archief D. De Lange, 85.37

⁸⁵ De *proslambanomenos* van De Lange?

De trillingsgetallen die De Lange bij e en f presenteert, vergelijkt hij met elkaar om aan te tonen hoe afwijkend de getempereerde stemming van de natuurlijke stemming is. Zowel de trillingsgetallen van de natuurlijke als van de getempereerde ladder geeft hij steeds in (ongebruikelijke) decimale getallen. Deze zijn niettemin alle correct. In de tabel symboliseren de trillingsgetallen echter tonen die één octaaf hoger liggen dan de notennamen suggereren. Ten behoeve van de inzichtelijkheid heb ik aan onderstaande tabel van trillingsgetallen (De Lange 1881:6) ook waarden in Cents toegevoegd (Fig. IV.1.).

	Natuurlijke [toonladder],	getempereerde [toonladder],	afwijking der getempereerde toonladder	Afwijking in Cents (JWT)
c.	528	528		
d.	594	592,6	1,4 lager	-3,9
e.	660	665,2	5,2 hoger	13,7
f.	704	704,8	0,8 hoger	2,0
g.	792	794,1	0,9 lager	-2,0
a.	880	888	8,0 hoger	15,6
b.	990	996,8	6,8 hoger	11,7
c'.	1056	1056		

Fig. IV.1. Vergelijking van de natuurlijke toonladder met de evenredige door De Lange.

Onder paragraaf h verwijst De Lange voor de definitie van consonanten en dissonanten naar 'de beroemde mannen der wetenschap, zooals Helmholtz en Tyndall' De eerste 'beschouwt 33 zulke stooten [trillingen] per seconde als het toppunt van den Dissonant. Naarmate het aantal stooten vermeerderd, vermindert het onaangename van den Dissonant, en boven 132 stooten verdwijnt het onaangename er van geheel en al.' Van Tyndall (Tyndall 1867:302) neemt hij onderstaande tabel over om het onderscheid tussen consonant en dissonant vast te stellen. (Fig. IV.2.) Het uitgangspunt is een c' van 264 trillingen.

		verschil	
de Octaaf, [c''-c']	528 - 264	264	Consonnant
de Quint, [g'-c']	396 - 264	132	"
de Quart, [f'-c']	352 - 264	88	Dissonnant
de Gr. terts, [e'-c']	330 - 264	66	"
de Kl. terts, [es'-c']	316,8 - 264	52,2	"

Fig. IV.2. Consonanten en dissonanten volgens Tyndall.

Behoeft het betoog, dat sommige dezer intervallen, b.v. de Quart, de Gr. en Kl. terts een Octaaf lager (dus met een uitgangspunt van 132 trillingen) reeds als zeer hinderlijke Dissonanten moeten worden aangemerkt? Wij verkrijgen dan voor de drie genoemde intervallen een verschil van 44 (de Quart), 33 (de Gr. terts) en 26 (de Kl. terts), terwijl integendeel een octaaf hoger genomen voor dezelfde intervallen de getallen 176 [= 704 - 528], 132 [= 660 - 528] en 100 [foutje: 633,6 - 528 = 105,6] worden gevonden, en daar dus de Dissonant geheel verdwijnt. (De Lange 1881:7)

De laatste paragraaf, i, is gewijd aan twee verschillende manieren waarop akkoorden met elkaar verbonden kunnen worden, namelijk:

(...) die door bemiddeling van Quinten-opklimming en de verbindingen die door Terts-en-opklimming worden tot stand gebracht. Vooraf herinner ik er aan, dat de trillings-getallen, van twee tonen, die een Terts-interval van elkaar verwijderd zijn, zich verhouden als 4 : 5; en van twee, die een Quint-interval vormen als 2 : 3. Nemen wij nu aan dat C 1 trilling doet, dan worden de trillings-getallen voor de tertsen-berekening als volgt:

<i>C</i>	<i>E</i>	<i>Gis</i>	<i>b#</i> <i>c</i>	<i>d##</i> <i>e</i>	<i>f###</i> <i>gis</i>	<i>a###</i> <i>c'</i>	<i>c####</i> <i>e'</i>
1	5/4	25/16	125/64	625/256	3125/1025	15625/4096	78125/16348
1	1,25	1,5625	1,9531	2,4414	3,0513	3,8147	4,7648

terwijl de berekening voor de Quinten-opklimming zal zijn:

<i>C</i>	<i>G</i>	<i>d</i>	<i>a</i>	<i>e'</i>
1	3/2	9/4	27/8	81/16
1	1,5	2,25	3,375	5,0625

Groot onderscheid zal bestaan in de uitkomsten. Volgens de gevondene trillings-getallen zullen de laatste tonen dier twee reeksen, die beiden *e'* kunnen genoemd worden, meer dan een halven toon in hoogte verschillen.

Volgens Quinten-berekening $\frac{5,0625}{4,7684}$ geeft eene verhouding
 " Tertsen " = 1,0617

De verhouding is dus iets grooter dan de verhouding van een interval van een halven toon uit de getempereerde toonladder, 1,0595.

Dit alles en het navolgende is misschien niet nieuw in Thëorie; zoo ver mij echter bekend is, werd tot hertoe deze Thëorie niet in praktijk gebracht. In het werkje voor Koor heb ik getracht aan te toonen, dat deze Theorie ook voor praktische uitvoering vatbaar is. Moge wellicht hier of daar bij deze eerste proeve iets voorkomen wat nog eenige onbedrevenheid aanduidt, ik hoop in een volgend werk iets meer volkomens te zullen leveren. (De Lange 1881:8-9)

De bescheidenheid siert De Lange, want het werkje voor koor getuigt in ieder geval van zijn gaven als componist, maar de theoretische conclusies die hierboven getrokken zijn en die als uitgangspunten zouden gediend hebben, zijn niet te hanteren voor welke compositie ook. De Lange en Kapteijn hebben in de eerste tabel namelijk een merkwaardige berekening gemaakt. De trillingsgetallen zijn volstrekt onbruikbaar omdat de octaven veel te klein zijn. De constructie van hun systeem doet denken aan het stemmen van een piano in evenredige stemming, waarbij eerst de grote tertsen per octaaf verdeeld worden, zij het dat een pianostemmer vanuit een zuiver octaaf divisief te werk gaat en deze tabel additief geconstrueerd is, zodat te kleine octaven het resultaat zijn.

Het uitgangspunt van de reine grote terts uit de boventoonreeks is problematisch. De vijfde harmonische, de grote terts, is immers een (syntonisch) komma (81/80) kleiner dan vier gestapelde kwinten; dus drie gestapelde reine tertsen zijn drie komma's kleiner dan het octaaf dat per saldo met twaalf gestapelde kwinten bereikt wordt. Wil men echter met twaalf kwinten op een zuiver octaaf uitkomen, dan moet bovendien rekening gehouden worden met het pytagoreïsch komma. Vergeleken met zeven reine octaven zijn twaalf reine kwinten één (pytagoreïsch) komma te groot. In de praktijk maken we geen onderscheid tussen pytagoreïsch en syntonisch komma; het verschil is verwaarloosbaar klein. In de evenredige stemming moet dus het octaaf (de kwintencirkel rond) met één komma verkleind worden, zodat de ketens van drie grote tertsen binnen het octaaf niet drie, maar twee komma's te klein zijn. Ketens van drie grote tertsen, zoals door De Lange en Kapteijn weergegeven, moeten daarom twee komma's extra krijgen; per terts is dat $\frac{2}{3}$ komma. In trillingsgetallen uitgedrukt is dat: $81/80^{\frac{2}{3}} = 1,00832$. In het schema van De Lange en Kapteijn moet de eerste harmonische grote terts, 5/4, dus met 1,00832 vermenigvuldigd worden. Door kwadratering van het resultaat worden de daaropvolgende tertsen verkregen, zodat uiteindelijk ook de octaven (ten naaste bij) kloppen. De tabel van De Lange is hieronder voorzien van een extra rij, waarin de gecorrigeerde trillingsgetallen weergegeven zijn, zodat vergelijking met de oorspronkelijke (decimale) trillingsgetallen mogelijk is (Fig. IV.3.). Het verschil dat De Lange constateert tussen de twee verschillende *e*'s (die door 'tertsenberekening' en die door 'kwintenberekening' bereikt zijn) is door de opstapeling van harmonische tertsen inderdaad dramatisch te noemen: ruim een halve toon!. Volgens de

	<i>C</i>	<i>E</i>	<i>Gis</i>	<i>B#</i> <i>C</i>	<i>d##</i> <i>e</i>	<i>f###</i> <i>gis</i>	<i>a###</i> <i>c'</i>	<i>C####</i> <i>e'</i>
	1	5/4	25/16	125/64	625/265	3125/1025	15625/4096	78125/16348
	1	1,25	1,5625	1,9531	2,4414	3,0513	3,8147	4,7648
+ 2/3 komma	1	1,2604	1,5886	2,0023	2,5236	3,1808	4,0090	5,0530

Fig. IV.3.

berekening bedraagt het verschil $1200^2 \log 5,0625/4,7684 = 103,6$ Cents⁸⁶. Dat betekent dat de e' volgens deze tertsenberekening inderdaad ruim een halve toon zou liggen onder de e' die volgens kwintenberekening gevonden is. Het onderscheid is in werkelijkheid natuurlijk geheel anders dan De Lange meent of misschien zelfs wenst, op grond van zijn gecharmeerdheid voor de natuurtonen. Het verschil betreft in werkelijkheid slechts een komma, zijnde 81/80. Het heeft de waarde van $1200^2 \log 81/80 = 21,5$ Cents, dus iets meer dan een vijfde halve toon. Het verschil tussen de uitkomst van De Lange en Kapteijn en het komma is: $103,6 - 21,5$ Cents = 82,1 Cents. Hun uitkomst bevindt zich dus 82,1 Cents onder de hoogte van de harmonische e. De werkelijkheid is dus niet zo dramatisch als De Lange ons wil doen geloven.

Nadat De Lange in deze paragrafen zijn muziektheoretische uitgangspunten heeft toegelicht, beschrijft hij een aantal praktijksituaties waarin deze punten een rol spelen. Zo bekritiseert hij de vanzelfsprekendheid van de getempereerde stemming:

Trouwens is het niet opmerkelijk, dat zoodra men de instrumenten met vaste toonhoogte vaarwel zegt, men met de getempereerde stemming niets kan aanvangen. Als voorbeeld diene hier het uitvoeren van Vokaal- of Strijkkwartetten. Zoodra in Compositiën voor dergelijke uitvoeringen berekend, de componist op onjuiste wijze van zijne toonverhoudingen gebruik maakt, is het bij de uitvoering uit met de zuiverheid. Nog een voorbeeld haal ik hier aan, men late door een koor zonder begeleiding het akkoord van den grooten drieklank uithouden en men trachtte daarbij de terts te doen zingen op de afstand, zoo als die in de getempereerde stemming voorkomt; onmiddellijk zal elkeen hooren, dat in het akkoord eene onzuiverheid bestaat. Eerst wanneer men de terts hare natuurlijke hoogte teruggeeft, zal het oor bevredigd zijn. (De Lange 1881:9)

Hier spreekt de virtuoze cellist en ervaren koordirigent vanuit de praktijk. Volgens de hierboven geschetste ideeën van Tyndall echter zou een getempereerde grote terts in het hogere register overigens geen dissonant opleveren. Niettemin zal een zanger, strijker of blazer intuïtief intoneren, zodat hij bij een majeur akkoord dat enige tijd aanhoudt, bij voorkeur een reine terts verkiest.

De Lange bespreekt vervolgens het spelen van tertsen en sexten op strijkinstrumenten, die volgens hem niet getempereerd moeten zijn, want ook het hinderlijke optreden van valse verschiltonen kan dan vermeden worden. Ook het meeklinken van boventonen van de bastoon in een sextakkoord kan hinderlijk zijn. Als op een cello een E wordt gespeeld en daarboven spelen twee andere strijkinstrumenten g - c' of c' - g', dan zal men tussen de boventonen van E (gis, b) en de gespeelde tonen van de twee hogere stijkers 'zekere stooten als van een Dissonant blijven bespeuren'. De Lange concludeert dat sextakkoorden in een dergelijke lage ligging niet geschikt zijn omdat 'men daaronder den werkelijken grondtoon van het akkoord, op den natuurlijke afstand van die lage terts niet meer zou kunnen waarnemen'. Hij verwijst daarbij ook naar datgene wat Helmholtz en Tyndall hierover gezegd hebben. Samenvattend vermeldt De Lange de volgende drie punten:

1. Zuivere behandeling der tonen die de Bas, of dragers der Harmonie zijn.
 2. Juiste ligging der Akkoorden
 3. Verbinding der Akkoorden vooral bij Modulatiën, door bemiddeling der reine Intervallen.
- (De Lange 1881:11)

⁸⁶ Van Biezen z.j.:1

Punt 1 en 2 worden dan in samenhang besproken. Figuratie in de bas kan maar in beperkte mate, zegt De Lange. Wanneer bijvoorbeeld een C-akkoord, opgebouwd uit de boventoonreeks, met C in het groot octaaf, als uitgangspunt dient, dan kan in het groot octaaf geen figuratie plaatsvinden, omdat E, zoals hierboven uitgelegd is, en zelfs G, wegens hun eigen boventonen als dissonanten moeten worden behandeld.

Naarmate de bas echter hoger ligt kan men zich meer vrijheid in de figuratie veroorlooven; zoo zal b.v. *c, d, e, f, g* in het klein Octaaf als figuratie geene slechte uitwerking hebben; het verblijven op *e*, als ware die toon in het klein octaaf reeds een consonant, schijnt mij gewaagd, tenzij door eene of andere bijkomende omstandigheid, het karakter, waarin de toon op het oogenblik optreedt, volkomen duidelijk toegelicht zij. De *g* echter kan op deze hoogte geheel en al als consonant worden behandeld en de eigenlijke harmonische bewerking van een muziekstuk behoorde slechts bij uitzondering beneden dezen tweeden harmonische boventoon in figuratiën te vervallen. (De Lange 1881:11)

De Lange wijst er met nadruk op dat het onderscheid tussen consonant en dissonant per octaaf verschilt. Zo kan de kleine septime als consonant in het ééngestreept octaaf of hoger gebruikt worden en de grote none als consonant in het tweegestreept octaaf of hoger. Ook het soort instrument speelt een rol: zo kan een bepaalde toon in een lage ligging op de altviool dan wel in een hoge ligging op de contrabas, een verschillende klankrijkdom voortbrengen in verband met boventonen en verschiltonen.

Ten aanzien van punt 3 benadrukt De Lange dat het van belang is om akkoordwisselingen te laten plaatsvinden 'door bemiddeling der reine intervallen'. Hij vreest mogelijke problemen bij de opeenvolging van de drieklank van *c*, gevolgd door het sextakkoord van *as*, waarbij hij erop wijst dat de kleine terts *c* - *es* zo genomen moet worden dat de verschildtoon *As* mee kan klinken. Bovendien stipt hij (het wel erg theoretische) probleem aan dat de stap van *c* naar *as* (nu kennelijk in grondligging) via 'tertsenberekening' gemaakt zou kunnen worden, en op de terugweg, van *as* naar *c*, via 'kwintenberekening', zodat de *c* bij terugkeer 'eene niet onbelangrijke verhooging heeft ondergaan'. We hebben hierboven gezien dat de soep niet zo heet gegeten wordt zoals zij opgediend wordt. In dit theoretische geval zou het slechts om een komma verschil gaan: $81/80 = 21,5$ Cents. De Lange vervolgt: 'Twee of drie soortgelijke overgangen in een muziekstuk en men zal, bij volkomen zuivere uitvoering, in een geheel anderen toonaard sluiten dan aanvangen'. Dat zou in werkelijkheid neerkomen op 3 komma hoger, oftewel $3 \times 21,5$ Cents = 63,5 Cents. Dat gaat inderdaad richting *cis* in plaats van *c*, maar het is natuurlijk niet zo dramatisch als de foutieve 'tertsenberekening' hierboven lijkt aan te geven, want dan zouden we uitkomen op $3 \times 103,6$ Cents = 310,8 Cents. Inderdaad, men zou van *c* in *es* belanden! Het probleem van De Lange is wel erg gezocht, want een koor, strijkers of blazers zullen bij de akkoord-wisseling van *c* naar *as*, de *c* als spiltone ervaren en de andere tonen zo goed mogelijk op het gehoor aanpassen. De Lange waarschuwt: 'Wil dus de Componist op juiste wijze van den eenen toonaard in den anderen overgaan en weder naar den eersten toonaard terugkeeren dan dient hij op de soort van modulatie streng acht te geven'. Het wordt echter niet duidelijk wat volgens hem een componist nu precies wel of niet moet doen. Wel is het denkbaar dat een componist afgeraden moet worden om een rij akkoordopeenvolgingen via harmonische tertsen moet voorschrijven, bijvoorbeeld: *C* - *E* - *Gis* - *C*. Want in dat geval zal het laatste *C*-akkoord inderdaad drie maal $2/3$ komma lager uitkomen dan het eerste. Maar deze situatie wordt niet door de schrijver genoemd.

Hierna bespreekt De Lange een aantal intervallen uit de natuurtoonreeks en de mogelijkheden voor akkoordwisselingen. De kwint *g* kan het uitgangspunt zijn voor een overstap naar het *es*-akkoord, via de harmonische terts $5/4$, 'daarbij zal de grondtoon (*Es*) dus in verhouding tot de vroegeren grondtoon *C* een weinig hoger zijn dan een kleine terts volgens getempereerde stemming'. Inderdaad, in getempereerde stemming is iedere grote terts $2/3$ komma groter dan een reine grote terts; iedere kwint $1/12$ komma kleiner dan een reine kwint, dus de reine kleine terts *C* - *Es* is $9/12$ komma hoger dan de getempereerde kleine terts *C* - *Es*.

Ook ziet De Lange een modulatie van g' via bes' als 7e harmonische, van waaruit een zuivere kwint neergelaten moet worden om es te bereiken, 'wiens toonhoogte ongeveer gelijk staat met de es volgens Quinten-berekening'. Het verschil, 27 Cent, is weliswaar niet groot, maar zeker niet te verwaarlozen⁸⁷. Verder bespreekt de schrijver de mogelijkheid om van G naar E te moduleren en zelfs om de G als septiem (7e harmonische) te gebruiken, om vandaar naar andere harmonischen te kunnen overstappen. Dit laatste is merkwaardig, want eerder, onder paragraaf c, bracht De Lange de 7e harmonische in verband met een toon die tussen a en bes lag, terwijl hij in de praktijk wel degelijk een bes bedoeld, en deze toon in navolging van Zarlino en Rameau als dissonant zou moeten bestempelen. Niettemin onderstreept De Lange het belang van de kwint als spiltoon: 'De Quint als middelpunt van het harmonisch Systeem der muziek verdient dus meer dan eenig ander Interval de bijzondere aandacht van den Componist'.

Na de kwint bespreekt De Lange de grote terts en de mogelijkheden dit interval te gebruiken voor akkoordwisselingen. Hij constateert dat de terts een zekere tolerantie in de zuiverheid bezit, 'zonder dat het oor bepaald beleedigd wordt' en concludeert dat 'zij hoofdzakelijk als bemiddelaarster [moet] optreden wanneer het geldt overgangen te maken met enharmonische toonverwisseling⁸⁸'. Maar het blijft oppassen, want 'Gevaar voor onzuivere uitvoering zal echter altoos blijven bestaan, derhalve kan slechts met de grootste omzichtigheid van de Terts als verbindingstoon gebruik gemaakt worden'. Beter dan de terts is de septime, en nog beter de none, geschikt voor enharmonische overgangen. De kwart en de sext bespreekt De Lange niet omdat het omkeringen zijn van de kwint en de terts. Tot slot resumeert hij zijn betoog:

Naast hetgeen ik hierboven als hoofdzaak aanduidde verdient nog de aandacht: 1^o. dat niet in alle Octaven een zelfde figuratie dezelfde beteekenis heeft; in de lagere Octaven toch zal als Dissonant klinken wat in hoogere Octaven als Consonant voor het oor waarneembaar is; 2^o. zal, afgezonderd van het verschillend timbre der Instrumenten, reeds door de ligging der Harmonie de soort van klank bestemd worden, zoodat het karakter van een muziekstuk voor een groot deel afhankelijk is van de bedoelde ligging der Harmonie; en 3^o. zal de Componist bij modulatiën van een toonaard naar een anderen zich duidelijk rekenschap moeten geven der soort van overgang door hem gemaakt, ten einde langs denzelfden weg naar den hoofdtoonaard terug te keeren; zonder deze voorzorg zal, bij zuivere uitvoering, een verwisselen van den hoofdtoonaard niet uitblijven. (De Lange 1881;16-17)

Het godsdienstige van de Cantate

De *Godsdienstige Cantate* is geschreven voor sopraan, alt, tenor, bas en orgel. Uit de afzonderlijk afgedrukte tekst blijkt dat de stemmen als koor moeten worden opgevat, behoudens enkele duidelijk solo-gedeelten. Het was een 'uitgelezen koor' dat op 3 mei 1880 de eerste uitvoering verzorgde ter gelegenheid van de feestelijke opening van het gebouw van de Vrije Gemeente, zo vermeldde het Algemeen Handelsblad van de volgende dag⁸⁹. De tekst van de cantate werd geschreven door P.R. Hugenholtz en P.H. Hugenholtz jr., welke laatste bij die gelegenheid tevens optrad als voorganger voor de 1500 aanwezigen. De voordracht van Hugenholtz sloot welhaast vanzelfsprekend bij de tekst van de cantate aan.

In het tweede deel van zijn rede toonde hij aan hoe de moderne godsdienst, aan de oude kerkvormen ontwassen, gewekt en aangekweekt moet worden in vrije verenigingen, waar men, volkomen brekende met de kerkelijke sleur, uit het opwekkend woord van den prediker en van den leek, zowel als uit het godsdienstig lied bezieling put. Nadat het tweede gedeelte van de cantate op deze gedachten weerklank had gegeven, ontwikkelde de spreker hoe het godsdienstig zedelijk leven

⁸⁷ Berekening van de es via kwinten levert op: dubbeloktaaf minus drie kwinten = $4/1 : 27/8 = 32/27 = 64/54$. Berekening van de es via natuurtonen levert op: septiem minus kwint = $7/4 : 3/2 = 14/12 = 31,5/27 = 63/54$. Het verschil tussen deze twee kleine tertsen c - es bedraagt dus $64/54 : 63/54 = 64/63$. Dit is inderdaad klein, iets meer dan een komma: $1200 \cdot \log 64/63 = 27$ Cent.

⁸⁸ Wat de schrijver precies met *enharmonisch* bedoelt is niet duidelijk.

⁸⁹ Met dank aan Jacques Kleverlaan, die mij op dit krante-artikel wees.

in dezen tijd moest worden een sociale macht, die de philanthropie, het onderwijs, de kunst, ja heel het menselijk leven, heiligt en bezielt.

(...)

Met een woord van dank aan den bekwamen componist der cantate en de heeren en dames die voor de uitvoering daarvan hunne medewerking hadden verleend, werd de feestrede gesloten.
(AH 4-5-1880)

We mogen aannemen dat De Lange's liberale godsdienstige opvattingen weerspiegeld worden in de tekst van de *Godsdienstige Cantate*. De woorden van Hugenholtz sloten aan bij De Lange's afkeer van kleinstedsheid en overstegen de beperktheid van traditioneele kerkgenootschappen, zoals die in Nederland allerwege te vinden waren.

De componist heeft het werk in twee gedeelten gevat, die elk uit vier nummers bestaan. Bij de uitvoering werd echter deel II tussen nummer 3 en 4 onderbroken, zodat het leek alsof de cantate uit drie delen bestond. In de twee strofen van deel I nummer 2 komt een mondiale lotsverbondenheid tot uitdrukking en het daaruit voortvloeiende verlangen van de gemeenschappelijke ziel om tot God te komen

No. 2 KOOR

Daar ruischt door alle hemelstreken
Een zucht, een klacht, een bede, een lied,
In duizend talen 't ééne teeken
Van 't geen niet eene kon vertolken
En toch in 't hart van alle volken
Zich altijd weder hooren liet

Het is de kreet van 't menschenharte,
Bij 't angstig worst'len met het lot,
Om licht, om steun, om troost in smarte;
Het is, wat wiss'len moog' of keeren,
De kreet van 't innigst zielsbegeeren,
Het is de kreet naar U, o God!

Deze eerste strofen zetten de teneur van de volgende verzen. De ideeën die uit de tekst blijken, zijn zelfs zo liberaal dat zij in wezen het Christendom overstijgen. Christelijke symbolen zijn in de tekst weinig te vinden. Enkel in traditionele zin heeft de tekstschrijver aan het kerkelijk cultuurgoed teksten ontleend, zoals de eerste en derde strofe van psalm 42 ('t Hijgend hert der jacht ontkomen), maar de tekst wordt alleen in de eerste verzen letterlijk geciteerd; de latere verzen in de strofen zijn gevarieerd en een vrij gevonden refrein is aan de strofen toegevoegd:

Als't hijgend hert naar waterbeken
Zoo dorst mijn ziel, naar U, o God,
Naar U, den Eeuw'ge,
Naar U, den Heilige, den Volzalige,
Naar uw licht,
Naar uw heil!

Het tweede gedeelte van de cantate, waarop de verslaggever van het Algemeen Handelsblad wees, begint met de volgende verzen:

Godlof! De poort des hemels is ons niet gesloten,
Gods eng'len weken niet van de aard',
Wij zijn geen zwervers, niet verlaten, niet verstooten,

Maar welbemind en welbewaard.
't Godzoekend hart mag overal hem vinden,
Ook zelfs in nacht en eenzaamheid,
En wie in 't heiligst trachten zich verbinden,
Hij toont hun al zijn heerlijkheid.

Ook al is later in de tekst sprake van de 'lijder, gebogen onder 't kruis', de voorafgaande en de volgende verzen lijken de behoefte aan een messias te temperen. De idee van machtige priesters en onontkoombare wetten zijn zelfs uit den boze, maar centraal staat het vrije denken, zodat de (wereld)ziel onbelemmerd in harmonie kan leven met God, zoals blijkt uit de koortekst van deel II nummer 2:

Niet waar de tempelwachters,
In blinden overmoed,
Hun arke Gods vertoonen,
Als borg zij 't eeuwig goed;
Niet waar eens menschen leere
Het vrije denken smoort,
En klank en vorm moet gelden
Voor 't echte ziels-accoord.

De tekst van de Godsdienstige Cantate sluit af met een koraal waarvan de melodie ontleend is aan gezang 178, dat op zijn beurt weer ontleend is aan de melodie van Philipp Nicolai, *Wie schön leuchtet den Morgenstern* uit 1599.

De metafysische ruimte die de tekstdichter met zijn woorden oproept sluit vanzelfsprekend aan bij de ideeën van de componist. De onbelemmerde harmonie die de ziel bij God wil vinden, zonder tussenkomst van bureaucratische functionarissen of regelgevingen, vindt zijn muzikale weerspiegeling in het verlangen naar een eenheid van harmonie tussen de cultuurvolkeren van de wereld die zich volgens De Lange manifesteert in het gebruik van de natuurlijke toonladder door de oude Grieken, de Schotten, de Javanen, de Chinezen, de negers en vele anderen. Alleen de Europeanen hebben met hun getempereerde stemming aan deze natuurlijke verhoudingen een regelgeving opgedrongen die de muzikale ziel belemmert harmonie te vinden in de natuurlijke aard der dingen. Op deze wijze kunnen we de diepere relatie zien die Daniël De Lange gevoeld moet hebben tussen de klanken van de Javaansche gamelan en het liberale gedachtegoed van zijn Europese kerkgenootschap. De afkeer van dogma's, dwingende regelgeving en hiërarchische structuren zullen we later ook terugvinden in de ideeën van de theosofie. De Lange zal dan zelfs verklaren dat muziek een goddelijke taal is waarmee men met het hogere in contact kan komen.

De theorie toegepast op de compositie

Om de theoretische beginselen die De Lange in de inleiding uiteen heeft gezet duidelijker in verband te brengen met de compositie, licht hij enkele plaatsen in detail toe. Zo wijst de componist er op dat hij in overeenstemming met zijn theorie van consonanten en dissonanten in het groot octaaf enkel grondtonen voorschrijft. Het moduleren via 'tertsenberekening', oftewel naar de onder- of bovenmediant licht De Lange aldus toe:

Op Pag. 6 vindt men eene eenigsints verwijderde modulatie en wel van *D* naar *Bes*, welke *Bes* na enkele maten als Dominante van *Es* wordt gekarakteriseerd. [Fig. IV.4.] De overleiding gemaakt zijnde van *D* door *Bes*, geeft de hoogte van eene Modulatie volgens Tertsen-berekening; bij den terugkeer naar *D* behoorde ik dus zorg te dragen wederom eene Modulatie te maken volgens Tertsen-berekening. Dit geschiedt op Pag. 7, tweede systeem van de derde op de vierde maat door *Es* - *G*. [Fig. IV.5.]

Het lijkt echter een niet erg nuttige exercitie, want de koorstemmen worden gedurende de gehele cantate vergezeld door de harmonieën van het orgel. Dat houdt in dat mogelijke verschillen tussen 'Terts-en-berekening' en 'Quinten-berekening' in de koorstemmen door de vaste toonhoogten van het orgel toch teniet gedaan worden. Het orgel is steeds het tonale anker van de zangers. Het maakt daarom in de praktijk niet uit of de modulatie naar een verwijderde toonsoort via dezelfde of via een andere weg ongedaan wordt gemaakt: de toonhoogten van de orgelpijpen liggen immers vast.

Wel is opmerkelijk dat het moment van terugkeer in in g-klein (Fig. IV.5., derde maat) samenvalt met een retorisch moment in de tekst 'het is de kreet naar u, o God/comfort o God'. Het terugkeren op de tonale oorsprong via een niet functionele akkoordrelatie ($E_s^7 - g$) wordt hier vergezeld met een evenmin voor de hand liggende melodische stijging van de sopraan van e_s^2 naar g^2 , waarmee het woord 'kreet' in de Nederlandse tekst en 'God' in de Engelse tekst met een opvallend madrigalisme tot uitdrukking wordt gebracht: de exclamatio⁹⁰.

The musical score consists of two systems. Each system has a vocal part (soprano and bass) and an organ part (right and left hands). The tempo is marked 'a tempo' and the dynamics are 'ff' (fortissimo) and 'Meno mosso' (piano). The lyrics are in Dutch and English. The Dutch lyrics are in italics, and the English lyrics are in a standard font. The organ part is written in the right hand of the grand staff, and the vocal parts are in the left hand.

a tempo *ff* *Meno mosso.* *p*

Het is de kreet van 't menschen har-te, bij 't ang-stig
That cry comes from the hu-man heart still strugg-ling

ff *a tempo* *Meno mosso.* *pp*

worstlen met het lot, om licht, om steun, om some
with its des-ti-uy that know ledge may

om licht, om steun, om some
that know ledge may

Fig. IV.4. Cantate, deel I.2, pag. 6, eerste twee systemen. Modulatie van (de dominant van) D naar Bes.



Fig. IV.5. Cantate, deel I.2, pag. 7, tweede systeem.
Modulatie Es-G.

Het volgende voorbeeld dat de componist geeft, zouden wij tegenwoordig benoemen in termen van mediantrelatie en dominantenketting (aansluitende Figuren IV. 6 en 7):

Op Pag. 8, eerste systeem, 3de maat, draag ik zorg door bemiddeling van het *Bes*-akkoord, de verder volgende Modulatie volgens Quinten-berekening *D. G. C. F. Bes.* onschadelijk te maken, wyl ik op Pag. 9, eerste systeem, 3de en 4de maat, mijn terugkeer naar *D* eveneens door eene Modulatie volgens Tertsens-berekening wensch uit te voeren. (De Lange 1881: 17)

Dit laatste is curieus, want eerst moduleert de componist via kwinten en vervolgens zegt hij dit ongedaan te willem maken door een modulatie via 'tertsen'-bererekening. Dat lijkt niet te kloppen met zijn eigen uitgangspunten die een componist immers waarschuwen voor het verschil dat optreedt wanneer deze twee soorten modulaties door elkaar heen gebruikt worden. Men zou verwachten dat De Lange bij modulaties dezelfde weg heen en terug zou bewandelen.

De volgende toelichting duidt op No. 4. van het eerste deel, waar psalm 42.1 als uitgangspunt dient, maar waar de driedelige mensurale notatie⁹¹ niet is gebruikt: alle noten zijn even lang. De componist gebruikt de psalmmelodie als een *cantus prius factus* die aan de onderzijde door de bas gesecondeerd wordt en in de discant alt en sopraan als metgezellen krijgt. (Fig. IV.8.)

Voor het overige meen ik hier nog te moeten wijzen op den aanvang van No. 4. Ik laat daar de Koraal-melodie alleen begeleiden door de grondtonen der Harmonie. Voor mijn oor heeft dit niets onbevredigends en zelfs komt het mij voor, als zou het oor van den hoorder op voldoende wijze de niet uitgevoerde harmonische boventonen kunnen waarnemen. (De Lange 1881:17)

Aan het einde van zijn inleiding licht De Lange nog toe dat hij bewust hier en daar (verborgen) kwintparallelen heeft geschreven. (Figuur IV.9, deel II.2, maten 23-24 en maten 27-28)

⁹⁰ Omdat Es als tijdelijke grondtoon aanvankelijk sterk aanwezig is, zal de luisteraar de stap naar g-klein als een soort bedrieglijk slot ervaren. Enharmoniseert men de des tot cis, dan zou sprake geweest zijn van een overmatig kwintsextakkoord, dat (zonder tussenkomst van $I_4^6 - V$) toch een logische relatie met g als tonica heeft.

⁹¹ cf. Het boek der psalmen , nevens de gezangen, etc., 1861:107

Men zal in sommige accoord-verbindingen opvolgingen van Quinten kunnen vinden. Stilzwijgend wilde ik ze niet voorbijgaan opdat niemand deze opvolgingen aan slordigheid of onwetendheid toeschrijve; mijn doel is geweest, het bewijs te leveren, dat quinten-opvolgingen niet altoos vermeden behoeven te worden. Is het mij gelukt? (De Lange 1881:18)

Nº 3. Poco lento. (♩ = 80)

Sopran. (Solo.)

Heeft's menschenkind, met smart tot smart geboren, hier niet een bangen
Poor mortals, born in pain to pain and troubles, to long and arduous
quasi Rec.

Organo.

strijd? Waart uit al dij. del. heden, diët beko. ren, slechts ar. moe gaart en
thrall; our vain pursuits are merely ai. ry bubbles, and dis. appointments

p *mf*

spijt; Waar ongeduld en vrees de kracht verslin den der ziel, die al. toos
all! When anxious care our heart and strength consume, our souls with one ac.

Fig. IV.6. Cantate deel II.3, pag. 8. Modulatie van D via G-C-F naar Bes.



Fig. IV.7. Cantate, deel II.3, pag. 9, eerste syteem. Modulatie van Bes via Es en g naar d.

De betekenis van de Godsdienstige Cantate

Resumerend moet men vaststellen dat de invloed van de gamelan in de *Godsdienstige Cantate* van De Lange niet van zodanige aard is dat sprake is van een soort gamelanstuk voor Europese bezetting. Daarentegen is het wel een feit dat de ideevorming die door de gamelan op gang is gebracht, een compositie tot gevolg heeft gehad die zonder deze inspiratie niet het daglicht had gezien. De invloed van de gamelan lijkt echter een tijdelijke. De verwantschap die de cantate toont met de protestantse kerkmuziek en zelfs met de prereformatorische polyfone stijl, ligt in het verlengde van het polyfone 8-stemmige *Requiem* dat De Lange in zijn Parijse tijd componeerde. Tevens wijst deze eclectische stijl naar zijn activiteiten als dirigent van het A Capella-koor, waarmee hij in de jaren 80 en 90 vele zelden gehoorde werken uit de renaissance uitvoerde, waaronder psalmen van Sweelinck. Juist in 1881 maakte De Lange met enkele bevriende professionele zangers een begin met het A Capella Koor, waaraan ook regelmatig een organist meewerkte. Het is goed denkbaar dat de *Godsdienstige Cantate* een van de eerste werken was waaraan leden van het latere ensemble meewerkten.

Overigens wil dit niet zeggen dat De Lange een conservatief musicus was, want hij voerde als eerste in Nederland in 1882 *La damnation de Faust* van Berlioz uit. Ook andere vooruitstrevende werken zoals Berlioz' *Harold en Italie*, Borodins *Antar*, en Bruckners *Zevende symfonie* werden onder zijn leiding uitgevoerd. (Viotta 1893:11) In de *Cantate Rijst nu dankb're jubeltonen*, die hij ter gelegenheid van de opening van het Rijksmuseum componeerde, komt een toepasselijk citaat uit Wagners *Tristan und Isolde* voor. In relatie met deze gegevens lijkt het componeren van de *Godsdienstige Cantate* een soort experiment geweest te zijn, dat op zuiver muzikale gronden zeker niet verkeerd is uitgevallen, maar ten opzichte van de preliminaire theorievorming niet volledig consequent uitgevoerd kón worden.

Kritische beschouwing van de inleiding heeft aangetoond dat de theorie betreffende de 'tertsenberekening' faalt en dat het werkelijke verschil tussen 'tertsenberekening' en 'kwintenberekening', namelijk een komma, voor de uitvoeringspraktijk niet eens van belang is, omdat de koorstemmen gedurende het gehele werk door het orgel begeleid worden, een instrument met vaste toonhoogten. Wel zijn de opvattingen over consonant en dissonant die De Lange naar aanleiding van de boventoonreeks en met behulp van Helmholtz en Tyndall formuleert, in de compositie consequent en duidelijk doorgevoerd doordat in het groot octaaf enkel grondtonen voorkomen en hogere boventonen aan de discant zijn voorbehouden. Bovendien wordt de persoonlijke belangstelling die De Lange voor de gamelan toonde, in de context van de liberale godsdienstige tekst begrijpelijker omdat deze strookt met zijn harmonische visie op een wereld van alle volkeren, zo fraai verwoord door de zangtekst. De

N^o 4. Choral. $\text{♩} = 69$.

Sopran.

Alt.

Tenor.
Bas.

Organo.

*ℳ*ij - gend hert der jacht ont - ko - men, schreid niet ster ker naar
The 'jaded hart, that sore - ly pants, longs not for fresh wa -

mf
Als 'thij - gend hert naar wa - ter be -
As pants the hart for cool - ing streams So

'tge - not van de fris - sche wa - ter - stroom - en,
ter brooks, stron - ger than my soul re - pli - neth,

mf
zoo dorst mijn ziel naar u, naar u, o Heer.
so thirsts my soul for Thee, for Thee o God!

ken zoo dorst mijn ziel, zoo dorst mijn ziel naar u, o Heer.
thirsts, so thirsts my soul, so thirsts my soul for Thee o God!

dan mijn ziel ver - langt naar God.
for the Lord's be - long - nant looks.

Fig. IV.8. Cantate, deel I.4, pag 10.

muzikale reizen met zijn broer Samuel in de Donau-monarchie en zijn langdurig verblijf in Parijs lijken hieraan ten grondslag te liggen.

Door het uitbreken van de Frans-Duitse oorlog in 1870 moest De Lange tegen zijn zin in Nederland blijven en koos Amsterdam als woon en werkstad bij gebrek aan beter: 'Na Parijs

heil' ye al 'sharten hoop zich richt. Waar al len, wat hen schei. de, 't Er
Ho - ly The soul seeks its de - light, What e - ver else di - vide us in

Daar toont zich d'Onge. ziene en voelt zich elk Gods
We strive a tempo. Approach th'Unseen one, and, child like God a -

poco rit.
cel. si. or ver bindt, daar toont zich daar
one, Excel. si - or" We strive - daar toont zich d'Onge. zie - ne en
We strive t'approach th'Unseen one and

calando, mf daar toont zich d'On -
[27] [28] We strive t'ap - - - proach

A. R. 192

Fig. IV.9. Cantate, deel II.2, maten 22-31

kwam het mij voor, dat Amsterdam vreselijk pedant en onbeduidend was'. Toch maakte hij in de hoofdstad carrière en bekleedde er de belangrijkste muzikale functies van zijn tijd. Niettemin maakte Amsterdam aan het einde van de 19^e eeuw een grote ontwikkeling door. Een van de gedenkwaardige culturele evenementen zou de Internationale Koloniale en Uitvoerhandel Tentoonstelling zijn, die in 1883 op het Museumplein plaatsvond.

V. GAMELAN IN AMSTERDAM EN ANDERE STEDEN

De Internationale Koloniale en Uitvoerhandel Tentoonstelling in Amsterdam

In hetzelfde jaar waarin De Lange zijn *Godsdienstige Cantate* schreef, werden al plannen beraamd om een grote internationale tentoonstelling in Amsterdam te organiseren. Opmerkelijk genoeg was het initiatief hiervoor afkomstig van een Fransman, de ondernemer Edouard Agostini, die betrokken was geweest bij werldeftentoonstellingen in Parijs en bovendien Nederland kende. Hij maakte dat jaar in een brochure zijn ideeën over een tentoonstelling in Amsterdam bekend aan de koning en een aantal invloedrijke personen. Anders dan bij de tentoonstelling in Arnhem zou de nadruk op de internationale markt liggen, met name de koloniale. Na uitgebreide voorbereidingen werd op 1 mei 1883 de grote tentoonstelling op het museumplein met veel vertoon geopend. Twintig landen namen deel aan deze Internationale Koloniale en Uitvoerhandel Tentoonstelling. Grote volksmassa's kwamen op de been, de openingsplechtigheid kreeg allure door de aanwezigheid van de koning en de koningin, die toegesproken werden door de voorzitter van het uitvoerend comité; en last but not least, Johannes Verhulst dirigeerde een door hem voor die gelegenheid gecomponeerde Feestcantate op tekst van J.J.L. ten Kate:

*Gegroet, gegroet, gij feestgenooten,
Aan't einde van uw pelgrimsgang!
De tempeldeuren zijn ontsloten -
Maar allereerst een jubelzang.
(etc. etc.)*

In Het Nieuws van den Dag werd niet alleen de feestelijke plechtigheid beschreven, maar ging de verslaggever ook vrij uitgebreid op de muziek van Verhulst in:



Afb. V.1. Op de Internationale tentoonstelling te Amsterdam 1883: verkopers in de 'hoofdstraat' van de kampong. (WM)



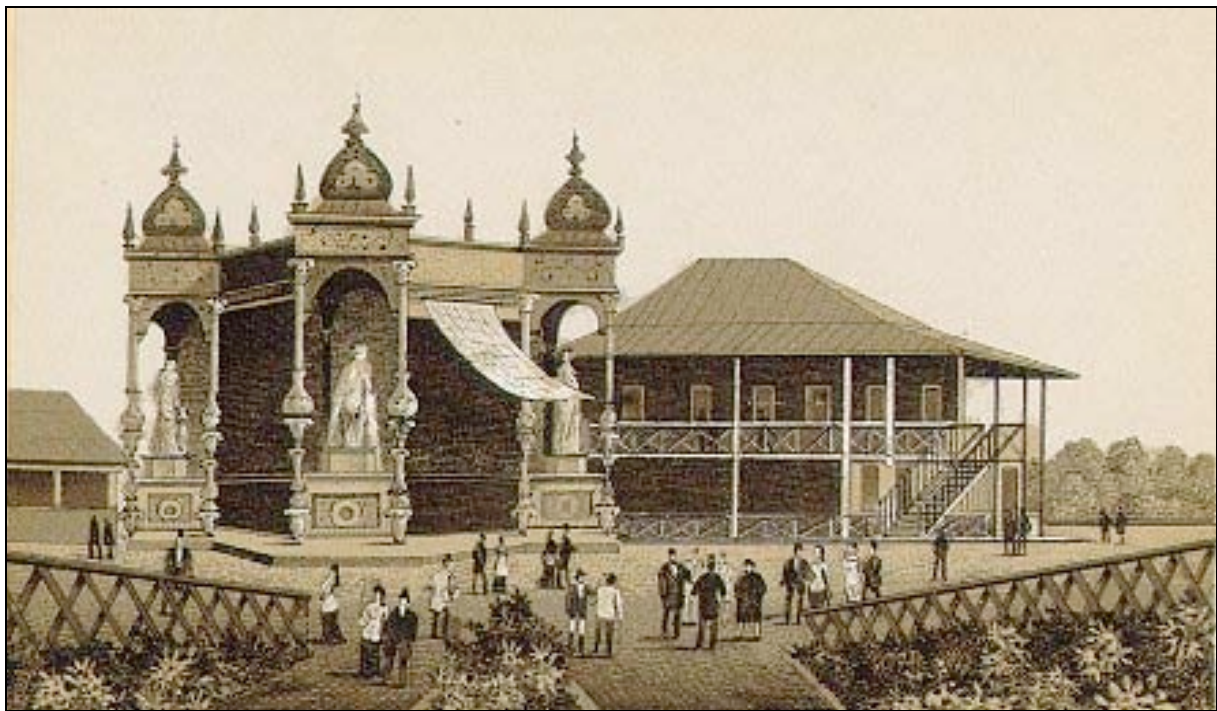
Afb. V.2. Op de Internationale tentoonstelling te Amsterdam 1883: een bezoeker ervaart hoe met karbouwen een akkertje geploegd kan worden. (WM)

Moelijk had men een geschikter werk voor deze gelegenheid kunnen schrijven dan Verhulst gedaan heeft, het geheel is in zeer populairen stijl gehouden, beweegt zich in groote, massieve lijnen, is schitterend van klank zoowel voor koor als voor orkest, en toch is er alle bombast en elk effectbejag in vermeden. Zonder twijfel zal het bijdragen om den vreemdelingen een goeden dunk ook van onze nationale muzikale kunst te geven. De uitvoering voldeed zeer goed, het zeer talrijke koor en orkest wedijverden om de bevelen van hunnen grijzen aanvoerder nauwkeurig ten uitvoer te brengen. (NvdD, 2-5-1883)

Na de cantate van Verhulst hield de voorzitter van het uitvoerend comité een toespraak tot de koning, waarna deze de tentoonstelling geopend verklaarde en een rondgang door de koloniale afdeling maakten. 's Avonds vond in de Parkschouwburg een concert plaats onder leiding van Willem Kes, met als afsluiting een bal.

Het tentoonstellingsterrein

Wie de tentoonstelling ging bezoeken trad eerst door de onderdoorgang van het nog niet geheel voltooide Rijksmuseum en werd vervolgens geconfronteerd met een theatraal tentoonstellingsgebouw, dat aan de voorzijde aangekleed was met grote gipsen olifanten, vlaggen en draperieën. Dit grote gebouw besloeg de volle lengte van het Museumplein, tot aan de nog niet bebouwde Van Baerlestraat. Het bood expositieruimte aan de twintig landen die aan de tentoonstelling deelnamen. Ten oosten hiervan was het koloniaal paleis neergezet, waarin Nederland zijn belangrijkste voortbrengselen uit de koloniën exposeerde. Aangehurkt tegen de grote zijmuur van dit paleis was een kampong ingericht, een verzameling van verschillende huizen uit de Indische Archipel, die door ingenieur Daniël Veth, zoon van P.J. Veth, in opdracht van de Nederlandse regering in Indië verzameld was. (Afb. V.1.) Aan de andere zijde van het koloniaal paleis, grenzend aan het hek van de tegenwoordige Hobbemakade, was een *pendopo* gebouwd, waar een gamelanorkest en danseressen iedere middag voorstellingen gaven. Het Javaans amusement, dat vier jaar eerder in Arnhem zo in de smaak was gevallen, werd in Amsterdam op veel grotere leest herhaald. Niet alleen was weer voor muziek en dans gezorgd, maar ook waren bewoners voor het dorp, in totaal zestig mensen, met paarden, karbauwen en



Afb. V.3. De pendopo voor de gamelan op de Internationale tentoonstelling te Amsterdam 1883. De sculpturen op de hoeken verbeeldden de muzen van muziek en dans. Rechts het 'Padangsch-Europeesche woonhuis' met veranda's, die met zijn luierstoelen plaats boden aan oud-indischgasten die zo van de gamelan konden genieten. Links achter de 'Tegalsche warong'. (WM)

zelfs een tijger, naar Amsterdam verscheept. Zij verbleven zes maanden, van mei tot en met oktober, in Amsterdam om het publiek een realistische indruk te geven van het leven in Nederlandsch-Indië. Zij toonden in die zomer hun dagelijkse bezigheden, zoals vlechten van hoeden, het weven van Indische stoffen en het beploegen van steeds hetzelfde akkertje. (Afb.V.2) Behalve deze Javanen was er eveneens een groep indianen en 'plantage-negers' uit Suriname verscheept, die vanwege hun wildheid nog het meeste opzien bij het publiek baarden. De kranten stonden er vol mee.

De *pendopo*, waarin het gamelan-orkest optrad, was een wonderlijk gebouwtje. Traditioneel bestaat een *pendopo* uit een schilddak op palen of zuilen zodat men in het tropische klimaat tegen zon en regen beschermd is. In dit geval leek de *pendopo* in het geheel niet op iets Indisch (Afb.V.3). Het was een eclectische rariteit waarvoor de ontwerper een mengelmoes van vormen uit de Europese en Arabische wereld had gebruikt, en als zodanig een nevenproduct van het groots opgezette koloniaal paleis, dat in islamitische stijl neergezet was door de architect Ary Willem Stortebeker. De hoeken van de *pendopo* waren 'versierd met twee schoone beelden, Euterpe en Melpomene voorstellende, en met een groot en heerlijk gemodelleerd beeld der koningin Semiramis, allen van de heeren Villeroy en Boch te Mettlach, eigenaars der beroemde mozaïekfabriek te Merzig aan de Saar.'⁹² De hoekpaviljoens waarin deze muzen waren opgesteld, waren bekroond met Hindustaanse koepeltjes; de opening aan de voorzijde kon voorzien worden van een zonnescerm.

De achtergrond van deze on-Indische vormen was gelegen in het feit dat de organisatoren naar hun mening in Indië zelf geen geschikte bouwkundige vormen aantroffen die gebruikt konden worden voor representatieve tentoonstellingsgebouwen: de inlandse huizenbouw was te pover en de compacte vormen van de oude Hindoeïstische tempels werden niet geschikt bevonden om voor tentoonstellingshallen te gebruiken. Bouwkundige vormen uit de islamitische wereld waren daarom next best, temeer daar men kon verwijzen naar het feit dat in de islamitische wereld ook indrukwekkende profane bouwkunst te vinden was.⁹³ Maar niet alleen de

⁹² *Catalogus* 1883, groep II.9e klasse, p.17.

⁹³ Veth, P.J, 'Het gebouw der Nederlandsche koloniale afdeling', in: *Catalogus*, 1883.

tentoonstellingsgebouwen lieten een eclectisch beeld van de koloniale wereld zien; ook het nog niet geheel voltooide Rijksmuseum was een toonbeeld van oud-Hollandse vormtaal, die uitdrukking moest geven aan een glorieus vaderlands verleden, dat vooral moest bogen op de artistieke en politieke verworvenheden van de 17e eeuw. Niet voor niets was voor het koloniaal paleis een groot gipsen standbeeld van gouverneur-generaal J.P. Coen opgericht.

De voorstellingen

Binnen deze geconstrueerde vormenwereld traden iedere middag tussen twee en vijf de Javaanse musici en danseressen op. Op de foto's zijn de muzikanten gehuld in vrij eenvoudige kleding, die ons op deze wijze al vertelt dat zij niet van zulke hoge afkomst waren als de adellijk uitgedoste Javanen die in Arnhem acte de présence gaven (Afb.V.4). De prestaties van de musici en de kwaliteit van het instrumentarium waren evenmin vergelijkbaar met dat van vier jaar terug en de dagbladen schreven weinig enthousiast over de Javaanse musici.

Over de muziek, welke zij ten gehoor brengen, hoort men zeer verschillend spreken. Tot groote verontwaardiging van oud-gasten, die men er bijna geregeld in luierstoele vinden kan, spreken sommigen van "kattenmuziek". Niet te ontkennen is het dat meermalen en zeer eigenaardige, weemoedige melodie te onderscheiden is, maar soms is het als of de muzikanten een loopje met het publiek nemen en valt er voor ooren, die nooit door de tropische zon verbrand werden, noch maat, noch melodie te onderscheiden. De dansmeisjes, die, soms bijgestaan door een mannelijk personage, die al niet veel vlugger in zijn bewegingen is, een of andere vertooning geven, trekken om hun kostuum, zoowel als om hun zij het langzame, dan toch sierlijke bewegingen, niet weinig de aandacht. (AmsC, 28-5-1883)

Reacties als deze zijn we eerder bij gelegenheid van de Arnhemse tentoonstelling tegengekomen, maar toen werden óók enthousiaste kritieken geschreven. Daniël de Lange, die aanvankelijk met twee 'linker oren' naar de Javaanse muziek had geluisterd en later wel degelijk waardering voor de



Afb. V.4. Het gamelan-orkest op de Internationale tentoonstelling te Amsterdam. In het midden Sidin Ahoem met zijn rebab rustend in de standaard. Rechts van hem is de grote bonang ageng te zien. De bespeler van de bonang steekt wat boven zijn collega's uit; wellicht zit hij op een bankje om goed over de ketels van het instrument te kunnen reiken. Vlak voor de bonang ageng, half verscholen achter gambang kaju, zit de kendangspeler. Wellicht is dit de orkestleider Sonto Taroeno. Op de achtergrond wayang-kulit poppen. (WM)

gamelan in Arnhem kon opbrengen, kon echter na herhaaldelijk luisteren evenmin waardering voor het ensemble op het Museumplein opbrengen.

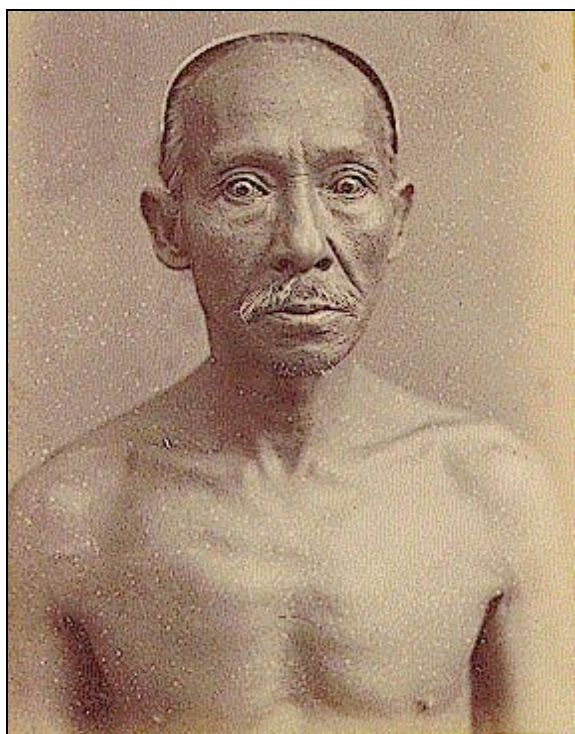
Om den niet ingewijde een eenigszins duidelijk begrip te geven van de geringe belangstelling door deze uitvoering bij mij gewekt, dien ik even in herinnering te brengen wat bij de Gamelan der Arnhemsche Tentoonstelling mijne aandacht trok. (NvdD, 21-7-1883)

De Lange wijst erop dat in Arnhem de spelers de beschikking hadden over een instrumentarium dat in drievoud aanwezig was om de drie verschillende stemmingen, slendro, miring en pelog, goed weer te geven.

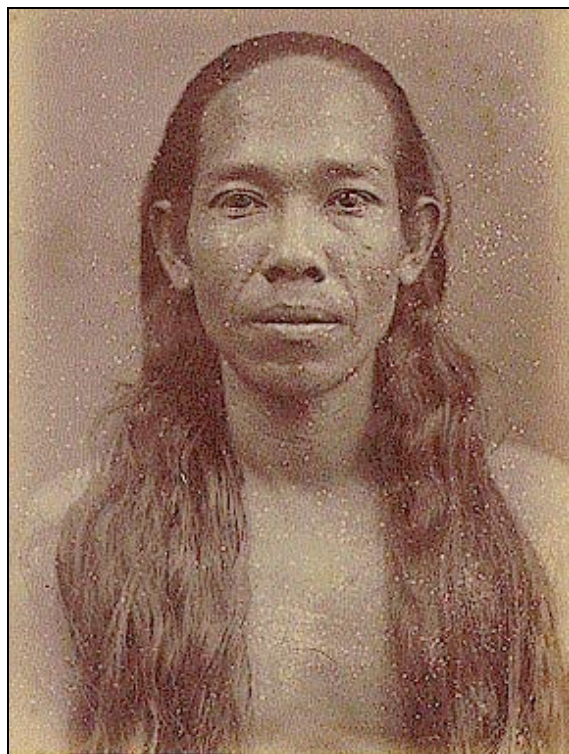
Hieruit ontstonden samenklanken, toonverhoudingen, die voor Europeesche ooren zeer vreemd klonken; had men zich echter aan die vreemde klanken gewend, m.a.w. had men de taal dier muziek leeren verstaan, dan opende zich als 't ware een nieuwe wereld voor den muzikundige. Onverwachte harmonieën, combinatiën van den vreemdsten aard deden zich voor, en werkelijk was er in menig opzicht iets nieuws voor ons oor begrijpelijk geworden. Buitendien waren de spelers der Gamelan te Arnhem menschen van verdienste. De rythmische beweging was verrukkelijk; men hoorde daar accellerando's, ritardando's, veranderingen van tempo zooals de beste Europeesche orkesten ze ternauwernood ten gehoor kunnen brengen. Ook de nuanceringen waren buitengewoon schoon, ja zelfs nog voor men de werken geheel verstond, werd men door de klankeffecten in een stemming van teederheid, melancholie of hartstochtelijkheid gebracht. Kortom, er was leven, beweging in die muziek. (ibid.)

Het lijkt wel of de waardering voor de Mankunegårånse gamelan in de herinnering van De Lange toegenomen is, want deze woorden drukken nog meer bewondering uit dan zijn kritieken van vier jaar eerder. Wellicht veroorzaakte de hoge verwachting die hij gekoesterd had een extra grote desillusie toen hij naar de gamelan op de Amsterdamse tentoonstelling ging luisteren.

(...) ik vond slechts verwarring en zelfs toonverhoudingen die absoluut valsch klonken. Ik verwachtte met ongeduld de schoone veranderingen van rythmus, waarvan meer dan een mij nog in herinnering was gebleven. Te vergeefs, ik hoorde wel wijzigingen in het Tempo, maar grof, slordig



Afb. V.5. De uit Surakarta afkomstige orkestleider en dalang Sonto Taroeno.(WM)



Afb. V.6. De rebabist en dalang Sidin Ahoem, zonder hoofddoek. (WM)

uitgevoerd; hier en daar moest zelfs een soort van directeur wenken geven. Ik verwachtte die verschillende klankeffecten, die vreugde en droefheid, hartstocht en innigheid vertegenwoordigen. Te vergeefs, ik hoorde ze niet. Nadat ik herhaaldelijk de gamelan hier gehoord heb, kon ik niet besluiten er nogmaals heen te gaan, ik vond mij geheel teleurgesteld. (ibid.)

De Javaanse musici

De Lange vroeg zich af wat voor spelers het waren, want hij had de indruk dat men ditmaal te doen had 'met uitvoerenden van zeer onderschikten aard, misschien wel eene vereeniging van menschen, die niet een kapel vormen, maar alleen ieder voor zich eenige bekwaamheid verkregen hadden op dit of dat instrument.' Het waren dan ook inderdaad de werknemers van het landgoed Parakan Salak in de Preanger, die lang niet zo'n exclusieve staat van dienst hadden als het orkest van de pangeran van Mankunegara, ook al stonden zij onder leiding van een orkestleider die van het hof van de susuhunan van Surakarta afkomstig was. Vergeleken met de adellijke *niaga's* uit Arnhem, die met hun krissen en kuluks (hoeden) blijk gaven van hun hofstatus, waren de muzikanten uit Parakan Salak eenvoudig gekleed. Dit ensemble was niet gewend om voor de hoogste adel van Java op te treden, maar voor de arbeiders op de theeplantage. Als leden van een plaatselijke bevolkingsgroep maakten zij in Amsterdam ook deel uit van de kampong op de tentoonstelling. Op hun landgenoten in de kampong hadden zij in ieder geval het voordeel dat zij met hun muziek nog een zinvolle dagelijkse bezigheid hadden.

De namen van de musici en danseressen zijn alle bekend. De 'orkestdirecteur' Sonto Taroeno was afkomstig van het hof van de Susuhunan te Surakarta (Afb. V.5.). De danseressen Amsa en Eno waren afkomstig uit Tjitjoeroeg (Cicurug) en Semani kwam uit Buitenzorg (Bogor) (Afb. V.7. t/m V.12.). De brede gelaatstrekken van de danseressen zijn inderdaad als Sundanees te herkennen, maar zij waren net als Sonto Taroeno verbonden aan het hof van de Susuhunan. De namen van de overige musici luiden: Sidin Ahoem, Rimboe, Wadi, Ansissin, Empang, Saminan, Djamam, Maih, Oetja, Andoet, Salir en Elor.

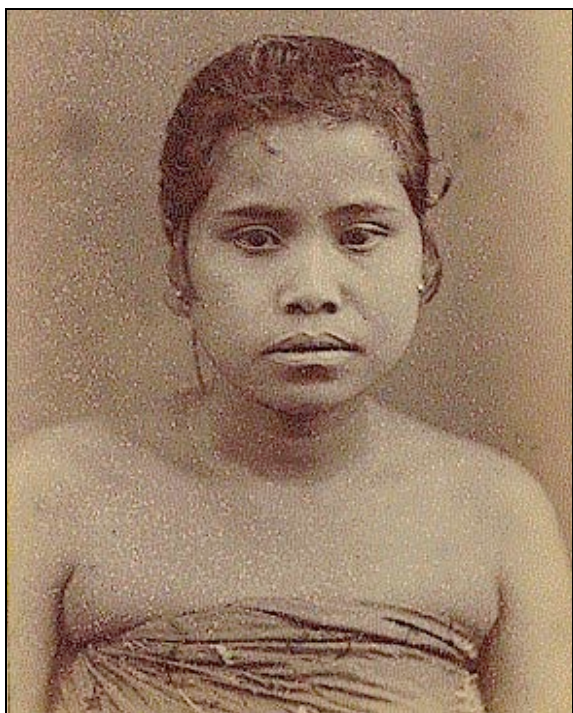
Anders dan op de Arnhemse foto's zijn de instrumenten en bespelers vaak niet samen



Afb. V.7. Danseres Amsa. (WM)



Afb. V.8. Danseres Amsa. (WM)



Afb. V.9. Danseres Semani. (WM)



Afb. V.10. Danseres Semani. (WM)

afgebeeld, maar apart. Klaarblijkelijk was de belangstelling enerzijds gericht op het etnografische, anderzijds op het antropologische object. Sommigen zijn afgebeeld met ontbloot bovenlijf (Afb. V.5. en V.6.), terwijl anderen nadrukkelijk met hun kleding gefotografeerd zijn. (Afb. V.8. en V.10.). Opmerkelijk zijn de lange haren van Sidin Ahoem die door de foto op een zeer onalledaagse manier getoond worden. In werkelijkheid waren deze lange haren nooit te zien, want zij werden onder de hoofddoek, de *iket*, verborgen zoals te zien is op de foto van het gehele gamelanorkest (Afb. V.4.). Ter illustratie dient een opmerking van J. Groneman, lijfarts van de Sultan te Yokyakarta, over raden roemenggang Sindoe R□ djā, een schoonzoon van de sultan:

'Hij heeft den rang en draagt het uniform van majoor van de infanterie bij 't Nederlandsche Indische leger, met behoud van zijn Javaanse hoofddoek, dien hij, om de lange haren in bedwang te houden, die de Javaan slechts bij uitzondering afknijpt, onder de uniformpet handhaaft'. (Groneman 1895:17).

De antropologische belangstelling voor de Javanen zou in 1889 bij de Exposition Universelle te Parijs nog heel wat verder gaan toen enthousiaste beoefenaars van de fysieke antropologie metingen verrichtten bij de Javanen van de kampong en systematische lijsten aanlegden van gedetailleerde gegevens over de lichaamsbouw⁹⁴. Op andere foto's uit Amsterdam zien we enkele groepjes musici al of niet met hun instrumenten poserend, door hun kunstmatige houding de ongemakkelijke situatie in het foto-atelier van F.D. van Kormalen jr. weergeven. (Afb. V.13. en V.14.)

⁹⁴ Zie Bloembergen 2001:153-156.



Afb. V.11. Danseressen Eno en Amsa.(WM)



Afb. V.12. . V.l.n.r: Eno, Amsa en Semani. (WM)

Het instrumentarium

Niet alleen De Lange, maar ook de musici waren ongetwijfeld niet gelukkig met de situatie, want zij waren gedwongen om op een zeer vreemd soort instrumentarium te spelen. Zo was één van de bonangs, die net als de andere instrumenten later in het Museum voor Volkenkunde te Leiden terecht zijn gekomen, zo groot, dat een speler met moeite de ketels kon bereiken⁹⁵ (Afb.V.4. & V.15.). Mogelijk was deze bonang ageng een ver familielid van de grote bonang die in de *gamelan sekati* bespeeld wordt door twee spelers aan weerszijden, zodat daardoor wel beide rijen ketels binnen handbereik liggen. De vorm van de onderstellen van de *bonangs* is voor gamelaninstrumenten wat ongebruikelijk, maar doet wel denken aan de opmerkingen van Zamminer en Ambros, die de instrumenten eerder vergeleken met zitbanken⁹⁶. Inderdaad doen voluutvormige poten en 'armleuningen' van de instrumenten sterk denken aan de vormgeving van de zogenoemde 'Madoerabanken', die in de grote huizen op Java gewoonlijk in de voorgalerij stonden (Afb. V.16.), maar of dit nu precies de vorm was die de Duitse schrijvers voor ogen hadden is twijfelachtig.

De sarons, de kenong en de gongs hebben een meer traditionele vorm en zijn in rekken van fraai houtsnijwerk uitgevoerd (Afb. V.17. en V.18.). Een van de raarste instrumenten was een reeks van vijf klokken die in een rek opgehangen waren (Afb. V.19., V.20. en V.21.) Dergelijke instrumenten komen op Java niet voor, en waarschijnlijk waren deze op initiatief van Daniël Veth gemaakt die immers verantwoordelijk was voor de totale inzending van de kampong. Op de foto's van het orkest zijn de klokken overigens niet te zien en in de catalogus van Serrurier worden zij ook niet genoemd bij de gamelaninstrumenten, dus zij zullen ook op de

⁹⁵ 'De afmetingen van sommige van de instrumenten zijn zo royaal - kennelijk op het uiterlijk effect berekend - dat men zich afvraagt hoe de gemiddeld niet al te grote Javanen daarop hebben kunnen spelen. Met name de bonangs en de kendang zijn onmogelijk groot.' (Van Wengen 1971:1)

⁹⁶ Ambros: 'der beinahe eine Ruhebette oder Divan gleichende Gambang'



Afb. V.13. De musici Sidin Ahoem met de rebab (l) en Rimbo met een saron (r). (WM)



Afb. V.14. Vijf muzikanten, als etalagepoppen gerangschikt.

tentoonstelling reeds een uitzonderlijke positie ingenomen hebben. Waarschijnlijk zal het ook Daniël Veth geweest zijn die had bedacht dat het aardig zou zijn als de koning het Wilhelmus van de inlanders uit Java zou horen, en dus was een poging gedaan om het instrumentarium diatonisch te stemmen, terwijl daarnaast óók het klassieke Javaanse repertoire gespeeld moest kunnen worden! Dat was gedoemd te mislukken. De Lange schreef hierover:

Eene opheldering omtrent de valsheid der toonverhoudingen heb ik van een mijner vrienden ontvangen; de instrumenten namelijk die hier bespeeld worden zijn ongeveer gestemd in Europeesche toonverhoudingen. Wat dat zeggen wil zal men gemakkelijk begrijpen wanneer ik hier de stemming van een der Oostersche toongeslachten mededeel, het is 't geslacht Slèndrò. De toonladder bestaat daarbij uit de tonen C.D. (een toon tussen E. en F.) G. (een toon tusschen A en Bes) C. Daar nu de Javanen niet recht schijnen te beseffen wat zij met onze D en F, en met onze A en B zullen aanvangen, hoort men de wonderlijkste verwarringen. In sommige toon-combinatiën toch spelen zij welgemoed een E of A, terwijl alleen de Javaansche tonen (EF) of (Abes) het ware vertegenwoordigen. (...)

Ik wil hier nog bijvoegen, dat mij verzekerd werd (ik zelf smaakte dit genot niet) hoe aardig het klonk om b.v. ons volkslied door de Gamelan te hooren. Ik betwijfel niet dat sommigen dit aardig vonden, maar hoop, dat men mij zal vergunnen zoo iets afschuwelijk te noemen. Welk belang kan het den muziekliefhebber inboezemen het "Wien Neêrland's bloed" of het "Wilhelmus" op deze soort van instrumenten te hooren, de eerste de beste knaap zal door die liederen te zingen meer genot verschaffen dan deze spelers. (NvdD, 21-7-1883)

De Lange suggereert nog om de instrumenten te vervangen door het slendro-instrumentarium van het museum in Leiden, maar betwijfelt of dat veel zal helpen, want dan zouden eigenlijk ook de spelers vervangen moeten worden! Hij beëindigt zijn recensie met de volgende verzuchting:

Zeër is het te betreuren dat juist bij deze gelegenheid dit deel der Tentoonstelling niet beter gelukt is; zonder twijfel zou een goede Gamelan de aandacht van vele getrokken hebben, en het zou mij



Afb. V.15. De *bonang panerus* van de Internationale tentoonstelling te Amsterdam, voorzien van voluutvormige poten en 'armleuningen'. (WM)

niet verwonderen, of de studie van deze zeer eigenaardige uiting van kunst had voor onze Europeesche musici nut kunnen stichten. (ibid.)

Het spelen van de volksliederen zal niet alleen door de problematische stemming, maar ook door het metrum een probleem geweest zijn. Het onregelmatige metrum van het *Wilhelmus* zal niet gepast hebben op de traditioneel vierdelige kolotomische structuur van de gamelan. Bij het *Wien Neêrlands bloed*, zou dit probleem door het consequente stramien van vier maal vier maten minder een probleem geweest zijn, maar ook al zou dit gepast hebben, dan is toch de vraag waar de musici de slagen van de kenong, kempul en gong geplaatst hadden. Waarschijnlijk plaatsten zij volgens Javaanse gewoonte aan het eind van iedere groep, dus op de even tellen hun slag. Dat zou betekend hebben dat de slagen juist op de zwakke momenten van de Europese maat vielen, wat voor Europese oren als een vals accent geklonken moet hebben. Ook Dr. J.P.N. Land, die met De Lange bevriend was, scheef enige jaren later nog mismoedig over het gamelanspel van de Amsterdamse tentoonstelling:

De treurige gamelan-bespeelingen bij de Koloniale Tentoonstelling te Amsterdam in 1883, die waarschijnlijk uit gebrek aan fondsen niet beter konden worden ingerigt, hebben hoogstens kunnen strekken om de bezoekers in hunne natuurlijke minachting voor de toonkunst van andere rassen te versterken, en zouden in aller belang beter achterwege zijn gebleven. (Groneman 1890:3)

Op de Amsterdamse tentoonstelling besteedde De Lange als verslaggever van het Nieuws van den Dag overigens niet alleen aandacht aan de gamelan, maar ook aan de instrumenten van westerse makelij, die in de verschillende landenpaviljoens waren geëxposeerd. Op dit gebied was de musicus evenmin verrukt, zeker niet over de inzending van de Nederlandse instrumentbouwers, die toch echt wel wat beters hadden kunnen tonen.⁹⁷ Afgezien van de Javaanse en Europese muziekinstrumenten bevatte de tentoonstelling ook een opmerkelijke collectie muziekinstrumenten uit Brits-India. Het betrof een verzameling die door Rajah Sourindro Mohun Tagore uit Calcutta aan de Nederlandse regering was aangeboden. De catalogus der ethnographische afdeling⁹⁸ vermeldt behalve de ongeveer 30 verhandelingen over Indiase muziek en de 89 muziekinstrumenten ook een curiosum in de vorm van 'een speeldoos

⁹⁷ De Lange maakte gewag van diverse strijk- en blaasinstrumenten, piano's, harmoniums en orchestrions ('mij ontbreekt het orgaan voor de juiste waardering dezer instrumenten') en noemt ook een aantal uitzonderlijke producten zoals een 'instrument om zelf piano's te stemmen van den ex-onder-Resident I.C.H.M. Denie, te 's Hage. (...) Het steminstrument van den Heer Denie kan ongetwijfeld op afgelegen plaatsen, in 't bijzonder voor de koloniën van practisch nut zijn.' (NvdD, 6-9-83).

⁹⁸ Serrurier 1883, 90-132



Afb. V.16. Koloniale 'Madoera-bank', voorzien van voluutvormige poten en armleuningen, derde kwart 19e eeuw. (Terwen-de Loos 1985)

met acht Hindusche melodieën, die in notenschrift hierachter volgen'.⁹⁹ De catalogus is tevens voorzien van een korte inleiding op de 'Hindusche muziek', geschreven door Daniël de Lange, die daarbij gebruik maakte van enkele Engelse bronnen¹⁰⁰.

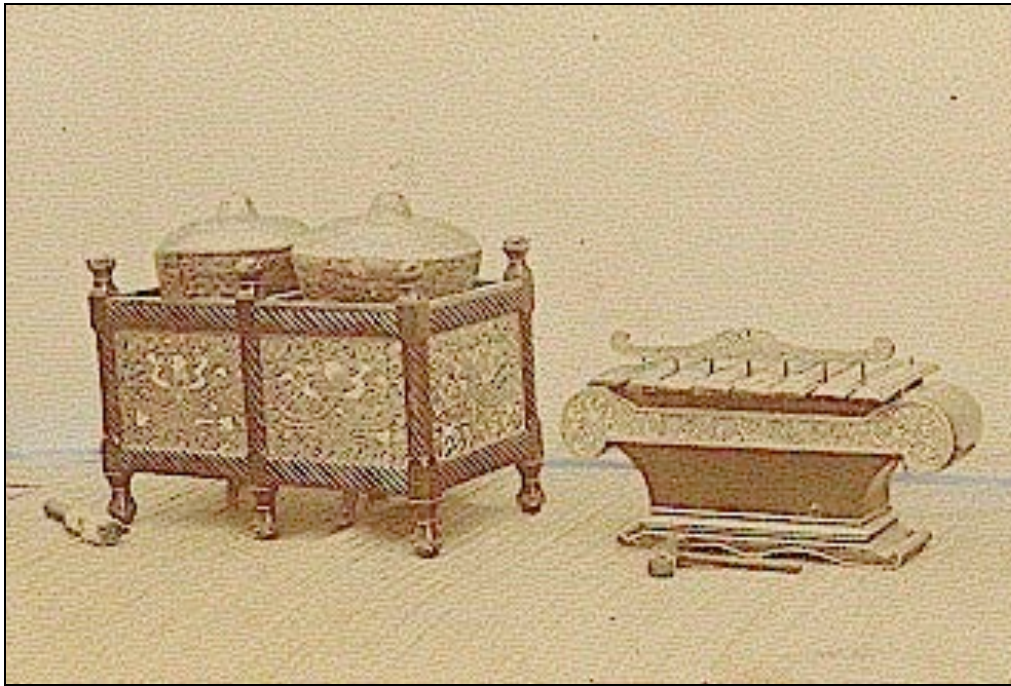
Een benefietconcert

Het jaar 1883 was niet alleen het jaar van de feestelijke tentoonstelling in Amsterdam, maar ook het jaar van de catastrofale uitbarsting van de Krakatau in straat Sunda op 27 augustus. Aan het eind van die maand bereikten de eerste berichten via de telegraafkabel de Nederlandse kranten. De verwoestingen waren onvoorstelbaar: vlammen, stenen en modderregens sloegen op de bewoonde wereld neer, een vloedgolf overspoelde grote delen van West-Java en van Oost-Sumatra. Meer dan 36.000 mensen vonden de dood. Langzaam drong de omvang van de ramp in Nederland door, en gaandeweg voelden velen dat de handen uit de mouwen gestoken moesten worden. Maar op zo'n grote afstand van Indië betekende dat men zich in het algemeen moest beperken tot het oprichten van comités die hulpfondsen dienden te genereren. Dat gebeurde ook in Leiden, waar het studentengezelschap *India Orientalis*, opgericht in 1860, het initiatief nam tot een opmerkelijk liefdadigheidsfeest in de Stadsgehoorzaal.

De Javanen van de Amsterdamse tentoonstelling, gecombineerd met het gamelan-instrumentarium van het Ethnographisch Museum te Leiden boden de mogelijkheid voor een avondje Javaanse variété. Met veel kunst en vliegwerk werd een avondprogramma in elkaar gezet, waarbij de Javanen al hun vaardigheden etaleerden, want zij hadden meer in hun mars dan wat zij

⁹⁹ Van de acht Hindusche melodieën worden de raga en tala steeds zorgvuldig vermeld, maar de grafische weergave is wat onbeholpen. Over de componist, Sourindro Mohun Tagore, vermeldt de toelichting: 'Toen hij ze op uitdrukkelijk verlangen van zijne Europeesche vrienden op muziek gezet heeft volgens de Europeesche toonzetting en getracht heeft ze aan de piano en andere vreemde muziekinstrumenten aan te passen, is hij genoodzaakt geweest, wijzigingen in sommige aan te brengen, waardoor een deel de veelvuldige bekoorlijkheden, die de Hindusche muziek kenmerken, is verloren gegaan,' (Serrurier 1883, 125)

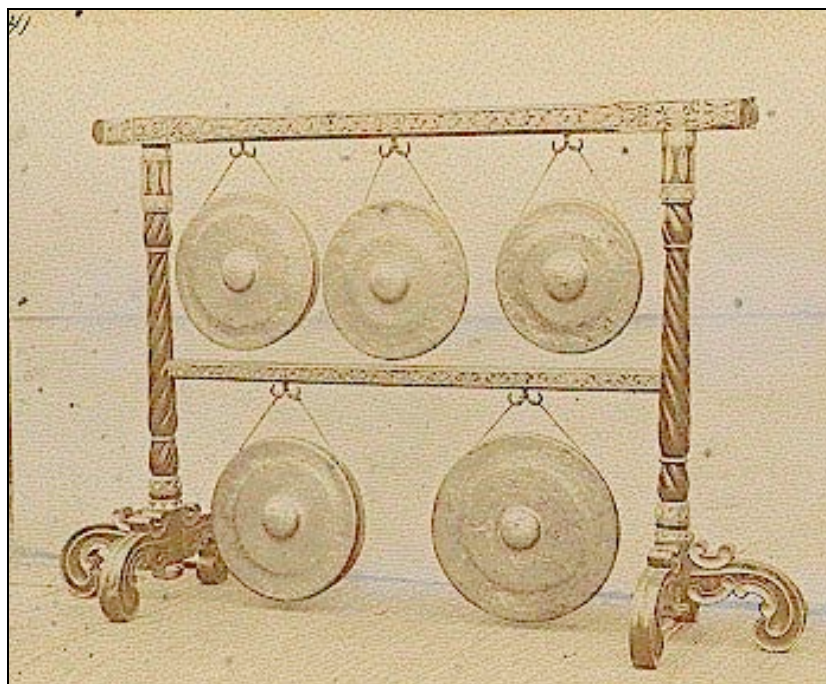
¹⁰⁰ Al in 1881 publiceerde De Lange over muziekinstrumenten uit India, die echter in de titel Indische muziekinstrumenten genoemd werden. In dit geval betrof het bijvoeglijk naamwoord dus niet Nederlandsch-Indië, maar Britsch-Indië. Kunst vermeldt de titel in de bibliography van zijn *Music in Java* (1973), maar dat is dus niet terecht. De collectie muziekinstrumenten die De Lange in dit artikel beschrijft was eveneens een geschenk van rajah Sourindro Mohun Tagore. Zie De Lange 1881.



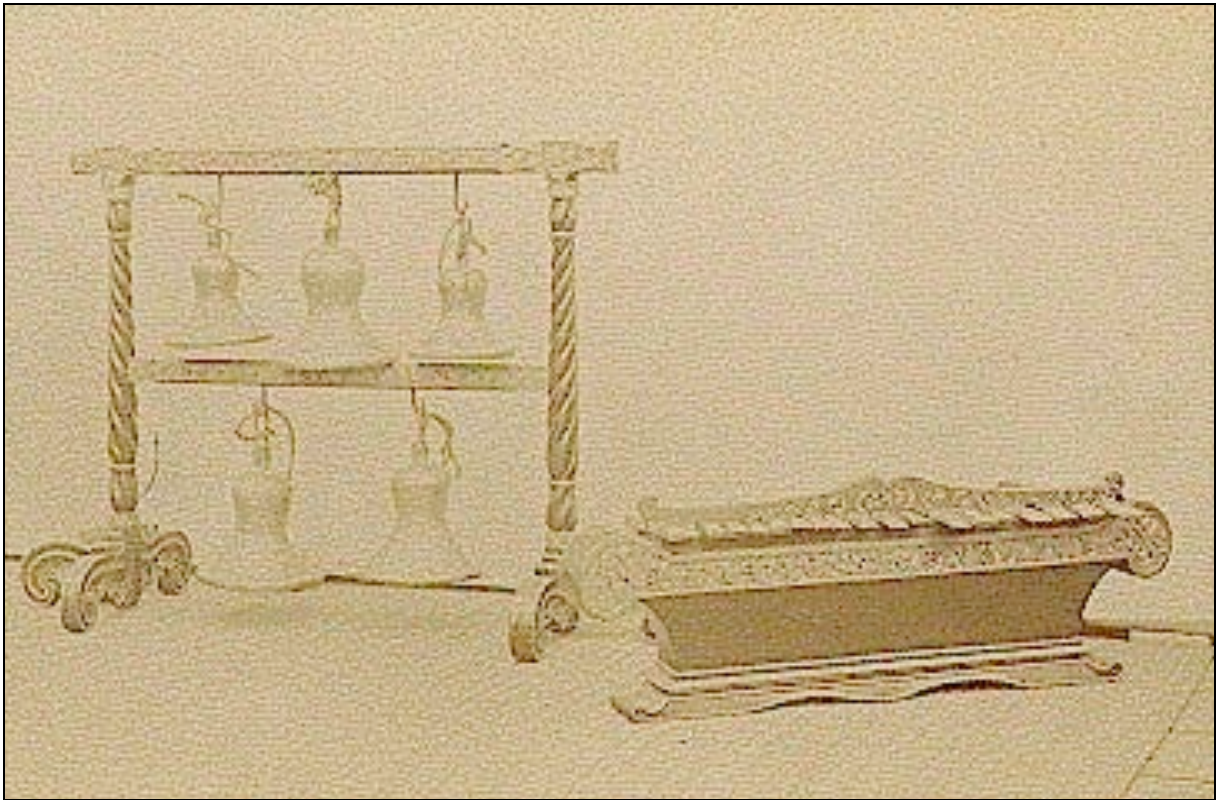
Afb. V.17. *Kempjang en saron*. (WM)

dagelijks in Amsterdam vertoonden. Begeleid door het gamelan-orkest, werden diverse scènes uit het wayang- en topeng-repertoire gepresenteerd, die in Amsterdam niet vertoond werden. In Amsterdam had men alleen in de vaste expositie een groot aantal poppen van verschillende wayangsoorten kunnen bewonderen. Over het benefietconcert in de Stadsgehoorzaal doet het Algemeen Handelsblad uitgebreid verslag:

"India Orientalis" slaagde er in ongeveer 16 Javanen uit Amsterdam te doen overkomen en Leidens ingezetenen althans eenig denkbeeld te geven van wayang en topeng. Eenig denkbeeld, zeg ik; het ware een dwaasheid, te eischen dat de voorstelling in Holland even zoo zou zijn als eene op Java. Verschillende bezwaren nog daargelaten, zou het Leidsche publiek er genoeg mee genomen hebben, dat de wayang-voorstelling tot zes uur 's morgens had geduurd zooals meermalen in onze Oost het geval is! Wij betwijfelen het. Vrijdagavond werd het feest gegeven in de Stad-Gehoorzaal,



Afb. V.18. De *kempuls*. (WM)



Afb. V.19. Klokken en *gambang gangsa*. (WM)

die rijk met vlaggen en bloemen versierd was. De galerijen, deuren en het toneel waren met sarongstof gedrapeerd en aan beide zijden van het toneel ontwaarde men tropeeën [sic] van Indische wapenen. De banier van "India", die ter rechter zijde van het toneel stond, was met krip omfloerst. Aan den rechter kant van de zaal waren deuren weggenomen en op vernuftige wijze twee kleine winkeltjes ingericht, waar vier Leidsche jongedames bloemen en vruchten, ook Indische, verkochten en men zijn geluk kon beproeven in een Tombola. Voor die winkeltjes verdrong men zich, onder muziek en voorstelling door, om bloemen en loten machtig te worden. (AH, 2-10-1883)

Ter wille van de westerse oren was er net als destijds in Arnhem ook een muziekkapel geëngageerd. 'Voor de Hollanders, die niet als de Javanen dweepen met deze Indische vertooningen, was dat wel een verademing. Hoe eigenaardig wij wajang, topèng, gamélan en angloeng ook vinden, den meesten moet den bekentenis van het hart, dat het voor onze oogen en ooren wel wat vervelend is, vooral ook natuurlijk, omdat de meesten onzer noch Maleisch noch Javaansch verstaan.' De recensent wees erop dat in de Stadsgehoorzaal bij de



Afb. V.20. De klokken van 1883; (MV 300.1463)



Afb. V.21. Het rek (*gayor*) voor de klokken.
(MV 300 1464)

wayangvertoning niet de traditionele scheiding tussen vrouwen en mannen gehandhaafd werd, waarbij de mannen aan de zijde van de dalang zitten en de vrouwen aan de andere zijde, zodat alleen zij de schimmen op het doek zagen. 'Zulk eene scheiding was natuurlijk in Leiden onmogelijk, en ieder zag de schimmen.' De goed onderlegde verslaggever geeft in zijn recensie vrij uitvoerig informatie over de soorten wayang die op Java te vinden zijn.

De wajang karoesjil (golèq): Negri Siloeman werd in Leiden vertoond door den dalang (Koens Toekang rebab) Sidin uit de Prijangan. De wajang poerwå door den mandoer pgnijagan (orkest-directeur) Sonto Taroeno, uit Surakarta. (ibid.)

Ook de pantomimes met de topèng-maskers maakten indruk bij het Leidse publiek:

'De hoofdacteur, 't zij man of vrouw, heeft altijd een groote, zwarte kopjah, een hoofdtooisel, dat in een halven cirkel op het achterhoofd is bevestigd en met de huid van een zwarten aap of geit is overtrokken, waarvan de haren naar boven zijn gestreken. Het is wel te denken, dat velen dien hoofdacteur van Vrijdagavond eenszins griezelig vonden. In 't voorbijgaan dient gezegd te worden, dat de kleeding van dien hoofdacteur prachtig mooi was.' (ibid.)

De recensent vermeldde zelfs de korte inhoud van een in Leiden vertoonde topèng-scène: *Negri Blambangan*, de geschiedenis van de radjah van blambangan. De Javaanse danseressen uit Amsterdam lieten zich evenmin onbetuigd:

'Na de pauze maakten we kennis met de angkloeng en het tjongkak- of dikon-spel. Terwijl de angkloeng bespeeld werd, zaten Amsa en Eno, de twee ronggèngs der tentoonstelling, het dakon-spel te spelen, zooals men het in de eerste zaal der koloniale afdeeling op de tentoonstelling ziet doen door de twee vrouwen die in beeld zijn gebracht door den heer B. Van Hove.' (ibid.)

De verslaggever besloot zijn relaas met de wens: 'De opbrengst voor de slachtoffers in Indië moge ruim zijn, wij twijfelen daar niet aan, want de zaal was geheel bezet. Het feest werd besloten met een bal.'

Met alle gegevens die omtrent deze benefiet-avond vermeld worden is het goed mogelijk een en ander te reconstrueren. Een aantal van de genoemde Javaanse artiesten herkennen we van de foto's die in Amsterdam gemaakt zijn. Het zijn de orkestleider Sonto Taroeno en de musicus Sidin Ahoem, die in Leiden als dalang, poppespeler, optraden (Afb. V.5 en 6.). Ook de hofdanseressen Amsa en Eno, die door de recensent onterecht ronggèngs genoemd worden, zijn te herkennen op de foto's uit Amsterdam (Afb. V.7, V.8., V.11 en V.12.). De wijze waarop de topeng-acteurs in Leiden waren uitgedost, kunnen we herkennen aan de hand van de afbeeldingen II.19 en II.20. De gamelan uit het Rijks Ethnographisch Museum is in dit relaas evenmin nieuw. Zeer waarschijnlijk betrof het hetzelfde instrumentarium dat in 1857 door het Delftse Studentencorps in de gekostumeerde optocht door de straten van Delft was meegevoerd (Afb. I.20. en I.21., III.5. en III.6.), want de collectie ethnografica van het Koninklijk Instituut te Delft was immers in 1864 aan het Museum in Leiden overgedragen. Met de combinatie van de Leidse gamelan en de Javaanse musici uit Amsterdam kwam dan toch nog de wens van Daniël de Lange in vervulling, die gesuggereerd had dat de musici beter het slendro-instrumentarium uit het Ethnographisch Museum in Leiden zouden kunnen bespelen dan de valse gamelan op het Museumplein. Samen met Figée had hij dit instrumentarium in 1879 immers op zuivere toonhoogte gemeten.

Het 'natuurlijke' in de Oosterse kunst

De kritische commentaren van Daniël de Lange op de westerse en oosterse instrumenten op de tentoonstelling, zouden misschien kunnen leiden tot een zuinige waardering van dit grote evenement. De muziek was echter maar een klein onderdeel van de zeer omvangrijke presentatie, die door zijn ongehoorde omvang en kermisachtige allure zeer veel positieve aandacht in de pers kreeg. Naast het populaire vermaak was er een serie voordrachten en congressen georganiseerd

die gelegenheid boden tot uitvoerig wetenschappelijk debat, waaraan bekende geleerden participeerden als J.P. Veth, C.H.D. Buijs Ballot, L. Serrurier, J.H.C. Kern, C. Snouck Hurgronje e.a.. Aan de orde kwamen daarbij onder meer de wetenschappelijke vergelijkingen die op grond van het getoonde gemaakt konden worden tussen de ontwikkeling van verschillende volkeren, het verschil in beschavingspeil en evolutionaire aspecten. Op de tentoonstelling was het verschil evident tussen enerzijds de kampong, waar het Javaanse natuurvolk zijn onbedorven en tevreden leven werd geacht door te brengen en anderzijds de grote machinegalerij die als verworvenheid van de westerse vooruitgang geen groter contrast kon bieden.

F.W. van Eeden, directeur van het Koloniaal Museum in Haarlem, schreef zeer regelmatig populaire beschouwingen in het Nieuws van den Dag¹⁰¹, waarin hij niet alleen al zijn kennis en commentaar omtrent de koloniale wereld wist te etaleren, maar ook om op een misschien wat romantische wijze stil te staan bij het onbedorven karakter van het Javaanse volk, dat immers zo fraai tot uiting kwam in talrijke producten van toegepaste kunst. Van Eeden sprak lyrisch over de kunstzin van de bewoners van Nederlandchs-Indië en hij verzocht de lezer toch vooral goed naar de objecten in de vitrines te kijken:

Let eens op de zachte, meest doffe kleuren, zoo weldadig voor het gezicht in vergelijking met de harde, schreeuwende en het oog bijtenden aniline-verven in de Europ. Afdelingen. Zij zijn alle uit plantaardige stoffen gewonnen; het rood van de stoklak, den Mongkoedoe-wortel en het sappanhout, het rose van de Saffloer, het geel van van de Curcuma, het blauw van de Indigo, het bruin van den Sojabast. 't Zijn de kleuren der natuur, zooals zij die in haar landschappen vertoont, en bij de aanwending tot versieringen is ook die wet der natuur gevolgd, die de schelste kleuren meest op de kleinste oppervlakte beperkt. (NvdD, 8-10-83)

Van Eeden constateert vervolgens dat de Europeanen niet meer op de natuur letten, maar domweg plaatjes uit boekjes kopiëren. 'Onze volksaard spreekt niet meer uit onze versiering, maar [uit] de zeer verbasterde nabeelden van Italiaansche, Romeinsche en Grieksche meesters, vermengd met veel Chineesch en Japansch. (...) Wij Europeanen zijn de eigenlijke barbaren.' Van Eeden bejubelt de oorspronkelijkheid van de Javaanse kunst en het onbedorven ambacht van de Javaan. 'Ook hier is de mensch de hoofdpersoon en het werktuig zijn dienaar. Hoe anders in Europa, waar meer en meer de machine regeert en de mensch alleen nog maar noodig is om stangen te verschuiven en aan kranen te draaien.' Elders wijdt de schrijver een bespiegeling aan de geëxposeerde wayangpoppen die hij echter maar karikatuur-achtig vindt. Hij ziet nog wel mogelijkheden tot verbetering van het wayangspel en daarmee zou ook aan het eerbiedwaardige Boeddhisme een dienst bewezen kunnen worden.

Zou het vermetel zijn, te beweren dat door een doelmatige verbetering en aanmoediging van het Javaansch tooneel, iets tot opwekking van kunstzin en veredeling van het volk kan worden gedaan? Niet in eens, maar geleidelijk zou men in het oude Wajangspel wellicht eene betere richting kunnen brengen, door die voorstellingen aan te moedigen, die de minst verbasterde, oude en eerbiedwaardige overleveringen van den Boeddhistische tijd weergeven, die uiteindelijk meer en meer de edele en zuivere kern van het Boeddhisme te voorschijn deden komen en alzo het volk tot wezenlijk begrip brachten van het indrukwekkende opschrift in de 12e eeuw onzer jaartelling boven de post van een Javaansche tempel gebeiteld: "Laat in uw hart de bede om vernietiging uwer dierlijke natuur ontkiemen, opdat deze poort zich slechts voor stille tevredenheid opene." ' (NvdD, 15-10-1883)

Ook L. Serrurier, directeur van het Rijks Ethnographisch Museum te Leiden, constateerde een teloorgang van de oude Hindoe-kunst op Java toen hij in zijn Catalogus een vergelijkende beschrijving van ethnografica uit Brits India gaf. Hij doet eveneens een suggestie om het niveau van de Javaanse kunstnijverheid weer terug te buigen tot een onbedorven staat.

¹⁰¹ later gebundeld uitgegeven bij de Erven Loosjes te Haarlem.

De verzamelingen onder beheer van het South Kensington Museum in deze afdeeling ingezonden, toonen ons duidelijker dan het welsprekende betoog op hoeveel hooger trap de kunst nijverheid staat bij den Hindu dan bij den Maleier en Javaan in onze Nederlandsche koloniën. De bron waaraan de Javaan zijne ontwikkeling op het gebied der kunst ontleende, is opgedroogd. Kunnen we haar opnieuw doen vloeien? Kunnen we hem opnieuw ter schole zenden bij den Hindu, wiens rijke fantasie en vaardige hand in vroeger dagen hem tot leeringe en tot voorbeeld strekte? (Serrurier 1883; 6)

De ontboezemingen van Van Eeden omtrent het natuurlijke in de Javaanse kunst vormen een opvallende voetnoot in het discours van de westerse vooruitgang versus het primitivisme van inlanders uit de koloniën. Hij toont een zelfde gecharmeerdheid van het naturalistische karakter van de Javaanse kunst in Amsterdam als vier jaar eerder Daniël de Lange had getoond, toen hij voor het eerst van zijn leven de gamelan in Arnhem hoorde. De Lange vertaalde deze ervaring in een betoog over natuurlijke stemming, waarnaast de evenredige stemming als aberratie werd gekenmerkt. Kennelijk stonden zowel Van Eeden als De Lange door hun bijzondere karakter open voor de kunst uit Nederlandsch-Indië en die uit het oosten in het algemeen. Dat ook de zoon van Van Eeden, de bekende literator Frederik van Eeden, eveneens nadrukkelijk belangstelling voor het oosten toonde, blijkt uit zijn vertalingen van de teksten van Rabindranath Tagore, en het contact dat hij met De Lange had over de theosofie. Uit Californië stuurde De Lange hem in 1917 een artikel van zijn hand over de theosofie toe, waarvoor hij per omgaande bedankte¹⁰².

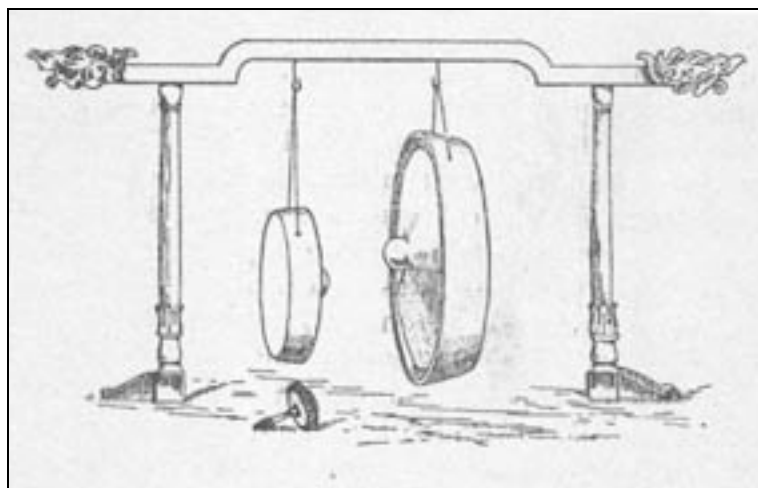
De popularisering van de gamelan

Na de succesvolle presentatie van de Indische kampong op het Museumplein, volgde al gauw de internationale popularisering van Nederlandsch-Indië. Nadat de wereldtentoonstelling van Parijs in 1878 de inspiratie voor de Arnhemse tentoonstelling had geleverd, en de Franse E. Agostini het initiatief voor de Amsterdamse tentoonstelling had genomen, was het niet verrassend dat het vervolg van deze activiteiten juist in Parijs zou plaats vinden. Na Engeland en Nederland werd Frankrijk als derde Europees land in 1887 de eigenaar van een gamelan, die door de directeur van



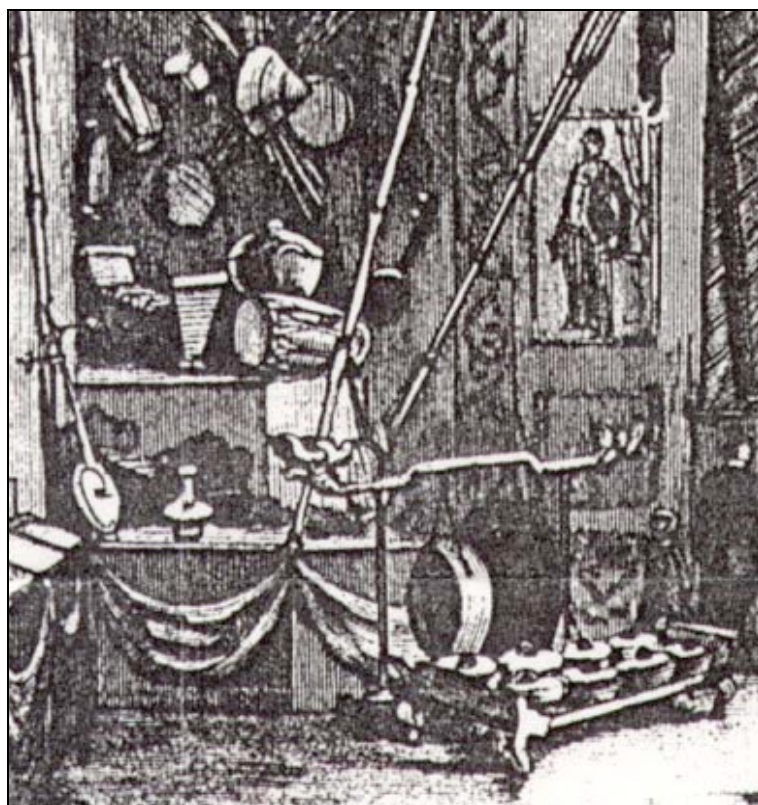
Afb. V.22. De gamelan uit Cirebon, in 1887 door J.M. van Vleuten geschonken aan het Conservatoire National Supérieur. (MM)

¹⁰² NMI archief De Lange 85.299.



Afb. V.23. Gongs van de gamelan van Cirebon, zoals afgebeeld in het artikel van Snelleman en De Lange in de *Encyclopédie de la musique*. Vergelijk ook Afb. V.22 & 24.

het Binnenlands Bestuur van Nederlandsch-Indië, J.M. van Vleuten, geschonken werd aan het Conservatoire National Supérieur de Paris¹⁰³. Het was een relatief eenvoudig uitgevoerd slendro-instrumentarium, waarschijnlijk afkomstig uit Cirebon, dat tegenwoordig een gewaardeerde plaats heeft in het Musée de la Musique te Parijs. (Afb.V.22)



Afb. V.24. Expositie van muziekinstrumenten uit Nederlandsch-Indië op de wereldtentoonstelling te Parijs, 1889. Het rek van de gongs is te herkennen als dat van de gamelan van Cirebon; zie Afb. V.22 & 23. De kunstenaar die de oorspronkelijke afbeelding tekende, heeft het zich bij de bonang iets gemakkelijker gemaakt, door slechts acht ketels weer te geven, waar er tien behoren te zijn. (EH 1883)

¹⁰³ *Le gamelan slendro de Cirebon donné par M. Van Vleuten au Conservatoire de Paris en 1887.*

Het rek (*gayor*) van de gongs is te herkennen in een afbeelding in het artikel van De Lange en Snelleman dat in 1922 in de *Encyclopédie de la musique* (Lavignac 1922:3152) gepubliceerd werd. De herkomst van de afbeelding wordt in dit artikel niet genoemd, maar het was voor de hand liggend dat deze Franse uitgave van Franse bronnen gebruik maakte. (Afb. V.23.)

Ter gelegenheid van de Exposition universelle te Parijs in 1889, die mede bedoeld was om het eeuwfeest van de Franse revolutie te vieren, was deze gamelan uitgeleend aan de afgevaardigde van het Nederlandse Comité van de Wereldtentoonstelling, Freiwald, die een aantal van de instrumenten gebruikte bij de inrichting van de Nederlandse salon in het Palais des expositions diverses¹⁰⁴. (Afb. V.24.) De grote trekker op de Parijse tentoonstelling was echter de Javaanse kampong op de Esplanade des Invalides, die dagelijks duizenden gasten trok. Niet alleen waren er weer zoals in Amsterdam Indische huizen met bewoners, gamelanspelers en danseressen te zien, ook werden de gasten door een stoet anklungspelers naar de kampong geleid waar zij in een thee-kiosk Java-thee konden drinken. Deze thee was afkomstig van de plantages Sinagar en Parakan Salak, die beheerd werden door E.J.Kerkhoven en G.C.F.W. Mundt, respectievelijk de neef en de zwager van de broers Holle. Samen met de thee als economisch doel, stelden de beheerders van deze plantages ook veertig van hun arbeiders ter beschikking én de gamelan *Sari Oneng*¹⁰⁵, die van betere kwaliteit was dan de gamelan die in Amsterdam geklonken had. Deze dubbele gamelan (zowel slendro als pelog) was waarschijnlijk in 1825 in Sumedang gemaakt¹⁰⁶. Het publieke succes van deze manifestatie was groot, en ook de Franse musici Maurice Ravel, Camille Saint-Saëns en Claude Debussy luisterden gefascineerd naar de ongehoorde klanken. Vooral Debussy zou later in zijn composities op veel plaatsen van deze ervaringen getuigen¹⁰⁷. Na het succes in Parijs maakte de gamelan *Sari Oneng* zelfs een tournee van twee jaar door Europa, waarbij ook Amsterdam bezocht werd¹⁰⁸.

De wereldtentoonstellingen die in de jaren daarna volgden werden alle opgeluisterd door kunst en cultuur uit Nederlandsch-Indië. De succesvolle formule van Daniël Veth werd niet alleen bij de volgende tentoonstellingen in Parijs (1900 en 1931)¹⁰⁹, maar ook in Brussel (1910), Londen¹¹⁰ (1898) en Chicago (1893) herhaald. Opnieuw werd een gamelanorkest samen met een geheel Soendanees dorp in 1893 verscheept naar The World's Columbian Exposition in Chicago. De popularisering van de gamelan buiten Java werd een feit.

¹⁰⁴ *Le gamelan de 1887 à l'Exposition de 1889*.

¹⁰⁵ Van der Hucht 1989:passim.

¹⁰⁶ De Vale doet de veronderstelling dat de gamelan die naast de Sari Oneng op de tentoonstelling in Parijs gebruikt werd, dezelfde gamelan geweest zou kunnen zijn als die in 1893 in Chicago bespeeld werd. (De Vale 1977:76-82) Wij weten nu dat de tweede gamelan in Parijs de 'Cirebon gamelan' was, die door het Conservatoire National Supérieur uitgeleend werd.

¹⁰⁷ Zie: Resink 1983; Arndt 1993; Hugh, B., *Claude Debussy and the Javanese gamelan*.

¹⁰⁸ De Soendanees muzikanten zullen echter een gemengd gevoel aan het optreden in Parijs overgehouden hebben, want een van hen overleed plotseling tijdens een gamelanvoorstelling. 'Zijn stoffelijk overschot werd voorloopig in de Morgue geplaatst, omdat het niet op het tentoonstellingsterrein kon blijven. Toen de politie kwam om het weg te halen, verzetten de Javanen zich krachtig daartegen. Zij zeiden, dat Anan niet dood was, dat hij niet kon sterven zoover van zijn land. Waarom wil hij ons verlaten? hij had het hier zoo goed. 'Er was niets wat hem ontbrak', enz. De commissaris van politie moest een uur lang met de Javanen onderhandelen. Hij verhaalde hun door bemiddeling van een tolk, dat Anan naar een groot en mooi gebouw moest worden gebracht, een tempel, waar hij het zoo goed zou hebben, dat hij alle leed vergat en waar zijn vrienden hem den volgenden dag konden bezoeken om hem tabak en lekkernijen te brengen. Daarop werd hem eindelijk het lijk van den muzikant overgeleverd. Den volgenden morgen reden de Javanen, in zestien rijtuigen, naar de Morgue en toen Anan nog steeds niet weder levend werd, moesten zij er wel in berusten, dat hij werd begraven. (NvdD, 15-7-1889)

¹⁰⁹ Hoewel De Lange in zijn leven nog verscheidene malen in Parijs is geweest, zijn er van zijn hand geen commentaren bekend over de gamelanuitvoeringen aldaar.

¹¹⁰ 'A troupe of Javanese musicians and dancers' says the Times, 'arrived just in time for the opening of the Exhibition, and their entertainment is likely to prove one of the most popular, as it certainly is one of the most curious and unconventional of the whole series.' (International Universal Exhibition 1898, London, NEHA bijz. coll. 574)

De wetenschappelijke bestudering van de gamelan

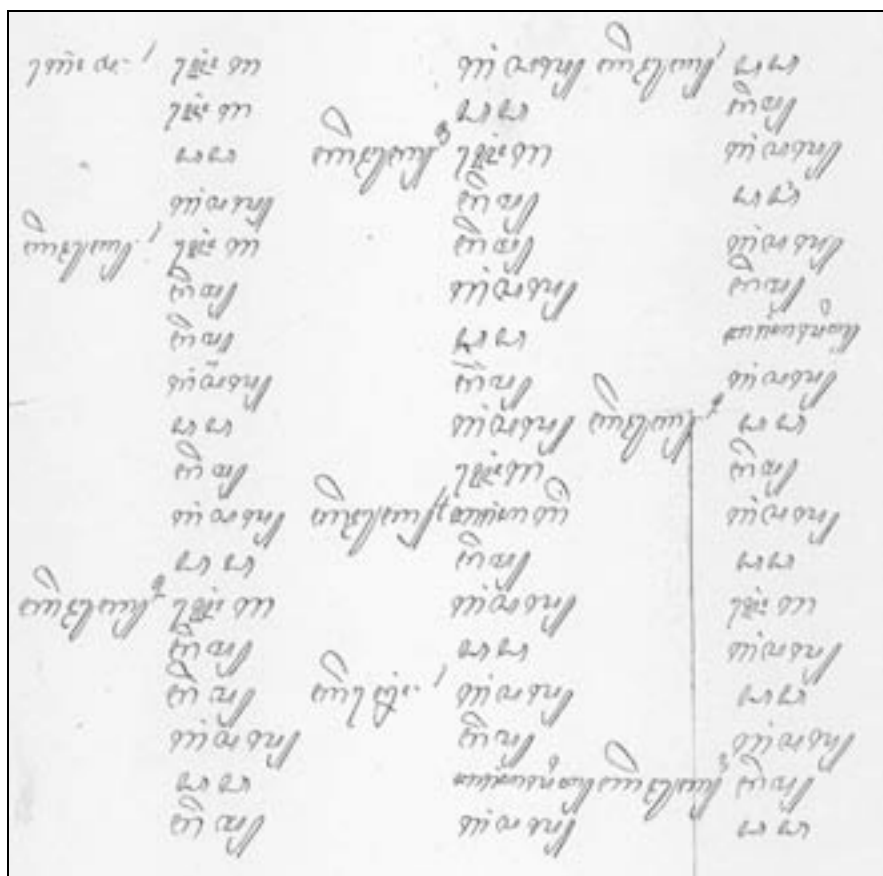
Naast de publieke vertoningen op de wereldtentoonstellingen nam ook de wetenschappelijke belangstelling toe. Voordat we het werk van Daniël De Lange weer aan de orde zullen stellen is het van belang kennis te nemen van het werk van anderen dat rond de eeuwwisseling gepubliceerd werd. De belangrijkste waarnemer aan het einde van de 19e eeuw was J. Groneman (1832-1912), die als lijfarts verbonden was aan het hof van de Sultan van Yogyakarta. (Afb. V.25) Naast de medische zorg voor de sultan persoonlijk beijverde Groneman zich in het bevorderen van de volksgezondheid in het algemeen. Bovendien toonde hij grote belangstelling voor de Javaanse monumenten uit de Hindoe-periode, waarover hij eveneens regelmatig publiceerde. Gronemans voortvarendheid bij het opruimen van allerlei losse stenen bij het tempelcomplex van Prambanan werd in 1904 door de voorzitter van de Oudheidkundige Commissie echter ernstig bekritiseerd. Over de Javaanse muziek schreef Groneman uitvoerig in zijn publicaties betreffende *De gamelan te Jogjakarta* (1890) en *De Garbāṅgs te Ngajogyakarta* (1895).

De filosoof Dr. J.P.N. Land¹¹¹ (1834-1897), die zijn vriend Daniël de Lange in 1879 begeleidde bij zijn toonmetingen in Leiden, schreef een voorrede bij het eerstgenoemde werk van



Afb. V.25. Dr. Isaäc Groneman, Yokyakarta, 9-4-1896. Foto door Kassian Céphas. (KITLV)

¹¹¹ Als filosoof publiceerde Land over de *Wijsbegeerte in de Nederlanden* en over Spinoza in het bijzonder; voorts over analytische logica, Hebreeuwse grammatica en aspecten van kerkgeschiedenis. Zijn dissertatie over het Lied van Jacob werd door A.D. Loman met de hoogste lof beoordeeld. Lands belangstelling voor muziek is vergelijkbaar met die van Loman, die hij net als De Lange ook ontmoette bij de Maatschappij tot bevordering der Toonkunst en de Vereniging voor Noord-Nederlandsche Muziekgeschiedenis. Niet alleen publiceerde Land over de gamelan, maar



Afb. V.26. Woordelijke notatie in kolommen volgens pangeran arjā Adi Winātā (Groneman 1890)

Groneman, nadat hij met hem via prof. J.H.C. Kern in contact gekomen was. In deze inleiding refereerde Land aan de optocht in Delft in 1857, die hij zelf gezien had en de gamelan die hij op de tentoonstelling in Arnhem hoorde. Voor zijn tekst maakte hij gebruik van het manuscript van De Lange's voordracht uit 1879. Van hem weten we dat A.D. Loman de partituur van de lagu *Kebodj re Barang*¹¹² van Adriaan Holle ontvangen had, maar ook dat 'de degelijk opgezette studiën van Prof. Loman door verschillende storingen onvoltooid en onbekend [bleven] en voor een deel verloren [gingen]'. Overeenkomstig de vormanalyse van *Kebodj re Barang* die De Lange bij zijn voordracht maakte en die Land in zijn voorrede nog eens herhaalt, geeft hij in de paragraaf *Toonwerken* een dergelijke analyse van de ladrangan *Girang-girang*¹¹³, waarna hij echter terecht niet de conclusie trekt dat het stuk een rondovorm heeft, maar het verloop van de muziek schetst als een boogvorm: 'Er is dus een rijzing van het opgewekte gevoel tot in het midden van het stuk, en van daar af een daling waar te nemen.' (p.18).

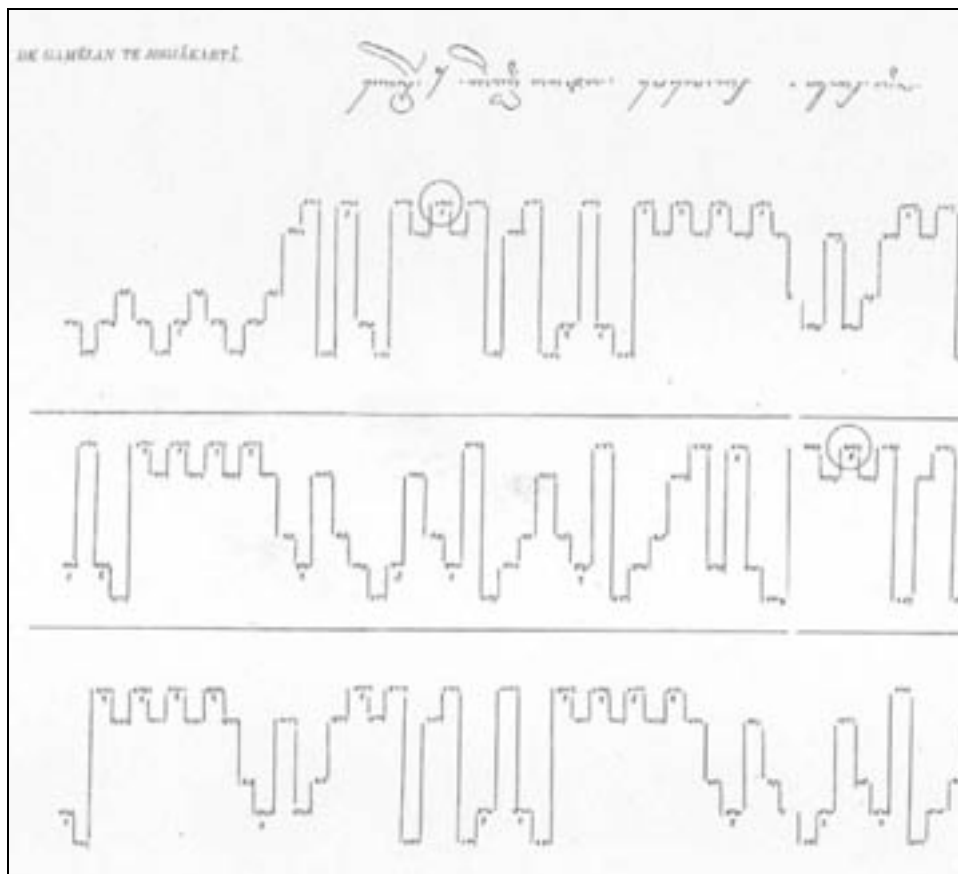
Land maakt in zijn voorrede ook melding van een 'Soerabajasche straatgamelan' met muzikanten, die door toedoen van een 'zekeren gelukzoeker onder den aangenomen naam Walkert' in 1882 in Londen was opgedoken. Ook al leken de instrumenten van weinig waarde, zij werden onderzocht door Alexander J. Ellis¹¹⁴ en Alfred J. Hipkins. Hierdoor geïnspireerd deed

ook verzorgde hij de eerste heruitgaven van *Het luitboek van Thysius* en *Correspondance et oeuvres musicales de Constantin Huygens*, waarin opgenomen de *Pathodia sacra et profana*.

¹¹² In *De gamelan te Jogjakarta* werd *Kebodj re Barang* weergegeven als Bijlage D. Zie hier: Bijlage 1.

¹¹³ Beide werken worden in het boek in partituurvorm weergegeven. Over de Ladrangan *Girang-girang* vermeldt Land dat het werk werd 'opgemaakt uit de partijen van de hand van Radèn pandji Nātā Radja te Jogjakartā.' Land heeft overigens de Europese toonhoogten die Groneman vermeldt (goeloe in slendro = D, etc.), naar zijn hand gezet. Land heeft de tonen in slendro een hele toon lager genoteerd dan Groneman en de tonen in pelog een kleine terts hoger. In 1892 maakt De Lange melding van nog een andere transcriptie door Land, *Gagek Santhro*, die geëxposeerd was op de Tentoonstelling voor Muziek- en Theaterwezen te Wenen. (NvdD, 11-8-1892)

¹¹⁴ Natuurkundige en de vertaler van het werk van Helmholtz in het Engels.



Afb. V.27. Grafische notatie volgens pangeran adipati Pakoe Alam. (Groneman 1890)

Land zelf ook nog eens toonmetingen op instrumenten van 's Rijks Ethnographisch Museum te Leiden. Tevens liet Land zich twee oude *slendro* sarons toezenden door Groneman, die hij in 1887 in Leiden onderzocht. De wijze waarop hij de resultaten van zijn metingen geeft zijn niet zo helder, maar impliciet verwijzend naar De Lange – ‘een mijner vrienden’ – komt Land ook tot de conclusie dat het interval tussen (wat hij noemt) *barang*¹¹⁵ en *gulu* (‘C-D’) overeenkomt met een hele toon, terwijl het interval tussen *gulu* en *dada* (‘D-E’) overeen moet komen met de natuurlijke verhouding 8/7 (231 cents). Net als De Lange herkent hij een herhaling van deze intervallen tussen *lima*, *nem* en *barang* (‘G-A-C’).

Verder maken Land en Groneman gewag van twee notatiewijzen die in Yogyakarta ontwikkeld zijn, voorlopers van de zogenoemde ruitjesnotatie die later in Yogyakarta gebruikt zou worden om de *gendings* op hoofdpunten schriftelijk vast te leggen. Pangéran Arja Adi Winatā schreef de kernmelodie met de notennamen in een kolom van boven naar beneden en vermeldde links van deze kolom de gong- of kempulslagen. (Afb. V.26) De andere notatiewijze werd bedacht door Pangéran Adipati Pakoe Alam, die in feite een onzichtbare notenbalk gebruikte en de opeenvolgende toonhoogten op een grafische wijze van links naar rechts weergaf, waarbij de verschillende niveaus door verticale lijnen verbonden werden. (Afb. V.27) Land vermeldt dat door bemiddeling van Groneman een van de beste hofmuzikanten, Radèn Pandji Nâta Radja, sedert maanden is ' bezig geweest de partijen van een kort *Salendro*-stuk volgens het laatstgenoemde stelsel op schrift te brengen, waarbij hij maatstrepen en opgaven van k□ toek enz. heeft ingevoerd.' Hijzelf stelde vervolgens van de partijen een westerse partituur samen, die als bijlage C is toegevoegd aan het boek van Groneman. Het betreft hier de *ladrangan Girang-girang*, die hij ook op vorm analyseerde¹¹⁶.

¹¹⁵ In navolging van Poensen spreekt Land van *Barang* in plaats van *bem* of *penunggul*. In de regel wordt echter barang gereserveerd voor de zevende toon in pelog.

¹¹⁶ Hier als bijlage 2 opgenomen.



Afb. V.28. De kyahi Munggang, ooit gebruikt in de oorlog, bij tournooien en in de 19e eeuw nog bij de tjiergevechten. In plaats van de bonangs met dubbele rijen ketels zijn hier oude voorlopers in gebruik, de *rancakan's*, met slechts drie ketels. (Groneman 1895)

Tenslotte besluit Land zijn inleiding met een sombere visie op de mogelijke beïnvloeding van westerse muziek op de Javaanse.

En dan, de Javaan heeft zich reeds vele jaren zoo bij uitnemendheid geschikt betoond om europeesche muziek te leeren uitvoeren, dat het allicht niet lang meer duren zal voor dat onze eigene in menig opzigt verkieslijke kunstbeoefening de plaats der kostbare inheemsche komt innemen, en daarmede een belangwekkende schepping van het muzikaal vermogen voor onze wetenschap op weinige overblijfselen na verloren gaat. (p.20)

Ook Groneman zelf, die door zijn jarenlange verbintenis met het hof van de sultan, veel over de gamelan in Yokyakarta weet te vertellen, spreekt zich in zijn eerste hoofdstuk eveneens uit over de achteruitgang van de Javaanse kunst en kunstnijverheid. Dit is volgens hem te wijten aan toenemende armoede 'van hoofden en minderen', door de uitbreiding van de spoorwegen, 'waardoor de lokale eigenaardigheden verloren gaan', en door de rijke Chinezen die zich meer en meer in het binnenland vestigen en plaatselijke gamelans opkopen. Volgens hem wordt alleen in de vorstenlanden nog goed gespeeld, zij het dat in Surakarta steeds meer nieuwe *gendings* ten gehore worden gebracht, waardoor de oude vergeten worden. In Yokyakarta zou dat niet het geval zijn. 'Daar hoort men nog 't oude, en houdt men er zich bij omdat het goed is. Hoe lang zal dit duren? Want de achteruitgang woekert ook dáár.'

Zoals in alle verhandelingen over de gamelan bespreekt ook Groneman de instrumenten. Hij begint met de belangrijkste instrumenten: de *rebab*, die de melodie leidt, en de *kendang*, die het ritme leidt. Als deze instrumenten niet aanwezig zijn, zoals bijvoorbeeld in de *gamelan sekati*, dan is de *bonang* het belangrijkste instrument, dat door de *loerah gending* (de orkestmeester) bespeeld wordt. Onder de sarons rekent Groneman ook de *lento* (Afb.III.6), die samen met de *peking* onder de 'hooger klinkende' soortgenoten genoemd wordt. Een bijzondere saron is de *Tjeloering* (celuring), die in plaats van klankstaven is uitgerust met bronzen kommetjes. Het is niet duidelijk



Afb. V.29. Een rampok macan te Kediri, 1903. Rondom de alun-alun staan de piekeniers, in het midden de kisten waarin de tijgers en panthers opgesloten zaten voordat zij losgelaten werden. (Nieuwenhuys 1988)

of in de tijd van Groneman dit tegenwoordig in onbruik geraakte instrument nog regelmatig bespeeld werd.

Van de meeste van de vijftien verschillende gamelans die de kraton rijk is, vermeldt Groneman de functie die in zijn tijd aldaar uitgeoefend werd. Sommige rituelen en gebeurtenissen waarbij de gamelan bespeeld werd, zijn inmiddels historisch, zoals de *rampok macan*, het meedogenloze tijgergevecht op de alun-alun. Daarbij werd de oude 'kandjeng kjahi Moenggang' gebruikt, die in vorige eeuwen ook in de oorlog en bij de toernooien een rol speelde. (Afb. V.28)

Ook wanneer de Sultan zich ter bijwoning van tijgergevechten en 't tijgersteken (ngadoe matjan karo kebo en rampok matjan) uit den kedaton naar den aloen-aloen begeeft, verheerlijkt de op de sètinggil geplaatste Moenggang zijn uit- en teruggaan. (Groneman 1890:45)

Ook de 'kjahi Kodok ngorèk' en de 'kjahi Soerak' hadden bij de tijgergevechten een belangrijke functie:

Want terwijl deze [Kodok ngorèk] den strijd lust van den buffel gedurende 't gevecht met den tijger door een wilden tonenstorm prikkelt, neemt de kalme *kjahi Soerak* die oogenblikken in beslag, waarop de strijdenden, vermoeid of afgemat door inspanning en bloedverlies, in afwachting van een nieuwen aanval of na 't einde van den strijd zich verademen.

De *Kodok ngorèk*, dus genoemd naar het meer luide dan welluidende kikvorschgekwak, begeleidt daarna den ganschen loop van 't *rampok matjan*, waarbij de tijgers, één voor één in een groot vierkant van honderden piekeniers losgelaten, de vrijheid erlangen om in een poging om door te breken onder de pieken der omstanders te sterven. (Groneman 1890:47)

De tijgergevechten, waarbij de gamelans zo'n belangrijke rol speelden, hoorden bij de Javaanse cultuur, maar dat neemt niet weg dat wij Europeanen van een eeuw later het als een



Afb. V.30. Het resultaat van een rampok macan te Kediri: één zwarte panter, zes gevlekte panthers en één koningstijger. (Nieuwenhuys 1988)

onvoorstelbaar fenomeen ervaren. (Afb.V.29 & 30) Op het dichtbevolkte Java komen nu geen tijgers meer voor.

De belangrijkste verdienste van Groneman is echter dat hij een aantal gamelanwerken heeft laten noteren volgens de hierboven reeds genoemde methoden. Behalve de twee westerse partituren, die Loman en Land door de Javaanse transcripties konden construeren, worden de *balungans* (kernmelodieën) van vele *gendings* afgedrukt. De eerste collectie bevat een reeks van tweeëndertig *gendings* die volgens de drie *laras* (patets) van *slendro* en de drie *laras* van *pelog* gerangschikt zijn.

'Ik ontving ze eerst door de welwillende tussenkomst van den Rijksbestuurder, kandjèng radèn adipati Danoe R□ djā, en verder van den eigenaar of bewaarder der oorspronkelijke handschriften, den broeder des tegenwoordigen Sultans, b□ ndārā pangéran arjā Adi Winātā, den w□ dānā of opzichter van alles wat met de muziek- en dansschool van den *kraton* in verband staat.' (Groneman 1890:55)

In Nederland transcribeerde Land deze notaties tot westers notenschrift. De tweede collectie bevat 13 stukken 'overgebracht uit de opteekening van pangéran adipati arja Pakoe Alam IV ridder der orde van den Nederlandsche leeuw, kolonel kommandant'. Deze zijn op dezelfde manier als de eerste serie geordend volgens de *laras* en getranscribeerd door Land. De Ladrangan *Girang-girang* die Land in partituur bracht is ook onder deze 13 stukken aan te treffen. (Figuur V.1)

De transcripties zouden jaren later Daniël de Lange van pas komen toen hij door Lavignac gevraagd werd om een artikel te schrijven voor de *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire*. Groneman informeert ons bovendien over de omstandigheden, waaronder deze stukken ten gehore gebracht moeten worden: welke *laras* (*patets*) op welke de tijd van de dag gespeeld worden en welke *gendings* bij welke sociale gebeurtenissen behoren te klinken.

De grootste sociale gebeurtenissen zowel in Yokyakarta als in Surakarta waren (zijn) de garebegs. Deze grote feesten vormden een traditioneel schouwspel, waarin niet alleen het geboortefeest van de profeet gevierd werd, maar ook de betrekkingen tussen de wereldlijke machthebbers benadrukt werden: de sultan en de resident. Groneman heeft in zijn beschrijving van de *De Gar□ h□ gs te Ngajogyaḱartā* niet alleen minutieus alle rituelen, kostuums,



Fig. V.1. Transcriptie door Land van de grafische notatie van de balungan van *Ladrangan Girang-girang* door Pakoe Alam IV. De letter G aan het einde van iedere gongan (frase) geeft de afsluitende slag op de gong weer. Vergelijk met Bijlage 2. (Groneman 1890)..

vervoermiddelen en voorwerpen gedocumenteerd, die bij het feest gebruikt werden, maar ook het gebruik van de talrijke gamelanorkesten van de kraton. Net als bij de talrijke getoonde erfstukken (*pusaka*), zoals wapens en objecten van edelsmeedkunst (Afb. I.4) hebben ook vele muziekinstrumenten niet alleen een individuele naam, maar ook een individuele geschiedenis, die doorgaans mythisch van aard is. Door tijdens *garebeg* deze erfstukken met veel eerbied openlijk te presenteren, versterkten en legitimeerden zij de status van de vorst en diens rijk. De geschiedenissen van deze *pusaka's* zijn echter historisch oncontroleerbaar en vaak erg fantastisch. Westerlingen zijn daarom geneigd hiervoor niet al te veel belangstelling te tonen. Groneman besteedt er juist wel aandacht aan en richt zich dus niet alleen op belangstellingsgebieden die typisch zijn voor westerse onderzoekers, zoals transcripties, organologische beschrijvingen en toonmetingen. Zo geeft hij informatie over de afkomst van de meest eerbiedwaardige gamelan van de kraton, de *kyahi Munggang*, die op dat moment meer van 400 jaar oud moest zijn.

Hij moet een erfstuk zijn van de vorsten van Mâdjâpahit, volgens anderen zelfs van B□ lambângan, en door de Sultans van D□ mak en Padjang op 't rijk van Mataram zijn overgegaan. In den oorlog met de Chineezers werd hij door den Mataram'schen veldheer Mangkoe Boemi medegevoerd en behouden, toen deze prins later tegen zijn vorst opstond en ten slotte door de Oost-Indische Compagnie tot sultan van 't nieuw gevormde rijk Ngajogyâkartâ verheven werd. (Groneman 1895:42)

De nauwgezette beschrijving van de *garebeg* én de *sekatèn*-week, die eraan vooraf ging, geeft ons ook een historisch beeld van de muzikale uitvoeringspraktijk. Van alle gamelans van de kraton waren de gamelans *sekatî* tijdens de *sekatèn*-week het belangrijkste, want zij moesten de gelovigen oproepen naar de moskee te komen. (Afb. V.31) De gamelans *sekatî* bestonden uit twee identieke gamelans, de *kyahi Goentoer Madoe* en de *kyahi Nâgâ*, die ieder in een eigen *pendopo* in de kraton bewaard werden. Om vier uur 's nachts werden zij uit de kraton via de alun-alun naar de moskee gebracht, waar ter weerszijden van de ingang twee gamelanhuisjes stonden, de *panggoeng's* (*panggung*). De pelog-instrumenten van de gamelan *sekatî* waren niet heel talrijk, maar vielen op doordat de *bonang* een zeer grote omvang had, zodanig dat de leider van het orkest, de *loerah*, op een krukje achter de *bonang* zat om één rij hoge ketels te bespelen, terwijl tegenover hem een tweede *niâgâ* (speler) op de vloer zat, die een deel van de lage ketels bespeelde.



Afb. V.31. Eén van de twee gamelans sekati, de kyahi Nâgâ, wegens de lichtval opgesteld vóór de zuidelijke panggung bij de moskee. In het midden de *bonang barung* met twee extra ketels, die aan de ene zijde bespeeld wordt door de *lurah niâgâ*, met een witte *kuluk* op het hoofd. Tegenover hem zit zijn helper die de andere rij *bonangketels* bespeelt. Links daarvan een rek met twee *bendé*'s, rechts de *bedug*, die de functie van de afwezige *kendang* overneemt. (Groneman 1895)

Het repertoire bestond uit meer dan 28 *gendings sekati*, die door de beide orkesten beurtelings gespeeld werden. Van drie muziekfragmenten geeft Groneman een notenvoorbeeld, ook al weet hij dat een Europese notatie niet ideaal is. Het eerste voorbeeld is 'de eerste regel van 't inleidend klaagmotief van den bonang, de *g nding s kati*; de tweede van den aanhef van een saron-allegro, en de derde van zulk een allegro in volle kracht.' (Fig. V.2.) Karakteristiek voor de *gamelan sekati* was de aanwezigheid van een *bedug*, een grote trom die traditioneel gebruikt wordt om de uren van het gebed aan te kondigen.



Fig. V.2. Motieven van de *gamelan sekati* te Yogyakarta. (Groneman 1895).

'Zijn harde en doffe slagen dreunen in den aanvang vrij spaarzaam, later veelvuldiger, door den zwellenden gamelan zang, wanneer déwi Pertimah, de dochter van den profeet, den marteldood harer beide zonen, bagénda Hásan en -Hoesin, beweened, voorondersteld wordt zich op de borst te slaan of in wanhoop op den grond neder te zinken.' (p.9)

Na de laatste dag van de sekaten-week bezoekt 's avonds de sultan zelf de moskee.

Zoodra de Sultan in dien nacht 't voorplein van den tempel betreedt, wordt dezelfde zang op beide gamelan's uitgevoerd. Nadert zijne hoogheid een der *Panggoeng's*, altijd 't eerst de zuidelijke, dan wordt de daar bespeelde gamelan luider geslagen, en weder zeer zacht getokkeld te worden, wanneer de vorst de trappen beklommen heeft en zich eenige oogenblikken bij dat speeltuig ophoudt. (p.10)

Als dan de sultan voor middernacht naar de kraton is teruggekeerd worden beide gamelans volgens een nauwkeurig protocol weer teruggebracht naar hun bewaarplaatsen in de kraton. De volgende dag vindt de *garebeg* plaats, die door Groneman in alle details beschreven wordt. Hij vermeldt daarbij hoe een aantal bijzondere muziekinstrumenten, heilige erfstukken, zoals de vier *bendé's*, een *rehab* en een *kendang*, onder *pajongs* meegevoerd werden. (Afb. I.19.) Ook hier vermeldt Groneman uitgebreid de legendarische verhalen waarmee deze *pusaka's* de mythische afkomst van de vorst uit de tijd van het machtige Mataram-rijk verbeeldde.

Tegenwoordig wordt zowel in Yokyakarta als Surakarta het gamelanspel tijdens de sekatenweek en bij de *garebeg*-processie, nog steeds in hoge eer gehouden. Wel zijn er bij het feest enkele wijzigingen opgetreden. Zo is het wederzijdse eerbetoon van de sultan en de resident na de koloniale tijd vanzelfsprekend vervallen. Ook hebben enkele gamelans plaats gemaakt voor andere. De *Kyai Naga*, die Groneman beschrijft, is tegenwoordig vervangen door een kopie van de *Kyai gunturmadur*: de *Kyai Naga Wilogo*. De draagbare *Kyai Guntur Sari*, die de Delftse optocht inspireerde, wordt nog steeds in de processie meegedragen.

VI. DE LATERE JAREN VAN DE LANGE

De carrière van Daniël de Lange

Na de studies en commentaren die Daniël de Lange naar aanleiding van de tentoonstellingen in Arnhem en Amsterdam maakte, is er geruime tijd niets van hem te lezen over de gamelan. Waarschijnlijk komt dit door het feit dat zijn carrière in de hoofdstad zich ontwikkelt tot een hoogtepunt, wat blijkt uit een aantal belangrijke successen en benoemingen¹¹⁷. In 1881 had De Lange een aanvang gemaakt met een klein a capella koor, dat uit professionele zangers bestond en waaraan bij gelegenheid een organist meewerkte. Het programma bevatte van meet af aan composities uit de renaissance en uit de tijd van de Nederlandse republiek. Werken van Sweelinck en liederen uit Valerius Gedenck-Clanck beleefden een niet te onderschatten revival. In 1885 maakte het koor een concertreis naar Londen, gevolgd door een zeer succesvolle reis in 1892 via Duitsland naar Wenen. Bij terugkomst werd het koor en zijn dirigent op 24 september 1892 in het volledig uitverkochte Concertgebouw gehuldigd met een lauwerkrans en een



Afb. VI.1. In het Concertgebouw voert Daniël de Lange het woord ten overstaan van enkele oplettende jonge heren. Fragment van een aquarel door Anton Molkenboer. (Noltenius 1969)

¹¹⁷ Viotta 1893, passim.

de opera *De val van Kuilenburg*, het muziekdramatisch werk *Liobe* op een gedicht van Frederik van Eeden en *De Roze* op tekst van Albert Verwey, dat een goede ontvangst genoot. Later beperkt hij zich echter tot het componeren van enkele liederen en kleinere koorwerken.

Naast alle koren en orkesten die De Lange onder zijn hoede kreeg, volgde hij J.P. Heije op als algemeen secretaris van Toonkunst. Ook het muziekonderwijs kwam steeds nadrukkelijker in beeld. De Lange werd in 1895 directeur van het Amsterdams Conservatorium, dat hij samen met o.a. Frans Coenen (eerste directeur), Henri Bosmans, Joseph Cramer en Julius Röntgen had opgericht in 1883. Als leraar maakte hij niet alleen indruk bij zijn conservatoriumleerlingen en privé-leerlingen zoals Mathijs Vermeulen; ook had hij grote invloed op het muziekonderwijs van de Amsterdamse lagere scholen: vrijwel overal werd de door hem bepleite cijfermethode (volgens Galin-Paris-Chev ) voor het noteren van diatonische melodieën ingevoerd. Aan het einde van zijn indrukwekkende carrière werd hij bij zijn 70e verjaardag in 1911 alomt gehuldigd. Julius Röntgen schreef een lovend artikel in *Eigen Haard*¹²⁰ en Adri Bleuland van Oordt schilderde zijn portret in olieverf, dat tot op de dag van vandaag in het Amsterdams Conservatorium hangt. (Afb. VI.14)

Naast al deze drukke bezigheden onderhield De Lange contacten met wetenschappers die zich interesseerden voor de muziek uit Nederlandsch-Indië. Bij de reeds bekende geleerden van zijn kennissenkring - Veth, Loman, Serrurier, Land en Scheurleer - voegde zich na de eeuwwisseling dr. Johan F. Snelleman. Van huis uit was Snelleman zo loog, en had samen met Daniël Veth deelgenomen aan de expeditie naar Sumatra die in 1878 door het Aardrijkskundig genootschap georganiseerd was¹²¹. (Afb.I.25.) In 1884 had Snelleman meegemaakt hoe de jonge Daniël Veth bij een expeditie in Angola overleed. Later werd hij directeur van het Museum voor Volkenkunde in Rotterdam (tegenwoordig Wereldmuseum Rotterdam).

Musique des Indes Néerlandaises

Op grond van De Lange's relaties in Parijs en zijn bekendheid met de wetenschappelijke wereld, ontstond in 1905 een plan om samen met Snelleman, een artikel over de muziek uit de Indische archipel te schrijven ten behoeve van de groots opgezette *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire* onder redactie van Albert Lavignac, een leerling van De Lange uit diens Parijse tijd. De twee auteurs begonnen enthousiast aan hun taak en al snel was er een tekst samengesteld waarin de diverse aspecten van de muziek uit Nederlandsch-Indië beschreven werd onder de titel: 'La Musique et les Instruments de musique dans Les Indes Orientales Néerlandaises'. De Lange verzorgde samen met Taco de Beer de Franse vertaling en liet deze door zijn oud-leerling en vriend, de organist Charles Tournemire corrigeren.

Uit de nagelaten brieven van Snelleman en Lavignac¹²² blijkt dat weldra ook foto's voor het artikel gemaakt werden. Snelleman gaf daarvoor de opdracht aan Dr. Schmeltz en stuurde de foto's naar De Lange in Amsterdam. Deze stuurde de tekst samen met 25 van de 43 foto's naar Parijs, waar Lavignac enthousiast reageerde ('les belles photographies du Dr. Schmeltz') en schreef dat hij naar de foto's lijntekeningen zou laten maken. Voordat de lijntekeningen naar de graveur zouden gaan, stuurde Lavignac deze eerst naar De Lange met de vraag of hij goed wilde kijken of er geen fouten gemaakt waren. Vervolgens stuurde De Lange de lijntekeningen weer naar Parijs en hield de foto's zelf. Zodoende kwamen de foto's uiteindelijk via de nalatenschap van De Lange in het archief van het Nederlands Muziek Instituut terecht¹²³. De instrumenten die op deze foto's zijn vastgelegd waren oorspronkelijk afkomstig uit het Koninklijk Kabinet van

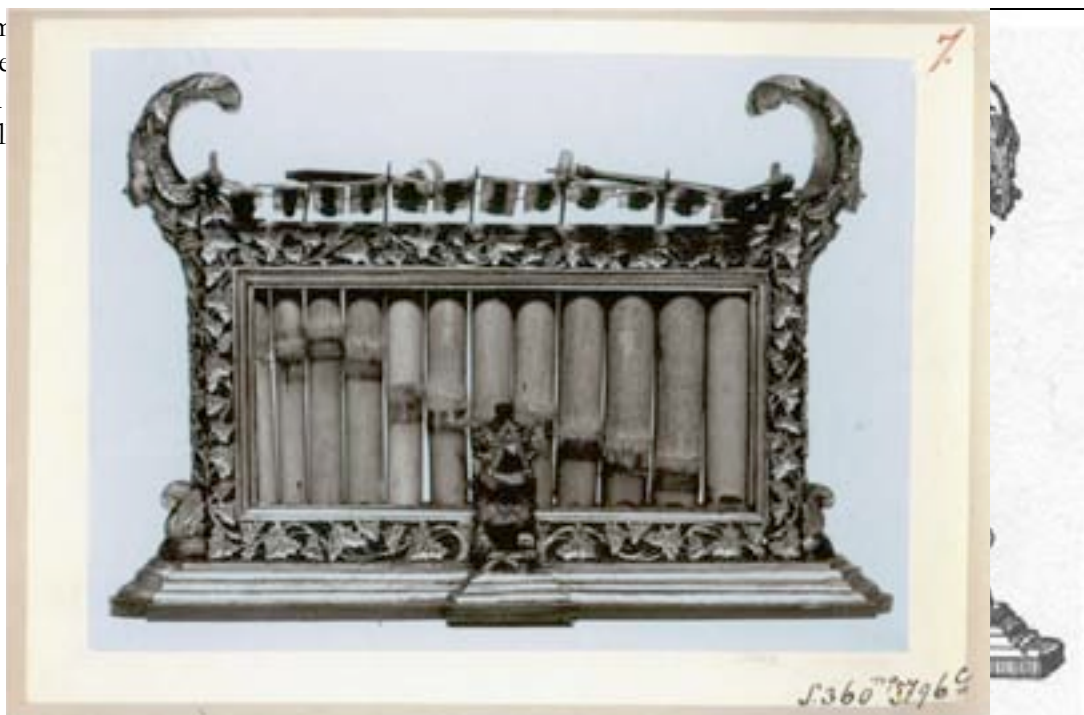
¹²⁰ EH, 8-7-1911

¹²¹ AW 1878, nr.49:2-3

¹²² NMI, De Lange, archief 83.

¹²³ Op enig moment werden teksten en beeldmateriaal van het archief van De Lange van elkaar gescheiden. De teksten kwamen in het Nederlands Muziek Instituut terecht, maar gelukkig ontdekte ik dat de inventaris van het archief 43 foto's van Indische muziekinstrumenten vermeldde. Enig zoeken in het Haags Gemeentemuseum bracht aan het licht dat daar de 43 foto's bewaard werden, maar dat men onbekend was met de oorsprong en de betekenis van de foto's. Door vergelijking met de figuren in de *Encyclopédie* van Lavignac ontdekte ik dat het de foto's betrof die in 1905 in opdracht van Snelleman zijn gemaakt door Dr. Schmeltz..

Zeldzaam
Indië, die
waren in
voor Vol



Afb. VI.4 Gender uit het Koninklijk Kabinet voor Zeldzaamheden. De foto werd in 1905 in opdracht van Snelleman gemaakt door dr. Schmeltz en diende als voorbeeld voor de afbeelding in het artikel van Snelleman & De Lange. (Encyclopedie 1922:3151)

Vergeleken met de afbeeldingen van diverse instrumenten uit de volksmuziek valt de serie gamelan-instrumenten door zijn zeer fraai gesneden houtwerk sterk in het oog. De *gender* is ter weerszijden gedecoreerd met zelden voorkomende antropomorfe kopjes met edele trekken en aan de onderzijde met een kop van een beest (een makara?) die het geheel lijkt te dragen. (Afb. VI.3, 4 en 5.) De vormgeving doet bovendien sterk denken aan de *gender* die Raffles afbeeldde (Afb. I.2.) en aan de *gender* uit Claydon House. (Afb. I.5.)

Net als alle 18 exemplaren uit deze serie gamelaninstrumenten is de *bonang* rijk met verguld snijwerk van botanische motieven voorzien. (Afb. VI.6 en VI.7) De gongstandaard met *gong*, *kempul* en *rojehs* toont zoals gebruikelijk de twee *nāgā's*, maar deze zijn door de schrijnwerker op een meesterlijke wijze ineengestrengeld, en doet niet onder voor die van de Raffles-gamelan in het British Museum. (Afb. VI 8, 9, 10 & 11) Het enige verschil is dat de gamelan uit het Koninklijk Kabinet voor Zeldzaamheden een model is en de gamelan uit het British Museum de normale grootte heeft. De oorspronkelijke instrumenten, die ten voorbeeld hebben gestaan aan de modellen, waren op grond van de weelderige decoratie zonder twijfel te vinden bij een van de rijkste en machtigste kratons van midden-Java.

Nadat de illustraties waren ingezonden vroeg De Lange of Lavignac ook notenvoorbeelden wenste. Deze vraag werd positief en enthousiast beantwoord, en zodoende stuurde De Lange een flink aantal notenvoorbeelden op die hij putte uit de transcripties die Land had gemaakt ten behoeve van *De gamelan te Jogjakarta* van Groneman. Wij herkennen in het artikel niet alleen transcripties van de *balungans* in de verschillende *laras* (*patets*) in *pelog* en in *slendro*, maar ook de volledige partituur van de *ladrangan Girang girang*, inclusief de analyse.

¹²⁴ Mededeling van mevrouw A. Wassing, conservatrice Maleis cultuurgebied, Wereldmuseum Rotterdam.

¹²⁵ Over de herkomst van de modellen is niets bekend. Men kan zich voorstellen dat de overdracht van de modellen van de gamelan de relatie tussen een van de vorstenhuizen van Jogjakarta of Surakarta enerzijds en koning Willem I van Nederland anderzijds bevestigden. In 1812 had Raffles de kraton van Jogjakarta veroverd en geplunderd, in 1825 was Dipo Negoro, de zoon van de sultan, in opstand gekomen en uiteindelijk hadden de Nederlanders met sluwe listen de Java-oorlog in 1830 in hun voordeel kunnen beëindigen. De machtsverhouding die daarna ontstond bleef voor lange tijd stabiel.

Talrijke tekstfragmenten uit eerdere bronnen zijn in de tekst herkenbaar, o.a. de amusante beeldspraak van De Lange uit 1879 over de melodie van de gamelan die in het geheel lijkt te verdrinken: 'La pauvre melodie est comme noyée dans cette mer de sons; de temps en temps seulement, elle montre un bras ou une main pour prouver qu'elle est toujours là. En est-il autrement dans notre musique moderne?' De laatste opmerking verraadt dat De Lange ook ten opzichte van moderne muziek twijfelachtige gevoelens koesterde, net als zijn oude leermeester Verhulst, die destijds niets wilde hebben van 'nieuwlichters' als Berlioz en Wagner.



Afb. VI.5 Gender uit het Koninklijk Kabinet voor Zeldzaamheden, model, L 37 tot 40 cm; B 4 cm; H 21 cm. De uiteinden zijn uitgemonsterd met zeldzame antropomorfe koppen. Midden onder torst een fabeldier de met ranken en vruchten uitgevoerde kast. (MV 360-4788)



Afb. VI.6 Bonang uit het Koninklijk Kabinet voor Zeldzaamheden, gefotografeerd door Schmeltz in 1905, ten behoeve van het artikel van Snelleman en De Lange. (GM)

In de tekst wordt niet alleen gesproken over het instrumentarium, de vormleer, en de verschillende *patets*, maar ook over de gongfabricage. Dit onderwerp was door Jacobsen en Van Hasselt voor het eerst serieus bestudeerd in Semarang, waar in de kampong Gendingan zeven gongsmeden gevestigd waren die toentertijd als de beste van Java beschouwd werden¹²⁶. In een Nederlandse publicatie van de tekst van Snelleman en De Lange¹²⁷ wordt bovendien nog gesproken van het gieten van gongs *à cire perdue*¹²⁸, dat in de laras Soengei Poear in de Padangse Bovenlanden (Minangkabau) plaatsvond. In het Wereldmuseum te Rotterdam bevinden zich nog enkele gongs en zelfs een mal waaraan Snelleman refereerde. (Afb.VI.12 & 13) Het is mij niet bekend of tegenwoordig nog ergens op Sumatra dit bijzondere procédé gangbaar is¹²⁹. Mogelijk beschreef Snelleman een inmiddels historische situatie.

Ook over de stemming van de gamelan gaven de auteurs de stand van zaken van de toenmalige muzikwetenschap. Dat de toonhoogten niet goed in Europees notenschrift weergegeven kunnen worden, wordt geïllustreerd met een notenvoorbeeld waarin wij de hand van De Lange herkennen: zijn weergave van de slendro-reeks bestaat uit twee groepen van drie tonen die ieder de verhoudingen van de 6^e, de 7^e en de 8^e boventoon hebben. (Fig. VI.1.)

De auteurs geven een overzicht van de verschillende waarnemingen die gedaan zijn door Raffles, Wilkens, Smeding, Loman, Poensen, Ellis, Land en Groneman. Opvallend is dat de metingen van



Fig. VI.1. Voorstelling van slendro volgens

De Lange. (*Encyclopaedie* 1922:3154)

ef houten model, dat den vorm an het metalen voorwerp; dan raad weder toe met een warm orei van houtskool en water en kleedsel droog, dan wordt het ruimte ontstaat, om vorm en tot een stevigen gietvorm en in

men het metaal. De vorm wordt stukgeslagen en de gong komt te voorschijn.'

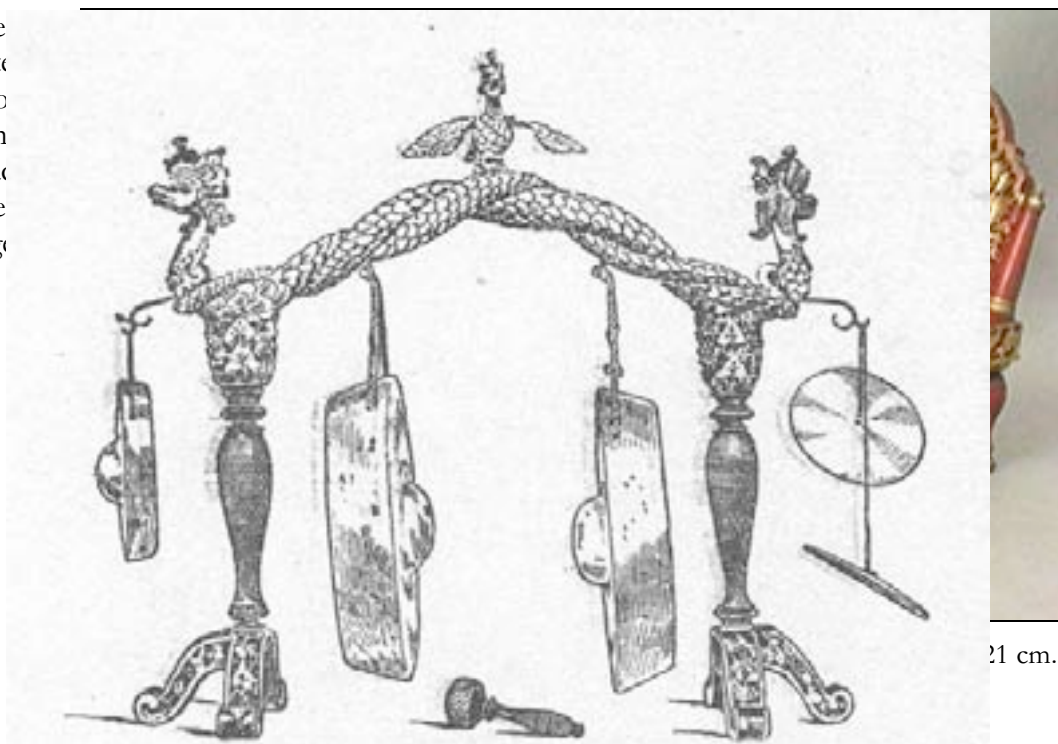
¹²⁶ Jacobsen en Van Hasselt 190

¹²⁷ in: *Encyclopaedie van Nederland*

¹²⁸ Snelleman beschrijft het giet heeft van den te gieten gong, snijdt men de waslaag door, n soldeerboutje. Deze gong van legt daarover, nauw aansluitend verwarmd, zoodat de was doo afmetingen gelijk aan de gong, de ledige ruimte daarvan giet men het metaal. De vorm wordt stukgeslagen en de gong komt te voorschijn.' (Snelleman 1918:816)

¹²⁹ Kunst meldt het gieten van gongs in de Karo districten (Batak) van Noord-Sumatra (Kunst 1973:137)

De
int
vro
bin
tra
De
eig



21 cm.

FIG. 713 et 714. — Les Gongs javanais.

entendons la musique vocale ou instrumentale, c'est notre vieille acoustique européenne qui doit servir de base. De gongs en klokken en trons en

Cette mesure est littéralement (Encyclopédie 1922:3148) à prendre que les séries de sons que l'on entend dans la musique des Indes ne se retrouvent pas dans nos intervalles, et de considérer ce fait comme une erreur, même pardonnable, en dehors du bon chemin, il vaut mieux oublier, autant que possible, notre système de musique et juger sans préjugé si ce que l'on entend, comme quelque chose de spéciale de nouveau, et non pas comme une dégénérescence de notre gamme diatonique. (Encyclopédie 1922:3148)

Ondanks het besef van een eigen identiteit van de muziek uit de Indische archipel, is het artikel nog niet geheel ontdaan van elementen van vergelijkende cultuurwetenschap. De slendro toonschaal wordt nog steeds vergeleken met de muziek van de Chinezen, de negers, de Grieken en de Schotten. De uiteenlopende metingen van de intervallen in slendro hebben nog geen definitief resultaat, maar Snelleman en De Lange merken wel een tendens naar een toonschaal van vijf gelijke intervallen van ieder 240 cent.



Afb. VI.10. Standaard met gongs van de gamelan van Raffles, mogelijk afkomstig van de kraton van Yogyakarta. Vergelijk het snijwerk van de Afb. VI.9. *Dargadus en de kralen met die van Afb. VI.8, 9 & 10. (BNM)*



Afb. VI.12. Gong, waarschijnlijk gegoten, afkomstig van de Gayo Hoogvlakte, Sumatra. Verworven in 1904 (WM 007607)

De combinatie van tekst, illustraties en notenvoorbeelden maken het artikel in de *Encyclopédie* tot een zeer waardevol exposé omtrent de muziek uit de Indische archipel, waarin niet alleen de gamelan uit Java een plaats heeft, maar waarin ook de muziek van de andere eilanden aan de orde gesteld wordt. De schrijvers stellen dat het onderzoek omtrent de Javaanse muziek tot meer begrip en meer waardering heeft geleid.

L'examen de cet art fit naître, et l'intérêt conduisit à l'appréciation. Jusqu'ici, quand un Européen parlait de la musique javanaise, il déclarait que cette sonnerie ne manquait pas de suavité, entendue à distance; mais, de nos jours, elle est bien mieux appréciée. Ce n'est qu'à la longue qu'on apprend à estimer à sa véritable valeur. Ce n'est que peu à peu que notre oreille, gâtée par l'influence pernicieuse des fausses relations de notre gamme bien (?) tempérée, s'accoutume aux intervalles du système de là-bas; (*Encyclopédie* 1922: 3165)

En niet alleen moesten de Europeanen aan de stemming wennen maar ook aan het maatgevoel. Het accent lag immers niet aan het begin maar aan het einde van de maat, aldus de auteurs.

De uiteindelijke publicatie liet echter lang op zich wachten. Ten eerste viel de organisatie van een grootschalig project als de *Encyclopédie* tegen, en Lavignac excuseerde zich tegenover De Lange voor het trage tempo, omdat hij met 142 medewerkers in de hele wereld te doen had, met wie hij over allerlei détails moest corresponderen. Nadat het manuscript inclusief afbeeldingen en notenvoorbeelden in Parijs afgeleverd was gingen de participanten ieder hun eigen weg. Snelleman gebruikte de tekst voor een artikel over 'Muziek en muziekinstrumenten' dat in 1918 alleen onder zijn naam verscheen in de *Encyclopaedie van Nederlandsch-Indië*. Dit artikel ontbeert echter de illustraties en de notenvoorbeelden, zodat het in wezen niet veel verder komt dan diverse 19e-eeuwse verhandelingen, waarin schrijvers omstandig met woorden proberen uit



Afb. VI.13. Mal voor een bonangketel. De opstaande paal wordt in de grond gestoken, zodat de paddestoelvormige mal de binnenkant van de toekomstige ketel aangeeft. Hieromheen wordt een waslaag aangebracht. Als de waslaag hard geworden is wordt deze vervolgens verwijderd door het wasmodel in twee helften te snijden, waarna deze weer met een soldeerboutje aan elkaar worden gesmolten. (zie ook hst.VI, noot 128) Afkomstig uit Minangkabau, Kota Gedang of Silungkang, verworven in 1913. (WM 020965)

te leggen hoe instrumenten eruitzien en hoe muziek klinkt. (Zo neemt hij de beschrijving en analyse van de *ladrangan Girang girang* in extenso over, zonder dat de lezer ook maar één noot kan volgen.) De Nederlands tekst is vrijwel hetzelfde als de Franse, op een enkel onderdeel na, zoals de opmerkingen over het gieten van gongs. Nadat De Lange zijn werk aan de *Encyclopédie* afgehandeld had, nam hij weer andere projecten ter hand, zoals de *Exposé d'une Théorie de la musique*, waarin hij nog eenmaal van de gamelan gewag maakte. Hij raakte na zijn pensionering verslingerd aan de theosofie en emigreerde in 1914 naar Californië. In Parijs ondervond het werk aan de *Encyclopédie* ongetwijfeld door de Eerste Wereldoorlog nog meer vertraging, zodat het artikel over 'La musique et les instruments de musique dans les Indes orientales Néerlandaises' pas in 1922 verscheen en dus een kennisniveau presenteerde dat inmiddels 17 jaar oud was.

Exposé d'une Théorie de la musique

Een paar jaar na de samenstelling van het artikel voor de *Encyclopédie* publiceerde De Lange in Parijs een boekwerkje *Exposé d'une Théorie de la musique*, waarin de ervaringen met de gamelan nog eens aan de orde komen. De publicatie omvat een compilatie van gedachten omtrent de beginselen van de muziek die de inmiddels 67-jarige conservatoriumdirecteur in Amsterdam gedurende zijn lange loopbaan gevormd heeft. (Afb.VI.14) De Lange financierde de publicatie zelf. De rekening van uitgever Fischbacher in Parijs aan Dan. de Lange, P.C. Hooftstraat 21 te

Amsterdam, gedateerd 31 december 1908, vermeldde een bedrag van 1113,60 Franse Franken, dat in twee termijnen betaald moest worden¹³⁰.

De Lange begint zijn betoog met een bespiegeling over de verschillende culturen in Europa: de latijnse versus de germaanse, en komt tot de conclusie dat de verschillende muziekstijlen naar elkaar toegroeien door het werk van componisten als Liszt en Wagner. De conclusie van de schrijver is dat in zijn tijd een streven waar te nemen is om de muziek en de poëzie zoveel mogelijk te laten samensmelten, en dientengevolge dienen de beide kunsten op een andere wijze benaderd te worden dan tot dusver het geval was. Daarom wil De Lange in zijn boek een uiteenzetting geven van de muziektheorie die in zijn tijd actueel is: *Exposé d'une théorie de la musique en rapport avec le développement de cet art à notre époque*.¹³¹

Vervolgens komt De Lange als pedagoog aan het woord. Hij schetst de ontwikkeling van het kind, die hij met de ontwikkeling van de mensheid vergelijkt: het leren spreken, het leren zingen; het leren lopen, het leren dansen. Hij schetst een natuurlijke ontwikkeling zonder al te veel hulpmiddelen. De schrijver beveelt het gebruik van eenvoudige liedjes aan, die gelijke tred houden met de ontwikkeling van het kind. Maar wat gebeurt er meestal? Het kind wordt geconfronteerd met ingewikkelde muziekwerken die de grote mensen aan de piano spelen en die helemaal niet op het ontwikkelingsniveau van het kind liggen. De Lange neemt deze situatie als startpunt voor een zeer kritische opmerking over de piano: 'Le piano étant de tous les instruments le plus imparfait au point de vue de l'intonation, des nuances et de l'expression.' Hij stelt dat tijdens de elementaire muzikale opvoeding juist helemaal geen gebruik van de piano gemaakt moet worden en prefereert het vóórzingen of het gebruik van strijkinstrumenten. De menselijke stem is bovenal het beste muziekinstrument om alle nuances te kunnen weergeven. Vergeleken met de gebrekkige wijze waarop de piano met zijn vaste toonhoogten de menselijke stem kan imiteren, zou zelfs de fonograaf nog beter in staat zijn om alle nuances en buigingen van de stem weer te geven.

Voor de niet-ontwikkelde mens is muziek niet veel meer dan overdrijving van de gewone taal. Maar ook geciviliseerde mensen zullen zich bij sterke emoties niet aan de piano zetten, tenzij zij zeer ontwikkelde musici zijn die gewend zijn om in muziek uitdrukking aan hun gevoelens te geven. Nee, ieder ander mens zal bij sterke emoties roepen en schreeuwen; en deze uitdrukkingsvorm moeten we zien als een embryo, een primitieve vorm van dat wat men muziek noemt. Aldus beschouwd kan de toonkunst gezien worden als een taal waarvan het gezang de basis is. Ook het verloop van de muziekgeschiedenis bevestigt deze stelling, zoals De Lange in het vervolg zal aantonen. Hij benadrukt dus dat in de ontwikkeling van de muziekleerling en door de ontwikkeling van de muziekgeschiedenis zich als het ware een evolutie voltrekt van primitive (niet-westerse) naar geciviliseerde (westerse) uitdrukkingsvormen, die in de allereerste plaats tot uitdrukking komt door het gebruik van de menselijke stem.

Dan schetst de schrijver zijn vertrekpunt: de Ouden en de minder geciviliseerde volkeren, die alle een vergelijkbaar type pentatonische toonladder kennen: c - d - e - g - a - c; een ladder zonder subdominant en zonder leidtoon! Wat voor muziek zou men zich daarbij moeten voorstellen als niets naar een tonica wijst? Maar dan zegt De Lange dat het toeval hem heeft geholpen om juist op dit gebied onderzoek te doen. Hij getuigt over zijn kennismaking met de gamelanmuziek die door 'l'orchestre de la Cour du Prince de Solo' in Arnhem klonk.

¹³⁰ NMI De Lange, archief 85.

¹³¹ Er zijn geen aanwijzingen dat De Lange ooit kennis maakte met de wayang. Was dat wel gebeurd, dan zou hij wellicht een opmerkelijke overeenkomst tussen de uitgangspunten van Wagner en die van het wayangtheater geconstateerd kunnen hebben. In zijn brochure *Oper und Drama* pleitte Wagner voor herstel van evenwicht tussen de poëzie en de muziek. De poëzie moet de handeling weergeven, maar het orkest laat horen wat niet in de tekst tot uitdrukking kan komen. De beste handeling zou volgens Wagner niet aan de historische werkelijkheid, maar aan de mythe ontleend moeten worden, want de mythe heeft een geldigheid van alle tijden. Evenzo baseert het Javaanse wayangspel zich op de mythologische verhalen uit het hindoeïstische verleden, en staat het het gezang en de spreektekst van de *dalang* in het middelpunt, terwijl het gamelanorkest datgene uitdrukt wat niet in de tekst te horen is.

Parmi les instruments dont se servaient ces 'artistes' des Indes Orientales, plusieurs étaient dans le mode 'Stendro' [sic], mot qui signifie: *Carcasse*. Les autres modes javanais nommés: 'Barang', 'Miring', etc., sont des variétés du mode 'Stendro'. Quelques professeurs (MM. Land, Figée, Loman) et moi nous avons fait le calcul exact des sons dont se compose le 'Stendro' et nous avons trouvé que ce mode est formé par deux quarts justes entre lesquelles est intercalé le septième son des harmoniques, soit 6 7 8/6 7 8 ou:



Comment expliquer ces rapports de sons qui paraissent impossibles pour notre oreille? (p. 8-9)

De informatie die De Lange geeft, is weliswaar niet zo correct qua terminologie¹³², maar onderbouwt wel zijn standpunt: dat de Javaanse stemming, die voor Europese oren zo onwennig is, niet anders dan op natuurtonen berust. Daarom is de toon tussen *d* en *g* *e* noch *f*. Het is de 7e boventoon die zich tussen de 6^e en de 8^e in bevindt, maar die door westerse oren als een te grote secunde ervaren kan worden. Niettemin is het de meest natuurlijke opeenvolging van tonen. Hierboven zagen we dat De Lange hetzelfde schema in de Encyclopédie afbeeldde. (Fig.VI.1) De onzekere plaats van een toon die tussen andere in ligt, herkent De Lange ook als fenomeen uit zijn pedagogische activiteiten. Hij zegt dat er in het zangonderwijs altijd kinderen zijn die zich vergissen in de correcte toonhoogte van de noten tussen *d* en *g*, met name daar waar er een duidelijk onderscheid tussen hele en halve tonen gemaakt moet worden. Daarom moet de *e* altijd zo laag mogelijk gezongen worden¹³³. De Lange vindt zich door deze vergelijking gesterkt om de ontwikkeling van kinderen te vergelijken met de ontwikkeling van weinig geciviliseerde volkeren. En dat geeft hem tevens de argumentatie om zijn fundamentele theorie van de muziek hierop te grondvesten.

C'est par de telles expériences que j'ai été conduit à constater que les connaissances musicales des peuples qui sont restés en dehors de la civilisation européenne sont, à peu près, au même niveau que celles d'un de nos enfants de 10 à 12 ans. (p.9-10)

Vervolgens bouwt De Lange verder aan zijn theorie door de toonladders van de oude Grieken te verbinden met de natuurlijke toonladder, zoals hij die bij de Javanen heeft aangetroffen. 'Le mode chromatique et le mode enharmonique des Grecs nous paraîtront tout naturels.' (Fig. VI.2.)

¹³² Tot driemaal toe is *Stendro* gedrukt in plaats van *Slendro* of *salendro*, terwijl de betekenis verward is met die van de term *balungan*: skelet. In het manuscript van de Exposé staat wel steeds een l, maar met een krullerig streepje erdoorheen, een soort tilde, alsof dit een bijzondere uitspraak wil suggereren. De drukker heeft dit als letter t aangezien. Ook in het jaar van de Arnhemse tentoonstelling vergiste De Lange zich: hij noemt 1878 in plaats van 1879.

¹³³ Dit klopt ook met mijn eigen ervaringen. Bij amateur-koren worden leidtonen of een verhoogde IVe trap vaak te laag geïntoneerd. Het moeilijkste is een overmatige secunde met aan weerszijden een kleine secunde.

Na deze uiteenzettingen besluit De Lange dit hoofdstuk (II) met enkele algemene stellingen die de grondslag van zijn muziektheorie vormen:

- 1° Een algemene muziektheorie moet gebaseerd zijn op de zang, niet op instrumentale muziek.
- 2° Niet de harmonie, maar de melodie is het fundamentele element in de muziek.
- 3° In de melodie hebben de boventonen 5, 6, 7, 8, 9, 10, 15 en 16 een belangrijke rol.
- 4° Naarmate de toonkunst zich ontwikkelt bedient men zich van meer ingewikkelde intervallen die ontleend zijn aan de boventonen.
- 5° Zelfs in de muziek van weinig geciviliseerde volkeren is de reine kwart het meest gangbare interval.
- 6° Aan het einde van een kwart vindt men een nieuwe tonica.
- 7° De theorie van de Grieken ging uit - net als de onze - van slechts twee modi: de *diatonische* en de *chromatische* mode.

Deze uitspraken worden in de daaropvolgende hoofdstukken nader toegelicht.

In dit verband is vooral van belang dat De Lange ook al in de inleiding tot de *Godsdienstige Cantate* de natuurlijke stemming gepropageerd had. Opmerkelijk is inderdaad dat de term evenredige of getempereerde stemming in het boek in het geheel niet voorkomt. Intervallen worden in komma's aangeduid en de schrijver behandelt uitgebreid het verschil tussen grote en kleine halve tonen en grote en kleine hele tonen. Daarbij bekritiseert hij de Latijnse nomenclatuur voor de noten, want deze notennamen (do, re, mi enz.) zijn niet gerelateerd aan de functie van tonica of dominant. In het Frans heet in de toonladder van C de do tonica, maar in andere toonladders heeft de tonica een andere naam. Dat is onlogisch en verwarrend voor beginnende leerlingen. In het zangonderwijs geeft De Lange daarom de voorkeur aan het gebruik van 1 - 2 - 3 - 4 - 5 - 6 - 7 - 8 voor de notennamen van de toonladder. 1 staat altijd voor de tonica, 4 staat altijd voor de subdominant en 5 altijd voor de dominant. Welke ladder ook gezongen wordt, de leerling zal veel bewuster worden van de trappen, waardoor de leerling dus ook bewuster zal omgaan met het verschil tussen de grote en kleine hele tonen, en in het algemeen zuiverder zal gaan zingen. Dat is opnieuw reden om de piano met zijn vaste toonhoogten naar de uithoeken van de muziekschool te verbannen. 'Il est bien évident que toute théorie basée sur le son fixe est condamnée d'avance.'

De plaats van de noten in de toonladder, en daarmee de melodische functie, bepaalt ook op welke plaatsen en op welke momenten de hoofd- en nevenakkoorden geplaatst moeten worden.



Fig. VI.2. *Exposé*, p. 10.

Daarbij verwijst De Lange naar Hugo Riemann die stelt dat iedere muzikale zin met een zwak moment begint¹³⁴. Hij geeft vervolgens een aantal voorbeelden van toonladders, in arabische cijfers weergegeven, die in een bepaald metrum gevat zijn en waaraan de hoofdfuncties (I, IV, V)

¹³⁴ Comme preuve Riemann fait observer que l'on ne peut commencer une respiration qu'en inhalant, que l'on ne peut commencer l'action de marcher qu'en levant un pied.

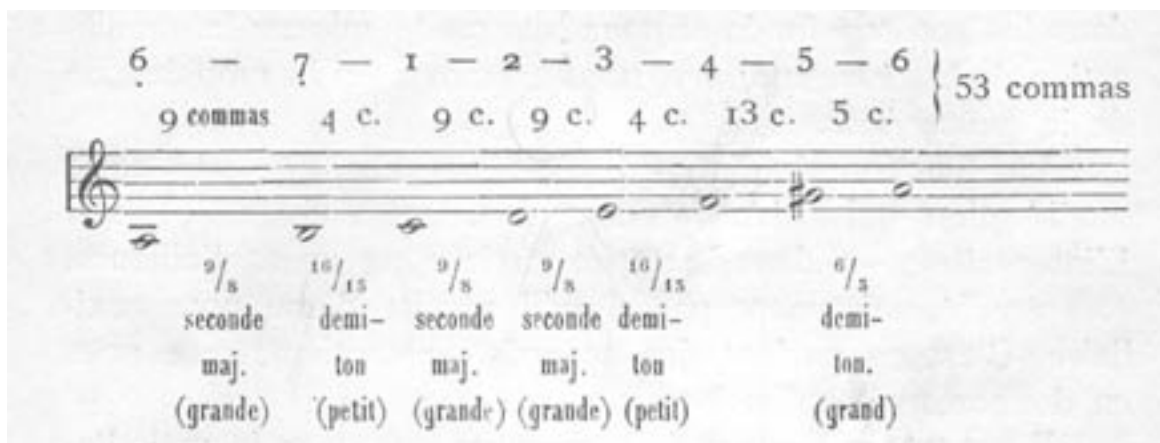


Fig. VI.4. Exposé, p.40, mineurladder.

toegevoegd zijn. De tonica moet steeds op een sterk maatdeel vallen, zodat de plaatsing van de dominant en subdominant op de zwakke momenten vallen. (Fig. VI.3.) De ritmische plaatsen van de akkoorden worden in de hoofdstukken VI en VII nader besproken. Daarbij gaat De Lange steeds van het tetrachord uit als melodische bouwsteen voor de toonladder.

Zoals De Lange bij de majeur-ladders de melodische stappen volgens de natuurlijke stemming laat verlopen, zo behandelt hij ook de mineur-ladders in de natuurlijke stemming. In het voorbeeld dat hij van de ladder van a klein geeft, zijn echter de melodische nummers van de parallelle majeur gehandhaafd: niet a heeft nummer 1, maar c. Het volledig octaaf wordt afgemeten aan 53 komma's, waarmee de auteur niet syntonische, maar pythagoreïsche komma's

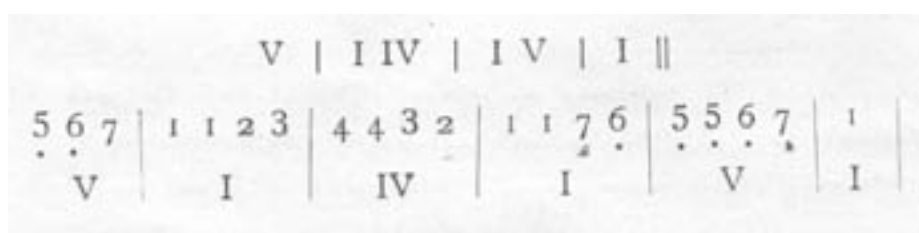


Fig. VI.3. Exposé, p.22. Ritmische plaats van de hoofdfuncties.

bedoelt¹³⁵. Helaas noemt De Lange zijn bronnen niet, maar aannemelijk is dat in kringen van orgelbouwers men op de hoogte was van deze stemming, die inderdaad heel goede mogelijkheden biedt om zuivere ladders te spelen op een instrument met vaste toonhoogten. De 53-kommastemming werd reeds geruime tijd eerder door Nicolaus Mercator beschreven (1668), en vond in de 19e eeuw vooral een pleitbezorger bij de theoreticus Arthur Joachim von Oettingen (1836-1920) die zelfs een 53-toonsharmonium liet bouwen. De Lange maakt er geen melding van, dus waarschijnlijk was hij er niet van op de hoogte, maar het zou hem ongetwijfeld geïnteresseerd hebben!

Binnen de afgebeelde mineurladder van 53 komma's (Fig. VI.4.) is het opmerkelijk dat De Lange als standaard een verhoogde zevende trap gebruikt en dat kleine hele tonen niet in de mineurladder voorkomen. De trillingsgetallen lopen niet helemaal in de pas met de intervallen in komma's: gis - a kan natuurlijk niet de verhouding hebben van 6/5 (kleine tertsen), maar zou het trillingsgetal 16/15 (= 5 komma's) moeten krijgen. De trillingsgetallen van de kleine halve tonen b - c en e - f zouden daarentegen niet 16/15 maar 21/20 (= 4 komma's) moeten hebben.

De harmonische intervallen van de gamelan uit Solo, die De Lange zo op het spoor van de natuurlijke stemming hebben gebracht, leiden in de *Exposé* nog tot verdere bespiegelingen omtrent de chromatische en enharmonische toonladders. Daar waar de auteur toe komt aan de bespreking van akkoorden, harmonieverbindingen en modulaties, zwijgt hij echter in alle talen

¹³⁵ Een pythagoreïsch komma bedraagt 22,6 cents.

omtrent de natuurlijke stemming. Juist daar waar De Lange wijst op de schier eindeloze mogelijkheden voor modulaties blijkt dat hij in wezen met twee maten meet, want de verregaande modulaties, die zo kenmerkend zijn voor zijn tijd (de laat-romantiek) zijn natuurlijk onmogelijk zonder een evenredig zwevende temperatuur. Echter, deze laatste term is in zijn boekje in geen velden of wegen te bekennen; het lijkt wel alsof dit een verboden woord is. Daardoor echter is zijn muziektheorie ambigu: De Lange gaat enerzijds uit van een streven naar de natuurlijke stemming wanneer het vocale muziek betreft, maar anderzijds verzwijgt hij het onderwerp van de natuurlijke stemming juist daar waar het een instrument met vaste toonhoogte betreft, zoals een orgel of piano. We zagen deze tweespalt eerder bij de *Godsdienstige Cantate*, waar de vocale partijen, strevend naar natuurlijke melodische intervallen, ondersteund werden door het orgel, een instrument met vaste toonhoogten, dat wel in een evenredig zwevende temperatuur gestemd móest zijn. Het streven van De Lange naar de natuurlijke stemming is als het ware de zoektocht naar de steen der wijzen, die misschien meer iets zegt over de beweeglijke en artistieke kant van het karakter van de musicus De Lange, dan over de systematisch-wetenschappelijke instelling van zijn aard. Hij was uiteindelijk geen geschoold wetenschapper, zoals de door hem bewonderde 'célèbre Riemann'.

Kritieken op *Exposé d'une Théorie de la musique*

Hugo Riemann kreeg het werkje onder ogen en wijdde er een kritiek aan in het *Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft*.

Nach langem Sinnen, was eigentlich der leitende Gedanke dieses merkwürdigen Schriftchens sein möchte, das ohne erkennbares System abgefaßt, beinahe aphoristisch allerlei Probleme anschneidet, glaube ich etwa folgendes sagen zu können. (p.249)

Riemann doet verslag omtrent De Lange's kennismaking met de gamelanmuziek en de toonmetingen die hij met zijn collega's heeft verricht. Hij vermeldt het feit dat de auteur de melodie en het ritme prefereert boven de harmonie als basis voor de muziektheorie, en diens voorkeur voor de natuurlijke stemming waarbij de verhoudingen van de natuurtonen 6, 7 en 8 het startpunt zijn. Na een korte bespreking van de diverse toonladders komt Riemann echter met een kritische opmerking:

Der Kardinalfehler der Darstellung De Lange's ist natürlich der Circulus vitiosus, daß die Harmonie als Grundlage abgelehnt werden soll und doch die harmonischen Begriffe der Quintverwandschaft (wenn auch in der Form der Quarte) und der Septimenverwandschaft das Regulativ des Ganzen bilden. Die Einführung zweier Septimenbestimmungen in die Pentatonik ist aber eine viel kompliziertere harmonische Grundlage als die bloßen Quintestimmungen, wie sie die chinesischen Theoretiker seit Jahrtausenden als Erklärung der Skala aufgestellt haben, und der damit gegebene Dualismus der Skala (6., 7. und 8. Ton der Unterskalen von *g* und *c*) läßt eine eigentliche Tonalität gar nicht zustandekommen. (p.250)

De introductie van septiemverhoudingen in de toonladder, zoals die afgeleid was van de gamelan, zou inderdaad zeer gecompliceerd worden als men op die basis transposities zou willen maken, zoals op een klavier met de westerse toonladders mogelijk is. Bij de gamelan is daar echter geen sprake van; per toongeslacht beschikt men slechts over één set gestemde instrumenten.

Riemann verbaast zich over het feit dat De Lange ondanks het ontbreken van een verklaring voor de mineur-toonladder, toch bij zijn uiteenzettingen over harmonie de dualistische theorie¹³⁶ aangrijpt die hij ontleend heeft uit de Harmonielehre van Riemann zelf. (We zagen al eerder dat er opmerkingen te maken zijn bij de voorstelling van de mineur-ladder volgens De Lange.) Juist omdat De Lange niet de harmonie, maar de melodie als beginsel van de muziek

¹³⁶ De dualistische theorie die in Riemanns Harmonielehre behandeld wordt is in feite afkomstig van de theoreticus A.J. von Oettingen. Volgens deze theorie moet de structuur van de mineur-akkoorden van boven naar beneden gezien worden. De grondtoon van de drieklank van a-klein is in dit geval niet a, maar e. Boventonen worden de boventonen denkbeeldig gespiegeld in ondertonen, waarbij ook de klassieke harmonieleer geheel gespiegeld wordt.

verklaart, vraagt de criticus zich tenslotte af 'ob sich De Lange gegen mich wendet oder für mich Propaganda machen will. Mögen andere versuchen dies Rätsel zu lösen.'

In de eigen aantekeningen van De Lange vinden we weer commentaar op de recensie van Riemann. Riemann bekritiseerde het idee van de kwart als grondslag van de toonladder, want noch vóór, noch na de drie natuurtonen 8 - 9 - 10 kon men in de natuurtoonreeks halve toonsafstanden aantreffen die deze drie tonen tot een tetrachord zouden kunnen aanvullen. Daarop noteerde De Lange:

Niet de willekeurige bijvoeging van een of andere kwart, maar het gebruik maken van de 6e natuurtoon als onderkwart is van belang. Eerst door deze als een *nieuwen grondtoon* te beschouwen kan men een stap verder komen. Daarmede betreedt men het gebied der transpositie. Neemt men deze aan, dan is daarmee de mogelijkheid van het bestaan [van] een vaste toonhoogte teruggewezen. Th.M.blz 12 en 18.[?] Misschien is dit niet duidelijk genoeg uitgesproken. Bedoeld is aan te toonen, dat, zoodra men de kwart bereikt heeft men begint met de transpositie, immers om de reeks voort te zetten moet een nieuwe grondtoon optreden. (NMI, archief 85.64)

Behalve de kritiek van de reeds wat bezadigde Riemann verscheen in de Nieuwe Gids ook een wat emotionelere kritiek van de muziekhistoricus J.C. Hol¹³⁷. De titel verradt al direct de strekking van de inhoud: *De Lange's muziek-theorie, eene bestrijding*. Na een korte inleiding omtrent de ideeënleer van Plato stelt de schrijver dat ondanks de vooruitgang van de filosofie deze leer toch nog diep in het volksmatige denken wortelt. Daarom berust De Lange's onderzoek op een 'zuiver phantastische, wetenschappelijk volkomen verouderde basis'. Hol beschrijft dat De Lange gevonden heeft dat de drie eerste tonen van de (Arnhemse) gamelan de verhoudingen hebben van de 6e, 7e en 8e natuurtoon, en dat daardoor de voor ons vals klinkende middelste toon, die tussen e en f ligt, toch een natuurlijke grondslag heeft.

Dit is voor de Javanen niet erg, daar hun muziek éénstemmig of homofoon is, alleen een na-elkaar en geen met-elkaar der tonen kent. Wat concludeert nu De Lange; (p.10); "Que la mélodie, non l'harmonie, est l'élément fondamental de la musique." Hier vragen wij dadelijk: van welke muziek? Van de Javaansche natuurlijk, want dáár hadden wij het over. En het is niets buitengewoons, dat de melodie de basis is van een muzieksoort die alleen de melodie kent. Neen, zegt de heer De Lange, de melodie is de basis van alle muziek, want de primitieve Javaansche muziek is de Idee der muziek, die alleen de onveranderlijke waarheid is. (p.2-3)

De voorstelling van zaken die Hol geeft is wel wat versimpeld en wordt op een wat schoolmeesterachtige manier aan de filosofie getoetst. De Lange legde in zijn *Exposé* namelijk uit dat de ontwikkeling van de harmonie in de westerse muziek van recente datum is en benadrukte het horizontale karakter van de polyfone muziek. Dat hij vervolgens de ontwikkeling van de Javaanse muziek in verband brengt met een soort oertoestand die de Europese muziek ooit gekend zou hebben is natuurlijk een product van het 19e-eeuwse denken over wereldculturen die met elkaar vergeleken worden als waren het organismen, zoals de mens zelf, die in verschillende stadia van ontwikkeling verkeren. De intuïtief aangelegde De Lange is gefascineerd door de Javaanse muziek die op grond van zijn toonmetingen dicht bij een onbedorven, natuurlijke fase in de ontwikkeling van de mens zou staan. De jongere Hol echter heeft zich in feite al gedistantieerd van het 19e-eeuwse comparatieve denken, hoewel hem dat nog niet helemaal lukt. Hij is au fond helemaal niet in 'die Javanen' geïnteresseerd.

'Reeds het gezonde menschenverstand zal hier uitroepen: wat gaan ons die Javanen aan, hoe kan voor ons verplichtend zijn een muziek van menschen, die in een geheel ander klimaat zich geheel anders voeden en kleden, in geheel andere religieuze en maatschappelijke opvattingen opgroeiend heel anders denken en voelen dan wij! (...) Zoo in het algemeen het primitieve steeds de maatstaf moest blijven voor het hooger ontwikkelde, hoe ware dan ontwikkeling mogelijk?' (p.3,4)

¹³⁷ J.C.Hol, zoon van de componist Richard Hol, publiceerde vanaf 1917 enige studies over het werk van Orazio Vecchi.

Uit het betoog van Hol blijkt overigens dat zijn muziekwereld zich tot de Europese beperkt. De ontwikkeling van *de* muziek die hij schetst, verloopt keurig langs de Europese lijnen van de kerktoonaarden, de polyfonie, de harmonie en het planmatig componeren volgens de beginselen van de muziektheorie, terwijl een notie van heterofonie die in de muziek van Java en vele andere delen van de wereld klinkt, in zijn geschrift niet doorklinkt. De kwintverwantschappen in de Europese muziek worden door Hol nadrukkelijk verkozen boven de verouderde beginselen van De Lange, die uitgaat van de harmonische oorsprong van de toonladder: de natuurtonen 8, 9 en 10 die de basis vormen voor g - a - b en c - d - e, welke twee groepen door een kwart aan elkaar verbonden zijn, en in wezen niets anders dan het oude hexachord voorstellen. Hol stelt dat:

men een muziek-psychologisch phaenomeen als ons modern harmonie- en toonaard-gevoel alleen kan leeren kennen uit de ontwikkelings-geschiedenis van dat verschijnsel zelf, d.i. uit de wordings-geschiedenis onzer harmonische muziek, en niet uit een ander, willekeurig gekozen phaenomeen, (de Javaansche melodie-vorming), dat met onze muziek-beoefening hoegenaamd niet in verband staat. (p.6)

Verderop attaqueert Hol de visie van De Lange dat de muzikale kennis van volkeren, die buiten de Europeesche beschaving zijn gebleven, ongeveer op hetzelfde niveau staat als die van een Europeesch kind van 10 à 12 jaar. Hij stelt dat niet alleen het Europese kind, maar ook de (volwassen) Javaan zich verder kan ontwikkelen en dat dan de Javaanse toonhoogteverhouding van 6:7:8 zich moet kunnen ontwikkelen tot de Europese 8:9:10. 'Hoe dit mogelijk is, hieraan gaat de schrijver stilzwijgend voorbij.' Hol neemt de ervaringen die De Lange in zijn muziekonderwijs aan kinderen heeft opgedaan niet echt serieus, en verkondigt dat de Europese kinderen geen ontwikkeling van het ene systeem naar het andere doormaken, maar daarentegen 'van het begin af aan altijd dezelfde, onze harmonische, muziek' horen.

'Reeds het "slaap kindje slaap", dat het wichtje in de wieg hoort, berust op een ondubbelzinnig harmonische onderlaag, en zoo gaat het met alle ervaringen, die het kind op muzikaal gebied in de prille jeugd maakt. De deuntjes der straat muzikanten, de liederen van feest-kermisgangers, de hoornsignalen der voorbijtrekkende soldaten, alle brengen het harmonisch-muzikale indrukken [sic], lang voor er van een muzikale opvoeding sprake kan zijn. Een onderricht-methode, die op zoogenaamde evolutionistische wijze, met melodie (homophonie) wil beginnen om langs de polyphonie (contrapunt), ten slotte de harmonie te bereiken, is daardoor practisch een onmogelijkheid. (p.7)

Volgens de criticus zijn Europese kinderen en Javanen in muzikaal opzicht eerder antipoden, 'want de Javaan heeft op melodisch gebied een fijner oor dan wij, hij is in het hooren van tonen na-elkaar geoefender dan de Europeaan, die zich nu al eeuwen lang heeft gespecialiseerd in het gelijktijdig hooren van meerdere tonen (wat de Javaan niet kan).' Ook om deze reden zijn Javanen en Europese kinderen volstrekt niet met elkaar te vergelijken.

Deze beide groepen nu, onze kinderen en de Javanen, waarvan de eersten beneden ons, en de laatsten ver boven ons staan wat *melodisch* hooren betreft, stelt de heer de Lange op één en hetzelfde niveau. Dat een tot dergelijke contradicties leidende bewijsvoering niet deugt, is duidelijk. (p.8)

Terecht zet Hol kritische kanttekeningen bij de verschillende intonaties die zangers volgens De Lange moeten maken bij dezelfde toon, in het geval waarin deze door verschillende akkoorden op de evenredig gestemde piano begeleid worden. De zanger zal niet in de natuurlijke stemming zingen, maar zal de evenredige stemming van de piano volgen. We zagen dit probleem al eerder bij de *Godsdienstige Cantate*, waar De Lange in de vocale partijen naar een natuurlijke stemming streeft, terwijl de begeleiding door het evenredig gestemde orgel moet plaatsvinden. Hol bestrijdt de vooraanstaande positie van de melodie ten opzichte van de harmonie. Dat volgens De Lange iedere harmonie als basis het contrapunt heeft, wordt door Hol met talloze voorbeelden uit de ontwikkeling van de Europese muziek bekritiseerd.

'Dit harmonisch bewustzijn is volkomen ontwikkeld sedert Bach; nu zijn de bordjes verhangen: de harmonie is niet meer het toevallig resultaat der melodische meerstemmigheid, maar de melodie is de bloem, opbloeiend aan de struik, die wortelt in de harmonie: elke moderne melodie is meerstemmig harmonisch geconcipieerd en wordt als zoodanig gehoord, ook al wordt zij éénstemmig voorgedragen; ons muzikaal instinct denkt er de harmonieën bij.(p.10)

Het is grappig dat nu juist dit laatste denkbeeld ten volle door De Lange onderschreven wordt in de *Godsdienstige Cantate*. (Zie ook hoofdstuk IV) Bij de nauwelijks geharmoniseerde stemvoering van deel 4 van de cantate schrijft hij immers als toelichting:

Voor het overige meen ik hier nog te moeten wijzen op den aanvang van No. 4. Ik laat daar de Koraal-melodie alleen begeleiden door de grondtonen der Harmonie. Voor mijn oor heeft dit niets onbevredigends en zelfs komt het mij voor, als zou het oor van den hoorder op voldoende wijze de niet uitgevoerde harmonische boventonen kunnen waarnemen. (De Lange 1881:17)

Voor Hol blijft de harmonie de drager van de moderne muziek. Het denkbeeld van De Lange dat de ontwikkeling van een individu te vergelijken is met de ontwikkeling van de mensheid vindt hij wel erg ver gaan als dat moet leiden tot onderwijs van de Griekse muziekbeoefening, waarbij sprake is van enharmonische tonen. De toepassing van het 'darwinistisch principie' in het muziekonderwijs vindt Hol onzinnig. Iedere cultuur heeft zijn eigen muziek, de Hellenen de Helleense, de Europeanen de Europese.

De criticus vindt dat de ideeën van De Lange 'de kern onzer muziek-beoefening, ons harmonie- en toonaard-gevoel, ernstig in gevaar brengen.' Ook de aanname dat een toon die op een zwaar maatdeel is geplaatst, een tonica voorstelt, vecht hij aan. De historische ontwikkeling zou daardoor geweld aangedaan worden. 'Wat het gevoel voor toonaard en modulatie betreft, is De Lange's leermethode dus zuiver destructief' Over de boventonen die volgens De Lange de grondslag voor de drieklanken vormen, de 'sons générateurs' verschilt Hol met hem ook flink van mening. Hij legt streng uit dat de boventonen, en daarmee de drieklank, niet het gevolg zijn van een grondtoon:

De boventonen ontstaan gelijktijdig met den grondtoon, daar een snaar nooit enkelvoudig trilt, niet ééne doch meerdere soorten van bewegingen tegelijkertijd maakt. (...) De grondtoon is het sterkste van allen, doch hij is niet de oorzaak der anderen; hij is de broeder en niet de vader der boventonen. Hem "son générateur" te noemen is even ongerijmd als te zeggen: ik ben de vader van mijn tweeling-broer.' (p.15)

Nadat Hol in zijn betoog bovendien nog Riemann als bondgenoot heeft opgeroepen om de ideeën van De Lange te bestrijden, komt hij tot zijn slotoffensief: In het aanvangsonderwijs prefereert De Lange de cijfernotatie en ontraadt hij het gebruik van de piano. Hol vindt dat de methodiek met de cijfers verloren moeite is voor leerlingen die echt verder willen komen. Sterker nog, hij breekt een lans voor het ontwikkelen van een absoluut gehoor, ook al is dat niet bij iedere leerling van nature aanwezig. De afwijzing van de piano in het muziekonderwijs aan kinderen vindt Hol ook niet zinvol, want de piano is juist onmisbaar voor de ontwikkeling van het harmoniegevoel. Tenslotte doet Hol nog enige algemene aanbevelingen van conservatieve aard om de ideeën van De Lange in algemene zin te veroordelen.

Niet op de ontwikkeling, maar op het bestendige in de kunst moet bij alle onderwijs de nadruk worden gelegd. Want de kunst vertegenwoordigt het relatief onvergankelijke: "vita brevis, ars longa".

Het komt er veel meer op aan wat de kunstenaar in zich heeft, dan wat voor nieuwigheden hij verzint. Men denke aan Rembrandt en Rafaël, beiden voleinder en "grand profiteur". Experimenteeren, daarentegen, is in de kunst vaak levensgevaarlijk. Wie heeft voor de ruïne van Leonardo's Avondmaal niet gedacht: "vervloekte experimenteer-lust." (p.18,19)



Afb. VI.14 Daniël de Lange, olieverf, door Adri Bleuland van Oordt, 1911.
(EH 1911)

De bestrijding door de pen van J.C. Hol is een kleurrijk stukje proza. De heftigheid waarmee hij betoogt en de verontwaardiging die doorklinkt in zijn woorden, karakteriseren hem echter als een conservatief soort schoolmeester die met zijn belangstelling vooral op de traditionele meesters gericht is. Het lijkt niet toevallig dat Hol op latere leeftijd zijn studie geheel richt op een renaissance-componist, Orazio Vecchi.

Karakteristieken van De Lange

Niettemin had ook De Lange grote belangstelling voor de oude meesters. Daarvan getuigen de programma's van zijn A Capella-koor, die hij zeer succesvol presenteerde in alle belangrijke steden van Europa. De Lange was behalve koordirigent, docent, conservatoriumdirecteur toch ook vooral kunstenaar. Daarvan zei hij zelf: 'Men wordt geen kunstenaar, maar men is het!' Dat impliceert dat De Lange zichzelf zag als een man met typische vermogens en karaktereigenschappen, die aangeboren zijn en niet door vlijtige en systematische studie aangeleerd zijn, zoals bij de muzikwetenschappers Riemann en Hol wellicht het geval was. Voor veel mensen was hij dan ook moeilijk te volgen. Anton Averkamp, die jaren lang in het A Capella-koor zong en later de leiding van De Lange overnam, schreef bij diens overlijden in 1918:

De Lange had karaktereigenschappen van zeer bijzonderen, ik zou haast zeggen van exentrieke aard. Door weinigen werd hij begrepen, omdat zijne daden en handelingen zoo menigmaal afweken van het geen men als vanzelf sprekend beschouwt. En zelfs VERHULST, zijn oudleermeester voor

wien hij tot aan diens dood toe, een groote vereering koesterde, moest dikwijls hoofdschuddend zeggen: "Ik begrijp De Lange niet". Vaak kon hij de menschen met wie hij te doen had voor feiten stellen, die zij in het minst niet verwacht hadden. Ik waag het te betwijfelen of er wel ooit iemand geweest is die zijn ziel in haar geheele diepte wist te doorgronden. (De Amsterdammer, 9-2-1918)

Aan dit fragment kunnen we een ander fragment toevoegen, eveneens uit een in memoriam:

Het is niet te verwonderen dat een dergelijke persoonlijkheid, tegenstanders, vijanden had. Nochtans: allen vriend of tegenstander zullen één zijn in de meening dat De Lange een zeer markante persoonlijkheid in ons kunstleven geweest is, aan wien wij veel te danken hebben. (Caecilia en het Muziekcollege, 16-2-1918)

Gezien de felheid van de tekst van J.C. Hol, kunnen wij deze criticus wellicht indelen als een van de vijanden van De Lange. Waarschijnlijk zal de oude meester zich weinig aangetrokken hebben van de stellingname van Hol. Zeker op oudere leeftijd zag hij met een zekere neerbuigendheid neer op alles wat dilettant was. Bovendien was hij door zijn positie als conservatorium-directeur min of meer sacrosanct. In die positie maakte hij graag gebruik van zijn *Exposé*. Daarvan getuigde nog een oud leerlinge:

In 1908 verscheen te Parijs zijn werkje: "Exposé d'une théorie de la musique" en geen groter genoegen kon men hem doen dan belang te stellen in enkele stokpaardjes die hij in dit boek berijdt. Een vraag b.v. over "onderklanksmodulaties" deed hem glunderen van genoegen en de vrager kon rekenen op een uitgebreide uiteenzetting van dit onderwerp. (EH, 23-2-1918)

Het moge duidelijk zijn dat de *Exposé* een zeer persoonlijk getint leerboek was dat bij andere theorie-docenten weinig aftrek zal hebben gevonden. Het werk moge omstreden geweest zijn, maar het feit dat de stemming van de gamelan uit Solo ten grondslag ligt aan het betoog van de schrijver is dan ook een hoogst opmerkelijk gegeven. De inconsistentie tussen De Lange's visie op het primaat van de melodie op de harmonie, waarbij de natuurlijke stemming in conflict raakt met de evenredige stemming, kan met argumenten bekritiseerd worden, maar zijn weigering om de status quo van de 19e-eeuwse muziektheorie klakkeloos aan te nemen zegt tegelijkertijd ook iets over de gistende ideeënwereld van componisten rond de eeuwwisseling. De beste jaren van De Lange lagen echter in het laatste kwart van de 19e eeuw en later heeft hij nog maar weinig gecomponeerd. Het leek wel of hij dat steeds moeilijker vond. Tot Leander Schlegel zou hij eens gezegd hebben: "Neen Schlegel, componeeren gaat ons niet af zooals het een componist gaan moet."¹³⁸ Toch heeft zijn rusteloze geest zijn ervaringen met de gamelan kunnen verwerken in de beide publicaties: *Musique dans les Indes orientales Néerlandaises* en *Exposé d'une theorie de la musique*. Na De Lange's pensionering brak een laatste, opmerkelijke fase in zijn leven aan, waarin wij tal van karakteristieken van zijn geest zien samenkomen.

Epiloog: The Theosophical Path.

In hetzelfde jaar waarin de Internationale Koloniale Handelstentoonstelling in Amsterdam plaatsvond, ging in Parijs de opera *Lakmé* van Leo Delibes in première. Zoals in zovele opera's beschrijft het libretto een onmogelijke liefdesrelatie tussen twee protagonisten die ieder uit een totaal verschillende culturele groepering afkomstig zijn, in dit geval het Britse imperium en de Indiase kaste der Bramanen. De Franse componist lijkt echter subtiel partij te trekken: de autochtone bewoners van India worden met veel poëzie en aandacht voor de natuur afgeschilderd, terwijl 'the English party' gepresenteerd wordt alsof de componist intussen een knipoog naar het publiek geeft. De Engelse dames en heren van het gezelschap lijken zich inderdaad niets gelegen te laten liggen aan de cultuur van India en gaan enigszins hooghartig hun eigen weg, zonder enige interesse voor de zeden en gewoonten van de plaatselijke bevolking.

¹³⁸ Caecilia en het Muziekcollege, 16-2-1918



Afb. VI.15 Katherine Tingley (1847-1929), leidsvrouw van de Theosofische Broederschap vanaf 1876. (www)

Dat was zonder enige twijfel de gebruikelijke gang van zaken in de koloniale tijd, maar toch waren er enkelingen die zich wel degelijk verdiepten in de cultuur van India. De strijdbare Annie Besant woonde twaalf jaren op eigen initiatief temidden van de autochtone bevolking van India en deed een ongelooflijke kennis op betreffende de Hindoeïstische en Boeddhistische cultuur, die tot op dat moment in Europa nauwelijks bekend was. Ook de occult begaafde Helena Blavatzky interesseerde zich hevig voor de wereldgodsdiensten en verbleef vele malen in India. Mede geïnspireerd door de ideeën van de oosterse religies, richtte deze laatste in 1875 in New York de Theosophical Society op. De kerngedachte van deze beweging was (en is) dat alle wezens op aarde en in de kosmos in essentie één zijn. Al het leven komt voort uit dezelfde goddelijke bron. Door te proberen zo goed mogelijk in harmonie met het goddelijke te leven, trachten de theosofen een goede invloed op de directe omgeving en zelfs op de gehele mensheid uit te oefenen. De theosoof meent zijn goddelijke oorsprong te moeten gebruiken om zich zoveel mogelijk te ontwikkelen tot een harmonische persoonlijkheid, die door de cyclus van de reïncarnatie op een hoger plan kan komen. Enige dwang van bovenaf is echter uit den boze. De theosofie kent daarom ook geen dogma's of bemiddelaars met het hoge, hoewel de beweging vanaf het begin steeds bevlogen leiders heeft gehad.

Een van deze leiders was Katherine Tingley (1847-1929), die in 1896 hoofd van de Theosophical Society werd. (Afb. VI.15) Zij verplaatste in 1900 het hoofdkwartier van New York naar Point Loma in Californië, waar zij de Râja-Yoga-school stichtte, die gehuisvest werd in een monumentaal, door haar zelf ontworpen, gebouwencomplex. Deze school wijdde zich aan de vorming van de harmonische mens, die aldaar vanaf zijn derde jaar een programma aangeboden

kreeg dat niet alleen de traditionele schoolvakken bevatte, maar ook muziek, toneel en beeldende kunst. Alle leerlingen, talent of geen talent, leerden een instrument bespelen, zongen in een koor, kregen les in tekenen en schilderen en voerden toneelstukken uit van Shakespeare en de oude Grieken. Tingley had in 1901 een volmaakt Grieks theater laten bouwen met een tempeltje op het toneel, dat aan de toeschouwers een indrukwekkend uitzicht bood over de Stille Oceaan. Zijzelf ontwierp de kostuums en regisseerde de voorstellingen.

Muziek had een belangrijke plaats in de Râja-Yoga-school. In haar jeugd had Tingley zelf gezongen, piano en harp gespeeld. Met volle overtuiging zocht zij steeds naar de beste muzikleraren en deed tijdens haar vele reizen talrijke contacten op. Zo kwam zij tijdens de activiteiten voor het Internationaal Theosofisch Vredescongres in contact met Daniël de Lange, die al snel onder de indruk was van haar denkbeelden¹³⁹. Het Internationaal Theosofisch Wereldcongres werd in juni 1913 gehouden op het eiland Visingsö in het Vätternmeer in Zweden. Presentaties op het gebied van beeldende kunst en muziek moesten bijdragen tot het uitdragen van de grondgedachte: broederschap, vrede, vriendschap en respect onder alle nationaliteiten. 2000 theosofen en belangstellenden, onder wie De Lange, woonden het congres bij. Voor het Râja-Yoga-koor componeerde De Lange ter plekke een koorwerkje, *Peace* geheten¹⁴⁰. Op 18 augustus van dat jaar trad het Râja-Yoga-koor ook op in de Ridderzaal in Den Haag, waar het Twintigste Congres voor de Wereldvrede gehouden werd. Voor die gelegenheid componeerde De Lange het koorwerk *Old-World Garden*, dat samen met drie liederen van de Râja-Yoga-leerling Rex Dunn, en wellicht ook weer het werk *Peace*, werd uitgevoerd. Samen met het Râja-Yoga-koor en enkele congresgangers werd De Lange bij die gelegenheid gefotografeerd bij de ingang van de Ridderzaal. (Afb. VI.16) Na deze kennismaking met de theosofen besloot de inmiddels 72-jarige musicus de reis naar Californië aan te vangen teneinde kennis te maken met het Theosofisch centrum in Point Loma. Na zijn bezoek aan het klimatologisch zeer aantrekkelijk gesitueerde hoofdkwartier keerde hij verrukt terug in Amsterdam, waar hij op 3 februari 1914 in een geheel gevulde zaal van het gebouw van de Vrije Gemeente over zijn bevindingen rapporteerde onder de titel *Muziek in verband met Theosofie*. Jaren later zou de Vrije gemeente gaan samenwerken met de theosofen, maar in 1914 behield men nog voorzichtig afstand.

'(...) de Vrije Gemeente, die, naar van bestuurszijde werd opgemerkt, hiermede niet te kennen geven, dat zij zich gaat bewegen op Theosophisch gebied, maar die aan haar roeping en streven getrouw blijft, door mede te werken aan verschillende stromingen op geestelijk gebied tot uitdrukking te laten komen. (NvdD, 3-2-1914)

De Lange getuigde over zijn ultieme roeping als muzikleraar: muzikale ontwikkeling is identiek met zielsontwikkeling, want alleen muziek kan aan het onuitsprekelijke, het goddelijke, uitdrukking geven.

In hetzelfde jaar emigreerde De Lange samen met zijn vrouw definitief naar Point Loma, waar hij als directeur van het Isis-Conservatorium leiding gaf aan het Râja-Yoga-koor, het symfonieorkest en incidenteel muzieklessen gaf. Daarnaast zette hij zijn activiteiten als essayist op het gebied van muziek onvermoeibaar voort; niet alleen met een aantal artikelen voor Nederlandse tijdschriften, maar ook met een serie van 10 artikelen voor *The Theosophical Path*, waarin hij zijn visie op muziek vooral uitdraagt in het licht van de theosofische wereldbeschouwing. In deze artikelen, *Thoughts on Music* geheten, komen we een aantal uiteenzettingen en meningen tegen, die in eerdere werken van De Lange reeds vermeld waren. Vooral het eerste artikel presenteert veel gedachten die we in zijn *Exposé d'une Theorie de la musique* vernomen hadden. Zo betoogt hij dat de menselijke stem het meest perfecte instrument is, want het is niet alleen in staat om iedere intonatie en buiging te realiseren en iedere expressie van de ziel, "but it is itself part of the body through which the divine spark of our inner life manifests itself."¹⁴¹ Daaruit vloeit voort dat de menselijke stem in het muziekonderwijs de voorkeur verdient

¹³⁹ Het is mij niet bekend of De Lange al eerder op de hoogte was van het gedachtengoed van de theosofen.

¹⁴⁰ ms.in NMI, archief 83.

¹⁴¹ De Lange, *Thoughts on Music*, [part I], 1916:556.

boven ieder ander instrument. En dit heeft weer tot gevolg dat melodie, niet harmonie, de belangrijkste plaats in het aanvangsonderwijs inneemt. De schrijver schetst hoe eenvoudige volkeren zich met de menselijke stem uitdrukken, waarbij ritme voorop staat; daarna volgt melodie, en tenslotte harmonie. Als vanzelfsprekend volgt in dit betoog een uitleg over de structuur van de verschillende melodische lagen in de gamelanmuziek.

The Javanese orchestras, for example, perform musical works in which a sort of harmony is to be found. This harmony, however, is the result of a reproduction of the same melody on instruments of unlike character, and which demand a varied technique. For this reason the same melody is reproduced on these instruments with variations, according to the character and the technique of each instrument; and these variations, played simultaneously, constitute a sort of harmony. (De Lange 1916 :556)

In zijn bespiegelingen over de ontwikkeling van de toonkunst schetst De Lange dat in de afgelopen decennia wel allerlei alternatieve toonladders gebruikt zijn zoals de hele-toons-toonladder door Debussy en de 'Griekse' ladders bij anderen, maar niet de 'Hindu-ladder': 'In Hindû music smaller intervals are used than in Western music'. Kennelijk doelt hij hier op de 22 *sruti's* (micro-intervallen) waaruit de zeven tonen van het Indiaas octaaf volgens de traditionele theorie opgebouwd zijn.



Afb. VI.16 'De Raja-Yoga studenten aan den ingang van de Ridderzaal tijdens hun bezoek aan Den Haag. '(Op de derde rij van onderen, met het bloote hoofd en den witten baard de Hollandsche musicus Daniël de Lange)' (HR, 15-9-1913)

In een bespiegeling over verschillende culturen en ontwikkelingen van de toonschalen, die nog geworteld lijkt in de comparatieve cultuurwetenschap, wordt opnieuw duidelijk dat De Lange's visie niet alleen maar gevormd was door de Europese muziek, maar ook door die van oosterse culturen. De boventoonreeks gebruikt hij als maatstaf om de ontwikkeling van een cultuur aan te duiden. Hoe meer boventonen in een bepaalde muziekcultuur gebruikt worden, des te verfijnder deze cultuur is. Op grond van deze visie vermoedde hij nog muzikale ontwikkelingen in de toekomst. Mede gezien de voedingsbodem van de theosofie, zou het voor de hand gelegen hebben dat De Lange zich ook in de muziek van India zou verdiepen - hij had er sporadisch al eens over geschreven - maar daar is het niet meer van gekomen.

In de latere artikelen toont De Lange zich steeds meer van zijn immateriële en spirituele kant. De stelling dat muziek als een taal opgevat moet worden kwamen we ook eerder tegen, maar in het licht van de theosofie krijgt deze visie diepere betekenis. Muziek is zelfs een goddelijke taal, die het mogelijk maakt dat de ziel kan communiceren met het goddelijke¹⁴². Veel muziek is slechts oppervlakkige versiering van het dagelijks leven en meestal wordt muziek dan ook slechts op haar uiterlijk beoordeeld, maar de schrijver wijst er op dat slechts weinigen de innerlijke aspecten van muziek weten te waarderen: 'true music (...) tries to reflect ideas and feelings on the spiritual plane.' Volgens De Lange wordt muziek tegenwoordig dermate vanuit het intellect benaderd, dat de spirituele kant ervan geheel buiten beeld is geraakt. En dat maakt het onmogelijk om tot het diepere wezen van kunst door te dringen. Muziek zou juist de hoogste expressie van zuiver en harmonieus leven moeten zijn. Daarom is het muziekonderwijs zo belangrijk.

Viewed from this standpoint we see that musical training is a part of the spiritual training of mankind. Both are intimately linked together. Indeed, we may go much further and state that music can only be awakened in man's soul in moments when the higher self is predominant. Ask the great poets, the painters, or the composers. Do they know how they produce their works of art? They do not. It is under the influence of the higher Self, the divine spark, in moments of ecstasy that they do their work! Who knows, perhaps they may be absolutely unconscious of the great things they do, and realise only the significance of their work after having finished it. For we all know that great artists much more than average men are the tools or instruments of the gods. (De Lange 1917:120)

De componisten die het hoogste bereikt hebben zijn volgens De Lange Palestrina en Bach, want 'To them the divine was embodied.' Als zij niet gebruik hadden gemaakt van hun spirituele vermogens zouden zij niet in staat geweest zijn om iets van de mysteries van een ander niveau te openbaren aan de wereld. Het is niet toevallig dat beide componisten de kampioenen van de polyfonie zijn, want in de polyfonie draagt iedere stem vanuit zijn innerlijke vrijheid bij aan de harmonie van het geheel.

Daarentegen ziet de schrijver een niet-contrapunctische structuur, die enkel op akkoorden berust, als een harmonie die van bovenaf gedicteerd is: alle onderliggende stemmen moeten zich naar de leidende melodie richten. Hoewel hij deze homofonie in de muziek niet veroordeelt, wijst hij erop dat de spirituele ontwikkeling van de mens op geen enkele wijze door dwang geleid kan worden. Hij vergelijkt de om de voorrang strijdende polyfone stemmen met de strijd in het menselijk leven en argumenteert dat ieder muziekwerk een afspiegeling is van wat gaande is in het leven van de mensheid. In zijn laatste geschrift, dat postuum verscheen, nam De Lange Beethovens Zevende Symfonie om te schetsen hoe de veelvuldig optredende dominant-thematiek opgevat kan worden als de ziel en het hogere zelf van de mens die naar het al-aanwezige goddelijke principe, de tonica, streeft, terwijl de in dit werk minder belangrijke subdominant staat voor het lagere zelf. Wanneer de muzikale cyclus van geboorte, leven en dood in de Zevende Symfonie tot een afronding komt schrijft De Lange: 'when at the end this great and powerful dominant-soul evolves in the final, eternal Tonic-Soul, we feel that we have witnessed one of the greatest events that can happen in the drama of life.'

Net als bij eerdere uitspraken in zijn leven zullen er ongetwijfeld tijdgenoten geweest zijn die De Lange niet hebben kunnen volgen in zijn laatste bespiegelingen. Hoe opmerkelijk zijn omarming van de theosofie ook lijkt, in de loop van zijn leven hebben we reeds tal van momenten waargenomen die als het ware vooruitwijzen naar deze laatste levensfase. De exegese van Beethovens Zevende Symfonie is dan ook illustratief voor zijn eigen levensloop. Zijn streven naar het hogere kwam in tal van geschriften en composities tot uitdrukking; zijn weidse blik was herkenbaar door zijn belangstelling voor niet-westerse muziek en de gamelan in het bijzonder; en

¹⁴² Eerder had Schopenhauer, die eveneens door het Hindoe-Boedhistisch gedachtengoed was beïnvloed, zich in vergelijkbare termen uitgesproken: Het lijden in de wereld kan door middel van kunst een uitweg vinden en van de alle kunsten is muziek daar het meest voor geschikt. De muziek beschouwde hij als de hoogste kunst.

zijn ideaal om de menselijke geest tot een hoger plan te brengen vinden we terug in zijn lange carrière als muziekleraar. Een en ander is te herkennen in de totstandkoming van de *Godsdienstige Cantate*. De Lange was gefascineerd door het natuurlijke, wat hij, geïnspireerd door de stemming van de gamelan uit Solo, in de samenklanken van deze compositie trachtte te verwezenlijken. De dwangmatige evenredige stemming benaderde hij zeer kritisch en hij twijfelde zelfs oprecht aan zijn eigen gehoor. De vrijzinnige tekst van de *Godsdienstige Cantate*, illustreert het verwante wereldbeeld van De Lange, waarin compassie met alle wereldburgers tot uitdrukking komt en enige dwang of regelgeving verworpen wordt. In harmonie met deze beginselen én met zijn capaciteiten als musicus, is het respect waarmee hij de muziek van zijn 'kunstbroeders' uit Java bejegende. Wanneer De Lange in 1914 toetreedt tot de universele broederschap van de theosofen vallen al deze karaktereigenschappen op hun plaats en komt de wens tot ontwikkeling van zijn hogere zelf tot vervulling.

De *Thoughts on Music* etaleren een vrije loop van gedachten waarin oude en nieuwe opvattingen over muziek ingebed zijn. De thema's die De Lange als docent en schrijver in zijn productieve leven heeft uitgedragen komen terug in een harmonieus geheel dat door de bezonkenheid van zijn gedachten en de goddelijke vonk van zijn wereldbeschouwing één groot slotakkoord vormen. Zoals de humanistische gedachten van de Lutherse theoloog Loman het protestantisme en het Christendom overstegen, zo overstegen de universele gedachten van de Europese musicus De Lange de materiële aspecten van de muziek uit Oost en West en plaveiden zij op een natuurlijke wijze de weg naar het immateriële. Het aardse leven van Daniël de Lange eindigde op woensdag 30 januari 1918 door een onverwachte beroerte.

BIJLAGEN

Bijlage 1

Kebodjere Barang, door A.D. Loman 'in partitie gebracht', besproken door Dan. de Lange te Arnhem 1879 en gepubliceerd door J.P.N. Land & Groneman in 1890.

118 DE GAMĒLAN TE JOGJĀKARTĀ.

B I J L A G E D.

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

Soeling.
Allegro. ♩ = 126. 8^{va}.

Rebab. *molto ritard.*

Gambang gāngsā. *molto ritard.*

Gambang lajoe.

Djinglong I & II.

Kēnong; Gong.

Soeling. 8^{va}. A

Rebab.

Gambang gāngsā.

Gambang lajoe.

Djinglong I & II.

Kēnong; Gong.

Soeling

Rebab.

Gambang gāngsā.

Gambang kajoe.

Djinglong I & II.

Kenong; Gong.

Soeling.

Rebab.

Gambang gāngsā.

Gambang kajoe.

Djinglong I & II.

Kenong; Gong.

Soeling. **B** *Andante.*

Rebab.

Gambang gāngsā.

Gambang kajoe.

Djinglong I & II.

Kenong; Gong.

Soeling. *tr.*

Rebab.

Gambang gāngsā.

Gambang kajoe.

Djinglong I & II.

Kenong; Gong.

Soeling.
8va. tr tr

Rēbab.

Gambang gāngsa.

Gambang kajoe.

Djinglong I & II.

Kēnong; Gong.

Soeling.
8va. tr C *Andante.*

Rēbab.

Gambang gāngsa.

Gambang kajoe.

Djinglong I & II.

Saron *p*

Kēnong; Gong.

Djingl.; Ken.; Gong.

Soeling.
8^{va}

Rebab.

Gambang gāngsā.

Gambang kajoe.

Saron.

Djinglong; Kenong; Gong.

Soeling.
8^{va}

Rebab.

Gambang gāngsā.

Gambang kajoe.

Saron.

Djinglong; Kenong; Gong.

Soeling.
8va. tr tr

Rebab.

Gambang gāngsa.

Gambang kajoe.

Saron.

Djinglong; Kenong; Gong.

Bijlge 2.

Gedeelten van de partituur van de ladrangan *Girang-girang*, door J.P.N. Land in partituur gebracht. Alleen zijn weergegeven de pagina's van het begin en het slot, plus het begin van iedere sectie (A, B, C, D en E). Zie voor de lengte van de secties de transcriptie van de balungan. (Fig. V.1.)

DE GAMĒLAN TE JOGJĀKARTĀ. 105

B I J L A G E C.

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

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

INLEIDING (*beboeka*).

Rebab.

Gambang Radjeng.

Gendèr.

Saron.

Demoeng.

Bonang I & II.

Bonang III.

Tjempoeng

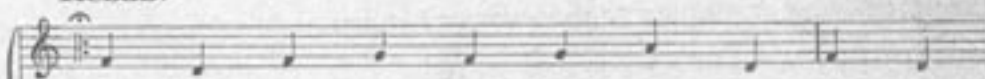
Kendang.

Ketoek, kenong, kempoel, gong

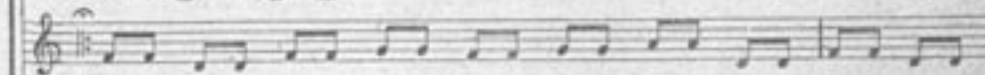
LETTERK. VERH. DER KONINKL. AKADEMIE. DEEL XIX. 14

Afdeeling A = B

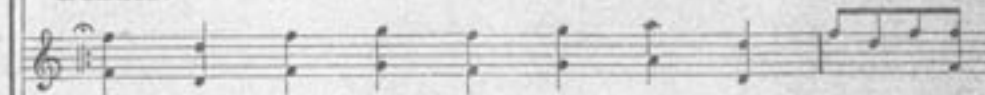
Rēbab.



Gambang Kadjēng.



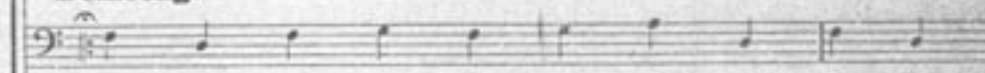
Gēndēr.



Saron.



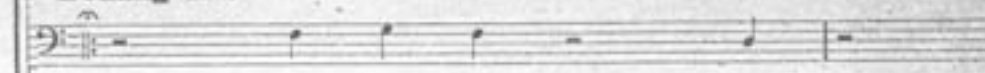
Dēmoeng.



Bonang I & II.



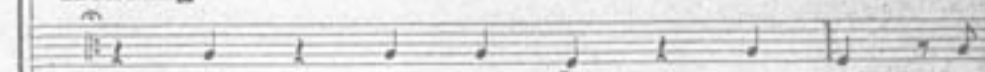
Bonang III.



Tjēlēmpoeng.



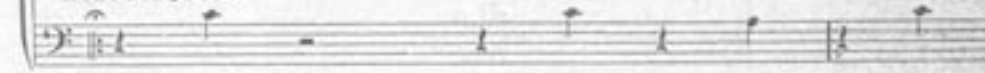
Rēndang.



(doeng)

(deng)

Ketoek, etc.

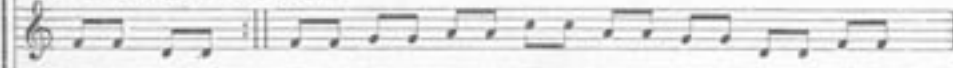


C

Rebab.



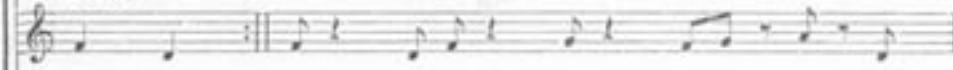
Gambang Hadjeng.



Gendèr.



Saron.



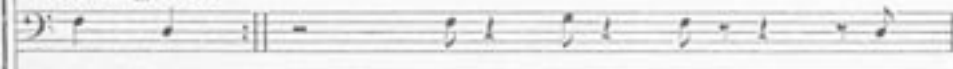
Demoeng.



Bonang I & II.



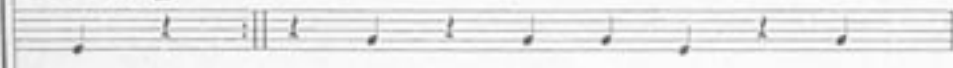
Bonang III.



Tjèlèmpoeng.



Kendang.



Ketoek, etc.



D

Rebab.

Gambang Kadjeng.

Gendèr.

Saron.

Demoeng.

Bonang I & II.

Bonang III.

Tjелеmpoeng.

Kendang.

Ketock, etc.

E

Rebab.

Gambang Kudjeng.

Gendèr.

Saron.

Demoeng.

Bonang I & II.

Bonang III.

Tjèlèmpoeng.

Kendang.

Ketoek, etc.

Rebab.

Gambang Hadjeng.

Gender.

Saron.

Demong.

Bonang I & II.

Bonang III.

Tjolempoeng.

Kendang.

Kotoek, etc.

Bijlage 3

LITERATUUR EN AFKORTINGEN

Literatuur

- Aa, A.J. van der, *Biographisch woordenboek der Nederlanden, 1852-1878*, M.Nijhoff, 's-Gravenhage, 1979.
- Ambros, August Wilhelm, *Geschichte der Musik*, i (Leipzig, 1862, rev. B. von Sokolowsky, 3/1887/R1968); ii (Leipzig, 1864, rev. H. Riemann 3/1891/R1968); iii (Leipzig, 1868, rev. O. Kade 2/1893/1968)
- Arndt, Jürgen, *Der Einfluss der Javanischen Gamelan-Musik auf Kompositionen von Claude Debussy*, Europäische Hochschulschriften, Reihe 36 Musikwissenschaft. Bd.90, P.Lang, Frankfurt am Main/New York, 1993.
- Averkamp, Ant. 'In memoriam Dan. de Lange', in: *De Amsterdammer, weekblad voor Nederland*, No.2120, 9 februari 1918.
- Beknopte beschrijving van den gocostumeerde optogt te houden door leden van het Delftsch Studentencorps den 5 Mei 1857*, W.Beets, Delft, 1857.
- Berge, Tom van den, *Karel Frederik Holle, theepplanter in Indië, 1829-1896*, Bert Bakker, Amsterdam, 1998.
- Biezen, J. van, *Stemmingen, speciaal bij toetsinstrumenten*, Stichting voor de kerkzang, z.j.
- Bloembergen, Marieke, *De koloniale vertoning, Nederland en Indië op de wereldtentoonstellingen (1880-1931)*, Wereldbibliotheek, Amsterdam, ca 2000.
- Böhringer, J.A., 'A.D. Loman', in: *Eigen Haard* 1897, 308-311.
- Brakel-Papenhuyzen, Clara, *Classical Javanese Dance, The Surakarta tradition and its terminology*, KITLV Press, Leiden, 1995.
- Brandts Buys-Van Zijp, A., *Johan Sebastian Brandts Buys en zijn reconstructie der Gending-transcripties van Prof. Dr. J.P.N. Land te Leiden*. Bound in with Roneographieën van de door J.S. Brandts Buys gereconstrueerde gending-transcripties van Prof. Dr. J.P.N. Land. Unpublished ms. intended for publication in Caecilia. 9+46 pp. Jogjakarta 1939. [volgens bibliografie J.Kunst 1973.]
- Brink, Jan ten, 'Gamelan-tonen' in: *Het Nieuws van den Dag*, 13 juli 1879.
- Catalogus der afdeeling Nederlandsche koloniën van de Internationale- en koloniale uitvoerhandeltentoonstelling te Amsterdam*, Leiden, 1883.
- Catalogus der nationale tentoonstelling van Nederlandsche en koloniale nijverheid te Arnhem 1879*, 2e vermeerderde druk.
- Colijn, H. (red.), *Nederlands Indië, land en volk, geschiedenis en bestuur, bedrijf en samenleving*, Elsevier, Amsterdam, 1911.
- Cornets de Groot, A.D., 'Bijdrage tot de kennis van de zeden en gewoonten der Javanen III', in: *Tijdschrift voor Nederlandsch Indië*, 14e jg., II, 1852, 593-452.
- Crawfurd, J., *History of the Indian Archipelago*. 3 vols. Edinburgh, 1820.
- Crawfurd, J., *De Indische Archipel, in het bijzonder het eiland Java, beschouwd in de zeden, wetenschappen, talen, godsdienst, beschaving, koloniale belangen en koophandel van derzelver inwoners*, door John Crawfurd, F.R.S., voorheen Britsch resident bij het hof van den sultan van Java, uit het Engelsch vertaald, met platen en eene kaart van den archipel, in drie delen, te Haarlem bij de wed. A. Loostjes, Pz, MDCCCXXIII.
- Da Silva, H.J., *Notes on The Royal Classical Javanese Dance-group of the Sultanate of Jogjakarta*, The Hague, 1st April, 1971.
- De Indische Instelling te Delft*, ed. Volkenkundig Museum Nusantara, Delft, 1989.
- De Vale, Sue Carole, *A Sundanese gamelan: a Gestalt approach to organology*, Northwestern University, Ph.D., 1977.
- Debussy, Claude, *Monsieur Croche et autres écrits*, Gallimard, Paris, 1971.
- Delftsche Studenten Almanak voor het jaar 1857*, Delft, 1856.
- Detering, Hermann, *Paulusbriefe ohne Paulus? die Paulusbriefe in der Holländische Radikalkritik*, Lang, Frankfurt am Main, 1992.

- Dokkum, J.D.C. van, *Honderd jaar muzieklevens in Nederland, een geschiedenis van de Maatschappij tot bevordering der toonkunst bij haar eenhonderdjarige feest, 1829-1929*, uitgegeven door het hoofdbestuur, Amsterdam 1929.
- Eeden, F.W. van, *De koloniën op de Internationale tentoonstelling te Amsterdam in 1883*, De Erven Loosjes, Haarlem, 1884.
- Fagg, W. (red.), *The Raffles Gamelan, A Historical Note*, London, 1970.
- Fasseur, C., *Indischgasten*, Bert Bakker, Amsterdam, 1996.
- Fokker, A.D., *Rekenkundige bespiegeling der muziek*, Noorduijn en zoon, Gorinchem, 1944
- Gecostumeerde Optocht door leden van het Delftsche Studenten-Corps den 5den mei 1857*, 's Hage, Steendr. van E. Spanier lith. van Z.M. den Koning, te Delft bij W. Beets.
- Gleich, C. von., 'Lange, Daniel (Daniël) de (1841-1918)' in: *Biografisch Woordenboek van Nederland 2*, Den Haag, 1965.
- Grijp, L.P. & Paul Scheepers (red.), *Van Aristoxenos tot Stockhausen*, Wolters-Noordhof, Groningen, 1990.
- Grijp, L.P. (red.), *Nationale hymnen, Het Wilhelmus en zijn burens*, Sun/Meertens Instituut, Nijmegen/Amsterdam 1998.
- Groneman, J., *De Gamelan te Jogjakarta: Uitgegeven met eene voorrede: over onze kennis der Javaansche Muziek, door J.P.N. Land*. Uitgegeven door de Koninklijke Academie van Wetenschappen te Amsterdam, Johannes Müller, Amsterdam, 1890.
- Groneman, J., *De Garbāgs te Ngajogjākartā, met photogrammen van Cephas*, uitgegeven door het K.I.T.L.V. van Nederlandsch-Indië, 's Gravenhage, Martinus Nijhoff, 1895.
- Heins, E., '132 jaar gamelan in Nederland' in: *Wereldmuziek 1* (2), Amsterdam, 1989.
- Helmholtz, Hermann L.F., *On the sensations of tone as a physiological basis for the Theory of Music*, the Second English Edition (...) rendered conformal to the Fourth (and last) German Edition of 1877 (...) by Alexander Ellis (1885), with a New Introduction (1954) by Henry Margenau, Dover, New York, 1954.
- Het boek der psalmen, nevens de gezangen, bij de hervormde kerk van Nederland in gebruik, door last van de hoog mogende heeren Staten Generaal der vereenigde Nederlanden, uit drie berijmingen, met de noodige daarin gemaakte veranderingen*. Bij de Nederlandsche bijbel-compagnie te Amsterdam, J. Brandt en zoon, en P. Proost. Te Haarlem, Johannes Enschedé en zonen. 1861.
- Hollander, J.J. de, *Handleiding bij de beoefening der Land- en Volkenkunde van Nederlandsch Oost-Indië voor de kadetten van alle wapenen bestemd voor de dienst in die gewesten*, Breda, 1861, 2/1869
- Hucht, Karel A. van der, 'De gamelans van Parakan Salak', in: *Indonesië naderbij*, 20 december 1989, 72-74.
- Hugh, Brent, *Claude Debussy and the Javanese Gamelan*, <http://ctr.umkc.edu/userx/bhugh/recit/debnotes/gamelan.html>.
- Jacobsen, E., & J.H. van Hasselt, *De gong-fabricatie te Semarang*, Leiden, 1907
- Kan, C.M., 'Prof. P.J. Veth', in: *Eigen Haard* 1879, 91-94.
- Keller, Gerard, 'Een wandeling op de tentoonstelling te Arnhem' in: *Eigen Haard* 1879, pp 340-342, 351-354, 380-382, 391-394.
- Kunst, Jaap, *Music in Java, its history, its theory and its technique*, 3rd ed. by E. Heins, Martinus Nijhoff, The Hague, 1973.
- Land, Jan Pieter Nicolaas, 'Über die Tonkunst der Javanen', *Vierteljahrsschrift für Musik-Wissenschaft* 5:193-215, 1890
- Lange, Dan. de, 'De Collectie Indische [Indiase] muziekinstrumenten, boekwerken over muziek en schilderijen in 's Rijks Ethnographisch Museum te Leiden', in: *Aardrijkskundig Weekblad*, 2e jg. nr. 31, p.65-71, Amsterdam, 1881.
- Lange, Dan. de, 'De gamelan op de Internationale Tentoonstelling te Amsterdam', in: *Het Nieuws van den Dag*, 21 juli 1883.
- Lange, Dan. de, *De gamelang*, autograaf betreffende zijn voordracht in 1879 te Arnhem, NMI, archief Dan. de Lange 85.37.

- Lange, Dan. de, 'de Muziek', in: *Eene halve eeuw, 1848-1898, Historisch gedenkboek uitgegeven door het Nieuws van den Dag bij de inhuldiging van Koningin Wilhelmina*, Beijers & Funke, Amsterdam, 1898.
- Lange, Dan. de, 'De Theosophie', in: *Op de hoogte, geïllustreerd maandschrift*, november 1913.
- Lange, Dan. de, 'De Universele Broederschap en het Theosophisch Genootschap te Point Loma in California', in: *Wereldkroniek*, 1915 [?].
- Lange, Dan. de, 'Eenige beschouwingen over de Gamelang', in: *Het Nieuws van den Dag*, 28 augustus 1879.
- Lange, Dan. de, *Exposé d'une Theorie de la Musique*, Librairie Fischbacher, Paris, 1908.
- Lange, Dan. de, *Godsdienstige Cantate voor vierstemmig koor en orgel* [met voorwoord], A. Roothaan, Amsterdam, 1881.
- Lange, Dan. de, 'Hindusche muziek', in: Serrurier, L., *Catalogus der ethnographische afdeling van de Internationale en koloniale uitvoerhandel tentoonstelling te Amsterdam*, Leiden, 1883.
- Lange, Dan. de, 'San Diego en Lomaland', in: *Buiten, geïllustreerd weekblad*, 17 januari 1914.
- Lange, Dan. de, 'Thoughts on Music' in: *The Theosophical Path* XI, pp. 553-568, 1916.
- Lange, Dan. de, 'Thoughts on Music, part II', in: *The Theosophical Path* XII, pp. 557-563, 1917.
- Lange, Dan. de, 'Thoughts on Music, part III, part IV, part V & part VI', in: *The Theosophical Path* XIII, pp. 8-12, 117-120, 449-454, 558-562, 1917.
- Lange, Dan. de, 'Thoughts on Music, part VII, part IX & part X', in: *The Theosophical Path* XIV, pp. 43-46, 249-253, 359-364, 466-470, 1918.
- Lange, Dan. de, 'Voordracht over Javaansche muziek', *Tijdschrift van het Aardrijkskundig Genootschap* 4, 1880.
- Le gamelan de 1889 à l'Exposition de 1889*, <http://www.chezcom/gamelan/18891887.htm>
- Le gamelan slendro de Cirebon donné par M. Van Vleuten au Conservatoire de Paris en 1887*, <http://www.chez.com/gamelan/cirebon.htm>
- Lelyveld, Th.B., *De Javaansche danskunst, ingeleid door prof.dr.N.J. Krom*, Van Holkema & Warendorf's uitgeversmaatschappij N.V., Amsterdam, 1931.
- Lith, P.A. van der, *Nederlandsch Oost-Indië, beschreven en afgebeeld voor het Nederlandsche volk, door Mr. P.A. van der Lith, Hoogleeraar aan de Rijksinstelling voor Indische Taal-, Land- en Volkenkunde te Leiden, (...) met prachtig gekleurde platen naar oorspronkelijke tekeningen*, Doesborgh, J.C. van Schenk Brill, 1875
- Loman, A.D., 'De melodie van het Wilhelmus', in: *Tijdschrift voor Noord-Nederl. Muziekgeschiedenis*, 1895.
- Loman, A.D., *Gedenckclanck - Oud-Nederlandse liederen uit den Nederlandtschen Gedenckclanck van Adrianus Valerius (1626)*, uitgegeven door de Vereeniging voor N. Nederlands Muziekgeschiedenis, 1871.
- Meyboom, H.U., 'Lijst der geschriften van A.D. Loman', in: *Levensberichten van de Maatschappij der Nederlandsche Letterkunde te Leiden*, 1897-1898, 123.
- Musique javanaise à l'Exposition de 1889*, http://www.chez.com/gamelan/1889_mus.htm.
- 'Muziek en theosophie', in: *Het Nieuws van den Dag*, Amsterdam, 3 februari 1914.
- 'Muziek in verband met theosofie', in: *De Hollandsche Revue*, 25 maart 1914.
- Nationale Tentoonstelling te Arnhem, Officieele Gids*, nrs 1-120, uitgegeven in Arnhem in 1879, [Gelders Archief, ADC 162 II.]
- Nieuwenhuis, Rob, *Komen en blijven, Tempo doeloe - een verzonken wereld, Fotografische documenten uit het oude Indië*, Querido, Amsterdam, 1982.
- Nieuwenhuis, Rob, *Met vreemde ogen, Tempo doeloe - een verzonken wereld, Fotografische documenten uit het oude Indië*, Querido, Amsterdam, 1988.
- Noltenius, H., *Concertgebouw spelenderwijs*, J. de Bussy, Amsterdam, 1969.
- Pay-Uun Hiu & Jolande van der Klis (red.), *Het Honderd Componistenboek, Nederlandse muziek van Albicastro tot Zweers*, Gottmer, Haarlem, 1997.
- Pfyffer zu Neueck, J.J.X., *Skizzen von der Insel Java und derselben verschiedenen Bewohnern*, Schaffhausen, 1829.

- Poensen, C., 'De Wajang', in: *Medelingen van wege het Nederlandsch Zendelingen Genootschap* XVI, 75-116 & 218-220, 1872.
- Pott, P.H., *Naar wijder horizon, kaleidoscoop op ons beeld van de buitenwereld*, Mouton, 's-Gravenhage, 1962.
- prof A.D. Loman: http://www.hermann-detering.de/een_vergeten_hoofdstuk2.htm
- Quigley, Sam, 'The Raffles Gamelan at Claydon House' in: *Journal of the American Musical Instrument Society*, 1996, 5-41.
- Raffles, T.S., *The history of Java*, 2 delen, London, 1817.
- Raffles, T.S., 'A discourse, Delivered on the 11th September 1815, by the honourable Thomas Satmford Raffles, president', in: *Verhandelingen van het Bataviaasch Genootschap der kunsten en wetenschappen*, VIII deel, gedrukt in 's gouvernements drukkerij by A.H. Hubbard, 1816, 1-95.
- Resink, G.J., 'Les Gendings, l'eau et "le musicien Français"', in: *Archipel; études interdisciplinaires sur le monde insulindien*, nr. 25, 1983.
- Riemann, Hugo, 'De Lange, Daniël, Exposé d'une Theorie de la Musique. [recensie]', in: *Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft*, Mai 1908.
- Röntgen, Julius, 'Daniël de Lange, 1841 - 11 Juli - 1911' in: *Eigen Haard*, 8 juli 1911.
- Scheurleer, D.F., 'Jan Pieter Nicolaas Land. Overleden 30 April 1897', in: *Tijdschrift der Vereeniging voor Noord Nederland's Muziekgeschiedenis V*, 1895-1897, 281-284.
- Scheurleer, D.F., 'Johannes Conradus Boers. Overleden 1 Nov. 1896', in: *Tijdschrift der Vereeniging voor Noord Nederland's Muziekgeschiedenis V*, 1895-1897, 217-219.
- Serrurier, L. *Catalogus der ethnographische afdeling van de Internationale en koloniale uitvoerhandel tentoonstelling te Amsterdam*, E.J. Brill, Leiden, 1883.
- Sillem, J.A., 'In memoriam van Abraham Dirk Loman. Overleden 17 April 1897', in: *Tijdschrift der Vereeniging voor Noord Nederland's Muziekgeschiedenis VI*, 1898-1900, 1-10.
- Smeding H. & S.E. Harthoorn, 'Bezoekreis naar de Gemeenten in Kediri, Madioen en Modjokerto, gedaan van 9 tot 29 Julij 1859', in: *MNZ V*, pp 120-150, 1860.
- Smits, J.C.J., *Gedenksboek van het Koloniaal-Militair Invalidenhuis Bronbeek*, Gouda Quint, Arnhem, 1881.
- Snelleman, Joh. F. & Daniël de Lange, 'La musique et les instruments de musique dans les Indes orientales Néerlandaises', in: *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*, Librairie de la Grave, Paris, 1922.
- Snelleman, Joh. F., 'Muziek en muziekinstrumenten', in: *Encyclopaedie van Nederlandsch-Indië*, deel 2, 812-36, Nijhoff, 's-Gravenhage, Brill, Leiden, 1918.
- Temminck, C.J., *Verhandelingen over De Natuurlijke Geschiedenis der Nederlandsche overzeesche bezittingen door de leden der Natuurkundige commissie in Indië en andere schrijvers*, uitgegeven op last van den koning door C.J. Temminck, Leiden 1839-1844.
- Terwen, J.W., 'Expressie & Overheid, enige bespiegelingen over architectuur en muziek', in: *Mens & Melodie*, 2002, 6/8, 204-215.
- Terwen-de Loos, J., *Het Nederlands koloniale meubel; studie over meubels in de voormalige Nederlandse koloniën Indonesië en Sri Lanka*, Wever, Franeker, 1985.
- 'The Screen of Time, Death of professor Daniel de Lange', in: *The Theosophical Path*, XIV, pp. 313-316, 1918.
- Tyndall, John (1820-1893), *Sound; a course of eight lectures delivered at the Royal Institution of Great Britain*, London Longmans, Green and Co., 1867.
- Veth, P.J., *Java, Geographisch, ethnologisch, historisch*, deel 1 & 2, Haarlem, 1875 ff, I: 468-9; 2/ 1896-1907; IV; 230-2.
- Viotta, H. *Onze heedendaagsche toonkunstenaars, Daniël de Lange*, Van Holkema & Warendorf, Amsterdam, 1893.
- Völter, D.E.J., 'Abraham Dirk Loman', in: *Jaarboek van de Koninklijke Academie van Wetenschappen te Amsterdam, 1899-1900*, pp 3-41.

- Voordracht over de Javaansche muziek door Dan. de Lange*, in: Verslag der 27e Algemeene Ledenvergadering, gehouden te Arnhem den 11 october 1879, in: tijdschrift van het Aardrijkskundig Genootschap 4, 1880, pp 160-161.
- W.L., 'Daniël de Lange †', in: *De vereenigde tijdschriften Caecilia en het Muziekcollege*, 16 februari 1918. *Weerzien met Indië*, ed. Waanders, Zwolle, 1994-95.
- Wengen, G.D. van, 'De Leidse gamelans', in: *Verre naasten naderbij*, 1972.
- 'Wereldvrede en Theosofie', in: *De Hollandsche Revue*, 25 september 1913.
- Wilkens, J.A., 'Séwakā, een Javaansch gedicht met eene vertaling en woordenboek', in: *Tijdschrift voor Nederlandsch-Indië*, jaargang 1850, tweede deel, afl. 7-12, Groningen, 1850.
- Winter sr., C.F., *Javaansche zamenkomsten, uitgegeven met een bijvoegsel bij het Javaansch woordenboek* door S. Keyzer, Amsterdam, 1858
- Zamminer, Friedrich, *Die Musik und die Musikalischen Instrumente in Ihrer Beziehung zu den Gesetzen der Akustik*, Gießen, 1855.
- Zandvliet, Kees (red.), *De Nederlandse ontmoeting met Azië*, Rijksmuseum Amsterdam/Waanders Zwolle, 2002.

Afkortingen

AC	Arnhemsche Courant
AH	Algemeen Handelsblad
AmsC	Amsterdamsche Courant
AW	Aardrijkskundig Weekblad
BM	British Museum, Londen
CG	Concertgebouw, Amsterdam
DüZ	Düsseldorfer Zeitung
EH	Eigen Haard
GA	Gelders Achief, Arnhem
GD	Gemeentearchief Delft
GM	Gemeentemuseum, Den Haag
HR	Hollandsche Revue
KB	Koninklijke Bibliotheek
KITLV	Koninklijk Instituut voor Taal-, Land- en Volkenkunde, Leiden
KNIL	Koninklijk Nederlandsch-Indische Leger
LBU	Letterenbibliotheek Universiteit Utrecht
NEHA	Nederlands Economisch Historisch Archief, Amsterdam
NION	Nederlands Indië Oud en Nieuw
NMI	Nederlands Muziek Instituut, Den Haag
MNZ	Mededelingen van wege het Nederlandsch Zendelingen Genootschap, bijdragen tot de kennis der zending en der taal-, land- en volkenkunde van Nederlandsch Indië, uitgegeven door bestuurders van voornoemd genootschap, Rotterdam, bij M. Wyt & zonen
NPG	National Portrait Gallery, London
NvdD	Het Nieuws van den Dag
OG	Nationale Tentoonstelling te Arnhem, Officieele Gids, nrs 1-120, uitgegeven in Arnhem in 1879
TNI	Tijdschrift voor Neerland's/Nederlandsch-Indië
WM	Wereldmuseum, Rotterdam

