567

Een en ander over Pélog en Sléndro

door

J. KUNST EN R. MACHJAR KOESOEMADINATA.

Overgedrukt uit het Tijdschrift voor Indische Taal-, Land- en Volkenkunde, Deel LXIX, afl. 3 en 4.

WELTEVREDEN
ALBRECHT & Co.
1930

XLV:-
567





0010-756411
0000104032

Een en ander over Pélog en Sléndro

door

J. Kunst en R. Machjar Koesoemadinata.

„Immerhin tun wir gut daran, zu bedenken, dass unser abendländisch westeuropäisches Tonsystem wohl etwas sehr Bedeutsames und in seiner Art Grossartiges, aber doch ebenso zweifellos nur einen Zweig am Stamme der menschlichen Musikkultur darstellt."

(Paul Bekker, Musikgeschichte als Geschichte der Musikalischen Formwandlungen, blz. 21/22.)

De Javaansch-Balische muziek maakt gebruik van twee toonstelsels (Soend. *rakitan*). Deze worden onderscheiden als *pélog* (Soend. *pèlog;* Bal.: *saih pitoe*) en *sléndro* (Soend.: *salèndro;* Bal. *saih lima)* [1]). Beide stelsels hebben vermoedelijk een gemeenschappelijken oorsprong, doch hebben Java en Bali op zeer ver uiteenliggende tijdstippen bereikt; pélog zal wellicht reeds tegelijk met de voorouders der huidige Javanen en Balïërs zelf op deze eilanden zijn gebracht, sléndro eerst

---

1) De term *saih lima* wordt echter tevens gebruikt voor de *vijf*-tonige pélogreeksen.

2) Vgl. Von Hornbostel, „Musikalische Tonsysteme" (in Geiger und Scheel, Handbuch der Physik, Band VIII blz. 425 v. v.) §§ 8 t/m 11.

XLV 567

veel later, vermoedelijk pas in de 8ste eeuw n. Chr. [1]), zijn intrede op Midden-Java en daarna in West- en

1) Vgl. Kunst, „Bali" I blz. 166 v. v. Wel is naar aanleiding van jongere onderzoekingen — met name die van Dr. Stutterheim (zie diens „A Javanese Period in Sumatran History (1929)) — de vraag gerezen of men in de 8ste eeuw niet in plaats van met eene overheersching van Sumatra over Midden-Java, juist andersom, met een tijdelijke hegemonie van het oude Mataram over het Palembangsche rijk heeft te rekenen.

Dat in dien tijd een versterking van het — blijkens het Mahayanistisch karakter ervan, uit Sumatra afkomstige — Hindoe-element en daarmede een cultureele opbloei op Java valt waar te nemen, wordt — ondanks zijn andere zienswijze op de toenmalige politieke verhoudingen — ook door Dr. Stutterheim erkend (TBG LXVII blz. 215 en op. cit. passim). Vgl. ook Prof. Krom in zijn artikel „Het Hindoe-tijdperk" in Colijn-Stibbe's „Nederlandsch-Indië" 3de dr. dl. I (1929) blz. 264: „Het is niet duidelijk, hoe precies de politieke relatie (van Java) met de Sumatraansche Çailéndra's is, doch de cultureele invloed van het groote rijk Çriwidjaja valt niet te miskennen".

De hypothese *gamelan saléndro = gamelan Çailéndra* wordt derhalve door de nieuwe voorstelling van zaken allerminst aangetast, integendeel versterkt. Immers, wanneer de Çailéndra's in die periode op Java-zelf hun zetel gehad hebben, is de mogelijkheid, dat een tijdens hun heerschappij op het eiland bekend geworden toonstelsel hun naam is komen te dragen, eer grooter dan kleiner geworden.

Niettemin merken J. S. en A. Brandts Buys in hun laatstverschenen verhandeling („Djawa" VIII blz. 241) op, dat de hypothese, die sléndro van Çailéndra afleidt, onhoudbaar moet worden geacht, wanneer Dr. Stutterheim mocht slagen in het bewijs zijner veronderstelling, dat zekere mate van historische continuiteit het Mohammedaansche vorstenhuis van Mataram aan het geslacht der vorsten van het oude Hindoe-Javaansche Mataram verbindt.

Het is ons niet duidelijk, hoe de genoemde auteurs, op grond van Dr. Stutterheim's hypothese, tot deze opvatting zijn gekomen.

Overigens is bedoelde hypothese nog geenszins bewezen, als kan blijken uit Dr. Bosch' bespreking van de brochure „A Javanese Period in Sumatran History" in TBG LXIX blz. 135 v. v.

Ten aanzien van mogelijke taalkundige bezwaren tegen de bovenvermelde gelijkstelling zijn de deskundigen het nog altijd niet eens.

KON. BAT. GENOOTSCHAP VAN K. EN W.

Oost-Java en Bali hebben gedaan. Het is dus rationeel, dat wij eerst een uiteenzetting van het pélogstelsel geven.

I.

Het pélogstelsel (Soend.: *Rakitan pèlog*).

A. De Soendalanden.

5-tonige oerschaal. De oorspronkelijk pélogschaal [1] — de oerschaal (tab. I schaal 0 zonder de met O aangegeven tonen) — kent vijf toontrappen (Soend. *hambalan, tahapan sora,* Jav. *wilah*) in het octaaf (Soend. *beulit;* Jav. *gembyangan*). Zij bestaat theoretisch uit vijf aaneensluitende tonen van den blaaskwintencirkel en vormt zoodoende een schaal van deze structuur [2]):

I 156 II 156 III 366 IV 156 V 366 I',

waarvan de 5de toontrap als de voornaamste beschouwd wordt en als punt van uitgang (*poko:* ⊙).

Later zijn de twee aangrenzende blaaskwinten aan de oerschaal toegevoegd. In schaalverband gebracht, komen zij in de groote intervallen, dus tusschen de tonen III en IV (oud) en tusschen V (oud) en I' te liggen. Aldus ontstaat een zeventonige ladder *(nack toeroenna sora)* van den navolgenden bouw:

I 156 II 156 III 210 IV 156 V 156 VI 156 VII 210 I'.

7-tonige grondreeks. Vermoedelijk is deze toevoeging met twee tonen (wisseltonen, Jav. *sorogan,* Soend.: *sora geganti* [3]) of ook wel *sorog,* Bal.:

---

[1]) Afgezien van het voorstadium der „Umschichtreihe" (Von Hornbostel t. a. p. §§ 8 en 9).

[2]) Zie met betrekking tot den blaaskwintencirkel en de berekening van intervallen in cents (C.): Von Hornbostel t.a.p. §§ 2 en 6; Lachmann, „Musik des Orients" blz. 19 v.v.; Kunst, „De l'origine des échelles musicales javano-balinaises" (in het „Journal of the Siam Society" jaarg. XXIII (1929), blz. 111 v.v.).

[3]) Tegenover de hoofdtonen, *sora leloegoe.*

penjorog) geschied, om de oerschaal met hun hulp te kunnen overbrengen, transponeeren, naar een ligging, die een blaaskwint (678 C.) hooger, en naar een andere, die een blaaskwint lager ligt (resp. tab. I schalen P en Q). Immers verkrijgt men zoodoende, wanneer men in het eene geval de tonen IV en VII, in het tweede de tonen I en IV en in het derde de tonen VII en III uitlaat, de beschikking over drie, behoudens de absolute ligging, identieke toonladders, m. a. w., over drie toonsoorten [1]):

„kerntrits".

volledige pélogreeks: I 156 II 156 III 210 IV 156 V 156 VI 156 VII 210 I'
schaal O: I 156 II 156 III 366 V 156 VI 366 I'
schaal P: V 156 VI 156 VII 366 II 156 III 366 V'
schaal Q: IV 156 V 156 VI 366 I 156 II 366 IV'

Naar men ziet, bestaan deze schalen uit een groep-van-drie en een groep-van-twee (hoofd-)tonen, gescheiden door gapingen van één toon. De overgeslagen tonen zijn overigens niet steeds geheel uitgeschakeld, doch kunnen als bij-toon (Soend. *pamanis* [2]) of *panjoembang* [3]); Bal.: *peméro*), een bescheiden rol spelen.

De positie, in de oerschaal ingenomen door toon VI (V oud) wordt in de beide nieuwe schalen resp. vervuld door de tonen III en II. Evenals de drie schalen in haar geheel, liggen natuurlijk ook hare *poko's* theoretisch op blaaskwintafstand van elkaar:

II 678 VI 678 III.

[In de moderne gamelan-stemming echter hebben, als hieronder nog nader zal blijken, sommige intervallen een geringe wijziging ondergaan. Tengevolge

[1]) Zie hierover nader Kunst, „Over Soendaneesche zangmuziek" blz. 400 v.v. (in het Gedenkboek 1778-1928 van het Kon. Bat. Gen. dl. I blz. 393 v.v.), 1929.

[2]) Van *manis*, zoet, welluidend.

[3]) Van *soembang*, valsch, afwijkend.

daarvan is het interval VI-III, dat ± 690 C. groot is geworden, dichter tot de zuivere kwint (702 C.) genaderd, het interval II-VI daarentegen over het algemeen iets verkleind (tot ± 660 C.)].

***

Toon-naamgeving.

De op bovenstaande wijze verkregen zeven tonen dragen elk een eigen naam. Daarbij vallen twee stelsels van naamgeving te onderscheiden: het Soendaneesch-Javaansche stelsel, dat, als in het Europeesche a.b.c.-systeem, elken naam verbonden doet blijven aan een bepaalde absolute toonhoogte (toon der grondreeks) en de afgeleide schalen daarin uitdrukt, — en het Balische, dat, in den trant van het Westersche do-re-mi-fa-sol-systeem, de volgorde der grondreekstoonnamen heeft overgebracht op de afgeleide schalen, zoodat steeds de „gelijkstandige" tonen denzelfden naam komen te dragen. Tabel II geeft de gebruikelijke toonbenamingen in de aan het hoofd van elke verticale kolom genoemde gewesten.

Aan de beteekenissen dezer toonnamen laten zich velerlei beschouwingen vastknoopen. Maar die vormen een onderwerp op zich zelf, dat beter eens later afzonderlijk behandeld wordt.

***

De boven besproken drievoudige schalen-kern — kern-trits zullen wij haar verder noemen — is op instrumenten met veranderbare toonhoogten (rebab, soeling), maar in den zang in de eerste plaats, uitgegroeid tot meer samengestelde systemen. Hier volgt thans in de eerste plaats een schets van het stelsel, dat allengs voor onze oogen en ooren verrezen is uit de mededeelingen der oude Soemedangsche musici (Soend. *nayaga;* Jav. *nyaga*) *Sa'i* en *Pa Soera,* — en wel, omdat dit vermoedelijk alle overige, ons bekende, pélog-

schalenstelsels in zich besloten houdt, waardoor de structuur en de onderlinge samenhang van deze kleinere systemen gemakkelijker zal kunnen blijken.

Soeroepan (toongeslachten).

Het Soenda'sche pélogstelsel onderscheidt verschillende *soeroepan* [1]). Wij leerden achtereenvolgens kennen en zullen hier een voor een bespreken *S. mèlog*, *S. miring*, *S. adjèng* en *S. Malajoe*. Het begrip *soeroepan* kan het best met *toongeslacht* worden weergegeven, aangezien de aldus onderscheiden schaalgroepen, hoewel alle uit de pélog-toonreeks opgebouwd, een onderling verschillende structuur bezitten, voortkomende uit een andere keuze uit het voorhanden pélogtoonmateriaal. Eerst worde hier *S. mèlog* besproken, als zijnde vermoedelijk de oudste van de vier. Dat hij het oudste toongeslacht is, leiden wij af uit het feit, dat zijn schalen de oerschaal als basis en voorbeeld hebben, in tegenstelling met die der andere soeroepansoorten, aan welke een niet, of althans niet geheel, met de oerschaal congrueerende toonreeks ten grondslag ligt.

***

1. Soeroepan mélog.

Alle mèlog-gebruiksschalen streven ernaar, een nabootsing te zijn van de oerschaal, beter gezegd, van de op die oerschaal gebaseerde schalen der „kern-trits" (immers zij kennen eventueel ook bijtonen).

De op de zooeven uiteengezette wijze ontstane zeventonige pélogschaal — wij zullen haar voortaan de „(zeventonige) grondreeks" noemen — schept, op de

[1]) *Soeroepan* (Jav. *laras*) heeft feitelijk de zeer algemeene beteekenis van *stemming* en wordt dientengevolge voor zeer uiteenloopende begrippen gebruikt. Wij zullen, duidelijkheidshalve, dezen term uitsluitend aanwenden, wanneer sprake is van de hier bedoelde toongeslachten.

op blz. 323 aangegeven wijze, de mogelijkheid van drie verschillende schalen met vijf hoofdtonen, welke aan dien eisch van gelijkvormigheid voldoen. De structuur dier grondreeks is evenwel zóó, dat uitsluitend de tonen VI, III en II als punt van uitgang kunnen fungeeren; zou een andere toon als *poko* worden genomen, dan zou de daarvan uitgaande schaal een niet aan dien van de oerschaal en de kern-trits gelijkvormigen bouw toonen. De oorzaak daarvan is begrijpelijkerwijs de eigenaardige mengeling van de twee verschillende toontrapgrootten in die grondreeks. Ware deze aequigraad, dan zou men zonder bezwaar elk harer tonen als punt van uitgang kunnen nemen.

Aanvulling der 7-tonige grondreeks met 2 „vocale" tonen.

Er is nu in het onderhavige stelsel een stap in de richting van de aequidistantie gedaan, door in de beide groote intervallen der grondreeks een toon in te lasschen. De ingevoegde tonen noemt men in Soemedang *panangis*, de weentoon (d. i. die tusschen de tonen III en IV) en *pamiring*, de afwijkende toon (d. i. de toon tusschen VII en I). Liet de hedendaagsche pélogschaal nog immer nauwkeurig de intervallen van het blaaskwintenpélog hooren, dan zou die splitsing der beide groote intervallen nog lang geen aequigrade verdeeling van het octaaf bewerkstelligd hebben, immers zouden er dan tusschen vijf intervallen van 156 C. er vier van 105 C. komen te liggen. De moderne zeventonige schaal (de gewijzigde grondreeks) is echter — mogelijk wel juist in verband met het invoegen van *panangis* en *pamiring* en het streven naar aequidistantie — in sommige opzichten van de oerstructuur afgeweken; de kleine toonschreden (Soend. en Jav. *wilah*) [1]) — oorspronkelijke 156 C.

Neiging tot gelijktrappigheid.

[1]) *Wilah* doet ook dienst voor het begrip toets. Eenzelfde term wordt dus voor interval (van één toonschrede) en voor het intervalbegrenzende toonpunt gebruikt — op de manier als dat

— worden tegenwoordig alle, maar vooral voorzooveel betreft de afstanden I—II en V—VI, gewoonlijk iets kleiner genomen; de groote (oorspronkelijk beide 210 C.) daarentegen iets grooter, nl. ter grootte resp. van ongeveer 240 en 270 C. Splitsing der groote intervallen door een tusschengevoegden toon levert onder die omstandigheden een negen-tonige schaal op van ten naastebij dezen bouw:

I 120 II 150 III 120 * 120 IV 150 V 120 VI 150 VII 120 * 150 I'.

Men ziet: deze schaal benadert de gelijktrappigheid heel wat dichter, dan de ongewijzigde zeventrappige blaaskwintenschaal, aldus aangevuld, dit zou gedaan hebben.

Het is wel merkwaardig, hier blijkbaar wederom in de Maleische muziek die tendens tot aequidistantie aan het werk te zien, die reeds eens, nl. in Achter-Indië, deze zelfde grondreeks aequigraad maakte. Toen evenwel is dat niet geschied door invoeging van twee nieuwe tonen, als in het onderhavige geval, doch door het octaaf in *zeven* gelijke intervallen te verdeelen [1]).

Een derde voorbeeld van die neiging tot gelijktrappigheid laat het, binnenkort te behandelen, sléndrostelsel zien.

* * *

Het is nu deze bijna-aequigrade, negen-tonige schaal, die ten grondslag ligt, zoowel aan het hier in de eerste plaats uiteen te zetten schalenstelsel in soeroepan mèlog, als aan dat in S. miring en S. adjèng, een stelsel dat, plooibaar, waar niet gebonden aan de onveranderbare toonhoogten van toetsenreeksen, heeft kunnen uitkris-

in Voor-Indië met den term *Sruti* het geval moet zijn, welk woord ten rechte alleen voor een interval zou behooren te staan — (trouwens gewoonlijk ook staat). De Soenda'sche term voor interval in 't algemeen is *varas*.

[1]) Vgl. Stumpf, „Tonsystem und Musik der Siamesen" („Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft" dl. I) blz. 136 v.v.

talliseeren tot een rijk weefsel — men zou kunnen zeggen: een meer-dimensionaal vlechtwerk — van gebruiksschalen.

Voorzoover tot de laras mèlog behoorende, imiteeren deze gebruiksschalen, als gezegd, de oerschaal, doch in den vorm, welke deze in de gewijzigde grondreeks heeft aangenomen. Zij toonen daardoor allen ten naastebij deze structuur:

I 120 II 150 III 390 V 120 VI 420 I',

met de neiging tot verkleining van het interval I-II en vergrooting van het interval II-III, waarbij dan eventueel tusschen III en V en tusschen VI en I' als trappen IV en VII nog twee en soms nog andere bij-tonen zich voegen.

„Modale" tonaliteit.

De schalen nu kunnen op elke trap van de met de tonen *panangis* en *pamiring* aangevulde grondreeks aanvangen. Tabel III geeft de verschillende liggingen weer. De negen schalen schijnen zich min of meer *modaal* te verhouden. Toch zijn het geen zuivere modi. Immers, zij laten telkens twee *andere* koppels tonen uitvallen of tot bij-tonen degradeeren tusschen haar beide hoofdtoongroepen en streven er bovendien naar, om als transposities van elkaar te klinken. M. a. w., men kan haar met evenveel of zelfs meer recht als *toonsoorten* betitelen. In den zang worden zij zelf tot *zuivere* toonsoorten [1]).

Niet elk harer schijnt een eigen naam te dragen. Ons werd er althans slechts voor 5 van de 9 een naam opgegeven. Deze vijf, (de toonsoorten I, II, III, IV en IX van tabel V), heeten respectievelijk:

djawar (of *biasa*) [2]), omvattende de schalen Nos. 2, 6, 35, 39 en 43 van tabel IV;

---

1) Mits in soeroepan mèlog blijvende. De katjapi-njorogschaal b.v. doet dit niet, tengevolge van het stabiel-blijven van den toon *barang* (Jav. *nem*) en het laag intoneeren van den toon *liwoeng*. Zie dienaangaande hieronder blz. 335/6.

2) *Biasa* = gewoon, d.i. overeenkomend met de tonen der (gewijzigde) oerschaal.

njorog [1]), omvattende de schalen Nos. 3, 7, 11, 40 en 44 van tabel IV;

manangis [2]), omvattende de schalen Nos. 4, 8, 12, 16 en 45 van tabel IV;

njorog handap [3]), omvattende de schalen Nos. 5, 9, 13, 17 en 21 van tabel IV;

liwoeng [4]), omvattende de schalen Nos. 1, 30, 34, 38 en 42 van tabel IV.

Dasar. In elk dezer negen schalen kan elk der vijf hoofdtonen als melodisch middelpunt komen te fungeeren. Men noemt den toon, welke die functie vervult, *dasar* (= bodem). Zoo'n dasar mag men o. i. op één lijn stellen met de oud-Grieksche *mesè* en de Voor-Indische *amsa*.

Modi. Elk der negen liggingen (die wij voortaan als (modale) tonaliteiten zullen aanduiden) omvat zoodoende vijf schalen, welke zich, voorzoover op den gamelan gerealiseerd, dus zonder de haar tot even-zoovele toonsoorten makende intonatie-schommelingen — waarover hieronder meer — onderling *zuiver modaal* verhouden. Een en ander levert een totaal op van $9 \times 5 = 45$ schalen in S. mèlog.

De beide genoemde verdeelingen worden nu gekruist door een andere. Men kan nl. deze 45 schalen ook groepeeren naar den toon der aangevulde grondreeks, die in

---

1) d.i. de toonsoort, wier schalen één der oorspronkelijke hoofdtonen, nl. den *singgoel* (I), door den wisseltoon *sorog* (VII) vervangen hebben.

2) d.i. de toonsoort, in wier schalen (boven en behalve de *sorog* voor den *singgoel*) ook nog de „vocale" toon *panangis* voor den oorspronkelijken hoofdtoon *kenong* (V) in de plaats is getreden.

3) d.i. de toonsoort, wier schaalligging (vgl. schaal 2 met schaal 4 van tabel IV) zich tot die van de njorog-toonsoort verhoudt als een welke één toon *hooger* aanvangt (Soend. *handap* = *laag*, d.i. Europeesch *hoog*).

4) d.i. de toonsoort, wier schalen één der oorspronkelijke hoofdtonen, nl. de *pañeloe* (III), door den wisseltoon *liwoeng* (IV) vervangen hebben.

elk harer als *dasar* fungeert. Het blijkt dan, dat elk der negen tonen vijf keeren als zoodanig optreedt. Zoo'n vijftal met gelijke dasar vormt gezamenlijk een z. g. *patet* en bestaat telkens uit schalen uit vijf verschillende „dasar-klassen". Deze dasar-klassen kenmerken zich door de ligging van den dasar in de vijftonige gebruiksschaal:

Patet. Dasar-klassen.

in klasse I is de dasar hoogste toon van de groep-van-drie hoofdtonen;

in klasse II is de dasar hoogste toon van de groep-van-twee hoofdtonen;

in klasse III is de dasar middelste toon van de groep-van-drie hoofdtonen;

in klasse IV is de dasar laagste toon van de groep-van-twee hoofdtonen;

in klasse V is de dasar laagste toon van de groep-van-drie hoofdtonen.

Melodieën, staande in een klasse III-schaal onderscheiden zich in zooverre van die, welke van een der andere schaalsoorten gebruik maken, dat zij gewoonlijk niet twee, maar dikwijls drie bijtonen kennen.

Tabel IV geeft de 45 mèlog-schalen gerangschikt volgens de patet-indeeling, dat wil dus zeggen: gegroepeerd in negen dasar-groepen; tabel V een beknopte samenvatting van tabel IV, waaruit moge blijken, hoe de rangschikking naar (mod.) tonaliteiten (diagonale reeksen) die naar dasar-groepen (horizontale reeksen) en naar dasar-klassen (verticale reeksen) kruist.

Dat men nu bovendien nog weer elk der negen tonen kan nemen als absoluut punt van uitgang *(poko)* van dit geheele 45-schalige stelsel, d.w.z. tot *barang* (Jav. *nem*) van de grondreeks, heeft in dezen geen beteekenis. Immers — om een voorbeeld te noemen — de vijf schalen met *barang* (Jav. *nem*) als dasar, waarbij de barang meteen als poko fungeert, vallen dan samen met de vijf schalen met *kenong* (Jav. *lima*) als dasar, indien de *sorog* (Jav. *barang*) der grondschaal als poko

KON. BAT. GENOOTSCHAP VAN K. EN W.

genomen is. Of eigenlijk: *zouden* geheel samenvallen, als de aequigraditeit inderdaad zuiver verwerkelijkt ware. Nu die schaal niet *volkomen* aequigraad is, zouden zich kleine nuanceeringen moeten voordoen, zoodat men, strikt genomen, eigenlijk niet 45, doch 405 schalen (nl. 9 × 45) zou moeten onderscheiden. Practisch (vocaal of op de rebab) evenwel behoeft desniettemin slechts met het bestaan van 45 schalen rekening te worden gehouden, wijl men ze alle zóó intoneert, dat zij — als gezegd — geheel gelijkvormig worden aan de gewijzigde oerschaal. Hieruit volgt, dat de negen tonen der grondreeks geen volkomen constante hoogte hebben door het gansche stelsel heen, doch aan geringe schommelingen onderhevig zijn. Om als voorbeeld een der eenvoudigste gevallen te noemen: de schalen, die als hoofdtonen de hoofdtonen II, III, V en VI der grondreeks en als vijfden hoofdtoon den *sorog* (Jav. *barang*) laten hooren, moeten, om te congrueeren met de gewijzigde oerschaal, den toon III (de *paneloe*, Jav. *dada*) iets verlagen (ongeveer 30 C.). Een overzicht van de hier bedoelde stemmingen, waarvan elk karakteristiek is voor één der 9 tonaliteiten, geeft tabel VI.

Schommeling der toonhoogten.

***

Men onderscheidt echter wel verschillende absolute liggingen. Zoo kent men in de Soendalanden vier hoofdstemmingen (*sekar*, eigenlijk = bloem, lied), welke elk dan nog weer in drie gradaties (*ageng* of *gedè*, *tengah* of *sedeng* en *alit*, d. i. resp. groot of laag, middelsoort en klein of hoog) worden onderverdeeld.

Sekar.

Van laag naar hoog heeten zij:

1. Sekar ropoh [1] { ageng / tengah / alit
2. Sekar (r)onèng [2] { ageng / tengah / alit
3. Sekar gadoeng [2] { ageng / tengah / alit
4. Sekar ton(g)gèrèt [3] { ageng / tangah / alit

Van deze vier liggingen worden Sekar ronèng en S. gadoeng verreweg het meest gebruikt.

De verhouding van het viertal onderling blijkt uit het navolgende staatje:

De barang (Jav. nem) van S. ropoh = de galimer (Jav. goeloe) van S. gadoeng.

De barang (Jav. nem) van S. ronèng = de panangis van S. gadoeng.

De barang (Jav. nem) van S. ton(g)gèrèt = de pamiring van S. gadoeng.

Het is ons niet bekend, of deze Soendaneesche liggingen identiek zijn met de ons door Walter Spies voor de Balische muziek opgegeven stemmingen, welke van laag naar hoog worden genoemd:

Poedak setegal [4]
Sekar kemoening [5]
Isep menjan [6]
Tjelagä menjanjah [7]) of Tjeledoe nginjah [8]).

***

1) poh = zwak.
2) een bloemsoort.
3) het bekende insect, een cycade.
4) een stuk land vol poedaks (een bepaalde geurige plant).
5) een bloemsoort.
6) wierook opsnuiven.
7) geroosterde vijver.
8) de zich zonnende skorpioen (opgegeven in plaats van Tjelagä menjanjah, door Tjokordä Gdé Rakä Soekawati).

Pantjèr. Nog een functie van een der schaaltonen dient hier volledigheidshalve met een enkel woord te worden vermeld, hoewel zij op den bouw der schalen van geen invloed is, t.w. de functie van *pantjèr*.

De *pantjèr* is die hoofdtoon eener schaal, welke moet klinken:

a. in *gending ageng* [1]) en *lagoe gedé* halverwege tusschen twee ketoekslagen;

b. in alle andere stukken halverwege tusschen twee kenongslagen.

Gewoonlijk is het de toon *boven* den *dasar*, doch bij uitzondering fungeert daarnaast nog wel eens de tweede hoofdtoon *onder* den *dasar* — dus b.v. in patet *barang* (Jav. *nem*) de *paneloe* (Jav. *dada* of *tengah*) en — doch dit alleen in *lagoe gedé* — de *dasar* zelf als hulp-pantjèr.

In de Soenda'sche muziek valt op een pantjèr-toon nimmer een gongslag, m.a.w., de pantjèr-toon is nimmer finalis.

De benamingen *dasar* en *pantjèr* zijn een — overigens overbodig — bewijs te meer voor het benedenwaarts gericht zijn der Javaansche en Soenda'sche schalen: *pantjèr* beteekent eigenlijk hoofdwortel, wortelstok; *dasar*, gelijk reeds gezegd, *bodem*. De toonschalen worden dus met planten vergeleken, waarbij dan de naar Europeesche beschouwingswijze *hoogste* tonen benedenaan gedacht zijn en de Europeesch *laagste* tonen bovenaan. In overeenstemming daarmede wordt het Westersche begrip „hoog" dan ook weergegeven met *handap*, *laag* en het begrip „laag" met *loehoer*, *hoog*.

---

1) Vgl. „Een en ander over den Vorstenlandschen gamelan" (in „Oedaya" jaarg. 1928 blz. 130 v.v.) blz. 135.

In het boven geschetste „systema teleion" van *soeroepan mèlog* is de kern-trits opgegaan: schaal O vindt men terug in schaal No. 2 van tab. IV, schaal P in No. 7, schaal Q in No. 42.

***

De 15 gamelanschalen.

Het zijn in laras mèlog uitsluitend de 15 *djawar-, liwoeng-* en *njorog*-schalen, welke op den gewonen gamelan pélog ten gehoore worden gebracht. Dit vindt zijn oorzaak hierin, dat dit de eenige schalen zijn, die geen gebruik maken van de „vocale" tonen *panangis* en *pamiring* als hoofdtonen.

Van deze 15 geeft de gewone gamelan de vijf *djawar*-schalen geheel zuiver weer; bij de *liwoeng-* en *njorog*-schalen ontstaat er tusschen den zangstem, rebab en soeling eener-, en de geslagen instrumenten anderzijds bij sommige tonen een merkbare discrepantie. In de *liwoeng*schalen geven laatstgenoemde instrumenten den *barang* en den *liwoeng* te laag, in de njorogschalen — als reeds eerder opgemerkt — den *paneloe* te hoog weer, gelijk gemakkelijk uit tabel VI kan worden opgemaakt.

***

Gamelan Degoengstemmingen.

Of ook de stemming van den gamelan Degoeng — den Soendaschen Regentengamelan — tot het pélogstelsel moet worden gerekend, is op z'n minst twijfelachtig. Indien men haar bij pélog zou willen indeelen, moet men haar onderbrengen bij soeroepan mèlog en haar identificeeren hetzij — en dit in 99 % van alle gevallen — met de *djawar*-schaal No. 39 van tab. IV, welke den toon *kenong* (Jav. *lima*) als *dasar* en de hoofdtonen der grondreeks als hoofdtonen heeft,

hetzij — bij uitzondering [1]) — met de *djawar*-schalen Nos. 35 en 43, welke resp. de tonen *singgoel* en *galimer* als dasar hebben [2]). Ook in die gevallen is de *singgoel* finalis. Er zijn echter spelers, die meenen, dat de degoengschaal tot het sléndro-stelsel behoort. Hierover meer, bij de behandeling van het sléndro-stelsel.

***

Katjapi-stemmingen.

Het *degoeng*-répertoire is ten deele ook dat van de muziek, die zich laat hooren op, of — indien erbij gezongen wordt — begeleid door, *katjapi* en *soeling*. Beschouwt men de degoengschaal als tot het pélogstelsel behoorende, dan zal men ook de *katjapi*-stemmingen daaronder moeten rekenen.

De meest gebruikélijke stemming komt dan overeen met schaal 39 van tabel IV, behoort derhalve tot de *djawar*-schalen en heeft den toon *kenong* als *dasar*. Daarnaast komen echter ook lagoe's voor in een schaal, *njorog* genaamd [3]), die den derden hoofdtoon der oerschaal heeft vervangen door den wisseltoon *liwoeng (boengoer,* Jav. *pélog)* en eveneens met den toon *kenong* (Jav. *Lima*) als dasar — een toonreeks derhalve, welke identiek zou zijn met schaal No. 38 van tabel IV, ware het niet, dat de intonatie der als hoofd-

---

[1]) Een voorbeeld daarvan geven resp. de *lagoe's Djipang degoeng* en *Sinjoer*.

[2]) Het is niet buitengesloten, dat ook de beide overige djawarschalen, derhalve schalen Nos. 2 en 6, wel eens voor lagoe degoeng gebruikt worden, al zijn wij daarvan tot dusver geen voorbeelden tegengekomen.

[3]) Feitelijk zou *liwoeng* juister zijn. In het stelsel van den eigenlijken gamelan wordt (worden) immers met njorog de schaal (schalen) aangeduid, welke den toon *sorog* (toontrap VII) in de plaats van toontrap I heeft (hebben) gesteld (Jav. *laras barang*). Maar aangezien de katjapi-muziek de barangschaal niet kent en de liwoeng evengoed een sorog, wisseltoon is, kan men met de benaming *njorog* voor de schaal I II IV V VI toch wel vrede hebben.

tonen fungeerende *barang* en *liwoeng* gewoonlijk niet die geringe wijziging ondergaat — ook niet in den zang — welke noodig zou wezen om de schaal geheel conform aan de (gewijzigde) oerschaal te doen zijn (zie tabel VI, schaaltype IX). Anders gezegd: deze katjapi-njorogschaal — indien als tot het pélogtoonstelsel behoorende opgevat — is meestal *geen mèlog*schaal, doch een zuivere *miring*schaal (zie hieronder blz. 340 v. v.). Bovendien behoort dan nog tot het katjapi-répertoire een aantal aan den gewonen gamelan ontleende wijzen, welke zich van de overige *katjapi*-liederen onderscheiden, doordat zij niet den toon *kenong*, doch den toon *barang* (Jav. *nem*) als dasar bezitten. Het zijn laatstgenoemde, die op den Westerling den indruk maken van ietwat zwevende tonaliteit te zijn, omdat hij den eersten hoofdtoon als tonica hoort, doch tegelijkertijd bemerkt, dat de melodie haar zwaartepunt heeft in den tweeden en vijfden hoofdtoon der schaal (tonen II en VI der grondreeks) (dus schaal No. 2 van tabel IV). De meeste *degoeng*- en *njorog*-liederen daarentegen schijnen hem van een wel-gestabiliseerde tonaliteit, wijl daarin *dasar* en voornaamste finalis als tonica en dominant fungeeren [1]).

***

Finales. Evenmin, als in de Europeesche muziek, eindigt in de Soenda'sche elke compositie onvermijdelijk op een en denzelfden toon, doch evenzeer als in het Westen, bestaan er wèl een bepaalde voorkeur. Als bekend, eindigt de overgroote meerderheid der Europeesche volksliederen op den grondtoon der heerschende toonsoort, maar daarnaast komen als finalis ook wel de

[1]) Vgl. „Over Soendaneesche zangmuziek" blz. 395 v. v.

kwint (dominant) en de terts voor [1]). Ook voor het Gregoriaansch geldt dit, hoewel in mindere mate: naast den *finalis* kent men de z.g. *confinales*. Iets dergelijks kenmerkt de Soendasche muziek. De voorkeur geniet in elk der *patet* — althans in het Soemedangsche en Garoetsche gebied — de toon, welke ten naastebij een kwint onder de *dasar* ligt. In tabel IV is die toon drievoudig onderstreept. Daarnaast valt de slottoon (en hetzelfde kan men zeggen van de eindtonen van elke groote phrase, d.z. die, welke in de gamelanmuziek met een gongslag samenvallen) ook dikwijls op de onderkwint van de onderkwint van de *dasar*. In tabel IV zijn die tonen dubbel onderstreept. In de derde plaats komt dan de *dasar* zelf voor eindtoon in aanmerking (in tabel IV enkel onderstreept), doch de beide eerstgenoemde schaaltonen genieten bij verre den voorkeur [2]). En dat is ongetwijfeld om het evenwicht, dat zij voor het muzikaal gevoel scheppen tegenover de dasar. De melodie rust daardoor dan op twee (of drie) krachtige peilers; de melodische brug welft zich wel-gestut over de rivier van den Tijd.

De muzikale logica gaat derhalve in de Soendasche muziek, gelijk in de Westersche, uit van het kwintbesef.

***

Modulatie. Enkele melodieën houden zich niet aan één patet, doch wisselen onderwijl van dasar. Men blijft daarbij echter steeds *binnen de tonaliteitsgrenzen*. Deze

---

[1]) Dat in die uitzonderingsgevallen ook toch de grondtoon de bas van het slotakkoord vormt, als een volkslied geharmoniseerd is, wordt hier buiten beschouwing gelaten, wijl het volkslied — hoewel in latere eeuwen door de meerstemmige muziek en het harmonisch hooren onmiskenbaar beïnvloed, — van huis uit toch zuiver *melodisch* en *monodisch* is.

[2]) Uitzonderingen op deze regels komen slechts zeer zelden in den Soendaschen zang voor; een voorbeeld daarvan geeft de lagoe *Boejoeboed*, welke, ofschoon in patet *barang* (Jav. *nem*) staande, toch op *singgoel* sluit.

restrictie is oorzaak, dat b.v. overgang van patet *sanga* naar patet *singgoel* alleen kan plaats vinden in de djawar-tonaliteit, aangezien dat de eenige tonaliteit is, welke de beide genoemde patet's gemeen hebben (zie tabel IV).

Een verdere beperking van mogelijkheden is deze, dat overgang alleen kan geschieden naar een schaal, wier dasar drie hoofdtoonschreden lager of hooger ligt, dan die van de schaal, waarvan men uitgaat. Om een paar voorbeelden te noemen: van de *djawar*schaal in patet *barang* (tabel IV schaal No. 2) kan men uitsluitend overgaan hetzij naar patet *sanga djawar* (schaal 6), hetzij naar patet *galimer djawar* (schaal 43); van de *liwoeng*schaal in patet *galimer* (schaal 42) uitsluitend naar patet *kenong liwoeng* (schaal 38) of naar patet *barang liwoeng* (schaal 1). Dat wil dus feitelijk zeggen, dat elke schaal wordt opgevat als middelpunt van een drietal schalen — een nabootsing derhalve van de verhouding van de (gewijzigde) oerschaal (schaal O van tabel I) tot de beide andere schalen (P en Q) van de „kerntrits".

In de meeste gevallen heeft de bij dergelijke transpositie oversprongen afstand van *dasar* tot *dasar* de grootte van een ietwat te kleine kwint, nl. van ± 660 of 690 C. In twee gevallen echter, nl. bij overgang in dasarklasse I „naar boven" en in dasarklasse V „naar beneden", is de oversprongen afstand niet minder dan ± 930 C. Desniettemin verzet het „kwintbesef" zich niet tegen een zoodanige transpositie, gelijk men geneigd zou zijn te vermoeden: de lagoe *Djipang*, welke in *patet sanga djawar* (schaal 6) aanvangende, overgaat naar *patet singgoel djawar* (schaal 35), is er een voorbeeld van.

Dergelijke overgangen doen zich, geslagen op instrumenten met vaste toonhoogten, voor als *modale* verschuiving; gezongen of op de rebab gespeeld, daarentegen als verschuiving van melodisch centrum (met handhaving van de tonaliteit).

In de Vorstenlanden, waar men patet-wisselingen — vooral (uitsluitend?) in de zg. gending gedé — ook wel kent, noemt men zulk overgaan *pantjatan* (= trap).

Naast patet-wisseling passen de Soendasche musici ook wisseling van *tonaliteit* toe, derhalve *modulatie* in zuiver Westerschen zin. Deze vindt uitsluitend plaats *binnen de grenzen van één en dezelfde patet* en dan eveneens weer uitsluitend „kwintsgewijs", dus b.v. van *liwoeng* naar *djawar* of omgekeerd en van *djawar* naar *njorog* of omgekeerd etc. etc., doch b.v. nimmer van *liwoeng* naar *njorog*, zonder *djawar*, of van *djawar* naar *manangis*, zonder *njorog* als tusschenstation.

Volledig tot uiting komt deze modulatie slechts daar, waar zij vocaal, dan wel op de rebab wordt verwezenlijkt: alleen daar is van een volslagen *tonaliteits*wisseling sprake; op instrumenten met vaste toonhoogten neemt zij de gestalte aan van een soort [1]) *toongeslachts*wisseling. In beide gevallen gaat zij gepaard met verschuiving van het melodisch centrum [2]).

Kort samengevat valt een en ander aldus te omschrijven: overgang van een schaal naar een andere schaal is in den loop van een lagoe of gending toegelaten, mits hetzij de *patet*, hetzij de *tonaliteit* gehandhaafd blijft en zij plaats vindt naar een schaal wier *dasar* drie hoofdtoonschreden, dan wel wier absolute ligging een kwint (van 660 of 690 C.; oorspronkelijk een blaaskwint van 678 C.) hooger of lager ligt.

***

1) De verhouding tusschen de dasarklassen is dan nl. noch modaal, noch zuiver tonaal; eerder nog als die van (verwante) *toongeslachten*. (De op den gewonen gamelan pélog gerealiseerde liwoengschaal is zelfs — zie hieronder blz. 342 — een zuivere miringschaal). Zie ook „Over Soendaneesche zangmuziek" blz. 399 v. v., waar daarom van een verhouding *sui generis* gesproken wordt.

2) Doordat de toon, welke als dasar fungeert, in de betrokken schalen een ongelijke positie inneemt.

2. Soeroepan miring.

De toonreeks, welke alle schalen in *soeroepan miring* laten hooren, wijkt hierin van die van *soeroepan mèlog* af, dat, van laag naar hoog gerekend, de grootten van het eerste en tweede interval en evenzoo die der beide groote intervallen zijn verwisseld. Terwijl, als boven is gebleken, de schalen van *S. mèlog*, voorzooveel de vijf hoofdtonen betreft, voorgesteld kunnen worden door ten naastebij deze intervallenreeks:

I 120 II 150 III 390 IV 120 V 420 I'

moet men derhalve de schalen van S. miring weergeven met:

I 150 II 120 III 420 IV 120 V 390 I'

[Interval I-II wordt daarbij dikwijls iets grooter, interval II-III iets kleiner genomen].

De gewone, met de tonen *panangis* en *pamiring* aangevulde, grondreeks, zooals die op den gamelan is neergelegd, levert, zonder toonsverhooging of -verlaging, een zuivere *miring*schaal op, indien men den toon *galimer* als punt van uitgang neemt. Vervult een *andere* toon de functie van poko, dan moet men een, twee of drie tonen verlagen of verhoogen. Tabel VII geeft een overzicht van de stemmingen in *S. miring*.

Teneinde nu evenwel ook instrumentaal de beschikking te hebben over een zuivere *miring*schaal in de „normale" ligging (d.i. die van den gewone gamelan, zooals die op de *saron* is gerealiseerd), heeft men in West-Java (en wellicht ook elders) speciale miringgamelans gebouwd. Deze hebben gewoonlijk *sarons* met maar vijf toetsen in het octaaf, tengevolge waarvan van de theoretisch mogelijke 45 miringschalen er slechts vijf, vormende één tonaliteit (men zou deze *miring djawàr* kunnen noemen), realiseerbaar zijn.

Van zulke *gamelan miring* onderzocht eerstondergeteekende er verscheidene uit het Tangerangsche (west van Batavia). De resultaten der interval-metingen vindt men opgenomen, zoowel in „Djawa" III tabel VII*a* achter blz. 40, als in „Bali" II blz. 496/7 [1]). Men zal zien, dat de gemeten schalen, de Soekaboemische Regenten-gamelan niet uitgezonderd, over het algemeen slechts zeer gebrekkig en bovendien op zeer ongelijke wijze de theoretische miringschaal benaderen. Het beste nog de stemming van den gamelan uit Serdang wètan, eigenaar Kasiman:

I 150 II 131 III 397.5 V 145 VI 376.5 I'.

Nu zijn de gemeten gamelan miring, met uitzondering van het later onderzochte Soekaboemische orkest van dien naam, alle zeer eenvoudige en anspruchslose boeren-ensembles; zij zullen dus vermoedelijk ook niet met de, b.v. bij het afstemmen van de orkesten van den Vorstenlandschen adel gebruikelijke, zorgvuldigheid zijn gestemd. Maar toch vermoeden wij, dat sommige der indertijd als gamelan miring gepresenteerde orkestjes niet dan gewone pélogschalen beöogen te dragen, en alleen, omdat zij, evenals de werkelijke gamelan miring en in tegenstelling met den gebruikelijken heptatonischen gamelan pélog, slechts voor de vijf hoofdtonen toetsen hebben, als gamelan miring worden onderscheiden. Een dergelijk gebruik van den term miring zal Crawfurd zijn tegengekomen, aangezien hij den gamelan miring vermeldt [2]) als tusschenvorm tusschen pélog en sléndro; aan het eerste zou dan de stemming, aan het tweede het aantal tonen ontleend zijn.

---

1) Behalve de reeds gepubliceerde schalen, werd sedert nog de gamelan miring van den Regent van Soekaboemi gemeten, welke aldus gebouwd bleek:

365	400	443	528	594	730
I 158.5	II 176.5	III 304	V 204	VI 375	I'

2) Indian Archipelago (1820) Vol. I blz. 338.

De soeroepan (laras) miring zou bij voorkeur geslagen worden bij de *wayang golèk* in West-, en de *wayang karoetjil of klitik* in Oost-Java. Zang en rebab zullen dan moeten goedmaken wat eventueel aan de orchestrale stemming ontbreekt.

***

Verwantschap van mèlog en miring.

Tusschen soeroepan mèlog en S. miring bestaan, naar men zal hebben opgemerkt, nauwe betrekkingen. Immers is de tonaliteit IX *(liwoeng)* in *S. mèlog*, zooals die, zonder verhooging van de tonen *barang* en *boengoer*, klinkt (aldus de njorogschaal van den katjapi-zang), identiek met de *miring*-tonaliteit liwoeng. En evenzoo de tonaliteit II *(njorog)* in *S. miring*, zooals die, zonder verlaging van de tonen *sorog* en *kenong* zou klinken, identiek met de *mèlog*-tonaliteit van dien naam. De opmerking van Poensen [1]), dat „het miring-octaaf (berust) op het pélog-octaaf", is dan ook juist. Of echter zijn mededeeling, dat men de miring-toonschaal verkrijgt, door van de volledige zeventonige pélogschaal de tonen *nem* en *tengah* te laten uitvallen, voor eenig deel van Java waarheid bevat, is ons onbekend. Men zou dan tot de navolgende schaal komen:

I 120 II 390 IV 150 V 270 VII 270 I'.

***

3. Soeroepan Adjèng.

Evenals het *miring*-toongeslacht, is ook het *adjèng*-genus — schoon in mindere mate — in de verte aan *mèlog* verwant. In cents uitgedrukt, is de structuur der *adjèng*-schalen — voorzooveel de vijf hoofdtonen betreft — ten naastebij deze:

150 120 390 150 390.

[1]) De wayang („Mededeelingen vanwege het Nederlandsche Zendelinggenootschap", jaarg. XVI) blz. 59 vv. (78/9, 81 en 94), (1872).

Het komt derhalve overeen met de *manangis*-tonaliteit in *mèlog*, indien de tonen *paneloe* en *sorog* daarin niet worden verlaagd (vgl. tabel VI).

Slechts sporadisch schijnt het adjèng- toongeslacht te worden gebruikt; niet dan hoogst zelden komt men gamelans tegen, welke zijn stemming dragen.

Naar analogie met de *mèlog*- en *miring*-genera, moet men de op de instrumenten met vaste toonhoogte neergelegde schaal als *djawar* onderscheiden. Welke kleine verhoogingen of verlagingen de verschillende tonen der *djawar*-schaal (aangevuld met de „vocale" tonen) in de 8 andere theoretisch mogelijke *adjèng*tonaliteiten ondergaan, ten einde alle alsdan ontstaande 45 schalen op de *djawar*-schaal te doen gelijken, moge blijken uit tabel VIII. Men zal bemerken, dat er — in tegenstelling met wat de *mèlog*- en *miring*stelsels laten zien — er in *S. adjèng* nog een tweede schalen-groep is, waarin geen enkele verhooging of verlaging valt, nl. in tonaliteit V. Aangezien in laatstgenoemde tonaliteit naast drie *djawar*-tonen de beide vocale tonen als hoofdtoon functionneeren, kan zij niet op een vijf- (c.q. zeven-) tonigen gamelan gerealiseerd worden.

Vermoedelijk zullen van de theoretisch bestaanbare 45 *adjèng*schalen alleen de vijf *djawar*schalen in de praktijk toepassing vinden.

***

We hebben nu drie genera besproken, welke, globaal genomen, aldus gebouwd bleken:

I. *Mèlog* 120 150 390 120 420
II. *Miring* 150 120 420 120 390
III. *Adjèng* 150 120 390 150 390

Als gemeenschappelijke kenmerken hebben zij deze:

1. de opeenvolging der intervallen van laag naar hoog is: *klein, klein, groot, klein, groot;*

2. de grootte der drie kleine intervallen is ± 120 of 150, met dien verstande, dat van de eerste twee dezer intervallen steeds één 120 en de ander 150 C. groot is, of, beter gezegd, (daar de hier gegeven voorstelling in *cents* slechts theoretische waarde heeft): waarin één der twee aanvangsintervallen steeds kleiner dan het andere is;

3. de twee groote intervallen zijn hetzij ± 390 en 420, hetzij beide ± 390 C. groot.

Aanemende, dat deze kenmerken voor deze toongeslachtengroep karakteristiek zijn, kunnen wij tot nog drie andere schaalmogelijkheden besluiten, nl.

IV. 120 150 420 120 390
V. 120 150 390 150 390
VI. 150 120 390 120 420.

Het is niet uitgesloten, dat ook deze, of een of twee harer, nog wel eens hier of daar zullen worden aangetroffen.

Theoretisch komt men dan op een totaal van niet minder dan 6 maal 45 = 270 schalen, voor wat betreft deze groep van genera. Daarbij komen dan nog de 7 schalen van de zoo dadelijk te bespreken soeroepan *Malajoe*. De tropische groeikracht van den eilandelijken bodem schijnt zich ook in sommige van haar geestelijke uitingen te manifesteeren.

***

4. Soeroepan Malajoe.

In de vierde plaats heeft men dan nog, als gezegd, de soeroepan Malajoe, de Maleische stemming. Deze kent geen bij-tonen en evenmin de „vocale" tonen *panangis* en *pamiring*. Zij gebruikt uitsluitend de zeven tonen der gewijzigde grondreeks, dus de tonen, welke op den saron pélog voorkomen. Aangezien elk dier zeven tonen op zijn beurt als *dasar* kan komen te fungeeren,

omvat de S. Malajoe dus feitelijk *zeven*, onderling zich zuiver modaal verhoudende, schalen, vormende één tonaliteit.

***

B. Het pélogstelsel in de Vorstenlanden.

Hoe verhoudt zich nu het Vorstenlandsche patetstelsel — voorzoover het pélog betreft — tot het hiervoren uiteengezette Soendasche systeem?

Men onderscheidt, wat de gamelanmuziek betreft, in Midden-Java gewoonlijk slechts *drie* patetsoorten in pélog, t.w. *patet lima*, *patet nem* en *patet barang*.

Als men — wat voor de hand ligt — uitgaat van de veronderstelling, dat de Vorstenlandsche gamelanmuziek zich, evenals de Soendasche, bepaalt tot het gebruik van schalen, welke uitsluitend bestaan uit tonen, welke op de instrumentale toonreeksen voorkomen, dus tot de schaalgroepen, die de West-Javaan *djawar*, *liwoeng* en *njorog* noemt, — en verder aanneemt, dat het gebruik van het woord *patet* als muziekterm in de Vorstenlanden niet afwijkt van dat in de Soendalanden, dan komt men tot de volgende mogelijkheden (zie tabellen IV en V): in *patet nem* Soend. *barang*) kunnen dan alleen voorkomen de schalen Nos. 1, 2 en 3; in *patet lima* (Soend. *kenong*) de schalen Nos. 38, 39 en 40 en in *patet barang* (Soend. *sorog*) alleen schaal No. 11.

Analyse van de in den loop der jaren hetzij onmiddellijk, hetzij door het intermediair van zeer goede Odeon-opnamen gehoorde Midden-Javaansche gendings, hebben ons doen zien, dat in *patet nem* schaal No. 2, een *djawar*-schaal, de meest voorkomende is. Ook de schalen Nos. 1 (gekenmerkt door het hoofdtoon zijn van den toon *pélog*) en 3, (waarin de *barang* in plaats van den *penoenggoel* als hoofdtoon fungeert) zijn echter

in gebruik, zoo niet voor een gansche gending, dan toch voor bepaalde gendinggedeelten, b.v. voor een of meer gongsneden *(gongan)*.

In *patet lima* heeft schaal No. 39 — óók een *djawar* schaal — de hegemonie, hetgeen dus wil zeggen, dat dan zoowel de *pélog*toon, als de *barang* slechts als bijtoon dienst doen.

Patet barang levert een moeilijkheid op. Schaal No. 11 komt ongetwijfeld voor: de toon *barang* (Soend. *sorog*) is inderdaad in verschillende gendings *dasar*, centrale toon. Maar het wil ons dunken, dat onder de vlag van *patet barang* ook nog andere schalen varen, die weliswaar van de *pélog barang*-toonreeks gebruik maken, doch waarin een andere toon, dan de *barang*, als *dasar* optreedt. Met name de *dada* (Soend. *paneloe* of *sanga*) voelen wij dikwijls als centralen toon, waardoor de gebruikte patet dan feitelijk *patet sanga* zou zijn (tab. IV en V schaal 7). En ook *goeloe* (Soend. *galimer*) schijnt wel eens als *dasar* te fungeeren, wat dus een schaal van *patet goeloe* onder patet *barang* zou doen vallen (tab. IV en V schaal 44).

Als deze laatste observaties juist zijn, zou er dus in de Vorstenlanden een verwarring bestaan tusschen de begrippen *pélog barang* (de toonreeks) en *patet barang* (de schaal met haar functies). En dit zou volstrekt niet zoo verwonderlijk zijn, als men bedenkt, dat men in Midden-Java tegenwoordig ook dikwijls geen verschil meer hoort maken tusschen *patet lima* en *patet nem*, doch dat deze worden samengevat — wijl zij van dezelfde toonreeks gebruik maken — onder het begrip *pélog bem*. Het gevoel voor *verschil in dasar* (en dasarklasse) is derhalve bijkbaar overstemd door dat voor de *overeenkomst in tonaliteit*.

Voor Europeesche ooren doet de overgang van *patet lima* of *nem* naar *patet barang* zich gewoonlijk voor als een sprong naar een tonaliteit, die een kwint hooger ligt, een modulatie naar de dominant. Dat dit, ondanks afwijking van de oorspronkelijke blaaskwintenstem-

ming, mogelijk is, komt, doordat de toon *goeloe* het Europeesche oor tweeërlei opvatting toelaat. Den penoeggoel als *d* nemende, hoort een Westerling de pélog bem-toonreeks, waarvan de patets *lima* en *nem* gewoonlijk gebruik maken, ongeveer als *d es f a bes;* de pélog barang-toonreeks (waaraan de schalen, welke onder het begrip *patet barang* gebracht worden, alle ontleend zijn), daarentegen als *a bes c e f*. Dezelfde *goeloe* wordt in het eene geval als *es*, in het andere als *e* opgevat.

Ware de pélog-stemming niet afgeweken van de oorspronkelijke blaaskwintenstemming, dan zou, in de gevallen, dat een gending in *patet lima* den *pélog*toon als hoofdtoon deed hooren, ook overgang van *patet nem* naar *patet lima* zich voor Europeesche ooren in de meeste gevallen als verandering van tonaliteit voorgedaan hebben en wel als modulatie naar de onderkwint, de subdominant. Hetzelfde zou dan trouwens gelden van overgang *binnen* de grenzen van een dezer *patets* van *djawar* naar *liwoeng*. Thans is zoodanige opvatting evenwel niet meer mogelijk.

***

Naast de drie gebruikelijke patet-soorten hoort men als zeldzame vierde patet in Solo en Djocja ook nog wel eens noemen: *patet manjoero* [1]) *pélog* of *patet kemoedo*. Deze pleegt gekarakteriseerd te worden als: „gelijk aan *patet barang*, maar gebruik makende van de *pélog bem*-schaal". M. a. w., als *patet kemoedo* zich onderscheidt van *patet lima* en *nem* — en dat doet zij ongetwijfeld — dan bedient zij zich van een der drie restecrende, hierboven nog niet genoemde, *djawar*schalen Nos. 6,

1) Naar men zal weten, wordt met *patet manjoero zonder* aanduiding van het toonstelsel, steeds de „hoogste" *sléndro*-patet bedoeld.

35 en 43. En vermoedelijk dan van schaal No. 6 met *dada* als *dasar*. In dat geval zou *patet kemoedo* dus ook *patet sanga* mogen genoemd worden.

***

In het hier over de Vorstenlandsche toonschalen te berde gebrachte zie men slechts een voorzichtig tastende poging, wat meer licht in de tonale en modale schemering te brengen. Om van de Midden-Javaansche toonstelsels een volledige en wèl-gefundeerde uiteenzetting te kunnen geven, zouden ondergeteekenden geruimen tijd in Solo en Djocja moeten verblijven en daarvoor zijn zij voorshands niet in de gelegenheid. Hem, die daartoe wèl in de gelegenheid is, zij gewezen op de mogelijkheid, beter: waarschijnlijkheid, dat in de *vocale* muziek ook nog andere schalen, dan de hier besprokene, bestaan. *Tembang* in die andere schalen zal dan, indien door den gamelan begeleid, in vele gevallen (nl. steeds, waar gezongen wordt in een schaal welke noch *djawar*, noch *liwoeng* of *njorog* is) weer die niet-instrumentale [1]) sterk-afwijkende tusschentonen moeten laten hooren.

***

C. Het pélog-stelsel op Bali.

De ons ten dienste staande gegevens over de Balische pélog-toonschalen doen vermoeden, dat ook daar het in zwang zijnde stelsel vrijwel conform is aan het Soendasche — althans voorzoover het soeroepan mèlog betreft.

---

[1]) Cum grano salis op te vatten: de *rebab*, als snaarinstrument, waarop de tonen door verkorting der snaren verkregen worden, — en binnen zekere grenzen de soeling ook — kunnen zich natuurlijk wèl aanpassen.

Eerstondergeteekende kwam op het Hindoe-eiland in aanraking met een aantal verschillende systemen, die evenwel alle tot het pélogstelsel behoorden, t.w. het systeem van de gamelans Gong en Semar Pegoelingan, dat van den gamelan Saih pitoe en dat van den Gong Saron.

1. Gamelans Gong en Semar Pegoelingan.

De schaal van den gamelan Gong is steeds vijftonig. Haar tonen zijn identiek met de vijf hoofdtonen van de (gewijzigde) zeventonige grondreeks. Zij behoort derhalve tot de mod. tonaliteit, die in het Soendasche stelsel *djawar* genoemd wordt (toonsoort I). Op Bali onderscheidt men haar, voorzooveel het de Gongstemming betreft, als *selisir*.

Ook de Semar Pegoelingan draagt de *selisir*-stemming, vangt alleen haar toonreeks bij de toontrap III der grondreeks aan. Daarnevens kent de S. P. echter in vele gevallen ook nog den wisseltoon IV der grondreeks. Door middel van dezen toon, *penjorog* [1]) geheeten, die dan in de plaats treedt van de toontrap III, realiseert men nu een tweede schaal, welke *soenarèn* genoemd wordt en die geen andere is, dan de derde schaal der „kern-trits" (schaal Q van tabel I). *Soenarèn* valt dus in de tonaliteit, die in de Soendalanden den naam *liwoeng* draagt (toonsoort IX) [2]). M. a. w. Bali kent, evenals de Soendalanden en in tegenstelling met de Vorstenlanden, den toon IV der grondreeks (Jav. *pélog*) wèl als algemeen gebruikelijken hoofdtoon.

---

1) Evenals *njorog* van *sorog* = wisselen, D.w.z. eigenlijk is *wisselen* een afgeleide beteekenis. Andere, substantivische, beteekenissen van sorog zijn nl. *sleutel* en *iets, dat verschoven kan worden* (b.v. een schuiflade). De muziektechnische termen *sorog* of *sorogan* en *penjorog*, zouden dus wellicht beter dan met *wisseltoon*, door *sleuteltoon* of *schuiftoon* kunnen worden weergegeven: de sleuteltoon „opent" een nieuwe schaal; de derde en eerste toontrap zijn labiel, *verschuifbaar*.

2) *Instrumentaal* behoort zij dan feitelijk tot het *miring*-geslacht (zie hierboven blz. 340 v. v.).

Met welke schaal der liwoeng-tonaliteit de soenarèn-schaal overeenkomt, is niet te zeggen, zoolang niet bekend is, welke toontrap als melodisch middelpunt fungeert. Vermoedelijk doet elk der tonen op zijn beurt als zoodanig dienst. Hetzelfde geldt natuurlijk ook, met betrekking tot tonaliteit I, voor de zooeven besproken *selisir*schaal.

2. *Het saih pitoe-stelsel.*

Hoe staat het nu met de saih-pitoe-schalen?

Als wij ons bedienen van de Tampaksiringsche naamgeving [1]) is de *soenarèn*-schaal, alnaarmate het melodisch middelpunt gelegen is, identiek met een der schalen 2, 6, 35, 39 of 43 van tabel IV; *lebeng* met No. 1, 30, 34, 38 of 42; *selisir* met No. 3, 7, 11, 40 of 44.

Baro en *temboeng* vinden in het Soendasche stelsel alleen dan haar aequivalent, wanneer ook de Balische muziek in die liggingen resp. ter vervanging van den toontrap IV en van de toontrappen IV en I vocaal ingevoegde tonen zou kennen, overeenkomende met de Soendasche tonen *panangis* en *pamiring*, in welk geval *baro* te vergelijken is met de (c. q. een der) schalen Nos. 4, 8, 12, 16 en 45; *temboeng* met de (c. q. een der) schalen Nos. 5, 9, 13, 17 en 21 van tabellen IV en V. En dàt die invoeging ook op Bali in den zang plaats vindt, wordt wel bewezen door hetgeen eerstondergeteekende in 1925 te Tampaksiring hoorde. De *djoeroe gamel*, die hem daar toen voorspeelden, onderscheidden theoretisch weliswaar vijf schalen, doch konden daarvan slechts drie op hun instrumenten ten gehoore brengen; de beide andere leverden moeilijkheden op, die zij instrumentaal niet wisten te overwinnen [2]). Dat kan alleen maar beteekenen, dat die beide resteerende schalen aanmerke-

1) Zie „Bali" II blz. 484.
2) t. a. p. blz. 384.

lijke afwijkingen van de gamelanstemming (in den vorm van „vocale" tusschentonen) noodzakelijk maakten. Men zal dus wel moeten aannemen, dat ook de Balische pélog-muziek vocaal gebruik maakt van *negen* (aan kleine schommelingen onderhevige) [1]) tonen in het octaaf.

Opmerking verdient nog, dat de 5 saih pitoe-tonaliteiten overeenkomen met juist die Soenda'sche toonsoorten, welke met een eigen naam worden onderscheiden (zie tabel V).

3. *Het Gong Saron-stelsel.*

Gelijk uit tabel VII van „Bali" II (blz. 485) kan blijken, kent de *Gong Saron* drie verschillende stemmingen.

De *Lilit*-stemming behoort tot onze mod. tonaliteit I en is identiek met de oorspronkelijke grondreeks (schaal O van tabel I gewijzigd), komt dus overeen met de *selisir*-stemming der gamelans Gong en Semar pegoelingan, met het Tampaksiringsche *soenarèn*, het Ksatriasche *temboeng* en met de Soendasche *djawar*-schalen.

De *saih miring*-stemming zal wel met de mod. tonaliteit VIII geïdentificeerd moeten worden. Vocaal uitgevoerd zal zij ten aanzien van toontrap IV een zeer gevoelige discrepantie toonen, aangezien dan voor die trap de tusschengevoegde toon, welke in de Soendalanden *panangis* heet, in de plaats treedt. De naam *saih miring*, i. e. de afwijkende stemming, is daarmede meteen verklaard.

Wat *Tjenadă*, de naam van de derde Gong Saron-stemming, beteekent, is ons niet bekend. Deze schaal zal, indien voor haar dezelfde regelen gelden als ten

[1]) Zie hierboven blz. 331.

aanzien van het Tampaksiringsche *baro* (= het Ksatriasche *soenarèn*), instrumentaal, vooral voorzoover de toontrappen III en VII betreft, van hare vocale realisatie afwijken: laatstgenoemde toch maakt dan van beide, de groote intervallen splitsende, ingevoegde tonen gebruik, behoort alsdan tot tonaliteit III (vgl. tabel V) en valt samen met de (een der) schalen Nos. 4, 8, 12, 16 en 45 van tabel IV.

Het worde aan iemand, die in de gelegenheid is, langeren tijd ter plaatse de Balische muziek te bestudeeren, overgelaten, bovenstaande voorloopige notities over de toonstelsels van het Hindoe-eiland op haar juistheid te toetsen en aan te vullen.

Bandoeng — Soemedang, 23 Juni 1929.

Tabel I.

De zeventonige grondreeks en de „ker

	256	384	384	384	384	256	384	384	384	384	384	256	384
Schalen	IV	V	VI	VII	I	II	III	IV	V	VI	VII	I	II
O					●	●	●	○	●	●	○		
P									●	●	●	○	●
Q	●	●	●	○	●	●	○						

De „kerntrits" gerealiseerd op één-octavige instrumenten.

O	●	●	●	○	●	●	○
P	○	●	●	○	●	●	●
Q	●	●	○	●	●	●	○

) N N A M E N.

	Midden-Java	Probolinggo	Bali
	bem penoenggoel	sorog	ding
	goeloe djangga	goeloe tenggok	dong
	dada tengah	dada	dèng
	pélog	pélog	penjorog
	lima gangsal	lima	doeng
	nem	nem	dang
	barang	barang	penjorog

er toonnamen.

mamanis de zoete, welluidende
nem de zesde (toon)
paneloe de derde (toon)
panoetoep de sluittoon
papatet id., begrenzer
pélog, st. *log*; indien = st. *rog*, dan = wisseltoon [1])
pencenggoel hoofd
sanga de negende (toon)
sedasa de tiende (toon)
singgoel indien verband houdend met sènggol, wellicht = versierde toon, fioriettuur
soeroepan stemtoon = laras
sorog wisseltoon
sorog gedè de groote (voornaamste) wisseltoon
sorog koewing de wisseltoon van koewing
tengah de middelste (toon)



epan mèlog.

III	*	IV	V	VI	VII
penatie	pamungka	tiwanging	kenong	pamong	sanga
●		○	●	●	○
	○	●	●	○	
○	●	●	○		
●	●	○			
●	○				
○					

● hoofdtoon.

○ bijtoon.

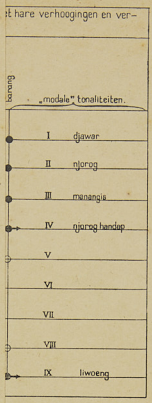


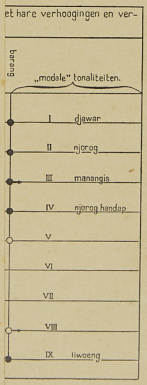


IX	„ galimer	(41)	(42)	(43)	(44)	(45)	→ manangis			barò	sòenarèn	benadà?	III
I	„ berang	(1)	(2)	(3)	(4)	5							
II	„ sangà	(6)	(7)	(8)	9	10							
III	„ sorog	(11)	(12)	13	14	15							
IV	„ panèngis	(16)	17	18	19	20							

6. De benamingen der saih pitoe-stemmingen schijnen verband te houden met de absolute hoogte der schalen, ongeacht haar structuur en haar plaats in het geheele idelied. Vandaar de incongruentie tusschen de Tampaksiringsche en de Kaatrìasche naamgevingen (welke echter dezelfde opeenvolging toonen) Vgl. „Bali." II blz. 381 vv.




et hare verhoogingen en ver-
„modale" tonaliteiten.
I djåwar
II njorog
III manangis
IV njorog handap
V
VI
VII
VIII
IX liwoeng


et hare verhoogingen en ver-
„modale" tonaliteiten.
I djåwar
II njorog
III manangis
IV njorog handap
V
VI
VII
VIII
IX liwoeng



