

ARNOLD BAKE SOCIETY NEWSLETTER April 2018

Compiled by the board of the Bake Society: Robert Cirillo, Fred Gales, Jane Harvey, Saskia Smith.
This is the first Arnold Bake Society Newsletter of 2018

Announcement: Arnold Bake Society Day and ALV on Saturday 21 April 2018 at Nieuwe Doelenstraat 16-18, 1012 CP Amsterdam – programme below

Newsletter Contents:

Programme for Arnold Bake Society Day Saturday 21 April 2018, pp. 1-9

Other Events, pp. 9-11

Historical Dutch Publications:

Music from East and West, by Fred Gales, pp. 11-14

Oostersche Muziek, pp. 15-36

Contributions and correspondence to **bakesociety@gmail.com**

We especially need reviews!!! Books, movies, recordings, performances, events etc., both for the newsletter and the coming website

Arnold Bake Society Day Saturday 21 April 2018 PROGRAMME

Venue: Universiteitstheater, Nieuwe Doelenstraat 16-18, 1012 CP Amsterdam
(University of Amsterdam)

11-12.30 Algemene Ledenvergadering (ALV)

12.30-13.00 Lunch

13.00 start and welcome

13.15 Hamid Behzadian, Persian and Indian music on slide guitar and harmonica

13.45 Barbara Titus, uMaskandi in post-apartheid South Africa

14.30 Jolanda Boejharat with Poernima Gobhardan, World Dance Centre

15-15.30 Tea break

15.30 Karouchka Visscher and Robert Cirillo, Brazilian songs

16.00 Maxim Chapochnikov, Traditional musics from Tuva

17-17.45 Neil van der Linden, Music of African diaspora around the Indian Ocean

17.45-18.00 Round-up

19.00 dinner (see below)

Programme details

Algemene Ledenvergadering (ALV) 11.30-12.30h: Agenda, minutes of last year's ALV, 2017 report, financial report and 2018 budget will be sent to members before 21 April.

Lunch 12.30-13.00h: free for members, donation box for visitors.

Arnold Bake Society Day 13.00-18.00h: entrance fee for visitors €5,- students €3,-

Start and welcome 13.00-13.15h

Hamid Behzadian 13.15h



Improvisation in Nava (Iranian dastgah) on cuatro.

Boyerahmadi's girl (Persian traditional song) on diatonic harmonica.

Raga Jog on hansa veena

Hamid (Tehran 1980) started as a musician with classical guitar, and later he picked up slide guitar and harmonica to discover American folk music and used these instruments in Persian music as well. He has played and recorded with different bands in Iran.

In 2011 he emigrated to the Netherlands and started to play with different ensembles. Hills & Hamid is the name of his trio together with multi instrumentalist Anne-Maarten van Heuvelen and Osama Meleegi (from No Blues). The music of Hills & Hamid is based on American acoustic blues and Persian classical and traditional songs, where these two opposing worlds, talking about love and pain, come together. The first album of Hills & Hamid is almost finished and will be released soon.

Since 2016 Hamid has been studying Indian music on the slide guitar at Codarts Rotterdam.

Barbara Titus (University of Amsterdam) 13.45h

Tradition and Pan-African cosmopolitanism: uMaskandi in post-apartheid South Africa

uMaskandi (or maskanda) is the Zulu pronunciation of the Afrikaans word *musikant* (musician). It developed as a genre from a range of street guitar practices in response to the experience of forced labour migration in early-twentieth century southern Africa. Lodged in urban hostels, labourers encountered languages, customs, belief systems and musical conventions from all over southern Africa, as well as musics broadcast on the radio, and instruments such as the guitar, concertina and violin. All these musical encounters were reworked in umaskandi performances. Initially, these entailed the songs of individual labour migrants plucking their guitars on their long commute from home to

work, singing about the events they encountered on their way. They also encompassed competitions in hostels, exhibiting fierce guitar playing, *ingoma* dance and spoken self-praise (*izibongo*).



Skho Miya & Abagquguzeli in umbaselwa

Currently, umaskandi is primarily studio produced with a line-up of electric guitar, bass guitar and drums complemented with concertina and dancers. In this presentation Barbara Titus dwells on the ways in which umaskandi is composed, performed and heard as traditional Zulu music in post-apartheid South Africa, with special attention for the colonial and apartheid environments in which it emerged, developed and eventually thrived. She also addresses its role as a means of reworking globally recognizable musical idioms such as jazz, R&B, reggae, and hip-hop into locally rooted forms of musical expression.

Barbara Titus studied musicology at Utrecht University and gained her doctorate from Oxford University in the United Kingdom (M.St. Lincoln College [2000], D.Phil. St Anne's College [2005]) with a dissertation that was published under the title *Recognizing Music as an Art Form: Friedrich Th. Vischer and German music criticism, 1848-1887*. (Leuven University Press, 2016).

In 2007, she shifted her attention from German metaphysics to South African street music (*maskanda*), with the explicit aim of questioning the polarity that these two fields of investigation still seem to represent. Articles about subjects ranging from 19th-century German music criticism to contemporary popular musics in Southern Africa have been published in journals such as *Acta Musicologica*, *Ethnomusicology*, *SAMUS: South African Music Studies* and the *Dutch Journal of Music Theory*. Barbara is a fellow at the *African Studies Centre Leiden (ASCL) Community*. She is co-editor of the journal *the world of music (new series)*, and is a member of the advisory board for the journal *Music Theory and Analysis*. Her book about *maskanda* is currently under review with the University of Chicago Press.

From 2008 to 2013, Barbara worked as an assistant professor teaching European music history post-1800 at Utrecht University. In 2013, she was appointed associate professor of cultural musicology at the University of Amsterdam. During two extensive field trips for her research into *maskanda* in 2008 and 2009, she was a visiting professor at the University of KwaZulu-Natal in Durban, South Africa. In the winter semester 2013-14, she was a guest professor at the Georg-August-Universität in Göttingen, Germany. In the spring of 2016, she was a researcher in residence at the University of Vienna in Austria as a Balzan Visiting Scholar.

Jolanda Boejharat with Poernima Gobardhan 14.30h



Poernima Gobardhan Spring Solo, Bharatanatyam

Performance and video

The performance shows one of the results of World Dance Work Place, 'Spring', that is danced by Poernima Gobardhan, accompaniment on classical guitar by Martinez la Marea and choreography by Jolanda Boejharat. This will take about 10 minutes. It is in the Indian-based style. There will also be a short video impression of Indian danslab led by Nita Liem.

Jolanda Boejharat, is a dancer, choreographer, Indologist and artistic leader at the Monsoon.

After her studies of Indology, Jolanda opened the Monsoon dance school 26 years ago, where lessons and projects are organized ranging from classical Bharatanatyam through North Indian Kathak to modern forms of Indian dance. As a choreographer, Jolanda looks for new dance forms and ways to integrate music and dance.

Jolanda is based in The Hague. The colourful mix of cultures that can be found there are a constant inspiration for her. Unfortunately, this diversity cannot be found in the programming of large theatres and other cultural institutions. The Monsoon foundation believes that programming should reflect the diversity found within society.

Monsoon has started a world dance work place in Theatre de Vaillant in The Hague. Every Thursday evening, world dancers can come there to receive personal and specific training and coaching. Monsoon has also developed choreography projects in Indian dance lab led by Nita Liem. Through a national newsletter, Jolanda endeavours to give a platform to varied world dance from classical, traditional forms of dance to modern forms of dance. There is also a monthly Monsoon jam and a small dance exhibition.

See: WorldDansWerkPlaats.nl and Monsoonfoundation.nl

Tea Break 15.00-15.30h

Karouchka Visscher and Robert Cirillo 15.30h



Tribute to Laurindo Almeida

Laurindo Almeida (1917-1995) was a Brazilian guitarist and composer. He is the only musician to win Grammys for both classical and jazz recordings. Besides being a classical and jazz musician, he also loved to collect and arrange Brazilian folksongs. Karouchka Visscher and Robert Cirillo will pay a tribute to this fine musician and perform some of his folksong arrangements.

Karouchka Visscher was born in a musical family and sang before she could talk. She had a classical training but has always had a liking for light music and folk songs. She has run her own vocal and piano lesson practice for around 30 years.

Robert Cirillo is a linguist (PhD University of Amsterdam), amateur classical guitarist and amateur ethnomusicologist. Over the last few years Robert Cirillo and Karouchka Visscher have performed as a musical duo named Duo Anema e Core with a repertoire of Italian, Neapolitan, Brazilian, French, Spanish and English language folk songs, all sung in the original language.

Maxim Chapochnikov 16.00h

Maxim Chapochnikov will talk about the discovery of overtone singing and his personal involvement with and observations of the global spread of traditional musics from Tuva in South Siberia and how this globalization influenced the practice and contexts of performance of this music.

Born and raised in the USSR, Maxim Chapochnikov had been studying economics in Moscow when he moved to Amsterdam in the late 1980s. Here he nourished his interest in music and art, becoming a DJ and music producer, and participated in art performances that studied cultural archetypes and emphasized elements of ritual (In Resonance, Primitive Equations). Thus he became interested in traditional music and culture.



Between 1991 and 2000 Maxim did extensive field research in Central Asia, Siberia, and especially in Tuva and the contexts of performance of traditional music. With no formal education in music and ethnography, he nevertheless played a valuable role in bringing attention to ethnic cultures of the former Soviet Union. He organized numerous concerts and events, and worked with TV and radio stations in the Netherlands and Europe, releasing music, and working closely with local cultural institutions and specialists. Thus he saw the transformations of these traditional musics in the process of globalization.

He also worked with Tuvan musicians as an artist (a.o. Sainkho Namtchilak, Gendos, Choduraa Tumat) gaining an insider's experience. Combining artistic endeavours and scientific approach, he had built his own vision of these developments and wrote an article "Tuvan music and World Music" to demonstrate his point. It was published in Russian in 2017 in the scientific magazine *The New Research Of Tuva*. His recollections, vision and personal musical archive add to an understanding of the modern developments within the quickly changing context of traditional music in the – until recently – traditional society.

Neil van der Linden 17.00h

The music of African diaspora around the Indian Ocean

Over time, African musical traditions have deeply influenced Middle Eastern and Indian music. Partly they followed the African communities which, because of slavery, military service and labour migration, ended up in the Middle East and India. Many of the African populations maintained their spiritual beliefs with their music when they migrated to their area, even when such environments were Islamic, Christian or Hindu.

Late 19th century Dutch photos of Arabist Snouck Hurgronje show African slave musicians in the Dutch consulate of Jeddah. The photos show musical instruments that can also be found in east Africa like the lyre and various drums. Gnaoua culture and the accompanying rituals have similarly spread from sub-Saharan Africa to the Maghreb. Other African traditions have spread in a variety of ways to Egypt, the Arabian Peninsula, Iran, in the Bodu Beru rituals of the Maldives, among the Sheedis in India and Pakistan and the Sri Lankan Kaffirs. In various places, modern forms have been introduced. Gnaoua was popular with American and European jazz and pop musicians. Gnaoua musicians themselves also sought out connections to other musical cultures.



Abid, the Balochi Eminem



Afro-Indian tambura player



Authentic gnaoua healing ritual in a home in Meknes



Nasser Tahgvei Wind of Genie Zar Bandar Abbas



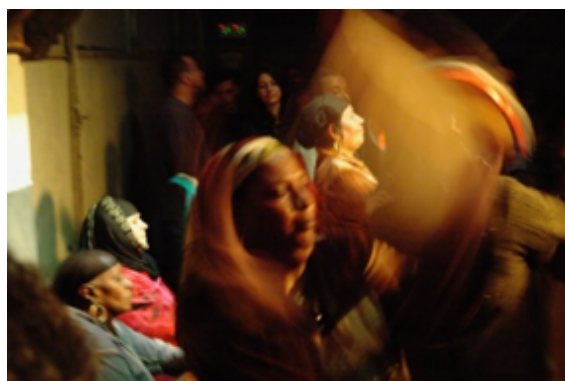
Performance by Kaffir community members, Colombo



Snouck Hurgronje Jeddah litho



Turkish Esmeray in a movie



Zar concert performance in Cairo by the Mazaher ensemble

In Kuwait and Saudi Arabia there were female mainstream singers of Afro-Arabic descent like Aisha Al Marta from Kuwait. The Turkish singer and film star Esmeray comes from the Afro-Turkish community living around Izmir. Sheedi popular music is a phenomenon in both India and Pakistan.

It is interesting to draw parallels with developments of African cultures in North and South America. Some of these musical influences like the gnaoua culture and the sheedi culture have been studied intensively. Yet little work has been done on connections between these cultural forms due to nationalism, religious taboos and the history of slavery (though a museum dedicated to the history of labour exploitation has opened in Doha), historical class differences and academic culture.

Neil van der Linden graduated in medicine and law. He curates music, theatre and visual arts projects related to the Middle-East and North-Africa, in Iran, Iraq, Lebanon, Egypt, Palestine, Morocco, the Gulf states, Pakistan, Hong Kong and the Netherlands. He was dramaturgist at the Rotterdam Municipal Theatre Company and the Holland Festival. He worked and works as music advisor and events developer with Paradiso Amsterdam, the Royal Concertgebouw Amsterdam, the Beiteddine Festival Lebanon, the Festival of Sacred Music in Fes Morocco, the Abu Dhabi Sounds of Arabia Festival, the Hong Kong Municipality Festival, the Mugam festival Baku, the Brownbook Dubai, the Abu Dhabi Book Fair, the Third Line gallery Dubai, the Abu Dhabi Tourism and Culture Authority and the Fadri music and Fadri theatre festival, Tehran. He founded and co-edits the online Gulf Art Guide and the Gulf Art Guide Facebook page.

On the topic of music as cultural heritage he has given presentations at the Qatar Museums, the ALECSO in Muscat, the African Music Council in Segou Mali, the New York University Abu Dhabi, the Abu Dhabi Book Fair, the Fez Gathering, the Mugam Festival Baku and the Bahrain cultural authority.

Round-up 17.45-18.00h

Dinner 19.00h at Shiva restaurant, Reguliersdwarstraat 72, 1017 BN Amsterdam. Members' own expense, except speakers and performers. We will make a group booking for an Indian buffet; price around €22 per person plus drinks: please let us know if you are coming, by email to bakesociety@gmail.com before 18 April.

OTHER EVENTS

World Blend Café, Mozart or Mosaic Art? Music Education from Mono to Stereo. Music: Omar Mollo & Gran Orquesta Tipica OTRA. DJ Socrates. Grounds, WMDC, Pieter de Hoochweg 125, 3024 BG Rotterdam, 3 April, 20-22h (inloop 18h, dinner 19h) www.worldmusicforum.nl, gratis, aanmelden info@worldmusicforum.nl

Niladri Kumar (sitar), presented by "Het Balletorkest", with **Oene van Geel** (violin and arrangement), **Jean Cristophe Bonnafous** (bansuri), **Niti Ranjan Biswas** (tabla), 4 April, 20.00h, Theaterzaal OBA, Oosterdokskade 143, Amsterdam, tickets €20,- or €10,- for students, at the door or www.ntk.nl

Kalyanjit Das (sitar) + **Sandip Banerjee** (tabla), 22 April, 15-16.30h, Wajid Osho Meditatiecentrum, Prins Hendrikplein 1, 2518 JA Den Haag, www.dharoharfoundation.com

Naad Foundation NL concerts 2018:

1. **Abishek Lahiri** (sarod), **Somdatta Chatterjee** (vocal), **Parthasarathi Mukherjee** (tabla), 9 June, 20.30h, Bimhuis, Amsterdam. www.bimhuis.nl
2. **"An Amalgam of Rhythm on Indian Drums"** with **Zakir Hussain** (tabla), **Sabir Khan** (sarangi), **Navin Sharma** (dholak), **Anantha Krishnan** (mridangam), 23 September, 15.00h, Muziekgebouw aan 't IJ, Amsterdam www.muzeekgebouw.nl
3. **Rajan & Sajan Mishra** (vocal duo khayal), **Sumit Mishra** (harmonium), **Nihar Mehta** (tabla), 6 October, 20.30h, Bimhuis, Amsterdam, www.bimhuis.nl
4. **Budhaditya Mukherjee** (sitar), **Soumen Nandy** (tabla), 4 November, 16.00h, Bimhuis, Amsterdam, www.bimhuis.nl

The Centre for Asian Theatre and Dance at Royal Holloway, University of London, announces that the keynote speaker at their annual symposium, 'Adaptation, Translation and Acculturation in Asian Theatre and Dance' (25 May 2018) will be Carol Fisher Sorgenfrei, who will deliver a talk titled 'Intercultural Conundrums'. Carol Fisher Sorgenfrei, Professor Emerita of Theatre (UCLA), has written extensively on postwar Japanese theatre and on intercultural performance, and is also an award-winning playwright, translator and director. She is the author of *Unspeakable Acts: The Avant-Garde Theatre of Terayama Shūji and Postwar Japan* and co-author of *Theatre Histories: An Introduction*.

Proposals for papers, lecture-demonstrations and panel discussions are due 15 April. Further information on the symposium is available at <https://www.royalholloway.ac.uk/dramaandtheatre/events/eventsarticles/201718/call-for-presentations-adaptation-translation-and-acculturation-in-asian-theatre-and-dance.aspx>. Both senior scholars and emerging scholars (and everyone between) are encouraged to participate.

Asian Music Circuit - MUSIC OF THE THREE WORLDS, London, UK:

The Music of the Three Worlds Exhibition, 3-7 July, 10-16.00h, Asia House, 63 New Cavendish Street, Marylebone, London W1G 7LP

Sunanda Sharma & Manorma Prasad Double Bill, 29 June, 19.30h, Cadogan Hall, 5 Sloane Terrace, Belgravia, London SW1X 9DQ, tel +44 20 77304500

Rajan & Sajan Mishra, 1 July, 13-16.00h at Cockpit Theatre, Gateforth St., Marylebone, London NW8 8EH, tel +44 20 72582925; 19.30-22.30h at Royal Albert Hall, Elgar Room, Kensington Gore, Kensington, London SW7 2AP, tel +44 20 75898212

Sufiana & Qawali Double Bill, Iqbal Ahmed Khan + Babar Latif, and Saleem Hasan Chishti + group, 4 July, 7.30 pm, Bharatiya Vidya Bhavan, 4A Castletown Rd., Hammersmith, London W14 9 HQ, tel +44 20 73813086

Bauls of Bengal & Tashi Lhunpo Monks Double Bill, 5 July, 19.30h, Watermans Art Centre, 40 High St., Brentford TW8 0DS (West London), tel +44 20 82321010 www.amc.org/uk

Catching Cultures Orchestra

Catching Cultures Orchestra is an orchestra made up out of the Dutch Orchestra Tegenwind and several refugee groups who come from refugee centres in various cities. Many (but not all) of Catching Cultures Orchestra's activities and performances take place in Utrecht, though the refugees are based in various cities. They have three kinds of ongoing activities. Their musical activities are always a very vibrant mix of various musical cultures (at the very least Dutch and Middle-Eastern musical cultures). There are weekly music sessions in Utrecht Overvecht AZC plan Einstein with refugee musicians on Tuesday evenings from 19.30-22.00h. It is not only a good way to get to know the musical traditions of refugees, but it is also a good way to get to know the refugees themselves. These events are often based on improvised musical activities and

interactions. For more information, see:

<https://web.facebook.com/events/201458277269465/>

For those interested in playing together with Catching Cultures Orchestra, there are open rehearsals once a month on a Monday evening, see:

<https://web.facebook.com/events/330714980769305/>

Lastly, for those who would simply like to hear a Catching Cultures Orchestra rehearsal, there are also open listening rehearsals once a month on a Monday evening (other dates than for those who want to actually rehearse with Catching Cultures Orchestra). See:

<https://web.facebook.com/events/150535702300411/>

For people without Facebook, the events can also be found here:

<https://catchingculturesorchestra.nl/agenda/>

Al Rewaq

Al Rewaq is a place for Syrian and Dutch artists (amateur or professional) who play music, write poetry or who are interested in film to come together. Such spaces can be a low-key, interesting and fun way to get involved with Syrian music and other art forms.

Location: Verhalenhuis Belvédère, Rechthuislaan 1 Rotterdam-Katendrecht.

Dates Sundays 8 April, 3 June and 1 July.

Doors open at 15.30h and program starts at 16.00h till 21.00h.

For more information, see: <https://www.facebook.com/events/583871218633003/>

HISTORICAL DUTCH PUBLICATIONS

Music from East and West

In 1931 and 1932 an acrid polemic between the classical composer and music journalist Matthys Vermeulen and Jaap Kunst, then government musicologist of the department of antiquities in the Dutch Indies, was published. It was on the superiority of Western classical music versus other musics and in particular, Javanese and Balinese gamelan music. In fact the polemic went beyond music and was fundamentally a discussion about whether Western culture and knowledge had superseded all others. As Jaap Kunst points out, it was a discussion with strong racial overtones, *rassewaan* – racial madness he calls it – and a lack of knowledge about the history and content of the cultural expressions of the “other”. As such it is not very different from the present day discussions on the so-called clash of cultures in which the same type of pseudo-scientific and evolutionary argumentation is again used.

The cause was a performance of a Balinese orchestra that Vermeulen attended in Paris during the Grand Colonial Exhibition in the Bois de Vincennes in 1931. It was the first time ever that a Balinese orchestra had toured Europe, and it was included in the Colonial Exhibition as part of the Dutch contribution, presented as a symbol of the benign cultural policy of the Dutch colonial government. The performance was tailored for the stage and a Western public, meaning the musicians were especially selected for the occasion and the performance consisted of a wide range of shortened examples of Balinese music, on the advice of the Bali resident artist Walter Spies. It was supervised by the district head of Ubud, Tjokorda Gde Raka Soekawati; both he and Walter Spies were good friends of Jaap Kunst, although the latter was not involved in the organization of the performance. Kunst did however compile a small exhibition on Indonesian music

for Paris consisting of pictures, some basic books and magazine articles and some good 78 rpm records¹.

The performances of the Balinese orchestra Gong Peliatan or Gunung Sari² caused quite a stir and in general received positive reviews, testifying to the fabled renown the gamelan had reached with the jet set and the artistically inclined circles of those days. It prompted at least one of the visitors to Paris, the American composer Colin McPhee, to go and live in Bali to learn more of and be inspired by this music. Not so for Mattijs Vermeulen, who became quite annoyed by all this reverence for things from the East, and wrote a scathing review of the performance he watched in Paris for the leading Dutch literary review *De Gids*. The response of Jaap Kunst and the following reply of Vermeulen appeared in the same journal. The last reply of Jaap Kunst was published in the magazine *Djawa* in the Dutch Indies. I have taken the texts from *Djawa*³ which include the polemic as it appeared in *De Gids* as well as the reaction of Jacoba Tielrooy-De Gruyter and the last reply of Jaap Kunst. I added the article of Marius Monnikendam published in the newspaper *De Tijd* of 14-11-1931, which was mentioned but not republished in *Djawa*. At the time, Jacoba de Gruyter lived with her child and husband Johannes Tielrooy in the Dutch Indies, where he worked as a French teacher in various secondary schools. In 1932 she published *Kabar Anghinn* in French, a book with her impressions of Java and Bali and illustrations by Adolf, better known as Dolf Breetveldt, an art teacher and painter who belonged to the group of modern artists who were inspired by Indonesian arts. Jaap Kunst visited the Tielrooy family regularly, as did the writer Slauerhoff, and they were typical of the humanist inclined people with whom Kunst socialized. Marius Monnikendam was a classical composer, organist and music journalist, less well known than Vermeulen, who nowadays is hailed by some as a shining example of Dutch music criticism and insight.

The two main themes of the polemic involve firstly, the difference between high and low class music, with the assumption that the low music of the common people is just a watered down version of the more developed and genius high music. It seems to be a viewpoint the various authors more or less agreed upon and which makes Vermeulen's stated preference for a village brass band over the Balinese orchestra a deliberate insult. At the time, high and low music was the bread and butter of music education and also the foundation of the cultural policy of the Dutch government, as well as the political opposition movements of the period. Music and dance of the common people had to be refined and uplifted, with as a consequence the state-enforced dance prohibitions which were especially harsh in the colonies, and the usual "harmonization" of folk melodies to enhance their value and civilize the common people. It is a discussion which nowadays has lost much of its appeal, although in music education and in the hardcore classics, many still believe in the existence of a higher musical art and its geniuses. And even in the more journalistic writings on jazz and pop music similar arguments are used to value or disqualify certain musics.

¹ Mentioned in the quarterly reports he wrote for the department of antiquities (*Oudheidkundige Dienst*)

² For more details and the commercial success of the tour see Colonial spectacles The Netherlands and the Dutch East Indies at the World Exhibitions, 1880-1931. Marieke Bloembergen. NUS press, Singapore 2006.

³ With its original pagination

The second and core theme revolves around the superiority of the West because of its unique scientific mentality. This is less a thing of the past and unfortunately at the moment used by many to disqualify the unliked "other". Vermeulen could not, like earlier, argue that all civilization started in the Greek and Roman antiquity. During the 19th century, with the discovery of the Indo-European language family and the ancient history of Asia, it had become indisputable that a "civilization" had existed there long before the old Greeks and Romans. During the century, arguments for superiority had changed to the scientific mentality of the West and fused with the evolution theory of Darwin⁴ into the dangerous cocktail of the racial theory, which equated race with certain supposed stages of development. Natural selection and its struggle for existence had led to the discovery of science and to the superior fire-power of Europe, and thus the highest stage on the evolutionary ladder was reserved for one or another kind of white-skinned intellectual, while other peoples were deemed to be fit for simpler jobs or destined to become extinct. Like the elephants and rhinos, wrote the maverick zoologist and adventurer Max Moskowsky at the beginning of the 20th century, the indigenous jungle dwellers of Siak in Sumatra would die out, while the Malay people were stuck in the Middle Ages and were only good for agriculture and manual jobs. Moskowsky reserved the top spot for people like him, the Aryan German university graduates who had reached an even higher stage than their French, Dutch, English or American peers. A view which he must have had his doubts about when, being of Jewish descent, he had to flee his comfortable home in the fashionable suburb of Grünewald in Berlin in 1938, and ended up as a poor and sick refugee in Brazil.

One finds echoes of these views in Vermeulen's argumentation and despite still starting in Greek antiquity with Pythagoras' music theory, he has no trouble in admitting that the Balinese music could have given inspiration in the Middle Ages, before the Enlightenment and the rise of science in the West. His defence of the classical superiority is based upon its presumed closeness to the physical laws of sounds. An odd argument nowadays, since it has long been proved that the classical scales, harmonies and melodies are just a social construct and have little to do with physical laws. Jaap Kunst already points to this flaw in Vermeulen's reasoning, but unfortunately he contradicts it by referring to Hornbostel's cycle of blown fifths theory. It is now discarded but at the time it was the first theory that arose from comparative musicology to explain the bewildering musical diversity that had just been discovered, or rather recognized, after the invention of the audio recording. It was a heroic effort to find one universal principle upon which all human musics were based. Heroic in the sheer effort and large amount of recordings and tonal measurements that were made to prove the theory. One only has to have a look at the article Jaap Kunst mentions in his reply "De l'Origine des Echelles Musicales Javano-Balinaises" in the *Journal of the Siam Society* of 1930, and the graphs and permutations of the 44 gamelan measurements he describes, to get a feeling of how much time and effort was invested in this theory. The problem was, of course, the search for a universal principle along the lines of Western music theory, based on discrete pitch and its

⁴ It has to be said that Darwin's ideas were fused with the earlier theory of Lamarck that an organism can pass on characteristics that it has acquired during its lifetime to its offspring. In that way it was presumed that the once acquired scientific mentality was passed on in the West and could be measured in the cranial circumference of its inhabitants. See Stephen Jay Gould, *The mismeasurement of men*, Penguin, London 1984.

supposed arithmetical or physical nature. Moreover, historically it was again assumed to have been originally invented by some genius of an early civilization, this time the Chinese, and from there spread around the world. It was assumed that over time, music had developed in a kind of evolutionary process from the chaotic noise of the primitives to the elaborate musical system of the modernites. In fact there is no shred of evidence for this view, despite the present day similar musings of neuroscientists *a la* Dawkins. The music cultures which were once and in some music manuals still cited as having no instruments or no pitches, have turned out to be full and complicated musical systems, just as there are also no primitive languages.

One should realize that in 1931 little was still known about "world music", overtone singing was unheard of, non European polyphony still had to be discovered, as well as disharmonic and atonal musics, and rhythm was just appearing. In particular, one could hardly hear it outside of a few performances during colonial exhibitions or travelling road shows. In a rare insight, although I doubt if he really understood the importance of it at the time, Marius Monnikendam starts his article by referring to the release of a set of 78 rpm records, *Music of the Orient*, selected and edited by Hornbostel – records which according to the accompanying booklet were issued not only for educative purposes but also for the interest of modern musicians and dance students. It was the first time such records had been released for the general public outside the region where a particular genre of music was popular. Up to then gamelan music, or Indian or African music, was only sold locally, even when the records were pressed in Europe. They just could not be bought over here and that's why Jaap Kunst had to send records to Paris, and as one can read in his correspondence, also spend quite some time in purchasing and sending "gamelan" records to interested people and institutions in the West, India and Japan, despite these records being manufactured in Berlin, Paris or Bombay. With *Music of the Orient*, for the first time one could repeatedly listen to unfamiliar music and let one's ears become moderately acquainted to these new sounds. As Monnikendam writes, it disproves the first impression of Vermeulen – filling silence with sound, nor very different from the terrible noise which was the usual first impression of many earlier writers on musics of the "other". Moreover it signals the way – through audio recordings – that these music genres would travel around the globe in the later 20th century.

Li Tai Po, mentioned by Kunst at the end, was a Chinese poet from the Tang Dynasty of the 7th century, who had been translated and published in Germany in 1910 by Hans Bethge, and a few years later often translated from German into Dutch. His poems became very popular and have been rewritten in Dutch poetic form by many writers since, also by Slauerhoff. The Buddhist atom-theory mentioned by Jacoba de Gruyter refers to the theories which were developed in India in Hindu, Jain and Buddhist scriptures from the sixth century BCE onwards on the smallest matter that exists, and how it is combined to form more complex materials and objects.

Fred Gales

Uit de Pers

Overdruk uit Djawa, 12e Jaargang No. 2/3, 1932

OOSTERSCHE MUZIEK.

In „De Gids" van Augustus 1931 heeft de musicus en litterator Matthys Vermeulen, die omstreeks 1917 en '18 veel van zich deed spreken door zijn uitnemend geschreven, opstandige muziekcritieken in „De Telegraaf", een beschouwing gewijd aan Oostersche toonkunst in het algemeen, getiteld „Achter de noten", naar aanleiding van hetgeen hij van de Balische muziek heeft gehoord op de Koloniale Tentoonstelling te Parijs.

Verscheiden lezers zijn door Vermeulen's conclusies tot verweer geprikkeld en in ten minste een drietal gevallen voerde dit tot een tegenartikel, n.l. van Mevr. Tielrooy-De Gruyter in het Critisch Bulletin van „de Stem" van November jl. („Achter de noten en van de wijs"), van Marius Monnikendam in "De Tijd" (" Oostersche en Westersche muziek") en van Mr. J. Kunst in „De Gids", eveneens van November jl. („Et tu, Matthee"). De Gidsredactie stelde den heer Vermeulen, als aangevallene, in de gelegenheid, te antwoorden - hetgeen deze deed in een artikel „Hic et nunc, Jacobe" -en sloot vervolgens de discussie.

De dupliek van Mr. Kunst, welke dus niet meer in „De Gids" kon worden opgenomen, is door hem vervolgens aan een ander Nederlandsch tijdschrift ter plaatsing aangeboden, benevens aan „Djawa". Wij meenen goed te doen, niet alleen deze dupliek, doch tevens de daaraan voorafgegane artikelen van Mevrouw Tielrooy en van de heeren Vermeulen en Kunst in extenso op te nemen.

ACHTER DE NOTEN

Het is curieus te moeten bedenken dat de Europeesche muziek, te rekenen van de eerste Oud-Nederlandsche meesters tot Debussy, niet bestaan zou hebben wanneer de Balische gamelan tusschen 't jaar 1200 en 1300 een tournee was gaan maken door de landen van het Verre Westen.

Want in die dagen had men reeds Sumatraansche, Javaansche, Balische en andere gamelans, die hoogstwaarschijnlijk even goed musiceerden als de hedendaagsche, zoo niet voortreffelijker, hoewel voor de ooren en het begrip van sommige Hollandsche kunstgeleerden het onbereikbare hier bereikt werd, precies als aan 't slot van Faust dat bij den Hemel speelt.

Terwijl het Oostersche orkest nu in die bijna prehistorische eeuwen al lang zijn definitieven vorm gekregen had, rustte het Westersche orkest nog in de afgronden van den oerschoot, waar onbekende machten het mogelijke regelen. Terwijl de Oostersche muziek sinds menschen-heugenis reeds was gestabiliseerd tot een soort van vasten ritus, begon men in Noord-Frankrijk en Zuid-Nederland de accoorden uit te vinden, de maatverdeeling, het onderscheid tusschen dissonant en consonant, de toon-soorten en een bruikbaar notenschrift. Dat ging langzaam en onbeholpen. De Europeanen hebben altijd het waarom willen weten van de dingen. Waarom valt een appel van den boom? Waarom vloeien twee verschillende tonen samen tot een harmonische eenheid en twee andere niet? De praktijk, in Europa, dat is de theorie in actie. En daar er nauwelijks een rudimentaire theorie bestond der muziek, was er nauwelijks een praktijk. Een orgeltoets werd gebeukt met de gebalde vuist en andere probeersels begonnen navenant. Stelt U

een oogenblik voor dat in deze acoustische werkplaats, waar men ploeterde op de juiste definitie van de tert, waar men zwoegend de eene noot afwoog tegen de andere (punctum contra punctum) de Balineezen waren binnengewandeld met hun volleerden en voltooiden stijl, en met die licht-voetige zwierigheid welke volleerdheid en voltooiing medebrengen.

Deze veronderstelling heeft niets gedwongens. Men kan zich uitstekend een Oriëntaalsch potentat verbeelden die als Karel VII en Karel de Stoute zangers en muzikanten meevoerde in zijn hofhouding, en die zijn reizen even ver uitstreckte als Houtman. Afgaande op wat groote en kleine denkers onder onze tijdgenooten zeggen en schrijven, had ons zelfs geen eminentere weldaad te beurt kunnen vallen dan zulk een bundel lichtstralen uit het Oosten, op 't oogenblik dat wij, tastend in den afgrijselijksten nacht, de ruige en hechte grondslagen legden van de Jacobs ladder (toonladder zoo gij wilt) waarlangs Obrecht, Josquin, Palestrina, Bach, Mozart, Beethoven, Wagner, zouden klimmen tot het firmament.

Dat zulke ontmoeting niet plaats vond in 1200 en dat zij eerst geschiedde op een tijdstip toen het contact, de confrontatie, de botsing tusschen twee antipodische muziekbegrippen den koers onzer loopbaan niet meer verwarren kon, mag als een der treffendste bewijzen gelden voor de juistheid van Leibnitz' stelling: *Tout est pour le mieux dans le meilleur des mondes possibles.*

Men bespeurt pas de onverbreekbaarheid van den band die onze muziek vereenigt met de mathesis en de natuurwetenschappen, wanneer men zich gaat fantaseeren dat de West-Europeaan bij den aanvang zijner fenomenale evolutie onder den invloed van oudere en oppervlakkig beschouwd uitmuntender beschavingen andere muziek-prin

139

ciepen gekozen had dan die welke zijn verbazingwekkende intuïtie hem ingaf. Vanaf den eersten oorsprong der toonkunst hebben wij gerekend en berekend waar voelen scheen te volstaan. Wij kenden vanaf Pythagoras het onstilbare vermoeden dat de wetten der muziek moesten concordeeren met de primordiale wetten der schepping en dat wij, een toonladder regelend, een gereduceerd heelal regelden. Wij stemden de tonen af op de planeten en bouwden de gamma en het accoord als een zonnestelsel. Wij hadden de analogie in 't bloed, welke bestaan moest tusschen de getallen-verhoudingen van een licht, van een kleur, van een toon, van een atoom en van een sterrenzwerm, analogie welke Louis de Broglie onlangs zou bevestigen door zijn waarnemingen. De harmonie der sferen, die tot de moderne tijden door het Westersche denken heeft rondgespookt was geen zinledig woord. Men bepaalde er zich echter niet toe om haar te droomen; men heeft ze verwezenlijkt in een systeem, zoo nauwkeurig en zoo logisch vanaf zijn basis, dat het tot den jongsten tijd en zonder één beginsel te verloochenen, consequent kon worden voortgebouwd. Zóó abstract is deze kunst in haar essens, zoo gekluisterd aan de door Pythagoras zingend en scheppend gedachte Getallen, dat een harer beroemdste theoretici (Joseph Sauveur) tot zijn zevende jaar stom en zijn gansche leven doof kon zijn; zóó gefundeerd in haar uitgangspunt dat de bevindingen van practici en theoretici, hoewel dikwijls door eeuwen gescheiden, elkaar immer gestaafd hebben.

En verbeeld u een moment het tegendeel. Verbeeld u dat een waarneming van Broglie of een ander natuurkundige ons gedwongen had om een muziek-conceptie van 700 jaren voor bouwvallig te verklaren. Verbeeld u dat onze muziek zich in hare

becijferingen vergist had. De veronderstelling is dermate ongerijmd dat men betwijfelen mag of met een minder streng en minder stipt muziek-begrip het Europeesche denken zich had kunnen ontwikkelen tot de methoden waaraan het zijn superioriteit dankt. Een fout, een afwijking bij het begin had de gansche evolutie kunnen stremmen. Want aan de bron van alle dingen staat de muziek. Ieder continent heeft de zijne. Wij hebben de onze met hare eeuwige, onsterfelijke, aan de diepste mysteriën van het heelal ontleende en met de verborgenste oorzaken corresponderende wetten. Is het toeval dat geen Oostersche Houtman den steven wendde naar het IJ? Neen, het is logisch. In de eerste stemmen welke men in de Nederlanden samenvlocht tot accoorden lag de gansche toekomst besloten van ons werelddeel, toen er van buskruit en machines nog geen sprake was. Er bevond zich op den aardbol geen geest kloek genoeg om die eerste stamelingen te komen storen.

Het zal misschien buitensporig lijken dat ik volgens deze zelfde redeneering een middelmatige Westersche dorpsharmonie oneindig verheven oordeel boven het voortreffelijkste Oostersche orkest, doch het dunkt mij noodig bij de hedendaagsche verwarring van waarden om de grenzen zoo scherp mogelijk te trekken. Het is geen kwestie van gevoel, smaak, stijl, aesthetiek of zintuigelijke bekoring en ik wil zeer gaarne erkennen dat een Hollandsche plattelands-harmonie in sierlijkheid van lichaamsbewegingen, in pracht van gewaden, in lenigheid, in buigzaamheid, in mimisch talent, kortom in haar geheele uiterlijke verschijning aanzienlijk onderdoet voor de Balineezen, die onder een menigte andere exotische troepen de Nederlandsch-Indische kunst vertegenwoordigen op de Koloniale Tentoonstelling. Haast alles wat de Westerling verricht vergt een min of meer ongracieuse fysieke of psychische krachtsontplooiing, die conform is met de fysieke en psychische volheid zijner natuur. Ik begrijp dat onze delicate en geraffineerde aestheten eenigszins spottend terugdeinzen voor de roode koppen der trompet- en bazuin-blazers van een Europeesch orkest, voor de molenwiekende armen van een dirigent, voor de uitpuilende oogen en het verwrongen gelaat van een zanger of een zangeres die het geheele organisme samenperst terwille van een hooge noot, voor een pianist of violist, die zich kronkelt in de belachelijkste bochten. Het is gemakkelijk om deze gebruiken te parodieeren en de Oostersche matiging, rust, terughouding en ingetogenheid te verkiezen boven die wanstaltigheden. Het zou even gemakkelijk zijn deze gebruiken te verdedigen en op te hemelen. Wij behoeven bij die uitbundigheden slechts de innerlijke vlam te gedenken om ze te vergeven. Wij zijn geboren met een geladen hart, met een impuls die ons naar alle toppen en kimmen drijft, met een drang die ons altijd verder boven de menschelijke maat en macht jaagt. Lees de deviezen en wapenspreuken onzer steden, dorpen, adellijke en patricische geslachten: Negen op de tien formuleeren een uitdaging. Negen op de tien trotseeren een waagstuk en vertolken een onvervaarde ziel. Deze ziel blijft groot, ook waar zij naar het oneindige worstelt op een viool of op een clarinet. Het is slechts zaak haar te herkennen.

Maar men bepaalt de waarde en de draagkracht eener kunst niet enkel uit de liefelijkheid harer vormen of uit de intensiteit harer accenten. Doch hoofdzakelijk uit den graad van het intellect dat bij hare vervaardiging werd gebezigd. Want het nerveuse en expressieve fluidum dat een kunstenaar ophoopt in zijn werk kan door verwijdering in den tijd verflauwen en verdwijnen als een aroom. Het kan door verschillende oorzaken

onwerkzaam worden. Het kan slijten. In het gunstige geval zijn enkel-zintuigelijke maatstaven nog

140

ontoereikend en onbetrouwbaar omdat zij altijd persoonlijk en willekeurig zullen blijven. Er bestaat ook in de kunst slechts één absoluut criterium: het verstand, het vernuft. Wie dit uitschakelt verdwaalt onmiddellijk in een chaos. Wie dit prijsgeeft kan niet meer ordenen noch rangschikken. Hij zinkt terug in een lagere regioon waar alles gelijkwaardig, effen, vlak en plat is.

En juist omdat de intellectuele prioriteit en superioriteit dermate evident is (hoewel moeilijk merkbaar voor muzikaal oningewijden) durf ik een boersche, lompe, onbehouwen dorpsfanfare plaatsen tegenover den verfijnden en verlokkelijken Balischen gamelan. Het zou niet loyaal zijn om het intellects-gehalte der Oostersche muziek te vergelijken met dat onzer 15de en 16de eeuw, toen onze toonkunst zelfs in haar populaire chansons naar een verstandelijke hoogte streefde welke sindsdien nimmer beoogd of bereikt werd. Het zou onbillijk zijn om de gamelan-componisten te toetsen aan Josquin de Près, Bach, Mozart, Beethoven, Wagner. Men zou mij kunnen tegenwerpen dat de Balineezen „volkskunst" maken. Daarom koos ik als vergelijkingsmateriaal niet het Concertgebouw-orchest doch de grove, schetterende, schaterende dorps-harmonie.

Ik kan dit doen zonder de redeneering te verzwakken, want beiden, Concertgebouw-orchest en dorps-harmonie, komen in beginsel op hetzelfde neer. Zij verschillen in graad; zij verschillen niet 't minst in wezen. Zij gebruiken dezelfde tonen die gebaseerd zijn op dezelfde wetten. Die wetten zijn onveranderlijk en onverouderbaar als de wetten van Copernicus, 'Kepler en Newton. Het is onmogelijk en ondenkbaar om de Europeesche muziek zoodanig te verlagen dat zij zou ophouden deel te maken van een wetenschappelijk systeem. Wat ook vergankelijk of verwerpelijk moge zijn in de uitingen, de intellectuele superioriteit van het systeem blijft onaantastbaar. Een vulgaire marsch, pas-redoublé of pot-pourri, een gedrochtelijke bombardon of helicon getuigt wellicht niet van een zeer levendigen kunst-zin. Maar zoo vulgair en zoo gedrochtelijk zij zijn, getuigen zij nog van een hooger georganiseerd hersen-stel en een actieveren hersen-arbeid. En in het perspectief van pot-pourri en helicon tronen altijd, op een voor alle rassen ongenaakbaren Olympus, onze meesters, van Ockeghem over Bach naar Debussy.

Wij moeten deze waarheden niet alleen handhaven. Wij moeten in onze bewonderingen geen oogenblik doen alsof wij ze uit het oog verliezen. De ruischende, tintelende, gonzende, klingelende gamelan is een aanvulling der stilte die een avond of een uur kan begoochelen. Omstreeks 1200 had hij ons sprakeloos kunnen maken voor immer. Maar vandaag nog bewijst hij de natuurlijkheid van den loop der dingen.

MATTHYS VERMEULEN

ACHTER DE NOTEN EN VAN DE WIJS

Het is omdat de heer Matthys Vermeulen zoo voortreffelijk schrijft, zoo gevaarlijk goed boetseert iets wat wij een denkbeeld noemen, omdat hij bij het jonge, intellectuele Nederland daar zooveel bewondering mee wekt, dat we op het misleidende van zijn stukje over de Balineesche gamelan moeten wijzen in De Gids van Augustus 1931. Wij zijn nog niet van onze verbazing bekomen. Want dit zijn de feiten:

De heer Vermeulen is de schrijver van het zéér eenzijdige, maar zéér knap geschreven boek: „De Twee Muzieken”; eertijds strijdend en weldadig opstandig criticus van de Mengelbergconcerten; schrijver van „Klankbord” ook; de indische lezers kennen hem bovendien nog als vlot medewerker aan indische bladen, zijn bijdragen daarin zijn lang niet de minste. Eenige jaren geleden verscheen op een dag in een Soerabajaasche krant, ter gelegenheid van de herdenking van Beethoven, de prachtige uitstorting van beredeneerde bewondering voor den grooten kunstenaar en werd over de hoofden van de beduusde koloniale uitgegoten. Dien middag werd zelfs in de tropen de thee volslagen koud.....

Maar ook dit zijn feiten: 1e. de vijf-en-zeven-tonige Indonesische toonschalen (pélog en sléndro) zijn niet op de bonnefooi ereis in een lontarblad gegrift. Ze zijn, in ieder geval wat de pélog-schaal betreft, tot een veel algemeener en ouder stelsel te herleiden. 2e. Ook de oosterling kent de onverbiddelijkheid van het getal (is dat eigenlijk wel altijd zoo onverbiddelijk?). 3e. De rigoureuse samenhang van muzikale trillingen met de cosmos beseft hij zeker niet minder scherp en in ieder geval veel eerder, zoodat we geen berichten meer hebben over zijn uitpuilende oogen en andere verwrongenheden toen hij bezig was dat alles te formuleeren. (Van „n o g n i e t a a n t o e z i j n” gesproken: een stevig indringen in buddhistische wijsbegeerte zou veel kunnen verhelderen. De buddhistische atoom-theorie van voor eenige duizenden jaren bijvoorbeeld is iets waar de westersche wetenschap nèt „aan toe” is en waar ze zich op 't oogenblik actief mee bezig houdt).

De oostersche muziek is dus evenzeer een discipline voor den geest als de westersche: alleen het combineeren van de materie is anders. Maar is het nu werkelijk waar, dat de heer Vermeulen de

141

uitvoerder met de schepper verwart? De eenvoudige Javaan of Balinees, die 's avonds en 's nachts met groote toegewijdheid zijn godenwereld in klank, dans en woord voor ons laat oprijzen, denkt zeker niet aan getalsverhoudingen. Is dat specifiek oostersch? Maar ik behoef den heer Vermeulen toch zeker niet te vertellen, dat de Europeesche operazanger soms geen noot muziek kent en dat 't gebeurt dat men hem alles eerst vóór moet zingen en dat het virtuozen-dom op 't concert-podium nog altijd veel succes heeft? Wat zullen we daar tegenover stellen? De Inlandsche chauffeur, die, als hij op zijn baas moet wachten, uit de zijzak van zijn wagen een s o e 1 i n g haalt, rustig achter zijn auto hurkt en voor zichzelf een stil muziekje gaat beginnen? Of, als ge 's avonds laat den weg opwandelt aan den rand van de stad, achter de gesloten deur van kleine huisjes het ingekeerde gezang van de vrouwen, begeleid door één of twee instrumenten? Het klinkt mij vertrouwder dan de dorpsharmonie. E c h t verlangen, een stille onopzichtige hunkering naar muziek is toch geen monopolie van het westen? Het is ondenkbaar dat de heer Vermeulen dit niet zelf ook bedacht zou hebben.....

Wat is het dan? Een oogenblik hebben we ons hier allemaal afgevraagd: - Wat zouden die Balineezers in vredesnaam daar in Parijs gespeeld hebben? Het dansen in de witte hempjes gaf natuurlijk ook al een verwrongen beeld.....

De heer Vermeulen hoore óók vooral de Djocja. sche en Solo-sche gamelan, veel spiritueeler dan de uitbundige en op de zinnen ingestelde Balineesche.....

Waar wringt de schoen? 't Is volksmuziek en er zijn geen groote

persoonlijkheden..... Neen, daar hebben we het dit keer niet over, ook niet over de vraag of men individualisme een bloei moet noemen, die een kanker is of een zegenbrengende weldadige bloeseming.

Wij hadden het vooral over dit feit: of de oosterling in zijn muziek het h o e en w a a r o m niet kende en de westerling wel.

De juiste „cijfers" hierover vindt ge in de voortreffelijke publicaties van de musicologen Mr. J. Kunst en J. S. Brandts Buys; de hoop dat de oostersche muziek, op welke wijze dan ook, den westerschen geest een nieuwe en schoone discipline moge worden is de wensch van een leek.

C. TIELROOY-DE GRUYTER

ET TU, MATTHEE

Het artikel van Matthys Vermeulen over de Balische muziek in het Augustusnummer van „De Gids" mag niet onweersproken blijven. Daarvoor heeft zijn woord te veel gezag en is zijn stijl te overtuigend. Hij zou anders wellicht met zich mede slepen een gansche schare van argeloozen, die voor hun eigen, op verklaarbaar onvermogen tot direct begrijpen en aanvoelen van deze exotische toonkunst steunend, oordeel in Vermeulen's brillante ontboezeming een hechten grondslag, een welkome bevestiging, rechtvaardiging zouden gaan zien.

Ik heb nu gemeend, dat het op mijn weg lag, bedoelde wederspraak te schrijven. En wel in de eerste plaats hierom, dat ik het voorrecht had, vele - nu welhaast twaalf - jaren in veelvuldig en nauw contact met de Inheemsche muziek te hebben kunnen doorbrengen en een ander, die niet in die omstandigheden verkeerde, vermoedelijk niet zoo licht tot een gefundeerde weerlegging van Vermeulen's artikel zal overgaan.

Meer nog evenwel dan mijn plicht, acht ik het mijn recht tegen dat artikel op te komen, recht, ontleend aan de bewonderende genegenheid, men noeme het gerust liefde, welke ik der Balische en Javaansche muziek toedraag. Hieruit moet men nu niet de gevolgtrekking maken, dat ik behoor tot het ras dier zwijmelende aestheten, die steeds bereid staan, een stroom van critieklooze waardeering uit te storten over alles waarvan hun wordt verteld, dat het uit het Oosten komt. Integendeel: van enkele zijden is mij wel verweten, de Javaansch-Balische muziek op een te rationalistische, te nuchter-verstandelijke wijze te benaderen. Dit, wyl ik mij sinds jaar en dag heb bezig gehouden met de analyse van hetgeen Inheemsche orkesten en spelers mij deden hooren en ik mij steeds heb afgevraagd: „wat doen ze nu eigenlijk?" Na deze „legitimatie" ter zake.

Ik ken Matthys Vermeulen - gelijk gansch intellectueel Nederland - als een onzer scherpste en begaafdste hedendaagsche muziekcritici; als een componist, die wat te zeggen had (en heeft?), al worstelde hij dikwijls met den uitdrukkingvorm; als een bekwaam essayist (wie anders van de huidige generatie had een werk als „Klankbord" kunnen schrijven?) en - uit zijn latere, Parijsche jaren - als een zich achter een schuilnaam verbergend, boeiend schrijvend journalist. In al deze kwaliteiten viel en valt zijn sterk subjectivisme op, culmineerende in het, hier en daar door eenzijdigheid parodistisch aandoende, oorlogsgeschrift „De twee muzieken", waarin hij het bestaan heeft geallieerde muziek tegenover centrale muziek te plaatsen. Evenwel-zuivere objectiviteit is in litteris nu eenmaal onbestaanbaar (al zijn er grenzen) en, naarmate een critiek daartoe dichter nadert, zal zij door onpersoonlijk-

142

heid en algemeenheden in waarde dalen. Men moet van haar alleen eischen, dat zij geschreven zij door:

- 1) een persoonlijkheid;
- 2) een persoonlijkheid, die boven velen vatbaar is voor indrukken op het gebied, waarover haar critieken handelen;
- 3) die gewapend is met een behoorlijke kennis van zaken;
- 4) die in staat is haar gedachten, liefst in boeienden vorm, aan anderen mede te deelen.

Nu moge Vermeulen met betrekking tot de Westersche toonkunst aan deze vier essentiële eischen ten volle beantwoorden, na kennisneming van zijn beschouwingen naar aanleiding van de Balische muziek staat het bij mij vast, dat hij, wat Oostersche muziek betreft, ten aanzien van de tweede en derde dier eischen schromelijk te kort schiet. Noch de kennis, noch de vatbaarheid voor indrukken is in die richting naar het mij voorkomt, in voldoende mate aanwezig. Anders had hij dat artikel niet kunnen schrijven. Of schreef hij het tegen beter weten in, alleen uit baloorigheid over het, soms ook inderdaad irriterende, gebazel over deze muziek in sommige Europeesche bladen; had hij een niet langer te bedwingen lust om den knuppel in het hok der inkthoenders te smijten? Het zou mij niet verwonderen (al acht ik het in dezen vorm ontoelaatbaar): Vermeulen is altijd graag in de contramine geweest.

Evenwel, hoe dit zij, zijn artikel dient te worden weersproken-en met kracht-op den hierboven aangegeven grond.

Schrijvers betoogtrant was ook vroeger reeds nimmer geheel vrij van een neiging tot sophistiek, welke men hem echter goeddeels vergaf om zijn vitaliteit, zijn enthousiasme, de schoone en juiste formuleering van zijn gedachten. Maar deze keer is hij te ver gegaan; nog nimmer, of het moest zijn in „De twee muzieken”, heeft mij bij hem zoo getroffen de verwaarloozing van feiten, waarvan men mag veronderstellen, dat zij hem, als muziek-deskundige, toch niet geheel en al onbekend zijn.

Of zou Vermeulen werkelijk niet weten, dat zijn woorden: „de onverbreekbaarheid van den band die onze muziek vereenigt met de mathesis en de natuurwetenschappen”, welke hij uitsluitend op de Europeesche muziek betreft in even groote, zoo niet grootere mate van toepassing zijn op sommige Oostersche muziekculturen (welke alle, volgens hem, „andere muziek-principieën” zouden gekozen hebben)? Maar 't is waar: om van het bestaan van dien band op de hoogte te zijn, moet men deze Oostersche muziek en hare theorieën kennen..... zooals Vermeulen de Westersche kent.

Een algemeen tijdschrift als „De Gids” is de plaats niet voor diepgaande muziektheoretische verhandelingen, doch althans dit kan er hier van worden gezegd: de antieke Chineesche, zoowel als vele andere Oostersche toonsystemen, gaan terug op een kwintencirkel, gelijk de Europeesche. Maar niet op dien welken wij argeloos 1) den Pythagoreischen plegen te noemen, doch op een anderen, uit het aanblazen en überblasen van gedekte fluiten gewonnen, z.g. blaaskwintencirkel, welke, van iets kleinere, z.g. blaaskwinten gebruik makende, niet na 12, doch eerst na 23 trappen - maar dan veel nauwkeuriger-sluit. Derhalve gaan zij terug op een zuiver natuurkundig phenomeen.

En laat Vermeulen mij nu niet voor de voeten werpen, dat de Europeesche muziek dan toch met de ware, zuivere, eenigjuiste kwinten „werkt”. Want dat doet zij niet! De „wet der eenvoudige getallen” moge in natuurkundige leerboeken opgeld doen, in de

Westersche muziekpraktijk wordt zij niet - en werd zij nimmer - gerespecteerd. Ik zwijg nu van de, alle theoretische „natuurlijke" verbanden loochenende, uit zuiver-melodisch oogpunt plomp-nivelleerende, uit den dwang der harmoniek geboren, gelijkzwevende temperatuur en van de verhooging der leidtonen, maar ik bedoel het door Stumpf experimenteel geconstateerde feit „dass sich unsere subjektiv reinsten Intervalle, entgegen der allgemein verbreiteten Ansicht, nicht mit den physikalisch-reinen Intervallen decken, dass die subjektiv konsonantesten Intervalle also nicht solche sind, die die einfachsten Schwingungszahlen-verhältnisse besitzen (1:2, 2:3 usw.), sondern im Gegenteil infolge sehr schwacher Verstimmung gerade solche, die sehr komplizierte, aber den einfachsten sehr nahe kommende Verhältnisse haben (z.B.400:801) 2).

Ontzegt Vermeulen nu de Balische muziek een wiskundige en fysieke basis, en kent hij zulk een grondslag uitsluitend aan de Westersche toonkunst toe, dan meet hij, zij het onbewust, met twee maten. Ook de Balische (en Javaansche) toonsystemen immers zijn gevormd uit vijf- en zeventonige, op regelmatige wijze gekozen toonreeksen van den bovenbedoelden Centraal-Aziatischen blaaskwintencirkel 3),welks grondtoon,

1) De Chineesche muziekgeleerden kenden ook dezen cirkel al 6 eeuwen voor Pythagoras.

2) Hans Rupp, „Carl Stumpf zum 80. Geburtstag" („Psychotechnische Zeitschrift", 3. Jahrg., Heft 2, April 1928).

3) Zie Prof. Dr. E. M. von Hornbostel, „Musikalische Tonsysteme" in Geiger and Scheel's „Handbuch der Physik" Bd. VIII blz. 425 vv. (1928) en mijn „De l'origine des échelles musicales javanobalineses" in het „Journal of the Siam Society" vol. XXIII blz. 111 vv. (1929).

143

punt van uitgang - dit dient hier ook nog te worden gememoreerd - zoodanig is genomen, dat de bamboefluit, waarop hij aanvankelijk werd gerealiseerd, in lengte gelijk is aan de geheiligde metrologische norm, welke ten grondslag ligt aan het metrieke stelsel, niet alleen van China, doch ook aan dat van de oude Babylonische en Aegyptische rijken 1).

Mathesis en natuurwetenschap beide stonden dus eveneens aan de wieg der continentaal-Aziatische muziek en daardoor aan die der Javaansch-Balische toonkunst.

Verder zal het Vermeulen dan ook wel niet bekend zijn, dat diezelfde Javaansch-Balische muziek uit de aldus gewonnen toonsystemen een schalenstelsel ontwikkeld heeft, bewonderenswaardig van systematiek, evenwichtigheid en rijkdom 2). En als hij dat niet weet, dan haalt hij er dat op het eerste gehoor ook niet uit, evenmin als een Baliër of Javaan plotseling de theoretische grondslagen van de Westersche muziek na enkele audits vermogt te doorgronden. Maar de Oosterling onthoudt er zich dan gemeenlijk van, zich op de borst te slaan en uit te roepen: „wij hebben onze muziek met hare eeuwige, onsterfelijke, aan de diepste mysteriën van het heelal ontleende en met de verborgenste oorzaken corresponderende wetten". Al zou bedoelde Oosterling dat wellicht met meer recht kunnen doen, dan de Westerling. Want als er één muziek is, welke de eenheid met den kosmos heeft gevoeld en beleden en hare theorie daarmee in overeenstemming heeft trachten te brengen, dan is het de Oostersche, in de eerste plaats de Chineesche, deze oerbron der Oriëntaalsche muziekculturen. Er is door de Chineesche filosofen steeds gevoeld en verkondigd een onverbrekkelijk verband tusschen, ja, de tot identiteit gaande parallelliteit van bepaalde tonen, bepaalde kleuren, bepaalde windstreken, bepaalde leeftijdsperioden, de beide geslachten en bepaalde

hemellichamen; het is daardoor, dat elke melodie een bepaald ethos bezit 3). Voor zoover de Grieksche oudheid en de vroege Middeleeuwen zich eveneens met deze en dergelijke speculaties hebben afgegeven, deden zij niet anders, dan doorgeven hetgeen het Oosten haar geleerd had.

Als Vermeulen derhalve, met de bedoeling de Europeesche muziek in haar kenmerkendste grondslagen te onderscheiden van de Oostersche, zegt: „Wij 4) kenden vanaf Pythagoras het onstilbare vermoeden, dat de wetten der muziek moesten concordeeren met de primordiale wetten der schepping en dat wij, een toonladder regelende, een gereduceerd heelal regelden; wij stemden de tonen af op de planeten en bouwden de gamma en het accoord als een zonnestelsel; wij hadden de analogie in 't bloed, welke bestaan moest tusschen de getallenverhoudingen van een licht, van een kleur, van een toon, van een atoom en van een sterrenzwerm..... De Harmonie der sferen, die tot de moderne tijden door het Westersche denken heeft rondgespookt, was geen zinledig woord", dan moet ik aannemen, dat Vermeulen deze tirade, deze toast op de superioriteit der Westersche muziek, heeft geschreven in volslagen onwetendheid. Anders toch ware zij een uiting van geestelijk imperialisme, een verdraaiing der feiten, een historische vervalsching, zóó ongehoord, als een schrijver, die een naam te verliezen heeft, zich wel zelden zal hebben veroorloofd.

Voor hem, die het punt van uitgang van „Achter de noten" eenmaal als volstrekt ondeugdelijk heeft leeren kennen, is de vergelijking, welke de schrijver zich vervolgens veroorlooft, tusschen „een middelmatige dorpsharmonie" en „het voor-treffelijkste Oostersche orkest" - waarbij hij eerstgenoemde oempa-bende „oneindig verheven oordeel (t)" boven het laatste ensemble - van een peil, dat den lezer ervan vrijstelt, haar au sérieux te nemen. Maar wel kan zij een ieder tot onweerlegbaar bewijs strekken, dat Vermeulen's intuïtie, zijn muzikaal aanvoelingsvermogen, hem, buiten den kring der Europeesche toonkunst, op ontstellende wijze in den steek laat. En dat vind ik niet zoo erg voor Vermeulen (die zonder de Balische muziek te begrijpen ook wel door het leven komt), maar als symptoom stemt het mij neerslachtig. Als het groene hout enfin, men kent de zegswijze.

Zelfs Vermeulen heeft dus in deze Oostersche orkestmuziek alleen de sierlijke en bekoorlijke uiterlijkheden kunnen waardeeren; hem zijn de rhythmische fijnheden (die trouwens in andere Balische ensembles, als b.v. de Gendèr wayang, en in den Javaanschen gamelan veel subtieler zijn) van het tromspel en het gansche spelpatroon, de adel der toonarabesken, het mijmeren der tjaloengs, het in vlagen woeden der bronzen geluidsstormen, de zinvolle structuur der composities geheel ontgaan. Zelfs gebruikt hij de uiterlijke schoonheid van dit orkestspel, welke hem wel moest treffen, als argument tegen de intrinsieke waarde der Balische muziek en de onaesthetische

1) Zie Prof. Dr. E. H. von Hornbostel, „Die Maassnorm als kulturgeschichtliches Forschungsmittel" in het „Pater Wilhelm Schmidt-Festschrift" blz. 303 vv. (1928).

2) Zie b.v. het artikel „Een en ander over Pélog en Sléndro" van ondergeteekende en R. M. A. Koesoemadinata in het tijdschrift van het Bataviaasch Genootschap, deel LXIX blz. 320 vv. (1929),

3) Zie b.v. Von Hornbostel's reeds genoemde artikel „Die Maassnorm als kulturgeschichtliches Forschungsmittel" en zijn „Tonart und Ethos" in het „Festschrift für Johannes Wolf" blz. 73 vv. (1929).

4) Dit „wij" telkens te accentueeren: „zij" immers gingen van „andere muziekprincipieën" uit.

elementen in de vertolking van de Europeesche muziek als een bewijs van haar innerlijke grootheid. Alsof het uiterlijke gebaren der uitvoerenden te maken zou hebben met de innerlijke waarde van het uitgevoerde! Maar, als men een dergelijken samenhang zou moeten aanvaarden - wat ik niet aanneem - dan zou ik aan de directe boven de omgekeerde evenredigheid de voorkeur geven en het derhalve houden op de Balische en Javaansche muziek.

De heer Vermeulen wil, billijkheidshalve, het „intellectsgehalte" van de Oostersche orkestmu-ziek niet vergelijken met de muziek onzer 15de eeuw, noch haar toetsen aan Josquin, Bach, Mozart, Beethoven, Wagner. Immers zou men hem dan kunnen tegenwerpen, dat de Balineezzen „volkskunst" maken. Daarom koos hij als vergelijkingsmateriaal niet het Concertgebouw-orkest, doch „de grove, schetterende, schaterende dorps harmonie". En verkeert nu blijkbaar in de meening, dat hij, aldus handelende, volkskunst tegenover volkskunst heeft geplaatst en afgewogen. Alsof alle fanfaremuziek - zelfs de stompzinnigste-geen „aflegger", geen vergroefd rudiment, Zerrbild, van de kunstmuziek ware! Vermeulen erkent dit nota bene zelf: „beiden, Concertgebouw-orkest en dorps harmonie, komen in beginsel op hetzelfde neer". Maar waarom dan dit schijnvertoon van billijkheidsbevlieging? Neen, wil men volkskunst tegenover volkskunst plaatsen, dan zal men voor het Westen -dat, buiten de kunstmuziek, in musicalibus (ik heb dat door mijn verblijf in het Oosten leeren inzien) nogal arm is (zijn volkskunst ligt meer op ander gebied) -een beroep moeten doen op het gezongen volkslied en de reidansliederen en dan valt - hoeveel schoons deze ook bevatten - de vergelijking toch onvoorwaardelijk ten gunste van het Oosten uit.

Ten slotte: „de ruischende, tintelende, gonzende, klingelende gamelan" is méér dan „een aanvulling der stilte die een avond of een uur kan begoochelen", wanneer men ooren heeft om te hooren en een gemoed dat toegankelijk is ook voor niet-eigen muzikale uitingen; zij is mij-en waarlijk mij niet alleen - sinds jaren een bron van schoonheid, een uiting van een oer-oude, tegelijk nog-primitieve en door en door verfijnde cultuur. Zij heeft zich, van denzelfden oorsprong als de Europeesche toonkunst, in een andere richting ontwikkeld, maar is, zooals zij geworden is, volkomen ebenbürtig aan haar Westersche zuster. Het is echter nu eenmaal zoo, dat een mensch de neiging heeft, in de kunst van een ander ras te vallen over datgene, waarin die hem vreemde kunst achterstaat bij de eigen, terwijl de elementen, die in de eigen kunst min of meer verwaarloosd zijn en waarvoor hij derhalve een minder gevoelig, of althans minder ontwikkeld orgaan bezit, in de vreemde kunst niet op de hun toekomstige waarde worden geschat. Dat heeft ook Vermeulen - zelfs Vermeulen - parten gespeeld.

Maar laat ik eindigen, al zou er nog veel gezegd kunnen worden. En laat dat einde bestaan in enkele uitspraken en aanhalingen van kunstgevoelige Westerlingen, die langer en liefdevoller dan Vermeulen zich met de gamelan-muziek hebben geoccupeerd:

„Een avond in de Pakoealaman. De gamelan verguldt den tijd. De tijd vergeet zijn gewonen gang. Kwartieren krimpen ineen tot gouden minuten, minuten lijken als zalige uren zoo lang. Soms, in haar zachte oogenblikken, klinkt de muziek, alsof ik de engelen hoor zingen. Soms, in haar halve kracht, alsof ik alle klokkenspellen van den hemel hoor. Soms, in haar volle geweld, is het alsof er een bronzen storm door mijn slapen dondert en davert.

Ik geloof, ik vind dat mezzo-forte het mooist. Maar het piano is veel teerderder. Ook verwondert dat mijn ooren het meest. Daarin gebeuren de zonderlingste dingen. Er

zijn oogenblikken, dat dicht bij mij de zachte instrumenten, de lenige gendèr met haar stem van jong, zilverig goud, de houten gambang, mollig klokkelend, een zijig substraat van geluid weven, en dan steekt ineens van verre de zoete klank van de soeling op

„Zooals die fluitlijn daar met slaapwandelende zekerheid dwaalt over het wonderlijke gewezen vlak van gendèr- en gambangklank, maar het vlak niet aanraakt, er harmonisch geen punten mee heeft gemeen --lijkt ze een late stem van Mahler, die immers in de Negende Symphonie ook zoo heerlijk onvatbaar en van alle kluisters der aardse harmonie bevrijd, kan door de lucht zweven." (J. S. Brandts Buys).

De heer Vermeulen zal hiertegen wellicht willen aanvoeren, dat Brandts Buys hier over den Javaanschen gamelan spreekt en hijzelf zijn beschouwingen hield naar aanleiding van de Balische orkestmuziek. Goed, dan zullen we het verder uitsluitend over den Balischen gamelan hebben:

„Les musiciens ne suivent pas un rythme, ils „sont" ce rythme même et l'on a le sentiment de se trouver devant l'absolue maîtrise d'une collectivité réalisant une splendide perfection d'art." (Gabrielle Ferrand, een Fransche schilderes, die geruimen tijd op Bali verbleef).

„It sounded as oriental music should sound: like muffled laughter of forgotten gods

It requires concentration to listen; to ears attuned to the broad contrasts of woodwinds, strings, and brass it is at first a bit confusing. It requires an accustomed ear to catch the varied voices of this percussive bronze

145

The musicians are not professionals They learned music because they loved it. They are farmers. These men of Kepisah make their living by ploughing rice fields, tending cattle, herding ducks; and they take their recreation in the assiduous practice of a very high form of the highest of the arts

On and on play the men of Kepisah. They have no written music. They learned by ear. Their music never has been written down 1). This is but one of many long compositions. What manner of mind can hold it all? No one ever forgets or makes a mistake. But yes. Now the drummer seems dissatisfied. The music stops. The phrase is repeated. No, he cannot get it right. Three times they try it over. The group grins goodnaturedly. A reyong-player says a bantering word, and the drummer joins the laugh. The trompongplayer puts down his sticks and takes the drum. His fingers blur on the heads like gnat's wings. They break into strange, incredible syncopations; they flutter in rhythms as blithe as Mozart's. That's the way it is done! The drummer smiles appreciatively. He remembers now. The music goes on. The gamelan weaves its bewildering web of sound Under a grass-roofed shed the gong of Bedulu is playing. I drink the sound. It pouts like drops of crystal patterned in a cloth of beads. Men play as though entranced, their fingers flying in complex variation on a four-bar theme. Vacantly open-mouthed their faces hang, but this is no longer a mystery. Now I know this music. Now it is a part of me. Now always shall I hunger for it! These are not men just playing bells. They are a single organism, merged in something greater than themselves. They are not here. They are somewhere else, somewhere beyond all human qualities, beyond desire, love, hope, hatred, passion, beyond all emotion in some vast

unhinted Nirvana of sound, where all reality is the singing of the sphere. Here is this fleshless ecstasy, the end and aim of life, here is this distillate of being, this bloodless merging with the eternal Brahm ..."

(Uit Hickmann Powell's „The last Paradise", 1930).

JAAP KUNST,

(musicoloog bij den Ned. Ind. Oudheidkundigen Dienst).

Bandoeng, 9/10 September 1931.

1) Dit is niet geheel juist. De Baliërs kennen wel degelijk notenschrift. Brandes was de eerste, die er - in de Notulen der Vergaderingen van het Bataviaasch Genootschap, deel XXXVII (1899) - iets over gepubliceerd heeft. Wat er op het oogenblik over bekend is, vindt men bijeen in onze studie „De toonkunst van Bali" deel 1 blz. 47 vv.

HIC ET NUNC, JACOBE

De heer Jaap Kunst heeft er niets van begrepen. Ik ben niet van zoo groen, dor of hard hout als hij voorgeeft en hoewel de avonden koud waren in den geajoueerden Parijschen pendopo, zijn de toovers der Balische muziek mij niet ontsnapt. Ik deelde deze gunst met duizenden en duizenden en roem er geenszins op. Wat een slang, een steen, een boos gesternte, een kwade geest en de godheid wil incanteeren, moet ook den mensch kunnen dwingen tot bereidheid van overgave. Ik spaar de rest van alle mogelijke ontboezemingen over de zoetheid en de wonderen eens gamelans. Zoals de drie door den heer Kunst geciteerde auteurs in hooge mate aantoonen bewijzen min of meer elegische uitstortingen letterlijk niets, behalve dat men een roerbaar-hart bezit.

Ik achtte de Balineezen knap genoeg om de veronderstelling te wettigen dat zij ons (ja ons: *Ie ciel, tout l'univers, est plein de mes aïeux*) omstreeks 1200 hadden kunnen ontredderen. Ik liet me dus vervoeren tot den eersten hemel en pas na meegesleept te zijn heb ik nagedacht. Ik zette mij niet systematisch schrap. Geen subjectivisme, geen slag op de borst, geen sophistikeerende contramine, geen overdrijvingen, geen onvatbaarheid, geen ongevoeligheid, geen liefdeloosheid, geen in den steek latende intuïtie. Geen der talrijke persoonlijke onvertogenheden waarvan het artikel des heeren Kunst overvloedt. Is het niet een tikje barok dat deze musicoloog mij objectiviteit toewenscht? Wat hebben, te drommel, mijn composities te maken met het onderwerp dat ons bezig houdt? Of wat ik te zeggen had en heb? Wat de Twee Muzieken? (Tusschen haakjes: als dit parodieën zijn, die parodieën' werden nimmer weerlegd; en wat vandaag vonk is kan morgen hervlammen tot vuur.) Wat mijn critieken? Wat mijn journalistiek? Wat de verdere rataplan? Een stelling is juist of onjuist. Of men goed of slecht componeert, goed of slecht schrijft, heeft niets uitstaande met de strekking en de draagkracht van een betoog. Ik dank jaap Kunst voor zijn complimenten en zijn billijkheidsbevliegingen maar wijs ze af als overbodig. Ik vraag andere argumenten en betere. Men kan 't oneens zijn, hoop ik, zonder dat men met een afgezaagd, gebruikelijk gebaar verklaard wordt tot een ignorant. Merci! Hoe zou de heer Kunst 't vinden als

146

ik hem op mijn beurt een goede dosis onwetendheid toezwaide? In Westersche muziek bij voorbeeld?

Het is jammerlijk wanneer men een tegenstander de regelen moet leeren der polemieek. Het is nog jammerlijker wanneer men hem verwijten moet dat hij averechts leest. Ik besteedde een gansche bladzijde om te overtuigen dat de uiterlijkheid eener

muziekvertooning, leelijk of mooi, absoluut niets te maken heeft met haar innerlijke waarde, met haar essentieel gehalte, en daar komt de heer Jaap Kunst mij suggereeren dat ik een ezel zou zijn, ten eerste wijl ik mij onverstaanbaar zou uitdrukken, ten tweede wijl ik, door te wanen dat de schijn het wezen bepaalt, een flagrante geborneerdheid zou uiten. Hij herhaalt en schrijft wat ik schreef, mij lakend dat ik 't niet schreef. Dit is futiel, onnoozel, ontmoedigend. Het geeft een fier idee over het nut van gedachtwisselingen, het nut van zwart op wit. En waar in 's hemels naam heb ik betoogd dat de Balische muziek buiten alle mathesis en fysiek zou staan? Nonsens! De heer Kunst is zoo eigengereid om te opperen dat ik onkundig zou zijn van wat ieder alphabeet kan aantreffen in 't eerste 't beste boek over muziekgeschiedenis en wat hij genadig ontvouwt; dat ik het abracadabrante pandemonium van Chineezers of Hindoes, en wat men hun filosofie belieft te noemen, nog ontdekken moet. Het zij zoo. Laat hij echter niet voorspiegelen dat ik naief genoeg zou zijn om mij te verbeelden dat men een avond muziek kan maken, zelfs Balische muziek, zonder eenige elementen van physica en mathematica. Ik zou niet alleen naief moeten zijn, doch ook stokdoof.

Hier naderen wij tenminste het onderwerp, hoewel nog niet de kern, en het is zaak om kort en duidelijk te zijn in een tropisch overwoekerde materie, waar een woord geen boekdeelen spreekt doch bibliotheken. Gelijk de heer Kunst zou ik alle „diepgaande muziek-theoretische verhandelingen" willen mijden. Maar de voorbeeldige, gemeenplaatsige Chineezers zijn veel minder simpel en simplistisch, veel subtieler dat hij ze in een paar regels afschildert. Met de Chineezers rekent men in twintig decimalen. Dit ras, of dit agglomeraat, getourmenteerd, gecompliceerd en casuïstisch tot een verschrikkelijken graad, had een quintenreeks van 23, gelijk Kunst mij inlicht? En ofschoon een quinten-reeks nimmer sluit - de Chineesche quinten-reeks zou veel nauwkeuriger sluiten dan die welke men abusievelijk de Pythagoreische noemt? Het is nog veel mooier. De Chineezers begonnen met een ladder van 12 quinten: twaalf Manen; de helft vrouwelijk, de helft mannelijk; de heele climatologie; de heele ethiek, etc. Het systeem was prachtig doch de quinten sloten niet. De geleidelijke progressie voerde niet terug tot het punt van uitgang. Zij breidden ze uit tot 25. Zelfde resultaat. Een zekere Tsyao Yen-Cheou en een zekere King Fang waagden zich tot 60, en commenteerden de aldus verkregen toonladder van 60 trappen met natuur-philosophische vergelijkingen. Waarom stilstaan op een zoo goed geplaveiden weg? Een zekere Tshyen Lo-tchi voegde er in de vijfde eeuw nog 300 aan toe. Dat gaf 360. Een toontrap voor elken dag van 't jaar. Want het jaar, helaas, telde toen blijkbaar nog 360 dagen.

Het zal menigeen verheugen te lezen dat de bamboe-fluit waarop deze toonladders gebaseerd waren, overeenstemde met de heilige metrische norm der Egyptenaren, en dat de Versteende Kennis der Groote Pyramide geradieerd heeft tot Pekin. Het is alleen jammer dat de Chineesche theoretici gedurende onafzienbare generaties, gedurende dynastieën, gedurende eeuwen en millennia, getwist hebben over de juiste lengte, den juisten diameter, den juisten inhoud van hun hwang-tchong, muziek-instrument, lengte- en inhouds-maat. Hoe dikwijls werd het keizerlijke orkest vernietigd in oorlogen, revoluties, rebellies, branden? Hoe dikwijls moesten de muzikale fundamenten herbouwd worden? Ik weet niet vanwaar de Egyptenaren de eenheids-maat haalden der Groote Pyramide, die het compendium werd van aarde en heelal. Maar wij kennen het procédé waarmee de Chineezers hun hwang-tchong berekenden. „De lengte van den hwang-tchong wordt gemeten met korrels gierst (*panicum miliaceum*) van

gemiddelden (I) omvang, met de breedte van den korrel; 90 strepen zijn de lengte van den hwang-tchong, 1 korrel maakt 1 streep, 10 strepen maken 1 duim, 10 duimen maken 1 voet ..". Wat den inhoud van den hwang-tchong betreft: 1200 korrels gierst van gemiddelden (!) omvang. Ik verzin niets. Zoo is de basis waarop de Chineesche muziek-theoretici gediscuteerd hebben en nauwelijks durf ik beramen hoeveel dit metrieke stelsel te wenschen overliet aan exactheid en reden gaf tot controversen. Het is waar dat zij nog een ander middel hadden: de dikte van 100.000 zijde-worm-draden staat gelijk met 1 duim ! Het is fantastisch en resumeert alles wat men zich droomen kan aan chinoiserie. Wie deze buitensporigheden mocht wantrouwen kan de bronnen controleren in Maurice Courant: *Essai historique sur la musique classique des Chinois* 1).

Boven de bamboe-fluit, boven de gierst-korrels geef ik de voorkeur aan het monochord van Pythagoras, vandaag sonometer genaamd. En als

1) Voor den Westering is het boeiendste der Chineesche toonkunst haar chromatiek. Zij teekent een duidelijke en origineele streep in het spectrum der expressies. Maar een toonkunst bestaat niet alleen van chromatiek.

147

iedereen beweren kan dat alles waarover ut Grieksche oudheid en de Middeleeuwen gespeculeerd hebben, hun is aangedragen uit het Oosten, niemand kan het bewijzen. Maar zeker is dat Alexander, leerling van Aristoteles, de Hellenen geleid heeft tot den Indus. Zeker is, dat Alexander de Grieksche toonladder, welke maat teruggevonden werd in de rangschikking der zuilen van het Parthenon, meevoerde tot de Pendjab. Het is misschien nog niet zeker of het Oosten leerde van den Macedonischen zonnegod. Ik wist echter niet dat het geschil reeds zóó wetenschappelijk beslecht was dat men met houdheid kan gewagen van een Oriëntaalschen invloed op de muziek van Hellas ! Alexander brak niet door tot de Sind om te capituleeren op principen. Evenmin als de stichters van Batavia. Capitulaties waren weggelegd voor de twintigste eeuw.

Men heeft ons evenwel genoeg fabels voorgepraat na 1918 en ervoor. Genoeg phantasmagorieën en fata morgana over den Aziatischen impuls, Aziatischen geest, Aziatisch ingenium, genoeg vóór-oordeelen hebben ons afgescheiden van de werkelijkheid. Wat hebben zij sedert vier duizend of twee duizend jaren gemaakt van hun, mèt hun impuls, geest, ingenium? Sinds vijftig eeuwen, of langer, disputeeren, disputeeren, disserteeren Indiërs en Chineezers. Maar sinds vijftig eeuwen hebben zij nog niet leeren denken. Wat wij noemen denken: de methode van Plato, Spinoza of Descartes, drie wiskundigen, meetkundigen. En wat wij noemen wiskunde, meetkunde : universeele, menschelijke en goddelijke spraak, geschreven in het uitspannel, in de kristallen, in de sneeuw, in de schelpdieren, in de tempels, in de cathedralen, in den klank, in het licht. Men kent den boom aan zijn vruchten. Als ik op gezag van den heer Kunst aanneem, en om het debat te beperken, dat de muziek van Javanen en Balineezers behoort tot het Centraal-Aziatisch toon-systeem, dan treft haar hetzelfde vonnis. Of zij een reeks gebruiken van 5 quinten, van 12 quinten, van 25, 60 of van 360 quinten, of zij ze duizend jaren gebruikten of tien duizend jaren, nimmer hebben zij zich weten te voegen naar het allernatuurlijkste der fenomenen dat harmonische resonans heet. Nimmer hebben zij met al hunne mystiek, fysiek en metaphysiek iets zoo eenvoudigs en zoo wonderbaarlijks kunnen doen klinken als de reine drieklank, rijzend uit een grondtoon als cirkels uit bewogen water. Nimmer konden zij het organisme scheppen dat

wij harmonie noemen, streng en elastisch, willekeurig en methodisch, begrensd en grenzeloos, onuitputtelijk, altijd wisselend, altijd haar wezen getrouw, phenomeen en epiphenomeen. Nimmer ook zullen zij zich kunnen ontwikkelen tot ons concept, tenzij ze al het confuse, het vage, het tastende, het gistende, het chaotische, dit is hun ganschen aard, afschudden. Het is een waarheid als een koe dat hunne muziek niet past, en nooit zal passen. in ons harmonisch stelsel. Men betreurt het soms als een tekort, als een ontoereikendheid der Europeesche muziek. Want geen enkele dwaasheid zwerft of zij vindt een dwaas. Maar heeft iemand zich bij 't rumineeren dezer verblindende waarheid ooit rekenschap gegeven van het formidabele feit dat hunne muziek evenmin past bij onze muziek als hunne cosmographie past bij onze cosmographie? Vergewiste iemand zich van alle consequenties welke dit onloochenbare feit impliceert? Muziek is niet alleen spel. Muziek is zijn.

Alle rassen, alle volkeren hebben gemeten, of gezocht te meten. Wij, Westerlingen, voortzetters van Egyptenaren en Hellenen, bleven, voor zoover men historisch kan waarnemen, de eenigen die elk ding juist maten. Op het immense Klavier waarin men de onzichtbare, zichtbare en hoorbare wereld kan samenvatten, klavier van golven, vibratie, ondulaties, klavier van vijftig octaven, dat vanaf de langste hertziaansche golven tot de ultra-korte X-stralen een nog niet voleindigde, niet geheel ontgonnen scala doorloopt, nemen de muzikale trillingen een kleine en bescheiden plaats in. Maar het is onmogelijk en zelfs ondenkbaar, dat op dit klavier het bestek der muziek zou worden toegewezen aan een andere muziek dan de Europeesche. „Si, par un cataclysme terrestre quelconque, - schrijft Ducup de Saint-Paul in Notes et Cadrans de Musique-notre système musical était définitivement perdu, on serait fatalement amené à le retrouver tót au tard tel qu'il existe aujourd'hui, après avoir passé par des transformations identiques ou analogues à celles qu'il a subies". Wellicht zijn de mathematiek en de geometrie de eenige kunsten waarvan dit gezegd kan worden met gelijke evidentie, omdat zij waar zijn, onveranderlijk waar. Steeds zal men terugkeeren tot het Monochord, den boog van Apollo. En wie alle perspectieven wil aflijnen welke uit het Pythagoreïsme kiemen, in 't verleden, het heden en de toekomst, leze „Le Nombre d'or, Rites en Rythmes Pythagoriciens dans le développement de la civilisation occidentale", van Matila C. Ghyka, waarover Valéry schreef: „Ce livre manquait. Il existe".

Het is volkomen onverschillig of het Westen muzikale volkskunst bezit, ja dan neen. Hadden de Grieken volkskunst? Volkskunst vertolkt een inferieur en, op haar best, voorloopig stadium. Maar op geen enkelen trap, laag of hoog, mag gesproken worden van „ebenbürtig" tusschen Westersche muziek en Oostersche, noch zooals deze was, noch zooals ze is of ooit zal worden. Het kan in geen enkel gezond en geïnformeerd brein opkomen om het Miserere van Josquin, „Die Kunst der Fuge" van Bach, de Jupiter-Symphonie

148

van Mozart, de laatste Quartetten van Beethoven op één plan te stellen, of zelfs maar te vergelijken met welke Aziatische, Australische, Afrikaansche, Amerikaansche muziek ook ter wereld. Wie deze roekeloosheid ondervindt is de heilige metrische norm voor immer kwijt, - of vindt haar terug. Laat ieder die wil dit geestelijk imperialisme noemen. Ik wensch, tot ons aller heil, dat men minder bang wonde van dit woord.

MATTHYS VERMEULEN, 10 October 1931.

OOST EN WEST („De Twee Muzieken")

„Principiële muzikale disputen nemen altijd en snel de fanatieke wendingen van godsdiensttwisten."

(Matthys Vermeulen, „Klankbord" blz. 8).

Het is - ook al tracht men zoo goed mogelijk de litteratuur bij te houden-van Indië uit moeilijk te beoordeelen, of het eigenlijk tijd en moeite wel loont, artikelen van Matthys Vermeulen te bestrijden. Maar de zaak, waarover de polemiek tusschen hem en mij geloopt heeft in het Augustus- en Novembernummer van „De Gids" is m.i. van te veel gewicht, dan dat ik er het zwijgen toe zou mogen doen. Nu heeft de Gids-redactie - van haar standpunt terecht - de discussie na één „ronde" gesloten; ik, en met mij vele anderen, zijn der redactie van „Djâwâ" daarom zeer erkentelijk, dat zij mij de gelegenheid heeft gegeven, nog eenmaal mijn standpunt toe te lichten.

Dat ik den heer Vermeulen er niet toe heb kunnen brengen, van de dwalingen zijns weegs terug te keeren, was te voorzien. Niet met die bedoeling bestreed ik dan ook het betoog van „Achter de noten" 1), dat geschiedde alleen om diegene van zijn lezers, die hem minder goed mochten kennen en over exotische muziek nauwelijks of niet hun gedachten plegen te laten gaan, te waarschuwen. Dat de heer V. hierop met zoo'n animo reageert 2), doet mij aannemen, dat hij in de meening verkeert, dat die waarschuwing doel getroffen kan hebben.

Maar om nu tot den kern der zaak te komen: we staan hier voor het merkwaardige feit, dat iemand, wiens beroep en roeping het is, een welgefundeerd oordeel te geven en zijn medemenschen voor te lichten over verschijnselen op het gebied der toonkunst, - dat die, afgaande op hetgeen hij van Balische Gong- en Semar pegoelingan-muziek op een tentoonstelling (en niet in de haar toekomstige omgeving: een tempelhof) heeft gehoord, een oordeel uitspreekt..... over Balisch gamelanspel? Dat zou min of meer zijn goed recht zijn. Maar daartoe heeft mijn geachte opponent zich niet bepaald! Tot Balische muziek in het algemeen dan? Evenmin. Tot Indonesische muziek? Ook daartoe niet. Neen, hij breidt het *ab uno disce omnes* zóóver uit, dat hij op grond van die enkele, onder ongunstige omstandigheden meegemaakte, audities van enkele vormen van Balische muziek oordeelt over alle niet-Europeesche muziek. En hoe!

Hij drukt het stigma der minderwaardigheid op de Oostersche toonkunst in haar ganschen om-vang, op alle die eeuwenoude, deels duizendjarige muziekculturen, op grond van het beweerd ontbreken van bepaalde, in zijn oogen de Europeesche muziek superieur makende, principiële grondslagen.

Dat die principiële grondslagen evenzeer, of in nog grootere mate, van verschillende Aziatische „muzieken" de basis vormen, heb ik in mijn vorig artikel 3) op summier wijze trachten aan te toonen en de heer V. is er, naar ik meen, allerminst in geslaagd, mijn betoog te ontzenuwen. Wel tracht hij zijn lezers nu te suggereeren, dat hij nooit zou beweerd hebben, dat der Oostersche toonkunst een physische en mathematische grondslag ontbrak, maar hij vertrouwt dan blijkbaar op de gemakzucht dier lezers, die vermoedelijk niet de moeite zullen nemen na te slaan, wat hij dan wèl gezegd heeft. Wie evenwel die moeite neemt, zal ervaren, dat de heer V. het eerst heeft over „de onverbreekbaarheid van den band, die onze (Westersche) muziek vereenigt met de mathesis en de natuurwetenschappen" en vervolgens concludeert tot de minderwaardigheid der exotische muzieken, die alle „van andere muziekprincipiën"

zouden uitgaan. Toch schrijft hij in zijn repliek: „waar in 's hemels naam heb ik betoogd, dat de Balische muziek buiten alle mathesis en fysiek zou staan?”

Vermeulen toont zich overigens ook weer in zijn tweede stuk een meester op het gebied van stijl en woordkeus, een habiel rangschikken van half- en schijnargumenten en verzwijgen van feiten, die niet in zijn kraam te pas komen. Zoo tracht hij de Chineesche muziektheorie tot louter

1) „De Gids” van Aug. '31 blz, 272 vv.

2) *ibid.* Nov. '31 blz. 278 vv.

3) „De Gids' van Nov. '31 blz. 268 vv.

149

chinoiserie te degradeeren, door op enkele, ons vreemd aandoende, opvattingen en theoriën het licht te doen vallen. Maar dat daarnaast diezelfde Chineezen - waarschijnlijk eveneens langs den weg der snaardeeling-lang vóór Pythagoras tot de „Pythagoreïsche” stemming zijn gekomen; dat zij een eeuw vóór het Westen de gelijkzwevende temperatuur hebben berekend en deze bij monde van dien grooten muziekgeleerde, prins Tschai Yu, omstreeks 1575 als de practisch meest, wenschelijke stemming hebben gepostuleerd 1), deze en dergelijke feiten die hij natuurlijk wel weet - verzwijgt hij pour le besoin de la cause 2). (Dat overigens een muziek, die zich niet verstandelijk bewust ware van hare mathematische en physische grondslagen, ook zeer wel schoon en verheven zou kunnen zijn, is een andere kwestie). Ook heeft Vermeulen - wat hem volstrekt niet kwalijk te nemen zou zijn, zoolang hij niet over exotische muziek schrijft-de desbetreffende litteratuur niet bijgehouden; anders zou hij niet de, blijkens de onderzoekingen van Von Hornbostel (1921 en volgende jaren) voorzoover de oorsprong der toonschalen betreft thans ten deele verouderde, opvattingen en uiteenzettingen van Courant (1912) weergeven, maar weten, dat de Chineesche muziektheorie aanvankelijk niet van den 12-trappigen, doch van den 23-trappigen kwintencirkel is uitgegaan.

Het gaat niet aan, om alle minder juiste opmerkingen van den heer Vermeulen hier recht te zetten. Zijn bewering, dat „Indiërs en Chineezen... sinds vijftig eeuwen nog niet (hebben) leeren denken; wat wij denken noemen”, verdient evenwel aan de vergetelheid te worden onttrokken. En als de heer V. eens wil hooren, welk een grootsch effect de Baliërs weten te bereiken met een drieklank (dien zij - zijn ontkenning ten spijt - wel kennen, doch waarvan zij een uiterst spaarzaam gebruik maken) dan hoore hij eens den inzet van de in Von Hornbostel's grammophon-uitgave „Musik des Orients” opgenomen gamelan Gong-plaat „Kebyar ding”. Schoone harmonieën, polyphonische verstrengelingen, ten slotte zijn evenmin een Westersch monopolie: zij vormen een kenmerkende eigenschap van de Vorstenlandsche orkestmuziek.

Maar dan dat beeld van het immense 50-octavige klavier, omvattende alles wat vibreert: Herziaansche golven en X-stralen, chemische en warmtestralen, geluid en licht. Dat beeld is misschien dichterlijk, maar zeker is het - in zijn gelijkstelling en vermenging van ongelijkwaardigheden, van lucht- en aethertrillingen-van een “confuse, vage, chaotische” wetenschappelijkheid, een Vermeulenschen Chinees waardig.

Van dit klavier nu echter moet „het bestek der muziek” wel aan de Europeesche toonkunst worden toegewezen. Ten eerste: wat beteekent dit eigenlijk? Beweegt de Oostersche muziek zich soms niet in precies hetzelfde klankspectrum? Gaat de Westersche waan zóóver, te meenen dat het der Oostersche muziek voortaan feitelijk verboden moest worden, geluidstrillingen voort te brengen? Maar verder: waarom?

Antwoord: „het is onmogelijk of zelfs ondenkbaar, dat het niet aan de Westersche muziek zou worden toegewezen." Bewonderenswaardige argumentatie! Maar welk idee heeft de heer V. van zijn lezers, dat hij hun dergelijken klinkklank als bewijsgrond presenteert?

Resumeerende meen ik dus te mogen constateeren, dat Matthys Vermeulen mijn stellingen: dat mathesis en natuurwetenschap beide eveneens stonden aan de wieg der continentaal-Aziatische muziek en daardoor aan die der Javaansche-'Balische toonkunst;

dat het verband tusschen, de eenheid van toonkunst en kosmos in het Oosten evenzeer, zoo niet in meerdere mate is gevoeld en beleden, dan in het Westen;

dat de vergelijking tusschen „de grove, schetterende, schaterende dorpsharmonie" met „het voortreffelijkste Oostersche orkest" kant noch wal raakt;

dat derhalve het punt van uitgang van „Achter de noten" volstrekt ondeugdelijk is dat de heer Vermeulen die stellingen niet heeft weerlegd.

Ik eisch natuurlijk volstrekt niet van hem, dat hij de te Parijs gehoorde exotische muziek schoon of diepzinnig of aan de Westersche gelijkwaardig zal vinden: dat is zuiver een kwestie van persoonlijke smaak, al betreur ik het, dat iemand als Vermeulen zoo stug en onbegrijpend tegenover die hem vreemde uitingen staat. Ik bestreed alleen de juistheid van de argumenten, waarop hij tot de objectieve minderwaardigheid der niet-Europeesche muziek concludeerde.

En ik ben waarlijk niet de eenige, die het met de opvattingen en methoden van mijn geachten opponent niet eens is.

Naar aanleiding van „De twee muzikera" 3) schreef Brandts Buys reeds tien jaren geleden:

1) Wellicht recapituleerde Tschai Yu in dezen slechts oude, overgeleverde kennis. In de „Revue des deux mondes" tenminste, van 1 Augustus jl. blz. 703/4, zegt de op het gebied der Chineesche musicologie zijn sporen verdiende hebbende, Louis Laloy: „Les Chinois ont inventé dès les sèmpes de l'antiquité grècque, et sans aucune communication avec elle, une gemme invariable et complete, exactement pareille à celle que nous offrent les touches blanches et noires de nos pianos."

2) Over Tschai Yu's werken zegt Courant o.m. (blz. 210): „Ils témoignent d'une connaissance approfondie de l'archæologie et de la musique, aussi bien que d'une ingeniosité excessive." Chinoiserie, mijnheer Vermeulen?

3) De heer V. zegt, dat het betoog van „De Twee muzieken" nog nimmer weerlegd is. Men kan zich van het tegendeel overtuigen in „Caecilia-Muziekcollege" jaarg. 1920 blz. 34 vv. en in den tweeden bundel Prae-adviezen van het Java-Instituut (van 1921) blz. 57 vv., waar dat geschrift resp. door mij en door den heer Brandts Buys uitvoerig besproken is.

150

„Hij (Vermeulen) 2) ontwijkt geen enkele absurditeit"; ... "telkens komt men in nieuwe logische conflicten;" „niet onbillijk is de partijman Vermeulen, die hen (de Duitsche componisten) rameit, al wat hij maar kan, doch wèl te laken is de historicus Vermeulen, die ieder oogenblik al zijn juiste inzichten van het vorige is vergeten 1)".

En wat de onderhavige kwestie aangaat, zij in de eerste plaats verwezen naar het in de Novemberaflevering van het Critisch Bulletin (van „De Stem") opgenomen stuk van Mevr. Tielrooy-De Gruyter met den welsprekenden titel „Achter de noten en van de wijs" en verder b.v. naar Lou Lichtveld's zoo opmerkelijk dicht op het verschijnen van „Achter de noten" gekomen uitlating in „De Groene" van 26 September jl. blz. 21:

„Bijzonder trof mij het zeer diepe theoretische inzicht, dat reeds de oude Indiërs in de theorie der muzikale harmonie hadden. Reeds eeuwen voor Hucbald's geboorte leerden de oude Indiërs: consonant zijn kwint en kwart; dissonant zijn kleine secunde en

grote septime; neutraal alle overige intervallen. Grote secunde, tertsen en sexten, tritonus en kleine septime werden dus, evenals in ons modern, na-Wagneriaansch harmonisch bewustzijn, gerekend tot eenzelfde „neutrale" categorie, welke geen „oplossing" vraagt. Moet men niet glimlachen over de verwaandheid, waarmede sommige intelligente Europeesche musici alle exotische muziek als „primitief" of onontwikkeld afwijzen?"

Ja, bij Li tai po, laten we in 's hemels naam maar glimlachen en ons niet ergeren, hoogstens ons geneeren voor den onverbeterlijken rassenwaan van sommige onzer stamgenooten.

JAAP KUNST.

Bandoeng, 7 December 1931.

1) t.a.p. blz. 57 en 58.

2) In het exemplaar in het Jaap Kunst archief van de UvA staat de in potlood toegevoegde aantekening:
schrijft uitsluitend absurditeiten. Over wetenschap en filosofie in de Han Periode: "Zur früh-chinesischen stromie " von Dr. Wolf Eberhard. Stl. Mus. f. Völkerk., Berlin in "Forschungen und Fortschritten" 9 Jahrg. 17 (10/6 '33) blz. 252 vv.

151

OOSTERSCHE EN WESTERSCHE MUZIEK

Marius Monnikendam

In *De Tijd* op zondag, een bijvoegsel van *De tijd* 14-11-1931, p. 6

In een zijner litteraire opstellen, welke veelal vluchten zijn naar de hoogste toppen van menselijke verbeeldingskracht, soms ook bevestigingen van onbesuide redekavelingen, poneert Mathijs Vermeulen in een voor kort verschenen artikel in "De Gids", naar aanleiding van het spel der Balineezers op de koloniale tentoonstelling te Parijs, de fantastische stelling, dat de Westersche toonkunst een hooger uiting van cultuur is dan de Oostersche muziek.

De bestrijding dezer meening nou nu wellicht meer op het terrein der vakmatige periodieken behooren, indien er niet een actuele aanleiding was, om ze meer voor het publieke forum van het dagblad te openbaren en welke het volgen dezer kwestie meer In bet bereik van het publiek brengt.

Deze aanleiding was de publicatie van een aanzienlijke collectie gramfoonplaten van diverse Oostersche muzieken onder den titel van: Musik des Orient (Odéon), welke ons Westersch muzikaal bewustzijn met de tot nu toe weinig gekende Aziatische klanken inschakelt en ons voor een rijkdom van Oostersche schoonheidsuitingen plaatst, zooals alleen In den tijd der kruisvaarders op het gebied van weefkunst en ornamentiek in Europa werd veropenbaard. Alleen reeds door 't beluisteren van de in het eboniet verborgen gamelangmuziek, door het zich in den geest verplaatsen naar de Javaansche dessa'e en kratons, door eenigermate zich met het beheerschte gevoelsleven der Indiërs te vereenzelvigen, moet het opvallen, hoe ijdel een meening als die van M. Vermeulen genoemd moet worden.

Vermeulen's artikel is vijf en een halve pagina lang. Vijf er van zijn dienende om met statie van breed-vloeiende zinnen en vernuftlg gevonden opmerkingen uiteen te zetten over welk thema hij wenscht te discussieeren en daarmede de Europeesche verstandelijke cultuur te verheerlijken. Het wem elt er van referenties aan het adres der

Balineezen, die zonder eenige redelijke aanleiding hun plotsling te kennen geven dat zij toch elgenlijk minder verheven zijn in hun kunstuitingen dan hij en andere Europeanen.

„Men bepaalt de waarde en de draagkracht ener kunst," zegt M. Vermeulen. „niet enkel uit de liefelijkheid harer vormen of de intensiteit harer accenten, doch hoofdzakelijk uit den graad van het intellect dat bij haar vervaardiging werd gebezigd."

„Het zal misschien buitensporig lijken, dat ik volgens deze zelfde redeneering een middelmatige Westersche dorps-harmonie oneindig verheven oordeel boven het voortreffelijkste Oostersch orkest..... ik wil zeer gaarne erkennen, dat een Hollandsche plattelands-harmonie in sierlijkheid van lichaamsbewegingen, in pracht van gewaden, in lenigheid, in buigzaamheid, in mimisch talent, kortom in haar geheele uiterlijke verschijning aanzienlijk onder doet voor de Balineezen, die onder een menigte andere exotische troepen de Nederlandsch-Indische kunst hebben vertegenwoordigd op de Koloniale Tentoonstelling."

Terwille van het volkskundig karakter der Balineesche kunst, wilde Vermeulen het vergelijkingsmateriaal niet uit het Concert-gebouw-orkest kiezen, doch uit de dorps-harmonie, omdat zij toch in beginsel op hetzelfde neerkomen, dezelfde tonen gebruiken die op dezelfde wetten gebaseerd zijn. Een positief bewijs meent de schrijver in de laatste zinsnede te vinden:

"Een vulgaire marsch, pas-redoublé of pot-pourri, een gedrochtelijke bombardon of helicon getuigt wellicht niet van zeer levendigen kunst-zin. Maar zoo vulgair en zoo gedrochtelijk zij zijn, getuigen zij nog van een hooger georganiseerd hesen-stel en een actieveren hersen-arbeid. En in het perspectief van pot-pourri en helicon tronen altijd, op voor alle rassen ongenaakbaren Olympus onze meesters van Ockeghem, over Bach naar Debussy. "

Nu was het juist de componist van het meest subtiele Westersch intellect, Claude Debussy, die na in 1890 het gamelang-orkest gehoord te hebben, sprakeloos moet gestaan hebben tegenover deze schoonheid; zijn muzikale intuïtie scheen nog ontvankelijk genoeg om te verklaren, dat de Javaansche toonkunst over een zoo geraffineerde contrapunctiek beschikte, dat alle Westersche wetenschap ten spijt hier een schier oneindig mysterie opdoemde. Later bevestigde hij nog eens zijn intenties door Monsieur Croche in den mond te leggen:

"J'aime mieux les quelques notes de la flûte d'un berger égyptien, il collabore au paysage et entend des harmonies ignorées de vos traltés.... Les musiciens n'écourent que la musique écrite par des mains adroites; jamais celle qui est inscrite dans la nature."

Indien het muzikaal effect voor een deel afhankelijk is in de uitvoering van de mate van wel-luidendheid der instrumenten, dan behoeft het toch weinig betoog, dat in de orde der slaginstrumenten en in hun oneindig gevarieerde manier van bespeling, aan gene zijde van den aardbol sinds eeuwen een perfectie bereikt is, waarover wij, "wetenschappelijke" Europeanen, de vaagste denkbeelden bezitten.

Het is juist, dat instrumenten, die worden geslagen, tot den laagsten trap van Instrumentenbouw gerekend worden, omdat daardoor slechts rhythmische effecten mogelijk zijn. De Indische slaginstrumenten zijn echter tot een graad van de meest melodieuze organen ontwikkeld en wel in de gambangs, genders, bonangs en gongs, welker sonoriteit zoo diep muzikaal is, dat ik gaarne alle helicons ter wereld tegen één er van zou willen afstaan. Ik spreek nu nog niet van de tientallen soorten stamprommen en

slagketels, die stuk voor stuk in klankgeving en bespelingswijze superieur zijn aan onze boem-boems van groote trommen, rikketikketik van kleine trommen en tingelingeling van triangels.

Vermeulen spreekt van een hooger georganiseerd hersen-stel en actieveren hersen-arbeid.

Ik constateer, dat sinds men de consequenties van "hersen-arbeid" door toepassing der mechanische wetten in de techniek aanvaard heeft, er een flinke achteruitgang van sonoriteit in de ontwikkeling der Europeesche instrumenten valt waar te nemen.

De piano is in de laatste halve eeuw gegroeid in omvang en kracht, maar geenszins in welluidendheid en diepte van toon.

Het orgel -koningin der instrumenten! - heeft bijna alle verhevenheid van klank verloren en is de prooi geworden van bioscoop-exploitanten.

Geen enkel blaasinstrument heeft ooit sinds zijn technische vervolmaking het vermogen meer gehad, om de derde en vierde toonschreden der Indische natuurfluiten te bereiken; zij zijn thans uit zooveel schroeven en kleppen in elkaar passende mechanismen, dat aan de fantasie geen enkele mogelijkheid meer is gelaten.

Is dit alles nu superioriteit of decadentie? Komen wij nu tot de muziek zelf van Oosten en Westen, dan staat men onmiddellijk voor de vraag of het verstandelijk aandeel, in de mate waarin Vermeulen dit ziet, al dan niet gunstig is geweest voor de ontwikkeling der Westersche toonkunst.

Reeds toen Pythagoras zes eeuwen vóór Christus de taal der Muzen poogde vast te leggen in rekenkundige formules, kwam hij onmiddellijk in botsing met de ongeschreven - en sindsdien nog steeds niet vastgelegde - muzikale wetten. Eeuwen later moest de wis-kunstenaar V. Galilei (vader van den sterrenkundige) het afleggen tegen zijn tijdgenoot, den musicus Zarlino.

Toen men in de Renaissance de tonaliteit in formules ging vastleggen, werd het tonaal bewustzijn beperkter dan ooit, zooals M. Vermeulen zelf eens geniaal bemerkte: „zij liep vast in het steriele tweelingpaar van majeur en mineur "

Tezelfder tijd daalde de rhythmische vloed tot een eb van starre metriek.

Alleen de harmonie ontplooidde zich in het Westen met ongekende krachten.

De zuivere winst en karakteristiek van de Westersche muziek-cultuur is hare veelstemmigheid, haar samenklanken. Dat was werkelijk de superieure uiting van onze meesters van Obrecht over Bach naar Debussy.

Maar, terwijl in het Noorden van Europa het rythme verstijfde in een nuchter berekende verdeelingswijze, behield het bij den evenaar een natuurlijke beweegkracht, souplesse, deining en vloeiing, uit zooveel verscheidenheid en varianten samengesteld, dat onze fameuze „poly-rhythmiek" (beter: poly-metriek !) daarbij vergeleken een kunstmatig spelletje lijkt.

Ten opzichte van de tonaliteit en melodievorming is men allen verstandelijken, wetenschappelijken distillaties in het Westen ten spijt, er nog niet in geslaagd om de toonsoorten, die daar ginds zoo talrijk schijnen als sterren aan den hemel, nauwkeurig te definiëren. --Ik stel hier nu maar niet de vraag of het den muzikaal „ontwikkelden" Europeaan ueberhaupt gegeven is, derde en vierde tonen te onderscheiden, wat voor Oostersche ooren de meest natuurlijke zaak van de wereld is.

Maar met al deze technische elementen op te noemen bewegen wij ons ten slotte

aan de peripherie van de kwestie der Oostersche en Westersche muziek. Naderen wij de kern dezer muzieken zelf, - de aesthetische en ethische waarden, welke zij voor de menschheid bezit. Op dit punt kan echter evenmin iets bewezen worden als vergeleken. Gaat tusschen deze antipoden -als West en Oost - in 't algemeen weleen vergelijking op? Ik geloof van niet, en meen dat dit de quintessens van Vermeulen's vergissing is.

Is een hond beter dan een kat?

Is, de Westerscha psyche superieur aan die van het Oosten?

Is de kathedraal van Chartres als bouwwerk waardevoller dan de Boro-Boedoer?

Wij raken hier aan een relativiteit van dingen, welke m.i. niet met elkaar zijn te vergelijken, omdat ieder dezer dingen op zich en in eigen omgeving en omstandigheden volkomen is. De gamelang-muziek der Balineezen en Javanen is voor hen als „aanvulling der stilte" een even superieure uiting, als de dorpsfanfare en draaiorgelmuziek voor deze landen, die blijkbaar hier als verdrijving der stilte dienst doen.

Om voornoemde redenen laat ik dan ook buiten beschouwing uit welke van beide mentaliteiten een hoogere graad van ontwikkeling zou kunnen blijken.

Merkwaardig blijft het intusschen, te bedenken dat de edelste melodiek der Europeesche muziekcultuur: de Gregoriaansche, niet bestaan zou hebben, als zij niet aan Grieksch-Aziatische volksstammen het modaal fond ontleend zou hebben; evenmin ais de gebrande ramen in de Gothische kathedralen een zoo fel en diep kleurengamma gekend zouden hebben als niet naar het kleurenmodel der Oostersche tapijten, door de kruisvaarders hier gebracht, zou zijn gewerkt.

Nooit zou de Russische componistenschool van Moussorgsky over Rimsky-Korsakoff tot en met Strawinsky die klankfantasieën en orchestrale tintelingen gekend hebben, als zij niet door Aziatische impulsen zouden zijn opgestuwd. Nooit zou Debussy Debussy geweest zijn, zonder zijn liefde voor tziganen- en gamelangorchesten.

Maar nog steeds blijft de Oostersche psyche en zeker de Javaansche, een macrokosmos, voor den „intellectueelen" Europeaan in zooveel raadselen en geheimenissen verhuld, dat het benaderen hem nog altijd onbewust huiveringen bezorgt. Misschien ook omgekeerd, hoewel minder merkbaar. Maar eer men met pontificaal gebaar van groote zinnen en bascuultje van „hersenaarbeid" als opperste rechter een vonnis wil uitspreken, moet men eerst de psyche van beide rassen en culturen volledig in zich hebben opgenomen, wat vooralsnog nog tot de, onmogelijkheden schijnt te behooren.
