

Giava
INDONESIA

8-19 settembre 2001

5 CONCERTI E SPETTACOLI

ARCIPELAGO INDONESIA

- 6 Guida minima all'ascolto della musica giavanese (*Giovanni Giuriati*)
- 10 Il *gamelan*, il tempo e le immagini del mondo (*Catherine Basset*)
- 36 • *Danze bedhaya e gamelan* – lo spettacolo
- 40 *Wayang kulit* – il teatro delle ombre (*Giovanni Giuriati*)
- 42 • *La missione di Anoman* – lo spettacolo
- 45 *Tembang Sunda* – la poesia cantata sundanese (*Ernst Heins*)
- 48 *Topeng di Cirebon* – la danza delle maschere
(*Endo Suanda e Jean-Luc Larguier*)
- 51 • *Le danze topeng* – lo spettacolo
- 53 L'“altro” spettacolo secondo Artaud (*Antonin Artaud*)

Concerti e spettacoli

sabato 8 settembre

- ore 21
**Auditorium Giovanni Agnelli
Lingotto**

*Musiche tradizionali giavanesi
per orchestra di gamelan*

Danze bedhaya della corte di Yogyakarta

Corpo di ballo **Wahyuning Kuswala
South Bank Gamelan Players**

[note sullo spettacolo pp. 36-9]

lunedì 17 settembre

- ore 17
Teatro Gobetti
Giava, Indonesia

Incontro con
*Catherine Basset, Endo Suanda,
Oscar Botto, Irma Piovano*

Con la partecipazione degli artisti
indonesiani provenienti da Giava

Coordina *Enzo Restagno*

martedì 18 settembre

- ore 17
Teatro Gobetti

Wayang kulit
teatro di marionette d'ombre

Racconti dal poema epico Ramayana

Taham, dalang (burattinaio-narratore)

Cantanti e musicisti

del complesso **Mulya Bhakti**

Endo Suanda, direttore artistico

[note sullo spettacolo pp. 42-4]

-
- ore 21
Conservatorio Giuseppe Verdi

Tembang Sunda
la poesia cantata sundanese

Mae Nurhayati,
Gardea Soegeng, voci
Garmana, *kacapi indung* (citarra principale)
Achmad Suandi, *suling* (flauto)
Rahmat Rupiandi, *kacapi rincik*
(citarra piccola)

Endo Suanda, direttore artistico

[note sullo spettacolo pp. 45-7]

mercoledì 19 settembre

- ore 17
Teatro Gobetti

Wayang kulit
teatro di marionette d'ombre

Racconti dal poema epico Ramayana

Taham, dalang (burattinaio-narratore)

Cantanti e musicisti

del complesso **Mulya Bhakti**

Endo Suanda, direttore artistico

replica

[note sullo spettacolo pp. 42-4]

-
- ore 21
Teatro Carignano

Topeng di Cirebon
la danza delle maschere

Racconti dal ciclo epico di Panji

Ibuh Rasinah, darlang topeng
(maestra danzatrice)

Nuranani, Wangi Indriya,

Karwita Plongo, attori-danzatori

Taham, narratore

Cantanti e musicisti

del complesso **Mulya Bhakti**

Endo Suanda, direttore artistico

[note sullo spettacolo pp. 48-52]

Arcipelago Indonesia

Guida minima all'ascolto della musica giavanese

La musica dell'isola di Giava, in Indonesia, affascinava gli ascoltatori europei già oltre un secolo fa, e continua ancor oggi a farlo per la sua ricchezza, la sua complessità e per le sue sonorità inusitate. Uno dei primi europei a rimanere colpito dalla musica giavanese fu Claude Debussy, che ebbe l'occasione di ascoltarla all'Esposizione Universale di Parigi del 1889. Sappiamo da cronache dell'epoca riportate e studiate da Patrick Revol in un suo recente volume (*Influences de la musique indonésienne sur la musique française du XXe siècle*, Parigi, L'Harmattan) che Debussy si recava quasi quotidianamente nel *kampung* (villaggio) indonesiano ricostruito in occasione dell'Esposizione Universale sulla Esplanade des Invalides ad ascoltare le musiche dell'orchestra della corte di Surakarta (Giava centrale), rimanendone profondamente impressionato. In particolare Debussy fu attratto dall'uso di strumenti a percussione intonata e dall'elaborato intreccio polifonico delle parti, tanto da scrivere: «... la musique javanaise observe un contrepoint auprès duquel celui de Palestrina n'est qu'un jeu d'enfant. Et si l'on écoute, sans parti pris européen, le charme de leur "percussion", on est bien obligé de constater que la nôtre n'est qu'un bruit barbare de cirque forain...».

Rispetto al tempo di Debussy, oggi il fattore di novità si è attenuato, ed è molto più semplice recarsi a Giava per ascoltare in loco queste musiche di quanto lo fosse nel 1889. Tournee, registrazioni e documentari ci hanno reso queste tradizioni musicali più accessibili. Tuttavia questa musica conserva un fascino particolare ed evidenzia forti aspetti di diversità rispetto alla nostra tradizione musicale, alle volte difficili da afferrare compiutamente. In queste brevi note si tenterà di fornire per sommi capi a un ascoltatore che non abbia familiarità con la musica giavanese, una piccola guida per meglio apprezzarne la ricchezza e la complessità. Dopo la fascinazione di Debussy, che lasciò profonde tracce anche nelle sue composizioni (fra tutte *Pagodes*, da *Estampes*, per pianoforte, del 1903), vi sono stati infatti numerosi ricercatori che hanno approfondito lo studio delle tradizioni musicali a Giava, giungendo a comprendere e spiegare le caratteristiche che rendono questa musica così diversa da quella europea nella teoria, negli strumenti, nella prassi esecutiva, nei significati a essa attribuiti. A questi studi ci rifaremo per illustrare molto sinteticamente alcuni principi di base del sistema musicale giavanese.

La storia

La musica a Giava ha una storia lunga e ricca, con repertori che spaziano dalle corti ai villaggi. Strumenti musicali simili a quelli odierni sono raffigurati nei bassorilievi del Borobudur (VIII secolo) monumento buddista eretto dalla dinastia dei Sailendra, con forti influenze indiane. Il Gamelan Munggang, un'orchestra ancor oggi conservata (e suonata in speciali circostanze) nel palazzo del Sultano di Yogyakarta, viene menzionata con reverenza nelle fonti del periodo dell'Impero Majaphait (XIII-XVI secolo) per la sua antichità e sacralità. Una storia tanto complessa ha dato vita a un'immensa varietà di tradizioni musicali, teatrali e coreutiche che non è qui possibile citare. Si può solamente ricordare che, dal punto di vista musicale, si possono identificare a Giava quantomeno due principali aree stilistiche (entrambe rappresentate nella rassegna torinese), che si differenziano per generi musi-

cali, strumenti e modalità esecutive: un'area che fa riferimento alle corti di Yogyakarta e Surakarta, nella zona centrale dell'isola, e lo stile dell'area sundanese, diffuso nella parte occidentale di Giava.

Le orchestre

Tra gli aspetti della musica giavanese che colpiscono immediatamente l'ascoltatore europeo figura certamente la qualità timbrica degli strumenti (e della voce). È qui impossibile dare conto della immensa varietà di combinazioni strumentali in uso nell'isola di Giava, ma in generale si può evidenziare l'uso prevalente di strumenti di bronzo intonati. Questi strumenti vengono suonati in orchestre che possono raggiungere anche dimensioni molto ampie (circa una quarantina di strumenti) denominate *gamelan*. Tra gli strumenti di bronzo esistono due tipologie principali, una costituita da lamine rettangolari disposte in serie (lamellofoni) ed un'altra composta da una serie di gong con protuberanza centrale accordati, disposti e sospesi orizzontalmente su un telaio in legno (carillon di gong). Le orchestre gamelan di Giava centrale, specialmente delle corti di Yogyakarta e Surakarta, sono composte da decine di strumenti.

In un grande gamelan di Giava centrale, formato da circa quarantacinque esecutori, si possono identificare diverse sezioni distinte per tipologia strumentale e per funzione musicale. Hood e Susilo, nel loro *Music of the Venerable Dark Cloud* (Institute of Ethnomusicology, UCLA 1967) distinguono cinque gruppi principali di strumenti. I gong, di diverse dimensioni, forniscono l'intelaiatura del ciclo ritmico attraverso differenti densità. Vi sono poi un gran numero di metallofoni intonati. La famiglia dei *saron* (lamellofoni) esegue la melodia principale del brano che funge da riferimento per l'improvvisazione degli altri strumenti melodici. Si possono inoltre distinguere due gruppi di strumenti che improvvisano in base allo stile esecutivo "vigoroso" e "delicato". Gli strumenti "vigorosi" sono costituiti dalla famiglia dei *bonang* (carillon di gong) nei diversi registri ed eseguono improvvisazioni relativamente semplici. Tra gli strumenti dallo stile "delicato" vi sono *gender* (metallofono), *gambang* (xilofono) *rebab* (viella), *suling* (flauto), che eseguono improvvisazioni più complesse, in tempo più rapido. Il *kendhang* (tamburo) infine, agisce da conduttore dell'orchestra (che non ha un vero e proprio direttore) indicando, variazioni dinamiche e di tempo, attacchi, passaggi da una sezione a un'altra del brano, cadenze conclusive. Agli strumenti vengono talvolta ad aggiungersi una cantante solista (*pesindhèn*) ed un coro (*gerongan*). A Giava vi sono una quantità innumerevole di complessi strumentali e vocali, di varie dimensioni. Esistono *gamelan* con formazioni più ridotte di quella sopra descritta, fino a complessi "da camera" come, ad esempio, nel complesso di cetre e flauto che accompagna il canto *tembang* a Sunda (la regione occidentale dell'isola).

Le scale

Un altro aspetto che "balza all'orecchio" non appena ci si accosta alla musica di Giava, è la diversità della scala impiegata in questa musica. Si tratta di un argomento che ha affascinato gli studiosi e che ancora oggi suscita un appassionato dibattito tra gli specialisti. A Giava sono in uso due scale principali. La scala *sléndro* di cinque suoni e la scala *pélog* di sette suoni. Gli intervalli sono profondamente differenti da quelli della nostra scala temperata. In effetti, ciascuna orchestra gamelan può avere un'accordatura diversa dalle altre: non esiste un'accordatura unica per tutte le orchestre, né un diapason comune. Ciò implica che gli strumenti non sono trasportabili da un'orchestra a un'altra (come potrebbe fare, ad esempio un violinista di una nostra orchestra sinfonica) e che un gamelan è costituito da un gruppo inscindibile di strumenti, considerato sacro, al quale viene attribuito anche un nome (ad esempio "Venerabile nuvola scura", "Venerabile mare ruggente").

Alcuni brani e alcuni repertori vengono eseguiti nella scala *sléndro*, altri nella scala *pélog*. Gli strumentisti, durante i concerti o gli spettacoli hanno a disposizione due strumenti l'uno accordato in *sléndro* e l'altro (disposto a 90 gradi) accordato in *pélog*. A seconda dell'accordatura richiesta per un dato brano, suoneranno l'uno o l'altro strumento.

Il ritmo

Nella musica giavanese l'articolazione ritmica si basa su ampi cicli, ciascuno dei quali si conclude con un inconfondibile colpo del grande gong (*gong ageng*), dal suono più grave di tutti gli altri. Un ciclo ritmico che può essere di 4, 8, 16, 32 unità, si suddivide al suo interno in unità più brevi, ciascuna delle quali è marcata dalla percussione di gong più piccoli del gong ageng, di suono più acuto. Su base esclusivamente binaria si crea così una rete di punti di riferimento per gli esecutori che suonano gli strumenti melodici. La concezione ritmica giavanese si basa dunque su una suddivisione interna di un ciclo di ampie dimensioni, piuttosto che su un principio additivo di unità minime, come nel caso delle "battute" nella musica occidentale.

Un altro importante concetto è quello di *irama*, o tempo di esecuzione, che viene distinto in lento, medio e veloce. Spesso in un brano si verificano una o più transizioni da un *irama* a un altro, seguendo i segnali eseguiti dal tamburo.

La stratificazione polifonica

Il termine di "stratificazione polifonica" applicato alla musica giavanese è stato ispirato a Mantle Hood, l'etnomusicologo statunitense che per primo lo ha adottato, da Nino Pirrotta che utilizzò lo stesso termine riferendosi alla pratica polifonica dell'Ars Nova italiana. Nel caso giavanese si intende indicare il principio della compresenza di numerosi "strati" di attività melodico-ritmica in un brano musicale. Tali strati tendono a essere spazati negli strumenti di registro grave e più densi nelle parti più acute. In altre parole, mentre vi sono strumenti gravi che procedono eseguendo un suono per ciascuna unità del ciclo ritmico (o anche meno di uno, come nel caso del grande gong che ha un solo suono – l'ultimo – per ogni intero ciclo), vi sono altri strumenti che eseguono melodie con 2, 4, 8, 16, anche 32 suoni per ogni unità del ciclo, improvvisando una parte più rapida e ritmicamente più "densa". È anche da questa complessa e articolata stratificazione che deriva il particolare carattere sonoro della musica di Giava.

L'improvvisazione

Altro aspetto peculiare e caratterizzante la tradizione musicale giavanese è l'improvvisazione simultanea di più musicisti. Nella pratica musicale giavanese infatti, alla maggior parte degli strumentisti è richiesta una continua variazione di un modello melodico. Tale modello, denominato *balungan*, è eseguito solitamente dalla famiglia strumentale dei *saron*, metallofoni con le barrette di bronzo dal timbro particolarmente sonoro. Tutti gli altri strumenti melodici eseguono variazioni del *balungan*, spesso talmente elaborate da far sì che il modello non sia riconoscibile. Ciascuna esecuzione o ripetizione di un brano non deve mai essere identica alla precedente e, secondo lo stile idiomatico del proprio strumento, ogni musicista produce un flusso continuo di variazioni. Tale processo di variazione, che avviene simultaneamente, ha come conseguenza l'instaurarsi di una sorta di "conversazione" musicale tra coloro che improvvisano. Si tratta, a mio avviso, di uno degli aspetti più affascinanti e musicalmente originali di questa tradizione: all'interno di un elaborato e solido sistema di regole, si può conversare con altri musicisti imitandoli, contraddicendoli, invitandoli a dialogare, introducendo nuovi "argomenti", in un'empatia di gruppo che può essere rilevata anche all'ascolto nelle esecuzioni più riuscite.

La notazione e la tradizione orale

La musica giavaneese è trasmessa pressoché esclusivamente per tradizione orale, attraverso un processo di apprendimento diretto da maestro ad allievo, attraverso l'imitazione. Il maestro esegue una melodia e l'allievo la ripete fino a quando non l'ha assimilata. Esiste una forma di notazione per le melodie di corte, documentata dall'etnomusicologo Jaap Kunst, nel suo fondamentale studio *Music in Java*; introdotta nel XIX secolo, prevede tuttavia la sola notazione delle melodie di base (*balungan*) e dei principi del ciclo ritmico. Essa non è mai impiegata nel corso dell'esecuzione e ha solamente funzioni mnemoniche e didattiche. Va inoltre rilevato come nella musica giavaneese vi sia un'orchestra anche molto ampia che suona senza un direttore. Fondamentale è ascoltarci a vicenda e, in particolare, ascoltare alcuni strumenti che hanno un ruolo principale e di coordinamento. Oltre ai gong che scandiscono il ciclo ritmico, un ruolo cruciale è svolto dal *kendang* (tamburo) che fornisce i segnali che consentono all'orchestra di coordinarsi per l'inizio o la fine di un brano, o per i frequenti cambiamenti di tempo che avvengono attraverso rallentandi e accelerandi.

La diffusione in occidente

La musica giavaneese, a partire dagli anni Cinquanta, ha avuto una diffusione in occidente sempre più ampia. Ne è una significativa testimonianza il fatto che uno degli spettacoli della rassegna di Settembre Musica veda in programma, un'orchestra che proviene da quel South Bank Center di Londra che da anni promuove con continuità una pratica esecutiva di musiche non europee. A partire dal primo gamelan giavaneese portato da Mantle Hood al Dipartimento di musica della Università di California a Los Angeles (UCLA) nei primi anni Cinquanta, si è avuta una diffusione larghissima di queste orchestre negli Stati Uniti (specie nei numerosi dipartimenti universitari di etnomusicologia) e anche in Europa in università, musei, conservatori di musica, associazioni private. Un altro importante e sintomatico veicolo di diffusione di questa musica sono le ambasciate della Repubblica di Indonesia. Si può dire che non vi sia ambasciata indonesiana (compresa quella in Italia) che non ospiti tra le sue mura uno o più gamelan, spesso a disposizione di chi abbia voglia di suonarlo. Significativo è il fatto che la musica rivesta questo ruolo così importante di "ambasciatrice" della cultura indonesiana nel mondo. Questi gamelan dell'occidente sono diretti talvolta da maestri provenienti da Giava, altre volte da musicisti occidentali che hanno svolto un apprendistato nell'isola. La musica viene in prevalenza eseguita, anche in America o in Europa, secondo i principi tradizionali. In altri casi più rari, compositori europei e, soprattutto, statunitensi, si misurano con questo nuovo organico strumentale per composizioni del tutto innovative tanto per la tradizione occidentale che per quella giavaneese. Basti ricordare, fra tanti, Lou Harrison, il compositore statunitense forse più rappresentativo di questa tendenza. Si sta dunque sviluppando sempre più un movimento musicale che pone il gamelan e le sue sonorità al centro di una ricerca espressiva. Per usare delle espressioni di Diego Carpitella, che ha dedicato numerosi studi al rapporto tra musiche tradizionali e musica colta europea, siamo ormai oggi passati da un esotismo dell'Oriente e da un mito del primitivo a una informazione interculturale nella quale i percorsi sonori divengono sempre più inestricabilmente intrecciati.

Giovanni Giuriati

Il gamelan, il tempo e le immagini del mondo

La musica rappresenta per noi un'opportunità unica di stabilire un ordine nelle cose, in particolare nella coordinazione tra uomo e tempo
Igor Stravinsky

Molto sovente la struttura temporale delle musiche di *gamelan* è descritta semplicemente come basata su di una melodia centrale, scandita ciclicamente da taluni strumenti (gong o strumenti che ne fanno le veci) e ornata con altri strumenti dalla tessitura più acuta (serie di lamine di metallo, xilofoni e carillon di gong a mammella). È tutto qui?

Evidentemente no. Fortunatamente la musica è più complessa e maggiormente ricca di connotazioni. Se studiamo separatamente ciascuno di questi tre gruppi funzionali, pur considerandoli inseriti contemporaneamente sia nella costellazione di musiche percussive dell'arcipelago indonesiano sia nella giustapposizione delle organizzazioni sociali e nello sviluppo storico, appare chiaro come ciascuno di essi abbia (o abbia avuto) un'esistenza autonoma in relazione a un particolare universo di riferimento.

Traceremo molte corrispondenze tra la musica e gli elementi caratteristici della società, in applicazione di ciò che in inglese si definisce *iconicity*¹, e cioè la ricerca di un'immagine in un campo che non le appartenga, all'interno di uno stesso sistema di riferimento dove i confronti non siano arbitrari e cessino di costituire semplici metafore. In sovrappiù, la civiltà di Giava e di Bali è totalmente impregnata di queste corrispondenze, considerate naturali pur senza essere esplicite. Al rapporto tra cultura e natura ben si attaglia la dialettica dell'uovo e la gallina; lo sottolinea Judith Becker (Università del Michigan), che asserisce in sostanza: è il calendario a seguire le stelle, o sono le stelle a seguire il calendario? La seconda soluzione è tanto più vera a Giava che in Michigan. O in Europa. È difficile descrivere con chiarezza e brevità in un testo lineare campi semantici e reti di corrispondenza. Per questo motivo ho fatto grande uso di note a piè di pagina, in cui sarà possibile trovare aneddoti chiarificatori, descrizioni più ricche di immagini e spunti di discussione.

Il gamelan

Passata dal giavanese all'indonesiano, la parola *gamelan* ha visto ampliarsi considerevolmente il proprio campo di applicazione. Ai giorni nostri essa può venire utilizzata per indicare quasi ogni complesso musicale tradizionale, e cioè formazioni molto diverse per quantità e tipi di strumenti e per materiali utilizzati. In un primo tempo a Giava furono detti *gamelan* gruppi strumentali a percussione di metallo (gong, poi metallofoni a lamine), percossi mediante un attrezzo (mazza, mazzuolo, bacchette ecc.) e accordati per lo più secondo una scala melodica. Così definire ciò che può essere un *gamelan* "al singolare" può rivelarsi una questione spinosa. Per questo motivo preferisco, piuttosto che addentrarmi in polemiche, limitarmi a spiegare in quale senso utilizzo il termine, particolarmente in questo testo.

¹ Judith e Alton Becker, *A musical icon: Power and Meaning in Javanese Gamelan Music*, in Wendy Steiner *The Sign in Music and Literature*, Austin, University of Texas Press 1981. Voglio però precisare che ho concepito la totalità delle idee e immagini sviluppate qui in modo empirico, nel corso di una lunga esperienza sul campo, prima di essere venuta a conoscenza dei loro scritti e della nozione stessa di *iconicity*.

Considero il gamelan, più che una categoria di formazione strumentale, una concezione molto particolare di ensemble strumentale e di pratica collettiva. In questo esso si contrappone radicalmente all'orchestra (classica) occidentale, raggruppamento provvisorio di strumenti che al di fuori di questo contesto sono autonomi e che vengono rigorosamente accordati su di un diapason universale. In effetti, un gamelan si attesta come entità perenne e indivisibile, costituita di strumenti incapaci di autonomia e connessi secondo un accordo melodico permanente e nello stesso tempo specifico di ogni gamelan.

Il concetto è dunque quello di STRUMENTO COLLETTIVO. I principali elementi costitutivi sono tastiere di lamine (metallofoni o xilofoni), set di piccoli gong a mammella (con protuberanza centrale) e gong isolati (tutti generalmente sospesi, gli uni orizzontalmente, gli altri verticalmente). Il "gamelan tipo" assume l'aspetto di un grande strumento a tastiera che sia stato smembrato per essere suonato collettivamente; un po' quel che sarebbe un pianoforte diviso fra trenta mani, un carillon con un musicista collocato dietro a ciascun martelletto. Il gamelan è trattato come un'entità indissolubile, come "lo strumento" propriamente detto, da quando viene commissionato e costruito – nella sua unità – fino al suo apprendimento e alla pratica esecutiva (obbligatoriamente collettivi). Dal momento che ciascuno degli strumenti che costituiscono le parti dello "strumento gamelan" non ha capacità musicali superiori a quelle di pochi tasti di pianoforte, suonarlo da solisti non avrebbe maggior senso che esercitarsi sulla parte di un solo dito in una delle *Invenzioni a due voci* di Johann Sebastian Bach.

Tratteremo ora principalmente del tempo in questo corpo indivisibile "percosso".

Il tempo spezzettato, sociale

Al di là dei vincoli stessi imposti dal tipo di organico, la musica è ulteriormente, volentieri atomizzata; la divisione del lavoro e l'interdipendenza tra musicisti sono portate al massimo grado. A Bali soprattutto, ma anche in molti set di gong o di tamburi accordati nel Sud-est asiatico, la pratica più usuale è la suddivisione delle note di una linea melodica tra due o più musicisti, secondo diverse e complesse varianti di una tecnica che ricorda quella dell'antico *hoquetus*.

Pratiche di spartizione egualitaria del suono... e del tempo

Questa particolarità costituisce a parer mio il primo stadio di trattamento temporale. Il tempo è spezzettato in brevi unità temporali equivalenti, tutte suonate e all'occorrenza tutte percosse. Questa serie di colpi di eguale durata² viene talvolta eseguita da un unico strumentista, ma in realtà di solito viene suddivisa tra più esecutori, che alternano, intrecciano, tessono in trame più o meno fitte (a seconda del numero dei "fili" musicali) le loro percussioni. Questo trattamento può venire applicato a linee melodiche come a pure poliritmie di percussioni non melodiche (per esempio quattro o cinque paia di cimbali).

Prima di venire attuate sui set di gong (carillon) e sulle tastiere dei gamelan, queste tecniche riportano a diverse pratiche contadine come la trebbiatura collettiva, il suonare idiofoni in gruppo, l'utilizzo di materiali dalla risonanza breve.

La pilatura del riso, che nella sua forma semplice vede alternarsi l'azione di percussione di due o tre pestelli, è talvolta sviluppata – in un contesto festivo o ritualizzato – aggiun-

² Per esempio semicrome. Serie che potrebbe graficamente venire rappresentata come una linea disseminata di punti e paragonata alla scansione dei secondi su di un orologio.

gendovi formule poliritmiche scandite da una lunga fila orizzontale³ di trebbiatori. A Bali, le formule ritmiche della pilatura sono identiche a quelle utilizzate nelle poliritmie dei complessi di cimbali e nei cori di percussioni vocali *tjak* e *kecak*⁴. Qualsiasi assemblea di Indonesiani è infine in grado d'improvvisare giochi poliritmici con il battito delle mani o imitando vocalmente strumenti a percussione.

Nell'arcipelago indonesiano vengono suonati molti idiofoni semplici, raggruppati in serie per affinità, ciascuno dei quali produce una sola nota che appartiene spesso a una scala di quattro suoni. In questo caso è la natura stessa dello strumento a imporre la creazione di una linea melodica che alterna gli interventi dei singoli esecutori⁵. Anche in questo caso è l'intera serie a costituire lo strumento vero e proprio, costituzionalmente collettivo. Quando – in certe esecuzioni che utilizzano piccoli gong a mammella o tamburi accordati sulla scala melodica – ciascun esecutore si limita a percuotere un solo strumento, si può supporre che si tratti di un'eredità legata alla pratica esecutiva su serie di idiofoni arcaici⁶.

I tutti questi esempi, balza agli occhi una precisa volontà di non lasciare pause di silenzio: tutte le note sono percosse, senza interruzione. Certamente la ridotta risonanza dei primi materiali sonori (bambù, legno, pietra) invita alla saturazione dello spazio sonoro, alla suddivisione in valori brevi. Ciò è manifesto nell'esecuzione, sempre rapida, degli xilofoni in bambù. La stessa densità percussiva, tuttavia, viene conservata dai metallofoni⁷ e dai set di gong a mammella di tessitura acuta, dove la risonanza prolungata del metallo deve al contrario venire smorzata per conservare precisione ritmica ed evitare la cacofonia⁸... Molto spesso, la linea melodica è allora ripartita tra due interpreti su due metallofoni (o xilofoni) identici, o sui piccoli gong dei carillon.

A Bali, dove rappresentano una caratteristica stilistica predominante, queste tecniche di esecuzione a due voci strettamente intrecciate (*interlocking parts*) sono comunemente raccolte sotto il termine generico di *kotekan*. E questa è appunto la parola che indica anche

³ Ciò offre il duplice vantaggio di distribuire uniformemente il grano nel mortaio e di produrre una vera e propria musica, che incontra il gradimento delle divinità, rinvigorisce l'animo delle pilatrici e sprona i portatori di riso alla danza. A Sunda (Giava-ovest), in particolare, questa musica della pilatura accompagna riti propiziatori a un tempo della fertilità della terra e della fecondità degli uomini.

⁴ Nato per accompagnare stati di trance da invasamento a carattere esorcistico, questo grande coro maschile (fino a qualche centinaio di uomini) è caratterizzato dall'utilizzo ritmico di onomatopee, simili in qualche modo a percussioni vocali. Almeno sette formule ritmiche vengono scandite poliritmicamente, ciascuna da un gruppo di tre persone, in modo da produrre almeno una ventina di motivi sovrapposti. L'effetto di gradicio, così come la posizione accovacciata e certi gesti, evocano i cori di rane e si rivolgono alla massa dei *buta-kala*, potenze occulte. Il nome di "danza delle scimmie", attribuito assai più tardi con l'introduzione al centro del coro di un balletto di Ramayana, conduce a un'interpretazione fuorviante.

⁵ Un esempio conosciuto è quello degli *angklung*, bambù oscillanti scossi, strumenti di rilievo rituale a Sunda (per la fertilità), a Bali e per estensione a Lombok (musiche funerarie).

⁶ I carillon di gong o di campane erano noti in Cina assai prima che nel Sud-est asiatico (François Picard, Philip Yampolsky) ma si ignora se fossero suonati con tecniche di suddivisione delle linee melodiche tra più percussionisti. Non soltanto troviamo set di gong in varie parti dell'arcipelago indonesiano, ma anche nell'iconografia e nella letteratura indonesiana questi carillon e queste tastiere di lamine compaiono già in epoca molto antica, senza collegamenti con un complesso gamelan.

⁷ Sugli xilofoni, generalmente, un esecutore manovra due mazzuoli; questo gli consente di suonare più rapidamente, anche come solista. Sui metallofoni, invece, si ottiene una grande rapidità dividendo la linea melodica tra due esecutori muniti di un solo mazzuolo; questo perché è necessario smorzare le risonanze.

⁸ Sui metallofoni l'esecutore smorza – con le dita della mano sinistra – la lamina appena percossa, mentre già sta percuotendo la successiva con il mazzuolo tenuto nella destra. Quando utilizza due mazzuoli (sui *gender*), deve effettuare con i polsi autentiche contorsioni per smorzare i suoni utilizzando parti diverse della mano. Sui set di gong a mammella ogni esecutore utilizza due mazzuoli, e li accosta delicatamente al rigonfiamento per smorzare la risonanza. In ogni caso, l'atto di smorzare costituisce anche un aiuto alla precisione ritmica, perché in questo modo ciascuno dei percussionisti esegue tutte le note, articolando manualmente anche i silenzi, cioè anche la parte complementare a quella suonata dal suo partner.

la pilatura collettiva poliritmica a Giava!⁹ Il termine *kotekan* si applica alle coppie di lamelofoni di Bali, ma tecniche simili sono utilizzate nella stessa area sulle coppie di tamburi e sui carillon collettivi *reong* (4 strumentisti su due ottave, due esecutori per ogni ottava); lo stesso avviene, in misura minore e con tempi meno rapidi, sui carillon *bonang* di Giava. Va considerato che sui lamelofoni così come sui carillon dei gamelan il contrappunto a incastro costituisce in effetti l'ornamentazione in valori brevi di una linea melodica centrale in valori uguali più lunga: il tenor detto *pokok* ("di base") a Bali e *balungan* ("scheletro") a Giava (es. 1). Ma quest'aspetto, che sembra considerare la "tessitura" una conseguenza dell'organizzazione dei gamelan ramificazione melodica (vedi oltre), non deve far dimenticare l'esistenza autonoma del principio di ripartizione e di riempimento sonoro, né quella degli strumenti in grado di praticarlo.

Nominare e classificare queste caratteristiche nel nostro vocabolario occidentale appare difficile; le nostre nozioni sono piuttosto incerte a questo scopo:

- OMORITMIA, UNISONO - di significato intuitivo (una sola linea regolare), ma né l'una né l'altro sono realmente praticate, perché la linea melodica non si produce così;
- POLIRITMIA, POLIFONIA - neppure questi termini sono adatti per via del risultato complessivo: una linea unica e regolare;
- CONTRAPPUNTO - ma non polifonico; è questo il paradosso (nella nostra terminologia) di un gioco contrappuntistico che procede per funzionalità reciproca, per incastro;
- RITMO - "ritmi" fa qui il paio con "non-ritmo", perché in tutte queste tecniche, eccezion fatta per quella della semplice alternanza di una percussione su due (una sorta di *tic tac*), ogni esecutore deve eseguire ritmi disuguali e sincopati – dunque ritmi nel senso che noi diamo alla parola – ma l'aggiunta di parti produce una sola linea ininterrotta di percussioni di durata uguale (un *tic tac* reso più complesso da molti *tic* alternati in modo disuguale ad altrettanti *tac*, o *tuc*, *toc*, *tec*, eccetera), quindi un'assenza di ritmo;
- TEMPO DIVISO - se vi è ripartizione di tempo (e di ritmo), questa è attuata principalmente in prospettiva di una ripartizione del lavoro (o della suddivisione degli strumenti e delle relative altezze) che mira a una moltiplicazione degli esecutori;
- SISTEMA METRICO / ORGANIZZAZIONE CICLICA - in questo modo di trattare il tempo come luogo aleatorio di suddivisione, gli aspetti metrici o ciclici, sebbene generalmente presenti, sono secondari, non pongono le basi di alcun il principio¹⁰.

⁹ In balinese, *kotek* significa "bacchiare" (i manghi). La bacchiatura ha in comune con l'analoga pilatura giavanese (e con il gamelan) la percussione con un utensile. In indonesiano *kotek* indica il chiocciare dei polli, un'immagine sonora del tutto simile. Le musiche così fitte di Bali sembrano conformarsi perfettamente al brulichio della fauna sia domestica che selvatica, sempre gregaria, che fornisce l'ambientazione sonora tanto notturna che diurna: è noto l'esempio delle rane e delle cavallette; ma anche i cani, in branchi, abbaiano in *kotek*, mentre gli sfortunati galli che si accalcano nelle gabbie chiocciano non meno delle galline, intrecciando i loro chicchirichì. Notiamo che il termine *kotek* si applica anche a una coda a pennacchio, come quella del gallo, animale privilegiato – dalla funzione catartica – della popolazione maschile. Tornerò più diffusamente sulle rane a proposito della colotomia.

È del resto possibile immaginare un legame implicito, o almeno "stilistico" (iconico), tra *kotek* e *kotak* (= parcella, piccolo appezzamento di terreno), per una tecnica di spezzettamento delle linee sonore? Questo sarebbe un argomento a sostegno di tutti i paragoni che incontreremo nel corso del testo tra queste musiche e la risicoltura irrigua. *Kotak-kotak sawah* sono le risaie parcellari.

¹⁰ È possibile che per introdurre i propri interventi, ciascun musicista si sostenga sullo svolgimento della linea globale non meno che sulla divisione del tempo in battute. Occorre anche ricordare, per il *kotekan* di Bali, il gran numero di motivi melodicamente ternari che si inseriscono all'interno di uno schema binario producendo uno sfasamento (v. es. 1). Metafora e non icona: ad esempio, la realizzazione di una collana di perle di taglia uguale e diversi colori non richiede assolutamente uno schema aritmetico di ricorrenza dei colori. La perla costituisce l'unità di base, la collana la globalità, senza che sussista l'obbligo di suddivisioni ordinate – sebbene le collane, oggetti culturali dotati di una metrica, siano concepiti più come poemi che

Es. 1. [da Wayne Vitale, *Kotekan: the technique of interlocking parts in Balinese music*, in *Balungan*, vol. IV n. 2, American Gamelan Institute 1990]

The musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves show a complex, interlocking rhythmic pattern. The upper staff is divided into sections labeled 'k. telu' and 'nyog cag'. The lower staff is also divided into sections labeled 'k. telu' and 'nyog cag'. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and rests, along with dynamic markings like 'p' and 'f'.

- ♩ = parte *polos*
 - ♩ = parte *sangsih*
- { - coppia di metallofoni uguali
 - un esecutore per ciascuno strumento
 - un mazzuolo a ciascun esecutore

Questa stratificazione musicale di un tempo minutamente frammentato e suddiviso è il *risultato* dell'atto collettivo basato sulla coordinazione e la massima interdipendenza degli attori, che tuttavia ha come *risultante* la regolarità, densità e assenza di tensione. Trattare quest'argomento con una terminologia relazionale, non musicale, può risultare più illuminante di quanto non lo sia la terminologia musicale occidentale.

Ripartizione e parcellizzazione sociale

Sono gli stessi principi di organizzazione comunitaria a regolare gli atti civici e socio-religiosi tradizionali, con la famosa mutua assistenza collettiva¹¹: viene radunata la maggior quantità possibile di mano d'opera e il lavoro viene ripartito in piccole mansioni complementari, simultanee e non gerarchizzate. Ne deriva un'assenza di tensione, favorita inoltre da un'educazione orientata verso questo sistema collettivo di interazione¹². Questo è dunque il tempo della COESIONE SOCIALE, che si suppone dia il contributo di una sorta di "cemento sociale", contribuendo alla solidità della realizzazione¹³... l'esatto opposto di quell'opera individuale che ha fondato le strutture portanti del patrimonio culturale dell'Occidente dopo il Medioevo.

Il principio stabilito dalla tradizione non è quello di determinare il numero di lavoratori a seconda della massa di lavoro; al contrario esso porta a dividere il lavoro in funzione del numero – possibile o auspicato – dei partecipanti. Più questo è elevato, più saranno innalzati di conseguenza il partecipante, l'opera stessa e il valore magico della realizzazione (per indicare il termine "rituale" si utilizza la parola *karya*, letteralmente opera, lavoro)¹⁴.

Riguardo a ciò, va sottolineato come la frammentazione-ricostruzione, o smembramento-ricomposizione, sia anche alla base della concezione e dell'utilizzazione dei simboli, soprattutto nei riti sacrificali¹⁵ e in taluni miti locali di creazione dell'essere umano o di cereali attraverso lo smembramento di un corpo antropomorfo originario. Ciò aggiunge al pro-

come discorsi. La costruzione collettiva di un muro di pietre. È questa l'immagine musicale richiamata alla mente del compositore Georges Aperghis dall'ascolto del *kotekan* e di altre composizioni balinesi simili.

¹¹ *Gotong royong* in indonesiano, *ayahan* in balinese. In genere, le prestazioni dei musicisti balinesi per un rituale rientrano nel campo dell'*ayahan*.

¹² Per esempio, le decisioni sono prese all'unanimità, e non a maggioranza. Soprattutto nella società balinese, l'emotività e l'iniziativa individuale sono represses, mentre la spartizione in parti uguali rappresenta un'ossessione: persino i biscotti devono venire contati e distribuiti uno per uno.

¹³ Tre esempi balinesi. Le immense torri crematorie sono costruite a partire da una suddivisione dei bambù in minuscole bacchette e filamenti, successivamente collegati in strutture articolate complesse. L'architettura tradizionale rifiuta i chiodi; essa utilizza solamente incastri e legature. Il rituale *lawar* è un'operazione di macinatura: tutti gli uomini interessati sono invitati a spezzettare minutamente gli ingredienti per ore; ciò consente a un tempo la spartizione egualitaria del lavoro e del nutrimento, e contribuisce senza dubbio a rendere flessibili i polsi... proviene forse di qui l'incredibile agilità di cui danno prova i musicisti balinesi quando percuotono i loro strumenti con estrema rapidità. Essi dicono: «Suonare bene vuol dire suonare come un solo mazzuolo, come un sol uomo».

¹⁴ È significativo che le antiche società campestri balinesi, che tendono a essere socialmente e religiosamente chiuse e autarchiche, possiedano gruppi di tastiere e/o carillon che per essere suonati richiedono una divisione ridotta del lavoro – in cui ciascuno dei suonatori, suonatori selezionati con severi criteri extramusicali, riceve due mazzuoli. Invece le società i pianura, gerarchizzate e ruotanti intorno ai palazzi – il cui potere si misura con la capacità di mobilitare il maggior numero di persone – hanno adottato la politica musicale inversa: con lo stesso tipo di strumenti (ma spesso in coppie di strumenti gemelli e con un solo mazzuolo per ogni esecutore) hanno creato dei gamelan in cui la divisione dei compiti è estremamente dispendiosa in termini di manodopera.

¹⁵ Molte offerte balinesi sono costituite da un numero preciso e spesso elevatissimo di ingredienti naturali, talora spezzettati in porzioni minuscole (ad esempio, pezzetti di frutta di pochi millimetri); il tutto ricostituito secondo una disposizione simbolica. Del resto, dopo la cremazione, il corpo del defunto viene ricostruito in miniatura proporzionata con monete disposte antropomorficamente.

cesso di organizzazione sociale (e quindi musicale) una sorta di azione efficace sull'universo, secondo la concezione di una correlazione tra ordini micro e macrocosmico – una dimensione ancor più percepibile nello strato temporale ciclico di cui parleremo tra poco. Il ruolo preponderante ricoperto dalla suddivisione in parti eguali e dall'interdipendenza nel sistema dei valori culturali si collega senz'altro a pratiche vitali per quella regione, come la gestione dell'acqua per la risicoltura irrigua¹⁶. La musica richiede così – come molte altre attività tradizionali – che sia messa in pratica una idealizzazione della disciplina socio-economica.

Abbiamo notato come le pratiche musicali descritte presentino un rifiuto del vuoto. In un ambiente a un tempo chiuso e pieno (isole, valli incassate, flora e fauna equatoriali lussureggianti), la natura non lascia alcuno spazio. Non soltanto questa densità naturale influisce sui canoni estetici, ma fa sì che il vuoto culturale appaia temibile, perché gravido di forze naturali... e sovranaturali. Gli esseri umani si affollano, con le loro pratiche culturali, per occupare l'ambiente senza lasciare alcun interstizio senza controllo, neppure nella propria società. L'icona più eloquente, in rapporto a quest'aspetto di "spirito gregario" nella musica, potrebbe essere lo stuolo di rane che – complementari nelle voci – animano le risaie con i loro cori.

L'altro elemento rilevante delle complementarità musicali qui affrontate è la coppia. Molti strumenti sono associati a due a due; spesso troviamo un elemento maschile e uno femminile (tamburi, lamellofoni, set di gong, grandi gong ecc.) o talvolta in coppia madre-bambino. Ma la società tradizionale considera cittadino non l'individuo, bensì la coppia di sposi, con una complementarità organizzata di funzioni socio-religiose, politiche ed economiche. Ripareremo della dualità fondamentale a proposito del sistema misurato binario.

Dopo aver parlato del tempo spezzettato, tempo della spartizione comunitaria, introduciamo nel livello temporale ciclico.

Il tempo ciclico, cosmico

Nelle musiche di gamelan le parti melodiche delle tastiere e dei carillon s'inseriscono in un quadro temporale ciclico definito da ciò che viene chiamato colotomia (o struttura colotomica, dall'inglese *colotomy*), con un termine che indica le suddivisioni aritmetiche di un grande ciclo (*gongan*) contrassegnato dalle percussioni di un grande gong (o di uno strumento che lo sostituisce), suddivisioni realizzate con la percussione di diversi gong (o strumenti che li sostituiscono). Certi autori descrivono la colotomia come la scansione regolare della melodia di base mediante i gong, e questo sembra il caso nei gamelan meno antichi e più diffusi. In questo modo la melodia di base (*balungan*, *pokok*), si troverebbe all'origine sia delle parti "intessute" in quanto ornamentazione sia della colotomia in quanto scansione; insomma di tutta l'architettura musicale. Ma questa definizione che subordina la struttura ciclica a una linea melodica fondamentale da cui sarebbe generata appare riduttiva e comunque in parte inficiata da diverse considerazioni, le une musicali, le altre culturali.

A proposito dell'aspetto ciclico del tempo, farò ampiamente riferimento ai lavori del

¹⁶ I rilievi montuosi sono completamente lavorati a risaie, talvolta minuscole, che ricevono una quantità d'acqua egualmente suddivisa – sul piano qualitativo come quantitativo – grazie a un preciso e rigorosamente controllato conteggio dei tempi di apertura di un sistema di canali e saracinesche dipendente da un'unica fonte posta alla sommità. Ritroveremo questa struttura ramificata nella piramide delle tessiture e delle gemmazioni del gamelan.

gruppo di Judith Becker¹⁷ dell'Università del Michigan, negli anni Settanta-Ottanta, lavori in cui ho trovato conferma delle mie intuizioni.

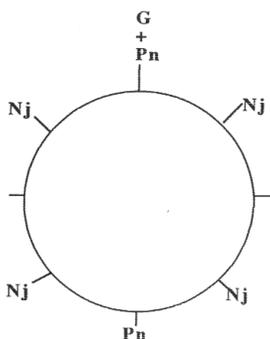
La colotomia, sistema autonomo

Prima osservazione importante: per esistere, la colotomia non ha effettivamente bisogno di una melodia. I repertori dei proto-gamelan (i più antichi conservati nei sultanati di Giava, come Munggang, Kodok, Ngorek e Carabalen¹⁸) si limitano pressoché soltanto a pure strutture cicliche. Il trattamento ciclico del tempo è legato prima di tutto al timbro: tipi diversi di gong dai timbri contrastanti si vedono attribuire ciascuno un livello di suddivisione del grande ciclo (es. 2). Vi sono anche differenze di altezza nel suono di questi gong, ma senza un preciso accordo melodico.

Es. 2. [Schemi di Stanley Brian Hoffman]

G = *gong* (grande gong verticale dal suono grave)
 Pn = *penontong* (piccolo gong verticale dal suono acuto)
 Nj = *kenong japan* (grande gong orizzontale dal suono grave)

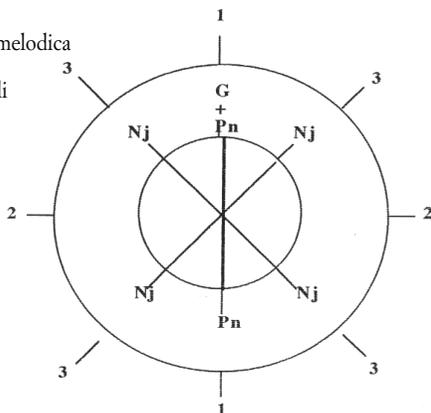
suddivisione non marcata



suddivisione non marcata

Primi livelli di suddivisione - Brano Munggang del proto-gamelan Munggang (Giava)
 Il ciclo del *penontong* dura la metà di quello del *gongan* (ciclo del grande *gong*).
 Il ciclo del *kenong japan* dura un quarto, ed è sfasato.

1, 2, 3 = note della scala melodica del carillon *bonang*, qui tre grandi gong orizzontali a mammella



Aggiunta del secondo livello di suddivisione (melodico)

Judith Becker nota un primo motivo di due note (1 e 2), poi l'aggiunta al suo centro di un terzo (3) più acuto.

¹⁷ In particolare a quello di Stanley Brian Hoffman, *Epistemology and Music: a javanese exemple*, in «Ethnomusicology», n. 22/1 (1978).

¹⁸ Secondo le interpretazioni etimologiche, il complesso e il brano musicale Carabalen sarebbero stati ispirati sia dalla musica balinese (*cara* = modo, *balen* = di Bali?), che da una disposizione d'animo marziale (*bala* = forze guerriere). Le due spiegazioni sono plausibili. In effetti, è notevole la somiglianza musicale e organologica con il Balaganjur di Bali, anch'esso legato alle funzioni marziali, alle processioni e all'esorcismo degli spiriti maligni.

Questi proto-gamelan possiedono inoltre dei carillon *bonang* (qui gong giganteschi) accordati su 2, 3 o 4 note. Ma Judith Becker ritiene che quest'aspetto melodico – assai scarso, con temi brevissimi totalmente ripetitivi, quindi anche ciclici – valga unicamente come arricchimento dell'aspetto ciclico, dal momento che ogni altezza di nota corrisponde a un nuovo strato di suddivisione del *gongan* (es. 2).

La studiosa sottintende la possibilità che questi apporti abbiano potuto essere progressivi, fino all'ottenimento di scale a cinque (*sléndro*) e sette note (*pélog*) e di una melodia¹⁹. Quest'ipotesi potrebbe condurre a supporre che la melodia delle percussioni in serie accordate (particolarmente dei carillon e dei lamellofoni) sia stata generata da questa suddivisione del tempo ciclico, e quindi a negare l'esistenza del nostro livello separato di "tempo spezzettato". Si è visto tuttavia in precedenza come, indipendentemente dal gamelan, siano esistiti ed esistano ancora carillon con funzione puramente melodica, secondo quanto dimostra da Philip Yampolsky²⁰.

Per questo motivo ritengo l'ipotesi di un connubio tra parti melodiche e parti colotomiche, tra tempo spezzettato e tempo ciclico, accettabile almeno quanto quella che vede la colotomia svilupparsi nel senso della melodia. A Bali, le due funzioni rimangono ancora molto dissociate; i gong (e gli strumenti che li sostituiscono) colotomici non sono obbligatoriamente accordati su note definite della scala, o generalmente accordati agli strumenti melodici: la scansione del tempo passa ancora attraverso il timbro²¹.

Seconda osservazione: quando esiste una vera melodia, la colotomia non vi gioca a priori un ruolo di scansione. All'epoca dei proto-gamelan di gong, al canto vengono aggiunti altri complessi di percussioni più leggere e/o altre forme narrative (teatro delle ombre *wayang kulit*, danze *bedhaya* e *serimpi*). Queste percussioni eseguono una colotomia, ma il canto – molto melismatico – intrattiene con essa un rapporto fragile: esso si evolve con maggiore o minore indipendenza, sulla propria metrica, molto meno regolare²². La dissociazione sonora colpisce nella danza sacra *Bedhaya Ketawang* (es. 3). La colotomia scandisce la danza, le offre un'indispensabile struttura di sostegno temporale. Il canto rimane legato alla narrazione, appartiene più alla letteratura – e al suo modo di trattare il tempo – che alla musica²³.

¹⁹ Judith Becker, *Time and tune in Java* in A.L. Becker e A. Yengoyan, *The Imagination of Reality: Essay in Southeast Asian Coherence Systems*, Norwood, Ablex Publishing Corp 1979.

²⁰ Philip Yampolsky è artefice di una vastissima collezione, mirabilmente articolata e documentata, di cd di musiche tradizionali indonesiane: *Music in Indonesia*, Smithsonian/Folkways.

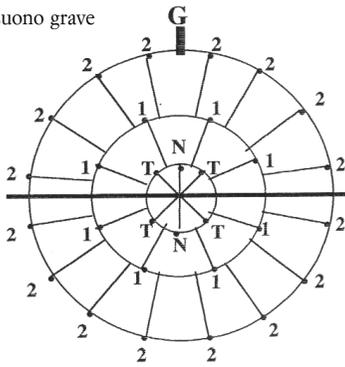
²¹ L'utilizzo dei timbri non è contrario alla nozione di punteggiatura. La semantica esige una differenziazione dei segni di punteggiatura, che nella nostra scrittura non sono costituiti da lettere né da rime ma da segni specifici, così come nel gamelan non sono rappresentati da note tra le altre note (come nel nostro sistema tonale) ma da strumenti e timbri. Gli strumenti della colotomia sono gerarchizzati come i nostri segni di punteggiatura: il *gong ageng*, femminile a Bali, punto coronato; il *gong suwukan*, maschile a Bali, punto; il *kenong*, *kempli* a Bali, virgola, ecc. Tuttavia, a meno di un mio errore, la letteratura antica di Giava e di Bali non fa uso di segni di punteggiatura, e la metrica, sempre presente, può aiutare a comprendere il senso. Queste diverse concezioni allontanano ancor più la musica del gamelan dalla scrittura di un linguaggio, dalla letteratura locale, dal canto e dalla melodia pura, discorsiva. Ciononostante, la colotomia, una volta applicata al fraseggio delle percussioni melodiche, acquisisce una funzione metrica. In questo caso può sembrare che le frasi musicali concluse con la percussione di uno stesso strumento colotomico rimino tra loro.

²² Diciamo, semplificando, che le forme poetiche sono classificate in categorie secondo una metrica che determina un numero fisso di versi per ogni strofa, un numero di piedi e una vocale finale differenti per ogni verso; il ciclo viene identificato solamente al livello superiore, nell'identità della metrica delle strofe. Queste strutture metriche sono legate in modo abbastanza diretto a curve melodiche (più che alle parole stesse), il cui trattamento è tuttavia molto melismatico e aritmico.

²³ Nelle forme sceniche, come il teatro *gambub* e il suo derivato operistico *arja*, generi tra i più "giavanizzati" di Bali, il canto trova collocazione sulla bocca dei personaggi, mentre l'orchestra – colotomia, ritmo e melodia – si collega alla loro danza. Persino i flauti e la viella *rebab* possono eseguire simulta-

Es. 3. [Schemi di Stanley Brian Hoffman]

G = *gong*, gong verticale, dal suono grave
 N = *kenong*, gong orizzontale
 T = *kethuk*, gong orizzontale, tremolo, dal suono grave
 1 e 2 = toni congiunti del *kemanak* (sorta di cucchiari percossi tra loro)
suddivisione non marcata



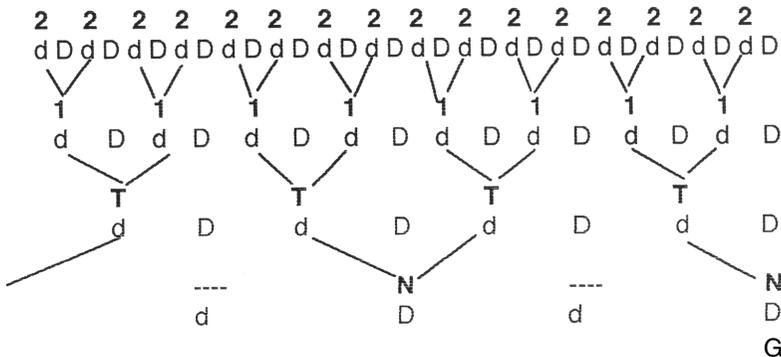
suddivisione non marcata

Accompagnamento della danza Bedhaya Ketawang (Giava)

Le prime suddivisioni del *gongan* (in 2 e in 4) non sono scandite o lo sono debolmente, quindi i tempi più forti sono i meno accentuati. Ogni strumento è responsabile di un livello di suddivisione.

d = ding (debole)
 D = DONG (forte)
 √ = motivo "dei rospi"
 o motivo standard

G = *gong*
 N = *kenong*
 T = *kethuk*
 1 e 2 = note del *kemanak*



Colotomia della danza Bedhaya Ketawang

La maggior parte degli strumenti scandiscono i tempi deboli (ding = d). I tempi forti (DONG = D) sono scanditi soltanto dal *kenong* e dal *gong* ai livelli (1 e 2) delle grandi suddivisioni. Si notino i frattali formati dal motivo "dei rospi" (sottolineato dai segni √) riprodotto a tutti i livelli di suddivisione come quello dei tempi rispettivamente deboli e forti ding e DONG.

Ciò che abbiamo appena detto non cancella l'idea di una scansione: certamente una scansione del tempo esiste, con strumenti che segnano in qualche modo le tappe di un giro delle lancette in senso orario (per esempio *gong* allo scoccare dell'ora, *kenong* alla mezz'ora, *kethuk* al quarto); ma tutto questo non è obbligatoriamente al servizio di un discorso melodico.

neamente un tema – legato al personaggio o all'azione – diverso dal canto. A Bali, i complessi di tastiere e/o carillon, o proto-gamelan (Caruk, Gambang, Gong Saron, Gong Luang, Selunding) avrebbero in origine accompagnato dei poemi (termine generico: *kidung*), di cui i brani in questione portano ancora il nome. La loro struttura temporale ha in effetti conservato la metrica irregolare in stanze del poema: binaria, si combina con la battuta in quattro tempi. (v. Catherine Basset, *Anthologie des musiques de Bali*: vol. III, *Musiques rituelles*; vol. IV, *Traditions savantes*; Buda musique 1993.)

Se la colotomia non rappresenta fondamentalmente una scansione ritmica lineare – e cioè una semplice metrica – e forse neppure soltanto la suddivisione di una durata assoluta, a che cosa corrisponde quest'organizzazione ciclica del tempo? E in che cosa consiste realmente?

La prima domanda è ripresa da gran copia di icone, da un'onnipresenza dei principi ciclici, dovuta alla volontà di perpetuo rinnovamento consentita dal ciclo e proibita dalla linearità: si tratta dell'eterna lotta contro Kala, il (demone del) tempo.

Alla seconda domanda la risposta sembra poter essere la parola CONGIUNZIONE (*coincidence* in inglese), principio generale della concezione locale del tempo, fonte di potere magico e sociale, in forma d'organizzazione del calendario... quello che persino le stelle seguono, tanto è il potere che gli esseri umani gli attribuiscono su tutte le dimensioni macro e microcosmiche.

Molteplicità dei cicli e congiunzioni del calendario

Il tempo non ha quasi altri nomi che *kala*, parola derivata dal sanscrito che schiude un campo semantico tra i più ricchi e più interessanti. Il termine significa maligno, malvagio, orco, spirito del male, forza negativa, tempo, epoca, istante.

Nella mitologia indù-giavano-balinese Kala, nato dal seme del dio Siwa²⁴ sparso accidentalmente sulla terra, è una potenza distruttrice a un tempo divina e demoniaca, un orco inviato da Siwa sulla terra per inseguire e divorare le sue prede. Gli esseri umani devono quindi proteggersi senza tregua da lui in due modi: da una parte bisogna evitare i luoghi e i tempi della sua caccia (le congiunzioni temporali e i crocevia spaziali); dall'altra occorre distogliere la sua attenzione deviandola dalla preda autentica verso a un'altra falsificata/simbolizzata, e poi, procedendo alla messa in scena di quest'azione in modo ciclico, forzare Kala, il Tempo, a girare... su se stesso, in una perpetua reiterazione del proprio insuccesso. Il tempo ciclico è dunque fonte di salvezza e viene coscientemente rinnovato dalla società umana²⁵.

Dal ventaglio di possibilità semantiche offerto dalla parola *kala* è noto che manca una nozione, quella di durata²⁶, che caratterizza maggiormente il tempo nella nostra civiltà. Kala è il tempo nella sua accezione qualitativa – “epoca di...”, “momento di...” – e non quantitativa. Ebbene, nel determinare i *kala*, gli istanti, neppure il calendario giavano-balinese si preoccupa della durata, e si rivela poco utilizzabile per calcolarli²⁷. Iperciclico, questo calendario non ha né un punto conclusivo né un punto iniziale paragonabili al nostro Capodanno. Attraverso la sovrapposizione – troppo complessa per essere descritta in dettaglio – di più calendari costituiti anch'essi da più cicli di differenti lunghezze che si dipanano simultaneamente, il calendario diffuso comunemente fornisce la “qualità” di

²⁴ Approssimativamente lo Shiva induista.

²⁵ I rituali di anniversario ricreano simbolicamente la situazione originale (per esempio la fondazione di un tempio) sia per mezzo del rito sia attraverso i testi che ricordano l'esempio ancestrale. Ogni rito è una simbolica ricostituzione di ordine dall'efficacia macro e microcosmica. Del resto, gli individui nati in un periodo nefasto del calendario (quello dell'anniversario dell'orco Kala) vengono liberati dalla maledizione di Kala con un rito di offerte associato a una rappresentazione di teatro di marionette che narra la storia della sua prima sconfitta; si ritiene infatti che il dio, troppo intento allo spettacolo, non si accorga che la sua preda si traveste, cambia nome e gli sfugge definitivamente. Il mito e il rito si ricongiungono in un teatro nel teatro, passato mistico e presente reale si confondono: qui davvero il Tempo si morde la coda.

²⁶ Tuttavia uno degli antichi significati del termine *kala* in vetero-giavanesi sanscritizzato è quello di una durata corrispondente a circa trenta minuti.

²⁷ Taluni autori considerano cicli molto lunghi (paragonabili ai mesi) e le loro suddivisioni. Essi in effetti esistono, pur nella generale sovrapposizione di cicli che sortisce l'effetto di ricondurre l'unità solo al giorno.

ogni giorno – dal momento che ogni giorno ha in teoria almeno dieci nomi, a seconda della sua posizione in ciascun ciclo. La congiunzione in un solo giorno dei momenti di ogni ciclo, ciascuno latore di forze cosmiche ben identificate, determina gli auspici di *quel* giorno: è il “momento di” (kala) tali influenze; dunque il momento propizio o nefasto a tale o talaltra azione, “momento di” fare o di non fare.

Così un balinese non saprà dire in quale tempo tale avvenimento ha luogo, ma che tipo di giorno... e non di data, cosa che farebbe presupporre di poter entrare nel computo di un tempo lineare, con un inizio identificabile²⁸.

Congiunzione e potere

Più forze convergono in un punto, più in esso si trova il potere. Far convergere le forze vuol dire creare e acquistare potere. La congiunzione ne è una fonte (Becker, 1981), poiché essa crea i campi semantici e li qualifica, quindi caratterizza e differenzia. Il rituale socio-religioso si fonda su queste nozioni. Prima di ottenere – recentemente – lo statuto di arti e di rendersi autonome, anche le pratiche estetiche ne facevano parte.

Si è parlato di dissociazione dei piani sonori (colotomia/cicli regolari e canto/metrica irregolare); nella musica del Bedhaya Ketawang, si osserva una tendenza generale alla cacofonia nei rituali, con la giustapposizione delle diverse prestazioni sonore senza relazione estetica. La ragione è senz'altro la stessa, se ci si ricorda che la danza Bedhaya Ketawang è rituale, sacra, magica: a strutturare la giustapposizione di elementi distinti non è una priorità estetica, ma semantica e magica ad un tempo. Essa mira alla creazione di potere, mediante la congiunzione delle forze evocate da ciascuno degli elementi che partecipano (musiche, danze, testi, maschere, oggetti rituali, costumi, offerte, attori ecc.). Esiste allo stesso tempo congiunzione degli universi di riferimento, un tema troppo ricco per poter essere sviluppato qui²⁹. Nei rituali, dove il raggruppamento è governato da principi contemporaneamente quantitativi e qualitativi, al coinvolgimento della massa sociale si aggiunge l'organizzazione delle congiunzioni culturali, naturali e sovranaturali³⁰ – così come al tempo spezzettato

²⁸ Il nostro calendario indica delle date: il nome del giorno nel ciclo “settimana” (7 giorni); il nome del mese nel ciclo “anno” (12 mesi), il numero dell'anno nel percorso lineare che inizia con l'era cristiana. A Giava, un giorno porta il suo nome nei cicli di 5 e 7 giorni, così come il nome del mese. A Bali si utilizzano soprattutto il suo nome nei cicli di 3 giorni (il ciclo dei mercati) e di 5 giorni, e il nome della settimana (mito di Watugunung). La data viene considerata come un collegamento con altri calendari. Nella tradizione, una data viene indicata sotto forma di frase poetica, grazie ad alcune corrispondenze numerologiche.

²⁹ Nel Bedhaya Ketawang si tratta di una danza dei pianeti associata all'invocazione alla dea dei Mari del Sud, sposa mistica dei sultani. Nei rituali balinesi numerose forme narrative, cantate e sceniche, legittimano il presente grazie all'evocazione simultanea di più livelli di ancestralità gerarchizzati (divinità – Siwa-Sole prima di tutti –, eroi indù, principi giavanesi, nobili giavano-balinesi, capi balinesi). Nei rituali reali giavanesi, i riferimenti indo-buddistici si affiancano a quelli all'islamismo e a quelli al mondo soprannaturale giavanese.

³⁰ Ecco due esempi di rituali che uniscono funzioni magiche e sociali (e che si ritrovano nella musica), e cioè: a) coinvolgimento di tutte le persone disponibili; b) divisione e ricomposizione di un tutto; c) divisione e moltiplicazione; d) congiunzione, convergenze e divergenze, forze centrifughe e centripete alterate; e) piramide e ramificazione (specchio). Per collegare gli uni agli altri acqua, riso, economia, religione, popolo, gerarchia.

A Bali, in occasione di un anniversario, i capi delle grandi società di irrigazione vanno a raccogliere ritualmente il vapore del vulcano, che verrà mescolato all'acqua lustrale proveniente dal cratere da cui si diramano i grandi canali d'irrigazione (in quest'occasione viene suonato il più antico e grande gamelan, il Gong Gedé). Tutti poi si dividono per mescolare l'acqua lustrale così ottenuta con quella dei templi delle loro rispettive società d'irrigazione – alle prime suddivisioni dei canali – e distribuirla ai fedeli, membri delle società stesse (tra cui i capi dei nodi d'irrigazione più a valle). In seguito l'acqua così mescolata e distribuita discende la piramide-montagna dividendosi a ogni livello di ramificazione delle suddivisioni dei canali, società d'irrigazione, capi dell'irrigazione e templi afferenti.

e alla partizione musicale che lo moltiplica vengono ad aggiungersi colotomia e congiunzione di cicli temporali.

Congiunzione e ripetizione

A proposito del tempo nel gamelan, una peculiarità colpisce subito l'attenzione: l'utilizzo della ripetizione. Non solo le strutture colotomiche sono fisiologicamente ripetute, ma lo sono altrettanto spesso le frasi melodiche. Si può parlare di musica ripetitiva, ma su diversi livelli.

Certe composizioni, come i brani antichi dei proto-gamelan, consistono unicamente nella ripetizione di una cellula breve per un arco di tempo piuttosto lungo. In altri casi, viene ripetuto due o più volte ciascun movimento di una composizione: è il caso ad esempio delle musiche cerimoniali (*lelambatan*) e funerarie (*angklung*) balinesi.

Inoltre, in molte composizioni assistiamo a un progressivo contrarsi della durata, con il passaggio a cicli sempre più brevi e alla ripetizione di frasi musicali sempre più concise, spesso fino a insistere su due note alternate di una colotomia anch'essa costituita da due percussioni. Protagonista dei momenti di concitazione scenica, l'"ostinato" è utilizzato anche in occasione di azioni rituali intense e ricche di tensione, e talvolta alla conclusione di brani concertistici.

Esiste, non lo nego, un'estetica della ripetizione, che nei brani da concerto e nelle danze permette delle variazioni su un ostinato. Ma la musica da concerto è rara, e risale a epoche recenti. La maggior parte delle musiche, soprattutto di quelle a carattere ripetitivo, accompagna un altro avvenimento, una o più azioni d'altro genere: teatro, danza, rituale, preparazione di rituale. Queste musiche non valgono per se stesse e *non sono fatte per essere "udite", ma per essere "sentite"* (nei due sensi del termine: ascolto e sentimento).

La durata della musica non è quindi propriamente musicale, ma determinata da quella delle azioni concomitanti, e perciò variabile. In questo caso, *la ripetizione consente una durata ad libitum*: questo è il suo principale scopo, prima che una necessità estetica. Questo appare ben chiaro durante i rituali, quando il passaggio da un ciclo all'altro, poi il prolungamento degli ostinati e la svolta verso una cadenza finale di gong, si adegueranno alle indicazioni degli officianti o all'arrivo del caffè. Ma, in generale, ho sempre incontrato una grande flessibilità dei musicisti per quanto riguarda la durata dei brani: accettano facilmente di adattare la ripetizione degli ostinati a circostanze di ogni tipo, compresa la scarsa pazienza di un pubblico occidentale, impegnato a "udire" con tutta la sua attenzione.

Va sottolineato del resto come i combattimenti – rituali o scenici – e le scene di trance da invasamento si svolgano sempre con dei brevissimi ostinati in sottofondo. Certamente la densità e tensione musicali così create contribuiscono alla concitazione, ma nello stesso tempo si produce un annichimento della durata. Ebbene, pur senza poterla giustificare razionalmente, ho avuto davanti a questi momenti di trance l'impressione che il tempo ridotto a istante dovesse consentire il passaggio del simbolo, la comunicazione di dimensioni differenti dell'universo; che si creasse insomma un corridoio – foss'anche soltanto mentale – attraverso il quale potessero giungere a incarnarsi gli spiriti. L'effetto voluto è allora magico.

A Giava, invece, una volta all'anno viene portato del riso al palazzo del sultano dai quattro angoli del reame; qui viene cotto, poi ammucchiato in forma di montagna (la figura del sovrano è anch'essa associata alla Montagna-Siwa, *lingga* fecondatore). Dopo il rito il popolo si divide la gigantesca montagna di riso. In quest'occasione vengono suonati i più antichi gamelan reali, tra cui il Sekaten, che gode della reputazione di mantenere giovani, di combattere il fuggire del tempo.

Congiunzioni musicali, corrispondenze cosmiche

Come hanno sottolineato gli etnomusicologi del Michigan³¹, il trattamento ciclico nella musica di gamelan si fonda su congiunzioni che attribuiscono a ogni istante una precisa qualità: a determinarle in primo luogo sono le combinazioni dei cicli, delle diverse durate, di ciascuno dei gong (o ciò che li sostituisce) che agiscono simultaneamente nella colotomia; le forze evocate da ciascuno di questi strumenti, tutti diversi per il timbro e l'altezza dei suoni, trovano congiunzioni che le percussioni melodiche, obbedendo alla colotomia, verranno a rafforzare.

Per quanto mi riguarda, ho l'impressione che ciascun elemento della colotomia ruoti come un astro sia sulla propria orbita che secondo una relazione di attrazione-repulsione che lo lega agli altri. Un po' come la nostra armonia classica, la colotomia, gravitando intorno al gong, procede grazie a un gioco di forze contrarie e complementari e al loro riequilibrio conclusivo – un procedimento che si osserva anche nel rituale e nel teatro.

Tutto ciò evoca un sistema planetario, immagine o icona che troverebbe sostegno nel mito giavanese della creazione del gamelan come sistema segnaletico degli dèi, se non sussistesse il sospetto, riguardo alla leggenda del divino gamelan Lokananta, di trovarsi di fronte a un falso di recente creazione.

Armonia delle sfere dunque, compagine temporale e sonora illustrata da un'armonia di timbri, in cui il rapporto di tensione-risoluzione dominante-tonica del nostro sistema sarebbe tradotto nella relazione *gong ageng-kempul*. È infatti improponibile non concludere sul *gong ageng* (il gong più grande e dal suono più grave) ed è intollerabile rimanere sospesi sul *kempul* (secondo gong per taglia e tessitura), che non deve mai incontrare il primo ma tende a lui, si risolve in lui. Disco solare, il *gong ageng* non deve urtare la luna *kempul*³², con il rischio di un'eclissi musicale³³.

Attenzione! Ho utilizzato eccezionalmente un riferimento alla musica occidentale perché è probabile che, sul piano cognitivo, le diverse strutture colotomiche abbiano sull'uditore locale un impatto sensoriale ed emotivo e un compito semiotico paragonabile a quelli che riveste per noi l'armonia tonale³⁴.

Il tempo ciclico musicale, come quello del calendario, si compone dunque di momenti contrastanti nel carattere, ma anche di forze relative nei loro rapporti reciproci, perché un'intera gerarchia di tempi più o meno forti e deboli prende posto in un sistema binario, in un'alternanza eterna di forte-debole.

Sistema binario e concezione dello spazio

Se il calendario privilegia i cicli caratterizzati da un numero impari di giorni, la musica è risolutamente binaria, con numerose suddivisioni binarie inserite in una struttura che procede per battute di 4 tempi.

³¹ op. cit.

³² Del resto anche i colpi di *kempul*, che secondo la regolarità ciclica dovrebbero venire dopo il *gong*, sono sovente omissi (v. es. 5), sia a Bali che a Giava.

³³ Nuova rete di corrispondenze: a) nel mito è Kala, l'orco del tempo, a causare l'eclisse divorando l'astro; b) talune congiunzioni temporali, taluni kala, sono particolarmente pericolose (tra queste l'anniversario dell'incesto di Watugunung con sua madre, giorno contrassegnato da numerosi divieti). La congiunzione *gong-kempul* è una sorta di tabù musicale.

³⁴ Michael Tenzer, in *Balinese Music*, Singapore, Periplus Editions 1991, p. 43, osserva come e in quale misura nelle musiche balinesi di gamelan non siano le melodie – abbastanza neutre e asemantiche – ad assumersi l'onere principale del potere evocativo, ma le colotomie, più connotate. E di questo potere accennerò in breve. Tenzer lo paragona all'effetto esercitato su di noi dai modi maggiore e minore. Per i compositori contemporanei giavanesi e balinesi è più difficile allontanarsi dalla colotomia che da qualsiasi altro elemento; se la sopprimono, o rinunciano ai cicli, hanno difficoltà a considerarsi ancora musicisti.

Intorno a questa esclusività quasi totale dell'elemento binario si organizza un altro campo semantico. Un primo riferimento è temporale: la divisione delle lune in metà e quarti. L'altro, qui semplificato, è spaziale. Lo spazio è rappresentato da un quadrilatero delimitato dai punti cardinali (o, a Bali, le dualità a monte/a valle e levante/ponente) e dalle loro suddivisioni binarie (nord-est o a monte-levante ecc.). Come avviene con i kala nella dimensione temporale, è la qualità di questi punti (in corrispondenza con divinità, colori, suoni fondamentali, sillabe magiche ecc.) a gerarchizzare le zone dello spazio in funzione del loro grado di purezza o del carattere più o meno positivo o negativo delle potenze che qui agiscono – cosa che determina il modo di utilizzo funzionale di parti dello spazio così come il calendario divinatorio consiglia l'utilizzo del tempo.

Lo spazio è dunque qualitativo e gerarchizzato come il tempo. Nella musica, gli istanti sono gerarchizzati in tempi (relativamente) forti e deboli sia grazie all'utilizzo della battuta in quattro tempi, sia grazie alla colotomia, anch'essa binaria. Quest'alternanza forte-debole è riprodotta a tutti i livelli temporali interni, e cioè a tutti i livelli di suddivisione del *gongan* (es. 3, in basso) e in tutta la piramide delle tessiture (si vedrà come proceda tramite ramificazioni attraverso una gemmazione binaria).

L'icona dei rospi

Siamo stati in molti a osservare, integrata al sistema binario e alla battuta in 4 tempi, l'onnipresenza di una formula ritmico-colotomica, legata alla danza, all'animazione scenica o rituale nei tempi rapidi, ma che ritrovo spesso come struttura, benché molto meno udibile – molto occulta e diffusa, su due timbri e non due altezze sonore – fino ai livelli ciclici più estesi. È quello che io chiamo il “motivo dei rospi” – o formula panindonesiana di Ernst Heins³⁵, o motivo standard di Neil Sorrell³⁶ –, che si pone alla base di una gran quantità di musiche dell'arcipelago indonesiano come una sorta di colotomia fondamentale. Chiamo così una formula ripetitiva che alterna due note su tre dei quattro tempi, e cioè: 2 1 2 - 2 1 2 - 2 1 2 – eccetera (le cifre differenziano le altezze di suono o i timbri). Si è visto in precedenza come la scuola del Michigan osservi che rispetto ai motivi melodici ripetitivi da due a quattro note dei proto-gamelan Munggang, Kodok Ngorek e Kalaganjur (visti come elementi di una colotomia “a tutti i livelli”) la nota 3 si aggiunge dopo. Per quanto mi riguarda, nelle combinazioni ottenute con gli interventi della nota 3, considerando in altro modo i gruppi di note riconosco soprattutto questo “motivo dei rospi”, motivo che appare anche omotetico, a tutti i livelli, in una gerarchia di scale temporali che disegnano dei frattali (es. 3, in basso). Trasposto iconograficamente, il “motivo dei rospi” rappresenta una struttura geometrica armoniosa paragonabile a un mandala sonoro (es. 4). Stanley Hoffman sottolinea che se i tempi deboli sono scanditi su tutti i piani i tempi forti lo sono soltanto nei due strati ciclici più lunghi (*gong* e *kenong*). Ma vorrei far notare come anche qui sia il “motivo dei rospi” in frattali a privilegiare i tempi deboli, dando alla musica questa qualità fluttuante e quest'effetto di rimbalzante.

L'immagine dei rospi non è una metafora gratuita: essa corrisponde a una precisa realtà sonora dell'ambiente naturale ma viene anche evocata, tra l'altro, dal proto-gamelan Kodok Ngorek (approssimativamente “Canto dei batraci”), il cui brano musicale originale su due note consiste in un “motivo dei rospi” e di cui un esemplare conservato nel sultanato di Cirebon (costa Nord-occidentale di Giava) porta incise sculture di rospi o rane³⁷.

³⁵ Ernst Heins, *Instrumental Ensembles, in Indonesia*, Londra, New Grove Dictionary of Music and Musicians 1980, pp. 173-9.

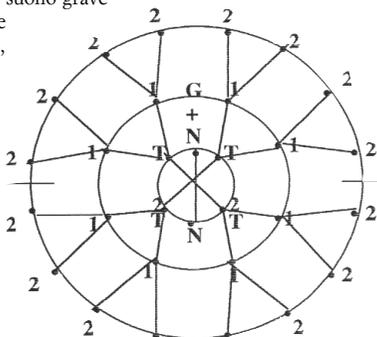
³⁶ Neil Sorrell, *A Guide to the Gamelan*, Londra, Faber and Faber 1990.

³⁷ Spesso tutto l'ambiente circostante, fin dentro le case, è permeato ossessivamente dal gioco di alternanza sonora dei rospi che cantano a coppie su frequenze diverse. I balinesi imitano i rospi *enggung* con falsi-bor-

Es. 4.

G = *gong*, gong verticale, dal suono grave
 N = *kenong*, gong orizzontale
 T = *kethuk*, gong orizzontale,
 tremolo, dal suono grave
 1 e 2 = i due toni congiunti
 del *kemanak* (sorta di
 cucchiari percossi tra loro)

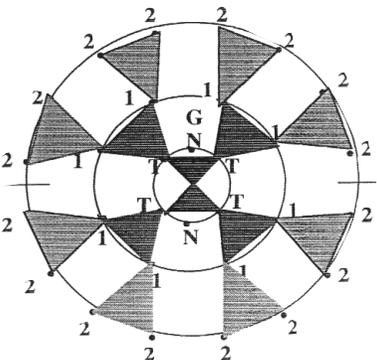
suddivisione non marcata



suddivisione non marcata

Il motivo standard (Neil Sorrell) o pan-indonesiano (Ernst Heins) o “motivo dei rospi” (Basset), che alterna due altezze o timbri su un ritmo “tre contro quattro”, qui a tutti i livelli di suddivisione. I suoi elementi collegati disegnano dei triangoli.

suddivisione non marcata



suddivisione non marcata

Esempio di mandala sonoro

Nella danza sacra Bedhaya Ketawang, nove danzatrici che si spostano secondo lentissime figure geometriche incarnano i punti cardinali. Certuni ne vedono dieci, perché a esse si aggiunge magicamente la dea dei Mari del Sud, ancor oggi sposa mistica dei sultani di Giava-centro. Il coro canta le origini di quest'alleanza.

Eppure devo confessare che nessun indonesiano ha mai fatto cenno con me a una qualsiasi relazione tra batraci e musica, a parte il riferimento al Tjak balinese, e la frase di un musicista che mi ha detto: «le rane fanno del gamelan». Del resto, tuttavia, nessuno ha neppure mai fatto cenno a rapporti con il calendario o con numerose pratiche sociali che io e qualche collega diamo per scontati. I campi semantici troppo “connaturati” a una cultura (le icone di Judith Becker) divengono forse non soltanto impliciti, ma inconsci, e sono dunque più facilmente percepibili da parte di chi, estraneo di questa cultura, li scopre tutti contemporaneamente sul campo.

doni armonici *ngo*. Sembra però che il legame implicitamente conservato dalla musica con i batraci – rane per il tempo spezzettato, rospi per la colotomia – non sia dovuto soltanto a una semplice imitazione. I più antichi strumenti conservati sono grandi tamburi di bronzo, legati alla civiltà dell'età del bronzo detta di Dong Son (da un sito archeologico d'influenza cinese in Vietnam). Ebbene, un certo numero di questi tamburi porta rappresentazioni di batraci, forse per un rapporto con le invocazioni di pioggia e di fertilità agricola.

In effetti, tutte le corrispondenze che ho potuto riscontrare tra i batraci e la cultura di Giava e di Bali (al di fuori di quest'articolo) hanno trovato conferma nei miti cinesi e indiani che riguardano questi animali. Cirebon è assai influenzata dalla cultura cinese, la cui importanza nell'arcipelago è troppo spesso sottovalutata; è infatti certamente a quest'ultima che si deve l'apporto della maggior parte degli strumenti.

Sistema binario e dualità

In effetti, e si tratta di qualcosa che trascende ampiamente un banale cliché, la dualità è una costante in ogni sistema di pensiero. Il campo è evidentemente troppo vasto per essere esplorato qui. Tutto è (ed esiste, e persiste) soltanto in relazione al suo opposto, al suo complementare. Si è già parlato delle coppie di strumenti maschio e femmina. I Giavanesi accoppiano anche un gamelan in scala *pélog* al suo gemello in *sléndro*. Più avanti esporremo altri esempi musicali. Le dualità musicali s’inseriscono in liste semantiche molto più vaste. Becker collega verticalmente e orizzontalmente elementi come:

montagna	mare
testa	piede
maschio	femmina
sole	luna

e allo stesso modo...

gamelan	musica vocale e strumenti melodici
---------	------------------------------------

Tutte dualità che appaiono in queste pagine, che si concluderanno sull’ultima. I due strati di trattamento temporale presentati qui formano anche altre dualità:

tempo spezzettato	tempo ciclico
contrappunto	colotomia
scansione puntiforme	cicli
motivi intrecciati	cicli in congiunzione (orbite)
serie accordate (lamellofoni, gong a mammella ecc.)	strumenti isolati, accordo facoltativo
strumento collettivo	frequente esecuzione su più strumenti da parte un singolo musicista

e inoltre, con una certa cautela:

piccola unità moltiplicata	grande unità suddivisa
----------------------------	------------------------

Gong, altre icone

Becker associa etimologicamente gong (*gung*) alla montagna (*gunung*) e alla grandezza (*agung*). A questo aggiungerei la fonte-serbatoio e l’origine-fine, il punto “zero”; quest’ultimo fa nascere un problema di notazione temporale/ritmica troppo spinoso per essere discusso all’interno del testo, ma la questione è risolta per il momento dalla rappresentazione circolare che abbiamo raffigurato prendendo spunto dalla scuola del Michigan.

Le metafore collegate al gong confermano la dimensione cosmica che s’intravede dietro al tempo ciclico e alla colotomia.

Bisogna prima di tutto precisare che con il termine *gong* (volutamente scritto in corsivo, perché assunto nel significato locale) si indica soltanto il grande gong, *gong ageng* o gli strumenti che lo sostituiscono. Localmente, la parola *gong* indica una funzione piuttosto che una categoria organologica. Merita il nome di *gong* ogni oggetto sonoro³⁸ che apra e

³⁸ Prima di tutto il grande gong, ma può anche trattarsi di una lamina di bambù che risuona su di un orcio, o un enorme canna di bambù percossa a terra, o un tubo di bambù nel quale, sempre soffiando,

chiuda i cicli musicali più ampi, *gongan*. Gli altri gong (nel senso organologico) ricevono altre denominazioni, spesso imitative del loro suono (*kempul*, *kenong*, *kethuk* eccetera). Il *gong* è la cima della montagna sonora (Siwa, il *lingga* o fallo fecondatore) – piramide di tessiture che si ampliano germogliando verso l'acuto (considerato inferiore). È allo stesso tempo la sorgente-serbatoio che in quel luogo ha la sua sede (Wisnu, grande irrigatore, rinnovamento, rigenerazione) – il suono originale che contiene il maggior numero di armonici. Il *gong*, strumento sacro, riceve offerte prima del concerto per invocare la collaborazione dello spirito che lo abita e di cui il fonditore l'ha magicamente impregnato. Dopo di ciò il *gong* viene percosso una prima volta: si spalancano le porte al suono. I musicisti prendono posto, cominciano quasi distrattamente. La musica viene “estratta dall'altrove”, spesso esitante, come incontrollata; poche note si affermano e sono seguite ancora dal *gong*, dopo il quale vengono fondati l'ordine musicale e l'organizzazione temporale misurata. La musica s'incarna in struttura sociale. Poi, a ogni conclusione di un grande ciclo e alla fine del brano, tutti i suoni convergono, tornano a confluire nel *gong* conclusivo... fino alla prossima reviviscenza musicale.

Allo stesso modo si comportano le anime, catturate nel loro tempo ciclico, attraverso le loro reincarnazioni successive: movimenti di andata e ritorno da e verso il regno degli antenati sulla montagna sacra, grande serbatoio di perpetua rigenerazione³⁹. A partire dal *gong*-sorgente si diffonde, sempre più ricca nel corso dello sviluppo storico, una ramificazione che rievoca quella dei canali d'irrigazione in risicoltura.

Evoluzione storica

I due modi di trattare il tempo, spezzettato e ciclico-colotomico, sono dapprima indipendenti. Il popolo dei contadini intreccia contrappunti grazie alla complementarietà di esecuzione, su tastiere a coppie e idiofoni in serie, mentre nell'aristocrazia giavanese appaiono i proto-gamelan di gong giganti, con le loro colotomie onnipresenti, il loro tempo estremamente lento che si amplia progressivamente, quasi impercettibilmente, nel corso di lunghissime esecuzioni.

Nei primi gamelan giavanesi e balinesi, il tamburo è assente oppure ha funzione colotomica introducendo il *gong* finale un po' come un *kempul* (Giava) o un *kempur* (Bali). Il primo tamburo a entrare nel gamelan sarà, a Giava, il *bedung*, il tamburo per le segnalazioni (d'origine cinese) delle moschee, con il valore di gong.

Melodia centrale e ramificazioni regolari

L'incontro tra le tastiere melodiche e la colotomia dei gong si realizza con il gamelan Sekaten, archetipo del gamelan propriamente detto, nella Grande Moschea di Demak (1500-1546); ed è un incontro che avviene intorno al XVII secolo, quando l'islam – dapprima

viene mosso avanti e indietro un tubo più stretto, o altri ancora. A Bali viene chiamato Gong il gamelan che è fornito di *gong* (o di un suo sostituto).

³⁹ I gong, una prerogativa regale, sono legati al potere. Le icone e campi semantici che ho individuato su di essi in collegamento con gli dèi Siwa e Wisnu sono quelli dei sovrani. La colotomia appare prima di tutto nelle musiche delle corti. Ugualmente mi pare che il culto degli antenati, con i suoi riferimenti mitico-storici, la reincarnazione e le funzioni di stabilità gerarchica intorno a riti funebri elitari ed esibizionistici, sia nella cultura giavano-balinese innanzitutto il prodotto di un'élite influenzata dalla cultura indù, preoccupata di legittimare il proprio stato e di conservarlo, cosa che appunto il tempo ciclico consente. I gruppi di Bali si proclamano indigeni (Bali Aga), e sono molto più interessati a celebrare con i loro riti propiziatori e di passaggio il presente, la fertilità, la fecondità, la successione delle generazioni; sembrano invece poco attratti dal culto dei defunti e del ritorno dall'aldilà.

piuttosto contrario al gamelan – è obbligato a venire a patti con la cultura giavanese, tanto quella popolare quanto quella aristocratica.

Sui metallofoni (a lamine) sta per comparire il *balungan*, o “scheletro”, e cioè la linea melodica di base, ossia cantus-firmus o tenor. Taluni musicologi attribuiscono a questo *balungan* la massima importanza, ponendolo alla base di tutta l’architettura sonora e addirittura considerandolo il suo generatore. Ma si è visto come ciò, vero soprattutto per i repertori classici, non lo sia sempre per i più antichi. Del resto, nell’architettura tradizionale di Bali, solo i pilastri (in musica la colotomia) sono essenziali e carichi di forze magiche, mentre i muri (la melodia centrale) non portanti sono facoltativi come la scultura ornamentale (il *kotekan*).

A questo tenor (in effetti di solito si colloca al tenore), che si sviluppa su scale complete di 5, 6 o 7 note, si aggiungono parti ornamentali in gemmazione binaria che, con le tastiere e i carillon soprano, ampliano verso l’acuto la piramide sonora. Nelle lunghe composizioni con funzione cerimoniale, la ramificazione è aritmeticamente regolare. Volendo schematizzare, si potrebbero disegnare due o quattro ramificazioni per ogni livello. Alcuni Balinesi paragonano il gamelan ai loro alberi eternamente fioriti, con il tronco (la colotomia nella tessitura grave), i rami (le frasi della melodia centrale nel registro medio), i fiori (le ornamentazioni degli strumenti dal registro acuto)⁴⁰. Vediamo dunque i tre elementi riuniti, nei gamelan propriamente detti, in una costruzione chiara e geometrica.

La melodia cessa di essere sistematicamente ciclico-ripetitiva, i cicli colotomici si allungano e si fanno complessi. Se ascoltando i brani più lunghi avvertiamo un’impressione di accelerazione, ciò non è dovuto tanto a un processo di intensificazione ritmica ma ai mutamenti successivi di colotomie e all’addensamento delle parti melodiche.

Interviene poi un altro elemento, l’arricchimento melodico, adottato dai gamelan giavanesi più che da quelli balinesi. Vengono sfruttati modi melodici (*pathet* a Giava, *saib* a Bali) provenienti in particolare dal teatro delle ombre giavanese *wayang kulit*, che li associa a periodi diversi della notte e alle fasi del racconto. Le melodie delle forme narrative sono presentate da strumenti ad esse riservati (viella *rebab*, metallofono polifonico a due mazzuoli *gender*, flauto *suling*, xilofono *gambang*, cetra *celempung* – a Giava) che le sviluppano assai liberamente, senza rigidità ritmica. Sono molto più ricche, cariche di connotazioni e caratterizzate di quelle neutre delle percussioni nel *balungan* e nella sua ornamentazione. Temi identificabili si collegano agli archetipi dei personaggi e ai diversi tipi di azione scenica (viaggio, lotta, dialogo, emozioni).

È questo lo stadio in cui gli stili musicali di Bali e Giava iniziano a differenziarsi considerevolmente, contemporaneamente al divergere dei destini storici delle due isole.

• *Bali: dal tempo sovvertito allo spezzettamento ornamentale*

Bali rimane fedele al passato, nella musica come nella religione. La sua musica di gamelan trascura assai rapidamente l’apporto (giavanese) dei modi melodici, e lo stesso avviene per i due soli strumenti melodici non percussivi (flauto e *rebab*), che sacrificano le sottigliezze melodiche al virtuosismo dello spezzettamento contrappuntistico di strumenti a tastiera e carillon. I tamburi bipelle, in coppie maschio-femmina, intrecciano anch’essi una poliritmia vicina al *kotekan*. Si è detto come la colotomia, su strumenti poco o per nulla accordati, resti separata dalla massa melodica.

⁴⁰ Il gusto degli abitanti di Bali per i fiori degli alberi, indispensabili al culto e dunque presenti in ogni casa, è pari a quello che possiedono per l’ornamentazione in ogni campo, soprattutto musicale. Del resto il termine “fiore” viene utilizzato anche per taluni motivi ornamentali. Invece a Giava – islamizzata – gli alberi fioriti sono confinati nei cimiteri e l’ornamentazione è molto più sobria.

Nella musica prevale lo stile popolare, che si afferma come lo stile tipicamente balinese; temi melodici e strutture colotomiche – gli elementi che caratterizzano, qualificano e gerarchizzano – sono resi omogenei dalla frenesia di frammentazione. I motivi dei rospi (colotomia) sono immersi nel coro di rane (*kotekan*). Il piacere, cioè il bello, il bene e il sostegno reciproco, sono legati alla nozione di *ramé*: animazione, profusione, ossia brulichio. Niente musica intimista, silenzi, lunghe risonanze: i Balinesi temono il vuoto e la solitudine. I sognatori vengono scrollati, e i flautisti, individualisti notori, emarginati; non resta loro che imitare la meccanica delle tastiere, contro ogni possibile utilizzo che tenga conto delle capacità dei loro strumenti.

Il mantenimento della religione indù-balinese conserva alla musica un'importante funzione rituale. La musica dei gamelan resta una pratica straordinariamente diffusa per dilettranti, cittadini, fedeli del culto. Alla trasmissione di questa pratica non sono necessarie né la teorizzazione né la notazione. I coloni olandesi arrivano molto tardi, si fermano troppo poco, e incontrano una cultura troppo solida per esercitarvi una qualche influenza.

All'inizio del XX secolo, con le prime rivendicazioni d'indipendenza e di democrazia, accompagnata alla rovina dei palazzi e alla consegna dei loro gamelan al popolo, esplose una rivoluzione musicale: il Kebyar (nome che evoca una deflagrazione o uno sboccio improvviso). Le introduzioni esitanti, che nelle forme classiche introducevano il primo gong e l'ingresso nella regolarità del ciclo, fanno posto ai preludi dal ritmo libero *kebyar*, dove i «Byarr!!!» esplodono all'unisono senza preparazione, tra slanci contrappuntistici nei ritmi più sfrenati. Il seguito è un mosaico di stili presi a prestito dai repertori precedenti, con le loro rispettive colotomie, il tutto destabilizzato da una gran quantità di *ansel* – una sorta di stacco e rimbalzo ritmico dato dall'accentuazione sincopata, che proviene dalle danze classiche⁴¹. I gong si sottraggono talvolta a una colotomia regolare per punteggiare caotici sviluppi.

Il Kebyar fagociterà tutti gli altri complessi e repertori, prima di essere ammansito e recuperato dalle nuove accademie, quando l'estetica decorativa farà scomparire l'ordine simbolico delle strutture fondamentali – architettoniche come musicali – sotto l'ornamentazione virtuosistica. Il *kotekan*, oggetto principale di creatività, trionfa.

Lo stile balinese rimane quello dello spezzettamento, della massima frammentazione, in una società che rimane ultracomunitaria e non fa posto all'individuo.

- *Giava: complessità dell'architettura temporale*

Contemporaneamente, Giava si orienta al contrario verso l'affinamento. Ciò che è *alus*: fine, raffinato, levigato. Siamo molto lontani dal *ramé* balinese.

A Giava bisogna armonizzare influenze multiple, coltivare la tolleranza, progredire in quei sincretismi culturali e religiosi già incoraggiati da una grande apertura delle coste al commercio internazionale. Islamizzata, l'isola di Giava, sarà inoltre per lungo tempo colonizzata dagli Olandesi. Essa si apre a diversi sistemi di pensiero e teorizza la propria musica, attribuendo una denominazione a tutti gli elementi, non senza ricorrere a riferimenti indiani di cui gli occidentali erano ghiotti, dal momento che li preferivano ai prestiti cinesi, arabi e mussulmani. Il gusto tradizionale per le congiunzioni si pone alla base del celebre sincretismo giavanese: tutte le forze sono assimilabili, con lo stile *alus*.

Congiunzione delle costruzioni melodiche e temporali

La raffinatezza musicale si attua prima di tutto nella melodia e nella complessità del trattamento temporale. L'unione delle tastiere melodiche e dei gong colotomici diventa fusione.

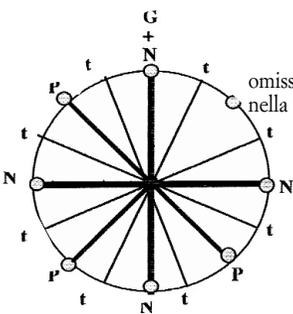
⁴¹ L'effetto sonoro della linea scandita da punti equidistanti persiste, ma con punti esclamativi in grassetto.

I *gong* i *kempul*, i *kenong* colotomici vengono allora accordati su tutte le note delle due scale – questi enormi gamelan sono lussuosissimi, meno diffusi dei loro parenti balinesi. L'attenzione per il materiale (bronzo) che determina il timbro e per l'esattezza degli accordi è maggiore che a Bali.

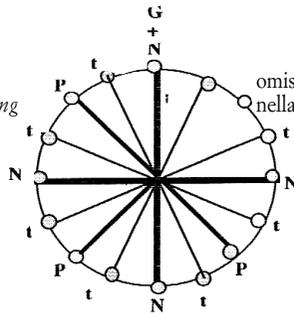
La relazione tra *balungan* e colotomia è sistematica e definisce forme temporali geometriche (*bentuk* in indonesiano) come il Ladrang, il Ketawang (es. 5) e altri legati all'azione

Es. 5. Giava - Le forme: relazione tra strutture colotomiche e percussioni del tenor *balungan* [informazioni tratte da Neil Sorrell].

- G = *gong* (*ageng*), grande *gong* verticale, dal suono grave
- N = *kenong*, *gong* orizzontale, serie accordata
- t = *kethuk*, *gong* orizzontale, tremolo, dal suono grave
- p = *kempyang*: *gong* orizzontale, abbinato al *kethuk*
- 1 e 2 = i due toni congiunti del *kemanak* (sorta di cucchiai percossi tra loro)
- ⊙ = percussioni del *balungan* (melodia di base, tenor)

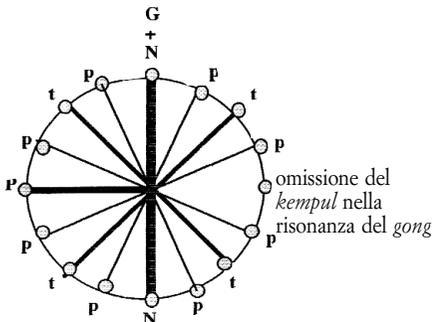


Lancaran con *balungan nibani*
due volte più raro della colotomia

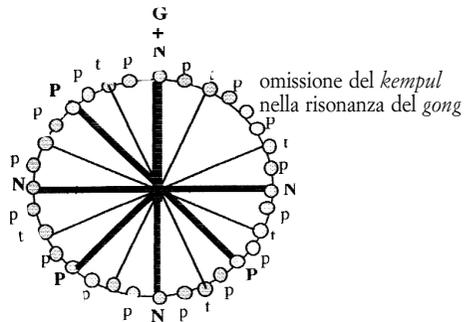


Lancaran con *balungan mlaku*
sui punti della colotomia

Il motivo "dei rospi" si trova al *kethuk-kenong*



Ketawang
con il motivo standard "dei rospi"
al *kethuk-kempyang*



Ladrang
(specie di Ketawang doppio)

Ogni *gongan* (ciclo tra due percussioni di grande *gong*) comprende soltanto 2 o 4 *kenong*

scenica e alla danza (es. 6). Ai punti colotomici principali sono riservati taluni abbinamenti tonali, poiché lo sfruttamento dei modi *pathet* introduce in effetti più sensibilità tonale che a Bali. Inquadrate dalla colotomia, le linee melodiche sono organizzate geometricamente, con formule speculari di tipo "domanda-risposta" o "andata-ritorno" (*padang-uliban*) talvolta molto complesse (fraseggio breve andata-ritorno come parte di un fraseggio andata-ritorno più lungo a uno stadio temporale superiore, spesso articolati su più livelli).

Le grandi composizioni (*gendhing*) in più movimenti, dove i *gongan* vanno da 64 a 256 tempi, possiedono nomi assai lunghi e complicati che ne descrivono con precisione la struttura: colotomia, forma, *irama*, *patbet*, suddivisi secondo la successione dei movimenti anch'essi definiti con nomi. La colotomia è riassunta dal rapporto aritmetico tra il ciclo del *kenong* (due o quattro ogni *gongan*) e quello del *kethuk*. La cifra indica il numero di percussioni di *kethuk* ogni *kenong*; le parole *kerep* e *awis* significano rispettivamente che i *kethuk* sono “ravvicinati” – un *kethuk* ogni battuta di 4 tempi – o “distanziati”. Neil Sorrell (1990) enumera i mutamenti usuali di struttura colotomica tra il primo e il secondo movimento: nel modo *kerep* da 2 a 4 *kethuk*, da 4 a 4, da 4 a 8, da 8 a 16 e nel modo *awis* da 2 a 4, da 2 a 8, da 4 a 4 e da 4 a 8.

In effetti, non soltanto si articolano qui diversi sistemi temporali (colotomia, *irama*, *laya*, *bentuk*) ma la melodia contribuisce anch'essa a un'architettura sonora sempre più complessa e concepita secondo schemi geometrici. Il regno quantitativo delle proporzioni disciplina il regno qualitativo delle congiunzioni.

Ritmo, timbro e accentazione

Il gamelan di Giava è diretto da un musicista che suona da solo due o tre tamburi di dimensioni diverse. I colpi sono piuttosto lenti e regolari, ma i timbri diversi, numerosi e contrastati (a seconda dei tamburi, delle loro pelli, dell'utilizzo del mazzuolo o di parti della mano). La melodia dei timbri, che dà molto rilievo ai diversi sistemi dei tempi, sottolinea l'intera architettura temporale e offre un'impressione ritmica... Ma siamo sicuri che si tratti davvero del ritmo come noi l'intendiamo solitamente⁴³?

Va del resto sottolineato come, parlando di tempo musicale, il discorso del ritmo sia stato toccato solo marginalmente. Questo perché qualsiasi ritmo andrebbe considerato attraverso il timbro. Anche la poliritmia dei tamburi di Bali, che suona così “ritmica” e pare tanto sincopata, consiste essenzialmente nella tessitura su quattro pelli di numerosi timbri, suddivisi in valori regolari e quasi senza pause, simile a un mosaico di una decina di colori. Un importante elemento stilistico, alleato del tempo e del timbro, è l'accentuazione. L'importanza che a Giava riveste l'accentuazione dei tempi deboli a tutti i livelli della piramide sonora (es. 3) dà la sensazione di una sospensione nell'acqua o nell'aria, così da conferire a numerosi brani un carattere “aereo”, in completo contrasto con gli aspetti così legati alla terra della musica di Bali. Il franare non regolato di tutte le parti sulla percussione finale dell'ultimo *gong*, dopo un istante di sospensione, ricorda le onde che si frangono sulla spiaggia, laddove si uniscono le forze della terra (il sovrano) e del mare (la dea dei Mari del Sud).

• *Giava: tempo lineare, individuale*

Ma i giavanesi, nel sincretismo musicale, non si sono arrestati alle congiunzioni. L'avvenimento più determinante per distinguere lo stile giavanesi è stato la fusione dei gamelan propriamente detti (percussivi) con l'universo della narrazione, del canto e della pura melodia, giunto dal teatro di marionette *wayang kulit* e da apporti stranieri. Il grande gamelan (*gamelan ageng*), ora considerato il gamelan standard, aggiunge in effetti ai *gong*, metallofoni e tamburi strumenti puramente melodici: una viella, un flauto, una cetra, un metallofono e uno xilofono polifonici e... la voce solista, trattata come uno strumento tra gli altri.

⁴³ È stato Jean-Pierre Chazal (esecutore molto attivo di gamelan giavanesi, per cui ha creato un sito Internet) che me l'ha fatto osservare in privato, esprimendo la sensazione che la parte dei tamburi sia un'emanazione dell'architettura generale e soprattutto della colotomia piuttosto che una parte indipendente e ritmica come a Bali.

1. *Aggiunta degli strumenti autonomi*

Questi nuovi strumenti, sopraggiunti successivamente, sono per natura in contrasto completo con i brani pesanti, massicci, del gamelan: essi sono leggeri, poco sonori, portatili, musicalmente autonomi e di apprendimento individuale difficile, riservato a specialisti. È possibile qualificarli nella categoria raffinata *alus*.

Queste “individualità” (distinte dalla collettività dell’insieme) si comportano nel gamelan come visitatori educati e discreti in un monumento sacro. Vanno e vengono, ciascuno secondo il suo ritmo, ascoltandosi gli uni gli altri a testa bassa e occhi semichiusi, improvvisando qualche dialogo cortese, circolando tra muri sonori senza urtare alcunché⁴⁴, avvicinandosi ai principali pilastri della colotomia e riunendosi ai crocevia dei gong. Se noi, elevandola, paragoniamo la musica alle sfere cosmiche, gli strumenti *alus* la percorrono come astronauti di un sistema planetario che non si preoccupano di colonizzare.

Questi strumenti *alus* si muovono e si esprimono in un TEMPO LINEARE individuale, più simile al nostro e a quello dell’Oriente. Un tempo che non è mai stato fatto proprio dal gamelan. È il tempo del viaggio, degli orizzonti lontani, delle navi che hanno fatto arrivare alcuni di questi strumenti attraverso le reti del commercio internazionale⁴⁵ contemporaneamente all’islam e al suo riconoscimento dell’ego.

2. *Tre strati*

I Giavanesi vivono e agiscono con la coscienza perpetua delle tre dimensioni dell’universo e della loro esistenza, cosmica, sociale e individuale, mentre la cultura socio-religiosa di Bali non accetta di considerare se non la relazione tra i due primi elementi, come la sua musica ben lascia intendere.

Sebbene io individui nell’attuale gamelan giavanesi tre strati di manipolazione temporale (tempo spezzettato, ciclico e lineare), non considero però gli strumenti *alus* e il loro “tempo privato” come membri del corpo collettivo del gamelan: tutt’al più come ospiti educati, o utili parassiti. I tre strati sono mirabilmente amalgamati e articolati. L’insieme produce un’impressione misteriosa e indistinta, di evanescente spiritualità, generata da questa volontà di unire dolcemente tutte le forze. Il tempo, elaborato, arricchito, ne riceve una sensazione più sospesa, quasi atemporale.

Questi tre strati amalgamati sembrano riflettere la complessa armonia di una società giavanesi tripartita in cui si identificano culture successive e sovrapposte: *Abangan*, popolo dai costumi e dalle credenze indigene (tempo spezzettato, sociale, lamellofoni, rane delle risaie); *Priyayi*, nobiltà culturalmente erede degli antichi reami buddisti e induisti dell’isola (tempo ciclico, cosmico, gong, rospi delle piscine dei principi); *Santri*, musulmani praticanti più o meno “arabizzati” (tempo lineare, individuale, strumenti melodici autonomi, navigatori).

Si tratta di un semplice accenno a una riflessione molto ampia; argomentare per giustificare questi accenni richiederebbe un gran numero di pagine e ci condurrebbe molto al di là della sola questione del tempo.

Vorrei quindi utilizzare uno schema di contrapposizioni dualistiche per concludere il capitolo sull’aggiunta di strumenti melodici autonomi al gamelan di Giava, aggiunta che non rappresenta se non un riferimento all’altra realtà dell’universo di Giava, storicamente posteriore e oggi ancora ignorata dal mondo di Bali.

⁴⁴ Tutto ciò fa parte del modo di comportarsi di ogni buon giavanesi, agli occhi del quale i Balinesi sono poco più che zoticoni.

⁴⁵ Bali invece, volgendo le spalle a coste poco ospitali per concentrarsi sulle sue montagne e sulla risicoltura, si è tenuta lontana dal commercio internazionale ed è stata colonizzata per un periodo di tempo relativamente breve.

3. *Incontro dei due universi nel gamelan giavanese*

Che si tratti di tempo, di musica, di società o di *imago mundi*, nello schema che segue la cultura di Bali si arrocca nel solido bastione della colonna di sinistra, mentre tutto il mondo di Giava si perde nel connubio armonioso e fecondo di due universi: *tanab*, la terra, e *air*, il mare, si fondono nel *tanab-air*, in indonesiano “patria”; un arcipelago dove sensazione di potere e sensazione di appartenenza al proprio paese – Giava – si sono quasi sempre confusi.

terra	mare
maschio	femmina
spazio delimitato (isola)	spazio aperto
spazio gerarchizzato (a monte, a valle)	spazio piano
spazio suddiviso	spazio indifferenziato
geometria, aritmetica, frattali	arabeschi
tempo ciclico	tempo lineare
comunità	individui
centralizzazione	reti
gerarchia stabilita	liberalismo fluttuante
orbite, ingranaggi, incastri	cammini sinuosi
movimenti centripeti e viaggi centrifughi dal risultato statico	spostamenti lineari
predetestinazione	libero arbitrio
controllo delle forze esterne	controllo interno, individuale
fondamento	instabilità
attività	meditazione
rito magico sacrificale	spiritualità individuale
sacralità dell'universo intero	dio unico
reincarnazione	viaggio senza ritorno verso la morte
materia	spirito
il Tutto	il Sé
gamelan, percussioni	strumenti melodici solisti
strumento collettivo	strumenti individuali
divisione del lavoro	autonomia
architettura sonora	rete di linee melodiche
brani predefiniti	improvvisazione
precisione matematica	tempo “rubato”
spezzettamento	linee fluide
strutture colotomiche	modi melodici
omofonia ed eventuale contrappunto	polifonia, eterofonia

Conclusione

Prima di tutto, non è stato lo studio universitario, ma soltanto la pratica sul campo a Bali a farmi considerare l'importanza dell'etnomusicologia come tentativo di antropologia del suono. Questa scelta ci porta a travalicare nello stesso tempo sia lo studio puramente musicologico sia i ragionamenti dei musicisti locali... sempreché sia possibile parlare di ragionamenti, dal momento che operare questo genere di riflessioni non è né il loro compito né la loro preoccupazione. Il Tempo si è rivelato uno strumento d'analisi tra i più

efficaci, poiché permette di collegare tutti gli aspetti della cultura e della natura che alimentano ciò che una certa società considera come musicale. Le identità di struttura che è possibile cogliere tra la musica di gamelan e questi domini extra-musicali non possono essere aneddotici o casuali, se si considera l'estrema importanza sociale e addirittura magica che questa pratica musicale riveste localmente, l'attenzione che queste società rivolgono alla coerenza tra le diverse dimensioni della vita umana e dell'universo, e infine i parallelismi osservabili tra mutamenti sociali ed evoluzione musicale.

«... Compito dell'enomusicologo è identificare ogni processo che sia importante per chiarire il significato del suono musicale ... Solo raccogliendo informazioni musicali ed extra-musicali è stato possibile scoprire quel che c'era "nelle note"»⁴⁶.

Il gamelan è stato spesso considerato come una totalità, una costruzione strutturata a partire dalla melodia di base. Certo, il gamelan funziona musicalmente e socialmente come un tutto indivisibile, ma non si è costituito spontaneamente in una globalità così complessa; è possibile distinguervi strati quasi archeologici, una suddivisione che relativizza storicamente il ruolo fondatore della melodia di base attribuendole piuttosto la funzione di un collante tra elementi che partecipano a concezioni del tempo e a universi culturali differenti.

Assumendo il tempo come prospettiva d'analisi ho quindi voluto distinguere diversi aspetti costitutivi del gamelan, mostrare come tra questi aspetti alcuni siano esistiti ed esistano in forma autonoma, indipendentemente dai gamelan. Per ciascuno degli elementi ho tentato di ricostruire un universo di riferimento particolare, culturale, sociale, storico. Infine, per arrivare al grande gamelan *ageng* di Giava – un gamelan rafforzato con una sorta di orchestra da camera –, ho poco a poco ricostruito il gamelan come entità indivisibile. In questo modo abbiamo visto articolarsi i diversi aspetti in relazione a diversi trattamenti del tempo musicale:

- il tempo spezzettato della "melodia distribuita" alle tastiere, secondo un principio di suddivisione comunitaria;
- il tempo ciclico della colotomia ai gong, che fa riferimento sia alle concezioni esoteriche del cosmo, del tempo e dello spazio sia al potere della congiunzione di forze, e si mostra essere l'elemento musicale più foriero di significati e più atto a differenziare e caratterizzare;
- la dualità, o equilibrio delle coppie di contrari, o complementarietà tra elementi abbinati, come unità fondamentale di funzionamento e come concezione metafisica dell'equilibrio vitale in scala micro e macrocosmica;
- la costruzione per ramificazione/piramide regolare su un sistema binario che evoca diversi sistemi di ripartizione, combinando ordine e ordinamento socio-economico e politico-religioso;
- l'ideale giavanese di sincretismo, che passa dal connubio degli ingredienti (melodia e colotomia, ritmo e timbro...) alla loro fusione secondo modi di relazione complessi e variati, per giungere infine all'accordo tra l'universo costruito, permanente, solido, aritmetico del gamelan con quello fluido, in movimento, degli strumenti melodici autonomi arrivati da altri paesi, che si muovono secondo un tempo lineare e quasi individuale.

«... La qualità essenziale della musica è il suo potere di creare un altro universo, in cui il tempo è virtuale»⁴⁷.

Catherine Basset

[da *Les écritures du temp. Musique, rite, etc.*, a cura di Fabien Lévy, Parigi, IRCAM/L'Harmattan 2001; traduzione di Paolo Martinaglia]

⁴⁶ John Blacking, *How musical is man?*, Londra, Faber and Faber 1973.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 27.

• Danze *bedhaya* e *gamelan*

Gamelan e danze di corte di Giava

Il gamelan tipico di corte giavanese comprende due serie di strumenti, uno per ogni sistema di intonazione (*laras*): *sléndro* (scala a 5 toni) e *pélog* (scala a 7 toni). Non esistono due gamelan intonati allo stesso modo, ogni orchestra è unica e quindi spesso contraddistinta con un nome.

La struttura di base del gamelan riflette il ruolo che i diversi strumenti hanno nella musica. La melodia essenziale (*balungan*, letteralmente “scheletro”) viene suonata dal metallofono in bronzo (famiglia *saron* e *slenthern*) situato al centro ed è intercalata dai gong più grandi (*gong* e *kempul*) e da quelli orizzontali (*kengong*, *kethuk*, *kempyang*), situati nella parte posteriore del gamelan. Nella parte anteriore, una serie di strumenti più complessi aggiunge abbellimenti alla melodia due set di gong montati su telaio (*bonang*), un metallofono a più ottave (*gender*), una viella a due corde (*rebab*), una sorta di chitarra (*siter*) e un flauto (*suling*). L'orchestra al completo prevede anche un coro di voci maschili e una voce solista femminile (*pesindhèn*) ed è diretta dal percussionista situato al centro, che suona una serie di tamburi cilindrici (*kendhang*).

Il repertorio tradizionale può richiedere il gamelan completo di tutti gli strumenti elencati qui sopra oppure anche solo un insieme costituito da alcuni di questi strumenti, come il gamelan “vigoroso” *soran*, dove il solo strumento che può suonare la melodia è il *bonang*, o l'insieme *gadhon* che usa strumenti “delicati” o melodici (*rebab*, *gender*, *gambang*, *siter* e *suling*). A Giava la musica gamelan viene principalmente usata per accompagnare le danze e le varie forme di teatro. Le storie raccontate in queste rappresentazioni sono tratte sia da leggende della tradizione giavanese, come nel caso del ciclo Panji, sia dalla versione giavanese del Mahabharata e dei racconti epici del Ramayana. Il gamelan è inscindibile da poesia, danza e teatro; i musicisti conoscono perfettamente i movimenti delle danze e i testi delle poesie tradizionali, mentre i danzatori sono in grado di suonare. Nella danza classica giavanese esistono due caratteri principali: quello femminile (*tari putri*) e quello maschile (*tari putra*), anche se in realtà la ripartizione delle danze tra uomini e donne non è rigida. La danza maschile prevede due tipi di carattere, forte/dinamico (*gagab*) e raffinato (*alus*, a volte interpretato da donne).

Le danze *bedhaya* delle corti del centro di Giava sono tradizionalmente attribuite sultano Ageng del regno Mataram durante la prima parte del XVII secolo, sono un'espressione della cultura giavanese di altissimo rilievo. Molto apprezzata per la sua complessità, per il carattere raffinato e per i valori spirituali nobili ed esoterici che essa veicola, la forma *bedhaya* richiede che tutti gli artisti – danzatori, cantanti e musicisti – abbiano una competenza tecnica molto elevata.

La danza è in genere divisa in due parti principali, una astratta e l'altra narrativa, e il tema comune illustra l'unità di due elementi opposti – carne e spirito, bene e male, maschile e femminile. In pratica la coreografia riflette la simbologia associata a principi filosofici profondamente radicati nel pensiero giavanese. Il *bedhaya* è visto come una esemplificazione della lotta incessante dell'uomo per il controllo delle passioni terrene con lo scopo di congiungersi con Dio; fino a qualche tempo fa era eseguito esclusivamente a palazzo e in occasioni di buon augurio o in cerimonie speciali. A Yogyakarta, il culmine del *bedhaya* è il sacro *Bedhaya Semang*, che racconta il matrimonio della mitica regina del Mare del Sud con il fondatore della dinastia Mataram.

Le città di corte di Yogyakarta e Surakarta sono ancora oggi il simbolo della tutela della

cultura giavanesa, e in particolare il *kraton* o palazzo di Yogyakarta è noto per le sue azioni di mecenatismo e di promozione delle arti; i suoi musicisti e danzatori mantengono vive le tradizioni e le forme artistiche tipiche della città.

Lo spettacolo

1. Gendhing Bonang Denggung Turularé

La forma *gendhing bonang*, che viene spesso usata per inaugurare nuove cariche ufficiali a corte o per accogliere gli ospiti, è interpretata con strumenti del tipo “vigoroso”, che creano un clima di dignità e potenza. L’orchestrazione, poco densa, è condotta dal *bonang*, situato nella parte anteriore del gamelan. Questa forma, in cui ritmo e volume aumentano gradualmente e inesorabilmente fino a raggiungere il culmine dell’intensità, trae la propria origine dal sacro Gamelan Sekatèn ancora rappresentato ogni anno a Yogyakarta e Surakarta nelle celebrazioni dell’anniversario della nascita del Profeta.

Il *denggung turularé* viene eseguito in due parti; la fine della prima è segnalata da un’accelerazione del ritmo, che poi rallenta introducendo la seconda parte. Durante l’esecuzione, i grandi gong *kethuk* punteggiano ogni 64 pulsazioni la melodia principale.

2. Gendhing Songgèng – Ladrang Dhandhangula Subasiti

Ketawang Rajaswala

Il *gendhing songgèng*, la forma preferita dalle corti di Surakarta, è di natura delicata e raffinata ed è riconoscibile dall’uso di una sorta di blue note (*miring*) nella parte vocale e nella melodia della viella *rebab*.

Il *ladrang dhandhangula subasiti* che segue ha vari significati. *Subasiti* si traduce con “norma di comportamento” ed è composto da *suba* (grande rispetto) e *siti* (terra). La melodia vocale affidata alla voce solista femminile segue la classica forma della poesia in versi, il *dhandhangula*, e racconta le gesta dell’eroe leggendario Damarwulan. Gli strumenti “delicati”, cui si aggiunge un raffinato tamburo, ornano la melodia di base.

Il *ketawang rajaswala*, che significa letteralmente “momento astrale propizio”, consiste in una serie di brani caratterizzati da un tema comune di benedizione e di buon augurio. I versi esprimono la venerazione dell’universo:

Il sole e la luna illuminano il cielo
dando forza e vita a tutte le creature
la luce brilla attraverso le nuvole che ornano il cielo
dando felicità a tutte le creature viventi

3. Klana Topeng Gagah

Questo *topeng* (danza mascherata) trae origine dall’arte popolare e racconta le romantiche vicende del principe Panji. Questo ciclo, contrariamente ad altre storie della narrativa giavanesa che prendono spunto dalle leggende indù del Mahabharata o dalle storie persiane Menak, è originario di Giava. Viene rappresentato il carattere *gagah* (maschio, forte) del re Klana Séwandana, nemico mortale di Panji, di cui ama non ricambiato la moglie, la principessa Candra Kirana; la danza rappresenta l’agitazione dell’amante che, struggendosi d’amore, si compiace di sé, fantastica ed esprime il proprio desiderio.

4. Ladrang Loro-loro Topeng

Questo brano di Surakarta è un *ladrang* vivace molto diffuso dalla struttura inusuale. Mentre generalmente nel *ladrang* la parte dei tamburi *kendhang* è fissa e il gong interviene ogni 32 battute, divise ognuna in quattro frasi intercalate dai gong *kenong*, il *loro-loro* è

caratterizzato da tre sole frasi kenong, ritmi vivaci e melodie vocali acute. Ha origini molto antiche ed è oggi usato a Giava negli spettacoli *klenengan*, puramente musicali, per accompagnare le rappresentazioni di *wayang kulit* o per la danza mascherata. Esprime uno stato d'animo positivo e di speranza e il suo modo (*pathet manyura*) è associato alla risoluzione dei conflitti e all'emozione.

[intervallo]

5. Bedhaya Sinom

**Lagon pélog barang jugag – Gendhing Gati Prasman – Bawa Sekar Ageng
Candrabasengkara jugag – Gendhing Bedhaya Sinom – Ladrang Sinom – Ketawang
Sita Mardawa – Gendhing Gati Prasman – Lagon pélog barang jugag**

La danza conosciuta come *Bedhaya Sinom* fu introdotta a Yogyakarta in occasione del matrimonio della figlia del re di Surakarta con Sri Sultan Hamengku Buwono VI (1855-1877). La sezione narrativa della danza è basata sui racconti Menak, un adattamento del periodo romantico di leggende persiane sulla vita di Hamir Hamzah, zio del profeta Maometto. Racconta la battaglia tra la principessa Widaningrum, del regno cinese di Tartaripura, e la principessa Kuroisin, del regno di Koparman. Widaningrum vuole vendicare la morte della sorella, ma è sconfitta da Kuroisin, che ha poteri soprannaturali. Come nelle altre danze bedhaya, nel Bedhaya Sinom sono presenti nove danzatrici, tre delle quali indossano abiti cinesi e rappresentano il personaggio della principessa Widaningrum.

Il *lagon pélog barang jugag* con cui inizia il Bedhaya Sinom è cantato da voci maschili e accompagnato solo da strumenti "delicati".

La *gendhing gati prasman* è una marcia d'ingresso suonata dal gamelan al completo, cui si aggiungono un tamburo militare e una tromba, strumenti piuttosto estranei alla tradizione che ricordano la prolungata presenza degli Olandesi a Giava.

Cantato dalla voce solista femminile il *bawa sekar ageng candrabasengkara jugag*, conduce al brano centrale, il *gendhing sinom*, caratterizzato dalla melodia vocale per coro misto. Segue poi il *ladrang sinom* e, dopo una corta introduzione vocale, il *ketawang sita mardawa*. Per accompagnare l'uscita dei danzatori, viene di nuovo eseguito il *gendhing gati prasman*. Lo spettacolo si conclude con il canto del *lagon pélog barang jugag*.

testi a cura di Jeannie Park e Isabelle Carré
[traduzione di Daniela Delfino]

• *Corpo di ballo*

Wahyuning Kuswala

Bedhaya

Anna Retno Wuryastuti

Jeannie Park

Monde Kurniawati

Noor Dwi Artyandari

Putria Retno Pudyastuti

Raras Lukitaningrum

Sasta Kirana Putri

Sito Hapsari

Sri Mulyani

Topeng

Lantip Kuswala Daya

• *Musicisti*

South Bank Gamelan Players

Helen Evans, Robert Campion, Isabelle Carré, Andy Channing, Aris Daryono, Catherine Eastburn, Joe Field, Drew Goldie, David Kettle, Xerxes Mazda, Elizabeth McLeod, Maria Mendonça, Malcolm Milner, John Pawson, Rachel Pusey, Alec Roth, Bradley Smith, Stuart Tappin, Ann Wolfe

Sunardi, *percussioni e direzione*

Lantip Kuswala Daya, *keprak* (cimbali)

Kasilah, *voce solista*

Bruce Nockles, *tromba*

Wahyuning Kuswala è una compagnia di produzione che ha sede a Yogyakarta, il cui scopo è presentare e divulgare, anche a livello internazionale, spettacoli di danza giavanese di qualità e fedeli alla tradizione. Jeannie Park e Lantip Kuswala Daya lavorano con i migliori artisti classici allo scopo di mantenere viva la tradizione locale della danza, collaborando strettamente con la corte e con altre organizzazioni simili di Yogyakarta. Le danzatrici si sono esibite in tournée internazionali in Brasile, Francia, Giappone, Corea, Marocco, Paesi Bassi e Stati Uniti.

I **South Bank Gamelan Players**, ensemble in residenza presso la Royal Festival Hall di Londra, è stato fondato da Alec Roth nel 1987. La maggior parte dei suoi componenti ha studiato per lunghi periodi a Giava e alcuni sono tutor al Royal Festival Hall Gamelan Programme. Il gruppo, oltre a distinguersi a livello internazionale per le esecuzioni di musica della tradizione giavanese, ha collaborato con vari compositori contemporanei – da Adrian Lee (*The Knight with the Lion*, 1995) a Salvatore Sciarrino (*Waiting for the Wind*) a Lou Harrison (Edinburgh International Festival 1996) – a progetti tesi a valorizzare l'uso moderno del gamelan. Oltre che in Gran Bretagna e Indonesia, hanno lavorato in Italia, Germania e Francia.

Wayang kulit – il teatro delle ombre

Nel presentare i principali caratteri della musica a Giava, non è possibile prescindere dallo stretto legame che essa intrattiene con la danza e il teatro. In particolare il teatro delle ombre, *wayang kulit*, costituisce la forma di spettacolo nella quale la parola, spesso cantata, si integra con la musica strumentale, il gesto e la raffigurazione. *Wayang* è un termine generale che indica spettacolo, ma anche ombra. Scrive Di Bernardi nel suo *Introduzione allo studio del teatro indonesiano* (Firenze, La casa Usher): «Wayang nella lingua giavanese ... definisce un'area semantica molto vasta al cui interno si collocano senza una netta distinzione sia fenomeni rituali che spettacoli di intrattenimento. L'origine etimologica di wayang – da *bayang* o “ombra” – rinvia a una funzione rituale legata all'evocazione degli antenati protettori; la parola *yang* (o *hyang*) infatti significa in diverse lingue indigene “spirito”, “antenato mitico”. Non c'è forma di teatro tradizionale che non mantenga in maniera più o meno evidente questo legame con il culto degli antenati, il sostrato più antico delle religioni attualmente professate» (p. 14). *Kulit* è il termine per cuoio, il materiale con cui sono costruite le figure manovrate dal *dalang* (burattinaio e narratore).

Nella tradizione giavanese gli spettacoli, nei quali fondamentale è la componente sonora e musicale, hanno dunque un ruolo sacro e rituale. In particolare, tale sistema fortemente connotato in senso spirituale nel quale si integrano suono, gesto e immagine, trova nel teatro delle ombre una delle sue espressioni più arcaiche e più forti. La rappresentazione del wayang kulit è accompagnata da un *gamelan* che sottolinea, con brani appropriati, le diverse situazioni narrative e drammatiche rappresentate dal dalang. È il dalang, con appositi segnali della voce e mediante colpi convenzionali prodotti battendo sulla cassa di legno dei pupazzi con un martelletto (*cempala*) manovrato con un piede, a fornire indicazioni ai musicisti. I segnali riguardano i brani da eseguire in corrispondenza di particolari situazioni teatrali, come anche le variazioni di tempo e intensità nell'esecuzione di un dato brano. Tale rapporto continuo tra burattinaio e musicisti si rende necessario dato il largo spazio che, anche nel teatro delle ombre, occupa l'improvvisazione. All'interno di una sequenza prefissata di situazioni narrative che inizia con la presentazione dei personaggi, continua con l'esposizione dell'argomento della rappresentazione, per giungere allo scontro finale, il dalang può improvvisare largamente nell'articolazione interna di ciascuna di queste parti. È il burattinaio a narrare la storia, interpretando con grande maestria e capacità di controllo dei mezzi vocali i ruoli di tutti i personaggi con la propria voce. Nel fare ciò egli utilizza tanto il registro parlato che quello cantato. Nelle sequenze dialogate il narratore usa i tre differenti livelli della lingua giavanese moderna (alto, medio e basso) a seconda dello status dei personaggi, mentre per i canti (*suluk*) utilizza il giavanese classico di ascendenze letterarie.

In una simbologia molto forte, la serata di rappresentazione del wayang kulit si articola in tre parti, ciascuna contraddistinta dall'uso di un diverso modo musicale (*patbet*). I tre modi della musica giavanese si distinguono tra loro per tipologie melodiche alle quali sono associati diversi stati d'animo. Questi tre sistemi modalitici trovano una loro sintesi nella notte del teatro delle ombre. Tradizionalmente infatti, una rappresentazione di wayang kulit si svolgeva all'incirca dal tramonto all'alba. Essa viene divisa idealmente in tre parti, ciascuna caratterizzata da un diverso clima musicale. La prima, che dura fino a mezzanotte circa, corrisponde alla fase nella quale il dalang presenta i personaggi principali della rappresentazione. Filosoficamente questo periodo è paragonato all'infanzia o alla giovinezza, nella quale si apprendono i codici di comportamento. La seconda dura all'incirca fin verso le tre del mattino. In questa fase il dramma prende vigore. Essa inizia con una scena centrale del wayang kulit, il *gara-gara*, traducibile con “sconvolgimento della natura”,

alla quale segue una serie di peripezie dell'eroe principale. Questa fase, contraddistinta da un diverso clima musicale viene invece fatta corrispondere alla età matura, attiva e ricca di esperienze. La terza fase, caratterizzata da scene di battaglia è contraddistinta da un ulteriore clima musicale ed è associata alla saggezza che deriva dall'esperienza. Così come nei modi musicali dell'antica Grecia e del nostro Medioevo, ma anche come nei *raga* della musica indiana, a determinate scale musicali e formule melodiche, corrispondono a Giava particolari stati d'animo.

Gli argomenti privilegiati nelle rappresentazioni teatrali sono derivati dall'epica indù del Mahabharata e del Ramayana, diffusasi in Indonesia come anche in altri paesi del Sud-est asiatico continentale a partire dal IX secolo d.C. L'importanza di questi testi risiede non soltanto nel loro valore rituale e artistico, ma anche nel fatto che essi costituiscono ancor oggi fonte per un codice etico e di comportamento. L'epica del Ramayana, rappresentata nella rassegna torinese, racconta della guerra che il principe Rama, aiutato dall'armata delle scimmie tra cui spicca Hanuman, la scimmia bianca dotata di poteri magici, muove contro il re dei demoni Ravana. Il motivo della contesa è il rapimento della consorte di Rama, la principessa Sita da parte di Ravana. La storia, che si conclude con la vittoria di Rama, si articola in un numero pressoché infinito di episodi, che vedono come protagonisti, oltre agli eroi principali, uno stuolo di altri personaggi che vanno dai demoni alle scimmie, a mitici uccelli tra cui Garuda.

La musica accompagna le azioni di questi personaggi illustrando attraverso i suoni il loro carattere secondo distinzioni sottili, spesso difficili da interpretare per uno spettatore occidentale. La distinzione principale è tra personaggi delicati, raffinati (*alus*) e vigorosi (*kasar*). Ma, all'interno di ciascuna tipologia, esistono numerosi sotto-tipi ai quali sono associati brani musicali diversi. Cosicché i testi e la tradizione indicano quale brano vada eseguito per accompagnare l'azione di un re raffinato, diverso da quello da suonare per un re raffinato seduto sul suo trono, o per un nobile raffinato, o per un primo incontro tra due personaggi di questo tipo. Interessanti sono infine, all'interno di questo elaborato sistema musicale, le peculiari concezioni musicali per cui alcune formalizzazioni sonore sono associate a determinati significati o situazioni teatrali. Un esempio fra tanti: uno dei brani che accompagna lo scontro e la battaglia, *gangsaran*, è costituito dalla continua ripetizione di un solo suono da parte di tutti gli strumenti, o dall'alternanza ripetuta di due soli suoni. Una situazione musicale (la battaglia) che nella tradizione occidentale è espressa con concitazione, intensificazione ritmica, squilli verso l'acuto, è resa a Giava, al contrario, attraverso un'estrema rarefazione delle risorse musicali. È proprio in questa complessità e densità di significati e simboli che si può individuare, in rapporto al teatro, ma anche al rito, un altro aspetto del grande interesse e fascino della musica a Giava.

Giovanni Giuriati

• *La missione di Anoman*

1. Nel rifugio di Rama

a) Il principe Rama regna con Lesmana al proprio fianco. Surgriva, il re delle scimmie, Anoman e l'esercito delle scimmie gli rendono omaggio.

b) Anoman, la scimmia bianca che incarna il dio Bayu, dichiara di voler servire Rama, incarnazione del dio Wisnu.

c) Rama chiede ad Anoman di partire per investigare su sua moglie Sinta, rapita da Rahwana, re dei demoni raksasa, ad Alengka.

d) Anoman tenta di superare il mare con un salto, ma non riesce.

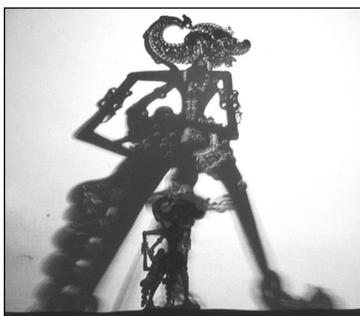
e) Rama consiglia ad Anoman di prendere lo slancio dalla



Anoman, la scimmia bianca



Le scimmie e Anoman rendono omaggio a Rama



Anoman si trasforma

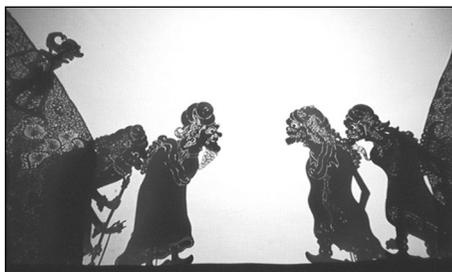
sua mano, e gli affida un anello per Sinta: se lo potrà infilare sarà la prova che ha saputo resistere a Rahwana.

f) Anoman vola sulle onde e atterra ad Alengka. Per trovare Sinta prende le sembianze di un piccola scimmia.

2. Fuori dal palazzo di Alengka Anoman spia un gruppo di sacerdoti che discutono.

Rahwana esige che predicano se Sinta accetterà di essere sua moglie, ma ogni volta che uno di loro afferma che lei non cederà viene prontamente ucciso dal re: devono mentire per salvarsi la vita?

Appena apprende dove si trova Sinta, Anoman fugge. I sacerdoti, che credono Anoman una vera scimmia, sorpresi, interpretano la sua scomparsa come un cattivo presagio.



Anoman spia i sacerdoti che discutono

3. Nel giardino del serraglio Sinta è in compagnia di Trijata, figlia di Wibisana, fratello di Rahwana, che cerca di convincerla a cedere ai desideri dello zio.

a) Anoman, nascosto, intona il poema d'amore favorito di Rama.

b) Sinta chiede a Trijata di cercare il misterioso cantore.

c) Trijata le conduce Anoman, che spiega a Sinta la sua missione e le dà l'anello di Rama.

d) Sinta può infilare l'anello a qualunque dito; vorrebbe che Anoman la riportasse da Rama perché è terrorizzata dalle proposte di Rahwana, ma Anoman non vuole andare oltre le consegne ricevute. Sinta prepara una dose di *betel* da portare a Rama in pegno d'amore.

e) Sinta ringrazia Anoman facendogli dono di un frutto delizioso.

Anoman ne vorrebbe ancora, ma viene a sapere che il solo albero che li produca è custodito da quaranta feroci demoni raksasa di Rahwana.

f) Anoman si congeda da Sinta e parte alla ricerca dell'albero.



Sinta, Trijata e una serva sentono Anoman che canta

4. Sulla piazza di Alengka

L'albero dai frutti deliziosi è guardato a vista dai raksasa.

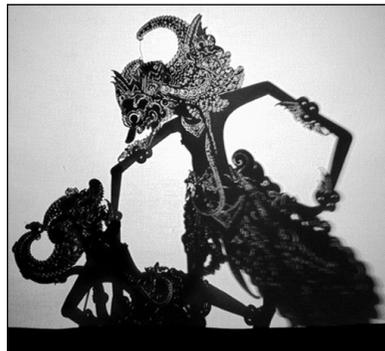
a) Anoman mormora una formula magica e tutti i guardiani cadono in un sonno profondo. Anoman divora tutti i frutti, e più ne mangia, più si sente forte; sradica l'albero e picchia i guardiani, che si svegliano e lo inseguono.

b) Nessuno dei guardiani può acciuffare Anoman, fintanto che non giunge Indrajit, figlio di Rahwana.

c) Anoman finge di non poter resistere a Indrajit e si lascia legare per essere portato al cospetto di Rahwana.



I guardiani intorno all'albero



Anoman si lascia catturare da Indrajit

5. Nel palazzo di Alengka Rahwana è in compagnia di Wibisana, il suo giovane e saggio fratello, e di suo zio Plasta. Indrajit conduce Anoman legato. Rahwana è furioso per il furto dei suoi preziosi frutti.

a) Anoman dichiara di essere un inviato di Rama. Rahwana, furibondo, colpisce Wibisana, che lo ha consigliato di restituire Sinta a Rama, e lo scaccia.

b) Rahwana tenta di uccidere Anoman. A ciascun colpo del re Anoman cade morto, ma poi si rialza per un potere soprannaturale. Rahwana ordina che sia bruciato.

c) I soldati raccolgono la legna per il rogo. Viene acceso il fuoco.

d) Anoman non può essere ucciso neppure sul rogo e fugge, appiccando il fuoco al palazzo con la sua pelliccia in fiamme.



Rahwana colpisce Wibisana

altro. Wibisana non sa più come ricondurre suo fratello alla ragione e pensa di allearsi a Rama, al partito che difende il bene.

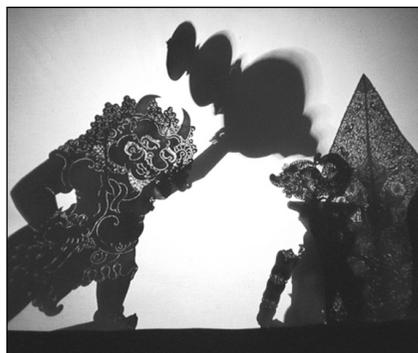
e) Il panico invade Alengka, dove Rahwana e i suoi raksasa non possono fronteggiare il fuoco che divora tutto.

6. Lontano dal palazzo

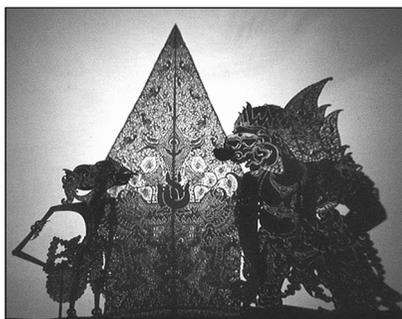
Plaste incontra Wibisana il saggio, che spiega come la distruzione sia effetto dell'ingordigia di Rahwana; tutte le sue ricchezze sono state sottratte al suo stesso popolo e ai sovrani vicini ed è arrivato al punto di appropriarsi della moglie di un



Rahwana non riesce a uccidere Anoman



Anoman sul rogo, mentre un soldato porta la legna



Wibisana, Plasta e il gunungan, simbolo dell'universo

«Questo incendio è un segno del Creatore; il male deve essere sconfitto, e la sincerità, la verità e la giustizia porteranno la fortuna. La sincerità è il regno di Wisnu, la violenza e il male appartengono al demoniaco Kala. Se vogliamo vivere in pace, mettiamo fine alle oppressioni, ai raggiri e alle crudeltà. Non difenderemo soltanto i nostri interessi, e troveremo così la nostra salvezza in questo mondo».

testi e foto di *Endo Suanda* e *Taham*

• *Gli interpreti*

Taham, *dalang* (burattinaio-narratore)

Nuranani, Wangi Indriya,

Karwita Plongo, attori

Mulya Bhakti

Kaspingi (tamburi), Candra Sarna (metallofono *saron*), Karwita Plongo (cimbali *keprak*), Entin (cantante), Castra (flauto *suling*), Wangi Indriya, Wata, Wuryadi, Warlan, Toto Amsar Suanda

Endo Suanda, direttore artistico e musicista

Tembang Sunda – la poesia cantata sundanese

Nell'arcipelago indonesiano, ogni isola e ogni regione offre una grande varietà e una estrema ricchezza di forme artistiche, di cui uno degli esempi più rappresentativi è il *tembang sunda*, che significa letteralmente “poesia sundanese”.

Questo genere poetico, vocale e strumentale, si è sviluppato in modo particolare nella zona occidentale dell'isola di Giava, nella regione montuosa del Preanger, e nelle città di Bandung, Cianjur, Garut e Sukabumi. In questa regione – quella Sunda che si identifica con il regno di Pajajaran convertito all'induismo e sparito senza lasciare traccia nel corso del XV secolo – la lingua, le tradizioni e le forme artistiche sono molto diverse da quelle delle regioni del centro e dell'est dell'isola di Giava.

Il *tembang sunda*, musica da camera intimista e raffinata, nacque e si sviluppò nel XIX secolo alla corte del *bupati* (reggente) di Cianjur – è infatti conosciuta anche con il nome di *cianjurian* – al fine, si dice, di divertire le principesse della corte, e soltanto in un periodo successivo si diffuse in tutta la regione di Sunda.

Nelle città occidentali dell'isola, i gruppi non professionisti di *tembang sunda*, organizzano regolarmente nei salotti concerti per un pubblico ristretto, i *malam tembang* in cui artisti, professionisti e non, si concedono il piacere di cantare per un pubblico scelto. È una musica che si può ascoltare anche durante i matrimoni, le circoncisioni, e tutte le occasioni in cui si prova la necessità di creare un'atmosfera di benessere e di nostalgia delicata e particolare.

Musicisti e pubblico, seduti per terra, sono attornati da vassoi pieni di squisitezze e di bevande mentre gli strumentisti chiamati a intrattenere il pubblico, che solitamente non appartengono alla classe aristocratica, si tengono discretamente in disparte.

Di recente sviluppo sono invece, insieme alle trasmissioni radiofoniche e alla produzione di dischi e cassette, i concerti veri e propri, che si tengono nelle sale da concerto o negli alberghi di lusso delle città più grandi.

Durante tutto il periodo coloniale (fino al 1945) i cantanti del *tembang sunda* erano prevalentemente di sesso maschile. Da allora le cose sono cambiate e ora, mentre gli strumentisti continuano a essere prevalentemente uomini, il ruolo di cantante è attribuito generalmente alle donne.

Il concorso biennale Damas costituisce l'evento più decisivo per la carriera degli interpreti di *tembang sunda*: i vincitori del concorso vi partecipano una sola volta, in virtù della regola per la quale «il vincitore lo è per sempre».

Gli strumenti suonati nel *tembang sunda* sono: il *kacapi indung* (pronuncia: kacapi), la grande citara, strumento a pizzico detto anche “madre cetra”, il *suling*, flauto in bambù che viene talvolta sostituito dal *rebab* e da uno o due piccole citare *kacapi rincik* (“cetre veloci”). Il *kacapi indung* è costituito da diciotto corde in rame, la più fine delle quali è situata dalla parte del musicista. Le corde acute sono generalmente pizzicate con la mano destra e quelle gravi con la mano sinistra. L'accordatura viene in primo luogo effettuata con delle grosse chiavi fissate sul lato della cassa di risonanza e in seguito perfezionata spostando i ponticelli mobili e piramidali che sostengono ogni corda sulla tavola armonica. Il *kacapi* è uno dei simboli della regione del Sunda, ed è composto da una cassa armonica a forma di barca che simboleggia l'appartenenza di queste popolazioni all'antico regno pre-islamico di Pajajaran, citato in molte poesie. Esistono parecchi modi di suonare il *kacapi* secondo il tipo di canto che esso accompagna. I recitativi sono accompagnati sia in eterofonia e su ritmo libero sia da un motivo suonato con la mano sinistra all'intervallo di

quinta con ritmo ostinato. Nei canti con ritmo regolare che chiudono una sequenza vocale e il cui ritmo è sempre in 4/4 la mano destra esegue delle ottave spezzate che si sovrappongono all'accompagnamento sincopato della mano sinistra.

Il flauto *suling* usato nel *tembang sunda* ha una lunghezza di circa 60 cm e ha un becco formato da un foro situato a una delle estremità ricoperto da una fascetta in giunco. Il soffio del musicista, guidato da questa fascetta, si va a infrangere contro una smussatura producendo un suono che si può modulare usando sei fori praticati nello strumento.

Anche il modo di suonare il *suling* rivela stili di una grande diversità: nei canti con ritmo irregolare dà la tonalità al cantante e accompagna la melodia ornandola con molte variazioni, nelle musiche ritmate oltre ad accompagnare la melodia può anche improvvisare tra le strofe. In una situazione ideale in cui c'è una vera complicità tra la cantante e il suonatore di *suling*, il flauto è in grado di accompagnare, di seguire e persino di anticipare il canto.

Il *kacapi rincik* è di più piccole dimensioni e con un registro più acuto del *kacapi indung*. È costituito da un numero di corde che va da quindici a diciotto ed è considerato dai musicisti lo strumento meno difficile da suonare. Viene usato unicamente nei brani a ritmo regolare (in 4/4) come per esempio le introduzioni strumentali, e il canto finale di ogni sequenza ed esegue motivi ritmici composti da semicrome con un tempo doppio rispetto agli altri strumenti, ma continuando a seguire la melodia generale, alzandola o abbassandola di un'ottava quando non è più nel suo registro.

Un concerto di *tembang sunda* può durare parecchie ore e obbedisce sempre a una struttura molto precisa. È diviso in più parti costruite come sequenze o suite di canti. Tutte le sequenze cominciano con alcuni canti a ritmo libero (*tembang*, genericamente "canzone") che appartengono perlopiù a un repertorio epico e mitologico, detto *pantun*, usato prima che fosse creato il *tembang sunda* e cantato da musicisti ciechi. In queste sequenze la cantante si permette poche variazioni e il *kacapi* si accontenta di accompagnarla con un ostinato. In seguito si passa a un repertorio più lirico, cantato e suonato in uno stile più *rubato*. Quest'ultimo, contrariamente al repertorio epico rigorosamente codificato dalla tradizione, conosce una evoluzione costante che si manifesta ogni anno con l'apparizione di canti nuovi. La sequenza si conclude infine con un canto ciclico a quattro tempi (*panambih*) che ha uno stile più leggero.

Anche l'organizzazione modale del concerto è molto precisa. Nella prima parte del concerto¹, gli artisti usano il modo *pélog*, la cui scala è approssimativamente:



Nella seconda parte, i *kacapi* sono accordati nel modo tipico della musica sundanese, il *sorog*:



In qualche concerto si possono ascoltare sequenze interpretate nel modo *salendro* [secondo la denominazione sundanese].

¹ La prima parte costituisce il repertorio principale, chiamato *mamaos*, "cantando-leggendo", dove agli uomini è talvolta affidata una parte detta *alok*, "responso". [N.d.R.]

La musica strumentale, chiamata *kacapi/suling* è relativamente recente e deve il suo attuale successo all'industria delle cassette. In realtà si tratta semplicemente di melodie di *tembang sunda* solo strumentali. Questi brani, che servono in genere per introdurre o concludere un concerto o una registrazione, sono tratti da un repertorio *panambib*, sempre di quattro tempi, ma a differenza delle musiche di accompagnamento del canto, sono suonati dai musicisti con una maggior libertà.

Per gli appassionati di musica sundanese, ascoltare il *tembang sunda* è il modo migliore di sfuggire alla banalità della vita quotidiana; questa musica esprime la nostalgia del passato glorioso del regno di Pajajaran e le gesta dei suoi eroi, descrive meravigliosi paesaggi di laghi e montagne, esterna i sentimenti della solitudine, delle delusioni d'amore e della nostalgia in uno stile che, più di ogni altro, invita alla contemplazione e alla malinconia².

Ernst Heins

[da *Java – Tembang Sunda*, INEDIT 1994; traduzione di Daniela Delfino]

• *Gli interpreti*

Mae Nurhayati,

Gardea Soegeng, voci

Garmana, *kacapi indung* (chitarra principale)

Achmad Suandi, *suling* (flauto)

Rahmat Rupiandi, *kacapi rincik* (chitarra piccola)

² Ogni canzone, specialmente il *mamaos*, ha una forma poetica standard, sia per quanto concerne il numero di versi e di sillabe sia per la metrica. Sebbene una melodia possa adattarsi a diversi testi, e viceversa, molti cantanti attribuiscono di solito un certo testo a una determinata melodia. Alcuni testi base derivano dalle leggende del famoso regno sundanese Pajajaran, conosciute come storie *pantun*, alcuni altri magnificano la bellezza della natura; un gran numero di testi, concordando con la vena triste della melodia, tratta di argomenti amorosi. L'altro gruppo di testi dominante è rappresentato da quattro delle diciassette forme poetiche giavanesi del XVIII secolo dette *pupub*: Asmarandana, Dangdanggula, Sinom e Kinanti.

Le canzoni *panambib*, che concludono sempre la suite, derivano da diversi generi sundanesi, canti popolari o per bambini, repertorio gamelan, oppure possono essere di nuova creazione. Sebbene *panambib* significhi "addizionale", rappresenta una componente fondamentale dell'esecuzione. Queste strutture melodiche più prevedibili con metrica fissa sono spesso un sollievo alla tensione delle parti più serie e drammatiche del *mamaos*. [N.d.R.]

Topeng di Cirebon - la danza delle maschere

Cirebon e le arti tradizionali

Il *topeng* è una forma di teatro danzato i cui interpreti compaiono mascherati che si incontra comunemente nelle isole di Giava e di Bali. Indramayu, nella regione di Cirebon, appartiene all'area culturale caratteristica della costa settentrionale dell'isola di Giava, conosciuta come "cultura di Pasisir", cui fanno riferimento specifiche espressioni artistiche sviluppatasi nel corso dei secoli XV e XVI, allorquando Giava mutava le sue caratteristiche culturali, politiche e religiose passando dall'induismo all'islam. A quel tempo, *wayang*, il teatro delle ombre, e *topeng* si erano diffusi a Giava e Bali così come a Lombok, Sumatra e nei territori del Sud-est asiatico. Ancora oggi è possibile riscontrare analogie tra tutte le tradizioni *wayang* e *topeng* di Giava, Madura e Bali, soprattutto per quanto riguarda le fattezze delle marionette e delle maschere, le tecniche vocali e i movimenti delle danze.

L'area culturale di Cirebon si estende tra la regione di Sunda a ovest e quella di Giava-centro a est, e ciò ha spinto a identificarla come una mescolanza tra queste ultime. Benché in questa affermazione sussistano elementi di verità, da un punto di vista storico la cultura di Cirebon può forse essere considerata come un elemento di continuità con la prima cultura islamica e la cultura induista preesistente. Quello di Cirebon fu il primo regno di Giava ad avere come obiettivo principale l'insegnamento dell'islam, e il suo primo re, Gunung Jati, era uno dei Wali Sanga o Nove Santi islamici cui è attribuita l'introduzione dell'islam a Giava nel corso del XVI secolo. Il nuovo movimento religioso non eliminò però la cultura precedente, ma le consentì al contrario uno sviluppo adottando taluni degli elementi che la componevano, modificandoli e impregnandoli di spirito islamico. Ancora oggi numerosi abitanti di Cirebon attribuiscono all'opera del Wali Sanga la propria eredità culturale, il *wayang* (l'arte delle marionette) come il *topeng* (teatro in maschera) o il *gamelan* (complesso strumentale).

In quanto forma d'arte tradizionale, il *topeng* non è semplicemente un'arte rivolta alla rappresentazione; da una parte è legato a numerose altre forme d'arte, dall'altra si collega a diversi elementi socio-culturali e spirituali della società tradizionale cui appartiene. Così, ad esempio, non si limita a condividere i personaggi tipici dei racconti del *wayang*, ma spartisce con questo lo spazio temporale – il giorno per il *topeng* e la sera per il *wayang* – o addirittura l'organizzazione familiare dello spettacolo (la combinazione ideale si realizza quando il padre è *dalang*, burattinaio, la madre musicista e la figlia danzatrice o cantante di *topeng*). La forma sofisticata e le tecniche di danza del *topeng* sono molto elaborate e definite perché il *topeng* si è sviluppato attraverso solide tradizioni di antiche famiglie specializzate in quest'arte, che di generazione in generazione hanno sviluppato un'autentica professionalità.

La danza non viene considerata soltanto un'attività artistica ma anche spirituale, poiché il *topeng* viene considerato veicolo di particolari poteri; gli artisti poi hanno un compito particolare, quello di curare e benedire la comunità, acquisendo un ruolo di responsabilità nella vita sociale della comunità che va al di là dello spettacolo. Ancor oggi, pur se in tono minore, il *topeng* ricopre questo ruolo inserendosi nelle cerimonie funebri, nei rituali centrati sul mare come sulle attività agricole o nei riti iniziatici. In passato accadeva che chi si ammalava chiedesse le cure spirituali del maestro di danza o che un neonato venisse portato sulla scena per ricevere il proprio nome dal danzatore di *topeng*, venendo riconosciuto come figlio spirituale del maestro.

Ibuh Rasinah Il topeng viene insegnato soprattutto facendo assimilare le conoscenze dei genitori a bambini che imitano e reinterpretono a modo loro le prove e le rappresentazioni cui assistono. Se la struttura e il “vocabolario” di base della danza sono rimasti relativamente immutabili, lo stile d’espressione, la comprensione o il linguaggio gestuale differiscono in funzione degli interpreti. Rasinah, danzatrice e coreografa di Indramayu nel Cirebon, costituisce un buon esempio di ciò. La sua danza fa riferimento a una tradizione diffusissima e utilizza per contro uno stile coinvolgente e personale. In effetti, Rasinah non ha appreso molti dettagli tecnici sull’arte del topeng osservando le rappresentazioni dei suoi genitori, ma questi ultimi gliene hanno insegnato con rigore gli aspetti spirituali, attraverso il digiuno e la meditazione.

Senza dubbio, Rasinah appartiene al novero delle danzatrici che posseggono un talento naturale. Il potere di trasfigurare il proprio io per crearne un altro è forse la peculiarità che contraddistingue un buon danzatore. Che il personaggio sia raffinato e nobile o straordinariamente astuto, che sia o no mascherato, il pubblico è testimone della trasformazione di Rasinah. Molti si sono innamorati di lei guardandola danzare o si sono commossi nel percepire l’intreccio spirituale tra Rasinah, la sua danza e i personaggi da lei interpretati. In occasione di numerose rappresentazioni organizzate a Indramayu o altrove, molti asseriscono di aver percepito qualcosa di simile a «una scintilla d’energia attraversare tutto il suo corpo», corpo che parla agli spettatori, mentre il suo spirito realizza con loro un contatto diretto.

Tuttavia, Rasinah aveva interrotto da più di vent’anni la sua attività. Nel 1994 le abbiamo chiesto di riprendere a danzare proponendole un nuovo gruppo in luogo dei vecchi musicisti che l’avevano accompagnata nelle sue ultime rappresentazioni. All’inizio non mostrava grande entusiasmo, ma dopo un po’ di prove è stato chiaro che avrebbe potuto danzare di nuovo e in breve ha iniziato un tour in numerose città indonesiane, ritrovando interamente l’arte di un tempo; con l’aiuto di amici indonesiani e stranieri, abbiamo costruito una sala-prove, ristrutturato la sua casa in rovina e ripristinato gli strumenti rimasti del suo gamelan. Nel novembre 1999 il gruppo, finanziato dalla Japan Foundation, si è per la prima volta recato all’estero, tenendo rappresentazioni in cinque città giapponesi.

Quando Rasinah ha ripreso a danzare nei villaggi, per le famiglie che l’invitavano o per i riti funebri, erano tangibili l’entusiasmo del pubblico, la nostalgica commozione degli spettatori più anziani e l’eccitazione dei bambini. Sua nipote Aerli, l’unica che può ereditare il sapere di Rasinah secondo la tradizione familiare, sta studiando il topeng con lei insieme ad altri bambini dando così una speranza per la continuazione della tradizione.

Mulya Bhakti I musicisti di Rasinah si sono dispersi durante il periodo d’inattività della danzatrice, così negli ultimi sei anni abbiamo lavorato con un gruppo di gamelan di Tambi, circa 25 km a sud del suo villaggio. Di solito questo gruppo accompagna il topeng di Wangi Indriya (l’attore che in questo spettacolo interpreta Tumenggung) e le rappresentazioni di wayang kulit di Taham, il padre di Wangi Indriya. Questo gruppo, chiamato Mulya Bhakti, possiede il più grande *sanggar* (spazio destinato alle prove) di Indramayu, dove Wangi insegna vari stili di danza e Taham, fondatore e responsabile del gruppo, trasmette l’arte delle marionette.

Soggetti e personaggi del topeng

In lingua indonesiana, *topeng* significa “maschera”. Ma a Cirebon topeng vuol dire “rappresentazione di una danza mascherata” o ancora “danzatore mascherato”, e per indicare la maschera esiste un altro termine: *kedok*. Non tutte le danze con le maschere sono chiamate topeng e questo nome si limita a indicare un teatro di danza astratto, in contrapposizione al dramma danzato.

La storia non è narrata con chiarezza, né costituisce il principale motivo d'interesse dello spettacolo. In effetti, sebbene i personaggi siano ben definiti, è il loro spirito a essere definito da movimenti e gesti che non hanno un significato preciso rispetto alla vicenda. Il livello di astrazione è tale che i personaggi della danza vengono interpretati più spesso come simboli filosofici che come elementi della narrazione. La “danza Panij”, ad esempio, simbolizza il *nafsu mutmainab* (i più alti principi morali e spirituali) mentre la “danza Klana” simbolizza il *nafsu amara* (la superficialità e i valori morali più bassi). Panij rappresenta l'innocenza pura di un bambino mentre Klana rappresenta un ego umano incontrollato.

Come detto in precedenza, il topeng può essere rappresentato in diversi contesti: dal *barangan* (viaggio), sul bordo di una strada, alla cerimonia rituale, in cimitero. Il contesto più comune per la rappresentazione è quello di una giornata intera di festa, celebrata in occasione di un matrimonio o di una circoncisione. Quando la rappresentazione dura una giornata, l'uso vuole che si cominci con un'ouverture musicale (*taluh*) seguita da una serie di danze con interludi musicali e comici.

Nel topeng agiscono cinque personaggi principali:

Panij (principe, raffinato, santo, nobile e paziente),

Pamindo (frivolo e infantile),

Patih (risoluto e dignitoso),

Jinggananom (gigante, buffo e sciocco),

Klana (re, rozzo e grossolano).

Altri due personaggi, simili a quelli appena citati sono *Pamindo Abang* (Pamindo il rosso, in altre regioni chiamato *Rumyang*), e *Tumenggung*, dal carattere simile a quello di Patih, che si batte contro Jinggananom. Con l'eccezione di Jinggananom, che viene interpretato dal *bodor* (clown) della troupe, i personaggi sono tutti interpretati da Rasinah, la *darlag topeng* (maestra di danza) che dapprima danza senza maschera, poi la indossa e interpreta il personaggio, che con o senza maschera possiede un proprio repertorio di movimenti che possono venire ripetuti in armonia con la composizione musicale oppure variare nell'ambito di una pratica che potremmo chiamare “improvvisazione strutturata”.

La danzatrice può in questo modo abbreviare o prolungare la danza secondo le proprie intenzioni. Una danza potrebbe durare ad esempio dieci minuti, oppure essere ripetuta cinque volte per una durata cinque volte superiore. La danzatrice, sempre in assolo, improvvisa; il tamburo l'accompagna e gli altri musicisti tengono dietro.

Gli strumenti e la musica L'accompagnamento musicale del topeng viene effettuato dal *gamelan*, che comprende principalmente strumenti di bronzo, metallofoni e gong di misure diverse, un flauto e un tamburo. Questi strumenti sono simili a quelli di altri gamelan di Giava, Madura e Bali. Vi sono alcuni strumenti specifici come ad esempio il *jenglong* (complesso di gong orizzontali dal suono grave) il *kebluk* (altro gong orizzontale), e un complesso di quattro *kendhang* (tamburi impilati su di un basamento e suonati con due bacchette). Più particolare ancora, tuttavia, è lo stile di esecuzione. La musica del topeng è a un tempo gioiosa, rumorosa ed eccitante. In effetti accompagna uno stile energico di danza. Nel gruppo vi sono due musicisti principali: il suonatore di tamburo, che segue i danzatori dando loro il ritmo, e il primo suonatore di *saron* (metallofono) che guida la melodia. Un altro musicista occupa un ruolo molto importante nel complesso: è il suonatore di *keprak* (piatti metallici). Il suo modo di suonare è legato al ritmo del tamburo, in accordo o in contrattempo con lui, seguendo i movimenti della danza. Questo musicista, che interpreta anche il ruolo di clown, dirige spesso l'intero complesso e indica quando operare i cambiamenti di ritmo.

Nella rappresentazione tradizionale sono presenti altri elementi come il canto e gli interludi comici. Questi ultimi sono molto importanti per conservare l'equilibrio in rappresentazioni che possono durare otto ore e hanno sia lo scopo di risvegliare l'entusiasmo del pubblico sia quello di consentire il riposo dei danzatori. Il ruolo del clown è di conseguenza rilevante.

• *Le danze topeng*

1. **Panij** [interprete: Rasinah]

Questa danza presenta il personaggio del principe Panij, figlio del re di Bawarna ed eroe di un omonimo romanzo epico, che si mette in viaggio verso il regno del padre per assistere alle nozze di suo cugino. Questa danza illustra la grande nobiltà del Principe con dei movimenti controllati e raffinati accompagnati da una musica forte, roca e ricca di canti; simboleggia la prima fase della vita, il bambino nel suo stato di originaria purezza, e trasmette l'insegnamento di restare sulla via della saggezza e non lasciarsi sedurre dalle attrattive superficiali della vita. Si tratta forse in assoluto di uno dei tipi di danza più minimalisti, caratterizzato dall'immobilità, tra i più difficili da interpretare. La partitura musicale destinata a questa danza è inoltre, nell'insieme del repertorio musicale del topeng, tra quelle di fattura compositiva più complessa.

2. **Pamindo** [interprete: Rasinah]

Il nome significa letteralmente "secondo"; le danze topeng sono infatti sempre interpretate nello stesso ordine, e la danza Pamindo segue sempre la prima, secondo il concetto per cui lo sviluppo della danza ha maggiore importanza di quanta non ne rivesta la conoscenza della storia stessa. Se anche il nome del personaggio è sconosciuto, il carattere della danza è tuttavia chiaro: l'espressione leggera, aerea, gioiosa ed esuberante della giovinezza. Kandeg, un anziano maestro di arte tradizionale del Cirebon, ci spiegava come questa danza rappresenti Raden Kudanapulih, principe di Bawarna, impegnato a preparare le decorazioni e gli abiti di nozze di sua sorella. Contiene una gamma ricchissima di movimenti ed è generalmente la danza più lunga da interpretare, dal momento che può durare anche più di 90 minuti.

3. **Bodor** [interpreti: Plongo, clown principale; Plodro, *laden*, comprimario]

Il Bodor può recitare con o senza maschera. In passato, soprattutto per gli intermezzi comici, esistevano scene tipo che servivano da modello che, così come i dialoghi tra il clown e i personaggi principali, sono andate perdute da generazioni; oggi il *bodor* è libero di interpretare come vuole ogni sorta di soggetto comico e costituisce un elemento molto importante della rappresentazione, perché interloquisce con il pubblico e con gli altri artisti.

4. **Patih** [interprete: Nuranani]

Il nome significa "primo ministro". Ancora una volta i retroscena della storia sono sconosciuti. Il personaggio di questa danza è forte, sicuro di sé e fiero e conserva sempre un atteggiamento sereno e un pieno controllo di sé. Nello spettacolo presentiamo una forma specifica di topeng, quello della regione di Losari, circa 80 km a sud-est di Indramayu, alla frontiera delle province di Giava-ovest e di Giava-centro. A Losari il suo nome è *Patih Jayabadra*.

5. **Tumenggung** e **Jinggananom** [interpreti: Wangi, *Tumenggung*; Plongo, *Jinggananom*; Taham, *narratore*]

Tumenggung è un titolo onorifico, e significa "reggente". In questa storia Tumenggung

Mangangdiraja è inviato dal re di Bawarna a catturare il gigante Jingganom, un personaggio buffo che governa Jongjola e che ha proclamato la propria indipendenza dal regno. Quando Tumenggung gli ordina di presentarsi davanti al re nasce una rissa e Jingganom viene sconfitto e imprigionato. Jingganom è interpretato dal comico della troupe topeng, e quindi la lotta diviene una fonte di divertimento.

6. Klana [interprete: Rasinah]

È la sequenza di danza culminante nella rappresentazione, la più energica e vivace; descrive un gigante-re forte e potente ma anche ghiotto e vanitoso che, trasportato dalla passione, perde il controllo di sé. Si tratta di un uomo davvero sfortunato, che non è stato mai corrisposto dalla donna amata e lotta invano contro il proprio destino. Per la morale tradizionale questa condizione di spirito simboleggia i peggiori difetti dell'uomo, di cui occorre liberarsi; è l'esatto contrario delle virtù rappresentate da Panij. Paraddossalmente, tuttavia, la danza Klana è la più popolare. In una rappresentazione di topeng numerosi spettatori vengono solamente per questa che è la coreografia più vigorosa del repertorio, in accordo con la follia che la anima.

Endo Suanda e Jean-Luc Larguier
[traduzione di Paolo Martinaglia]

• *Gli interpreti*

Ibuh Rasinah, *darlang topeng* (maestra danzatrice)

Nuranani, Wangi Indriya,

Karwita Plongo, attori-danzatori

Taham, narratore

Mulya Bhakti

Kaspingi (tamburi), Candra Sarna (metallofono *saron*), Karwita Plongo (piatti *keprak*), Entin (cantante), Castra (flauto *suling*), Wangi Indrya, Wata, Wuryadi, Warlan, Toto Amsar Suanda

Endo Suanda, direttore artistico e musicista

L'“altro” spettacolo secondo Artaud*

Non si può prendere di petto questo spettacolo, che ci aggredisce con un diluvio di impressioni l'una più ricca dell'altra, ma valendosi di un linguaggio di cui, si direbbe, abbiamo perduto la chiave; e quella sorta di irritazione prodotta dall'impossibilità di ritrovare il filo, di catturare la belva – di accostare alle orecchie lo strumento per meglio udire – è un incanto di più da porre all'attivo dello spettacolo. Col termine linguaggio non alludo all'idioma, ovviamente indecifrabile, ma proprio a quel particolare linguaggio teatrale, estraneo a qualsiasi *lingua parlata*, in cui sembra riassumersi un'immensa esperienza scenica, al cui paragone i nostri spettacoli, accentrati esclusivamente sul dialogo, paiono semplici balbettamenti.

L'aspetto più impressionante dello spettacolo – che par fatto apposta per sconcertare le nostre nozioni occidentali sul teatro, al punto che molti gli negheranno ogni valore teatrale pur essendo la più bella manifestazione di teatro puro cui ci sia stato dato di assistere – l'aspetto più impressionante e sconcertante per noi europei è l'ammirevole intellettualità che si sente crepitare ovunque nella trama fitta e sottile dei gesti, nelle modulazioni infinitamente variate della voce, in quella pioggia sonora che pare stillare da un'immensa foresta, e nell'intreccio del pari sonoro dei movimenti. Non esiste transizione fra gesto, grido e suono: tutto si fonde quasi passasse attraverso bizzarri canali scavati all'interno dello spirito!

C'è in tutto ciò un cumulo di gesti rituali di cui non possediamo la chiave, e che paiono obbedire a indicazioni musicali estremamente precise, con in più qualcosa che non appartiene in genere alla musica, e par destinato a circuire il pensiero, a braccarlo, a spingerlo in una rete solida e inestricabile. Ogni cosa infatti in questo teatro è calcolata con stupenda e matematica minuzia. Nulla è lasciato al caso o all'iniziativa personale. Fa pensare ad una danza superiore, in cui i danzatori siano anzitutto attori.

Li si vede a ogni piè sospinto compiere con lenta gravità una sorta di recupero. Quando li si crederrebbe smarriti in un labirinto inestricabile di tempi, o prossimi a precipitare nella confusione, hanno un modo tutto loro di ristabilire l'equilibrio, un sistema particolare di irrigidire il corpo, di contorcere le gambe, che suggerisce l'idea di uno straccio troppo imbevuto strizzato secondo un certo ritmo – e nei tre passi finali, che li portano ogni volta ineluttabilmente al centro della scena, ecco che il ritmo interrotto si conclude e il “tempo” si dipana.

Tutto dunque è regolato, impersonale; non un guizzo di muscoli, non uno stralunamento d'occhi che non sembri appartenere a una sorta di matematica meditata che regola ogni cosa e attraverso la quale ogni cosa passa. Lo strano è che in questa sistematica spersonalizzazione, in questi giochi di fisionomia puramente muscolari, applicati ai volti come maschere, tutto arriva a segno, tutto produce il massimo effetto.

Ci sentiamo prendere da una specie di terrore al pensiero di questi esseri meccanizzati, le cui gioie e i cui dolori non sembrano appartenere loro in proprio, ma obbedire ad antichi riti, come se fossero stati dettati da qualche intelligenza superiore. E in fin dei conti è proprio questa impressione di Vita superiore e ispirata a colpirci di più in que-

* Nonostante Artaud abbia scritto queste riflessioni, nel 1931, dopo aver assistito all'Exposition Coloniale a uno spettacolo di danza-canto-pantomima balinese, ne riprendiamo qui, per gentile concessione dell'editore, un suggestivo estratto che offriamo a chi ha incontrato per la prima volta gli strumenti, le danze e la mitologia di un'altra faccia di quello stesso arcipelago culturale attraverso la nostra rassegna “Giava, Indonesia”. [Il testo è tratto da *Sul teatro balinese*, in Antonin Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi 1968 (PBE 193).]

sto spettacolo, tanto simile a un rito profanato. Di un rito sacro ha infatti la solennità – il carattere ieratico dei costumi dà a ogni attore un doppio corpo e doppie membra – e l'artista insaccato nel suo costume sembra ridotto a nulla più della propria effigie. C'è poi il ritmo ampio, opprimente della musica – una musica estremamente “appoggiata”, fragile ed esitante, in cui sembrano polverizzarsi i metalli più preziosi, in cui si scatenano come allo stato naturale fonti d'acqua e passi amplificati di processioni di insetti attraverso le piante, in cui si ha l'impressione di veder captato il rumore stesso della luce, in cui i rumori delle profonde solitudini paiono distillarsi in scrosci di cristalli, ecc. ecc.

Tutti questi rumori del resto sono legati a movimenti, quasi fossero la conclusione naturale di gesti che hanno il loro stesso carattere; e ciò con un tale senso dell'analogia musicale che lo spirito finisce ineluttabilmente per confondersi, sì da attribuire alla gesticolazione articolata degli artisti le proprietà sonore dell'orchestra – e viceversa.

Un'impressione di inumanità, di divino, di miracolosa rivelazione sgorga anche dalla squisita bellezza delle acconciature femminili: dalla serie di cerchi luminosi a vari piani, fatti di combinazioni di piume o di perle variopinte, di un colore talmente bello che il loro accostamento ha appunto un carattere di *rivelazione*; e i cui crinali, tremando ritmicamente, rispondono *in modo intelligente*, o così almeno sembra, ai sussulti del corpo... Ci sono anche acconciature di tipo sacerdotale, a forma di tiara, sormontate da *aigrettes* di fiori rigidi, i cui colori si contrappongono a coppie e creano una curiosa armonia.

Questo insieme abbagliante, pieno di esplosioni, di fughe, di segreti canali, di sinuosità, in tutte le direzioni della percezione interna ed esterna, compone un'idea sovrana del teatro, che sembra esserci tramandata dai secoli per insegnarci ciò che il teatro non avrebbe mai dovuto cessare di essere. E questa impressione è ancora accentuata dal fatto che lo spettacolo – a quanto sembra popolare e profano – è l'alimento elementare delle sensazioni artistiche di quel popolo.

Prescindendo dal prodigioso rigore dello spettacolo, ciò che mi sembra per noi più sorprendente e più stupefacente è l'*aspetto rivelatore della materia*, che pare improvvisamente disperdersi in segni per insegnarci l'identità metafisica fra concreto e astratto, e insegnarcela *in gesti fatti per durare*. L'aspetto realista esiste anche da noi, ma qui è elevato alla ennesima potenza e ha una sua definitiva stilizzazione.

.....

In questo teatro ogni creazione viene dalla scena, trova la sua traduzione e le sue origini in un impulso psichico segreto che è la Parola di prima delle parole.

.....

È un teatro che elimina l'autore a profitto di quello che, nel nostro gergo teatrale d'Occidente, chiameremmo il regista; ma in questo caso il regista diventa una sorta di ordinatore magico, un maestro di cerimonie sacre. E la materia su cui lavora, i temi che fa palpitar non appartengono a lui ma agli dèi. Vengono, si direbbe, dai nessi primitivi della Natura, che uno Spirito doppio ha visitato.

Ciò che egli va agitando è il MANIFESTATO.

È una sorta di Fisica prima, dalla quale lo Spirito non si è mai disgiunto.

.....

In uno spettacolo come quello del teatro Balinese c'è qualcosa che supera il “divertimento”, cioè quel carattere di passatempo inutile e artificioso, di passatempo di una sera, tipico del nostro teatro. Le sue manifestazioni sono ricavate dal pieno della materia, della vita, della realtà. C'è in esse qualcosa del cerimoniale di un rito religioso, in questo senso, che estirpano dallo spirito di chi vi assiste qualsiasi idea di simulazione, di imitazione irrisoria della realtà. La densa gesticolazione cui assistiamo ha uno scopo,

uno scopo immediato cui tende con mezzi efficaci e la cui efficacia siamo immediatamente in grado di percepire. I pensieri a cui tende, gli stati d'animo che cerca di produrre, le soluzioni mistiche che propone, sono agitati, sollevati, e raggiunti senza indugi e senza ambagi. Tutto ciò è come un esorcismo per fare AFFLUIRE i nostri demoni.

Antonin Artaud