

ILARIA MELONI

LANGGAM: IL REPERTORIO GAMELAN RAKYAT ('DEL POPOLO').  
UN'ANALISI STORICA, LETTERARIA E MUSICALE  
SUL TEMA DELL'IDENTITÀ NAZIONALE ATTRAVERSO  
CANTI E MELODIE DELL'INDONESIA POST-COLONIALE

ABSTRACT

Il *langgam* è un genere vocale diffuso nell'isola di Giava durante gli anni delle lotte per l'indipendenza della Repubblica d'Indonesia, a metà Novecento, e divenuto sempre più popolare fino ad oggi. Esso nasce da sperimentazioni radiofoniche e dall'opera di noti compositori, i cui nomi risuonano ancora nei luoghi pubblici e privati di tutta l'Indonesia. Il genere si pone come un incontro tra la sofisticata musica classica dei centri cortesi di Giava centrale (*gamelan*) e la musica popolare e transculturale (il *kroncong*) che circolava tra i gruppi rivoluzionari e in contesti urbani e rurali. L'articolo propone uno studio analitico dei testi e delle melodie vocali di alcuni tra i *langgam* più diffusi. L'obiettivo dell'analisi linguistico-musicale è evidenziare gli elementi che rendono questi brani parte della 'tradizione alta' in epoca contemporanea e comprendere come i tratti stilistici di un genere musicale possano rivelarsi rilevanti ai fini dell'autorappresentazione dell'unità nazionale.

PAROLE CHIAVE *langgam*, *gamelan*, musica giavanese, letteratura e musica, musica e identità

SUMMARY

*Langgam* is a vocal genre that emerged on the Javanese island during the years of Indonesia's struggle for independence in mid-twentieth century and has since gained increasing popularity. It originated from radio experiments and the work of renowned composers whose names still resonate in public and private spaces throughout Indonesia. The genre represents a meeting point between the sophisticated classical music of the courtly centers of Central Java (*gamelan*) and the popular and transcultural music (*kroncong*) that circulated among revolutionary groups and in both urban and rural contexts. This article presents an analytical study of the lyrics and vocal melodies of some of the most widely circulated *langgam*. The aim of this linguistic-musical analysis is to highlight the elements that position these songs within the 'high tradition' in contemporary times and to explore how stylistic traits of a musical genre can contribute to the self-representation of national unity.

KEYWORDS *langgam*, *gamelan*, Javanese music, music and literature, music and identity



Nadyan adoh ora dadi apa  
Gamelan, wayang lan campursari  
Langgam dangdute lan ugo krawitane  
Kabeh mau ku tindake  
Nora bisa aku ninggalake

(Langgam Tresna Jawa, Amore per Giava, Ki Warseno Slenk e Iliaria Meloni)<sup>1</sup>  
Dalam kenangan almarhum Ki Warseno Slenk (in memoria di Ki Warseno Slenk).

QUANDO si parla di ‘musica giavanese’, si fa generalmente riferimento ai solenni repertori delle orchestre *gamelan* di corte, la cui ‘tradizione’ è stata ampiamente promossa dalle istituzioni locali, divenendo nel tempo un simbolo culturale a livello nazionale ed internazionale. Tuttavia, nella realtà odierna, tra i repertori più vivi e attuali all’interno della ‘tradizione’ *gamelan*, vi è il *langgam*, il cui studio non è stato ancora adeguatamente approfondito dagli esperti del settore.

Nel maggio 2017, mi trovavo nel pieno della mia ricerca sul campo a Giava (Indonesia), dove avevo iniziato a praticare il canto *sindhén*, una raffinata tradizione vocale cortese femminile con l’orchestra *gamelan*, che è stata poi oggetto della mia tesi dottorale e della mia monografia.<sup>2</sup> Ricordo l’occasione in cui mi trovai ad intrattenere un’interessante conversazione con un tassista locale mentre ero diretta alla stazione ferroviaria di Yogyakarta.<sup>3</sup> Si trattava di un giovane che non cessava di ribadire quanto fosse fiero delle sue origini e della sua cultura giavanese. Come accade ogni volta che un locale incontra uno straniero che parla fluentemente la lingua del posto, il giovane guidatore mi chiese: «Perché sai l’indonesiano?». Cominciai a raccontargli dei miei anni a Giava, della ricerca e dello studio come *sindhén*, raffinata cantante delle orchestre *gamelan*. Notai subito l’emozione crescente sul suo volto, riflessa nello

1. Traduzione: «Anche se vengo da lontano, non importa: *gamelan*, *wayang*, *campursari*, *langgam*, *dangdut* e *karawitan*, voglio apprendere ogni cosa. Non posso andarmene». Nel 2016 ho composto questo *langgam* insieme al marionettista indonesiano Ki Warseno Slenk (venuto a mancare nel dicembre 2024), che mi ha aiutato con il testo in giavanese e l’arrangiamento. Con lui avevo iniziato a esibirmi frequentemente durante i miei anni di ricerca e carriera artistica a Giava. Ki Warseno era considerato una vera *superstar* in Indonesia e possedeva una grande residenza a Surakarta (Giava Centrale) dove ospitava musicisti, artisti e compositori locali e internazionali. La sua missione era dar vita a progetti e collaborazioni contribuissero a innovare e al tempo stesso preservare la tradizione musicale giavanese (MELONI, *Sindhén*, p. 274).
2. MELONI, *Sindhén*. Il *gamelan* è un’orchestra composta principalmente da idiofoni in bronzo e percussioni intonate, a cui si aggiungono occasionalmente strumenti ad arco (*rebab*), a corda (*ziter*), a fiato (*suling*, *selompret*), voci maschili (*gerong*) e voci femminili (*sindhén*). Il termine *gamelan* non indica una singola orchestra, ma una tipologia di ensemble che varia per costruzione, composizione e intonazione. Le sue caratteristiche organologiche e musicali cambiano a seconda delle epoche storiche, delle occasioni d’uso e dei contesti di diffusione (SORRELL, *A guide to gamelan*).
3. Yogyakarta è il centro culturale dell’isola di Giava, città universitaria che ospita il kraton (palazzo del sultano), il quale patrocina le arti tradizionali ed è anche sede del governatore della regione a statuto speciale (Daerah Istimewa Yogyakarta).

specchietto retrovisore, dopo aver pronunciato quelle parole. A conclusione del mio racconto, il giovane esclamò: «Quindi sai cantare *campursari?*». <sup>4</sup> Abbastanza interdetta, e influenzata dal pregiudizio accademico su generi e stili musicali, appena uscita dall'Istituto delle arti Indonesiane (ISI), <sup>5</sup> risposi: «Anche... ma di base studio il canto *sindhen* classico». Come non avesse udito le mie parole, il giovane incalzò: «Puoi cantarmi un *langgam?*». Questo aneddoto è solo uno dei tanti che mi hanno confermato come le classificazioni accademiche non siano poi così rigide nella realtà quotidiana, né nella percezione degli indonesiani. Dimostra, inoltre, come il concetto stesso di 'tradizione' sia fluido e in continuo mutamento, e come i confini tra generi musicali possano essere più permeabili di quanto spesso suggeriscano le etichette accademiche.

Sebbene nel 2017 mi trovassi ancora in fase di elaborazione dei materiali raccolti sul campo, avevo già ben chiara la differenza tra i vari generi e stili musicali della 'tradizione' giavanese e le dicotomie estetiche che regolano la classificazione dei repertori vocali in ambito colto, in particolare nei contesti cortesi e accademici. A Giava, infatti, le arti legate alla 'tradizione' cortese vengono comunemente classificate come *halus* (raffinate), mentre quelle appartenenti alla sfera popolare, più diffuse nei contesti urbani e rurali, sono considerate *kasar* (grezze). <sup>6</sup> Tra le arti tradizionali rientrano il *gamelan*, le danze e il teatro di corte, accompagnati dal canto delle *sindhen* e dai brani classici (*gendhing*). Nella seconda categoria, invece, troviamo una varietà di stili teatrali popolari e generi musicali neo-tradizionali e moderni, come il *langgam*. Questi generi, emersi con le prime sperimentazioni radiofoniche

4. Il *campursari* (letteralmente 'sapori misti') è un genere musicale nato in Indonesia negli anni '60 con l'avvento delle tecnologie di amplificazione e la diffusione dei primi strumenti elettronici, come chitarre elettriche e sintetizzatori. I brani *campursari* presentano una struttura canzone ma con un arrangiamento che segue il modello dei brani per *gamelan*, utilizzando scale pentatoniche adattate alla scala diatonica occidentale. L'organico è ibrido, e mescola strumenti *gamelan* con strumenti che all'epoca divennero simbolo di 'modernità' all'epoca, in primis la tastiera (si veda SUPANGGAH, *Campursari*).
5. L'ISI (Institut Seni Indonesia) è l'accademia di arti visive e scenico-musicali presente in diversi centri culturali e capoluoghi indonesiani, tra cui Giava (Yogyakarta, Surakarta, Bandung, Malang), Bali (Denpasar), Sumatra (Padang Panjang), Sulawesi (Makassar) e Kalimantan (Samarinda). Dal 2013 ho frequentato i corsi di *Pedalangan* (teatri di figura tradizionali) e *Karawitan* (musica *gamelan* tradizionale), alla *Fakultas Seni Pertunjukan* (facoltà di arti performative) della sede di Yogyakarta.
6. Il discorso è molto più complesso: «Generalmente, secondo l'immaginario giavanese, una persona dotata di razionalità, equilibrio e forte autocontrollo sulle passioni e sugli istinti interiori è riconosciuta come *halus*, mentre un individuo che si lascia sopraffare dalle forze più irrazionali è distinto, non senza giudizio negativo, come *kasar*. Mentre l'attributo *kasar* è visto come condizione naturale primordiale dell'uomo, la qualità *halus* è ottenuta solo grazie ad un grande esercizio di autocontrollo (spesso frutto di privazioni e pratiche ascetiche) che punta al raggiungimento di una superiorità spirituale. Questa superiorità è ritenuta più facilmente raggiungibile dagli individui di sesso maschile, piuttosto che da quelli di sesso femminile. Dunque, questi termini racchiudono all'interno un significato ben più complesso della semplice opposizione raffinato/grezzo e vanno oltre giudizi di livello superficiale. *Halus* e *kasar* risultano invece essere due concetti fondamentali nella concezione giavanese della vita e dell'individuo» (MELONI, *La voce delle sindhen*, p. 102).

in un periodo in cui l'impero delle Indie Orientali era appena diventato la Repubblica d'Indonesia,<sup>7</sup> conquistarono rapidamente il favore del pubblico, tanto da divenire, dopo decenni, parte di quella 'tradizione' e 'cultura alta' (*hadiluhing*) che inizialmente li aveva esclusi. Pertanto, oggi, quando si parla di musica *gamelan*, è inevitabile considerare anche generi misti e relativamente più moderni come il *langgam*, i cui percorsi musicali e culturali affondano radici profonde nella storia della musica e dell'identità indonesiana.

Il contesto sociale e culturale di questo studio è quello della seconda metà del Novecento, dopo le lotte per l'indipendenza dal regime coloniale olandese. L'obiettivo di questo articolo è analizzare il concetto di 'musica *gamelan*' non come un blocco monolitico, tipicamente associato a un ambito esclusivamente colto e cortese, ma come un macro-contenitore in cui si intrecciano diversi generi e stili musicali. Questa proposta implica che il vasto repertorio *gamelan* venga inteso come un insieme di istanze eterogenee, tra cui il *langgam*, che si fonde con il sostrato cortese e ne diviene parte integrante, creando ponti e connessioni con il panorama 'popolare' (o meglio 'del popolo', ovvero *akyat* in indonesiano). Sebbene gli ambiti del colto e del popolare siano spesso teoricamente distinti, non devono essere concepiti come opposti, ma come realtà fluide e in costante dialogo tra loro. I *langgam* rappresentano una di quelle tradizioni che, nel tempo, si sono inserite in un meccanismo ben definito, quello delle arti cortesi, modificandone profondamente i tratti costitutivi. Questi brani hanno assunto gradualmente le stesse funzioni dei brani classici, operando una trasformazione sottile ma significativa, che si manifesta come mediazione musicale, linguistica e sociale, interna e quasi impercettibile.

Dopo aver concluso la ricerca dottorale nel 2019, redatto la monografia sul canto classico *sindhen* e trascorso anni di pratica musicale in Indonesia e in Europa,<sup>8</sup> ho iniziato a riflettere sull'importanza di generi come il *langgam*. Per i giavanesi, sia in madrepatria che all'estero, il *langgam* è considerato 'tradizionale' quanto il repertorio dei lunghi e solenni brani cortesi, tanto che spesso lo sostituisce nelle arti scenico-musicali. Per decenni, studiosi americani ed europei si sono concentrati sui repertori *gamelan* di maggiore impatto a livello internazionale, cominciando solo di recente a dare il giusto risalto a quelle considerate pratiche marginali, come le musiche di ambito popolare o composizioni moderne e contemporanee. Tuttavia, per gli artisti e per il popolo giavanese, queste pratiche coesistono e complementano la tradizione cortese 'alta', tramandata nei contesti istituzionali più prestigiosi e tra le 'famiglie d'arte' (*keluarga seni*). Inoltre, queste pratiche musicali costituiscono

7. VICKERS, *A history of modern Indonesia* e RICKLEFS, *A History of modern Indonesia Since C. 1200*.

8. Nel 2017 ho trascorso alcuni mesi a Londra come Visiting Researcher presso la SOAS University of London e ho preso parte al gruppo *gamelan* Siswa Sukra attivo presso il Southbank Centre. Tra 2020 e 2021 ho svolto un periodo di ricerca in Olanda sulle comunità diasporiche indonesiane e le relative prassi musicali, e ho praticato il *gamelan* con i gruppi attivi a Leiden e Amsterdam. Attualmente intrattengo rapporti di collaborazione con il *gamelan* di Parigi e mi occupo della coordinazione del gruppo *gamelan* Gong Wisnu Wara, con sede a Roma.

una testimonianza cruciale di processi storico-culturali – dall'indipendenza al movimento de-coloniale, fino alla globalizzazione e all'avvento delle tecnologie moderne – che hanno influenzato profondamente le modalità di creazione e fruizione della musica indonesiana, anche quella di stampo più conservativo.

## 1. Stato degli studi sul *langgam*

All'interno della disciplina etnomusicologica, il settore dedicato agli studi sulla musica indonesiana vanta una lunga e prestigiosa storia. Sin dalla prima metà del 1900, studiosi internazionali si sono recati sul campo per condurre estensive ricerche, concentrandosi prevalentemente sulle tradizioni musicali delle isole di Giava e Bali. Tra gli studi più influenti vi sono quelli di McPhee sulla musica dei *gamelan* balinesi e quelli Kunst sul *gamelan* giavanese, ai quali sono seguiti gli studi di Tenzer e Hood, che hanno dato il via a delle vere e proprie scuole e correnti di studi sulla musica *gamelan* a livello globale.<sup>9</sup> Purtroppo, non sempre la trasformazione delle tradizioni musicali indonesiane ha trovato una corrispondente evoluzione negli studi. Spesso, ciò che leggiamo nei manuali – sebbene rimangano riferimenti fondamentali – non coincide con ciò che il ricercatore scopre sul campo.

Nel tentativo di offrire una panoramica generale sulla musica *gamelan*, è fondamentale distinguere gli studi sulla musica giavanese realizzati tra gli anni '50-'80 da quelli successivi, dagli anni '90 ad oggi. I primi si concentrano principalmente sui processi improvvisativi e compositivi, nonché sulla teoria musicale del *karawitan* (o 'musica *gamelan* della tradizione'), mantenendo un approccio analitico dal punto di vista musicale e legando le arti performative a un contesto mistico-rituale, con particolare attenzione alle connessioni con l'animismo giavanese e l'induismo balinese. Gli studi successivi, invece, adottano un approccio meno rigido all'analisi musicale e si orientano verso studi di genere, *cultural studies* e *popular music studies*, spostando l'attenzione verso i nuovi generi di consumo e le trasformazioni delle arti performative, passando da un orizzonte mistico-rituale ad un orizzonte più spettacolare. Poiché il fenomeno del canto col *gamelan* è emerso nel XX secolo e si è diffuso maggiormente a partire dagli anni '60,<sup>10</sup> entrambi i filoni di ricerca sono essenziali per comprendere le evoluzioni dei generi vocali e le loro trasformazioni fino ai giorni nostri.

Un secondo fattore da considerare è quello areale o, meglio, 'regionale'. Giava è suddivisa amministrativamente in tre regioni principali: Giava Occidentale, Giava Centrale e Giava Orientale, e due regioni a statuto indipendente ovvero Regione Speciale della Capitale (Giacarta) e Regione Speciale

9. MCPHEE, *Music in Bali*; KUNST, *Music in Java*; TENZER, *Balinese Music*; HOOD, *The evolution of Javanese gamelan*.

10. MELONI, *Sindhén*.

di Yogyakarta. Ciascuna di queste aree, spesso intese come: «[...] A midpoint between the community and the nation»,<sup>11</sup> ha sviluppato caratteristiche distintive, pur mantenendo numerosi tratti comuni e una rete di interscambi e fusioni, soprattutto dopo le politiche post-unitarie che hanno cercato di ridurre le divisioni regionali e territoriali. Tuttavia, questa suddivisione, unita alle politiche culturali che hanno favorito l'inclusione delle culture dominanti delle zone centrali (in particolare quelle di Surakarta e Yogyakarta) e l'esclusione delle culture periferiche, ha portato a un accentramento del sapere culturale e della diffusione delle arti.<sup>12</sup> Di conseguenza, mentre le musiche patrocinate dalle istituzioni di Giava centrale, come il *gamelan* di tradizione cortese, possono vantare una lunga e solida storia di studi, le musiche marginalizzate, come il *langgam*, sono ancora poco esplorate e la bibliografia a loro dedicata è scarsa, limitandosi a menzioni in articoli di Yampolski, Cooper, McGraw e Standiford.<sup>13</sup>

Negli studi sopra citati, il *langgam* è spesso trattato come un genere separato dal *gamelan* cortese, come una tradizione che si inserisce all'interno di un'altra. Tuttavia, se consideriamo il *langgam* come parte integrante della stessa tradizione, come uno stile che si evolve nel processo di trasmissione alle nuove generazioni, diventa interessante la riflessione di Shils su 'cosa' venga tramandato. Secondo l'autore, ciò che viene trasmesso sono i modelli o le immagini di azioni che implicano o presentano credenze, le quali regolamentano, consentono o vietano la riproduzione di quei modelli. Questo concetto si applica perfettamente al *langgam*, dove il modello della musica *gamelan* colta viene mantenuto e 'tramandato', preservandone alcune caratteristiche (come la vocalità femminile), ma adattandolo e riplasmandolo in base all'evoluzione del tempo. Anche Hobsbawm e Ranger propongono una riflessione interessante a questo riguardo:

There is probably no time and place with which historians are concerned which has not seen the 'invention' of the tradition in this sense. However, we should expect it to occur more frequently when a rapid transformation of society weakens or destroys the social patterns of which 'old' tradition has been designed, producing new ones to which they were not applicable or when such old traditions and their institutional carriers and promulgators no longer prove sufficiently adoptable and flexible or are otherwise eliminated.<sup>14</sup>

La costruzione di nuovi percorsi, che si innestano su quelli preesistenti, consente alle tradizioni di essere considerate tali nonostante i cambiamenti endogeni ed esogeni, poiché questi percorsi continuano a rievocare o trasmettere modelli consolidati. Nelle arti scenico-musicali del Sudest Asiatico, questo concetto risulta applicabile soprattutto se si considera che, per gli attori

11. DOORN, *Javanese society in regional perspective*, p. 1.

12. SPILLER, *Gamelan*, ERB, *Regionalism*.

13. YAMPOLSKI, *Three genres of Indonesian popular music*; COOPER, *Retuning Javanese identities*; STANDIFORD, *Voices of women in langgam jawa*.

14. HOBBSAWM e RANGER, *The invention of tradition*, pp. 4-5.

locali, la 'tradizione' può comprendere anche un genere o uno stile musicale nato negli anni '60, che pur utilizzando linguaggi e stili nuovi, mantiene alcuni modelli precedenti. Ciò è particolarmente evidente nel contesto vivace e dinamico, dove le trasformazioni si susseguono rapidamente e gli artisti di diversi settori si incontrano, dando vita a nuove collaborazioni che spesso sfociano in generi musicali moderni e transculturali.

## 2. L'importanza del *langgam* nella prassi odierna tra esperienza personale e apprendimento

Ho riconosciuto l'importanza del *langgam* quando ho iniziato a prendere lezioni di canto con il primo della lunga serie di maestri giavanesi che mi hanno accompagnato nei sette anni di studio e ricerca in Indonesia. Durante la prima lezione, Pak Parto (Petrus Suparto)<sup>15</sup> mi ha fornito alcune nozioni teoriche sul repertorio vocale e, contrariamente alle mie aspettative, non mi ha introdotta subito al canto classico *sindhèn* e alle tecniche di improvvisazione del canto su musica *gamelan*. Invece, ha iniziato proponendomi brani considerati relativamente semplici e al di fuori dai repertori cortesi, come *macapat* e *langgam*.<sup>16</sup> Le prime lezioni si sono concentrate sullo studio dei 'piccoli componimenti' da intonare a voce sola, che sono considerati propedeutici per l'apprendimento di brani di media e lunga estensione.

I *macapat*, o *tembang macapat*, erano originariamente componimenti poetici in giavanesi antico, il cui nome significa letteralmente 'leggere quattro', cioè leggere prendendo il respiro ogni quattro sillabe.<sup>17</sup> Oggi, questi componimenti sono spesso utilizzati come introduzione ai *langgam*. Questi ultimi, definiti frequentemente come 'canzoni per il *gamelan*', rappresentano il secondo gradino nell'apprendimento di una cantante giavanesa. Secondo il maestro Pak Parto, i *langgam* mi sarebbero tornati utili poiché vengono eseguiti in vari eventi musicali, sia pubblici che privati, e durante gli interludi comici nei teatri di figura. Lo studio del repertorio più classico è avvenuto solo molto dopo aver appreso diversi *langgam* con i rispettivi *macapat* di apertura e aver fatto il mio debutto come cantante sui palcoscenici giavanesi. In una fase più avanzata della ricerca, ho capito come questo percorso è in realtà comune per la maggior parte delle cantanti giavanesi, con alcune eccezioni.

15. Pak Parto (Petrus Suparto) è uno dei maggiori esperti vocali nell'area di Yogyakarta, docente presso l'ISI di Yogyakarta e insegnante nella scuola per *sindhèn* del Pakualaman, il palazzo del principato che, insieme al *kraton* (palazzo del sultano), gestisce gli affari culturali della Regione Speciale di Yogyakarta. *Pak* è il titolo utilizzato per rivolgersi a uomini di alto rango sociale (come maestri e funzionari) o di età avanzata, e deriva da *bapak*, che significa letteralmente 'padre'.
16. I *macapat* rientrano nel macro-genere dei *tembang*. Si tratta di brani vocali accompagnati dall'ensemble *gamelan*, suddivisi in tre categorie: *macapat* (o *sekar alit*) ovvero 'piccoli componimenti', *tembang tengahan* (o *sekar madya*) cioè 'componimenti intermedi', e *tembang gedhe* (*sekar ageng*) o 'grandi componimenti' (MELONI, *Sindhèn*).
17. MELONI, *Sindhèn*, p. 151.

Anche nelle principali accademie musicali e nei conservatori, come l'*Institut Seni Indonesia* (Istituto Indonesiano delle Arti), il processo di apprendimento prevede che, prima di arrivare ai brani classici e alle tecniche di improvvisazione vocale, si passi per lo studio di questi brevi componimenti e canzoni. L'iter di studio consigliato dai maestri locali di solito inizia con lezioni di *titi laras* (solfeggio), che occupano infatti metà del primo semestre della classe vocale di *Karawitan* (Dipartimento di musica *gamelan*).<sup>18</sup> Successivamente, è previsto uno studio completo di tutti i *macapat*, che diventano materia d'esame per tutti gli studenti. La natura sillabica di questi componimenti è infatti ideale per interiorizzare le altezze e gli intervalli delle scale pentatoniche giavanesi, mentre la loro esecuzione in ritmo libero, insieme all'esecuzione a cappella, facilita questo processo senza l'aggiunta della complicazione dell'accompagnamento l'orchestra *gamelan*.<sup>19</sup> Una volta studiati i *macapat*, si passa allo studio dei *langgam*, che sono brani costituiti da cicli di *gong* di sedici pulsazioni, cantati con l'accompagnamento dell'orchestra *gamelan*. Questi brani sono generalmente considerati di facile apprendimento, soprattutto se confrontati con quelli della tradizione basati sull'improvvisazione e sulle variazioni simultanee su melodia fissa. Inoltre, i testi sono facilmente assimilabili poiché generalmente scritti in prosa e in giavaneese moderno, o in una commistione di antico e moderno, a differenza dell'ermetico linguaggio alto e poetico dei brani cortesi.

Interviste condotte ad alcune *sindhen* nel territorio di Yogyakarta hanno confermato che i *langgam*, accompagnati da *macapat* di apertura, sono tra i primi repertori studiati ed eseguiti prima di arrivare ai brani classici. Sono anche i brani più eseguiti in contesti ufficiali, cerimoniali e mondani, come teatro popolari, teatro delle ombre, matrimoni, incontri musicali amatoriali e persino sessioni di *karaoke*. Questi brani costituiscono letteralmente il repertorio più eseguito dalle cantanti giavanesi e quello più conosciuto dal pubblico di ogni estrazione e contesto sociale. Titik Samiarsih, una delle *sindhen* più popolari di Yogyakarta, discendente di una famiglia artistica di lignaggio reale, ha iniziato a cantare i *langgam* sin da quando era alle scuole medie. All'epoca non era ancora una *sindhen* vera e propria, ma un'apprendista nella sua cerchia familiare, istruita tramite tradizione orale. Fin da giovanissima, partecipato anche agli spettacoli di teatro delle ombre (*wayang kulit*). La prima volta che ha eseguito un *langgam* in un *wayang*, non era ancora capace di

18. Nelle accademie indonesiane l'insegnamento musicale è strutturato in tre dipartimenti distinti. Il primo è quello di *Karawitan* (musica *gamelan*), che si concentra sulla musica *gamelan* classica, principalmente di tradizione giavaneese centrale, in particolare nello stile di Surakarta. Questo dipartimento è considerato fondamentale per la formazione di base degli studenti, anche provenienti da altre regioni. Il secondo dipartimento è quello di *Etnomusikologi* (etnomusicologia), che si occupa dello studio pratico delle tradizioni musicali indonesiane al di fuori di Giava centrale, come quelle balinesi, sundanesi e altre. Il terzo dipartimento è quello di *Musik* (musica), che include una vasta gamma di generi musicali occidentali, dalla *popular music* come jazz e rock, alla musica eurocolta.
19. Tuttavia, nelle lezioni private, il maestro può adattare l'insegnamento alle abilità individuali dell'allievo, alle sue esigenze e richieste personali, e non è raro che alcuni cantanti inizino direttamente con i brani della 'tradizione alta'.

'fare la *sindhèn*' (intervista del 7 maggio 2014). Durante la nostra conversazione, Titik mi ha raccontato il timore della prima esibizione, indecisa sul brano da eseguire, il nervosismo che le impediva di concentrarsi e tutte le difficoltà usuali per una cantante alle prime armi. Se consideriamo le condizioni di forte stress a cui è sottoposta una cantante giavanese la sera del suo debutto – otto ore consecutive di rappresentazione teatrale dal tramonto all'alba, davanti a un pubblico numeroso carico di aspettative nei confronti della nuova arrivata – si capisce come la scelta di brani che non richiedano improvvisazione e variazioni complesse sia preferita per evitare insuccessi. Altre cantanti ora di fama nazionale, come Elisha Orcarus Allasso, mi hanno confessato che il loro brano di 'debutto' sui palcoscenici del teatro delle ombre è stato proprio un *langgam*, scelto solitamente dalla cantante o dal maestro in fase di studio, in base alle sue possibilità vocali. Anche per le cantanti più promettenti, la prima esibizione raramente si rivela un successo, come conferma Elisha, che attualmente è una delle star mediatiche indonesiane grazie alla sua carriera come *sindhèn*, iniziata proprio nei teatri delle ombre con l'esecuzione di un *langgam*:

Sono solo rimasta seduta per tutto il *wayang*, muta e immobile. Ho cantato solo una canzone durante il *limbukan* [primo intervallo comico], il *langgam Meh Rahina*. È stato terribile, avevo una *kebaya* [blusa tradizionale] bruttissima, il trucco sbagliato, non sapevo come acconciarmi da sola, la *konde* [acconciatura tradizionale] era tutta storta, troppo grande... ero bruttissima! E non sapevo cantare nulla non ho aperto bocca per tutta la performance! Poi al *limbukan* mi hanno chiesto di cantare, quindi ho cantato *Meh Rahina*, la mia prima canzone, ma non l'ho cantata bene. Loro mi avevano insegnato ma io venivo dal diatonico quindi sbagliavo continuamente l'intonazione (intervista del 7 giugno 2014).<sup>20</sup>

Tuttavia, col tempo, dopo i primi spettacoli e la fase di rodaggio, e dopo che le cantanti hanno iniziato finalmente a cimentarsi nell'arte del canto improvvisato con il *gamelan*, i *langgam* cominciano ad essere memorizzati quasi passivamente e conservati per eventuali richieste del pubblico, ma non più studiati. Questo fenomeno dipende anche dalle loro caratteristiche formali, che li rendono molto simili tra loro a livello metrico-melodico e ritmico. I

20. Con l'espressione «vengo dal diatonico» Elisha intende che prima di approcciare gli studi di musica *gamelan* cantava nel coro della chiesa, dunque, la sua formazione al canto giavanese non è avvenuta per via orale sin da tenera età, come altre cantanti nell'area di Yogyakarta. È interessante notare come nell'intervista originale in lingua indonesiana (da me tradotta in questa sede) Elisha usa esattamente il termine *lagu* (canzone) e non *gendhing* (brano) come solitamente si userebbe per indicare la musica *gamelan*. L'uso terminologico è importante per gli studenti di un'accademia musicale centro-giavanese e non è utilizzato casualmente ma implica una differenza consapevole tra i brani classici e i *langgam*. L'intonazione dei *langgam* si rivela anche più vicina all'intonazione diatonica rispetto ai brani classici che invece rispettano le altezze e gli intervalli delle scale giavanesi e non si discostano più di tanto dall'intonazione dell'orchestra *gamelan* se non per passaggi su toni secondari e abbellimenti.

miei compagni di corso all'accademia e i miei maestri non smettevano di ripetermi che: «Tanto dopo un po' i *langgam* sono tutti uguali!». Con l'esperienza e la progressiva specializzazione, quando si 'scala la fila', si tende ad affidare l'esecuzione dei *langgam* alle cantanti più giovani.<sup>21</sup> Un aspetto interessante dei *langgam* è che, a differenza del repertorio classico *sindhen* considerato prerogativa esclusivamente femminile, essi possono essere eseguiti anche da cantanti di sesso maschile. Non è raro che alcuni membri del pubblico vengano chiamati a eseguire un *langgam* durante gli interludi o in parti delle rappresentazioni che richiedono un approccio più partecipativo. Questo contribuisce senza dubbio alla maggiore diffusione e apprezzamento di questo repertorio da parte di un vasto pubblico, che non riuscirebbe ad intonare i brani cortesi (ed in molti casi non potrebbe, date le restrizioni imposte dall'etica e dal cerimonialismo giavanese).

A questo punto verrebbe spontaneo chiedersi perché i *langgam*, che sono così amati e sentiti dai giavanesi anche più dei brani classici della 'tradizione alta' e studiati tra i primi repertori vocali, vengano spesso relegati dalla cultura ufficiale nella sfera *kasar* (grezza) e solo più recentemente, non senza contraddizioni e dibattiti, rivalutati e ricollocati verso quella *halus* (raffinata), all'interno della classificazione dicotomica delle arti e della musica giavanese. Questa apparente contraddizione va senz'altro ricercata, innanzitutto, nella storia di questo genere musicale. Storia che trova conferma in un'analisi melodica e testuale.

### 3. Un genere musicale 'regionale' e 'nazionale'

Il *langgam* è un genere prevalentemente diffuso a Giava, ma che è divenuto noto in tutta l'Indonesia grazie alla radio e, più recentemente, a internet e ai *social media*. Alcuni *langgam* sono noti anche in Malesia e Singapore, grazie al sostrato rappresentato dalla musica *kroncong*, da cui il genere sembra avere origine. Generi folk come il *kroncong* e il *kundiman* filippino possono essere considerati altamente rappresentativi dei percorsi storici che hanno portato alla creazione di un pensiero identitario nazionale in alcuni dei paesi del Sudest asiatico, che sono stati soggetti a lunghi periodi di colonialismo da parte di potenze straniere.<sup>22</sup> Questi generi sono caratterizzati dall'uso di organi-

21. Nei teatri delle ombre la disposizione delle cantanti sul palcoscenico segue dei criteri ben precisi. Le più giovani ed inesperte seguono all'immediata destra del marionettista, seguite in ordine da quelle di media abilità. All'estremità della fila siedono le più anziane ed esperte. Alla disposizione coincidono anche ruoli ben determinati. Le *senior*, infatti, hanno il compito di eseguire i lunghi brani classici e raramente si intonano *langgam* e altri repertori moderni e contemporanei, riservati alle più giovani che devono debuttare o affermarsi sulla scena. Anche il mio personale debutto sul palcoscenico di *wayang kulit* è avvenuto al suono di *langgam*, specificamente il *langgam Sarung Jagung* (lett. 'buccia di pannocchia', metaforicamente 'involucro del cuore').

22. MOJARES, *The formation of Filipino nationality*.

ci strumentali 'importati' (strumenti a corda e ad arco) e scale diatoniche, e da un carattere romantico e nostalgico, seppur con richiami patriottici, più o meno evidenti nei testi che indicano una graduale presa di coscienza nazionale. La compresenza di elementi musicali transculturali che, in seguito, localizzati e resi 'tipici' dell'espressione culturale locale (sia in Indonesia che nelle Filippine) contribuisce ulteriormente a rafforzare l'importanza di queste musiche all'interno del tessuto sociale.<sup>23</sup> Le successive trasformazioni musicali di queste tradizioni, verificatesi dagli anni dell'indipendenza nazionale fino alla realtà odierna, sono anch'esse un potenziale riflesso delle dinamiche in continuo movimento nel substrato antropologico di questi paesi.

Il *langgam* sembra essere derivato dal *kroncong*, un genere introdotto a Giava dai portoghesi nel XVI secolo, e successivamente 'giavanesizzato'. Sumarsam definisce il *kroncong* come:

[...] a type of music played by the Christianized slaves of the Portuguese-Africans, Indians, and Malays who lived in a settlement of the village of Tugu, near Batavia (now Jakarta). From Tugu the music spread throughout Java, and after more than three centuries, it formed into several music sub-genres which are known collectively as *kroncong*.<sup>24</sup>

Questo genere o insieme di generi è ben definito da Becker. Per la studiosa, *kroncong*:

[...] is the generic term for popular, sentimental songs, sung throughout Indonesia and generally believed to have been introduced by the Portuguese sometime around the 16th century. The European vocal phrases and the simple chordal accompaniment, usually played on the guitar, distinguish *kroncong* from indigenous form of popular music. But now, *kroncong* has undergone the subtle progress of naturalization [...] and it hardly makes sense anymore to speak of it as a foreign music.<sup>25</sup>

Si trattava inizialmente di musica urbana, eseguita da musicisti di strada, soprattutto nelle grandi città portuali come Giacarta e Semarang, in contesti come i *pasar malam* (mercati notturni). L'organico comprendeva suonatori di chitarra e mandolino, oltre a una cantante generalmente considerata di facili costumi.<sup>26</sup>

Nonostante le sue umili origini, durante il ventesimo secolo, nel periodo delle lotte per l'indipendenza nazionale, il genere si è diffuso nei diversi centri di Giava centrale, e proprio qui ha cominciato a subire i primi cambiamenti, ricevendo l'influsso dei due grandi centri cortesi di Yogyakarta e Surakarta.

23. Keppy scrive: «The *kundiman* genre is a hybrid of a precolonial music and literary tradition that merged with Hispano music related to the Cuban habanera and Argentinian» (KEPPY, *Southeast Asia in the age of jazz*, p. 451).

24. SUMARSAM, *Gamelan. Cultural Interaction*, p. 19.

25. BECKER, *Kroncong*, p. 14.

26. *Ibid.*, p. 15.

La musica *kroncong*, a contatto con la tradizione musicale locale, comincia così a perdere i suoi tratti occidentali e a ‘*gamelanizzarsi*’, trasformandosi in un genere ‘rispettabile’.<sup>27</sup> Secondo Yampolski: «The most parsimonious description of *langgam jawa* is ‘anything played as *kroncong* and sung in Javanese’».<sup>28</sup> Standiford descrive bene il processo di rivalutazione del *langgam* e della sua diffusione anche grazie al suo inserimento nelle politiche culturali post-unitarie:

Indonesia gained independence from Dutch colonization in 1945 after 350 years of colonial rule. *Kroncong* was not only part of the struggle for independence but was also used by Indonesia’s first president, Sukarno, as a political tool to build a sense of national unity once it was achieved (Skelchy 2015, 64). Nationalists like Armijn Pané believed *kroncong* was ideal for building a ‘modern, unified, and dynamic Indonesian culture’ (Frederick 1997, 61). When *langgam Jawa* later emerged, it aligned with second President Suharto’s official policy towards culture, art, tradition, and national identity in that it manifested a regional form that was considered sufficiently ‘polished’ (Larasati 2013, 6). Suharto believed that regional cultural values, in this instance the musical values of gamelan, could be ‘revitalized’ or ‘preserved’ through the arts in a way that was considered complementary to broader state aims of development (*pembangunan*).<sup>29</sup>

Alla fine del XX secolo e all’inizio del XXI secolo, questi brani possono essere categorizzati tra quei ‘countless hybrid genres’ che esprimono: «A tension between local and national affiliation ... [in] approximations of a national style played on ensembles of local instruments with *langgam jawa* being one of the more regionally identified genres».<sup>30</sup>

Dai tempi dell’indipendenza nazionale, il *kroncong* e il *langgam* hanno percorso strade sempre più diverse e articolate, con il primo che si orienta verso un orizzonte sempre più *popular*, mentre il secondo si inserisce nella ‘tradizione alta’, divenendone una parte integrante e fondamentale.

### 3.1. Dal *kroncong* al *langgam*, percorsi storico-musicali

La ‘giavanesizzazione’ del *kroncong* è consistita nella trasposizione delle melodie diatoniche – eseguite da un organico composto da violino, violoncello, contrabbasso, chitarra, talvolta ukulele, e flauto che accompagnava la voce – sulle scale pentatoniche *sléndro* e *pélog*, suonate dall’orchestra *gamelan*. La forma musicale delle canzoni *kroncong*, composta da quattro battute in  $\frac{4}{4}$ , ben si adattava alla forma *ketawang* del repertorio di musica classica giavanesa, composta di cicli di *gong* di sedici pulsazioni ciascuno, in ritmo binario. I

27. *Ibid.*, p. 16.

28. YAMPOLSKI, *The Genres of Indonesian Popular Music*, p. 44.

29. STANDIFORD, *Timbral Labor*, p. 1.

30. COOPER, *Retuning Javanese identities*, p. 73.

pattern tipici di alcuni strumenti appartenenti al vecchio organico sono stati adottati da strumenti giavanesi (come i pattern del contrabbasso riprodotti sul tamburo *kendhang*).<sup>31</sup> Per quanto riguarda i testi, alcuni sono stati tradotti dal portoghese, mentre altri nuovi sono stati composti, utilizzando il giavanesi moderno, con alcuni prestiti dal giavanesi antico e dall'indonesiano standard nei casi più recenti. Questa commistione ha dato come il risultato il genere del *langgam*, ovvero un repertorio di brani che segue la struttura tradizionale del *ketawang* ma con la forma strofica della canzone, nelle scale pentatoniche *sléndro* e *pélog* con una tendenza alla normalizzazione verso la scala diatonica occidentale (soprattutto quando vengono utilizzati sintetizzatori o altri strumenti elettronici dall'accordatura variabile uniti al *gamelan*). È fondamentale in questo senso tenere conto del periodo storico in cui questi brani hanno cominciato a spopolare. Negli anni '60, si sono verificati due importanti fenomeni in Indonesia: uno di natura sociale e mediatica noto come *hiburan culture* (cultura dell'intrattenimento),<sup>32</sup> e un altro di natura politica, ossia l'ascesa di Suharto, che ha portato alla dittatura militare e al brusco inizio della seconda Repubblica Indonesiana. Questo periodo ha visto il consolidamento dell'unità nazionale e la diffusione di iniziative culturali finalizzate a instillare un profondo senso di patriottismo e nostalgia per la Giava antica, caratterizzata da una struttura feudale e precoloniale. Non è un caso che i testi delle canzoni di quel periodo siano intrisi di un forte sentimento nostalgico. I testi di questi brani si presentano in un linguaggio moderno, tranne alcuni inserti in giavanesi antico, e presentano temi vari, incentrati per lo più su vicende amorose, o riguardanti la vita dei villaggi, con un rimando nostalgico al *jaman dulu* (un indefinito e sognante 'secolo scorso' dai caratteri bucolici di una Giava, e in senso più lato un'Indonesia, contadina e felice). Con la 'giavanesizzazione' e riqualificazione di questo genere musicale, anche la figura della cantante è stata rivalutata: «The most popular *kroncong* singer in central Java is a refined, beautiful and elegant lady (Waldjinah) not the prostitute of old Jakarta *kroncong*».<sup>33</sup> Il cambiamento di *embodiment* (inteso come cambio nell'incarnazione nell'interpretazione di un carattere femminile) della cantante, quando spazia tra *gamelan* classico e *kroncong*, è ancora oggi evidente, e il *langgam* ne costituisce l'anello di congiunzione. Un *langgam* può essere infatti eseguito in stile *gamelan* o *kroncong* a seconda di contesto e organico. Quello che cambia tra i due è il registro e timbro vocale. Come nota Standiford:

Singers of *langgam Jawa* often code switch between genres, in this case *gamelan* and *kroncong*, in which this repertoire is performed. Through code switching, these women singers enact timbral labor to maintain the complex identities associated with these two genres: the regional, Javanese identity of *gamelan* and national, Indonesian identity associated with *kroncong*.<sup>34</sup>

31. MCGRAW, *Feeling time in Indonesian langgam Jawa*.

32. LOCKARD, *Dance of Life*, p. 83.

33. BECKER, *Kroncong*, p. 16.

34. STANDIFORD, *Timbral Labor*, p. 1.

L'identità che la cantate porta in scena può dunque essere vista, se traslata su un più ampio piano di significato, come un'espressione manifesta di un'identità regionale o nazionale. Il *gamelan*, per quanto diffuso in tutto il mondo come simbolo della musica indonesiana, rimane comunque una tradizione prettamente giavanese, mentre il *kroncong* accomuna non solo tutte le isole indonesiane ma l'intero territorio delle ex Indie Orientali che hanno lottato per l'indipendenza, traslandolo dal contesto cortese a uno popolare. Da una parte vi è una musica estremamente raffinata, geograficamente connotata e rinomata all'estero come simbolo dell'eccellenza artistica di una nazione intera, mentre dall'altra parte ci troviamo di fronte ad una musica definita come 'grezza' e 'popolare', diffusa arealmente su una porzione di territorio più inclusiva, ma mancante del 'lustro' di cui l'altra è rivestita. Il *langgam* si pone esattamente a metà, e la cantante che lo esegue dimostra l'incontro tra le due realtà, proponendo una nuova musica che si inserisce in quella tradizione 'alta' e rinomata, ma che la riporta ad un orizzonte più ampio, terreno e soprattutto, popolare. Nella citazione sopra riportata, Becker nomina Waldjinah, una delle più note cantanti di *langgam*, considerata una delle prime *sindhen* 'moderne' nella storia della musica giavanese, capace di spaziare tra repertori colti e popolari. Sulla scia di Waldjinah si sono formate nuove generazioni di *sindhen* che hanno superato i limiti delle barriere dei padiglioni cortesi e si sono plasmate nella multiforme figura di artista femminile contemporanea, capace di rispondere alle richieste mutevoli del pubblico.

La nascita del nuovo genere – inizialmente definito *langgam Jawa* o *langgam kroncong*, in seguito solo *langgam* – non ha determinato la scomparsa del vecchio stile del *kroncong*, che è ancora udibile oggi, anche in forme di riproposta, in numerose performance dal vivo (eseguite ormai più da professionisti che da musicisti di strada) e in musicassette vendute nei mercati cittadini.<sup>35</sup> I brani *langgam* sono ascoltabili ovunque per le strade di Yogyakarta. Essi vengono venduti in formato CD e musicassetta in molti negozi di audiovisivi e dai rivenditori nei mercati tradizionali o per la strada.<sup>36</sup> La musica dei *langgam* si propaga dai luoghi più disparati, a partire dai marciapiedi affollati della Jalan Malioboro (il corso principale del centro cittadino), fino ai padiglioni dei palazzi reali, per arrivare alle radioline dei venditori e delle venditrici ambulanti nei mercati e nelle strade dei villaggi. Qualsiasi giavanese venga interpellato circa la natura dei *langgam*, risponde affermando: «Ini lagu tradisi Jawa!» (Queste sono canzoni tradizionali giavanesi!). Tra il vastissimo repertorio, ce ne sono alcuni particolarmente famosi, presenti nelle raccolte di Ki Narthosabdho e nella raccolta *Langgam Karawitan Jawi Jangkep*,<sup>37</sup> che sono anche quelli più frequentemente utilizzati durante gli interludi comici

35. Un esempio sono le sessioni di *kroncong* tenute presso la Omah Kecebong, un caffè storico del nord della città di Yogyakarta in cui si tengono attività rievocative della Giava del *tempo doeloe* (tempo passato). Nel 2019-2020 ho registrato diversi brani che sto tutt'ora raccogliendo in una playlist ascoltabile su: <https://www.gongnroll.it/music-gallery/> (ultima consultazione 15 settembre 2023).

36. Dato aggiornato al 2020, anno dell'ultimo sopralluogo di ricerca.

37. *Langgam Karawitan*, ed. Martono.

del teatro delle ombre. Tra i titoli più diffusi vi sono *Sarung Jagung*, *Ali Ali*, *Meh Rahina*, *Kadhung Tresno*, *Ngimpi*, *Wuyung*, *Lingsir Wengi*, *Aja Lamis*, *Nyidham Sari*, *Ngujiwat*, *Melathi Rinonce*, *Ali-Ali*, *Yen ing Tawang*, e *Caping Nggunung*. Questi si ritrovano in ogni raccolta e sono sempre presenti nella borsa di ogni *sindhen* e pronti all'uso durante la performance.<sup>38</sup> Molti dei *langgam* più popolari sono raccolti in CD e musicassette di case discografiche che hanno fatto la storia della musica indonesiana, come ad esempio il CD *Seleksi Langgam Terpopuler* (Selezione dei *langgam* più popolari) della Fajar Record (1989-90) (Figure 1, 2 e 3).

Tra i vari contesti di esecuzione e fruizione del *langgam*, il teatro delle ombre rappresenta senza dubbio uno dei casi più interessanti e recenti. L'introduzione dei *langgam* nel *wayang kulit* costituisce una grande innovazione rispetto alla tradizione classica, soprattutto se si considerano fattori come: le esecutrici (le cantanti donne); il contesto performativo (gli interludi comici); la provenienza del genere (popolare/transculturale); l'importanza della linea vocale rispetto alla musica *gamelan* strumentale e la semplicità dei testi (sia per gli argomenti trattati che il linguaggio utilizzato). I *langgam* sono ormai pienamente integrati nella tradizione del *wayang*, tanto che non possono essere più considerati innovativi, ma piuttosto 'neo-tradizionali' (in quanto recentemente aggiunti al repertorio considerato tradizionale). La vera innovazione che si sta verificando oggi, quella considerata più 'estrema', riguarda l'emergere di generi contemporanei, ancora più popolari tra il pubblico indonesiano, grazie anche alla diffusione di massa attraverso i *media*. Si tratta dei generi definiti *campursari* e *dangdut*. Questi, pur non essendo inseriti stabilmente nel repertorio del *wayang* (come avviene accade per i *langgam*) sono sempre più eseguiti, solo ed esclusivamente all'interno dello spazio degli interludi comici, da ospiti esterni o dalle stesse *sindhen*. Nel frattempo, i *langgam* cominciano ad uscire dai confini spazio-temporali tradizionali, pervadendo anche le scene narrative minori e sostituendo i lunghi brani del *gamelan* classico.

### 3.2. Il *langgam* nel contesto del teatro delle ombre

Il *langgam* è oggi il genere vocale più frequentemente utilizzato negli interludi comici del *wayang kulit*. Questo genere musicale gode di una popolarità particolare tra il popolo giavanese, in quanto è considerato tradizionale, ma al contempo aperto ad innovazioni. Il *langgam* emerge negli anni '60, come già accennato, tra i generi ibridi e popolari, inizialmente estraneo alle arti performative della tradizione. Solo successivamente, con l'introduzione stabile delle *sindhen*, viene adottato nel teatro delle ombre.

I brani *langgam* costituiscono un esempio di come, nel tempo, la figura della *sindhen* si sia distaccata dall'ideale di musicista cortese, indirizzandosi verso una dimensione di artista femminile più poliedrica, popolare e media-

38. MRÁZEK, *Phenomenology of a puppet theatre*, 2005.



Figura 1. Copertina dell'audiocassetta *Langgam terpopuler* (*langgam* più popolari) della cantante Waldjinah



Figura 2. Copertina dell'audiocassetta *Siteran langgam Ngimpi* (*Langgam Ngimpi* in stile *siteran*, ovvero con accompagnamento alla cetra giavanese)

tica.<sup>39</sup> Di conseguenza, i repertori per musica *gamelan* hanno subito, lievi ma continue e profonde trasformazioni. Questi cambiamenti sono stati principalmente il risultato del lavoro di famosi musicisti e compositori, spesso legati all'ambiente del teatro delle ombre. In questa lunga serie di micro-innovazio-

39. MELONI, *Sindhen*.



Figura 3. Due delle più diffuse raccolte di langgam, con testi e notazioni cifrate, ad uso delle cantanti

ni, la voce ha assunto un ruolo sempre più predominante nei repertori strumentali, mentre la prassi *sindhèn* si è diffusa in modo capillare nelle varie arti performative, sia colte che popolari, a partire dagli anni '60. Tuttavia, se da un lato l'espansione dei repertori e la predominanza della linea vocale hanno arricchito la musica in un certo senso, dall'altro, le innovazioni tendono ad appiattire il tessuto melodico, cristallizzandolo in forme sempre più strofiche e lineari, a discapito delle tecniche improvvisative e delle variazioni simultanee, caratteristiche della musica gamelan 'classica'. Una *sindhèn* che esegue un *langgam* deve memorizzare la melodia e, eventualmente, aggiungere alcuni micro-abbellimenti (piccoli glissati e vibrati alla fine del verso), ma non è tenuta a conoscere le tecniche sottostanti l'improvvisazione vocale, le scale e i modi musicali, né i processi di variazione e abbellimento delle formule melodiche (*cengkok*). Inoltre, non è richiesta di possedere quelle proprietà metafisiche che caratterizzano la cantante 'tradizionale' cortese.

Negli interludi comici del teatro delle ombre, accanto ai brani classici del repertorio tradizionale in voga fino agli anni '60 (ora sempre più in disuso), l'orchestra *gamelan* esegue un'ampia varietà di brani corali o solisti, provenienti dal repertorio popolare, dai giochi musicali per bambini, o dai *langgam*. Le caratteristiche che accomunano questi brani sono:

1. Forma strofica, vicina a quella della canzone.
2. Linguaggio giavanese moderno (con sporadici termini in giavanese antico), di facile comprensione ad un vasto pubblico.
3. Melodia in *sléndro* o *pèlog* ma influenzata dalla scala diatonica, con prominenza della linea vocale femminile in metro misurato.

I momenti salienti dell'interludio comico – in cui viene eseguito quasi esclusivamente il repertorio *langgam* – sono due: il dialogo interattivo tra le *sindhen* e il marionettista, durante il quale le cantanti si presentano e rispondono a domande e scherzi con atteggiamento al tempo stesso sottomissivo e provocatorio, e l'esecuzione dei brani vocali neo-tradizionali, che offre a ciascuna l'opportunità di esibire le proprie capacità.<sup>40</sup> Secondo Benamou:

*Dhalang* [puppeteers] have been able to maintain its popularity by shifting the emphasis from serious lessons about life and the Javanese worldview to entertainment and often ribald humor. Jokes and light – hearted songs, as far as anyone remembers, have always been part of *wayang*; but more and more, *wayangs* are being turned into variety shows that feature sexy *pesindhens* and singers of *langgam* (sentimental diatonic songs in Javanese), stand – up comedians (some of them literally 'stand – up' at one side of the screen, hovering above musicians and *dhalang* alike), and rock songs rearranged for *gamelan*.<sup>41</sup>

Secondo Mrázek infatti:

Some excellent *pesindhens* may have difficulty finding a job because they cannot sing a *langgam jawa*, and one hears bitter complaints from senior *pesindhens* about the local rock star, still in high school, who performs only a few songs in *wayang* and gets about five times as much compensation as an experienced *pesindhens* who sings during much of the all-night performance.<sup>42</sup>

Il crescente grado di 'de-professionalizzazione' della cantante cortese, dovuto al cambiamento dei repertori, è un fenomeno recente che molti musicisti locali mi hanno descritto come una vera e propria 'crisi delle *sindhen*'. Nei *wayang* di stampo più conservativo – o meglio, in quelli che rispettano ancora il formato codificato durante gli anni dell'occupazione olandese –,<sup>43</sup> la maggior parte delle attività vocali delle *sindhen* consiste nell'elaborazione di formule melodiche improvvisate su brani strumentali caratterizzati da lunghi cicli di *gong*, utilizzando versi in linguaggio aulico tratti da poemi cortesi. Forse è per questo che in molte di queste rappresentazioni la maggioranza delle cantanti è composta da figure anziane, con al massimo una o due nuove leve, le quali prendono il microfono solo durante gli interludi comici per cantare un *langgam*, spesso senza neanche l'introduzione del *macapat* (la cui esecuzione richiederebbe comunque una buona padronanza delle tecniche di ornamentazione melismatica). Il problema principale, tuttavia, non è solo la mancanza di studio e pratica, che in realtà vengono ampiamente forniti dalle accademie o dai diversi maestri privati, sia in città che nei villaggi. La questione più critica riguarda la necessità di rendere 'moderne' le arti perfor-

40. Ho ritenuto interessante analizzare il momento di esibizione vocale del *langgam* in questo contesto nel recente articolo, MELONI, *Show Time for the Sindhen*.

41. BENAMOU, *Rasa in Javanese Musical Aesthetics*, p. 42.

42. MRÁZEK, *Phenomenology*, p. 409.

43. PEMBERTON, *On the Subject of Java*.

mative della 'tradizione', un'esigenza sentita soprattutto dai giovani artisti, che si avvicinano a queste forme con reverenza, ma anche con un senso di pesantezza e inadeguatezza. Questo accade in particolare perché molti di loro non provengono più da famiglie d'arte di antico retaggio (*keluarga seni*) e, di conseguenza, non possono attingere a quel patrimonio di conoscenze trasmesse oralmente, né acquisire il *rasa* in modo 'naturale' (*alami*). La maggior parte delle cantanti con cui ho condiviso ricerca e carriera artistica a Giava mi ha rivelato di non comprendere il significato dei testi dei brani classici, in cui, del resto, la parola è semplicemente 'serva' della musica. Uno degli aspetti più apprezzati dei *langgam*, e che ne garantisce la versatilità, è proprio la modernità linguistica.

#### 4. Modernità linguistica, *topoi* letterari e temi ricorrenti nei *langgam*

Per comprendere appieno la modernità linguistica e letteraria dei testi nei *langgam*, nonché la sostanziale differenza che questi determinino nell'esecuzione vocale, è necessario un breve excursus sull'uso dei testi nei brani classici. In questi ultimi, infatti, non esistono testi prestabiliti, bensì poesie in versi composte da coppie di indovinelli, che conferiscono alla performance una notevole versatilità per l'improvvisazione vocale.

Il canto classico col *gamelan*, o *sindhengan*, è il genere più peculiare delle *sindhengan*, le cantate femminili di tradizione cortese. Fino a qualche decennio fa, questo stile era anche il più presente all'interno dell'attuale eclettico repertorio del teatro delle ombre. La tecnica di improvvisazione sui brani classici è ciò che distingue la *sindhengan* rispetto da altre categorie di cantanti femminili, come le *penyanyi* (cantanti pop) e dai *gerong* (cantanti uomini). Il termine *sindhengan* indica in generale il canto solistico femminile col *gamelan*, mentre la tecnica più specifica al suo interno è il *sindhengan srambahan*.<sup>44</sup> Questa tecnica si caratterizza per la combinazione dei *cengkok* (formule melodiche) con *wangsalan* ('indovinelli' tratti da testi poetici con una struttura metrica ben definita) e *isen-isen* (frasi o espressioni di 'riempimento', dal verbo *mengisi*, 'riempire').

Il significato testuale dei *wangsalan* non ha alcun rilievo nel contesto di esecuzione del brano, né alcun legame simbolico alla scena rappresentata (nel

44. Il *sindhengan srambahan* è tradizionalmente cantato da una *sindhengan* sola, o da più cantanti che però si alternano nel canto solista. Ciò è dovuto alla particolare libertà della linea vocale che contraddistingue questo genere: la voce femminile elabora pattern melodici (*cengkok*) in un ritmo libero (scandito solo dalle cadenze della melodia fissa) e con possibilità di abbellimenti e variazioni personali. Tuttavia, ho avuto modo di ascoltare delle versioni sperimentali di alcuni brani classici, ad opera di gruppi di musicisti di Surakarta, nei quali un duo e addirittura un trio di *sindhengan* improvvisavano simultaneamente creando una suggestiva sovrapposizione vocale e un intreccio di variazioni insolito per la prassi più conservativa. Tali versioni sono presenti nei CD *Gamelan of Central Java VII, Edge of Tradition*, Felmay 2004, e *Gamelan of Central Java X, Sindhengan Trio*, Felmay 2008.

caso di accompagnamento ai teatri di figura), sebbene sia spesso molto elaborato e ricco di contenuti. Durante l'improvvisazione melodica, le *sindhen* possono scegliere liberamente tra i numerosi *wangsalan* indipendentemente dal significato, che peraltro la maggior parte di esse non conosce. Sebbene sia auspicabile che le *sindhen* memorizzino un ampio numero di *wangsalan*, ciò non sempre avviene. Spesso devono quindi ricorrere a fonti scritte, come appunti presi dai maestri o da altre *sindhen*, oppure libretti pubblicati da case editrici locali, come la Cendrawaish. Un esempio di *wangsalan* è il seguente:

Kawi sekar, sekar pepundhen Sri Kresna  
Lir puspita, warnane kusumeng pura

Lo schema del *wangsalan* è il seguente:

Wangsalan	4 sillabe	8 sillabe	Somma delle sillabe
<b>Cangkriman (domanda)</b>	<i>Ka-wi se-kar,</i>	<i>se-kar pe-pun-dhen Sri Kres-na</i>	<b>v. I: 12 sillabe</b>
<b>Batangan (risposta)</b>	<i>Lir pus-pi-ta,</i>	<i>war-na-ne ku-su-meng pu-ra</i>	<b>v. II: 12 sillabe</b>
			<b>Totale: 24 sillabe</b>

TABELLA 4. Divisione sillabica dei *wangsalan*.

Figura 4. Schema metrico dei *wangsalan* (indovinelli in lingua giavanese in versi tratti dalla letteratura cortese)<sup>45</sup>

La domanda recita: [Il significato del termine] *sekar* in linguaggio *kawi* [giavanese antico], [il] fiore del re Kresna. L'indovinello richiede quindi la traduzione del termine *sekar* dal giavanese antico al giavanese moderno. Il fiore menzionato nella seconda parte dell'indovinello è quello associato al re Kresna, noto nella tradizione giavanese come il *kembang wijaya kusuma*. La risposta, dunque, è: '[il] significato [è] *puspita*, [il] colorato *kusuma* nel palazzo'. In altre parole, il termine *sekar* in giavanese antico corrisponde a *puspita* in giavanese moderno. Questa è la parte fondamentale dell'indovinello: le prime quattro sillabe della domanda e le prime quattro della risposta. Le altre otto sillabe di ogni verso servono a completare la frase rispettando la struttura metrica di dodici sillabe per verso. Esse fanno riferimento a un fiore noto nella mitologia giavanese, legato alla figura altrettanto celebre del re Kresna. Tutti i *wangsalan* funzionano secondo lo stesso principio e, come già accennato, il loro significato non è rilevante: ciò che conta è la loro struttura e funzione.

La differenza con i testi dei brani *langgam* è sostanziale. Innanzitutto, i *langgam* hanno un testo specifico, cantato su una linea melodica fissa che non lascia spazio all'improvvisazione individuale, se non per piccoli abbellimenti vocali (*glissando*, *vibrati* e lievi melismi, eseguiti soprattutto alla fine dei versi). In secondo luogo, il testo è scritto in un linguaggio moderno, non criptico, ma di facile comprensione, sebbene talvolta metaforico. Il contenuto ha un ruolo centrale, poiché veicola espressioni di sentimenti – spesso legati all'amore e alla nostalgia – mentre nel canto classico il testo non trasmette alcun significato autonomo, fungendo piuttosto da puro supporto alla variazione e all'ornamentazione melismatica. Per questa ragione, i *langgam* vengono definiti 'canzoni'.

45. MELONI, *Sindhen*, p. 161.

Classe o tipologia	Tema	Numero di versi per ogni stanza	Numero di sillabe per ogni verso	Vocale finale per ogni verso
<i>Mijil</i>	Sentimentale	6	10, 6, 10, 10, 6, 6	i, o, e, i, i, u
<i>Mas Kumambang</i>	Nostalgico	4	12, 6, 8, 8	i, a, i, a
<i>Sinom</i>	Didattico	9	8, 8, 8, 8, 7, 8, 7, 8, 12	a, i, a, i, i, u, a, i, a
<i>Asmarandana</i>	Amoroso	7	8, 8, 8, 7, 8, 8	i, a, o (é), a, a, u, a
<i>Gambuh</i>	Nostalgico	5	7, 10, 12, 8, 8	u, u, i, u, o
<i>Kinanthi</i>	Sentimentale	6	8, 8, 8, 8, 8, 8	u, i, a, i, a, i
<i>Dhandhanggula</i>	Generico	10	10, 10, 8, 7, 9, 7, 6, 8, 12, 7	i, a, é(o), u, i, a, u, a, i, a
<i>Durma</i>	Passionale	7	12, 7, 6, 7, 8, 5, 7	a, i, a, a, i, a, i
<i>Pangkur</i>	Contrastante	7	8, 11, 8, 7, 12, 8, 8	a, i, u, a, u, a, i
<i>Megatruh</i>	Generico	5	12, 8, 8, 8, 8	u, i, u, i, o
<i>Pocung</i>	Mistico	4	12, 6, 8, 12	u, a, i, a

TABELLA 3. Classificazione dei *macapat*.

Figura 5. Classificazione dei *macapat* ('piccoli componenti' in lingua giavanese utilizzati per il canto a voce sola)<sup>46</sup>

Tuttavia, esistono dei punti di contatto con la prassi del canto classico. Un *langgam*, infatti, viene solitamente introdotto da un *macapat*, un poema intonato a voce sola dalla cantante. Ogni *langgam* ha un *macapat* a esso associato; in assenza di un testo specifico, la cantante può sceglierne uno intonato nello stesso modo musicale e affine per tema. Il *macapat* non è solo un'introduzione melodica, ma rappresenta un ponte tra la prassi cortese e l'aspetto più 'popolare' del *langgam*. I testi dei *macapat* derivano infatti da metriche cortesi e spesso conservano tratti linguistici arcaici, come l'uso di termini in giavanese antico (ad esempio, l'aulico *asmara* è frequentemente impiegato al posto di *tresna* per esprimere sentimenti amorosi).

Proprio per la loro funzione di componenti introduttivi ai *langgam* (quando eseguiti dalle *sindhén*) i *macapat* vengono definiti *bawa* (lett. portare / portare a). Più nello specifico, i *macapat* non sono un insieme di componenti, ma schemi metrici, undici in totale, ciascuno con un nome che rimanda al tema trattato e alla specifica struttura metrica. Nella Figura 5 è riportata una tabella con la classificazione:

Il metro di *asmarandana* è impiegato in diversi poemi che introducono più di un *langgam*, ma i testi e i modi musicali variano a seconda della versione. Ad esempio, *Asmarandana Kadung Tresna* apre l'omonimo *langgam* dedicato all'amore struggente ed è intonato nel modo musicale di *pélog nem*). Diversamente, *Asmarandana Jaka Lala* affronta il tema del matrimonio, viene cantato nel modo di *pélog barang* e può introdurre più di un *langgam*, come *Dadi Ati* o *Jenang Gula*, caratterizzati da un contenuto leggero.

Non è raro che alcuni *langgam* condividano lo stesso *macapat* introduttivo, ovvero lo stesso schema metrico e talvolta persino melodie simili, avendo testi differenti. Ne sono esempi i poemi che aprono i *langgam Aja Lamis* e *Yen Ing Tawang*, oppure quelli di *Setya Tuhu* e *Nyidam Sari*, due tra i tanti. Entrambi trattano i temi legati all'amore e alle promesse non mantenute.<sup>47</sup>

46. MELONI, *Sindhén*, p. 152.

47. Le notazioni dei brani sono tratte dalla raccolta *Langgam Karawitan Jawi Jangkep*, ed. Martono. Il sistema utilizzato è quello di notazione cifrata giavanese (*kepatihan*), in cui

Tabella 1. Macapat Sinom Yen ing Tawang (*Quando nel cielo*) e Macapat Sinom Aja Lamis (*Non preoccuparti*) a confronto

Macapat Sinom Yen ing Tawang	Macapat Sinom Aja Lamis
<p>Bawa Sekar Macapat Sinom Laras Pelog Pathet Nem</p> <p>1 2 2 2 2 23 1 2.1 Yen ing ta- wang a- na lin- tang,</p> <p>1 1 1 1 1 1 162 1.2.16.5 Cah a- yu a- ku ngen- te- ni,</p> <p>1 2 3 12 6 6 653 5.6 Ma- rang me- ga ing a- ka- sa,</p> <p>6 6 6532 356 2 2 23 1.2.16 Sun ta- kon war- ta ni re- ki,</p> <p>3 5 5 5 5 5 6.5 Jan- ji jan- ji ku e- ling,</p> <p>5 6 1 12 6 3 356 5.653.2 Su- me- dhot ra- seng tyas ing- sun,</p> <p>1 2 3 3 3 3 1.23 (Ni- mas) ing- sun mer- sa- pa,</p> <p>6 6 6532 356 2 2 23 1.2.16 Si- nek se- nan bu- mi la- ngit,</p> <p>3 5 5 5 5 6 1 2.3.2.1 6 3 356 5.653.2 Ta- ngi, sing tyas ngen- te- ni pa- dang rem- bu- lan.</p>	<p>Bawa Sekar Sinom Laras Pelog Pathet Nem</p> <p>1 2 2 2 2 23 1 2.1 Yen ko- we se- neng le- le- wa,</p> <p>1 1 1 1 1 1 16.2.1 6.5.65 A- dhak- a- ne se- neng la- mis,</p> <p>1 2 3 12 6 6 653 5.6 Be- cik a- lu- wung pra- sa- ja,</p> <p>6 6 6532 356 2 2 2123 1.2.16 Mung we- ling- ku a- ja la- mis,</p> <p>35 5 5 5 5 5 6.565 Yen ko- we se- neng la- mis,</p> <p>5 6 1 12 6 3 35 3.232 Gam- pang ke- na ing be- ben- du,</p> <p>1 2 3 3 3 3 1.23 Tu- mra- ping se- sra- wu- ngan,</p> <p>6 6 6532 356 2 2 23 1.2.16 Mbok a- ja sok dhe- men la- mis,</p> <p>3 5 5 5 5 6 1 2.1 6 3 35 3.232 se- neng la- mis pa- dha ka- ro dhe- men ci- dra.</p>

Come si può notare da una prima osservazione, si tratta dello stesso *macapat* (sul metro del *macapat Sinom*, si veda Tabella 1), ma con testi diversi. Anche la melodia è quasi identica, con leggere variazioni di alcune formule melodiche, dovute principalmente agli abbellimenti. Alcuni di questi sono stati aggiunti da me stessa, seguendo le indicazioni del mio maestro, come si può vedere nell'immagine. Ogni *macapat* può presentare diverse versioni a seconda delle varianti negli abbellimenti, il che contribuisce a differenziare l'esecuzione da una cantante all'altra, anche se in misura infinitamente minore rispetto al *sindhenan srambahan*, dove l'intera elaborazione vocale è affidata all'improvvisazione individuale. Questa ricorrenza di formule melodiche fisse (*cengkok mati*, lett. 'morti', ovvero prive o con minima natura improvvisativa) si ritrova anche in molte melodie *langgam*.

Cantando un vasto repertorio di *langgam*, mi sono accorta di alcune ricorrenze tematiche che ho poi confermato attraverso un'analisi più approfondita. Ho individuato termini ed espressioni particolarmente ricorrenti nei *langgam* più noti, insieme a frasi cadenzali ripetute in più brani, spesso con variazioni minime. Queste similitudini emergono soprattutto nei *langgam* considerati

ogni numero corrisponde a un'altezza della scala pentatonica *pélog*. I puntini sopra nota indicano che essa deve essere eseguita nel registro acuto, mentre quelli sotto la nota indicano che essa deve essere eseguita nel registro grave. Una linea posta sotto più note equivale alla legatura di valore nella musica colta occidentale. La notazione *kepatihan* non è prescrittiva, ma serve come un canovaccio su cui la cantante può introdurre varianti, con un grado di libertà maggiore o minore a seconda del tipo di testo e melodia. Nei *macapat*, il ritmo è libero, e per questo la notazione non fornisce indicazioni in merito.

imparentati per tematiche, anno di composizione e modo musicale. Dall'analisi di una ventina di *langgam* sono emersi una decina di *topoi* letterari che sembrano ricorrere con più frequenza:

(1) *Janji* (promessa): un tema ricorrente nei *langgam* a sfondo amoroso è la nostalgia per un passato idealizzato, spesso collocato temporalmente prima del secondo conflitto mondiale. In molti testi, il soggetto narrante si rivolge a un interlocutore – talvolta non esplicitato – pregandolo di non dimenticare le promesse fatte.

Esempi: «Janji janji ku eling, cah ayu» («io ricordo le tue promesse, mia cara», in *Yen in Tawang*); «janji prasetyaning ati» («la promessa è fedele nel cuore», in *Nyidam Sari*), «Kowe janji» («Tu hai promesso», in *Jenang Gula*).

(2) *Dadi ati/tresna/asmara* (amore): più in generale, il 'tema dell'innamoramento' spazia dall'amore trattato in modo leggero e giocoso fino allo struggimento passionale. Spesso, questo amore è descritto come lontano, rivolto a un interlocutore non identificato e non ancorato a uno spazio o un tempo definiti, ma piuttosto a un ideale passato. Molto frequentemente si tratta di un amore impossibile o perduto, legato al tema della 'promessa'.

Esempi: «Dadi ati selawase» («un amore passato», in *Dadi Ati*). Ci sono interi *langgam* dedicati al tema dell'amore (*Dadi Ati*, *Sarung Jagung*, *Kadung Tresna*, *Ngujiwat*), che si rivela tra quelli più trattati in questo tipo di repertorio. Essi sono solitamente introdotti da componimenti nel metro del *macapat Asmarandana*.

(3) *Rina wengi/lingsir wengi/meh rahina* (rispettivamente 'nottata felice', 'nottata che va via', 'giorno che sorge'): termini che descrivono un arco temporale dall'alba al tramonto, un altro tema che richiama la vita legata ai cicli del raccolto e alla quotidianità nella Giava contadina.

Esempi: «Lingsir wengi sepi durung iso nendro» («la nottata via via, c'è silenzio e non riesco ancora a dormire», in *Lingsir Wengi*); «Wus Meh rahina sumirat bang in wetan prenahe» («Il sole è già sorto, i rossi raggi sorgono da est», in *Meh Rahina*).

(4) *Surya* (sole) e *wulan/bulan* (luna), che a seconda del contesto possono essere nominati nelle loro diverse fasi (esempio *padang bulan*, 'luna piena'), che scandiscono i cicli campestri. Altri termini connessi che si rifanno agli astri (*lintang/bintang*), al cielo (*langit/tawang*) e alle nuvole (*mendung/mega mendung*) sono anche frequenti e hanno spesso anche una funzione di rafforzare le atmosfere sognanti, nostalgiche o mistiche.

Esempi: «Yen ing tawang ono lintang, cah ayu, aku ngenteni tekamu» («Quando nel cielo ci sono le stelle, mia cara, io attendo il tuo arrivo», in *Yen ing Tawang*).

(5) *Tandha yekti* ('simbolo unico' o 'emblema distintivo'): richiama il concetto di 'identità' e la valorizzazione del patrimonio culturale del popolo giavanese, spesso ribadito attraverso l'evocazione di emblemi distintivi, come un indumento tradizionale, dal cappello di paglia a punta allo scialle *batik*, fino a

cibi, oggetti di uso quotidiano e pratiche artistiche e mistico-religiose.

Esempi: «Tondho yekti, paseksene rikalane» («Il simbolo che è testimone del tempo», in *Setya Tuhu*).

(6) *Nyambut gawe* (lavorare): inteso come lavoro di fatica, prevalentemente rimandando al lavoro nei campi).

Esempi: «Dene sesuk esuk, tumandang nyambut gawe» («È meglio tornare [a riva], perché domani torneremo a lavorare», in *Prau Layar*).

(7) *Neng/ing desa* (nel villaggio): il termine ‘villaggio’ è uno dei più frequenti nei *langgam*, mentre il suo corrispettivo, ‘città’ (*kota*), è raramente menzionato. È interessante notare che, al contrario, nel *kroncong* i nomi di grandi città portuali del nord di Giava (come Surabaya, Semarang, Giacarta) appaiono frequentemente nei testi delle canzoni, spesso con una connotazione nostalgica. In questi brani, si parla frequentemente di addii in luoghi iconici delle città, come ponti famosi o snodi ferroviari.

Esempi: «Gunung desa dadi reja» («le montagne e i villaggi divengono un regno», in *Caping Gunung*) – «pembanguning desa» («il risveglio nel villaggio», in *Meh Rahina*).

(8) *Sandhang klawan/murah sandhang* (‘abiti modesti’, simbolo della classe contadina): anche altri indumenti tipici sono spesso nominati, come lo *slen-dhang* (scialle), il *sarung* (panno che si avvolge in vita) e, in generale, il tessuto *batik*, abiti tradizionali giavanesi ancora oggi simbolo del costume e delle locali.

Esempi: «Slendhang batik kawrung» («lo scialle *batik* a tracolla» utilizzato per cullare i bambini in *Lela Ledhung*) e «Murah sandhang pangan wekasane» («abiti e cibo in tutto e per tutto modesti», in *Meh Rahina*).

(9) *Wong ayu/wong manis/gadis manis/cah ayu* (bel ragazzo/bella ragazza): una bellezza che di solito è associata alla giovinezza, purezza e semplicità, un ‘bellezza naturale’, considerata un ideale giavanese.

Esempi: «Dhasar ayu» («bellezza naturale», riferito ad una fanciulla che danza e veste abiti tradizionali, in *Ngimpi*).

(10) *Lahir batin* (terreno e spirituale – da *mohon maaf lahir batin* – espressione islamica) e altre espressioni spirituali come *tanggung bisa mukti* (colui che è responsabile della salvezza) o *Hiang Maha Suci* (entità suprema), o il più generico *dewa* (‘divinità’ o ‘spirito’): sono tutti epiteti per una divinità che non si collega ad una specifica iconografia ma piuttosto a un’entità suprema, divina, che può rappresentare ogni culto riconosciuto dalla costituzione indonesiana (principalmente santi islamici, divinità induiste o spiriti animisti).

Esempi: «momong putro lahir lan batine» («colui che si prende cura della prole nel corpo e nella mente», in *Dadi Ati*); «tanggung bisa mukti» («il responsabile dell’illuminazione spirituale», in *Aja Lamis*).

Volendo trarre le somme da questa indagine terminologica, i temi e sotto-temi più ricorrenti emersi sono:

1. Nostalgia per una Giava del tempo passato
2. Sotto-temi: lavoro nei campi, condizioni di vita frugali, momenti conviviali di vita di villaggio e attimi simbolici della giornata (albe e tramonti, che ricorrono anche in contesti cerimoniali), abiti tradizionali.
3. Amore
4. Sotto-temi: promessa, amore nostalgico, amore impossibile e struggente, lontananza/promesse inattese, grazia e bellezza associata all'ideale femminile giavanese
5. Misticismo giavanese
6. Sotto-temi: sogni, leggende popolari, spiritismo/animismo, insegnamenti dei profeti islamici, insegnamenti dal passato o dalla mitologia, trasmissione di conoscenze e saggezza popolare.

La nostalgia del 'tempo passato' si manifesta nelle espressioni linguistiche legate alla vita quotidiana e alle attività della popolazione, il cui valore viene riconosciuto e celebrato attraverso la musica *langgam*.

Il tema dell'amore, in particolare quello struggente e nostalgico, ricorrente nei testi *langgam*, può essere interpretato come una metafora della condizione politica del paese durante la lotta per l'indipendenza: una terra ferita che cerca di ricostruire la propria identità e dignità. Soprattutto il sotto-tema della promessa (*janji*) può essere letto come una riaffermazione di speranza e fiducia nella costruzione di una nuova Indonesia fondata sui valori di giustizia, uguaglianza e libertà. Vi sono anche altri topoi letterari legati al concetto di 'popolo'. Un esempio significativo è la ricorrenza del termine *nyambut gawe*, che evoca un ideale di lavoro di fatica (nei campi) ma al tempo stesso accettato con serenità, poiché parte integrante del ciclo della vita quotidiana. Questo *topos*, spesso presente nelle canzoni giavanesi, richiama l'idea delle persone che si uniscono per lavorare e portare a termine un compito. È spesso associato al concetto di *gotong royong* (lett. 'prendere e portare insieme', inteso metaforicamente come 'aiuto reciproco') che rimanda alla cooperazione e al sostegno tra i membri di una comunità, e al termine *guyub rukun* ('vivere in armonia'), che trasmette un senso di concordia e unità tra le persone, traducibile approssimativamente come 'essere in pace e concordia'. Queste espressioni sottolineano l'importanza della solidarietà, della collaborazione e delle relazioni pacifiche tra i membri di una società. Il misticismo e l'islamismo giavanese, influenzati dal sufismo (distante dalla corrente più radicale dell'Islam contemporaneo) rappresentano un elemento di coesione fondamentale. Non solo rafforzano l'idea di speranza e fiducia in un futuro migliore in un clima di pace e unità, ma accentuano anche alcuni tratti caratteristici del pensiero giavanese, come il valore della pazienza (*sabar*, 'calma'), altro termine che ricorre spesso). Questo concetto è ben espresso nell'ultimo verso del poema *Asmarandana Ojo Turu Sore Kaki*: «wong melek sabar narima» («coloro che sapranno attendere saranno ricompensati»), con il sottinteso che la ricompensa verrà da una forza divina superiore alle urgenze e ai bisogni terreni.

Uno dei *langgam* più iconici – probabilmente il più celebre, eseguito in ogni occasione – è *Caping Gunung* (lett. 'cappello a forma di montagna' o

‘cappello a punta’, in riferimento al tipico copricapo di paglia conico usato dai contadini nei campi). Composto da Gesang Martohartono, noto come Pak Gesang (1917-2010), questo brano racchiude molti dei *topoi* letterari frequentemente più ricorrenti nei *langgam*.<sup>48</sup>

Tabella 2. *Testo del langgam Caping Gunung (Cappello a punta) con traduzione*

<i>Dek jaman berjuang</i>	Al tempo delle lotte [coloniali]
<i>Njur kelingan anak lanang</i>	Io ricordo un ragazzo
<i>Mbiyen tak openi</i>	Di cui mi prendevo cura
<i>Neng saiki ono ngendi</i>	Ma ora, dove sarà?
<i>Jarene wes menang</i>	Diceva che eravamo già liberi
<i>Keturutan sing digadang</i>	Che avevamo ottenuto ciò che volevamo
<i>Mbiyen ninggal janji</i>	Mi ha lasciato questa promessa
<i>Neng saiki opo lali</i>	Ma ora, l'avrà dimenticata?
<i>Neng gunung tak cadongi sego jagong</i>	Sulle montagne, mangio del riso di mais
<i>Yen mendong tak silihi caping gunung</i>	Quando è nuvoloso, indosso il cappello a punta
<i>Sukur biso nyawang</i>	Spero che possa rivederlo
<i>Gunung ndeso dadi rejo</i>	Ora il villaggio montano è affollato
<i>Dene ora ilang</i>	Prima poi si dissolveranno
<i>Gone podo loro lopo</i>	I ricordi dei tempi di sofferenza

Il testo racconta la storia di una donna che ricorda il periodo delle lotte coloniali (la prima frase recita: «Dhek jaman berjuang», «Durante il tempo delle lotte»), quando offrì rifugio ad un ragazzo e se ne prese cura, introducendolo alle consuetudini del villaggio. Tuttavia, dopo l'indipendenza nazionale, il giovane lascia il villaggio e non vi fa più ritorno, nonostante la sua 'promessa'. La donna, dunque, si interroga sul suo destino. Questo rappresenta non solo un vivido ricordo di un'epoca di tumulti e lotte per la liberazione, una anche una testimonianza della proverbiale ospitalità della gente di villaggio e del valore delle sue tradizioni. Nel brano emergono i temi della vita di villaggio, della promessa, dell'amore e della nostalgia – intesa, in questo caso, come l'amore materno per un figlio – insieme al ricordo delle lotte coloniali.<sup>49</sup> L'idea di cooperazione e di sforzo congiunto per realizzare un ideale di nazione idilliaco e nostalgico, fondato sui valori 'tradizionali', permea i *langgam*, trasmettendo agli ascoltatori un senso di unità e collaborazione. Attraverso la musica, viene enfatizzata l'importanza di lavorare insieme per il bene comune, rafforzando il senso di appartenenza alla collettività. Questo sentimento di coesione è ulteriormente amplificato dalla natura stessa del *langgam*, una forma musicale accessibile a tutti e capace di adattarsi a qualsiasi contesto, dal più cerimoniale al più quotidiano.

48. Testo tratto dalla raccolta *Langgam karawitan*, ed. Martono.

49. Per un'analisi più dettagliata di questo brano si veda MELONI, *Showtime for the sindhen*.

## 5. Canzoni per il *gamelan*: l'elaborazione musicale dai *ketawang* ai *langgam* e la nuova predominanza della linea vocale

Nella teoria del *karawitan* (musica *gamelan* classica giavanese) i brani sono classificati in base alla forma, determinata principalmente nel numero di pulsazioni per ciclo di *gong* e la loro suddivisione in gruppi di quattro note (*gatra*), scanditi in semi-cicli da alcune famiglie di *gong* (*kenong*, *kempul*, *ketuk*, *kempyang*). Questo sistema è rappresentato graficamente nel sistema locale di notazione cifrata (*kepatihan*). La scansione ritmica operata dai *gong* marca l'alternarsi delle cadenze forti e deboli della melodia fissa, sulla quale vengono eseguite le variazioni simultanee dai diversi strumenti, inclusa la voce. Nei brani classici del *gamelan*, non esiste un'esecuzione identica a un'altra: tutto si basa sull'improvvisazione e sull'interazione tra i musicisti. Il numero di pulsazioni per ciclo di *gong* determina anche la lunghezza e la complessità del brano, seguendo un ordine gerarchico: si parte dalle tipologie di brani con meno pulsazioni per ciclo (i *lancaran*) fino ad arrivare a quelle più elaborate, come i *gendhing ageng*.<sup>50</sup>

Tabella 3. *Forme dei brani classici per gamelan*

<i>Lancaran</i>	8 pulsazioni per ciclo di <i>gong</i>	La melodia fissa si compone di due <i>gatra</i> , scanditi da un colpo di <i>kenong</i> .
<i>Ketawang</i>	16 pulsazioni per ciclo di <i>gong</i>	La melodia fissa si compone di quattro <i>gatra</i> , scanditi da due colpi di <i>kenong</i> .
<i>Ladrang</i>	32 pulsazioni per ciclo di <i>gong</i>	La melodia fissa si compone di otto <i>gatra</i> , scanditi da quattro colpi di <i>kenong</i> .
<i>Gendhing</i>	64, 128 o 256 pulsazioni per ciclo di <i>gong</i>	La melodia fissa si compone di 16, 32 o 64 <i>gatra</i> , la cui scansione dei <i>kenong</i> può variare a seconda della tipologia di brano.

I *ketawang* sono brani composti da 16 pulsazioni per ciclo di *gong*, con una struttura basata su quattro *gatra* (gruppi di quattro note per ciclo di *gong*) e due *kenongan* (colpi di *kenong* che demarcano i semicicli). Solitamente, i *ketawang* si articolano in due sezioni: una più grave (*ompok*) e una più acuta (*ngelik*). L'*ompok* ha un ruolo secondario, poiché il *ketawang* è un genere a forte carattere vocale. Una prova di questa caratteristica è l'uso della stessa melodia fissa per l'*ompok* di diversi *ketawang*, a conferma del fatto che l'elemento principale risiede nell'elaborazione vocale più che nella melodia strumentale in sé.<sup>51</sup> I cambi di *irama* (tempo) nei *ketawang* sono frequenti e possono variare dal primo *irama* (il più veloce) al *rangkep* (il più lento). L'elaborazione del canto *sindhèn* avviene solitamente nel secondo e nel terzo *irama*, e più raramente nel *rangkep*, che è meno comune rispetto ad altri brani più complessi,

50. Questa classificazione rappresenta solo una descrizione sommaria. Ognuna di queste forme presenta caratteristiche particolari nella scansione ritmica e nelle tecniche di esecuzione, PICKVANCE, *A Gamelan manual*.

51. PICKVANCE, *A Gamelan manual*, p. 67.



Pur mantenendo la stessa 'struttura colotomica',<sup>53</sup> il canto non è elaborato secondo la tecnica improvvisativa su testi poetici dal significato oscuro. La *sindhén* esegue una linea melodica generalmente strutturata in forma A, A<sub>1</sub>, B, A<sub>1</sub>, che ricorda la forma strofica di una canzone in  $\frac{4}{4}$ . Le due sezioni dell'*ompak* e dello *ngelik* rimangono, ma la parte dello *ngelik* viene qui definita *sekar* o *lagu* ('canto' o 'canzone'), mentre l'*ompak* si riduce a una breve introduzione strumentale. L'*irama* più comune del *langgam* è, come il *ketawang*, l'*irama II*, sebbene un passaggio all'*irama rangkep* sia spesso parte essenziale della performance, soprattutto nel teatro delle ombre. Il *langgam* può essere eseguito sia da un coro di più *sindhén*, in *irama II*, sia da una *sindhén* solista, solitamente in *irama rangkep*, dove il ritmo è meno regolare e il canto ha maggiore libertà. Tuttavia, lo stile rimane prettamente sillabico e distante dall'improvvisazione tipica del canto classico.

I *langgam* rappresentano anche un passo importante verso l'emancipazione della linea vocale rispetto ai brani classici, nei quali la voce femminile è solo una delle molte variazioni simultanee, sebbene quella più in risalto per libertà virtuosistiche e per questioni acustiche.<sup>54</sup> Tra i principali compositori di *langgam* si annoverano celebri marionettisti e musicisti, come Ki Narthosabdho, Pak Gesang e Ki Joko Mujoko Raharjo, autori dei brani più noti del genere (rispettivamente *Aja Lamis* e *Meh Rahina*; *Caping Nggunung* e *Ali Ali*; *Ngimpi*). Tutti questi brani condividono la stessa struttura musicale e le stesse modalità di esecuzione, ovvero:

1. Un *macapat* (o *bawa*) oppure una formula vocale introduttiva (*buka celuk*)
2. Una sezione *ompak* strumentale sul registro grave
3. Una sezione *ngelik* cantata sul registro acuto, in *irama II* con possibile transizione al *rangkep*, dopo almeno una ripetizione del ciclo di melodia fissa scandito dal grande *gong*.

Nonostante i *langgam* condividano le stesse caratteristiche formali, essi differiscono per *laras* (scala), e *pathet* (modo). Ad esempio, mentre i *langgam* di Narthosabdho sono perlopiù in scala *pélog* (nei modi *nem* o *barang* e più raramente *lima*), Pak Gesang è noto per alcuni dei pochi *langgam* in scala *sléndro* – la stessa in cui vengono spesso intonati i brani classici, specialmente quelli legati al teatro delle ombre – come *Ali Ali* e *Caping Nggunung*. Il brano che riporto qui come esempio, *Ngimpi* (Sogno), composto da Ki Joko Mujoko Raharjo, è uno dei rari casi di *langgam* in *pathet sléndro sanga miring*, un modo della scala *sléndro* 'distorto', ovvero modulato sulla scala *pélog*. Questo conferisce alla musica un'emotività e una drammaticità particolari, talvolta utilizzate per accentuare il carattere solenne e mistico di alcune scene del teatro delle ombre. L'indefinitezza scalare del brano, in bilico tra le altezze di *sléndro* e *pélog*, crea una sensazione sospesa.

Ki Joko faceva parte della troupe di Ki Narthosabdho, *Condhong Raos*,

53. KUNST, *Music in Java*.

54. MELONI, *Sounding like a sindhen*.

e divenne celebre dopo la scomparsa del predecessore. Secondo Benamou questa troupe è una delle più professionali nella storia recente del *gamelan* e del teatro delle ombre, sebbene, secondo Supanggih, il suo repertorio fosse limitato a brani di carattere più leggero rispetto alla tradizione classica.<sup>55</sup> *Ngimpi* è oggi uno dei *langgam* più eseguiti, soprattutto negli interludi del teatro delle ombre. La melodia fissa strumentale, suonata sul *gamelan* in *sléndro sanga* (non modulato) e cantata in *sléndro miring* (modulato), è strutturata in due sezioni, *ompak* e *ngelik*, ciascuna di 16 pulsazioni per ciclo di *gong*, come un normale *ketawang*. Il brano è solitamente eseguito a partire dallo *ngelik*, nell'*irama II*.

L'analisi che segue si basa su una registrazione effettuata personalmente durante una performance a Surakarta dalla troupe della nota marionettista Wulan Sri Panjang Mas. Nell'esecuzione, una delle sue giovani *sindhen* canta il primo ciclo del brano nell'*irama II*, mentre la marionettista stessa affronta la più complessa transizione all'*irama rangkep*. L'esecuzione si apre con Wulan che intona il poema associato al *langgam*, elaborandolo a modo suo e arricchendolo con abbellimenti in stile vocale sundanese, conferendo così un tocco 'esotico' al brano. Dopo questa introduzione, la marionettista invita la giovane *sindhen* a proseguire. Quest'ultima avvia il brano con il *buka celuk*, un'introduzione vocale che sostituisce l'introduzione strumentale (*buka bonang* o *buka rebab*). Il brano è eseguito in 'soft playing': gli strumenti 'melodici' suonano variazioni mentre i metallofoni, che eseguono melodia fissa (*saron*, *demung* etc.), si riducono in numero e in dinamica, permettendo così alla voce della cantante di emergere e creare un tessuto musicale più fluido (Audio 1 ; cfr. Figure 7 e 8).<sup>56</sup>

Si nota subito il contrasto tra la melodia fissa, suonata dal *gamelan* in *sléndro sanga* (dove le note cadenzali principali sono 5 e 1, sebbene il brano termini sulla nota 2, cadenza forte del corrispondente *pathet* nella scala *pélog*), e la melodia vocale, eseguita in *sléndro miring* (dove le note barrate rappresentano le altezze della scala *pélog*). Questa particolarità deriva dalla natura stessa del *langgam*, in cui è la linea vocale a determinare l'accompagnamento strumentale e non viceversa. Poiché la melodia fissa è composta (*titi laras tetap*, ovvero non soggetta a improvvisazione), l'elaborazione vocale della *sindhen* si limita a semplici abbellimenti, senza la libertà ritmica tipica del canto classico. Nonostante il *langgam* sia un genere per voce solista femminile, nella prassi odierna viene talvolta eseguito in coro (soprattutto nella sua versione contemporanea influenzata dal *dangdut*) o più frequentemente condiviso tra due o più *sindhen*, che si alternano tra le ripetizioni del ciclo. Sebbene la cantante possa apportare lievi modifiche rispetto alla versione scritta nei libretti (come avviene in questo caso), la variazione personale è limitata all'aggiunta di qualche nota o di qualche *wiletan* (melisma). In questa esecuzione, il primo ciclo è

55. BENAMOU, *Rasa, Affection and intuition*, p. 147; SUPANGGAH, *Campursari*.

56. Nota per la corretta lettura della trascrizione: il sistema utilizzato è il *kepatihan* con l'aggiunta di alcuni segni diacritici. La nota sbarrata indica che la nota è in *laras miring* ('modulata' dalla scala *sléndro* alla scala *pélog*).

*Ngelik*

*Irama II (sindhen) – min. 0.14*

**Balungan:** . . . . 2̇ i 6 5

**Sindhen:** . . . . . 1̇ 2̇ 1̇ . 1̇ 2̇<sup>TT</sup> . . 2̇ 1̇ 5 . 3 3 2 3 5 5<sup>S</sup>  
 Sri- pat sri- pit le-mbe-ha- ne mrak ke- sim- pir

**Balungan:** 3 5 6 i 3 5 3 ②

**Sindhen:** . . . . 3 5 5 5<sup>S</sup> 1 2 3 2 1 1 5 5 . 2 2 2 . 1 1 1 1 1 2  
 Gan-dhes lu- wes wi- ra- ga- ne ang-lam- la- mi

**Penggerong** 3 5 2 1  
 Sing sa-yuk sing ru-kun

**Balungan:** i 2̇ 6 i 2̇ i 6 5

**Sindhen:** . . . . . 1̇ 2̇<sup>TT</sup> 1̇ . 6 i<sup>TT</sup> . . 2̇ 1̇ 5 5 . 3 3 2 3 5 5<sup>S</sup>  
 Se- det sing- set be-sus-ang- ga- di bu- sa- na

**Balungan:** 3 5 6 i 3 5 3 ②

**Sindhen:** . . . . 3 5 5 6 1 . 2 2 1 1 5 5 . 2 2 2 1 2 2  
*e Wulan* Dha-sar a- yu mrak si- ke- nya tan ku- ci- wa

**Balungan:** 5 6 i 6 i 6 5 3

**Sindhen:** . . . . . 6 6 2̇ 1̇ 1̇ 6 . 1̇ 2̇ 1̇ 1̇ 1̇ . 6 6 2̇ 1̇ 1̇ 1̇ . 5 3 3 3 3  
 Tak cak- e- ti a- dhuh me- sem se- pet ma-du

**Balungan:** 2 1 6 5 1 5 6 ①

**Sindhen:** . . . . . 1̇ i<sup>TT</sup> 1̇ 6 5<sup>S</sup> . 1 1 1 5 5<sup>S</sup> . 3 2 1 2 1 1 . 6 1 2 1 1 1  
*e Wulan* No- ra sran- ta tak gan-dheng ma- lah gu- mu-yu

Figura 7. Trascrizione del *langgam Ngimpi* eseguito da una giovane *sindhen* durante uno spettacolo di teatro delle ombre (parte I)

interpretato dalla giovane *sindhen*, mentre la marionettista Wulan interviene in alcuni punti per rafforzare la linea vocale e sostenere la cantante. I cantanti uomini eseguono brevi vocalizzi di riempimento: la formula standard «Sing sayuk sing rukun» nel terzo *gatra* e il semplice vocalizzo «Oh» nel penultimo *gatra*. Questi interventi maschili hanno la funzione di ‘colmare i vuoti’ della melodia quando la *sindhen* non canta, secondo un’estetica di ‘pienezza vocale’, tipica dei brani giavanesi negli *irama* lenti. La *sindhen* attacca sempre dopo la seconda pulsazione della melodia fissa, come avviene anche nei brani classici. Dopo una breve transizione strumentale sull’*ompak*, durante la quale avviene il cambio di *irama*, i musicisti passano all’*irama rangkep* e iniziano un nuovo ciclo *ngelik*, intonato stavolta da Sri Wulan (Figure 9 e 10).

**Balungan:**    i        2        6        i        2        i        6        5

**Sindhen:**    . . . . . 1 2 1 . 6 i<sup>II</sup> . . 2<sup>3</sup> 1 6 3 . 3 3 2 3 5 5<sup>5555</sup>

Ka- ton    bun-gah    ke-nya kang pin- dha ap- sa- ri

**Balungan:**    3        5        6        i        3        5        3        ②

**Sindhen:**    . . . . . 3 5 5<sup>555</sup> 6 1 . 3 2 1 1 5 5 . 3 2 3 1 2 2

Ku- ci wa- ne ka- beh ma- u a-mung ngim-mpi

**Penggerong**    . 3 5 5 3 2 1

**e Wulan**    OH \_\_\_\_\_

**Ompak (transizione strumentale cambio irama) – min. 2.30**

i 2 6 i 2 i 6 5 3 5 6 i 2 1 6 ①

Figura 8. Trascrizione del *langgam Ngimpi* eseguito da una giovane sindhen durante uno spettacolo di teatro delle ombre (parte II, con transizione strumentale)

In questo *irama*, l'ulteriore rallentamento temporale consente un'elaborazione strumentale più articolata e un canto più disteso, con possibilità di ulteriori ornamentazioni. Questa prassi è comune nell'*irama rangkep*, tipico dei grandi *gendhing* classici, ma presente anche in alcuni *langgam* eseguiti in questo *irama*. In realtà, il *rangkep* non è un vero e proprio *irama* (poiché non comporta il raddoppiamento o la quadruplicazione delle durate nella melodia fissa), ma piuttosto un trattamento dell'*irama III*, che ne determina un ulteriore rallentamento. Ciò permette di eseguire più ornamentazioni e alcune tecniche vocali come l'*andhegan* (incipit a voce sola che segna la ripresa di un brano), preceduto da un *mandek* ('arresto strumentale'), come si nota alla terza frase («Sedet singset») e alla settima («Katon bunga»). Si verifica un progressivo rallentamento, fino all'arresto totale della melodia strumentale, sancito dagli *alok* (vocalizzi di incitamento) dei cantanti uomini, articolati su un glissando ascendente («Eeeeeeee» o «Yeeeeeee») e uno discendente («Ohhhhhh»). A questo punto, la *sindhen* può pronunciare una frase ironica, scherzando con i cantanti uomini, oppure proseguire con l'*andhegan* (attacco a voce sola), che viene solitamente introdotto dal *grimingan* o *thing-thingan*, ovvero un incipit delle note che la *sindhen* andrà ad intonare. La melodia strumentale riprende dopo tre pulsazioni di pausa, e il flusso melodico continua. La prassi dei vocalizzi seguiti da un'interazione ironica tra cantanti uomini e donne è mutuata dalla musica delle aree rurali, come Banyumas, ed è recentemente entrata a far parte dello stile cortese. Questo rappresenta un altro elemento che unisce i due poli, quello colto e quello popolare, nello stesso genere musicale. L'*andhegan* è un momento di respiro e pausa, che può diventare motivo di gioco e interazione tra i musicisti e le cantanti. È particolarmente apprezzato nel teatro delle ombre per le opportunità di gioco e rilassamento della tensione che offre. Inoltre, costituisce una prova canora per la cantante. Il brano, intitolato 'Sogno', si articola quindi secondo la struttura tipica del *langgam*:

*Irama Rangkep (Wulan) - min. 3.11*

**Balungan:** i 2 6 i 2 i 6 5

**Sindhen:** . . . . i 2̣ ị . ị ị² . . 2̣³ ị 5̣ . 3̣ 3̣ 2̣ 3̣ 5̣ 5̣⁵⁵⁵  
Sri- pat sri- pit le- mbe-ha- ne mrak ke- sim- pir

**Balungan:** 3 5 6 i 3 5 3 ②

**Sindhen:** . . . . 3 5 5̣⁵⁵⁵ 5̣ 6̣ 1̣ 3̣ 3̣ 2̣ 1̣ 1̣ 5̣ 5̣ . 3̣ 2̣ 3̣ 1̣ 2̣ 2̣  
Gan-dhes lu- wes wi- ra- ga- ne ang-lam- la- mi

**Penggerong** 1̣ 2̣ 3̣ . 2̣ 2̣ . 1̣ 2̣ 2̣ 3̣ . 2̣ 2̣  
La la le la le la la la le la le

**Balungan:** . . . . i 2 ̣ i 6 5

**Sindhen:** . . . . i 2̣ⁱ¹² ị . 6̣ ị . 2̣³ ị 5̣ 5̣⁵⁵⁵⁵⁶ . 3̣ 3̣ 2̣ 3̣ 5̣ 5̣⁵⁵⁵  
andhegan Se- det sing- set be-sus-ang-ga- di bu- sa- na

*Penggerong* Eeeee Ohhhh mandek

Figura 9. Trascrizione del *langgam Ngimpi* eseguito dalla marionettista Sri Wulan durante uno spettacolo di teatro delle ombre (parte I)

**Balungan:** 3 5 6 i 3 5 3 ②

**Sindhen:** . . . . 3 5 5̣ 6̣ 1̣ 2̣ 3̣ 2̣ 1̣ 1̣ 5̣ 5̣⁵⁵⁵ . 3̣ 2̣ 3̣ 1̣ 2̣ 2̣  
Dha-sar a- yu mrak si- ke- nya tan ku- ci- wa

**Penggerong** . 3̣ 5̣ . 5̣ 3̣ . 2̣ 1̣  
E oh E oh Oh ah

**Balungan:** 5 6 i 6 i 6 5 3

**Sindhen:** . . . . . 6̣ 6̣ ị ị¹²¹ 6̣ . ị ị 6̣ . 6̣ 6̣ . 3̣ 6̣ . 2̣⁸² 3̣  
Tak cak-e- ti a- dhuh me- sem se- pet ma- du

**Balungan:** 2 1 6 5 1 5 6 ①

**Sindhen:** . . . . . ị ị ị 6̣ 5̣⁵⁵⁵⁶ . 1̣ 1̣ 1̣ 5̣ 5̣ . 3̣ 2̣ 1̣¹²¹ 6̣ 1̣ 1̣  
No- ra sran- ta Tak gan-dheng ma- lah gu- mu- yu

**Balungan:** . . . . i 2 ̣ i 6 5

**Sindhen:** . . . . . ị 2̣ⁱ² ị . 6̣ ị¹¹ . . 2̣³ ị 5̣ 5̣⁵⁵⁵⁵⁶ . 3̣ 3̣²³ 2̣ 3̣ 5̣ 5̣  
andhegan Ka- ton bun-gah ke-nya kang pin- dha ap- sa- ri

*Penggerong* Yeeee Ohhhh mandek

**Balungan:** 3 5 6 i 3 5 3 ②

**Sindhen:** . . . . 3 5 5̣⁵⁵⁵ 6̣ 1̣ . 3̣ 2̣ 1̣ 1̣ 5̣ 5̣⁵⁵⁵⁵⁶ . 3̣ 2̣ 3̣ 1̣ 2̣ 2̣²²²²  
Ku- ci wa- ne ka- beh ma- u a-mung ngim- mpi

*Penggerong* Oh ah Yu-Yu Oh ah Yu Yu Oh ah

Figura 10. Trascrizione del *langgam Ngimpi* eseguito dalla marionettista Sri Wulan durante uno spettacolo di teatro delle ombre (parte II)

A  
 Sripat sripit  
 Lembehane mrak kesimping  
 Gandhes luwes wiragane anglamlami

A<sub>1</sub>  
 Sedhet singset  
 Besus angadi busana  
 Dhasar ayu maksih kenya tan kuciwa

B  
 Dak caketi  
 Adhuh mesem sepet madu  
 Nora sronto tak gandheng malah gumuyu

A<sub>1</sub>  
 Katon bungah  
 Kenya kang pindha hapsari  
 Kuciwane kabeh mau, amung ngimpi

La melodia si ripete quasi identica nelle sezioni A e A<sub>1</sub>, con l'unica differenza nella formula cadenzale finale, e cambia nella sezione B, che costituisce spesso quella che nei libretti è indicata come 'Ref.' (*refrain*), ossia un ritornello. In questo il *langgam* assume la forma di una canzone, come i brani *kroncong*.

Il testo descrive l'apparizione di una figura femminile ideale, caratterizzata da movimenti graziosi (*sripat-sripit*) e un portamento elegante (*lembehané mrak kesimpir*), modi seducenti e soavi (*gandhes luwes wiragane*). Questi tratti si sviluppano in un climax crescente, enfatizzando sempre di più le qualità celestiali della ragazza, alla quale ci si riferisce con il termine usato per descrivere giovani fanciulle vergini (*kenya*). Vengono elogiati la bellezza dei suoi abiti (*besus angadi busana*) e la sua bellezza naturale (*dhasar ayu*), e l'ammiratore la guarda solo con rapide occhiate (*sedhet singset*), avvicinandosi progressivamente (*dak caketi*) fino a poter ammirare il suo sorriso (*mesem*), dolce come il miele (*sepet madu*). Questo verso, che segna il punto di massimo avvicinamento dell'interlocutore all'apparizione e pone l'accento su un particolare elemento (il sorriso della giovane), coincide con la parte B della melodia, fungendo da punto di svolta. Il climax culmina subito dopo, nel penultimo verso della strofa successiva, quando la ragazza viene paragonata a una ninfa (*hapsari*), per poi scendere bruscamente nell'ultimo verso, quando l'enunciatore si rende conto che l'apparizione celestiale era in realtà 'soltanto un sogno' (*amung ngimpi*). Se tentiamo una lettura metaforica di questo testo, potrebbe simboleggiare la bellezza effimera di un'Indonesia di un 'tempo passato', rappresentata dalla raffinatezza e dall'eleganza, ma che in definitiva è solo un sogno, una promessa non mantenuta.

Questo testo, si distingue dalla maggior parte degli altri *langgam*, che trattano prevalentemente temi amorosi 'terreni' o raccontano scene di vita quotidiana di villaggio, con occasionali riferimenti storici, implicazioni poli-

tico-sociali o argomenti leggeri legati al gioco e allo scherzo.<sup>57</sup> Se lo inseriamo nella classificazione dei *topoi* letterari di cui sopra, il tema del sogno potrebbe essere associato sia al misticismo che alla promessa di un panorama idilliaco. In questo *langgam* troviamo anche una raffigurazione altamente rappresentativa dell'ideale femminile giavanese, caratterizzato dalla grazia e dalla raffinatezza: movimenti soavi che ricordano quelli di una danzatrice e fattezze sfuggenti e irraggiungibili, come in un sogno, che rimandano all'idea di una ninfa celeste (*hapasara* o *hapsari* nel linguaggio poetico del testo). Questo ideale si incarna nella *sindhen* e, più in generale, nell'artista donna giavanese di retaggio cortese. Il sorriso (*mesem*), dolce come il miele (*sepet madu*), rappresenta un elemento determinante nell'ideale femminile, che le *sindhen* non dovrebbero mai dimenticare di esibire, qualunque sia la loro attività durante la performance. Questi elementi contribuiscono a rafforzare il legame tra il brano musicale e il genere che esso rappresenta, avvicinandolo alla sfera 'raffinata' (*halus*).

Quello presentato è solo uno dei molti casi di studio che si potrebbero analizzare. Il processo evidenziato dalla crescente composizione e diffusione di questo tipo di brani a partire dal secondo dopoguerra mostra come, man mano che la figura della *sindhen* si distacca dall'ideale cortese e si dirige verso una dimensione più 'popolare' e moderna, i repertori per *gamelan* subiscono lievi ma continue e significative trasformazioni, anche grazie all'opera di musicisti e compositori noti, per lo più legati all'ambiente del teatro delle ombre. In questa serie di micro-innovazioni nel vasto, fluido e complesso tessuto della tradizione, la voce assume un ruolo predominante e sempre più marcato all'interno dei repertori, così come la prassi *sindhen* si espande nelle diverse arti performative del repertorio giavanese, apportando una ricchezza 'estetica' e musicale, visibile nel trattamento vocale dei repertori e nell'inclusione di generi neo-tradizionali, prettamente vocali, che vengono inglobati nel repertorio classico e ne diventano parte integrante. È certo, però, che se da un lato l'espansione dei repertori e la predominanza della linea vocale rappresentano un arricchimento, dall'altro le innovazioni tendono ad appiattire il tessuto melodico, cristallizzandolo in forme sempre più strofiche e lineari, a scapito delle tecniche improvvisative e dell'elaborazione di variazioni simultanee, caratteristiche della musica *gamelan* più classica. Una *sindhen* che esegue un *langgam* deve memorizzare la melodia e, eventualmente, eseguire alcune ornamentazioni nel suo stile personale (come nel caso di Nyi Wulan), ma non è tenuta a conoscere le tecniche di elaborazione delle formule melodiche, le combinazioni dei metri poetici giavanesi o i testi antichi.

All'interno dei *langgam*, i *cengkok* appaiono cristallizzati in formule melodiche e cadenzali fisse che si ripetono in diversi brani composti secondo lo stesso schema musicale, intrecciandosi con i *topoi* letterari ricorrenti. Que-

57. In un altro *langgam*, intitolato *Si Kucing* (Il gatto), composto da Nartosabdo, si affronta sempre l'argomento del sogno ma in tema ironico: l'interlocutore sogna un avvicinamento con la persona amata, per poi scoprire, al risveglio, che non stava abbracciando altri che il suo gatto.

sto dà l'impressione che siano 'tutti uguali' (o molto simili al primo ascolto), ma conferisce loro anche un forte carattere identitario, oltre a una facilità di memorizzazione e diffusione, due caratteristiche fondamentali per un genere 'popolare'. Sebbene faccia parte della complessa tradizione del *gamelan*, in cui ogni esecuzione è unica e i testi sono sfuggenti e oscuri, il *langgam* si distingue come un repertorio 'popolare' per *gamelan*, un genere che è al contempo regionale e nazionale. È una musica del popolo giavanese e indonesiano che supera le differenze sociali e di genere.

## 6. Conclusione

Alla luce delle analisi e riflessioni condotte, si può affermare che il repertorio *langgam* dimostra come la musica *gamelan* sia una realtà complessa e multiforme, e come, nell'ambito di una tradizione viva e vibrante come quella giavanese, sia impossibile separare la pratica musicale dalle trasformazioni socioculturali in atto. Anche le 'tradizioni' che sembrano più conservative e presentarsi come irremovibili capisaldi della 'cultura alta' o ufficiale (che viaggia attraverso canali istituzionali), sono in realtà il risultato di diverse istanze e convergenze, che includono linguaggi e codici espressivi mutuati proprio da quella che, in molti tentativi di restauro dei costumi e preservazione della tradizione, viene considerata una cultura 'bassa' ('grezza', letteralmente, nel caso indonesiano). Ma è proprio questa convergenza e scambio che consente alla tradizione di rinnovarsi, rimanendo sempre attuale e rappresentativa di tutti coloro che ne determinano la creazione, fruizione e diffusione.

La rapida diffusione dei *langgam* dimostra anche la velocità dei cambiamenti che hanno investito la figura della cantante femminile e, di conseguenza, le relazioni di genere che regolano le arti giavanesi più conservative. I diversi repertori sembrano riflettere non solo diverse tecniche vocali, ma anche diversi *embodiment* della figura stessa della cantante (considerata un modello di iper-femminilità giavanese): da un lato i *gendhing* della tradizione, cantati con compostezza utilizzando una tecnica vocale complessa e intonando testi in giavanese antico; dall'altro i brani del repertorio neo-tradizionale (*macapat* e *langgam*), spesso mescolati con ritmi e sonorità provenienti da generi popolari e di consumo come il *campursari* e *dangdut*, cantati con un'espressività più intensa, libera e talvolta volutamente ammiccante.

Molte canzoni *langgam* presentano testi che riflettono il contesto storico e politico in cui sono state create. Alcune contengono riferimenti diretti alla lotta per l'indipendenza e alle sofferenze patite durante l'occupazione giapponese. I testi della canzone *Jangkrik Genggong* paragonano il suono di un grillo in gabbia all'atmosfera opprimente dell'occupazione. Un'altra canzone, *Ronggowarsito*, elogia il poeta e nazionalista giavanese Ronggowarsito, che visse durante il periodo coloniale olandese ed è stato un precursore del movimento per l'indipendenza. Queste e altre canzoni *langgam* testimoniano il legame

del genere con le realtà politiche e sociali del periodo, nonché la sua capacità di fungere da forma di resistenza ed espressione per il popolo indonesiano.

I *langgam* sono stati spesso considerati *kasar* perché provenienti dal basso, nati dalla commistione di musiche di matrice popolare e transculturale, associati a figure femminili di dubbia reputazione e per molti anni contrapposti alla celestiale figura della cantante cortese. Ma proprio per questo sono stati amati dal popolo, raffinati nel tempo grazie all'incontro e fusione con gli stili del *gamelan* cortese, con linguaggi, arrangiamenti e significati profondi. Si sono uniti a quei *topoi* identificativi di un periodo di lotte per la resistenza al colonialismo e per l'unità nazionale, con melodie semplici e cantabili che la popolazione poteva memorizzare più facilmente rispetto alle complesse variazioni vocali del canto classico. Per questo motivo, i *langgam*, pur essendo poco considerati nella letteratura, sono da ritenersi tra i generi musicali più rappresentativi non solo della tradizione del *gamelan* giavanese, ma dell'intera storia della musica indonesiana, abbracciando gli ambiti del colto e del popolare e incarnando il motto indonesiano *bhinneka tunggal ika* ('unità nella diversità').

#### BIBLIOGRAFIA

- BECKER, Judith, *Kroncong, Indonesian Popular Music*, «Asian Music» 7/1 (1975), pp. 14-19.
- BENAMOU, Marc, *Rasa in Javanese Musical Aesthetics*, PhD diss., UMI, Ann Arbor (Mich.) 1998.
- BENAMOU, Marc, *Rasa: Affect and Intuition in Javanese Musical Aesthetics*, Oxford University Press, Oxford 2016.
- BRAKEL-PAPENHUIJZEN, Clara, *The Bedhaya Court Dances of Central Java*, Brill, Leiden-New York 1992.
- COOPER, Nancy, *Retuning Javanese Identities: The Ironies of a Popular Genre*, «Asian Music», 46/2 (2015), pp. 55-88.
- ERB, Maribeth – FAUCHER, Carol – SULISTYANTO, Priyambudi, eds., *Regionalism in Post-Suharto Indonesia*, Routledge, Londra-New York 2005.
- GITOSAPRODJO R.M.S. [?], ed., *Primbon Cakepan Tembang Lengkap Klasik Populer dan Kreasi Baru Untuk Bawa, Gerong, Sindhen, Dolanan, Langgam, Cendrawasih*, Sukoharjo-Surakarta 2013.
- HOOD, Mantle, *The Evolution of Javanese Gamelan. Book I: Music of the Roaring Sea*, International Institute for Comparative Music Studies, Heinrichshofen-New York 1980.

- HOBSBAWM, Eric – RANGER, Terence, eds., *The Invention of Tradition*, Cambridge University Press, Cambridge 1983.
- KEPPY, Peter, *Southeast Asia in the Age of Jazz: Locating Popular Culture in the Colonial Philippines and Indonesia*, «Journal of Southeast Asian Studies», 44/3 (2013), pp. 444-464.
- KUNST, Jaap, *Music in Java. Its History, its Theory and its Technique*, Nijhoff, The Hague 1973.
- LOCKARD, Craig, *Dance of Life: Popular Music and Politics in Souteast Asia*, University of Hawaii Press, Honolulu 1998.
- MARTONO, Suropto H. – SRIWIDODO, eds., *Langgam Karawitan Jawi Jangkep*, Cendrawasih, Sukoharjo-Surakarta 2012.
- MCGRAW, Andy, *Feeling Time in Indonesian Langgam Jawa*, «Asian Music», 53/2 (2022), pp. 110-138.
- MCPHEE, Colin, *Music in Bali*, Yale University Press, Yale 1966.
- MELONI, Iliara, *La Voce Delle Sindhen: Contesti, Repertori, Stili e Processi di Trasformazione del Canto Femminile a Giava*, Tesi di dottorato, La Sapienza Università di Roma, Roma 2019.
- , *Show Time for the Sindhen or the Time of Limbukan: New Performance Practices and Musical Repertoires in the Comic Interlude of Yogyakarta Wayang Kulit*, in *Patterns of Change in the Traditional Music of Southeast Asia*, a cura di Giovanni Giuriati, Nota, Udine 2022.
- , *Sindhen: il Canto Femminile nell'Isola di Giava*, Neoclassica, Roma 2022.
- MELONI, Iliara – SPINELLI, Silvia, *Sounding like a Sindhen. First Results of an Ethno-Phoniatric Investigation on the Javanese Female Voices*, «Sound Ethnographies», 3/2 (2021), pp. 75-111.
- MOJALES, Resil B., *The Formation of Filipino Nationality Under U.S. Colonial Rule*, «Philippine Quarterly of Culture and Society», 34/1 (2006), pp. 11-32.
- MRÁZEK, Jan, *Phenomenology of a Puppet Theatre*, KITLV Press, Leiden 2005.
- PEMBERTON, John, *On the Subject of Java*, Cornell University Press, Ithaca-New York 1994.
- PICKVANCE, Richard, *A Gamelan Manual. A Player's Guide to the Central Javanese Gamelan*, Jaman Mas Books, London 2005.
- RICKFLES, Merle C., *A History of Modern Indonesia Since C. 1200*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2008.

- RUSSEL, Peter Skelchy, *If There are Stars in the Sky: Waldjinah and Keroncong in Postcolonial Indonesia*, PhD diss., Stanford University Press, Riverside 2015.
- SHILS, Edward, *Tradition*, University of Chicago Press, Chicago 2006.
- SORRELL, Neil, *A Guide to the Gamelan*, Faber and Faber, London-Boston 1990.
- SPILLER, Henry, *Gamelan the Traditional Sound of Indonesia*, ABC-CLIO, Santa Barbara 2004.
- STANDIFORD, Hannah, *The Voices of Women in Langgam Jawa*, «SEM Student News Issue», 17/2 (2021), pp. 1-4.
- SUMARSAM, *Gamelan: Cultural Interaction and Musical Development in Central Java*, The University of Chicago Press, Chicago 1995.
- SUPANGGAH, Rahayu, *Campur Sari: A Reflection*, «Asian Music», 34/2 (2003), pp. 1-20.
- TENZER, Michael, *Balinese Music*, Periplus Editions, Singapore 1994.
- VAN DOORN, Jacques, *Javanese society in regional perspective: some historical and sociological aspects*, CASP Erasmus University, Rotterdam 1980.
- VICKERS, Adrian, *A Brief History of Modern Indonesia*, Cambridge University Press, Cambridge 2005.
- YAMPOLSKI, Philip, *Three Genres of Indonesian Popular Music: Genre, Hybridity, and Globalization, 1960-2012*, «Asian Music», 44/2 (2013), pp. 24-80.

#### DISCOGRAFIA

- Sindhen Trio*, Gamelan of Central Java X, Felmay fy8144, 2008.
- NARTOSABDHO, Ki, *Ngimpi*, 1 audiocassetta, Fajar 9283, 1990.
- WALDJINAH, *Langgam jawa Terpopuler*, 1 audiocassetta, Fajar 1.210.689.4-504, 1989-90.



ILARIA MELONI

NOTA BIOGRAFICA Ilaria Meloni è ricercatrice *tenure track* in Etnomusicologia presso La Sapienza Università di Roma, e direttrice dell'orchestra *gamelan* Gong Wisnu Wara presso l'Ambasciata d'Indonesia a Roma. Ha condotto sette anni ricerca sul canto femminile giavanese (2013-2020). Nel 2022 ha pubblicato la monografia *Sindhén: il canto femminile nell'isola di Giava* con Neoclassica.

BIOGRAPHICAL NOTE Ilaria Meloni is tenure track researcher in Ethnomusicology at La Sapienza University of Rome, and coordinator of the *gamelan* orchestra Gong Wisnu Wara the Indonesian Embassy in Rome. She conducted seven years research on Javanese female singing (2013-2020). In 2022, she has published the monograph *Sindhén: Female Singing on the Island of Java* with Neoclassica.