



Eric Antoni

D'altrove ed ora

Le musiche dell'Europa e dell'Indonesia si ignorarono per un'infinità di tempo: allorché finalmente entrarono in contatto, fu probabilmente inevitabile che si giudicassero reciprocamente strane e aliene. Del resto non poteva andare altrimenti per la mentalità di allora - specialmente nell'Europa del XIX° secolo così certa della propria superiorità - quindi è veramente notevole che due musicisti, fra i più significativi delle rispettive culture, Debussy e Bartók, abbiano saputo “sentire” nel senso più concretamente umile (l'udito) e più sottile (la comprensione) ciò che aveva di tanto essenziale e di universale quella musica proveniente da così lontano.

Nel 1889, all'epoca in cui Debussy lo scoprì, questo mondo sonoro e musicale non era per niente considerato, a malapena era catalogato negli archivi dei nostri musei, mentre Bartók vi giunse negli anni Venti e Trenta del XX° secolo.

Il loro approccio alla musica indonesiana fu differente e anche l'uso che ne fecero questi due creatori fra i più originali e innovativi del loro tempo; cercheremo di individuarne i percorsi e le problematiche.

1 – *Un clavicembalo a campane* - Debussy ⁽¹⁾

È accertato ed è fuori discussione che Debussy scoprì la musica gamelan Sundanese all'Esposizione Universale di Parigi nel 1889. Il fatto che ciò sia “entrato nella leggenda” lo rende sì accettabile, ma come fatto più immaginato che analizzato, quindi ridotto al rango di nozione lontana, astratta, distratta. Peraltro questo ci porta a tralasciare di chiederci quale sia stato effettivamente in Debussy l'impatto reale di questa sua scoperta, quale parte del suo essere - intima, organica, sensuale - fu colpita da quella musica e come riuscì a coglierne il significato profondo là dove praticamente tutti percepivano solo un guazzabuglio di campanacci metallici scossi da genti considerate sottomesse e colonizzate. Prima di tutto, quello che accadde allora, non fu un'illuminazione intellettuale profetica e di puro spirito, ma un'esperienza corporale e spirituale, poiché quello che percepì allora attraverso l'orecchio del musicista, lo avrà ovviamente recepito anche con il cuore, con i nervi, con il sesso, con il cervello di un uomo in carne ed ossa.

E, d'altra parte, affinché tale uomo “sentisse” della musica, della grande musica, doveva proprio essere Achille-Claude Debussy, e non altri.

C'era bisogno di tutto un processo creativo che non poteva incarnarsi che in lui, un percorso iniziato fin dall'infanzia, condotto con intelligenza e intuito strettamente legati.

È necessario inoltre notare che questa sua sensibilità per la musica dei gamelan non poteva che verificarsi in un momento preciso della sua evoluzione personale, ma anche della Storia della musica e della storia generale dei popoli europei. Senza dubbio bisognava essere un musicista francese nato nel 1862, interiormente svincolato da Wagner e dal wagnerismo che dominavano la scena musicale europea dell'epoca e lo spirito di tutti i musicisti della sua generazione. Prima dell'analisi e ancor prima dell'ascolto dei gamelan che aveva appena scoperto, ricevette uno scossone non riportato né come fatto storicamente avvenuto, né come leggenda più o meno veridica. Uno shock decisivo, poiché fu colpito all'improvviso e visceralmente da quegli strumenti dal timbro e dalle sonorità molto particolari: i gamelan sono contemporaneamente metallofoni dai timbri acuti e gong dal suono più grave che, trasportati nella nostra area culturale, corrisponderebbero ad una orchestra formata dal tintinnio del glockenspiel di Papageno e dal rimbombo di alcune delle nostre campane, insomma: un carillon di campane. Ben radicato nella sua terra natale, i nervi ben tesi, ben prima di qualsiasi analisi di ciò che ascoltava, tutta la sua persona fu colpita da quell'evento sonoro che risuonava in lui esattamente dove, fin dall'infanzia, carillon, campane e altre percussioni di metallo avevano trovato l'a loro cassa di risonanza e stimolato tutta una serie di sensazioni organiche, energetiche, emotive, erotiche...

La consapevolezza del musicista, l'ammirazione e l'analisi dello scrittore, lo studio dei ritmi e delle modalità caratteristiche della musica che lo aveva conquistato, tutto questo fu successivo.

Le testimonianze⁽³⁾ di due suoi contemporanei che lo videro suonare il



Claude-Achille Debussy fotografato nel 1908 da Nadar.

A pag. 3
Gong indonesiano appartenuto a
Giacinto Scelsi.
Collezione di strumenti musicali del
Musao Casa Scelsi.



Bela Bartók in una fotografia del 1927

pianoforte sono eloquenti: parlano eloquentemente delle impellenti possessioni di un uomo dalla musica “imperniata nel corpo”. Il compositore Gabriel Pierné, uno dei suoi compagni di classe al Conservatorio dice:

“... Si precipitava letteralmente sulla tastiera e ne traeva a forza gli effetti. Sembrava arrabbiato contro lo strumento, con bruschi atti impulsivi, soffiando rumorosamente nei tratti difficili. Questi difetti si attenuavano fino ad ottenere effetti di incredibile morbida dolcezza.”

E ancora, il poeta Léon-Paul Fargue che lo conobbe molto più tardi, rileva: “Sembrava desse vita alla tastiera. La cullava, le parlava dolcemente come un cavaliere al suo cavallo, come un pastore al suo gregge come un battitore di grano ai suoi buoi.”

La musica che avrebbe composto in seguito conferma questa impressione con gli effetti che induce a sua volta su coloro che la suonano bene.⁽⁴⁾

E lo stesso pianista che aveva messo in musica l'anno precedente la vertigine infantile dei “Chevaux de bois” di Verlaine⁽⁵⁾ (“... Girare cento torri, girare mille giri / Girare spesso e girare sempre...”)⁽⁶⁾ che un bel giorno del 1889 si sarebbe imbattuto, così per caso, in una vertiginosa tastiera di campane chiamata “gamelan”; a due passi dalla Tour Eiffel mentre si celebrava la sua erezione nel cielo di Parigi. Anche quando si riflette nell'acqua profonda dei suoi pozzi (l'anello di Mélisande...) e sembra essere trattenuta da quelle acque stagnanti, la musica di Debussy è in continuo movimento. **Lo fa sempre tenendo presente il principio la cui perfetta allegoria è la corsa dei cavalli di legno di Verlaine: girare attorno al proprio asse.** Anche se il suo movimento è immobile, come ha potuto rimarcare Vladimir Jankélévitch. Ed è in questo che riproduce bene il *perpetuum mobile* immobile del gamelan e proprio per questo ha cambiato profondamente l'etica e l'estetica della musica occidentale e ha avuto un tale impatto nel XX° secolo.

Girate, vibrare, fondetevi! Sono questi i momenti di vertigine, dove la vita corporea sommerge la presenza a sé stessa della coscienza, che Debussy metterà al centro della sua musica.

Alla radice di ogni risveglio alla musica, c'è sempre un comportamento “pre-riflessivo”, come dicono i filosofi, che determina esperienze che non sono né oggettivate né verbalizzate dal soggetto che le vive. Debussy fu quel musicista che giunse a ritrovarle in se stesso e farle rivivere pur mantenendo la giusta distanza che gli ha permesso di guardarle e, infine, trasformarle in musica. Gli dobbiamo alcune opere orchestrali magistrali, un'opera di bellezza insondabile, delle *Images* (chiamate giustamente...), “*Cloches à travers les feuilles*”⁽⁶⁾, in particolare, due libri di preludi e studi per pianoforte, tre ultime sonate per vari strumenti, e la rivelazione di nuovi orizzonti per i musicisti del futuro...

2 – Dall'isola di Bali - Bartók ⁽²⁾

Bisognava essere nati in Ungheria nel 1881, suddito di un impero dominato dalla lingua e dalla cultura tedesca e decidere di partire a dorso d'asino, nel 1905, per raccogliere le meraviglie dei canti popolari e delle danze che ancora ritmavano la vita dei contadini e dei montanari delle contrade più remote dell'Ungheria, della Romania e dei Balcani. Bisognava essere ungherese, deciso, inflessibile e cosciente di una missione storica: salvare dall'oblio un patrimonio che avrebbe potuto rimanere in vita solo a condizione di essere “ricreato” da alcuni audaci compositori.

Oltre all'integrazione e alla trasformazione di temi e ritmi popolari, uno degli aspetti più caratteristici della musica di Bartók si basa nell'opposizione di due universi armonici complementari⁽⁷⁾: uno, cromatico, controlla movimenti circolari che provocano effetti a spirale, quasi mossi da un potente lavoro di **zangola***; l'altro, diatonico, produce slanci lineari, tratti ascendenti in espressioni seduttrici a guisa di **zampilli**. Le sue opere di maggior successo sono il frutto di queste **opposizioni**. Nel primo movimento della *Sonata per due pianoforti e percussioni* (1937) così come nel terzo movimento⁽⁸⁾, per esempio, è possibile percepire la loro lotta e soprattutto la loro reciproca intensificazione. Ci occuperemo di un'opera che non dura più di due minuti e tre secondi, il suo titolo “*De l'île de Bali*” indica una lontana alterità, ma anche un incontro tra ciò che proviene da laggiù e ciò che fiorisce qui. Si trova nella raccolta dei



Mikrokosmos per pianoforte composti da Béla Bartók dal 1926 al 1939, al culmine della sua arte, per l'educazione musicale del figlio Peter. Sei volumi in tutto, 153 pezzi per pianoforte, che ci conducono dalle prime “*Melodie all'unisono*” molto semplici fino alle “*Sei danze in ritmo bulgaro*” molto più complesse.

Quando, a metà percorso, troviamo il quarto volume di questo piccolo (micro) mondo (cosmo) si può già capire che qui si riflettono tutte le qualità del grande (macro) mondo della musica. Abbiamo incontrato i grandi predecessori, Couperin, per la precisione del tratto, Bach, per la tessitura delle linee melodiche, Schumann, per il senso della distanza.

Vi sono esercizi di contrappunto, melodie di accompagnamento e danze contadine dei luoghi d'origine del compositore (fra l'Ungheria, la Romania e la Transilvania), in un clima armonico in cui gli intervalli dissonanti considerati instabili, come le seconde e le quarte, i semitoni e le settime, hanno un ruolo molto più importante che nelle collezioni didattiche “normali”. Ci si addentra anche in modalità che la scrittura musicale colta aveva emarginato già dal XVII° secolo, in particolare i modi Dorico, Lidio e Frigio. Si affrontano infine, in questo volume, i ritmi asimmetrici provenienti dalla Bulgaria.

Più lirica della musica balinese, la musica dei *Mikrokosmos* è comunque incisiva e talvolta altrettanto percussiva di questa. C'è una parentela di temperamento innegabile tra le due musiche, che probabilmente ha contribuito ad attirare l'attenzione del compositore verso l'isola di Bali. Ma altri fattori più decisivi sono entrati in gioco, come potremo vedere.

Così, nel quarto volume dei *Mikrokosmos*, esattamente al numero 109, che ci fa l'isola di Bali, così **lontana** da questo *piccolo mondo*, fino ad ora quasi esclusivamente “**eurocentrico**”? Che cosa aveva dunque quella musica di tanto attuale per essere presentata come esempio al posto di altre, come elemento strategico di trasmissione di un senso musicale?

Spettacolo *Danang* fotografato a
Jiakarta a fine '800

Un'orchestra *Gamelan* fotografata a Jiakarta a fine '800

3 - Come l'immagine di un altro mondo

Ascoltiamo insieme l'opera poichè *YouTube* ci offre una preziosa opportunità di ascoltarla suonata e percossa da Bartók stesso[®], di cui si potrà apprezzare il fraseggio ondulato e il suono caldo, l'antitesi del gioco percussivo e asciutto spesso a lui attribuito per contrapporlo alla maniera di Debussy.

Ad un primo ascolto: il lavoro è composto da tre parti di cui la prima, *Andante*, è scritta in 6/8 ed è indicata *p dolce*. La seconda parte introduce un cambiamento di metrica, 4/4, di carattere *Risolto*, con intensità *f*, il tempo (la semiminima è a 96, la croma del movimento precedente era indicata 134) della direzione delle note (ascendenti) e infine la relazione tra le mani del pianista che suonano parallelamente. Inizia a 0'37" con una pausa da mezzo fino ad un *ff* (1'04"), che va a culminare (1'20") su due *Re* indicati *sf* (Sforzando), separati da una doppia ottava, che annuncia una terza parte durante la quale i due *Re* saranno tenuti con il pedale, "al di sotto" dei motivi già ascoltati nella prima parte, con la stessa indicazione di movimento - *Andante*, di metrica - 6/8, di intensità - *p dolce*. Il tutto conduce agli accordi indicati *pp* (1'52"), che punteggiano due piccole note (1'58), gli accordi si dissolvono fino alla fine (2'03").

Un secondo modello, in questo caso musicale, ci conduce in crescendo, fin dall'inizio (un arpeggio la cui nota perno è un *Re*) *p dolce*, fase **zangolata** e, a partire da 0'37", un movimento a **zampilli** sgorga fino all'impatto dei due *Re* (*ff sf*), punto culminante dell'opera, poi declina verso il finale. Le note si allontanano fino a scomparire per risorgere sotto nuova forma negli accordi (1'52) che saranno tenuti fino alla fine e ornati con due piccole note suonate simultaneamente, l'una nel grave, l'altra nell'acuto. Piccole note curiose che segnalano anche nella loro brevità lo zampillio dall'alto verso il basso, che tuttavia è stato possibile solo **allorchè il centro di emissione tonale *Re* giunge e si sviluppa**. Lungi dall'essere aneddotiche od ornamentali, esse coronano il movimento di elevazione in cui la musica ci ha impegnato fin dai primi arpeggi⁽¹⁰⁾.

Zangolatura cromatica e zampilli diatonici sono le componenti armoniche e cinematiche della musica di Bartók. Troviamo esattamente l'espressione più sintetica e e più strettamente legata al suo lavoro in questo piccolo pezzo fortemente centrato, proveniente dall'isola di Bali.



Commenti vari:

• L'opera è una sommatoria musicale ripiegata su se stessa, del tutto rivolta verso il dischiudersi del suo centro, il *Re*, che sembra assumere qui la stessa funzione della nota percossa dal Gong all'inizio del gamelan balinese e sovente ripresa fino al finale, di cui è anche il segnale. Ma il fatto che il Gong balinese contenga tutte le tensioni supportate dal gamelan va - innanzitutto e per così dire di autorità - nel senso delle cosmogonie orientali dove l'origine del mondo finisce sempre con l'assorbire il proprio futuro; nelle creazioni di Bartók, al contrario, il *Re* è coinvolto nel divenire del mondo di cui compie il progetto avviato dal primo arpeggio e intensificato da tutti i rapporti tonali nella trama dell'opera. Come due frammenti del tempo che scorre, sono due incarnazioni del divenire, due realizzazioni della tonalità, che sembrano incompatibili. Ricorderemo che per ciascuna, tuttavia, il "passaggio per il centro (tonale)" è essenziale. Ognuna di esse ne trarrà la propria energia, la propria forma e il proprio significato⁽¹¹⁾.

• Ad ogni frequenza vibratoria la sua risonanza psichica e il suo ricettore fisiologico⁽¹²⁾. Questo è altrettanto vero sia per le altezze musicali che per i colori considerati più caldi o più freddi secondo una gamma di toni che va dal più scuro al più chiaro. Una serie di note, è anche una gamma di toni che sono come sentimenti di sé graduati dal più aperto al più chiuso, dal più gaio al più triste. I musicisti occidentali non si sono mai sbagliati quando hanno centrato il loro lavoro su un tono, *Do*, *Re*, *Mi*, *Fa*, ecc. piuttosto che su un altro. I *Requiem* di Mozart e Fauré, per esempio, sono in *Re* e da Joannes-Sebastian Bach a César Franck, le opere più interiori del nostro repertorio classico, religiose o no sono tutte in *Re*⁽¹³⁾. In Occidente, il *Re*, caricato degli attributi simbolici di Saturno, sin dai tempi dell'antica Grecia e dell'Egitto, è legato a un senso di estraniamento di sé, subito o accettato. Nella tradizione gregoriana, il *Re* è il tono del sentimento di pace raggiunto da coloro che hanno saputo estraniarsi attraverso una corretta ascesi. Che Bartók abbia impostato "*De l'île de Bali*" sul *Re* e non su un'altra nota della scala dimostra quello che significa per lui il provenire da un'isola così remota e così intima, così strana e così attuale: un canto di pace lirico e sommesso, ben lontano da tutti i sortilegi esotici generalmente associati alla musica dei suoi gamelan.

4 - Un finale?

Si parla di due periodi dell'uomo musicale occidentale distanziati da una generazione che sono stati influenzati dalla musica indonesiana: Debussy il bambino affascinato dai carillon e annunciatore di una musica inconsueta, Bartók, il padre educatore del figlio e creatore della propria opera. L'incontro con i gamelan da parte di Debussy ha confermato le sue intuizioni più profonde. Per Bartók, è stata l'occasione per approfondire il proprio linguaggio, che gli permise di dare nuovo impulso all'ultimo periodo della sua vita creativa, la più feconda⁽¹⁴⁾. Molti compositori, molti movimenti musicali -e non dei meno importanti- si sono ispirati ai loro orientamenti e alle loro scoperte, dai minimalisti americani alla musica spettrale francese senza dimenticare molti jazzisti e avventurieri dai vasti orizzonti come György Ligeti o Giacinto Scelsi.

*Le point fixe
engendré
par la rotation
est au centre
de la sphère
de manière à former
par extrême intensité
l'extase
libératrice*

Versione originale del testo in francese dal titolo *Ailleurs et maintenant* in pubblicazione nella rivista franco-indonesiana "*Le Banian*" n° 15, Parigi, giugno 2013. La poesia alla fine è stata presa da: Giacinto Scelsi, *Cercles*. Ed. *Le parole gelate*, Roma 1986.

Note

- (1) 1862-1918
 - (2) 1881-1945
 - (3) Citato da Harry Halbreich, in *Claude Debussy* (Lockspeiser/Halbreich) p. 545, ed. Fayard.
 - (4) *Clair de lune* suonato in concerto dalla pianista canadese Angela Hewitt: <http://www.youtube.com/watch?v=-ip64cG7gK4>
 - (5) In *Ariettes oubliées* (1888) per piano e voce ; *Les chevaux de bois* <http://www.youtube.com/watch?v=Z8NkUJRE0j0>
 - (6) Si raccomanda di ascoltare eseguita dal gran virtuoso Arturo Benedetti Michelangeli. <http://www.youtube.com/watch?v=0YVtXU5PJ7Q>
 - (7) A questo soggetto consultare lo studio di Ernő Lendvai, *Introduction aux formes et harmonies Bartokiennes in Bartok, sa vie et son œuvre*, ed. Boosey & Hawkes, 1968, e il libro: *Bela Bartok, an analysis of his music*, Kahn&Averill ed. Et : <http://www.mi.sanu.ac.rs/vismath/lend/ind1.htm>
 - (8) Nell'interpretazione possente e meditata dello stesso Bartók con la moglie Ditta, in un lavoro di coppia: <http://www.youtube.com/watch?v=FMtUOsGE9ho>, per il primo movimento e <http://www.youtube.com/watch?v=kj2ua8ISgoQ> per il terzo.
 - (9) <http://www.youtube.com/watch?v=BKKI25hWnE>
 - (10) Inoltre, questo finale ricorda quello di *Cloches à travers les feuilles*. Infatti Bartók conosceva molto bene le opere di Debussy che eseguiva spesso in concerto. "Finale" e non "fine": stiamo parlando di opere musicali degne di questo nome, quindi non si dovrebbe mai parlare di una fine a significare il momento più lontano del suo inizio, ma di un finale che segnalando la conclusione di un processo creativo, rimanda alla genesi di questo, il suo centro e non solamente al suo inizio.
 - (11) Consultare a questo soggetto l'appassionante articolo di Catherine Basset, *Au-delà des apparences, morphologie des esthétiques et cosmologie à Bali*, in *Le Banian*, n° 9, giugno 2010.
 - (12) Sembra che il mondo "Indo-vedico" quello poi a cui appartiene Bali, sia molto più informato di noi su questo soggetto. Vedere: Lilian Silburn, *La Kundalini, l'énergie des profondeurs*, Les Deux Océans éd. (1983).
 - (13) Lo stesso Stanley Kubrick non si è sbagliato scegliendo la *Sarabanda* de Händel per accompagnare la lenta, dolorosa e glaciale dissoluzione del protagonista principale del suo film *Barry Lyndon*. *Sarabanda in Re^{min}*, naturalmente!
 - (14) *Musica per strumenti a corda, percussioni e celesta* (1936), *Sonata* per due pianoforti e percussioni (1937), *Concerto* per violino (1938), *Concerto* per orchestra (1943) etc.
- * Riferimento all'azione di zangolare l'Oceano di Latte da parte degli *Asura* e dei *Deva* che, con l'aiuto di *Visnu*, ottennero il *Nettare dell'Immortalità*. (n. d. t.)