

CREAZIONE/ESECUZIONE NELLE LAUNEDDAS
Due suonate a confronto

di Marco Lutz

Estratto da:

Paolo Bravi e Marco Lutz

CANTUS E NODAS

La musica di tradizione orale della Sardegna meridionale

Comune di Sestu

Assessorato alla Pubblica Istruzione, Cultura, Spettacolo e Tradizioni Popolari

Regione Autonoma della Sardegna

Assessorato della Pubblica Istruzione, Beni Culturali, Informazione, Spettacolo e Sport Servizio Lingua e Cultura Sarda, Editoria e Informazione

da un'idea di:

Associazione Culturale Musicale "Ennio Porrino" – Elmas

2005

CREAZIONE/ESECUZIONE NELLE LAUNEDDAS

Due suonate a confronto

di Marco Lutz

INTRODUZIONE

Nel 1982 Francesco Giannattasio e Bernard Lortat-Jacob evidenziarono come un criterio per valutare la vitalità della musica sarda (ma questo vale per le musiche di tradizione orale in genere) potesse essere quello di esaminare la sua capacità di rinnovarsi. Per fare questo, oltre a considerare aspetti quali il ricambio generazionale e la presenza della musica in occasioni tradizionali quali la festa (all'interno della quale essa svolge funzioni ben precise), i due etnomusicologi considerarono fondamentale valutare la capacità di rinnovamento del materiale musicale, il quale non doveva limitarsi a «riprodurre stereotipi così come avviene in una tradizione "folklorizzata"» [1982].

Una musica di tradizione orale, per essere vitale, deve dunque essere improvvisata. È bene però precisare che in ambito etnomusicologico questo termine non rimanda, come spesso accade nell'uso comune, ad un'idea di estro e spontaneità incondizionata di un artista talentato, ma piuttosto ad un processo «intermedio tra la riproduzione e la creazione» [Suliteanu 1976:97]; una composizione eseguita nel momento stesso dell'esecuzione derivante da un modello di riferimento. Tale modello è caratterizzato da elementi formali di numero finito (noti ai suonatori) e da regole combinatorie¹.

Uno degli obiettivi dell'analisi etnomusicologica è dunque quello di esplicitare il modello individuando gli elementi formali ricorrenti, ma soprattutto

¹ Per informazioni più dettagliate sul concetto di improvvisazione in etnomusicologica si veda LORTAT-JACOB 2005.

indicando le regole combinatorie che lo determinano. Per raggiungere quest'obiettivo, soprattutto in quelle tradizioni musicali in cui la musica strumentale è appannaggio di suonatori altamente specializzati se non addirittura professionisti, può rivelarsi assai utile un lavoro di analisi da parte dell'etnomusicologo che si avvalga della collaborazione attiva del suonatore. Un interessante precedente in questo senso è quello di Richard Widdess il quale, rilevando l'utilità di un coinvolgimento dell'esecutore o degli esecutori al processo di trascrizione e analisi, in particolare per le musiche con un significativo grado di improvvisazione, propone un'analisi di un canto del genere *dhrupad*² frutto della collaborazione con il cantante Ritwik Sanyal [2000].

LE LAUNEDDAS E L'ANALISI MACROSTRUTTURALE DI BENTZON

Nel 1969 il danese A.F. Weis Bentzon pubblica quella che a tutt'oggi rimane la più importante monografia sulle *launeddas*. Nel capitolo dedicato alla macrostruttura delle suonate di accompagnamento al ballo, egli sostiene che

«Grandi musicisti, come Efisio Melis, possono talvolta spiegare, per così dire, uno per uno tutti i passi che fanno nella progressione della linea musicale e condurre l'ascoltatore da un tema all'altro lungo linee di innovazione perfettamente esplicite» [2002:47].

Il modo più efficace per analizzare le suonate per *launeddas* è dunque quello di farlo assieme al suonatore:

«Per acquisire la necessaria capacità di comprendere a fondo la tradizione, io uso riascoltare subito ogni registrazione e farmi indicare questi passaggi dal suonatore stesso» [2002:48].

Questo lavoro di analisi macrostrutturale permise a Bentzon di suddividere le suonate in gruppi di *nodas*³ e individuare, all'interno di ogni gruppo, quelle

² Uno tra i più antichi generi di canto della musica vocale classica dell'India del Nord.

³ Per in concetto di *noda* si veda il saggio *La musica strumentale di tradizione orale nella Sardegna meridionale* presente in questo volume.

principali e quelle da esse derivate. Una delle esecuzioni analizzate è un *fiorassiu*⁴ eseguito dal noto suonatore Efisio Melis (1890-1970).

SU FIORASSIU : EFISIO MELIS E ANDREA PISU

Efisio Melis era originario di Villaputzu (CA), lo stesso paese in cui, a 94 anni di distanza è nato Andrea Pisu, un giovane suonatore di cui chi scrive ha registrato l'esecuzione di un *fiorassiu* (CD allegato, traccia 01). In una fase successiva, con la collaborazione di Andrea, ho analizzato la macrostruttura della sua esecuzione impiegando criteri analoghi a quelli proposti da Bentzon. Rappresentando graficamente la struttura delle due suonate diviene possibile la loro comparazione, dalla quale scaturiscono interessanti dati relativi alla vitalità della musica per *launeddas* (intesa come capacità di rinnovarsi), ai criteri di creazione/esecuzione impiegati dai suonatori per strutturare il ballo e dunque alle regole del modello improvvisativo.

È bene innanzitutto fornire alcune indicazioni che introducano alla struttura dei balli e che permettano dunque una più agevole lettura del grafico. La macrostruttura dei balli per *launeddas* si configura come una successione ininterrotta di unità ritmico-melodiche tripartite, tramandate da mastro ad allievo, dette *nodas*. Come ha evidenziato Bentzon, le *nodas* sono organizzate in gruppi. All'interno di ogni gruppo possono essere individuate una o due *nodas* principali e un numero non definito di variazioni di queste. Nel grafico⁵, sotto l'indicazione del gruppo vengono riportate le sequenze di *nodas* eseguite da Melis (M) e da Pisu (P). Per ogni gruppo vengono indicate con un numero (1, 2 ecc.) le *nodas* principali e con un numero seguito da una lettera minuscola (1a, 1b ecc.) le *nodas* identificabili come variazioni di queste. Il simbolo (#) completa il grafico nei casi in cui per lo stesso gruppo un suonatore esegua un numero di *nodas* inferiore rispetto all'altro. Sotto la prima *noda* di ogni gruppo si riporta un riferimento temporale relativo all'esecuzione del *fiorassiu* di Andrea Pisu (CD allegato, traccia 01).

⁴ Si intende un'esecuzione di un accompagnamento al ballo eseguita con lo strumento (cuntzertu) denominato *fiorassiu*. Tale esecuzione è contenuta in WEIS BENTZON 2002, CD allegato n.1, traccia 17.

⁵ Per entrambi i suonatori non viene rappresentata tutta la suonata; il grafico si interrompe nel momento in cui ha inizio il gruppo di *nodas* denominato *is furias*.

Gruppo 1	
M	1 2 1 2 1a
P	1 2 1 2a 1

00:11

Gruppo 2	
M	1a 1 1b 1 2 1
P	1 1b 1 2a 1 #

00:40

Gruppo 3	
M	1 1a 1b 2 1c 2a 1d 1
P	1 1a 1b 2 1c 2a 1d 1

01:15

Gruppo 4	
M	1a 1 1b 1a 1 1c 1
P	1a 1 1b 1d 1d # #

02:09

Gruppo 5	
M	# # # # # # #
P	1 1a 1b 1c 1c 2 2a 1d

02:44

Gruppo 6	
M	1 1a 1b 1 1a 1 1b 1b 1
P	1 1a 1b 1c 1 # # # #

03:40

Gruppo 7	
M	1a 1 1b 1c 2 1d 3 1e
P	1a 1f 1b # # # # #

04:02

Gruppo 8	
M	1 1 2 2a 1a 1b 1 1c 1c
P	1 1 2 2a 1a 1b 1 1d 1c

04:23

Gruppo 9	
M	1 1a 1b 1c 1d
P	1 1a 1c 1d #

05:03

Dall'analisi del grafico è possibile fare due ordini di considerazioni: le prime relative ad alcuni caratteri generali che contraddistinguono le suonate per *launeddas* (rilevabili dalle analogie tra i due esempi); le seconde riguardanti gli elementi di differenziazione e dunque le possibilità di rinnovamento del repertorio permessa dal modello (rilevabili dalle differenze tra i due esempi).

Caratteri generali

Come precedentemente ricordato, la struttura delle suonate per *launeddas* è caratterizzata da una continua successione di *nodas*. I suonatori organizzano mentalmente la loro suonata accorpendo le *nodas* in gruppi, che negli esempi analizzati, sono costituiti da un minimo di tre ad un massimo di nove elementi. Ognuno di questi gruppi è costituito da una o due (sporadicamente tre) *nodas* principali e da loro varianti. Il principio che regola i rapporti tra le *nodas* di uno stesso gruppo è quello che Bentzon ha definito *continuità tematica*:

«La struttura globale dei balli professionali è completamente retta dall'ideale estetico della continuità tematica, [...]. Esso esige due requisiti: a) che non ci siano ripetizioni di *nodas* in un gruppo, fatta eccezione per la *noda* principale, che può essere ripetuta alcune volte; b) che la differenza tra le *nodas* consecutive sia la minima possibile» [2002:60].

L'unica eccezione al principio di continuità tematica è costituito dall'inserimento di alcuni *passaggius*⁶, «brevi interludi introdotti in un gruppo per rompere la monotonia ritmica e melodica, che contrastano in modo sorprendente con le *nodas* vicine» [2002:60].

Dalla comparazione delle due suonate emergono alcuni aspetti, scarsamente messi in evidenza nella letteratura sul tema, ma chiaramente rilevabili dagli esempi analizzati e riscontrabili anche in molte altre registrazioni. Di fatto, nel sistema improvvisativo della musica per *launeddas*, si conferma come punto fisso una concezione lineare della suonata, caratterizzata da un continuo fluire di *nodas* sempre diverse, in contrapposizione con un concezione ciclica (caratteristica di molte danze di tradizione orale) che vede il periodico ripetersi di determinate cellule ritmico-melodiche. Ma non in contrapposizione con questo principio base, che riguarda la suonata nella sua interezza, è bene rilevare che, limitatamente all'ambito del gruppo, è possibile procedere in maniera non esattamente lineare. Dagli esempi analizzati si può infatti rilevare la seguente casistica:

- si esegue una *noda*, alcune sue variazioni, si passa alla successiva, si torna a variare la prima [1 - 1a - 1b - 2 - 1c - ...] (M, gruppo 3).
- la stessa variazione viene proposta più volte all'interno del gruppo [1 - 1a - 1b - 1 - 1a - ...] (M, gruppo 6)⁷.
- si esegue prima una variazione e poi la *noda* principale [1a - 1 - 1b - ...] (M, gruppo 4).

È inoltre interessante rilevare che ogni gruppo normalmente viene circoscritto eseguendo come ultima *noda* quella di apertura, o al limite una sua variante non troppo dissimile [1 - ... - 1; 1 - ... - 1a ecc].

⁶ Un esempio è la *noda* 3, gruppo 7 nella suonata di Efisio Melis.

⁷ Tale ripetizione della stessa variazione, più volte rilevata, contraddice il primo requisito della continuità tematica individuato da Bentzon.

Elementi di differenziazione

Osservando l'organizzazione delle *nodas* interna ad ogni gruppo; la casistica ci mostra la presenza di:

- *Gruppi uguali* : il gruppo 3 proposto da Pisu è un'esatta replica di quello di Melis; identico sia il numero delle *nodas* sia la loro struttura. Si ripetono uguali anche le variazioni delle *nodas* principali.
- *Gruppi simili* : il gruppo 8 suonato da Pisu ha lo stesso numero di elementi di quello di Melis. Anche la successione delle *nodas* è uguale, fatta eccezione per le ultime due in cui Melis propone la stessa variazione della *noda* principale (1c,1c) mentre Pisu propone come prima variazione una non eseguita da Melis (1d,1c). Nel gruppo 1, formato da cinque *nodas*, le prime tre sono uguali (1,2,1), mentre le ultime due si differenziano in maniera più rilevante rispetto all'esempio precedente poiché la variazione 2a proposta da Pisu è una *noda* anomala per lunghezza.
- *Gruppi con diversa lunghezza* : i restanti gruppi si differenziano per numero di *nodas*. Alcuni di questi presentano delle evidenti analogie nella concatenazione delle *nodas*, ma con un numero minore di variazioni da parte di un esecutore rispetto all'altro (gruppi 4, 6 e 9). Nel gruppo 2 Pisu ripropone la concatenazione di Melis omettendo la prima variazione (1a) e variando diversamente la seconda *noda* (2a). Nel gruppo 7, pur impiegando gli stessi materiali di riferimento (la stessa *noda* principali), Pisu propone una sequenza di *nodas* molto più breve (3 *nodas* contro le 8 di Melis) che riprendono, tranne una lieve differenza (1f a fronte di 1), le prime proposte da Melis.
- *Gruppi presenti in una sola delle due esecuzioni* : un intero gruppo (gruppo 5) che viene eseguito da Pisu non è presente nell'esecuzione di Melis.

CONCLUSIONI

L'analisi mostra una concezione macrostrutturale delle due suonate abbastanza simili. In realtà l'ambito di variabilità, soprattutto nel *fiorassiu*, uno tra gli strumenti più diffusi e con un corpus di *nodas* tra i più ampi, è molto maggiore e si possono trovare suonate con una concezione macrostrutturale che differisce in maniera assai più marcata. Le ragioni di questa similarità sono di varia natura e per essere comprese necessitano alcune precisazioni: innanzitutto deve essere considerato il fatto che Efisio Melis è reputato dalla

stragrande maggioranza dei suonatori (Pisu compreso) il più grande maestro del Novecento; le sue suonate, le prime mai registrate⁸, sono considerati dei classici, essenziali per la ricostruzione del patrimonio di *nodas*. In secondo luogo è bene precisare che Melis e Pisu, essendo entrambi di Vilaputzu, appartengono alla stessa area stilistica, quella del Sarrabus. Se a questo si aggiunge il fatto che Pisu, per la sua giovane età, appartiene a quella generazione di suonatori che hanno appreso il repertorio grazie a dinamiche tipiche dell'oralità secondaria, frequentando poco le case o le botteghe dei maestri e tanto registratori e mangianastri, è semplice comprendere le ragioni di questa similarità.

Proprio tale aspetto si rivela in questo caso di particolare interesse poiché la comparazione ci mostra come, anche nel caso di due suonate con una costruzione macrostrutturale molto simile, nella musica per *launeddas* continui a non esserci spazio per la mera replica. La suonata di Andrea Pisu, che qualche orecchio competente ma non analitico potrebbe considerare una copia di quella di Melis, ci mostra come, nonostante la formazione del primo sia avvenuta fondamentalmente attraverso l'ascolto delle esecuzioni "sempre identiche" del secondo, fortunatamente, anche nei giovani suonatori si continui a rifuggire il rischio di una tradizione stereotipa, standardizzata e "folklorizzata" che anzi mostra ancora oggi una eccezionale capacità di rinnovamento, specchio di una straordinaria vitalità musicale patrimonio di tutti i sardi.

⁸ Oltre alle registrazioni di Bentzon, effettuate nei primi anni Sessanta, Efsio Melis fu il protagonista delle prime registrazioni di carattere commerciale relative alla musica sarda effettuate a partire dal 1930.

BIBLIOGRAFIA

GIANNATTASIO, FRANCESCO / LORTAT-JACOB, BERNARD

1982 *Modalità di improvvisazione nella musica sarda*, Culture musicali n.1, pp. 3/36.

LORTAT-JACOB, BERNARD

2005 *Forme e condizioni dell'improvvisazione nelle musiche della tradizione orale*, in *Enciclopedia della musica*, vol. 5 (L'unità della musica), Einaudi, Torino, pp. 717/736.

SULITEANU, GIZHELA

1976 *Les implications psychologiques dans la structure du processus de l'improvisation: concernant le folklore roumain*, in «Yearbook of the International Folk Music Council», VIII, pp. 97/107.

WEIS BENTZON, ANDREAS FRIDOLIN

2002 *Launeddas*, Iscandula, Cagliari 2002, 2 voll. [ed. or. *The launeddas. A Sardinian folk-music instrument*, 2 voll. Akademisk Forlag, Copenhagen 1969.]

WIDDES, RICHARD

2000 *Coinvolgere gli esecutori nella trascrizione e nell'analisi del repertorio dhru-pad*, in Ignazio Macchiarella (a cura di), «Bollettino di Analisi e Teoria Musicale - Monografie G.A.T.M.», VII/1, pp. 73/99 [ed. or. 1994].