is launeddas

Ricerca su uno strumento musicale sardo condotta sul campo da Andreas Fridolin Weis Bentzon nel 1957-58 e 1962

SERIE REGIONALE
SARDEGNA

con uno scritto di
Diego Carpitella

GLI UOMINI LE OPERE I GIORNI

DISCHI DEL SOLE

DS 520/21

UNO STRUMENTO MUSICALE DELLA "CULTURA ALTRA"

Il folk-music revival (anche quello documentario di base) è stato soprattutto un fenomeno canoro, con notandosi, in tal senso, come un'ennesima filiazione del contenutismo romantico. Probabilmente se fosse stato un revival strumentistico avrebbe provocato meno discussioni e polemiche, anche se avrebbe fatto insorgere non poche difficoltà per le giustificazioni ideologiche. Naturalmente i se valgono quel che valgono. Ma non si può fare a meno di ricorrere a questa ipotesi quando si debbano scrivere due righe (con commozione ed amichevole ricordo) di premessa a questa importante antologia di launeddas, compilata con proprie registrazioni sul campo da Andreas Fridolin Weis Bentzon (doppia origine veneto-danese), deceduto appena trentacinquenne nel dicembre del 1971. Le sue The launeddas (Copenhagen, 1969) sono il lavoro più compiuto ed esatto che sia stato finora pubblicato sugli strumenti popolari italiani, anch'essi vittime, per quel che riguarda la descrizione e lo studio, dello orientamento letterario-contenutistico degli studi demologici tardo ottocenteschi e novecenteschi. Solo di recente si è tentato un primo inventario degli strumenti popolari italiani (1) e dei cinquanta e più che è possibile conteggiare, le launeddas sono indubbiamente quelli che hanno destato un maggiore interesse. Prima di Weis Bentzon solo il Fara (1913) (2) si era occupato dello strumento con qualche approssimazione ma anche con lodevole caparbietà positivistica.

Appartengono alla famiglia degli aerofoni (Sachs) ed hanno come compagne le zampogne e le cornamuse. Ma riprendiamo il motivo revivalistico: c'è da aggiungere che lo strumento musicale, soprattutto quello costruito da chi lo suona (secondo un'acuta osservazione del Caravaglios, 1936) (3), denota una profonda scelta musicale più che le parole. Queste ultime, infatti, possono anche essere autonome (in senso folklorico) e configurarsi come "concezione del mondo", ma spesso sono disturbate, lessicalmente e concettualmente, dalle zone urbane ed egemoni della cultura, rischiando talvolta di trasformarsi in una specie di cortina verbale che cela la sostanza etnica e politica del documento. A proposito di questa politicità, volendosi augurare un'azione politica nel campo della musica popolare (o folklorica) bisognerebbe sostenere l'istituzione di "scuole di strumenti popolari", di qualsiasi tipo, da inserire, marcusianamente parlando, nei "conservatori", spesso stolidamente egemoni, o nelle scuole di musica in genere, nelle cooperative, nei circoli operai, ecc. Ecco che il timore per l'astrattezza dello strumento si concreta in una azione culturale politicamente orientata. Provate a dire ad uno strumentista colto (il "solista" per intenderci) di suonare la zampogna, le nacchere, la ciaramella, il tamburello e le.. launeddas! Vi accorgerete come sia complesso l'incontro delle "due culture" (quella folklorica e quella colta). In tal senso vi è già una ricca aneddotica: il "solista" urbano-egemone che non riesce a suonare il jazz o le orchestre "philarmonia" del centro-europa che non riescono a star dietro al ritmo asimmetrico delle danze bulgare o ai modi zigani (Bartók). Il saper suonare o meno uno strumento diventa così un test reattivo radicale di cultura.

Le launeddas sono state tramandate attraverso il far musica "da bottega": cioè a livelli artigiani, con tutte le competizioni e le contraddizioni del caso. Si ricordano (come fa Weis Bentzon) storie "feroci" di invidia strumentistica: strumenti scomparsi, furti simulati, disguidi, tecniche non confessate, apprendisti ripudiati, etc. Comunque sono uno strumento che è andato gradualmente riducendo la sua presenza culturale grazie alla logica di una società consumistica che tende a farti sempre meno protagonista e sempre più spettatore della cultura (illudendoti di scegliere). Fortunatamente i suoni di questo strumento sono stati registrati e sono stati così "salvati". E quel gruppo di suonatori che sono ancora rimasti e continuano, imperterriti, nel loro rigore creativo-artigiano? Sarebbe augurabile che essi venissero ripescati, e diventassero maestri di suono, maestri di una cultura musicale di tradizione orale, prima che tutto rischi di essere tradotto nella chitarra revivalistica, talvolta opportuna ma spesso prevaricante come il vec

---

(1) v. le voci strumenti popolari italiani in R. LEYDI-S. MANTOVANI, Dizionario della musica popolare europea. Milano, Bompiani, 1970.

(2) G. FARA, Su uno strumento musicale sardo, in Rivista-Musicale Italiana, Torino, Fratelli Bocca, n. 4, 1913, p. 763 e sgg.; e n. 1, 1914, p. 13 e sgg.

(3) C. CARAVAGLIOS, Il folklore musicale in Italia. Napoli, Editrice Rispoli anonima, 1936.

chio pianoforte borghese. In alcuni paesi dell'Europa del nord o orientale, ad esempio, esistono cattedre d'insegnamento di strumenti tradizionali popolari, lì dove, cioè, la cultura urbana-colta non è stata il perno di una tradizione. Da noi, invece, dove la musica cittadina dal Rinascimento tiene banco incontrastata, proporre l'istituzione di scuole di strumenti popolari può sembrare una stravaganza populistica o svagatamente utopistica. In effetti l'insegnamento del suonare i cinquanta e più strumenti popolari italiani servirebbe, tra l'altro, ad esorcizzare tutte le omelie caramellose dei padrini dell' "educazione musicale", i quali sarebbero costretti a meditare sulle sopraffazioni che intendono operare in nome della musica maiuscola.

Weis Bentzon illustra anche la dimensione sociale dello strumento, il quale, non v'è dubbio, è assolutamente popolare con buona pace di coloro che ancora ostentano dubbi da cacasenno sull'autonomia della creatività folklorica: basterebbe soffermarsi sul fascino delle nodas (variazioni), la tecnica e la fantasia per realizzarle. Le launeddas sono popolari anche per altre ragioni: anzitutto la funzione, la norma ed il valore estetico come fatti sociali. Normativo e tradizionale è, infatti, il modo di costruzione dello strumento ed il modo di esecuzione. Funzionale ad occasioni rituali e cerimoniali sia nel passato che nel presente. Quanto al valore, esso viene di volta in volta contestualizzato, comunque non è quello estetico il primario. Orizzontale, cioè alla pari e tipicamente folklorico, è stato nel passato il dispositivo di creazione-mediazione-fruizione secondo una offerta ed una domanda "di commessa" da parte, naturalmente, della comunità contadina o pastorale che fosse. Oggi questo dispositivo non è più orizzontale ma diagonale: nel senso che i costruttori e suonatori di launeddas rappresentano un gruppo a sé, con minore o alcuna intercambiabilità tra creatore e fruitore, e con un tessuto sociale di mediazione che ha subito lacerazioni e trasformazioni. Ciò non vuol dire che le launeddas siano uno strumento definitivamente storico, solo che per non farlo diventare tale sarà opportuno celebrarlo alla pari di qualsiasi altro strumento. Un ultimo particolare: launeddas è un termine dialettale intraducibile in lingua.

Diego Carpitella

Andreas Fridolin Weis Bentzon (Copenaghen, 23 maggio 1936 - dicembre 1971) frequentò dal 1954 la facoltà di etnologia all'Università di Copenaghen, associandosi poi al Dansk Folkemidesamling (istituto danese per le ricerche folkloristiche). Soggiornò in Sardegna durante le vacanze nel 1952, nel 1953 e nel 1955. Nel 1957-1958 potè usufruire di una borsa di studio che gli permise di restare in Sardegna per un periodo di otto mesi e di raccogliere per il National museet (Museo nazionale danese) oggetti folkloristici. Numerosi suoi articoli sono stati pubblicati in riviste scientifiche di lingua inglese, francese e danese (per alcuni suoi scritti sulla Sardegna vedi la nota di A.M. Cirese riportata oltre; ricorderemo in aggiunta che un suo articolo dal titolo Is Launeddas è stato tradotto in italiano da Maria Giacobbe e pubblicato dalla rivista ichnusa. Sassari, Tipografia G. Gallieni, n. 45, pp. 19-33); aveva inoltre curato trasmissioni per la radio danese e norvegese. Weis Bentzon sapeva esprimersi in dialetto campidanese e parlava quasi perfettamente l'italiano e appunto in italiano stese lo scritto che pubblichiamo in questo fascicolo, apparso anche sul numero 4 di Brads (Bollettino del repertorio e dell'atlante demologico sardo, edito dall'Istituto di Studi e Cattedra di Storia delle tradizioni popolari - Università di Cagliari) preceduto da questa nota:

"Nel 1971, ancora molto giovane, è morto l'etnomusicologo danese Andreas Fridolin Weis Bentzon che tanti di noi, in Sardegna e in Italia, hanno personalmente conosciuto nel 1957-58 e nel 1962, mentre conduceva quelle ricerche che stanno alla base dei suoi due volumi sulle launeddas pubblicati nel 1969: un'opera di centrale importanza nel quadro degli studi etnomusicologici, sardi e non (1).

---

(1) The Launeddas. A Sardinian Folk-Music Instrument. Copenaghen, Acta Ethnomusicologica Danica n. 1, Akademisk Forlag, 1969, 2 voll. .
Tra gli altri scritti di Bentzon sulla Sardegna ci sono noti i seguenti:
Et sardisk folkemusik instrument. Budsikken 1959; Notes sur la vie musicale d'un village sarde in Folk, II, 1960, pp. 13-32; Launeddas, et sardisk folkemusikinstrument in Dansk Musiktidsskrift, n. 3, 1961, pp. 97-105.
Inoltre il Centro Nazionale Studi di Musica Popolare di Roma (di cui si veda in Catalogo sommario delle registrazioni 1948-1962 alle pp. 48, 39, 43, 111-115,

*/.

Due anni prima Gianni Bosio, purtroppo scomparso anch'egli prematuramente, aveva messo a punto il progetto di una collezione di dischi sardi da pubblicare nel quadro delle attività dell'Istituto Ernesto De Martino di Milano, e m'aveva chiesto di farmi tramite tra lui e Bentzon per un disco dedicato alle launeddas. Bentzon accettò la proposta: preparò e inviò i nastri (ora presso l'Istituto Ernesto De Martino) ed il 23 febbraio 1971 mi spedì, già in italiano, anche il testo di presentazione e di commento al progettato disco, accompagnandolo con una lettera in cui tra l'altro mi diceva: "Sono stato ricoverato all'ospedale per una operazione e perciò non ho potuto mandarlo prima". Era già il male che doveva stroncarlo.

Ci sembra ora giusto ricordare Andreas non solo a quanti lo conobbero e collaborarono con lui ma anche a tutta la Sardegna ed a tutti gli studiosi. E lo facciamo pubblicando la sua presentazione del disco dedicato alle launeddas: uno dei suoi ultimi scritti, o forse addirittura l'ultimo, significativamente rivolto alla terra cui s'era così profondamente legato per passione scientifica e per affetti umani.

13 settembre 1973.

Alberto M. Cirese"

Il testo di Weis Bentzon viene qui pubblicato con lievissimi adattamenti di carattere linguistico e grafico-sistematico rispetto al testo dattiloscritto inviato a Cirese.

Le sigle che nel testo seguono ai diversi brani rimandano probabilmente a una loro collocazione in nastri conservati presso il Dansk Folkemindesamling. La voce che introduce i brani del disco è quella di Weis Bentzon, che aveva curato personalmente il montaggio del nastro master conservato presso l'Istituto Ernesto De Martino.

(N.d.R.)

(segue nota 1)

228) conserva ai nn. 36 e 75 due raccolte di registrazioni che Weis Bentzon eseguì in Sardegna dal 9 dicembre 1957 al 5 giugno 1958, e dal 3 luglio al 10 settembre 1962.

LE LAUNEDDAS

Con questo disco ho il piacere di presentare quella cultura musicale che fioriva - e tuttora in parte fiorisce - intorno allo strumento musicale sardo, le launeddas. Sino alla fine del secolo scorso questo strumento era diffuso in tutta la Sardegna meridionale, ma al momento in cui svolsi le ricerche di cui questo disco è un risultato, ossia nel periodo tra il 1957 e il 1962, sopravviveva come attivo elemento culturale solo in due paesi, a Cabras, vicino a Oristano, e a Villaputzu nel Sarrabus, benchè si trovassero ancora persone capaci di suonarlo in molti altri posti.

Le launeddas consistono di 3 canne da suonarsi contemporaneamente, in quanto vi si applica una tecnica di fiato che permette di mantenere un flusso d'aria continuo nello strumento. Quindi sia da un punto di vista sonoro che anche da uno puramente storico, le launeddas si possono considerare come una zampogna senza sacco.

Delle tre canne l'una, "**su tumbu**", fa sempre da basso costante, si tiene nella mano sinistra insieme alla canna melodica più bassa "sa mankosa manna", mentre la canna melodica più acuta "sa mankosedda", si tiene a parte nella destra. Le due canne melodiche hanno cinque toni, il più grave dei quali "s'arrefinu", s'accorda insieme al basso, sicchè si fonde con questo e non si sente. In questo modo il suonatore di launeddas riesce a creare gli effetti di pausa.

Le launeddas vengono fabbricate in 8 toni fondamentali, "kunzertus", ciascuno dei quali esiste in svariate tonalità, e un suonatore di launeddas che sia ingaggiato per una festa porterà normalmente con sé 10-15 strumenti diversi. Qui di seguito si dà uno schema di kunzertus **oggi in uso**; per facilitarne la lettura, le tonalità in cui sono eseguiti sono state trasposte in sol maggiore; s'arrefinu è riportato fra parentesi:

Fiorassiu

Tumbu: SOL
Mankosa manna: (si) re mi fa# sol
Mankosedda: (re) sol la si do

Punt' 'e organu

Tumbu: SOL
Mankosa manna: (re) mi fa# sol la
Mankosedda: (sol) la si do re

Zampogna

Tumbu: SOL
Mankosa manna: (re) mi fa# sol la
Mankosedda: (re) sol la si do

Mediana

Tumbu: SOL
Mankosa manna: (sol) la si do re
Mankosedda: (re) fa# sol la si

Mediana a pipia

Tumbu: SOL
Mankosa manna: (sol) la si do re
Mankosedda: (re) sol la si do

Ispinellu

Tumbu: SOL
Mankosa manna: (sol) la si do re
Mankosedda: (re) fa# sol la si

Ispinellu a pipia

Tumbu: SOL
Mankosa manna: (sol) la si do re
Mankosedda: (re) sol la si do

Fiuda bagadia

Tumbu: SOL
Mankosa manna: (sol) la si do re
Mankosedda: si re mi fa# sol

La storia delle launeddas si perde nel buio della preistoria. Il fortunato ritrovamento di un bronzetto nuragico raffigurante un uomo che suona uno strumento di somiglianza indubitabile con le tre canne - le stesse che forse in questo momento si trovano tra le mani di un contadino sardo - testimonia l'ininterrotta presenza dello strumento in Sardegna per **2500-3000 anni.** Le launeddas non sono quindi un discendente diretto dell'aulos e della tibia greco-romani, ma hanno radici più lontane nel tempo, forse in modelli fenici, ma di certo non sappiamo niente. Svariati sono i particolari della tecnica musicale a cui si può attribuire una simile datazione, ma per quanto riguarda la musica stessa dobbiamo supporre che l'attività creativa autoctona del talento musicale sardo abbia cancellato

tutte le tracce delle antiche forme musicali, benchè in alcuni generi si riesca ancora ad afferrare un'eco della musica da ballo del primo medioevo. Comunque stiano le cose, è meglio sotto ogni aspetto non considerare lo strumento come un fossile, bensì come parte integrante di una cultura contadina europea del XX secolo, ed è in questa luce che intendo offrire qui appresso una breve panoramica dei vari generi che fioriscono intorno allo strumento e del posto che occupano nella vita sociale dei paesi della Sardegna meridionale.

FACCIATA A - IL BALLO

1. Ballu, Mediana a pipia. Antonio Lara.
DFS mgt RI 1962/3:2 + 3A:5

Questo brano è un esempio di ballo in cerchio della Sardegna meridionale, su ballu, come veniva suonato nelle regioni del Sarrabus, della Trexenta e del Campidano di Cagliari, qui eseguito dall'allora 76enne maestro di Villaputzu, Antonio Lara.

Il ballo in cerchio era il nucleo del repertorio dei suonatori di launeddas, di gran lunga il più ricco dal punto di vista musicale, e al tempo stesso condizione dell'esistenza sociale dello strumento, dal momento che i suonatori di launeddas erano musicisti di professione che si guadagnavano da vivere suonando ogni domenica ai balli in piazza.

Questo ballo collettivo era una vera e propria istituzione fino all'inizio degli anni '30, nella maggior parte dei paesi della Sardegna meridionale, ed aveva grande importanza per i giovani perchè costituiva una della poche possibilità di contatto ammesse tra uomini e donne non sposati; fungeva così, pur in circostanze di stretta vigilanza, da meccanismo di sblocco della consueta separazione dei due sessi. Si cominciava a ballare dopo la messa, poi si andava a casa a mangiare e nel pomeriggio si riprendeva per continuare fino a tarda sera.

I suonatori di launeddas erano ingaggiati dai giovani stessi di anno in anno e venivano pagati in grano dopo la mietitura; molti di loro potevano guadagnare abbastanza da viverci, nondimeno tutti avevano un altro mestiere, in genere come calzolai, e dal maestro da cui imparavano a fare le scarpe, imparavano anche a suonare. Avevano una posizione di prestigio nel paese, dove in special modo i suonatori più bravi e più famosi venivano festeggiati entusiasticamente da tutti, ricchi e poveri, giacchè l'ammirazione e l'entusiasmo per la loro musica erano perfettamente condivisi sia dai grandi proprietari terrieri che dai braccianti, e parecchi dei suonatori più quotati erano quasi sempre persone di condizioni molto umili, che riuscivano ad emergere e ad essere accettate nei circoli della buona società grazie al loro talento musicale. Era una prestazione che richiedeva sforzi quasi sovrumani, perchè dominata da una gelosia sfrenata tra i suonatori di launeddas che non trascuravano alcun mezzo per disturbare un collega o per tenere indietro chi tentava di farsi avanti. Di conseguenza il ragazzo di otto-dieci anni che volesse imparare a suonare le launeddas doveva fare sforzi enormi per arrivare a conoscere lo strumento. Dopo un apprendistato di circa due anni presso un maestro riluttante ed arrogante, il cui insegnamento volutamente inefficace si limitava alle frasi più semplici, doveva ingegnarsi per anni a riempire da sé le lacune dell'insegnamento ricevuto, girando di festa in festa per rubare in tutta segretezza motivi e variazioni ai suonatori già affermati senza che questi se ne accorgessero.

La musica che si sviluppò in questo contesto di rivalità e di prestigio è straordinariamente complicata, ma proverò a spiegare i principi fondamentali su cui si basa senza addentrarmi troppo nei dettagli tecnici.

Un brano di musica da ballo si svolge progressivamente come una serie di temi principali eseguiti su sequenza fissa, ognuno dei quali viene ampliato e variato. Questa sequenza di temi principali si chiama "s'iskala" ed è diversa per ogni kunzertu, in quanto uno degli ideali della musica per launeddas è che ogni kunzertu abbia una sua caratteristica particolare, il che non consente di trasporre temi e variazioni da un kunzertu a un altro. Un mediocre suonatore di launeddas può eseguire tutta s'iskala di un kunzertu in breve tempo, ma un bravo suonatore sa girare e rigirare a lungo ogni singolo tema e magari impiegare ore per eseguire la stessa sequenza. Per suonare bene le launeddas non basta suonare il singolo tema e agganciargli alcune variazioni, ma si richiede una linea evolutiva tale che ogni variazione nasca da quella che precede per condurre a quella che segue, sicchè il passaggio da un tema principale all'altro si realizza senza che si avverta una frattura tematica. Bisogna quin-

di essere esperti conoscitori della musica per launeddas per capire quando un suonatore finisce con un tema e attacca con un altro.

2. Tripidi. Fiorassiu. Felice Pili.
DFS mgt RI 1959/1A:3

Benchè le launeddas in questo secolo siano state suonate soprattutto nel sud della Sardegna, i suonatori di quelle regioni avevano sempre avuto nel loro repertorio un buon numero di balli in cerchio della Sardegna settentrionale, poichè ogni tanto venivano ingaggiati nei paesi del centro nord. Questo brano è un esempio di questo tipo di ballo, originario del paese di Laconi e qui eseguito da Felice Pili, oriundo di Villaputzu.

3. Sa danza. Punt' 'e organu. Felice Pili.
DFS mgt RI 1959/1B:4

Accanto al ballo in cerchio propriamente sardo, "su ballu", nel sud della Sardegna se ne conoscevano molti altri, che venivano occasionalmente eseguiti insieme al primo durante i balli domenicali e alle feste. Sembra che questi siano stati importati in Sardegna in epoca piuttosto tarda, e non possono competere col ballo in cerchio né in complessità musicale né in popolarità presso la gente. Il brano qui commentato è un esempio del più antico forse tra questi tipi di balli, che in sardo si chiama "sa danza", parola che non ha il il significato dell'italiano "danza", ma indica questo particolare tipo di ballo.

4. Sa tirantella napoletana. Fiorassiu. Antonio Lara.
DFS mgt RI 1962/1B:1

Questo brano è un altro esempio di una forma di ballo importato. Si usava verso l'inizio del secolo nei paesi del Sarrabus e forse fu una moda passeggera che non mise mai radici.

5. Polka. Fiuda bagadia. Antonio Lara.
DFS mgt RI 1962/1A:8

Con l'affermarsi di nuove condizioni di vita in Sardegna nel corso del secolo attuale, i suonatori di launeddas cercarono di tenersi al passo con l'evoluzione in atto e inserirono nel loro repertorio polke, mazurche e persino fox-trot. Questo brano mostra uno dei risultati in cui sfociarono questi sforzi.

FACCIATA B - I CANTI

Da un punto di vista sociologico il repertorio sardo di canti con accompagnamento di launeddas, si può suddividere in due gruppi principali, l'uno di canzoni intese soprattutto a divertire, già esemplificate nei brani 1 e 2 come generi melodici più comunemente usati a questo scopo; l'altro di serenate, di cui il brano 3 è un esempio.

Cornice delle canzoni - diciamo così - amene sono le piccole bettole che si trovano numerose in ogni paesino sardo e dove gli uomini si riuniscono la sera per trascorrere qualche ora in compagnia. Prima, in queste bettole si usava tenere un paio di launeddas a disposizione degli ospiti, come ora si tiene una fisarmonica o una chitarra. E' caratteristico che i cantanti e i suonatori che operano attivamente in questo contesto sociale si raccolgono in gruppetti fissi che, oltre ad andare a suonare e a cantare insieme, di solito sviluppano questo o quell'interesse comune sulla base di quel vincolo creato dalla musica. A volte si tratta di collaborazione economica, altre volte di un comune orientamento politico o di qualcos'altro ancora. E' perciò legittimo supporre che la sopravvivenza delle canzoni popolari sarde dipende più dal cambiamento o meno degli schemi in base a cui si creano le relazioni di amicizia (presupposto essenziale per la formazione di questi gruppi), che dall'influenza che la radio, la televisione e l'industria del tempo libero, esercitano sul gusto.

1. Canzone a curba. Voce Aurelio Porcu. Ispinellu Antonio Lara.
DFS mgt RI 1959/4B:3

Il tipo di canto qui esemplificato si usa prevalentemente per canzoni a sfondo narrativo. I testi sono in parte presi dai libretti di parolieri quasi professionali, che li vendono durante le feste, in parte inventati

dai cantanti stessi per commentare gli avvenimenti locali, colpendo la gente del paese che in un modo o nell'altro ha violato le norme sociali - ad esempio una ragazza che ha avuto un figlio illegittimo o un tale che ha fatto una sciocchezza. Possono essere di una cattiveria illimitata e fungono chiaramente da sanzioni sociali e sostengono dei valori vigenti, cosa di cui gli abitanti del paese sono perfettamente consapevoli. Non per niente in sardo quando una persona viene sollecitata a fare qualcosa di insolito, si ha questo modo di dire: "M'ant'a poni canzoni (mi ci faranno una canzone).

2. Mutettus. Voce Aurelio Porcu. Punt' 'e organu Antonio Lara.
DFS mgt RI 1959/18B:1

Questo genere di canto si usa preferibilmente per testi lirici spesso improvvisati.

3. Serenata. Voce Salvatore Murtas. Punt' 'e organu Salvatore Manca.
DFS mgt RI 1962/3B:1

Fino a circa venti anni fa la serenata era un'importante istituzione sociale in molti paesi del sud della Sardegna. E' difficile precisare quanto diffuso fosse l'uso delle launeddas a questo scopo, ma a Cabras, donde questo pezzo ha origine, la serenata con accompagnamento di launeddas costituiva un genere musicale decisamente affermato.

La serenata, come il ballo collettivo, era una forma di contatto fra i due sessi socialmente accettata: l'uomo si dichiara alla ragazza con una serenata, e se non era assiduo nell'andare a cantare per la fidanzata si pensava che il suo interesse stesse per venir meno. Di solito era un gruppetto di amici che il sabato sera andava dall'una all'altra casa delle ragazze nelle cui grazie volevano entrare, e tutti quelli che avevano una bella voce, volta per volta si esibivano. La ragazza, naturalmente, non doveva mostrarsi, ma poteva accendere la luce nella sua stanza per far capire che era sveglia e che accettava l'atto di omaggio di cui era fatta oggetto. I genitori non potevano reagire, se i giovani si comportavano bene non era di buon gusto cacciarli via.

La serenata constava sempre di due parti, la prima diretta alla ragazza - ed è quella riportata nel disco - la seconda, che veniva cantata con la stessa formula melodica della canzone a curba, rivolta ai genitori della ragazza per chieder loro scusa del disturbo.

La musica religiosa

Sino alla fine del secolo scorso erano pochi i paesi del sud della Sardegna che avevano un organo e il suonatore di launeddas aveva sempre nel suo repertorio un certo numero di pezzi musicali di tipo liturgico.

Intorno all'uso religioso del nostro strumento c'è stato un interesse esagerato da parte degli studiosi che se ne sono occupati ed è perciò che voglio sottolineare che questa parte del repertorio dello strumento gioca un ruolo del tutto secondario nella consapevolezza dei suonatori di launeddas, e che inoltre i brani che vengono usati sono di origine piuttosto tarda, probabilmente risalenti alla musica di società del '700 italiano e spagnolo.

4. Processione. Fiorassiu. Efisio Cadoni.
DFS mgt RI 1959/10A:2

E' tuttora costume piuttosto diffuso in molto paesi della Sardegna meridionale fare accompagnare l'immagine del santo da uno o due suonatori di launeddas, nelle processioni che si tengono in occasione delle feste paesane. Il brano qui riportato come esempio è originario del paese di Pirri, presso Cagliari.

5. Messa. Fiorassiu. Efisio Cadoni.
DFS mgt RI 1959/10A:6

Prima, anche la messa aveva un accompagnamento di launeddas, ma purtroppo non mi è stato possibile ricostruire questa situazione che, di conseguenza, posso soltanto illustrare con una registrazione di studio dell'accompagnamento strumentale.

6. Pastorella. Fiorassiu. Efisio Cadoni.
DFS mgt RI 1959/10A:7

All'elevazione dell'ostia, si suonava un pezzo intitolato "sa pastorella", anche questo nel paese di Pirri presso Cagliari.

NOTE

Il materiale per questo disco è stato raccolto durante il lavoro di ricerca sulle launeddas svolta nell'inverno 1957/58 e nell'estate 1962. I risultati di queste ricerche sono stati pubblicati in A. F. WEIS BENTZON: The Launeddas, A Sardinian Folk-Music Instrument. Acta Ethnomusicologica Danica, Vol. I Akademisk Forlag. København 1969.

In quest'opera si trovano le trascrizioni dei seguenti brani di questo disco: Facciata A 2-5 e facciata B 1, 2, 4 e 6.

23/2 1971 Andreas Fridolin Weis Bentzon