Sommario Volume I

Prefazione all'edizione italiana *pag. 7*

Presentazione del Prof. Carpitella *pag. 9*

Introduzione dell'Autore *pag. 11*

Capitolo I
Lo strumento *pag. 14*
Lo strumento e le sue parti *pag. 14*
La costruzione *pag. 15*
La cura giornaliera dello strumento *pag. 18*
Cuntzertus *pag. 19*
Intonazione, proprietà acustiche *pag. 23*
Tecnica strumentale e notazione *pag. 25*
Storia *pag. 28*

Capitolo II
I balli tondi di Càbras e della Sardegna settentrionale *pag. 30*
Informatori *pag. 30*
Situazione sociale *pag. 31*
Caratteristiche generali dei balli sardi *pag. 33*
I balli di Cabras *pag. 33*
Il pas''e dusu *pag. 34*
Il pas''e tresi *pag. 38*
I balli della Sardegna settentrionale *pag. 40*
La musica della Sardegna settentrionale eseguita con l'organetto *pag. 40*
Il coro della Sardegna centrale *pag. 42*
Conclusione *pag. 42*

Capitolo III
I balli dei suonatori di launeddas professionisti *pag. 44*
Informatori *pag. 44*
Scelta del materiale per le trascrizioni *pag. 46*
La iscala, introduzione *pag. 47*
LA STRUTTURA MUSICALE DELLA NODA *pag. 49*
Il ritmo *pag. 49*
La metrica *pag. 49*
La struttura formale dell'elemento *pag. 50*
Forma delle nodas *pag. 52*
Melodia, struttura tonale *pag. 53*
L'uso della mancosa manna *pag. 57*
LA STRUTTURA GLOBALE *pag. 60*
Il principio della continuità tematica *pag. 60*
Il concetto del tema principale *pag. 62*
Gruppi di nodas *pag. 62*
Is furias *pag. 63*
Terminologia sarda *pag. 64*
ALTRI PROBLEMI *pag. 65*
L'uso del materiale melodico *pag. 65*
Varietà stilistica, ideale e pratica *pag. 67*
La storia *pag. 70*
Coreografia *pag. 73*
L'estetica dei balli professionali *pag. 76*
Musica e magia *pag. 77*
IL MONDO DEI SUONATORI DI LAUNEDDAS *pag. 79*
L'istituzione dei balli domenicali *pag. 79*
I rapporti tra i suonatori di launeddas *pag. 81*
L'istruzione musicale *pag. 83*
Le scuole dei suonatori di launeddas *pag. 87*
Il declino del professionismo *pag. 89*

Capitolo IV
Altri balli *pag. 91*
Sa danza *pag. 91*
S'arrosciàda *pag. 91*
Su pass''e dusu *pag. 91*
Sa tirantella napoletana *pag. 92*
Balli eseguiti durante la Messa *pag. 92*
Su ballu tzivìli *pag. 92*

Capitolo V
Le launeddas nello accompagnamento delle canzoni *pag. 93*
Materiale e informatori *pag. 93*
I tipi di canzoni: introduzione generale *pag. 94*
La formula 4 x 4/4 *pag. 95*
La formula 3 x 3/4 *pag. 97*
La formula 6 x 4/4 *pag. 98*
Ritmo libero 1 *pag. 98*
Ritmo libero 2 *pag. 98*
Canzoni-tipo della Sardegna settentrionale accompagnate con le launeddas *pag. 99*
Gòggius 1 *pag. 99*
Gòggius 2 *pag. 99*
L'accompagnamento della Messa *pag. 100*
Aspetti sociali *pag. 100*

Capitolo VI
Marce e brani religiosi *pag. 104*
Descrizione generale *pag. 104*
Caratteristiche musicali *pag. 105*
Variazioni all'interno della tradizione *pag. 106*
Origine *pag. 107*
Considerazioni sui brani *pag. 108*

Appendice I
Misurazioni delle launeddas *pag. 110*
A. STRUMENTI MISURATI *pag. 110*
B. CANNE A CONFRONTO *pag. 116*

Appendice II
Osservazioni tonometriche *pag. 118*

Appendice III
Analisi dei balli professionali *pag. 121*
Es. 17. Fiorassiu. Efisio Melis *pag. 121*
Es. 20. Punt''e organu. Antonio Lara *pag. 122*
Es. 21. Punt''e organu. Pasquale Erriu *pag. 123*
Es. 22. Mediana. Antonio Lara *pag. 123*
Es. 23. Mediana. Dionigi Burranca *pag. 125*
Es. 26. Mediana a pipia. Antonio Lara *pag. 126*
Es. 27. Spinellu a pipia. Aurelio Porcu *pag. 128*
Es. 28. Spinellu. Antonio Lara *pag. 128*
Es. 29. Fiuda bagadia. Efisio Melis *pag. 129*
Es. 30. Simponia. Efisio Melis *pag. 130*

Appendice IV
Le trascrizioni *pag. 132*

Appendice V
Registrazioni con launeddas *pag. 139*

Note *pag. 144*

Indice dei nomi *pag. 147*

Note del redattore *pag. 149*

Note del traduttore *pag. 152*

Lettera di Max L. Wagner *pag. 153*

Contratto del 1824 *pag. 155*

Biografia di A. F. W. Bentzon *pag. 158*

Bibliografia e materiali raccolti da A. F. W. Bentzon *pag. 161*

Sommario Volume II

Esempi

1 Pass''e dusu. Punt''e organu *pag. 1*
2 Pass''e dusu. Mediana. Daniele Casu *pag. 3*
3 Pass''e dusu. Fiorassiu. Daniele Casu *pag. 4*
4 Pass''e dusu. Mediana a pipia. Daniele Casu *pag. 5*
5 Pass''e dusu. Mediana a pipia. Giovanni Lai *pag. 6*
6 Pass''e dusu. Fiuda bagadia. Daniele Casu *pag. 7*
7 Pass''e dusu. Fiuda bagadia. Giovanni Lai *pag. 8*
8 Canzone da ballo del centro Sardegna. Tenores. Mamoiada *pag. 9*
9 Ballo della Sardegna settentrionale. Fiorassiu. Felice Pili *pag. 10*
10 Ballo della Sardegna settentrionale. Punt''e organu. Daniele Casu *pag. 12*
11 Pass''e tresi. Punt''e organu. Peppino Canu *pag. 12*
12 Pass''e tresi. Mediana. Giovanni Lai *pag. 14*
13 Pass''e tresi. Fiorassiu. Giovanni Lai *pag. 16*
14 Pass''e tresi. Mediana a Pipia. Giovanni Lai *pag. 19*
15 Pass''e tresi. Fiuda bagadia. Giovanni Lai *pag. 22*
16 Pass''e tresi. Punt''e organu. Giovanni Lai *pag. 23*
17 Ballo Professionale. Fiorassiu. Efisio Melis *pag. 28*
18 Ballo Professionale. Fiorassiu. Dionigi Burranca *pag. 37*
19 Relazione tra i passi del ballo e la musica. Dionigi Burranca *pag. 38*
20 Ballo Professionale. Punt''e organu. Antonio Lara *pag. 41*
21 Ballo Professionale. Punt''e organu. Pasquale Erriu *pag. 46*
22 Ballo Professionale. Mediana. Antonio Lara *pag. 50*
23 Ballo Professionale. Mediana. Dionigi Burranca *pag. 58*
24 Ballo Professionale. Mediana a pipia. Efisio Melis *pag. 62*
25 Ballo Professionale. Mediana a pipia. Aurelio Porcu *pag. 63*
26 Ballo Professionale. Mediana a pipia. Antonio Lara *pag. 64*
27 Ballo Professionale. Spinellu a pipia. Aurelio Porcu *pag. 72*
28 Ballo Professionale. Spinellu. Antonio Lara *pag. 64*
29 Ballo Professionale. Fiuda Bagadia. Efisio Melis *pag. 80*
30 Ballo Professionale. Simponia. Efisio Melis *pag. 88*
31 Sa danza. Punt''e organu. Felice Pili *pag. 95*
32 Sa danza. Punt''e organu. Efisio Cadoni *pag. 97*
33 Sa danza. Mediana. Aurelio Porcu *pag. 98*
34 S'arrosciada. Fiorassiu. Efisio Cadoni *pag. 99*
35 Pass''e dusu di San Nicolò Gerrei. Antonio Lara *pag. 99*
36 Sa tirantella napoletana. Fiorassiu. Antonio Lara *pag. 100*
37 Danza per intrattenere i fedeli. Fiorassiu. Antonio Lara *pag. 101*
38 Danza per intrattenere i fedeli. Fiorassiu. Antonio Lara *pag. 102*
39 Polka. Fiuda Bagadia. Antonio Lara *pag. 103*
40 La formula 4 x 4/4. Voce M. Madeddu. Punt''e organu Giovanni Lai *pag. 105*
41 La formula 4 x 4/4. Voce Giuseppe Trogu. Punt''e organu Daniele Casu *pag. 106*
42 La formula 4 x 4/4. Voce Angelino Pili. Spinellu a pipia Dionigi Burranca, *pag. 108*

43 La formula 4 x 4/4. Voce Angellicu Bullitta. Mediana a pipia Dionigi Burranca *pag. 109*
44 La formula 4 x 4/4. Voce Angellicu Bullitta. Mediana a pipia Dionigi Burranca *pag. 111*
45 La formula 4 x 4/4. Voce Aurelio Porcu. Spinellu Antonio Lara *pag. 113*
46 La formula 3 x 3/4. Voce Angelo Pili. Spinellu a pipia Dionigi Burranca *pag. 117*
47 La formula 3 x 3/4. Voce Aurelio Porcu. Punt''e organu Antonio Lara *pag. 117*
48 La formula 6 x 4/4. Voce Franziscu Castangia. Punt''e organu Giovanni Lai *pag. 119*
49 Ritmo libero 1. Voce Salvatore Murtas. Mediana Giovanni Lai *pag. 120*
50 Ritmo libero 2. Voce Franziscu Castangia. Punt''e organu Giovanni Lai *pag. 121*
51 Muttu logudoresu. Voce Franziscu Castangia. Punt''e organu Giovanni Lai *pag. 123*
52 Goggius 1. Voce Michele Madeddu. Mediana a pipia Giovanni Casu *pag. 124*
53 Goggius 1. Voce Angelo Pili. Spinellu a pipia Dionigi Burranca *pag. 125*
54 Accompagnamento per i goggius 1. Punt''e organu. Felice Pili *pag. 127*
55 Accompagnamento per i goggius 1. Fiorassiu. Efisio Cadoni *pag. 128*
56 Accompagnamento per i goggius 2. Punt''e organu. Felice Pili *pag. 128*
57 Accompagnamento per la Messa. Punt''e organu. Peppino Canu *pag. 129*
58 Processione. Fiorassiu. Antonio Lara *pag. 130*
59 La vecchia processione. Fiorassiu. Antonio Lara *pag. 133*
60 Pastorella. Fiorassiu. Aurelio Porcu *pag. 134*
61 Marcia laica. Fiorassiu. Antonio Lara *pag. 135*
62 Marcia nuziale. Fiorassiu. Antonio Lara *pag. 137*
63 Pastorella. Spinellu a pipia. Dionigi Burranca *pag. 138*
64 Marcia. Spinellu a pipia. Dionigi Burranca, *pag. 140*
65 Pastorella. Fiorassiu. Efisio Cadoni *pag. 141*
66 Marcia. Fiorassiu. Efisio Cadoni *pag. 142*
67 Pastorella. Punt''e organu. Giovanni Lai *pag. 143*
68 Pastorella. Punt''e organu. Peppino Canu *pag. 145*
Mappa della Sardegna *pag. 147*
Fotografie *pag. 149*

Sommario dei brani contenuti nei Cd

Gli esempi, eccetto 17-22, 35 e 69-72, sono presentati in inglese da Andreas Bentzon.

CD 1

Traccia - Esempio

01 Es. 01, Pass''e dusu, punt''e organu Peppino Canu, *59/12 A:5;* punt''e organu Daniele Casu, *59/6 A:9;* punt''e organu Giovanni Casu, *59/6 A:4;* punt''e organu Giovanni Lai, *59/5 B:3*

02 Es. 02, Pass''e dusu, mediana Daniele Casu, *59/12 A:1*

03 Es. 03, Pass''e dusu, fiorassiu Daniele Casu, *59/6 A:8*

04 Es. 04, Pass''e dusu, mediana a pipia Daniele Casu, *59/6 A:10*

05 Es. 05, Pass''e dusu, mediana a pipia Giovanni Lai, *59/5 A:5*

06 Es. 06, Pass''e dusu, fiuda bagadia Daniele Casu, *59/12 A:2*

07 Es. 07, Pass''e dusu, fiuda bagadia Giovanni Lai, *59/5 B:1*

08 Es. 08, Canzone da ballo del centro Sardegna, tenores, Mamoiada, *59/17 B:10*

09 Es. 09, Ballo della Sardegna settentrionale, fiorassiu Felice Pili, *59/1 A:3*

10 Es. 10, Ballo della Sardegna settentrionale, punt''e organu D. Casu, *59/2 B:11*

11 - Es. 11, Pass''e tresi, punt''e organu Peppino Canu, *59/12 A:6*

12 Es. 12, Pass''e tresi, mediana Giovanni Lai, *59/5 A:4*

13 Es. 13, Pass''e tresi, fiorassiu Giovanni Lai, *59/5 B:5*

14 Es. 14, Pass''e tresi, mediana a pipia Giovanni Lai, *59/5 B:10*

15 Es. 15, Pass''e tresi, fiuda bagadia Giovanni Lai, *59/5 B:6*

16 Es. 16, Pass''e tresi, punt''e organu Giovanni Lai, *59/5 A:6*

17 Es. 17, Ballo professionale, fiorassiu Efisio Melis, *59/19 A:3-59/17 A:1*

18 Es. 18, Ballo professionale, fiorassiu Dionigi Burranca, *59/18 B:5*

19 Es. 19, Relaz. tra passi del ballo e musica, fiorassiu Dionigi Burranca, *59/18 B:4*

20 Es. 20, Ballo professionale, punt''e organu Antonio Lara, *59/14 A:5*

CD 2

01 Es. 21, Ballo professionale, punt''e organu Pasquale Erriu, *59/11 A:4*

02 Es. 22, Ballo professionale, mediana Antonio Lara, *59/18 A:3*

03 Es. 23, Ballo professionale, mediana Dionigi Burranca, *59/13 B:2*

04 Es. 24, Ballo professionale, mediana a pipia Efisio Melis, *59/16 B:1*

05 Es. 25, Ballo professionale, mediana a pipia Aurelio Porcu, *59/4 B:1*

06 Es. 26, Ballo professionale, mediana a pipia Antonio Lara, *59/14 A:3*

07 Es. 27, Ballo professionale, spinellu a pipia Aurelio Porcu, *59/4 B:2*

08 Es. 28, Ballo professionale, spinellu Antonio Lara, *59/18 A:1*

09 Es. 29, Ballo professionale, fiuda bagadia Efisio Melis, *59/17 A:2*

10 Es. 30, Ballo professionale, simponia Efisio Melis, *59/16 A:1*

11 Es. 31, Sa danza, punt''e organu Felice Pili, *59/1 B:4*

12 Es. 32, Sa danza, punt''e organu Efisio Cadoni, *59/10 A:9*

13 Es. 33, Sa danza, mediana Aurelio Porcu, *59/14 B:6*

14 Es. 34, S'arrosciada, fiorassiu Efisio Cadoni, *59/10 A:10*

15 Es. 35, Traccia senza registrazione sonora (vedi es. 35 vol. II)

16 Es. 36, Sa tirantella napoletana, fiorassiu Antonio Lara, *62/1 B:1*
17 Es. 37, Danza per intrattenere i fedeli, fiorassiu Antonio Lara, *62/3 A:7*
18 Es. 38, Danza per intrattenere i fedeli, fiorassiu Antonio Lara, *62/3 A:8*
19 Es. 39, Polka, fiuda bagadia Antonio Lara, *62/1 A:8*
20 Es. 40, Formula 4x4/4, voce Michele Madeddu, punt''e organu G. Lai, *59/7 B:7*
21 Es. 41, Formula 4x4/4, voce Giuseppe Trogu, punt''e organu Daniele Casu, *59/6 A:7*
22 Es. 42, Formula 4x4/4, voce Angelo Pili, spinellu a pipia Dionigi Burranca, *59/9 B:2*
23 Es. 43, Formula 4x4/4, voce A. Bullitta, mediana a pipia Dionigi Burranca, *59/9 B:4*
24 Es. 44, Formula 4x4/4, voce Angelo Bullitta, mediana a pipia D. Burranca, *59/9 B:5*
25 Es. 45, Formula 4x4/4, voce Aurelio Porcu, spinellu Antonio Lara, *59/4 B:3*
26 Es. 46, Formula 3x3/4, voce A. Pili, spinellu a pipia Dionigi Burranca, *59/13 A:4*

CD 3

01 Es. 47, Formula 3x3/4, voce Aurelio Porcu, punt''e organu Antonio Lara, *59/4 B:4*
02 Es. 48, Formula 6x4/4, voce Franziscu Castangia, punt''e organu G. Lai, *59/6 B:2*
03 Es. 49, Formula del ritmo libero 1, voce Salvatore Murtas, mediana G. Lai, *59/6 B:1*
04 Es. 50, Formula del ritmo libero 2, voce S. Murtas e Francesco Castangia, punt''e organu Giovanni Lai, *59/8 A:4*
05 Es. 51, Muttu logudoresu, voce Francesco Castangia, punt''e organu G. Lai, *59/8 A:1*
06 Es. 52, Goggius 1, voce Michele Madeddu, mediana a pipia Giovanni Casu, *59/4 A:4*
07 Es. 53, Goggius 1, voce Angelo Pili, spinellu a pipia D. Burranca, *59/9 B:3*
08 Es. 54, Accompagnamento per goggius 1, punt''e organu Felice Pili, *59/1 B:2*
09 Es. 55, Accompagnamento per goggius 1, fiorassiu Efisio Cadoni, *59/10 A:3*
10 Es. 56, Accompagnamento per goggius 2, punt''e organu Felice Pili, *59/1 B:3*
11 Es. 57, Accompagnam. per la Messa, punt''e organu Peppino Canu, *59/12 A:7*
12 Es. 58, Processione, fiorassiu Antonio Lara *59/10B:3*
13 Es. 59, Vecchia processione, fiorassiu, Antonio Lara, *62/4 A:2*
14 Es. 60, Pastorella, fiorassiu Aurelio Porcu, *59/14 B:4*
15 Es. 61, Marcia laica, fiorassiu Antonio Lara, *59/10 B:5*
16 Es. 62, Marcia nuziale, fiorassiu Antonio Lara, *59/10 B:4*
17 Es. 63, Pastorella, spinellu a pipia Dionigi Burranca, *59/13 A:2*
18 Es. 64, Marcia, spinellu a pipia Dionigi Burranca, *59/13 A:6*
19 Es. 65, Pastorella, fiorassiu Efisio Cadoni, *59/10 A:7*
20 Es. 66, Marcia, fiorassiu Efisio Cadoni, *59/10 A:2*
21 Es. 67, Pastorella, punt''e organu Giovanni Lai, *59/5 A:7*
22 Es. 68, Pastorella, punt''e organu Peppino Canu, *59/2 A:8* (in originale. *59/2 A:2*)

Gli esempi che seguono sono stati aggiunti dal redattore e non sono presenti nelle trascrizioni del *vol. II.*

23 Es. 69, La leggenda del suonatore Fideli Corda, voce Antonio Lara, *65/1 A:1*
24 Es. 70, La leggenda della cera sulle launeddas, voce Aurelio Porcu, *59/4 B:5*
25 Es. 71, Storia burlesca di un matrimonio a Villagrande, voce A. Lara, *59/4 B:6*
26 Es. 72, Rapporto tra i passi del ballo e la musica, fiorassiu, A. Lara, *59/18 A:4*

Prefazione all'edizione italiana

Questa terra è " [...] *una miniera d'oro per gli elementi culturali che, grazie al suo isolamento geografico e alla scarsità di porti, sono stati preservati intatti e non rimpiazzati dalle altre culture mediterranee"*.

Così il Bentzon, nel 1958, presentava la Sardegna agli studenti di musica dell'Università di Copenaghen.

Di questa ricca e impervia miniera, egli ne avrebbe scavato e valorizzato ogni filone: dagli aspetti sociologici tra religione e paganesimo a quelli socioantropologici attraverso il contatto diretto e approfondito con le genti dei paesi e nella ricerca e documentazione di racconti della memoria; dalla poesia in lingua sarda alla musica tradizionale.

Tra i tanti studiosi forestieri che si susseguirono nell'Isola nell'arco degli ultimi due secoli, Andreas Fridolin Weis Bentzon – la cui vita fu troppo breve – è forse il più eclettico, colui che, lavorando su basi popolari, ha rimesso in luce molti degli alti e peculiari contenuti della cultura sarda.

Negli anni Cinquanta del Novecento, quando l'Autore vi giunse, la Sardegna soffriva ancora della devastante crisi della sua cultura iniziata negli anni Venti, quando vennero proibite le manifestazioni legate alla musica, al ballo e alla poesia, e proseguita con l'impatto invasivo di culture esterne, dovuto al nuovo fenomeno dei mezzi di comunicazione di massa, nel dopoguerra.

Per quanto riguarda il mondo delle launeddas, bisogna anche considerare che a questa crisi si deve aggiungere l'arrivo dei mezzi di diffusione meccanica della musica, che sostituirono i suonatori con i dischi, e l'assurdo balzello SIAE preteso dalle *obrerìas* – i comitati che organizzavano e ancora organizzano feste e balli popolari – che portarono a una rarefazione progressiva dei contratti annuali dei suonatori.

L'arrivo del Bentzon in quegli anni sortì effetti taumaturgici: la sua acutezza e la sua sensibilità nel riuscire a gestire le situazioni difficili dovute a un'iniziale diffidenza e il grande rispetto che nutrì nei confronti degli "informatori" e della loro arte gli consentirono di guadagnarsi la stima di tutti, riuscendo così a registrare ogni minimo particolare delle conoscenze dei suoi interlocutori e a fissarle in una incredibile mole di appunti, trascrizioni, materiali sonori, fotografici e filmici.

The Launeddas, a Sardinian Folk Music Instrument, l'edizione in lingua inglese uscita in Danimarca nel 1969, contiene solo una parte dei materiali raccolti, quella che riguarda le launeddas e le canzoni che con esse si accompagnano. Nelle registrazioni del Bentzon si possono ascoltare le *iscàlas* (le sonate) complete di maestri come Melis, Lara, Erriu e altri; partendo da queste registrazioni, gli allievi di launeddas del terzo millennio potranno ricostruire la gran parte del repertorio classico della musica sarda.

La versione italiana di quest'opera esce a trentatré anni dalla prima edizione. Un'eternità, considerata la carenza di letteratura sulla musicologia sarda e sul più originale dei suoi strumenti.

Ma negli anni Sessanta-Settanta tutto ciò che riguardava la musica e molti degli elementi della cultura sarda originaria, costituivano motivo di imbarazzo, qualcosa di cui bisognava liberarsi al più presto per entrare nella vastità incombente della cultura internazionale. A causa di questa indifferenza, anche il lavoro del Bentzon è stato trascurato per molti anni.

Malgrado ciò, l'attenzione dimostrata alle launeddas dal mondo dell'etnomusicologia italiana e internazionale – anche attraverso la conoscenza dell'opera del Bentzon in lingua inglese, unitamente agli sforzi compiuti da diversi maestri e giovani allievi che negli ultimi venti anni si sono avvicinati allo strumento – ha contribuito a conquistargli spazi, popolarità e prestigio impedendo che il plurimillenario clarinetto finisse per essere svilito al rango di mero elemento folkloristico, nobilitandolo invece in un contesto di più ampio respiro culturale.

Ma bisogna ancora sforzarsi perché si formi in Sardegna un'adeguata struttura capace di raccogliere compiutamente tutti gli elementi della cultura musicale isolana, al fine di garantire a studenti, ricercatori e appassionati, la possibilità di acquisire conoscenza e coscienza di un patrimonio ricchissimo tramandatoci dai tempi dei nuraghi e che il Bentzon, grazie al suo monumentale lavoro, ha così bene supportato.

Con questa pubblicazione, ci proponiamo di consegnare ai sardi un tesoro insostituibile per un approfondimento della loro cultura musicale. Esprimiamo altresì la speranza – come ebbe a dire lo stesso Bentzon in un suo articolo – che si possa cambiare il senso del noto adagio campidanese *Sias pretziàu e non sias brofettàu* (Sarai apprezzato ma non ne trarrai beneficio) così che i suonatori di questo strumento principe, oltre a essere apprezzati per il talento, trovino nella loro musica il sostegno adeguato per la rinascita del "professionismo" tipico del periodo d'oro delle launeddas.

Dante Olianas

Presentazione del prof. Diego Carpitella

Il modo migliore di presentare l'opera più importante di Andreas Fridolin Weis Bentzon credo sia quello di affidarci alle parole del Prof. Diego Carpitella, etnomusicologo, docente presso l'Università di Roma e amico dello stesso Bentzon, riprese da una sua recensione pubblicata nel lontano 1970 all'uscita della versione originale in inglese.

Da: Nuova rivista musicale Italiana, *n. 3, maggio-giugno 1970, pagg. 574-5*.

I due volumi del giovane studioso danese, Weis Bentzon, sono il frutto di un lavoro accuratissimo e documentato condotto, in Sardegna, per circa dieci anni dal 1959 al 1969. Il noto strumento etnico, le launeddas, é stato finalmente studiato e analizzato secondo i moderni criteri dell'organologia e secondo i presupposti ormai acquisiti sia dell'etnomusicologia che dell'antropologia culturale.

I sei capitoli del primo volume contengono: la descrizione dello strumento, le danze che con esso si accompagnavano ed ancora si accompagnano, le danze a catena, la struttura delle nodas (cioè la sequenza dei moduli varianti), altre danze e canti accompagnati sempre dallo strumento in occasioni cerimoniali e rituali, le danze processionali.

In appendice vi é quindi la misurazione tonometrica in cents e il catalogo delle registrazioni magnetiche effettuate dallo stesso autore.

Il secondo volume comprende tutte le trascrizioni ed una documentazione fotografica sulle diverse fasi di costruzione dello strumento e sugli informatori.

Questo lavoro, pubblicato in inglese in Danimarca, appare in un panorama italiano abbastanza precario per quel che riguarda lo studio degli strumenti popolari, ed é un invito più che stimolante ad approfondire le ricerche in tal senso.

Certo tra gli strumenti etnici italiani, le launeddas, le cui testimonianze più arcaiche ed archeologiche si fanno risalire all'antico "Argoul" egizio, al doppio aulos greco, ed al famoso bronzetto nuragico datato dal Lilliu fra il 900 e 300 a. C, sono un caso particolarmente fortunato per la complessità dei problemi che intorno ad esso si coagulano. Dei quali alcuni sono: presenza ancora attuale dello strumento nell'area etnografica sarda (soprattutto quella centro-meridionale), attraverso esecutori economicamente e socialmente "popolari" e con coscienza di esecutori semi-professionali; particolari intonazioni modali dello strumento, alle quali si affiancano in periodi più recenti, intonazioni tonali, ottenute con accorgimenti estremamente elementari; tecnica della melodia-variante attraverso il modo e il tipo di nodas (cioè nodi di incatenatura); funzione rituale e cerimoniale dello strumento; virtuosismo degli esecutori, dei quali alcuni, fin di recente, hanno praticamente avuto una "bottega" per l'apprendistato dei più giovani, secondo criteri di trasmissione artigianale-orale.

Bisogna aggiungere, inoltre, che si tratta dello strumento etnico italiano che ha il più ampio repertorio puramente strumentale: ciò é dovuto alle caratteristiche stesse dello strumento che é costituito da tre canne di diversa progressiva grandezza e lunghezza (tumbu, mancosa manna, mancosedda), le prime due unite insieme, la terza staccata, per le quali unico contenitore dell'aria é la cavità orale: fatto questo che implica un dif-

ficile e faticoso apprendistato.

Bisogna dare atto a Weis Bentzon che nella sua accurata descrizione ed analisi ha messo in evidenza tutta la complessità di questo strumento e la fantastica creatività del repertorio che da esso gli esecutori popolari sanno trarre: fantastica creatività che, naturalmente, parte da modelli arcaici fissi, ma che si libra secondo tecniche di variazione che d'altra parte, rientrano nel sistema etnico musicale sardo, definibile anche come micro sistema.

Aspetto questo che risalta ancora di più nel lavoro di Weis Bentzon, quando egli analizza le strutture delle nodas (prevalentemente ternarie) le quali riscattano una ossessiva iterazione di ambitus e di scale attraverso sottili modificazioni dinamiche, timbriche e di invenzioni melodiche.

Il lavoro é anche da considerare secondo una prospettiva antropologico-culturale, in quanto l'autore non trascura lo status sociale ed economico degli esecutori-informatori, i loro criteri estetici e di valutazione virtuosistica, la loro funzione sociale nell'ambito della comunità.

Prof. Diego Carpitella

Introduzione dell'Autore

Questo libro tratta delle *launèddas*, strumento della musica popolare sarda, consistente in un triplo clarinetto soffiato direttamente, imparentato con i doppi clarinetti dell'antichità. A memoria d'uomo questo strumento è stato in uso solo nella Sardegna meridionale, ma probabilmente era conosciuto in tutta l'isola fino all'inizio del secolo scorso. Oggi è presente, come elemento culturale funzionale, solo in due zone: nel paese di Càbras e in quello di Villapùtzu.

La maggior parte del materiale usato per la stesura di questo testo è stata raccolta durante un soggiorno di sei mesi in Sardegna, dal dicembre 1957 al maggio 1958. In quel periodo visitai quasi tutti i suonatori di launeddas che conoscevano abbastanza bene lo strumento tanto da poter essere assunti come informatori e registrai campioni significativi del loro repertorio.

Quanto alla tecnica di raccolta, ero solito visitare gli informatori a intervalli regolari; mi fermavo presso ciascuno da tre a cinque giorni, non volendo abusare né del tempo né della pazienza loro, e sperando che, negli intervalli tra le visite, avessero l'opportunità di scavare nella memoria per rispondere a nuove domande. A parte i periodi trascorsi nei capoluoghi di provincia, Cagliari e Oristano, dove mi stabilii per due o tre settimane ogni volta per trascrivere parte delle registrazioni e sistemare il materiale raccolto, ero solito viaggiare fra i paesi di Càbras, Villapùtzu, Ortacèsus e Santa Giusta; ognuno di questi paesi mi pose di fronte a particolari aspetti dei molti problemi concernenti lo strumento.

A Càbras, vicino a Oristano, mi fermai per circa sei settimane per avere un'impressione generale sulla vita musicale di un paese della Sardegna meridionale, che mi permettesse di collocare la musica delle launeddas in un contesto più ampio (vedi A. F. Weis Bentzon, Notes sur la vie musicale d'un village sarde, Folk, vol. 2 - 1960). Il paese, piuttosto conservatore, ha mantenuto frammenti estremamente interessanti di un antico genere di musica da ballo, la cui ricostruzione ha richiesto da parte mia un notevolissimo sforzo; Càbras, inoltre, ha conservato una tradizione vivissima dell'uso delle launeddas per l'accompagnamento di ballate e serenate, che io ho studiato soprattutto in un piccolo gruppo di giovani amatori intervistati.

Il paese di Villapùtzu, nel Sàrrabus, è stato negli ultimi sessant'anni il centro dei suonatori professionisti di launeddas. Qui conobbi il vecchio maestro Antonio Lara, che divenne il mio principale informatore sulla musica professionale di questo strumento e il suo allievo Aurelio Porcu, che è anche un buon cantante.

A Ortacèsus, nella Trexènta, visitai Dionigi Burranca, che è non solo un bravo suonatore di launeddas, ma anche un informatore davvero intelligente ed esperto. Egli intese perfettamente lo scopo dei miei studi e mi fu di incalcolabile aiuto nel chiarire i punti oscuri, essendo dotato di una rara attitudine a rendere esplicite le peculiarità tecniche ed

estetiche della sua musica. Burranca, che è l'ultimo rappresentante di una scuola di suonatori affermatasi nella Trexènta, mi ha dato ampie informazioni sulle tradizioni che solo lui oggi ricorda. A Ortacèsus entrai anche in contatto, grazie a Dionigi Burranca, con un gruppo di suoi amici contadini, intelligenti e di mente aperta, tutti acuti poeti dilettanti.

Durante i miei soggiorni a Cagliari, ero solito visitare il geniale suonatore di launeddas Efisio Melis, nativo di Villapùtzu, che oggi risiede nel capoluogo sardo. Nel 1958 egli aveva come allievo prediletto Pasquale Errìu, anche lui residente a Cagliari, unico rappresentante dello stile musicale che aveva finito col prevalere nel Campidano di Cagliari.

Il mio primo contatto con le launeddas avvenne nel paese di Santa Giusta, vicino a Oristano, grazie al suonatore semiprofessionista Felice Pili di Villapùtzu, presso il quale abitai per brevi periodi durante le mie vacanze scolastiche nel 1953 e nel 1955 e durante le prime tre settimane della mia permanenza in Sardegna nel 1957.

Il materiale raccolto nel 1957-58 fu integrato nell'estate del 1962, quando mi stabilii per due mesi a Villapùtzu, facendo brevi escursioni per incontrare i miei amici di Càbras, Ortacèsus e Cagliari. Stetti a lungo con Antonio Lara, allora settantaseienne, che andavo a trovare quasi tutti i giorni per chiacchierare e per registrare ciò che sul momento gli tornava alla mente. In tal modo riuscii ad avere un saggio quasi completo del suo repertorio di musica da ballo professionale.

Finora il mondo degli studiosi ha avuto notizia delle launeddas quasi esclusivamente dagli studi di Giulio Fara: Su uno strumento musicale sardo, Rivista Musicale Italiana, voll. 20 e 21, 1913-1914, nei quali si descrive brevemente lo strumento e si dà qualche cenno sulla sua musica. Questi lavori, che devono comunque essere considerati pionieristici, sono del tutto inadeguati al giorno d'oggi.

Con questo libro mi sono perciò prefisso innanzi tutto lo scopo di creare una fonte sicura di informazione su tutti gli aspetti dello strumento, tecnici, musicali, sociali, che potesse poi tornare utile nei diversi campi di interesse dell'etnomusicologia. Secondariamente ho voluto fare un lavoro di ricerca sullo strumento musicale visto come elemento culturale, prendendo in considerazione tutte le sue connessioni con la cultura di cui è parte. Questi miei intenti mi sono stati di guida nel decidere che cosa dovesse rientrare nel libro e che cosa potesse essere rimandato a studi futuri. Prima di tutto non ho fatto alcun tentativo per collocare la musica delle launeddas nel più vasto contesto della musica popolare mediterranea ed europea e allo stesso modo non ho spinto l'analisi musicale più in là di quanto fosse necessario per presentare la conoscenza di prima mano della tradizione, ottenuta nei miei incontri con i suonatori.

Quanto all'indagine sul retroterra culturale delle launeddas, sono stato seriamente ostacolato dall'assenza di uno studio antropologico sulle comunità rurali della Sardegna al quale riferire la sociologia della musica. Una volta portato a termine il lavoro, ho tuttavia cercato di presentarlo in modo che potesse colmare questa lacuna, attingendo a teorie antropologiche correnti senza riferirmi a una particolare scuola. Mi trovo comunque molto d'accordo con i recenti orientamenti dell'etnomusicologia americana, che tende all'integrazione dello studio della musica nell'ambito dell'antropologia generale e sono stato in questo ispirato dai lavori di David P. McAllester, Allan Merriam, Bruno Nettl, e Richard D. Waterman.

Anzitutto voglio esprimere la mia grati-

tudine al personale degli Archivi Danesi di Musica Popolare e in modo speciale al suo saggio ed esperto direttore, prof. Nils Schiørring, che è riuscito a creare un ambiente scientifico fertile ed estremamente stimolante, del quale mi sono avvantaggiato per parecchi anni. Senza quest'esperienza, probabilmente, non sarei stato in grado di scrivere questo libro.

Per la critica e per gli utili suggerimenti debbo molto a Diego Carpitella, Alberto M. Cirese e Hans Hickmann, che hanno esaminato parte del mio manoscritto e mi hanno aiutato a risolvere alcuni punti critici, trasmettendomi le loro conoscenze specifiche nel campo della musica popolare italiana, della poesia sarda e della storia degli strumenti musicali.

Le persone verso le quali in Sardegna mi sento in debito di riconoscenza sono tante che ringraziarle tutte per nome non sarebbe possibile. Devo comunque ricordare i fratelli Gianni e Peppino Atzori ad Oristano e Enrico Atzeni a Cagliari, che sono sempre stati disponibili ad aiutarmi per ogni necessità e nelle più svariate circostanze.

Permettetemi infine di ringraziare Aristide Murru (*foto XXVI vol. II*), che si è impegnato con estrema cura nella trascrizione e traduzione del testo sardo di canzoni e leggende; la sua diretta conoscenza della vita dei paesi sardi e la sua competenza linguistica hanno permesso questi ammirevoli risultati; Mia Bloch Okkels, che ha messo in bella copia la mia prima stesura di tutte le partiture musicali in entrambi i volumi, dimostrandosi di notevole utilità e di encomiabile pazienza; il Dott. Jørgen Sonne, che ha tradotto una parte del manoscritto e la cui critica agli errori stilistici e alla struttura letteraria mi è stata preziosissima; il Prof. Fritz Ingerslev e il personale dell'Istituto Danese del Suono e quello dell'Accademia delle Scienze Tecniche di Copenaghen, che mi hanno assistito nel chiarire alcune proprietà acustiche dello strumento; il Presidente Steen Hasselbalch, che mi ha aiutato a effettuare la misurazione delle note riportate nell'appendice II.

Un aiuto finanziario per la ricerca sul campo nel 1957-1958 e 1962 mi è stato dato, con due borse di studio, dallo Stato Italiano. La Fondazione Scientifica Danese ha contribuito alla preparazione del libro e a coprire le spese di stampa. La Fondazione Rask-Ørsted ha dato il suo contributo per la traduzione del manoscritto in inglese.

CAPITOLO I

Lo strumento

Lo strumento e le sue parti

Le *launèddas* [1] consistono: di un bordone, *su tùmbu* [2], al quale è legata una canna melodica, *sa mancòsa manna* [3]*;* queste due canne insieme sono chiamate *sa loba* in Campidano, *sa croba* [4] nel Sàrrabus*;* esse sono tenute con la mano sinistra, mentre la mano destra tiene una terza canna, chiamata *sa mancosèdda*. Spesso i suonatori di launeddas chiamano semplicemente la mancosa manna "la mano sinistra", la mancosedda "la mano destra". *Vedi fig. 1*.

La parola launeddas è plurale e, riferendosi allo strumento completo, non può essere usata singolare; parlando di un singolo strumento si usa spesso l'espressione *unu giògu de launeddas (n. d. t. 1)*, un gioco di launeddas, oppure *unu cuntzèrtu de launeddas*, un tipo di launeddas; spesso, per amore di semplicità, userò la parola come se, contrariamente all'uso sardo, fosse singolare. In sardo non esiste un termine per indicare una singola canna.

Su una canna melodica ci sono cinque fori, di cui solo i primi quattro sono digitati, l'ultimo in basso, *s'arrefinu, (*da *raffinài*, regolare, calibrare), dà il suono più basso della canna. S'arrefinu è sempre accordato al tumbu in un intervallo consonante, ottava, decima o duodecima, e la sua nota è assorbita completamente da quella del tumbu così da scomparire.

Quando i quattro fori sono chiusi e s'arrefinu sta suonando, sembra che la canna sia muta; il suonatore può in questo modo creare l'effetto della pausa e dello staccato senza interrompere il flusso d'aria, come spiegheremo più avanti in questo capitolo. S'arrefinu è tagliato sotto forma di fessura oblunga che può essere ricoperta parzialmente di cera allo scopo di perfezionarne l'accordatura. Ogni singolo foro, tranne s'arrefinu, è chiamato *crài*, chiave, parola che in sardo significa anche nota.

Le imboccature, *is cabitzìnas* [5], sono ance battenti, simili a quelle del *summàra* mediorientale, ottenute intagliando una linguetta in un cannello chiuso ad un'estremità da un nodo naturale. Le ance sono imboccate tanto da consentire alle linguette di vibrare liberamente senza essere toccate dalle labbra. Sulle linguette si attaccano piccoli pezzettini di cera per accordare le canne poiché l'intonazione può essere elevata o abbassata diminuendone o aumentandone la quantità.

Alcuni particolari nella struttura delle launeddas sono cambiati negli ultimi centoduecento anni:

il tumbu, che può avere la lunghezza di m. 1.20, consisteva un tempo di un unico pezzo, e l'abitudine di costruirlo in due o tre sezioni, unite a incastro di forma conica, è di data piuttosto recente, risalendo solo a cinquanta-sessanta anni fa;

l'usanza di legare la mancosa manna al tumbu non era generale nei tempi passati e può ben essere un'innovazione introdotta nel XIX secolo.

Nel paese di Càbras ci sono ancora alcuni vecchi suonatori che preferiscono tene-

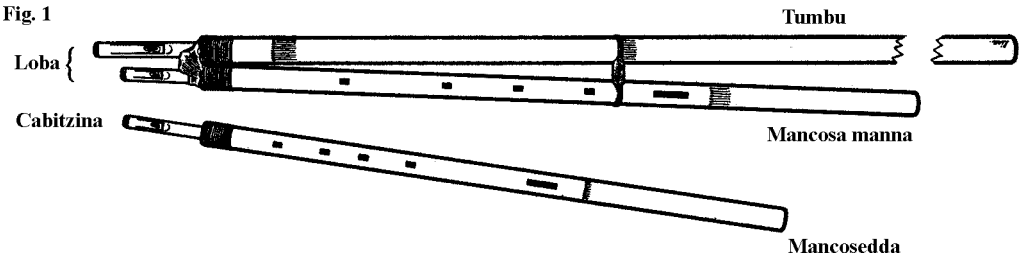


Fig. 1. Le parti di una launeddas

re separate le due canne della mano sinistra e, secondo quanto riferisce un mio informatore, il suonatore professionista Aurelio Porcu, la stessa usanza vigeva nel paese di Samughèo (*foto IV*).

Mentre ora le launeddas consistono invariabilmente di tre canne, in fonti del secolo scorso si trova menzione di strumenti che potevano averne due o quattro. Non possediamo nessuna informazione circa il modo di suonare launeddas a due canne, ma alcune persone ricordavano di aver sentito strumenti con un bordone extra, accordato un'ottava sopra il basso normale. A proposito di pratiche antiche, debbo infine ricordare che il suonatore Dionigi Burranca mi raccontò che, quando egli era ancora fanciullo, gli anziani affermavano che le launeddas nel passato avevano più fori, *tenìanta prus crais,* e che un mitico suonatore, Giuseppe Figus, poteva cambiare l'accordatura dello strumento (il cuntzertu) mentre suonava sulle stesse tre canne. Altri suonatori cercarono senza successo di scoprire il segreto di questo trucco, ma Figus morì senza rivelarlo a nessuno.

La costruzione

La costruzione delle launeddas è abbastanza facile e quasi tutti i suonatori riescono a fabbricarsi da sé soli uno strumento soddisfacente, ma ci vogliono comunque molti anni di pratica per scoprire i segreti per ottenere uno strumento durevole, di bel timbro, che possa essere suonato in lunghe esecuzioni senza perdere l'intonazione e senza che il suonatore debba fermarsi perché una delle ance si chiude.

Le diverse parti delle launeddas richiedono ciascuna un tipo speciale di canna e per fare un buono strumento è molto importante conoscere il luogo dove cresce la qualità migliore. Per le mancosas, canne melodiche, si usa una varietà chiamata *canna mascu*, canna maschio, caratterizzata da parete di grosso spessore e da nodi ben distanti tra loro; le parti migliori della pianta sono le due sezioni più vicine alla radice. E' una varietà piuttosto rara e il suonatore non rivelerà a nessuno il luogo dove cresce, spesso assai distante dal suo paese. I suonatori di Villapùtzu, per esempio, si recano a scadenze regolari in una zona vicino al paese di Sanlùri, facendo a bella posta un viaggio di un centinaio di chilometri in corriera. I tentativi di far crescere questa canna in luoghi più accessibili sono stati vani ed insoddisfacenti.

Io ebbi il grande onore di essere invitato ad un'escursione a Sanlùri per tagliare le canne con i suonatori Efisio Melis e Pasquale Erriu. Trovammo le piante adatte lungo un ruscello in cespugli sparsi qua e là. I miei amici esaminavano e discutevano le caratteristiche di ogni pezzo tagliato, ne provavano l'impugnatura e valutavano per quale tipo di canna melodica fosse adatto secondo le launeddas da costruire l'anno successivo *(foto IX, X)*. La canna deve essere tagliata fra dicembre e marzo, preferibilmente a luna pie-

na. Secondo alcuni, le fasi lunari influiscono solo sulla durevolezza dello strumento, credenza comune in Sardegna (così, per esempio, si macellano gli animali a luna piena per far sì che la carne si conservi meglio); altri però sostengono che il momento del taglio influisce anche sulla qualità del suono. La canna deve stagionare almeno sei mesi prima d'essere usata; quanto più lunga è la stagionatura, tanto migliore sarà la qualità. Non deve essiccare al sole.

Per le imboccature si usa una canna particolare, con la parete molto sottile e resistente. Come la canna mascu, anch'essa cresce in luoghi particolari, che non mi furono mai rivelati e in genere i suonatori di launeddas non erano disposti neanche a dirmi come si costruisce un'ancia soddisfacente, giustamente preoccupati che io potessi divulgare i loro segreti. La qualità di un pezzo è giudicata dal colore, dal suono che emette quando è percosso e da molte altre caratteristiche; è importante inoltre che le fibre siano diritte, così che la linguetta, intagliandola, risulti perfettamente rettangolare.

Per il tumbu non si usa la canna mascu perché, una volta raggiunta la necessaria maturazione, essa risulta molto pesante. Viene invece usata la canna normale, *sa canna femmina*.

Prima di fare uno strumento bisogna preparare la canna: innanzi tutto la si libera del setto membranoso, che costituisce la parte interna dei nodi, usando una bacchetta di ferro martellata all'estremità per renderla ruvida; poi si spogliano delle foglie i nodi, e sulle canne melodiche, per una stretta striscia, sulla quale saranno praticati i fori, si asporta lo strato superficiale, mettendo a nudo la parete fibrosa.

La posizione dei fori viene definita riportando il limite superiore e inferiore di ciascuna apertura da un vecchio strumento affiancato alla nuova canna come modello.

La posizione dell'arrefinu, che comunque dev'essere corretta con la cera ogni qualvolta si intona lo strumento, è per lo più calcolata ad occhio. Per quanto è possibile l'arrefinu è situato sotto un nodo, che fa diventare più debole la sua nota e migliora così l'effetto pausa. L'arrefinu situato rispetto al nodo dalla stessa parte degli altri fori, per i suonatori è indice di uno strumento costruito sciattamente.

Se le misure di una canna sono state troppo alterate nei ripetuti passaggi da uno strumento vecchio ad uno nuovo, esse possono essere corrette dal costruttore, poiché con l'aiuto della cera si possono spostare i margini di un foro, più in basso quello superiore e più in alto quello inferiore. Quando si userà questa canna come modello nella costruzione di un altro strumento, si incideranno sulla nuova canna le misure corrette; in tal modo è possibile tenere sotto controllo le inesattezze risultanti dai precedenti passaggi.

Un informatore molto attendibile, Dionigi Burranca, mi riferì che durante la sua fanciullezza gli anziani usavano talvolta un altro metodo per trovare i punti dove praticare i fori in una canna: inizialmente si faceva il bordone (su tumbu) su una tonalità a caso, poi si faceva l'ancia in modo che producesse la stessa nota del tumbu, quindi la si inseriva in quella che doveva diventare la canna melodica. Su questa si praticava allora un piccolo foro e, aumentandone la dimensione verso l'alto o verso il basso, si cercava di ottenere la nota desiderata. Trovata la giusta posizione di un foro, non era poi difficile trovare le restanti. Burranca sosteneva che con questo metodo primitivo si potevano fabbricare strumenti perfettamente accordati. Oggi i suonatori di launeddas praticano esclusivamente il metodo di copiare vecchi strumenti e se un tipo di launeddas è caduto in disuso

si ritiene impossibile ritrovarne ancora le misure. Questo è successo recentemente in vari luoghi per quanto riguarda alcune rare accordature; così per esempio a Villapùtzu sono andate perse le misure della mediana in sol maggiore che esiste invece tuttora nel paese di Càbras, dove è usata per accompagnare le canzoni. I suonatori Efisio Melis e Pasquale Erriu mi hanno riferito con grande orgoglio che erano gli unici in Sardegna che conoscessero le misure per la fiuda bagadia in Fa ed il punt"e organu in Sib.

Per costruire un bocchino si taglia un pezzo di canna al di sopra di un nodo che ne chiude un'estremità, lo si pulisce accuratamente all'interno e nella superficie si intacca con un coltello una linguetta che, nella sola parte interna, viene assottigliata (uniformemente per tutta la sua lunghezza, *n. d. t.*) e quanto più sarà accurata questa operazione, tanto minor pressione richiederà l'ancia e più chiaro e più delicato risulterà il suono della canna. Un giovane suonatore di launeddas preferisce uno strumento le cui linguette non siano state troppo accuratamente pulite e offrano perciò maggior resistenza al fiato, producendo un suono rude e potente. I suonatori anziani si assicureranno invece che le linguette siano ben pulite così che lo strumento non diventi troppo faticoso da suonare.

Le dimensioni dei bocchini e delle linguette sono generalmente calcolate a occhio, tuttavia un esperto suonatore, Pasquale Erriu, asserisce che esse devono essere copiate da uno strumento modello, come si fa per i fori delle canne melodiche.

Quanto il bocchino debba essere inserito nella canna è considerato decisivo per la qualità del suono ed è opinione generale che quanto più corto è il bocchino, tanto maggiore deve essere la quantità di cera applicata sulla linguetta.

Il bocchino e l'apertura della canna sono tagliate in modo che si adattino insieme a incastro e, se la canna è troppo larga, vi si inserisce una ghiera, anch'essa di canna. L'estremità superiore delle canne e l'estremità chiusa dei bocchini sono saldamente legate con spago (impeciato) da calzolaio (*foto XXXb*).

Il bordone è generalmente costruito in due o tre sezioni connesse insieme a incastro conico; quanto alla lunghezza, la si trova per tentativi e dipende dal diametro interno della canna. Per ottenere la stessa nota la lunghezza può variare fino a 10 cm.

Quando la lavorazione di tutte le canne è ultimata, il tumbu e la mancosa manna sono legati assieme con spago impeciato, uniti verso l'alto e divergenti verso il basso grazie all'interposizione di una piccola stecca, anch'essa avvolta di spago impeciato e fissata saldamente alle canne; lo spazio fra i due bocchini della loba è colmato di cera e lo strumento è pronto.

Nell'*app. IA* sono riportate le dimensioni di 20 strumenti e nell'*app. IB* è riportato il confronto tra canne della stessa tonalità.

La cura dedicata all'aspetto estetico varia alquanto da persona a persona. Così su strumenti costruiti da suonatori professionisti come Efisio Melis, Aurelio Porcu e Pasquale Erriu ogni nodo della canna è accuratamente pulito, lo strato superficiale dove sono incisi i fori è raschiato a formare una striscia con lati perfettamente paralleli, gli orli superiori della canna sono arrotondati verso le ance, tutti i legamenti con lo spago sono eseguiti accuratamente e gli incastri conici del bordone coincidono così che lo strumento risulta perfettamente dritto. Nella *foto XXIX* uno strumento di tale fattura è confrontato con un altro, costruito da un anziano di Càbras che si rifaceva alle tradizioni della sua gioventù. Si potrà notare che su questo strumento i nodi della canna sono puliti

meno accuratamente e che lo strato di corteccia in cui si trovano i fori è solo superficialmente raschiato. Non c'è, inoltre, rafforzamento dell'orlo superiore del bocchino della mancosedda, e i bocchini non sono innestati in posizione diritta. Questo ci induce a pensare che la differenza tra questi due strumenti rifletta due distinte tradizioni nella costruzione delle launeddas, giacché il paese di Càbras, per molti aspetti legati alla musica, è più tradizionalista rispetto alla Sardegna meridionale. È perciò logico supporre che la rifinitura degli strumenti sia una caratteristica recente connessa allo sviluppo e alla crescita professionale.

Molti misteri circondano l'arte della costruzione di questo strumento, poiché, essendo i suonatori tutti gelosissimi l'uno dell'altro, solo raramente accade che qualcuno trasmetta ad altri le proprie conoscenze. Chi scopre qualcosa di nuovo la custodisce segretamente a proprio vantaggio e se ne serve per suscitare ammirazione e invidia. Nessuna meraviglia quindi che tutti si adoperino con profondo interesse a scoprire i trucchi dei costruttori più abili ed esperti e che le qualità più sorprendenti siano sempre attribuite ai suonatori ormai scomparsi. Così i giovani di Càbras si rendevano conto che il suonatore Felice Pili doveva essere a conoscenza di un segreto che gli permetteva di costruire ance più durevoli delle loro. Similmente Dionigi Burranca mi raccontò che il padre del suo maestro, Peppi Sanna, non aveva mai bisogno di accordare i suoi strumenti prima di suonare, ma poteva toglierli dall'astuccio e imboccarli direttamente. Nessuno riuscì a scoprire come facesse e lui si portò il segreto nella tomba.

La costruzione delle launeddas non è mai divenuta una regolare professione, anche se vi sono stati nel passato alcuni non suonatori in grado di avere entrate extra da questa attività. Se i loro strumenti erano di qualità eccezionalmente raffinata, essi riuscivano quasi a guadagnarsi da vivere vendendoli. Particolarmente famoso fu, all'inizio di questo secolo, un costruttore di launeddas, Giovanni Locci, che compiva regolari viaggi per visitare i vari suonatori professionisti, che erano tutti suoi conoscenti. Comparati al valore di oggi, 1958, i suoi strumenti erano molto cari: costavano, infatti, 1.500-2.000 lire; d'altra parte l'acquirente era sicuro che non avrebbe avuto problemi nel bel mezzo di una festa e che lo strumento avrebbe avuto una durata superiore al normale.

Oggi capita che alcuni vecchi suonatori di launeddas costruiscano strumenti su ordinazione per quelli meno esperti di quest'arte. Così i suonatori di Càbras si rivolgono a Felice Pili, a Santa Giusta, se desiderano uno strumento migliore di quello che possono fabbricare da sé soli; Antonio Lara di Villapùtzu fornisce molti suonatori del Sàrrabus e dell'Ogliàstra, vendendo circa 20-50 strumenti l'anno. I prezzi variano da 200 (sic) a 3.000 lire, secondo la disponibilità finanziaria dell'acquirente e la qualità dello strumento.

La cura giornaliera dello strumento

Uno strumento vive, per così dire, nelle mani del suo proprietario e si conserva in buono stato soltanto grazie alle sue costanti cure; se lo si lascia in cattive condizioni per un mese, senza usarlo, ci vorrà più di mezz'ora per approntarlo all'uso, e la sua resistenza alle variazioni di temperatura e di umidità dipenderà naturalmente dalla qualità della costruzione.

In uno strumento scadente potrà essere necessario sostituire una canna o preparare un nuovo bocchino a intervalli regolari, cosicché alcuni anni dopo la sua costruzione saranno rimaste solo poche delle parti origi-

narie. Le launeddas dei suonatori professionisti hanno ovviamente una vita più lunga. Per esempio, Dionigi Burranca possedeva uno strumento nel quale la sezione superiore del tumbu e l'intera mancosa manna erano state costruite all'inizio di questo secolo, mentre era stato necessario sostituire la sezione inferiore e il bocchino del tumbu e la mancosedda (*strumento 6, app. IA*).

Tuttavia anche il possessore di un ottimo strumento deve essere preparato a fare certe riparazioni prima di poter cominciare a suonare. La vita di una mancosa spaccata può essere prolungata legandola strettamente intorno con spago impeciato; se un'ancia tende a bloccarsi sarà necessario ripulirne l'interno, e nel caso che il difetto persista le si può infilare sotto un capello. Può essere necessario accorciare un bocchino in modo che possa sopportare una maggiore quantità di cera e dare alla canna un'intonazione più bassa, oppure si può intervenire sulla linguetta raschiando via un po' dello strato superficiale per renderla meno elastica.

Questi interminabili problemi sono fonte di guai quando due suonatori devono suonare insieme e i loro strumenti non solo devono tenere l'accordatura separatamente ma anche armonizzare tra loro.

Io fui presente una volta, la vigilia di un concerto pubblico, all'incontro di due suonatori perfezionisti, Pasquale Erriu ed Efisio Melis, per la preparazione degli strumenti. Dopo alcuni tentativi riuscirono a trovare delle launeddas che andavano bene insieme, le provarono per verificare se fossero in grado di conservare l'accordatura per una suonata di 5-10 minuti, quindi le misero da parte con uno straccio umido avvolto intorno alle ance, e Pasquale Erriu lasciò i suoi strumenti insieme con quelli di Efisio Melis in modo che potessero stare nelle stesse condizioni ambientali fino al giorno successivo.

Cuntzertus

Esiste una serie di accordature fondamentali delle launeddas, in sardo *cuntzèrtus*, ciascuna delle quali è tagliata in diverse tonalità, *pùntus*. Perciò, per una festa, un suonatore di launeddas porta con sé a tracolla 7-8 strumenti diversi, custoditi in un lungo astuccio di forma cilindrica, chiamato *su stracàsciu* [6]. Nella *fig. 2* sono elencati tutti i cuntzertus sui quali è stato possibile ottenere informazioni. Come si può vedere, si tratta di combinazioni di canne con le seguenti sezioni di scala maggiore:

la, si, do, re, arrefinu *sol*: mancosedda per *punt"e òrganu* e *su par' e sa mòngia*. Mancosa manna per *mediàna*, *mediàna a pipìa, spinèllu (n. d. t. 2), spinèllu a pipìa, fiùda bagadìa* e *su par' e sa mongia*.

sol la si do, arrefinu *re*: mancosedda per *fioràssiu*, mediana a pipia, spinellu a pipia e *simpònia*.

fa# sol la si, arrefinu *re*: mancosedda per mediana, spinellu e *mediàna fràssa*.

mi fa# sol la, arrefinu *re*: mancosa manna per punt"e organu, *contrappùntu*, simponia e mediana frassa.

re mi fa# sol, arrefinu *si*: mancosedda per fiuda e fiuda bagadia. Mancosa manna per fiorassiu.

Mediana si trova in *sol, la, sib, do, re* e *mi*. Quella in *re maggiore* può avere un tumbu di lunghezza doppia ed è impropriamente chiamata *mediana in re maggiore* dai suonatori di launeddas, che fraintendendo il termine musicale italiano "maggiore" lo hanno erroneamente riferito alla lunghezza della canna del bordone (tumbu). La mediana in *sol* è oggi caduta in disuso dovunque, tranne che a Càbras, dove è ancora usata per accompagnare le canzoni. Essa ha la più bassa posizione possibile per una canna melodica di launeddas nella sua mancosa manna dal *sol* al *re* richiedendo una assai ampia esten-

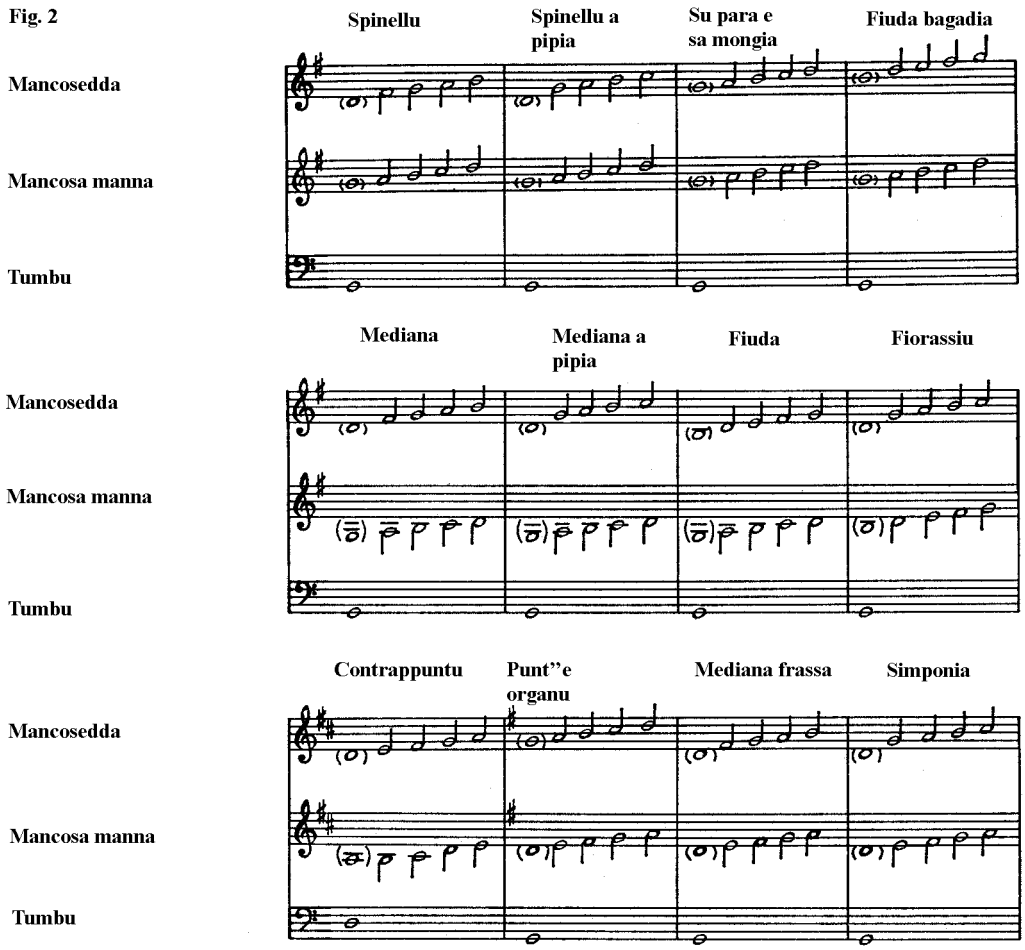


Fig. 2. Cuntzertus. Le note tra parentesi sono gli arrefinus.

sione delle dita che limita lo sfoggio di abilità tecnica.

Mediana a pipia, mediana da bambina, si trova nelle stesse tonalità della mediana. In passato a Càbras si usavano due differenti mancoseddas per questi due cuntzertus, mentre oggi sono invariabilmente prodotti su un medesimo strumento, poiché la mancosedda si costruisce con cinque fori: si chiude il superiore con la cera per suonare come mediana, l'inferiore come mediana a pipia.

Spinellu, diminutivo di spina, si trova in *fa*, *sol* e *la*. È accordato come la mediana, ma ha la mancosa manna nella stessa ottava della mancosedda. Questa derivazione è evidenziata anche dal suo repertorio ed è probabilmente un cuntzertu giovane.

Spinellu a pipia, sta esattamente a spinellu come la mediana a pipia sta a mediana. Si trova nelle stesse tonalità e si ricava sullo stesso strumento chiudendo con cera, nella mancosedda, il foro più alto o quello più basso.

Fiuda, la vedova, si trova nelle stesse to-

nalità della mediana e un suonatore normalmente usa la stessa loba per questi due cuntzertus. Esso è comunque suonato più spesso con la loba di uno spinellu e nelle tonalità in cui quest'ultimo ricorre. Trasportata in questa gamma, sa fiuda, che è piuttosto malinconica, diventa gaiamente saltellante ed è chiamata *fiuda bagadìa*, vedova nubile, che non ha niente che vedere con la commedia musicale di Lehar, parallelo sfruttato fino alla nausea dai presentatori negli spettacoli folcloristici. La fiuda bagadia è qualche volta chiamata *fiudèdda*.

Su para e sa mongia, il frate e la suora, consiste di due canne melodiche con le stesse note, praticamente la loba per uno spinellu suonato insieme con una mancosedda per un punt"e organu. Da molti anni non viene più usato e la sola persona che mi ha dato qualche informazione è Dionigi Burranca, che da piccolo lo sentì suonare una sola volta dal padre del suo maestro, Peppi Sanna. Questa combinazione di canne, mai impiegata come un vero e proprio cuntzertu, si suonava per divertimento e a dimostrazione della propria maestria. Si preferiva una mancosa manna potente e una mancosedda un po' più debole e la suonata rappresentava una conversazione tra un frate e una suora.

Fiorassiu, si trova in *sol, la, sib, do, re, mi*. La parola è una derivazione irregolare della parola italiana fiore.

Punt"e òrganu, può significare punto d'organo o indicare l'accordatura, *puntu*, per suonare con l'organo. Si trova in *re, mi, fa, sol, la* e *sib*. In *re* può essere realizzato con un bordone di metà della lunghezza, ed è allora chiamato contrappuntu, contrappunto, nel Campidano e *frassèttu*, dall'italiano falsetto, nel Sàrrabus. Giulio Fara chiama contrappuntu un punt"e organu in *do* con un bordone di lunghezza normale, cuntzertu di cui non ho mai avuto notizia, ma che può ben essere esistito [7].

Simponia (n. d. t. 3) è la combinazione di una loba per punt"e organu ed una mancosedda per fiorassiu e si trova nelle tonalità in cui questi due cuntzertus coincidono, cioè *sol, la* e *sib*. Sebbene abbia un suo repertorio, probabilmente non è un cuntzertu antico. È assai difficile da suonare ed era usato soprattutto per eseguire musica d'ascolto come passatempo e come dimostrazione della bravura del suonatore.

Mediana frassa, mediana falsa, combinava la loba di un punt"e organu con la mancosedda di una mediana. Non si può chiamare cuntzertu, e non era considerata tale, ma serviva solamente a dimostrare l'abilità del suonatore nell'eseguire le frasi di danza della mediana accompagnandole con la loba del punt"e organu.

Un cenno particolare meritano le condizioni prevalenti nel paese di Cabras, poiché sotto molti aspetti esse differiscono da quelle osservate altrove nella Sardegna meridionale, avendo in generale conservato caratteristiche più antiche, come si è già detto in altre circostanze: cioè la mancanza di interesse per l'aspetto esterno dello strumento, il fatto che essi non legavano la mancosa manna col tumbu e infine che usavano due distinte mancoseddas per mediana e mediana a pipia. Quanto ai cuntzertus Càbras si distingue nei seguenti punti:

a) non usava simponia, spinellu e spinellu a pipia; ma aveva sviluppato o conservato un cuntzertu, chiamato *morìscu*, che, come si può osservare nella *fig. 2*, aveva le stesse due canne dello spinellu, ma, contrariamente all'uso corrente in altri luoghi, era suonato con la canna più alta nella mano destra. Perciò il repertorio del moriscu non derivava da quello della mediana poiché, se così fosse, i suonatori avrebbero dovuto eseguire con la mano sinistra la parte della destra e

viceversa, cosa estremamente difficile**.** Deve essersi trattato perciò di un cuntzertu tutto particolare. E' scomparso da molti anni ed io ne ho potuto ricostruire l'accordatura nel modo seguente: un vecchio suonatore ottantenne, Domenico Madeddu, incise a occhio i fori per la mancosedda (la mancosa manna era identica alla mancosedda di una mediana), quindi un giovane suonatore, Giovanni Lai, assistito da un collega settantenne, preparò un bocchino adatto. Le misure di questo strumento, riprodotto nella *(foto XXXd)* sono date nell'*app. IA*, strumento 11; le misure delle sue mancosas sono confrontate nell'*app. IB, tav. VII* e *XI*, con mancosas di tonalità presumibilmente identica. Il termine moriscu significa moresco, ma nessuno ha mai saputo spiegarmi il perché di questo nome.

b) Come ulteriore deviazione dagli usi correnti nella Sardegna meridionale, il cabrarese usava la parola spinellu per indicare il cuntzertu altrove chiamato mediana in re maggiore. In realtà nessuno ne possedeva un esemplare, né ricordava più le misure, ma la sua identità con il succitato cuntzertu mi fu garantita da un suonatore non di Càbras, Felice Pili, ed è confermata dalla descrizione dello strumento fattami dalla gente del paese.

c) Per indicare le differenti tonalità dei loro strumenti, i suonatori di launeddas usano ora i nomi italiani delle note, *do*, *re*, *mi* ecc., parlando di punt"e organu in *sib*, fiorassiu in *sol* e così via. E' comunque importante sottolineare che non conoscono i nomi delle note dei loro strumenti e in molte occasioni accadde che parecchi di loro non si rendessero neppure conto del fatto che, per esempio, la mancosedda del punt"e organu è identica alla mancosa manna della fiuda bagadia nella stessa tonalità. Allo stesso modo la parola "maggiore", nell'espressione mediana in re maggiore, sebbene indubitabilmente presa in prestito dal linguaggio musicale colto, è usata per indicare la lunghezza del tumbu di questo cuntzertu. Efisio Melis, che si era costruito una fiuda bagadia in *fa* con un tumbu lungo metà del normale, chiamava questo cuntzertu *fiuda bagadia in fa minore*. Un informatore molto attendibile come Dionigi Burranca sostiene che i nomi italiani delle note furono introdotti presso i suonatori di launeddas soltanto nel primo quarto di questo secolo dal famoso costruttore Giovanni Locci, sostituendo un termine più antico ancora usato dagli anziani nella sua infanzia. Dopo il mio soggiorno nell'isola, nel 1958, Burranca fece delle ricerche di sua iniziativa e riuscì a trovare i seguenti termini: *fioràssiu argentìnu*, fiorassiu dal suono alto e brillante; *punt"e Chìrias*, la tonalità per il Kyrie eleison della Messa; punt"e organu, la tonalità per suonare con l'organo; *mesu puntu*, il punto di mezzo, una tonalità vicina al *sol*; e infine *tertzu puntu*, il terzo punto, una tonalità molto bassa come quella del contrappuntu.

L'età relativa dei cuntzertus può essere stimata pressappoco nel modo seguente:

la simponia deve essere piuttosto giovane, se non il più giovane di tutti i cuntzertus e sembra abbia acquistato solo recentemente una individualità propria, poiché non era mai molto usata per suonare veri e propri balli, ma più spesso per dimostrare l'abilità del suonatore, così come la mediana frassa e su para e sa mongia. Una prova della giovane età della simponia è il fatto che non ha mai raggiunto il paese di Càbras e, secondo la tradizione, fu introdotta nell'area del Sàrrabus nella seconda metà del secolo scorso dal mitico suonatore Agostino Vacca.

Lo spinellu e lo spinellu a pipia sono posteriori alla mediana e alla mediana a pipia. Sembra si siano sviluppati soprattutto nell'area centrale della Sardegna meridiona-

le, come il Campidano di Cagliari e la Trexènta, dove con tutta probabilità ebbero origine in concomitanza con lo sviluppo del professionismo dei suonatori. E' perciò significativo che, mentre nel Sàrrabus il repertorio di questi due cuntzertus deriva completamente dalla mediana e dalla mediana a pipia, nella Trexènta invece lo spinellu, ma non lo spinellu a pipia, abbia un suo proprio repertorio musicale distinto.

La fiuda e la fiuda bagadia non possono essere tra i cuntzertus più antichi, perché la loro scala plagale nella mancosedda è completamente estranea alla musica popolare sarda. È presumibile che siano nate non molto prima della scomparsa delle launeddas dalla Sardegna settentrionale, giacché qui non esistono tracce delle loro frasi caratteristiche nella musica dell'organetto, che sotto tutti gli aspetti deriva dalla tradizione delle launeddas ora estinta.

La mediana a pipia può avere avuto origine dall'unione di una mancosedda per fiorassiu e di una loba per mediana. A Càbras la consuetudine di costruire una mancosedda con cinque fori (più l'arrefinu), per usarla sia come mediana sia come mediana a pipia, è stata perciò introdotta solo recentemente, mentre in passato per questi due cuntzertus si usavano due distinte mancoseddas. La mediana a pipia ha sviluppato un repertorio più indipendente e più ricco di quello della simponia o della fiuda bagadia, sebbene abbia attinto in certa misura dalle suonate della mediana e del fiorassiu.

Punt"e organu, fiorassiu e mediana sono gli strumenti fondamentali e irriducibili, e sono musicalmente i più ricchi e i più vari di tutti i cuntzertus ed è rilevante il fatto che la percentuale di trasferimenti di motivi fra questi tre cuntzertus è molto più bassa di quella che si può trovare tra gli altri cuntzertus da una parte e punt"e organu, fiorassiu e mediana dall'altra. (*Vedi pag. 65*).

Intonazione, proprietà acustiche

Una canna di launeddas può essere intonata più alta o più bassa riducendo o aumentando rispettivamente la quantità di cera applicata sulla linguetta del bocchino. In questo modo, comunque, si crea un'alterazione degli intervalli tra le note della canna, essendo le note più alte più sensibili delle più basse alle variazioni di peso della cera. Un suonatore nel preparare il suo strumento giudica perciò l'intonazione delle canne da un'impressione generale che riceve suonando piccole frasi, finché non raggiunge un compromesso accettabile. I due arrefinus, che devono confondersi col suono del tumbu fino al punto di non essere più udibili, debbono di solito essere accordati nuovamente coprendoli più o meno con cera.

Queste peculiarità acustiche furono dimostrate da alcuni esperimenti fatti nel Laboratorio Tecnico del Suono di Copenaghen, dove l'altezza delle note delle tre canne fu misurata variando la quantità di cera applicata sulle linguette dei loro bocchini. L'esperimento provò la possibilità di comprimere l'ambito di una mancosedda per un punt"e organu, che in condizioni normali comprende 700 cents, fino a 493 cents, caricando la linguetta con 50 milligrammi di cera, mentre si estendeva fino a 961 cents, quando la cera veniva completamente rimossa. Con lo stesso procedimento, la nota del foro più basso fu elevata a 744 cents e quella del più alto fino a 1213 cents [8)]. In Sardegna fu fatta una serie completa di registrazioni di singole note, prodotte da suonatori di launeddas su strumenti ben accordati, per scoprire il limite di tolleranza di fluttuazione delle intonazioni. In Danimarca tutto questo materiale, purtroppo, si rivelò inutile, poiché le canne, suonate singolarmente, non si comportarono come quando erano state suonate tutte e tre insieme, per due motivi, perché la pressione del-

l'aria è differente nelle due condizioni, e perché le ance interferiscono fra loro quando tutte e tre vibrano simultaneamente. Per fortuna riuscimmo a rimediare a tale inconveniente quando il suonatore Pasquale Erriu visitò Copenaghen con un gruppo folcloristico. Sfruttando quest'occasione, lo conducemmo al Laboratorio Tecnico del Suono dove registrammo in condizioni più naturali le note degli strumenti che aveva portato con sé. Le note erano emesse separatamente una alla volta, con e senza diteggiatura a forcella, ma le canne non erano suonate ad una ad una separatamente, bensì tutte e tre assieme. Fu allora possibile registrare le note con un particolare microfono direzionale che, tenuto vicino ad una canna, era in grado di coglierne la nota senza il disturbo delle altre, che altrimenti si sarebbero sentite così forte da impedire la selezione della nota da misurare. Questa veniva individuata su un generatore di audiofrequenza per mezzo di un oscillatore e la sua frequenza era calcolata su un misuratore elettronico. I risultati sono riportati in hertz e in cents nell'*app. II.*

In conclusione, è più facile definire una scala sulla base delle considerazioni teoriche di rapporti di intervalli dei gradi, piuttosto che, come nel nostro caso, affrontare le complicazioni che derivano dall'analisi dell'uso pratico dello strumento. Infatti, anche una questione così fondamentale come la determinazione del punto zero per i valori in centesimi degli intervalli, dà luogo a problemi complicati: non possiamo usare la nota del bordone, poiché esiste una generale tendenza ad accordare le canne un po' più in alto rispetto al sistema tumbu-arrefinu; non possiamo nemmeno fare affidamento sulle note che dànno la tonica nelle canne melodiche, giacché queste possono benissimo essere "scordate" come qualsiasi altra nota e in cuntzertus come fiorassiu e simponia, dove la tonica ricorre come una nota su entrambe le canne melodiche, si possono addirittura riscontrare valori differenti. Per evitare di complicare le cose semplici, ho scelto di calcolare il punto zero come il punto che dà la minore deviazione possibile dalla scala temperata per qualunque intervallo sulle canne melodiche. In realtà questi problemi non meritano molta attenzione, in quanto, da un rapido sguardo alle tavole dell'*app. II*, risulterà che la tolleranza di precisione nell'intonazione è estremamente larga (circa 40-50 cents) e le variazioni rilevate non evidenziano alcuna tendenza significativa, che possa permetterci di affermare che i suonatori di launeddas tendono a servirsi di qualche scala differente da quella maggiore temperata. Superfluo dire che tutti i suonatori sostenevano appassionatamente che i loro strumenti si accordavano alla perfezione con un organo o con una fisarmonica.

Le imprecisioni piuttosto forti dell'accordatura sono coperte con un incessante ricamo di note di abbellimento, trilli e forti vibrati, che lasciano ampio spazio a una correzione psicologica della discordante realtà fisica.

L'effetto della posizione a forcella, modo di suonare molto comune, è trascurabile. In molti casi esso non influenza la nota, sia che i fori sottostanti risultino aperti, sia che risultino chiusi, e solo in un caso estremo l'abbassamento dell'altezza, risultante dalla diteggiatura a forcella, ammonta al massimo a 28 cents (*sib* sulla mancosedda dello strumento H dell'*app. II*).

L'accuratezza dell'accordatura col sistema tumbu-arrefinu è considerevolmente migliore di quella che si ottiene utilizzando le note delle canne melodiche, come si può vedere nella *tav. I*. Come regola generale possiamo vedere che gli arrefinus delle mancosas mannas si accordano perfettamente con

TAVOLA I

Strumento*	Tumbu	Arrefinu mancosa manna	Arrefinu mancosedda	Zero delle mancosas
A	000	000	721	5
B	000	000	726	÷ 9
C	-	-	404	-
D	000	3	716	10
E	000	414	723	24
F	000	410	724	1
G	000	703	÷ 3	33
H	000	705	÷ 5	÷ 22
I	000	704	30	25

*) Le lettere si riferiscono agli strumenti misurati nell'appendice II.
Tutte le misure della tavola sono in cents.

il tumbu, mentre c'è una tendenza generale ad accordare un po' più in alto gli arrefinus delle mancoseddas. La stessa tendenza si manifesta nel rapporto tra la tonalità del tumbu e l'accordatura generale delle altre due canne, sebbene non ricorra con la stessa frequenza.

Per concludere questa sezione, le tonalità assolute dei tumbus e i punti zero calcolati sulle canne melodiche sono confrontati, nella *tav. II*, con il diapason a 440. Si potrà notare che le deviazioni dalle tonalità normali europee solo raramente superano i 50 cents. Probabilmente una maggiore quantità di materiale avrebbe evidenziato una gamma un po' più ampia, dato che, secondo le dichiarazioni dei suonatori, uno strumento può essere compresso di un mezzo tono più in alto o più in basso rispetto alla tonalità per la quale è stato tagliato. Non stupirebbe che i suonatori di launeddas, nel passato, si fossero rifatti a qualche vecchio sistema di accordatura, ma non si riscontra una chiara tendenza ad accordare gli strumenti in tonalità più basse di quelle abituali; ciò è dovuto al fatto che le launeddas, essendo state suonate insieme con organi e fisarmoniche, per oltre cento anni, si sono adeguate allo sviluppo del resto dell'Europa.

Tecnica strumentale e notazione.

I suonatori di launeddas usano una tecnica di respirazione che permette loro di mantenere un flusso d'aria costante e ininterrotto, soffiando dentro lo strumento con le guance ed inspirando contemporaneamente con il naso. Con un po' d'allenamento si può imparare a padroneggiare questa tecnica, così da mantenere sempre la stessa pressione e sarà impossibile percepire il momento in cui si prende fiato. La continua pressione dell'aria nella bocca affatica i muscoli labiali al punto che i suonatori non allenati se ne lamentano dopo aver suonato anche solo per breve tempo. Per non disturbare troppo chi sta vicino, durante l'apprendimento di que-

TAVOLA II

Strumento*	Tonalità Hertz	Tumbu Hertz	Deviazione in cents dal diapason a 440 Cents	Zero delle mancosas Hertz	Deviazione in cents dal diapason a 440 Cents
A	C = 523	132	+ 15	529	+ 19
B	G = 392	102	+ 69	406	+ 60
D	A = 440	108	÷ 32	435	÷ 32
E	B = 466	118	+ 21	482,5	+ 56
F	C = 523	133,2	+ 31	533	+ 32
G	F = 349	84,5	÷ 56	344,5	÷ 14
H	F = 349	91	+ 72	359,5	+ 50
I	A = 440	107,5	÷ 40	437	+ 16

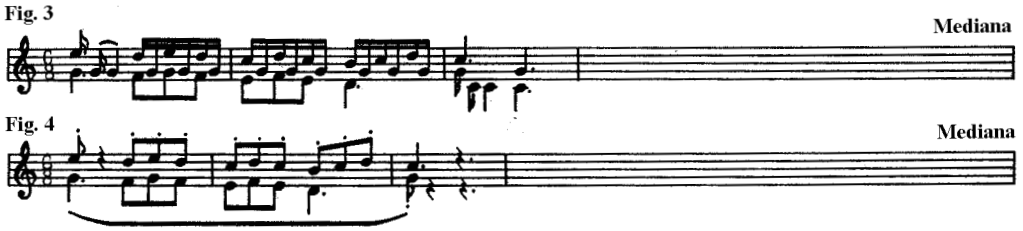
*) Le lettere si riferiscono agli strumenti misurati nell'appendice II

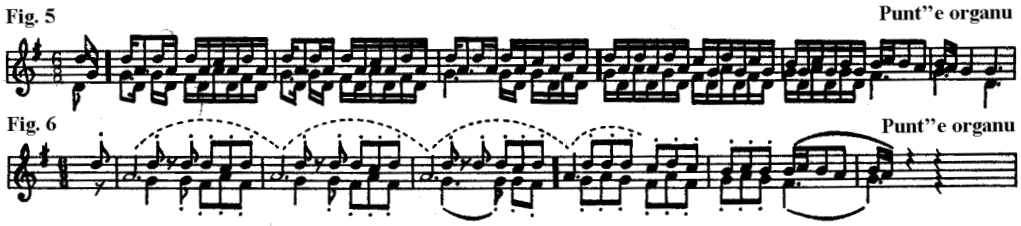
sta tecnica ci si comincia ad esercitare soffiando dentro un bicchiere d'acqua con un piccolo pezzo di canna sottile. Quando si riesce a soffiare tenendo la cannuccia immersa nell'acqua, da cinque a dieci centimetri, senza interrompere il flusso delle bollicine d'aria, si può iniziare l'allenamento con la mancosedda, per passare poi alla loba e infine alle tre canne. Ci vogliono mesi di intenso esercizio prima d'arrivare al punto di saper soffiare senza bisogno di concentrarsi e finalmente si può cominciare a pensare di imparare come si suona. La maggior parte dei suonatori hanno fatto i primi passi della loro carriera quando, ancora fanciulli, aiutavano in campagna i genitori ad accudire le greggi. L'apprendimento della tecnica di respirazione era praticato come uno sport e i primi successi sulla mancosedda suscitavano grande eccitazione.

I fori delle canne sono coperti con la prima o seconda articolazione delle dita, il che permette alla mano un'apertura più ampia che non usando la punta delle dita.

La più comune tecnica di esecuzione consiste nell'aprire soltanto un foro alla volta, tenendo chiusi gli altri, così che l'arrefinu risuona tra l'una e l'altra nota. In questo modo il suonatore ottiene effetti di pausa e di staccato perfetti, poiché l'arrefinu, come già detto, è assorbito dal tumbu fino ad essere indistinguibile.

Nelle trascrizioni ci siamo sforzati di considerare questa e altre peculiarità della tecnica d'esecuzione attribuendo uno speciale significato ai vari simboli di notazione; le pause ad esempio stanno a significare che l'arrefinu sta suonando; i punti di staccato indicano che l'arrefinu suona dopo una nota, ma non necessariamente prima di essa; i segni di legatura e di "legato" non sono indicazioni specifiche di fraseggio, ma significano semplicemente che la figura o il passaggio in questione sono eseguiti tenendo aperti tutti i fori sottostanti quelli che stanno suonando, come normalmente avviene con gli strumenti a fiato. Quando una nota non ha alcun segno d'esecuzione di staccato o di legato, è implicito che è ottenuta sollevando un dito alla volta, (che di fatto è la pratica





più comune fra i suonatori di launeddas), ma che non è stata abbreviata troppo.

Nelle *figg. 3* e *4*, la stessa frase viene presentata rispettivamente con l'arrefinu scritto come una nota e secondo il nostro sistema di trascrizione.

A volte si usa una tecnica un po' più complicata, perché si può aprire uno dei fori più bassi della canna mentre si esegue una figura con quelli più alti sollevando un dito alla volta. Si avrà allora l'impressione di percepire la nota del foro tenuto costantemente aperto come una voce estranea, distinta dalla frase eseguita con le dita più in alto, e di conseguenza scriveremo questa nota prolungata con una lunghezza corrispondente al tempo d'apertura del foro, come se non ci fosse interruzione, e la figura superiore come se l'arrefinu continuasse a suonare senza interruzione tra le sue note, usando la punteggiatura di staccato e le pause per indicare i momenti in cui si percepisce effettivamente la nota sottostante. La lunghezza della nota prolungata è inoltre indicata con un arco tratteggiato . Questo è illustrato nelle *figg. 5* e *6*, dove la stessa frase è mostrata come si presenterebbe rispettivamente in una trascrizione letterale e scritta secondo il nostro sistema.

Questa procedura di notazione può sembrare inutilmente complicata, ma ha il vantaggio di fornire una descrizione dell'effettiva pratica di esecuzione e insieme una abbastanza fedele rappresentazione di ciò che si sente.

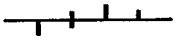
Uno spartito può essere solo un'approssimazione della realtà; il problema è qui di trovare una trascrizione che possa andare a fondo nei particolari, salvando allo stesso tempo le sfumature dell'esecuzione ritmica di un brano. In generale ho scelto di non allontanarmi troppo dalla consuetudine seguita in una comune notazione prescrittiva, poiché la nostra ricerca verte innanzi tutto sui problemi di base della musica delle launeddas e una più precisa trascrizione sarebbe solamente di peso per la trattazione di questi problemi.

Questo è tutto per quanto riguarda i nostri metodi di trascrizione. Anche i suonatori

di launeddas avevano un sistema per scrivere la musica da ballo, l'ultimo che lo usò fu il vecchio maestro Peppi Sanna, che morì intorno al 1920. Ne siamo venuti a conoscenza grazie alle ricerche compiute da Dionigi Burranca, il quale, tra i miei due soggiorni in Sardegna, nel 1958 e nel 1962, intervistò un figlio di Peppi Sanna, oggi ottantenne, raccogliendo preziose informazioni sulle antiche tradizioni della Trexènta.

Il sistema era davvero semplice: le dita erano indicate dai seguenti segni posti su di una linea:

mano destra:

mano sinistra: 

Era così possibile indicare quali fori su una canna dovevano essere aperti, e uno spartito consisteva di due linee, una per ogni mano, disposte l'una sopra l'altra. La ritmica era resa facilmente comprensibile, poiché la musica da ballo è sempre in 6/8 e le battute, indicate dalle linee verticali, potevano semplicemente contenere 6 unità, note o pause. Rimaneva solo da stabilire per il suonatore di launeddas quale cuntzertu dovesse usare, e tutto era perfettamente chiaro. Per quanto ne sappiamo, non esiste più nessun manoscritto e Dionigi Burranca poté riferire che tutte le suonate da ballo di Giuseppe Figus, il maestro di Peppi Sanna, un tempo trascritte con questo sistema, erano andate perdute.

Storia

Le launeddas sono un diretto discendente dell'antico doppio clarinetto egiziano e sumero, e hanno conservato alcuni tratti arcaici relativi sia alla costruzione che alla tecnica di esecuzione, che, a prima vista, le rendono sorprendentemente simili ai suoi antichi precursori. Una mancosedda del 1960 è simile al suo antenato del Regno Medio Egiziano per l'impiego di canna naturale nella costruzione di tutte le parti dello strumento, per l'uso di cera a diversi fini, e per la costruzione del bocchino. Nella tecnica di esecuzione possiamo ritrovare la pratica di sollevare un dito alla volta e di chiudere i fori con le articolazioni delle dita, su entrambe le rappresentazioni, sia egiziana sia greca, di suonatori di doppio clarinetto. Allo stesso periodo si può anche ragionevolmente far risalire il metodo di respirazione attraverso il naso.

Se lasciamo da parte questi arcaismi che le launeddas hanno in comune con molti altri strumenti popolari a fiato, si può notare che esse si distinguono fra tutti i clarinetti primitivi in virtù di due caratteristiche:

1) la combinazione dell'accordatura delle canne mediante l'applicazione di cera sulle linguette dei bocchini con il modo speciale di accordare l'arrefinu, che rende possibile l'uso della tecnica di esecuzione menzionata nella sezione precedente;

2) il fatto che lo strumento è composto di tre canne, non di due.

L'accordatura per mezzo di cera applicata sulle linguette dei bocchini e la tecnica di esecuzione sono aspetti comuni con i doppi clarinetti e con le cornamuse [9)]. Comunque, non sono stato in grado di trovare nessun altro esempio del particolare modo di accordare l'arrefinu, perciò debbo concludere che le launeddas non hanno alcun parente stretto tra gli strumenti della musica popolare contemporanea.

L'altra peculiare caratteristica delle launeddas, il suo triplice aspetto, è ancora più sorprendente: la si può osservare in un bronzetto sardo raffigurante un uomo che suona uno strumento a fiato, reggendo due tubi con la mano sinistra e uno con la destra, proprio come fanno gli attuali suonatori di launeddas (*foto XXVII*). Purtroppo il bronzetto non fu rinvenuto durante uno scavo scientifico, ed è perciò impossibile una più precisa datazio-

ne. In ogni caso, secondo le prudenti stime del prof. Giovanni Lilliu, possiamo datarlo, con gli altri famosi bronzetti sardi, tra il 900 e il 300 a. C. *(n. d. r. 1)*. Non esistono altre rappresentazioni antiche di triplice strumento a fiato né si può dire da dove e quando l'antenato delle launeddas arrivò in Sardegna.

Di età medioevale possediamo la raffigurazione di un triplice clarinetto nel manoscritto spagnolo del XIII secolo di Alfonso X il Saggio, *Cantigas de Santa Maria*. Questo strumento, comunque, mi sembra consista di due bordoni e di una sola canna melodica suonata con entrambe le mani, mentre le launeddas hanno un bordone e due canne melodiche. Per il resto dell'Europa abbiamo soltanto la testimonianza indiretta che la cornamusa, che divenne popolare piuttosto rapidamente nel XIII secolo, sembra essersi sviluppata in diverse zone grazie all'applicazione di una sacca sulle canne soffiate direttamente, alcune delle quali potevano ben essere simili alle launeddas o al clarinetto triplo raffigurato nelle *Cantigas* [10)].

La preistoria delle launeddas è perciò ancora completamente oscura e il materiale di studio ci lascia liberi di formulare due ipotesi:

1. Le launeddas si sono sviluppate localmente in Sardegna nel I° millennio a. C. da un clarinetto doppio comune a tutto il Mediterraneo e sono rimaste dalle origini fino a oggi uno strumento unico.

2. Le launeddas sono le rappresentanti di un sottogruppo di clarinetti esistenti nella parte occidentale del Mediterraneo già nel I° millennio a. C. e rimasti inosservati durante il periodo romano per scomparire alla fine del Medioevo trasformandosi in cornamuse.

Comunque sia, si può affermare che le launeddas hanno una storia ininterrotta di 2500 anni sulla terra sarda e che sono sopravvissute alla cultura tribale dell'età del bronzo, adattandosi ai continui cambiamenti di una società in evoluzione e arrivando ad essere, come oggi le troviamo, parte integrante della comunità agricola del XX secolo.

CAPITOLO II

I balli tondi di Càbras e della Sardegna settentrionale

In questo capitolo e nei successivi esamineremo i singoli generi di musica delle launeddas, cominciando naturalmente dal più importante di tutti: il ballo tondo. Descriveremo i tipi meno sofisticati, *su pass"e dusu* e *su pass"e tresi* di Càbras, e li confronteremo brevemente con i balli della Sardegna settentrionale; nel terzo capitolo tratteremo dei balli dei suonatori professionisti del Campidano di Cagliari, della Trexènta e del Sàrrabus, che chiameremo balli professionali; nel quarto capitolo sarà infine esaminato un gruppo eterogeneo di balli in coppia, balli con coreografia, tarantelle e mazurche entrati nel repertorio delle launeddas negli ultimi due secoli.

La parola sarda per indicare il ballo tondo è *ballu*. Si deve precisare che questo termine non è sinonimo di *dantza*, che in Sardegna si usa per una delle forme meno importanti di ballo già citate, mentre ballu si chiama esclusivamente il ballo tondo originario della Sardegna.

Informatori

Càbras è situato sulla costa occidentale, ai margini del Campidano settentrionale, nei pressi di Oristano. Ci vive una singolare comunità, che, sotto molti aspetti, ha sviluppato una cultura di impronta originale, dovuta in parte alla specializzazione della maggioranza dei suoi abitanti nella pesca nelle acque basse dello stagno, amministrato, fino a pochi anni fa, con sistemi semifeudali dai padroni della laguna, in parte al fatto che il paese, piuttosto grosso, avendo circa ottomila abitanti, sia intellettualmente sia materialmente, è stato più autosufficiente di quanto normalmente non siano i paesi della Sardegna meridionale. Càbras ha preservato un'interessantissima tradizione musicale, che ho tentato di esplorare e ricostruire durante un soggiorno complessivo di sei settimane, in cui sono entrato in contatto con parecchie cerchie di amici che coltivavano con passione la musica.

I miei informatori erano:

Peppino Canu "Larvas de oru", (*foto XI*) che nel 1958 aveva 27 anni, mi fece conoscere dei brani molto preziosi, che aveva appreso da suonatori ormai scomparsi o non più in grado di suonare all'epoca della mia ricerca. Camionista di mestiere, mi disse con franchezza che ormai non suonava più né aveva più alcun interesse per le launeddas e che di fronte agli amici si vergognava di averne avuto in passato.

Franziscu Castangia "Su Cau", (foto VIII) aveva circa 24 anni e faceva il pastore. Era più un cantante che un suonatore di launeddas, ma in ogni caso un musico popolare entusiasticamente attivo e uno dei miei più cari e fidi amici di Càbras.

Daniele Casu (foto V) era un bracciante di circa 30 anni, molto povero. Guadagnava qualcosa in più suonando nelle sagre paesane del Campidano di Oristano e, talvolta, nei paesi della Sardegna settentrionale. Con il suo fratello più giovane, *Giovanni "Paui" (foto II)*, ha suonato spesso in manifestazio-

ni folcloristiche, come la Cavalcata di Sassari e la sfilata del Redentore di Nuoro; entrambi sono stati in Francia e in Belgio con i gruppi folcloristici dell'organizzazione turistica sarda.

Daniele Casu è stato per molti anni allievo di un suonatore di Villapùtzu, Felice Pili, oggi residente nel vicino paese di Santa Giusta, la cui frequentazione ha portato nel suo modo di suonare una serie di elementi estranei alla tradizione di Càbras. Felice Pili suona regolarmente con la Confraternita di San Giovanni di Oristano, e Daniele Casu sta per succedergli in questo ruolo. Seguendo la tradizione, egli è già presente a tutte le manifestazioni della Confraternita per assistere il suo maestro. Vanta una buona tecnica per essere un suonatore di Càbras ma, a causa dell'amputazione del dito mignolo della mano sinistra, la sua suonata sulla mancosa manna non corrisponde alla pratica normale; un vero peccato, poiché egli è per me una preziosa fonte d'informazione per un tipo particolarmente interessante di ballo: il pass"e dusu.

Giovanni Lai (foto V-VII) aveva vent'anni, nel 1958 faceva il servo pastore, oggi è operaio. Nonostante la sua giovane età era di gran lunga il mio informatore più importante. Ha una tecnica sorprendente, e ha imparato una serie di balli, che nessuno più è in grado di suonare, da un vecchio suonatore di fisarmonica, un certo Mocci, che a sua volta li aveva appresi da un suonatore di launeddas, detto Su Bricchi, morto circa quarant'anni fa, le cui suonate a Càbras sono ormai diventate una leggenda. Per conto proprio, Giovanni Lai ha anche lavorato sul materiale musicale reperibile a Càbras e ha imparato quello che poteva ascoltando al grammofono le registrazioni di Efisio Melis, suonatore di Villapùtzu. Per valutare la sua conoscenza ed esperienza della tradizione specifica cabrarese feci ascoltare tutte le sue registrazioni a due vecchi suonatori, i quali le giudicarono corrispondenti esattamente alle suonate che essi erano soliti eseguire da giovani.

Giovanni Mele (foto IV) è un negoziante di circa 45 anni che tempo fa usava suonare nelle grandi sagre paesane, ma che da quindici anni ormai non suonava più a causa di una serie di lutti in famiglia, succedutisi a intervalli regolari: la consuetudine locale vieta di suonare nei periodi di lutto. Egli mi fece registrare solo alcune suonate scadenti. Il suo valore come informatore consisteva soprattutto nel giudicare la validità del materiale raccolto presso i suonatori più giovani.

Situazione sociale

La sociologia del ballo a Càbras è conforme fondamentalmente alle caratteristiche comuni in tutta la Sardegna meridionale. Le occasioni ricorrenti per il ballo erano le feste patronali dei paesi e gli sposalizi, durante i quali i balli offrivano l'opportunità di un corteggiamento, seppure controllato, tra giovani non sposati, e servivano come strumento d'integrazione sociale, esercitando inoltre, com'è ovvio, una generica funzione ricreativa. C'era comunque questa notevole differenza tra Càbras e la maggior parte dei paesi del Campidano, che il costume di organizzare regolarmente, di domenica, balli pubblici nella piazza del paese non era mai stato introdotto nella collettività cabrarese, e che per questa ragione la musica dei balli cabraresi è rimasta pressoché estranea allo sviluppo che ha fatto seguito al sorgere del professionismo fra i suonatori di launeddas del Campidano di Cagliari, della Trexènta e del Sàrrabus.

Al tempo del mio soggiorno a Càbras, ballare alla musica delle launeddas era un'usanza ormai superata da 10-15 anni. Lo strumento aveva così perso la sua funzione sociale più importante. I miei informatori, co-

munque, avevano un ristretto pubblico nelle bettole, dove non era insolito usare lo strumento per l'accompagnamento delle canzoni, e la loro presenza è tuttora indispensabile nelle processioni religiose e nelle questue per le feste patronali. Il loro orgoglio nel suonare e tutte le loro peculiari relazioni interpersonali erano pressoché immutati, e c'era ancora la possibilità di osservare i metodi di trasmissione della tradizione musicale.

Ogni suonatore considera il suo repertorio più o meno come una proprietà privata che non si può, né si vuole mettere a disposizione di chiunque suoni o voglia imparare a suonare. L'insegnamento diretto aveva luogo a pagamento (ma questo non era nel costume di Càbras) o in un contesto di amicizia e di solidarietà tra maestro e allievo, i quali potevano essere o entrambi giovani che si scambiavano le loro esperienze in modo informale, o un suonatore anziano che, essendo sul punto di ritirarsi dall'attività e desiderando tramandare tutto il tesoro musicale, che si era costruito durante la vita, sceglieva un giovane come suo erede. Fra tali persone c'era sempre un vincolo di solidarietà per tutto ciò che riguarda la musica e spesso anche oltre; in occasione di contratti non si facevano concorrenza e durante le gare agivano d'accordo contro altri gruppi di suonatori concorrenti. Le musiche da ballo e i motivi non erano proprietà privata dell'allievo ed era considerata una scorrettezza cederle ad altri senza il consenso del maestro.

Le relazioni tra suonatori di launeddas che non avevano tali vincoli di amicizia erano sempre molto formali, se non apertamente ostili. Perciò, alla presenza di un concorrente, un suonatore evitava di suonare o suonava solo le cose più semplici per timore che l'altro gli "rubasse i segreti"; e naturalmente, in altre occasioni, ricorreva ad ogni sorta di sotterfugi per ascoltare il rivale senza essere visto e così carpirgli qualcuna delle sue melodie più segrete. Tenendo conto di queste usanze ho naturalmente evitato di far sentire le registrazioni di un suonatore a un suo concorrente; e spesso ho dovuto tacere di avere questa o quella registrazione, per paura che lo venisse a sapere il maestro e si risentisse del fatto che l'allievo aveva ceduto la sua suonata. Una volta mi successe un fatto curioso: un suonatore promise di farmi registrare un ballo, che solo pochissimi conoscevano, ma solo l'ultimo giorno della mia permanenza a Cabras, per evitare che uno dei suoi avversari potesse sentirlo. Dopo qualche tempo ottenni la registrazione e constatai che la suonata era già conosciuta dal suo avversario, che me l'aveva fatta registrare appena tre settimane prima, naturalmente a condizione che non l'avrei fatta ascoltare a nessun altro suonatore (Questo ballo è trascritto nell'*es. 16*).

Al giorno d'oggi la gelosia fra i suonatori di launeddas ha come conseguenza la disintegrazione della tradizione: infatti un giovane che sia attratto dalla musica dello strumento non ha più alcun incentivo per affrontare le frustrazioni derivanti dall'alterigia e dall'ostilità di altri suonatori, giacché oggi non esistono più il prestigio e l'eventuale profitto economico, ricompensa finale in altri tempi per gli allievi più esperti.

Un altro elemento operante nella stessa direzione è il fatto che tutti i suonatori più anziani si siano ritirati dalla scena prima ancora che la nuova generazione, i miei informatori, avesse l'opportunità di impadronirsi del loro repertorio musicale. Perciò al tempo del mio soggiorno, le tradizioni versavano già in uno stato miserevole, e solo con difficoltà e con dispendio di tempo si potevano distinguere i sintomi di decadenza dal materiale genuino.

La mia posizione di ricercatore non era

semplice: il codice morale sardo prescrive una grandiosa ospitalità verso gli stranieri, spesso però frammista ad un atteggiamento di cortesia formale, che li tiene a una certa distanza, e può essere molto difficile da superare. Una volta accettato, sorgeva una nuova difficoltà, per il fatto che io ottenevo così uno status pari a quello di una persona ansiosa di imparare a suonare le launeddas, e potevo di conseguenza essere considerato sia un amico che un rivale. In queste circostanze piuttosto precarie io adottai il sistema di essere e restare al di fuori di tutta una serie di questioni, spiegando i miei propositi, e ovviamente restando fedele alla mia promessa di non fare ascoltare le registrazioni ai concorrenti. Quanto io sia riuscito a guadagnarmi la fiducia dei miei amici e quanto del loro repertorio abbiano tenuto per sé, io non ho, naturalmente, nessuna possibilità di saperlo.

Caratteristiche generali dei balli sardi

Tutti i balli sardi, nella loro struttura di base, hanno in comune una serie di caratteristiche che descriveremo brevemente prima di procedere all'analisi dei balli di Càbras *(foto XVII)*.

Un ballo sardo è costituito di frasi, chiamate *nodas* o *picchiàdas*. Una noda consiste di tre motivi, ciascuno di quattro o sei pulsazioni, che noi chiameremo elementi, in assenza di una parola sarda adeguata [1]. L'ultimo elemento di una noda è chiamato *sa serrada*, la chiusura. Nelle trascrizioni le nodas sono numerate e ci riferiremo a loro con la formula esempio/noda: l'esempio 20, noda 17 sarà indicato: *es. 20/17*. La divisione delle nodas in elementi è indicata da stanghette in neretto**.**

La differenza più importante tra i balli di zone diverse della Sardegna si manifesta nella preferenza per l'uno o l'altro modo di suddividere le singole pulsazioni. Nei balli più primitivi, come il pass"e dusu di Càbras, e in quelli dei cori *a tenòres* della Barbàgia, le pulsazioni possono essere bi- e tripartite e spesso non sono divise per niente, e un elemento in tali balli sarà scritto come una battuta di 3/2. Nei balli della Sardegna settentrionale eseguiti sull'organetto le pulsazioni sono generalmente bipartite, e un elemento di sei pulsazioni sarà presentato come tre battute di 4/8, corrispondendo ogni pulsazione a 2/8. Nella Sardegna meridionale i tempi dei balli sono quasi invariabilmente tripartiti e di conseguenza saranno scritti in 6/8.

Per convenienza, negli schemi di strutture formali di nodas, indicheremo gli elementi con lettere maiuscole, le battute con lettere minuscole e le pulsazioni con cifre arabe. Inoltre definiremo spesso i primi due elementi di una noda, come *gli elementi principali*, in contrasto con la serrada, e in un elemento di sei pulsazioni (tre battute) chiameremo le prime due le *battute principali*, per distinguerle dalla battuta di chiusura. Tutto questo sarà chiarito nella *fig. 7*.

I balli di Càbras

A Càbras si trovano due tipi di ballo: su pass"e dusu e su pass"e tresi. Il primo sembra essere un fossile musicale preservato ancora solo in questo paese; il secondo è strettamente in relazione con i balli dei suonatori professionisti di launeddas. I termini pass"e dusu e pass"e tresi, riferiti a questi due tipi di ballo, sono piuttosto misteriosi; significano rispettivamente passo di due e passo di tre e sono usati nella Sardegna meridionale, fuori di Càbras, per indicare le due forme che può prendere il passo-base quando è adattato a nodas con elementi di quattro e sei pulsazioni rispettivamente. A Càbras comunque il pass"e dusu non è più binario del pass"e tresi; e nessuno seppe darmi una spiegazione soddisfacente del significato di questi termini.

Fig. 7

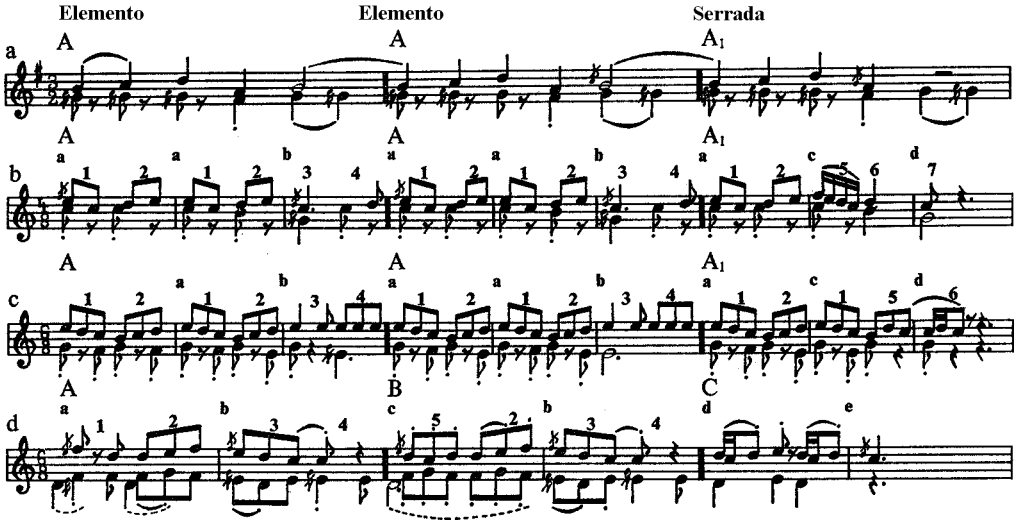


Fig. 7. Caratteristiche di base della struttura formale della noda.
a) Pass''e dusu, punt''e organu. Gli elementi sono trascritti come battute di 3/2. Le pulsazioni corrispondono alle semiminime. b) Ballo della Sardegna settentrionale, fiorassiu. Gli elementi sono trascritti come battute di 4/8. c) Pass''e tresi, mediana. Gli elementi sono trascritti come tre battute di 6/8, una pulsazione corrisponde a 3/8. d) Ballo dei suonatori professionisti, mediana a pipia. Gli elementi hanno quattro pulsazioni, e sono trascritti come battute di 6/8. Notare il ritmo di 3/4 nella battuta *d*.

La differenza coreografica tra i due tipi di ballo riflette quella musicale: nel pass"e dusu si esegue un passo semplice, che ricorre invariabilmente nei balli di tutta la Sardegna (*vedi pag. 74*); nel pass"e tresi, (secondo le informazioni raccolte) la coreografia somiglia strettamente a quella dei balli dei suonatori professionisti.

Il pass"e dusu

La scoperta del pass"e dusu è forse uno dei risultati più importanti delle mie ricerche in Sardegna, poiché esso è un fossile musicale che ci riporta indietro di cento-duecento anni, al momento in cui iniziò lo sviluppo dei balli in tutta l'isola. Mi sono sforzato di registrarlo in tutte le versioni possibili: nel materiale da me raccolto è presente suonato sul punt"e organu da Peppino Canu, Daniele e Giovanni Casu, e Giovanni Lai; sul fiorassiu, fiuda bagadia e mediana a pipia da Daniele Casu e Giovanni Lai e sulla mediana da Daniele Casu. La nostra conoscenza dell'esecuzione di questo ballo risulta così completa e soddisfacente nel caso del punt"e organu, ma, sfortunatamente, frammentaria per gli altri cuntzertus, specialmente riguardo al modo corretto di eseguirla sulla mancosa manna, dato che Daniele Casu non può usare il mignolo della mano sinistra e Giovanni Lai confonde il pass"e dusu con l'altro ballo di Càbras, il pass"e tresi.

La struttura globale del pass"e dusu rivela una libera giustapposizione di nodas sen-

Fig. 8

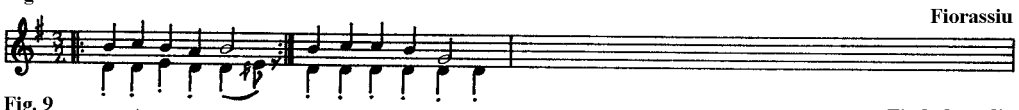
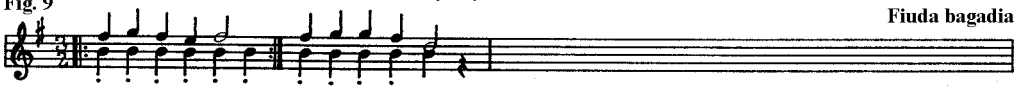


Fig. 9



za che esse debbano susseguirsi in un ordine determinato, come avviene nei balli più sofisticati. Perciò negli esempi le nodas non sono trascritte come si susseguono nelle registrazioni, ma sono tolte dal loro contesto e mostrate nelle loro varianti principali. Per i principi che sottendono tale scelta il lettore può per ciascun esempio consultare il commento alla trascrizione, *app. IV*.

La struttura ternaria della noda non è conservata senza eccezioni, poiché musicalmente non è di fondamentale importanza, dato che ogni elemento contiene un tema completo e la differenza tra le serradas e gli altri elementi sta solo nel fatto che la serrada si conclude sulla tonica, mentre gli elementi precedenti possono avere altre chiusure. Non è comunque importante quanto a lungo si mantiene la tensione, così creata, prima di concludere la noda.

Gli elementi consistono di sei pulsazioni e ognuno di essi è trascritto come una battuta di 3/2. L'unico caso di elementi di quattro pulsazioni è l'*es. 1/17*.

Il ritmo è caratterizzato da un ampio movimento in cui spesso troviamo una nota per ogni pulsazione di ballo e la bipartizione e tripartizione delle pulsazioni ricorre press'a poco con la stessa frequenza. Alcuni informatori preferivano il primo sistema di divisione, altri il secondo.

Il materiale tonale è quello di un pentacordo della scala maggiore.

Nella struttura tonale si può notare che la quinta, la terza e la tonica sono rilevanti come note introduttive e come finali di elementi e nell'insieme ricorrono molto frequentemente nei punti accentati.

L'ambitus dipende dall'ambito del cuntzertu che si suona, ma solo raramente si estende sotto la tonica. Quindi nel punt"e organu è compreso un pentacordo; nel fiorassiu, nella mediana a pipia, nella fiuda bagadia una quarta, e nella mediana una terza. Si rende qui necessario fare una piccola digressione per spiegare il modo piuttosto particolare di suonare il pass"e dusu sulla fiuda bagadia. Come è stato già detto, la struttura melodica del pass"e dusu è invariabilmente autentica, mentre l'accordatura della mancosedda di una fiuda bagadia è plagale, poiché sale dalla quinta fino all'ottava. I suonatori di launeddas, comunque, la suonano semplicemente come se la nota più bassa della mancosedda, cioè la quinta, fosse la tonica, trasponendo le frasi del fiorassiu e della mediana a pipia di una quarta sotto, senza preoccuparsi delle violente dissonanze che ne derivano. Così una noda che sul fiorassiu procede come mostrato nella *fig. 8*, trasportata sulla fiuda bagadia risulterebbe come nella *fig. 9*.

Nei due esempi di pass"e dusu sulla fiuda bagadia, suonati con cuntzertus in *sol maggiore*, la melodia dovrebbe essere letta come se la nota *re* fosse la tonica, e come tale noi la considereremo successivamente.

I movimenti melodici seguono di preferenza i gradi della scala e, con la corrispondenza generale di una nota per ogni pulsazione, contribuiscono a dare a questa danza il suo maestoso, primitivo carattere.

L'accompagnamento eseguito sulla mancosa manna può essere stabilito con qualche certezza solo per il punt"e organu, sul quale cuntzertu tutti i suonatori di launeddas concordano sui seguenti punti: ogni pulsazione è sostenuta da una nota più breve o più lunga, dando la sensazione che la canna sia viva; alcuni suonatori aprono appena il foro soprastante così rapidamente che la nota non può essere individuata e non ha nessun effetto melodico o armonico; altri usano note alquanto più lunghe e adoperano la tonica; in alcuni esempi tonica e dominante sono usate alternativamente, e ne deriva un avvicinamento alle tensioni della tonica-dominante. Niente può dirsi per quanto riguarda gli altri cuntzertus.

Il sistema musicale del pass"e dusu evidenzia una coerenza e una regolarità che dovrebbero forse permetterci di considerare i motivi ricorrenti nelle nodas come il semplice risultato dell'interazione tra le regole melodiche e ritmiche, così che potrebbero essere allineati in uno spettro senza alcuna delimitazione di temi. Ci sono comunque alcuni distinti gruppi tematici che ricorrono con grande frequenza e che intuitivamente io sento come derivanti originariamente dal punt"e organu. Essi sono mostrati nella *fig. 10*, sia come si presentano nel punt"e organu sia nella forma che assumono negli altri cuntzertus.

La supposta priorità tematica del punt"e organu è importante, dato che in questo cuntzertu le nodas si presentano in una forma che corrisponde abbastanza bene alle frasi della musica da ballo dei cori della Sardegna centrale, il che servirà da fondamento per alcune delle nostre conclusioni storiche. Ciò può essere provato da quanto segue: il punt"e organu è di gran lunga il cuntzertu più in voga per suonare il pass"e dusu ed ha il più ricco e il più vario contenuto musicale; sei dei miei informatori erano in grado di suonare il pass"e dusu su questo cuntzertu, mentre solo due lo suonavano su qualcuno degli altri; le nodas sul punt"e organu sono sentite come più libere e più naturali di quelle adattate, come è dimostrato nella *fig. 10, modelli 2-4*, e le forme adattate non si trovano nel punt"e organu, sebbene si possano facilmente eseguire anche su questo cuntzertu.

La libertà di trasferire motivi da un cuntzertu a un altro è una delle caratteristiche arcaiche nella tradizione del pass"e dusu, in contrasto con gli ideali prevalenti per le altre forme di ballo della Sardegna meridionale, ove deliberatamente si cerca di dare a ogni cuntzertu una impronta propria, evitando trasferimenti di temi dall'uno all'altro.

Prima di concludere la nostra esposizione del pass"e dusu richiameremo l'attenzione sulla sorprendente uniformità e integrità di questo genere. Le differenze fra i vari suonatori, sia per quanto concerne il repertorio delle nodas, sia per gli stili individuali, sono davvero piccole.

Questa uniformità deve essere attribuita al fatto che non esiste una forte gelosia intorno a questo ballo, perché, essendo così facile da suonare e così limitato nel suo contenuto musicale, i suonatori non trovano che valga la pena di nascondere agli altri la propria versione. Perciò è stato tramandato senza alcuna restrizione che potesse favorire lo sviluppo di uno spiccato stile personale, come è il caso sia della musica religiosa sia dell'altra forma di ballo, su pass"e tresi, che ci accingiamo a descrivere.

Fig. 10

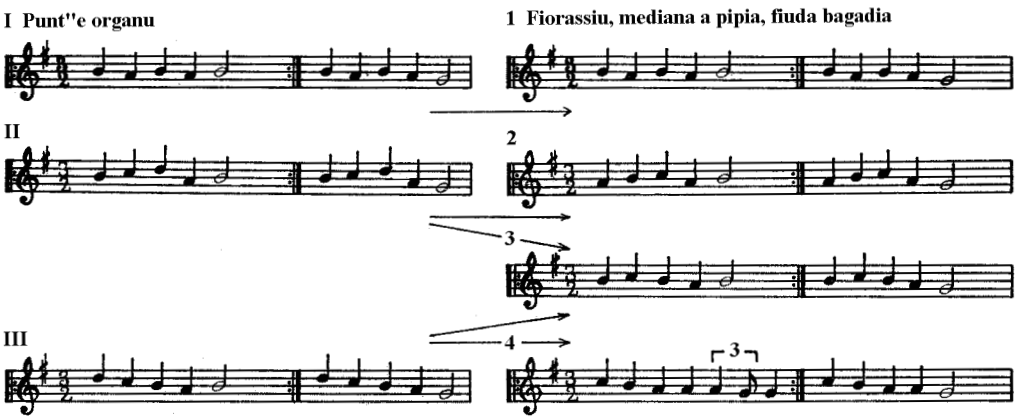


Fig. 10. Materiale tematico del pass"e dusu

Il modello I si trova nel punt"e organu nell'*es. 1/1- 8* e, poiché non si estende oltre la terza, è stato trasportato direttamente sugli altri cuntzertus: *es. 4/3*, *es. 5/1*, ed *es. 7/1*. Che non compaia nell'*es. 3* è probabilmente un caso fortuito.

Il modello II si trova nel punt"e organu nell'*es. 1/9-12*. È adattato all'ambito di una quarta trasponendo le prime tre note di ciascun elemento di un grado sotto nella scala, come si vede nel *modello 2*. In questa forma esso ricorre come il nucleo tematico dell'*es. 3/3* e *4, es. 4/1* ed *es. 6/2* e *3*. Così è usato su tutti e tre i cuntzertus da Daniele Casu, ma non da Giovanni Lai.

Il modello III ricorre nel punt"e organu come modello per l'*es. 1/13-15*. E' trasportato sui cuntzertus con un ambito di una quarta, trasferendo le prime tre note di ciascun elemento un grado sotto nella scala, come si può vedere nel *modello 4*, che ricorre come nucleo tematico nell'*es. 5/2* e nell'*es. 7/3* rispettivamente su mediana a pipia e fiuda bagadia, suonate da Giovanni Lai.

Il modello 3 può essere derivato sia dal *modello II* che dal *III* sul punt"e organu, sostituendo la quinta con la terza. Questo è il nucleo tematico degli *es. 3/5* e *6, 4/2, 5/4, 6/4-7, 7/2* e ricorre cosi su tutti e tre i cuntzertus con entrambi i suonatori.

Le nodas che non si possono classificare secondo questo schema sono: punt"e organu, *es. 1/16-18;* tutte le nodas suonate nella nostra unica registrazione del pass"e dusu sulla mediana, *es. 2*; fiorassiu, *es. 3/1* e *2;* fiorassiu, *es. 3/7* e *8*, che corrispondono alla fiuda bagadia *es. 6/8-10,* entrambe suonate da Daniele Casu.

Il pass"e tresi

La nostra conoscenza del pass"e tresi si basa quasi esclusivamente sulle registrazioni eseguite da due giovani suonatori di launeddas, Giovanni Lai e Peppino Canu, poiché gli altri informatori o mancavano della tecnica necessaria per suonarlo in modo soddisfacente o lo mischiavano con frasi tipiche dei balli professionali.

Io registrai il repertorio dei balli del pass"e tresi di Giovanni Lai in due versioni: la prima eseguita nel modo più fedele possibile alla tradizione, come aveva appreso dal suo maestro Mocci, la seconda suonata in uno stile più "moderno", cioè abbellito con innovazioni personali e frammisto delle nodas prese da suonatori professionisti non di Càbras. Per illustrare la sua suonata ho trascritto una delle sue versioni "modernizzate": mediana a pipia, *es. 14*, e quattro delle versioni vecchia maniera: mediana, *es. 12*, fiorassiu, *es. 13*, fiuda bagadia, *es. 15* e punt"e organu, *es. 16*. Peppino Canu poté aggiungere alla nostra collezione una versione assai preziosa del pass"e tresi suonata sul punt"e organu, appresa da un vecchio suonatore di launeddas, Giovanni Mele, che a quel tempo aveva già smesso di suonare, ma ci fornì una breve registrazione dello stesso ballo che, benché imperfetta, dimostrò l'autenticità della suonata di Peppino Canu.

Il pass"e tresi è il repertorio di base di un suonatore di launeddas ed è sulle esecuzioni di questa danza che sarà giudicato dai colleghi e dal pubblico. Questo significa che egli da un lato userà tutta la sua forza e bravura per trovare nuove varianti delle vecchie nodas e in generale per migliorare e sviluppare la sua sonata, dall'altro, che farà qualunque cosa in suo potere per evitare che altri suonatori possano ascoltare ciò che egli sa suonare e così appropriarsene. Ne risulta che, all'interno di questo tipo di ballo, si sono sviluppate così vaste differenze stilistiche, sia tra un esecutore e l'altro, sia tra cuntzertu e cuntzertu, che è impossibile trovare una chiara delimitazione sulla base di criteri musicali. Lo descriveremo perciò come tre sistemi musicali stilisticamente distinti:

1. - Una forma probabilmente molto antica del pass"e tresi eseguito sul punt"e organu da Peppino Canu.

2. - Le versioni del pass"e tresi eseguite da Giovanni Lai su mediana, fiorassiu e fiuda bagadia che rappresentano più tipicamente il nucleo dello stile del pass"e tresi.

3. - Il pass"e tresi suonato sul punt"e organu da Giovanni Lai, ballo altamente influenzato dai balli professionali, ma presente a Càbras da almeno sessant'anni.

Il pass"e tresi sul punt"e organu di Peppino Canu, *es. 11,* rispecchia una forma non lontana dal pass"e dusu.

La struttura globale non differisce da quella del pass"e dusu, dato che le nodas possono essere combinate liberamente senza seguire una sequenza definita.

La struttura ternaria della noda è conservata con un certo rigore.

Gli elementi sono tutti di sei pulsazioni, come nel pass"e dusu, eccetto che nella *noda 1*.

Nella ritmica regna suprema la tripartizione delle pulsazioni del ballo, ma le singole terzine non sono legate l'una all'altra all'interno di figure più complicate. Il movimento ricorrente:

è una delle caratteristiche principali dello stile del pezzo.

Materiale tonale, struttura tonale e *ambitus* sono gli stessi che nel pass"e dusu.

L'accompagnamento eseguito sulla mancosa manna regge lo schema ritmico della

melodia. La stessa figura, infatti, è ripetuta a ogni pulsazione del ballo, benché naturalmente senza alcun effetto armonico.

In tutta la sua semplicità, questo pezzo è maestoso e coerente e i suoi caratteri peculiari non possono essere considerati come puramente accidentali. Siamo tentati di congetturare che esso rispecchi un primo stadio nello sviluppo dei balli sardi nella Sardegna meridionale, dal pass"e dusu alle forme similari del pass"e tresi. A proposito di questa relazione possiamo porre in rilievo il fatto che nodas di carattere ritmico-melodico, simili a quelle che si trovano in questo ballo, non sono insolite nei balli professionali, dove per la posizione in cui appaiono fanno pensare ad un'origine antica. Esse sono elencate nel sommario *fig. 31 pag. 54*.

Gli *ess. 12, 13* e *15*, rispettivamente su mediana, fiorassiu e fiuda bagadia, presi insieme, si possono considerare come i rappresentanti più chiari dello stile del pass"e tresi. Le loro caratteristiche musicali sono le seguenti:

la struttura globale è più raffinata che in qualsiasi altro ballo descritto finora, poiché le nodas non sono giustapposte casualmente, ma si è cercato di evitare grandi differenze tematiche tra nodas eseguite in sequenza. Incontreremo questo principio, che chiameremo il principio della continuità tematica, nella struttura globale dei balli professionali in cui è sfruttato con molto più virtuosismo che non nel pass"e tresi;

la struttura ternaria della noda è conservata con lo stesso rigore che nei balli professionali;

gli elementi possono essere di quattro o sei pulsazioni;

nella ritmica si riscontra uno sfruttamento totale delle possibilità del ritmo di 6/8; le singole terzine non sono sempre semplicemente giustapposte come pulsazioni isolate, ma sono spesso collegate in schemi più complicati e in alcuni esempi c'è una tendenza al cambiamento dell'accento in 3/4;

il materiale tonale comprende tutte le note di entrambe le canne melodiche;

la struttura melodica è triadica, imparentata con il comune modo maggiore europeo, ma contiene anche un certo numero di caratteristiche proprie. Tratteremo la questione più ampiamente a *pag. 54* insieme con le strutture melodiche dei balli professionali, in cui il sistema musicale del pass"e tresi si è preservato come substrato in un certo numero di nodas, che arricchiscono il materiale raccolto a Càbras;

l'accompagnamento sulla mancosa manna ha un carattere puramente lineare, se non si prende in considerazione l'armonia. Purtroppo questo è il punto più debole nell'esecuzione del nostro informatore che, essendo tremolante e imprecisa, ci lascia in dubbio circa la sua attendibilità come espressione di "corretta pratica". Qui comunque si può concludere che esso corrisponde negli aspetti fondamentali a una componente primitiva del sistema polifonico dei balli professionali descritto a *pag. 57, 1. Forme lineari primitive.* Pertanto qui ci asterremo da un'analisi specifica.

Il pass"e tresi nella fiuda bagadia, *es. 15*, corrisponde nello stile alla mediana, mediana a pipia e fiorassiu, ma merita una specifica menzione, considerata la peculiare accordatura di questo cuntzertu. L'ambito plagale nella mancosedda è usato nel nostro esempio "correttamente" e c'è soltanto un caso di trasposizione della tonica simile a quello praticato a proposito del pass"e dusu: *es.15/5*, che deriva da una noda che si può vedere sul fiorassiu, *es. 13/4 pag. 17* e sulla mediana a pipia *es. 26/28 pag. 68.* Nella mancosa manna si riscontra la stessa sezione di scala della mediana e della mediana a pipia, e vengono anche usate le stesse figure standard.

Una curiosa tradizione è legata al pass"e tresi sulla fiuda bagadia a Cabras: ad alcune nodas è riferita una storiella: gli *ess. 15/1* e *2 pag. 22*, descrivono una ragazza nubile che, pur essendo rimasta incinta, è tuttavia allegra e felice. Le *nodas 3* e *4* rappresentano il fidanzato tradito che protesta; la *noda 5* rappresenta la madre della ragazza che piange inconsolabile per l'errore della figlia. I vecchi confermavano che questa tradizione era nota nel paese fin dalla loro fanciullezza, e che Su Bricchi suonava e raccontava la storia esattamente come Giovanni Lai. Fuori di Càbras nessuno conosceva la succitata storia e solo Dionigi Burranca poté riferirmi simili esempi di nodas con un contenuto descrittivo (*vedi pag. 77*).

L'es. 16, eseguito sul punt"e organu da Giovanni Lai, appartiene più al mondo della musica dei suonatori professionisti che non al pass"e tresi. Esso è attribuito al già citato suonatore di launeddas Su Bricchi che, con tutta probabilità, fu colui che lo introdusse nel paese. La descrizione musicale di questo brano appartiene più propriamente al prossimo capitolo. Ora rivolgeremo l'attenzione del lettore soltanto sugli aspetti più importanti: viene introdotta la sensibilità per l'armonia; prevale un ritmo pienamente sviluppato di 6/8 – 3/4 e, nella struttura globale, il principio della continuità tematica è più rilevante che negli altri esempi del pass"e tresi, sebbene non sia ancora impiegato con la stessa eleganza tipica dei balli professionali.

Si osservi inoltre come la costruzione di questo ballo sia variata elegantemente con periodi alterni di calma e nodas aperte, e con frasi brevi dove l'interesse principale è intorno alla terza, mentre allo stesso tempo il ritmo è intensificato sempre più fortemente da un latente 3/4, che appare con forza crescente verso la fine.

Nei paragrafi successivi tratteremo dei balli della Sardegna settentrionale per suffragare l'ipotesi che nella musica dei balli sardi il pass"e dusu è il rappresentante moderno di un vecchio sistema che un tempo regnava sovrano in tutta l'isola, mentre le varie forme del pass"e tresi sono il risultato di una trasformazione di questo sistema, avvenuta specificatamente nella Sardegna meridionale.

I balli della Sardegna settentrionale

La diffusione delle launeddas nei tempi passati non era limitata al solo meridione della Sardegna, ma si estendeva in tutta l'isola. Le fonti letterarie del secolo scorso non sono totalmente d'accordo su questa distribuzione: il famoso La Marmora, intorno al 1820, descrive già le launeddas come uno strumento tipico della Sardegna meridionale, mentre Nicolò Oneto accenna alla loro presenza nella Sardegna settentrionale intorno al 1840 [2]. Questa discrepanza può suggerire un lento processo di estinzione, zona dopo zona, che, iniziato probabilmente verso la fine del XVIII secolo, continua addirittura fino al giorno d'oggi là dove le launeddas sono state in grado di resistere fino a 15 anni fa, cioè in Ogliàstra, nella parte centro orientale della Sardegna.

Comunque sia, le launeddas hanno lasciato dovunque chiare tracce della loro musica e la loro influenza sulla musica da ballo della Sardegna settentrionale è evidentissima. Nelle pagine successive daremo una breve descrizione dei due principali modi di esecuzione di questa musica, con l'organetto e con il canto corale, e concluderemo il capitolo confrontando questi generi con il pass"e dusu e il pass"e tresi.

La musica della Sardegna settentrionale eseguita con l'organetto

Purtroppo non ho alcuna registrazione di sonate per organetto della Sardegna setten-

trionale, e dovrò illustrare questa tradizione con due esempi di balli settentrionali suonati sulle launeddas. Può sembrare una procedura strana dimostrare che certe sonate per organetto derivano da sonate per launeddas, utilizzando versioni eseguite sulle launeddas, copiate dalle versioni per organetto. L'infrazione comunque non è così grave come può apparire a prima vista, dato che è una pratica regolare, per i paesi del nord, invitare alle loro sagre i suonatori di launeddas del Campidano, ed è normale perciò che questi abbiano nel proprio repertorio un certo numero di balli della Sardegna settentrionale, che sono copie quasi identiche degli stessi balli suonati sull'organetto. Così i suonatori di launeddas di Villapùtzu suonano regolarmente nelle feste dei paesi dell'Ogliàstra; Felice Pili, che abita a Santa Giusta, è chiamato ogni anno per la festa di Sant'Antonio nel paese di Làconi e Daniele Casu di Càbras ha diversi contratti nei paesi della Barbagia.

L'*es. 9* è registrato con il suonatore professionista Felice Pili che di solito lo suona a Làconi. È un esempio assai caratteristico di ballo della Sardegna settentrionale che si esegue sull'organetto. Balli simili, spesso con identiche nodas, si possono sentire in molti paesi.

La struttura globale è semplice. L'intera danza ha solamente sei nodas, delle quali vengono eseguite poche varianti, e le frasi sono suonate in libera giustapposizione.

La struttura ternaria della noda è rispettata rigorosamente.

Gli elementi hanno tutti sei pulsazioni.

Nella ritmica ricorrono entrambe le pulsazioni del ballo, bi- e tripartite con leggera predominanza della prima forma. Le figure delle singole pulsazioni sono unità isolate e giustapposte, non collegate in modelli più complicati.

Il materiale tonale e la struttura non sono differenti da quelli del pass"e tresi.

L'accompagnamento sulla mancosa manna è simile a quello del pass"e dusu, dato che ha una nota breve per ogni pulsazione.

Nel materiale tematico si possono fare paralleli con le nodas del pass"e dusu e del pass"e tresi:

al pass"e dusu possiamo riferire le nodas 3 e 11 da una lato e le nodas 9 e 10 dall'altro, derivanti tutte dal modello I, fig. 10 pag. 37;

la noda 12 corrisponde al modello 3, fig. 10;

le nodas 7 e 8 corrispondono nei loro movimenti melodici al pass"e tresi, mediana, es. 12/6 e alle nodas dei balli dei suonatori professionisti con le quali sono collegate.

Questo ballo e tutti gli altri della Sardegna settentrionale, si possono grosso modo accostare, nel generale sviluppo dei balli sardi, a uno stadio parallelo a quello del pass"e tresi; ma su questo punto torneremo alla fine del capitolo.

L'*es. 10* è stato incluso nella trascrizione per dare un quadro più completo della musica sarda eseguita sull'organetto nella Sardegna settentrionale, poiché rivela una forma molto più semplice di quella dell'*es. 9* e, effettivamente, non si è allontanato di molto dal pass"e dusu e dai balli cantati dei cori maschili della Barbagia. Esso è registrato sul punt"e organu con Daniele Casu, che lo ha "rubato" a un suonatore di organetto nel paese di Ovòdda in Barbagia, dove era stato invitato a suonare ad una festa nel periodo natalizio, quattro giorni prima che venisse eseguita la registrazione. Il ballo è interessante per il suo carattere ritmico e per la vigorosa dinamica che gli dà un carattere eccitante e movimentato.

Il coro della Sardegna centrale

In Sardegna si trovano due tradizioni corali differenti: una nella parte centrale dell'isola, Barbagia e zone limitrofe, l'altra, che non prenderemo in esame, nelle zone settentrionali, Logudoro e Gallura.

Il coro della Sardegna centrale *(foto XXII)* consiste di una voce guida, *su tenore*, che è accompagnata da tre voci: *su bassu*, che sostiene la tonica un'ottava sotto la voce guida; *sa contra*, che è sulla quinta sopra su bassu e *sa mesuboghe* che fa da abbellimento intorno alla decima. Bassu e contra mantengono sempre la stessa nota, eccetto che in alcune parti in cui l'intero coro si sposta di un tono sopra o sotto il basso. I cantanti debbono cantare con meticolosa purezza ed essere di eguale potenza, così da stare insieme "come un pilastro", mentre sa mesuboghe deve spiccare splendidamente sopra il gruppo. Durante il ballo, il coro sta in mezzo al cerchio dei danzatori e la voce guida, su tenore, canta tante strofe quante ne richiede il testo, ognuna di sei pulsazioni come gli elementi di una noda delle launeddas, dopo di che il coro esegue un interludio, lasciando a su tenore una pausa. Parte di questo ballo è trascritto nell'*es. 8*, dove si può osservare una incontestabile affinità col pass"e dusu: elementi di sei pulsazioni, una corrispondenza ritmica generale di una nota per ciascuna pulsazione, e una struttura melodica maggiore che generalmente segue i gradi della scala. Lo stile del canto ha decisamente un carattere strumentale; le note sono prodotte con estrema pressione per farle somigliare ad uno strumento nel timbro e imitarne i vigorosi attacchi.

La somiglianza tra il pass"e dusu e i balli dei cori della Sardegna centrale può essere spiegata solo su basi storiche. L'attuale scarsità di materiale non ci permette comunque di trattare la questione nei particolari, perciò indicherò solo alcuni fatti di rilievo.

Due delle più antiche fonti letterarie sulla musica popolare in Sardegna, vale a dire i lavori di Matteo Madau e J. Fuos [3)], che risalgono alla fine del XVIII secolo, descrivono i cori della Sardegna centrale in modo abbastanza conforme alla tradizione odierna. Pertanto non è inverosimile supporre che le launeddas abbiano esercitato un'influenza su questo modo di cantare nel XVIII secolo o prima, quando lo strumento era presumibilmente ancora suonato in tali zone. Il punto di partenza per lo sviluppo del coro composto da quattro elementi, tipico della Sardegna centrale, può ben essere stato un tipo di coro più semplice, che ancora oggi capita di sentire, che consiste in cantate assolo alternate con un profondo bordone vocale su una singola nota, molto simile ad un canto con bordone, trovato per esempio, nel Golfo Persico e nelle Azzorre.

Conclusione

Chiuderemo questo capitolo con un'ipotesi sullo sviluppo della musica da ballo delle launeddas nel corso degli ultimi duecento anni:

1. Il pass"e dusu e i balli dei cori della Barbagia sono relitti di un vecchio sistema musicale che è alla base del successivo sviluppo dei balli delle launeddas. Essi non sono fossili immutati, ma abbastanza fedeli alla forma originale di questo sistema che deve aver avuto le seguenti caratteristiche:

struttura globale e forma: libero accostamento di frasi della lunghezza di sei pulsazioni (elementi). La forma attuale della noda non è ancora sviluppata;

elementi: invariabilmente di sei pulsazioni;

ritmo, le singole pulsazioni possono essere entrambe bi- e tripartite, dominano i movimenti con una nota per ciascuna pulsazione;

materiale tonale e struttura: pentacordo maggiore autentico. La terza occupa una posizione dominante;

struttura melodica: i movimenti di scala sono frequenti. Essi sono dominati da un delineamento del ritmo di una nota per ciascuna pulsazione.

2. Il pass"e tresi, come si vede negli *ess. 12-15*, e lo stile rappresentato dalle sonate di organetto della Sardegna settentrionale, si sono sviluppati sulla base del già citato sistema musicale. I caratteri generali di questo sviluppo sono:

struttura globale e forma: passaggio dalla mescolanza anarchica di singoli elementi, tipica del vecchio sistema, a un raggruppamento in nodas degli elementi a tre a tre. Un ballo è costruito con un numero distinto di nodas e relative variazioni;

materiale tonale e struttura: sono usate tutte le note del cuntzertu dato. La dominanza della terza, tipica del vecchio sistema, qui non è così accentuata;

struttura ritmico-melodica: il sistema di una nota per ciascuna pulsazione dà luogo a più complicati schemi in cui le singole pulsazioni sono divise in figure ritmiche più vivaci, all'interno delle quali i movimenti melodici si dischiudono liberamente.

3. La somiglianza tra il pass"e tresi e i balli con organetto della Sardegna settentrionale è solo generica, il che fa pensare che in qualche misura si siano sviluppati indipendentemente nel nord e nel sud dell'isola. Le differenze principali sono le seguenti:

forma degli elementi: nella Sardegna settentrionale ricorrono solo elementi di sei pulsazioni, nella meridionale non sono infrequenti elementi di quattro pulsazioni;

ritmo: nel sud dell'isola le singole pulsazioni sono invariabilmente tripartite e si sta diffondendo un ritmo di 6/8 – 3/4, dovuto con molta probabilità all'influenza ispano-italica. Nel nord ricorre sia la bi- che la tripartizione delle singole pulsazioni e il sistema di una nota per ciascuna pulsazione è, in una certa misura, ancora sentito.

4. Questa esposizione sullo sviluppo della musica da ballo in Sardegna si riferisce solamente agli orientamenti principali. Con il materiale disponibile non possiamo ricostruire i vecchi sistemi musicali, dato che essi possono aver avuto delle qualità che sono andate perdute senza lasciare traccia sulle forme posteriori. Non sappiamo nulla, per esempio, sull'uso antico della mancosa manna, che probabilmente era più complicato di quanto non sia oggi, nel caso del pass"e dusu, ed è probabile che la musica delle launeddas abbia utilizzato tipi di polifonia ed effetti dinamici che ora sono quasi completamente obsoleti. Lo strano pass"e tresi eseguito sul punt"e organu da Peppino Canu (*es. 11, pag. 12*) e l'imitazione di un ballo per organetto della Sardegna settentrionale, eseguito da Daniele Casu (*es. 10, pag. 12*), contenenti ambedue tali elementi, possono forse darci un'idea di ciò che possono essere state queste qualità oggi perdute.

CAPITOLO III

I balli dei suonatori di launeddas professionisti

Fuori del paese di Càbras, in una zona comprendente il Campidano di Cagliari, la Trexènta e il Sàrrabus, la musica da ballo era eseguita da suonatori semiprofessionisti, spesso veri artisti, che avevano sviluppato una tradizione altamente sofisticata, molto più complessa di quella dei balli trattati nel *capitolo II*.

Informatori

Ho frequentato e fatto registrazioni con tutti i suonatori di launeddas, sei in tutto, che ho potuto rintracciare. Naturalmente molti, oltre questi, suonano le launeddas per proprio divertimento, ma non sono abbastanza esperti da poterli prendere come informatori. I miei informatori sono stati:

Dionigi Burranca: (vedi foto XX) nato il 10 agosto 1913 (erroneam. nell'ediz. originale 26/8) a Samatzài, in Trexènta, cominciò a nove anni a studiare le launeddas sotto la guida del famoso maestro Peppi Sanna, ma l'insegnamento fu presto interrotto dalla morte del vecchio. Dai dodici ai quattordici anni nuove lezioni gli furono impartite dal figlio di Peppi Sanna, l'altrettanto famoso Francischeddu Sanna, che gli insegnò anche il mestiere di ciabattino, tradizionalmente associato con quello di suonatore di launeddas, come attività secondaria.

Solo per alcuni anni, all'inizio degli anni trenta, egli ebbe contratti annuali nei paesi come suonatore e, quando l'attività di suonatore professionista cominciò a decadere, nel 1936, si stabilì a Ortacèsus, dove lavorò come ciabattino e bracciante, traendo dall'attività di suonatore nelle sagre paesane un reddito via via decrescente.

Dionigi Burranca fu uno dei miei più validi informatori. Aveva acquisito una certa conoscenza teorica della musica cercando di imparare a suonare la fisarmonica; era capace di leggere le note e perfino di scrivere la musica di vecchi suonatori, che ancora ricordava, sebbene non fosse lui stesso in grado di suonarla. Egli dimostrò un profondo interesse verso i miei studi e vi contribuì, raccogliendo personalmente preziose informazioni sulle vecchie tradizioni. Dionigi Burranca è l'ultimo rappresentante dello stile musicale predominante in Trexènta nei tempi passati. Egli aderisce molto consapevolmente a questa tradizione, soprattutto perché opposta al modo di suonare dei suonatori di Villapùtzu, che ha prevalso, nella musica da ballo delle launeddas, in tutta la Sardegna meridionale negli ultimi quarant'anni.

Pasquale Erriu: (foto IX-X) nato il 15 novembre 1912 (erroneam. nell'ediz. originale 13/11) a San Nicolò Gerrèi, fu mandato a scuola di launeddas dal famoso Giuannicu Pireddu, a Sìnnai, quando aveva undici anni. Subito dopo l'apprendistato cominciò a suonare da professionista, prima nel suo paese natio, poi in altri luoghi. Ora fa il calzolaio a Cagliari e, come suonatore, fino a poco tempo fa ha mantenuto una clientela nei paesi del Campidano di Cagliari, dove è regolarmente invitato a suonare nelle feste annuali. Suona con i gruppi dell'Ente Sardo Industrie

Turistiche (ESIT) e con questi ha viaggiato in lungo e in largo in Europa con spettacoli di musiche e balli tradizionali per promuovere il turismo nell'isola. Egli è stato allevato musicalmente nella tradizione peculiare del Campidano di Cagliari, ma, al contrario di Dionigi Burranca, non si è preoccupato di serbare la purezza di questo stile, traendo grande ispirazione dalla musica dei suonatori di launeddas di Villapùtzu. Questa è stata l'influenza più intensa, in quanto per molti anni egli è stato l'allievo prediletto del grande suonatore di Villapùtzu Efisio Melis.

Efisio Cadòni, mio informatore su alcuni brani di musica meno importanti, non è un suonatore professionista, ma un esperto dilettante (*foto XVI*). E' nato vicino a Cagliari e ora abita a Pirri. È un militare in pensione di circa sessant'anni.

Antonio Lara è nato il 10 agosto 1886 a Villapùtzu (*foto XXV).* Il padre, Giuseppe, e il fratello, Emanuele, erano anch'essi suonatori. Dal padre apprese l'arte di suonare, e da un comune ciabattino il mestiere di calzolaio.

Ha suonato costantemente fin dal 1900, vivendo in pieno i giorni in cui "il nostro strumento andava", quando lettere e telegrammi arrivavano da tutti i paesi durante l'estate a pregarlo di andare a suonare nelle feste del santo patrono, e quando tutti i paesi intorno a Villapùtzu si contendevano il miglior suonatore come musicista stabile.

Ha trascorso tutta la sua vita a Villapùtzu, avviandovi un'azienda agricola, che si è rivelata un buon investimento quando, entrata in crisi la professione di suonatore, non riusciva più con le launeddas a dare sostentamento alla famiglia. Ancora oggi egli suona nelle sagre e nelle feste nuziali ogni qualvolta se ne offra l'occasione. Così durante la mia visita, nell'estate del 1962, egli accettò ancora un invito. Era settantaseienne, aveva un allievo, e ancora costruiva launeddas per tutti i dilettanti del Sàrrabus.

Antonio Lara ha una conoscenza completa del repertorio musicale di tutti i cuntzertus, cosicché si può essere assolutamente certi del valore delle sue esecuzioni come espressione di pratica corretta. Suona in uno stile un po' vecchia maniera, e non ha il genio creativo del suo collega e compaesano Efisio Melis. A giudizio unanime, nel 1962, egli suonava ancora con la sua consueta bravura.

Efisio Melis è nato il 5 dicembre 1890 a Villapùtzu (*foto XIV*). Imparò a suonare dal famoso Giuannìccu Càbras, anch'egli di Villapùtzu, all'età di dodici anni, pagandosi le lezioni con i guadagni racimolati suonando nelle sagre paesane e nelle feste nuziali. Fu presto conosciuto come bambino prodigio; all'età di sedici anni vinse il primo premio in una gara cui prendevano parte sia Giuannicu Cabras sia Francischeddu Sanna, il maestro di Dionigi Burranca.

La biografia di Efisio Melis è un romanzo, i cui particolari non credo proprio adatti a questa pubblicazione. Artisticamente e intellettualmente molto dotato, ha avuto una vita piena di violenti alti e bassi, dominata da occulti intrighi e da fantastici progetti. Nato da una famiglia molto povera, seppe col suo talento musicale, come suonatore di launeddas, uscire dalla miseria della sua fanciullezza. Dai quattordici fino ai venticinque anni suonò per i paesi ricchi del Campidano di Cagliari, che erano disposti a pagare gli ambiziosi compensi che richiedeva. Tornato nel paese natale, Villapùtzu, vi comprò alcune vigne e si sistemò come oste. Dopo alcuni anni, comunque, fu allontanato dal paese dagli stessi suoi colleghi e si trasferì a Quartùcciu, vicino a Cagliari. Con il declino delle launeddas, ha provato vari mestieri: ha fatto l'albergatore a Cagliari, il mugnaio e da ultimo

ha inventato una macchina per fare i *mallorèddus* (gnocchetti sardi) e aperto una piccola fabbrica, dei cui proventi ora vive.

Efisio Melis ha speso molto del suo denaro e delle sue energie per fare ogni sorta di invenzioni, come armi distruttive e launeddas elettriche, e per molti anni ha condotto esperimenti per costruire un congegno per il moto perpetuo funzionante ad acqua e pressione atmosferica. Nel 1962 mi disse che finalmente c'era riuscito e si stava adoperando per brevettarlo. Gli suggerii di dare una festa e invitarvi tutti gli abitanti di Villapùtzu quando avesse ottenuto il brevetto; mi rispose: "In verità non lo meritano, ma costruirò un orfanotrofio e metterò a disposizione i fondi per l'istruzione dei bambini; poi costruirò una chiesa all'incrocio della strada che porta al mare". "A quale santo la farete consacrare?" gli domandai. "Vedi, tutti i santi sono grandi, ma nessuno si può paragonare con la Madonna".

Efisio Melis è la figura che spicca maggiormente tra i suonatori di launeddas di questo secolo e già ora è leggendario per la gelosia, per il temperamento violento e per la quasi incredibile eccellenza delle sue doti musicali e tecniche. Non c'è dubbio che il suo talento lo avrebbe condotto a ben altri traguardi come musicista o compositore, se avesse avuto accesso a una migliore formazione musicale. Invece egli deve spiegare le sue doti entro gli angusti spazi della musica delle launeddas, ma riesce a spingere le possibilità dello strumento fino al limite estremo. C'è da sperare che un giorno riceva il riconoscimento che merita.

Felice Pili è nato a Villapùtzu intorno al 1910 (*foto I)*. Ebbe lezioni da Efisio Melis e Antonio Lara, ma non ha mai raggiunto l'alto livello di un vero suonatore professionista.

E' stato negli anni giovanili suonatore stabile nei paesi di Armùngia e Mògoro; ora risiede a Santa Giusta, dove fa il calzolaio e il pescivendolo. Suona ancora in qualche festa di quando in quando, come per esempio a Làconi, dove è presente ogni anno, e spesso accompagna le processioni nelle feste dei paesi circostanti. È legato alla Confraternita di San Giovanni a Oristano e suona per la festa annuale in onore di questo santo.

Aurelio Porcu è nato il 5 febbraio (erroneam. nell'ediz. originale 12/12) 1914 a Villapùtzu (*foto XIII)*. A diciannove anni ebbe a maestri Antonio Lara e il fratello di questi, Emanuele. Fu anche allievo di Efisio Melis. È stato assunto come suonatore nei paesi di San Vito e Villapùtzu e ora fa il ciabattino e il barbiere nel suo paese natio. È ancora in grado di guadagnare intorno alle duecentomila lire l'anno suonando nelle feste dei paesi del Sàrrabus e dell'Oglìastra.

Scelta del materiale per le trascrizioni

Il materiale raccolto è vasto abbastanza da permetterci di rispondere alla maggior parte dei principali problemi che ci pone la musica da ballo dei suonatori di launeddas professionisti. Soffre, tuttavia, di questa irrimediabile debolezza, che l'unico stile conservatosi fino ai giorni nostri con un certo vigore è quello del paese di Villapùtzu, nel Sàrrabus, stile che abbiamo registrato da quattro informatori: Antonio Lara, Efisio Melis, Felice Pili e Aurelio Porcu, mentre gli stili della Trexènta e del Campidano di Cagliari, che differiscono da quello del Sàrrabus, sono rappresentati solamente da Dionigi Burranca e Pasquale Erriu, ma questi non sono abbastanza esperti da permetterci di penetrare a fondo nelle particolarità delle loro tradizioni.

Le trascrizioni di balli dei suonatori professionisti coprono solamente una parte del repertorio esistente e sono state scelte sulla

base delle seguenti considerazioni: di ogni cuntzertu diamo un esempio significativo di Antonio Lara o di Efisio Melis, i soli che siano in grado di rispondere ai requisiti di capacità tecnica e conoscenza della tradizione. Unica eccezione il cuntzertu spinellu a pipia, trascritto da una registrazione di Aurelio Porcu; diamo anche tre esempi più brevi, sul fiorassiu, mediana e punt"e organu, della maniera di suonare di Dionigi Burranca e di Pasquale Erriu, giusto per dare un'idea della gamma di variazioni presenti all'interno di esecuzioni accettabili di balli con le launeddas.

La iscala, introduzione

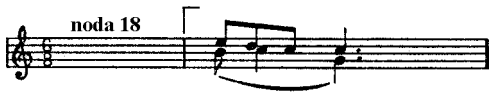
Iniziamo la descrizione dei balli dei suonatori professionisti, i balli professionali, come li chiameremo per amore di brevità, fornendo un concetto generale dei principi fondamentali della loro struttura globale: il concetto di *iscàla*. Un ballo professionale consiste di una serie di gruppi di nodas, ciascuno dei quali contiene un tema principale, o noda principale, sviluppato in un numero più o meno grande di varianti. In una suonata raffinata i gruppi di nodas sono composti secondo un interessante principio estetico, che chiameremo principio di continuità tematica. Questo consiste nel requisito minimo che debba esserci coerenza musicale tra le nodas che si susseguono. Per un buon suonatore di launeddas, comunque, la pura e semplice coerenza non è sufficiente, ogni variante deve anche generarsi dalla precedente e prefigurare la successiva in una continua linea di progressione. Arresti improvvisi nella successione di motivi debbono ricorrere solo come effetti speciali. L'ideale, infatti, è che le differenze tra nodas suonate in sequenza siano minime. I gruppi di nodas sono perciò consapevolmente organizzati entro complessi estetici che possono essere costruiti in modo molto intricato. 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 a un altro lungo linee di innovazione perfettamente esplicite. Suonare conformemente a questo ideale si dice in sardo *sonài a iscàla*. Oltre al tema principale, alcune varianti caratteristiche faranno sempre parte di un gruppo di nodas nelle suonate abituali. Questo diverrà chiaro confrontando fra loro gli *ess. 24 pag. 62, 25 pag. 63* e il primo gruppo dell'*es. 26 pag. 64*, dove si può vedere come Efisio Melis, Aurelio Porcu e Antonio Lara hanno strutturato lo stesso gruppo, cioè il primo gruppo della mediana a pipia.

La noda principale o tema, è la noda 1 in tutti e tre gli esempi. La noda 2 di Lara è una variante che gli altri due non suonano. Melis e Porcu hanno una variante comune in 24/2 e in 25/2, che Lara non suona, e tutti e due ripetono quindi la noda principale. La noda 3 di Lara si ritrova nella noda 3 di Melis; Porcu non suona questa variante, ma ne ha un'altra, in 25/3, che corrisponde a 26/5 di Lara, che non è suonata da Melis. Porcu inoltre finisce il gruppo con la noda principale. Melis suona in 24/4 una variante che non si riscontra negli altri. Anche Lara suona in 26/4 una variante che nessuno degli altri due suona, e procede poi verso la noda 5 che corrisponde alla menzionata noda 3 di Porcu. Infine ripete le nodas 2 e 3 e finisce con la noda principale.

Per ogni cuntzertu esiste una sequenza fissa di gruppi di nodas, chiamata iscala del cuntzertu. I suonatori di launeddas mettono in evidenza che una iscala deve essere specifica del cuntzertu sul quale è eseguita e il trasferimento di gruppi di nodas da un cuntzertu a un altro è fortemente disapprovato.

Le sole eccezioni riconosciute di questa regola sono la iscala dello spinellu a pipia e, nel Sàrrabus, anche la iscala dello spinellu, che sono copie esatte rispettivamente della iscala della mediana a pipia e della mediana. Le iscalas dei vari cuntzertus sono di diversa lunghezza, punt"e organu e fiorassiu hanno circa 32 gruppi, mediana e mediana a pipia circa 25, fiuda bagadia e simponia circa 16.

Nelle trascrizioni, gli inizi di gruppi di nodas sono segnati con numeri romani che si devono intendere come riferimento di lettura e non indicano la reale posizione dei gruppi in questione nella iscala completa del cuntzertu, non potendo questa mai essere accertata. Le nodas sono indicate con cifre arabe; qui bisogna notare che i suonatori di launeddas non sempre mantengono la forma ternaria prescritta della noda, e in tali casi ho cercato di enumerare le sezioni complete della musica. Quando una noda completa è ripetuta o ripresa, il suo numero è scritto sopra il rigo. Quando una noda è ripetuta, ma con una nuova battuta finale, il numero della noda è scritto sopra il rigo e la battuta finale è indicata con un ⌜, per esempio:



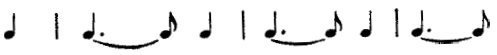
significa che la *noda 18* è suonata con una diversa battuta finale, quella indicata dopo il simbolo ⌜.

Suonando un ballo, il suonatore eseguirà una sezione della sequenza del gruppo di nodas della iscala del cuntzertu scelto. Secondo la sua bravura egli può sviluppare ogni noda principale più o meno elaboratamente e, se può farlo con sufficiente eleganza, è completamente libero di andare per conto suo, saltando dei gruppi e costruendo una sua propria linea di sviluppo. La principale sequenza di nodas della iscala è solo una guida per l'esecuzione, che lascia ampio spazio alla creatività personale. L'elasticità del sistema si può osservare confrontando l'*es. 18*, che è una breve versione dei primi 5 gruppi della iscala del fiorassiu suonata da Dionigi Burranca, con l'*es. 17*, versione degli stessi gruppi eseguiti con il fiorassiu da Efisio Melis.

Ci vuole un po' di tempo per diventare abbastanza competenti nella musica professionale delle launeddas ed essere in grado di sentire intuitivamente dove un suonatore passa da una noda principale a un'altra. Per acquisire la necessaria capacità di comprendere a fondo la tradizione, io usavo riascoltare subito ogni registrazione e farmi indicare questi passaggi dal suonatore stesso. Per mezzo di un contagiri ero poi in grado di riconoscere di nuovo gli stessi punti dopo che i brani erano stati trascritti, ed è perciò assolutamente certo che le divisioni riportate nelle trascrizioni concordano con la sensibilità musicale dei Sardi. Nei casi dubbi, si può consultare l'*app. III*, dove ho spiegato gruppo per gruppo lo sviluppo di ogni ballo da me trascritto.

Il ritmo

La ritmica dei balli professionali mostra uno sfruttamento esaustivo delle possibilità del tempo di 6/8-3/4, andando da frasi di calma maestosa a schemi concitati e sincopati. Schemi puri e semplici in tempo di 6/8 sono di gran lunga i più comuni, tuttavia sono abbastanza spesso ravvivati da un 3/4 latente, che generalmente prende la forma mostrata qua sotto (*vedi fig. 11*)



Altri modelli di tali ritmi contrapposti di 3/4 ricorrono, ma sono rari. La *fig. 12* rappresenta un bellissimo esempio.

Il ritmo puro di 3/4 (*vedi fig. 13*) sembra essere un fenomeno recente nella musica delle launeddas: è poco frequente e ricorre solo in varianti, mai in nodas principali. Nel materiale raccolto si riscontra nei seguenti esempi:

ess. 17/11, 13, e 14, che sono varianti della noda 10, pagg. 30-31;

es. 18/3, una variante di 18/2, pag. 37;

ess. 21/2-4, pagg. 46-47, derivanti dalla 21/6;

es. 22/5, pag. 51. La prima battuta della serrada è derivata dalla prima battuta negli elementi principali;

es. 22/10, pag. 51. La battuta finale degli elementi principali è derivata dalla battuta finale degli elementi principali della 22/11;

es. 22/12, pag. 51. Gli elementi principali sono derivati dagli elementi principali della 22/13;

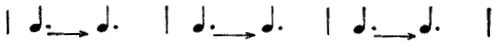
es. 29/29, pag. 84. Le battute principali della serrada sono derivate dalle battute principali del secondo elemento della stessa noda.

L'apice della maestria poliritmica è raggiunto da Efisio Melis, che in due esempi del nostro materiale sposta un'intera frase di una croma sia come variazione sia come banco di prova delle capacità dei ballerini. Dalla noda mostrata nella *fig. 14* egli fa derivare così la variante mostrata nella *fig. 15*. L'*es. 30/41* è derivato in maniera simile dall'*es. 30/40*. Antonio Lara suona una frase simile, sebbene non così complicata, nell'*es. 20/1, pag. 41*, mostrato nella *fig. 16*, che i ballerini tenderanno a percepire come se fosse suonata nel modo mostrato nella *fig. 17*.

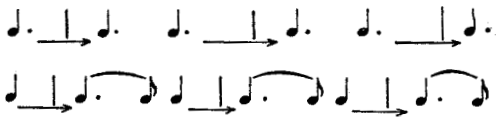
La metrica

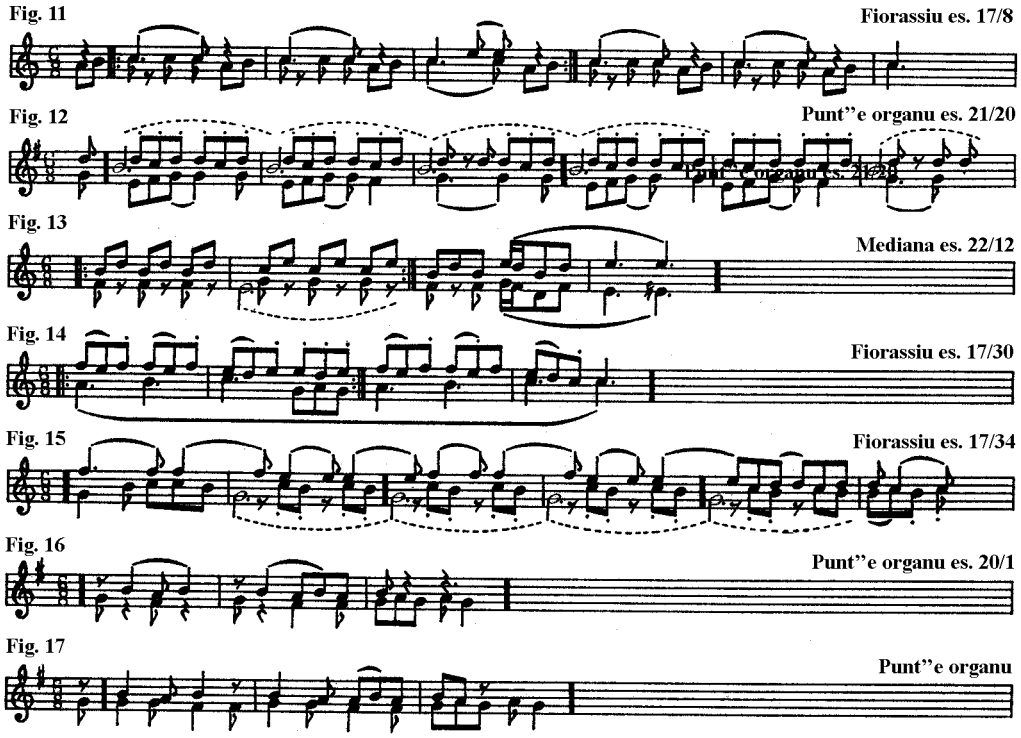
Il succedersi delle pulsazioni del ritmo del ballo - le figure di 3/8 nelle trascrizioni - è strutturato binariamente in modelli trocaici, giambici o combinazioni giambico-trocaiche.

I modelli trocaici sono di gran lunga i più comuni:

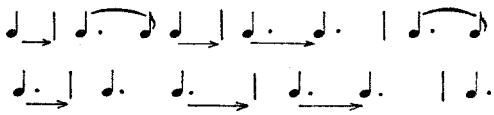


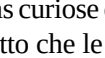
I modelli giambici non sono così frequenti e possono assumere le due forme mostrate sotto, che sono anche esemplificate nelle *figg. 18* e *11:*





Combinazioni giambico - trocaiche. Qui la prima battuta è giambica, il resto trocaico, come si vede nelle forme riportate sotto. Vedi anche *fig. 19*.



Note in levare. Possono estendersi fino alla lunghezza di  come si può vedere nella *fig. 20*.

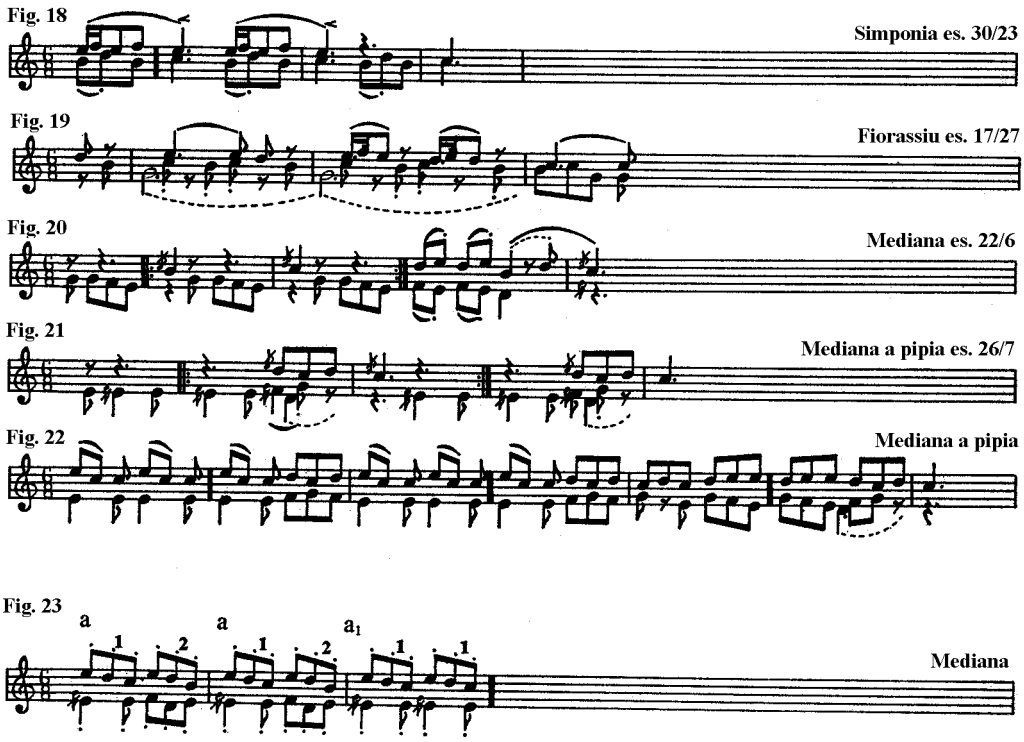
Ci sono nel nostro materiale alcuni esempi di nodas curiose costruite in un modo complicato: fatto che le rende più significative quando sono ascoltate come se cominciassero sulla seconda battuta degli elementi invece che sulla prima. Esse sono inserite intenzionalmente dai suonatori per saggiare la sensibilità musicale dell'uditorio. Così nel secondo gruppo della mediana a pipia abbiamo come noda principale la noda mostrata nella *fig. 21*, dalla quale si forma la variante riportata nella *fig. 22*.

La struttura formale dell'elemento

La più importante unità melodica nei balli professionali è l'elemento. Sebbene la noda sia la più piccola entità musicale che si può ascoltare da sola, i tre elementi in essa contenuti restano motivi semi-indipendenti, che solo di rado sono totalmente integrati in un completo contesto musicale.

Un elemento può avere 4 o 6 pulsazioni, corrispondenti a due o tre battute. Su un totale di 162 nodas presenti nel materiale raccolto, escludendo ripetizioni e varianti insignificanti, 76 hanno elementi di 4 pulsazioni, 86 hanno elementi di 6 pulsazioni.

La struttura formale dell'elemento è contraddistinta dal carattere quasi autonomo delle



cellule melodiche costituenti il motivo, cioè battute e pulsazioni, che sono poste insieme come pietre da costruzione in schemi regolari e ripetitivi. Questo si può osservare più chiaramente negli elementi di 6 pulsazioni, in cui troviamo le forme seguenti (l'uso delle lettere minuscole per indicare le battute e delle cifre arabe per le pulsazioni è già stato spiegato a *pag. 33*):

a a b, *oppure* ***a a a¹****. Gli elementi di questa forma costituiscono più della metà delle frasi del materiale, cioè 69 su 132 elementi elencati. Di questi, 25 motivi hanno anche la struttura più regolare: 1-2 1-2 1-1, come mostrato nella fig. 23;*

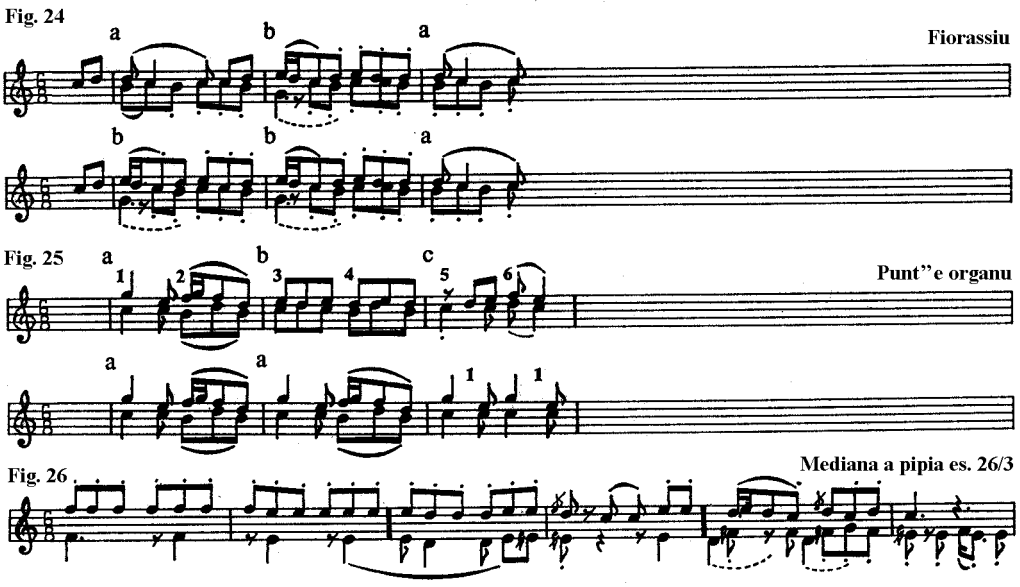
a a¹ b, *15 esempi;*

a a¹ a*, oppure* ***a b a,*** *15 esempi. Per una esemplificazione di elementi di questa forma vedi la fig. 24;*

a b c, *cioè nessuna ripetizione di cellule melodiche precedentemente eseguite, 33 esempi.*

Gli elementi di 4 pulsazioni non sono musicalmente così autonomi come quelli di 6 pulsazioni e sono pertanto troppo brevi essi stessi perché possano rivelare qualche significativa regolarità nei loro schemi formali. D'altra parte gli elementi di 4 pulsazioni sono più facilmente integrati entro il più ampio complesso della noda e a questo livello l'uso dello schema formale delle cellule melodiche diviene nuovamente operativo come mezzo frequentemente sfruttato di integrazione melodica. Le forme ricorrenti sono comunque molto numerose e ciascuna è rappresentata da pochissimi esempi. Perciò io mi asterrò dal farne una completa presentazione.

La caratteristica delle cellule melodiche e la semplicità della struttura formale degli ele-



menti sono di fondamentale importanza per l'intera struttura dei balli professionali. Queste caratteristiche fanno sì che si possa passare da un tema all'altro alterando di volta in volta solo alcune parti dei motivi, ricombinando figure che sono già state eseguite, ecc.; ed è in gran parte mediante tali tecniche che i suonatori di launeddas riescono a costruire la continuità tematica nelle sequenze di nodas, così importante come principio guida per la struttura globale. La particolare attenzione che i suonatori rivolgono all'aspetto formale della loro musica è dimostrato anche da una curiosa tecnica di variazione che noi chiameremo "variazione mediante permutazione", in cui un motivo è costruito da un altro alterando l'ordine delle battute o delle figure melodiche musicali senza cambiare le battute o le figure stesse. Illustreremo questa tecnica per mezzo di due esempi mostrati nelle *figg. 24* e *25*. I due elementi mostrati nella *fig. 24* sono il primo e il secondo elemento dell'*es. 17/41, pag. 35*. Il primo ha la forma **a b a,** mentre il secondo ha le stesse battute, ma nell'ordine **b b a**. Un altro esempio di questo tipo di permutazione si può vedere nell'*es. 21 gruppo IV, pag. 48*, dove il primo elemento della *noda 10* ha la forma **b b a**, mentre gli elementi nelle altre nodas del gruppo hanno la forma **a b a**.

I due elementi mostrati nella *fig. 25* sono presi rispettivamente dagli *ess. 20/24 e 25, pag. 44*. Il primo è della forma **a b c**, mentre il secondo ha le stesse cellule melodiche, ma nell'ordine **a a 1 1.**

Nel materiale ci sono molti altri esempi di tali derivazioni, e tutti sono stati commentati nell'*app. III.*

Forma delle nodas

Nei balli professionali la struttura ternaria della noda è la norma, ed è la forma che gli stessi suonatori di launeddas considerano corretta. Delle 162 frasi esaminate nel materiale, solo 17 costituiscono un'infrazione di questa norma, avendo solo due elementi, e di queste, 16 hanno elementi di sei pulsazioni e 1 di quattro. Nella tavola di *pag. 53*, le forme che si trovano nelle nodas regolari sono esaminate insieme con la loro distribuzione numerica.

	sei	quattro	totale
AAA_1	48	31	79
AAB	27	20	47
ABC	2	14	16
AA_1A_2	11	4	15
AA_1B	8	6	14
ABA	1	-	1
ABA_1	1	-	1
ABB_1	2	-	2

***AAA_1** è di gran lunga la forma più comune (vedi per esempio la fig. 14, pag. 50) prevalente in quasi la metà delle nodas del materiale. In 64 di queste nodas (40 con elementi di sei e 24 con elementi di quattro pulsazioni) gli elementi principali e la serrada differiscono solo nella chiusura della battuta finale, mentre le restanti 15 nodas si avvicinano alla forma **AAB** con differenti motivi negli elementi principali e nella serrada.*

***AAB** non è tanto comune ma ricorre con sufficiente frequenza così da risaltare come una forma ben distinta (vedi fig. 13).*

***ABC** ricorre quasi esclusivamente in nodas con elementi di 4 pulsazioni, dove la linea melodica è integrata in una frase a sviluppo continuo come risulta dalla fig. 26. Questo caso non si verifica nelle due nodas con elementi di 6 pulsazioni che si presentano con la forma **ABC**, dato che un elemento di 6 pulsazioni è troppo forte e indipendente per essere sottomesso ad uno sviluppo continuo.*

***ABA**, **ABA_1** e **ABB_1** non sono dei modelli formali fissi ma ricorrono casualmente in nodas non molto omogenee che consistono di tre elementi giustapposti. Questo è anche il caso della maggior parte delle nodas della forma **AA_1A_2** e **AA_1B** e delle due nodas con sei pulsazioni della forma **ABC**.*

Melodia, struttura tonale

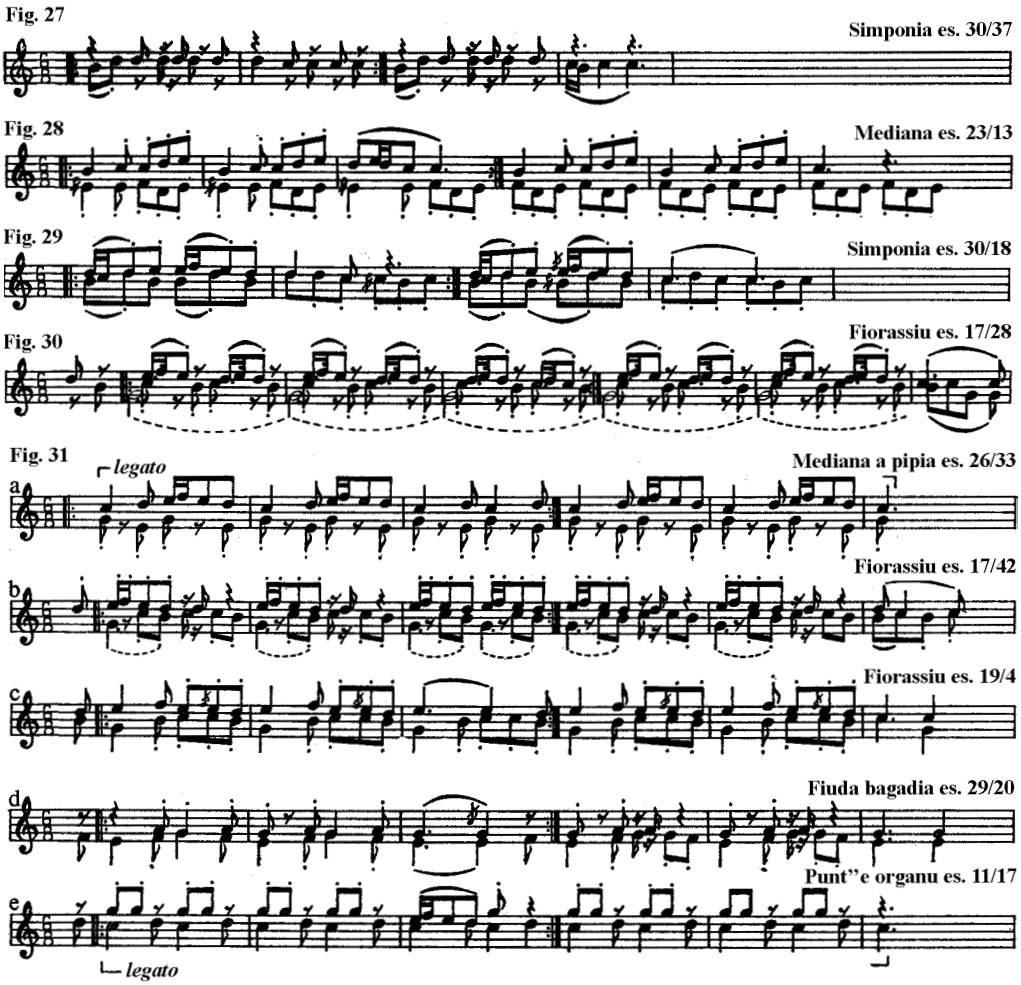
L'ambitus è in teoria limitato soltanto dalla estensione delle canne melodiche del cuntzertu suonato. Se tralasciamo il fatto che la linea melodica può saltare da un'ottava all'altra — per esempio: iniziare sulla quinta nella mancosa manna e continuare giù fino alla tonica nella mancosedda nell'ottava superiore, come in molte nodas della mediana e della mediana a pipia (*vedi la fig. 20*) — possiamo osservare che il campo tonale si estende da quinta a quinta ed è diviso dalla tonica in un'area plagale e in un'autentica**.** L'unico cuntzertu dove sia possibile attraversare la linea di divisione costituita dalla quinta in movimenti melodici consecutivi è la fiuda bagadia, ma questa possibilità è sfruttata solo raramente; vedi comunque l'*es. 29/2 pag. 80* e altre nodas dello stesso gruppo, che hanno un ambitus che si estende dalla tonica giù fino alla terza, e anche l'*es. 29/19, pag. 83* dove l'ambitus racchiude le note dalla terza alla sesta.

I movimenti melodici hanno generalmente una breve estensione. Quelli per gradi congiunti e con intervalli di terza sono di gran lunga i più comuni mentre salti superiori ad una quarta sono rari.

La struttura tonale si basa sul principio della tonalità, cioè sull'attrazione della linea melodica verso un centro tonale o verso la tonica sulla quale prima o poi si adagia. Questo principio opera all'interno di differenti strutture di relazioni tonali dipendenti dall'ambitus, dalla complessità della configurazione melodica e dall'accompagnamento relativo alla singola frase in esame. È perciò conveniente, a scopo descrittivo, distinguere tra un numero di differenti strutture tonali che prima riassumeremo brevemente e poi illustreremo una per una nelle pagine seguenti.

1. Nelle frasi più semplici troviamo una tonalità primitiva basata sulle tensioni tra le note nelle immediate vicinanze della tonica.

2-5. Nelle frasi con un ambitus più este-



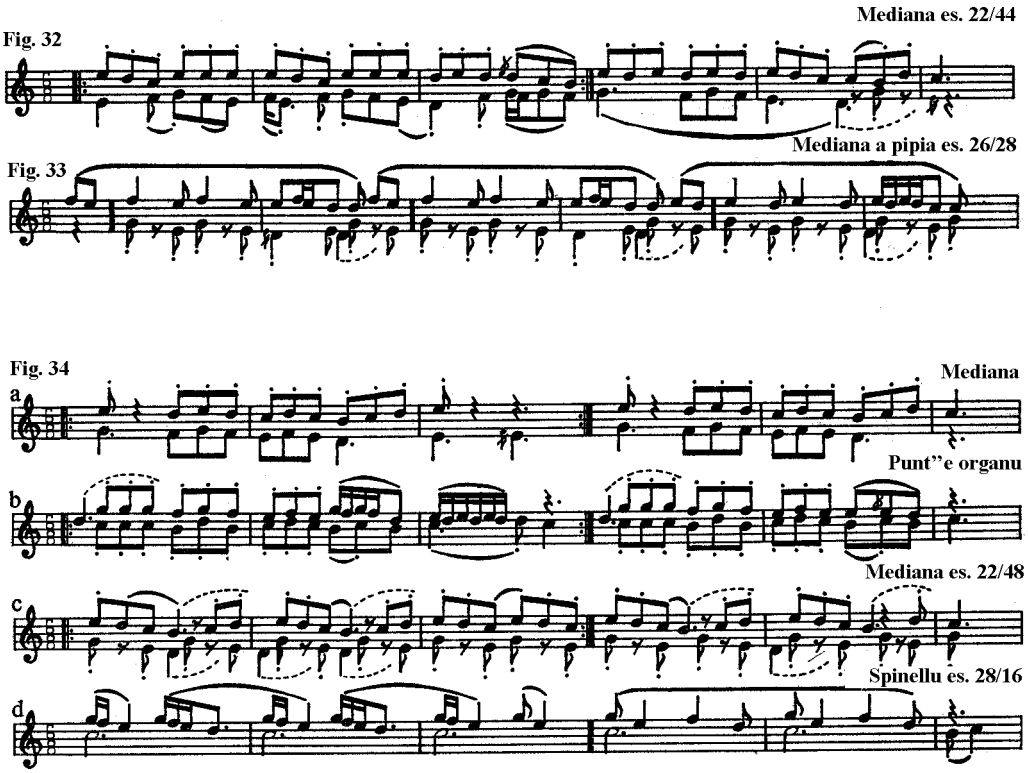
so il campo tonale è ordinato in una sorta di struttura per terze, e qui abbiamo fatto una distinzione tra strutture triadiche (2), strutture di terze intrecciate (3-4) e strutture armonicamente cadenzate (5).

6. Un inciso tetracordale può talvolta essere messo in rilievo in una frase. La tetracordalità è comunque rara e, quando ricorre, è sempre integrata in una struttura di terze.

7-8. L'area plagale può essere strutturata secondo i principi armonici (7). Frasi plagali possono anche essere trasposizioni verso il basso di quelle autentiche (8).

1. *Tonalità primitiva.* In molte frasi la linea melodica si estende intorno a stretti nuclei di due o tre note ancorate alla tonica. Queste frasi possono anche essere ritmicamente complesse e difficili da eseguire, ma, quanto alla struttura tonale, esse sono basate sui più semplici principi noti della costruzione melodica. Ne diamo alcuni esempi nelle *figg. 27-30.* Nella *fig. 27* il nucleo sono le note *re* e *do.* Nella *fig. 28* abbiamo il movimento *si-do-re-do.* Nella *fig. 29* il movimento *re-mi-re-do,* e nella *fig. 30* abbiamo *mi-re-do.*

2. *Strutture triadiche.* In un piccolo grup-



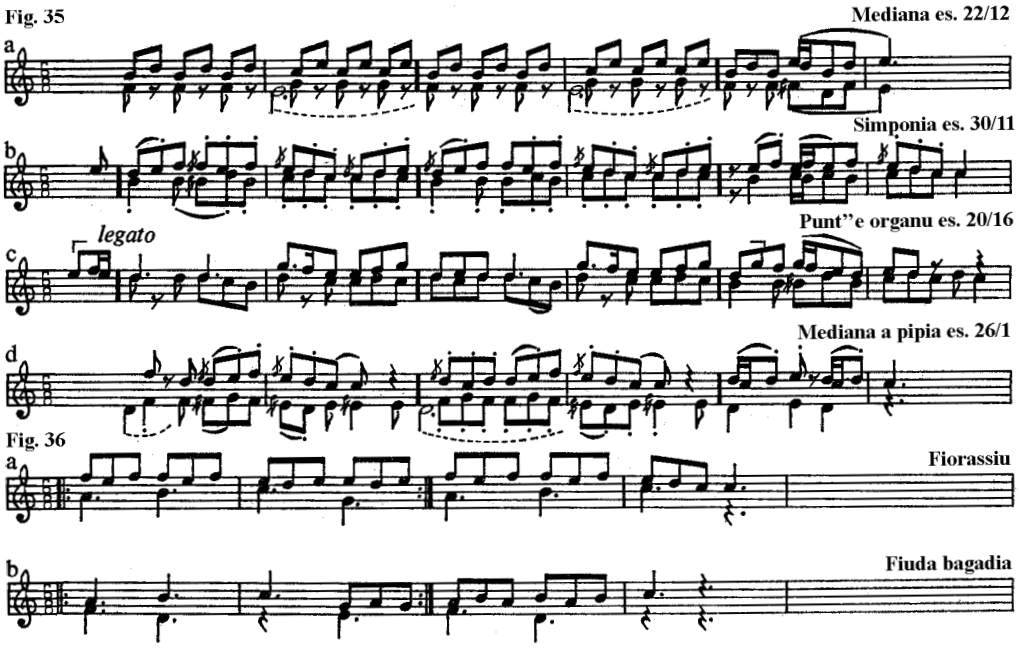
po di nodas le note della triade *do-mi-sol* spiccano come il nucleo mentre *si-re* e *fa* hanno una funzione transitoria o prosodica. Abbiamo illustrato questa struttura nel sommario della *fig. 31*. Altri esempi con questa struttura nel materiale delle nodas sono: *17/19-21, 17/22, 22/27, 23/10, 26/18, 26/31, 26/32, 28/4, 29/36* e *30/30.*

3. *Strutture semplici di terze intrecciate.* Nelle frasi con questa struttura l'enfasi melodica si trasferisce alternativamente tra due coppie di terze intrecciate. Si noti per esempio, negli elementi principali della *fig. 32,* il contrasto tra le due terze *mi-do* e *re-si;* similmente, nella *fig. 33,* l'enfasi nell'area *fa-re* negli elementi principali e *mi-do* nella serrada.

4. *Strutture complesse di terze intrecciate.* Nei motivi con una più complessa configurazione melodica le due catene di terze *do-mi-sol* e *si-re-fa*, assumono una funzione che può richiamare alla mente la funzione della tonica e della dominante in una cadenza armonica semplice, ma la mancanza di un accompagnamento armonico in queste nodas si oppone ad un'interpretazione delle relazioni tonali in termini armonici. I migliori esempi di nodas di questo tipo sono mostrati nel sommario *fig. 34c* e *d* dove possono essere facilmente confrontati con nodas che hanno cadenze armoniche vere.

5. *Strutture con cadenze armoniche.* Un considerevole numero di frasi è molto chiaramente governato da semplici cadenze armoniche, più precisamente dalle tre che seguono: *I-V-I* illustrate nella *fig. 34 a* e *b, V-I* illustrate nella *fig. 35, IV-V-I* illustrate nella *fig. 36.*

6. *Le frasi tetracordali* non sono molto



comuni. Nella maggior parte dei casi sembrano essere nate come un naturale risultato dall'ambitus di 4 note di una canna melodica e la tetracordalità quasi sempre appare, incastrata in una struttura di terza, come enfasi secondaria di una struttura di quarta. Ne diamo due esempi nelle *figg. 37* e *38*; notare anche l'importanza dell'area *sol-re* nella *fig. 31e,* e dell'area *mi-si* nella *fig. 31b.*

7-8. *Le frasi plagali* costituiscono un problema a parte: esse sono importanti nel repertorio della fiuda bagadia, ma si trovano anche nel fiorassiu e in alcuni esempi del punt"e organu. Le note dell'area plagale dell'ottava possono essere strutturate in due modi completamente diversi:

7. all'interno di una *struttura armonica,* come nella *fig. 36b;*

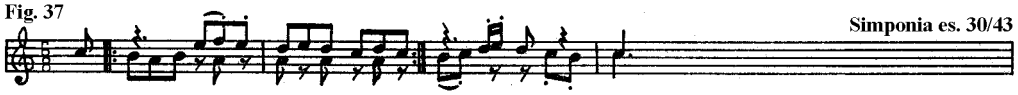
8. in *trasposizioni verso il basso*: alcune frasi plagali sono copie esatte di frasi autentiche prese dalla mancosedda di un fiorassiu o mediana a pipia, aventi l'ambitus *do-re-mi-fa,* e trasposte una quarta più in basso, nell'area *sol-la-si-do*.

Abbiamo descritto questo fenomeno nell'analisi del pass"e dusu, *pag. 35.* La *fig. 39* presenta l'esempio più sorprendente di tale trasposizione verso il basso ricorrente nei balli professionali, mostrando due frasi che appartengono rispettivamente alla mediana a pipia e alla fiuda bagadia.

Dobbiamo ora soffermarci sulla relazione della struttura tonale dei balli professionali con quella che si trova nel pass"e tresi. La differenza tra queste due forme di ballo sta nel diverso grado di complessità. Nel pass"e tresi prevalgono le strutture più elementari, come le tonalità primitive e le strutture triadiche.

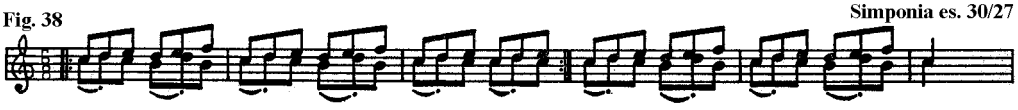
Le strutture di terza intrecciate non sono così rilevanti come nei balli professionali e non ricorrono nelle forme più complesse, mentre le strutture con cadenze armoniche sono assenti, se tralasciamo il pass"e tresi sul punt"e organu trascritto nell'*es. 16,* che è chiaramente di recente importazione nel paese di Càbras. Non c'è d'altro canto una sola noda del pass"e tresi che non si possa suona-

Fig. 37



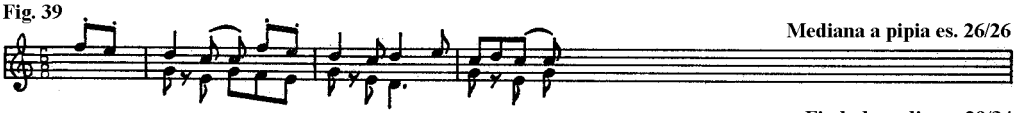
Simponia es. 30/43

Fig. 38



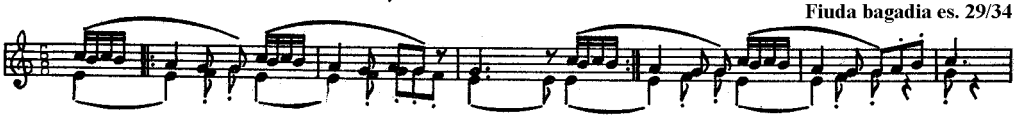
Simponia es. 30/27

Fig. 39



Mediana a pipia es. 26/26

Fiuda bagadia es. 29/34



re in qualche gruppo dei balli professionali. Questo sembra indicare che i balli professionali si sono sviluppati sulla base di una tradizione musicale simile al pass"e tresi di oggi. Il repertorio musicale è stato esteso grazie in parte a un'elaborazione della matrice primitiva, resa possibile dalla più alta maestria tecnica dei suonatori professionisti, e in parte all'integrazione delle cadenze armoniche dentro il nuovo sistema musicale, senza comunque alterarne il substrato. Questa ipotesi può anche spiegare il carattere composito della struttura tonale dei balli professionali.

L'uso della mancosa manna

La polifonia dei balli professionali ci offre problemi simili a quelli della struttura tonale, essendo un sistema composito che si può comprendere solamente se lo si considera come il risultato di uno sviluppo iniziato con l'avvento del professionismo nella sociologia della musica delle launeddas. Come substrato conservato in molte nodas, troviamo una semplice polifonia lineare corrispondente al sistema di accompagnamento che regna sovrano nel pass"e tresi, per quello che si può giudicare dal materiale a nostra disposizione concernente questa forma di ballo. Gli sforzi innovativi dei suonatori di launeddas professionisti sono stati in larga misura diretti verso l'elaborazione della preesistente matrice; perciò troviamo un certo numero di nodas che, sebbene ancora armonicamente neutre, mostrano una struttura polifonica che supera di molto, per complessità, qualsiasi cosa si possa ascoltare in un pass"e tresi. In fine l'elemento dell'armonia è stato incorporato nella musica, e si presenta in una dimensione polifonica, ora presa in considerazione ora trascurata, ma sempre molto elegantemente fusa con gli elementi non armonici all'interno di un sistema polifonico singolo. Più avanti descriveremo la polifonia dei balli professionali come precedentemente delineata: 1. forme lineari primitive, 2. forme lineari complesse, 3. forme con cadenze armoniche.

1. *Forme lineari primitive.* In questo tipo di accompagnamento troviamo un nucleo di figure di ostinato fisse, che ricorrono noda dopo noda, e sono esaminate nella *fig. 40* in alcune delle forme che assumono nei tre im-

Fig. 40

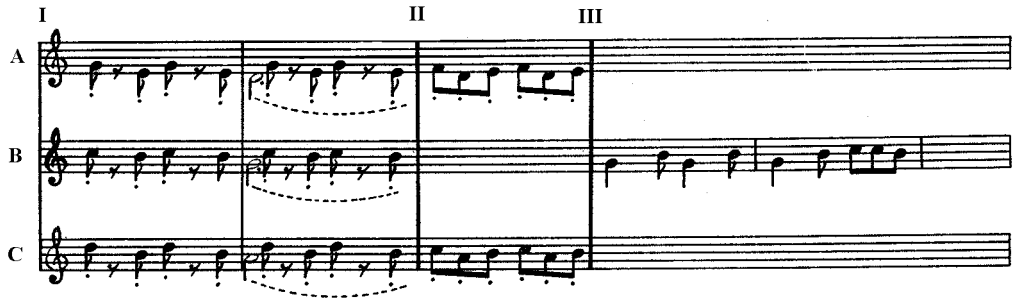


Fig. 41

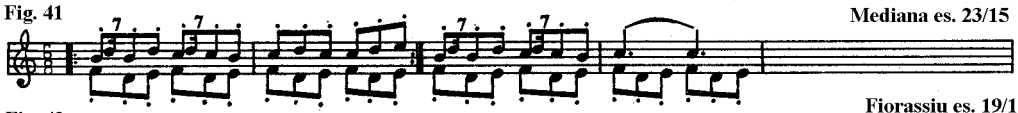


Fig. 42

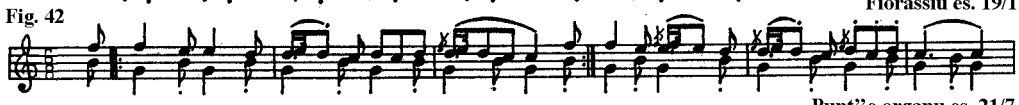
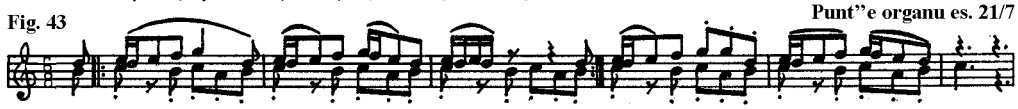


Fig. 43



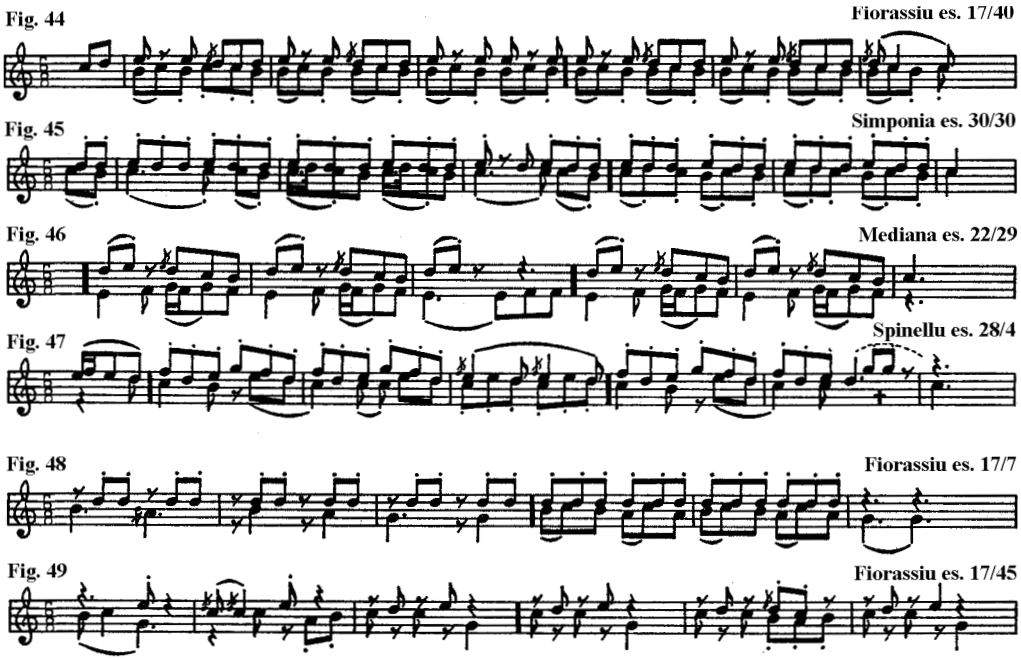
pianti ricorrenti della mancosa manna. Il *rigo A* ci mostra la mancosa manna per la mediana, mediana a pipia, spinellu, spinellu a pipia e fiuda bagadia; il *rigo B* ci mostra la mancosa manna per fiorassiu; il *rigo C* la mancosa manna per punt"e organu e simponia. Si può notare uno stretto parallelismo nelle figure mostrate nelle *colonne I* e *II*. La figura che appare nella *colonna II* è chiamata in sardo *su sutt"e manu*, cioè la parte più bassa della mano, poiché è eseguita con il secondo, terzo e quarto dito. Questa figura non si usa quasi mai nel fiorassiu; invece, nella *colonna III* abbiamo mostrato un'altra figura molto comune in questo cuntzertu.

Nella forma più semplice di accompagnamento lineare, la stessa figura è ripetuta durante tutta, o quasi tutta, una noda o un elemento intero con un effetto puramente ritmico-dinamico. Questo è illustrato per la mediana e per il fiorassiu nelle *figg. 41 e 42*; per altri esempi vedi le *figg. 30* e *31a*.

Più comunemente le figure di ostinato sono combinate a due a due, sottolineando il carattere binario della struttura metrica e, in alcuni casi, alternandosi semplicemente con gli schemi formali della linea melodica. Diamo un esempio tratto dal punt"e organu nella *fig. 43*; per gli esempi sulla mediana e sul fiorassiu vedi le *figg. 28* e *31c*.

2. *Forme lineari complesse.* Un accompagnamento armonicamente neutro può comunque assumere anche forme altamente sviluppate, in cui le due linee si alternano in maniera complessa. Sul fiorassiu e sulla simponia tale accompagnamento è per lo più costruito su figure con un ambitus ristretto che ruotano intorno alla tonica e designano uno schema tonale e ritmico loro proprio che, talvolta ha un movimento opposto, talaltra parallelo alla linea melodica. Diamo due esempi nelle *figg. 44* e *45*.

Nei cuntzertus con un ambitus sulla mancosa manna che si estende dalla seconda alla quinta, cioè nella mediana, nella mediana a pipia, nello spinellu, nello spinellu a pipia e



nella fiuda bagadia, l'enfasi poggia non tanto sulla struttura formale quanto sull'azione reciproca tra le direzioni dei movimenti melodici nelle due mani. Movimenti opposti sono frequenti, come è illustrato nella *fig. 46*, mentre la *fig. 47* ci mostra un movimento comune in cui la linea sulla mancosa manna si avvolge attorno alla linea melodica come una ghirlanda (da ricordare che lo spinellu è trascritto con le aste delle note della mancosa manna rivolte all'insù, e quelle della mancosedda all'ingiù).

Nelle forme complesse di polifonia lineare la linea della mancosa manna non è sempre subordinata alla linea melodica. Le due linee possono avere uguale peso e in alcuni esempi la linea sulla mancosa manna può diventare la linea guida, mentre la mancosedda fornisce un accompagnamento ostinato. Un esempio nella *fig. 48*.

3. *Forme con cadenze armoniche*. In questo sistema di accompagnamento troviamo le tre *cadenze I-V-I (fig. 34a* e *b), V-I (fig. 35)* e *IV-V-I (fig. 36)*. Per quanto riguarda tali aspetti, come struttura formale e direzione dei movimenti, la maggior parte delle nodas con cadenze armoniche non differiscono radicalmente dalle nodas con un accompagnamento lineare. Le combinazioni binarie semplici di figure di ostinato sono le forme più ricorrenti, mentre i movimenti paralleli e i movimenti opposti ricorrono con frequenza quasi uguale. La polifonia nel senso tradizionale del termine ricorre comunemente con le *cadenze I-V-I* e *IV-V-I* come si può vedere comparando la *fig. 34a* e *b* e la *fig. 36a* e *b*.

4. Infine si dovrebbe ricordare che la linea melodica può spostarsi da una mano all'altra. Questo viene fatto spesso dai suonatori per estendere l'ambitus, come per esempio nella *fig. 20 pag. 51*, ma può anche essere usato come effetto speciale: si veda per esempio la noda della *fig. 49* e quella mostrata nella *fig. 27*.

Il principio della continuità tematica

La struttura globale dei balli professionali è completamente retta dall'ideale estetico della continuità tematica, racchiuso nell'espressione sarda *sonài a iscala*. Esso esige due requisiti: a) che non ci siano ripetizioni di nodas in un gruppo, fatta eccezione per la noda principale, che può essere ripresa alcune volte; b) che la differenza tra nodas consecutive sia la minima possibile.

I suonatori di launeddas sono del tutto consapevoli di quest'ideale musicale e ripetutamente ne sottolinearono l'importanza nelle nostre discussioni. La qualità di un musicista è, infatti, giudicata, quasi esclusivamente, dalla sua abilità nel creare sviluppi intricati delle nodas principali della iscala, a tutti ben note. In pratica, per restare fedeli a questo ideale per tutta la durata del ballo, ci vuole un vero talento compositivo che soltanto pochi possiedono, dato che molti gruppi di frasi consistono semplicemente di varianti giustapposte di una noda principale. Comunque, i grandi suonatori di launeddas, come Efisio Melis, possono applicare il principio della continuità tematica con una maestria che sfugge a qualsiasi tentativo di analisi esauriente. Abbiamo considerato questi sviluppi nell'*app. III* che può essere usata come guida nella lettura degli esempi.

Particolarmente critici nell'esecuzione di un ballo sono i punti di transizione da un gruppo ad un altro, che idealmente non dovrebbero comportare, nella continuità tematica, interruzioni più grandi di quelle tollerate tra le varianti di una noda principale in un dato gruppo. Questi punti si possono superare per mezzo di semplici stratagemmi: il motivo per gli elementi principali del tema in un gruppo può, per esempio, apparire come il motivo per la serrada in alcune delle varianti del gruppo precedente. E' il caso dell'*es. 22*, dove la serrada dell'ultima noda nel *gruppo II*, che è la *noda 7, pag. 51*, appare come motivo nella noda principale del *gruppo III*, per esempio la *noda 8 pag. 51*. Comunque i buoni suonatori di launeddas, attraverso una lunga serie di varianti, possono così elegantemente spianare il passaggio tra i temi principali dei gruppi, che è quasi impossibile stabilire quando finisce l'uno e inizia il successivo. Il migliore esempio del materiale trascritto è il passaggio dal *gruppo IV* al *V* nell'*es. 30*, la simponia suonata da Efisio Melis.

In molti cuntzertus il livellamento dei punti critici di transizione è reso più facile dall'esistenza di un'analogia tematica tra i temi della sequenza della iscala. I temi di due gruppi in sequenza possono semplicemente consistere di elementi che sono rispettivamente versioni di quattro e sei pulsazioni dello stesso motivo, come illustrato nelle due nodas della *fig. 50*, che sono le nodas principali per i *gruppi III* e *IV* nell'*es. 22*, rispettivamente le *nodas 9* e *10, pag. 51*. Altri esempi di questo tipo di relazione sono l'*es. 23, gruppi IV* e *V, pag. 60*, e *l'es. 30, gruppi V* e *VI, pagg. 93-94*, cfr. il commento nell'*app. III*.

La similarità tematica tra nodas principali in sequenza può essere molto più sottile e difficile da spiegare che non gli esempi sopraccitati e può dominare grandi tratti di un'esecuzione. Questo è illustrato nella *fig. 51*, dove si confrontano le nodas principali per i *gruppi* dal *II* al *IV* del fiorassiu, *es. 17*. Altri esempi di tali complesse somiglianze tra nodas principali in sequenza si trovano all'inizio delle iscalas della simponia e della fiuda bagadia. Vedi gli esempi spiegati nell'*app. III*, rispettivamente alle *pagg. 129* e *131*.

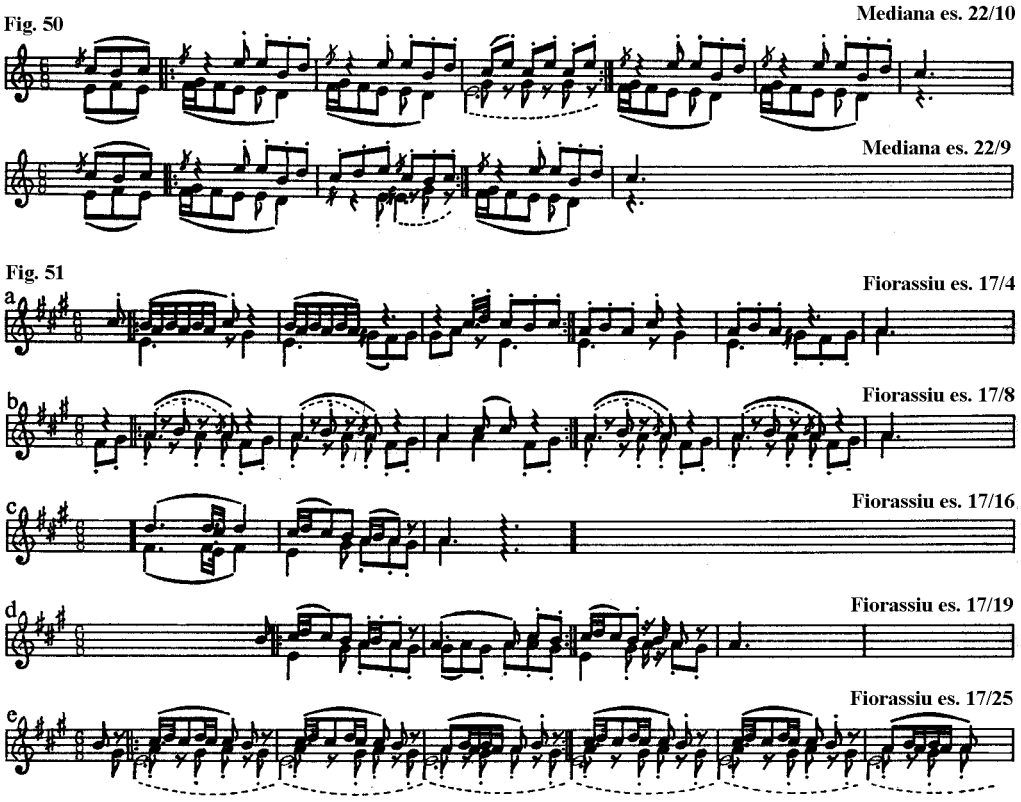


Fig. 51. Somiglianza tematica tra le nodas principali all'inizio della iscala del fiorassiu.

1. Le nodas principali dei *gruppi II* e *III* sono mostrate nella *fig. 51a* e *b.* La prima battuta negli elementi di *a* corrisponde alle battute principali degli elementi di *b* ed entrambe le nodas sono inoltre dominate dai movimenti tra la tonica e la terza.

2. Il motivo per gli elementi principali della noda principale nel *gruppo IV*, per esempio la *noda 15* o la *noda 16, pag. 31,* non è in relazione con nessun'altra delle nodas principali (non è mostrata nella figura), ma corrisponde a un *passèggiu* nel *gruppo II, noda 7, pag. 30*, soprattutto se si prende in esame la frase suonata sulla mancosa manna.

3. La serrada per la noda principale del *gruppo IV* è mostrata in *c*. Si potrebbe qui notare che le ultime due battute di questo motivo sono simili al motivo di tutti e tre gli elementi della noda principale del *gruppo V* mostrato in *d*.

4. Le nodas principali dei *gruppi V* e *VI*, mostrate in *d* ed in *e*, hanno molti punti in comune con quelle del *gruppo II* e *III*, la struttura melodica è dominata dai movimenti tra la tonica e la terza, inoltre *b* ed *e* hanno lo stesso schema ritmico nelle battute principali dei loro elementi.

Il concetto del tema principale

Come già detto nella sezione sulla forma delle nodas, una noda non è né un unico motivo né un unico tema, ma un agglomerato dei tre motivi che appaiono nei suoi elementi. La noda principale di un gruppo deve essere intesa come la noda che nei suoi elementi contiene i motivi che sono i punti di partenza per la formazione delle varianti del gruppo. Nella maggior parte dei gruppi la noda principale è facilmente identificabile. Essa può introdurre e concludere il gruppo e può chiaramente essere sentita come tematicamente prioritaria rispetto alle altre nodas suonate. Le cose comunque non sono sempre così semplici, poiché talvolta i suonatori di launeddas non suonano alcuna vera noda che possa essere indicata come la noda principale del gruppo, ma accennano soltanto a un motivo principale in uno o due elementi di una noda. Un buon esempio di tale gruppo è l'*es. 26, gruppo IV, pag. 67*, dove il motivo principale appare nella sua forma basilare in un solo elemento (*noda 19, pag. 67, cfr. l'app. III, pag. 127*). In alcuni casi è pura astrazione parlare di una noda principale o di un motivo principale in assoluto, poiché nessuna noda del gruppo può essere considerata come tematicamente prioritaria rispetto alle altre. In questi esempi è molto probabile che i suonatori di launeddas abbiano deliberatamente tralasciato parti essenziali dei gruppi, per "non svelare tutto" il loro repertorio; vedi l'*es. 21, gruppo II, pag. 46 (cfr. l'app. III, pag. 123)*. Tali gruppi, dove l'esistenza di una noda principale o di un motivo principale può essere messa in dubbio, non sono numerosi, e la tradizione nell'applicare il concetto del tema principale nei balli professionali non può essere contestata, perché, tra l'altro, essa esiste nella concezione che i suonatori di launeddas hanno della propria musica.

Gruppi di nodas

Le possibilità di composizione nei balli professionali sono così vaste che è quasi impossibile dare un elenco sistematico delle forme incontrate nei gruppi contenuti nel nostro materiale. In questa sezione, comunque, illustreremo solo alcune tecniche ricorrenti e caratteristiche peculiari senza cercare di essere esaurienti.

Nella sua forma più semplice, un gruppo consiste di una noda principale più o meno elegantemente sviluppata in un certo numero di varianti. Secondo i suonatori di launeddas in un gruppo ci dovrebbero essere almeno tre nodas.

In gruppi dove la noda principale è della forma **A A B**, cioè dove il motivo per la serrada è tematicamente distante da quello degli elementi principali, i due motivi sono generalmente usati, indipendentemente, per la formazione della variante, e il loro ordine può anche essere invertito in alcune varianti così che il motivo, che appariva nella serrada della noda principale, è usato anche negli elementi principali della variante e viceversa. Il migliore esempio di tale gruppo è l'*es. 17/IV, pag. 31*. La noda principale è chiarissima nella *noda 16*, e ha le varianti *15* e *18*, mentre la *noda 17* è costruita sul motivo della serrada. Altre dimostrazioni sono nell'*es. 20/ I, pag. 41*. Vedi anche come i motivi per gli elementi principali e la serrada sono invertiti nell'*es. 21/II, nodas 4* e *5, pag. 47*.

Alcuni gruppi sono formati su due nodas tematicamente distanti che possono essere sia di uguale peso nel gruppo sia percepite come una noda principale e un suo supplemento. I migliori esempi sono:

Mediana, es. 22/V, pag. 51, cfr. le nodas 12 e 13.

Mediana, es. 22/X, pag. 54, cfr. le nodas 34 e 36.

Fiuda bagadia, es. 29/IV, pag. 83, cfr. le nodas 18 e 19.

Un gruppo può anche contenere una noda o una sezione di nodas tematicamente distante dalla noda principale, che i suonatori devono elaborare nello sviluppo del gruppo. Come dice Antonio Lara, ci possono essere "punti da passare". Come esempi di tali nodas possiamo indicare l'*es. 26/39, pag. 70*, nel *gruppo VIII*, oppure l'*es. 17/32, pag. 34*, nel *gruppo VII*. Ancora più sorprendenti sono gli *ess. 26/28* e *29, pagg. 68-69*, nel *gruppo VI*, che sono di quattro pulsazioni mentre la noda principale, la *noda 26, pag. 68*, è di sei.

Altri tipi di frasi che si dovrebbero menzionare sono le nodas che i suonatori di launeddas chiamano *passèggius*, brevi interludi introdotti in un gruppo per rompere la monotonia ritmica o melodica, che contrastano in modo sorprendente con le nodas vicine. Vedi a questo proposito gli *ess. 17/7, pag. 30, 22/6, pag. 51*, oppure l'*es. 28/16, pag. 77*.

Is furias

Dobbiamo ora ricordare una sezione che appare nella iscala di tutti i cuntzertus, ma non possiede la forma tradizionale di un gruppo: è chiamata *is fùrias*, ma la si può anche indicare con le espressioni *sa marghinèsa*, *sa bell'arròsa*, la bella rosa, o *s'arrosciàda*. Caratteristica di questa sezione è una frase-tipo che non ha la forma consueta di una noda; durante la sua esecuzione gli abili ballerini eseguono veri e propri esercizi acrobatici. Un ballerino sostenuto saldamente da due uomini lancia le gambe in alto nell'aria avanti o indietro battendo i piedi insieme quante volte può prima che ricadano al suolo. Questa coreografia è chiamata *sa sciampìtta.* Il ballerino può anche eseguire i passi normali del ballo, sorretto da altri due ballerini, con il corpo disteso orizzontalmente all'indietro rispetto alle ginocchia.

Normalmente la frase-tipo per is furias era suonata tre volte, e tra una ripetizione e l'altra si inserivano una o due nodas. In alcuni paesi ogni singola coppia doveva dimostrare la sua abilità e il suonatore di launeddas si spostava da una coppia all'altra, suonando la frase tipo di is furias per ciascuna di loro. Quelli che non riuscivano a eseguire sa sciampitta eseguivano il passo normale del ballo con tutte le più complicate variazioni possibili: le donne, compostamente, continuavano col passo base, gli uomini davano spettacolo ostentando la loro bravura.

La frase-tipo per is furias si trova nel materiale in tre punti: *ess. 17/44, pag. 36, 26/43, pag. 71,* e *23/27, pag. 62*. Con Efisio Melis e Antonio Lara, rispettivamente negli *ess. 17* e *26,* provenienti entrambi dalla regione del Sàrrabus, is furias assumono la seguente forma: iniziano con due battute introduttive attaccate, nella serrada della noda precedente, indipendentemente dal fatto che essa sia di quattro o sei pulsazioni; questo è contrassegnato **a** nelle trascrizioni. Il primo elemento di sei pulsazioni è chiamato *s'intrada*, l'entrata, è contrassegnato **b** nella trascrizione: durante la sua esecuzione i ballerini si preparano alla sciampitta. Seguono due elementi di sei pulsazioni durante i quali i ballerini eseguono sa sciampitta, o qualsiasi altra figura che si possa inventare, contrassegnata **c**. Concludono la frase due elementi di quattro pulsazioni chiamati *su passu*, il passo, contrassegnati **d**, dove i ballerini tornano al passo di danza normale. Mentre la frase tipo per is furias è la stessa in tutti i cuntzertus, le nodas suonate tra le sue ripetizioni possono essere differenti.

Dionigi Burranca esegue is furias in una maniera leggermente diversa: la sua frase-tipo si suddivide in sei elementi di quattro pulsazioni. La somiglianza con la versione corrente dello stile del Sàrrabus è incontestabile, ma è difficile confrontare le singole parti delle frasi delle due zone.

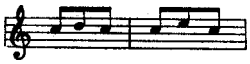
Terminologia sarda

Nel corso della mia ricerca ho trovato i seguenti termini tecnici *(n. d. r. 2-3)*, che i suonatori di launeddas usano parlando della loro musica:

cràì, chiave, per indicare la nota e il foro corrispondente sulla canna;

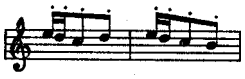
arrapìccu, la figura più comune, dove la prima e la terza nota sono le stesse mentre la nota in mezzo è una seconda o una terza sopra o sotto di esse.

arrapìccu a cràì de susu, arrapiccu con una nota sopra:



arrapìcu a cràì de asùta, cioè arrapiccu con una nota sotto:

apprèggiu, è una figura come la seguente:



Questo termine deriva dall'italiano arpeggio: Dionigi Burranca ne era a conoscenza;

il termine *sutt"e manu* è spiegato a *pag. 58;*

is canzonàntis, curioso incrocio delle parole italiane "consonare" e "canzone" indica gli intervalli consonanti, le seste e le terze;

sa cràì sonànti per indicare la tonica.

Non esiste un termine che corrisponda esattamente a quello che noi abbiamo chiamato elemento; si può usare *passu*, passo, ma ha connotazioni più coreografiche che musicali.

La parola noda è ben nota al lettore, come anche il termine serrada. Invece che noda, i suonatori di launeddas usano comunemente il termine *picchiàda*.

Non c'è in sardo un vocabolo che significhi "gruppo di nodas", questa è un'espressione che abbiamo dovuto introdurre noi stessi. Un suonatore di launeddas chiamerà noda, sia la noda principale con le sue varianti, sia una noda in senso stretto. Non esiste un termine neppure per indicare la noda principale o tema; quello che più gli si avvicina è: *picchiàda maìsta*, noda maestra, che significa noda con numerose possibilità di variazioni, ma non esattamente noda principale.

Frorìggiu è il vocabolo usato dai suonatori per indicare una variante; mentre l'espressione *picchiadèdda* definisce piuttosto una noda insignificante con poche possibilità di variazioni.

I termini *iscala* e *passeggiu* non hanno bisogno di commento.

Nello spiegare la struttura globale della loro musica e il principio della continuità tematica, i suonatori usavano confrontarla alla struttura del discorso o della poesia. Ritorneremo su queste metafore a *pag. 77*.

L'uso del materiale melodico

Nell'*app. III* abbiamo elencato tutte le affinità tra le nodas negli esempi dei balli professionali; in questa sezione sottoporremo a revisione i risultati di quest'esame per chiarire come i suonatori di launeddas usino il materiale melodico a loro disposizione. Bisogna qui ammettere che le conclusioni cui si può arrivare non devono essere considerate come soluzioni finali del problema che abbiamo posto, poiché il materiale trascritto è solo un frammento del repertorio musicale completo dei balli professionali. Comunque esso possiede ancora un certo valore come indicazione generale della situazione prevalente. Esamineremo per primi i cuntzertus, singolarmente:

Fiorassiu, punt"e organu e mediana.

Il fiorassiu non ha motivi in comune né con il punt"e organu né con la mediana, mentre questi ultimi ne hanno solo uno in comune, cioè la *frase polifonica mediana-punt"e organu* (*vedi pag. 55 fig. 34a* e *b*), che ricorre in numerose parti del materiale in contesti musicali diversi, non solo nei cuntzertus appena citati, ma anche nella mediana a pipia, spinellu e spinellu a pipia. Gli esempi sono:

punt"e organu, es. 20, gruppo I, pag. 41 e gruppo IV, pag. 42;

punt"e organu, es. 21, gruppo II, pag. 46 e gruppo V, pagg. 48-50;

mediana, es. 22, gruppo VI, pag. 52;

mediana, es. 23, gruppo III, pag. 59;

mediana a pipia, es. 26, gruppo IV, pag. 67;

spinellu, es. 28, gruppo VII, pag. 77 e gruppo X, pag. 79.

L'indipendenza tematica del fiorassiu, punt''e organu e mediana conferma l'impressione generale che essi siano i più vecchi degli otto cuntzertus di cui dispongono oggi i suonatori. Essi hanno le iscalas più lunghe e la più grande area di diffusione.

Mediana a pipia.

In comune con il fiorassiu abbiamo:

mediana a pipia, es. 26, gruppo I, pag. 64, che in tempi recenti è stato trasportato dal primo gruppo del fiorassiu, es. 17, pag. 29;

mediana a pipia, es. 26/47, pag. 71, una noda inserita tra due ripetizioni della frase-tipo per is furias, corrisponde al fiorassiu, es. 17/8, pag. 30, noda principale nel gruppo III.

In comune con la mediana è:

mediana pipia, es. 26, gruppo IV, pag. 67 che corrisponde interamente alla mediana, es. 22, gruppo VI, pag. 52.

In comune con il punt"e organu abbiamo:

mediana a pipia, es. 26/7, pag. 65, noda principale nel gruppo II, che corrisponde al punt"e organu, es. 20/7, pag. 42, noda principale nel gruppo III. I due gruppi sono comunque sviluppati in modo differente.

Spinellu.

Nella tradizione di Villapùtzu l'iscala dello spinellu è una copia fedele della iscala della mediana. Questa non è evidenziata nel materiale trascritto poiché il pezzo scelto per esemplificare la mediana, *es. 22*, appartiene all'inizio della iscala, mentre quello sullo spinellu è una creazione parzialmente libera di Antonio Lara, che segue a grandi linee una delle ultime sezioni.

Punti in comune con la mediana sono:

spinellu, es. 28, secondo elemento delle nodas 5 e 7, pag. 75, che corrisponde alla mediana, es. 22, secondo elemento della

noda 2, pag. 50, in entrambi i punti questo motivo richiama un passeggiu;

spinellu, es. 28/17, pag. 77, noda principale nel gruppo VI, che corrisponde alla mediana es. 22/36, pag. 54, che è un motivo nel gruppo X;

spinellu, es. 28, gruppo X, pag. 79, che corrisponde alla mediana es. 22, gruppo VI, pag. 52.

In comune con il punt"e organu abbiamo:

spinellu, es. 28/27, pag. 78, noda principale nel gruppo IX, corrispondente al punt"e organu, es. 21/7, pag. 47, noda principale nel gruppo III.

Fiuda bagadia.

In comune con il fiorassiu abbiamo:

fiuda bagadia, es. 29/30, pag. 84, noda principale nel gruppo VI, che corrisponde al fiorassiu es. 17/4, pag. 29, noda principale nel gruppo II.

Le frasi trasportate verso il basso, i cui modelli si riscontrano nel fiorassiu, nella mediana a pipia e nella simponia, sono:

fiuda bagadia, es. 29/31, pag. 85, una variante nel gruppo VI. Cfr. con il ballo della Sardegna settentrionale sul fiorassiu es. 9/7, pag. 10;

fiuda bagadia, es. 29/34, pag. 85, noda principale nel gruppo VII. Cfr. con la mediana a pipia es. 26/26, pag. 68;

fiuda bagadia, es. 29/44, pag. 87, noda principale nel gruppo IX. Cfr. con la mediana a pipia, es. 26/41, pag. 70;

fiuda bagadia, es. 29/45, pag. 87, una variante nel gruppo IX. Cfr. con la simponia, es. 30/27, pag. 92.

Frasi eseguite sulla mancosa manna:

fiuda bagadia, es. 29/20, pag. 83, motivo principale nel gruppo IV, che corrisponde alla mediana a pipia, es. 26/18, pag. 67, una variante nel gruppo IV;

fiuda bagadia, es. 29/32, pag. 85, un passeggiu nel gruppo VI, che corrisponde alla mediana a pipia es. 26/44, pag. 71, che è inserito tra due ripetizioni della frase-tipo per is furias.

Simponia

La simponia è probabilmente il cuntzertu più giovane. Ha un'iscala molto breve; essendo troppo difficile ballarlo, era eseguito per lo più solo per dimostrare la bravura del suonatore. Il suo repertorio è, comunque, notevolmente indipendente; non c'è, infatti, nel nostro esempio una sola noda che corrisponda in tutto, strettamente, alle altre nodas del materiale; possiamo comunque indicare:

simponia, es. 30/20, pag. 91, noda principale nel gruppo IV, che corrisponde alla mediana, es. 23/28, pag. 62, che è inserita tra due ripetizioni di is furias.

Considerando la presentazione precedente degli esempi di trasferimento di materiale musicale da un cuntzertu a un altro, poteva sembrare strano che i suonatori di launeddas ostinatamente sostenessero che solo suonatori rozzi potessero trasportare una noda da un'iscala all'altra; la regola infatti vuole che ogni cuntzertu abbia un proprio distinto carattere e questa è una delle pietre angolari dell'estetica della loro musica. Una volta, a questo proposito, quando feci notare a Dionigi Burranca che i suonatori di launeddas di Villapùtzu usavano lo stesso gruppo all'inizio delle iscalas del fiorassiu e della mediana a pipia, egli dichiarò che ciò era un tipico esempio della decadenza del modo di suonare in quel paese, ed era un grave errore ricorrere a tali pratiche: "Bisogna rispettare il fiorassiu". Sebbene i suonatori di launeddas, in realtà, usino lo stesso materiale tematico nelle iscalas di differenti cuntzertus, in un certo senso, non violano ancora l'ideale di mantenere queste iscalas distinte l'una dal-

l'altra, perché, quando una noda ricorre in diversi punti, quasi mai la si usa nello stesso contesto musicale. Ancora una volta possiamo vedere come, nel loro concetto di musica, si dia priorità alla struttura globale piuttosto che ai singoli motivi. Ci sono pertanto, nel materiale da me raccolto, solo tre esempi di gruppi trasportati interamente da un cuntzertu a un altro. Gli esempi sono:

fiorassiu, es. 17/I = mediana a pipia, es. 26/I;

mediana, es. 22/VI = mediana a pipia, es. 26/VI e spinellu es. 28/X.

In quattro casi troviamo lo stesso motivo usato nelle nodas principali in gruppi differenti, che non hanno comunque nessuna rassomiglianza specifica nel loro sviluppo:

spinellu, es. 28/4 = fiorassiu, es. 17/8;

spinellu, es. 28/27 = punt"e organu, es. 21/7;

mediana pipia, es. 26/7 = punt"e organu, es. 20/7;

fiuda bagadia, es. 29/30 = fiorassiu, es. 17/4.

In tre casi troviamo lo stesso motivo nella noda principale di un gruppo e nella variante di un altro gruppo:

fiorassiu, es. 17/8, noda principale nel gruppo III, corrispondente alla mediana a pipia es. 26/47 che è inserita tra due ripetizioni della frase-tipo per is furias;

fiuda bagadia, es. 29/20, noda principale nel gruppo IV, corrispondente alla mediana a pipia, es. 26/18, una variante nel gruppo IV;

simponia, es. 30/20, noda principale nel gruppo IV, corrispondente alla mediana es. 23/28, che è inserita tra due ripetizioni della frase-tipo per is furias.

In due casi un motivo appare in posizioni subordinate nei due gruppi dove esso ricorre.

spinellu, es. 28, secondo elemento delle nodas 5 e 7, che corrisponde alla mediana, es. 22, secondo elemento della noda 2. In entrambi i punti questo motivo ricorda un passeggiu;

fiuda bagadia, es. 29/32, un passeggiu nel gruppo VI, corrispondente alla mediana a pipia, es. 26/44, che è inserita tra due ripetizioni di is furias.

Infine troviamo due esempi di nodas che appaiono come varianti di differenti nodas principali in gruppi diversi:

mediana, es. 22/18, pag. 52, che corrisponde alla mediana, es. 22/48, pag. 56;

mediana, es. 22/51, pag. 57, corrispondente alla mediana, es. 23/26, pag. 62.

Questi casi sono interessanti perché indicano che la priorità di una noda principale in un gruppo, sulle varianti che similmente derivano da essa, è un fatto puramente estetico e non necessariamente storico. La summenzionata noda, *es. 22/18*, è probabilmente una delle più antiche della musica da ballo della Sardegna, una tipica rappresentante dello stile del pass"e tresi di Càbras (*cfr. es. 12/6, pag. 15*), che è stata una parte del repertorio del nostro strumento molto più a lungo di quanto non siano stati i temi principali dai quali essa deriva come variante nei gruppi, dove essa ora viene suonata dai professionisti.

Varietà stilistica, ideale e pratica

Per amore di brevità, abbiamo descritto i balli professionali come una tradizione ben definita e uniforme. In realtà riscontriamo divergenze nel modo di suonare e nel repertorio sia tra i suonatori di launeddas cresciuti nella stessa tradizione musicale sia nelle diverse "scuole" esistenti in passato nelle varie regioni della Sardegna meridionale. Ci sono anche indicazioni di come il repertorio dei vari cuntzertus, contenuto nel gruppo di sequenze delle loro iscalas, fosse in un lento ma continuo processo di trasformazione.

L'unico luogo, dove abbiamo avuto oc-

casione di osservare divergenze dentro una tradizione paesana, è Villapùtzu nel Sàrrabus, di cui abbiamo registrazioni di quattro suonatori: Felice Pili, Aurelio Porcu, Antonio Lara ed Efisio Melis. Tra questi si deve fare una distinzione tra Antonio Lara ed Efisio Melis da un lato, che padroneggiano entrambi la tradizione interamente, e Felice Pili e Aurelio Porcu dall'altro, che sono insufficientemente istruiti e grossolani nelle loro esecuzioni. Felice Pili non suona affatto i cuntzertus difficili come lo spinellu, spinellu a pipia e simponia, e non lo si può veramente considerare un suonatore di launeddas professionista. Aurelio Porcu ha imparato le parti fondamentali di tutte le iscalas, le nodas principali e le varianti più importanti, ma le sue versioni sono troppo brevi e spesso l'esecuzione è inesatta con la mano sinistra.

Antonio Lara ed Efisio Melis sono esempi tipici rispettivamente del solido artigiano e del genio musicale. Questa differenza si manifesta in due modi. Prima di tutto Antonio Lara non è tecnicamente preparato come Melis, è più lento nel tempo ed è ritmicamente impreciso. Il suo modo di eseguire le suonate è sempre un tantino trasandato ed è difficile da trascrivere molto più che il perfetto stile di Melis. In secondo luogo, Antonio Lara è più confuso nella costruzione delle sue versioni della iscala. Alcuni gruppi sono troppo brevi, le varianti sono introdotte improvvisamente senza preparazione attraverso le nodas precedenti, e il principio della continuità tematica è spesso violato quando passa da una noda principale a un'altra. Nei balli di Efisio Melis invece ogni gruppo è ben sviluppato, ed è sempre chiaro quale sia la noda principale e quale la variante, e passo per passo giustifica ogni nuovo motivo che introduce. Questo è dimostrato molto chiaramente nelle analisi delle danze nell'*app. III*, dove è stato quasi sempre possibile descrivere in termini esatti la struttura dei gruppi nei balli di Efisio Melis, mentre quelli di Antonio Lara ci hanno spesso lasciato in dubbio su molti punti. All'orecchio inesperto suona spesso monotono il magistrale sfruttamento del principio di continuità tematica in Efisio Melis e sono quindi preferiti i pezzi più semplici ma più contrastati di Antonio Lara. Comunque, ciò è contrario alla concezione che i sardi hanno di questa musica. È caratteristico dello spirito della musica dei balli professionali che le differenze tra gli stili individuali dei vari suonatori debbano essere definite principalmente dalla loro capacità tecnica e dalla maestria nella costruzione dei gruppi, mentre i suonatori di launeddas non differiscono in modo saliente nella loro capacità di espressione emotiva.

Il repertorio di un suonatore di launeddas consiste principalmente delle versioni più o meno elaborate, che egli è in grado di eseguire, delle tradizionali sequenze di gruppi di nodas impiegati nelle iscalas dei vari cuntzertus. Non è comunque prescritto che un suonatore debba sempre seguire la iscala; se è in grado di farlo, può comporre benissimo sequenze proprie *fòras de iscala*, fuori dalla iscala. La maggior parte dei suonatori hanno tali pezzi che gelosamente considerano come loro proprietà privata. Ad Antonio Lara, per esempio, non piaceva la iscala del punt"e organu, che per qualche ragione lo annoiava, e solitamente quando suonava questo cuntzertu eseguiva alcune sequenze proprie.

Non si è nemmeno certi se le sequenze delle iscalas siano così ben definite come le considerano i suonatori di launeddas. Nella maggior parte dei confronti che ho fatto tra le registrazioni, con diversi suonatori, della stessa sezione della iscala di un determinato cuntzertu, si notano divergenze: certi gruppi sono saltati, si sono prese direzioni completamente differenti, ecc. La corrispondenza

migliore è sempre nei primi gruppi di un cuntzertu. Devo ammettere con franchezza che non sono riuscito a capire se i suonatori volessero trarmi in inganno, facendomi credere che le "iscalas fisse" esistono come sistemi di riferimento che nella pratica non vengono mai pedissequamente eseguiti, ovvero se tali sistemi non esistono se non come schemi inventivi. Le affermazioni dei suonatori in tal caso non sarebbero altro che espressione di un assetto ideale. È certo comunque che le iscalas dei suonatori di Villapùtzu hanno subìto un lento processo di cambiamento negli ultimi cinquant'anni. Antonio Lara, per esempio, ricordava "una vecchia iscala" sulla mediana che suo padre usava suonare e che nessuno più conosceva, e mi diede vari esempi di gruppi di nodas, che erano stati aggiunti o eliminati dai tempi di suo padre fino ai giorni nostri, tra i quali il primo gruppo di nodas sulla mediana a pipia, che è una copia fedele del primo gruppo del fiorassiu.

Il nostro materiale concernente le differenze stilistiche esistenti in passato nelle suonate delle varie regioni del Campidano è poverissimo, e consiste soprattutto di testimonianze verbali esemplificate da brevi dimostrazioni delle tradizioni del Campidano di Cagliari, che potei ottenere da Pasquale Erriu, e di quelle della Trexènta che mi diede Dionigi Burranca. Le caratteristiche principali della situazione potevano comunque essere garantite: le differenze regionali del passato devono essere considerate principalmente come "scuole" di suonatori tramandate da potenti dinastie di maestri e allievi, come sarà descritto a *pag. 87*. Così il carattere delle suonate della Trexènta, la cosiddetta linea Figus-Sanna-Burranca, è molto palpitante e leggero; quello del Campidano di Cagliari, Giuannicu Pireddu, suo cugino Beniamino Palmas, e fino a un certo punto il suo allievo Pasquale Erriu, era lento nel tempo, ma vigoroso nel ritmo e un po' sentimentale. Così il vecchio Beniamino Palmas che io visitai nel 1958, affermò che la suonata del Campidano "era più giusta e più morale". "Quando suonava Giuannicu Pireddu nessuno andava fuori passo" disse la moglie di Pasquale Erriu. Lo stile di Villapùtzu, continuatosi sulla linea Agostino Vacca, Giuanniccu Càbras ed Efisio Melis è sfrenato, accentua gli elementi formali della musica ed è generalmente veloce nel tempo. Si dice infatti che la musica di Efisio Melis è molto difficile da ballare, essendo troppo complicata ed eccitata. I suonatori di launeddas di altre zone della Sardegna lo rimproveravano perché suonava sempre troppo veloce; Francischeddu Sanna della Trexènta espresse questo giudizio con le seguenti parole riferitemi da Dionigi Burranca: "Suona come una tempesta, ma anche la pioggia comincia fine".

Abbiamo accennato al fatto che questi modi di suonare erano connessi con dinastie di suonatori piuttosto che con aree geografiche. Un fattore che può aver contrastato la loro fusione sono le consuetudini coreografiche dei paesi, che differiscono da regione a regione e richiedono diversi adattamenti della musica. Perciò il suonatore di Villapùtzu Aurelio Porcu mi dichiarò che non poteva suonare nel Campidano così come faceva nel Sàrrabus. Resta da dire che queste differenze stilistiche così importanti alle orecchie dei contadini del Campidano sono appena riconoscibili da uno straniero.

Di materiale concreto sulle differenze nel repertorio musicale delle tre scuole di suonatori abbiamo proprio pochissimo. Dando credito alle dichiarazioni verbali e giudicando dai confronti fra le suonate di Dionigi Burranca della Trexènta e quelle dei suonatori di Villapùtzu possiamo stabilire che le iscalas di queste scuole avevano spesso qual-

che sezione in comune ma differivano nella loro generale composizione. Questa almeno è la situazione indicata dai seguenti fatti: una registrazione della iscala completa del fiorassiu, fatta con Dionigi Burranca, corrisponde nel complesso alla iscala su questo cuntzertu eseguita a Villapùtzu. Si dice che il suonatore di Villapùtzu Agostino Vacca la rubò al padre del maestro di Dionigi Burranca, Peppi Sanna, una notte durante una festa nel paese di Serramànna, dove Peppi Sanna era stato invitato a suonare. Una concordanza simile la troviamo nelle versioni della prima parte della iscala della mediana a pipia, come le eseguono Dionigi Burranca e Antonio Lara. Una registrazione della mediana di Dionigi Burranca, non ha punti in comune con la tradizione di Villapùtzu. Una volta, comunque, quando feci ascoltare a Dionigi Burranca una sequenza di nodas su questo cuntzertu, che Antonio Lara aveva appreso da suo padre, egli dichiarò che la stessa sequenza era stata suonata anche dal suo maestro Francischeddu Sanna. Sullo spinellu esisteva nella tradizione della Trexènta, una iscala distinta, mentre a Villapùtzu la iscala di questo cuntzertu è una copia fedele di quella della mediana. Per i restanti cuntzertus non abbiamo assolutamente nessuna indicazione.

Il quadro della situazione che possiamo delineare su questi fatti ci mostra ancora una volta che le iscalas dei vari cuntzertus sono mutate lentamente. Nuovi gruppi e varianti, rubate recentemente dai suonatori di altre regioni incontrati durante le feste in paesi lontani, sono stati incorporati nei repertori esistenti, vecchie e noiose sequenze di gruppi sono state invece scartate e così via.

La storia

Il nostro confronto tra i balli della Sardegna settentrionale e lo stile arcaico delle suonate con launeddas conservatesi nel paese di Càbras rivelò l'esistenza di due stadi antichi nell'evoluzione della musica da ballo sarda, lo stadio del pass"e dusu e quello del pass"e tresi, come descritto nel *capitolo II*. Il sistema musicale dei balli professionali rappresenta un passo nuovo nella stessa linea di sviluppo compiuto dai suonatori professionisti che, sotto l'influenza della musica italiana o spagnola, hanno trasformato una primitiva tradizione, simile a quella dello stile del pass"e tresi, conservatasi fino ad oggi solamente a Càbras. In questo processo di trasformazione gli strati antichi non sono stati sradicati, ma il repertorio di nodas si è considerevolmente esteso grazie alle accresciute possibilità musicali derivate dall'introduzione di cadenze armoniche e dal pieno sfruttamento delle possibilità offerte dal ritmo di 6/8 - 3/4. Alla stessa fase di evoluzione della musica da ballo sarda possiamo inoltre ascrivere lo sviluppo della caratteristica struttura globale dei balli professionali: il sistema della iscala. A sostegno di questa ipotesi c'è il fatto che: il numero di nodas nei balli professionali, che risalgono direttamente allo strato del pass"e tresi, è abbastanza ampio. In molti casi appaiono nel materiale proveniente da Càbras, in altri si possono solamente riconoscere come tali per la loro somiglianza stilistica con il vecchio strato. Possiamo elencare i seguenti esempi che ricorrono sia nei balli di Càbras che in quelli professionali:

pass"e dusu, punt"e organu, es. 1/5, pag. 1 corrisponde al fiorassiu es. 17/28, pag. 33, una variante nel gruppo VI;

pass"e dusu, mediana a pipia, es. 5/2, pag. 6 corrisponde al fiorassiu es. 19/1, pag. 38;

pass"e tresi, fiorassiu, es. 13/4, pag. 17 e pass"e tresi, fiuda bagadia, es. 15/5, pag. 23 corrispondono alla mediana a pipia, es. 26/28, pag. 68 che fa parte del gruppo VI;

pass"e tresi, mediana, es. 12/1, pag. 14 corrisponde alla mediana, es. 23/13, pag.

60, noda principale nel gruppo IV;

pass"e tresi, mediana, es. 12/2, pag. 14 ha una stretta somiglianza con la mediana a pipia, es. 26/7, pag. 65, noda principale nel gruppo II;

pass"e tresi, mediana, es. 12/6, pag. 15 ricorre come variante in due gruppi della mediana, es. 22, noda 18 nel gruppo VI, pag. 52 e noda 48 pag. 56;

pass"e tresi, mediana, es. 12/7, pag. 15 corrisponde alla mediana a pipia, es. 26/31, pag. 69 nel gruppo VII.

Gli esempi più chiari di nodas da attribuire allo strato del pass"e tresi, sebbene non abbiano i loro prototipi in alcuna registrazione di un ballo primitivo, sono il corpo di nodas che mostrano una struttura melodica dominata da movimenti tra la quinta, la terza e la tonica. Sono citati tutti a *pag. 54*, 2., e non c'è bisogno di elencarli qui.

Nel repertorio completo delle nodas dei balli professionali le frasi di pass"e tresi puro sono solo una piccola parte. I motivi antichi sono stati elaborati e completamente modificati e nuove nodas sono state composte dai suonatori di launeddas esplorando il campo delle possibilità musicali aperto dalla trasformazione generale del sistema musicale. Nelle *figg. 52* e *53* mostriamo due esempi di nodas dei balli professionali che sono versioni "modernizzate" di antiche idee musicali.

Il nostro materiale non ci permette di risolvere il mistero dello sviluppo del sistema della iscala e qui vogliamo semplicemente presentare qualche dato che, un giorno, potrebbe aiutarci a chiarire il problema.

Una comparazione della struttura globale del pass"e tresi con quella dei balli professionali mostra alcune concordanze degne di nota. Così il principio della continuità tematica, che è uno dei fondamenti nel sistema musicale dei balli professionali, non è del tutto mancante nel pass"e tresi. I suonatori di Càbras evitano, quanto possono, di rompere la concordanza melodica tra nodas suonate in sequenza, benché non sfruttino questo principio con l'eleganza raggiunta dai loro colleghi professionisti. È anche curioso il fatto che le nodas suonate in sequenza nel pass"e tresi sulla mediana a pipia e sul fiorassiu mostrino spesso una somiglianza tematica che corrisponde completamente a quella trovata tra i temi principali dei primi gruppi nelle iscalas del fiorassiu, fiuda bagadia e simponia nella tradizione professionale. Per il pass"e tresi dovrebbe essere sufficiente leggere fino alla fine gli *ess. 13* e *14;* per i balli professionali abbiamo descritto il fenomeno a *pag. 62*. Per quanto povera possa essere, questa dimostrazione indica tuttavia che i principi basilari della struttura globale dei balli professionali possono ben essere esistiti in forma rudimentale nei balli primitivi che precedono lo sviluppo della musica dei balli professionali come la conosciamo oggi.

Una parte delle nodas dello stile del pass"e tresi, trovate nei balli professionali, ricorre nella funzione di varianti minori o passeggius che sembrano essere stati incorporati nei gruppi in un periodo in cui il sistema della iscala prese la forma che ha ancora oggi. Possiamo spiegare il fenomeno supponendo che queste nodas siano appartenute alle tradizioni locali del ballo, sostituite poi dalla musica dei balli professionali quando questa era già pienamente sviluppata. Possiamo qui ricordare:

pass"e tresi, mediana, es. 12/6, pag. 15, che ricorre come variante in due differenti gruppi nella mediana di Antonio Lara, es. 22/18, pag. 52 e noda 48 pag. 56;

pass"e dusu, fiorassiu, es. 3/6, pag. 4 che corrisponde a un singolo elemento inserito come un passeggiu nel gruppo VI sul fiorassiu, es. 17/26 pag. 33;

Fig. 52

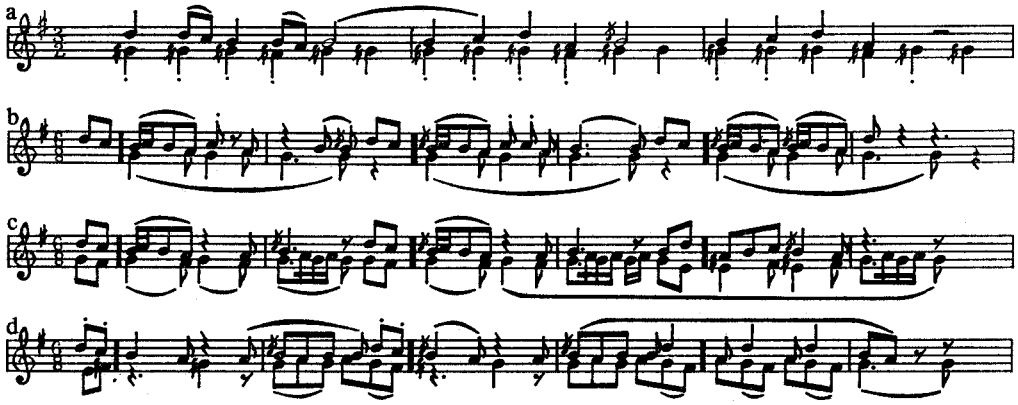


Fig. 52. a) Pass"e dusu, punt"e organu *es. 1/13*. b) Pass"e tresi, punt"e organu *es. 11/1*. c) Pass"e tresi, punt"e organu *es. 16/1*. d) Punt"e organu, Antonio Lara, *es. 20/19*.

pass"e dusu, punt"e organu, es. 1/5, pag. 1, che si trova in una forma più o meno elaborata nel fiorassiu, es. 17/28, pag. 33, variante nel gruppo VI;

mediana a pipia, es. 26/18, pag. 67, variante nel gruppo IV, che per stile di esecuzione corrisponde al pass"e tresi, punt"e organu es. 11, pag. 12;

mediana a pipia, es. 26/44 e 45, pag. 71 che sono inserite tra due ripetizioni della frase-tipo per is furias e corrispondono al motivo del pass"e dusu indicato nell'es. 4/2, pag. 5;

mediana, es. 22/VII, pag. 53, che mi fu indicato come gruppo indipendente, ma che ha la funzione di collegare altri due gruppi nel modo tipico del passeggiu. Non ci sono prototipi diretti per queste nodas nel materiale di Càbras, ma sono tutte curiosamente primitive.

In un solo esempio sembra che un ballo locale dello stile del pass"e tresi sia stato integralmente incorporato in un'iscala. Ciò riguarda i due gruppi, mediana a pipia, *es. 26/VI* e *VII*, che si allontanano notevolmente nella loro struttura globale dagli altri gruppi nei balli professionali e consistono interamente di nodas primitive. Sentiti isolatamente questi due gruppi potevano essere assai facilmente scambiati per un ballo di Càbras. Così troviamo come esempio assolutamente unico nel materiale, che due varianti inserite nel *gruppo VI* sono di quattro pulsazioni, mentre la noda principale ne ha sei. Il *gruppo VII* non ha alcuna noda principale e consiste semplicemente di nodas differenti suonate una dopo l'altra esattamente come in un pass"e tresi. Tre delle nodas in questi due gruppi corrispondono alle frasi del materiale di Càbras:

es. 26/26, pag. 68 corrisponde al pass"e tresi, fiorassiu, es. 13/5, pag. 17; quest'ultima è, comunque, di quattro pulsazioni mentre quella dell'es. 26/26 è di sei;

es. 26/28, pag. 68 è quasi identica a quella del pass"e tresi, fiorassiu, es. 13/4, pag. 17;

ess. 26/26 e 28 da un lato e *13/4 e 5 dall'altro costituiscono l'unico caso nel materiale di due nodas che fanno parte insieme di un pass"e tresi, e di un ballo professionale;*

es. 26/31, pag. 69 corrisponde al pass"e tresi, mediana, es. 12/7, pag. 15.

Fig. 53

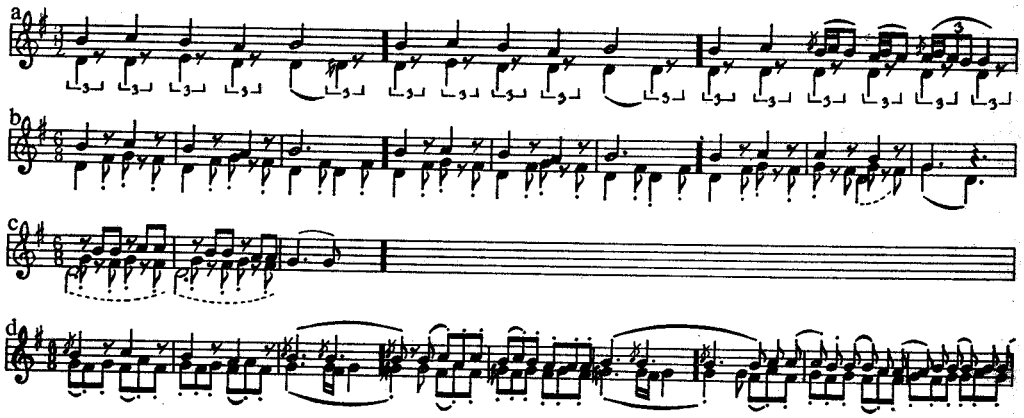


Fig. 53. a) Pass"e dusu, fiorassiu, *es. 3/6*. b) Fiorassiu, Dionigi Burranca, *es. 19/6*. c) Fiorassiu, Efisio Melis, *es. 17/26*. d) Simponia, Efisio Melis, *es. 30/40*.

Coreografia

Non sono riuscito ad andare a fondo nella conoscenza della complessissima coreografia dei balli della Sardegna meridionale, poiché questo avrebbe richiesto un equipaggiamento tecnico che non avevo. Ma siccome quasi nulla è stato pubblicato finora su questo argomento, voglio ora brevemente presentare alcune mie osservazioni.

Il ballo del Campidano, *su ballu*, è ballato sia in tondo sia in piccole file da due a sei persone. Uomini e donne non imparentati strettamente si tengono per mano, mentre uomini con uomini, donne con donne e coppie sposate o fidanzate si tengono a braccetto con le dita intrecciate.

La scena del ballo è la piazza del paese: quelli che ballano occupano il centro attorniati da una folla di spettatori. Oggi i suonatori di launeddas usano sedersi in un balcone e suonano davanti ad un microfono, alternandosi con un fisarmonicista che esegue i soliti balli internazionali, chiamati in Sardegna per qualche strano motivo *is ballus tzivìlis*, i balli civili. E' consuetudine che ogni tre balli "civili" si suoni un ballo sardo. Nei tempi passati il suonatore di launeddas stava in piedi al centro della piazza, apriva il suo *stracàsciu*, ne traeva fuori un cuntzertu, quindi cominciava ad accordarlo, e gradualmente dalle frasi dell'accordatura passava all'introduzione e infine al ballo. Durante l'introduzione, i ballerini fanno oscillare i loro corpi avanti e indietro, aspettando il momento in cui il suonatore prorompe nella prima noda e comincia a suonare il ballo, dapprima in tempo lento e serio, sulle centotrenta pulsazioni per minuto, accelerando nel corso dei primi tre o quattro gruppi di nodas fino a un tempo pieno che generalmente è intorno alle centosessanta pulsazioni per minuto. Il ballo può durare da quindici minuti a un'ora, secondo la resistenza del suonatore che termina la sua esecuzione bruscamente nel bel mezzo di una noda, aggiungendo talvolta a conclusione una breve frase di accordatura. Se i ballerini sono soddisfatti applaudono, battendo le mani e gridando *"evviva su sonadòri"*.

Sebbene i passi di tutti i balli sardi siano l'uno in relazione con l'altro, la coreografia cambia notevolmente da regione a regione, avendo ogni paese uno stile proprio. Secon-

do il suonatore di launeddas Aurelio Porcu c'è una zona che comprende Ièrzu (ma non Ulàssai e Barisàrdo), Tertenìa, Villapùtzu, San Vito, Muravèra e San Priamo; Burcèi ricorda già il Campidano; Perdasdefògu e Villasàlto la Trexènta. Il Campidano di Cagliari e la Trexènta sono molto strettamente imparentati nei loro stili di ballo, mentre la Marmìlla costituisce di nuovo una zona a sé.

In ogni zona coreografica ci sono alcuni passi base: le donne li eseguono nella loro forma più semplice, gli uomini li elaborano, sforzandosi di superarsi l'un l'altro in complesse variazioni. Nel costruire i loro balli i suonatori di launeddas devono tener conto anche degli aspetti coreografici, poiché cambiando il passo cambia il carattere delle nodas suonate. Io riuscii a capire la connessione tra passo e noda solo nelle suonate di Dionigi Burranca, riguardanti specificamente le condizioni del ballo nella Trexènta, ma rappresentative, probabilmente, a grandi linee della situazione generale.

Ci sono due passi fondamentali nel modo di ballare della Trexènta, *su passu torràu*, (da *torrài*, tornare) e *su pass'appuntàu*, (da *puntu*, punto). Descriverò questi passi, dando la posizione del piede per ciascuna pulsazione in un elemento. Le pulsazioni sono indicate con cifre arabe sulla sinistra.

Passu torràu, sei pulsazioni

1 e 2: Il piede sinistro si porta avanti e su di esso poggia il peso del corpo; il piede destro è tenuto dietro il sinistro leggermente sollevato;

3: il peso del corpo si sposta sul piede destro, mentre il piede sinistro si porta indietro e si affianca al destro;

4: il piede sinistro poggia a terra, e su di esso grava il peso del corpo. Il piede destro si solleva leggermente da terra, e si può spostare un po' indietro;

5 e 6: il piede destro poggia a terra, e sostiene il peso del corpo, mentre il piede sinistro si sposta in avanti pronto per la posizione 1.

Su questo schema di base si possono compiere tutte le possibili variazioni, 3 e 4 si possono eseguire battendo i piedi l'uno contro l'altro (come un piccolo passo *chassé*). Il piede destro può essere tenuto obliquo dietro la gamba sinistra nella 2 e il piede sinistro obliquo dietro la gamba destra nella 6. Nella 5 e nella 6 il piede sinistro può sfiorare il destro mentre questo viene portato avanti e così via. Questo passo si trova dappertutto in Sardegna e appartiene probabilmente alla più antica eredità coreografica dell'isola.

Pass'appuntàu

Il pass'appuntau si esegue con il piede destro obliquo verso il lato sinistro del piede sinistro e accostato ad esso mentre si sta sulla punta dei piedi e con il peso del corpo sul piede sinistro. In questa posizione il ballerino fa un piccolo saltello per ogni pulsazione. Un bravo ballerino può trovare il tempo di battere il suolo due volte con la punta del piede destro per ogni pulsazione, oppure può fare un balzo fulmineo nell'aria e cambiare la posizione del piede così che il sinistro va a stare davanti al destro.

Un passo di danza per una noda di quattro pulsazioni è chiamato *pass"e dusu*, un passo per una noda di sei pulsazioni è chiamato *pass"e tresi*. Queste espressioni non hanno niente che fare con i due balli chiamati nello stesso modo nel paese di Càbras. Il pass'appuntau può facilmente accompagnarsi con nodas di entrambe le forme. Il passu torrau non si adatta bene a nodas di quattro pulsazioni, ma può comunque essere eseguito così:

Passu torrau, quattro pulsazioni

1: il piede sinistro in avanti, il peso del corpo grava su di esso;

2: durante le prime due crome di questa pulsazione si sposta il peso del corpo sul piede destro, mentre si porta indietro il sinistro; alla terza croma si poggia a terra il piede sinistro e su di esso si fa gravare il peso del corpo, mentre si porta un po' indietro il piede destro;

3 e 4: il peso è sul piede destro, mentre si porta avanti il sinistro, pronto per la posizione 1.

Oltre su passu torrau e su pass'appuntau esiste un terzo passo, che approssimativamente è una loro combinazione, detto *su passu strisciàu, (*dall'italiano striscio), o anche *passu scuesciàu* o *scosciàu* (da *coscia*, intendendo così: slegato o obliquo). Lo si esegue nel modo seguente:

Passu scosciàu

1: si porta avanti il piede sinistro, con il peso del corpo su di esso, mentre il piede destro è portato verso il sinistro fino a fermarsi dietro di esso;

2: si sposta il peso del corpo sul piede destro, mentre si porta il sinistro un po' verso sinistra;

3: si sposta il peso sul piede sinistro, e si porta il piede destro dietro il sinistro come nella 1;

4: si sposta sul piede destro il peso del corpo, mentre si porta il piede sinistro un po' verso sinistra come nella 2;

5: si poggia a terra il piede sinistro, mentre si riportano indietro il piede destro e l'intero corpo verso la posizione iniziale;

6: si poggia a terra il piede destro, che viene a reggere il peso del corpo, mentre il piede sinistro è portato in avanti, pronto per la posizione 1.

Infine bisogna ricordare che nessun ballo è completo senza la sezione speciale chiamata is furias, di cui ho descritto sia la musica che le peculiarità coreografiche a *pag. 63*.

Dionigi Burranca dava come regola principale, per la relazione tra questi passi e il carattere della noda, che il passu torrau fosse eseguito con nodas la cui serrada finisse sulla tonica, e il pass'appuntau con nodas terminanti sulla terza. Questa regola vale solo in generale, poiché era il carattere proprio della noda che induceva il ballerino a scegliere un determinato passo. Il passu torrau va con nodas calme, il pass'appuntau con nodas allegre. Egli non poté formulare nessuna regola su quando ballare il passu scosciau.

Nell'*es. 19, pag. 38,* alcune nodas sono state trascritte con una presentazione dei passi che dovrebbero essere ballati con esse.

Non si può fare a meno ora di chiedersi come i ballerini potessero sapere quale passo eseguire, quando questo non era chiaro dalla musica fino all'ultima battuta della serrada. A questa domanda i suonatori rispondevano che un cambio di passo era spesso annunciato in anticipo con un passeggiu o una variante caratteristica e che i ballerini conoscevano inoltre ogni segreto della loro musica da ballo. I giovani di oggi tendono per lo più a eseguire lo stesso passo di sei pulsazioni durante tutto il ballo; pertanto con nodas con elementi di quattro pulsazioni, che hanno 12 pulsazioni in tutto, il passo è ballato semplicemente due volte, contrariamente alla divisione della noda in elementi.

La coreografia di Villapùtzu, che ebbi occasione di osservare, è molto più complicata di come è descritta sopra *(n. d. r. 4)*. Ho potuto così notare che il passu torrau è eseguito in opposizione agli accenti musicali cominciando sulla pulsazione 5 o 2 anziché sulla 1; e, con abili ballerini, lo schema di base è spesso così oscurato da elaborazioni che diventa quasi irriconoscibile. A Villapùtzu, il passo fondamentale, eseguito in modo monotono dalla maggior parte dei ballerini, è

comunque molto semplice e consiste in un banale trotto avanti e indietro. Il ballo è chiamato localmente pass"e tresi. *(n. d. r. 5)*

Pass"e tresi
1: un passo avanti col piede sinistro;
2: un passo avanti col piede destro;
3: un passo avanti col piede sinistro;
4: un passo avanti col piede destro;
5: un passo avanti col piede sinistro;
6: un passo indietro col piede destro;
1: un passo indietro col piede sinistro;
2: un passo indietro col piede destro;
3: un passo indietro col piede sinistro;
4: un passo indietro col piede destro;
5: un passo indietro col piede sinistro;
6: un passo avanti col piede destro;
1: un passo avanti col piede sinistro;
2: un passo avanti col piede destro;
ecc..

A Ièrzu il passu torrau è eseguito partendo col piede destro anziché col sinistro. In questo paese chiamano pass"e tresi un passo dove il passu torrau è ballato camminando avanti e indietro analogamente al pass"e tresi di Villapùtzu. Come già accennato, la mia ricerca sulle coreografie è incompleta e può anche essere sbagliata in alcuni particolari. Se si vuole salvare la tradizione, sarà necessario visitare molti paesi in ciascuna regione, portandosi appresso una serie di buone registrazioni di musica delle launeddas, e convincere gli anziani ad eseguire i balli come essi facevano negli anni venti, filmando le loro elaborazioni dei passi e prendendo nota di come esse corrispondano alla musica.

L'estetica della musica dei balli professionali

Tratteremo l'estetica della musica dei balli professionali in due momenti: prima esamineremo i criteri di valutazione della qualità di una esecuzione, spiegheremo poi quali opinioni i suonatori di launeddas esprimano sulle caratteristiche del contenuto della loro musica.

Sotto l'aspetto musicale un pezzo è giudicato quasi esclusivamente dall'eleganza della sua struttura globale. Ciascun gruppo deve essere ben sviluppato, nessuna noda deve essere ripetuta e il principio di continuità tematica non dovrebbe mai essere infranto. *Non est a iscala*, questa era la critica più severa che un suonatore potesse esprimere su una registrazione quando gli permettevo di ascoltare le esecuzioni che mi erano state date da un suo collega. L'importanza data alla perfezione della pura e semplice costruzione oscura completamente gli altri aspetti della musica che potrebbero essere presi in considerazione nel giudicarla.

Gli altri criteri di valutazione di un'esecuzione riguardano la sua qualità come effettiva musica da ballo. Così la suonata del virtuoso Efisio Melis era generalmente considerata troppo complicata per i ballerini, e al contrario, la gente frequentemente ricordava il suo concorrente dei tempi passati, Giuannicu Pireddu, la cui suonata era così sicura che nessun ballerino avrebbe potuto sbagliare un passo. Allo stesso modo, l'esecuzione con la mano sinistra di Antonio Lara era elogiata perché costituiva un valido supporto per i ballerini. Un'altra linea di giudizio che i ballerini seguono è l'asse *serio-allegro*, cioè serio, austero dignitoso in opposizione a vivace e brillante, che riflette l'eterno conflitto tra i giovanotti che reclamavano un ballo veloce e sfrenato e gli anziani che richiedevano una dimostrazione di decoro e di stile. La resistenza fisica non può essere del tutto trascurata in questo contesto, poiché ha una certa importanza tra le qualità apprezzate in un suonatore; così un cattivo artista può fare una bella figura se è in grado di suonare un ballo di durata eccezionale. Felice Pili, per esempio, mi riferì che ottenne il suo primo

contratto come suonatore quando mostrò ai giovani che poteva suonare quattro ore di seguito senza mai togliere lo strumento di bocca.

I suonatori sentono fortemente che la loro musica possiede un contenuto discorsivo, come risultò evidente in molte occasioni durante le nostre discussioni. Così quando mi spiegavano il principio della continuità tematica, essi cercavano di renderlo chiaro mediante metafore in cui paragonavano la loro musica a un discorso. Efisio Melis, per esempio, una volta mi disse: "Quando scrivi una lettera, non scrivi – caro amico, come stai? Io sto bene – e poi ancora di nuovo – caro amico, come stai? Io sto bene – ma vai avanti e gli dici sempre cose nuove. Allo stesso modo non puoi ripetere più volte le stesse nodas quando stai suonando". In un'altra occasione gli chiesi se poteva suonarmi alcune nodas da lui composte ed egli mi rispose: "No, non si possono fare nodas nuove, esse sono già state fatte tutte quante e io posso solo suonarle; è proprio come nella poesia, non cambi le parole della lingua, esse restano sempre le stesse, quello che conta è il modo in cui le metti insieme". Tutti gli altri suonatori di launeddas espressero un giudizio simile e ripetutamente mi dissero che un ballo era come una conversazione e che ogni cuntzertu aveva un "argomento" proprio. In un caso la mancanza di continuità musicale in una esecuzione, fu criticata con queste parole "ha mancato di argomento". Oggi questi confronti della musica con le frasi di un discorso esprimono solo un'opinione generale. Ci sono comunque tracce che dimostrano che nei tempi passati "l'argomento" di un cuntzertu fosse esplicito in alcune sezioni della sua iscala dove le nodas dovevano descrivere la conversazione tra due o tre persone coinvolte in un piccolo dramma giornaliero. Nel cuntzertu su para e sa mongia dovrebbe essere rappresentata la conversazione tra un frate e una monaca; nella mediana, il litigio tra un uomo povero e fannullone e la moglie ricca, l'uomo parla con le frasi della mancosa manna, le aspre risposte della moglie appaiono nelle frasi della mancosedda (questo è probabilmente il *gruppo VI, es. 22*); nello spinellu era rappresentata la condizione di un uomo al quale è morta la moglie lasciandolo solo con una bambina. Oggi gli unici esempi dove i suonatori potevano indicare l'esatto significato in una noda sono l'*es. 26/28* sulla mediana a pipia, che rappresenta una ragazza che piange, e la storia raccontata a Càbras con la fiuda bagadia, i cui protagonisti sono una ragazza non maritata, che è rimasta incinta, ma nonostante tutto resta allegra e felice, il suo ragazzo, che tenta di giustificarsi, e la madre, che piange sulla disgrazia della figlia (*es. 15*).

Musica e magia

Sebbene l'elemento estatico non sia molto rilevante nell'estetica dei balli professionali, ci sono ancora alcune notizie, nella tradizione relativa allo strumento, su suonatori di launeddas le cui capacità musicali erano potenziate da incantesimi o la cui suonata era dotata di poteri magici. Così esisteva, ed esiste ancora, la credenza che launeddas con ance d'argento emettano un suono che a sentirlo penetra nel cervello della gente e la fa impazzire, le donne incinte abortiscono e le ragazze perdono il controllo di sé stesse, e cedono senza alcuna resistenza ai desideri del suonatore di launeddas. Si dice che Agostino Vacca di Villapùtzu possedesse uno strumento simile, che gli fu sequestrato dalle autorità e che Efisio Melis ha fatto molti tentativi, durante la sua giovinezza, per costruirsene uno.

Antonio Lara mi raccontò diversi esempi di suonatori la cui musica era tanto potente da sembrare fuori del normale. Illustreremo

questa sua opinione con una leggenda che abbiamo registrato *(n. d. r. 6)* unitamente a brani di un'intervista che riportiamo qui di seguito:

"Fedele Corda era un maestro di launeddas. Egli andò a suonare per la novena di Natale a Cagliari, come si usava nei tempi passati, quando non c'era altra musica. Dopo aver compiuto il suo dovere a Cagliari, Fedele Corda si mise sulla via del ritorno, – era delle parti di Settimo, sì, proprio di lì, di quelle parti – si fermò, per riposarsi un po' ad una fonte e bere un sorso d'acqua, ed ecco tre o quattro signori, ben vestiti, gli si avvicinarono e gli chiesero: " Oh, sei tu il suonatore tal dei tali?". "Sì, signore". "Per cortesia, suona un po', ci farebbe piacere sentirti. Tu sei famoso, e noi non ti conosciamo ancora". Ed egli rispose: " Vi prego, sono troppo stanco, non ho fatto altro che suonare per la novena e non ho...". "Suvvia, solo un po', ti vogliamo sentire". Bene, tanto insistettero che cedette e cominciò a suonare. E mentre suonava, nel bel mezzo del ballo, lo sollevarono in alto nell'aria e lo trasportarono lontano, almeno due chilometri, scaraventandolo poi giù in una vigna. Quando si rimise in piedi completamente confuso e certamente disperato, non riusciva a capacitarsi di cosa gli fosse accaduto. Tornò a casa e lo raccontò in famiglia. " Quelli – gli dissero – devono essere stati i diavoli a sollevarti". "Eh non ci credo" disse lui "sembravano tre o quattro distinti signori". "Sì, sì, quelli erano diavoli". Alla fine si ammalò, si mise a letto e vi rimase per lungo tempo. Per poco non morì per lo spavento".[1)]

Io: "Ma chi erano quei signori?".

A. Lara "Nessuno lo sa, la famiglia disse che erano diavoli e che ballavano".

Io: "E lui suonava meglio perché aveva un incantesimo, o era effettivamente un suonatore migliore degli altri?".

A. Lara: "Sì, sì, un bravo suonatore... ma dicevano che avesse un incantesimo e così...".

La moglie di Antonio Lara interrompe.

Io: "Ma, zio Antonio, c'erano molti suonatori che avevano un incantesimo nei tempi passati?".

A. Lara: "Sì, sì, tutti dicevano che lo avevano. Io ho parlato con un prete, un bravo canonico, uno che andava sempre nei paesi a predicare. Si chiamava don Luigi... aveva dei parenti a Tuìli e andò alla festa di Sant'Antonio a visitarli, e io ero lì a suonare per la festa. Tutti i parenti – la notte prima avevano fatto il pane – erano stanchi, e andarono a letto. Restammo io e questo prete, don Luigi... sì, don Luigi Marras. Era cavaliere di nascita, credimi, dei Marras di Barùmini. Gli dissi: "Mi dica una cosa don Luigi..." "Che c'è?" "... Potreste fare una cosa per me? Io vorrei che nessuno mi eguagliasse nella mia professione," e lui mi fece così", (Antonio Lara mi diede una pacca sulla spalla) "Mio caro ragazzo, se potessi farlo, lo farei per me stesso e non per te". E continuò: "Noi abbiamo questa facoltà, di allontanare il diavolo, abbiamo sempre questo potere. Lo vuoi vedere? Lo farò venire giù su questo tavolo e lo farò scrivere... non ti toccherà, ma devi avere coraggio, non guardarlo timidamente comunque". Si mise la stola e prese il breviario, e io subito: "Fermo, fermo don Luigi, sento che mi comincia a mancare il cuore". E allora don Luigi mi disse: "Possiamo fare una preghiera al Signore e se Egli vorrà ti potrà concedere questa grazia, altrimenti non possiamo far nulla. Se potessi fare il bene, lo avrei già fatto per me stesso".

Io: "Ma c'erano suonatori di launeddas che avevano l'incantesimo?".

A. Lara: "Si diceva che Agostino Vacca ne avesse uno".

Io: "Ma come si poteva sapere?".

A. Lara: "Oh, ma è una cosa... oh, fino a

diciotto anni egli faceva il porcaro, poi quando ebbe diciott'anni, venne uno, uno che...".

La moglie di Antonio Lara: " Deve essere stata la mano di Dio".

A. Lara, arrabbiato: "Ma quando le launeddas suonavano, era come se la terra tremasse... per la potenza del suono. Mio padre ci provò, ed era un buon suonatore, anche Giuannicu Cabras ci provò, ma non avevano tanto fiato". (Antonio Lara sollevò il dito mignolo).

La moglie di Antonio Lara: "E il suo strumento...".

A. Lara: "Era vuoto, quello strumento. Essi non riuscivano a metterci abbastanza fiato, insomma, non riuscivano a soffiarlo. Era uno strumento vuoto, non ci riuscirono e lo buttarono via. Ma...! che vada in galera! E lui, Agostino Vacca, lui lo prese... ed era solo un mezzo uomo (Antonio Lara mostra la sua altezza). Suonava come un… Madonna Santissima!".

IL MONDO DEI SUONATORI DI LAUNEDDAS

L'istituzione dei balli domenicali

La base economica per i suonatori di launeddas professionisti era la consuetudine di organizzare un ballo pubblico ogni domenica nella piazza della chiesa, istituzione importante nella vita dei paesi del Campidano di Cagliari, della Trexènta e del Sàrrabus, fino a quando non fu abolita verso il 1935. Solitamente i suonatori arrivavano nel paese il sabato pomeriggio per suonare un ballo a cui partecipavano solo i giovani maschi la sera e la notte del sabato. La domenica il suonatore poteva suonare un breve ballo subito dopo la Messa, *su ball"e Missa*, usanza che era sempre una spina nel fianco del prete. Poi si andava a pranzo e nel pomeriggio, quando cessava il caldo, si ricominciava a ballare per finire talvolta solo a mezzanotte. In alcuni paesi, negli intervalli fra le danze, si organizzavano vari intrattenimenti, come per esempio la gara di canto *a s'andimironnài*, nella quale uomini e donne giravano in cerchio, tenendosi per mano, e improvvisando brevi strofe, *muttètus*, che cantavano a turno camminando al tempo della musica, oppure si giocava il ben noto gioco infantile di passarsi l'anello.

Il ballo pubblico aveva la funzione esplicita di creare una possibilità di contatto tra i giovani non sposati, ai quali in quest'occasione era permesso incontrarsi, ma sempre sotto gli occhi di tutti. C'erano regole precise su quanto potevano avvicinarsi tra loro due giovani di sesso diverso durante il ballo. Dopo il fidanzamento ufficiale, all'uomo era permesso tenere la sua ragazza sotto braccio con le dita intrecciate, prima del fidanzamento gli era permesso solo tenerla per mano. Una infrazione di queste regole avrebbe provocato critiche e scandalo e talvolta anche violente reazioni della famiglia della ragazza.

I valori sociali che guidavano il comportamento dei giovani non sposati trovavano la loro espressione nelle figure coreografiche: le donne eseguivano i passi del ballo nella loro forma di base, mentre agli uomini era richiesto di esibire la loro abilità. Correlativo musicale di questi valori può essere considerato il carattere riservato e formale di tutto lo stile dei balli professionali, completamente

privo di sentimentalismo e ben adatto al decoro e al contegno riservato richiesti alle ballerine, mentre allo stesso tempo nella musica si dà spazio all'esuberanza del temperamento maschile in sequenze di nodas eccitanti e nella sezione delle furias che invitavano i giovanotti a mostrare la loro bravura con passi complicati ed esercizi difficili. Le persone più anziane e più posate del paese comprendevano pienamente l'importanza del ballo come mezzo per mettere in rilievo le norme di buon comportamento e frequentemente sorgeva un vero e proprio tira e molla tra i più giovani, che volevano si suonasse in modo eccitante, ed i più anziani che cercavano di influire sulla scelta di un suonatore che avesse uno stile più dignitoso. Una tra le tante occasioni in cui ho potuto osservare questo comportamento fu durante una chiacchierata con il suonatore Beniamino Palmas, allora ottantenne, che definiva la maniera di suonare del Campidano con queste parole: "Era una suonata più giusta e più morale". Una volta, mi disse, incontrò un frate, che veniva dal continente italiano, il quale affermò che il ballo sardo era "bello, tondo e onesto".

Per suonare ai balli della domenica, il suonatore era assunto a contratto dai giovani del paese *(n. d. r. 7)*. Come salario fisso annuale si stabiliva una certa quantità di grano, normalmente dai 30 ai 50 *starèlli* (uno starello equivale a 50 litri), da raccogliersi tra i giovani non sposati, dopo la mietitura. Il suonatore riceveva talvolta anche una certa somma di denaro. Il massimo importo di cui venni a sapere fu guadagnato da Efisio Melis nel 1910, quando ottenne 50 starelli di grano e 1.000 lire in contanti, una gran somma in Sardegna a quei tempi. Le ragazze non pagavano direttamente per partecipare ai balli, ma per la festa principale del paese tra di loro si faceva una colletta, alla quale esse contribuivano con pani, torte e uova. La colletta diventava una specie di processione festosa, con il suonatore di launeddas in testa seguito dai giovani del paese; di regola c'era un carro a buoi, tutto adornato, per il trasporto dei doni, e la gente andava, suonando e ballando, di casa in casa dovunque ci fossero ragazze non sposate. Le ragazze erano libere di offrire doni o rifiutarsi, ma quella che si presentava al ballo senza aver contribuito alla colletta correva il rischio di essere accolta dalle altre al grido di *bàddada chentz"e coccòi*, balla senza pane.

Il contratto con il suonatore di launeddas era stipulato da alcuni giovani, *is obbligàus*, scelti dai loro amici come responsabili del pagamento del grano e dell'organizzazione della colletta dei doni delle ragazze, oltre che per dirigere gli intrattenimenti durante i balli della domenica sera. In compenso essi erano invitati una volta l'anno a una festa offerta dal suonatore di launeddas. Apparentemente non c'erano troppi maneggi nella scelta degli obbligaus, poiché questo incarico poco prestigio conferiva ai suoi detentori, e tutti i giovani semplicemente vi si avvicendavano. Il termine sardo per indicare il suonare come suonatore fisso di un paese è *"sonai a tzeracchìa"*, da *tzeràccu*, garzone, aiutante, servo pastore.

Oltre le entrate che gli venivano dalla tzeracchia, un suonatore di launeddas era assunto per suonare negli sposalizi, e il suo contratto di tzeracchia gli permetteva sempre di disporre di tre o quattro fine settimana ogni anno, durante i quali egli poteva suonare nelle sagre di paesi che non avevano un suonatore proprio. I suonatori più rinomati erano molto richiesti per queste occasioni e potevano ricevere 500 lire per due giorni di lavoro negli anni venti e dalle 20.000 alle 40.000 nel periodo del dopoguerra.

Nei tempi passati anche le confraternite religiose avevano il proprio suonatore di lau-

neddas, ma l'unico caso recente di cui sono venuto a conoscenza è quello di Felice Pili, che riceve una somma annuale di denaro, per accompagnare la processione organizzata dalla Confraternita di San Giovanni a Oristano, e per suonare dopo il pranzo con cui essi festeggiano il loro patrono.

Per non restare disoccupati, durante la settimana, i suonatori di launeddas, per tradizione, lavoravano come ciabattini, poiché dallo stesso maestro imparavano sia a suonare le launeddas sia a riparare scarpe.

L'istituzione del ballo pubblico domenicale, che forniva la base economica per la professione di suonatore, può essere considerato il fondamento sociale primario per il mantenimento e lo sviluppo del sistema musicale di quelli che abbiamo chiamato i balli professionali, dato che uno stile musicale di tale complessità non sarebbe mai potuto durare a lungo senza un gruppo di persone che potessero permettersi di dedicare tutte le loro energie alla pratica dello strumento e della musica.

La complessa istituzione dei balli domenicali deve aver preso forma già sul finire del XVIII secolo, e probabilmente non è molto più antico. La sua esistenza verso il 1820 è attestata da Alberto La Marmora: Voyages en Sardaigne de 1819 à 1825 - Cagliari 1826, pag. 252, ... *dans tout les villages du Campidano les jeunes gens se cotisent pour salarier un joueur de flûte, afin de danser le dimanche...,* " … in tutti i paesi del Campidano i giovani fanno una colletta per pagare un suonatore di flauto, per il ballo della domenica …". La genealogia dei maestri e degli allievi nella scuola dei suonatori della Trexènta, dataci da Dionigi Burranca, ci riporta indietro allo stesso periodo, più o meno 6 generazioni (*vedi pag. 84*).

I rapporti tra i suonatori di launeddas

Proprio verso l'inizio degli anni venti, i balli dei suonatori di launeddas professionisti raggiunsero l'apice della musica strumentale ordinariamente eseguita in un paese della Sardegna meridionale; i buoni musicisti erano pochi e perciò i suonatori di launeddas erano trattati come artisti festeggiati ai quali tutte le porte erano aperte. L'ammirazione per la loro musica non era confinata nelle classi sociali più basse e i vecchi suonatori di launeddas raccontavano tutti come la loro professione aveva dato loro accesso alle case dei ricchi e dei nobili. Io potrei portare a testimonianza due casi di suonatori della più bassa estrazione sociale che strinsero rapporti con persone di classe sociale superiore. Uno di questi fu Agostino Vacca che, porcaro da ragazzo, più tardi come suonatore di launeddas entrò nella cerchia dei giovani nobili e proprietari di Muravèra suonando per le loro feste e partecipando ai loro divertimenti. Un altro fu Efisio Melis, i cui genitori si guadagnavano da vivere vendendo vino e torrone nelle sagre di paese, occupazione tenuta piuttosto in dispregio. Egli riuscì a entrare, verso gli anni Trenta, nei circoli dei dirigenti fascisti di Cagliari grazie alla sua arte e alla sua abilità nello scoprire il modo di divertire sé stesso e gli altri.

La professione di suonatore di launeddas offriva perciò ad un uomo non solo una vita facile e una ragionevolmente buona situazione economica, ma lo metteva anche al centro dell'ammirazione di tutti e gli permetteva perfino di superare le barriere sociali. Questo spiega, in qualche modo, l'impressionante competitività e gelosia che caratterizzava i rapporti tra colleghi.

Tra i suonatori di launeddas professionisti fervevano infatti aspre lotte per ottenere la più alta fama e assicurarsi i contratti migliori. Confrontati con questi, gli intrighi dei

suonatori dilettanti di Càbras, descritti nel *capitolo II*, possono essere considerati solo come giochetti di bambini.

La relativa abilità dei suonatori era stabilita sulla base di gare combinate per lo più in modo informale, alla buona, in incontri casuali nelle sagre paesane o nelle bettole. Più serie e decisive per la fama di un uomo erano le grandi competizioni patrocinate in certe occasioni dai comitati responsabili delle sagre paesane. A queste competizioni partecipavano tutti i migliori suonatori dell'isola e sarebbe stato considerato un codardo chi ne fosse volontariamente rimasto fuori. Al vincitore si assegnava un grosso premio, equivalente a circa 60.000 lire del dopoguerra. Nelle gare a cui partecipavano solo due suonatori, essi suonavano insieme sia con lo stesso tipo di cuntzertu sia con due differenti cuntzertus. Uno di loro conduceva la suonata noda dopo noda e l'altro doveva seguirlo; poi si scambiavano le parti. Colui che aveva il repertorio di nodas più povero era spacciato e restava confuso quando l'altro suonava un motivo che lui non conosceva. Se i due concorrenti erano musicalmente pari, il suonatore che conduceva la suonata cambiava la competizione in una gara di resistenza fisica, continuando a suonare finché l'altro non cedeva stremato dalla fatica della tecnica di respirazione. "Fare la sfida del fiato", così la definiva Dionigi Burranca. In generale tali gare non terminavano fino a quando uno dei partecipanti non buttava via lo strumento con il sangue che gli usciva dalla bocca e dal naso.

Nelle grandi gare a cui prendevano parte parecchi suonatori, si suonava un pezzo a turno sullo stesso tipo di cuntzertu e un comitato di giudici decideva a chi assegnare il primo premio. Colui che perdeva si sentiva totalmente umiliato e se ne andava solo, con tutta la sua amarezza, quasi furtivamente, per evitare gli sguardi beffardi e la freddezza del pubblico, e talvolta piangendo lacrime di rabbia, se giudicava ingiusta la decisione della giuria (come lo sconfitto in genere supponeva). Non fa meraviglia che i suonatori fossero sempre all'erta perché i loro colleghi non avessero l'opportunità di sentirli e di apprendere il loro repertorio di nodas, come accadde una volta a Peppi Sanna a cui, come si racconta, fu a sua insaputa carpita l'intera iscala del fiorassiu da Agostino Vacca durante una festa nel paese di Serramànna.

Durante le gare, qualsiasi mezzo era buono per superare l'avversario e tra i contendenti non regnava alcuno spirito di lealtà. Una volta, per esempio, il più valente suonatore fu messo in condizioni di non poter prendere parte alla gara, perché chi suonò prima di lui morsicò leggermente la linguetta del bocchino di una delle canne prima di passargli lo strumento, sì che questo smise di funzionare dopo qualche minuto provocando le risate del pubblico. Esempi come questo sono accaduti negli ultimi anni in spettacoli folcloristici durante i quali i suonatori usano ancora misurarsi in gara come nei tempi passati. Così nel corso di uno spettacolo alcuni anni fa, uno dei due suonatori che stavano per esibirsi insieme, fece in modo di scordare lo strumento dell'altro, così che al pubblico sembrò che il concorrente non sapesse suonare, e la sua esibizione finì in un fiasco. Un incidente più serio ebbe luogo negli anni trenta, quando i due più abili suonatori di launeddas della Sardegna furono invitati a Roma a suonare per la RAI. Subito prima che iniziasse la loro esecuzione, lo strumento di uno dei due a un tratto scomparve, così che egli non fu più in grado di esibirsi; non si scoprì mai che fine avesse fatto, ma nessun mette in dubbio che la sparizione non fosse opera del concorrente.

Talvolta tali gare avevano un seguito amaro, così Dionigi Burranca sentì raccontare dal suo maestro Peppi Sanna di una gara tra tutti i più grandi suonatori della Sardegna,

nei primi anni del secolo scorso, in cui il vincitore, Palmerio Figus, fu trovato la mattina dopo con un coltello nella schiena, ucciso da uno dei colleghi sconfitti. Verso la metà degli anni venti un seguito più lieve ebbe una gara, in cui si affrontarono i due più grandi suonatori d'allora, Giuannicu Cabras di Villapùtzu e Giuannicu Pireddu di Sìnnai. Vinse Pireddu. Quando tornarono ai rispettivi paesi, Càbras spedì a Pireddu un telegramma: "Se vuoi imparare a suonare vieni a Villapùtzu". E Pireddu rispose: "Se vuoi imparare a comportarti da signore vieni a Sìnnai". Il suonatore Pasquale Erriu, ora cinquantenne, può confermare questo racconto. Egli era allora all'incirca dodicenne e abitava presso Pireddu, dal quale prendeva lezioni di musica, e fu lui che portò il telegramma di risposta all'ufficio postale.

La gelosa mentalità dei suonatori di launeddas ispirava talvolta i più bizzarri intrighi. Uno di questi mi coinvolse personalmente: nell'estate del 1962, quando mi recai in Sardegna per rivedere i miei amici, Efisio Melis mi portò la triste notizia che Antonio Lara a Villapùtzu aveva avuto un colpo apoplettico e non era più in grado di suonare, alcuni giorni prima lui stesso aveva ricevuto la visita di tre rappresentanti di un comitato organizzatore di una sagra, che l'avevano invitato a suonare, poiché Lara, che essi avevano visto di recente, era gravemente ammalato. Sospettando un trucco, telefonai subito al figlio di Lara, il quale confermò la mia supposizione, che tutta la storia fosse stata inventata da Efisio Melis per impedirmi di visitare il suo peggior rivale. In realtà nei due mesi successivi andai ad abitare da Antonio Lara che, sebbene settantaseienne, fu in grado di eseguire alcune delle migliori registrazioni del mio materiale. Più tardi venni a scoprire che il trucco era vecchio e già sperimentato: infatti circa quarant'anni prima lo avevano usato con successo contro lo stesso Efisio Melis Antonio Lara, suo fratello Emanuele e il loro padre Giuseppe, tutti e tre suonatori. Per un certo tempo avevano sistematicamente diffuso la voce nei paesi del Campidano che Efisio Melis era morto, descrivendo nei particolari la malattia che lo aveva portato alla tomba, col risultato che Efisio Melis cominciò a constatare un misterioso declino nella richiesta delle sue prestazioni, e quando uno dei suoi amici gli rivelò la vera ragione dell'evidente calo della sua popolarità, egli dovette viaggiare a lungo nei paesi del Campidano, per dimostrare che era ancora in vita. Ancora prima, il maestro di Efisio Melis, Giuannicu Cabras giocò lo stesso scherzo a Francischeddu Sanna.

Come si può vedere, a tali astuzie ricorrevano tutti e, sebbene le parti lese si dolessero amaramente del danno subito, continuavano a incontrare i vecchi avversari, aspettando l'occasione di rendergli il colpo. La gente dei paesi seguiva i capricci dei propri suonatori con divertito interesse, ma senza condannarli.

L'istruzione musicale

Il primo passo per un ragazzo che voleva avviarsi a diventare suonatore di launeddas era l'apprendimento della tecnica di respirazione, che in genere praticava come passatempo. Per cominciare a suonare doveva trovarsi un amico più grande o un parente disposto a dargli lezioni, cosa spesso difficile, poiché la gelosia dominava non solo tra gli adulti ma anche tra i ragazzi di otto-dieci anni.

Se un ragazzo dimostrava abbastanza talento per diventare suonatore professionista, lo si mandava, spesso in un altro paese, da un maestro che si faceva pagare lautamente e che gli insegnava a suonare e a fare il ciabattino. L'età giusta per essere affidati a un maestro era tra i dodici e i quattordici anni, e

l'insegnamento, che durava due anni, era di regola pagato dai genitori. Insegnamento, vitto e alloggio, tra il 1910 e il 1920 costavano sulle 1.000 lire, grave peso economico per una famiglia di condizione normale, ma un ragazzo di talento spesso sarebbe stato in grado di pagarsi il maestro suonando in un paese vicino. Efisio Melis e Aurelio Porcu pagarono la loro formazione in questo modo.

Due dei miei sei informatori dovettero vincere l'opposizione della famiglia alla scelta della professione, poiché i loro genitori non vedevano di buon occhio che i figli conducessero la vita irregolare del suonatore. In un caso l'opposizione fu superata e i genitori pagarono l'istruzione; nell'altro il ragazzo vendette un giogo di buoi che gli era stato dato come base della sua vita indipendente quando ebbe diciassette anni e investì il denaro in due anni di scuola e nell'acquisto di una bicicletta che gli sarebbe servita per viaggiare quando avrebbe ottenuto dei contratti. Fu immediatamente cacciato di casa, ma non si pentì mai della sua scelta.

Tutte queste difficoltà naturalmente non esistevano, quando la professione era una tradizione di famiglia, cosa piuttosto comune, se non addirittura la consuetudine. Così sia Antonio Lara che il fratello Emanuele ebbero a maestro il padre Giuseppe; Giuannicu Cabras passò la sua musica al figlio; Francischeddu Sanna imparò l'arte da suo padre Peppi e nella genealogia dei maestri e degli allievi della tradizione della Trexènta, riportatami da Dionigi Burranca, figura l'orgogliosa dinastia di tre generazioni di suonatori: Palmerio, Antonio e Giuseppe Figus.

L'insegnamento era uno strano compromesso tra la mentalità gelosa e la necessità di tramandare la musica. Secondo le regole dell'apprendistato, il ragazzo doveva ricevere lezioni ogni giorno, ma gli insegnanti lasciavano passare settimane senza insegnare niente, giustificandosi col dire che erano stanchi, che avevano cose importanti da fare e così via. I poveri alunni, di dodici quattordici anni dovevano insistere per indurli ad assolvere ai loro obblighi. Durante le lezioni il maestro poteva ritardare i progressi dell'alunno, dandogli maldestri insegnamenti, come una versione semplificata, e talvolta addirittura incompleta di una iscala. Nel primo periodo della mia ricerca sul campo, avvertii questo atteggiamento quando andai ad abitare per tre settimane in casa di Felice Pili. Avevo fatto conto di avere a disposizione le migliori condizioni di lavoro immaginabili, in cui poter fare registrazioni tutti i giorni e avere ampi spazi di tempo per discutere dei punti controversi, ma le mie speranze andarono presto deluse: Felice Pili mi trattava come se il mio unico scopo fosse di carpire i suoi segreti, togliergli il pane di bocca, e sconfiggerlo alla prossima gara. Durante le tre settimane che vissi con lui riuscii a fare in tutto solo venti minuti di registrazione e le sue risposte alle mie domande sui particolari della tecnica di esecuzione furono generalmente piuttosto imbarazzate, come se io non sapessi che non si fanno domande su tali argomenti.

Per dare agli allievi l'opportunità di imparare, era consuetudine del maestro, portarli con sé nei suoi impegni professionali, così che essi potessero sentirlo suonare al meglio. Per il resto l'allievo poteva vedere da sé quanto riusciva ad apprendere. Ma non tutti i maestri erano così disponibili e allora gli allievi dovevano ricorrere ai più incredibili stratagemmi per sentirli.

Il maestro di Efisio Melis, Giuannicu Cabras, era così geloso che usava mettere sentinelle, quando suonava nel suo paese, per evitare che Efisio Melis e Antonio Lara imparassero i suoi segreti. Una volta, durante uno sposalizio, Efisio Melis riuscì a farglie-

la, nascondendosi prima del suo arrivo nel grande forno di mattoni del cortile della casa in cui il maestro doveva suonare, così che la mattina dopo poté andarsene alla chetichella con un meraviglioso raccolto di nodas appena rubate. In un altro caso il maestro di Pasquale Erriu, Giuannicu Pireddu, andò a suonare in un paese a pochi chilometri dal suo, e per evitare che il ragazzo lo seguisse, gli nascose le scarpe nella sua bottega di ciabattino col pretesto che dovevano essere riparate. Pasquale però riuscì a rubargli la chiave, prese le scarpe e corse al paese dove Pireddu stava suonando. Ben nascosto sotto il palco, sentì il maestro eseguire in modo eccellente tutte le sue più complicate nodas e, quando ebbe appreso abbastanza, si precipitò a casa, fischiettando senza posa quello che riusciva a ricordare, per imprimerselo nella mente; poi rimise a posto le scarpe e andò a letto. Ma il giorno dopo imprudentemente Pasquale si alzò presto e andò dal maestro un'ora prima del solito, con lo strumento ben nascosto sotto la giacca. Il maestro si insospettì, lo seguì, ed ecco che il giovanotto andava ripetendo i suoi più intimi segreti musicali, nodas che egli pensava che nessun altro mai avrebbe suonato fintantoché, ormai vecchio, non le avesse trasmesse al suo allievo preferito. Fuori di sé per la rabbia, picchiò ben bene il ragazzo con lo stesso strumento che egli aveva portato con sé e lo rimandò dai suoi genitori, benché avesse, per contratto, ancora due mesi di lezioni.

La drammatica fine dell'apprendistato di Pasquale Erriu non è un caso isolato. Sembra sia stato abbastanza comune per un maestro cacciare via un allievo con qualche pretesto prima della scadenza pattuita del contratto, non appena vedeva in lui un pericoloso rivale. Questo è accaduto ad altri tre dei miei informatori. Più tardi, c'era sempre un aspro conflitto tra i due, il maestro era solito parlare con disprezzo del suo alunno: "Fin dal primo giorno che lo vidi in faccia, capii che non era un suonatore di launeddas"; l'allievo aspettava solo il giorno in cui, diventato musicalmente maturo, sarebbe stato in grado di battere il maestro in una gara. Efisio Melis ebbe questa soddisfazione appena sedicenne; e un simile successo toccò a Pasquale Erriu, che, dopo aver accuratamente colmato le lacune del repertorio musicale insegnatogli da Giuannicu Pireddu, poté più tardi infliggergli una schiacciante sconfitta in una gara che il maestro dovette abbandonare in lacrime.

I metodi pedagogici variavano secondo la tradizione locale e la buona volontà del maestro nell'aiutare il suo allievo. Così durante alcune lezioni che ebbi personalmente da Antonio Lara, egli mi insegnò prima la mano destra, poi la sinistra, incitandomi a eseguire la noda con tutti i trilli e le elaborazioni, fin dal primo momento. In generale comunque il maestro non si prendeva tanta cura dell'allievo; poteva togliere l'ancia del tumbu per far percepire più distintamente le voci delle canne melodiche, oppure poteva suonare la noda insieme col ragazzo alcune volte, senza però dargli nessun altro aiuto nell'apprendere la corretta esecuzione delle frasi.

Era consuetudine a Villapùtzu che un ragazzo imparasse la iscala dall'inizio alla fine di un cuntzertu, con tutte le varianti importanti e i passeggius, senza tener conto del loro grado di difficoltà, iniziando con l'introduzione che è, di fatto, in un ballo la parte più difficile da eseguire. Questa consuetudine dava all'allievo il vantaggio di poter conoscere bene la iscala dei cuntzertus che era riuscito a imparare durante l'apprendistato. D'altra parte, un principiante poteva aver bisogno di molti mesi prima di superare le difficoltà dell'introduzione e poteva restare

bloccato per settimane su una noda che andava oltre le sue capacità tecniche, perdendo così tempo prezioso perché il maestro non gli permetteva di andare avanti nella iscala finché non l'avesse imparata bene.

Il maestro di Dionigi Burranca, Francischeddu Sanna, non era così scrupoloso nel badare che i suoi allievi imparassero ad eseguire correttamente le nodas e insegnava loro solo una versione ridotta della iscala; d'altra parte le nodas si affrontavano lentamente secondo il loro grado di difficoltà e più tardi si mostrava il loro ordine nella iscala.

Come si può vedere, il ragazzo che voleva diventare suonatore, si trovava di fronte un mondo ostile ai suoi sforzi fin da quando cominciava a imparare la tecnica di respirazione, ed è significativo che tre dei miei informatori mostrarono un talento eccezionale già in precocissima età: Dionigi Burranca e Pasquale Erriu sapevano suonare entrambi fin dall'età di sei anni ed Efisio Melis a soli sedici anni fu in grado di presentarsi ad una gara, cui partecipava anche il suo maestro, e vincerla. D'altra parte l'immediata ricompensa per un ragazzo, che riusciva a raggiungere le sue mete, era enorme. Così Pasquale Erriu ebbe il suo primo contratto (come paga ricevette 250 lire), quando aveva solo dodici anni, e all'età di quindici anni Antonio Lara, suonando per un carnevale, si guadagnò cinquanta lire, sufficienti per pagarsi due abiti di qualità cuciti dal sarto del suo paese. Somme enormi per ragazzi della loro età!

Il giovane suonatore, non più in apprendistato, poteva sempre avere abbastanza contratti da guadagnarsi da vivere, ma doveva ancora lavorare duramente per diventare musicista maturo e ottenere le ben remunerate tzeracchias nei paesi più ricchi. Studiando col suo maestro, poteva aver tralasciato due o tre cuntzertus, potevano esserci lacune da colmare qua e là nelle iscalas e doveva lavorare sodo sui gruppi di nodas di cui aveva imparato solo le parti fondamentali.

Per raccogliere nuovo materiale, il giovane doveva andare di festa in festa per sperimentare e scoprire i segreti dei suonatori famosi, ma poteva anche essere così fortunato da farsi amico un vecchio maestro che stava per ritirarsi dall'attività di suonatore e cercava un erede musicale. In tali casi il maestro insegnava qualsiasi cosa senza riserve e l'allievo prediletto lo seguiva nei suoi contratti per sentirlo suonare e allo stesso tempo si accollava la maggior parte del lavoro per metà della paga o anche per niente. L'insegnamento non era in forma di lezioni, ma piuttosto di amichevoli discussioni durante le quali il maestro aiutava il pupillo a elaborare le sue versioni della iscala, dandogli anche le sue composizioni fuori iscala. C'era assoluta fiducia tra i due e naturalmente non si faceva alcuna questione di denaro.

Nel tirar su tale pupillo, il vecchio suonatore sembra si ripromettesse anche di formare un rivale per qualcuno che lui detestava. Così Giuannicu Cabras di Villapùtzu fece amicizia con Dionigi Burranca per indispettire il suo vecchio avversario, Francischeddu Sanna, maestro di Burranca, e per istigarlo contro il suo stesso allievo, Efisio Melis, ferocemente odiato. Negli anni trenta, Efisio Melis accettò di far da maestro ad Aurelio Porcu, che in quel periodo faceva il servizio militare a Cagliari, nella speranza che questi ritornasse a Villapùtzu e fosse come una spina nel cuore di Antonio ed Emanuele Lara. Più tardi cercò di insegnare le sue sonate a Pasquale Erriu con la stessa intenzione. Antonio Lara è l'unico che abbia preso a cuore alcuni suoi allievi, rivelando sempre i suoi segreti a Luigi Lai e più tardi al giovane Mario Cancèdda, probabilmente per essere sicuro che il suo primo allievo, Aurelio Porcu, con il quale i suoi rapporti erano diventati

tesi, non sarebbe stato l'unico suonatore sulla scena di Villapùtzu, dopo il suo ritiro.

Possiamo mettere in correlazione gli aspetti fondamentali del sistema musicale dei balli professionali, come il principio di continuità tematica e l'elasticità del sistema della iscala, sia con la gelosia e la competitività, così decisive per i rapporti tra i suonatori di launeddas, sia con i peculiari metodi che governano la trasmissione della musica. Così il principio di continuità tematica traccia chiarissime linee di giudizio dell'abilità del suonatore, definendola come capacità tecnica di comporre gruppi di nodas e allo stesso tempo concede ampio spazio allo sfoggio di virtuosismo richiesto nelle gare. L'elasticità del sistema delle iscalas permette al suonatore di prolungare o abbreviare a volontà un gruppo di nodas e di nascondere una parte del suo repertorio, mentre suona in una festa, quando abbia il sospetto che ci sia in giro un ladro di musica, o quando sta dando lezioni ad un alunno che non gli è simpatico. D'altra parte, può anche mostrare la sua generosità verso un parente o l'allievo preferito, col quale è in armonia, facendogli dono delle sue nodas più preziose.

Le scuole dei suonatori di launeddas

Sebbene un suonatore di launeddas sia generalmente in cattivi rapporti con il suo maestro, egli continua a sentirsi seguace della scuola in cui si è formato e la considera migliore di qualsiasi altra. Questo atteggiamento ha avuto come risultato la continua lotta, negli ultimi cinquant'anni, tra i suonatori di Villapùtzu nel Sàrrabus e quelli della Trexènta e del Campidano di Cagliari. Così Dionigi Burranca della Trexènta non perdeva occasione di esprimere il suo disprezzo per i suonatori del Sàrrabus, che considerava come *parvenues* che avevano corrotto la musica carpita al suo maestro; e il vecchio Beniamino Palmas del Campidano di Cagliari provava disgusto per il loro stile eccitato, e dichiarava che la musica della sua tradizione era stata più corretta e più morale. D'altra parte i suonatori di Villapùtzu sono stati in grado di dominare la scena musicale nella Sardegna meridionale, per più di cinquant'anni, grazie al loro numero e alla generale popolarità del loro stile, e trattavano con altezzosa arroganza i pochi rappresentanti della ormai declinante tradizione del Campidano e della Trexènta. Efisio Melis per esempio una volta insultò un uomo con queste parole: "Tu non sei e non puoi essere un suonatore, perché tu non sei di Villapùtzu, ma di un paesetto dove non sanno che cos'è la canna".

L'interesse dei suonatori per il prestigio della scuola in cui sono cresciuti è dimostrato dal fatto che essi generalmente conoscono la discendenza del loro stile nella forma di una genealogia di maestri e allievi.

La più impressionante è quella della Trexènta, che comprende sei generazioni: Dionigi Burranca - Francischeddu Sanna - Peppi Sanna - Giuseppe Figus - Antonio Figus - Palmerio Figus. Palmerio Figus, che fu assassinato da un collega dopo aver vinto una gara tra i migliori suonatori della Sardegna, aveva imparato da un uomo che non conosceva la tecnica di respirazione, ma doveva prendere fiato tra una noda e l'altra; costui a sua volta aveva imparato la musica da un tale che non suonava, ma fischiettava tutti i balli. Questo era avvenuto in un periodo in cui le launeddas erano scomparse quasi del tutto.

La tradizione del Sàrrabus sembra essere più recente. Fu fondata verso la metà del secolo scorso da Agostino Vacca; in quel tempo l'unico suonatore era un vecchio di Muravèra che conosceva solo la mediana e il punt"e organu. Vacca faceva il porcaro presso un certo dr. Onnis, che era in grado di fischiettargli le nodas; più tardi girava per il

Campidano di Cagliari e la Trexènta rubando le musiche dei balli durante le feste. La gente del paese di Serramànna ancora parla della sua più grande impresa, quando una notte rubò l'intera iscala del fiorassiu a Peppi Sanna. La musica introdotta a Villapùtzu da Agostino Vacca fu appresa dal suo allievo Giuannicu Cabras, il maestro di Efisio Melis, e da Giuseppe Lara, padre di Emanuele Lara e del nostro informatore Antonio, che a loro volta sono stati i maestri e i modelli per Aurelio Porcu, Felice Pili, il giovane Luigi Lai, adesso emigrato in Svizzera, e Mario Cancedda.

I suonatori del passato tendono a diventare figure mitiche: nessuno oggi sa fare ciò che essi facevano; essi hanno portato con sé nella tomba i loro segreti.

Abbiamo già ricordato la magica atmosfera che circonda il ricordo delle sonate di Agostino Vacca nella parte sulla relazione tra musica e magia (*pag. 78*), e similmente innumerevoli erano le storie che Dionigi Burranca raccontava sul padre del suo maestro, Peppi Sanna, che lui stesso aveva conosciuto da ragazzo. Questi conosceva un segreto che gli permetteva di cominciare a suonare senza accordare il suo strumento; poteva suonare un intero ballo sul punt"e organu con le due dita più alte della mano e il suo repertorio era così ricco che poteva suonare tutti i balli, durante una festa di tre giorni, esclusivamente sul fiorassiu senza ripetere una noda. Ancora più misterioso è il segreto del maestro di Peppi Sanna, Giuseppe Figus, che era in grado di cambiare cuntzertu nel bel mezzo di una esecuzione; nessuno scoprì mai come facesse.

L'atmosfera mitica che avvolge i nomi dei suonatori scomparsi appare molto chiaramente nel seguente piccolo episodio: un giorno ero seduto su una panchina all'aperto e parlavo con un vecchio suonatore di launeddas: gli chiesi se avesse mai sentito suonare Giuseppe Figus. Non lo aveva mai sentito e scoprimmo che Figus doveva essere morto poco prima o poco dopo la sua nascita. Quindi il vecchio si girò verso di me, esitò un momento, poi esclamò: "Sì, l'ho sentito suonare... in sogno. Sognai che stavo camminando lungo la strada, con lo stracasciu sulle spalle, quando mi venne incontro un uomo e mi fermò "Oh, suonatore, dove vai?" " Sto andando a suonare alla festa di questo paese". "Ma se sei un suonatore, perché non suoni qualcosa per me?" Presi un cuntzertu dallo stracasciu, lo accordai e suonai una bella introduzione e alcune nodas. L'uomo annuì. "Non c'è male, come ti chiami?" "Mi chiamo... e voi come vi chiamate?" "Il mio nome è Giuseppe Figus". "Ma allora anche voi siete un suonatore". "Sì, sono un suonatore". "Ma ora che io ho suonato per voi, non potreste anche voi suonare qualcosa per me?" "Bene, perché no?" Allora suonò un ballo che era qualcosa di impossibile, una trama di nodas, che non avevo mai sentito niente di simile in vita mia". "Le ricordi ancora?" domandai al mio amico. "Sì" rispose con un lieve tremito nella voce "me le ricordo". "Puoi anche suonarle?" Il vecchio sobbalzò per l'emozione. "Sì posso suonarle, ora posso suonarle".

Non c'erano barriere insormontabili per la diffusione delle peculiarità dello stile di suonare o per le innovazioni nel repertorio musicale che potevano essere introdotte in una dinastia maestro-allievo, come la linea Figus-Sanna nella Trexènta, o la tradizione di un paese, come quella di Villapùtzu, poiché i suonatori stipulavano spesso tzeracchias ed erano assunti per singole feste in paesi lontani dal loro e non era raro che un vecchio suonatore in procinto di ritirarsi si scegliesse un erede musicale allevato in una scuola concorrente. Perciò l'intero corpo della musica da ballo professionale appare

come una tradizione uniforme, in cui le differenze del repertorio musicale consistono principalmente nelle divergenze nella costruzione delle iscalas nei vari cuntzertus riportati a *pag. 70*. Sembra, comunque, che i suonatori fossero meno disposti a mutare le abitudini stilistiche delle loro scuole che il repertorio delle nodas come tali. Così la diffusione dello stile di Villapùtzu, che è di questo secolo, è avvenuta perché suscitava l'interesse del pubblico, non perché i suonatori di altre regioni volessero adottarlo. Dionigi Burranca, per esempio, con grande fastidio, era sollecitato dai giovani dei paesi, in cui aveva la tzeracchia, a comprare i dischi di Efisio Melis, per imitarne lo stile; allo stesso modo Pasquale Erriu era stato costretto a imitare lo stile di Efisio Melis, di cui era il pupillo, per soddisfare le richieste di modernità del pubblico.

Il declino del professionismo

Il declino del professionismo cominciò nei primi anni trenta, quando i balli domenicali furono proibiti dalle autorità come pericolosi per il mantenimento dell'ordine pubblico. I suonatori persero le tzeracchias dalle quali fino ad allora avevano ricavato la maggior parte del loro reddito e, per campare la vita, dovettero fare i calzolai, suonando occasionalmente nelle sagre dei paesi o negli sposalizi. Senza la prospettiva di una ricompensa economica, solo pochi giovani si sentivano propensi a sottoporsi alle dure fatiche di un apprendistato, poiché i vecchi maestri si rifiutavano semplicemente di ammettere che la musica, nella quale avevano riposto tutte le loro ambizioni, era sul punto di perdere per sempre il suo prestigio. Si ha talvolta l'impressione che essi stiano seduti ad aspettare che gli altri suonatori muoiano così che loro possano restare soli sulla scena.

Questo improvviso colpo esterno anticipò di circa venti anni la morte sociale della musica da ballo professionale, mentre essa avrebbe potuto continuare a esercitare la sua funzione in molti paesi del Sàrrabus e del Campidano fino all'inizio degli anni '50. Oggi ai giovani è permesso passeggiare in coppia o in gruppi di amici su e giù per le strade principali del paese, la domenica, andare al cinema ecc., e certamente, invece, essi non si riuniscono per ballare nella piazza della chiesa. Nei balli in voga oggi, non c'è posto alcuno per la musica del nostro strumento, poiché è troppo austera e formale perché possa dare forma ai sentimenti romantici espressi nel ballu tzivili, il ballo internazionale, richiesto dai giovani sardi d'oggi.

Questo non significa che le launeddas abbiano perso qualunque base sociale. In alcuni paesi c'è ancora un bisogno di musica da ballo tradizionale per le feste, specialmente tra la gente sulla quarantina che non sa, e nemmeno vuole, ballare i balli moderni. Inoltre lo strumento sta per assumere una nuova funzione, perché il governo regionale della Sardegna, che vede lo sviluppo del turismo come una delle principali soluzioni dei problemi economici dell'isola, vuole conservare i lati più spettacolari della cultura popolare sarda e promuove l'uso di danze e costumi tradizionali nelle sagre paesane, offrendo un contributo economico a tali manifestazioni locali che possono fungere da attrazione turistica. Una scuola di suonatori di launeddas è già stata istituita a Cagliari, con Pasquale Erriu come maestro, e ci sono progetti per aprirne un'altra a Villapùtzu.

Quando visitai Villapùtzu durante la festa di Santa Vittoria nell'ottobre del 1965, incontrai Aurelio Porcu che era stato fuori a suonare per due settimane di seguito, e mi disse che aveva contratti in paesi che da più di vent'anni non avevano invitato un suonatore di launeddas alle loro sagre. Il primo gior-

no della festa di Santa Vittoria si poteva osservare un curioso miscuglio del vecchio e del nuovo scenario per la musica delle launeddas. Nel pomeriggio fu organizzato uno spettacolo folcloristico, "La prima sagra del ballo sardo", in cui gruppi folcloristici organizzati, provenienti da diversi paesi della Sardegna meridionale, si contesero il premio per la migliore esecuzione del ballo. Erano vestiti in costume tradizionale e presentarono diversi balli sardi, naturalmente assai modificati per adattarli ad una esecuzione sul palco. Il comitato organizzatore aveva chiesto ad Antonio Lara di parteciparvi, ma ebbe grande difficoltà a convincerlo ad indossare il vecchio costume sardo, che egli non aveva mai indossato in vita sua, e che diceva che era un costume da pazzi.

Nel pomeriggio ci furono poi i balli normali in piazza, per i quali era stato invitato un complessino: *Tony Vadin e i suoi mamuthones*. Il programma usuale era il seguente: due o tre ballus tzivilis per ogni ballo con le launeddas; Antonio Lara, vestito ora con l'abito di tutti i giorni, stava davanti al microfono, tra chitarre elettriche, batterie e altoparlanti: il pubblico formava un'enorme catena per ballare il ballo sardo, a cui anche Tony Vadin e i suoi mamuthones occasionalmente partecipavano.

CAPITOLO IV

Altri balli

Il repertorio di un suonatore di launeddas conteneva alcuni tipi di ballo di minore importanza, suonati, per amore di varietà, durante le sagre e nei pomeriggi della domenica, fra un ballo professionale e l'altro, con i quali, comunque, non potevano competere né in complessità musicale, né in popolarità. Li descriverò brevemente ad uno ad uno.

Sa dantza

La parola *dantza* non è sinonimo in sardo della parola ballu, ma la si usa per indicare un ballo particolare, che abbiamo illustrato negli *ess. 31* e *32* eseguiti sul punt"e organu rispettivamente da Felice Pili ed Efisio Cadoni, e sulla mediana da Aurelio Porcu (*es. 33*). Nella forma e nella struttura globale è una reminiscenza di un originario ballo tondo, poiché consiste di alcune frasi in forma di noda, ripetute all'infinito con piccole variazioni. La frase mostrata nella *fig. 54* può essere considerata la frase-tipo per questo ballo. La troviamo in varie elaborazioni:

es. 31/1, 2 e 4, pagg. 95-96, corrispondente all'es. 32/1 e 3, pag. 97 e all'es. 33/1-3, pag. 98.

Altre frasi sono:

es. 31/3, pag. 96, che corrisponde all'es. 32/2, pag. 97 e all'es. 33/4, pag. 98;

es. 31/5, pag. 96, che veniva indicato come is passus: in questa frase i ballerini si riposavano camminando avanti e indietro a tempo di musica;

es. 31/6 e 7.

A Càbras era stabilito che fosse ballata da coppie di ballerini che, posti uno di fronte all'altro, si tenevano per mano e facevano un piccolo saltello per ogni pulsazione con i piedi nella posizione descritta per su pass'appuntau.

È difficile stabilire la diffusione originaria de sa dantza, poiché i gruppi folcloristici, formatisi negli anni più recenti, sono particolarmente portati a copiare tali tipi di ballo durante le sagre. Essa non era molto in voga nell'area della musica professionale delle launeddas; tuttavia risulta che Pasquale Erriu la conosceva dal proprio paese, San Nicolò Gerrèi, ed è certo che è stata ballata in molti paesi sia nel nord che nel sud dell'isola.

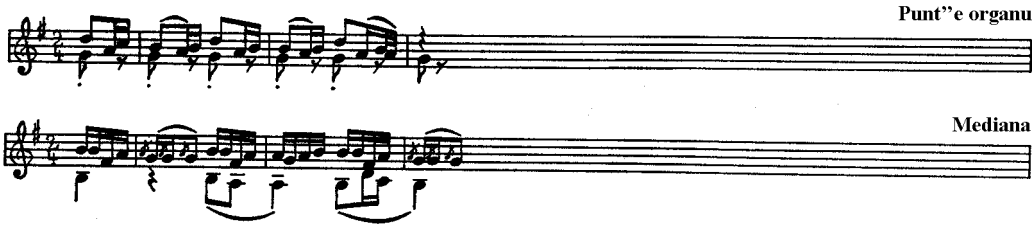
S'arrosciàda

È un ballo di gruppo in cui i ballerini ballano separati, andando avanti e indietro e incrociandosi. Fu presentato per la prima volta verso il 1950 alla Cavalcata di Sassari, un festival folcloristico annuale del capoluogo di provincia della Sardegna settentrionale, da un gruppo proveniente da Samughèo. Ora è stato adottato dal gruppo di Quartu S. Elena, ed è suonato con le launeddas dal suonatore del gruppo, Efisio Cadoni. Lo hanno adottato anche i suonatori di Càbras, che lo eseguono mischiato con frasi della danza. È esemplificato a *pag. 99, es. 34*.

Su pass"e dusu

Un ballo di questo nome, in cui i ballerini camminavano a due a due in una lunga fila, si ballava a San Nicolò Gerrèi, paese natio di Pasquale Erriu. Anche Antonio Lara lo conosceva, poiché suo padre aveva avuto una

Fig. 54



tzeracchia in questo paese. Per qualche ragione questo ballo aveva sempre infastidito sia Lara che Erriu, che si rifiutarono sempre di farmelo registrare; alla fine Antonio Lara si lasciò persuadere a fischiarmelo, e il risultato è mostrato nell'*es. 35, pag. 99*. Esso non ha, comunque, alcun legame col pass"e dusu di Càbras.

Sa tirantella napoletana

Tra l'800 e il '900 la tarantella italiana, *sa tirantella napoletana*, era ballata nel paese di Villapùtzu e Antonio Lara ne ricordava ancora un pezzo, che si suonava quando era ragazzo, *es. 36, pag. 100*.

Balli suonati durante la Messa

Secondo Antonio Lara, nei tempi passati, durante lunghe funzioni religiose, come per esempio la Messa della Domenica delle Palme, si usava intrattenere i fedeli con brevi assolo di balli, mentre il prete leggeva a bassa voce in latino, tenendo così l'uditorio in silenzio.

I due pezzi trascritti negli *ess. 37 e 38, pagg. 101 e 102* sembrano derivare dalle danze della nobiltà del secolo scorso. Il ballu ordinario non poteva essere usato in queste occasioni e "non è nemmeno consigliabile", diceva Antonio Lara.

Su ballu tzivìli

Quando le forme di ballo internazionale, *su ballu tzivili*, cominciarono a diffondersi in Sardegna, dalla fine della Prima Guerra Mondiale in poi, i suonatori di launeddas cercarono di andare al passo coi tempi, aggiungendo al proprio repertorio *foxtrots*, *polkas* e *mazurkas*. L'*es. 39, pag. 103*, è una polka eseguita da Antonio Lara.

CAPITOLO V

Le launeddas nell'accompagnamento delle canzoni

Fino all'inizio della Prima Guerra Mondiale, le launeddas erano pressoché l'unico strumento usato per l'accompagnamento delle canzoni nella Sardegna meridionale: erano le note delle launeddas che accompagnavano regolarmente le canzoni satiriche degli uomini cantate nelle bettole, le serenate intonate la notte per le strade, gli inni religiosi popolari innalzati nelle sagre paesane e spesso anche in chiesa durante la Messa.

L'unico luogo, dove queste tradizioni sono ancora abbastanza vive da permetterci di capire la loro antica importanza nella vita dei paesi della Sardegna meridionale, è la comunità conservatrice di Càbras, in cui naturalmente ho raccolto la maggior parte del mio materiale.

Materiale e informatori

I miei più validi informatori a Càbras formavano un'allegra brigata di amici che gravitavano intorno alla persona del pastore *Franziscu Castangia "Su Cau"*, nato nel 1933 *(foto VIII*). Essi erano:

Giovanni Lai, nato nel 1937, che era anche uno dei principali informatori sulle tradizioni del ballo del paese, intimo amico di Castangia, con cui condivideva senza gelosia il suo repertorio di nodas. Si erano conosciuti da pastori e nel 1958 pascolavano le pecore in zone molto vicine, aiutandosi a vicenda in caso di necessità;

Salvatore Manca "Gavaurru", (foto III) agiato contadino, buon cantante e buon accompagnatore con le launeddas, che lavorava insieme a Castangia nel 1962;

Salvatore Murtas "Patata", nato nel 1923, *(foto XII*), è muratore, ma lavora attualmente come scaricatore a Oristano; a Càbras è noto come il migliore cantante di serenate con le launeddas; abita nella stessa strada di Castangia, al quale è legato da vincoli di amicizia fin dalla fanciullezza;

Michele Madeddu, nato intorno al 1905, fa il vinaio da lunga data ed è uno dei migliori cantanti e suonatori di chitarra di Càbras, si unisce spesso a Castangia e ai suoi amici nelle osterie e per cantare in privato.

Informatori occasionali erano:

Antonio Efisio Scintu (erroneam. nell'ediz. originale Sciddu), proprietario di una bettola e amico di Michele Madeddu;

Giuseppe Trogu, bracciante che lavorava nella stessa azienda del suonatore Daniele Casu.

Altre informazioni ottenni da un altro gruppo di persone, di livello sociale più alto del precedente, che generalmente non cantavano con le launeddas, ma formavano un gruppo semi-professionale che durante l'estate si esibiva a pagamento nelle sagre dei paesi, cantando canzoni logudoresi con accompagnamento di chitarra: c'erano tra loro il bidello Peppino Deiala (*foto XIX*), l'orologiaio Giovanni Porcheddu e il pescatore Barata.

Nei paesi dell'area dei suonatori professionisti, cantare con le launeddas non era più in uso; e per verificare la validità generale dei risultati della ricerca condotta a Càbras,

io feci solo alcune sedute di registrazione con i suonatori professionisti e con vari loro amici che avevano cantato in gioventù. Farò qui notare che Aurelio Porcu, il suonatore professionista, è anche uno fra i migliori cantanti con accompagnamento di launeddas che io abbia incontrato.

I tipi di canzoni: introduzione generale

Il repertorio di canzoni con accompagnamento di launeddas è costituito da un piccolo numero di tipi, caratterizzati ciascuno da una distinta formula melodica, che si adattano a certe forme metriche e sono associati con certi tipi di testo.

La maggior parte delle formule melodiche può essere concepita come una frase-tipo, corrispondente in lunghezza a un verso del testo, e può essere variata dall'esecutore. Un cantante ordinario può ripetere questa frase-tipo in modo monotono verso dopo verso, per l'intera canzone, mentre uno più sofisticato può, con le sue elaborazioni, rendere la sua esecuzione non solo varia ma anche esteticamente piacevole.

Le relazioni delle formule melodiche con la metrica letteraria dipendono prima di tutto dalla struttura interna dei versi del testo, cioè dal numero di sillabe, mentre gli schemi per le rime e le permutazioni di parole e di versi, così importanti nella poesia popolare sarda, sono sotto questo aspetto irrilevanti [1)].

I testi, che si possono cantare con l'accompagnamento del nostro strumento, in generale possono essere eseguiti anche in altri modi. Perciò le due più importanti formule melodiche, per cantare accompagnati dalle launeddas, sono oggi prevalentemente eseguite con accompagnamento di chitarra o di fisarmonica, e per tutte le forme poetiche esiste un certo numero di formule melodiche non accompagnate, che si usano in situazioni in cui non c'è nessuno strumento a portata di mano.

L'accompagnamento musicale delle canzoni eseguito sulle launeddas è chiamato *su pass"e cantai* (Càbras) oppure *su sonu de cantai*. Per i suonatori di launeddas, questa è una parte del repertorio del tutto secondaria poiché non ha nessuna difficoltà tecnica né offre alcuna possibilità di un più elevato sviluppo musicale. Perciò le frasi di accompagnamento delle canzoni non sono né segrete né gelosamente custodite come le nodas della musica da ballo.

Per accompagnare le canzoni si possono usare tutti i cuntzertus, eccetto la fiuda bagadia, il cui ambito plagale nella mancosedda la rende inadatta. Per il resto, la scelta del cuntzertu dipende solamente dall'estensione della voce del cantante. Per le voci più basse si deve usare il punt"e organu, che è l'unico cuntzertu in *fa maggiore*. Per la tonalità di gran lunga più comune, il *sol maggiore*, si usano il punt"e organu, il fiorassiu, lo spinellu e lo spinellu a pipia; a Càbras la mediana in questa tonalità la si costruiva esclusivamente per l'accompagnamento delle canzoni. Per voci alte si usano il fiorassiu, la mediana, la mediana a pipia, dal *la maggiore* al *do maggiore*.

Quando in una bettola o in una occasionale riunione si sta per cantare, il suonatore di launeddas inizia di regola con una introduzione, che spesso è diretta continuazione delle frasi di accordatura dello strumento, come capita quando si suona per un ballo. Finita l'introduzione, il suonatore attacca le frasi per l'accompagnamento, con le quali va avanti finché il cantante non vi si inserisce, spesso in un punto del tutto casuale. È sempre il suonatore di launeddas che segue il cantante, mai il contrario, e spesso egli deve adattare le sue frasi, quando il cantante non rispetta la durata delle pause alla fine di un

verso. Il cantante si ferma spesso tra i versi o le strofe, specialmente quando improvvisa il testo della canzone e allora il suonatore riempie la pausa con frasi di accompagnamento o con brani di nodas da ballo o con frasi di introduzione.

Lo stile del canto con le launeddas è gutturale, con alta tensione delle corde vocali, povero di ornamenti, cioè le note sono enfaticamente attaccate ad una ad una, spesso con grida esplosive all'inizio di un verso, e possono anche essere staccate con un arresto glottale. Spesso si ha l'impressione che i cantanti inconsapevolmente imitino il timbro dello strumento. Questo stile di canto differisce spiccatamente da quello che si usa per cantare le canzoni della Sardegna settentrionale, accompagnate con la chitarra, che è nasale e melismatico. Perciò a Càbras quelli che cantavano con le launeddas di solito non erano capaci di cantare le canzoni della Sardegna settentrionale, mentre il gruppo che si era dedicato a quest'ultimo tipo di canzoni considerava il canto con le launeddas come rozzo e un po' ridicolo.

Tranne la formula melodica per cantare serenate a Cabras, gli stretti limiti stilistici delle canzoni con launeddas precludono ai cantanti lo sviluppo delle loro capacità artistiche. Un cantante è giudicato dal pubblico locale secondo la sua voce e la maestria che dimostra nel comporre una canzone varia e di buona forma. L'aspetto musicale di una canzone con accompagnamento di launeddas non è molto rilevante, purché il cantante soddisfi certe minime esigenze, come cantare intonato e avere voce potente. La musica è concepita solamente come il mezzo che sostiene il testo.

Non esiste in sardo una parola per definire e trattare il concetto di canzone-tipo cosicché io dovetti trovare per ogni suonatore di launeddas una parola da usare nelle nostre conversazioni, come: modo di cantare, melodia, cadenza o tono, ma questi non sono termini comuni. I singoli tipi di canzone non hanno un nome che ne indichi la forma musicale, ma sono denotate secondo il genere poetico con cui sono normalmente usate. Poiché questo comporta certe incongruenze nella terminologia, abbiamo preferito riferirci ad esse, nei casi in cui potrebbe crearsi confusione, con formule indicanti la loro struttura ritmica.

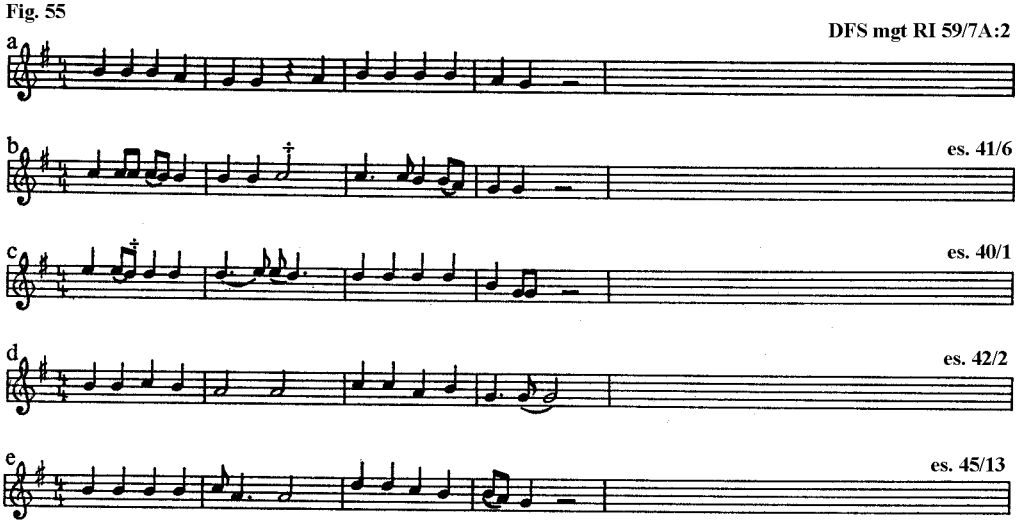
Nelle pagine seguenti descriveremo le formule melodiche ad una ad una.

La formula 4 × 4/4

Questa formula si trova dappertutto nella Sardegna meridionale e fra tutte le formule melodiche del repertorio delle canzoni con launeddas è una delle più frequentemente usate. Ne diamo gli *ess. 40-45*, che dovrebbero coprire le più importanti variazioni negli stili personali e regionali. Le caratteristiche della frase-tipo sono riportate a cominciare dalla *fig. 55*.

Nella linea melodica di queste frasi-tipo, vi è una differenza caratteristica tra Càbras da una parte e l'area dei suonatori professionisti dall'altra, che si può riassumere come segue: a Càbras (*fig. 55a-c*) il centro melodico di gravità nella seconda battuta è più frequentemente tonico, di terza o di quinta, i movimenti melodici sono entrambi discendenti nelle battute una e due e nelle battute tre e quattro, l'intonazione è più alta nelle battute una e due che nelle battute tre e quattro. A Ortacèsus e Villapùtzu (*fig. 55d-e*) e in altri paesi dell'area professionale dove occasionalmente mi è capitato di sentire questa formula melodica, il centro melodico di gravità nella seconda battuta sta molto spesso sulla seconda o sulla quarta, i movimenti melodici sono spesso ascendenti nelle battute una e due e l'intonazione è spesso più alta

Fig. 55



nelle battute tre e quattro, che nelle battute una e due. Le caratteristiche principali dell'accompagnamento delle launeddas per la formula 4×4/4 sono esemplificate nella *fig. 56*, dove si possono confrontare le frasi più tipiche dei vari suonatori.

In generale un suonatore di launeddas ha a disposizione una frase fondamentale che egli varia secondo le variazioni del cantante. Fa eccezione a questa regola solo Antonio Lara, che usa tre differenti frasi (*fig. 56 e-g*) variandole solo leggermente.

Le differenze nello stile tra i singoli suonatori di launeddas, le cui frasi sono elencate sopra, possono riflettere tradizioni stilisticamente costanti. Così la predilezione di Dionigi Burranca per l'unisono e lo staccato (*fig. 56 d*) può ben essere stata una consuetudine caratteristica della Trexènta, e la summenzionata struttura della suonata di Antonio Lara è stata probabilmente tipica del modo di suonare del Sàrrabus. A Càbras c'è una spiccata differenza tra i modi di suonare dei fratelli Daniele e Giovanni Casu da una parte (*fig. 56 b* e *c*) e l'intero gruppo dei miei principali informatori dall'altra: Giovanni Lai, Salvatore Manca, Francesco Castangia e Peppino Canu (*fig. 56 a*). Le frasi dei fratelli Casu differiscono leggermente da quelle degli altri nella struttura melodica, come dimostra l'enfasi sulla quinta nella suonata di Daniele Casu (*fig. 56 b*) e l'abitudine di entrambi di finire ciascuna frase non direttamente sulla tonica ma con figure che si muovono dalla terza alla tonica. Queste caratteristiche ricordano le peculiarità della struttura melodica trovata nel pass"e dusu.

La relazione della musica con la metrica del testo è semplice: una frase-tipo corrisponde a un verso di due senari o di un doppio senario. Un senario è un verso di almeno cinque sillabe in cui la prima e la quinta sillaba sono accentate; dopo la quinta sillaba possono essere aggiunte da una a tre sillabe non accentate, senza alcuna variazione della struttura metrica. Un senario corrisponde a due battute della frase-tipo, l'accento del testo della prima e della quinta sillaba coincidono con la prima semiminima in ciascuna battuta, come è illustrato nella *fig. 57*.

Le forme poetiche che impiegano versi di questa struttura non sono state studiate

Fig. 56

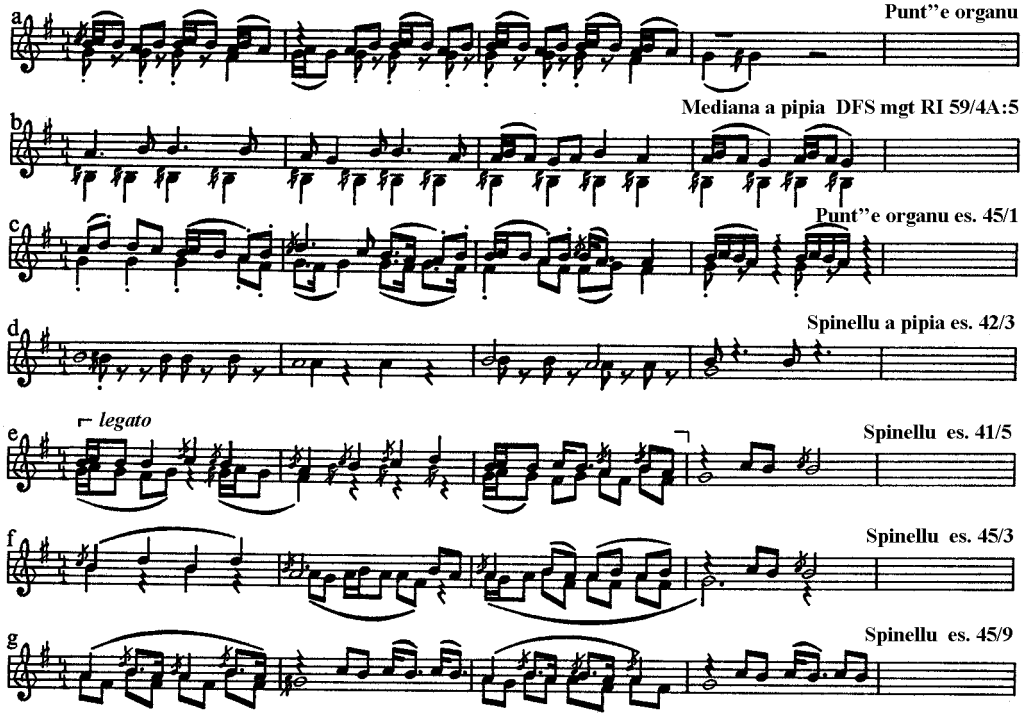
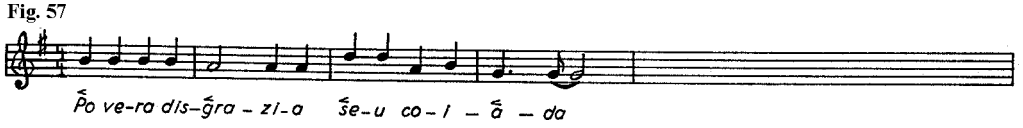


Fig. 57



abbastanza. Le più comuni sono *sa cantzòni a cùrba,* canzone in strofe, *sa cantzoni longa,* canzone lunga senza divisione in versi, e *sa repentina,* nome di tutto un insieme di forme poetiche della Sardegna meridionale.

Is cantzonis a curba e is cantzonis longas sono principalmente ballate e canzoni satiriche, spesso oscene. Nel materiale c'è comunque anche un esempio di canzone religiosa e un inno a Mussolini e al fascismo.

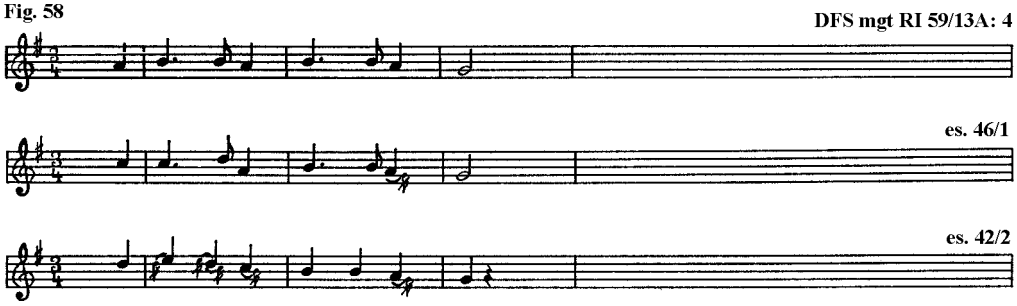
La formula 3 × 3/4

Questa formula è assai comune in quasi tutta la Sardegna meridionale, ma non è conosciuta a Càbras. La si può vedere negli *ess. 46* e *47*. La frase-tipo è nella *fig. 58*.

Non c'è molto da dire sull'accompagnamento con le launeddas che nella struttura è simile a quello della formula 4×4/4, in cui un suonatore ha una frase fondamentale che varia e adatta al modo di cantare del cantante.

La frase-tipo per la formula 3×3/4 corrisponde a un verso di sette sillabe, un settenario. Le forme poetiche che impiegano versi di questa struttura, il gruppo dei *mutèttus,* comprendono un gran numero di forme metriche, da semplici strofe di due versi fino a costruzioni mostruose usate dagli improvvisatori professionisti nelle gare poetiche pubbliche organizzate per le sagre paesane. Esse

Fig. 58



sono state eccellentemente studiate in una recente pubblicazione del prof. Alberto Mario Cirese, *Struttura e origine morfologica dei mutos e dei mutettus sardi,* Cagliari 1964 e mi astengo perciò da ulteriori commenti.

La formula 3×3/4 probabilmente non è vecchia. Dionigi Burranca mi riferì che essa stava per essere soppiantata da un altro modo di cantare usato quando lui era ancora giovane e chiamato *mutettu a sa tempiesa,* per indicare la sua provenienza dalla Sardegna settentrionale (dal paese di Tempio Pausània in Gallùra). Altro indizio di ciò potrebbe essere il fatto che essa non si riscontra a Càbras, paese conservatore, e probabilmente dovremo ricercarne l'origine tra le canzoni della Sardegna settentrionale accompagnate con la chitarra. Il prototipo, comunque, deve essere ancora identificato.

La formula 6 × 4/4

Questa è una formula rara, conosciuta solo a Càbras, dove serve per un tipo di canzone che in questo paese chiamano *repentìna*. Non c'era più nessuno in grado di cantare una vera repentina, ma riuscii a convincere un cantante a comporre un testo senza senso, unicamente per conoscerne le caratteristiche metriche e melodiche. Il risultato è trascritto nell'*es. 48, pag. 119.*

Entrambi, sia la frase tipica vocale sia l'accompagnamento delle launeddas, sono derivati dalla formula 4×4/4, prolungata solo di due battute e irrigidita in una forma melodica più strettamente definita.

Bisogna notare che la forma poetica chiamata repentina a Càbras è diversa dalle forme che hanno lo stesso nome nelle altre zone della Sardegna meridionale.

Ritmo libero 1

Questa formula melodica è conosciuta solo a Càbras, dove la si usa esclusivamente per serenate. Una trascrizione approssimativa di una delle mie registrazioni si può vedere nell'*es. 49, pag. 120.*

Non esiste una vera e propria frase-tipo per questo tipo di canzone, ma il cantante estende i versi su lunghe frasi melismatiche senza accenti dinamici per lunghe tirate. Il materiale tonale e la struttura melodica sono le stesse che nelle altre formule melodiche. Il suonatore di launeddas improvvisa andando su e giù per le note dello strumento, seguendo come meglio può l'esecuzione del cantante. È musica da cantare e da ascoltare, non può essere trascritta e tanto meno letta. I versi del testo sono di sette sillabe, cioè settenari, le forme poetiche appartengono al gruppo dei mutettus.

Ritmo libero 2

Questa formula è simile al ritmo libero 1, ma possiede una struttura ritmica e melodica più costante. Mi fu detto che era caratteristico di questo tipo di canzone il fatto che l'accompagnamento delle launeddas si muo-

vesse per tutto il tempo in passaggi molto veloci e che si poteva suonare meglio con la fisarmonica che con il nostro strumento.

Si trova solo a Càbras, dove è usata per ballate, ma non per serenate. I miei informatori usavano chiamarla *canzonetta crabarìssa*, termine che può essere stato inventato in mio onore. Ne do la trascrizione approssimativa nell'*es. 50, pag. 121*.

Canzoni-tipo della Sardegna settentrionale accompagnate con le launeddas

Non possiamo escludere completamente da questo esame la consuetudine di cantare, nella Sardegna meridionale, canzoni-tipo della Sardegna settentrionale accompagnate con il nostro strumento. Non è affatto una tradizione saldamente radicata, ma si fa occasionalmente per passatempo. Il cantante canta in dialetto logudorese e imita lo stile di canto della Sardegna settentrionale come meglio può, il suonatore di launeddas lo segue, più o meno come quando accompagna una delle due formule di ritmo libero.

L'unico canto tipico della Sardegna settentrionale che realmente si adatta alle launeddas è il *muttu logudoresu* (*es. 51, pag. 123*), che mostra una somiglianza sorprendente con la formula 4×4/4 della Sardegna meridionale. Le frasi del cantante potrebbero ben essere frasi-tipo della formula 4×4/4, irrigidite in una forma melodica fissa, e l'accompagnamento delle launeddas è lo stesso di quello della cantzoni a curba. Perciò non è inverosimile che alcune delle canzoni-tipo della Sardegna settentrionale, accompagnate con la chitarra, si basino su un substrato di formule melodiche originariamente accompagnate con le launeddas.

Gòggius 1

Questa formula melodica è usata in tutta la Sardegna per cantare gli inni religiosi popolari generalmente noti come *gòggius (gòsos* nella variante logudorese). La maggior parte di questi inni furono composti dai preti dei paesi dell'isola nel secolo scorso e si cantano nelle sagre paesane dei santi patroni, di cui descrivono la vita. La loro origine può essere fatta risalire ai *gozos* spagnoli e ai *goigs* catalani. Della loro formula melodica non è stato ancora ritrovato nessun prototipo fuori della Sardegna.

Nella trascrizione, questo tipo di canto è mostrato negli *ess. 52* e *53, pagg. 124* e *125*, ai quali sono stati aggiunti due esempi dell'accompagnamento, rispettivamente sul punt"e organu e sul fiorassiu, *ess. 54* e *55, pagg. 127* e *128*.

La frase-tipo appare nella sua forma più semplice e più comune nelle frasi del cantante nell'*es. 53*, ma può essere soggetta a variazioni lungo le stesse linee come le frasi-tipo di altre canzoni accompagnate con le launeddas; si confrontino la semplice versione data nell'*es. 53* con l'esecuzione più variata trascritta nell'*es. 52*.

Sebbene la formula melodica dei goggius 1 sia riservata principalmente al canto degli inni religiosi a cui si riferisce, tuttavia abbastanza frequentemente essa è usata con testi di contenuto profano, che sono, il più delle volte, ma non sempre, osceni e considerati blasfemi.

Gòggius 2

Questo tipo di canzone non può essere considerato come una formula melodica ordinaria in Sardegna, ma è una melodia da inno accompagnata con le launeddas. Io non sono riuscito a trovare più nessuno che fosse in grado di cantarla. Nell'*es. 56* è riprodotta con la trascrizione dell'accompagnamento delle launeddas [2)].

Di questa melodia ho potuto accertare l'esistenza solo a Villapùtzu e nei paesi vicini a Cagliari.

L'accompagnamento della Messa

Le launeddas nel passato ebbero un'importante funzione come strumento liturgico e il repertorio di un suonatore contiene un intero gruppo di inni e di marce usate in chiesa e durante le processioni, come sarà spiegato nel prossimo capitolo. Questi inni e marce sono ancora largamente usati, ma la tradizione di accompagnare con le launeddas il canto della Messa oggi è completamente scomparsa e la si può ricostruire solo con l'aiuto di vecchi preti e suonatori che ricordino ancora la vecchia liturgia. Io sono riuscito ad ottenere soltanto l'accompagnamento delle launeddas, ma senza voce, per una parte della Messa a Càbras, che riporto trascritta nell'*es. 57, pag. 129*. In altri esempi, quando chiesi ai vecchi suonatori di suonare come si usava in chiesa, essi improvvisavano semplicemente andando su e giù nello strumento, come se imitassero un'esecuzione a ritmo libero.

Aspetti sociali

Se lasciamo da parte le canzoni religiose di cui non ci occuperemo qui, possiamo dividere il repertorio delle canzoni accompagnate con le launeddas secondo la loro funzione, in canzoni che servono come semplice passatempo e in serenate. Tratteremo queste due categorie separatamente.

Le canzoni cantate per passatempo si possono sentire in ogni riunione festiva di uomini e appartengono tipicamente al repertorio musicale che fiorisce nelle piccole bettole, dove gli uomini si riuniscono la sera per bere un bicchiere di vino e passare qualche ora in compagnia. Le canzoni con l'accompagnamento delle launeddas, nel passato, erano prevalenti tra i generi di canzoni praticati in questi ambienti e infatti in molte bettole di Càbras c'è ancora oggi una coppia di cuntzertus a disposizione dei clienti. Oggi comunque il nostro strumento è stato quasi completamente soppiantato dalla chitarra o dalla fisarmonica.

A Càbras, che ha circa ottomila abitanti, ci sono più di venti locali pubblici che possono essere divisi in tre principali categorie secondo il tipo di arredamento e le differenze che esso impone sul comportamento dei clienti. Come primo tipo possiamo considerare i normali bar all'italiana con la macchina del caffè, un banco di zinco lucido e magari un juke-box. Essi sono associati con un moderno stile di vita, le donne vi possono entrare, e cantare in sardo è considerato fuori luogo, sebbene non sia realmente proibito dal padrone. Il secondo tipo consiste in una stanza spoglia con un bancone di marmo, un lavandino per lavare i bicchieri e qualche mobile sgangherato. I clienti formano gruppi distinti, ciascuno intorno a un tavolo; i membri di un gruppo pagano il vino a turno, ma ognuno ha il proprio bicchiere. Il terzo tipo è soltanto una stanza dove ci si ritrova, con panche lungo le pareti e un tavolo con caraffe e bicchieri dove un contadino mesce il vino che egli stesso produce. Un ramoscello di palma legato sulla porta indica che vi si vende vino; quando la riserva di vino è finita, il locale chiude fino alla primavera successiva, quando sarà pronto il vino nuovo. Aleggia un forte sentimento di amicizia in questi luoghi, i vecchi siedono sulle panche lungo le pareti, fumando i loro sigari e discorrendo degli ultimi avvenimenti del paese, i giovani stanno in piedi in piccoli gruppi. Non ci sono bicchieri personali, ma uno compra una caraffa di vino, prende un bicchiere e con quello offre da bere ai suoi conoscenti, assaggiandone egli stesso di tanto in tanto. Rifiutare il bicchiere offerto è un insulto, accettarlo è segno di buona amicizia con chi lo offre, almeno finché si rimane nella bettola. Se l'invitato ha già bevuto abbastan-

za, può appena bagnarsi le labbra.

In questi posti capita spesso di trovare cantanti e musicisti popolari riuniti in piccoli gruppi di tre, quattro o cinque persone, tra loro strettamente unite da vari legami sociali e interessi, uno dei quali è la passione per la musica. Nel caso del mio gruppo di cantanti con launeddas a Càbras, i cui componenti sono elencati nella sezione degli informatori, due lavoravano realmente insieme; uno di questi, Franziscu Castangia, era stato compagno pastore del terzo ed era amico di infanzia del quarto. In un altro gruppo, di tre persone, che ebbi occasione di osservare, due erano intimi amici e l'uno avrebbe presto sposato la sorella dell'altro; tutti e tre erano associati nella gestione di un autocarro. In un terzo gruppo i partecipanti erano stati tutti membri del partito fascista. Un gruppo musicale è sempre specializzato in un genere specifico. A Càbras c'era il gruppo dei miei cantanti con launeddas, un altro che si riuniva regolarmente per gareggiare in improvvisazioni poetiche e un terzo che si dedicava, per non dire fanaticamente dedito, ai canti della Sardegna settentrionale con accompagnamento di chitarra.

E' sconosciuto in Sardegna il canto cui partecipano tutti i presenti. Si canta singolarmente e a turno con esibizioni individuali, che poi si giudicano e si confrontano l'una con l'altra. Il pubblico di una gara di improvvisazione è formato generalmente dai contendenti stessi ed eventualmente da qualche ascoltatore passivo che si è unito alla compagnia (*foto XXI*). Altri gruppi, presenti nella stessa bettola intorno ad altri tavoli, generalmente restano estranei e pensano agli affari propri. Quando invece si suona una ballata con le launeddas o un canto tipico con la chitarra della Sardegna settentrionale, normalmente il pubblico è la totalità dei presenti.

In una gara poetica l'impegno principale è posto nello sforzo puramente intellettuale che comporta il comporre in forme metriche estremamente complicate, mentre ciò che si dice deve necessariamente essere piuttosto semplice. In composizioni poetiche è molto frequente fare riferimenti a tensioni esistenti tra i presenti, e in ciò è concessa al poeta grande libertà, poiché in versi si dicono cose che altrimenti non sarebbero tollerate.

Nel repertorio di canzoni-tipo accompagnate con le launeddas, la formula melodica più comunemente usata nelle gare poetiche è quella di 3×3/4. La fisarmonica è, comunque, generalmente preferita in queste occasioni come strumento d'accompagnamento, poiché una gara può durare senza interruzione molte ore, e nessun suonatore di launeddas sarebbe in grado di sopportare così a lungo la fatica fisica del fiato continuo.

I testi delle canzoni sono spesso composti da compositori semiprofessionisti, generalmente vecchi, che si sono ritirati dal lavoro ordinario e si guadagnano qualche lira scrivendo canzoni, che fanno stampare a proprie spese e vendono nelle sagre dei paesi. Esse narrano, in genere, di avvenimenti recenti e sono per lo più di contenuto moraleggiante e piuttosto triviale. Talvolta possono anche essere composte per il ristretto pubblico del proprio paese, e specialmente a Càbras io ho trovato una ricca tradizione di canzoni satiriche e oscene, che mettevano in ridicolo persone che avevano violato le convenzioni del paese [3)]. La consuetudine di censurare i comportamenti anticonformisti con canzoni satiriche è un efficace mezzo di controllo sociale, allo stesso modo che le critiche incessanti della gente del paese; e i miei informatori ne erano pienamente consapevoli. La paura di essere messo in ridicolo in questo modo è evidente nell'espressione usata come risposta da chi si sente sollecitato a fare qualcosa fuori del normale: *M'ant'a*

ponni cantzoni, faranno una canzone su di me**.**

Possiamo anche ricordare, a questo proposito, la rozza consuetudine dei giovani, diffusa in quasi tutta la Sardegna, di cantare canzoni oscene o irriverenti, di notte, alle finestre di ragazze non sposate, che sono rimaste incinte, o si comportano troppo liberamente agli occhi della gente del paese. Io ne ho registrato esempi nella Sardegna meridionale, da Villapùtzu a Càbras, e due testi di canzoni del mio materiale sono chiaramente composti per questo scopo. Il mio informatore di Villapùtzu aveva ancora una pallottola in una gamba come ricordo di un'avventura di questo genere.

A Càbras prevalgono le canzoni satiriche su avvenimenti recenti; non mancano neanche negli altri paesi che ho visitato, ma non hanno una particolare importanza nel repertorio.

Il modo di tramandare i testi delle canzoni è simile a quello in uso per insegnare le nodas del ballo: il cantante considera un testo come sua proprietà privata e non è disposto a insegnarlo ad altri tranne che agli amici stretti, quantunque la gelosia non sia così forte.

La serenata, fino a tempi molto recenti, era un'importante istituzione in molti paesi della Sardegna meridionale, essendo uno dei pochissimi mezzi di contatto tra i due sessi, che la comunità ammetteva, prima del matrimonio. Con una serenata un giovane dichiarava i suoi sentimenti alla ragazza, e si considerava segno di scarso interesse verso di lei, se, dopo il fidanzamento, egli smetteva di andare a cantare per lei. A Càbras, chi non sapeva cantare doveva ingaggiare altri che cantassero per lui, il che gli costava una lira per cantante e due per un suonatore di launeddas (attorno al 1930). A Càbras, che è il paese da cui proviene quasi tutto il mio materiale, la serenata è di solito cantata con l'accompagnamento delle launeddas, benché sia ammesso ogni genere di musica affascinante. E' soprattutto il sabato sera che i giovani si mettono in moto, quando i pastori hanno lasciato il gregge in custodia ai giovani guardiani e sono scesi al paese: un gruppo di amici decide di uscire a cantare, dopo la chiusura della bettola, intorno alle undici, e se ne vanno in giro, da una ragazza all'altra a fare le serenate, spesso per parecchie ore.

Una serenata con launeddas è costruita secondo regole ben definite: all'inizio si canta per quindici o venti minuti rivolgendo alla ragazza frasi che ne elogiano le virtù e la bellezza, tutti coloro che hanno una bella voce contribuiscono alla canzone con qualche strofa. Questa parte della serenata è cantata con la formula melodica del ritmo libero 1 e termina con la dichiarazione del nome dell'innamorato, che non è enunciato direttamente, ma è intrecciato tra le parole del testo, così che la ragazza deve stare piuttosto attenta per capirlo. Poi si fa una pausa, si beve un bicchiere di vino o di birra e nel frattempo il suonatore può riprendere fiato. La seconda parte della serenata non è diretta alla ragazza, ma ai suoi genitori, per chiedere scusa del disturbo causato. Questa è chiamata *sa lavàntza* ed è cantata con la formula 4×4/4.

Una serenata cabrarese non si deve immaginare come una scena di Romeo e Giulietta, cioè Giulietta su un balcone e Romeo sotto, nella strada, di fronte a lei, con il suonatore di launeddas e gli amici migliori qualche passo dietro di lui. Alle ragazze era rigorosamente proibito reagire in qualche modo; il giorno dopo avrebbero potuto palesare con uno sguardo o con un cenno che quanto era successo era stato di loro gradimento, ma niente di più. Durante la serenata però dovevano restare dietro le imposte chiuse, solo in qualche paese era permesso dimostrare di aver gradito la serenata accendendo la luce

della camera. I ragazzi sapevano che nessuno li osservava, e generalmente si sedevano sui gradini della porta di casa con le spalle al muro, il suonatore stava al centro e tutti avevano una bella scorta di vino o birra tra le gambe (*foto III*). Se i giovani si comportavano bene, era improbabile che la famiglia della ragazza interferisse, ma doveva inevitabilmente sopportare il disturbo di essere svegliata frequentemente da un languido cantante accompagnato da ronzanti launeddas, quando c'erano in casa ragazze da marito. Se al padre piaceva il corteggiatore, poteva anche accadere che invitasse i giovani a entrare per offrirgli un caffè o un bicchiere di vino. Naturalmente è proibito disturbare la quiete pubblica in questo modo di notte, e se per caso passa un carabiniere, le launeddas vengono sequestrate e i colpevoli sono multati ciascuno di cinquecento lire. C'erano cantanti a Càbras che orgogliosamente esibivano le ricevute delle pesanti multe pagate, e si raccontava che una volta un carabiniere era stato esonerato dal servizio, perché, mentre una notte faceva i suoi giri di ronda, avendo incontrato un gruppo di giovani che cantavano una serenata, anziché prendere i loro nomi per multarli per disturbo della quiete pubblica, si era unito alla comitiva e aveva cantato anche lui.

Nei paesi dell'area dei suonatori professionisti raramente le serenate erano accompagnate dalle launeddas. A Villapùtzu era del tutto raro che si facessero serenate; e nella Trexènta, secondo Dionigi Burranca, lo strumento non era usato molto a questo scopo a causa degli alti compensi che i suonatori richiedevano per la loro partecipazione.

Le serenate, col rilassarsi della rigida morale sessuale, vanno scomparendo. Un giovane non si metterà a cantare sotto la finestra di una ragazza, quando lei è stata appena vista tornare a casa dal cinema. Ma il sentimento romantico non è morto del tutto. A Càbras ho sentito che molte ragazze avevano espresso il loro disappunto di non essere più corteggiate come si usava prima. Il giovane suonatore di launeddas che mi aveva fatto questa confidenza, stava appunto accordando il suo strumento per poter accompagnare i suoi amici a svegliare e a incantare ancora una volta, con le loro canzoni seducenti, le belle ragazze, come avevano fatto in passato i loro genitori.

CAPITOLO VI

Marce e brani religiosi

Descrizione generale

Descriveremo in questo capitolo l'ultimo genere del repertorio musicale delle launeddas, trattando di un gruppo di marce e pezzi di assolo che si eseguivano per dare lustro a varie occasioni di festa, sia profane sia, soprattutto, religiose. Esse erano:

1. l'Elevazione dell'Ostia durante la Messa, in cui si suona un piccolo inno chiamato *sa pastorèlla*;

2. le processioni religiose, nelle quali la statua del santo è accompagnata da uno o due suonatori *(foto XXIII-XXIV)*;

3. i cortei di carattere laico, fatti per esempio per raccogliere, andando di casa in casa, offerte per organizzare la sagra di un santo o, come nei tempi passati, i doni per il suonatore;

4. i cortei nuziali.

Ci sono differenze da paese a paese per quanto concerne il numero dei pezzi musicali impiegati nelle occasioni sopra elencate. A Càbras esiste un solo pezzo usato universalmente, sia per l'Elevazione dell'Ostia che in qualsiasi genere di processione festiva (*es. 67, pag. 143* ed *es. 68, pag. 145*). Nel Campidano di Cagliari e nella Trexènta, se ci dobbiamo riferire al materiale fornito da Dionigi Burranca e da Efisio Cadoni, c'è un pezzo che si suona esclusivamente all'Elevazione dell'Ostia (*es. 63, pag. 138* ed *es. 65, pag. 141*), e un altro che si esegue nelle processioni, sia religiose sia laiche (*es. 64, pag. 140* ed *es. 66, pag. 142*).

La tradizione più ricca si trova a Villapùtzu, dove si suonano quattro pezzi distinti, rispettivamente, all'Elevazione dell'Ostia (*es. 60, pag. 134*), nelle processioni religiose (*es. 58, pag. 130*), nei cortei di natura laica (*es. 61, pag. 135*) e nei cortei nuziali (*es. 62, pag. 137*).

Il suonatore assunto a Villapùtzu per uno sposalizio doveva suonare questi pezzi nelle seguenti occasioni: prima egli doveva accompagnare il corteo dalla casa dello sposo alla casa della sposa suonando la marcia laica, poi, suonando la marcia nuziale, doveva accompagnare la coppia e il corteo in chiesa; dopo la cerimonia la famiglia dello sposo accompagnava i novelli sposi nella casa dove dovevano andare a vivere, seguiti dal suonatore di launeddas che suonava la marcia nuziale.

La coppia allora restava sola e non le era permesso di lasciare la casa fino al giorno successivo; ma quelli che avevano seguito il corteo giravano per le strade del paese raccogliendo doni, accompagnati dal suonatore che ora eseguiva la marcia laica. Quindi c'era il pranzo nelle due case separatamente; dopo il pranzo la famiglia della sposa riceveva la visita della famiglia dello sposo e tutti insieme poi si recavano a piedi a casa della coppia per festeggiarla; in entrambe le occasioni erano seguiti dal suonatore che eseguiva la marcia laica. Va da sé che a questo punto il suonatore doveva suonare musica da ballo per tutta la notte.

Caratteristiche musicali

Sotto l'aspetto musicale, le marce e gli assolo religiosi formano un gruppo di brani eterogenei che non si possono descrivere come un singolo, coerente sistema musicale, pur avendo in comune alcune caratteristiche, specialmente per quanto concerne la struttura formale e il materiale tematico, che gli conferiscono una unità stilistica complessiva.

La struttura globale ricorda quella delle forme di ballo primitive, dato che ciascun pezzo consiste di alcune frasi liberamente mischiate e ripetute all'infinito. Nella maggior parte dei pezzi le varianti si raggruppano intorno a due o tre frasi tematicamente differenti, una delle quali può essere sentita come più importante rispetto alle altre e ha la funzione di frase-tipo del pezzo. Ammettendo l'implicita e inevitabile soggettività, possiamo dividere i singoli pezzi in tali gruppi di varianti, come di seguito indicato:

es. 58. La frase-tipo è suonata nelle frasi 1, 11 e 18. Diverse varianti di questa frase si trovano nelle frasi 2-6, 10 e 12-17. Una frase supplementare, senza legami tematici con la frase-tipo, è suonata in differenti versioni nelle frasi 7-9 e 19-20.

es. 59. Il pezzo ha una sola frase.

es. 60. Le frasi 1, 2 e 4 sono versioni della frase-tipo. La frase 3 funziona come frase supplementare.

es. 61. Le frasi 1 e 2 si possono considerare come versioni della frase-tipo, di cui vengono formate due diverse varianti nelle frasi 7 e 8. Altre due frasi tematicamente distanti dalla frase-tipo ricorrono rispettivamente nelle frasi 3 e 6, e 4 - 5.

es. 62. La frase-tipo appare in varie versioni nelle frasi 1-4 ed è anche la base della 6, mentre la 5 è una frase supplementare.

es. 63. Tutte le frasi sono varianti della stessa frase.

es. 64. Tutte le frasi sono varianti della stessa frase.

es. 65. Le frasi 1-4 sono varianti della frase-tipo, mentre la 5 è una frase supplementare.

es. 66. Tutte le frasi sono varianti della stessa frase.

es. 67 e 68. Questi due esempi caratterizzano due versioni del pezzo usato a Càbras eseguito da due suonatori di launeddas. Troviamo una frase-tipo in 67/1, 2 e 5 che corrisponde a 68/1, 2 e 4. Le restanti frasi cadono all'interno di due gruppi: 67/3 che non ha controparte nell'es. 68, e 67/4, 7 e 8 che corrisponde al 68/3.

Per quanto concerne *forma della frase, struttura del motivo* e *tempo*, c'è una sorprendente varietà che si può analizzare meglio come segue:

in sette pezzi su dieci una frase consiste di tre motivi comparabili ai due elementi principali e alla serrada di una noda di musica da ballo. Questi sette pezzi possono essere ulteriormente suddivisi in quattro gruppi, secondo il ritmo e il tempo dei singoli motivi:

1. Quattro battute di 3/4. Pastorella di Villapùtzu, es. 60, pag. 134.

2. Due battute di 4/4. Marcia laica di Villapùtzu, es. 61, pag. 135. Marcia della Trexènta, es. 64, pag. 140. Pastorella del Campidano di Cagliari es. 65, pag. 141. Questi tre pezzi ricordano anche ciascun altro sotto altri aspetti.

3. Una battuta di 3/2. Marcia nuziale di Villapùtzu, es. 62, pag. 137.

4. Due battute di 3/4, ma molte irregolarità. Pastorella di Càbras, ess. 67 e 68, pagg. 143 e 145.

Nei restanti brani troviamo due forme:

1. Quattro motivi consistenti ciascuno di quattro battute in 3/4. Marcia del Campidano di Cagliari, es. 66, pag. 142.

Fig. 59

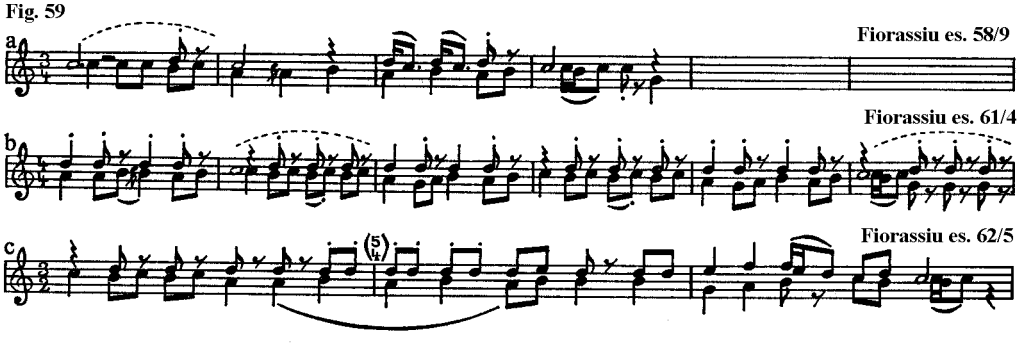
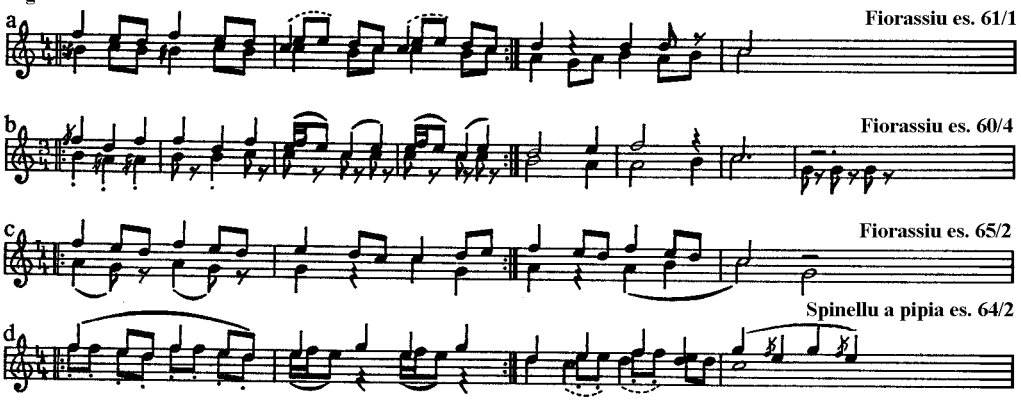


Fig. 60



2. Una frase consistente di quattro battute in 3/4 senza suddivisioni entro unità di motivo più piccole. Processione religiosa di Villapùtzu, es. 58, pag. 130. Pastorella della Trexènta, es. 63, pag. 138.

Sotto la varietà di forme è possibile discernere un certo grado di uniformità nel materiale tematico illustrato nelle *figg. 59-61*, dove vengono confrontate frasi che si conformano allo stesso modello melodico.

Nella *fig. 59* si può vedere un modello che si trova solo nel materiale di Villapùtzu, caratterizzato da movimenti plagali tra sesta e tonica. Questo può benissimo essere ispirato da nodas della musica da ballo. I due modelli che si trovano nelle *figg. 60* e *61* hanno una distribuzione più ampia e si è tentati di considerarli come le ultime tracce identificabili di un fondamento tematico che un tempo era comune all'intera tradizione, sebbene quest'ipotesi sia in qualche modo invalidata dal fatto che le frasi corrispondenti a questi modelli non sono sempre quelle che hanno una posizione tematicamente dominante nei singoli esempi. Entrambi i modelli non sono mai presenti insieme nello stesso pezzo. Il modello mostrato nella *fig. 60* ricorre esclusivamente nelle frasi degli *ess. 60, 61, 64* e *65*, quello della *fig. 61* negli *ess. 58, 62, 63, 67* e *68*.

Variazioni all'interno della tradizione

Le differenze individuali d'esecuzione sono del tutto insignificanti, pur essendo alquanto più spiccate a Càbras che nell'area dei professionisti, probabilmente poiché ivi

Fig. 61

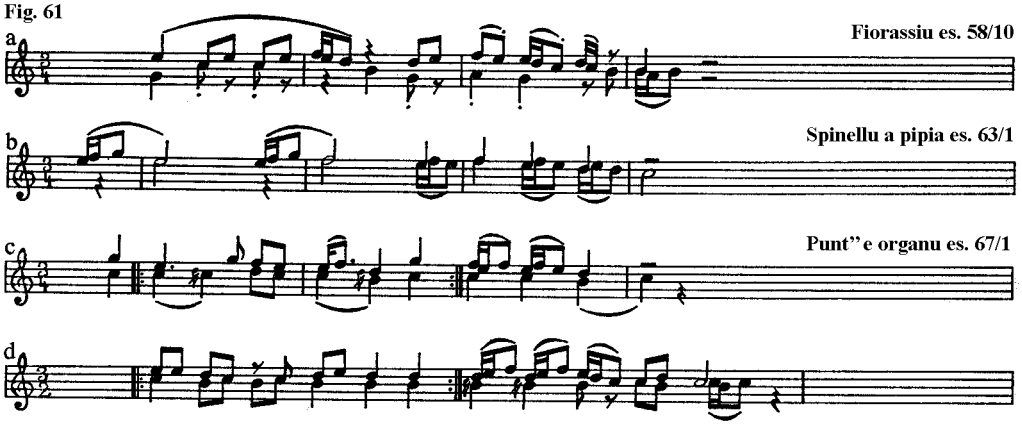
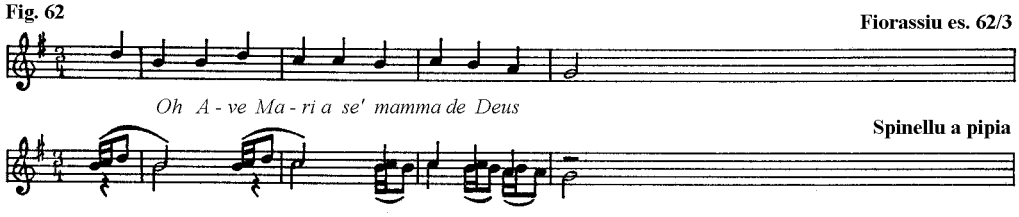


Fig. 62



la pastorella è considerata proprietà privata del suonatore di launeddas proprio come le nodas della musica da ballo, mentre nessuna gelosia limita la libertà d'insegnamento e di trasmissione di una musica così semplice nell'area dei professionisti. Per Càbras si possono confrontare gli *ess. 67* e *68*, registrati rispettivamente con Giovanni Lai e Peppino Canu. Nell'area professionale confrontare le esecuzioni di due suonatori cresciuti nella stessa tradizione paesana è stato possibile soltanto a Villapùtzu, dove ebbi l'opportunità di registrare la maggior parte dei pezzi sia con Antonio Lara che con Aurelio Porcu, le cui versioni sono così simili che non ho trovato nessuna ragione di includere i singoli pezzi con più di una registrazione.

Le differenze nel repertorio, da una regione all'altra, sono cospicue. Perciò vi è solo un esempio nel mio materiale di un pezzo che ricorre in più di un paese: è il brano eseguito come marcia a Villapùtzu (*es. 61*), e che mi fu indicato come marcia da Burranca (*es. 64*) e come pastorella da Efisio Cadoni (*es. 65*). A questo proposito si dovrebbe anche ricordare che il pezzo che si suona oggi a Villapùtzu nelle processioni religiose (*es. 58*) è stato introdotto in questo paese non prima dell'inizio di questo secolo, come asserisce Antonio Lara che ancora ricorda "la vecchia processione" di quando era giovane (*es. 59*).

Origine

Le marce e gli assolo religiosi sardi hanno corrispondenti nel repertorio della musica religiosa popolare in molte parti d'Italia e pro-

babilmente derivano da un'antica liturgia, ma questo è un problema che lascerò agli specialisti del campo. A questo proposito, può essere interessante un'informazione datami da Dionigi Burranca, cioè che alcuni di questi pezzi erano originariamente usati per accompagnare gli inni che si cantavano nelle processioni. Così egli ricordava che in Trexènta la pastorella era usata per accompagnare l'Ave Maria, come è mostrato nella *fig. 62*.

L'impressione generale è che le marce e gli assolo religiosi, come oggi li conosciamo, non sembrano risalire indietro nel tempo oltre alcune centinaia di anni, il che naturalmente non significa che l'uso delle launeddas come strumento liturgico non possa essere molto più antico. La natura in parte fallica, in parte ermafrodita della prima raffigurazione delle launeddas, il famoso bronzetto nuragico del Museo Archeologico di Cagliari, (*foto XXVII*) lascia supporre che lo strumento già in questo primo periodo fosse associato a un culto religioso. Devo comunque mettere in guardia dall'avanzare ipotesi di troppo lunga portata sulla continuità storica di questa funzione dello strumento, dato che le testimonianze a mia disposizione sono estremamente deboli [1)]. Si dovrebbe anche mettere in rilievo che a memoria d'uomo i pezzi religiosi suonati con le launeddas sono stati considerati come una parte completamente subordinata del repertorio dello strumento.

Considerazioni sui brani

Le marce e gli assolo religiosi hanno un loro posto ben definito nella liturgia della Chiesa Cattolica e solo leggermente sfiorano altri aspetti della vita del paese.

Un suonatore di launeddas riceveva un compenso di circa 50 lire per suonare in uno sposalizio verso il 1910, e oggi può ottenerne da 3.000 a 5.000, e una somma simile la riceve per suonare in una processione. La tradizione di avere la statua del santo accompagnata da un suonatore di launeddas nelle sagre è seguita fedelmente con grande tenacia in molti paesi, ma per la musica in sé stessa c'è ben poco o addirittura nessun entusiasmo. Questo atteggiamento sembra fosse diverso nei tempi passati, quando le launeddas fornivano l'unica musica strumentale che si potesse ordinariamente sentire in un paese della Sardegna meridionale. Così Felix Karlinger riferisce che i suonatori di launeddas riservavano uno dei loro cuntzertus esclusivamente all'uso religioso [2)] e i vecchi di Càbras mi riferirono che nella loro giovinezza un prete aveva proibito a un certo suonatore di launeddas, Su Bricchi, di suonare in chiesa, perché la sua musica era così potente che egli non riusciva a concentrarsi nella lettura della Messa, e talvolta i fedeli avevano la sensazione che il tetto della chiesa crollasse.

L'atteggiamento della Chiesa verso l'uso delle launeddas nelle cerimonie religiose, sembra essere di una certa condiscendenza e di non interferenza. Lo strumento è tollerato come strumento liturgico, e spetta al prete del paese decidere se debba accordare a un suonatore il permesso di accompagnare la processione ed eventualmente suonare la pastorella durante la Messa in una sagra. Nella tradizione popolare esiste, comunque, una leggenda che conferma questa funzione delle launeddas e nello stesso tempo conferisce un certo carattere di onestà al suonatore professionista. A questa leggenda oggi non si presta più fede, ma appena cinquant'anni fa può essere stata presa ancora sul serio. Pasquale Erriu infatti mi riferì che quando era ragazzo e voleva diventare suonatore professionista i suoi genitori, contrari a tale scelta, furono persuasi ad accondiscendere a questo desiderio da uno zio, il quale tra gli altri argomenti aggiunse anche il fatto che Cristo

stesso aveva benedetto lo strumento. La leggenda che qui riporto è la trascrizione di una intervista fatta ad Aurelio Porcu:

"... Una volta, che passavo per Tertenìa, vedo un vecchio con la barba lunga seduto al sole che mi chiede:

- Che sei, un suonatore?

- Sì.

- Dove stai andando?

- Sto cercando gli *obrièri* che organizzano la festa, per andare a suonare alla festa di San Sebastiano.

E il vecchio:

- Se sei suonatore, mi sai dire perché si mette la cera sulle launeddas?

- Beh, la cera si mette per la tonalità, per accordarla insomma.

- No, allora non sei suonatore, perché devi sapere che in passato le launeddas si accordavano toccandole con la punta di un coltello, facendo più leggere le ance finché non fossero accordate. E questo l'aveva escogitato il diavolo per poter incantare la Madonna e portarle via il figlio, sicché la Madonna … il diavolo si è messo a suonare e la Madonna passando ha sentito questo strumento e mentre ascoltava è rimasta incantata e ha perso le tracce del figlio e ha trascurato ancor più di trovarlo. Quando poi lo ha incontrato, il figlio le ha detto: Come mai questo ritardo, mamma?

E ha risposto … dice: Sono rimasta incantata a sentire questo strumento che suonavano in cima a una montagna.

Ah, quello era il diavolo. Vuoi vedere che il diavolo non lo suonerà più?

E che gli fai, figlio mio?

Io gli metto la cera benedetta e vedrai che il diavolo si ritirerà e non suonerà più questo strumento.

Va bene.

Allora Gesù ha messo la cera benedetta sulle launeddas, il diavolo ha visto questa cera benedetta, ha buttato via le canne e non le ha più volute. Allora Nostra Signora ha detto:

- Sarai apprezzato e non ne trarrai beneficio. Infatti è vero che il suonatore è sempre povero e non è mai riuscito ad arricchirsi" [3]. *(n. d. r. 8).*

APPENDICE I

Misurazioni delle launeddas

A. STRUMENTI MISURATI

Tutte le misure sono in centimetri. Quando è stato possibile le seguenti misure sono state prese su ciascuno strumento:

Bocchino

Lunghezza. (L): dall'estremità alta del bocchino al bordo superiore della canna principale. *Diametro interno* (DI): per questa, come per tutte le misure di diametri interni, bisogna tenere presente che la canna può aver avuto una forma irregolare, in tal caso viene dato un valore medio senza altra indicazione. *Innesto nella canna principale* (Inn.): nei casi in cui la canna sia stata tagliata obliquamente, si dà il valore medio tra la parte più lunga e quella più corta dell'innesto.

Ancia

Lunghezza (L): questa misura deve essere considerata con attenzione, dato che generalmente è impossibile individuare l'esatto punto in cui finisce la linguetta e inizia il bocchino. Ho sempre tenuto presente l'importanza acustica di questa misura, ma non c'è stato niente da fare. *Larghezza* (Lar.): sempre presa nella parte libera della linguetta. *Distanza dall'estremità libera dell'ancia al bordo superiore della canna principale (Dist.).*

Canna

Lunghezza (L). *Diametro interno* (DI): sul tumbu questo è dato per l'estremità distale sia della sezione inferiore (s.i.) sia della sezione superiore (s.s.). Nelle canne melodiche è stata presa nell'estremità inferiore (e.i.), e nel caso in cui il bocchino poteva essere rimosso, anche nell'estremità superiore (e.s.), quando questo non era stato smussato internamente o stretto da una ghiera di legno. *Diametro esterno* (DE): sulle canne melodiche questa misura è stata presa tra i due fori centrali.

Fori

Questi sono stati misurati dall'estremità superiore della canna all'estremità superiore del foro, e si dà di ciascuno di essi la lunghezza (L) e la larghezza (Lar). *L'arrefinu* (Arref.) è stato misurato con la cera (c.c.) e senza (s.c.); in molti casi ne erano totalmente privi quando gli strumenti sono stati misurati.

1. Mediana in LA

Costruita dall'anziano costruttore Giuseppe Carta, Cabras, *(foto XXXc) Museo Nazionale di Danimarca, Collezione Danese, Storia Moderna, 8011/1958 Italia*. Si noti che la mancosedda, come è tipico dell'antico modo cabrarese di costruire le launeddas, ha solo quattro fori, e pertanto lo strumento non può essere usato per suonare la mediana a pipia.

Tumbu

Bocchino	L	7,64	DI	0,38			Inn.	2,10
Ancia	L	3,51	Lar	0,56			Dist.	3,41
Canna	L	65,70	DI	s.i. 1,09	s.s.	0,70		

Mancosa manna

Bocchino	L	5,68	DI	0,35			Inn.	1,05
Ancia	L	3,12	Lar	0,40			Dist.	2,08
Canna	L	41,70	DI	e.i. 0,80	e.s.	0,52	DE	1,15
Foro 1	*mi'*		19,10		L	0,48	Lar	0,30
Foro 2	*re'*		22,66		L	0,52	Lar	0,30
Foro 3	*do#'*		25,85		L	0,45	Lar	0,30
Foro 4	*si*		28,84		L	0,45	Lar	0,30
Arref. s.c.	*la*		34,13		L	1,84	Lar	0,27

Mancosedda

Bocchino	L	6,23					Inn.	0,97
Ancia	L	2,66	Lar	0,41			Dist.	3,92
Canna	L	34,50	DI	e.i. 0,67	e.s.	0,68	DE	1,05
Foro 1	*do#"*		6,75		L	0,43	Lar	0,33
Foro 2	*si'*		9,50		L	0,48	Lar	0,26
Foro 3	*la'*		11,78		L	0,43	Lar	0,27
Foro 4	*sol#'*		14,52		L	0,54	Lar	0,29
Arref. s.c.	*mi'*		20,47		L	1,55	Lar	0,20

2. Mediana in SIb

La loba è stata costruita dal costruttore Giovanni Locci; le due mancoseddas, dal costruttore Peppi Melis di Villamàr. *Foto XXXb, Museo Nazionale di Danimarca, Collezione Danese, Storia Moderna, 8006/1958 Italia.*

Tumbu

Bocchino	L	6,36	DI	0,49			Inn.	1,18
Ancia	L	3,51	Lar	0,42			Dist.	2,25
Canna	L	70,10	DI	s.i. 1,34	s.s.	1,19		

Mancosa manna

Bocchino	L	5,51	DI	0,45		Inn.	2,20
Ancia	L	2,57	Lar	0,40		Dist.	2,51
Canna	L	36,00	DI	e.i. 0,70	e.s. 0,64	DE	1,13
Foro 1	*fa'*	12,43	L	0,70	Lar	0,36	
Foro 2	*mib'*	17,07	L	0,61	Lar	0,32	
Foro 3	*re*	19,52	L	0,69	Lar	0,34	
Foro 4	*do'*	22,91	L	0,43	Lar	0,25	
Arref. s.c.	*sib'*	26,51	L	3,04	Lar	0,25	

Mancosedda a

Bocchino	L	5,45	DI	0,36		Inn.	1,49
Ancia	L	2,36	Lar	0,36		Dist.	2,63
Canna	L	39,00	DI	e.i. 0,53	e.s. 0,46	DE	1,09
Foro 1	*mib"*	2,78	L	0,52	Lar	0,34	
Foro 2	*re"*	4,39	L	0,55	Lar	0,33	
Foro 3	*do'*	7,14	L	0,54	Lar	0,33	
Foro 4	*sib'*	9,77	L	0,60	Lar	0,34	
Foro 5	*la'*	11,52	L	0,54	Lar	0,35	
Arref. s.c.	*fa'*	17,61	L	1,44	Lar	0,22	

Mancosedda b

Bocchino	L	4,74	DI	0,37		Inn.	1,11
Ancia	L	2,14	Lar	0,33		Dist.	2,28
Canna			DI	e.i. 0,54			
Foro 1	*mib"*	2,86	L	0,49	Lar	0,30	
Foro 2	*re"*	4,50	L	0,61	Lar	0,31	
Foro 3	*do"*	7,19	L	0,60	Lar	0,33	
Foro 4	*sib'*	9,88	L	0,54	Lar	0,33	
Foro 5	*la'*	11,62	L	0,50	Lar	0,30	
Arref. s.c.	*fa'*	17,57	L	1,72	Lar	0,21	

3. Mediana in DO

Realizzata da Antonio Lara, Villapùtzu. Collezione personale dell'Autore.

Tumbu

Bocchino	L	6,69	DI	0,54		Inn.	1,45
Ancia	L	2,74	Lar	0,45		Dist.	3,12
Canna	L	62,50	DI	s.i. 1,1	s.s. 0,90		

Mancosa manna

Bocchino	L	5,86	DI	0,44		Inn.	1,33
Ancia	L	1,85	Lar	0,38		Dist.	3,15
Canna	L	30,40	DI	e.i. 0,62		DE	1,23
Foro 1	*sol'*	9,84	L	0,58	Lar	0,35	
Foro 2	*fa'*	13,44	L	0,60	Lar	0,33	
Foro 3	*mi'*	16,52	L	0,55	Lar	0,32	
Foro 4	*re'*	20,13	L	0,52	Lar	0,30	
Arref. s.c.	*do'*	24,56	L	1,00	Lar	0,27	
Arref. c.c.		24,90					

Mancosedda

Bocchino	L	4,89	DI	0,42		Inn.	1,20
Ancia	L	1,75	Lar	0,35		Dist.	2,58
Canna	L	27,60	DI	e.i. 0,67	e.s. 0,59	DE	0,88
Foro 1	*fa"*	1,80	L	0,45	Lar	0,29	
Foro 2	*mi"*	3,52	L	0,48	Lar	0,29	
Foro 3	*re"*	5,67	L	0,49	Lar	0,30	
Foro 4	*do"*	8,09	L	0,54	Lar	0,28	
Foro 5	*si'*	9,72	L	0,41	Lar	0,27	
Arref. s.c.	*sol'*	15,27	L	0,95	Lar	0,23	
Arref. c.c.		15,64					

4. Mediana in DO

Costruita da Pasquale Erriu, Cagliari. Collezione dell'Autore.

Tumbu

Bocchino	L	6,92					
Ancia	L	3,35	Lar	0,44		Dist.	2,70
Canna	L	62,20	DI	s.i. 1,32	s.s. 1,08		

Mancosa manna

Bocchino	L	5,70					
Ancia	L	2,28	Lar	0,36		Dist.	2,67
Canna	L	33,00	DI	e.i. 0,69		DE	1,22
Foro 1	*sol'*	9,61	L	0,64	Lar	0,34	
Foro 2	*fa'*	13,62	L	0,68	Lar	0,36	
Foro 3	*mi'*	16,17	L	0,45	Lar	0,33	
Foro 4	*re'*	19,52	L	0,45	Lar	0,28	
Arref. s.c.	*do'*	23,41	L	1,96	Lar	0,19	

Mancosedda

Bocchino	L	4,43	DI	0,35		Inn.	1,12
Ancia	L	1,60	Lar	0,26		Dist.	2,07
Canna	L	36,00	DI	e.i. 0,55	e.s. 0,52	DE	0,93
Foro 1	*fa"*	2,09	L	0,48	Lar	0,31	
Foro 2	*mi"*	3,85	L	0,59	Lar	0,30	
Foro 3	*re"*	6,01	L	0,53	Lar	0,33	
Foro 4	*do"*	8,64	L	0,61	Lar	0,31	
Foro 5	*si'*	10,40	L	0,63	Lar	0,34	
Arref. s.c.	*sol'*	15,84	L	0,91	Lar	0,25	
Arref. c.c.		16,53					

5. Mediana in RE

Realizzata dal costruttore Peppi Melis, di Villamàr. *Foto XXXa, Museo Nazionale di Danimarca, Collezione Danese, Storia Moderna, 8007/1958 Italia.*

Tumbu

Bocchino	L	7,02	DI	0,51		Inn.	2,08
Ancia	L	4,05	Lar	0,45		Dist.	2,55
Canna	L	56,70	DI	s.i. 1,20	s.s. 1,03		

Mancosa manna

Bocchino	L	5,60	DI	0,43		Inn.	1,46
Ancia	L	2,55	Lar	0,40		Dist.	2,58
Canna	L	32,20	DI	e.i. 0,65	e.s. 0,63	DE	1,13
Foro 1	*la'*	9,96	L	0,58	Lar	0,29	
Foro 2	*sol'*	13,63	L	0,65	Lar	0,32	
Foro 3	*fa#'*	15,92	L	0,63	Lar	0,34	
Foro 4	*mi'*	19,18	L	0,42	Lar	0,31	
Arref. s.c.	*re'*	22,75	L	1,80	Lar	0,20	

Mancosedda

Bocchino	L	4,90	DI	0,36		Inn.	1,47
Ancia	L	1,98	Lar	0,31		Dist.	2,65
Canna	L	31,80	DI	e.i. 0,50		DE	0,93
Foro 1	*sol"*	1,30	L	0,48	Lar	0,29	
Foro 2	*fa#"*	2,58	L	0,50	Lar	0,24	
Foro 3	*mi"*	4,57	L	0,51	Lar	0,27	
Foro 4	*re"*	6,87	L	0,52	Lar	0,31	
Foro 5	*do#''*	8,19	L	0,52	Lar	0,39	
Arref. s.c.	*la'*	13,27	L	1,15	Lar	0,21	

6. Spinellu in SOL

La sezione superiore del tumbu e la mancosa manna sono opera di Peppi Sanna dell'inizio di questo secolo. La mancosedda, la sezione inferiore del tumbu e il suo bocchino sono stati rifatti da Dionigi Burranca. Lo strumento è di proprietà di Dionigi Burranca, Ortacèsus.

Tumbu

Bocchino	L	6,69					
Ancia	L	3,78	Lar	0,44		Dist.	2,46
Canna	L	85,70	DI	s.i. 1,38	s.s. 1,12		

Mancosa manna

Bocchino	L	4,98					
Ancia	L	1,83	Lar	0,32		Dist.	2,33
Canna	L	27,50	DI	e.i. 0,47		DE	1,15
Foro 1	*re"*	4,50	L	0,67	Lar	0,34	
Foro 2	*do"*	7,30	L	0,47	Lar	0,26	
Foro 3	*si'*	9,04	L	0,56	Lar	0,36	
Foro 4	*la'*	11,72	L	0,59	Lar	0,34	
Arref. s.c.	*sol'*	14,57	L	1,93	Lar	0,20	
Arref. c.c.		14,99					

Mancosedda

Bocchino	L	5,21					
Ancia	L	2,28	Lar	0,37		Dist.	2,53
Canna	L	43,00	DI	e.i. 0,57		DE	1,04
Foro 1	*do"*	4,11	L	0,56	Lar	0,33	
Foro 2	*si'*	5,82	L	0,60	Lar	0,32	
Ho1e 3	*la'*	9,06	L	0,57	Lar	0,34	
Foro 4	*sol'*	12,50	L	0,60	Lar	0,33	
Foro 5	*fa#'*	14,71	L	0,53	Lar	0,34	
Arref. s.c.	*re'*	22,60	L	1,63	Lar	0,25	

7. Spinellu in SOL

Loba realizzata dal costruttore Peppi Melis, Villamàr. *Foto XXX f. Museo Nazionale di Danimarca, Collezione Danese, Storia Moderna, 8008/1958 Italia.*

Tumbu

Bocchino	L	6,86	DI	0,52		Inn.	1,14
Ancia	L	3,93	Lar	0,53		Dist.	2,34
Canna	L	84,50	DI	s.i. 1,20	s.s. 1,10		

Mancosa manna

Bocchino	L	4,98	DI	0,48		Inn.	2,50
Ancia	L	2,23	Lar	0,35		Dist.	2,39
Canna	L	36,00	DI	e.s. 0,60	e.i. 0,62	DE	1,27
Foro 1	*re"*	4,79	L	0,58	Lar	0,35	
Foro 2	*do"*	7,62	L	0,54	Lar	0,36	
Foro 3	*si'*	9,29	L	0,57	Lar	0,38	
Foro 4	*la'*	12,15	L	0,53	Lar	0,37	
Arref. s.c.	*sol'*	15,30	L	1,18	Lar	0,22	

8. Mancosedda per spinellu in SOL

Realizzata da Pasquale Erriu per la loba n. 7. *Foto XXX f. Museo Nazionale di Danimarca, Collezione Danese, Storia Moderna, 8009/1958 Italia.*

Foro 1	*do"*	3,76	L	0,55	Lar	0,30	
Foro 2	*si'*	5,59	L	0,58	Lar	0,30	
Foro 3	*la'*	8,70	L	0,59	Lar	0,30	
Foro 4	*sol'*	11,90	L	0,60	Lar	0,31	
Foro 5	*fa#'*	14,20	L	0,58	Lar	0,30	
Arref. s.c.	*re'*	20,07	L	2,42	Lar	0,21	

9. Mancosedda per fiuda bagadia in SOL

Realizzata dal costruttore Peppi Melis, Villamàr, per la loba n. 7. *Foto XXX f. Museo Nazionale di Danimarca, Collezione Danese, Storia Moderna, 8008/1958 Italia.*

Bocchino	L	4,23	DI	0,39		Inn.	1,12
Ancia	L	1,66	Lar	0,25		Dist.	1,98
Canna	L	36,10	DI	e.i. 0,48	e.s. 0,51	DE	0,94
Foro 1	*sol"*	2,24	L	0,50	Lar	0,26	
Foro 2	*fa#"*	3,70	L	0,54	Lar	0,26	
Foro 3	*mi"*	5,70	L	0,54	Lar	0,24	
Foro 4	*re"*	7,75	L	0,58	Lar	0,24	
Arref. s.c.	*si'*	11,93	L	1,12	Lar	0,19	

10. Mancosa manna per spinellu in SOL

Realizzata da Pasquale Erriu. Di proprietà di Pasquale Erriu, Cagliari.

Foro 1	*re"*	4,21	L	0,55	Lar	0,33	
Foro 2	*do"*	7,37	L	0,54	Lar	0,33	

Foro 3	*si'*	9,09	L 0,57	Lar	0,31
Foro 4	*la'*	12,09	L 0,49	Lar	0,27
Arref. s.c.	*sol'*	15,35	L 1,55	Lar	0,20

11. Moriscu in LA

Tumbu e mancosa manna appartengono alla mediana costruita dall'anziano costruttore di Cabras, Domenicu Madeddu. Per la costruzione della mancosedda, *vedi pag. 22. Foto XXXd, Museo Nazionale di Danimarca, Collezione Danese, Storia Moderna, 8010/1958 Italia*.

Tumbu

Bocchino	L	10,42	DI	0,59		Inn.	0,90
Ancia	L	4,32	Lar	0,59		Dist.	5,41
Canna	L	73,50	DI	s.i. 1,31	s.s. 0,92		

Mancosa manna

Bocchino	L	5,07	DI	0,30		Inn.	0,64
Ancia	L	2,27	Lar	0,28		Dist.	2,51
Canna	L	31,80	DI	e.i. 0,57		DE	0,91
Foro 1	*do#"*	5,23	L	0,54	Lar	0,25	
Foro 2	*si'*	8,97	L	0,55	Lar	0,30	
Foro 3	*la'*	11,64	L	0,51	Lar	0,28	
Foro 4	*sol#'*	14,09	L	0,51	Lar	0,28	
Arref. s.c.	*mi'*	18,32	L	3,62	Lar	0,25	

Mancosedda

Bocchino	L	5,11	DI	0,30		Inn.	0,76
Ancia	L	1,84	Lar	0,27		Dist.	2,86
Canna	L	28,70	DI	e.i. 0,46		DE	0,83
Foro 1	*mi"*	4,07	L	0,39	Lar	0,22	
Foro 2	*re"*	5,88	L	0,39	Lar	0,25	
Foro 3	*do#"*	8,47	L	0,44	Lar	0,25	
Foro 4	*si'*	11,23	L	0,47	Lar	0,26	
Arref. s.c.	*la'*	14,37					

12. Fiorassiu in SIb

Realizzato da Antonio Lara, Villapùtzu. *Foto XXXIe, Museo Nazionale di Danimarca, Collezione Danese, Storia Moderna, 8005/1958 Italia.*

Tumbu

Bocchino	L	6,40					
Ancia	L	3,48	Lar	0,48		Dist.	2,20
Canna	L	72,20	DI	s.i. 1,30	s.s. 0,94		

Mancosa manna

Bocchino	L	5,67	Inn.	1,70			
Ancia	L	2,41	Lar	0,40		Dist.	2,86
Canna	L	32,00	DI	e.s. 0,66	e.i. 0,62	DE	1,16
Foro 1	*sib'*	6,81	L	0,63	Lar	0,27	
Foro 2	*la'*	8,95	L	0,54	Lar	0,30	
Foro 3	*sol'*	12,29	L	0,44	Lar	0,29	
Foro 4	*fa'*	15,58	L	0,31	Lar	0,29	
Arref. s.c.	*re'*	21,77	L	1,51	Lar	0,26	

Mancosedda

Bocchino	L	4,51	DI	0,45		Inn.	1,96
Ancia	L	2,10	Lar	0,35		Dist.	2,08
Canna	L	30,50	DI	e.i. 0,64	e.s. 0,59	DE	0,96
Foro 1	*mib"*	2,71	L	0,43	Lar	0,27	
Foro 2	*re"*	4,51	L	0,50	Lar	0,29	
Foro 3	*do"*	7,00	L	0,54	Lar	0,28	
Foro 4	*sib'*	9,88	L	0,52	Lar	0,29	
Arref. s.c.	*fa'*	17,98	L	1,29	Lar	0,31	

13. Fiorassiu in SIb

Costruito da Antonio Lara, Villapùtzu. Collezione dell'autore.

Tumbu

Bocchino	L	6,88	DI	0,61		Inn.	1,54
Ancia	L	2,86	Lar	0,50		Dist.	3,27
Canna	L	72,00	DI	s.i. 1,28	s.s. 0,99		

Mancosa manna

Bocchino	L	6,09	DI	0,42		Inn.	1,44
Ancia	L	2,12	Lar	0,44		Dist.	3,31
Canna	L	34,00	DI	e.s. 0,57	e.i. 0,57	DE	1,00
Foro 1	*sib'*	6,87	L	0,50	Lar	0,28	
Foro 2	*la'*	8,88	L	0,53	Lar	0,28	
Foro 3	*sol'*	12,26	L	0,39	Lar	0,29	
Foro 4	*fa'*	15,36	L	0,43	Lar	0,29	
Arref. s.c.	*re'*	21,48	L	1,09	Lar	0,25	

Mancosedda

Bocchino	L	5,59	DI	0,38		Inn.	1,11
Ancia	L	1,94	Lar	0,34		Dist.	2,87
Canna	L	26,90	DI	e.i. 0,49		DE	0,85
Foro 1	*mib"*	2,70	L	0,52	Lar	0,26	
Foro 2	*re"*	4,53	L	0,57	Lar	0,25	
Foro 3	*do"*	7,00	L	0,50	Lar	0,25	
Foro 4	*sib'*	9,89	L	0,50	Lar	0,25	
Arref. s.c.	*fa'*	17,59	L	1,25	Lar	0,21	

14. Fiorassiu in DO

Costruito da Aurelio Porcu, Villapùtzu. Proprietà di Aurelio Porcu.

Tumbu

Bocchino	L	6,91					
Ancia	L	3,27	Lar	0,34		Dist.	3,04
Canna	L	62,00	DI	s.i. 1,28	s.s. 0,97		

Mancosa manna

Bocchino	L	5,98					
Ancia	L	2,12	Lar	0,34		Dist.	3,26
Canna	L	32,70	DI	e.i. 0,49		DE	1,10

Foro 1	*do”*	5,30	L 0,80	Lar	0,30
Foro 2	*si’*	7,25	L 0,72	Lar	0,28
Foro 3	*la’*	10,11	L 0,66	Lar	0,29
Foro 4	*sol’*	13,50	L 0,41	Lar	0,27
Arref. s.c.	*mi’*	18,44	L 2,20	Lar	0,29
Arref. c.c.		19,58			

Mancosedda

Bocchino	L 5,55				
Ancia	L 1,95	Lar 0,33		Dist.	3,07
Canna	L 34,10	DI e.i. 0,54		DE	0,98
Foro 1	*fa’*	2,05	L 0,58	Lar	0,24
Foro 2	*mi”*	3,64	L 0,60	Lar	0,27
Foro 3	*re”*	5,99	L 0,59	Lar	0,27
Foro 4	*mi”*	8,65	L 0,56	Lar	0,26
Arref. s.c.	*sol’*	16,04	L 3,34	Lar	0,20
Arref. c.c.		16,50			

15. Punt”e organu in RE

Realizzato dal costruttore Peppi Melis, Villamàr. Si noti che il tumbu è in tre sezioni. *Foto XXXIh, Museo Nazionale di Danimarca, Collezione Danese, Storia Moderna, 8004/1958 Italia*.

Tumbu

Bocchino	L 7,68	DI 0,59		Inn.	1,74
Ancia	L 4,53	Lar 0,52		Dist.	2,61
Canna	L 112,90	DI s.i. 1,5	sezione centrale 1,3		
		s.s. 1,2			

Mancosa manna

Bocchino	L 5,85	DI 0,40		Inn.	1,30
Ancia	L 2,48	Lar 0,42		Dist.	2,72
Canna	L 45,20	DI e.i. 0,80	e.s. 0,63	DE	1,27
Foro 1	*mi’*	15,81	L 0,62	Lar	0,37
Foro 2	*re’*	20,79	L 0,64	Lar	0,34
Foro 3	*do#’*	23,51	L 0,66	Lar	0,34
Foro 4	*si*	26,98	L 0,47	Lar	0,34
Arref. s.c.	*la*	31,65	L 1,44	Lar	0,25

Mancosedda

Bocchino	L 5,25	DI 0,38		Inn.	1,95
Ancia	L 2,27	Lar 0,40		Dist.	2,32
Canna	L 43,60	DI e.i. 0,66	e.s. 0,62	DE	1,16
Foro 1	*la’*	9,76	L 0,61	Lar	0,35
Foro 2	*sol’*	13,58	L 0,56	Lar	0,34
Foro 3	*fa#’*	15,68	L 0,62	Lar	0,33
Foro 4	*mi’*	18,87	L 0,49	Lar	0,36
Arref. s.c.	*re’*	23,61	L 1,11	Lar	0,25

16. Punt”e organu in FA

Le canne per le mancosas sono state realizzate dal costruttore Peppi Melis, Villamàr; il bordone e i bocchini delle mancosas da Antonio Lara. Villapùtzu. *Foto XXXIg*, Collezione dell’Autore.

Tumbu

Bocchino	L 8,48	DI 0,62		Inn.	1,99
Ancia	L 3,87	Lar 0,51		Dist.	3,87
Canna	L 99,9	DI s.i. 1,10	s.s. 1,20		

Mancosa manna

Bocchino	L 6,49	DI 0,52		Inn.	1,28
Ancia	L 2,17	Lar 0,39		Dist.	3,87
Canna	L 42,50	DI e.i. 0,64		DE	1,27
Foro 1	*sol’*	10,71	L 0,62	Lar	0,33
Foro 2	*fa’*	14,75	L 0,62	Lar	0,38
Foro 3	*mi’*	17,12	L 0,61	Lar	0,35
Foro 4	*re’*	20,43	L 0,48	Lar	0,33
Arref. s.c.	*do’*	25,16	L 0,79	Lar	0,29

Mancosedda

Bocchino	L 5,40	DI 0,34		Inn.	0,83
Ancia	L 1,68	Lar 0,32		Dist.	3,03
Canna	L 37,70	DI e.i. 0,55		DE	1,03
Foro 1	*do”*	5,48	L 0,58	Lar	0,32
Foro 2	*sib’*	7,97	L 0,58	Lar	0,33
Foro 3	*la’*	10,33	L 0,60	Lar	0,34
Foro 4	*sol’*	13,15	L 0,55	Lar	0,31
Arref. s.c.	*fa’*	17,62	L 1,28	Lar	0,23

17. Punt”e organu in LA

La loba è stata realizzata da Pasquale Erriu, Cagliari; la mancosedda, dal costruttore Giovanni Locci. Di proprietà di Pasquale Erriu**.**

Tumbu

Bocchino	L 6,84				
Ancia	L 3,66	Lar 0,40		Dist.	2,53
Canna	L 77,50	DI s.i. 1,25	s.s. 1,05		

Mancosa manna

Bocchino	L 4,97				
Ancia	L 2,02	Lar 0,32		Dist.	2,35
Canna	L 34,20	DI e.i. 0,56		DE	1,20
Foro 1	*b’*	8,08	L 0,65	Lar	0,26
Foro 2	*a’*	11,43	L 0,62	Lar	0,30
Foro 3	*g#’*	13,70	L 0,62	Lar	0,29
Foro 4	*f#’*	16,83	L 0,47	Lar	0,29
Arref. s.c.	*e’*	19,37	L 0,50	Lar	0,21
Arref. c.c.		20,23			

Mancosedda

Bocchino	L 4,86				
Ancia	L 1,77	Lar 0,31		Dist.	2,45
Canna	L 34,70	DI e.i. 0,55		DE	1,03
Foro 1	*e”*	3,78	L 0,68	Lar	0,26

Foro 2	*d”*	6,79	L 0,48	Lar	0,23
Foro 3	*c#”*	8,38	L 0,60	Lar	0,23
Foro 4	*b’*	10,93	L 0,47	Lar	0,22
Arref. s.c.	*a’*	13,88	L 2,47	Lar	0,18
Arref. c.c.		14,33			

18. Punt”e organu in LA

Realizzato da Felice Pili, Santa Giusta. *Museo degli Strumenti Musicali, Copenaghen*.

Tumbu

Bocchino	L	6,93	DI	0,68		Inn.	2,79
Ancia	L	3,93	Lar	0,44		Dist.	2,17
Canna	L	77,00	DI	s.i. 1,14	s.s. 1,00		

Mancosa manna

Bocchino	L	5,46	DI	0,35		Inn.	1,52
Ancia	L	2,12	Lar	0,35		Dist.	2,11
Canna	L	33,00	DI	e.i. 0,65		DE	0,92
Foro 1	*si’*	7,91	L	0,67		Lar	0,29
Foro 2	*la’*	11,13	L	0,81	Lar	0,36	
Foro 3	*sol#’*	13,37	L	0,89	Lar	0,36	
Foro 4	*fa#’*	16,86	L	0,74	Lar	0,34	
Arref. s.c.	*mi’*	19,89	L	1,74	Lar	0,27	
Arref. c.c.		20,83					

Mancosedda

Bocchino	L	5,94	DI	0,42		Inn.	1,21
Ancia	L	2,14	Lar	0,35		Dist.	2,24
Canna	L	40,20	DI	e.i. 0,53	e.s. 0,64	DE	0,93
Foro 1	*mi”*	4,56	L	0,60	Lar	0,30	
Foro 2	*re”*	7,31	L	0,53	Lar	0,34	
Foro 3	*do#”*	9,00	L	0,70	Lar	0,36	
Foro 4	*si’*	11,84	L	0,68	Lar	0,29	
Arref. s.c.	*la’*	14,48	L	2,33	Lar	0,31	

19. Punt”e organu in LA

Realizzato da Felice Pili, Santa Giusta.

Tumbu

Bocchino	L	7,62	DI	0,58		Inn.	2,57
Ancia	L	4,45	Lar	0,58		Dist.	2,66
Canna	L	66,20	DI	s.i. 1,08	s.s. 0,88		

Mancosa manna

Bocchino	L	5,75	DI	0,30		Inn.	1,32
Ancia	L	2,34	Lar	0,32		Dist.	2,88
Canna	L	31,20	DI	e.i. 0,55	e.s. 0,62	DE	0,92
Foro 1	*si’*	7,53	L	0,64	Lar	0,31	
Foro 2	*la’*	10,85	L	0,67	Lar	0,35	
Foro 3	*sol#’*	13,29	L	0,67	Lar	0,35	
Foro 4	*fa#’*	16,30	L	0,47	Lar	0,31	
Arref. s.c.	*mi’*	18,78	L	2,37	Lar	0,32	
Arref. c.c.		19,67					

Mancosedda

Bocchino	L	5,14	DI	0,41		Inn.	1,64
Ancia	L	1,97	Lar	0,26		Dist.	2,63
Canna	L	29,00	DI	e.i. 0,49	e.s. 0,59	DE	0,84
Foro 1	*mi’*	4,24	L	0,74	Lar	0,31	
Foro 2	*re’*	6,96	L	0,63	Lar	0,35	
Foro 3	*do#”*	8,62	L	0,75	Lar	0,36	
Foro 4	*si’*	11,48	L	0,60	Lar	0,35	
Arref. s.c.	*la’*	14,31	L	1,98	Lar	0,28	

20. Punt”e organu in LA

Costruito da Antonio Lara, Villapùtzu. Collezione dell’Autore.

Tumbu

Bocchino	L	6,90	DI	0,56		Inn.	1,18
Ancia	L	3,10	Lar	0,44		Dist.	3,24
Canna	L	77,00	DI	s.i. 1,31	s.s. 1,03		

Mancosa manna

Bocchino	L	6,01	DI	0,48		Inn.	1,40
Ancia	L	2,40	Lar	0,39		Dist.	3,08
Canna	L	31,20	DI	e.i. 0,71	e.s. 0,67	DE	1,17
Foro 1	*b’*	7,79	L	0,60	Lar	0,32	
Foro 2	*a’*	11,0	L	0,62	Lar	0,31	
Foro 3	*g#’*	13,30	L	0,58	Lar	0,32	
Foro 4	*f#’*	16,30	L	0,40	Lar	0,32	
Arref. s.c.	*e’*	19,22	L	1,10	Lar	0,26	

Mancosedda

Bocchino	L	5,12	DI	0,44		Inn.	1,02
Ancia	L	1,54	Lar	0,35		Dist.	2,75
Canna	L	26,50	DI	e.i. 0,62		DE	0,97
Foro 1	*e’*	4,36	L	0,44	Lar	0,26	
Foro 2	*d”*	6,72	L	0,49	Lar	0,27	
Foro 3	*c#”*	8,48	L	0,59	Lar	0,27	
Foro 4	*b’*	10,95	L	0,44	Lar	0,25	
Arref. s.c.	*a’*	13,83	L	0,70	Lar	0,29	

B. CANNE A CONFRONTO

Nelle seguenti tavole sono state messe a confronto tutte le canne che si suppone abbiano la stessa tonalità. Le lunghezze degli arrefinus sono sempre espresse senza la cera. Tutte le misure sono in centimetri. I numeri degli strumenti si riferiscono agli strumenti misurati nell'*app. I A.*

I. Tumbus

Nota							
RE	Strum.	15,0					
	Lunghezza	112,9					
FA	Strum.	16,0					
	Lunghezza	99,9					
SOL	Strum.	7,0	6,0				
	Lunghezza	84,5	85,7				
LA	Strum.	1,0	19,0	11,0	20,0	18,0	17,0
	Lunghezza	65,7	66,2	73,5	77,0	77,0	77,5
SIb	Strum.	2,0	13,0	12,0			
	Lunghezza	70,1	72,0	72,2			
DO	Strum.	14,0	4,0	3,0			
	Lunghezza	62,0	62,2	62,5			
RE	Strum.	5,0					
	Lunghezza	56,7					

II. Mancosa manna, mediana in LA. Mancosa manna, punt"e organu in RE

Strumento		*la*	*si*	*do#*	*re*	*mi*
15.	Punt''e organu	31,65	26,98	23,51	20,79	15,81
1.	Mediana	34,12	28,84	25,85	22,66	19,10

III. Mancosa manna, punt''e organu in FA. Mancosa manna, mediana in DO

Strumento		*do*	*re*	*mi*	*fa*	*sol*
4.	Mediana	23,41	19,52	16,17	13,62	9,61
3.	Mediana	24,56	20,13	16,52	13,44	9,84
16.	Punt''e organu	25,16	20,43	17,12	14,75	10,71

IV. Mancosedda, punt"e organu in RE. Mancosa manna, mediana in RE

Strumento		*re*	*mi*	*fa#*	*sol*	*la*
15.	Punt"e organu	23,61	18,87	15,68	13,58	9,76
5.	Mediana	22,75	19,18	15,92	13,63	9,96

V. Mancosa manna, fiorassiu in SIb

Strumento		*re*	*fa*	*sol*	*la*	*sib*
13.	Fiorassiu	21,48	15,36	12,26	8,88	6,87
12.	Fiorassiu	21,77	15,58	12,29	8,95	6,81

VI. Mancosa manna, punt"e organu in LA

Strumento	*mi*	*fa#*	*sol#*	*la*	*si*
19. Punt"e organu	18,78	16,30	13,29	10,85	7,53
20. Punt"e organu	19,22	16,30	13,30	11,0	7,79
18. Punt"e organu	19,89	16,86	13,37	11,13	7,91
17. Punt"e organu	19,37	16,83	13,70	11,43	8,08

VII. Mancosa manna, moriscu in LA. Mancosedda, mediana in LA

Strumento	*mi*	*sol#*	*la*	*si*	*do#*
11. Moriscu	18,32	14,09	11,64	8,97	5,23
1. Mediana	20,47	14,52	11,78	9,50	6,75

VIII. Mancosa manna, spinellu in SOL

Strumento	*sol*	*la*	*si*	*do*	*re*
6. Spinellu	14,57	11,72	9,04	7,30	4,50
10. Spinellu	15,35	12,09	9,09	7,37	4,21
7. Spinellu	15,3	12,15	9,29	7,62	4,79

IX. Mancosedda, spinellu in SOL

Strumento	*re*	*fa#*	*sol*	*la*	*si*	*do*
8. Spinellu	20,07	14,20	11,90	8,70	5,59	3,76
6. Spinellu	22,60	14,71	12,50	9,06	5,82	4,11

X. Mancosedda, mediana in SIb. Mancosedda, fiorassiu in SIb

Strumento	fa	*la*	*sib*	*do*	*do*	*mib*
2a. Mediana	17,61	11,52	9,77	7,14	4,39	2,78
12. Fiorassiu	17,98		9,88	7,00	4,51	2,71
13. Fiorassiu	17,59		9,89	7,00	4,53	2,70
2b. Mediana	17,57	11,62	9,88	7,19	4,50	2,86

XI. Mancosedda, punt"e organu in LA. Mancosedda, moriscu in LA

Strumento	*la*	*si*	*do#'*	*re*	*mi*
17. Punt"e organu	13,88	10,93	8,38	6,79	3,78
11. Moriscu	14,37	11,23	8,47	5,88	4,07
20. Punt"e organu	13,83	10,95	8,48	6,72	4,36
19. Punt"e organu	14,31	11,48	8,62	6,96	4,24
18. Punt"e organu	14,48	11,84	9,00	7,31	4,56

XII. Mancosedda, mediana in DO. Mancosedda, fiorassiu in DO

Strumento	*sol*	*si*	*do*	*re*	*mi*	*fa*
3. Mediana	15,27	9,72	8,09	5,67	3,52	1,80
4. Mediana	15,84	10,40	8,64	6,01	3,85	2,09
14. Fiorassiu	16,04		8,65	5,99	3,64	2,05

XIII. Mancosedda, mediana in RE. Mancosedda, fiuda bagadia in SOL

Strumento	*la*	*si*	*do#*	*re*	*mi*	*fa#*	*sol*
5. Mediana	13,27		8,10	6,87	4,57	2,58	1,30
9. Fiuda bagadia		11,93		7,75	5,70	3,70	2,24

APPENDICE II

Osservazioni tonometriche

Per la procedura di registrazione delle note e di calcolo dei valori in cents vedi *pag. 24*. Le note sono state registrate con e senza diteggiatura a forcella (d. f.). Quando la diteggiatura a forcella non ha influenzato l'altezza della nota in esame, si dà un solo valore.

A. Mediana in DO

Strumento n. 4, app. I.

Tumbu
132 hertz 1195 cents

Mancosa manna

Nota	hertz	cents	deviazione
sol'	399,8	714	14
fa'	358,0	522	22
d.f.	355,0	508	08
mi'	333,0	397	÷03
re'	301,0	232	32
do'	264	1195	÷05

Mancosedda

Nota	hertz	cents	deviazione
fa"	705,3	498	÷02
d.f.	699,1	481	÷19
mi"	654,5	367	÷33
re"	590,5	190	÷10
do"	531,0	05	05
si'	496,2	1088	÷12
sol'	400,2	716	16

B. Spinellu in SOL

La mancosa manna e il tumbu appartengono allo *strumento n. 10, app. I.*

Tumbu
102,0 hertz 9 cents

Mancosa manna

Nota	hertz	cents	deviazione
re"	622,0	739	39
d.f.	618,5	729	29
do"	557,1	548	48
d.f.	553,5	537	37
si'	515,5	414	14
la'	463,5	230	30
sol'	410,6	09	09

Mancosedda

Nota	hertz	cents	deviazione
do"	533,1	472	÷28
d.f.	527,0	452	÷48
si'	502,2	369	÷31
la'	450,0	179	÷21
sol'	408,8	12	12
fa#'	383,2	1101	01
re'	310,2	736	35

C. Fiuda bagadia in SOL

La mancosedda appartiene allo *strumento B.*

Nota	hertz	cents	deviazione
sol"	816,3	09	09
d.f.	810,0	1196	÷04
fa#"	772,0	1113	13
mi"	700,5	945	45
re"	623,5	743	43
si'	515,2	413	13

D. Spinellu in LA

Di proprietà di Pasquale Erriu.

Tumbu
108,0 hertz 1190 cents

Mancosa manna

Nota	hertz	cents	deviazione
mi”	663,5	731	31
d.f.	659,0	720	20
re”	587,0	520	20
do#”	546,0	395	÷05
si’	492,0	215	15
la’	432,5	1193	÷07

Mancosedda

Nota	hertz	cents	deviazione
re”	573,0	478	÷22
d.f.	570,0	469	÷31
do#”	541,3	380	÷20
d.f.	540,5	377	÷23
si’	492,3	216	16
la’	438,5	15	15
sol#’	412,5	1109	09
mi’	326,8	706	06

E. Fiorassiu in SIb

Di proprietà di Pasquale Erriu.

Tumbu
118,7 hertz 1176 cents

Mancosa manna

Nota	hertz	cents	deviazione
sib’	478,6	1189	÷11
d.f.	475,0	1176	÷24
la’	446,6	1069	÷31
sol’	402,7	891	÷09
d.f.	400,5	881	÷19
fa’	362,4	708	08
re’	301,7	390	÷10

Mancosedda

Nota	hertz	cents	deviazione
mib”	654,0	530	30
re”	606,5	400	00
do”	538,5	193	÷07
sib’	481,7	01	01
fa’	360,5	699	÷01

F. Fiorassiu in DO

Di proprietà di Pasquale Erriu.

Tumbu
133,2 hertz 1199 cents

Mancosa manna

Nota	hertz	cents	deviazione
do”	540,6	25	25
d.f.	537,0	13	13
si’	506,0	1110	10
d.f.	503,3	1099	÷01
la’	453,5	920	20
sol’	403,5	718	18
mi’	337,6	409	09

Mancosedda

Nota	hertz	cents	deviazione
fa”	716,5	513	13
d.f.	713,0	503	03
mi”	665,3	383	÷17
d.f.	662,3	376	÷24
re”	604,6	218	18
d.f.	603,3	214	14
do”	537	13	13
sol’	404,8	723	23

G. Punt”e organu in FA

Strumento n. 16, app. I.

Tumbu
84,5 hertz 1167 cents

Mancosa manna

Nota	hertz	cents	deviazione
sol’	385,7	196	÷04
d.f.	383,3	185	÷15
fa’	344,4	00	00
mi’	324,0	1094	÷06
re’	295,5	935	35
do’	253,7	670	÷30

Mancosedda

Nota	hertz	cents	deviazione
do”	518,0	706	06
d.f.	512,5	688	÷12
sib’	473,4	551	54
d.f.	471,5	544	44
la’	430,0	384	÷16
d.f.	429,0	380	÷20
sol’	392,5	226	26
fa’	337,4	1164	÷36

H. Punt”e organu in FA

Di proprietà di Pasquale Erriu.

Tumbu
91,0 hertz 22 cents

Mancosa manna

Nota	hertz	cents	deviazione
sol’	414,7	247	47
fa’	363,1	17	17
mi’	342,1	1114	14
re’	308,5	935	35
do’	273,3	727	27

Mancosedda

Nota	hertz	cents	deviazione
do”	527,2	662	÷38
d.f.	524,3	653	÷47
sib’	485,0	518	18
d.f.	477,0	490	÷10
la’	445,8	372	÷28
sol’	404,0	202	02
fa’	363,0	17	17

I. Punt”e organu in LA

Di proprietà di Pasquale Erriu.

Tumbu
107,5 hertz 1175 cents

Mancosa manna

Nota	hertz	cents	deviazione
si’	496,6	220	20
la’	438,5	04	04
sol#’	407,0	1075	÷25
fa#’	364,8	885	÷15
mi’	323,8	679	÷21

Mancosedda

Nota	hertz	cents	deviazione
mi”	655,3	669	÷01
re”	593,0	526	26
d.f.	591,3	522	22
do#”	544,3	378	÷22
si’	491,0	200	00
la’	483,3	05	05

APPENDICE III

Analisi dei balli professionali
Esempi 17-30

Esempio 17. Fiorassiu. Efisio Melis

Gruppo I, pag. 29

Costruzione: la *noda 1* è la noda principale, la *noda 2* è una variante liberamente costruita, la *noda 3* è la noda principale elaborata con arrapicus e movimenti nelle sezioni della scala.

Affinità: la noda principale è strettamente collegata alla noda principale del primo gruppo nella iscala della mediana a pipia. Si confronti con l'esecuzione di questo gruppo fatta da Antonio Lara, *es. 26, pag. 64: il 17/1 con il 26/1, il 17/2 con il 26/4, il 17/3 con il 26/2.*

In un'esecuzione del primo gruppo della mediana a pipia di Efisio Melis, *es. 24, pag. 62*, c'è solo una somiglianza della noda principale con la noda principale del fiorassiu e nessun legame tra le varianti, probabilmente a causa di uno sforzo consapevole per tenere distinti i due cuntzertus. Dionigi Burranca disapprovava questo trasferimento di un gruppo dal fiorassiu alla mediana a pipia, e lo considerava una recente innovazione fatta dai suonatori di launeddas del Sàrrabus e un affronto recato al fiorassiu.

Gruppo II, pag. 29

La *noda 4* e la *noda 5* sono versioni leggermente diverse della noda principale. La *noda 6* è un passeggiu sebbene sia costruita per mezzo della permutazione di una parte del motivo principale, dato che le battute principali dei primi due elementi della *noda 6* sono uguali alla seconda battuta della *noda 5*. La *noda 7* è un passeggiu.

Il gruppo si conclude con la noda principale.

Gruppo III, pag. 30

Il gruppo è costruito come un movimento derivato dalla noda principale, la *noda 8*, che è in 6/8 e centrata intorno alla tonica, rispetto alle *nodas 11, 13* e *14* che sono in 3/4 e centrate intorno alla terza. Indipendentemente da questa linea, l'accompagnamento della mancosa manna è centrato talvolta intorno alla tonica, talvolta intorno alla quinta. Il gruppo si conclude con la noda principale.

Gruppo IV, pag. 31

Il gruppo è formato da due motivi distinti, che appaiono rispettivamente negli elementi principali e nella serrada della *noda 16*.

La *noda 15* ha gli stessi elementi principali della *noda 16* ma la serrada è una variante della serrada della *noda 16*.

La *noda 17* è derivata principalmente dalla serrada della *noda 16;* le prime due battute degli elementi principali sono derivate dalle prime due battute della *noda 15*; la battuta conclusiva degli elementi principali della *noda 17* è identica a una delle battute principali degli elementi principali delle *nodas 15* e *16*; la serrada della *noda 17* è quasi una variante della serrada della *noda 16*.

Nella *noda 18*, le battute principali degli elementi principali sono derivate dalla prima battuta di uno degli elementi principali della *noda 15* o *noda 16*, per mezzo di un'elaborazione con arrapicus, mentre le battute principali della serrada sono come la prima battuta della serrada per la *noda 17*.

Il gruppo si conclude con la noda principale.

Gruppo V, pag. 32

La *noda 19* è la noda principale, le *nodas 20* e *21* sono semplici varianti.

Gruppo VI, pag. 32

Con poche eccezioni, tutte le nodas in questo gruppo sono semplici varianti di un tema che appare nelle sue forme più chiare nella *noda 23* o nella *noda 25*.

Le eccezioni sono:

noda 26 è un elemento singolo inserito come passeggiu,

noda 28. Le battute principali di tutti e tre gli elementi sono come la seconda battuta della serrada per *noda 27,*

noda 29. Il primo elemento è identico agli elementi principali della *noda 25*; nel secondo e terzo elemento ricorre una variazione del tema principale con arrapicus, che anticipa gli arrapicus del tema principale del gruppo successivo, per *es.* la *noda 30*, assicurando così una fluida transizione.

Gruppo VII, pag. 34

Il gruppo ha la forma di due deviazioni dal tema principale in nodas selvagge ed eccitanti in cui i ballerini sono invitati a mostrare tutta la loro abilità.

Le nodas 30 e *31* sono due versioni della noda principale.

Le nodas 32 e *33* sono la prima deviazione.

Le nodas 34 e *35* sono varianti della noda principale.

La noda 36 è una versione della noda principale.

Le nodas 37 e *38* sono la seconda deviazione. La linea melodica non è lontana da quella della noda principale, ma l'intera frase è suonata una croma in ritardo rispetto al tempo ordinario. Queste nodas preparano la transizione al gruppo successivo, poiché la battuta conclusiva delle loro serradas ricorre nel suo tema principale.

Gruppo VIII, pag. 35

Costruzione: gli elementi per le nodas di questo gruppo hanno due schemi formali diversi, uno di forma **a b a**, l'altro, derivato per permutazione, di forma **b b a**, essendo le battute **a** e **b** identiche nei due schemi. Il tipo **a b a** ricorre, per esempio, nel primo elemento della *noda 41*, il tipo **b b a** nel secondo elemento della stessa noda. Tutte le nodas del gruppo sono varianti di questi due motivi.

Affinità: il tipo **a b a** del tema principale, come si presenta per esempio nel primo elemento della *noda 41*, è simile al pass"e tresi, Giovanni Lai, *es. 13/3, pag. 17*.

Gruppo IX, pag. 36

Is furias. La frase-tipo per is furias, *noda 44*, è suonata tre volte, con nodas ordinarie nel mezzo, come di regola.

Esempio 20. Punt"e organu. Antonio Lara

Gruppo I, pag. 41

Questo gruppo è formato da due diversi motivi che appaiono rispettivamente negli elementi principali e nella serrada delle *nodas 1* e *2*. Tutti e tre gli elementi della *noda 3* sono basati sul motivo della serrada delle *nodas 1* e *2*.

Gruppo II, pag. 41

Il gruppo è molto breve e appare come una progressione di tre nodas; si noti la ricorrenza della frase cadenzata mediana-punt"e organu nell'ultimo elemento della *noda 6*. Secondo Antonio Lara, questo gruppo veniva suonato come is furias, nella sua giovinezza; il che spiega la struttura irregolare della *noda 6*.

Gruppo III, pag. 42

Costruzione: un motivo principale si può vedere nel primo elemento della *noda 7* o della *noda 9*. La *noda 8* è una semplice variante. La serrada per la *noda 8* ricorre come la serrada per la *noda 9*.

Affinità: il motivo principale è connesso con il motivo principale del secondo gruppo nella iscala della mediana a pipia. Si confronti, per esempio, il primo elemento della *noda 9* con mediana a pipia, Antonio Lara, *es. 26/7, pag. 65*.

Gruppo IV, pag. 42

Costruzione: fondamentalmente il gruppo è del tipo che ha due distinti motivi, uno negli elementi principali e un altro nella serrada. Il motivo dell'elemento principale si trova in due versioni nei primi due elementi della *noda 10*, il motivo della serrada è la frase cadenzata mediana-punt"e organu.

Affinità: il gruppo è connesso come un insieme col punt"e organu, Pasquale Erriu, *es. 21, gruppo II*, e spinellu, Antonio Lara, *es. 28, gruppo III*.

I punti in comune con l'*es. 21, gruppo II* sono: la frase cadenzata mediana-punt"e organu, che ricorre nella serrada dell'*es. 20/10, 11 e 12*, si trova nella serrada dell'*es. 21/4 e 6* e negli elementi principali della *noda 5, pag. 47*. Gli elementi principali dell'*es. 20/12* sono connessi con gli elementi principali dell'*es. 21/6 pag. 47*.

I punti in comune con l'*es. 28, gruppo III* sono: un motivo principale dell'*es. 20, gruppo IV*, come ricorre nel primo elemento della *noda 10*, è in relazione con gli elementi principali dell'*es. 28/8 pag. 76*, che è il motivo principale di questo gruppo. Gli elementi principali dell'*es. 20/12* sono in relazione con il primo elemento dell'*es. 28/10*.

Il punto in comune tra l'*es. 21, gruppo II* e l'*es. 28, gruppo III* è:

il motivo dell'*es. 21/2-4, pag. 46*, ricorre negli elementi principali dell'*es. 28/13, pag. 76*.

Gruppo V, pag. 43

Gli elementi in questo gruppo non sono chiaramente uniti in nodas. Essi sono tutti semplici varianti dello stesso tema; vedi, per esempio, il primo elemento della *noda 13*.

Gruppo VI, pag. 43

La *noda 15* è la noda principale. *Le nodas 16* e *17* sono due varianti quasi identiche. La *noda 18* si distacca dal tema principale per adattare questo gruppo al successivo.

Gruppo VII, pag. 44

Costruzione: la *noda 19* è la noda principale; la

noda 20 è una variante con una serrada alterata che è usata per gli elementi principali della *noda 21*. Le *nodas 22* e *23* sono nuovamente varianti della noda principale.

Affinità: le nodas simili alla noda principale di questo gruppo sono: punt"e organu, Pasquale Erriu, *es. 21/1, pag. 46* e pass"e tresi, punt"e organu, Giovanni Lai, *es. 16/1, pag. 24*.

Gruppo VIII, pag. 44

Un motivo principale si trova nei due elementi della *noda 24*. Il motivo degli elementi principali della *noda 25* è derivato da questi permutando le figure della sua prima battuta.

Gruppo IX, pag. 44

Il gruppo consiste di elementi non strettamente uniti in nodas, tutti formati sullo stesso motivo; vedi, per esempio, il primo elemento della *noda 26*.

Gruppo X, pag. 45

Le *nodas 29* e *31* sono versioni di una noda principale; le *nodas 30* e *32* sono due versioni di una variante distante.

Esempio 21. Punt"e organu. Pasquale Erriu

Gruppo I, pag. 46

C'è soltanto una noda in questo gruppo, un'infrazione delle regole estetiche della musica da ballo delle launeddas.

Affinità: questo gruppo è connesso con il tema principale dell'*es. 20, gruppo VII, n. 19.*

Gruppo II, pag. 46

Costruzione: il gruppo è del tipo avente due distinti motivi, uno per gli elementi principali e uno per la serrada.

Esso sembra essere frammentario, dato che il suonatore ha omesso parti essenziali o volontariamente o per ignoranza. La noda che assomiglia maggiormente a un qualunque tema principale è la *noda 6*; le *nodas 2* e *3* sono varianti che si basano sul motivo dell'elemento principale. La *noda 5* ha il motivo della serrada nei suoi elementi principali e il motivo degli elementi principali della *noda 6* nella sua serrada.

Affinità: questo gruppo è in relazione con il punt"e organu, Antonio Lara, *es. 20, gruppo IV* e con lo spinellu, Antonio Lara, *es. 28, gruppo III*, come è descritto a *pag. 122*.

Gruppo III, pag. 47

Le due nodas di questo gruppo corrispondono allo spinellu, Antonio Lara, *es. 28/27, pag. 78*, dove la stessa frase è suonata sulla mancosa manna.

Gruppo IV, pag. 48

Gli elementi delle nodas di questo gruppo hanno due differenti schemi formali: uno della forma **a b a;** l'altro, derivato per permutazione, della forma **b b a**, essendo le battute **a** e **b** identiche in ambedue gli schemi. Il tipo **b b a** ricorre nel primo elemento della *noda 10*, il tipo **a b a** prevale nelle altre parti. La *noda 11* è l'unica variante effettiva.

Gruppo V, pag. 48

Questo gruppo ha la funzione di eccitare i ballerini. Cresce gradualmente di intensità prima con uno spostamento del centro melodico dalla terza alla quinta nella *noda 15*, poi lasciando che la terza si senta tra le note suonate con le prime due dita, come appare per la prima volta nel secondo elemento della *noda 16*, e infine introducendo un contro ritmo di 3/4 nella mancosa manna dalla *noda 19* in poi. Il gruppo, che effettivamente è molto eccitante, è troppo lungo e contiene troppe ripetizioni.

Esempio 22. Mediana. Antonio Lara

Gruppo I, pag. 50

Costruzione: il motivo principale è suonato in tutte le nodas eccetto che in una frase simile al passeggiu nel secondo elemento della *noda 2*.

Affinità: la frase nel secondo elemento della *noda 2* si trova nello spinellu, Antonio Lara, *es. 28*, secondo elemento delle *nodas 5* e *7*, *pag. 75*, con la stessa funzione che ha nel gruppo in discussione, sebbene in un contesto musicale del tutto differente.

Gruppo II, pag. 50

La *noda 4* è la noda principale; la *noda 5* ha il motivo principale negli elementi principali e un motivo variante nella serrada. La *noda 6* ha una frase passeggiu negli elementi principali e il motivo variante ricorre nella serrada della *noda 5*. La *noda 7* ha il motivo principale negli elementi principali e il motivo principale del gruppo seguente nella serrada.

Gruppo III, pag. 51

Il gruppo ha solo due nodas, il motivo principale si trova nella sua forma più chiara nella *noda 9*.

Affinità: la seconda battuta del motivo principale è simile alla seconda battuta del motivo principale del gruppo precedente; si confrontino, per esempio, i motivi degli elementi principali delle *nodas 9* e *4*.

Gruppo IV, pag. 51

Costruzione: ci sono solo due nodas. Il motivo principale si può vedere negli elementi principali per la *noda 11*. Si fa una variazione nella battuta finale degli elementi principali della *noda 10*. La serrada per la *noda 11* è la frase cadenzata mediana-punt"e organu.

Affinità:

1) il motivo principale è simile al motivo principale del *gruppo III* trasformato da elemento di 4 pulsazioni a elemento di 6 pulsazioni per mezzo della ripetizione della prima battuta;

2) il motivo principale è strettamente connesso col motivo principale della mediana, Dionigi Burranca, *es. 23, gruppo II*. Si confrontino, per esempio, gli elementi principali della *noda 11*, nell'esempio in questione, con gli elementi principali dell'*es. 23/9, pag. 59*. Un altro punto in comune tra i due gruppi è la ricorrenza della frase cadenzata mediana-punt"e organu nella serrada dell'*es. 22/11 e dell'es. 23/11, pag. 59*.

Gruppo V, pag. 51

Costruzione: il gruppo ha due motivi apparentemente senza alcuna relazione tra loro; uno è la base per le *nodas 13, 14* e *16*, l'altro ricorre negli elementi principali della *noda 12*. Negli elementi principali della *noda 15* è introdotta una frase passeggiu.

Affinità: il tempo di 3/4 negli elementi principali della *noda 12* è stato preannunciato nella battuta finale degli elementi principali della *noda 10* del gruppo precedente.

Gruppo VI, pag. 52

Costruzione: il motivo che sta alla base di tutte le nodas di questo gruppo è quello della frase cadenzata mediana-punt"e organu (*vedi fig. 34, pag. 55*). In realtà essa è suonata una sola volta e appare nel secondo elemento della *noda 19*. Questo motivo è polifonico nel senso tradizionale del termine, le linee melodiche della mancosedda e della mancosa manna possiedono eguale importanza musicale ed entrambe sono sfruttate per la formazione delle varianti. Nel tratto dalla *noda 17* alla *noda 20*, la melodia rimane nella mancosedda e le nodas sono delle varianti formate sulla cadenza del motivo principale. Nelle *nodas 21* e *22* la mancosa manna emerge e le varianti della frase della mano sinistra sono suonate con un accompagnamento neutrale nella mancosedda, consistente nella figura chiamata su sutt"e manu dai suonatori. Nella serrada della *noda 22* e in tutta la *noda 23* la melodia ritorna sulla mancosedda e ricompaiono alcune varianti suonate all'inizio del gruppo.

Affinità: a parte la ricorrenza della frase cadenzata mediana-punt"e organu in numerosi esempi nelle trascrizioni, possiamo collegare questo gruppo più strettamente con:

1) spinellu, Antonio Lara, *es. 28, gruppo X, pag. 79*. I punti in comune sono:

il motivo principale, in una forma vicina a quella del secondo elemento dell'*es. 22/19*, si trova nell'*es. 28/30 pag. 79;*

il primo elemento dell'*es. 22/19* corrisponde al primo elemento dell'*es. 28/31 pag. 79;*

2) mediana a pipia, Antonio Lara, *es. 26, gruppo IV, pag. 67*. I punti in comune sono:

il motivo principale nel gruppo in questione, come appare nel secondo elemento della *n. 19*, ricorre nell'*es. 26/19;*

i primi due elementi dell'*es. 22/21* corrispondono ai primi due elementi dell'*es. 26/17;*

3) mediana, Dionigi Burranca, *es. 23, gruppo III, pag. 59*, anche questo gruppo è formato dalla frase cadenzata mediana-punt"e organu, sebbene non sviluppata in modo così complesso come nei summenzionati gruppi;

4) una speciale menzione si deve fare della variante che appare nella *noda 18*, poiché è uno degli esempi, nel materiale, di noda che ricorre come variante in gruppi con differenti temi principali. Essa ricorre in questo esempio *noda 48, pag. 56*, come una variante nel *gruppo XII* e si trova nel repertorio della mediana nel pass"e tresi, *es. 12/6, pag. 15*, dove è una noda indipendente, non una variante.

Gruppo VII, pag. 53

Le nodas di questo gruppo consistono in versioni libere di una frase suonata sulla mancosa manna tra la terza e la quinta. Questa frase è stata preparata nelle *nodas 22* e *23* del gruppo precedente dove la melodia si svolge anche nella mano sinistra.

Gruppo VIII, pag. 53

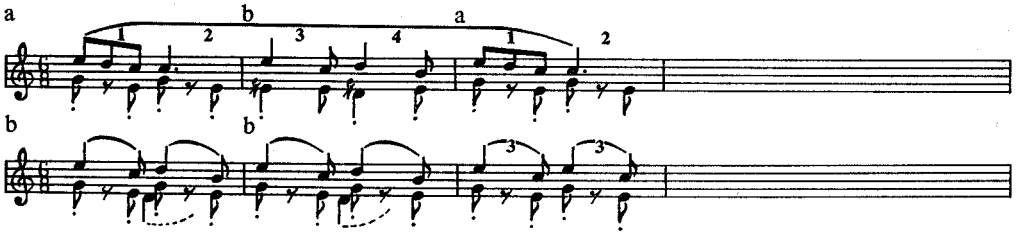
Nel gruppo appaiono due motivi: uno nel primo elemento della *noda 27*, l'altro nel primo elemento della *noda 28*.

Gruppo IX, pag. 54

Costruzione: il gruppo consiste di una noda principale, la *noda 30*, e di una variante la *31*, che sono ripetute in una versione leggermente differente nelle *nodas 32* e *33*.

Affinità: la variante che appare nelle *nodas 31* e *33* è connessa col tema principale della mediana, Dionigi Burranca, *es. 23, gruppo I, pag. 58*. Si confrontino, per esempio, gli elementi principali della *noda 31* con il primo elemento dell'*es. 23/1*. La versione di questa frase, che appare nella mancosa manna nel se-

Fig. 63



condo elemento della *noda 33*, corrisponde agli elementi principali dell'*es. 23/4*.

Gruppo X, pag. 54

Costruzione: la noda principale è suonata in versioni leggermente diverse nelle *nodas 34, 35, 37* e *40*. Una variante simile appare nelle *nodas 38* e *41*. Una noda supplementare è inserita nelle *nodas 36* e *39*.

Affinità: la noda supplementare nelle *nodas 36* e *39* è molto simile al motivo principale dello spinellu, Antonio Lara, *es. 28, gruppo VI;* si vedano, per esempio, le *nodas 17* e *18, pag. 77* in questo esempio.

Gruppo XI, pag. 55

Il gruppo consiste di una noda principale, per esempio la *noda 43*, che appare in una versione leggermente diversa nella *noda 46* e una semplice variante nella *noda 44*. La serrada per questa noda è la frase cadenzata mediana-punt"e organu, vedi *fig. 34, a* e *b, pag. 55*. Il gruppo è introdotto da un passeggiu, la *noda 42*, di cui si fa una variante, la *noda 45*. La battuta finale della serrada della *noda 46* è simile alla prima e alla terza battuta di uno dei motivi principali del successivo gruppo: per esempio, i due elementi della *noda 47*.

Gruppo XII, pag. 56

Costruzione: questo gruppo si comprende meglio se noi supponiamo che contenga due motivi principali tra loro connessi per permutazione. Il primo motivo è quello che appare nella *noda 47* che ha la forma **a b a**; il secondo, che non viene effettivamente suonato, dovrebbe avere la forma **b b** 3 3; i due motivi vengono mostrati nella *fig. 63*. Il motivo **a b a** ricorre solo nella *noda 47*, il motivo **b b** 3 3 è la base per tutte le altre nodas del gruppo.

Affinità: ci sono molte analogie con il motivo **b b** 3 3:

1) si trova in una versione molto simile nella mediana a pipia, Antonio Lara, *es. 26/41, pag. 70;*

2) appare trasposto nell'area tra la terza e la quinta come una variante della frase cadenzata mediana-punt"e organu nel punt"e organu, Antonio Lara, *es. 20/25, pag. 44*. Due delle varianti di questo motivo ricorrono in altre parti in contesti musicali del tutto differenti, esse sono:

3) la *noda 48* che è suonata come una variante nel *gruppo VI* in questo esempio, la *noda 18, pag. 52* e anche in pass"e tresi, mediana, *es. 12/6, pag. 15;*

4) la *noda 51* ricorre come una variante nel *gruppo VI* della mediana, Dionigi Burranca, *es. 23*, vedi *la noda 26, pag. 62.*

Gruppo XIII, pag. 57

La noda principale è la *52*. C'è qui il piccolo problema che il motivo ipotetico della forma **b b** 3 3 del gruppo precedente appare nel secondo e terzo elemento della *noda 53*, sebbene Antonio Lara avesse chiaramente indicato i due gruppi come distinti.

Tutto il ballo termina con una frase ritmica libera.

Esempio 23. Mediana. Dionigi Burranca.

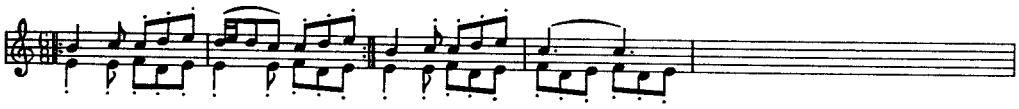
Gruppo I, pag. 58

È difficile spiegare la struttura di questo gruppo, che è probabilmente frammentario, cioè è privo di alcune varianti essenziali che, se fossero state suonate, avrebbero reso tutto più chiaro. Per una descrizione, è più conveniente prendere le *nodas 2* e *3* come punto di partenza. Da queste vengono formate due varianti, le *nodas 4* e *5*, dove la linea melodica comincia nella quinta, suonata sulla mancosa manna. Inoltre, da queste alla noda introduttiva *1*, la distanza non è grande.

Gruppo II, pag. 59

Costruzione: il motivo principale è eseguito nel primo elemento della *noda 6*, nell'insieme delle *nodas 7* e *9* e negli elementi principali delle *nodas 8* e *11*, l'unica variazione sta nel fatto che sono usate due differenti battute finali per il motivo nella sua forma di elemento principale. Un motivo supplementare si trova nel secondo e terzo elemento della *noda 6* e nella serrada della *noda 8*. Una bellissima variante del motivo principale è eseguita nella *noda 10*, dove l'interesse melodico è spostato sulla mancosa manna.

Fig. 64



Affinità: il gruppo è connesso con la mediana di Antonio Lara, *es. 22, gruppi III* e *IV*, vedi *pag. 124*.

Gruppo III, pag. 59

La frase cadenzata mediana-punt"e organu è suonata tre volte.

Il periodo che va dalla *noda 13* alla *26* è diviso per convenienza in tre *gruppi*, dal *IV* al *VI*. Non sono comunque certo se questa divisione sia veramente adeguata e neppure Dionigi Burranca sembrava esserne convinto, quando in Sardegna mi indicava gli spostamenti di gruppo.

Gruppo IV, pag. 60

La *noda 13* è la noda principale; un motivo supplementare è introdotto nella serrada per la *noda 14*.

Gruppo V, pag. 60

Costruzione: il gruppo consiste di tre versioni leggermente differenti della stessa noda, per esempio la *noda 15*.

Affinità: possiamo immaginare che le nodas di questo gruppo siano varianti di un motivo derivato dal motivo principale del gruppo precedente, come si è visto per es. nella *13*, ma non suonato nella sua forma base. Questo motivo ipotetico dovrebbe essere un elemento di quattro pulsazioni con la prima battuta uguale ad una delle battute principali di un elemento principale nella *noda 13*, come ricostruito nella *fig. 64*. Questo motivo corrisponde al pass"e tresi, mediana, *es. 12/1, pag. 14*.

Gruppo VI, pag. 60

Dopo la *noda 19*, Dionigi Burranca ritorna al *gruppo V*, dopo il quale passa ancora una volta al *gruppo VI*, flagrante violazione delle regole della costruzione di un ballo.

Costruzione: un motivo principale ricorre in varie versioni negli elementi principali per la *noda 18* e l'insieme delle *nodas 19* e *21*. Una noda supplementare è inserita nel gruppo, nella *noda 24*, che è formata sul motivo che appare nella serrada per la *noda 14*, nel *gruppo IV*. Una variante di questo motivo è eseguita nella serrada per la *noda 18*. Le *nodas 22* e *23* sono due differenti varianti del motivo principale. Attraverso le *nodas 25* e *26* si apre la strada per il successivo gruppo, is furias.

Affinità: la variante, *noda 26*, ricorre nell'*es. 22/ 51*, vedi *pag. 125*.

Gruppo VII, pag. 62

Questo è il gruppo is furias. La *noda 27* è la frase-tipo per is furias. La *noda 28* è la noda inserita nella ripetizione della frase-tipo.

Esempio 26. Mediana a pipia. Antonio Lara.

Gruppo I, pag. 64

Costruzione: la noda principale è la *1*, le altre nodas sono libere varianti. Il gruppo è magnificamente bilanciato; dopo la *noda 3* è ripetuta la noda principale, vengono eseguite due nuove varianti, le prime due varianti sono eseguite ancora una volta e tutto l'insieme è completato e concluso con la noda principale.

Affinità: questo gruppo è stato preso dal fiorassiu, dove figura anche come primo gruppo nell'iscala, vedi *pag. 121*.

Gruppo II, pag. 65

Costruzione: il motivo principale si vede in differenti versioni nelle *nodas 7* e *11*. Nelle *nodas 8-10*, le varianti sono formate in modo tale che l'ascoltatore o il ballerino è portato a separare la divisione del motivo melodico dalla divisione coreografica in elementi. Diventa così musicalmente più significativo iniziare una battuta prima della *noda 9* e poi continuare a leggere in motivi di due battute, piuttosto che seguire la divisione in elementi. Mi fu spiegato da Antonio Lara che questo si faceva consapevolmente come sfida ai ballerini. La *noda 12* è una semplice variante del motivo principale abbellito con arrapicus.

Affinità: il motivo principale, per esempio la *noda 7*, ha varie connessioni con altre nodas del materiale:

1) è simile al pass"e tresi, mediana, *es. 12/2. pag. 14;*

2) corrisponde al motivo principale del punt"e organu, Antonio Lara, *es. 20, gruppo III, noda 7, pag. 42*.

Gruppo III, pag. 66

Il motivo principale si vede nella sua forma più chiara negli elementi principali della *noda 16*; le *nodas 13* e

15 sono semplici varianti. Nella *14* c'è un allontanamento dal motivo principale, poiché i suoi elementi principali sono abbelliti da arrapicus e trasformati per introdurre il motivo della serrada.

Gruppo IV, pag. 67

Costruzione: data la somiglianza di questo gruppo con la mediana, Antonio Lara, *es. 22, gruppo VI*, dobbiamo supporre che esso sia basato sulla frase cadenzata mediana-punt"e organu. Un'introduzione a questa frase si vede nella *noda 19* ma da nessuna parte è suonata in una forma chiara. Nella *noda 17* la linea melodica è nella mancosa manna e si suona una variante ritmica della frase cadenzata mediana-punt"e organu.

Affinità: la connessione con l'*es. 22, gruppo VI*, è spiegata a *pag. 124*.

Gruppo V, pag. 67

Il gruppo ha la forma di una sequenza di varianti che si allontanano sempre di più dalla noda principale con la quale inizia. La *noda 20* è la noda principale. I primi cambiamenti sono fatti nelle *nodas 21* e *22*, dove il centro melodico è trasportato sulla terza negli elementi principali. Le *nodas 23* e *24* sono basate sulle varianti che appaiono nella *noda 21* che è abbellita da arrapicus, movimenti in sezioni di scala e figure simili.

Gruppo VI, pag. 68

Costruzione: questo gruppo ha una forma in qualche modo irregolare. Inizia e termina con una noda principale, che appare con semplici variazioni nelle *nodas 26, 27* e *30*. Nel mezzo del gruppo sono inserite due nodas, *28* e *29*, che apparentemente non hanno nessuna relazione melodica con la noda principale, inoltre i loro elementi sono di quattro pulsazioni, mentre quelli della noda principale hanno sei pulsazioni. Queste due nodas sono una parte fissa nel gruppo e appaiono nello stesso posto in altre registrazioni della mediana a pipia.

Affinità: la noda principale, per es. la *noda 26*, ricorre in:

1) fiuda bagadia, Efisio Melis, *es. 29, gruppo VII*, come è spiegato a *pag. 129*;

2) pass"e tresi, fiorassiu, Giovanni Lai, *es. 13*, che ha punti in comune con la *noda 5, pag. 17*.

La *noda 28* si trova in due punti nel materiale sul pass"e tresi:

1) nel fiorassiu, Giovanni Lai, *es. 13/4, pag. 17;*

2) trasportata nella fiuda bagadia, *es. 15/5, pag. 23*. È interessante notare che, in quest'esempio, questa noda dovrebbe simboleggiare una madre che piange per la cattiva sorte di sua figlia, come è spiegato a *pag. 40*, mentre nell'esempio in questione simboleggia il pianto di una bambina (*pipia* significa bambina).

Gruppo VII, pag. 69

Costruzione: in questo gruppo non è riconoscibile nessun motivo principale, esso consiste in una sequenza di nodas in semplice giustapposizione.

Affinità: la *noda 31* corrisponde al pass"e tresi, Giovanni Lai, mediana, *es. 12/7, pag. 15*.

La *noda 33* è stilisticamente simile alle nodas del pass"e tresi, Peppino Canu, *es. 11, pag. 12*, vedi il sommario nella *fig. 31, pag. 54*.

I *gruppi VI e VII* potrebbero risalire a un antico ballo locale dello stesso stile del pass"e tresi di Càbras, che è stato interamente incorporato nell'iscala. Questo spiegherebbe la presenza nel *gruppo VI* di nodas con elementi di quattro e sei pulsazioni, la mancanza di una vera e propria noda principale nel *gruppo VII*, e l'abbondanza di analogie con le nodas di vecchio stile in entrambi i gruppi. Vedi anche *pag. 72*.

Gruppo VIII, pag. 70

Il gruppo inizia e termina con la noda principale, *nodas 36* e *40*. Il tratto dalla *noda 37* alla *39* è una parte fissa del gruppo, la *noda 39* è una noda selvaggia, suonata allo scopo di eccitare i ballerini.

Gruppo IX, pag. 70

Costruzione: la *noda 41* è la noda principale; la *noda 42* prepara il passaggio al gruppo seguente: is furias.

Affinità: la *noda 41* corrisponde al motivo della mediana, Antonio Lara, *es. 22, gruppo XII*, come è stato spiegato a *pag. 125*.

Gruppo X, pag. 71

Costruzione: questo è il gruppo is furias, vedi *pag. 63*. La frase-tipo per is furias è corretamente suonata nelle *nodas 43, 46* e alla fine del gruppo, con due nodas inserite tra le ripetizioni.

Affinità: la *noda 44* è suonata come un passeggiu nella fiuda bagadia, Efisio Melis, *es. 29/32, pag. 85*.

Il primo elemento della *noda 47* è connesso col motivo degli elementi principali del fiorassiu, Efisio Melis, *es. 17/8, pag. 30*.

Gruppo XI, pag. 72

Il gruppo consiste di una noda principale, la *noda 49* e di alcune semplici varianti, le *nodas 50* e *51*.

Esempio 27. Spinellu a pipia. Aurelio Porcu

I tre gruppi trascritti in quest'esempio seguono in modo stretto la mediana a pipia, Antonio Lara, *es. 26*.

Gruppo I, pag. 73

L'*es. 27/1* corrisponde all'*es. 26/1, pag. 64*.

L'*es. 27/2* corrisponde all'*es. 26/3, pag. 65*.

Gruppo II, pag. 73

Il primo elemento dell'*es. 27/3* corrisponde agli elementi principali dell'*es. 26/7, pag. 65*.

Es. 27/3. La serrada è vicina al primo elemento dell'*es. 26/12, pag. 66*.

Es. 27/4 terzo elemento con battuta in levare corrisponde a *es. 26/8* primo elemento con battuta in levare.

Es. 27/6, il secondo e il terzo elemento sono simili a *es. 26/10, pag. 66* secondo e terzo elemento.

Gruppo III, pag. 73

L'*es. 27/7* corrisponde all'*es. 26/13, pag. 66*.

Es. 27/8, i primi due elementi corrispondono a *es. 26/14* primi due elementi.

Esempio 28. Spinellu. Antonio Lara

Gruppo I, pag. 74

Il gruppo consiste di tre versioni della stessa noda; variazioni ricorrono soprattutto nelle battute finali degli elementi.

Gruppo II, pag. 75

Costruzione: la *noda 4* è la noda principale. Il primo elemento della *noda 5* corrisponde al primo elemento della *noda 4*; nel secondo elemento è introdotta una frase simile al passeggiu. Le *nodas 6* e *7* sono intese come ripetizioni delle *nodas 4* e *5*.

Affinità: il motivo del primo elemento della *noda 4* ha punti in comune con gli elementi principali dell'*es. 17/8, pag. 30*, fiorassiu, Efisio Melis, e anche con la mediana a pipia, Antonio Lara, *es. 26/47, pag. 71*.

La frase simile al passeggiu nel secondo elemento delle *nodas 5* e *7* si trova con una funzione simile nella mediana, Antonio Lara, *es. 22/2, pag. 50*, secondo elemento.

Gruppo III, pag. 76

Costruzione: il gruppo ha, in generale, la forma di un movimento che via via si allontana da una noda principale; esso è alquanto complicato. Il motivo principale appare negli elementi principali della *noda 8*, la serrada della *noda 8* è una variante di questo motivo in tempo di 3/4. Nelle *nodas 9-12* la variazione ricorre lungo due linee: ponendo il centro melodico intorno alla terza nelle battute principali e introducendo una frase dalla quinta alla seconda nella seconda battuta degli elementi. Queste linee si vedono molto facilmente confrontando il motivo principale, come esso appare negli elementi principali della *noda 8*, con il primo elemento della *noda 10*, dove il centro melodico sta intorno alla terza nelle battute principali, e inoltre poi con la serrada per la *noda 12*, dove la frase dalla quinta alla seconda appare chiaramente nella seconda battuta. Gli elementi delle altre nodas sono delle varianti formate su queste idee. Nella *noda 13* la variante ritmica del motivo principale, che appare nella serrada per la *noda 8*, è usata negli elementi principali.

Affinità: la relazione di questo gruppo con i gruppi del punt"e organu è spiegata a *pag. 122*.

Gruppo IV, pag. 76

Il gruppo ha solamente due nodas. Gli elementi della *noda 14* possono essere considerati come versioni di un motivo principale. Nella *noda 15* si formano semplici varianti.

Gruppo V, pag. 77

Questo gruppo è sentito come un lungo passeggiu. Assomiglia al *gruppo IV*, ma mi fu indicato da Antonio Lara come un gruppo separato.

Affinità: questo gruppo ha lo stesso carattere generale della mediana, Antonio Lara, *es. 22, gruppo VII, pag. 53*, in pratica la melodia è eseguita sulla mancosa manna e l'enfasi è sui movimenti semplici tra la quinta e la terza.

Gruppo VI, pag. 77

Costruzione: tutte e tre le nodas sono semplici versioni della stessa noda, per esempio la *noda 17*.

Affinità: la *noda 17* è simile alla mediana, Antonio Lara, *es. 22/36* e *39, pagg. 54* e *55*.

Gruppo VII, pag. 77

Costruzione: il gruppo consiste di tre nodas apparentemente senza alcuna relazione tra loro, suonate due volte nella stessa sequenza.

Affinità: la *noda 22* è connessa con la *noda 26, pag. 78*, che è una variante della noda principale del *gruppo VIII*. La relazione è del tipo comune, dove le battute principali degli elementi della *noda 22* sono simili alla prima battuta degli elementi della *26*, le battute finali sono le stesse nelle due nodas. La *noda 26* è inoltre una versione della frase cadenzata mediana-punt"e organu; si confronti per esempio, il secondo elemento con il motivo nella *fig. 34 a* e *b, pag. 55*.

Gruppo VIII, pag. 78

Costruzione: la *noda 23* è la noda principale, le altre sono semplici varianti.

Affinità: per la *noda 26* vedi il gruppo appena menzionato.

Gruppo IX, pag. 78

Costruzione: la noda principale è la *27*, le altre sono semplici varianti.

Affinità: la *noda 27* è eseguita sul punt"e organu, Pasquale Erriu, *es. 21, gruppo III, pag. 47*, dove è suonata in una forma un po' più abbellita. Si confronti, con l'*es. 21/7*.

Gruppo X, pag. 79

Questo gruppo è formato sulla frase cadenzata mediana-punt"e organu, vedi la *fig. 34 a* e *b, pag. 55*. Esso è preso dalla mediana, come spiegato a *pag. 124, gruppo VI, 1*).

Esempio 29. Fiuda bagadia. Efisio Melis

Gruppo I, pag. 80

La noda principale è la *1*, le altre sono semplici varianti.

Gruppo II, pag. 81

Il motivo principale appare in varie versioni nelle *nodas 10-13*, mentre la *noda 9* è una variante destinata a creare un'agevole transizione dal gruppo precedente. Essa riappare nella *noda 14*.

Gruppo III, pag. 82

Le tre nodas del gruppo sono semplici versioni della stessa noda.

Gruppo IV, pag. 83

Costruzione: in questo gruppo ci sono due motivi di uguale importanza: uno appare nei due elementi della *noda 18*, l'altro si può vedere nei due elementi della *noda 19*.

Affinità: il motivo della *noda 19* deve essere considerato come una trasposizione in basso di un motivo autentico (*vedi pag. 56, 8*). Per questo ragione non c'è nel materiale nessun chiaro modello autentico, ma si confronti con gli elementi principali della simponia, *es. 30/21, pag. 91*.

Gruppo V, pag. 83

Costruzione: la noda principale è la *noda 28*, le altre nodas sono semplici varianti.

Affinità: la noda principale è in relazione con il fiorassiu, *es. 17/30, pag. 34*. Le due nodas sono confrontate nella sinossi *fig. 36, pag. 56*.

Gruppo VI, pag. 84

Costruzione: il motivo principale di questo gruppo si può vedere nel primo elemento della *noda 29* e ricorre in varie versioni nei tre elementi della *noda 30* e negli elementi principali della *noda 33*. Si noti con quale eleganza si prepara l'ingresso della variante *noda 31* attraverso la variante che appare nel secondo elemento della *noda 29*. La *noda 32* è un passeggiu con la linea melodica nella mancosa manna.

Affinità: il motivo principale, per esempio il primo elemento della *29*, corrisponde al fiorassiu, *es. 17/4, pag. 29*, che è la noda principale nel *gruppo II* di quest'esempio.

Il motivo nei due elementi della *noda 31* è una trasposizione in basso di un motivo autentico. Nel materiale trascritto dei balli dei suonatori professionisti non ci sono modelli per questo motivo, ma si confronti con il ballo della Sardegna settentrionale, fiorassiu, *es. 9/7, pag. 10*.

Il passeggiu, *noda 32*, è in relazione con la noda inserita tra due ripetizioni della frase-tipo di is furias in mediana a pipia, *es. 26/44, pag. 71*.

C'è una somiglianza tematica tra le nodas principali dei *gruppi I, III, V*, e *VI*, simile a quella che si trova negli inizi delle iscalas del fiorassiu e della simponia. Questo è spiegato nella *fig. 65*.

Gruppo VII, pag. 85

Costruzione: le nodas di questo gruppo sono semplici varianti della stessa noda.

Affinità: il motivo degli elementi delle nodas di questo gruppo è una trasposizione in basso di un motivo autentico che ricorre nel materiale della mediana a pipia, *es. 26/26, pag. 68*, che è la noda principale nel *gruppo VI*. I due motivi sono confrontati nella sinossi *fig. 39, pag. 57*.

Gruppo VIII, pag. 85

Il motivo principale si può vedere negli elementi della *noda 36*. Le *nodas 37, 39* e *40* sono semplici varianti, mentre la *noda 38* è un passeggiu. Nell'intero spazio tra le *nodas 41-43*, Melis prepara la transizione al gruppo successivo, una delle più eleganti, forse, di questo genere, nel materiale.

Gruppo IX, pag. 87

Costruzione: la noda principale è la *44*. La *45* è una variante con movimenti di scala, mentre la *46* è un'altra versione della noda principale.

Affinità: il motivo principale, per esempio la *noda 44*, è una trasposizione in basso di un motivo autentico. Si confronti con la mediana a pipia, *es. 26/41, pag. 70*, noda principale nel *gruppo IX*. Inoltre, il motivo degli elementi della *noda 45* ha un modello autentico, vedi simponia, *es. 30/27, pag. 92*, che è una variante nel *gruppo IV*.

Fig. 65

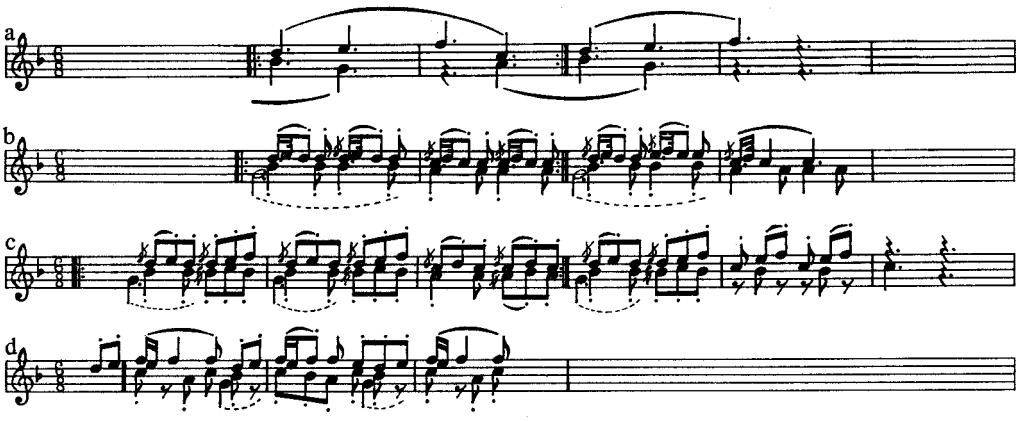


Fig. 65. Somiglianza tematica tra le nodas principali dei *gruppi I, III, V* e *VI*.

a) Noda principale del *gruppo V, noda 23, pag. 83*; b) Noda principale del *gruppo I, noda 1, pag. 80*; c) Noda principale del *gruppo III, noda 15, pag. 82*; d) Noda principale del *gruppo VI, primo elemento* della *noda 29, pag. 84*.

La somiglianza tra le nodas principali dei *gruppi I* e *V*, rispettivamente *fig. 65 b* ed *a*, non ha bisogno di commento. La noda principale del *gruppo V* appare, anche se come variante, nel *gruppo I* nella *noda 7, pag. 81*. Le nodas principali per i *gruppi I* e *III*, rispettivamente *fig. 65 b* e *c*, possono quasi essere considerate come versioni di quattro e sei pulsazioni dello stesso motivo, poiché gli elementi principali della *a* corrispondono al primo elemento della *b*, mentre le battute finali sono le stesse nelle due nodas. Si confronti anche la serrada della *noda 16, pag. 83* nel *gruppo III*, con gli elementi principali della *noda 3, pag. 80* nel *gruppo I*, che sono costruiti con le stesse figure. Le nodas principali dei *gruppi V* e *VI*, rispettivamente *fig. 65 a* e *d*, sono in relazione tra loro nel senso che entrambe sono dominate da un movimento in crescendo dalla sesta all'ottava.

Esempio 30. Simponia. Efisio Melis
Gruppo I, pag. 89

Il motivo principale si può vedere negli elementi principali della *noda 1*. Questo motivo e il motivo che appare nel primo elemento della *noda 2* sono la base per tutte le nodas del gruppo.

Gruppo II, pag. 90

Costruzione: le nodas del gruppo sono formate su un motivo che può assumere due forme per permutazione delle stesse battute, che in una forma ricorrono nell'ordine ***a b a*** e nell'altra nell'ordine ***b b a*** (vedi la sezione sulla forma degli elementi *pag. 52*). In questo gruppo si trova nella forma ***b b a*** solo nella serrada della *noda 8*.

Si noti il lungo spazio di tempo durante il quale il suonatore di launeddas resta sulla tonica quando passa dal gruppo precedente al presente, cioè dall'ultima battuta della *noda 6* alla seconda battuta della *noda 7*. E' molto difficile ballare questo passaggio, poiché i ballerini facilmente perdono l'orientamento per la divisione degli elementi.

Affinità: le nodas ***a b a*** - ***b b a*** si trovano nel punt"e organu, *es. 21, gruppo IV, pag. 48* e fiorassiu, *es. 17, gruppo VIII, pag. 35*.

Gruppo III, pag. 90

Il motivo principale appare molto chiaramente nella *noda 14*, ma ricorre in varie versioni anche nelle *nodas 10, 16, 18* e *19*. Nella *11* Melis esegue una variante della noda principale, elaborata con arrapicus e movimenti in sezioni di scala; ancora, questa variante prepara la via alle *nodas 13* e *17*.

Somiglianza tematica tra le nodas principali dei gruppi I-III.

Esiste una generale somiglianza tematica tra le nodas principali dei *gruppi I-III* ed è confrontabile con quella che si trova all'inizio delle iscalas del fiorassiu e della fiuda bagadia, sebbene non sia così semplice da spiegare in termini esatti. Si può quindi notare come Efisio Melis suoni qua e là con figure estremamente ricercate, nella totalità dei *gruppi I* e *II* e nella maggior parte delle nodas del *gruppo III*: *nodas*

10, 12, 14, 15, 16 e *19*. Nella mancosedda, queste figure sono principalmente centrate intorno alla tonica, mentre spostamenti sulla seconda sono usati come mezzo ricorrente di variazione, per esempio nelle *nodas 2* e *16*. Nella mancosa manna egli usa un numero molto limitato di figure di ostinato. Per l'orecchio inesperto, questo tratto che comprende più di venti nodas, può sembrare spesso piuttosto monotono, ma tra i suonatori di launeddas è considerato come una delle parti più impegnative di tutto il loro repertorio musicale. Si dovrebbe così notare che nella presente esecuzione c'è solo un minimo di ripetizione esatta di nodas.

Gruppo IV, pag. 91

Costruzione: la noda principale è suonata in varie versioni nelle *nodas 20, 22, 24* e *26*, mentre tre differenti varianti sono suonate tra le *nodas 21, 23* e *25*. Nella *noda 26* Melis comincia a preparare la transizione al gruppo seguente. L'intensità ritmica è prima elevata per mezzo degli arrapicus nelle battute finali degli elementi della *noda 26*, che conduce gradatamente alla variante elaborata con movimenti in scala nella *noda 27*. Nella *28* è anticipato lo schema ritmico della *noda 30*; la *noda 29* è un ritorno alla *26*.

Affinità: il motivo principale, per esempio la noda *20* e la variante nella *noda 23*, si possono confrontare con la mediana, *es. 23/28, pag. 62*. Nodas di questo tipo ricorrono spesso nelle introduzioni del fiorassiu, mediana a pipia e simponia. Si può notare nell'introduzione all'esempio in discussione a *pag. 88* e nell'introduzione alla mediana a pipia, *es. 25, pag. 63*.

Gruppo V, pag. 93

La noda più importante in questo gruppo è la *31*, che è in relazione stretta con la noda principale del gruppo successivo, la *noda 37*. Essa è suonata solo come inizio e come conclusione del gruppo, mentre le nodas intercorrenti sono versioni della *noda 30*, che ricorre anche come logica conclusione del gruppo precedente.

Gruppo VI, pag. 94

Le tre nodas del gruppo sono tutte formate sullo stesso motivo, che si può considerare come il motivo-tipo della simponia, l'unico cuntzertu sul quale esso si può eseguire. E' chiamato in sardo *su chirighìtti*, il solletico. Esso è una versione in quattro pulsazioni del motivo principale del gruppo precedente.

Gruppo VII, pag. 95

Il motivo principale si può vedere nel primo elemento della *noda 40*. Nei primi due elementi della *noda 41*, Melis suona una difficilissima variante in cui l'intera frase è eseguita una croma in ritardo rispetto al tempo normale.

APPENDICE IV

Le trascrizioni

Quando non è altrimenti specificato, gli esempi sono stati trascritti dall'autore.

Esempio 1

Pass"e dusu, punt"e organu.

L'esempio comprende le nodas delle seguenti registrazioni:

DFS mgt RI 59/12A: 5. 20/4 1958. Peppino Canu;

DFS mgt RI 59/6A: 9. 14/2 1958. Daniele Casu;

DFS mgt RI 59/6A: 4. 29/12 1957. Giovanni Casu;

DFS mgt RI 59/5B: 3. 2/ 1 1958. Giovanni Lai.

I tempi variano da ♩ = 165 con Giovanni Lai a ♩ = 216 con Giovanni Casu. Le nodas sono ordinate prima secondo il loro modello melodico e poi secondo la loro complessità ritmica. Nei casi in cui un suonatore di launeddas abbia mischiato differenti motivi in una noda, come spesso fanno, abbiamo trascritto o l'intera noda o un singolo elemento. Ciascuna noda è stata trascritta come è stata eseguita da un suonatore di launeddas, ma la maggior parte delle nodas sono eseguite in versioni leggermente differenti da più di un suonatore. Sotto abbiamo indicato, per tutte le nodas, prima il nome del suonatore dal qual è stata registrata e trascritta, poi i nomi degli altri suonatori che la eseguono:

Noda 1, Peppino Canu;

Noda 2, Daniele Casu, Giovanni Casu, Peppino Canu, Giovanni Lai;

Nodas 3-5, Peppino Canu;

Noda 6, Giovanni Casu, Giovanni Lai;

Noda 7, Giovanni Casu, Giovanni Lai;

Noda 8, Giovanni Casu;

Noda 9, Giovanni Lai, Peppino Canu;

Noda 10, Giovanni Lai;

Noda 11, Daniele Casu;

Noda 12, Giovanni Casu;

Noda 13, Daniele Casu, Peppino Canu;

Noda 14, Daniele Casu, Peppino Canu;

Noda 15, Daniele Casu, Giovanni Casu;

Noda 16, Peppino Canu.

Esempi 2-7

Questi esempi consistono tutti di alcune nodas che sono mischiate e ripetute all'infinito con piccolissime variazioni. Noi comunque le abbiamo presentate una per una e ordinate secondo il loro ambitus.

Esempio 2

Pass"e dusu, mediana, Daniele Casu, DFS mgt RI 59/12A:1. 14/2 1958. Le note della mancosa manna non sono suonate precisamente sulle pulsazioni, come nella notazione, ma cadono, in generale, a caso un po' prima o un po' dopo le pulsazioni, probabilmente per la titubanza di Daniele Casu, che ha anche fatto la registrazione molto breve e non sembrava a suo agio mentre suonava. Solo due nodas sono state scritte integralmente: le *nodas 1* e *4*, mentre i motivi riprodotti nelle *nodas 2, 3* e *5* danno la gamma di variazioni che ricorrono nella registrazione.

Esempio 3

Pass"e dusu, fiorassiu, Daniele Casu, DFS mgt RI 59/6A:8. 14/2 1958. Le nodas sono ordinate secondo il loro ambitus e non nell'ordine in cui appaiono nella registrazione. Si dovrebbe notare che nell'esecuzione sulla mancosa manna Daniele Casu tende a una divisione ternaria delle pulsazioni all'inizio dell'esecuzione e a una divisione binaria verso la fine.

Esempio 4

Pass"e dusu, mediana a pipia, Daniele Casu, DFS mgt RI 59/6A:10. 14/2 1958. La *noda 1* è suonata solo una volta all'inizio della registrazione. La *noda 2* è eseguita con varie frasi sulla mancosa manna, alcune delle quali sono esemplificate in *a*, *b* e *c*. La *noda 3* è un singolo elemento che talvolta è inserito tra le ripetizioni della *noda 2*.

Esempio 5

Pass"e dusu, mediana a pipia, Giovanni Lai, DFS mgt RI 59/5A:5. 20/12 1957. Giovanni Lai tende a mischiare il pass"e dusu con il pass"e tresi e le

nodas 3 e *4* in realtà si discostano dai limiti stilistici del pass"e dusu, per quel che si può asserire sulla base del materiale registrato con gli altri suonatori di launeddas di Càbras.

Esempio 6

Pass"e dusu, fiuda bagadia, Daniele Casu, DFS mgt RI 59/12A:2. 14/2 1958. Daniele Casu eseguì questa suonata con grande soddisfazione, apparentemente non disturbato delle dissonanze che derivavano dalla trasposizione in basso delle frasi eseguite sulla mancosedda, caratteristico della fiuda bagadia (*vedi pag. 35*). Alcune varianti non sono state trascritte.

Esempio 7

Pass"e dusu, fiuda bagadia, Giovanni Lai, DFS mgt RI 59/5B:1. 2/1 1958. Come nell'*es. 5*, si può osservare qui una certa influenza del pass"e tresi specialmente nell'esecuzione sulla mancosa manna.

Esempio 8

Coro maschile, Mamoiada, DFS mgt RI 59/17B:10. 12/5 1958. L'esempio mostra la frase-tipo per il ballo che in Mamoiada viene chiamato *su saltu*.

Esempio 9

Ballo della Sardegna settentrionale, fiorassiu, Felice Pili. DFS mgt RI 59/1A:3. 7/12 1957. La trascrizione comprende i primi due terzi della registrazione. Nella parte restante, le stesse nodas sono riprese e suonate in un ordine appena differente. Felice Pili ha imparato questo ballo a Làconi, dove è chiamato *su trìpiddi*.

Esempio 10

Ballo della Sardegna settentrionale, punt"e organu, Daniele Casu, DFS mgt RI 59/2B:11. 29/12 1957. La trascrizione comprende l'inizio della registrazione. Non ci sono altre frasi che le quattro trascritte.

Esempio 11

Pass"e tresi, punt"e organu, Peppino Canu, DFS mgt RI 59/12A:6. 20/4 1958. Le *nodas 1-4* mostrano l'inizio della registrazione, mentre le *nodas 5-6* e *7-8* sono state scelte più avanti nello stesso brano. In molte nodas i motivi sono combinati in modi diversi da quelli delle nodas trascritte; queste sono state escluse dalla trascrizione perché hanno solo alcune varianti insignificanti.

Esempio 12

Pass"e tresi, mediana, Giovanni Lai, DFS mgt RI 59/5A: 4. 21/12 1957. Le nodas sono state trascritte singolarmente. Le varianti e una breve introduzione non sono state incluse. L'ordine di registrazione è il seguente: *noda 1* tre volte, *noda 2* tre volte, *noda 3* tre volte, *noda 4* due volte, una variante della *noda 3*, *noda 5* due volte, *noda 6* tre volte, *noda 7* due volte, *noda 8*, una variante della *noda 9*, *noda 4*, *noda 9*.

Esempio 13

Pass"e tresi, fiorassiu, Giovanni Lai, DFS mgt 59/5B:5. 2/1 1958. Giovanni Lai non aveva avuto molta pratica con il fiorassiu e la sua suonata è spesso incerta, specialmente nell'introduzione. In alcuni casi è stato necessario ripulire le sue frasi per essere almeno in grado di presentarle nella trascrizione. Le nodas sono state trascritte singolarmente; un'impressione sul carattere generale della struttura globale si può, comunque, ottenere confrontando quest'esempio con l'*es. 14*.

Esempio 14

Pass"e tresi, mediana a pipia, Giovanni Lai, DFS mgt RI 59/5B:10. 13/2 1958. La trascrizione comprende la prima metà della registrazione. Nella parte restante, Giovanni Lai esegue grossolanamente le stesse nodas nella medesima sequenza, con varianti leggermente differenti.

Esempio 15

Pass"e tresi, fiuda bagadia, Giovanni Lai, DFS mgt RI 59/5B:6. 2/1 1958. La registrazione descrive la situazione rappresentata dalle nodas della fiuda bagadia e Giovanni Lai annuncia prima di ciascuna sezione musicale la scena che essa descrive. È stata omessa una breve introduzione.

Esempio 16

Pass"e tresi, punt"e organu, Giovanni Lai, DFS mgt RI 59/5A:6. 20/12 1957. La trascrizione comprende l'intera registrazione.

Esempio 17

Ballo professionale, fiorassiu, Efisio Melis. L'introduzione appartiene a *DFS mgt RI 59/19A:3.5/6 1958*. Il ballo è trascritto da un'altra registrazione: *DFS mgt RI 59/17A:1. 13/6 1958*, che inizia con la prima noda. Questa parte della trascrizione comprende grosso modo 3/4 della registrazione, che continua con altri quattro gruppi di nodas.

Esempio 18

Ballo professionale, fiorassiu, Dionigi Burranca, DFS mgt RI 59/18B:5. 26/5 1958 (erroneam. nell'ediz. originale *59/18B:3*). La registrazione fu fatta in una forma ridotta per mostrarmi lo schema dei primi gruppi dell'iscala del fiorassiu. Dovrebbe essere quindi considerata come una registrazione di studio.

Esempio 19

Relazione tra passi del ballo e musica, fiorassiu, Dionigi Burranca, DFS mgt RI 59/18B:4. 26/5 1958. La registrazione fu fatta per motivi di studio e Dionigi Burranca prima di ciascuna sezione di nodas spiega quale passo si dovrebbe eseguire per essa.

Esempio 20

Ballo professionale, punt"e organu, Antonio Lara, DFS mgt RI 59/14 A:5. 25/2 1958. La registrazione è stata trascritta integralmente. Questa è la sequenza preferita di Antonio Lara dei gruppi di nodas fuori dell'iscala sul punt"e organu, cuntzertu che egli personalmente detesta. L'esecuzione termina bruscamente, senza una frase conclusiva, esattamente come è stata trascritta.

Esempio 21

Ballo professionale, punt"e organu, Pasquale Erriu, DFS mgt RI 59/11A:4. 30/1 1958. La trascrizione comprende la prima metà della registrazione. Essa probabilmente è una sequenza di nodas che Pasquale Erriu ha composto di testa propria e che non appartiene a nessuna iscala. La divisione del pezzo in gruppi di nodas è stata fatta dall'autore per comodità.

Esempio 22

Ballo professionale, mediana, Antonio Lara, DFS mgt RI 59/18A:3. 25/5 1958 (erroneam. nell'ediz. originale *59/18A:2*). La registrazione è stata trascritta integralmente. Appartiene alla iscala cominciando dal secondo gruppo dell'intera sequenza.

Esempio 23

Ballo professionale, mediana, Dionigi Burranca, DFS mgt RI 59/13B:2. 9/3 1958 (erroneam. nell'ediz. originale *59/12B:2)*. La trascrizione comprende i primi 2/3 della registrazione che continua con altri quattro gruppi di nodas.

Esempio 24

Ballo professionale, mediana a pipia, Efisio Melis, DFS mgt RI 59/16B:1. 23/4 1958. La trascrizione comprende il primo gruppo di nodas della iscala della mediana a pipia.

Esempio 25

Ballo professionale, mediana a pipia, Aurelio Porcu, DFS mgt RI 59/4B:1. 2/3 1958. La trascrizione comprende l'introduzione e il primo gruppo di nodas.

Esempio 26

Ballo professionale, mediana a pipia, Antonio Lara, DFS mgt RI 59/14A:3. 25/2 1958. La registrazione, che comprende l'inizio della iscala, è stata trascritta integralmente.

Esempio 27

Ballo professionale, spinellu a pipia, Aurelio Porcu, DFS mgt RI 59/4B:2. 2/3 1958. La trascrizione comprende i primi tre gruppi di una registrazione in cui Aurelio Porcu corre molto brevemente attraverso l'iscala completa dello spinellu a pipia. Si noti che nello spinellu a pipia la mancosa manna è trascritta con le aste delle note rivolte verso l'alto e la mancosedda con le aste verso il basso.

Esempio 28

Ballo professionale, spinellu, Antonio Lara, DFS mgt RI 59/18A:1. 25/5 1958. La trascrizione comprende la prima metà della registrazione, una sequenza di nodas parzialmente libera, che a grandi linee segue una sezione della fine della iscala. Non è del tutto precisa come le altre trascrizioni dei balli professionali, perché l'intera esecuzione è in generale vacillante e ha reso estremamente difficile l'interpretazione dei dettagli ritmici; inoltre perché in molti punti è stato impossibile distinguere se una data figura è eseguita nella mancosa manna o nella mancosedda. Si noti che nelle trascrizioni dello spinellu, la mancosa manna è scritta con le aste delle note rivolte verso l'alto e la mancosedda con le aste verso il basso.

Esempio 29

Ballo professionale, fiuda bagadia, Efisio Melis, DFS mgt RI 59/17A:2. 13/6 1958. La trascrizione comprende l'introduzione e la prima metà della iscala della fiuda bagadia. La registrazione continua con altri gruppi di nodas.

Esempio 30

Ballo professionale, simponia, Efisio Melis, DFS mgt RI 59/16A:1. 23/4 1958. La trascrizione comprende l'introduzione e la prima metà della iscala della simponia. La registrazione continua con alcuni altri gruppi di nodas.

Esempio 31

Danza, punt"e organu, Felice Pili, DFS mgt RI 59/1B:4. 29/12 1957 (erroneam. nell'ediz. originale *59/1A:4*). Le *nodas 1-5* appartengono all'inizio del ballo vero e proprio, mentre le *nodas 6* e *7* ricorrono più avanti nello stesso brano. Non sono state trascritte una breve introduzione e alcune varianti.

Esempio 32

Danza, punt"e organu, Efisio Cadoni, DFS mgt RI 59/10A:9. 27/1 1958 (erroneam. nell'ediz. originale *59/10A:4*). Le *nodas 1 e 2* appartengono all'inizio della registrazione, mentre la noda *3* ricorre più avanti nello stesso brano. Le altre nodas sono ripetizioni e varianti molto simili delle nodas trascritte.

Esempio 33

Danza, mediana, Aurelio Porcu, DFS mgt RI 59/14B: 6. 27/2 1958. La trascrizione parte dall'inizio del ballo vero e proprio, mentre l'introduzione è stata omessa. Oltre le nodas trascritte, non ci sono altre frasi nella registrazione.

Esempio 34

Arrosciada, fiorassiu, Efisio Cadoni, DFS mgt RI 59/10A:10. 27/1 1958. Per tutta la registrazione Efisio Cadoni ripete la stessa frase, che è stata riprodotta nella trascrizione nella versione più chiara in cui ricorre.

Esempio 35

Pass"e dusu, San Nicolò Gerrèi, Antonio Lara. Questa danza non fu registrata, ma Antonio Lara me la fischiettò e io ne feci una trascrizione simultanea.

Esempio 36

Sa tirantella napoletana, fiorassiu, Antonio Lara, DFS mgt RI 62/1B:1. Estate 1962. Una breve frase per l'accordatura è stata omessa; la trascrizione inizia col ballo vero e proprio. Lo stesso pezzo è ripetuto con piccole variazioni altre tre volte.

Esempio 37

Ballo suonato in chiesa per intrattenere i fedeli, Fiorassiu, Antonio Lara, DFS mgt RI 62/3A:7. Estate 1962. La trascrizione comprende due terzi della registrazione a cominciare dall'inizio vero e proprio del ballo. La parte restante contiene solo varianti molto simili delle frasi mostrate. L'esecuzione sulla mancosa manna è più incerta di come appare nella partitura.

Esempio 38

Ballo suonato in chiesa per intrattenere i fedeli, fiorassiu, Antonio Lara, DFS mgt RI 62/3A:8. Estate 1962. Tranne una breve frase introduttiva di accordatura, la registrazione è stata trascritta integralmente.

Esempio 39

Polka, fiuda bagadia, Antonio Lara, DFS mgt RI 62/1A: 8. Estate 1962. La trascrizione comprende la prima metà della registrazione cominciando dall'inizio. La parte restante non contiene cose nuove.

Esempio 40

Formula 4×4/4, cantante Michele Madeddu, punt"e organu Giovanni Lai, DFS mgt RI 59/7B:7. 4/1 1958. La trascrizione comprende i primi quattro versi della canzone; le frasi introduttive con le launeddas sono state omesse. La parte vocale è stata trascritta da Morten Levy.

Esempio 41

Formula 4×4/4, cantante Giuseppe Trogu, punt"e organu Daniele Casu, DFS mgt RI 59/6A:7. 14/2 1958. La trascrizione comprende i primi otto versi della canzone. Nella registrazione il cantante inizia a metà di una frase della introduzione strumentale e la trascrizione delle launeddas comincia dove il suonatore passa da questa frase ad un accompagnamento regolare. La parte vocale è stata trascritta da Morten Levy.

Esempio 42

Formula 4×4/4, cantante Angelo Pili, spinellu a pipia Dionigi Burranca, DFS mgt RI 59/9B:2. 9/3 1958. La trascrizione comprende la prima strofa della canzone. L'introduzione con le launeddas è stata omessa. Si noti che nelle trascrizioni dello spinellu a pipia, la mancosa manna è scritta con le aste delle note rivolte verso l'alto e la mancosedda con le aste verso il basso. La parte vocale è stata trascritta da Morten Levy.

Esempio 43

Formula 4×4/4, cantante Angellicu Bullitta, mediana a pipia Dionigi Burranca, DFS mgt RI 59/9B:4. 9/3 1958. La trascrizione comprende i primi sei versi della canzone. L'introduzione strumentale è stata omessa. La parte vocale è stata trascritta da Morten Levy.

Esempio 44

Formula 4×4/4, cantante Angellicu Bullitta, mediana a pipia Dionigi Burranca, DFS mgt RI 59/9B:5. 9/3 1958. La trascrizione comprende le prime 8 strofe della canzone, l'introduzione strumentale è stata omessa, la parte vocale è stata trascritta da Morten Levy.

Esempio 45

Formula 4×4/4, cantante Aurelio Porcu, spinellu Antonio Lara, DFS mgt RI 59/4B:3. 3/3 1958. La trascrizione comincia dall'inizio della registrazione. La resa del ritmo della parte vocale e le differenze tra parte vocale e accompagnamento sono state lievemente semplificate. Si noti che nelle trascrizioni dello spinellu, la mancosa manna è scritta con le aste delle note rivolte verso l'alto e la mancosedda con le aste verso il basso. La parte vocale è stata trascritta da Morten Levy.

Esempio 46

Formula 3×3/4, cantante Angelo Pili, spinellu a pipia Dionigi Burranca, DFS mgt RI 59/13A:4. 23/2 1958. La trascrizione comprende una sola strofa di una registrazione di una gara di improvvisazione a cui partecipavano due cantanti. Nella *noda 4* è stata riprodotta una frase di accompagnamento che appare più avanti nella registrazione. Si noti che nelle trascrizioni dello spinellu a pipia la mancosa manna è scritta con le aste delle note rivolte verso l'alto e la mancosedda con le aste verso il basso.

Esempio 47

Formula 3×3/4, cantante Aurelio Porcu, punt"e organu Antonio Lara, DFS mgt RI 59/4B:4. 3/3 1958. La registrazione inizia dall'interludio tra la prima e la seconda strofa e comprende i primi sette versi di quest'ultima. La parte vocale è stata trascritta da Morten Levy.

Esempio 48

Formula 6×4/4, cantante Franziscu Castangia, punt"e organu Giovanni Lai, DFS mgt RI 59/6B: 2. 10/1 1958. La trascrizione comprende i primi quattro versi della registrazione.

Esempio 49

Ritmo libero, formula 1. Cantante Salvatore Murtas, mediana Giovanni Lai, DFS mgt RI 59/6B:1, 10/1 1958. La trascrizione è stata fatta in collaborazione con Morten Levy e comprende una sezione della prima parte della registrazione di una serenata. È stato impossibile dare una resa precisa del ritmo, che è estremamente libero. In sostituzione abbiamo indicato in secondi la durata delle singole sezioni e mostrato, per mezzo della disposizione spaziale delle note, la relazione tra le frasi nella parte vocale, la mancosedda e la mancosa manna. I valori del tempo non sono fissati e sono raramente uguali nelle tre parti.

Esempio 50

Ritmo libero, formula 2, cantanti Salvatore Murtas e Francesco Castangia, (in originale solo Francesco Castangia) *punt"e organu Giovanni Lai, DFS mgt RI 59/8A:4. 10/1 1958*. La trascrizione mostra una sezione dalla metà della registrazione. Per la resa del ritmo, vedi i commenti all'es. *49*.

Esempio 51

Muttu logudoresu, cantante Franziscu Castangia, punt"e organu Giovanni Lai, DFS mgt RI 59/8A: 1. 10/1 1958. La trascrizione mostra la prima parte di un muttu logudoresu, mentre la conclusione ritmicamente libera è stata omessa. La parte vocale è stata trascritta da Morten Levy.

Esempio 52

Goggius 1, cantante Michele Madeddu, mediana a pipia Giovanni Casu, DFS mgt RI 59/4A:4. 16/12 1957. La trascrizione comprende i primi cinque versi della registrazione. Un interludio musicale tra il primo ed il secondo verso, è stato omesso. La trascrizione che riguarda la mancosa manna è solo un'approssimazione perché nella registrazione si sente appena. La parte vocale è stata trascritta da Morten Levy.

Esempio 53

Goggius 1, cantante Angelo Pili, spinellu a pipia Dionigi Burranca, DFS mgt RI 59/9B:3. 9/3 1958. La registrazione comprende la prima stanza dei goggius che si cantano durante la festa di S. Lucia ad Ortacèsus. Si noti che nelle trascrizioni dello spinellu a pipia, la mancosa manna è scritta con le aste delle note rivolte verso l'alto e la mancosedda con le aste verso il basso. La parte vocale è stata trascritta da Morten Levy.

Esempio 54

Accompagnamento per goggius 1, punt"e

organu, Felice Pili, DFS mgt 59/1B:2. 29/12 1957. La registrazione fu fatta per motivi di studio per ottenere le frasi di accompagnamento dei goggius 1 così come si suonano sul punt"e organu. La trascrizione mostra le prime quattro frasi della registrazione, l'introduzione è stata omessa.

Esempio 55

Accompagnamento per goggius 1, fiorassiu, Efisio Cadoni, DFS mgt RI 59/10A:3. 24/1 1958. La registrazione fu fatta a fini di studio, per ottenere le frasi di accompagnamento dei goggius 1 suonate sul fiorassiu. Le due frasi trascritte sono state prese da diversi punti della registrazione, che non contiene altro materiale degno di interesse.

Esempio 56

Accompagnamento per goggius 2, punt"e organu, Felice Pili, DFS mgt RI 59/1B:3. 29/12 1957. La registrazione fu fatta per motivi di studio per ottenere le frasi di accompagnamento dei goggius 2. La trascrizione comincia dall'inizio della registrazione e comprende l'accompagnamento per due strofe.

Esempio 57

Accompagnamento per la Messa, punt"e organu, Peppino Canu, DFS mgt RI 59/12A:7. 20/4 1958. Peppino Canu non aveva più suonato l'accompagnamento della Messa da molti anni ed era molto incerto nella sua esecuzione. La seconda battuta delle frasi 1 e 2 è stata perciò ricostruita. Le tre sezioni 1-2, 3 e 4-7 sono state prese da differenti punti della registrazione e danno le versioni più chiare delle frasi che vi si trovano.

Esempio 58

Processione, fiorassiu, Antonio Lara, DFS mgt RI 59/10B:3. 1/3 1958. La trascrizione comprende due terzi della registrazione cominciando dall'inizio. Non vi sono altre frasi oltre quelle trascritte.

Esempio 59

Processione antica, fiorassiu, Antonio Lara, DFS mgt RI 62/4A:2. Estate 1962. La trascrizione comincia con l'inizio della registrazione che non contiene altre frasi oltre quelle trascritte.

Esempio 60

Pastorella, fiorassiu, Aurelio Porcu, DFS mgt RI 59/14B:4. 27/2 1958. La trascrizione comprende il primo quarto della registrazione, eccetto l'introduzione che è stata esclusa. Il resto della registrazione contiene solo varianti insignificanti delle frasi trascritte.

Esempio 61

Marcia laica, fiorassiu, Antonio Lara, DFS mgt RI 59/10B:5. 1/3 1958. Una breve frase introduttiva d'accordatura è stata omessa. Le frasi 1-7 sono l'inizio vero e proprio della marcia, mentre la 8 è stata presa più avanti nella registrazione.

Esempio 62

Marcia nuziale, fiorassiu, Antonio Lara, DFS mgt RI 59/10B:4. 1/3 1958. Una breve frase introduttiva d'accordatura è stata omessa. Le frasi 1-4 sono l'inizio vero e proprio della marcia, mentre le frasi 5, 6 e 7 sono state prese da diversi punti più avanti nella registrazione.

Esempio 63

Pastorella, spinellu a pipia, Dionigi Burranca, DFS mgt RI 59/13A:2. 23/2 1958. Una breve frase introduttiva d'accordatura è stata omessa; la trascrizione comincia dall'inizio vero e proprio della pastorella. Si noti che nelle trascrizioni dello spinellu a pipia la mancosa manna è scritta con le aste delle note rivolte verso l'alto e la mancosedda con le aste verso il basso.

Esempio 64

Marcia, spinellu a pipia, Dionigi Burranca, DFS mgt RI 59/13A:6. 23/2 1958. La trascrizione comincia dall'inizio della registrazione, che non contiene altro materiale significativo. Si noti che nelle trascrizioni dello spinellu a pipia, la mancosa manna è scritta con le aste delle note rivolte verso l'alto e la mancosedda con le aste verso il basso.

Esempio 65

Pastorella, fiorassiu, Efisio Cadoni, DFS mgt RI 59/10A:7. 24/1 1958. Una breve introduzione è stata omessa. Le frasi 1 - 4 cominciano dall'inizio vero e proprio della pastorella, mentre la 5 è stata presa in un punto più avanti nella registrazione.

Esempio 66

Marcia, fiorassiu, Efisio Cadoni, DFS mgt RI 59/10A:2. 24/1 1958. Le frasi 1 e 2 cominciano dall'inizio della registrazione, mentre le frasi 3 e 4 sono state prese da un punto più avanti nel brano. Le due sezioni danno le versioni più chiare delle frasi che vi si trovano.

Esempio 67

Pastorella, punt"e organu, Giovanni Lai, DFS mgt RI 59/5A:7. 20/12 1957. Una breve frase d'accordatura

è stata omessa. Le frasi 1-5 cominciano dall'inizio vero e proprio della pastorella, mentre la sezione 6-8 è stata presa in un punto più avanti nella registrazione.

Esempio 68

Pastorella, punt"e organu, Peppino Canu, DFS mgt RI 59/2A:8. 9/12 1957 (erroneam. nell'ediz. originale *59/2A:2*). Una breve frase d'accordatura è stata omessa. Le frasi 1 e 2 cominciano dall'inizio vero e proprio della pastorella, mentre le frasi 3 e 4 sono state prese in un punto più avanti nella registrazione. Nelle restanti frasi diverse varianti e combinazioni del motivo non sono state trascritte.

APPENDICE V

Registrazioni con launeddas

Tutte le registrazioni originali sono depositate presso gli Archivi Danesi della Musica Popolare e sono catalogate sotto la formula DFS mgt RI.

(Copia di tutte le registrazioni del Bentzon è depositata nell'Archivio della Cooperativa Iscandula che, titolare dei diritti su di esse, si propone di pubblicarne prossimamente un'accurata selezione).

BALLI

Balli professionali

59/18B: 3 Fiorassiu. Dionigi Burranca.
59/18B: 5 Fiorassiu. Dionigi Burranca.
59/10A: 8 Fiorassiu. Efisio Cadoni.
59/10A: 13 Fiorassiu. Efisio Cadoni.
62/1A: 6 Fiorassiu. Mario Cancedda.
59/11A: 1 Fiorassiu. Pasquale Erriu.
59/11A: 5 Fiorassiu. Pasquale Erriu.
59/10B: 2 Fiorassiu. Antonio Lara.
59/10B: 6 Fiorassiu. Antonio Lara.
59/18A: 2 Fiorassiu. Antonio Lara.
62/1A: 4 Fiorassiu. Antonio Lara.
62/1A: 10 Fiorassiu. Antonio Lara.
62/1B: 11 Fiorassiu. Antonio Lara.
62/1B: 12 Fiorassiu. Antonio Lara.
62/4A: 1 Fiorassiu. Antonio Lara.
59/17A: 1 Fiorassiu. Efisio Melis
59/19A: 3 Fiorassiu. Efisio Melis.
59/1A: 2 Fiorassiu. Felice Pili.
59/14B: 3 Fiorassiu. Aurelio Porcu.
59/13B: 3 Punt"e organu. Dionigi Burranca.
59/10A: 5 Punt"e organu. Efisio Cadoni.
59/11A: 4 Punt"e organu. Pasquale Erriu.
59/11B: 2 Punt"e organu. Pasquale Erriu.
59/10B: 7 Punt"e organu. Antonio Lara.
59/14A: 5 Punt"e organu. Antonio Lara.
62/1A: 5 Punt"e organu. Antonio Lara.
62/1B: 2 Punt"e organu. Antonio Lara.
62/1B: 5 Punt"e organu. Antonio Lara.
62/2B: 2 Punt"e organu. Antonio Lara.
62/2B: 3 Punt"e organu. Antonio Lara.
62/3A: 3 Punt"e organu. Antonio Lara.
62/3B: 6 Punt"e organu. Antonio Lara.
62/3B: 7 Punt"e organu. Antonio Lara.
62/4A: 4 Punt"e organu. Antonio Lara.
62/5A: 3 Punt"e organu. Antonio Lara.
62/5A: 4 Punt"e organu. Antonio Lara.
62/5B: 14 Punt"e organu. Antonio Lara.
59/16A: 2 Punt"e organu. Efisio Melis.
59/16B: 4 Punt"e organu. Efisio Melis.
59/1A: 1 Punt"e organu. Felice Pili.
59/14A: 1 Punt"e organu. Aurelio Porcu.
59/13B: 2 Mediana. Dionigi Burranca.
62/2B: 8 Mediana. Dionigi Burranca.
59/11B: 3 Mediana. Pasquale Erriu.
59/18A: 3 Mediana. Antonio Lara.
62/1A: 7 Mediana. Antonio Lara.
62/1B: 13 Mediana. Antonio Lara.
62/2A: 3 Mediana. Antonio Lara.
62/3B: 5 Mediana. Antonio Lara.
62/5A: 1 Mediana. Antonio Lara.
62/5A: 2 Mediana. Antonio Lara.
62/5A: 8 Mediana. Antonio Lara.
62/5B: 13 Mediana. Antonio Lara.
59/19A: 1 Mediana. Efisio Melis.
59/1A: 4 Mediana. Felice Pili.
59/14B: 2 Mediana. Aurelio Porcu.
62/2B: 5 Mediana a pipia. Dionigi Burranca.
59/10A: 1 Mediana a pipia. Efisio Cadoni.
59/14A: 3 Mediana a pipia. Antonio Lara.
62/1B: 10 Mediana a pipia. Antonio Lara.
62/2A: 1 Mediana a pipia. Antonio Lara.
62/3A: 4 Mediana a pipia. Antonio Lara.
62/3A: 5 Mediana a pipia. Antonio Lara.
62/3B: 2 Mediana a pipia. Antonio Lara.
62/5A: 7 Mediana a pipia. Antonio Lara.
59/16B: 1 Mediana a pipia. Efisio Melis.
59/4B: 1 Mediana a pipia. Aurelio Porcu.
62/1A: 3 Mediana a pipia. Aurelio Porcu.
59/13A: 1 Spinellu. Dionigi Burranca.
59/11B: 4 Spinellu. Pasquale Erriu.
59/18A: 1 Spinellu. Antonio Lara.

62/3B: 5 Spinellu. Antonio Lara.
62/4B: 5 Spinellu. Antonio Lara.
59/13B: 1 Spinellu a pipia. Dionigi Burranca.
62/4B: 4 Spinellu a pipia. Antonio Lara.
62/4B: 3 Spinellu a pipia. Efisio Melis.
59/4B: 2 Spinellu a pipia. Aurelio Porcu.
59/11A: 3 Fiuda bagadia. Pasquale Erriu.
59/14B: 1 Fiuda bagadia. Antonio Lara.
62/1B: 3 Fiuda bagadia. Antonio Lara.
62/3B: 4 Fiuda bagadia. Antonio Lara.
62/5B: 4 Fiuda bagadia. Antonio Lara.
59/16A: 3 Fiuda bagadia. Efisio Melis.
59/17A: 2 Fiuda bagadia. Efisio Melis.
59/14A: 2 Fiuda bagadia. Aurelio Porcu.
59/11A: 6 Simponia. Pasquale Erriu.
62/1B: 14 Simponia. Antonio Lara.
62/2B: 4 Simponia. Antonio Lara.
62/4B: 6 Simponia. Antonio Lara.
59/16A: 1 Simponia. Efisio Melis.
59/19A: 2 Simponia. Efisio Melis.
59/14A: 4 Fiorassiu e punt"e organu. Antonio Lara e Aurelio Porcu.
59/18A: 5 Fiorassiu e punt"e organu. Antonio Lara e Aurelio Porcu.
59/16A: 4 Punt"e organu e spinellu. Pasquale Erriu e Efisio Melis.
59/16B. 3 Punt"e organu e spinellu. Pasquale Erriu e Efisio Melis.
59/4B: 7 Punt"e organu e fiuda bagadia. Antonio Lara e Aurelio Porcu.
59/16B: 2 Punt"e organu e fiuda bagadia. Pasquale Erriu e Efisio Melis.
59/18B: 4 Dimostrazione della connessione tra i passi di danza e la musica. Fiorassiu. Dionigi Burranca.
59/18A: 4 Dimostrazione della connessione tra i passi di danza e la musica. Fiorassiu Antonio Lara.
62/1B: 8 Il vecchio modo di eseguire is furias. Fiorassiu. Antonio Lara.
62/1B: 6 Il vecchio modo di eseguire is furias. Punt"e organu. Antonio Lara.
62/1B: 7 Il modo attuale di eseguire is furias. Punt"e organu. Antonio Lara.
62/1B: 9 Il vecchio modo di eseguire is furias. Mediana. Antonio Lara.

Balli professionali eseguiti da suonatori di launeddas cabraresi

62/6A: 3 Punt"e organu. Francesco Castangia.
59/2B: 2 Fiuda bagadia. Giovanni Casu.
59/6A: 5 Punt"e organu e fiuda bagadia. Daniele e Giovanni Casu.
59/2B: 8 Punt"e organu e fiuda bagadia. Daniele e Giovanni Casu.

Pass"e dusu

59/6A: 8 Fiorassiu. Daniele Casu.
59/2A: 7 Punt"e organu. Peppino Canu.
59/12A: 5 Punt"e organu. Peppino Canu.
59/6B: 9 Punt"e organu. Francesco Castangia.
59/6A: 9 Punt"e organu. Daniele Casu.
59/6A: 4 Punt"e organu. Giovanni Casu.
59/5B: 3 Punt"e organu. Giovanni Lai.
59/12A: 1 Mediana. Daniele Casu.
59/5B: 9 Mediana. Giovanni Lai.
59/6A: 10 Mediana a pipia. Daniele Casu.
59/5A: 5 Mediana a pipia. Giovanni Lai.
59/12A: 2 Fiuda bagadia. Daniele Casu.
59/5B: 1 Fiuda bagadia. Giovanni Lai.

Pass"e tresi

59/5B: 5 Fiorassiu. Giovanni Lai.
59/12A: 3 Fiorassiu. Giovanni Mele.
59/2A: 7 Punt"e organu. Peppino Canu.
59/12A: 6 Punt"e organu. Peppino Canu.
62/6B: 10 Punt"e organu. Francesco Castangia.
59/2B: 13 Punt"e organu. Daniele Casu.
59/6A: 2 Punt"e organu. Daniele Casu.
62/4B: 2 Punt"e organu. Daniele Casu.
59/5A: 6 Punt"e organu. Giovanni Lai.
59/5B: 2 Punt"e organu. Giovanni Lai.
59/7A: 7 Punt"e organu. Giovanni Lai.
59/7B: 9 Punt"e organu. Giovanni Lai.
59/8A: 5 Punt"e organu. Giovanni Lai.
59/5A: 3 Mediana. Giovanni Lai.
59/5A: 4 Mediana. Giovanni Lai.
59/5B: 8 Mediana a pipia. Giovanni Lai.
59/5B: 10 Mediana a pipia. Giovanni Lai.
59/5A: 1 Fiuda bagadia. Giovanni Lai.
59/5A: 2 Fiuda bagadia. Giovanni Lai.
59/7A: 1 Punt"e organu e sulittu. Giovanni Lai e Francesco Castangia.
59/4A: 8 Fiuda bagadia e chitarra Giovanni Casu e Peppino Deiala.

59/5B: 6 Il significato delle nodas nella fiuda bagadia. Raccontato e suonato da Giovanni Lai.

Sa dantza

59/10A: 9 Punt"e organu. Efisio Cadoni.
59/11B: 1 Punt"e organu. Pasquale Erriu.
59/1B: 4 Punt"e organu. Felice Pili.
59/11B: 3 Mediana. Pasquale Erriu.
62/2A: 2 Mediana. Antonio Lara.
59/14B: 6 Mediana. Aurelio Porcu.
59/2A: 4 Fiuda bagadia. Giovanni Casu.

S'arrosciada

59/10A: 10 Fiorassiu. Efisio Cadoni.
59/5B: 4 Punt"e organu. Giovanni Lai.
59/2B: 6 Fiuda bagadia. Giovanni Casu.

Balli della Sardegna settentrionale

59/1A: 3 Fiorassiu. Felice Pili.
59/12A: 4 Punt"e organu. Peppino Canu.
59/2B: 11 Punt"e organu. Daniele Casu.
59/5B: 7 Punt"e organu. Giovanni Lai.
59/1B: 5 Punt"e organu. Felice Pili.
59/2A: 3 Fiuda bagadia. Giovanni Casu.
59/8A: 2 Canzoni da ballo accompagnate sul punt"e organu. Francesco Castangia, Salvatore Murtas e Giovanni Lai.
62/6A: 4 Canzoni da ballo accompagnate sul punt"e organu. Salvatore Murtas, Francesco Castangia e Giovanni Lai.
59/7A: 7 Canzoni da ballo accompagnate sul punt"e organu. Michele Madeddu e Giovanni Lai.

Balli vari

62/1A: 8 Polka. Fiuda bagadia. Antonio Lara.
62/1B: 1 Sa tirantella napoletana. Fiorassiu. Antonio Lara.
62/3A: 7 Ballo suonato in chiesa per intrattenere i fedeli. Fiorassiu. Antonio Lara.
62/3A: 8 Ballo suonato in chiesa per intrattenere i fedeli. Fiorassiu. Antonio Lara.

CANZONI CON ACCOMPAGNAMENTO DI LAUNEDDAS

Formula 4 x 4/4

62/1A: 1 Fiorassiu. Aurelio Porcu. Voce Giovanni Ghiani.
62/1A: 2 Fiorassiu. Aurelio Porcu. Voce Severino Piano.
62/6A: 5 Punt"e organu. Francesco Castangia. Voce Salvatore Manca.
62/4A: 9 Punt"e organu. Francesco Castangia. Voce Salvatore Murtas.
59/6A: 7 Punt"e organu. Daniele Casu. Voce Giuseppe Trogu.
59/7A: 2 Punt"e organu. Giovanni Lai. Voce Francesco Castangia.
59/7A: 3 Punt"e organu. Giovanni Lai. Voce Michele Madeddu.
59/7A: 4 Punt"e organu. Giovanni Lai. Voce Michele Madeddu.
59/7B: 6 Punt"e organu. Giovanni Lai. Voce Michele Madeddu.
59/7B: 7 Punt"e organu. Giovanni Lai. Voce Michele Madeddu.
59/7B: 8 Punt"e organu. Giovanni Lai. Voce Michele Madeddu.
59/6B: 3 Punt"e organu. Giovanni Lai. Voce Salvatore Murtas.
59/6B: 4 Punt"e organu. Giovanni Lai. Voce Salvatore Murtas.
62/5A: 9 Punt"e organu. Antonio Lara. Voce Salvatore Seu.
62/5A: 10 Punt"e organu. Antonio Lara. Voce Salvatore Seu.
62/5B: 1 Punt"e organu. Antonio Lara. Voce Salvatore Seu.
62/4A: 7 Punt"e organu. Salvatore Manca. Voce Francesco Castangia e Salvatore Murtas.
59/9B: 4 Mediana a pipia. Dionigi Burranca. Voce Angellicu Bullitta.
59/9B: 5 Mediana a pipia. Dionigi Burranca. Voce Angellicu Bullitta.
59/4A: 5 Mediana a pipia. Giovanni Casu. Voce Michele Madeddu.

59/4B: 3 Spinellu. Antonio Lara.
Voce Aurelio Porcu.

59/9B: 1 Spinellu a pipia. Dionigi Burranca.
Voce Angelo Pili.

59/9B. 2 Spinellu a pipia. Dionigi Burranca.
Voce Angelo Pili.

59/10A: 11 Accompagnamento per la formula 4 x 4/4 sul fiorassiu. Efisio Cadoni.

Formula 3 x 3/4

59/18B: 1 Punt"e organu. Antonio Lara.
Voce Aurelio Porcu.

59/18B: 2 Punt"e organu. Antonio Lara.
Voce Aurelio Porcu.

59/13A: 4 Spinellu a pipia. Dionigi Burranca.
Voce Giuseppe Lecca e Angelo Pili.

59/10A: 12 Accompagnamento per la formula 3 x 3/4 sul fiorassiu. Efisio Cadoni.

Formula 6 x 4/4

59/6B: 2 Punt"e organu. Giovanni Lai.
Voce Francesco Castangia.

Ritmo libero 1

59/7A: 6 Punt"e organu. Giovanni Lai.
Voce Michele Madeddu ed Efisio Scintu.

62/3B: 1 Punt"e organu. Salvatore Manca.
Voce Salvatore Murtas.

62/4B: 1 Punt"e organu. Francesco Castangia.
Voce Salvatore Murtas.

59/6B: 1 Mediana. Giovanni Lai.
Voce Salvatore Murtas.

Ritmo libero 2

59/8A: 4 Punt"e organu. Giovanni Lai.
Voce Francesco Castangia e Salvatore Murtas.

Canzoni della Sardegna settentrionale

59/6A: 6 Tipo di canzone non identificato.
Fiorassiu. Daniele Casu.
Voce Giovanni Camedda.

59/8A: 1 Muttu logudoresu.
Punt"e organu. Giovanni Lai.
Voce Francesco Castangia e Salvatore Murtas.

59/1A: 6 Accompagnamento per muttu logudoresu. Punt"e organu. Felice Pili.

59/1B: 1 Accompagnamento per muttu logudoresu. Punt"e organu. Felice Pili.

Goggius 1

59/8A: 3 Punt"e organu. Giovanni Lai.
Voce Francesco Castangia e Salvatore Murtas.

59/4A: 4 Mediana a pipia. Giovanni Casu.
Voce Michele Madeddu.

59/2B: 4 Mediana a pipia. Giovanni Casu.
Voce Luigina Poddi.

59/9B: 3 Spinellu a pipia. Dionigi Burranca.
Voce Angelo Pili.

59/13A: 5 Spinellu a pipia. Dionigi Burranca.
Voce Giuseppe Lecca e Angelo Pili.

59/10A: 3 Accompagnamento per goggius 1. Fiorassiu. Efisio Cadoni.

59/1B: 2 Accompagnamento per goggius 1.
Punt"e organu. Felice Pili.

59/14A: 7 Accompagnamento per goggius 1.
Punt"e organu e fiorassiu. Antonio Lara e Aurelio Porcu.

Goggius 2

59/10A: 4 Accompagnamento per goggius 2. Fiorassiu. Efisio Cadoni.

59/1B: 3 Accompagnamento per goggius 2.
Punt"e organu. Felice Pili.

Accompagnamento per Messa

59/10A: 6 Fiorassiu. Efisio Cadoni.

59/12A: 7 Punt"e organu. Peppino Canu.

59/6A: 3a Punt"e organu. Daniele Casu.

MARCE E BRANI RELIGIOSI

59/10A. 2 Processione. Fiorassiu. Efisio Cadoni.

59/10A: 7 Pastorella. Fiorassiu. Efisio Cadoni.

59/10B: 3 Processione. Fiorassiu. Antonio Lara.

59/10B: 4 Marcia nuziale. Fiorassiu. Antonio Lara.

59/10B: 5 Marcia laica. Fiorassiu. Antonio Lara.

62/1A: 9 Marcia nuziale. Fiorassiu. Antonio Lara.

62/1B: 4 Pastorella. Fiorassiu. Antonio Lara.
62/4A: 2 Antica processione. Fiorassiu. Antonio Lara.
62/4A: 3 Processione. Fiorassiu. Antonio Lara.
59/14B: 4 Pastorella. Fiorassiu. Aurelio Porcu.
59/14B: 5 Marcia nuziale. Fiorassiu. Aurelio Porcu.
59/2A: 8 Pastorella. Punt"e organu. Peppino Canu.
59/12A: 8 Pastorella. Punt"e organu. Peppino Canu.
59/5A: 7 Pastorella. Punt"e organu. Giovanni Lai.
62/3B: 8 Pastorella. Punt"e organu. Antonio Lara.
62/6A: 2 Pastorella. Punt"e organu. Giovanni Mele.
62/3A: 6 Pastorella. Mediana a pipia. Antonio Lara.
59/13A: 2 Pastorella. Spinellu a pipia. Dionigi Burranca.
59/13A: 8 Marcia. Spinellu a pipia. Dionigi Burranca.
59/14A: 6 Pastorella. Punt"e organu e fiorassiu. Antonio Lara e Aurelio Porcu.
62/2B: 6 Dimostrazione del modo di cantare il Gloria Patri con le launeddas. Dionigi Burranca.
62/2B: 7 Frase dell'Ave Maria cantata sull'aria della pastorella. Dionigi Burranca.

Note

Capitolo I

1 - In Sardegna per indicare lo strumento si usano diversi termini: *launeddas, leoneddas* e *lioneddas* sono i più comuni nel meridione dell'isola. Una convincente spiegazione etimologica di questo termine, di origine forse pre-romana, non è stata ancora data. I vari tentativi sono stati esaminati da Max Leopold Wagner in: *Dizionario Etimologico Sardo*, Heidelberg 1962, vol. II pag. 16.

Avenas, aenas, benas, dal latino *avena*, si usa in Logudoro, vedi *Dizionario Etimologico Sardo*, vol. I, pag. 154.

Truedda, truvedda o *triedda* è usato dalla Sardegna settentrionale fino alla Barbagia. Secondo Guarnerio, *Archivio Glottologico Italiano*, XIV, pag. 406, deriverebbe dal pisano *trobba*, strumento a fiato.

Bisonas si usa solo in Ogliàstra. Secondo Wagner, *Dizionario Etimologico Sardo*, vol. I, pag. 210, deriverebbe dal latino *bisonus*. (Serv. Aen. 9, 619). *Dizionario Etimologico Sardo*, vol. I, pag. 210.

Nella Sardegna meridionale lo strumento viene spesso chiamato *su sonu de canna*, il suono di canna, o semplicemente *is cannas*, le canne.

2 - *Tumbu* viene dall'italiano tubo e non direttamente dal latino *tubus* (M. L. Wagner: *Die wirklichen und die vermeintlichen Vertreter von* tubus+tufus *in Sardinien. Romanische Forschungen.* 71. 1959 pag. 244). Il bordone spesso è anche designato come *su bassu*.

3 - *Mancosa manna* deriva da *manca*, sinistra, *sa manu manca*, la mano sinistra. *Manna* significa grande. *Mancosedda* è in pratica la *mancosa* con un suffisso diminutivo.

4 - C*roba e loba* significano entrambe: paio, dal latino *copula*.

5 - *Cabitzina* derivato dall'antico logudorese *capitha*, testa. *Dizionario Etimologico Sardo*, vol. I, pag. 291.

6 - Nel corso degli ultimi 40 anni, da quando si è affermato l'uso di costruire su tumbu in due o tre sezioni, il lungo *stracasciu* è stato sostituito da una custodia più maneggevole, *s'astucciu*.

7 - Giulio Fara: Su uno strumento musicale sardo, *Rivista Musicale Italiana*, 1913, pag. 770.

8 - Si dovrebbe ricordare che una differenza nella posizione dei fori sulle due canne melodiche non corrisponde necessariamente a una differenza nelle loro tonalità. Questo è illustrato nell'*app. Ib, tav. XIII*, dove la mancosedda di una mediana pipia in re è confrontata con la mancosedda di una fiuda bagadia in sol, e si può osservare che sebbene queste due canne abbiano quattro note in comune, le misure dei loro fori differiscono di circa un centimetro.

9 - Antony Baines: *The Bagpipes*. Oxford University Press, 1960, pag. 29.

10 - Idem pag. 68.

Capitolo II

1 - La parola *passu* può essere usata per indicare un elemento, ma ha connotazioni più coreografiche che musicali.

2 - Alberto La Marmora : *Voyage en Sardaigne de 1819 a 1825*. Cagliari, 1826, pag. 253. "*La launedda, dont nous venons de faire mention comme d'un instrument principalement en usage chez les sardes du Campidano... . "* (La launedda, che abbiamo già menzionato come uno strumento in uso *principalmente* (il corsivo è dell'autore) tra i Sardi del Campidano). Nicolò Oneto: *Memoria sopra le cose musicali della Sardegna*. Cagliari 1841, pag. 15. "Di queste canne se ne suonano nel capo meridionale, tre contemporaneamente, e nel capo settentrionale ho visto usarne due, tre e delle volte anche quattro".

3 - Matteo Madao: *Dissertazioni storiche apologetiche critiche delle sarde antichità*. Cagliari 1792. Citato da Alberto Mario Cirese in: *Notizie sulla Sardegna del 700 nell'opera di Matteo Madao*, Rivista di Etnografia, Napoli 1960, XIII, pag. 29. "Nel capo di Logudoro cantano i loro versi con consonanza di più voci, da' Greci *Polyodia* chiamata, ed è un'artificiosa unione di voci, altre gravi, altre acute, tra loro compostamente accordate, e in quattro parti distribuite, soprano, alto, tenore, basso, opposte l'una contro l'altra con esatta misura di tempo".

Jos. Fuos: *Nachrichten aus Sardinien, von der gegenwärtigen Verfassung dieser Insel*. Leipzig 1770, pag. 348: "Wenn sie singen so müssen meistens der Discant, Tenor und Bass beysammen seyn. Der Discant singt die Strophe allein bis zu der letzten Sylbe, wo der Tenor und Bass mit einfallen. (Quando cantano, il soprano, il tenore ed il basso dovrebbero generalmente essere assieme. Il soprano canta la strofa da solo fino all'ultima sillaba, dove si uniscono il tenore ed il basso).

Capitolo III (racconto in sardo)

1 - Ûčertu Fiđeli Gorda, nativu de Monserrato o da Sinnia, da Sinnia, ..., ka vuđ û professori de launeḍḍasa, professori de soᵛu de ganna, e andáđa a soᵛái i' nnovéᵛasa de Paskižéḍḍa, de Nadálli, a Kastéḍḍu, kumménti si usáđa in tempus antígus, poítta atra músika non či viađa, ci vuría kussa soṛa, sa pru distínta vuría kussa, is soᵛu' de ganna, kosikkè issu de gi ĵada fattu su dovvéri gi ĵađa fattu in Kastéḍḍu, nd' é bessíu, furíada vačči a innói a ... de váčcas a ... a ss'affaččáđa a Séttimu đottu 'ngúi, 'n gussas passáđa' de 'ngui, si via presentáu, furía ... s' è diskansáu.'nd uᵛa míss i ákua, uᵛa vuntán' i akua po buffái akua e inní s'è presentáu tres o guáttru sinniórisi, beᵛi bistíusu, ḍḍ'anti ᵛau: "Ah, fustei è su sonađóri đaṛi?" – "Sissinnióri" ḍḍ'à nnau. "Tókkiđ e ssóni pagu pagu, ka ḍḍ'oṛeusu 'nténdi; teᵛid uᵛa vamma! Nosu nno ḍḍu gonnošéusu 'nkora". – Si váiđi: "Kástinti, ka séu đroppu staṅku, furía đottu .. soᵛéndi – si vaidi – i' nnovéná', nno téngu .." – "Eh, tókki' pagu pagu, ga ḍḍ'oṛéusu 'ntendi". – Bástada, a fortsa gi ḍḍ'anti pregau, ađ aččettáu; s'è postu a ssoᵛai, kumménti vu' ssoᶜendi, mettáđ e ssu ballu, ndi ḍḍu pígant in s'airi, nči ḍḍu portant allontánu assumánku dus killómetrusu e nči ḍḍ'anti vuṛiáu ind uᶜa bínġa. Issu inní si 'nd è pesáu, tottu stordíu e čertu disperáu, non šiéa' tottu gumménti đottu vu' kappittáu. Fúrriađa a đommu, ḍḍ'à kontáu a ssa vammíllia; – si vaidi: "Kussu – na – deppíant essi i' ddimmóniusu gi đi nd anti pigáu." – "Eh, nno ḍḍa gréu – si váiđi – paríanta tres o guattru sinniórí' bbéllusu, di aíčči e đi aíčči ..." – "Ei, ei, furíanta is tiáuṛus" – si váidi. Issu infínis s'è postu a llettu, est abarráu û pag'e đempu' maṛáiđu, fuđ akkánt'e ndi morri de gussa disperatsióᵛi.

Capitolo V

1 – Non è possibile spiegare in modo soddisfacente la relazione tra la musica e la metrica letteraria delle canzoni popolari sarde, perché le conoscenze in ambedue i campi sono ancora piuttosto ristrette. Ultimamente la situazione è migliorata grazie alle ricerche sistematiche dell'Istituto di Filologia Moderna, Seminario di Storia delle Tradizioni Popolari, Università di Cagliari, sotto la guida del prof. Alberto Mario Cirese, i cui due recenti libri possono anche essere consigliati come guide eccellenti per lo studio della poesia popolare sarda: *Poesia sarda e poesia popolare nella storia degli studi*. Studi Sardi, vol. XVIII 1962-63, Cagliari, 1964.

2 - Una trascrizione di questa melodia si può trovare in Felix Karlinger: *Volkstümliches in der Kirchenmusik Sardiniens*. Musica Sacra vol. 76, pag. 204.

3 - Tre testi di canzoni satiriche sono stati pubblicati da A. F. Weis Bentzon in: *La vie musicale d'un village sarde*. Folk, vol. 2, 1960. Una pubblicazione del materiale completo dei testi la sta preparando Aristide Murru, Cagliari.

Capitolo VI

1 - Felix Karlinger: *Launeddas. Skizze eines Kultinstrument.* Musica Sacra Bd. 78, 1958, pag. 42.

2 - Felix Karlinger: *Volkstümliches in der Kirchenmusik Sardiniens*. Musica Sacra Bd. 76, 1956, pag. 207. Ma non indica le sue fonti.

3 -

Ûᵛá órta gi vuría passend' in Trettᶜía, biu û béčču a braba ᵍonga, séttsiu pigéndiṣi su soṛi e mm á nnau:

"Ita ṣes, soᵛađóri?"

"Si."

"Aúndi ṣes andéndu?"

"Seu žikkéndi is obbreriṣi gi váinti ssa vvesta, po andái a ssoᵛái 'n sa vvesta de ṣantu Srebestiáᶜu."

E mm'á nnau: "Ki ses soᵛađori, mmi šiṣi ᵛarri, poítt' é ki a is soᵛuṣu ḍḍis anti postu ssa žéra?"

"Eh, sa žera ṣi ḍḍa póinti po ssa đoᵛalliđáđi, po ḍḍ'akkođrai."

"No! Tándu no sses soᶜadóri. Poítta đui déppiṣi gumpréndi ga is sóᵛuṣu primma is attoᵛánta đokkendiđeḍḍu gûî ssa púnta de ss'arreṣóia, alliğğeréndu ṣempri ssa llinguétta, fíntsa ki ḍḍus attoᵛáđa. Ei gusta gósa vuría fformáđa de ssu điáu, in móđu gi pođessiđ inkantái ssa Mađónna, po ndi ḍḍi pigái ssu vvíllu, sikké ssa Mađónna, ssu điáu s'é ppostu a ssoᵛái, e ssa Mađónna passéndu ađ iskuttáu gustus sóᵛusu; in s'ora skuttend' is sóᵛusu, s'est inkantáđa i a ppérdiu ssa đráčča de ssu vvíllu, i a traskuráu de prus a inkontrái ssu vvillu. Kándu est attoppáu pói gûî ssu vvíllu ssa Mađónna, ḍḍ'a nnau:

"Ita gosa gust' arreddúru, mamma?"

E á nnau, ṣi váiđi: "Mi séu 'nkantađa ai gústus sóᶜu' de ganna, ki vuríanta soᵛéndi in píttsu đe ûa mmontánnia".

"Ah, gussu vuría ssu điáṛu! Ah, dd' ói bíri ga

ssu điáṛu s'arrettírađa e nno ssóʿa ppru kustus sóʿuṣu."

"Bánda béʿi."

Ğeṣu Ġristu a ppóstu ssa žéra beʾedítta a is sóʿusu, ssu điáṛu á ḅíu ġusta žera beʾedítta e áđ iskaḅuđáu is sóʿusu e nno ḍḍus á ḅóffiu pprúṣu. Poi nosta ssannóra a nnáu di aíčči: "Síaṣa prettsiáu e non ssíaṣa proffettáu!"

Diffatti é béru ġi ssu ṣoʿadóri e ssempiri poḅuru, non č'esti arrennéšiu mai a ṣ'arrikkái.

Indice dei nomi

aènas, 144
s'àndimironnai, 79
apprèggiu, 64
arrapìccu, 64
s'arrefînu, 14, 16,
  funzione de, 26 e seg.
  accordatura de, 23 e seg., 28
s'arrosciàda
  tipo di danza, 91
  nei balli professionali, 63
Ave Maria, 108

Baines, Antony, 29
ballu, 30, 91
ballu tzivìli, 73, 91
bassu, 144
battute principali, 33
sa bell'arròsa, 63
bisonàs, 144
bocchino, 14, 16, 17, 19, 23
bronzetto del suonatore di launeddas, 29, 108
Burranca, Dionigi, 11, 15, 16, 18, 19, 22, 28, 40, 44, 47, 66, 69, 70, 71, 81, 83-89, 96, 98, 107, 108
su Bricchi, 31, 40

cabitzìna, 14
Cabras, Giovanni, 45, 69, 79, 83, 84, 85, 87, 88
Cadoni, Efisio, 45, 107
Cancedda, Mario, 87
  canna femmina, 16
  canna mascu, 15
Cantigas de Loores de Santa Maria, 29
Canu, Peppino, 30, 34, 38, 96, 107

canzonètta crabarìssa, 99
canzòni a cùrba, 97
canzòni longa, 97
Carpitella, Diego, 13
Castangia, Franziscu, 30, 93, 96, 101
Casu, Daniele, 30, 34, 41, 96
Chitarra, 94, 98, 99
Cirese, Alberto Mario, 13, 98
continuità tematica, 39, 40, 47, 52, 76
contenuto discorsivo dei balli professionali, 77
contrappùntu, 20 e seguito
coreografia,
  del pass"e dusu, 34
  del pass"e tresi, 34
  dei balli professionali, 50, 63 e segg., 69
crài, 14, 15, 64
cròba, vedi loba
cunzèrtus, 14, 16 e seg., 19 e segg.
  nell'accompagnamento delle canzoni, 94
  iscàlas dei, 48**,** 66 e segg.
  età relative dei, 23
sa danza, 30, 91

elemento, 33, 50
elementi principali, 33
Erriu, Pasquale, 12, 15, 17, 19, 24, 44, 47, 69, 83, 85, 86, 87, 89, 108
Fara, Giulio, 12
fiato continuo, 26, 82
Figus, Antonio e Palmerio, 69, 83, 84, 88
Figus, Giuseppe, 15, 28, 69, 84, 88 e seg.
fioràssiu,
  nell'accompagnamento delle canzoni, 95
  materiale tematico nei balli professionali, 48, 64, 70
  accordatura, 20 e seg.
fisarmonica, 94
fiùda, fiùda bagadìa, fiudèdda,
  nell'accompagnamento delle canzoni, 95
  contenuto programmatico, 47, 77
  materiale tematico nei balli professionali, 48, 66
  struttura tonale, 23, 35, 39, 56, 66
frorìggiu, 64
frassèttu, 21 e seg.
Fuos, Jos., 42
is fùrias, 63

gòggius, 99

Hickman, Hans, 13

s'iscàla, 47, 66-70, 71, 84

Karlinger, Felix, 108

Lai, Giovanni, 31, 34, 38, 93, 107
Lai, Luigi, 87, 88
Lara, Antonio, 11, 12, 18, 45, 46, 47, 63, 67 e seg., 69, 70, 76, 78, 83-90, 92, 96, 107
La Marmora, Alberto, 40, 81
lavàntza, 102
loba, 14, 17
Locci, Giovanni, 18, 22
Madao, Matteo, 42
magia, 77 e seg.
mancòsa manna, 14, 19, 59
mancosèdda, 14, 19
sa marghinèsa, 63
matrimoni, 81, 104, 108
mediàna,
  nell'accompagnamento delle

canzoni, 94
contenuto programmatico, 77
materiale tematico nei balli professionali, 48, 64, 70
accordatura, 19 e seg.
mediàna a pipìa,
nell'accompagnamento delle canzoni, 94
contenuto programmatico, 77
materiale tematico nei balli professionali, 48, 64
accordatura, 20 e seg.
mediàna fràssa, 20 e seg.
mediàna in re maggiore, 19, 22
Mele, Giovanni, 31
Melis, Efisio, 12, 15, 17, 19, 22, 31, 45, 46, 47, 67 e seg., 69, 76, 77, 78, 80, 82-89
mesu pùntu, 22
metodi di accordatura, 23 e seguito
morìscu, 20, 22
Murru, Aristide, 13
musica religiosa, 104-109
accompagnamento della Messa, 99
ballo suonato in chiesa, 92
goggius, 99
muttèttus, 97
muttèttus a sa tempìesa, 98
muttu logudòresu, 99

noda, 33
forme di *nodas* nei balli professionali, 52 e seg.
sviluppo della forma della, 42 e seg.
noda principale, 47, 62

is obbrigàus, 80
Oneto, Nicolò, 40
organetto, 33, 40-42
Su para e sa mongia, 20, 21, 77
passèggiu, 63, 71, 75
passu, 64, 91
pass'appuntau, 74 e seguito
pass"e cantai, 94
pass"e dusu,
ballo a Cabras, 33 e segg., 96
ballo a San Nicolò Gerrei, 91
passo nei balli professionali, 75
pass"e tresi
ballo a Cabras, 33, 38 e segg., 56 e seg., 70 e segg.
passo nei balli professionali, 7, 75, 76
passu scosciàu, 75
passu strisciàu, 75
passu torràu, 74-75, 76
pastorèlla, 104 e seguito
picchiàda, 33, 64
Pili, Felice, 12, 18, 22, 31, 41, 46, 67, 77, 81, 84, 88
Pireddu, Giuannicu, 44, 69, 76, 82, 85
Polka, 92
polifonia,
nel pass"e dusu, 36
nel pass"e tresi, 38
nei balli professionali, 57 e segg.
Porcu, Aurelio, 11, 15, 17, 46, 47, 67, 69, 74, 88, 94, 107
processioni, 104, 108
punt"e Chirias, 22
punt"e òrganu,
nell'accompagnamento delle canzoni, 94
materiale tematico nei balli professionali, 48, 64
priorità tematica nel pass"e dusu, 36
accordatura, 20 3 seg.
pùntu, 19, 22

repentìna, 96, 98

Sanna, Peppi, 18, 28, 44, 70, 82, 83, 84, 88
Sanna, Francischeddu, 44, 69, 70, 84, 86, 87, 88
Sardegna settentrionale, le launeddas nella, 23, 40, 99
scala, 24 e segg. (vedi anche struttura tonale)
serenate, 98, 102 e segg.
sa sciampìtta, 63
serràda, 33
simpònia,
materiale tematico nei balli professionali, 48, 66
accordatura, 20 e seg.
sonu de canna, 144
sonu de cantài, 94
stracàsciu, 19
sutt"e manu, 59
Spagna, le launeddas in, 29
spinèllu,
nell'accompagnamento delle canzoni, 94
nella tradizione di Cabras, 22
contenuto discorsivo, 77
materiale tematico nei balli professionali, 48, 64, 70
accordatura, 20 e seg.
spinèllu a pipìa,
nell'accompagnamento delle canzoni, 94
materiale tematico nei balli professionali, 48
accordatura, 20 e seg.
struttura tonale,
nel pass"e dusu, 35 e seg., 96
nel pass"e tresi, 39, 56 e seg.
nei balli professionali, 53 e segg.

terzu puntu, 22
sa tirantèlla napoletana, 92
trascrizione della musica di launeddas, 27
trascrizione, sistema sardo di, 28
truèddas, 144
tùmbu, 14
funzione del, 23
manifattura, 17
tzeracchìa, 80

Vacca, Agostinu, 23, 69-70, 78, 79, 81, 82, 88
variazioni mediante permutazione, 52.

Note del redattore

1. Sulla datazione del bronzetto Itifallico il prof. Giovanni Lilliu, nel suo recente scritto *La grande statuaria della Sardegna nuragica,* in *Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei, Classe di scienze morali storiche e filologiche, MEMORIE, serie IX, volume IX, fascicolo 3, Azienda Grafica eredi del dott. Bardi, Roma 1997, pag. 339,* così si esprime:

"Per l'iconografia il bronzetto di Ittiri, che evoca un'allocuzione di sacra sessualità propria di religione orientale a cultura agricola, è stato avvicinato a una divinità siriaca-fenicia ermafrodita di cui è ricordo nella tradizione classica. La posizione seduta, la fluidità di linea di contorno e la sottigliezza della struttura corporea corrispondono, sia pur da lontano nel tempo, a tratti dell' "Entroned male God" di Boghazköy-Frigia. Genericamente è stato supposto un influsso fenicio e non è mancato il richiamo ad archetipo di divinità anatolico-siriana. E' di un "dio" la figurina di Ittiri ? Non sembra. Ma non lo si può nemmno ridurre per così dire allo stato laico. Forse è la rappresentazione di un personaggio necessario in un rituale di rigenerazione simbolizzato nell'enfasi sessuale della figura, che proporrei databile nello stesso tempo (I[a] metà del IX Sec. a. C) del bronzetto di Furtei.

2. Nel tentativo di esprimersi in italiano è probabile che i suonatori abbiano omesso di usare l'espressione "torrai bentu" letteralmente - riprendere vento (= fiato) - usata da Antonio Lara per indicare il fiato continuo. Abbiamo ritenuto opportuno offrire al lettore la trascrizione di un racconto burlesco registrato dal Bentzon il *3 marzo del 1958, DFS mgt RI 59/4 B:6*, dove Antonio Lara, imitando la parlata di Villagrande - Biddamanna - usa questa espressione per indicare la nota tecnica di respirazione. La registrazione è riportata nell'allegato *CD 3, tr. 25, es. 71.*

Balla! Sposalitziu bellu furia' su sposalitziu de Tzia Sarbanna Peddis. Nci furiant tottu 's canis sassaus. Nci furia' Tziu Filippu (?) Taggeri, Tziu Mali Pettonau, Tziu Cumpudabuggiacas, tottu is sinnioris de 'Iddamanna lei'; e issa, Tzia Sarbanna Peddis, pariad un'angela calada de su gelu. Potta' sa scoffia de pedd'e sirboni de Villadissu de Tziu Filippu Taggeri e ... s'arroda manna de Tziu Stampadascas, bahhh .. ihh e poi nc'iad donnia grassi'e Deus in sa ..., in su sposalitziu. Fora' de binu e de pani e de pezza e de casu, nc'iad donnia grassi'e Deus. Ddu iad faa cotta a fistiggionisi (?), silliba cott'arrustu, e su pirastu e sa murta e s'olioni la!. Eh, ndi ddu ia' de grassi 'e Deus e cand'est ... . E ddui ia' cincu sonadori' che cincur tiaulus, is sonadori' mannus pottànta bisuleddus, is sonadoreddu' pottànta bisulu' mannus, ah!, ma però non torranta 'entu, sonant ar buccadas ar buccadasa. Candu sa … candu sa ... sa sposa est imbuccada in sa port 'e cresia, deppid essi sa egrungia, nci dd'ad fuiu unu corpu 'i 'entu i est andada totu sa cresia in croculu le!

3. Il Bentzon, per una maggiore chiarezza sui termini concernenti la lingua sarda, si rivolse al prof. Max Leopold Wagner, allora l'esperto più illustre della lingua sarda, che così gli rispose:

Washington 1, D. C., 4 aprile 1960

Pregiatissimo Signore,

Rientrato solo da qualche giorno da un viaggio in Europa, ho trovato qui la Sua lettera del 30.10.59, che purtroppo non mi era stata inoltrata al nuovo recapito, cosicchè solo oggi posso risponderLe. La prego di scusare benevolmente questo involontario ritardo.

Innanzitutto vorrei esprimere la mia gioia, che finalmente qualcuno si prenda a cuore la musica delle launeddas. Io sono dell'opinione, che lo strumento e la musica siano certamente antichissimi, ma che, a prescindere dalle launeddas, che certamente sono preromane, la maggior parte delle espressioni che si riferiscono allo strumento, alle sue parti e ad ogni sua altra terminologia, siano relativamente recenti. E non c'è neppure da stupirsene: la stessa cosa noi constatiamo nelle denominazioni del costume, certamente antichissimo, e nella cosiddetta "poesia popolare".

Io tratto queste espressioni, che per la maggior parte mi sono ben note, nel mio "Dizionario Etimologico Sardo". Penso che la biblioteca di Copenaghen lo possieda, perciò Lei potrà informarsi là abbastanza. Tuttavia voglio qui brevemente chiarire, come meglio posso, le principali espressioni.

Ciò che io penso su l a u n è d d a s, lei lo trova nell'allegata bozza di stampa del mio DES. a è n a s, è n a s si usa anche per altre "zampogne rustiche", poiché queste vengono fatte dagli steli dell'avena selvatica ed è naturalmente AVENA (DES, p. 154).

t r u v è d d a, t r o v è d d a, t r i è d d a, e simili sono una parola che appartiene alla zona settentrionale, ma si estende fino a Nuoro e alla Barbagia, e designa anche propriamente un "flauto piccolino fatto di canne o di fieno" ed è stata poi trasferita alle launeddas. Guarnerio, Arch. Glott. Ital. XIV, 406 la mette in relazione con il pisano t r o b b a = TUBA, cosa che però forse non è del tutto così sicura.

t ù m b u non può essere direttamente TUBUS, ma potrebbe corrispondere all'ital. t u b o (Le allego il mio articolo sui continuatori di TUBUS, TUFUS).

per quanto riguarda m a n k ò s a s vedi articolo allegato.

a r r e f ì n u viene deriva da f i n u ;

k r ò b a , l ò b a significa propriamente "coppia" (vedi allegato sotto k r ò p p a) .

f i o r à s s i u è certo una formazione particolare, connessa però certamente con l'ital. f i o r e, f i o r i t u r a (allegato).

f r a s è t t u = ital. f a l s e t t o; f i ù d a, propr. "vedova" (spagn. v i u d a);

s t r a k à s u significa in realtà propr. "faretra" = ant. ital. t u r c a s c i o "turcasso, faretra" o catal. c a r c a x. Secondo l'ALIT a Gàiro si dice k a r k a s s u.

n ò d a = NOTA ; i s k à l a naturalm. "scala".

a r a p ì k k u, per lo più a r r e p ì k k u significa generalmente "rintocco lungo e festevole", = spagn. r e p i q u e, catal. r e p i c.

a p r è g g i u è metatesi dell'ital. a r p e g g i o.

Le restanti espressioni si spiegano da sé. Come vede sono tutte di origine moderna.

Se poi Lei desidera altri chiarimenti sono pronto a darglieli in ogni momento.

Le interesserà che un italiano, il Prof. Alberto M. Cirese (Roma, Piazza Capri, 11) ha fatto registrazioni delle diverse forme della poesia dei muttus e della musica e ha pubblicato un eccellente trattato "Introduzione allo studio della poesia popolare in Sardegna" (Cagliari 1958-59). Lei forse farebbe bene, facendo riferimento a me, a mettersi in contatto con lui.

Con molto amichevoli saluti

Suo M. L. W.

La lettera originale é conservata presso gli Archivi Danesi del Folklore di Copenaghen. La copia anastatica della lettera è riportata a *pag. 153*. La traduzione in italiano è di Aristide Murru.

4. Sulla coreografia di Villaputzu è interessante vedere le sequenze del ballo nel film "Is launeddas, la musica dei sardi", tratto dai materiali filmici del Bentzon. La sincronizzazione delle scene del ballo e della musica è stata possibile solo grazie alla preziosissima supervisione del Maestro Aurelio Porcu. Il Film sopraccitato, unitamente ai materiali non montati, saranno pubblicati prossimamente dalla Cooperativa Iscandula su DVD e cassette VHS.

5. Per quanto riguarda la connessione dei passi del ballo con la musica a Villaputzu, abbiamo ritenuto opportuno offrire al lettore anche una registrazione fatta con Antonio Lara dove il nome dei passi del ballo è presentato da Aurelio Porcu. Il brano si trova nell'allegato *CD n. 3, tr. 26, es. 72*.

6. La registrazione sonora della leggenda e dell'intervista è riportata nel *CD 3, tr. 23, es. 69.*

7. L'ipotesi, formulata dal Bentzon, sulla nascita del professionismo tra i suonatori di launeddas trova esatta conferma nel contratto qui di seguito integralmente trascritto, segnalatoci dal dott. Carlo Pillai, Soprintendente Archivistico per la Sardegna, che lo ha ritrovato nell'Archivio di Stato di Cagliari tra i fascicoli processuali della Reale Udienza di Sardegna (Pandetta 59, vol. 95, fascicolo 36). Ne diamo copia anastatica a pag. 155.

Addì 10 settembre 1824, Serramanna. Ad ognuno sia manifesto, qualmente desiderando Giuseppe Raimondo Tanca, Francesco Antonio Orrù, Amatore Pisano, Luigi Serpi, e Francesco Pillittu di Vincenzo celibi di questo villaggio provvedere questa comunità d'un suonatore per divertire nei giorni festivi se stessi, e la gioventù tutta secondo la consuetudine, concordarono con Sebastiano Boi, del villaggio d'Ussana, ed oggi personalmente trovatosi nel presente villaggio nella forma seguente: In primo luogo il Boi s'obbliga di suonare personalmente nella comunità di questo luogo, e balli pubblici in ogni giorno festivo e noti (sic) solite in questo paese dal presente giorno fino alli 8 settembre del venturo anno 1825. colle zampogne e tamburo: in secondo luogo s'obbliga il Boi di non fare veruna mancanza nel corso di esso servizio, a pena in diffetto (sic) di biscontarsene della raccolta mezzo scudo d'ognuna, bastaché questo mezzo scudo si impieghi per pagare altro suonatore, che venghi surrogato dai suddetti obbligati per suonare di giorno sia o di notte, nel caso però che

nelle mancanze del Boi non surroghino nè detti obbligati nè gli altri celibi verun suonatore, si dovrà distribuire il mezzo scudo o quanto si sia, che eccedano le mancanze in tutti i celibi, caso lo vogliano, se viene al suonatore d'ognuno perdonato non sene (sic) dovrà disfalcare niente se esse mancanze però sono per legittimo impedimento come sarebbe infermità od impedimento del fiume non ne possano disfalcare niente, bastaché non oltrapassi di due giorni festivi, e caso i celibi lo pretendano ne dovrà prestare giuramento, di esser per questi motivi la mancanza: Più s'obbligano il Tanca, Pisano, Orrù, Serpi e Pillittu il giorno che termina esso servizio consegnare al Boi starelli trentacinque grano buono e senza veruna mescolanza. lasciando alli altri liberi di questo obbligo tutto, ma restando gli obbligati come restano a fare a questi ogni giorno compagnia per far la raccolta caso ne dimandino. (N. d. r.: quest'ultima frase tra parentesi é cancellata con un tratto di penna). *Inoltre s'obbligano i sottoscritti celibi di provedere (sic) al Boi del vito (sic) necessario per esso, e suo cavallo a mese, a mese, come così tutti sono stati d'acordo (sic) specificando, come si specifica, che non abbia veruna forza ne (sic) vigore quanto si é spiegato sulle mancanze, ma bensì se ne deve biscontare mezzo scudo d'ognuno surroghino o no suonatore detti Orrù, Tanca e Pisano Serpi e Pillittu e se ne devono biscontare di essi starelli trentacinque grano, lasciando però per ben disteso in quanto alle mancanze per colpa d'infermità o del fiume così tutti sono stati d'acordo (sic) nella forma nel presente espressa, a pena in difetto di tutte le spese di lite e fuori e non solo s'obbligano separatamente, ma solidariamente cioè colla clausola speciale di insimul et in solidum, e per essere tutti illetterati soscrivono l'infrascritti testi in fede Saturnino Lai*."

La pubblicazione del presente documento è stata autorizzata dal Ministero per i beni e le attività culturali con nota *N. 4523 / V. 9*.

8. La registrazione di questa leggenda è riportata nel *CD 3, tr. 24 es. 70*.

Note del traduttore

1. L'autore rendeva erroneamente la parola "giogu" come *Yoke*, giogo, mentre il termine corrisponde esattamente all'italiano "gioco" nell'accezione di "dotazione completa di attrezzi come di vele, di remi, di tende etc.."

2. Preferiamo scrivere il termine senza la "i" prostetica.

3. Considerato che tra i suonatori ancora oggi il nome più comune di questo cuntzertu è simponia, abbiamo preferito sostituirlo al termine zampogna, che può essere frutto di un tentativo di traduzione in italiano da parte degli informatori dell'Autore.

512 - Third Street , NW.
WASHINGTON 1, D. C. ,
4. April 1960.

Sehr geehrter Herr :

Erst kürzlich von einer Europareise zurückgekehrt , fand ich hier Ihren Brief vom 30. 10. 59 vor, der mir leider nicht nachgschickt worden war , so dass ich ihn erst heute beantworten kann. Ich bitte Sie, diese unfreiwillige Verzögerung gütigst zu entschuldigen.

Vor allem möchte ich meiner Freude Ausdruck geben, dass sich endlich jemand der Launèddas - Musik annimmt. Ich bin der Ansicht, dass das Instrument und die Musik gewiss uralt sind , dass aber - abgesehen von l a u n è dd a s , das gewiss vorrömisch ist, die meisten Ausdrücke, die sich auf dasInstrument, seine Teile und seine sonstige Terminologie beziehen. verhältnissmässig jung sind . Und das ist auch kein Wunder ; dasselbe beobachten wir bei den Benennungen der gewiss auch uralten Tracht und bei der sog. " Volksdichtung ".

Ich behandle die Ausdrücke, von denen mir die meisten wohlbekannt sind, in meinem " Dizionario Etimologico Sardo ". Ich nehme an, dass die Bibliothek in Kopenhagen dieses besitzt, dass Sie sich also dort genügend informieren können. Doch will ich die wichtigtsen Ausdrücke hier kurz erläutern, soweit mir das möglich ist.

Was ich über l a u n è dd a s denke, finden Sie auf beifolgendem Fahnenabzug meines DES. a è n a s , è n a s wird auch auf andere " zampogne rustiche " angewendet. da diese aus den Stengeln der avena selvatica angefertigt werden und ist natürlich AVENA (DES, p.154) .

t r u v è dd a , t r o v èdd a , t r i è dd a u. ähnl. ist ein Wort, das der Nordzone angehört, aber bis nach Nuoro und die Barbagia herabreicht, und auch eigentlich ein " flauto piccolino fatto di canne o di fieno " bezeichnet und dann auf die launèddas übertragen wurde. Guarnerio, Arch. Glott. Ital. XIV, 406 hat es zu pisan. t r o b b a = TUBA

gestellt , was aber vielleicht nicht ganz so sicher ist.

t ú m b u kann nicht direkt TUBUS sein, sondern dürfte ital. t u b o entsprechen (ich lege Ihnen meinen Artikel über die Fortsetzer von TUBUS, TUFUS bei).

Über m a n k ò š a s. beifolgenden Ausschnitt.

a r r e f í n u kommt natürlich von f i n u ; k r ò ƀ a , l ò ƀ a heisst eig. " Paar " (s. Beilage, sub k r ò p p a).

f i o r á s s i u ist zwar eine sonderbare Bildung, hängt aber gewiss mit ital. f i o r e , f i o r i t u r a zusammen (Beilage

f r a s é t t u = ital. f a l s e t t o ; f i ú ƀ a , eig. " Witwe " (span. v i u d a) ; s t r a k á š u bedeutet in der Tat eigentlich " Kücher", = altital. t u r c a s c i o " turcasso,feretra " oder katal. c a r c a x. Nach dem ALIT sagt man in Gáiro k a r - k á s s u.

n ó ƀ a = NOTA ; i s k á l a natürlich " Leiter ".

a r a p í k k u , meist a r r e p í k k u bedeutet allgemein " rintocco lungo e festevole " ,= span. r e p i q u e ; katal. r epic.

apr é g g u ist Metathese von ital a r p e gg i o.

Die übrigen Ausdrücke erklären sich von selbst. Wie Sie sehen, sind sie alle moderner Herkunft.

Wenn Sie sonst noch Auskünfte wünschen, bin ich gerne und jeder Zeit bereit, sie Ihnen zu geben.

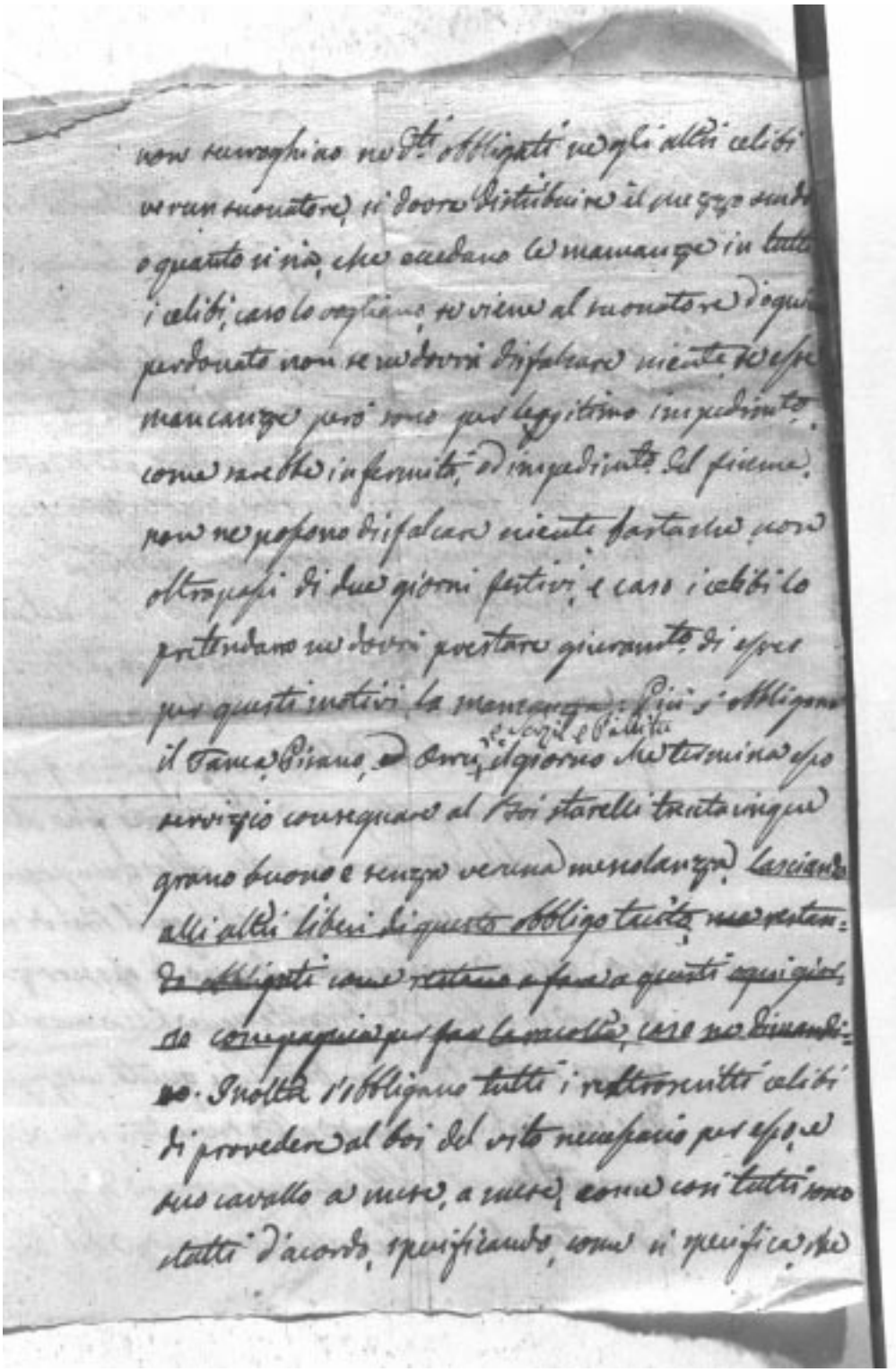
Es wird Sie interessieren , dass ein Italiener, Prof. Alberto M. Cirese (Roma, Piazza Capri 11) Aufnahmen der verschiedenen Arten der Muttu - Dichtung und Musik gemacht hat und darüber eine ausgezeichnet Abhandlung " Introduzione allo studio della poesia popolarein Sardegna " (Cagliari1958 - 59) veröffentlicht hat. Sie würden vielleicht gut tun, unter Berufung auf mich mit ihm in Verbindung zu treten.

Mit vielen kollegialen Grüssen

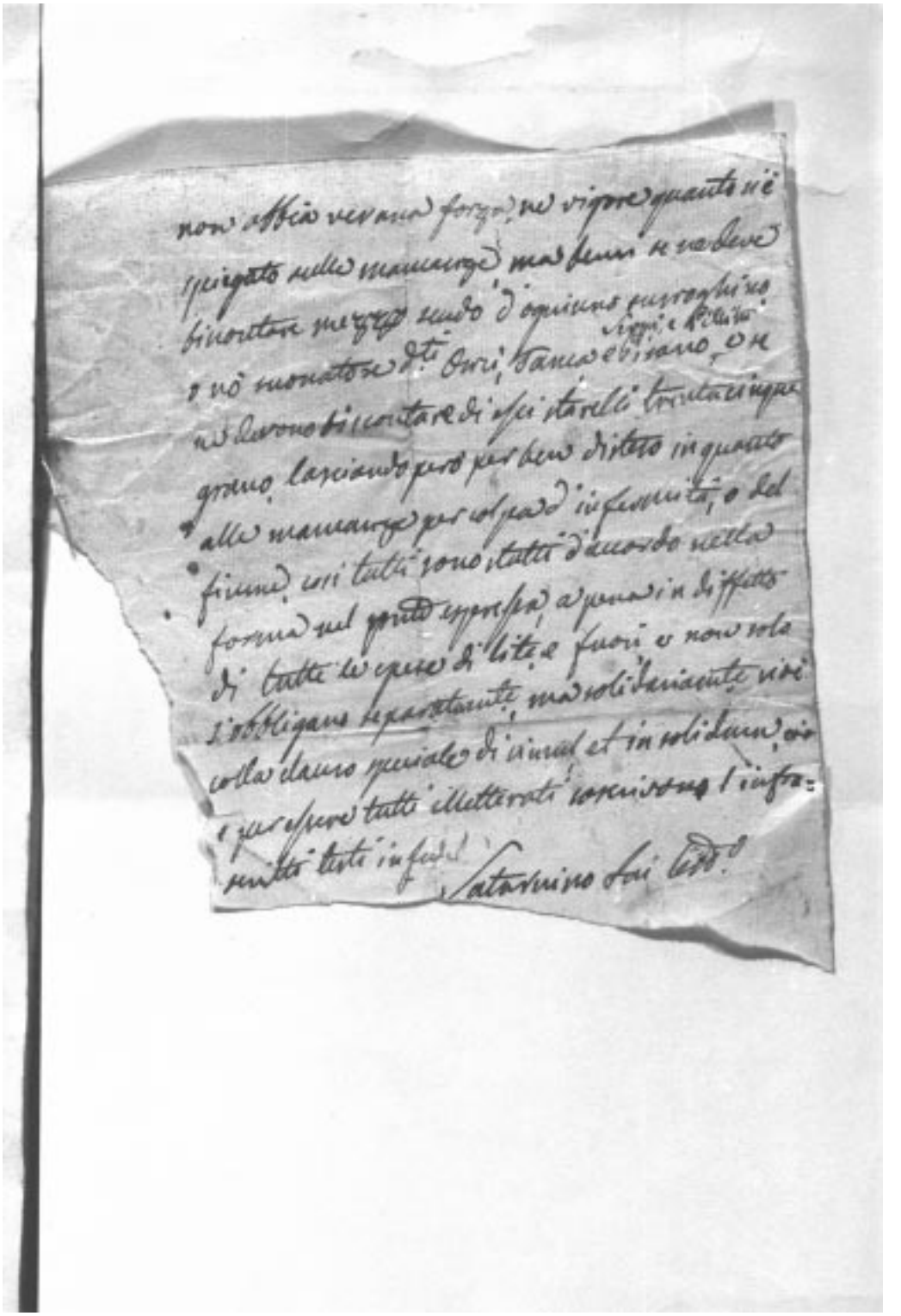
Ihr

Addì 10. 7bre 1824. Serramanna

Ad ognuno sia manifesto, qualmente desiderando Giu:
seppe Raimondo Tanca, Vincenzo Tonda di Lorenzo, Fran:
cesco Antonio Orrù, Amatore Pisano, Luigi Serpi, Priamo
Atzori, Effisio Batzella, Basiglio Benoli, Basiglio, Lai
e Francesco Pillitu di Vincenzo celibi di questo v.o provve
dere questa comunità d'un suonatore per divertire
nei giorni festivi se stessi, e la gioventù tutta secondo
la consuetudine, concordarono con Sebbastino Boi del
v.o d'Ussana, ed oggi personalmente trovatosi nel punto
v.o nella forma seg.te = In primo luogo il Boi s'ob:
bliga di suonare personalmente nella comunità di
questo luogo e balli Pubblici in ogni giorno festivo,
e noti solito in questo paese del punto quo fino alli
otto 7bre del venturo anno 1825. colle zampogne,
e tamburo: In secondo luogo s'obbliga il Boi di non
fare veruna mancanza nel corso di esso servizio,
a pena in diffetto di biscontarsene della raccolta
mezzo scudo d'ognuna, bastacchi questo mezzo scu:
do s'impieghi per pagare altro suonatore, che venghi
surrogato dai sud.ti obbligati per suonare di giorno sia
o di notte, nel caso, però che nelle mancanze del Boi



non surroghino ne d.ti obbligati ne gli altri celibi
verun suonatore, si dovrà distribuire il mezzo scudo
o quanto si sia, che eccedano le mancanze in tutti
i celibi, caso lo vogliano, se viene al suonatore d'ogni
perdonato non se ne dovrà disfalcare niente, se esse
mancanze però sono per leggitimo impedimento,
come sarebbe infermità, od impedimento del fiume,
non ne possono disfalcare niente, basta che non
oltrapassi di due giorni festivi, e caso i celibi lo
pretendano ne dovrà prestare giuramento di esser
per questi motivi la mancanza. Più s'obbligano
il Fanca, Pisano, ed Orru, e Sarzil e Pillitu il giorno che termina esso
servizio consegnare al Boi starelli trentacinque
grano buono e senza veruna mescolanza, lasciando
alli altri liberi di questo obbligo tacito, ma restan-
do obbligati come restano a fare a questi ogni gior-
no compagnia per far la raccolta, caso ne dimandi-
no. Inoltre s'obbligano tutti i rettroscritti celibi
di provedere al boi del vito necessario per esso, e
suo cavallo a mese, a mese, come così tutti sono
stati d'acordo, specificando, come si specifica, che



non abbia veruna forza, ne vigore quanto si è
spiegato nelle mancanze, ma bensì se ne deve
biscontare mezzo scudo d'ognuno surroghino
o nò suonatore d.ti Orci, Tanca e Pisano, Seggi e Pillitti, o se
ne devono biscontare di essi starelli trentacinque
grano, lasciando però per ben disteso in quanto
alle mancanze per colpa d'infermità, o del
fiume, così tutti sono stati d'accordo nella
forma nel ponte espressa, a pena in diffetto
di tutte le spese di lite, e fuori e non solo
s'obbligano separatamente, ma solidariamente, cioè
colla clausa speciale di simul et in solidum, cioè
e per essere tutti illetterati soscrivono l'infra=
scritto testi infedel

Saturnino Sai Ced.o

Breve biografia di Andreas Fridolin Weis Bentzon

Andreas Fridolin Weis Bentzon nacque a Copenaghen il 23 maggio 1936 da Jorge Bentzon, originario della Svezia, Segretario dell'Alta Corte di Giustizia Danese e appassionato cultore di musica, e da Michala Weis di origine tedesca. In Copenaghen la famiglia Bentzon acquistò ben presto notorietà per cultura giuridica e per dedizione alla musica

Separatosi il padre dalla famiglia, Andreas visse gli anni dell'infanzia e della giovinezza con la nonna, la sorella Angelica e il fratello Adrian di sette anni più grande di lui, in una grande villa di stile italiano in Gentofte, cittadina a nord di Copenaghen.

La madre, accompagnatrice turistica in percorsi internazionali, per la sua professione aveva necessità di allontanarsi spesso dalla famiglia. In una lettera-intervista, il fratello Adrian scrive: "Mia madre ci manteneva grazie al suo lavoro di guida turistica che la costringeva a lasciarci soli per gran parte dell'anno. Così noi ragazzi imparammo a governare noi e la casa in perfetta autonomia".

La grande villa era frequentata da intellettuali e uomini di cultura che indubbiamente influirono in modo determinante nell'educazione e nella maturità culturale di Andreas.

Superati rapidamente gli studi elementari, si dedicò con passione alla lettura di testi inerenti le discipline più disparate, intento sempre a soddisfare la sua curiosità attraverso indagini e sperimentazioni che gli procurarono la considerazione di "enfant prodige".

Ovviamente fin da ragazzo, si dedicò anche alla musica e, suonando il contrabbasso, si inserì nell'apprezzato gruppo organizzato dal fratello: la "Adrian Bentzon Jazz Band" che operava in permanenza nel noto club "Storiville". Più tardi i due fratelli, aprirono il "Montmartre", locale divenuto famoso, nel quale ancora oggi convengono i più bravi jazzisti del mondo.

Nel 1953 Andreas si unì alla madre per uno dei soliti giri turistici in Italia. I suggerimenti di un giornalista danese, che gli parlò a lungo della Sardegna, destarono in lui viva curiosità. La sua sete di esperienze gli suggerì un viaggio nell'Isola e, utilizzando un indirizzo fornitogli dall'amico, si stabilì presso la famiglia di Nicola Migaleddu in Martis.

Nacque qui quel legame sempre più intenso e sempre più sentito che unirà indissolubilmente Andreas alla Sardegna, amata forse più della sua patria, sino alla fine della sua breve vita.

Visitò numerosi siti archeologici, si interessò ai vari costumi che presiedevano alla vita delle nostre comunità e prese parte ai numerosi rituali religiosi e profani che regolavano le festività nei nostri paesi.

Prese per la prima volta contatto con i suonatori di launeddas e con il loro strumento, affascinato dalla singolare modalità del suo uso e dalla sua musica.

Conobbe in una festa il suonatore Felice Pili di Santa Giusta e si attardò presso di lui alcuni giorni per acquisire una migliore conoscenza della particolare tecnica musicale a lui sconosciuta.

Tanto grande era l'entusiasmo per l'esperienza vissuta che, al suo rientro in famiglia dirà: "I've found the subject for my life" (Ho trovato la ragione della mia vita).

Certamente questa esperienza non fu estranea alla sua iscrizione al corso di Antropologia dell'Università di Copenaghen, presso il Museo Nazionale, malgrado il professore Johannes Nicolaisen ne sconsigliasse, a lui e al suo compagno Torben Lounbaek, unici studenti del Corso, la frequenza poiché a suo dire quella laurea non prometteva lusinghiere prospettive economiche. Ma l'interesse di Andreas andava oltre il risultato degli esami e della laurea. La sua passione e i suoi studi erano rivolti alla conoscenza di abitudini e costumi delle genti di paesi lontani la cui etnia originaria non fosse ancora compromessa dal "progresso". "Lui" riferì il professore Nicolaisen, "diceva di volersi dedicare allo studio di una cultura veramente primitiva che ci riporti all'origine delle cose".

Nel 1955 Andreas, impaziente di riprendere i suoi studi d'ambiente, ritornò in Sardegna con la compagna Ulla Ryum e l'amico Christian Ejlers, incontrato casualmente in Roma. Il senso morale dei sardi ancora prevenuti verso le situazioni "irregolari" gli suggerì l'acquisto di fedi matrimoniali false che consentirono di presentare Ulla come legittima consorte.

Per poter più comodamente girare per i villaggi, la comitiva si mise al servizio del Circo Zanfretta, piccola ma molto nota compagnia di saltimbanchi che per anni ha vagato per i centri dell'Isola. Le mansio-

ni dei nuovi addetti consistevano nell'attendere alle esigenze di un piccolo elefante e di un asino che spesso veniva dipinto con i colori di una zebra.

La situazione risultò felicemente congeniale per Bentzon poiché oltre a consentirgli di avvicinare e studiare usi e costumi dei centri abitati dell'isola, rilevando le differenze esistenti anche fra paesi vicini, gli diede l'opportunità di rivivere il suo passato quando ragazzo, da solo, organizzava un piccolo parco giochi "carnival" nel quale si esibiva come funambolo nei mercati all'aperto delle cittadine danesi.

Nel 1955 ci fu in Sardegna una grave epidemia di tifo. La compagna Ryum si ammalò gravemente, forse per il malvezzo di buttare le galline infette alla periferia dei paesi, negli stessi luoghi sui quali solitamente si attendava il circo.

Costretti a separasi dal circo e dall'amico Christian Ejlers, lui e Ulla vennero ospitati in un convento, probabilmente nei pressi di Mamoiada. Superata la contingenza ripresero a girovagare fra le comunità della Barbagia.

Il desiderio di penetrare l'ambiente comportava indagini e domande e ciò fece presumere che la loro attività fosse una missione di spionaggio. I due che nel frattempo si erano trasferiti a Cagliari, piazzando la tenda sulla spiaggia di Calamosca, furono avvertiti da alcuni amici intellettuali ed artisti del capoluogo di un incombente pericolo, riunirono i loro risparmi e noleggiarono un barcone di pescatori con il quale la stessa notte fecero rotta per Napoli.

Ma oramai il "mal di Sardegna" aveva fatto la sua vittima! Nel 1957 con i proventi che gli derivano dalla partecipazione all'attività della "Adrian Bentzon Jazz Band" acquistò una vecchia moto Nimbus, unico mezzo di trasporto costruito in Danimarca; sostituì il side-car con un'enorme cassa di legno e giunse nell'Isola, dove intendeva sperimentare un metodo predisposto per un'indagine etnica nelle lontane regioni del Tibet.

Il suo scopo principale era quello di studiare a fondo la musica e l'ancora incontaminato mondo dei suonatori di "launeddas".

Durante il suo vagare per l'isola Bentzon reperì e via via spedì in Danimarca un enorme quantità di materiale etnografico.

Al suo rientro in patria l'attività a favore della cultura sarda non perse di intensità. Trascorse due anni durante i quali elaborò un sistema di notazione adatto alla trascrizione della musica delle launeddas registrata durante la sua permanenza nell'Isola.

Ancora, nei mesi di marzo e aprile 1959, allestì una mostra suddivisa in sezioni che esponeva il mondo arcaico della pastorizia, dell'agricoltura e della pesca in Sardegna. In sezioni distinte venivano esposti gli strumenti della musica sarda e dei vari aspetti del carnevale nelle comunità sarde. In altre ancora venivano mostrati vari tipi di lavorazione artigianale e i diversi modi di lavorazione del pane.

La sua versatilità gli consentì anche di curare trasmissioni radiofoniche di musica sarda e di sperimentare le possibilità di connessioni tra i brani di musica popolare danese e la musica jazz.

Non abbiamo notizia di un interesse del Bentzon per la politica. Viene ricordato unicamente l'episodio che lo portò ad organizzare il sabotaggio del "Riarmamento morale" gruppo di simpatizzanti nazisti che avevano come scopo quello di contrastare le attività culturali della sinistra. L'episodio si risolse in una rissa, che procurò alcune ammende, che furono pagate con i proventi dei concerti della "Adrian Bentzon Jazz Band" appositamente organizzati. Questo evento contribuì a far sparire le attività filonaziste in Copenaghen e a far sorgere diversi gruppi antinazisti denominati per contro "Riarmamento immorale".

Nel 1962 il Bentzon tornò in Sardegna accompagnato dal famoso poeta danese Jørgen Sonne, esperto di metrica poetica, con il quale intendeva organizzare una raccolta sistematica della poesia del Campidano da analizzare parallelamente negli Archivi del Folklore di Copenaghen e nell'Università di Cagliari.

Il programma prevedeva l'impiego di ricercatori, raccoglitori e trascrittori di testi poetici. Erano stati destinati a collaborare il suonatore di launeddas Dionigi Burranca, il prof. Aristide Murru e alcuni poeti locali. La ricerca non fu avviata in quanto, ai fondi destinati dalle istituzioni danesi per la ricerca, non corrispose un minimo di finanziamento da parte delle istituzioni regionali. In una lettera al prof. Alberto Mario Cirese, il Bentzon si lamentò delle complicazioni burocratiche che via via ostacolarono il progetto.

La carenza assoluta di annotazioni sulle manifestazioni culturali attinenti il ballo sardo, ingiustamente trascurate, indussero il Bentzon a prepararsi tecnicamente per documentare su pellicola le diverse figure dell'antico ballo sardo accompagnato dalle launeddas.

Gli fu vicino in questa circostanza Ruth Sedeler, giovane studentessa di sociologia appartenente a una facoltosa famiglia danese ed ottima esperta di fotografia, che nel 1964 si unirà con lui in matrimonio.

Nel 1963 si occupò della sistemazione degli strumenti di un'orchestra Gamelan all'interno del Museo Nazionale Danese. In quell'occasione, ricordando i brani di quella musica riportati su vecchi dischi del padre, organizzò con gli studenti di etnologia un gruppo musicale. Si recò in Olanda, a Laden, per prendere lezioni da G. D. Van Wengen, esperto di notazione

musicale Gamelan, e si procurò le composizioni di musica di Subronto K. Atmodjo, indonesiano residente a Berlino. Racconta Mia Block Okkels che alcuni degli studenti non avevano mai toccato uno strumento ma Bentzon li aveva così incoraggiati che da lì a poco tempo salirono a suonare la musica balinese sui palcoscenici di diversi teatri europei.

Nel frattempo, utilizzando l'esperienza acquisita in Sardegna, si laureò a Copenaghen con una tesi sulla musica delle launeddas acquisendo il titolo di "Magister Artium".

Attraverso vie fortuite conobbe alcuni personaggi di Nule e le notizie che ne ricavò furono tali da destare la sua curiosità e il suo desiderio di ricerca.

Nel 1965 si recò sul posto dove svolse approfondite indagini sull'organizzazione del lavoro, l'attività pastorale, il sistema di vita familiare, le modalità di trasferimento dei beni, le superstizioni e in genere su tutto quanto concerneva la vita sociale del paese.

Negli anni successivi, per avere a disposizione una collaboratrice che fosse utile per il suo lavoro, insegnò alla sua padrona di casa Michela Coloru l'uso del registratore Nagra e le tecniche di registrazione e trascrizione delle schede. La Coloru acquisì rapidamente tanta esperienza da consentire al Bentzon e alla moglie Ruth brevi periodi di vacanza.

Nel 1966 esercitò le funzioni di ispettore nel Museo Etnografico di Gotenborg in Svezia dove si trasferì con la moglie. Contemporaneamente insegnò come *Kandidat Stipendiat* (Dottorando) e più tardi come *Universitet Adjunct* (Ricercatore e docente) nell'Istituto di Etnologia e Antropologia dell'Università di Copenaghen con un corso sul Metodo Comparativo nell'Etnologia, assegnando a ciascuno dei suoi studenti le considerazioni sui singoli segmenti della vita sociale di Nule.

Nel 1969 pubblicò "The Launeddas, a Sardinian Folk Music Instrument".

Nell'Università di Copenaghen, il 7 dicembre 1969, in una circostanza solenne, espose le tesi e gli esempi musicali contenuti nei volumi predetti ottenendo la laurea in *Doctor of Philosophy*, grado culturalmente più alto in Danimarca.

Con questo percorso si chiude la vita di Andreas Fridolin Weis Bentzon insigne personalità straniera che amò la Sardegna facendosene una religione con liturgia di ricerche di rilevazione e valorizzazione delle genti e della terra sarda. Coraggioso e intraprendente in ogni campo della cultura che perseguì per se stesso e per i suoi amici e discepoli.

Scompare il 20 dicembre 1971 una delle più fulgide figure della cultura sarda.

Dante Olianas

Bibliografia e materiali raccolti da Andreas Fridolin Weis Bentzon

Libri

"*The Launeddas. A Sardinian folk-music instrument***"**. (Le launeddas. Uno strumento della musica popolare sarda). Due volumi. Acta Ethnomusicologica Danica, N. 1. Copenaghen, 1969.

Articoli apparsi su riviste

"*Et sardisk folkemusikinstrument*",
*(*Uno strumento della musica popolare sarda).
Budstikken 1959, Museo Nazionale Danese, pagg. 41-59. Copenaghen.

"*Notes sur la vie musicale d'un village sarde*",
(Appunti sulla vita musicale in un paese della Sardegna). Folk vol. 2, 1960, pagg. 13-32, Copenaghen.

"*Launeddas, et sardisk folkemusikinstrument*",
(Launeddas, uno strumento della musica popolare sarda). Dansk Musiktidsskrift, n. 3, maggio 1961, pagg. 97-105. Copenaghen.

"*Is launeddas*",
Ichnusa, n. 45, 1961, pagg. 22-33.

"*Music of the Waiwai-Indians*",
(La musica degli indiani Waiwai). Niels Fock, in "*Waiwai: religion and society of an Amazonian tribe*", APPENDIX I, 1963, National Museets skrifter. Etnografiske Raekke VIII, pp. 262-302. Copenaghen.

"*Gladeligt nytor*",
(Felice Anno Nuovo).
Etnologisk blalys paa en dansk overgangsrite. (Una presa in giro etnologica sul modo rituale danese di passare da un anno all'altro). Jordens Folk, Etnografisk Revy, 2ª annata, n. 1, 1966, pagg. 173-174. Copenaghen.

"*Den sydvietnamesiske Bonde*"
(Il contadino del Vietnam del sud) e
"*Om vietnamesisk*".
(La lingua del Vietnam del sud). Jordens Folk, Etnografisk Revy, 2ª annata, n. 4, 1966, pagg. 338-343. Copenaghen.

"*Enkernes og banditтenes fest*".
Et karneval pa Sardinien. (La festa delle vedove e dei banditi. Un carnevale in Sardegna). Jordens Folk, Etnografisk Revy, 3ª annata, n.1, 1967, pagg. 25-27.

"*Sydostasien*".
(Il sud-est asiatico) In Nicolaisen, Nellemann, Kehler (eds.), Verdens folkeslag i vor tid, pagg. 44-64. Copenaghen 1968.

"*Is launeddas*",
Ricerca sul campo su uno strumento musicale sardo condotta da Andreas Fridolin Weis Bentzon nel 1957-58 e 1962", Copenaghen 1970. Pubblicato in allegato al disco omonimo da: Dischi del sole, serie regionale Sardegna, Milano 1974. Questo testo é stato anche pubblicato sul BRADS n. 4, 1972-73, pagg. 3-8.

Dischi

"*That's a plenty*"
Tono, 1953, 78 gg., Adrian Bentzons New Orleans Orkester. Il disco vinse il concorso annuale tra jazzbands dilettanti, in questo lavoro Fridolin suonava il contrabasso.

"Jazz i club Montmartre".
Sonet, 1955, 33½ gg. DLP 1, Adrian Bentzons New Orleans Orkester. Fridolin ha suonato il contrabasso in tutti i brani eccetto in uno dove ha suonato il banjo.

Nel 1966, Fridolin ha fatto incidere un disco con due canzoni di Peppino Deiala. Il disco, in possesso di Deiala, non riporta nessuna descrizione o marchio. E' probabile si tratti di una stampa unica di brani che Fridolin ha mandato in onda durante una delle sue trasmissioni alla Radio Danese. Esiste una ricevuta, datata 1966, per diritti pagati dalla Radio Danese a Peppino Deiala per 50 Corone danesi.

"Is launeddas, ricerca sul campo su uno strumento musicale sardo condotta da Andreas Fridolin Weis Bentzon nel 1957-58 e 1962". Il disco é stato pubblicato da: Dischi del sole, Milano 1974.

Testi per conferenze
Novembre 1958, *Colloquio tenuto all'università* (*di Copenaghen*), per gli studenti di musica. Senza titolo, pagg. 5, lingua originale: danese, argomento: launeddas.

1958, "*Funzioni delle launeddas nelle comunità sarde*",
E' sicuramente un testo per una conferenza tenuta intorno al 1958 dato che finisce con l'invito all'ascolto "*di un esempio offerto dal suonatore Giovanni Lai ... che ha soltanto vent'anni*". Giovanni Lai era del 1937. Non c'è nessun riferimento alla situazione dove la conferenza si sia tenuta. Lingua: italiano, pagg. 5.

19/2/62, "*Sardiniens Folkemusik*".
(La musica popolare sarda). Foredrag holdt i Dante Alighieri mandag d. Pagg: 9, lingua: danese.

1964, "*Launeddas*".
Foredrag i Dansk Etno-grafisk Forening 6/12/1964. Pagg: 11, lingua: danese.

1965, "*Is launeddas, sociologia ed estetica di una tradizione musicale popolare sarda*".
Conferenza tenuta al Conservatorio di Sassari il 29.05.1965, pagg: 20, lingua: italiano.

...."*Udviklingen af den sydsardiske dansmusik, og dens sociale forudsa-etninger*" - (Lo sviluppo dei balli nella Sardegna meridionale e la sua base sociale).
Pagg. 6, lingua: danese.

Films
Nell'estate del 1962 il Bentzon ha girato 20 pellicole 16 mm. B/N, per un totale di 50 minuti, per documentare il mondo dei suonatori di launeddas. Dalle pellicole, unitamente alle registrazioni sonore e parte del materiale fotografico, è stato realizzato nel 1998, (da Fiorenzo Serra, per conto di Iscandula), un documentario di 39 minuti dal titolo *Is launeddas, la musica dei sardi,* vedi *foto XXV.*

Trasmissioni radiofoniche
Nel mese di gennaio 1962, ha realizzato tre trasmissioni per la Radio Danese e due per la Radio Norvegese.

Materiali concernenti la ricerca sulla comunità pastorale di Nule.
Un'elencazione precisa dei materiali è per ora impossibile. I materiali sono stati trasferiti nel 1979 dall'Istituto di Antropologia dell'Università di Danimarca all'Istituto Superiore Regionale Etnografico di Nuoro. Siamo comunque a conoscenza dei seguenti scritti:
Material for courses in methodology 1, pagg. 302
Material for courses in methodology 2, pagg. 178
Further notes, pagg. 100
Notes as told by Michela Coloru, pagg. 91
Unnumbered notes, pagg. 51
Preliminary work ..., pagg. 202
Concentrates on the main subject of the studies, pagg. 31.
Siamo a conoscenza che presso L'I.S.R.E. di Nuoro esiste anche un'interessante documentazione fotografica realizzata da Fridolin e Ruth Bentzon.

Le registrazioni sonore relative alla ricerca di Nule sono 160 e sono conservate presso gli Archivi del Folklore Danese e in copia presso gli Archivi Iscandula.

Materiali fotografici
I materiali fotografici realizzati tra il 1955 e il 1962, e conservati presso il Museo Nazionale di Danimarca, consistono di circa 278 negativi una copia dei quali è ora depositata presso gli Archivi Iscandula.

Materiali etnografici raccolti in Sardegna.
Nel 1958, contemporaneamente alla ricerca sulle launeddas, Fridolin ha raccolto, per conto del Museo Nazionale di Danimarca, circa 260 attrezzi concernenti: il mondo agricolo-pastorale, la religione, il carnevale, la preparazione del pane, la musica popolare etc.. Dal mese di marzo al mese di aprile del 1959, a Copenaghen, con questi materiali venne allestita una mostra nei locali del Museo Nazionale di Danimarca, vedi *foto n. XXXII*.

Registrazioni sonore
Oltre alle registrazioni concernenti le launeddas elencate a *pag. 139*, il Bentzon ha raccolto: 38 canti di donne, 28 suonate con chitarra, 18 recitazioni di poesia, 80 registrazioni di tenores e 85 racconti fantastici. Una selezione ragionata di queste registrazioni sarà pubblicata prossimamente dalla Cooperativa Iscandula.

Materiali concernenti la musica *Gamelan*
Nel 1962 Fridolin si interessò alla musica *Gamelan* e fondò un complesso musicale coinvolgendo una serie di amici e colleghi. A questo scopo scrisse un'enorme mole di spartiti e altri materiali ora conservati presso gli Archivi Danesi del Folklore a Copenaghen.

Dante Olianas

Andreas Fridolin Weis Bentzon

Launeddas

Titolo originale: The Launeddas. A Sardinian Folk Music Instrument.

Volume I

Traduzione e redazione a cura di:
Dante Olianas

con la consulenza di:

Aristide Murru, per gli aspetti letterari e la revisione del testo,
Giuseppe Orrù, per gli aspetti musicali,
Barnaby Brown, per gli aspetti linguistico-musicali.

Edizioni
Iscandula

Iscandula Picc. Soc. Coop. a r. l.,
Via Santa Croce 6, 09124 Cagliari
Sardegna (I)
www.launeddas.it

Andreas Fridolin Weis Bentzon
The Launeddas. A Sardinian folk-music instrument.
Volume I
Dansk Folkemindesamling. Skrifter 1
Set in Monotype Times
and printed by Andeslbogtrykkeriet i Odense
Typographic design Anne Rohweder
Acta Ethnomusicologica Danica 1
Akademisk Forlag. Copenhagen 1969

© Andreas Fridolin Weis Bentzon 1969

© Iscandula 2002

In copertina Andreas Fridolin Weis Bentzon in una foto, con dedica, regalata alla famiglia di Pasquale Erriu. La foto è stata scattata a Cagliari nel 1958 nei locali dove lavoravano i pittori di “Studio 58”. Proprietà Iscandula.

Questo libro è dedicato
al personale degli
Archivi Danesi del Folklore

Anelise Knudsen
Thorkild Knudsen
Poul Rovsing Olsen
Nils Schiørring

Andreas Fridolin Weis Bentzon

Sias pretziau
e non sias brofetau.

Sarai apprezzato
ma non ne trarrai beneficio.

(leggenda sarda)

Si ringrazia per il contributo alla realizzazione della versione italiana:

l'Assessorato della Pubblica Istruizione, Beni Culturali, Informazione, Spettacolo e Sport della Regione Autonoma della Sardegna,

la Presidenza della Giunta Provinciale di Cagliari,

Adrian Bentzon e tutti gli eredi dell'Autore per la fiducia accordata,

Gustav Henningsen, Svend Nielsen e tutto il personale degli Archivi Danesi del Folklore per la continua assistenza durante anni di ricerche,

il Museo Nazionale di Danimarca che ha fornito le copie dei materiali fotografici e ne ha autorizzato la pubblicazione,

Hens Andersen per il reperimento delle fotografie,

Maria Giacobbe Harder per gli innumerevoli consigli e contatti,

Aristide Murru per la revisione del testo e per i preziosi suggerimenti,

Giuseppe Orrù per la validità degli aspetti musicali,

Sergio Caddeo ed Eligio Fronteddu per i suggerimenti sull'allestimento dell'opera,

Nanni Pes per la consulenza grafica,

Christian Ejlers per l'aiuto nel ricostruire la biografia dell'Autore,

Andreas Fisher Hansen per la prima stampa delle fotografie,

Randi Melis Hansen, May Brinker e Lone Elisabeth Olesen per le traduzioni dal danese all'italiano.

La plurimillenaria storia delle launeddas, strumento principe della musica sarda, simbolo e cuore della stessa civiltà dei Sardi, è testimoniata, fra l'altro, dal famosissimo e notissimo bronzetto nuragico itifallico che ritrae un suonatore che probabilmente accompagna una danza orgiastica. Esse rappresentano sicuramente il più antico strumento polifonico sardo e dell'intera area del Mediterraneo e da esse attingeranno tutti gli altri strumenti musicali autoctoni.

Ebbene sull'intero universo delle launeddas, un giovane antropologo danese, Andreas Fridolin Weis Bentzon ha compiuto la prima completa ed esauriente analisi attenendosi ai criteri della moderna etnomusicologia. Lo studioso infatti oltre che contattare tutti i musicisti sardi e registrarli personalmente, ha proceduto alla trascrizione dell'incredibile e complessa musica delle launeddas che analizza con assoluto rigore scientifico e senza tralasciare alcun aspetto: dal tipo di canne utilizzate per la costruzione dello strumento, alle microvariazioni delle sue melodie, dai milligrammi di cera d'api vergine usati per l'accordatura delle ance, all'analisi degli elementi magici che sottendono l'arte del suonare il triplice clarinetto a fiato continuo più antico del mondo.

I due volumi del Bentzon, che ho il piacere di presentare, nonostante i 33 anni di vita, risultano un eccezionale documento sulla musica sarda per niente superati, anzi attualissimi e importanti non solo per il rigore scientifico ma anche per l'approccio metodologico e di ricerca. Nella versione italiana, il lavoro è corredato e impreziosito da 72 esempi musicali, contenuti in 3 CD, tutti trascritti nel volume II, che sono alla base del lavoro di analisi del Bentzon.

Come Assessore regionale alla Pubblica Istruzione nel ringraziare la Cooperativa Iscandula e il suo Presidente Dante Olianas, che hanno curato la pubblicazione, mi auguro che quest'opera contribuisca a valorizzare e promuovere l'espressione artistica e musicale isolana, come bene fondamentale e fondante la nostra Identità etno-nazionale, insieme alla lingua, alla storia, alla produzione letteraria e all'intero patrimonio culturale del popolo sardo, nella sua specificità e originalità, così come opportunamente e giustamente viene affermato e sostenuto nella Legge regionale 26 del 15 Ottobre 1997 sulla "Promozione e valorizzazione della cultura e della Lingua della Sardegna."

Beniamino Scarpa
Assessore alla Pubblica Istruzione e ai Beni Culturali
della Regione Autonoma della Sardegna.