

Percorsi analitici alternativi

Il Ballu di Efsio Melis

Nell'analisi musicale, e nei procedimenti che con essa si pongono in essere, sono racchiusi i pregi ed i difetti dell'esegesi della musica quale problema primigenio.

Analizzare, leggere ed interpretare un costrutto di una qualche natura, di una difficoltà più o meno variabile, sono momenti che rappresentano solo l'antefatto a quel procedimento più articolato, e conseguente, figurato dall'intendere e dal rappresentare con una differente terminologia (un metalinguaggio) le intenzioni dell'autore del testo artistico.

La procedura di trasmissione di un atto creativo nella fattispecie di un evento musicale di qualche natura, come è noto, si può esemplificare dal processo semiologico, il quale si estrinseca quantomeno in tre passaggi principali:

- 1) *La sorgente concettuale - Colui che genera l'idea.*
- 2) *La scrittura.*
- 3) *Il ricevente - Colui che percepisce l'idea (l'interprete-ascoltatore).*

Tra le due figure del compositore e dell'interprete si frappone, com'è spesso norma, quel particolare episodio transitorio che rappresenta il vero problema di comunicazione e di scambio di informazioni tra i due soggetti: la scrittura.

La connessione - comprensione tra sorgente e ricevente è compromessa dal passaggio cartaceo, che è solo una raffigurazione, in una simbologia rappresentativa, di quelle che sono le reali intenzioni espressive del compositore.

Non esiste, pare superfluo sottolinearlo, una scrittura musicale che riconsegna ad una visibilità scevra da equivoci, quasi fotocopiandolo, l'immaginario artistico di un compositore (ne rende un'esaustiva testimonianza l'esperienza di Bartòk nell'opera di trascrizione del repertorio vocale ungherese).

Per cui si può affermare che, se la fonte e la sorgente sono certe nella loro enunciazione e ricezione, l'idea espressa attraverso una scrittura non lo è, anzi, si deve mettere in conto, nel corso di un'analisi formale, una certa condizione aleatoria del

materiale in disamina valutandolo ed intuendone i limiti durante la delicata fase della catalogazione delle sue parti.

L'interpretazione musicale che è naturale opificio ed anticamera della "forma variazione" è sempre una proposizione di intenzioni e di motivazioni insite nelle partiture musicali.

Tali problematiche si rivelano ancora maggiori, e sono amplificate, quando si ha a che cimentarsi con repertori di musica folclorica nei quali si incontra un ulteriore passaggio forzato che è filtro e attraverso cui si "disperdono", spesso, i contenuti originari: la trascrizione.

Se si considera inoltre l'eventualità non remota nella musica folclorica di un episodio transitorio aggiuntivo che preceda la fase di trascrizione (la registrazione mediante supporto audio), la quantità di informazioni preservate integre è direttamente inferiore al numero di frapposizioni, o passaggi, tra sorgente e ricevente.

Questa condizione è purtroppo molto comune nell'analisi dei repertori popolari e ne è compreso l'ambito della musica popolare sarda poiché il rapporto con la sorgente non avviene su uno stesso piano comunicativo.

Accade spesso che i suonatori di launeddas, soggetto di studio di questa collana, non abbiano alcuna preparazione musicale o, se ne possiedono una, questa sia del tutto inadeguata ad instaurare un dialogo costruttivo che porti ad una appropriata trascrizione delle loro improvvisazioni.

Esiste ancora un ostacolo che distorce e disturba l'interazione tra musicista e suonatore (impedimento tipico del repertorio strumentale della Sardegna), la diffidenza che quest'ultimi possiedono verso il cosiddetto musicista "colto" o proveniente da un'esperienza musicale differente da quella del suonatore dilettante.

La paura di essere copiati dai suonatori rivali o di vedere le proprie *performance* svelate ed epurate dal fittizio velo di mistero delle loro evoluzioni tecniche ed ancora, e non meno importante, il timore antico ma attuale di battere la concorrenza per accaparrarsi le migliori feste paesane o le più importanti processioni, la volontà mai espressa apertamente dai maestri di launeddas di non desiderare la presenza ingombrante di allievi capaci che potessero svincolare dalla stia alla qual è stata relegata l'arte delle launeddas, sono tutti fattori che determinano e compromettono l'interpretazione del fenomeno musicale, quindi artistico, latitante e soggiacente all'avvenimento folclorico.

Questo lavoro squisitamente tecnico si immerge nel vasto ambiente sonoro delle launeddas prescindendo dal fattore folclorico e in parte umano, che ha sempre caratterizzato l'analisi delle opere compiute sulle launeddas e il lavoro del *A.W. Bentzon*, per certi versi, si muoveva verso questa direzione, per rivolgersi all'evento sonoro puro e

semplice, segmentandolo , sezionandolo per coglierne le più piccole sfumature, per apprezzarne le più minuscole finzze artistiche.

In tal senso i procedimenti analitici attuati su una partitura si muovono in due diverse e antitetiche prospettive.

1) *L'analisi sommaria della forma.*

2) *L'analisi dei dettagli.*

Da quale prospettiva si ottengono le informazioni, la “verità” su quel dato brano analizzato? A quale “distanza” dobbiamo porci per osservare in maniera oggettiva una forma per poterne ricavare le informazioni che necessitano e sussistono alle nostre domande?

In realtà la collocazione più consona ad una visione completa dell'oggetto è contemporaneamente in entrambe le prospettive, o in una di esse; in quanto, se la distanza ci permette di cogliere la dimensione e lo spazio occupato dall'oggetto non ci rivela, per contro, la sua reale essenza.

L'essenza di un evento sonoro si può unicamente percepire ad una distanza dai dettagli, minima, la quale distanza, per conseguenza, non consente più la percezione dell'insieme. Questo dimostra in altri termini che tutte e due le tecniche d'analisi sono valide e complementari. Si può analizzare l'intero repertorio di un compositore, attuando una sequenza di comparazioni, al fine di ottenerne una serie di risposte sull'uso di specifici stili, così come lo stesso meccanismo può assumere una natura, si potrebbe dire, implosiva, cioè indirizzata su se stessa e le verità che si otterrebbero non sarebbero necessariamente di natura contraddittoria.

Se nell'estremo dettaglio scorgiamo ed intuimo l'interezza della figura completa, forse nella vastità di un'opera disperdiamo la nostra capacità di comprensione.

Allora un dettaglio, porzione inscindibile di un tutto ma al contempo rivestito di autonomia, conserva ed è portatore dell'essenza di un tutto: le sue origini sono marchiate in lui. Quindi, il tutto è l'insieme omogeneo dei dettagli, i quali sono i soli veicoli dell'essenza di un tutto ancora in processo di definizione.

L'estrema sintesi nell'interpretazione musicale (*prospettiva 1*) porta ad un surrogato: i dettagli perdono lo spazio tra loro e sono epurati dalla loro identità (essenza) sottraendo significato e verità alla figura che compongono.

Per la vastità e per le complessità appena esposte inerenti il repertorio per launeddas, un'analisi dei dettagli è indispensabile e forse propedeutica al fine di cogliere quelle sfumature di “colore” così poco percettibili da una *scannerizzazione* a grana grossa.

L'intenzione di scandagliare minuziosamente l'opera di *Efizio Melis* (ed il volume “Chiavi di Lettura del Repertorio Tradizionale” ne rappresenta un primo esempio),

attraverso le sole trascrizioni rimaste di *A.F.W. Bentzon*, pur considerando il lavoro del musicologo danese come un'insieme di appunti preziosi, ma che sono in grado di rivelarci l'autore solo in minima parte, è motivata dalla convinzione che vi possano essere molteplici canali interpretativi di uno stesso evento sonoro.

Ritenere che gli interventi analitici sull'arte di Eufio Melis si possano fondare unicamente su una trascrizione tradizionale che tiene conto dell'andamento a battute e quindi di una segmentazione del *corpus* a *nodas* è quantomeno limitante e non può che condurre ad affermazioni approssimative sui molteplici contenuti delle sue composizioni.

Realizzare un'idea approssimativa della forma musicale mediante il solo ritmo dell'incedere delle *nodas* rappresenta un procedimento fuorviante che incanala l'interpretazione dei segnali posti in partitura dall'autore verso concetti fin troppo scolastici. Tali assunti spesso precludono la percezione e la decrittazione dei fenomeni sonori su cui questi si applicano, ma dai quali eventi essi non né rappresentano affatto la sostanza.

Si può affermare che la forma dettata dal susseguirsi ordinato delle *nodas* non sia, in sintesi, la sola forma ad esistere, ma la sola che si è concretamente ricercata, in virtù della sola domanda che ci si è posti: com'è suddiviso il *Ballu*, quali sono le unità che segnano il suo procedere.

In realtà la forma ottenuta dal *Bentzon* coesiste con altre impalcature strutturate che non sono ancora state palesate per il semplice fatto che non ci si è ancora posta una domanda alternativa.

Andrea Corona (2005)