

Estratti dalla conferenza *Launeddas il Suono Organizzato*

Il contesto armonico della musica per launeddas

Gli innesti di Glareanus – Il rinascimento

Nelle introspezioni analitiche del lavoro svolto sul *Ballu* di Efisio Melis (“*Chiavi di Lettura del Repertorio Tradizionale*” – Edizioni “*Sa Liunedda*”) si è posta l’attenzione sulla possibilità che la scala complessiva emersa dalla commistione di tutte e nove le tipologie dei *cuntzertus* impiegata nella musica folclorica (si legga anche *La Launeddas delle Launeddas vol. III – Edizioni C.T.E.*) e la scala soggiacente ai singoli *cuntzertus*, non possa che rispondere alla tipologia maggiore, scartando l’opzione modale in virtù delle differenti gerarchie, affiorate dall’analisi, riguardanti le altezze che si spostano con chiarezza verso un centro tonale.

Una successiva contestualizzazione del “sistema launeddas” pone il materiale a confronto con la prassi musicale rinascimentale, collocando l’eventuale genesi a metà circa del XVI secolo d.C.

Il teorico *Glareanus* nel 1547 con la pubblicazione del trattato *Dodecachordon* estende i modi ecclesiastici a 12, tramite l’introduzione di quattro nuovi modi: due autentici (*ionico* ed *eolio*) e due plagali (*ipoionico* ed *ipoeolio*).

L’opera teorica di *Glareanus* pone l’accento sull’importanza di queste successioni intervallari interne alla scala (la collocazione dei semitoni sul III-IV e VII-VIII), “promuovendo” il modo plagale *ipolidio* a modo autentico e riconoscendo, nella pratica, il suo utilizzo ben oltre il ruolo di ipomodo. Di fatto, nella prassi della musica modale, anche prerinascimentale, gli autori spesso compiono interventi strutturali sui modi mediante l’alterazione delle sue parti. Le sofisticazioni sui modi principali sono frequenti e l’alterazione del VII°^o, ad esempio, nel modo *misolidio* lo trasforma radicalmente rendendolo identico al modo *ipolidio*; anche il modo *lidio* subisce un’alterazione per semitono discendente sul IV°^o, affinché riporti a delle sonorità evidentemente più accettabili all’orecchio del tempo e la tensione del semitono che dal VII°^o conduce al I° è ricercata con costanza dai compositori.

I modi *ionico* ed *colio* rappresentano i sistemi intervallari di passaggio, com'è noto, agli attuali modo maggiore e minore.

A questo punto è plausibile porsi la domanda se la scala delle launeddas, intesa come la somma dei sette frammenti pentafonici formanti le diverse tipologie di *cunzertus*, possa essere ricondotta in qualche misura al modo *ionico*, il quale, a differenza dell'*ipolidio* medievale, ha una diversa collocazione della *finalis* ed una morfologia di conseguenza più simile al modo maggiore classico.

È estremamente difficoltoso dare una risposta chiara ed univoca in quanto, se anche l'intaglio delle altezze sulle launeddas fosse eseguito dagli artigiani secondo i crismi del modo *ionico*, è possibile che nella successiva pratica popolare, in seguito all'imminente apertura al sistema bimodale o tonale, i suonatori lo abbiano reinterpretato in chiave tonale. A supportare questa tesi, vi è la strutturazione armonica del materiale scalare. La costruzione di cadenze con il coinvolgimento del IV° a formare la consueta cadenza composta e la concomitante presenza di successioni plagali SD-T (II-I) atipiche nel sistema modale, sposta l'interpretazione verso il sistema a temperamento equabile, distorcendo in concreto quelle gerarchie tipiche del modalismo.

Bisogna precisare che Efisio Melis nell'utilizzare il materiale sonoro della launedda *fiaorsiu*¹, nell'esecuzione del *Ballu*, ad esempio, si comporta secondo gli stilemi tipici del tonalismo allestendo cadenze composte con il centro scalare fissato sulla tonica. È escluso che la moderna musica per launeddas possa essere di origine modale-medievale (come accennato in testa a questo scritto) in quanto, con l'estensione a disposizione, l'autore non interpreta i suoni come facenti parte del modo *ipolidio* subordinando il IV°, l'ipotetica *finalis*, alla tonica che nell'*ipolidio* è una nota con lo stesso peso strutturale delle altre. La stessa *repercussio* (il VI° dell'ipomodo medioevale) ha una rilevanza decisamente secondaria al cospetto del I° e del V°, i veri protagonisti armonici della musica di Efisio Melis. La presenza del IV° ha la funzione di preparazione alla cadenza composta e nell'approntamento della cadenza plagale².

Quindi, è possibile che le evoluzioni combinatorie del materiale nelle launeddas avvenga già in un contesto come minimo rinascimentale in un momento in cui, il peso armonico dei gradi, comincia a centrarsi sulla tonica.

¹ L'estensione melodica complessiva del *fiorassiu* produce una scala diatonica completa seppur disposta su due ottave e suddivisa in altrettanti tetracordi ascendenti, secondo l'organigramma esposto nell'opera "La Launeddas delle Launeddas – Edizioni C.T.E.

² Si può ipotizzare che, in questo momento storico, la scala impiegata fosse il risultato di una sofisticazione della matrice *ipolidio* su un altro modo; in questo caso il problema ritorna a ciò che si è già detto per quanto attiene la prassi dei compositori secondo cui, la modifica degli intervalli della scala al fine di riprodurre la disposizione che privilegia il ruolo della sensibile verso la tonica, è la norma in una musica già aperta alle innovazioni pre rinascimentali.

L'utilizzo da parte di Efsio Melis del III° in maniera libera e svincolata dalle problematiche interpretative che ne faranno un grado scomodo, e per questo utilizzato con parsimonia dai compositori classici, rafforza ulteriormente il problema consolidando la posizione della sua armonia in un contesto modale rinascimentale. P. da Palestrina è tra i compositori rinascimentali più illustri ad impiegare, senza clausole particolari, il III° al pari di tutti gli altri gradi della scala tanto da caratterizzarne la musica in profondità più di altri autori a lui contemporanei.

La presenza, inoltre, di altre cadenze peculiari del rinascimento, presenti nei balli di E. Melis, come il IV-I, V-I, I-V nonché la cadenza evitata, caratteristica della musica rinascimentale V-IV³, sono indizi che farebbero presupporre una via modale pre tonale nell'interpretazione del materiale.

Per contro è necessario ricordare, tuttavia, che nella prassi della musica rinascimentale raramente un brano inizia e termina sullo stesso modo e di sovente è addirittura impossibile stabilire in quale modo sia scritto un brano fino all'approssimarsi della cadenza finale. A questo si aggiunge l'abitudine, non rara, di alterare il VII° del modo *ionico* abbassandolo di un semitono; tale intervento sulla scala esclude la possibilità che le launeddas possano agire sull'intonazione dello strumento, adattandosi a questa consuetudine.

Inoltre, l'incessante continuità sonora del *tumbu* e l'ossessiva presenza della tonica, pongono in risalto la fondamentale della scala su cui tutto ritorna e verso la quale ogni processo melodico e armonico si volge per la conclusione. Questa è chiaramente una prospettiva tonale: la tonica come centro e punto di riferimento unico delle escursioni nel restante materiale scalare. Poiché dalla tonica “fuoriescono” e trovano il loro ordine naturale tutti i suoni che suddividono l'ottava in relazione alla matrice del modo maggiore, secondo gli studi di *Gioseffo Zarlino (1517-1590)* che rivaluta il lavoro empirico di *Pitagora* e dei suoi discepoli.

È improbabile, ma non impossibile, che l'evoluzione della musica per launeddas si dipani dall'intreccio combinatorio del sistema modale rinascimentale. I suonatori di launeddas ereditano, con tutta probabilità, uno strumento già concepito con il “rivoluzionario” sistema a temperamento equabile con il quale danno vita ad un sistema armonico-melodico, seppur in scala ridotta e mutuato dall'armonia classica, che come risultato produce una musica tonale primitiva, ma in possesso dei requisiti minimi affinché non possa essere confusa altro che con il sistema settecentesco.

³ La cadenza evitata sul IV° non rispecchia le gerarchie cadenzali degli armonici secondo la prospettiva tonale. La convenzione di cadenzare sulla sottodominante sovverte le logiche proprie su cui è fondato il concetto di tonalismo e controverte le subordinazioni “regionali” che connotano l'armonia classica per i rapporti funzionali che legano la tonica alla dominante ed alla sottodominante. (A. Schömborg – *Manuale di Armonia* – Edizioni N.E.T.).

Tuttavia bisogna tenere presente che le mutazioni del sistema modale che segnano il XVI secolo, avvicinano i compositori sempre più al bipolarismo “maggiore-minore” e l’aria di transizione storica che si respira in campo musicale è foriera di innovazioni che, forse, iniziano a caratterizzare anche la musica per launeddas e quindi, le sue scale.

In conclusione, affermare che la musica per launeddas possa essere concepita sulle orme di un moralismo, sul quale si sta compiendo un’opera di traslazione verso una nuova concezione armonica, non è del tutto errato quando, con questo assioma, si intende l’evoluzione rinascimentale del modello della seconda metà del XVI sec., in altre parole in quel periodo in cui il passaggio verso il sistema tonale è già cominciato, grazie all’opera di *Glareanus* e *Zarlino* che contribuiscono a questa mutazione storica.

Certo, il problema rimane aperto e la *questio* su quale possa essere la launedda rinascimentale, o quella medioevale, attende ancora di essere risolta. Le launeddas arcaiche non sono giunte dal passato e non si hanno modelli delle launeddas suonate in quei particolari momenti storici. I costruttori di launeddas, anche i più anziani, continuano ad intagliare gli strumenti secondo i canoni acquisiti dai loro maestri, regole e modelli che ricalcano sempre e solo gli stilemi della prospettiva tonale nell’interpretazione dei modi.

Andrea Corona (2006)

www.launedda-s.com

www.librisardi.it