

**Estratti dall'opera *La Launeddas delle Launeddas***  
EDIZIONI C.T.E.

**-Karyon-**

*Il sistema scalare delle launeddas*

(*La Launeddas delle Launeddas - Vol. III edizioni C.T.E.*)

Teoria dei procedimenti

*Percorsi analitici*

Da una prospettiva che predilige in prevalenza una personale visione immanente della musica per launeddas e, come diretta conseguenza, del sistema scalare con il quale è strutturata la gerarchia tra le differenti tipologie di launeddas, è lecito supporre che il sistema a temperamento equabile sia il solo attraverso il quale sia possibile consegnare un ruolo ed una essenza comportamentale ad ogni launedda, all'interno di un organismo gerarchico fortemente caratterizzato da ambienti cadenzali emulati dalla musica colta e riprodotti mediante l'interazione e la sinergia tra i diversi insiemi di launeddas.

Il procedimento analitico, posto in essere per ottenere la dislocazione delle funzioni cadenzali e la distribuzione del materiale sonoro avente funzione cadenzale nelle launeddas (realizzato nell'opera – *La Launeddas delle Launeddas* – edizioni C.T.E.), prevede una disamina a ritroso, partendo dalla somma dell'insieme complesso delle altezze (con l'elisione temporanea dei suoni doppi) rappresentato da tutti i segmenti pentafonici delle 18 canne formanti le 9 tipologie di launeddas, conseguite combinando le 7 scale sulle 6 canne matrici. Il risultato finale è una scala diatonica completa estesa su due ottave.

L'impianto organologico delle 7 canne, accostato alla scala diatonica, evidenzia qual è la logica che ha condotto all'intaglio di queste canne ed alla conseguente commistione organizzata dei *cuntzertus*.

Il sistema si sviluppa su una serie di tetracordi ascendenti costruiti sui gradi della scala diatonica di due ottave ad eccezione della tonica (*fig. 1*).

Si ottengono 11 tetracordi (A, B, C, D, E, F e G), dei quali solo 7 sono effettivamente impiegati in combinazioni per la configurazione dei *cuntzertus* (l'insieme della *mancosa*, della

*mancosedda* e del bordone o *tumbu*) e cosa ancora più rilevante, per la distribuzione relativamente omogenea delle altezze aventi funzioni melodiche ed armoniche strutturanti.

Le motivazioni che hanno portato all'esclusione progressiva dei tetracordi: b, c, b1, c1, sono in modo plausibile riconducibili alla loro caratteristica melodico – armonica. I tetracordi “b” e “b1”, non avendo un'altezza, o più chiaramente identificabili con la scala maggiore di riferimento (Sol maggiore), non possono essere inseriti nel complesso combinatorio. La scala di Do maggiore evocata dalle altezze di “b”, con il Si che si sposta sul Do e con il bicordo Si-Re in opposizione a Do-Mi, traducendo in realtà quello specifico moto delle parti appartenente alla scala di Do, rendono il bicordo ambiguo per la tonalità di Sol maggiore e chiaramente instabile alla conferma della tonalità d'intaglio, così come la sua traslazione un'ottava sopra “b1”.

Per quanto attiene ai due bicordi “c”, nonostante la loro chiara appartenenza alla tonalità d'impianto, con la presenza della sensibile Fa#, non rientrano nell'insieme delle canne matrici generanti i *cuntzertus*. Le ragioni dell'elisione, in questa congiuntura, sono veicolate dalla presenza, visibilmente considerata ingombrante, dell'intervallo dissonante di 4<sup>a</sup> aumentata Do-Fa#. Si noti che i tetracordi restanti non sono mai delimitati da alcun intervallo dissonante ma sempre da una 4<sup>a</sup> giusta.

A questo punto si desumono le aggregazioni delle 7 canne a coppie di 2 per la formazione di 9 *cuntzertus* dall'osservazione delle varie launeddas.

Il sistema che regola e determina il ruolo di ogni launedda in un contesto tonale è detto *karyon* o nucleo, il quale costituisce il procedimento attraverso il quale avviene l'aggregazione dei *cuntzertus* (fig. 2).

L'apparato è concepito e realizzato per mezzo di una serie di stratificazioni progressive, superiori ed inferiori al tetracordo portante “A”, al di sopra ed al di sotto del quale si inseriscono i tetracordi C, B e D, superiori ad A; D, B ed E sono collocati sotto il tetracordo portante “A” traslato un'ottava sopra e nominato “F”, più “G” sovrapposto a “F” similmente ad A+C che si trova un'ottava sotto.

I due blocchi, denominati emistichi “x” ed “y” del nucleo, formano un *unicum* inscindibile ed un'omogeneità garantita da un *cuntzertu* transitorio e di connessione tra le due logiche di ascrizione: E+F.

Il *Punt'Organu* (E+F) ha origine dalla launedda pleonastica A+E (frutto del procedimento combinatorio dell'emistichio “x”), ma è del tutto inutile, poiché, come dimostrano le analisi comparative effettuate sulla sua scala, non offre nessun intervallo melodico ed armonico inedito rispetto agli altri *cuntzertus* di “x”; nessun nuovo materiale sonoro è generato per incrementare le potenzialità dell'asse “x”. È corretto affermare, quindi, che A+E sia una launedda priva d'effetto, ma rappresenti al contempo il segnale terminale di un processo

combinatorio di creazione di *cuntzertus* giunto alla fine del suo primo ciclo che prosegue proprio dalla mutazione di A+E in E+F originando le aggregazioni della tipologia appartenente alla categoria “y”.

Il procedimento di creazione dei *cuntzertus* è estremamente complesso e non è il breve spazio di un articolo il luogo più adatto ad elencare minuziosamente i processi di sviluppo di questo sistema.

Ciò che affascina in questo procedimento scalare (largamente descritto nel libro – *La Launeddas delle Launeddas – edizioni C.T.E.*), è l’opera certosina di chi ha sapientemente distribuito le funzioni armoniche (quanto meno le più semplici) in ben 9 launeddas che, come in un mosaico, si dividono compiti e funzioni, ognuna delle quali asservita ad un armonico insieme.

Chi ha immaginato una launedda fianco a fianco con gli strumenti musicali della musica colta, ha desiderato di assistere alla mutazione delle launeddas da strumento folcloristico della tradizione popolare sarda a vero e proprio strumento musicale. Le launeddas sono finalmente capaci di interagire, amalgamarsi e di sviluppare, anche se in misura ristretta, un lessico orchestrale al pari degli altri strumenti della musica colta. Perché proprio le launeddas? E, ancora, chi è l’autore di un’operazione tanto complessa da richiedere una preparazione musicale di un livello medio-alto?

Alcune di queste risposte non ci sono ancora note. È certo che la dislocazione dei gradi della scala diatonica e degli intervalli specifici ed idonei alla realizzazione degli stati fondamentali delle triadi e dei rivolti, non sia casuale: ogni *cuntzertu* presta il proprio apporto di intervalli alla formazione delle triadi; consente la realizzazione di piccole cadenze sulla tonica e sulla sopradominante, anche con l’arricchimento delle 7<sup>e</sup>; allestisce sequenze melodiche collegabili con altri *cuntzertus* rendendo possibili melodie estese che fuoriescono dal ristretto ambito descritto da una singola launedda.

Tutto questo resta, però, un “progetto incompiuto”. Perché? In primo luogo un sistema scalare così ben concepito sulla carta non è realizzabile nella pratica senza dover superare non pochi problemi. Il timbro delle diverse launeddas, innanzitutto. Il timbro di un *punt’e organu* è estremamente differente da quello di una *fiuda*, molto più stridulo. Chi ha generato questo sistema forse immaginava di poter imitare la stessa amalgama di una famiglia di clarinetti. L’intonazione precaria e l’eccessiva sensibilità della canna alle condizioni atmosferiche, rendono le launeddas enormemente fragili. Tale complessità è accresciuta dalla difficoltosa accordatura tramite la cera d’api, che richiede un lungo riscaldamento.

Le eventuali pause in partitura potevano rappresentare un pericolo: se prolungate causavano il raffreddamento dello strumento e la conseguente dilatazione o contrazione della canna con relativa perdita dell’intonazione.

Ed infine, ma non ultimo, il grado di preparazione musicale del suonatore di launeddas che, ancora oggi, è scarso e non ha permesso, in passato come ora, la coesione di un insieme di launeddas con un contesto musicale colto che preveda la lettura della musica.

Il fascino e la magia di questo strumento è pari solo alle incognite che ancora lo avvolgono e di cui è impregnato. I primi passi per favorire la nascita di uno strumento musicale dalle “ceneri” di un ruolo folcloristico limitante, è appena iniziato. La nascita di un repertorio musicale dedicato è, e rappresenta, quell'indispensabile prologo allo sviluppo tecnico dello strumento il quale conduca, come conseguenza, alla creazione di una launedda nuova, e, con essa, alla messa in opera di una didattica finalmente unica per tutti e universalmente comprensibile. Non più imperniata sull'incerta tradizione orale che non ha favorito, nella società sarda, così come in altre, il processo evolutivo naturale di una cultura musicale.

*Andrea Corona (2002)*