

## Le trascrizioni di A.F.W. Bentzon e le valutazioni di Pietro Sassu

Gli approcci alla musica per **launedda-s**<sup>1</sup> hanno generato, durante il secolo scorso, un sistema di interpretazione del fenomeno musicale il cui centro concettuale si è dimostrato poco attento alle reali caratteristiche strumentali. L'ingerenza di metodi, forse troppo mutuati da esperienze accademiche di ambiente esteso, e la mancanza di una conoscenza diretta delle problematiche strumentali, hanno portato a delle errate considerazioni sulle scale musicali e di conseguenza sul repertorio tradizionale.

È indispensabile distinguere con la dovuta chiarezza, pare superfluo doverlo rimarcare, che sussiste un netto contrasto tra il concetto di suono e di silenzio. Questa pleonastica affermazione si rende necessaria quando si parla di analisi musicale del repertorio per **launedda-s**, poiché gli errori di valutazione, in questo senso, hanno portato a conclusioni incomplete ed errate i loro interpreti. Nella prassi musicale si sono consolidate due specifiche tipologie neumatiche per la sottolineatura della palese antitesi, questo è un dato noto. L'approccio analitico alla musica per **launedda-s**, iniziato con il musicologo danese *A.F.W. Bentzon*, e ripreso da *Pietro Sassu*, verte sulla confusione tra questi due distinti materiali della musica: tra la volontà, quindi, di esprimere un concetto fatto di materia sonora e l'opposta necessità di eludere tale materia.

Fatta questa premessa è necessario specificare su quali basi analitiche si muove il lavoro del *Bentzon* e della corrente a lui seguente.

### La trascrizione delle scale dei cuntzertus

La scala effettiva è erroneamente ricavata da questa procedura analitica, escludendo gli *arrefinns* dal computo totale della successione intervallare di un cuntzertu. Per citare un esempio: la **launedda-s punt'e organu** (nell'esempio in Sol maggiore), connubio di due segmenti pentafonici, è formata da cinque toni e due semitoni, quest'ultimi situati tra i gradi III-IV e V-VI.

Le trascrizioni del *Bentzon* non tenevano conto degli *arrefinns* ed il musicologo non usava segnarli in partitura perché non ritenuti, a torto, delle altezze effettive alla stregua delle altre. Forse la loro omissione, da parte del musicologo danese, trova una possibile spiegazione nella convinzione che, ciò che non si distingue in modo chiaro in una esecuzione, non debba essere scritto; in effetti, i due *arrefinns* sono parzialmente coperti dalla possanza sonora del tumbu, condizione che è favorita ulteriormente dal grado di consonanza che vincola le due altezze alla nota bordone. Tuttavia la loro omissione appare senza una giustificazione di sorta anche perché, se si occlude il tumbu, l'intensità degli *arrefinns* è pari alle altre altezze del tetracordo a loro superiore.

I suonatori di **launedda-s** utilizzano in modo sistematico l'*arrefinnu* come necessità articolare, al fine di rendere più stabile lo strumento durante il movimento delle dita sulla canna (staccato simulato). Ma non si può ignorare che, anche se ricercato per questo motivo, un suono, poiché di altezza si tratta, non possa che essere contestualizzato alla rimanente scala. È indubbio che il coinvolgimento di una nota in un processo combinatorio, volto alla realizzazione di melodie più o meno articolate, possa influenzare il suonatore e che le connotazioni implicite, di genere armonico e melodico che un'altezza porta con sé, non possano che attrarre l'attenzione del launeddista verso la giustificazione di tale suono nel computo scalare complessivo. L'effetto di una tale risorsa produce in un ascoltatore preparato musicalmente la sensazione di un artificio a lui noto, lo staccato, ed è portato a segnarlo in partitura con la notazione tradizionale.

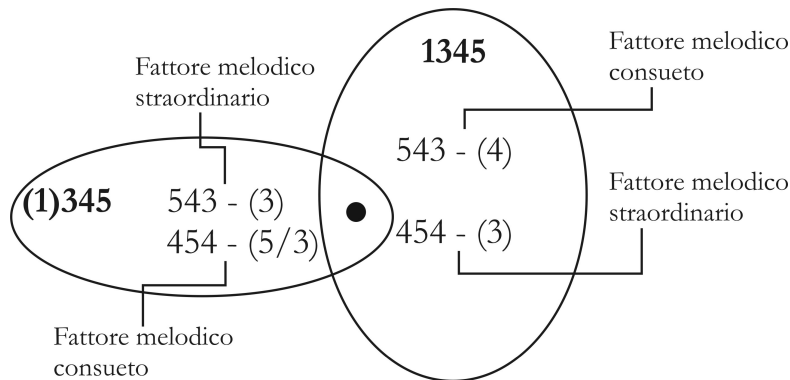
Stabilito che l'*arrefinnu* è una necessità anche di tipo articolare, il processo di interpretazione che lo riguarda, in quanto suono, quindi risorsa, non può prescindere dalla sua partecipazione alle scelte strutturali connesse all'allestimento di un processo melodico di qualche natura.

Prova ne è l'impiego a cui è sottoposto l'elemento melodico della mancosedda 1-345 (dicotomia di 345/1345) di genere allargato presente nel Ballu di Efisio Melis n° 17 (*Launeddas – A.F.W. Bentzon –*

---

<sup>1</sup> Si veda: [www.launedda-s.com](http://www.launedda-s.com) – Pagina Studi e Ricerche – Problemi di semantica

*Edizioni S'iscandula*). La cellula melodica 345<sup>2</sup> (elemento di 1<sup>a</sup> grandezza di 2<sup>a</sup> specie), senza *arrefinu*, produce dei segmenti la cui essenza è risultata essere interdipendente con l'elemento di 2<sup>a</sup> grandezza 1345. Il significato melodico, nonché armonico, è esteso dall'autore attraverso l'inserimento dell'*arrefinu* che, se pleonastico, non farebbe la sua comparsa e l'elemento 1345 sarebbe del tutto superfluo alla luce dell'esistenza di gruppi melodici organizzati sul principio 345. E' anche vero che se ritenuto, dal launeddista, inutile ai fini melodico-armonici, l'*arrefinu*, si sarebbe incontrato nelle melodie su base 345 come nota d'appoggio; in questa lettura testuale l'elemento 1345 si leggerebbe [1]345. Ma l'assenza dell'1 nobilita i frammenti 345 e di conseguenza dà significato ai costrutti ruotanti attorno alle logiche di 1345. La distinzione dichiara che 345 è cosa alternativa a 1345 e viceversa.



E' estremamente improbabile che un suono sia interpretato, e ancor prima percepito, come silenzio in una musica che non prevede soste e l'assenza di suono come una risorsa opponente. Più che di silenzio vero e proprio si può parlare in modo più corretto di "stasi" articolare, cioè di un'inerzia sugli *arrefinns*, ma non di silenzio. L'elisione conduce ad un errore di valutazione nella scala effettivamente impiegata dai suonatori, portando a credere che potessero eseguire, ad esempio, *performance* anche di genere minore<sup>3</sup>.

All'effetto pratico la scala risultante dalla somma di tutte le altezze mobili, nel senso di quei suoni che possono essere attivati, oppure no, al contrario della nota bordone, produce una sequenza che non è, di per sé, né maggiore, né minore. In realtà, nell'intenzione dell'intagliatore, non vi era la necessità di allestire una singola **launedda-s** che potesse emanare una scala completa, maggiore o minore che sia, poiché questo non è il primo ufficio di un *cuntzertu*.

<sup>2</sup> [www.launedda-s.com](http://www.launedda-s.com) – Pagina Studi e Ricerche

<sup>3</sup> E' ovvio che un'esecuzione di genere minore appare, in ogni caso, appare una simulazione percorribile con il *Punt'orgonu* in Sol maggiore; l'artificio può prendere corpo attraverso uno scambio funzionale tra il Sol (la tonica) ed il II della scala complessiva del *cuntzertu*. In questa opzione le consuete relazioni dei suoni di una scala con la propria tonica sono forzati a vantaggio di una tonica virtuale (Mi). La preponderanza del *tumbu* e il costante coinvolgimento degli *arrefinns*, sia come altezze effettive, sia in qualità di pausa "sonora", impedisce, di fatto, che una esecuzione minore possa rientrare tra le alternative. In questo senso gli *arrefinns* di un possibile *cuntzertu* in Mi minore dovrebbero replicare gli armonici del Mi e non del Sol, senza considerare che anche il *tumbu* sarebbe chiamato a modificare il *bordone* in favore del Mi.

The image contains several musical notations. At the top, a scale is shown on a five-line staff with notes I, II, III, IV, V, IV, V, VI, VII, I. Brackets are placed under the IV and V notes. Below this are two more scales: 'Mi minore' and 'Punt'e organu - Sulla tonalità di sol maggiore'. At the bottom, a chord diagram is shown in G major, with a treble clef and a bass clef.

Una domanda si impone, per quanto concerne l'elisione degli *arrefinūs* dall'esegesi testuale, ed è di carattere armonico: se non rivestono alcuna importanza come altezze effettive della scala, per quale motivo sono proprio intagliate sulla triade perfetta<sup>4</sup> maggiore, su delle altezze, quindi, di un'importanza rilevante visto che rappresentano l'anima armonica della **launedda-s** (fond., 3<sup>a</sup> e 5<sup>a</sup> dell'accordo di tonica – **Sol** = *mediana, fiuda, mediana a pipia, ispinellu (un'ottava sopra), fiuda bagadia (come ispinellu), ispinellu a pipia (come ispinellu)* – **Si** = *fiorassiu* – **Re** = *punt'e organu, zampogna*)? La suddetta triade maggiore va a completarsi, inoltre, con il suono del tumbu, solitamente la replica della tonica un'ottava sotto.

Per quale ragione non realizzare degli *arrefinūs* su altri gradi della scala? In quest'interrogativo, non assolto in maniera positiva dai costruttori, trova spiegazione la scelta di realizzare la cernita dei tetracordi<sup>5</sup> senza considerare l'*arrefinū* che, evidentemente, dovrà esprimere solo componenti della tonica. La base, la fondamentale, di ogni singola scala, che si tratti di mancosedda o mancosa, dovrà essere sempre la tonica; mentre il resto della scala può essere composta da altezze che non contengono la tonica.

Il launeddista opta scientemente, dunque, di sostare sulla tonica che è diverso dall'affermare che quei suoni rappresentino la sua versione di pausa effettiva. Se un suonatore avesse avuto la necessità di introdurre la risorsa musicale del silenzio, avrebbe potuto interrompere l'emissione del suono per qualche istante, producendo la vera pausa, anche per "staccare" i suoni, come accade in tutti gli strumenti a fiato.

Risulta interessante, a tale proposito, osservare il dato comparativo concernente il Ballu esaminato nel tomo 2-a dell'opera "Chiavi di lettura del repertorio tradizionale". Senza considerare la tonica intrinseca ad un frammento, il Melis ricorre alla stasi, quindi alla tonica, per 2' e 16'' dei 7' circa dell'intero Ballu. In termini di secondi la tonica, conseguente all'inerzia della mancosedda, è attivata per 136'',2 – 31,7% (dei 429'',56 complessivi), gli elementi per 293'',36 – 68,2%. Il peso della tonica in un Ballu è di rilevanza poiché ricopre 1/3 circa dell'intera *performance*.

<sup>4</sup> L'aggettivo "perfetta" è, qui, impiegato nel suo significato originario. La triade maggiore sul I° è detta perfetta, in quanto formata dagli armonici specifici del suono fondamentale e tonica della scala.

<sup>5</sup> [www.launedda-s.com](http://www.launedda-s.com) – Pagina Studi e Ricerche - Sistema scalare.

## L'interpretazione dell'*arrefinu* nell'A.P.M.L. – *Analisi Polifunzionale della Musica per Launeddas*

L'*arrefinu* è sempre suono e la sua interpretazione si indirizza verso due condizioni ben distinte.

- 1) *Nota effettiva* – Quando è resa partecipe dal launeddista nel processo di creazione di un frammento melodico.
- 2) *Altezza di sosta* – Quando il launeddista esita, per un periodo di tempo relativamente prolungato, sull'*arrefinu* (stasi).

La prima condizione attiva l'*arrefinu* e lo rende partecipe nel processo di creazione di un'idea melodica. I principi cardine per valutare l'*arrefinu* in base alla prima o alla seconda condizione sono stabiliti da un algoritmo matematico, inserito nel software **jl 1.0**, attualmente in lavorazione, realizzato dall'ingegnere elettronico Gianmaria Mancosu.

L'*arrefinu* della condizione 1 è una altezza direttamente incastonata nelle arcate melodiche disegnate dal launeddista. L'interpretazione del suono, in questo specifico contesto, avviene a molteplici livelli: melodico, armonico, contrappuntistico e ritmico.

La condizione 2 delinea una situazione opposta, in cui i due *arrefinus* non sono da considerare note facenti parte di un'idea melodica, ritmica o di altra specie. Tuttavia la "stasi" ha una rilevanza armonica, in quanto produce l'accordo di tonica. Nel computo complessivo le quantità di tempo destinate ad accogliere la stasi non sono specificate, ma il peso delle tonica di "stasi" è valutata al termine dell'introspezione analitica: si stabilisce lo spessore quantitativo del ricorso alla tonica in relazione al resto del materiale elaborato. In tutto ciò il concetto di pausa non trova accoglimento.

L'opzione di leggere il testo musicale dalla prospettiva della mancosedda, o della mancosa, gioca un ruolo fondamentale per l'esegesi del brano. In una situazione in cui i frammenti sono letti privilegiando la *destrina* (condizione X), la stasi di quest'ultima, a prescindere da ciò che esegue la mancosa, è da considerarsi facente parte della regione di tonica. È verosimile che se l'autore edifica le proprie idee melodiche coinvolgendo il materiale sonoro della mancosedda, l'attenzione dell'analista non può prescindere da tale scelta e dovrà considerare la nota di stasi per ciò che rappresenta, per l'autore, nell'immediato: una tonica.

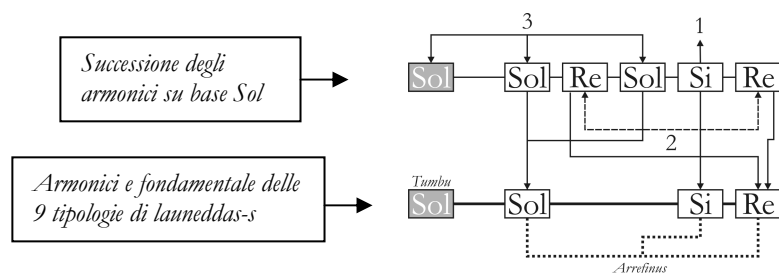
E' importante comprendere il seguente presupposto: se un autore è destrorso, tenderà a privilegiare la canna mancosedda ed a subordinare la mancosa, come diretta conseguenza, al solo accompagnamento, mediante un incedere delle strutture melodico-articolari piuttosto ripetitivo. Per cui la sosta creativa della *destrina* obnubila la mancosa, rendendo pleonastica la sua valutazione, in quanto priva del referente primario, cioè la mancosedda.

La situazione così disegnata sottrae alla mancosa parte della sua importanza e sposta l'interpretazione delle altezze del segmento pentafonico di quest'ultima, verso delle dissonanze che aggrediscono la staticità della tonica.

Questa valutazione, tuttavia, non può possedere un carattere conclusivo, in quanto relativistica e deve essere corroborata dal completamento dell'analisi della linea della mancosa. L'eccezione alla regola è data dal ricorso congiunto agli *arrefinus* da parte delle due canne melodiche, ma anche in questa condizione si dovrà tenere conto del tempo dedicato alla stasi come sezione prerogativa della tonica.

The image contains three musical diagrams illustrating the analysis of 'arrefinu' (stasis) in Launeddas music:

- Left diagram:** Titled "Brevità dello staccato". It shows a musical staff with a note and an arrow pointing to a shorter, staccato version of the same note.
- Middle diagram:** Shows a musical staff with a note and an arrow pointing to a longer, sustained version of the note. The annotation reads: "Quanto dura l'arrefinu a cui bisogna sottrarre la durata dell'acciacatura?".
- Right diagram:** Titled "Nota ribattuta". It shows a musical staff with a note and an arrow pointing to a shorter, staccato version of the note.



Un ulteriore problema, concernente l'omissione degli *arrefinu*, invalida ulteriormente il lavoro di trascrizione del *Bentzon*. Il musicologo danese non solo non segnava gli *arrefinu* nelle sue trascrizioni, ma lasciava al lettore uno scritto da interpretare per quanto è inerente la durata di un'altezza come è l'*arrefinu*.

Le partiture riportano una grafia per lo staccato in cui è implicita la presenza dell'*arrefinu*. Considerato il fatto che il punto in prossimità del neuma, indicante l'altezza, sta a significare che metà della durata è da considerarsi pausa, e che l'autore, in maniera tacita, considera la sottrazione di tempo a favore dell'*arrefinu*, quanto dura l'*arrefinu*?

Il discorso si complica se la nota staccata è preceduta da un'acciaccatura. Anche questo espediente melodico sottrae una parte di tempo all'altezza, ma quanto durerà l'acciaccatura se non è riportata la brevità della pausa della nota?

Uno *status* ancora più complesso riguarda la ripetizione di un suono. Qui, più che in altre situazioni, sarebbe stato opportuno indicare la digressione dell'altezza verso il proprio *arrefinu*; le soluzioni al problema, infatti, sono molteplici e rendono difficoltosa l'interpretazione del gesto compositivo dell'autore.

Queste osservazioni, che possono apparire, forse, troppo puntigliose, sono in realtà obiezioni più che giustificate, poiché le situazioni sopra descritte non sono per niente occasionali ma, al contrario, connotano la musica per **launeddas** in maniera incisiva.

## Conclusioni

Il problema è racchiuso e sta in questo assunto: è una reale necessità annotare l'*arrefinu* e, in seguito, consegnargli una dignità melodica e, di conseguenza armonica, al pari delle altre componenti scalari del *cunzertu*?. Come si è detto, la sua omissione è con tutta probabilità motivata dal fatto che il *tumbu*, con la sua sonorità particolarmente intensa, possa nascondere tali altezze e come effetto secondario condurre alla loro omissione. Da qui, si è dedotto che i suonatori utilizzassero l'*arrefinu* solo per allestire una sorta di "staccato" e per garantirsi una maggiore stabilità dell'impugnatura durante l'esecuzioni.

Ma se si vuole accettare una "verità" così formulata, e così delimitata, si compie un errore di valutazione di certo grossolano, in quanto non vi è una sola ragione plausibile che possa giustificare l'estromissione di due suoni da una composizione musicale, anche se rapidissimi. Sarebbe come dire che, superata una certa velocità in una qualsiasi composizione, l'esegesi si trasforma saltando delle verità oggettive solo perché non percepite. Ma la capacità di ricezione di un suono, come di un immagine, è soggettiva: un individuo più sensibile può possedere, o acquisire con l'esperienza, l'abilità di riconoscere dei suoni inseriti in contesti in cui la rapidità della loro esecuzione è la prerogativa principale.

Un'introspezione analitica non può avvenire, come era consuetudine in passato in cui non vi erano i mezzi tecnologici necessari, basandosi sul solo ricorso ad aspetti maggiormente correlati all'impatto che il fenomeno musicale ha, nell'immediato, sui sensi.

Le innovazioni tecnologiche, nel campo dell'astronomia, solo per citare un esempio, dal rinascimento fino ad oggi, hanno consegnato all'umanità nuovi mezzi e risorse tecnologiche per sondare lo spazio, per scrutare laddove l'occhio umano non poteva giungere.

I radio telescopi, le bande di frequenza dei "raggi X", degli infrarossi, o ancora delle microonde hanno reso possibile la scoperta di corpi celesti invisibili ad occhio nudo, anche avvalendosi di un telescopio rifrattore moderno. E quelle stelle, per quanto lontane, di sicuro hanno una correlazione con il restante universo: influenzano gli equilibri e sono al contempo influenzate dal resto del cosmo in misura minima, se si vuole, ma non inesistente.

*Prof. Andrea Corona*