

Eine der klanglichen Besonderheiten rührt von der Spielweise her. Die oberen vier Löcher der gegriffenen Rohre werden mit den ersten (bei der Destrina) bzw. zweiten (bei der Mankosa) Fingergliedern geschlossen und nur für den bzw. die zu spielenden Töne werden die betreffenden Finger gehoben. Beim darauf folgenden Verschließen der Spiellöcher erklingt dann der jeweils tiefste Ton, der durch das fünfte Loch, genannt „Arrefinu“, gegeben ist. Der Wechsel von Melodieton und Arrefinu macht jede gespielte Melodie ungeheuer lebendig und eine Vielzahl von weiteren Verzierungen möglich. Unterschiedliche Notationen sind damit möglich, je nachdem, ob man die gegriffenen Melodietöne oder aber alle klingenden Töne notiert.

Beim Rhythmus gibt es auch Schwierigkeiten. Noten mit deutlich unterschiedlicher Länge und genau festgelegter Akzentuierung lassen sich nur schwer in das Korsett der abendländischen Notationen pressen. Bei manchen schnellen Tänzen ist es quasi Geschmacksache, ob man sie im Zweier- oder im 6/8-Takt notiert. Es erscheint ungewiß, ob es möglich ist, die Stücke so zu notieren, daß allein hiernach eine klanglich und rhythmisch getreue Wiedergabe möglich ist.

Die Sarden haben, wie oben erwähnt, diese Schwierigkeiten nicht, weil wohl nie ein Spieler nach Noten spielte. Es gab wohl mal eine Art Tabulaturnotation, die aber um 1920 außer Gebrauch gekommen ist.

Vor jedem Spiel stimmt der Spieler sein Instrument, indem er das Wachs auf den Mundstückzungen und um das Arrefinu-Loch so aufeinander abgleicht, daß einerseits die Grundtonhöhe stimmt, andererseits die Tonleiter sauber klingt. Die Stimmung wird durch Probepassagen überprüft. Wie schwierig ein solcher Vorgang ist, wenn zwei Instrumente verschiedener Typen der nominell gleichen Tonart zusammen erklingen

sollen, kann sich wohl nur der vorstellen, der ein solches Stimmen mal erlebt hat. Die Launeddas ist die Inkarnation eines Soloinstrumentes, trotz gelegentlicher reizvoller Versuche des Duettspiels.

Jedes Stück, das gespielt wird, beginnt mit einem lamentösen Durchspielen des Instruments in allen Lagen; wie, wenn sich der Spieler nochmals der korrekten Stimmung versichern will. Diese getragene Einleitung geht dann in die erste Durchführung des eigentlichen Themas über, das dann in allen Spielarten variiert und mit Verzierungen ausgestaltet wird, so daß, bei einem guten Spieler, die klanglichen Möglichkeiten des handlichen Instruments eindrucksvoll vorgeführt werden.

Nur wenige Musikbeispiele sollen hier angeführt werden, die zur Ausführung auf einer Fiorassiu in Do bestimmt sind (s. Abbildung der Stimmung). Bordunton ist also c, Arrefinus sind e und g. Nur die eigentliche Melodie wurde notiert.

Rechtzeitig zum Fest erscheint die Weihnachtspastorale (Pastorale Natalizia). Hier sollen einige einfache Abänderungen des Themas dargestellt werden, natürlich besteht ein vollständiges Stück noch aus -zig weiteren Ausgestaltungen und Verzierungen. Tempo des 3/4-Takts ist recht flott, also fast Wiener Walzer.

Das Element des „Ballu“ (in einer Reihe ausgeführter schneller Tanz) ist Beispiel für kaum präzise darstellbaren Rhythmus. Auch dieses Thema erfährt zahlreiche variierte Wiederholungen. Tempo ist sehr schnell.

Die Verbindung eines langsamen Liedes, wie es in Sardinien mit improvisierten Texten (mit meist anzüglicher Bedeutung) halbe Abende lang gerne gesungen wird, mit einem anschließenden schnellen Tanzthema zeigt das letzte Beispiel (Cantu e Ballu).

Pastorale Natalizia

The musical notation for 'Pastorale Natalizia' consists of four staves of music in 3/4 time signature. The first staff begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The melody is written in a simple, folk-like style with quarter and eighth notes. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns. The third and fourth staves show further development of the theme, including some rests and longer note values. The piece concludes with a double bar line.

Ballu

The musical notation for 'Ballu' consists of one staff of music in 6/8 time signature. The melody is characterized by a fast, rhythmic pattern of eighth notes. There are some triplet markings (indicated by a '3' over a group of notes) and a change in time signature to 2/4 at the end of the piece. The notation ends with 'usw.' (et cetera).

Cantu e Ballu

The musical notation for 'Cantu e Ballu' consists of one staff of music in 3/4 time signature. The piece starts with a slow, melodic line in 3/4 time, which then transitions into a faster, more rhythmic section in 6/8 time. The notation ends with 'usw.' (et cetera).

Launeddas-Spieler

Die hier gegebene Auswahl ist sehr subjektiv, da mir insbesondere die Namen der jüngeren Spieler meist nicht bekannt sind. Bei den älteren weiß ich auch nicht, ob die betreffenden noch leben. Aufgeführt sind auch einige der Spieler, die außerhalb der Orte Villaputzu und Cabras wohnen.

Die Schule von Villaputzu ist ohne Zweifel die bedeutendste dieses Jahrhunderts; auch wenn Vertreter früher bedeutender Schulen darauf verweisen, daß manches von Ihnen übernommen wurde.

Bis in dieses Jahrhundert hinein wirkte der als Gründer der Schule angesehene Agostino Vacca, der zeitweise als Schweinehirt arbeitete. Über seine spielerischen Fähigkeiten werden heute noch Legenden erzählt. Schüler von ihm waren Gioaniccu Cabras und Giuseppe Lara. Deren Schüler wiederum waren Efisio Melis und Antonio Lara (sowie dessen Bruder Emanuele), die die auch auf zahlreichen Aufnahmen zu hörenden Matadoren der älteren Generation sind. Auch in der folgenden Schülergeneration gibt es bekannte Namen, Felice Pili, der im Campidanogebiet wohnt, Luigi Lai (Schweiz), Mario Cancedda und besonders Aurelio Porcu, der mit Brillanz und Virtuosität die traditionellen Spielweisen weiterentwickelt hat. Weitere Namen sind Giovanni Cabras, Efisio Sestu und Benigno Sestu.

Die ältere Schule des Gebiets Trexenta im zentralen Südsardinien umfaßt in chronologischer Reihenfolge die Spieler Palmerio Figus, Antonio Figus, Giuseppe Figus, Beppi Sanna, Franzischeddu Sanna und Dionigi Burranca.

Schulen aus dem Gebiet von Cabras sind mir nicht bekannt; stattdessen sollen die Spieler Francesco „su Cau“ Castangia, Giovanni Lai, Giovanni und Daniele Casu („Pau“), Peppinu Canu, Giovanni Mele und die Brüder Pilloni aufgeführt werden.

Weitere Wohnorte mit dort ansässigen Spielern:

Muravera – Pietrino Murtas, Attilo Scroccu

Gesturi – Efisio Cau

Sinnai – Giovanni Piredda, Beniamino Palmas

Samatzai – Beppe und Francesco Sanna

Ovodda – Giuseppe Cuga

S. Nicolo Gerrei – Pasqualino Erriu

Literatur

Die spärliche Literatur wurde für diesen Artikel nicht systematisch recherchiert. Die zitierten Quellen (bes. 2 & 3), denen der ganze Artikel viel verdankt, lauten:

(1) Max Leopold Wagner: *Dizionario Etimologico Sardo*, Heidelberg 1962

(2) Andreas Fridolin Weis Bentzon: *The Launeddas*; *Acta Ethnomusicologica* Danica 1, Akademisk Forlag, Copenhagen 1969. Umfangreiches neueres Standardwerk! Der Autor hat auch die Aufnahmen der Sammlung „Musica Sarda“ (s. Diskographie) mit durchgeführt.

(3) Giovanni Dore: *Gli strumenti della musica popolare della Sardegna*; edizione 3T Cagliari, 1976. Sehr ausführliches Werk über alle sardischen Volksmusikinstrumente; viele davon sehr selten.

Diskographie

Musica Sarda 1-3, Albatros/Editoriale Sciascia, Rozzano, VPA 8150-8152, 1973. 1978 erschien eine Neuauflage als Kassette mit einem Begleitbuch. Diese Sammlung enthält das interessanteste mir bekannte veröffentlichte Material.

Schallplatten werden außer von Editoriale Sciascia auch von AEDO (Cagliari) sowie besonders von Sardinia Dischi (Decimomannu), auch unter dem Label „TIRSU“, herausgegeben. Die von den gleichen Firmen reichlich angebotenen Tonbandkassetten sind oft von einfacher Wiedergabequalität.



Aurelio Porcu (rechts) und Franco Melis
im September 91 in Parthenay