

Ambiguità metrico-ritmica nei balli della Sardegna centro-settentrionale

Marco Lutz

Nella Sardegna centro-settentrionale il ballo veniva, e viene tuttora, accompagnato dal canto *a tenore*, una forma di polifonia di tradizione orale a quattro parti e quattro voci maschili. Tra le principali caratteristiche di questa pratica musicale troviamo: il testo espresso dalla sola voce solista (*sa boghe*) accompagnato dalle sillabe non-sense delle altre tre voci (*su tenore*), il timbro gutturale emesso dalle due voci più gravi (*su bassu* e *sa contra*) e il fatto che ogni paese conservi una propria tradizione che si distingue in base alla costituzione del repertorio, ai timbri, all'organizzazione macrostrutturale, ai movimenti delle parti e all'impiego di determinate sillabe non-sense [Lutz 2003]. A fronte di queste specificità locali sono presenti, in numerosi paesi, alcuni canti a ballo che colpiscono per la particolare relazione metrico-ritmica tra il solista (*sa boghe*) e il resto del coro (*su tenore*). Scopo di questo lavoro è quello di proporre un'analisi di tale relazione.

L'oggetto e il metodo

A parte rare eccezioni, i balli vengono cantati con testi in metro endecasillabo o ottonario. L'analisi che ci si accinge a presentare prende in considerazione esclusivamente questi ultimi [1]. Nell'approcciarsi a questo genere è necessario tenere in considerazione il fatto che, come ricorda Giannattasio, «qualsiasi evento musicale implica [...], in ambiti di tradizione orale, un certo tasso di "varianza", cioè di possibile (anzi inevitabile) alterazione del repertorio che si intende riprodurre» [Giannattasio 1998:168]. L'analisi non si riferisce dunque ad un singolo brano, ma ha piuttosto lo scopo di determinare il modello di cui la singola esecuzione non è altro che una delle possibili attualizzazioni [Lortat-Jacob 1987 e 2005]. Si tratta di individuare gli elementi su cui si fonda la grammatica dell'agire musicale e dunque l'insieme di regole, culturalmente connotate e non esplicitate dai cantori, che contribuiscono a definire suoni, modi, ritmi, gesti tecnici ecc.

La natura dell'oggetto impone una metodologia di analisi che integri differenti prospettive. Per questo studio ci si è basati sull'ascolto di un corpus di registrazioni [2] e sulla sua analisi attraverso alcuni semplici strumenti informatici; i dati ottenuti sono successivamente stati messi a confronto con il punto di vista dei cantori e dei ballerini. Utile è stato inoltre il confronto con esecuzioni dello stesso ballo realizzate da alcuni strumenti musicali anziché a tenore. Infine sono stati tenuti in considerazione alcuni degli aspetti performativi extramusicali quali la danza e la gestualità dei musicisti.

Sa boghe: il solista

Il verso ottonario viene messo in musica con un unico modello ritmico che, a seconda del paese, del singolo cantore, del contesto o della singola esecuzione, può presentarsi con leggere variazioni.

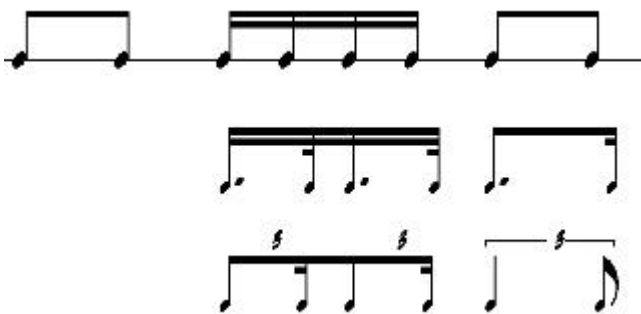


fig. 1

[Dorgali. Ballu `e tres passos \[ES. AUDIO 1\]](#)

[Fonni. Ballu sàrtiu \[ES. AUDIO 2\]](#)

[Orgòsolo. Ballu tundu \[ES. AUDIO 3\]](#)

All'ascolto risulta evidente una struttura in sei pulsazioni con accento binario, quest'ultimo confermato anche dagli accenti tonici del verso ottonario che, come noto, ricadono di norma sulla 3^a e 7^a sillaba.



fig. 2

Tale figura ritmica, sebbene presenti delle analogie con la struttura accentuativa del $\frac{3}{4}$ della notazione scritta occidentale, si differenzia da essa per aspetto fondamentale. Se il $\frac{3}{4}$ è caratterizzato dalla successione degli accenti F d d, la figura ritmica de sa boghe è caratterizzata da una struttura accentuativa in cui il terzo tempo è particolarmente marcato. Oltre che all'ascolto, ciò risulta in maniera evidente da un'analisi informatica. Con il software Speech Analyzer V 2.73 [3] si può ricavare il grafico della magnitudine, che mostra l'intensità del segnale sonoro nel tempo. Come mostrato in Fig. 3, è evidente come il terzo tempo, coincidente con la settima sillaba del verso poetico, sia particolarmente marcato se non addirittura l'accento più forte.

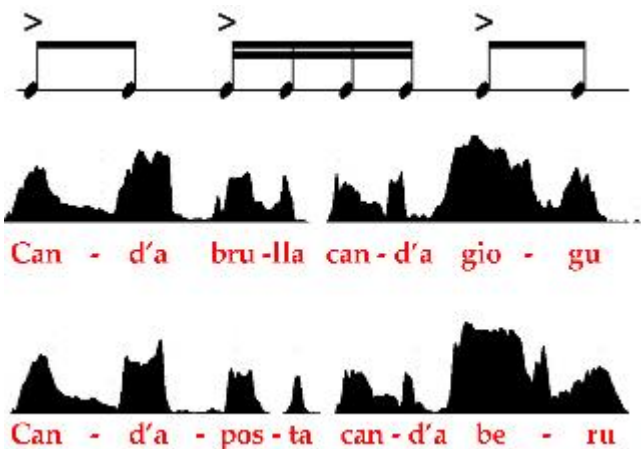


fig. 3

[[ES. AUDIO 4](#)]

Il tentativo fatto in passato [Montis 2000:84] di inscrivere forzatamente la figura ritmica de *sa boghe* in una battuta di $\frac{3}{4}$, facendo in modo che la settima sillaba coincidesse con il primo tempo della battuta, non pare una soluzione accettabile in quanto non trova riscontro con il punto di vista dei cantori. Essi esprimono chiaramente l'idea di una ciclicità che va a coincidere con il verso poetico; di conseguenza il modello ipotizzato da Montis non sarebbe coerente con il loro modo di pensare il ritmo del ballo e le sue ricorrenze cicliche.

Su tenore: il coro di accompagnamento

Dall'ascolto del corpus emerge che i tre componenti del coro: *bassu*, *contra* e *mesu boghe*, propongono delle figure ritmiche differenti da paese a paese e da ballo a ballo, ma che possono essere racchiuse in due grandi famiglie. Premesso che il termine *corfos* viene utilizzato per indicare un intervento del coro, da un silenzio a quello successivo, alla prima famiglia appartengono i balli in cui *su tenore* propone esclusivamente *corfos* lunghi.

[Orgòsolo. Ballu tundu. \[ES. AUDIO 5\]](#)

Alla seconda famiglia appartengono invece i balli in cui si alternano *corfos* brevi a *corfos* lunghi [4].

[Dorgali. Ballu `e tres passos \[ES. AUDIO 6\]](#)

In entrambi i casi, isolando la parte de *su tenore* da quella de *sa boghe*, emergono delle figure ritmiche con organizzazione ternaria. Questa viene confermata anche dagli strumenti informatici: nel *ballu sàrtiu* di Fonni (NU) il grafico della magnitudine mette in evidenza come la prima e la quarta croma siano quelle con una maggiore intensità.

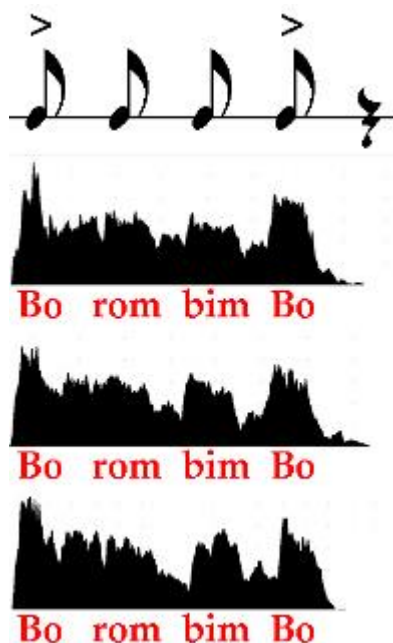


fig. 4

Fonni. Ballu sàrtiu, su tenore [ES. AUDIO 7]

Come ricorda Arom rimarcando la complessità del concetto di accento, «affinché una successione di suoni [...] possa essere recepita come una forma ritmica, bisogna necessariamente che almeno uno dei suoi costituenti sia marcato da un tratto che si oppone agli altri» [Arom 2005:1094]. Nel caso del *ballu sàrtiu* di Fonni l'organizzazione ternaria è ribadita dai principali segni capaci di rendere sensibile tale opposizione:

- variazione della dinamica, evidente nel grafico della magnitudine;
- variazione del timbro, utilizzo della sillaba "BO" sulla prima e sulla quarta croma;
- variazione delle altezze: *sa mesu boghe* si muove tra il quinto grado, nelle prime tre crome, e il terzo grado maggiore, nell'ultima croma [5].

Sa boghe e su tenore: l'ambiguità metrico-ritmica

Resta ora da capire quale sia il rapporto tra la figura ritmica de *sa boghe* e quella de *su tenore* poiché dalla loro relazione si genera l'ambiguità metrico-ritmica oggetto di questo studio. È sufficiente un ascolto attento per rendersi conto che entrambe le figure ritmiche soggiacciono alla stessa pulsazione. Ma come si sincronizzano una sull'altra? Teoricamente sono possibili tre diverse combinazioni a seconda che l'accento forte de *su tenore* corrisponda al primo, al secondo o al terzo accento del *sa boghe*. Dall'analisi del corpus è possibile estrapolare una regola generale, un elemento fondante la grammatica dei canti a ballo: in tutti i balli con metro ottonario, a prescindere dal villaggio e dal cantore, la soluzione scelta è sempre la stessa: gli accenti forti de *su tenore* coincidono con la seconda e la quinta pulsazione de *sa boghe*, in corrispondenza della seconda e della settima sillaba del verso poetico.

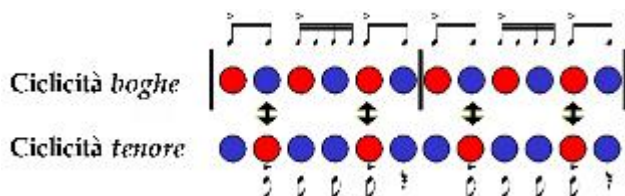


fig. 5

Gran parte dell'ambiguità ritmica deriva dunque da questa combinazione di accenti: delle 6 pulsazioni alla base della figura ritmica de *sa boghe* la prima, la terza e la quinta vengono accentate da quest'ultima, mentre la seconda e nuovamente la quinta vengono accentate da *su tenore*.

La relazione tra le due figure ritmiche può essere efficacemente mostrata con l'ausilio di un video. Sulla parte alta vengono numerate le pulsazioni su cui si basa la figura ritmica de *sa boghe* e in basso, quelle de *su tenore*[6]. Il primo video mostra un frammento del *ballu lèstru* eseguito a Bitti (NU); ballo in cui si alternano *corfos* brevi e *corfos* lunghi.

- [Visualizza VIDEO 1](#) -


Il secondo video mostra un frammento del *ballu tundu* di Orgòsulo (NU); in questo caso su tenore esegue esclusivamente *corfos* lunghi.

- [Visualizza VIDEO 2](#) -

Dal canto a tenore all'organetto

Questo particolare impianto metrico-ritmico oltrepassa i confini della singola esecuzione a tenore e costituisce uno degli aspetti strutturali che connota i balli della Sardegna centro settentrionale. A partire dagli ultimi decenni del XIX. A partire dai primi decenni del XX secolo è stato introdotto in Sardegna l'organetto diatonico, strumento che ha presto affiancato il canto a tenore nell'accompagnamento al ballo. Ascoltando e osservando un suonatore di organetto ci si rende conto che la mano destra propone delle melodie organizzate sulla base delle 6 pulsazioni con accento binario (come per *sa boghe*), mentre la mano sinistra privilegia l'organizzazione con accento ternario (come per *su tenore*). Nel video N°3 il suonatore Gianluca Boi di Siurgus Donigala (CA) esegue un *ballu cabillu* [7]. Sul lato sinistro possiamo notare la numerazione delle pulsazioni simile a quella de *sa boghe*, riferimento per la melodia eseguita con la mano destra; sul lato destro la numerazione evidenzia la pulsazione ad organizzazione ternaria, simile a quella de *su tenore*, che guida la mano sinistra sia nel gesto (cambio di direzione del mantice in corrispondenza degli accenti forti) che nelle scelte armoniche: do/DO maggiore/do in chiusura e SOL maggiore/fa/SOL maggiore in apertura.

- [Visualizza VIDEO 3](#) -



The image shows a musical score for an organetto. It consists of two staves: 'Mano DX' (right hand, treble clef) and 'Mano SX' (left hand, bass clef). The key signature is 'C = Bb'. The right hand part features a melodic line with several triplet markings. The left hand part consists of chords and is annotated with red arrows pointing to 'Apertura' and 'Chiusura' at the bottom of the staff.

fig. 6

La corèutica

Il passo base del ballo sardo, asciugato delle ornamentazioni quali i rapidi movimenti della punta del piede o il raddoppio dei saltelli, completa la sua periodicità in sei pulsazioni. Ciò che i ballerini considerano "un passo" si distribuisce nelle sei pulsazioni che guidano *sa boghe* secondo lo schema di appoggio del piede D-S-D-x-S-x. All'interno di questa ciclicità, particolare importanza ha la "battuta", ovvero l'appoggio del piede sinistro sulla quinta pulsazione.

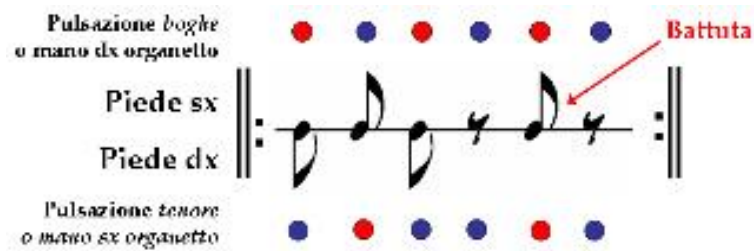


fig. 7

Questa figura ritmica conserva ancora una volta la stessa ambiguità: i passi del piede destro più la battuta rimarcano gli accenti de sa boghe (1^a, 3^a e 5^a pulsazione), mentre quelli del piede sinistro rimarcano gli accenti de su tenore o, nell'organetto, i momenti di apertura e chiusura del mantice.

- [Visualizza VIDEO 4](#) -

Ambiguità metrica o ritmica?

Fino a questo momento ho parlato in maniera generica di figure ritmiche sorvolando volutamente il problema della distinzione tra metro e ritmo. A questo punto è necessario chiedersi se l'ambiguità individuata debba essere considerata di natura ritmica o di natura metrica. Ci troviamo di fronte ad una polimetria o ad una poliritmia? La netta distinzione tra ritmo e metro è una questione assai complessa. Il dibattito è ancora aperto sia in ambito musicologico – già Cooper e Meyer si ponevano la domanda: «Chi è nato prima, l'uovo o la gallina? È il ritmo che determina il metro, o il metro a determinare il ritmo?» [Cooper e Meyer 1960:96] – sia in ambito etnomusicologico; si pensi ad esempio agli studi di Simha Arom [1991] e di Kofi Agawu [1995] sulla poliritmia africana o di Martin Clayton [1997 e 2000] sull'organizzazione ritmica della musica indostana.

Nel caso dei balli *a tenore*, se si accetta il concetto di "metrica" così come generalmente viene considerato nel vocabolario musicologico, cioè la maniera di ordinare i tempi in un quadro di riferimento gerarchizzato (la battuta), l'ambiguità parrebbe di natura metrica: a sa boghe e a su tenore soggiacciono due differenti sistemi di riferimento basati sulla stessa pulsazione isocrona e organizzati in cicli attraverso una gerarchia di accenti. Tale gerarchia viene sistematicamente rispettata nella realizzazione delle figure ritmiche.

Ma se prendiamo atto, in accordo con Nattiez, che tale concezione del metro «è tipica della cultura occidentale» e che «le cose non stanno sempre così» [Nattiez 1987:119] accettando di conseguenza l'idea che «il metro è – nell'esperienza del vissuto del corpo – ciò a cui il ritmo rinvia spontaneamente, secondo regole proprie a ciascuna cultura» [Nattiez 1987:125], la questione diventa più problematica. Se cerchiamo infatti di capire ciò a "cui il ritmo rinvia spontaneamente" chiedendo a cantori, suonatori di organetto e ballerini di "battere il tempo" mentre ascoltano un canto a ballo, otterremo delle risposte significativamente eterogenee. Come mostra la Fig. 8 si va dai tre accenti o le sei pulsazioni de *sa boghe* (casi a. e b.), al battito delle sei pulsazioni senza l'idea di un ciclo ordinabile numericamente. Alcuni, piuttosto che marcare la pulsazione isocrona, battono con le mani i 4 tempi del passo di danza (caso d.) e altri ancora battono la pulsazione suddividendola numericamente in gruppi da 4 (caso e.).

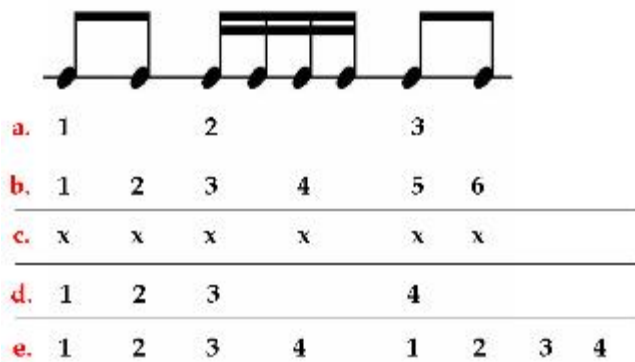


fig. 8

Sulla base di questo semplice esperimento non parrebbe dunque esserci un sistema di riferimento metrico unico e condiviso a cui esecutori e fruitori fanno riferimento. Il fenomeno sembrerebbe essere prevalentemente di natura ritmica: cantori e ballerini hanno in mente una figura ritmica, un pattern che contiene in se stesso elementi accentati ed elementi non accentati. Essi riproducono tale pattern, posseggono una grammatica non esplicitata che determina le possibilità di variarlo, ma questo non si rapporta con un sistema di riferimento soggiacente basato su pulsazioni isocrone gerarchizzate, dunque con un metro. Sebbene sarebbero necessarie ulteriori indagini per propendere in maniera netta verso l'una o l'altra ipotesi, resta il fatto che l'ambiguità ritmica rilevata in questo studio, riscontrabile nei balli a tenore come nell'organetto, nella corèutica come nella gestualità dei suonatori, si presenta come un elemento fondante il modello su cui si basano i balli della Sardegna centro-settentrionale.

Bibliografia

AGAWU, KOFI

1995 African rhythm. A Northern Ewe perspective, Cambridge University Press, Cambridge.

AROM, SIMHA

1991 African polyphony and polyrhythm, Cambridge University Press, Cambridge.

2005 L'organizzazione del tempo musicale. Saggio di una tipologia, in Enciclopedia della Musica, vol. 5, Einaudi, Torino, pp. 1087-1103.

CLAYTON, MARTIN

1997 Le metre et le tal dans la musique de l'Inde du Nord, in Cahiers de Musiques Traditionnelles, N°10, pp.169-189. Versione tradotta in inglese disponibile all'indirizzo internet <http://www.open.ac.uk/Arts/music/mclayton/metre.htm>

2000 Time in Indian Music: rhythm, metre and form in North Indian rag performance, Oxford University Press, Oxford.

COOPER, GROSVENOR e MEYER, LEONARD B.

1960 The rhythmic structure of music, The University of Chicago Press, Chicago.

GIANNATTASIO, FRANCESCO

1998 Il concetto di musica. Contributi e prospettive della ricerca etnomusicologica, Bulzoni, Roma.

LORTAT-JACOB, BERNARD

1987 (a cura) L'improvisation dans les musiques de tradition orale, Selafl, Paris.

2005 Forme e condizioni dell'improvvisazione nelle musiche della tradizione orale, in Enciclopedia della Musica, vol. 5, Einaudi, Torino, pp. 717-736.

LUTZU, MARCO

2003 Il canto a tenore, testo per il Cd-audio/Cd-Rom TENORES, Suoni di un'isola, vol.1, Live Studio, Cagliari.

Recensione di Tullia Magrini in Music & Anthropology N°.9

<http://www.fondazionelevi.org/ma/index/number9/sardegna/sard.htm>

MACCHIARELLA, IGNAZIO e PILOSU, SEBASTIANO

s.d. Discography of commercial "a tenore" recordings, pubblicato nel sito internet

<http://www.mdw.ac.at/ive/emm/tenore.htm>

MONTIS, VITTORIO

2000 Il canto a Tenore nelle forme a ballo. Ipotesi per una possibile trascrizione, in Bachisio Bandinu, Andrea Deplano, Vittorio Montis, Ballos, Frorias, Cagliari, pp. 65-97.

NATTIEZ, JEAN-JACQUES

1987 Il discorso musicale: per una semiologia della musica, Einaudi, Torino.

Note

1. Tale scelta è stata fatta per due ordini di motivi: innanzitutto il fatto che i balli con testo in metro ottonario sono presenti nella maggior parte dei paesi in cui si canta *a tenore* e in secondo luogo per il fatto che il trattamento ritmico delle otto sillabe da parte de *sa boghe*, è pressoché uniforme in tutta l'area.
2. Il corpus è costituito da buona parte del materiale edito [Macchiarella e Pilosu s.d.] e da registrazioni inedite da me realizzate.
3. Software elaborato dal SIL (Summer Institute of Linguistics) e reperibile al sito www.sil.org.
4. Sebbene le tre voci de su tenore non procedano sempre in maniera omoritmica, in questo studio verranno trattate nella loro unitarietà rilevando gli accenti più significativi che emergono dall'esecuzione collettiva.
5. Il centro tonale corrisponde al suono intonato da *su bassu*.
6. Nella parte alta vengono indicate con i numeri 1, 2 e 3 le tre pulsazioni accentate da *sa boghe* (corrispondenti ai pallini rossi delle figura 5); nella parte bassa vengono indicate tutte le pulsazioni de *su tenore* evidenziando quelle accentate (pallini rossi della figura 5).
7. Con questa denominazione i suonatori della Sardegna meridionale identificano i balli caratteristici dell'area centro-settentrionale.