



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

ARCHIVIO ISTITUZIONALE
DELLA RICERCA

Alma Mater Studiorum Università di Bologna Archivio istituzionale della ricerca

«Chi arriva alla tonalità, vince!». Dai videogame alla storia della musica

This is the final peer-reviewed author's accepted manuscript (postprint) of the following publication:

Published Version:

Maria Semi (2022). «Chi arriva alla tonalità, vince!». Dai videogame alla storia della musica. *STUDI CULTURALI*, 3, 335-351 [10.1405/106027].

Availability:

This version is available at: <https://hdl.handle.net/11585/910834> since: 2022-12-30

Published:

DOI: <http://doi.org/10.1405/106027>

Terms of use:

Some rights reserved. The terms and conditions for the reuse of this version of the manuscript are specified in the publishing policy. For all terms of use and more information see the publisher's website.

This item was downloaded from IRIS Università di Bologna (<https://cris.unibo.it/>).
When citing, please refer to the published version.

(Article begins on next page)

«Chi arriva alla tonalità, vince!»

Dai videogame alla storia della musica

“The first who gets to tonality, wins!” From Video Games to Music History

Sid Meier's Civilization from Firaxis Games (1991-present) is a very successful turn-based strategy game, where each player develops an empire going through several historical stages. The soundtrack of the 2005 version (*Civilization IV*) is articulated in two main phases: an archaic one, characterized by stereotyped non-Western music, and a post-Medieval one, characterized by the music of the Western literate art music tradition. The appearance of Western music thus comes to signify to the player the chronological and technological progress of the civilization. As this message flows very smoothly through the player's ears, the communication must be grounded in a broadly shared horizon of expectation. The article aims to explain how the coupling of western musical development came to be associated with modernity-coloniality early on.

Keywords: developmentalism, civilization, music history, conjectural histories, post-colonial studies.

1. Introduzione

Questo contributo propone l'esame di un caso di uso della musica in un videogame di successo (*Civilization*) per interrogarsi circa ciò che viene dato per scontato nella visione di sviluppo storico della musica che il gioco al tempo medesimo rappresenta e presuppone. La parte centrale dell'articolo è volta ad illustrare come la storiografia musicale stessa abbia posto le basi, nel lontano passato, per il genere di universalizzazioni che sottendono all'uso della musica in *Civilization*, e come l'effetto di questa tradizione storiografica si faccia oggi ancora sentire.

I curatori del volume *Music in Video Games* enfatizzano come «it is likely that all video game playing may, if not deepen our understanding of music, at least make us think of music in a different way. Furthermore, repeated gameplay and the intensive repetition of music accompanying a video game has surely made for some of the most repeated, heard, and remembered music in history».¹ Un rapido esame dei commenti postati da utenti su YouTube ai brani della colonna sonora della quarta versione di *Civilization* non lasciano dubbi circa il forte impatto della musica sui giocatori, e il brano originale di presentazione del menù del gioco (*Baba Yetu* di Christopher Chiyan Tin) è, ad oggi, l'unico brano composto per un videogame ad aver vinto un Grammy Award (nel 2011 nella categoria 'miglior arrangiamento strumentale'). La colonna sonora, di cui parleremo diffusamente nel prossimo paragrafo, si divide in una parte di composizioni originali per il videogame e in una parte, preponderante, di musiche della tradizione eurocolta. In entrambi i casi una delle principali funzioni della musica in questo videogame è di far percepire al giocatore l'incedere del tempo e il susseguirsi delle differenti epoche storiche. Ciò di cui, tuttavia, il giocatore medio forse non si accorgerà, è che la colonna sonora fornisce di fatto una chiave interpretativa non solo dello sviluppo storico della musica, ma anche del nesso tra sviluppo della civiltà e storia della musica. La domanda che ha condotto chi scrive a pensare questo articolo è stata, dunque, la seguente: perché la colonna sonora di *Civilization IV* funziona così bene? Che cosa le permette di comunicare in modo così efficace l'impressione di essere la “naturale” colonna sonora per una civiltà in evoluzione? E in che rapporto sta la storiografia musicale con questo tipo di rappresentazione?

2. *Sid Meier's Civilization*

Sid Meier's Civilization della Firaxis Games è senza ombra di dubbio uno dei più longevi e popolari giochi di strategia che siano mai stati ideati. La sua prima versione risale al 1991 e la serie ha ormai raggiunto la sesta edizione. Lo scopo del gioco è semplice da riassumere: ogni giocatore (il gioco può essere fruito sia in modalità single-player che multi-player) sceglie una popolazione da condurre

¹ Donnelly K. J., Gibbons W., Lerner N. (2014). Posizione Kindle 183.

attraverso una serie di tappe che ripercorrono lo sviluppo della civiltà. A seconda delle versioni, ci sono varie modalità di vittoria: sterminio di tutte le altre popolazioni, corsa alla colonizzazione dello spazio, vittoria culturale, vittoria diplomatica ecc. Ogni versione è anche caratterizzata da un differente numero e da una diversa composizione delle popolazioni che possono essere scelte e dei leader che le possono guidare.

L'orientamento del gioco è manifestamente teleologico, e non v'è ombra di dubbio che premi strategie di dominio di stampo coloniale (tra l'altro mettendo bene in luce come - tramite la forma di 'vittoria culturale' - la cultura possa essere usata come arma di conquista), che promuova una visione di sviluppo unilineare e ben radicata del concetto occidentale di modernità². Un aspetto molto singolare del gioco, che lo rende quasi un unicum nella storia dei videogame, è il particolare ruolo che viene ad assumere la musica. Fin dall'inizio della serie, la musica ha avuto un ruolo determinante nella definizione delle identità delle popolazioni. E fin qui, potremmo dire, nulla di nuovo. Nel momento in cui si sceglie Napoleone come leader dei francesi, il motivo della *Marsigliese* risuona e ci accompagna quando si aprono le finestre di dialogo con altre popolazioni. In tutte le versioni del gioco i tedeschi sono accompagnati dalle note di Bach, Mozart o Beethoven, meno stabile invece l'attribuzione di musiche a popolazioni quali gli Zulù, i Mongoli o anche i Cinesi. In questi ultimi casi è stata composta della musica originale e alle singolarità del caso si aggiunge il fatto che uno dei principali compositori di queste musiche sia il CEO (1996-2006) della Firaxis Games, Jeff Briggs, che oltre a essere programmatore e sviluppatore di giochi ha anche un dottorato in composizione e teoria musicale conseguito all'Università dell'Illinois.

La versione del gioco che si presta alla riflessione più interessante riguardo all'uso della musica è *Civilization IV* del 2005. Oltre alle funzione identitaria, la musica assume in questa versione la cruciale funzione di far percepire all'ascoltatore il progredire cronologico della partita, fornendo la colonna sonora dello sviluppo della civiltà. Civiltà al singolare, perché in questo caso la musica non si adatta alla popolazione scelta dal giocatore, ma è standard e universale. Lo sviluppo cronologico della civiltà è articolato nelle seguenti periodizzazioni: antichità, classicità, medioevo, modernità. Il cambio di periodo storico è connesso alla scoperta di conoscenze o tecnologie, ma viene percepito in maniera inequivocabile dal giocatore mediante un brusco cambiamento del contesto sonoro. All'interno di una partita che può durare diverse ore, quando non diversi giorni, lo stacco sonoro tra un'era e l'altra non può passare inosservato all'orecchio dell'ascoltatore, che nelle ore precedenti ha ascoltato sempre un medesimo numero di musiche o di suoni in loop. Le età antica e classica sono contraddistinte da una sonorità che mira in modo evidente a ricreare nell'immaginario dell'ascoltatore un sentimento esotico o primitiveggiante. Briggs ottiene il proprio scopo utilizzando per lo più tamburi e flauti, marimba, battiti di mani e un brano con un canto di tipo antifonale. Non appena però si lascia la tarda antichità e si approda al Medioevo e al Rinascimento, ecco scomparire ogni suono esotizzante. Da adesso in poi sarà una lunga cavalcata scandita - in un elenco non esaustivo - da musiche di Brumel, Josquin des Prez, Palestrina, Allegri, Bach, Mozart, Beethoven, Dvořák, Saint-Saëns per terminare con John Adams. In un gioco caratterizzato da una sostanzialmente infinita quantità di variabili, due sole cose non sono soggette a variazioni: il novero di tecnologie da scoprire per far progredire la propria civiltà e la colonna sonora che accompagna questa evoluzione. La musica di *Civilization IV* non è però solo quella della colonna sonora generale che accompagna l'ascoltatore turno dopo turno: vi sono anche le melodie associate agli specifici leader delle popolazioni. Interessante in questo caso è analizzare le parole stesse del loro compositore, per comprendere il tipo di logica messa in atto:

We wanted the music for each leader to reflect how developed his culture is at the current time in the game. So, we created three different versions of each leader piece (early, middle, and late), to represent the selected culture's current progress. The more advanced the culture (in science, industry, and the arts), the more developed the arrangements of the leader's music ... Early in the game these tunes are presented in primitive fashion, but later they become more sophisticated until by the late game modern, sometimes orchestral or marching band

² Tutti aspetti che sono già stati messi in luce sia nei forum di discussione del gioco, sia in articoli. Si vedano, ad esempio, Poblocki (2002) e Cook (2014).

renditions are used. So, the diplomacy music represents not only the culture being portrayed, but also the historical era the leader's culture is in currently³.

In sostanza: più una singola civiltà si evolve, più la musica diventa sofisticata e la sofisticazione musicale non può che risiedere nello sviluppo e nel perfezionamento dell'armonia e dell'orchestrazione. Se ci si pensa, le diverse versioni delle musiche dei leader delle popolazioni scelte avrebbero potuto enfatizzare il trascorrere del tempo anche seguendo logiche diverse, magari scegliendo musiche associate alle tradizioni urbane del secolo XX per rappresentare la fase tarda delle civiltà. Né si tratta qui di scelte compositive dettate da limiti del mezzo tecnologico: da un punto di vista del mezzo, ad esempio, non sarebbe stato difficile immaginare colonne sonore differenziate a seconda della provenienza geografica della popolazione scelta. Una volta scelto l'imperatore Tokugawa, per dire, perché non proporre una colonna sonora interamente di musiche giapponesi? Invece le musiche stereotipate piene di suoni esotici sono usate solo per l'infanzia della civiltà; dal momento in cui la civiltà si afferma e raggiunge l'età matura l'unica musica che risuona è quella d'arte occidentale.

Ciò che qui è interessante notare non sono tanto i manifesti assunti coloniali che stanno alla base del gioco, quanto il fatto che - visto che il gioco funziona bene - l'uso che viene proposto della musica si fonda sulla evidente aspettativa che i giocatori condividano e comprendano quell'orizzonte sonoro: «attitudes to music history found in games are part of a mutually supportive nexus of ideas regarding the popular understanding of the sounds of the past shared between a number of different media, and indeed outside of these too»⁴. E di qui è sorta la domanda che è alla base di questo articolo: perché l'immagine di progresso musicale proposto da *Civilization IV* funziona, senza far sorgere particolari interrogativi nel giocatore medio? E ancora, è possibile ipotizzare che vi sia un legame tra un certo modo di rappresentare lo sviluppo della musica storicamente adoperato in musicologia e la rappresentazione della storia della musica offerta da *Civilization IV*? I restanti paragrafi intendono indicare in breve perché si può sostenere che un tale legame esista e intendono andare oltre al livello di analisi riscontrato nella letteratura videoludica dedicata a *Civilization*, in cui ci si ferma alla constatazione del fatto che «the approach of the game designers to the soundtracks discloses their assumption that they and the game's players will interpret aural signifiers in the same fashion, recognizing the tropes chosen to connote the adjectives "early", "primitive", "traditional", and/or "non Western", as well as the equation of progress with Western art music»⁵, senza indagare oltre le basi culturali che hanno permesso la formazione e il consolidarsi di questi *aural signifiers*.

L'idea che la musica si sia sviluppata secondo una certa traiettoria e secondo un ordine inevitabile di tappe si radica in chiunque legga le classiche storie della musica dall'Ottocento in poi. La credenza che stili musicali semplici rispecchino lo stadio di evoluzione musicale delle prime epoche dell'umanità è talmente parte di un modo comune e diffuso di pensare la musica che persino un celebre etnomusicologo, Bruno Nettl, ha deciso di mettere i propri lettori in guardia nei confronti di simili nessi, dichiarando di avervi in passato creduto lui stesso.⁶ Lo scopo delle pagine che seguono è quello di illustrare in breve alcune tappe particolarmente significative che hanno permesso di giungere alla narrazione standard che si ritrova ancor'oggi in molti manuali di storia della musica italiani e straniere e che si fonda su assunti poco distanti da quelli operanti in *Civilization*.

3. Quando civiltà divenne simbolo di irreversibilità

Per quanto ciò oggi possa apparire strano, dietro la semplice ed apparentemente innocente domanda «gli antichi greci conoscevano la polifonia?» si cela un universo di controversie recanti contrastanti valori

³ Intervista a Briggs, cit. in Cook (2014) (posizioni nel Kindle 3955-395).

⁴ Cook (2021, 357)

⁵ Cook (2014) (posizione nel Kindle 4072).

⁶ Nettl (2010, 112-113): «I have to add a word of caution to the widespread belief ... that the cultures with this very simple style must represent musical behavior of early humans because obviously they haven't been able to develop music beyond a level of simplicity. There is now some evidence that the musical repertory with only simple songs may often have resulted from the colonialism of the last several centuries, under which certain tribal societies became so impoverished and isolated that they abandoned much of their cultures' complexity and left themselves with only their simplest components».

estetici, morali e idee di sviluppo e di umanità che sono deflagrate in modo roboante nel corso della disputa tra Antichi e Moderni che ha occupato i decenni a cavallo tra fine Seicento e inizio Settecento. Ciò che emerge dalla lettura dei testi della disputa in relazione alla musica⁷ è che gradualmente la domanda muta di significato. Nella fase iniziale del dibattito, la necessità di interrogarsi sulla natura della musica greco-antica deriva dal dubbio circa i resoconti relativi agli effetti meravigliosi della musica, narrati dagli antichi scrittori. Mito o realtà storica? Le ricadute delle risposte a questi interrogativi sono molteplici. Innanzitutto i Moderni chiedono: se noi Moderni, con la nostra armonia, non siamo in grado di suscitare i medesimi effetti patetici di cui parlano gli autori antichi, com'è possibile che una musica più semplice avesse un tale impatto sui cuori? Esiste la possibilità di una differenza strutturale nella percezione del piacere e del dispiacere tra Antichi e Moderni, o l'uomo è sempre il medesimo? Che grado di affidabilità possiamo attribuire ai resoconti degli Antichi⁸? Una posizione ancora sostenibile a fine Seicento, è quella perorata da Claude Perrault, membro dell'*Académie royale des sciences* dal 1666 e traduttore francese del *De architectura* di Vitruvio. In *De la musique des anciens* (1680)⁹ Perrault cerca di spiegare perché gli antichi greci non abbiano praticato armonia e contrappunto. A suo parere tra i moderni europei e i greci antichi esiste una differenza di tipo culturale: i piaceri che provano sono di natura diversa¹⁰ ed ognuno sviluppa arti con caratteristiche che permettano di esercitare il maggiore influsso sui sensi. Ciò che però occorre rilevare è che è totalmente assente in Perrault l'idea che i greci non avrebbero potuto inventare l'armonia perché nella loro epoca la civiltà non era sufficientemente sviluppata per raggiungere una tale raffinatezza tecnica, ossia è assente quel «not yet» di cui parla Chakrabarty, la visione 'anticamera' della storia¹¹, che sarà così determinante nello storicismo Ottocentesco. All'inizio della *querelle* non si è ancora affermata l'idea di una storia universale che procede per stadi in cui sviluppo tecnologico, culturale ed economico vanno di pari passo. Tra fine Seicento e inizio Settecento tuttavia cominciano a germogliare storie, dalla *Divine Legation of Moses* di Warburton all'*Essay Concerning Human Understanding* di Locke¹², che portano a stabilire parallelismi tra sviluppo ontogenetico e filogenetico e che sostengono un progressivo affermarsi del dominio della razionalità nella storia umana, testimoniato dal passaggio - ad esempio - da forme di scrittura quale il pittogramma allo sviluppo dell'alfabeto.

Gli artefici supremi del nuovo modello storiografico e dell'idea di civilizzazione che s'imporrà in Europa¹³ sono alcuni autori scozzesi del Settecento, i fondatori della storia congetturale¹⁴. Alla base di queste storie vi è proprio l'idea dell'esistenza di stadi di sviluppo fissi ed inevitabili per qualsivoglia popolazione, il cui esito è rappresentato dal modello di civiltà dell'Europa di fine Settecento. Le storie congetturali sono organizzate secondo una visione lineare del tempo, sezionato in periodi discreti, non molto diversamente dalla struttura di un gioco a turni come *Civilization*. Come sottolineato in Binoche (2005, 14): «Dans les années '80, on voit s'effectuer un déplacement décisif, ordinairement inaperçu. D'abstraction induite à partir de l'analyse des histoires empiriques, c'est-à-dire d'histoire naturelle de l'humanité, la civilisation devient *l'histoire universelle du genre humain* [...]. En s'universalisant ainsi, la civilisation devient aussi *irréversible*»¹⁵. Il processo che ha condotto alla creazione di un modello unilineare di sviluppo, sotto forma di "civilizzazione", permette di comparare culture differenti ottenendo un effetto

⁷ Si vedano i particolare Dubois (2005) e Semi (2016).

⁸ La questione della separazione tra mito e realtà storica e del valore da attribuire alle fonti antiche ebbe una portata epocale nello sviluppo delle scienze storiche e si nutre in Europa del vasto dibattito relativo al valore storico da attribuire all'Antico e al Nuovo Testamento. La perdita di credibilità delle fonti antiche procede di pari passo con la perdita di credibilità di forme non-alfabetiche di testimonianze storiche, cfr. Cañizares-Esguerra (2001).

⁹ Lo scritto fa parte di Perrault (1680).

¹⁰ Ibid.: «des Anciens pouvoient estre sujets à des tendresses pour des beautez dont nous ne serions point touchez», p. 381.

¹¹ Chakrabarty (2000).

¹² Che qui definisco come 'storia' poiché il filosofo inglese costruisce una narrazione dello sviluppo della mente umana e delle sue facoltà.

¹³ Ricordiamo che la nascita del termine civilizzazione per indicare uno stato di sviluppo si afferma proprio nella seconda metà del Settecento.

¹⁴ In particolare: William Robertson, Adam Ferguson, David Hume, Adam Smith, John Millar e Henry Home, Lord Kames.

¹⁵ Circa lo sviluppo del concetto di civilizzazione in Europa si veda anche Stocking (1987).

distorsivo a livello cronologico: culture coeve a quella europea, ivi comprese culture geograficamente collocate nel vecchio continente, ma appartenenti ai suoi margini, come nel caso delle *highland* scozzesi, vengono rappresentate come culturalmente collocate in epoche passate.

Un modello alternativo di narrazione storica, ancora largamente testimoniabile nel Settecento, ragionava in termini ciclici, anziché lineari. In quel caso non vi erano stadi fissi che scandivano epoche di sviluppo, ma ogni civiltà aveva un proprio tempo interno di nascita, fioritura e decadimento, in un processo di eterna alternanza. Verso la fine del Settecento invece il modello lineare di storia si afferma in modo sempre più pronunciato, di pari passo con una solida fede nel progresso, con lo sviluppo di un sistema economico capitalista e con una visione del tempo come entità vuota, da riempire, organizzare e uniformare.¹⁶ In un contesto come quello appena descritto, la cultura musicale greco-antica inizia a perdere il prestigio una volta attribuitole. Sarà quindi, ad esempio, con grande fastidio che Charles Burney - uno storico della musica campione della modernità - riterrà di dover dare un po' di spazio alla musica antica nella propria storia generale della musica (1776) e scriverà in modo sprezzante che, pur avendo egli cercato di restituire quella tradizione musicale nella sua veste migliore, «if I had been told that they [these melodies] came from the Cherokees, or the Hottentots, I should not have been surprised [...]»¹⁷. In una storia che non prevede più cicli di fioriture e decadimenti, le diverse civiltà tendono ad assumere una posizione fissa all'interno di una gerarchia che trova il proprio apice nella modernità europea. Le differenze geografiche vengono ricondotte a differenze cronologiche, e quindi i coevi Cherokee o i coevi Ottentotti possono trovarsi a condividere un gradino della scala con gli antichi greci: il loro livello di sviluppo musicale è analogo e può essere comparato (e infatti in *Civilization IV*, come già detto, l'epoca classica è caratterizzata da una musica che rinvia ad un ideale sonoro di primitività). È solo sulla base dell'analisi di questo paradigma storico che si comprende perché all'interno dell'epistolario di Charles Burney si ritrovino molti riferimenti all'idea che i cinesi del secolo XVIII dovessero amare la musica scozzese, con Burney che chiedeva ai propri contatti in Estremo Oriente di confermare l'esattezza di questa notizia.¹⁸ La musica scozzese nella seconda metà del secolo aveva goduto di una particolare popolarità in seguito alla pubblicazione dei poemi ossianici da parte di Macpherson, e del grande dibattito che avevano sollevato. Una delle caratteristiche messe in luce riguardo a questa musica era l'uso di una scala pentatonica, che si riteneva essere una tappa dello sviluppo musicale diretto verso la scala diatonica eptafonica in uso presso i moderni Europei. Poiché anche la musica cinese sembrava condividere la stessa scala pentatonica e, come la musica scozzese, non faceva uso di tecniche contrappuntistiche, si poteva dedurre che entrambe le civiltà occupassero un medesimo gradino nella scala dello sviluppo universale.

A metà Settecento un importante dibattito tra Jean-Philippe Rameau e Jean-Jacques Rousseau aggiunse un tassello ricco di implicazioni per la nostra storia. Rameau, in un serie di trattati pubblicati lungo trent'anni di riflessione, cercò di dimostrare come l'armonia derivi da un principio naturale, fondato nella fisica acustica, e sia quindi universale. Rousseau si oppose strenuamente a questa visione, affermando con nettezza la natura esclusivamente culturale (e quindi relativa) dell'armonia, usando esempi di musiche extra-europee per confutare le tesi dell'avversario e poi sviluppando una propria elaborata teoria della nascita della musica legata alle origini del linguaggio. Ma lo sviluppo di una teoria universalizzante e teleologica come quella di Rameau, che riconduce una pratica locale (armonia europea) ad un principio naturale, è una mossa decisiva per lo stabilimento successivo di gerarchie di sviluppo musicale.

4. Sviluppi ottocenteschi

¹⁶ La standardizzazione del tempo è un fenomeno tipico della modernità. Ad esempio, è solo verso la fine del Settecento e principalmente in seguito alle campagne Napoleoniche che negli stati italiani si comincerà ad adottare il tempo alla francese, ossia costituito da 12 ore diurne e 12 notturne tutte della stessa durata. E solo nel tardo ottocento, con lo sviluppo del sistema ferroviario e l'invenzione del telegrafo, si sentirà l'esigenza di stabilire un'ora ufficiale per un'intera nazione e poi un sistema di fusi orari come quello attualmente in vigore. A livello musicale si assiste allo stesso processo, con l'ideazione tra fine Settecento e inizio Ottocento del metronomo. Circa il problema della regolazione del tempo musicale e il dibattito relativo all'adozione del metronomo si veda Grant (2014).

¹⁷ Burney (1776), I, p. 103.

¹⁸ Su questo episodio si veda Irvine (2020) e Semi (2022).

Nel corso dell'Ottocento l'appetitoso banchetto della civilizzazione musicale viene arricchito di nuovi elementi. Uno degli elementi di novità è costituito dal tema dell'origine della musica. Tale tema era onnipresente nella trattatistica del passato, ma in quel caso 'origine' significava o origine etimologica del termine, oppure implicava la narrazione dell'invenzione biblica (con Iubal e Tubalcain) o arcaica (con Pitagora) della musica. In nessun caso l'idea di origine rinviava ad un ideale, ancora inesistente, di autenticità, né all'idea ad essa connessa di una ontologia musicale. Nel corso dell'Ottocento invece, preceduto dal saporito antipasto imbandito da Rameau, la ricerca delle origini della musica implica l'investigazione di quegli elementi seminali che contengono in sé le potenzialità del suo sviluppo futuro (come musica colta europea). L'angelo della storia di benjaminiana memoria, si sa, si trova sospinto in avanti da un forte vento, ma nel nostro caso esso non dà del tutto le spalle al futuro. Diciamo che prima di scegliere da quale vento farsi sospingere, aveva dato una bella sbirciatina in avanti... Ciò che interessa è stabilire una linea di continuità tra il passato e il futuro, e le origini della musica vengono indagate in questa ottica.

Uno degli elementi che fin dal Settecento richiama l'attenzione degli studiosi è la capacità, ravvisata come forma di eccezionalismo europeo, di sovrapporre suoni gli uni agli altri combinandoli in modo piacevole all'udito. Come indicato da numerosi studiosi, gli europei:

used counterpoint as a self-conscious cultural emblem to emphasize their difference from the non-European Other: one of the principal ways they could maintain a sense of musical "uniqueness" and "superiority" was to point to the apparent absence of counterpoint elsewhere, thereby increasing intercultural difference. Essentialist ideas about the exceptionalism of European musical theory and practice have long pervaded historical musicology, and contrapuntal polyphony was considered to be the exclusive preserve of early modern European music¹⁹.

Come avremo modo di accennare anche in seguito, la questione relativa alla presenza di pratiche polifoniche in popolazioni extra-europee - che si nutre del già menzionato dibattito relativo alla musica greca antica - rimarrà a lungo nello studio musicologico, emergendo poi con nitidezza negli studi di Hornbostel e Marius Schneider. Tale interrogativo è legato a doppio filo col tema che stiamo seguendo, ossia la costruzione di un discorso che permette di ridurre la storia della musica ad un processo lineare di progressivo perfezionamento, in un movimento dalla semplicità alla complessità e in cui i parametri principali sulla base dei quali giudicare della semplicità o complessità di una cultura musicale sono i numeri di suoni di cui si compone la scala e lo sviluppo di tecniche che permettono di combinarli simultaneamente²⁰. Inoltre uno degli elementi che ha permesso al nostro tema di prosperare, è legato ad una scarsa chiarezza nell'uso del termine polifonia e nell'idea di base che vi sia una linea di continuità e un nesso causale tra lo sviluppo della polifonia e quello dell'armonia²¹.

Sempre tenendo a mente il modello di sviluppo musicale/culturale che propone *Civilization IV*, è interessante leggere alcuni passi dal testo *La musique mise à la portée de tout le monde* di François Fétis, uno dei più influenti musicologi dell'Ottocento. Fétis menziona il tema dell'eccezionalismo europeo nello sviluppo della polifonia, poco prima di svolgere le proprie considerazioni su melodia e armonia²². Seguirò da vicino il caso di Fétis perché illustra bene la tipologia di narrazione che intendo evidenziare. Nell'esaminare il parametro della melodia, Fétis la articola in tre generi ordinati gerarchicamente. Egli identifica una melodia che seduce senza necessità di ornamenti, si tratta di melodie semplici da cogliere e che divengono presto popolari. Una seconda tipologia melodica è quella che richiede un

¹⁹ Irving (2010), 18.

²⁰ Va da sé che lo scopo e la dimensione ridotta dell'articolo mi forzano ad una serie di semplificazioni per mettere in luce il processo che intendo illuminare e non lasciano spazio a voci discordanti in questa narrazione, che nondimeno sono esistite.

²¹ La forte connotazione culturale del termine polifonia ha condotto gli etnomusicologi del dopoguerra a ricercare termini alternativi, quali *part-singing*, *multi-part technique*, *chord-technique* o, in ambito italiano, il termine polivocalità. Sul problema relativo all'uso del termine 'polifonia' e sulla ricerca di termini alternativi si veda Agamennone (1996).

²² Fétis (1830, 97): «Au reste, il est remarquable que les peuples européens sont les seuls qui ont employé l'union de l'harmonie à la mélodie depuis le moyen-âge ; l'antiquité paraît n'en avoir point fait usage, et les Orientaux ne la comprennent pas quand on la leur fait entendre».

accompagnamento: questo non richiede grandi conoscenze, ma bisogna possedere un minimo di allenamento all'ascolto della musica per poterla apprezzare. Infine ci sono le "melodie armoniche", che nella loro complessità possono essere colte solo dai musicisti²³. Come vediamo, qui Fétis non sembra connettere il grado di complessità melodica allo sviluppo della civiltà, ma solo alla conoscenza e alle competenze dell'ascoltatore. Quando tuttavia passa a parlare dell'armonia, il discorso muta acquisendo un valore cronologico e comparativo e compaiono immediatamente i concetti di civilizzazione e la contrapposizione tra Occidente e Oriente, formulata secondo i canoni orientalistici messi in evidenza da Said. Fétis sostiene che presso i popoli «modernes et civilisés» il sentimento dell'armonia appare naturale, ma ciò sembra falso perché sia gli antichi che gli orientali non lo conoscono. Inoltre, pur rendendo la conversione all'armonia un elemento della missione civilizzatrice degli europei «l'oreille des Turcs, des Arabes et des Chinois n'a pu s'y accoutumer jusqu'ici». Dunque, prosegue Fétis (1830, 115-116) nell'illustrare la propria storia:

Les premières traces de l'harmonie se font apercevoir chez les écrivains du moyen-âge vers le ix^e siècle ; mais elle resta dans un état de barbarie jusque vers le milieu du XIV^e, époque où quelques musiciens français et italiens commencèrent à lui donner des formes plus douces. [...] L'habitude d'entendre de l'harmonie dès notre enfance nous en fait un besoin dans la musique. Il semble d'ailleurs que rien n'est plus naturel, et, dans l'état de civilisation musicale où nous sommes parvenus, il est rare que deux voix chantent ensemble sans chercher à s'accorder, c'est-à-dire à faire des accords.

Il linguaggio di Fétis è inequivoco: lo sviluppo dell'armonia si articola in un processo orientato dalla barbarie alla civiltà. La modernità musicale si esprime tonalmente²⁴. Questo scritto degli anni trenta di Fétis è ancora legato al modo tardo settecentesco di descrivere lo sviluppo della civiltà musicale precedente. Negli scritti successivi e nella monumentale *Historie générale de la musique* (1869-1876) Fétis si avvarrà di tutto ciò che gli studi etnologici, archeologici, biologici, evolutivisti e soprattutto filologici avevano prodotto in materia di elaborazione di modelli di sviluppo umano. Tra queste discipline, se ce n'è una in particolare di cui è difficile sovrastimare l'effetto nel discorso sulla musica, questa è la filologia comparata. Molti musicologi ottocenteschi fecero propria la metodologia della filologia comparata, che facilmente si prestava ad essere appropriata ed applicata ai più diversi campi d'interesse, e sposarono la teoria di una matrice linguistica Indo-Europea. Il passo dal comparare lingue al comparare culture e dal comparare culture al comparare razze fu relativamente breve. Come sostiene Ahmed, la moderna categoria di razza «began with the idea of protolanguages and the supposed derivation from them of language families, religions, nations, and laws»²⁵. Nel caso di Fétis, la frequentazione con la filologia comparata lo condurrà alla formulazione di un celebre scritto presentato alla Società di antropologia di Parigi nel 1868 che reca il titolo *Classification des races à l'aide de leurs systèmes musicaux*. Come illustrato di recente in Christensen (2019), nei suoi tardi scritti Fétis giungerà ad elaborare una gerarchia razziale che pone una differenza sostanziale tra la razza ariana, gli orientali e gli africani, negando a questi ultimi ogni capacità di uscita dallo stadio primitivo e agli orientali la possibilità di progredire oltre ad un certo stadio di civiltà. Queste considerazioni porteranno Fétis a scrivere, nero su bianco, che: «Deux des trois grandes races dans lesquelles sont comprises toutes les populations qui couvrent la terre, c'est-à-dire les races noire et jaune, ont, comme on le voit, démontré leur incapacité de parvenir à la formation de la musique comme art véritable et complet. Cette mission était réservée à la race blanche [...]»²⁶. La parentela tra il tipo di ragionamento qui espresso da Fétis e l'attitudine degli sviluppatori degli aspetti musicali di *Civilization IV* è netta: certo, nel videogame ogni popolazione scelta si trova avviluppata nell'universo sonoro della musica come 'art véritable et complet', ma questo proprio perché nel frattempo si è

²³ Queste tre tipologie melodiche, tra l'altro, ricalcano da vicino la descrizione fornita da Jeff Briggs, citata nel primo paragrafo dell'articolo, delle melodie associate ai diversi leader di *Civilization*, con un'articolazione in tre tempi (early, middle, late) cui corrisponde un progressivo maggior peso attribuito ad accompagnamento ed armonizzazione.

²⁴ Pensando alla formulazione del concetto di modernità/colonialità di Walter Dignolo, che enfatizza il rovescio della medaglia del concetto di modernità e lo porta in piena luce, si potrebbe aggiungere in ambito musicologico la formula modernità/colonialità/armonia (cfr. Dignolo 2018).

²⁵ Ahmed (2017), 158.

²⁶ Fétis (1869-1876), I, 108.

affermata l'idea che la modernità/colonialità sia il destino di ogni civiltà, e quindi anche la tonalità, musica della modernità/colonialità, diviene il destino di ogni civiltà. Ciò che muta nel ragionamento da Fétis alla Firaxis Games è che in Fétis discorso razziale, coloniale e musicale procedono di pari passo in modo manifesto, nel gioco della Firaxis invece il discorso razziale si trova celato dietro a quello coloniale. Il fatto che Zulù e Inglesi siano accompagnati dal medesimo soundtrack cronologico non può cancellare il fatto che la modernità si incarni nella *Water Music* di Handel, mentre l'età antica in suoni pan-africeggianti. E se gli Zulù possono procedere cronologicamente accompagnati dalla triade viennese è solo perché nel periodo di tempo intercorso tra la morte di Fétis e la nascita di Jeff Briggs (1957) si è affermata con forza l'idea della missione civilizzatrice occidentale nei confronti delle altre popolazioni e la tonalità è entrata a far parte del progetto. La nostra musica sarà la musica di tutti! ...ed in parte lo è diventata²⁷. Di *Tonality as a Colonizing Force in Africa* parla ad esempio esplicitamente Kofi Agawu²⁸, che si interroga sul significato e sul peso del comporre "sotto un regime tonale" (339) e afferma a chiare lettere come l'Europa abbia «underdeveloped Africa tonally by creating the conditions of possibility for inaction (or limited action) in the realms of creation [...] and reception [...]» (350). O ancora Keith Howard spiega come «barely a century ago, Western music was, in virtually all respects, unknown in Korea. At the beginning of the twenty-first century, it is the dominant Korean music culture»²⁹. Ma un conto è constatare come l'armonia tonale si sia diffusa a livello globale, un altro è associare a questa diffusione un elemento teleologico, che è ciò che ritengo abbiano in comune il gioco *Civilization* e alcune canoniche forme di narrazione della storia della musica che, sebbene non rispecchino più lo stato della ricerca musicologica o etno-musicologica, sono rimaste pressoché inalterate nella letteratura manualistica anche recente. Ne forniremo un esempio in conclusione.

5. Conclusioni

L'idea che l'analisi cronologica del cambiamento musicale si traduca in una nozione di sviluppo incardinata nella credenza che esista un ordine irreversibile di eventi non è rimasta confinata all'Ottocento. Fino agli anni '60 del Novecento sono stati pubblicati testi che tradivano una tale visione (come si evince anche dal solo titolo di un lavoro di Walter Wiora del 1961: *Die vier Weltalter der Musik*). Wiora, uno dei numerosissimi allievi di Hornbostel, mostra ancora - da questo punto di vista - di risentire dell'influsso delle teorie sviluppate dalla musicologia comparata ad inizio secolo, in cui, ad esempio, l'idea che esista un processo cronologico unidirezionale che conduce dalla scala pentafonica a quella eptafonica è prevalentemente accettata. Una eco del disturbo che la musicologia storica poteva ancora provare negli anni Sessanta all'idea di utilizzare il prezioso termine 'polifonia' per tradizioni extra-occidentali si può trovare alla voce *Polyphonie* del *Riemann Musiklexikon* curato da Hans Heinrich Eggebrecht, in cui il musicologo tedesco prende posizione nei confronti del celebre testo *Die Geschichte der Mehrstimmigkeit* di Marius Schneider e sostiene che sia problematico usare il comune termine *Mehrstimmigkeit* in riferimento a musiche extra-Europee³⁰.

Le storie della musica non sono esenti dal tipo di logica descritta in questo contributo. Una monumentale storia della musica pubblicata di recente, la *Oxford History of Western Music* di Richard Taruskin, ne fornisce un esempio lampante. Si tratta di un insieme di cinque volumi che hanno provocato una infinità di reazioni nella comunità musicologica, non da ultimo perché nelle ambizioni del suo autore questa non è una storia come le altre, ma una 'vera' storia della musica. Come ironicamente immaginato da Gary Tomlinson, forse un buon titolo alternativo per la storia di Taruskin avrebbe potuto essere *A History of the Music Most Musicologists Have Studied*³¹. Se il suo autore giustamente illustra come punti di forza della propria storia il fatto di aver cercato di includere la discussione della musica all'interno di un

²⁷ A simili considerazioni è stata, ad esempio, sottoposta l'idea di Daniel Barenboim e Edward Said di fondare la West-Eastern Divan Orchestra, e più ancora l'attività musicale in Palestina della Fondazione Barenboim-Said. Sulla connessione tra l'idea di missione e le attività musicali della Fondazione Barenboim-Said si veda Beckles-Willson (2013).

²⁸ Agawu (2016).

²⁹ Howard (2013).

³⁰ Cit. in Busse Berger (2020), 53.

³¹ Tomlinson (2007), 350.

più ampio quadro sociale, economico e politico, resta il fatto che la narrazione di base sia la medesima da due secoli a questa parte: la frattura (percepita come tale) tra tradizione orale e scritta fornisce le basi per l'inizio della storia, da lì si passa all'*organum* di Notre Dame per arrivare al contrappunto, la grande età della polifonia franco-fiamminga, poi l'opera, l'emergere della tonalità moderna, l'avvento della musica assoluta ecc. Questa narrazione è la medesima che ritroviamo in *Civilization IV*. E non è problematica perché sia completamente sbagliata, ma lo è perché è percepita come l'unica. La storia della musica viene ricostruita focalizzandosi sulla trasformazione di un solo parametro: la costruzione verticale del suono. Richard Taruskin stesso di fatto palesa questo meccanismo nel momento in cui sostiene che:

[...]we can still identify the extraordinary twelfth century as the one in which European musical practice took a decisive turn toward polyphonic composition. And if we are interested in isolating the fundamental distinguishing feature of what may be called "Western" music, this might as well be it. After this turning point, polyphonic composition in the West (not just polyphonic performance practice) would be indisputably, increasingly, and uniquely the norm. From now on, stylistic development and change would essentially mean the development and refinement of techniques for polyphonic composition.³²

In questo modo, i manuali di storia della musica diventano storie dello «sviluppo e perfezionamento delle tecniche di composizione polifonica», in cui si identifica l'eccezionalità europea. Taruskin sembra anche creare un netto dualismo tra 'composizione polifonica' ed 'esecuzione polifonica', che non è giustificabile a livello storico neppure nella scelta della terminologia impiegata: come già dimostrato da André Schaeffner sessant'anni fa³³, infatti, il termine 'polifonia' per designare ciò di cui parla Taruskin nasce e si afferma solo nella seconda metà dell'Ottocento, ossia proprio quando iniziano a fiorire esempi di storiografia musicale improntata a dimostrare che la tonalità non poteva che rappresentare il punto d'approdo finale dell'evoluzione della musica. Tutto ciò che rimane al di fuori da questa storia (come la musica di tradizione orale che fa capolino solo quando qualche musicista 'di serie A' se ne occupa o quando c'è bisogno di parlare del nazionalismo ottocentesco), viene escluso perché non è funzionale alla narrazione principale. Sono elementi che si possono espungere senza che la vicenda che si è scelto di narrare ne abbia manifestamente a soffrire. Nel far ciò però, i manuali di storia della musica si prestano ad una rappresentazione della civiltà in stile *Civilization* e, peggio ancora, la facilitano.

Anche il presente contributo, nel riassumere a grandi pennellate un percorso complesso e carico di ambivalenze, pecca nel dipingere in maniera troppo rettilinea una tendenza nella rappresentazione della storia della musica. Gli ultimi decenni di ricerca in musicologia storica e buona parte della storia dell'etnomusicologia ci hanno presentato anche narrazioni alternative. Nel campo della musicologia storica, in particolare, l'acceso dibattito sulla costruzione del canone musicologico, sulla nozione stessa di 'opera' e il confronto con gli studi post-coloniali e de-coloniali ha contribuito a diversificare le narrazioni in campo e a rendere sempre più evidente l'inadeguatezza di una storia della musica pensata in senso teleologico, eurocentrico ed universalizzante. La musicologia di tradizione anglo-americana ha contribuito in modo determinante, dagli anni '80 in poi - con la nascita della *new musicology* statunitense e della *critical musicology* britannica -, al rinnovamento disciplinare e al dibattito intradisciplinare. Tra i movimenti forse più interessanti da registrare nell'ultimo ventennio, soprattutto al fine della costruzione di narrazioni alternative delle storie della musica, anche occidentale, si annovera la costante ascesa della *Global music history*. Non solo l'interesse per questa disciplina pare creare un asse trasversale di discussione tra musicologi ed etnomusicologi (possiamo infatti notare come un gruppo di studio sotto tale denominazione si trovi in entrambe le associazioni internazionali che rappresentano i due orientamenti, la IMS da un lato e l'ICTM dall'altro), ma la *global history* appare viepiù come luogo d'elezione per complicare una certa linearizzazione e canonizzazione del percorso storico musicale e l'ultimo presidente della Società Internazionale di Musicologia, Daniel Chua, ha dedicato in modo evidente il proprio mandato a favorire questo processo³⁴. Sul versante etnomusicologico Philip Bohlman è stato tra i più attivi promotori di una etnomusicologia storica, attenta a mettere in luce quanto un approccio

³² Taruskin (2005), vol. I, 148.

³³ Schaeffner (1966).

³⁴ Per rendersene conto basti consultare la nuova rubrica online dell'IMS, denominata «Musicological Brainfood» e molti degli editoriali a firma Bohlman/Celestini della rivista ufficiale dell'IMS «Acta Musicologica».

etnomusicologico alla musica del passato possa rivelarsi produttivo in termini di ripensamento e reinterpretazione della tradizione³⁵. Sul versante della musicologia storica, Reinhart Strohm è stato il recente promotore di un progetto di ricerca europeo, insignito del premio Balzan, intitolato *Towards a Global history of Music* il cui principale obiettivo era di promuovere un «post-European historical thinking»³⁶. Musicologia ed etnomusicologia non sono certo dunque rimaste impermeabili ai mutamenti disciplinari degli ultimi vent'anni. Tuttavia il fatto che la colonna sonora di *Civilization IV* funzioni ancora meravigliosamente bene, rispecchiando una visione evolucionistica della società e della cultura, dovrebbe far riflettere molto i musicologi - e non solo - sull'eredità accumulata nei secoli (almeno gli ultimi due) e sulla necessità di trovare il modo di alzare il volume delle voci che hanno complicato la narrazione tradizionale. Al momento, l'impressione dominante che lasciano i manuali di storia della musica in uso nelle scuole, nei Conservatori e nelle Università - che, come già affermato, non sembrano registrare gli orientamenti più recenti della ricerca musicologica - resta quella che dà il titolo a questo contributo: chi arriva alla tonalità (magari poderosamente orchestrata), vince.

Riferimenti bibliografici

- Agamennone, M. (1996) *Le polifonie viventi. Storia di una scoperta, procedimenti e tassonomie* in Agamennone M. (a cura di), *Polifonie. Procedimenti, tassonomie e forme*, Roma, Bulzoni, pp. 3-95.
- Agawu, K. (2016) *Tonality as a Colonizing Force in Africa* in Radano R. e Olaniyan T. (a cura di), *Audible Empire. Music, Global Politics, Critique*, Durham - London, Duke University Press, pp. 334-355.
- Ahmed, S. (2017) *Archaeology of Babel: The Colonial Foundation of the Humanities*, Stanford, Stanford University Press.
- Binoche, B. (2005) *Introduction. Civilisation : le mot, le schème et le maître-mot*, in Binoche, B. (a cura di), *Les Équivoques de la civilisation*, Seyssel, Champ Vallon, pp. 9-30.
- Beckles-Willson, R. (2013) *Orientalism and Musical Mission. Palestine and the West*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Blum, S. - Bohlman, Ph. V. - Neuman D. M. (1991) *Ethnomusicology and Modern Music History*, Urbana, University of Illinois Press.
- Bohlman, Ph. V. (2013), *The Cambridge History of World Music*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Burney, C. (1776-1789) *A General History of Music, from the Earliest Ages to the Present Period*, London, Printed for the Author.
- Busse Berger, A. M. (2020), *The Search for Mediaeval Music in Africa and Germany, 1891-1961. Scholars, Singers, Missionaries*, Chicago and London, University of Chicago Press.
- Cañizares-Esguerra, J. (2001) *How to Write the History of the New World. Histories, Epistemologies, and Identities in the Eighteenth-Century Atlantic World*, Stanford, Stanford University Press.
- Chakrabarty, D. (2000) *Provincialising Europe. Postcolonial Thought and Historical Difference*, Princeton, Princeton University Press.
- Christensen, T. (2019), *Stories of Tonality in the Age of François-Joseph Fétis*, Chicago, Chicago University Press.
- Cook, K. M. (2014) *Music, History, and Progress in Sid Meier's Civilization IV*, in Donnelly, K. J., Gibbons, W. e Lerner, N. (a cura di), *Music in Video Games: Studying Play*, New York, Routledge, pp. 166-182.
- Cook, J. (2021) *Game Music and History* in Frisch, M. e Summers, T. (a cura di) *The Cambridge Companion to Video Game Music*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 343-358.
- Dubois, P. (2005), *La démythification respectueuse de la musique de la Grèce antique*, in «XVII-XVIII. Revue de la société d'études anglo-américaines des XVIIIe et XVIIIe siècles», 60, pp. 243-259.
- Fétis, F. (1830) *La musique mise à la portée de tout le monde*, Paris, A. Menier.
- Fétis, F. (1869-1876) *Histoire générale de la musique depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours*, Paris, Didot frères.
- Grant, D. M. *Beating Time & Measuring Music*, Oxford - New York, Oxford University Press.

³⁵ Si vedano ad esempio contributi come Blum - Bohlman - Neuman (1991) e Bohlman (2013).

³⁶ https://www.musik.uzh.ch/de/Research_BC/research/projects/balzan2012.html

- Howard, K. (2013), *Korean Music Before and After the West*, in Bohlman Ph. V. (a cura di), *The Cambridge History of World Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 321-350.
- Irvine, T. (2020) *Listening to China. Sound and the Sino-Western Encounter, 1770-1839*, Chicago - London, The University of Chicago Press.
- Irving, D. (2010) *Colonial Counterpoint. Music in Early Modern Manila*, New York, Oxford University Press.
- Mignolo, W. D. e Walsh, C. E. (2018) *On Decoloniality. Concepts, Analytics, Praxis*, Durham and London, Duke University Press.
- Nettl, B. (2010) *Nettl's Elephant. On the History of Ethnomusicology*, Urbana, University Of Illinois Press.
- Perrault, C. (1680), *Essais de physique, ou recueil de plusieurs traitéz touchant les choses naturelles*, 2 vol., Paris.
- Poblocki, K. (2002) *Becoming-State: The Bio-Cultural Imperialism of Sid Meier's Civilization*, in «Focaal—European Journal of Anthropology», 39, pp. 163–177.
- Schaeffner, A. (1966) *Variations sur deux mots: polyphonie, hétérophonie*, «Revue belge de Musicologie/Belgish Tijdschrift voor Muziekwetenschap», 20/1, pp. 43-64.
- Semi, M. (2016) *Chabanon e la querelle sulla "sinfonia degli Antichi" nei Memoires de l'Académie des inscriptions et belles-lettres di Parigi*, in «Musicorum», 17, pp. 57-71.
- Semi, M. (2022) *Writing about Polyphony, Talking about Civilization: Charles Burney's Musical 'Corns and Acorns'*, «Music and Letters», <https://academic.oup.com/ml/advance-article-abstract/doi/10.1093/ml/gcab079/6439192>.
- Stocking, G. W. Jr. (1987) *Victorian Anthropology*, New York, The Free Press.
- Taruskin, R. (2005) *The Oxford History of Western Music*, Oxford, Oxford University Press, 2005, V voll.
- Tomlinson, G. (2007) *Monumental Musicology*, in «Journal of the Royal Musical Association», 132 (2), pp. 349-374.
- Wiora, W. (1961) *Die vier Weltalter der Musik*, Stuttgart, W. Kohlhammer Verlag.