

La classificazione e l'analisi dei procedimenti polifonici costituiscono un motivo centrale per lo studio comparativo della musica: proprio dall'identificazione di categorie interpretative e griglie tassonomiche universalmente applicabili derivano possibilità concrete di confronto fra i molteplici processi dell'esperienza musicale nelle diverse culture. Dalla musica colta del Rinascimento italiano alle musiche tradizionali europee, alla musica etnica africana e dell'estremo Oriente, *Polifonie* sviluppa motivi di ricerca e di riflessione di grande rilievo e attualità nel dibattito musicologico ed etnomusicologico contemporaneo.

Saggi di Maurizio Agamennone, Simha Arom, Mario Baroni, Serena Facci, Francesco Giannattasio, Giovanni Giuriati, Ignazio Macchiarella, Jean Molino.

Maurizio Agamennone (1955) insegna etnomusicologia e antropologia della musica presso le Università di Venezia e Lecce. Oltre a studi di argomento diverso su riviste italiane ed europee, ha pubblicato *Cantar l'ottava* in *I poeti contadini* (Bulzoni 1986), *I suoni della tradizione* in *La cultura folklorica* (Bramante 1988), *Modalità/Tonalità* in *Grammatica della musica etnica* (Bulzoni 1991).

a cura di
MAURIZIO AGAMENNONE

Procedimenti, tassonomie e forme: una riflessione «a più voci»

POLIFONIE

BULZONI

POLIFONIE

Procedimenti, tassonomie e forme: una riflessione «a più voci»

a cura di
Maurizio Agamennone

BULZONI EDITORE



Prima edizione: aprile 1996 - Il Cardo Editore s.r.l. - Venezia

TUTTI I DIRITTI RISERVATI

È vietata la traduzione, la memorizzazione elettronica, la riproduzione totale o parziale, con qualsiasi mezzo, compresa la fotocopia, anche ad uso interno o didattico.

L'illecito sarà penalmente perseguibile a norma dell'art. 171 della Legge n. 633 del 22/04/1941

ISBN 88-8319-242-7

© 1998 by Bulzoni Editore
00185 Roma, via dei Liburni, 14
<http://www.primapagina.com/bulzoni>
e-mail: bulzoni@primapagina.com

INDICE

Presentazione

Francesco Giannattasio VII

Le polifonie viventi.

Storia di una scoperta, procedimenti
e tassonomie

Maurizio Agamennone 3

Sistemi inerti e sistemi «pericolosi».

Tassonomie e modelli di rappresentazione
nella classificazione delle espressioni
polifoniche

Jean Molino 97

La percezione delle strutture
contrappuntistiche

Mario Baroni 115

Akazehe del Burundi:

saluti a incastro polifonico
e cerimonialità femminile

Serena Facci 123

Su alcune impreviste parentele

fra le polifonie medievali e africane

Simha Arom 163

INDICE

Le orchestre del Sud-est asiatico:
eterofonia o polifonia?
Giovanni Giuriati 181

Polivocalità di tradizione orale
nel Rinascimento italiano:
ipotesi e prospettive di ricerca
Ignazio Macchiarella 205

I procedimenti polifonici
nella musica tradizionale italiana.
Proposta di tassonomia generale
*Maurizio Agamennone, Serena Facci,
Francesco Giannattasio* 239

Indice dei nomi 279

Le polifonie viventi

Storia di una scoperta, procedimenti e tassonomie

Maurizio Agamennone

PREMESSA

La *polifonia* può essere definita come una modalità espressiva basata sulla combinazione simultanea di parti distinte (vocali, strumentali, o con voci e strumenti insieme), percepite e prodotte intenzionalmente nella loro differenziazione reciproca, in un assetto formale determinato. Le *polifonie viventi*, quindi, costituiscono le manifestazioni di tale modalità espressiva rilevabili nel nostro tempo, soprattutto nelle culture tradizionali. Intesa in tale accezione la polifonia costituisce una prassi assai remota¹, quasi ancestrale² nella storia dell'umanità, largamente diffusa in ambiti culturali assai diversi e lontani, correlata con profonde e complesse dinamiche sociali e di gruppo, con rilevanti proiezioni di natura sessuale e singolari processi simbolici di rappresentazione del mondo sociale e ambientale di appartenenza. Inoltre, risulta generalmente caratterizzata da una forte connotazione rituale e cerimoniale e, spesso, è espressione di straordinarie capacità performative, nonché di complesse operazioni di pensiero.

La consapevolezza di questi tratti – considerati assiomatici in apertura di questa riflessione, nella quale, comunque, ci si propone di identificarli e descriverli – è tuttavia assai recente e, probabilmente, non ancora del tutto generalizzata e consolidata. All'origine di tale ritardo si possono individuare un pregiudizio culturale e un'incongruenza di metodo. Da una parte, infatti, la tendenza della ricerca musicologica a privilegiare esclusivamente le espressioni della tradizione colta europea ha condotto a considerare manifestazioni diverse ed esterne a tale continuità storico-culturale

come espressioni occasionali, accidentali e non sistematiche, escludendole da qualsiasi orizzonte di studio e riflessione. Dall'altra, ma i due aspetti sono fortemente interconnessi e producono effetti convergenti, la prospettiva di considerare come testi significativi soltanto quelli conservati su fonti e testimonianze scritte, ha prodotto l'emarginazione di qualsiasi modalità espressiva priva di supporti documentari scritti, sacrificando, perciò, tutte le manifestazioni dell'oralità – e in tale esito si rileva la convergenza finale dei due fattori esaminati, poiché la maggior parte delle culture musicali extraeuropee ed extracolte non sono rappresentate e trasmesse attraverso prassi di scrittura.

Questa propensione all'indifferenza è quasi inscritta nell'atto di nascita della musicologia come disciplina scientifica, almeno nelle intenzioni di Guido Adler, colui che si ritiene il suo fondatore. Infatti, l'attenzione alla questione della datazione – che Adler sembrava quasi considerare come atto primario e fondante della ricerca³ – nonché l'interesse prevalente per la diacronia, con le sue trasformazioni stilistiche e formali, hanno reso senz'altro imbarazzanti tutte le espressioni musicali che vivono attivamente nel presente sincronico (polifonie viventi), e proprio in tale dimensione temporale irradiano e attraggono le molteplici relazioni (rituali, cerimoniali, funzionali, simboliche, emotive, motorie ecc.) che ne costituiscono il fondamento sociale e culturale⁴.

LE PRIME TRACCE DELL'ITINERARIO DI SCOPERTA

Doppiamente problematiche e scomode, dunque, dovevano apparire all'inizio del secolo certe procedure polifoniche, sia perché non giacciono su codici, manoscritti o volumi a stampa, tranquillamente osservabili a tavolino, sia perché lasciano trapelare con estrema discrezione una possibile loro età, rendendo assai ardua e complessa ogni datazione attendibile. E difatti lo stesso Adler, in un articolo del 1908⁵, pur rilevando che oltre la grande storia musicale europea parevano attestate alcune combinazioni polifoniche, le classificò piuttosto come manifestazioni di *eterofonia*⁶, poiché ne identificava i tratti prevalenti nell'assenza di organizzazione e diversificazione sistematica, in una palese rudimentalità: a suo giudizio, la differenziazione delle parti presenti era attribuibile al caso piuttosto che a

un progetto consapevole, vale a dire a errori della memoria o alla scarsa concentrazione di cantori incapaci di cantare all'unisono.

Alla fine dell'Ottocento e all'inizio del Novecento, dunque, proprio mentre muovevano i primi passi le discipline che indagano sui prodotti e i comportamenti musicali, la consapevolezza diffusa fra gli studiosi limitava la classificazione di polifonia esclusivamente alle forme e generi musicali documentati su fonti scritte, a partire dai secoli centrali del Medioevo europeo. Questa periodizzazione iniziava con un termine *post quem* – i decenni in cui furono redatti alcuni trattati con notazione di brani polifonici – che, estrapolato dalla cornice storica e culturale originaria, fu a lungo inteso, seccamente e semplicemente, come l'atto di nascita delle procedure polifoniche. Si determinò, cioè, un singolare errore di valutazione: le prime testimonianze di una occasionale abitudine notativa, utilizzata in circostanze del tutto eccezionali, vennero interpretate come l'avvento di una modalità sonora nuova, non sperimentata precedentemente, pur in assenza di cenni espliciti a tale innovazione nelle fonti stesse. In fin dei conti, poiché non si riusciva a intuire la presenza di combinazioni complesse e organizzate prive di un supporto scritto, una primitiva forma di riproduzione simbolica (la notazione musicale dei secoli IX, X e XI) venne confusa e identificata con le stesse espressioni musicali che doveva rappresentare.

Questa incongrua sovrapposizione fra invenzione di un sistema di segni e ideazione di una procedura espressiva è stata per decenni elemento centrale nella competenza comune della storia musicale⁷. A questo proposito è interessante richiamare una riflessione di André Schaeffner, grande studioso francese, la cui acutezza e lungimiranza interpretativa ci saranno ancora da guida in questa sede:

La nascita della polifonia [...] aveva costituito un avvenimento unico, che, non localizzato con precisione, aveva avuto luogo verso il IX secolo d. C., in qualche parte ad occidente della nostra piccola Europa, fra la Francia e l'Inghilterra, o fra Scozia e Scandinavia. Tale polifonia aveva preso corpo negli usi del canto liturgico; vi era pervenuta abbastanza tardivamente per beneficiare quasi immediatamente dei progressi della notazione musicale. Dei dubbi venivano espressi riguardo all'esistenza di una polifonia durante l'antichità greco-romana; tutt'al più il cauto termine di *eterofonia* concedeva alle musiche altre alcuni rudimenti di polifonia. Ma era chiaro che i paesi che praticavano il canto gregoriano erano i soli ad averli superati.

Non abbiamo voluto con ciò formulare un quadro caricaturale. Ma è

vero che ancora una volta scadiamo in una forma di provincialismo europeo o confessionale⁸.

Schaeffner annotava queste considerazioni all'inizio degli anni trenta, quando ancora l'orientamento prevalente era appunto dettato dai pregiudizi indicati⁹ (provincialismo europeo e confessionale).

Che le cose non fossero andate così, tuttavia erano ancora in pochi a pensarlo. Conseguentemente, il percorso critico necessario ad acquisire tale consapevolezza è stato piuttosto lungo. Nel tempo, tale itinerario ha attraversato diverse fasi e acquisito nuovi obiettivi e metodi di indagine, che possono essere così descritti:

a. rilevazione di repertori ed espressioni polifoniche di tradizione orale nelle culture eurofolkloriche o extraeuropee, esterni alla storia culturale eurocolta;

b. individuazione, nei repertori suddetti, di procedimenti polifonici non casuali e occasionali, bensì organizzati e sistematici;

c. valutazione della stabilità formale-stilistica, e della complessità dei procedimenti espressivi non come conseguenze necessarie ed esclusive del progetto compositivo e della notazione scritta, bensì come esiti di procedure selettive che appartengono alla cultura, nelle sue modalità comunicative più generali;

d. adozione di criteri flessibili per interpretare la prospettiva diacronica, e realizzazione di operazioni comparative che consentano di individuare eventuali aree di contatto e influenze fra repertori orali documentati nel presente e repertori del passato attestati nelle fonti scritte;

e. identificazione, nei repertori di tradizione orale, di procedimenti operativi e modalità performative che possano condurre a una valutazione più ampia ed efficace dei documenti del passato, così come proposti dai codici e descritti nei trattati.

Fra i primi a nutrire dubbi davanti a un disegno interpretativo rigido e riduttivo si pone un pioniere della musicologia eurorientale, il bulgaro Vasil Stoïn¹⁰: indagando sulle polifonie a due parti così largamente diffuse in diverse regioni bulgare (Pirin, Rodopi occidentali e nordoccidentali, area di Sofia), all'inizio degli anni venti avanzò l'ipotesi che la *diafonia* stessa (vale a dire, appunto, una combinazione polifonica a due parti, simile alle prime attestazioni scritte dell'Europa medievale) avesse avuto la sua origine in Bulgaria, ben lontano, quindi, dalla culla medievale franco-anglosassone (Stoïn 1925).

Nella stessa prospettiva interpretativa¹¹ si orientano le prime indagini condotte da un altro grande studioso delle culture musicali eurorientali e asiatiche, Viktor Michajlovič Beliaev. Praticamente negli stessi anni aveva cominciato a occuparsi della polifonia tradizionale russa¹² e della musica georgiana (Beliaev 1929 e 1930). Poco tempo dopo pubblicò un articolo su «The Musical Quarterly», dedicato ancora alla musica tradizionale della Georgia: la trattazione, piuttosto ampia ma alquanto generica, conteneva alcune riflessioni sulla polifonia georgiana che suscitarono una certa risonanza internazionale – e forse proprio per l'ampia circolazione e diffusione che la rivista ospite consentiva. In buona sostanza Beliaev sosteneva che la polifonia, più che un'invenzione originale dell'Europa, fosse, in verità, un'esperienza assai più remota di quanto gli studiosi fino ad allora avevano erroneamente pensato, e che – allora questa affermazione dovette apparire quasi come una provocazione intellettuale – la stessa Europa medievale, piuttosto che inventarla *ex novo*, la adottò quasi bell'e fatta, con procedimenti e modalità già definiti altrove. E prevedeva, inoltre, che un'eventuale indagine più completa sulla polifonia della Georgia (che lo stesso Beliaev intuiva come risalente, indefinitamente, a tempi antichi) avrebbe probabilmente rivelato alcuni procedimenti simili a quelli entrati (con diverse denominazioni: *organum*, *diafonia*, *discanto*, *falsi bordoni*) nella polifonia dell'Europa medievale e rinascimentale (Beliaev 1933). Pochi anni dopo, questa breve riflessione di Beliaev indusse il musicologo medievalista Gustave Reese a impostare una considerevole correzione di rotta rispetto alle posizioni precedenti: nel suo primo libro di ampio respiro – allora Reese era appena quarantenne e questo suo volume era destinato a grande successo e numerose riedizioni – lo studioso americano accolse almeno una possibile convergenza di tradizioni culturali diverse, che tuttavia salvasse ancora un'origine locale della polifonia medievale, tutelando una comune identità europea, autoctona e non influenzata da espressioni musicali provenienti da aree marginali, esterne o lontane:

Molti studiosi della musica comparata saranno certo d'accordo, almeno in parte con la conclusione del Beliaev. Ma mentre uno studio degli sviluppi musicali fuori d'Europa dà fede alla teoria secondo la quale «la cosiddetta polifonia europea prese sviluppo dalla polifonia popolare tradizionale», non ne segue che l'Europa abbia «adottato» la polifonia «dal di fuori, in forma già stabilita altrove». La musica può aver

preso sviluppo spontaneamente fra gli stessi europei, così come fra altri popoli³³.

Chi invece, già allora, aveva esteso lo sguardo al di fuori e lontano dai confini del continente europeo, era la generazione di studiosi afferenti alla cosiddetta Scuola di Berlino³⁴, nel comune orientamento comparativistico ed evolucionistico. Fra questi, Marius Schneider dedicò un interesse notevole proprio alle polifonie, avviando a metà degli anni trenta una lunga indagine³⁵ che si concluderà alla fine degli anni sessanta (1969; 1^a edizione 1934). Particolarmente attento soprattutto alle espressioni musicali extraeuropee, come d'abitudine negli studi comparativistici di questo periodo, Schneider introdusse un motivo nuovo nell'indagine, vale a dire l'individuazione delle motivazioni simboliche e delle origini stesse della prassi polifonica. Nelle forme vocali dei cosiddetti *Naturvölker* (popoli di natura), la ripetizione e variazione simultanea di strutture primariamente monodiche da parte di numerosi cantori avrebbe condotto a un successivo consolidamento di relazioni verticali e alla definizione di rapporti gerarchici fra le parti vocali, in una cornice di netta indifferenza rispetto a eventuali combinazioni polifoniche prodotte da strumenti. Nell'interpretazione di Schneider, cioè, la polifonia vocale (da lui definita con una espressione che si può rendere con *polivocalità*) si determina attraverso la progressiva stabilizzazione di variazioni occasionali, e rivela matrici autonome dalla polifonia strumentale, anzi la precede sul piano storico e culturale.

Dopo l'interpretazione di Schneider – che ebbe una certa diffusione negli anni trenta e quaranta³⁶ – Curt Sachs, già suo collega berlinese, avviando timidamente una riflessione che avrebbe ripreso più tardi con maggiore ampiezza e autorevolezza, nonché con una connotazione più relativista, da una parte sembrò voler ereditare l'antica definizione adleriana di eterofonia – applicata alla variazione simultanea e casuale di una identica idea melodica in un'esecuzione di gruppo – e dall'altra abbozzò una prima e incerta classificazione di procedimenti, soprattutto combinazioni parallele e con bordone (Sachs 1981, pp. 37-40; edizione originale 1943), nonché una fra le prime riflessioni concernenti la combinazione di parti rilevabile nelle orchestre dell'Asia estremorientale (ivi, pp. 141-144).

Le interpretazioni proposte finora, tutte comprese nei decenni

precedenti il secondo conflitto mondiale, rivelano alcune prospettive e tratti comuni:

- a. il punto di riferimento costante è sempre la polifonia eurocolta, sia in termini comparativi, che di valutazione storico-culturale;
- b. lo studio delle polifonie eurofolkloriche o extraeuropee conduce inevitabilmente a costruire, e fonda, un *philum* evolutivo il cui apice è il contrappunto del Medioevo e Rinascimento europei;
- c. l'indagine sulle polifonie di tradizione orale appare molto frammentaria, intorno a piccoli repertori, oppure su campioni assai poco rappresentativi;
- d. l'individuazione, descrizione e interpretazione dei procedimenti polifonici risulta assai modesta, se non del tutto assente;
- e. la ricerca presenta le caratteristiche di un'esperienza solitaria, con una circolazione ristretta degli esiti stessi delle indagini prodotte.

Tuttavia, comincia a delinearsi una certa apertura di orizzonte, oltre i pregiudizi e l'indifferenza evidenziati all'inizio del nostro itinerario. E proprio a questo dissodamento – da cui, peraltro, si possono già dedurre alcuni orientamenti teorici e prospettive concrete di approfondimento – si deve la notevole espansione della ricerca nei decenni successivi.

L'ITINERARIO DI SCOPERTA RIVELA TRACCE PIÙ NUMEROSE

I primi anni del secondo dopoguerra vedono infatti il radicamento negli Stati Uniti di numerosi studiosi berlinesi, con la maturazione di molti studiosi americani, nonché l'emergere di una nuova generazione di ricercatori europei, eredi dei pionieri citati. Si verifica, inoltre, un fenomeno assai significativo, vale a dire l'avvio di alcune esperienze e occasioni associative internazionali e permanenti – fra queste l'International Folk Music Council (IFMC) e, più tardi, la Society for Ethnomusicology³⁷ – in cui il collegamento e confronto fra gli studiosi diviene, progressivamente, esperienza abituale, determinando una accelerazione e intensificazione della conoscenza, esiti del dibattito e di una acquisizione più rapida e frequente di nuova informazione. Infatti, la riflessione intorno alle polifonie riprende attivamente la sua marcia nel 1951, in occasione del festival e convegno annuale dell'IFMC, tenutosi

nell'allora Repubblica Federativa di Jugoslavia. Fra gli studiosi convenuti, Cvjetko Rihtman, dell'Istituto di studi folklorici di Sarajevo, analizzando le forme polifoniche nella musica popolare di Bosnia e Erzegovina sembra voler ricominciare *da capo*, si potrebbe dire, criticando ancora seccamente l'interpretazione di Guido Adler (a oltre quarant'anni di distanza: evidentemente la sua opinione aveva profondamente offuscato ogni orizzonte di studi). Invece, subito dopo la contestazione di rito, mette rapidamente sul tavolo alcune questioni determinanti:

Fin dalle nostre prime indagini nell'est della Bosnia, abbiamo constatato che: 1. nelle comunità rurali non si canta isolatamente, salvo in alcuni casi [...]; generalmente i contadini preferiscono sempre cantare insieme, ma mai all'unisono; 2. in questi canti collettivi non si riscontra alcuna differenziazione di voci fortuita e incosciente, ma si tratta sempre di forme completamente definite, e determinate dalla tradizione [...]. Le forme esaminate finora si dividono nettamente in due grandi categorie. La prima, in cui la voce più acuta canta la parte principale e la voce più bassa la parte secondaria, e la seconda categoria in cui la voce principale, in maniera intermittente, scende più in basso della seconda. È importante notare che nelle forme della prima categoria il primo cantore può anche cantare da solo [monodicamente], senza pregiudizio per la melodia, ciò che invece è impossibile nelle forme della seconda categoria dove ciò che si ascolta come melodia è in realtà il risultato di due parti¹⁸.

In poche parole¹⁹ viene posta efficacemente – e in maniera risolutiva, in fondo – la questione della sistematicità formale (non occasionalità) delle polifonie di tradizione orale. Inoltre, prendendo spunto da un repertorio circoscritto e omogeneo sul piano culturale – e in seguito a indagini non superficiali, abbandonando perciò le abitudini prebelliche dello studio su campioni ristretti raccolti da operatori diversi da coloro che avevano occasione di esaminarli – si individua nettamente una problematica assai rilevante, evidenziando due condizioni generali nella combinazione di parti diverse:

- a. polifonia come espansione (e ornamentazione) di una struttura monodica preesistente (attestata anche indipendentemente da relazioni con altre linee);
- b. polifonia come espressione unitaria e inscindibile (diafonia, nelle combinazioni vocali esaminate da Rihtman), costruita sulla connessione di ruoli definiti, diversi e inseparabili.

Nella sua riflessione Rihtman rileva ancora altri aspetti estremamente importanti:

Il popolo fa una distinzione assai netta fra i differenti ruoli tenuti da coloro che partecipano a questo tipo di canto [diafonico] e si serve di una denominazione determinata per ciascuno di essi [ruoli]. Evidentemente queste denominazioni si usano poco nella conversazione ordinaria e la maggior parte si riferisce a regioni delimitate [...]. Noi abbiamo contato diciannove termini con cui si designa la funzione del primo cantore e diciotto per il secondo. Esistono inoltre espressioni che indicano i rapporti reciproci fra i cantori²⁰.

Nuovo rilievo assumono, quindi, il lessico e le categorie locali (*emiche*) per indicare i ruoli vocali, con prospettive mai sperimentate precedentemente. Inoltre, attraverso la definizione di quesiti precisi, cui cercare risposte esaminando i repertori, si comincia a delineare un interesse vero per i procedimenti polifonici, cioè i criteri con cui le parti polifoniche si pongono in relazione reciproca – e anche in questo si percepisce una forte spinta innovativa negli orientamenti d'indagine:

Cercheremo di riassumere i principali caratteri di queste forme rispondendo alle domande seguenti:

1. Quando entra la seconda voce?
2. Su quale suono entra la seconda voce?
3. Su quale intervallo termina la seconda voce?
4. Quali sono gli intervalli fra le due voci?
5. Come si comportano le voci, nel senso del loro moto²¹?

La riflessione successiva si orienta rapidamente intorno a queste problematiche, non soltanto per merito di Rihtman, è ovvio, ma sicuramente perché si trattava di attese e interessi che erano ormai nell'aria: attraverso la nuova abitudine al confronto, progressivamente invalsa in quegli anni, queste intuizioni prendono corpo e passano rapidamente nel comune sentire scientifico, consentendo non solo una grande espansione della ricerca, ma anche una attendibile comparazione (e falsificazione) dei risultati.

A un'area vicina, l'Albania meridionale, sono dedicate le indagini di Doris e Erich Stockmann (1963 e 1964), avviate nella seconda metà degli anni cinquanta. I repertori delle diverse comunità albanesi (Toschi, Labi, Çami) rivelano ai due studiosi tedeschi complesse polifonie a più parti che si differenziano alquanto dagli altri repertori balcanici. Le relazioni fra le parti strutturali

dell'impianto polifonico si amplificano, e conseguentemente si espandono i ruoli destinati agli esecutori nell'ambito dei procedimenti tradizionali (solisti diversi, con sostegno e risposta corale costruita su bordoni tenuti o bordoni intermittenti su un solo suono, molteplici criteri di elaborazione dei testi poetici cantati).

Ma è tutta l'area eurorientale ad essere intensamente esplorata fra gli anni cinquanta e sessanta, costantemente sotto gli auspici e nell'attività editoriale dell'IFMC che ospita le relazioni degli studiosi nei convegni annuali, e ne rende conto sulle pagine della sua rivista. Radmila Petrović descrive alcuni stili vocali della Serbia occidentale, caratterizzati anch'essi dal prevalere della combinazione diafonica, nello stesso registro e con frequenti incroci fra le due parti (Petrović 1963). Nikolaj Kaufman – allora fra coloro che continuavano l'opera di Vasil Stoin, e successivamente grande protagonista della musicologia bulgara, nonché assai attivo anche nella programmazione mediatica²² – continua l'indagine sulle diafonie, evidenziando procedimenti multiformi diversamente localizzati:

- a. combinazione con bordone intermittente su un solo suono (regione del Pirin);
- b. andamento parallelo per seconde con cadenza all'unisono (Bulgaria centrale e occidentale);
- c. ampia escursione della seconda voce fra primo-quarto grado della scala e suono dominante (regione di Velingrad, a sud di Sofia);
- d. estesa e sovrachante ornamentazione della seconda voce, che anticipa (sulla prima voce) la cadenza all'unisono; assenza di ornamentazione nella prima voce, che enfatizza il profilo della melodia (regione di Ikhtiman, a sud-est di Sofia).

Peraltro, per indicare la polifonia, nel testo di Kaufman (1963) compare la denominazione *part-singing*, piuttosto che *polyphony*, probabile testimonianza precoce di una sorta di disagio terminologico²³ che, come si vedrà in seguito, soprattutto durante gli anni settanta e ottanta coinvolgerà numerosi studiosi, particolarmente attivi nella ricerca di denominazioni più « neutre » e non connotate in senso culturale.

Diversamente dall'esperienza prebellica, nella riflessione di questi studiosi prevale l'obiettivo di rilevare, descrivere e analizzare le polifonie di tradizione orale, così come appaiono nella vita musicale delle comunità tradizionali (polifonie viventi). Cresce, quindi,

l'attenzione per i procedimenti e le categorie di classificazione locali, mentre diminuisce nettamente l'intento comparativo nei confronti delle polifonie europee medievali. L'aspirazione evidente è far emergere alla luce del giorno e dare dignità culturale a repertori e tecniche che fino ad allora erano stati praticamente ignorati o considerati come espressioni bizzarre e disadorne. È inoltre significativo che molte delle indagini prodotte riguardino paesi dell'area balcanica e dell'Europa Orientale: da una parte ciò può essere inteso come esito della politica culturale dei nuovi regimi socialisti insediatisi in tale area, particolarmente sensibili all'emergere delle espressioni folkloriche in un contesto estetico nazional-popolare²⁴; dall'altra, invece, la maggiore consistenza della documentazione può essere intesa come la conseguenza ovvia della persistenza di numerose forme espressive tradizionali, contrariamente a quanto accade nell'Europa occidentale dove, proprio nello stesso periodo si assiste a trasformazioni straordinarie che comportano un rapido e accentuato declino delle stesse espressioni culturali. Infine, in clima di guerra fredda, è possibile che l'IFMC, sostenuto dall'Unesco, abbia intenzionalmente stimolato la collaborazione e conoscenza reciproca fra studiosi appartenenti a campi ideologici e sociali opposti, valorizzando le esperienze di ricerca condotte nell'Europa dell'Est.

TRACCE DI HOCHETUS IN AFRICA OCCIDENTALE

Nello stesso contesto (convegni e rivista dell'IFMC), il musicologo africano Kwabena Nketia presenta alcune combinazioni polifoniche del Ghana, classificandole, fra i primi, come forme di *hocket-technique* (tecnica di *hocketus*). Avvalendosi, pertanto, di una categoria tassonomica che appartiene alla teoria medievale europea, così si esprime:

Adottando il termine *hocket* per descrivere gli esempi proposti, sono stato guidato soprattutto da una sorta di *somiglianza* fra questa procedura della musica africana e una pratica della musica europea medievale cui il termine è riferito. Ciò non implica che ci sia alcuna connessione storica diretta fra loro. Inoltre, è rilevabile una differenza nell'atteggiamento verso l'*hocket* e nella sua applicazione fra le due diverse tradizioni di *hocket* [ghanese e medievale europea]²⁵.

Dopo avere ricordato come nella musica europea medievale l'*hocket* fosse soprattutto un espediente²⁶, così descrive la tipologia di *hocket* praticato in Africa:

Nella pratica musicale africana, l'*hocket* non è un mero espediente ma una tecnica per costruire strutture lineari singole o parallele in diversi tipi di modelli interconnessi. Gli *hockets* non sono quindi un arbitrario espediente artistico; essi sono funzionali, nel senso che derivano da considerazioni melodiche e polifoniche [...]. Deve essere inoltre ricordato che la musica costruita sulla base dell'*hocket* agisce all'interno di situazioni sociali, e che il senso dell'occasione dell'esecuzione, i ruoli dei partecipanti, così come le attività dell'occasione (inclusa la danza), costituiscono parte del suo significato²⁷.

Queste citazioni da Nketia sollecitano due puntualizzazioni significative, che aprono importanti prospettive nell'itinerario che stiamo descrivendo:

a. la polifonia è espressione di relazioni e comportamenti sociali, che appartengono al suo stesso assetto profondo, e ne costituiscono il senso culturale;

b. una categoria tassonomica assai connotata sul piano storico e culturale (ad esempio: *hochetus*) può essere utilizzata per definire procedimenti rilevati in contesti completamente diversi; ciò, inevitabilmente, comporta diverse condizioni e operazioni: dapprima l'identificazione dei criteri combinatori nella procedura originaria (*hochetus* nella polifonia europea medievale); quindi l'individuazione di procedimenti analoghi in espressioni polifoniche diverse e lontane da quella originaria; infine, l'abbandono di qualsiasi riferimento ai tratti storico-culturali appartenenti alla denominazione adottata; si tratta di un processo che può essere definito come decontestualizzazione culturale e rifondazione tassonomica di categorie storiche.

Quest'ultimo aspetto è assai rilevante perché costituisce uno dei criteri prevalenti delle tassonomie tentate intorno alla polifonia; a questo è necessario affiancarne un altro, anch'esso determinante ma di segno opposto: l'invenzione *ex novo* di categorie non sperimentate precedentemente, dal carattere tassonomico diretto e ad ampia valenza rappresentativa, un processo che può essere descritto come ideazione e funzionalizzazione tassonomica di categorie neutre. Due prospettive diverse, quindi, entrambe perseguite largamente, e spesso contemporaneamente. Lo stesso Nketia, peraltro, in un saggio di poco successivo descrive la combinazione di

parti come *multi-part organization*, affiancando questa stessa categoria a *polyphony*, rivelando come questo bilanciamento tassonomico possa appartenere a un'unica personalità e afferire a repertori e tecniche non così lontani²⁸.

ALCUNI RILIEVI SULLA POLIFONIA EUROPEA:
POLIFONIA STRUMENTALE E POLIFONIA VOCALE,
AREE DI DIFFUSIONE, RUOLI PERFORMATIVI

Una prima puntualizzazione sullo stato delle ricerche concernenti la polifonia tradizionale europea viene tentato da Ernst Emsheimer, che, a metà degli anni sessanta si trova a dover constatare come le fonti e gli studi siano ancora non molto numerosi e adeguati, soprattutto per la comprensione delle regole che presiedono alla polifonia. Tuttavia, entrando nel merito della classificazione di forme e procedimenti, dopo aver stigmatizzato l'ambiguità dei limiti rilevabili fra monofonico e polifonico, sottolinea la necessità di distinguere fra polifonia strumentale e polifonia vocale, determinate da norme completamente diverse, essendo la polifonia strumentale inevitabilmente subordinata alla conformazione degli strumenti utilizzati (dalle possibilità acustiche e tecniche offerte all'esecutore).

A tal proposito, quest'ultima valutazione di Emsheimer fornisce lo spunto per una ulteriore riflessione. Effettivamente polifonia strumentale e vocale sembrano essere ordinate secondo criteri distinti: la prima infatti (polifonia strumentale) rivela il profilo di una vera e propria *ars* performativa, le cui competenze sono spesso di pertinenza esclusiva degli strumentisti; questi ultimi, peraltro, in contesti culturali anche assai lontani, tendono a mantenere gelosamente conservato, come patrimonio proprio, il sapere musicale acquisito, lasciandolo filtrare con estrema parsimonia nelle più diverse occasioni didattiche.

Ciò appare assai evidente nei repertori affidati a strumenti polivoci e policalami, capaci, cioè, di produrre polifonia attraverso l'azione di un solo esecutore su un solo strumento. In questi repertori, infatti, il gruppo sociale o comunitario di riferimento «affida» a uno strumentista specializzato (o a un complesso di strumentisti) l'esecuzione di musiche determinate, cui i destinatari

partecipano con modalità nettamente distinte da quelle messe in campo dallo strumentista: si consideri la diversa disposizione motoria ed emozionale, e la dislocazione spaziale separata che i danzatori assumono rispetto agli strumentisti che ne accompagnano e determinano il movimento, suonando, ad esempio, aerofoni policalami (tipi diversi di cornamusa, *launeddas*, e così via). Si osserva, quindi, come in molti repertori polifonici strumentali il gruppo sociale di riferimento «trasferisca» a un esecutore «specialista», sia le competenze musicali che i processi operativi, consentendo ampie possibilità di scelta ed elaborazione individuali (nell'improvvisazione, nella trasmissione del sapere, nei modi di conduzione del ballo, nei modelli di vita ecc.) agli strumentisti destinatari di tale delega.

Viceversa, nella polifonia vocale, i saperi e i modi performativi mostrano una maggiore penetrazione e diffusione sociale, al punto tale che – come si è già visto e si noterà ulteriormente in seguito – il gruppo vocale può essere inteso come una proiezione simbolica e sonora del gruppo sociale più ampio da cui l'insieme dei cantori è espresso: in tale assetto i contorni di una specializzazione vocale possono dilatarsi fino a confondersi con le modalità stesse del vivere sociale. I tratti di una *ars* polifonica delle voci – similmente a quanto accade nelle musiche strumentali – si possono rilevare invece nei repertori eseguiti da cantori appartenenti ad associazioni religiose o professionali: saperi e modi performativi appaiono ancora quale patrimonio esclusivo di un insieme assai ridotto di esecutori, rispetto al più ampio contesto sociale. La competenza specialistica, tuttavia, è effetto della appartenenza al gruppo selezionato (confraternita, società di artigiani o lavoratori diversi), e, nello stesso tempo, l'adesione a un raggruppamento speciale è indice di una volontà, nonché di uno *status*, di separazione e differenziazione profonde rispetto all'universo sociale di appartenenza: la rappresentanza sonora di tale differenza è l'élite dei *maestri delle voci*²⁹.

Continuando a seguire le argomentazioni di Emsheimer, si può rilevare come negli esempi di melodia accompagnata³⁰ da strumenti, o in certe esecuzioni con strumento solo, la combinazione di parti, a giudizio dello stesso studioso, serve per lo più a migliorare l'interpretazione o sottolineare gli accenti: per definire queste procedure pertanto suggerisce di evitare la denominazione «polifonia», sostituendola ancora con una nuova categoria, deno-

minata *chord-technique* (che ponga in maggior evidenza, quindi, la verticalità accordale delle combinazioni di tipo armonico). Tuttavia, tentando una definizione generale, Emsheimer propone: «Il concetto generale di polifonia è il flusso simultaneo di due o più voci caratterizzate da maggiore o minore individualità»³¹.

La sua accezione del campo di espressioni appartenente alla polifonia, benché piuttosto secca e generica, è il riflesso di una concezione alquanto restrittiva, e coincide con una considerazione della stessa polifonia non come comportamento musicale largamente rilevabile, ma piuttosto come pratica riservata ad alcune aree isolate, identificate come territori privilegiati di diffusione, e indicati come segue (Emsheimer 1964, p. 44): 1. Caucaso; 2. Russia; 3. area del Baltico orientale; 4. regione dei Carpazi; 5. Jugoslavia e Bulgaria; 6. Albania meridionale ed Epiro settentrionale greco, compresi aromani e bulgari della città di Kostur; 7. regione delle Alpi; 8. Italia; 9. Portogallo; 10. Islanda.

Pur non potendo considerare tale lista come completa e totalmente attendibile, tuttavia va apprezzato il tentativo di identificare una certa tendenza alla costruzione di forme polifoniche peculiari e connotanti, rilevabile in alcune aree di più spiccata specializzazione. Emsheimer, inoltre, esaminando la molteplicità delle tecniche polifoniche proprie dell'area baltica, rileva un percorso esecutivo singolare: «[...] un cantore leader introduce il brano con una breve frase melodica; il coro la rileva e continua; e simultaneamente con il coro un solista entra cantando una melodia che risulta più acuta di quella cantata dal coro»³².

E ancora, analizzando un genere polifonico della Lituania denominato *sutartines*, osserva:

La maggioranza di *sutartines* sono cantate da tre donne come un canone stretto, senza, tuttavia, che emerga una reale combinazione a tre parti [...]. Lo schema è il seguente: quando la prima cantante ha finito la sua *verse-line* e comincia a cantare la *refrain-line*, la seconda cantante comincia a cantare la *verse-line*, ed entrambe cantano insieme [cioè: la prima canta la *refrain-line*, la seconda canta la *verse-line*]. Non appena la seconda cantante ha finito la sua *verse-line* e comincia la *refrain-line*, la terza cantante attacca la *verse-line*, mentre la prima tace. In questo modo si realizza un canone a due voci, benché ad esso prendano parte tre cantanti³³.

Questa rilevazione conduce a un campo di classificazione nuovo. Infatti, grazie alla identificazione di repertori e forme in cui,

pur manifestandosi simultaneamente soltanto due parti distinte, appaiono tuttavia coinvolte tre voci diverse, si introduce una distinzione assai interessante:

a. da un lato si possono porre le *parti polifoniche*, vale a dire le linee strutturali presenti nella simultaneità dell'evento sonoro;

b. dall'altro, invece, si individuano i *ruoli performativi*, che invece si possono intendere come i comportamenti musicali previsti per gli esecutori partecipanti all'evento stesso.

Il che, come già indicato e convalidato da moltissime ricerche recenti, conferma una concezione della polifonia – in particolare nei repertori appartenenti alle cosiddette polifonie viventi – non come mera sovrapposizione di linee melodiche, ma altresì, se non soprattutto, come dinamica di ruoli e comportamenti.

POLYPHONY AND MULTI-PART TECHNIQUE IN FOLK AND ART MUSIC

La riflessione si intensifica, soprattutto nell'ambito delle iniziative promosse dall'IFMC. Nel 1964 una sezione del «Journal of IFMC» è dedicata a *Polyphony in Folk and Art Music*. Nel 1966 ancora Cvjetko Rihtman presenta i risultati dell'ampliamento della sua ricerca all'intera Jugoslavia, mentre Robert Mok propone una valutazione degli effetti e aspetti eterofonici nella musica cinese, in cui emerge un motivo critico rilevante (la preferenza per la categoria «eterofonia») che anticipa alcune problematiche concernenti la valutazione e classificazione dei procedimenti combinatori dell'Estremo Oriente. Nel 1967, ancora ampio spazio viene riservato a studi raggruppati sotto la denominazione *Multi-part Technique in Folk Music and Dance* in cui compaiono, soprattutto, numerosi riferimenti alla polifonia vocale e strumentale del continente africano (Nketia, England, Euba, Mensah, Rycroft 1967) che segnano una forte espansione dell'orizzonte interpretativo, oltre le regioni europee. Per quanto concerne le categorie tassonomiche generali, la preferenza per la denominazione *multi-part technique* denuncia una diffidenza crescente nei confronti del termine «polifonia», cui si comincia ad attribuire una valenza rappresentativa più circoscritta; inoltre, implica un orientamento emergente favorevole a uno spostamento di asse verso una denominazione che sia: 1. più

neutra (non connotata storicamente); 2. meramente descrittiva; 3. generale (tale da rappresentare procedimenti e forme le più diverse). Questa tendenza, come si vedrà in seguito, subirà una accelerazione negli anni settanta e ottanta. È altresì rilevante come la stessa categoria *multi-part technique* venga estesa alla danza, a indicare ancora l'attenzione crescente per la individuazione della molteplicità di ruoli performativi oltre il contesto esclusivamente sonoro.

CURT SACHS: POLIFONIA-ETEROFONIA, RELATIVISMO-AMBIGUITÀ

Le interpretazioni proposte nei circa venti anni che seguono il secondo conflitto mondiale sono caratterizzate soprattutto dall'indagine intorno a repertori circoscritti, con l'abbandono dell'orientamento deduttivo tipico dei musicologi appartenenti alla tradizione berlinese. Ma uno degli studiosi più rappresentativi di quell'esperienza, Curt Sachs, nel suo ultimo libro³⁴, apparso nel 1962, rettificando alcuni vecchi pregiudizi evolucionisti, ci offre una efficace puntualizzazione dei problemi e questioni. Rilevando come – contrariamente a certe concezioni erronee che considerano la polifonia il vertice dell'invenzione musicale e il risultato conclusivo di un lungo processo di maturazione e crescita culturale – «la monofonia dei tempi moderni si ritrova qua e là nel mondo primitivo e orientale come stadio finale di quella che un tempo era la polifonia», ricorda altresì che «durante il XVII e XVIII secolo, i musicisti europei abbandonarono per ben due volte lo *stile antico* polifonico per lo *stile moderno* monodico» (Sachs 1979, p. 192; edizione originale 1962).

Lo stesso Sachs, riprendendo le prospettive comparative e generalizzanti proprie della sua formazione, ci lascia, fra i primi, una griglia generale di procedimenti polifonici con ampi riscontri etnografici. L'attenzione si sofferma dapprima sulle varie forme di *parallelismo* (per seconde, terze, quarte, quinte) rilevabili in numerose culture di interesse etnologico dall'Africa all'Oceania. Segue poi la descrizione dei *bordoni* e *sostenuti* sia strumentali che vocali, delle forme di *alternanza* e *canone*, e, infine, si propone un'ulteriore definizione dell'eterofonia, che, riecheggiando opinioni adleriane, appare piuttosto problematica: «[...] l'eterofonia è

ogni tipo di esecuzione di parti che sia lasciato alla tradizione e all'improvvisazione: *contrappunto alla mente*, di contro a *res facta*» (ivi, p. 206). Ne sembrerebbe derivare l'esclusione dal campo della polifonia di numerose espressioni dell'oralità, con esiti contraddittori – in un capitolo apertamente dedicato, invece, alle forme della polifonia – soprattutto considerando che tale definizione è compresa nel volume che è ritenuto la riformulazione teorica generale di tutta la smisurata mole di conoscenze (repertori, tecniche, documenti, letteratura scientifica e così via) reperite in decenni di ricerche dal grande studioso tedesco, a buon diritto considerato uno dei fondatori dell'etnomusicologia.

LA GRIGLIA DI ALAN LOMAX

Profondamente diverso appare l'orientamento di un altro grande studioso, anch'egli interessato a operazioni di sintesi generalizzante, l'americano Alan Lomax. L'attenzione per le forme di polifonia emerge nel suo grande sistema cantometrico (Lomax 1968), basato soprattutto sulla valutazione degli aspetti funzionali e delle proiezioni sociali concernenti le musiche tradizionali, in un enorme impegno che coniuga etnologia e musicologia, nella convinzione «che esista una corrispondenza biunivoca fra determinati tratti stilistici del canto [...] e tipo di società [...], per cui è possibile inferire i tratti musicali da quelli culturali e viceversa» (Giannattasio 1992, p. 58). Nella valutazione della polifonia ogni espressione rilevata può essere considerata con particolare attenzione ai rapporti fra i vocalisti, fra questi e il pubblico eventualmente presente, fra vocalisti e strumentisti presenti, ai registri, alle forme di emissione della voce, ai gradi di rubato, glissato, tremolo e così via. Per quanto concerne i procedimenti polifonici, anche Lomax tenta una definizione, restrittiva, di eterofonia: vi comprende combinazioni in cui ogni parte presente dimostra di seguire la medesima linea melodica in maniera diversa, con percorsi di variazione simultanea. Inoltre, Lomax definisce, a sua volta, una griglia di procedimenti, preceduta da una definizione generale di polifonia – «uso di intervalli diversi dall'unisono o dall'ottava prodotti simultaneamente» (Lomax 1968, p. 65) – e dalle considerazioni seguenti:

Una combinazione di due parti è considerata polifonia, al pari di armonie di grande complessità. In ogni caso, la polifonia può essere codificata soltanto se una delle seguenti condizioni sia percepibile: 1. la combinazione di intervalli diversi [*chords*] è ascoltata in maniera adeguata, per cui appare ovvio che una forma di *part singing* sia in atto; 2. la combinazione di intervalli diversi [*chords*] è invece infrequente, per cui la polifonia è codificata soltanto se la presenza di intervalli diversi [*chords*] ricorre in maniera consistente; 3. nei casi intermedi la durata dei momenti di combinazione è rilevante – se tendono a durare tanto a lungo quanto le note importanti della melodia, ci si trova davanti a una netta polifonia; se sono invece assai brevi, si tratta probabilmente di eterofonia³⁵.

I procedimenti polifonici codificati, rappresentativi dei criteri di combinazione di parti più diffusi, sono descritti nella *Line 22. Polyphonic Type* del suo cantometrico (ivi, pp. 65 sgg.):

No polyphony.

Drone polyphony [polifonia con bordone]. Una o più parti sono tenute o ripetute mentre la melodia segue il suo corso. La parte (o le parti) di bordone non devono necessariamente restare sempre sullo stesso livello. L'altezza del bordone può spostarsi, mentre un'altra parte si muove liberamente intorno ad esso. Non classificare come bordone [le musiche] in cui l'effetto di bordone è soltanto transitorio.

Isolated chords [sovrapposizioni isolate]. La sovrapposizione di suoni diversi si realizza in un contesto che è prevalentemente unisono. Due differenti sovrapposizioni [*chords*] raramente si succedono l'una all'altra. In alcuni casi ci può essere anche una sola sovrapposizione in ogni sezione. Se tale sovrapposizione tende a manifestarsi nello stesso punto in ogni ripetizione, il brano può essere classificato come un esempio di sovrapposizioni isolate [*isolated chords*]. In caso contrario, il brano non può essere considerato polifonico.

Parallel chords [combinazioni parallele]. Due o più parti che si muovono parallelamente a un'altra, a intervalli diversi dall'ottava e dall'unisono. La distanza fra gli intervalli non deve essere mantenuta esattamente allo stesso intervallo.

Harmony [armonia]. Prevale il moto contrario. Alcune parti scendono mentre altre salgono. Questo può accadere anche in un generale contesto di movimento parallelo. La classificazione di un brano come armonia [*harmony*] dipende dall'ammontare di movimento contrario rilevabile in esso.

Counterpoint [contrappunto]. Due o più parti che siano ritmicamente e melodicamente indipendenti. In tutti gli altri casi, a esclusione della polifonia con bordone, le parti si muovono ritmicamente insieme. Nel contrappunto, diversamente dalla polifonia con bordone, le parti sono melodicamente attive. La classificazione di contrappunto si ha quando almeno due parti sono ritmicamente attive e contrastanti³⁶.

Dopo aver esposto questa griglia generale di procedimenti distinti e isolati, Lomax aggiunge una puntualizzazione assai significativa sul piano dei criteri di classificazione: «Talvolta due tipi di polifonia si manifestano nello stesso tempo. Sovrapposizioni isolate o movimento parallelo possono manifestarsi insieme con la polifonia su bordone» (ivi, p. 65). Se ne deduce, pertanto, che i procedimenti codificati sono intesi soprattutto come termini di astrazione classificatoria: nella realtà delle culture musicali, spesso si trovano invece combinati insieme in uno stesso brano musicale, piuttosto che apparire isolatamente. La griglia di Lomax rivela un significativo tasso di empirismo, come si può rilevare, e lascia ampia libertà di valutazione e scelta (fra minimo e massimo di occorrenze corrispondenti ai tratti considerati rappresentativi dei tipi polifonici) a coloro che si trovino nella condizione di dover codificare documenti sonori che possono apparire assai differenti. L'assenza di sottocampi, o categorie subordinate, che articolino i tipi generali è forse conseguenza della necessità di considerare quantità assai consistenti di documenti (condizione irrinunciabile del sistema cantometrico), tale, per esempio, da rendere difficoltose valutazioni di dettaglio. Tuttavia la griglia proposta disegna un campo di possibilità combinatorie piuttosto complesso e adeguatamente funzionale in senso transculturale (cioè libero da condizionamenti eurocentrici), nonostante l'uso di categorie fortemente connotate, come «contrappunto», «armonia», ad esempio, pur utilizzate in un'accezione non restrittiva e con filtro a maglie larghe.

NOMINA SUNT CONSEQUENTIA RERUM

Simile adattabilità, tuttavia, non si riscontra affatto nella riflessione di numerosi altri studiosi, in conseguenza di un atteggiamento generale. Infatti, l'intensa investigazione condotta in quasi tutti i continenti durante i decenni cinquanta e sessanta ha rivelato comportamenti, generi e forme assai numerosi ed effettivamente molto disparati. Nel momento in cui all'interesse di documentazione urgente per repertori etnici in grave rischio di declino o abbandono, si sostituisce progressivamente, durante gli anni settanta e ottanta, una nuova attenzione per le prospettive della comparazione, nonché per l'individuazione – pur nella grande diversità delle

occorrenze espressive – dei tratti comuni alle culture musicali, emerge la necessità inderogabile di individuare categorie tassonomiche che riescano a rappresentare adeguatamente tale variabilità, qualificando tuttavia i tratti di stabilità e le ricorrenze più generali. È questo obiettivo, quindi, che rende difficoltoso l'uso di categorie e denominazioni usate precedentemente con più larga «disinvoltura» e che spinge a cercarne di nuove. Del resto, finora sono state già citate alcune proposte tendenti, per esempio, ad accantonare o restringere la portata rappresentativa del termine «polifonia», e a introdurre termini che abbiano portata tassonomica generale (tali da qualificare tutte le combinazioni di parti rilevabili) o parziale (tali da rappresentare soltanto combinazioni specifiche e connotate). Se ne ricordano brevemente le più frequenti: *part-singing*, *multi-part technique*, *multi-part music*, *chord-technique*. Alcune di tali denominazioni innovative compaiono soltanto nei saggi di uno studioso, oppure si manifestano come proposte prive di seguito effettivo; in alcuni casi sembrano essere utilizzate con significati differenti da studiosi diversi, oppure, ancora, possono comparire in uno stesso testo insieme con «polifonia», in un quadro tassonomico che appare ancora assai mobile e non pienamente maturo: ne derivano imbarazzi e incertezze per gli stessi lettori, e qualche confusione che non facilita le tassonomie generali, forse anche a causa di una certa timidezza teorica a porre con la dovuta energia proposte profondamente innovative nel dibattito della comunità di studiosi.

Gli orientamenti tassonomici prevalenti, tuttavia, mostrano di preferire una prospettiva netta, che consiste nel selezionare (cercando nel lessico disponibile o con ideazione *ex novo*) categorie «neutre» (perché, ovviamente, non associate ad alcun riferimento storico-culturale specifico) e meramente descrittive (tali da non implicare giudizi di valore, ma adeguate semplicemente a rappresentare una situazione combinatoria).

Fra le prime proposte in tale direzione, si può riportare il suggerimento di William Malm che, in un breve contributo indirizzato alla rivista «Ethnomusicology», così descrive le sue perplessità, comuni, peraltro, a numerosi altri studiosi:

Per esempio molti di noi trovano più utile il termine *monophony* per indicare linee musicali singole (solistiche o corali). Il termine *polyphony* per indicare musiche multiparti è altrettanto utilizzabile benché esso conservi alcune implicazioni culturali a causa del suo uso nei corsi di

Storia della musica occidentale in un contesto piuttosto angusto ed etnocentrico. Per motivi di comunicazione si accetta il termine polifonia nel significato di musica multiparti³⁷.

Tuttavia, considerando più precisamente l'indipendenza ritmica e la netta separazione delle parti come tratto connotante la polifonia (perciò contrapposta alla omofonia, in cui le parti presenti si muovono con lo stesso andamento ritmico), analogamente a quanto si ritiene accada nel contrappunto (termini che, quindi, finiscono per equivalere), Malm considera come la ricerca di un termine non etnocentrico finisca con il perdersi in una sorta di circolo vizioso senza uscita, se non attraverso la coniazione di un termine assolutamente nuovo, che, a suo giudizio, può derivare da una combinazione linguistica di origine greco-latina: considerando il prefisso *dis* come un chiaro indicatore di separazione (in riferimento alla indipendenza ritmica delle parti), e accoppiandolo a *phony*, suggerisce perciò l'adozione della denominazione *disphony*. Quest'ultimo termine, del tutto originale e mai sperimentato prima, nella prospettiva tassonomica ideata da Malm assumerebbe peraltro una valenza classificatoria specifica, prendendo il posto della categoria «contrappunto», laddove «polifonia» parrebbe conservare una rappresentatività più generale: «[...] si può parlare di polifonia in termini di omofonia, eterofonia, e disfonia: quest'ultima categoria sta per musica in cui le differenti parti hanno altezze diverse e appaiono relativamente indipendenti sul piano ritmico» (Malm 1972, p. 249).

Un anno dopo, la stessa rivista ospita una secca risposta di Mieczyslaw Kolinski, con un suggerimento anch'esso innovativo, che ribalta completamente la tesi di Malm:

In poche parole la proposta di Malm può essere interpretata così: «polifonia» può servire come termine generico che comprenda omofonia, eterofonia, e disfonia; l'ultimo termine sta per musica in cui le differenti parti presenti abbiano differenti altezze e siano relativamente indipendenti ritmicamente. [...] Mentre condivido con il mio autore la disapprovazione dell'uso del vecchio termine contrappunto, vorrei tuttavia rilevare che la varietà disfonica di musica multiparti è stata chiamata polifonia piuttosto che contrappunto. Sono dell'opinione che la distinzione convenzionale fra omofonia e polifonia sia assolutamente legittima; ma a causa della specifica connotazione che il termine «polifonia» ha assunto, è proprio in questo la necessità di un nuovo termine. Suggesto, perciò, semplicemente di tradurre polifonia in latino. Ciò potrebbe produrre il termine «multisonanza», per includere omofonia, eterofonia, e polifonia.

Spero che la mia multisonante proposta non sia accolta troppo disfonicamente³⁸.

A parte qualsiasi considerazione sullo stile e la forma del discorso³⁹, comune ad ambedue gli studiosi è il disagio prodotto dall'ormai vituperato termine «polifonia», che, tuttavia, nella loro riflessione finisce per assumere valenze tassonomiche esattamente opposte:

- a. categoria generale, in cui comprendere tutte le combinazioni di parti rilevabili (Malm);
- b. categoria parziale, in cui comprendere solo le combinazioni ritmicamente indipendenti (Kolinski).

UNA PRUDENTE OSSERVAZIONE DI ANDRÉ SCHAEFFNER

Il dibattito – risultato di discussioni in convegni e incontri diversi, non limitato alle pagine della rivista ospite – tuttavia non riesce a fornire un contributo decisivo, soprattutto perché sembra orientato verso un obiettivo non pertinente, vale a dire le connotazioni storico-culturali del termine «polifonia» e la sua debole rappresentatività generale, per indicare una categoria assai ampia in cui comprendere tutte le combinazioni di parti diverse rilevabili. La questione, peraltro, era già stata affrontata da André Schaeffner che aveva filologicamente ricostruito le vicende del termine (1980, 1ª edizione 1966). Indagando nella storia della lingua francese Schaeffner rileva come i termini «polifonia» e «polifonico» appaiano assai tardi in una accezione musicale⁴⁰, soltanto nel 1877. Precedentemente, infatti, essi erano stati utilizzati soltanto dai linguisti e dai fisici, per indicare: 1. pluralità di suoni corrispondenti a un medesimo segno di scrittura assira; 2. effetto di eco ripetuto su più suoni. La sua adozione musicologica, quindi, risulta piuttosto recente. Inoltre, in tale accezione il termine non presenta riferimenti remoti nella storia europea: Schaeffner ricorda come esso appaia, episodicamente, quale titolo del capitolo *De polyphonia*, in un trattato del secolo XIV⁴¹. Si tratta, in definitiva, di un termine che non deriva propriamente dalla teoria medievale e rinascimentale⁴², lungamente ignorato nella cultura musicale europea – per dirla in termini antropologici e linguistici, il termine «polifonia» consiste in una denominazione che non rivela forti ca-

ratterizzazioni emiche – e introdotto artificialmente nella teoria musicologica solo a cavallo fra Ottocento e Novecento. Evidentemente, perciò, le sue connotazioni storiche e culturali non sono così profonde, e imbarazzanti, come molti etnomusicologi si sono affannati a dimostrare. Ciò implica, perciò, un suo possibile e pacifico recupero, come si vedrà in seguito, a una valenza rappresentativa generale: attraverso l'eliminazione delle arbitrarie e problematiche sovrapposizioni di senso accumulate in circa cento anni di musicologia storica, si recupera la mera valenza originaria di *molteplicità di parti*.

LA GRIGLIA DI SIMHA AROM

Tuttavia, ancora a metà degli anni ottanta si può rilevare un ulteriore e complesso tentativo di introdurre una griglia tassonomica generale, anch'essa costruita su una qualificazione restrittiva della categoria «polifonia», a opera dell'etnomusicologo francese Simha Arom, uno dei massimi africanisti. Pur se ideata come introduzione teorica e puntualizzazione metodologica in un contesto interamente dedicato alle musiche dell'Africa centrale, tuttavia la griglia tassonomica proposta da Arom, nel suo impianto metodologico e nelle coordinate generali, si configura tuttora come il contributo più completo e articolato, ben oltre gli studi di africanistica⁴³. Prendendo spunto da due interpretazioni completamente contrastanti espresse da un compositore e da uno storico⁴⁴, Arom precisa:

Quanto agli etnomusicologi, fondandosi sull'accezione etimologica più ampia del termine, essi hanno spesso la tendenza a considerare come polifonia ogni manifestazione musicale cui partecipino simultaneamente più voci o strumenti, anche se una tale manifestazione non rivela alcuna organizzazione o «responsabilità» evidenti. Il solo concetto di polifonia ricopre allora procedimenti così diversi come l'eterofonia, l'*organum*, l'omofonia, il bordone, il parallelismo o il *tuilage*. La caratteristica comune a questi diversi procedimenti è sicuramente il fatto che consistono sempre [...] di fenomeni plurilineari. Tuttavia, un fenomeno plurilineare non è necessariamente polifonico⁴⁵.

Arom, quindi, introduce un'altra categoria – anch'essa, sembrerebbe, non sperimentata precedentemente, e ritenuta più neutra –

per indicare le molteplici combinazioni di linee diverse: *plurilinearità*. Ma non ci troviamo davanti all'ennesima formula magica, poiché la nuova categoria tassonomica costituisce la base di un dispositivo metodologico e teorico assai coerente, risultato di un'attività di ricerca e riflessione allora ultraventennale. Arom, pertanto, propone una netta demarcazione fra due campi distinti:

- a. *plurilinearità*, categoria omnicomprensiva, in cui porre tutte le possibili e diverse combinazioni di parti;
- b. *polifonia*, categoria specifica in cui comprendere soltanto le combinazioni che rivelino una netta indipendenza ritmica fra le parti presenti.

Quindi, Arom identifica alcuni *procedimenti plurilineari non polifonici*, proponendone una sintetica ma efficace descrizione.

1. *Eterofonia*. Dopo aver citato alcune definizioni di autori diversi⁴⁶ – da quelle ormai note di Adler, Stumpf, Sachs a Schneider, Malm e Nketia – Arom così precisa: «Come si vede, queste differenti definizioni non lasciano sussistere alcun dubbio sul fatto che l'eterofonia, come la intendono gli specialisti, non dovrebbe essere considerata come polifonia» (Arom 1985, I, p. 87).

2. *Tuilage*. In francese il termine indica la disposizione l'una sull'altra delle tegole di un tetto; in italiano è di difficile traduzione. Sul piano dei procedimenti polifonici, il *tuilage* concerne la momentanea sovrapposizione di parti che si può realizzare nell'alternanza fra due esecutori soli o due gruppi. Citando la definizione desunta da un dizionario musicale⁴⁷, Arom conviene con essa: il *tuilage* «si produce quando un secondo solista (o gruppo) entra mentre il primo non ha ancora concluso il suo intervento. Per un breve lasso di tempo, la monodia si trasforma in una polifonia rudimentale con la copertura della fine di una frase da parte dell'inizio di un'altra» (*Sc. de la mus.* 1976, II, 1046) (ivi, p. 88).

3. *Bordone*. Indica un suono tenuto che serve «di sostegno alla melodia principale» (*ibid.*). Ancora, citando un dizionario musicale tedesco⁴⁸, Arom aggiunge: «[...] “la pratica del bordone è antica, e oggi ancora largamente diffusa nella musica popolare d'Europa e dei paesi extraeuropei [...]. Il bordone si applica in generale nel registro grave di uno strumento o di una voce, più frequentemente sotto forma di suoni tenuti e non variati” (“Bordun”, *Riemann* 1967: III, 118)» (ivi, p. 89).

4. *Parallelismo*. La descrizione di Arom è la seguente:

In senso generale, si designa con parallelismo lo sviluppo simultaneo di due o più parti differenti che abbiano fra loro rapporti intervallari costanti diversi dall'ottava. In Africa, dove tale procedimento è estremamente diffuso, gli intervalli più frequenti sono la quinta e la quarta e, più raramente, la terza. Sul piano ritmico, il parallelismo implica, nella musica vocale, un andamento sillabico identico in tutte le parti, un *omosillabismo*⁴⁹.

5. *Omofonia*. Così Arom: «Come il parallelismo, l'omofonia dà luogo a una articolazione ritmica simile in tutte le parti, ma senza che il loro movimento sia parallelo» (ivi, p. 89). Citando, quindi, la voce omonima curata da Willy Apel per un dizionario americano⁵⁰, Arom sottolinea la corretta differenziazione fra omofonia e polifonia, ove la prima è «una musica in cui una voce predomina melodicamente, supportata da un accompagnamento di accordi o in uno stile leggermente più elaborato. L'omofonia è l'opposto della polifonia, musica in cui tutte le parti contribuiscono più o meno ugualmente all'elaborazione musicale [...]. Un termine meglio adatto per definire questo stile sarebbe omoritmico» (Apel 1970, p. 390)⁵¹.

Concludendo, quindi, la descrizione dei procedimenti plurilineari non polifonici, Arom riassume: «I differenti procedimenti plurilineari descritti si applicano [...] a numerose musiche dell'Africa centrale. Alcuni sono diffusi altrove su tutto il continente, a sud del Sahara. Nella sola Africa centrale, eterofonia, *tuilage* e parallelismo sono impiegati così generalmente che sarebbe impossibile renderne conto in maniera esaustiva»⁵².

Passando a descrivere i procedimenti polifonici veri e propri, egli osserva ancora: «[...] esistono nell'Africa centrale musiche plurilineari basate su procedimenti ben più elaborati, e che figurano probabilmente fra i più complessi di tutta l'Africa nera. Sono queste le musiche che noi consideriamo in questa sede come *polifoniche*» (Arom 1985, I, p. 90). La polifonia, quindi, analogamente a quanto rilevato in diversi studiosi già citati, appare come una categoria parziale che indica specifiche combinazioni di parti, e non come categoria generale omnicomprensiva di tutte le possibili combinazioni rilevabili. Tale categoria generale, per Arom, è, invece, come già indicato, la plurilinearità. Pertanto, con particolare riguardo alla musica dell'Africa centrale, la polifonia si configura come un processo che appare:

– *plurilineare*, perché composta da più (almeno due) linee melodiche o ritmiche differenti e sovrapposte;

– *simultaneo*, poiché non si riduce a relazioni sporadiche, come nel caso dell'eterofonia e del *tuilage*;

– *eteroritmico*, perché l'articolazione ritmica è differente per le diverse parti presenti, contrariamente all'omoritmia inerente all'omofonia;

– *non parallelo*, infine, come conseguenza dello sviluppo indipendente di ogni parte in relazione alle altre, facendo intervenire così i movimenti contrario o obliquo, per opposizione al procedimento del parallelismo.

Definiamo dunque come polifonia *tutte le musiche vocali o strumentali plurilineari, le cui parti, eteroritmiche, sono considerate culturalmente dai detentori tradizionali come specifici elementi costitutivi di una stessa entità musicale*⁵³.

Estendendo questa riflessione, ancora nell'area dell'Africa centrale, alle musiche eseguite con strumenti a percussione, Arom individua una analogia sostanziale fra polifonia, intesa come suindiviso, e poliritmia. Per quest'ultima risultano pertinenti tutte le connotazioni indicate per la polifonia, a esclusione di quanto concerne i movimenti delle altezze: ne deriva, quindi, l'individuazione di una sorta di *polifonia ritmica*. Osservando, poi, che le musiche dell'Africa centrale, indipendentemente dal tipo di polifonia o poliritmia effettivamente praticato, sono comunque basate sul principio ordinatore generale dell'*ostinato con variazioni*, Arom passa a descrivere quelli che considera effettivamente i procedimenti polifonici e poliritmici nell'Africa centrale.

1. *Ostinato*. «Per *ostinato*, noi intendiamo qui la ripetizione regolare e ininterrotta di una figura ritmica o melodico-ritmica, sottratta da una periodicità invariante»⁵⁴. Seguendo il consueto itinerario cognitivo, basato sul confronto con altri autori e altri ambiti culturali, Arom sottolinea come molte delle definizioni rilevate nella letteratura si adattino perfettamente alle musiche centrafricane, costituite da «brani musicali fondati su una corta frase che riappare sotto ogni sorta di trasformazione» (ivi, p. 94), cui si affiancano, peraltro, anche brani costruiti sull'iterazione di frasi di maggior ampiezza.

2. *Imitazione*. Condividendo e adottando numerose definizioni tratte da dizionari diversi, Arom puntualizza: «Procedimento di sviluppo assai ampiamente utilizzato nella musica europea, l'imitazione si trova largamente in numerose musiche africane» (ivi, p. 95).

3. *Contrappunto melodico*. Si tratta di una categoria particolare, necessaria per la descrizione delle musiche centrafricane in contrapposizione al *contrappunto ritmico* (si veda oltre), proprio in

forza della già citata configurazione ritmica di tali musiche. Questa differenziazione appare tipica della griglia costruita da Arom, sicuramente risultato originale delle sue personali indagini: può essere rilevante notare, infatti, come nella descrizione di queste due categorie di procedimenti, le citazioni da altri autori appaiono molto meno frequenti. La riflessione proposta da Arom è piuttosto complessa e penetrante:

Il contrappunto che noi denominiamo *melodico* – per distinguerlo dal contrappunto ritmico – si manifesta nell’Africa centrale nella musica vocale e nella musica eseguita da strumenti ad altezza determinata. In quest’ultima, si possono rilevare due distinti livelli di pratica. Il primo consiste nella combinazione di diversi strumenti fra loro; il secondo livello implica la presenza di strumenti polifonici in se stessi, per i quali le due mani dei musicisti intervengono per eseguire parti ritmicamente e melodicamente distinte, dunque in contrappunto sia ritmico che melodico. È soprattutto il caso dell’arpa [...]. Per quanto concerne le polifonie vocali, si manifestano principalmente presso i differenti gruppi pigmei che vivono nell’Africa centrale, Aka, Benzélé e altri. Nelle musiche di questi gruppi, i canti, in conseguenza della loro periodicità, della loro struttura interna e dell’ostinato che le sottende, si rivelano singolarmente vicini al principio della passacaglia⁵⁵.

4. *Contrappunto ritmico*. È questa la categoria più originale della griglia ideata da Arom, assolutamente necessaria per una descrizione e classificazione coerenti delle musiche centrafricane. In tale categoria, peraltro, trova efficace funzionalità l’indagine sul principio generale che informa tali musiche: l’ostinato, e la sovrapposizione simultanea e incrociata di ostinati di ampiezza e configurazione ritmica diverse. Così Arom:

Nell’Africa nera, questo tipo di contrappunto è essenzialmente formato da ritmi detti «incrociati», vale a dire di figure ritmiche differenziate interconnesse. È ciò che gli etnomusicologi anglosassoni intendono con *cross-rhythm* [...]. Il suo principio consiste nel mettere in relazione due o più figure ritmiche in maniera che esse si incrocino più che allinearsi⁵⁶.

5. *Hoquet*. Si tratta di un procedimento – per cui non è attestata una traduzione in italiano – già esaminato da altri africanisti (Nketia 1962 e 1967), consapevoli dell’analogia fra l’omonimo procedimento medievale europeo e certe combinazioni africane. Confrontando definizioni relative alle procedure medievali con alcune riflessioni dello stesso Nketia, Arom rileva come l’*ho-*

quet in Africa si manifesti soprattutto nella musica strumentale:

Il procedimento è in effetti utilizzato nella musica di complessi di strumenti a fiato, in cui ogni strumento non può emettere che un solo suono, intonato a un’altezza specifica. Quindi, le relazioni che intrattengono fra loro le differenti parti strumentali derivano da un contrappunto ritmico, che si manifesta in questi casi sotto la forma più pura dell’*hoquet*; e dalle loro imbricazioni risulta una poliritmia a altezze fisse, vale a dire stabilite sui gradi di una scala perfettamente definita. Così, mediante l’assemblaggio di suoni isolati, ma la cui imbricazione si effettua in punti estremamente precisi, i musicisti centrafricani realizzano la costruzione di polifonie assai fortemente strutturate⁵⁷.

Concludendo la descrizione di questa griglia di procedimenti – per la cui articolazione e coerenza l’autore rivela un certo orgoglio, tanto da reclamare un ruolo paritetico e una franca collaborazione fra etnomusicologia e musicologia storica nella definizione dei processi fondamentali propri di qualsiasi elaborazione musicale – Arom precisa altresì che i procedimenti identificati e descritti appaiono più frequentemente combinati fra loro, piuttosto che isolati. Inoltre, essi si configurano come criteri astratti, risultato di una operazione teorica, necessari per meglio comprendere la realtà vivente delle musiche centrafricane, per un approccio sistematico e consapevole ai dispositivi che, nella pratica, ne determinano «la messa in opera» (ivi, p. 101).

INTERESSE STORICO E MODELLI VIVENTI

Più o meno negli stessi anni in cui Arom definisce e conclude la sua monumentale trattazione delle polifonie e poliritmie africane, sembra suscitare nuovo interesse l’antica prospettiva di valutare le testimonianze polifoniche del passato (medievali e rinascimentali) comparandole con le fonti sonore delle polifonie viventi. Ma con un orientamento assai diverso. Non si cercano più problematiche, se non improbabili, filiazioni delle une dalle altre (come ad esempio in Beliaev e Stoïn, già citati, e in Nadel e Schneider, come si vedrà oltre), ma, piuttosto, si tenta di reinterpretare le fonti e i codici scritti sulla base della nuova consapevolezza emersa progressivamente intorno alle modalità (sociali, culturali, performative ecc.) della polifonia di tradizione orale. Infatti, acquisita la ‘cer-

tezza che i documenti scritti non rappresentano, di per sé soli, la prassi musicale coeva, ma costituiscono soltanto una momentanea fissazione, e spesso eccezionale, di alcuni suoi tratti, si fa strada la convinzione che gli stessi documenti scritti vadano ricollocati in un orizzonte più ampio, e reinterpretrati ricostruendone i probabili modi esecutivi e percettivi: in relazione a questi aspetti, naturalmente, le polifonie viventi rappresentano un modello pulsante, che può essere indagato efficacemente, proprio allo scopo di suggerire alcune informazioni che né i codici pergamenei, né i trattati antichi riescono a fornire.

È evidente che a fondamento di questa nuova sensibilità si pone la convinzione che numerosi generi e forme della musica medievale e rinascimentale europea sono stati eseguiti per secoli con procedure performative assai simili a quelle proprie delle culture di tradizione orale. Ci sarebbe, perciò una comune matrice «qualitativa» fra certe espressioni medievali e le polifonie viventi, ed è proprio questo che ne favorisce lo studio parallelo. Nella realtà degli studi, e delle suddivisioni disciplinari e metodologiche, questa tendenza si è manifestata soprattutto nell'accelerazione del confronto fra esperienze di ricerca e di interpretazione differenti, con la speranza che la conoscenza e acquisizione di metodi di indagine e valutazione funzionali in un campo (polifonie dell'oralità) possano suggerire modelli interpretativi efficaci nella elaborazione dei documenti storici.

Sulla forza e pervasività della tradizione orale nella storia musicale italiana ed europea si soffermava profeticamente Nino Pirrotta – decano e maestro dei musicologi italiani, europei e americani – già alla fine degli anni sessanta, con una formulazione metaforica che ha assunto una valenza ormai proverbiale:

La musica di cui facciamo la storia, la tradizione scritta della musica, può essere paragonata alla parte visibile di un iceberg, la maggior parte del quale resta invece sommersa ed invisibile. La parte che emerge merita certamente la nostra attenzione, perché è tutto quello che ci resta del passato e perché ne rappresenta la parte più coscientemente elaborata; ma le nostre valutazioni devono pure tener presenti i sette ottavi dell'iceberg che restano sommersi, la musica della tradizione non scritta. Inoltre è a volte possibile che la considerazione generica puramente negativa della massa sommersa, venga integrata da elementi che, trasparendo nella tradizione scritta, ci lasciano intravedere quello che accadeva al di sotto di essa⁵⁸.

IL CONVEGNO DI CIVIDALE

Un'occasione di grande impegno e confronto intorno alle regioni polifoniche sommerse, nonché ai movimenti dell'iceberg, si verifica all'inizio degli anni ottanta, grazie alla tenace determinazione di Pierluigi Petrobelli, erede, dopo Fedele D'Amico, della cattedra dello stesso Pirrotta presso l'Università «La Sapienza» di Roma. Attraverso l'identificazione e l'indagine intorno ad alcuni manoscritti di provenienza piuttosto periferica⁵⁹ rispetto ai grandi centri liturgici dell'Europa latina, Petrobelli assume una certezza che riflette prospettive completamente nuove nell'interpretazione della storia culturale dell'Europa medievale:

[...] le forme di polifonia che di solito si elencano sono [...] in primo luogo prodotto di fasi della storia ricche di diversificate valenze culturali ed anche sociali, espressione di un'attività intellettuale estremamente sofisticata; esse sono pertanto del tutto al di fuori, al di sopra, della quotidianità e, quindi, della norma. La prova più evidente sta nel fatto che le forme di polifonia fiorenti in concomitanza di quegli eventi sono tutte documentate [...] soltanto attraverso la forma scritta. Mentre, invece, il progredire degli studi rende sempre più evidente che la tradizione orale – l'affidare alla memoria non solo singoli brani, ma addirittura interi repertori – costituiva, nel Medioevo, la forma principe di trasmissione, il canale più diretto e più comune, l'*humus* fertile e continuo attraverso il quale la pratica musicale di ogni giorno si realizzava e tramandava⁶⁰.

Rispetto agli esordi del nostro itinerario di ricerca, l'orizzonte si è perfettamente rovesciato: ciò che allora sembrava l'unico *corpus* degno di interesse (la polifonia scritta documentata nei codici), si configura adesso come una produzione del tutto eccezionale, al di fuori delle consuetudini musicali e della norma, e quindi – si potrebbe aggiungere alla riflessione di Petrobelli – scarsamente rappresentativa della vita musicale nella sua concretezza culturale e sociale. Un'occasione significativa per mettere in campo queste e altre problematiche, è stata senz'altro il congresso internazionale sulle «Polifonie primitive»⁶¹, tenutosi a Cividale del Friuli nell'agosto del 1980, e promosso dallo stesso Petrobelli. Studiosi provenienti da diverse regioni d'Europa e degli Stati Uniti d'America, prendendo le mosse da alcune argomentazioni di base (Gallo, Bent, Strohm 1989), si sono confrontati con grande partecipazione, e hanno evidenziato numerosi concetti, eventi e comportamenti significativi:

- a. la compresenza di due distinti repertori polifonici (mensurale e *cantus planus binatim* non mensurale) a lungo convissuti nella cultura musicale europea;
- b. la persistenza e larga diffusione in diverse regioni europee di procedure di oralità, pur nel mutare degli stili musicali;
- c. la presenza di sofisticate esperienze improvvisative in numerosi repertori liturgici, di cui i manoscritti costituiscono soltanto una momentanea e pallida immagine;
- d. l'ambiguità e inefficacia dell'opposizione semplice/complesso nella valutazione delle fonti scritte e nell'interpretazione dei modi performativi inerenti;
- e. la larga diffusione di forme diafoniche e polifoniche nella musica tradizionale italiana, in contesti devozionali e profani.

Fra gli altri, probabilmente Michel Huglo è riuscito a esprimere più efficacemente il clima di collaborazione e confronto che si è creato negli anni precedenti a questa importante occasione di riflessione e – si può aggiungere – anche negli anni successivi, con felici conseguenze anche sul piano della didattica e della ricerca universitaria⁶². Lo studioso francese, infatti, nella premessa della sua relazione cividalese⁶³ così commenta:

Il fatto importante che ha fatto progredire la storia della polifonia primitiva è la congiunzione delle ricerche su fonti scritte e notate, dovute ai musicologi, con le osservazioni degli etnomusicologi, i quali analizzano le registrazioni e le trascrizioni concernenti le canzoni popolari europee, nonché le musiche tradizionali delle etnie più diverse, dal bacino mediterraneo fino all'Estremo Oriente⁶⁴.

In fondo è proprio questo enorme «serbatoio» di comportamenti e procedure diverse rilevabili nelle espressioni polifoniche del mondo a disegnare un ampio orizzonte di riferimento per gli storici – con gli adattamenti dovuti alle differenze stilistiche, culturali e così via con l'intelligenza e l'intuito professionale degli studiosi – che intendano costruire un senso e una rete di relazioni intorno ai documenti d'archivio, sottratti, finalmente, al loro sterile uso feticistico.

ANCORA ALTRE TRACCE...

Nel frattempo, peraltro, l'indagine sui repertori tradizionali continua incessante. Alla polifonia strumentale del *toulom* greco-pon-

Figura 1. Polifonia con bordone nella Bulgaria sudoccidentale: a. bordone tenuto; b. bordone intermittente su un solo suono; c. combinazione di imitazione e bordone intermittente.

Fonte: Markoff 1975, pp. 139 e 144.



a. bordone tenuto.



b. bordone intermittente su un solo suono.

Shro se ye slan - tse za - pre -

ye slan - tse za - pre -

lo da gle - da, chu - do, le,

lo da gle - da, chu - do, le,

da gle - da,

da gle - da,

c. combinazione di imitazione e bordone intermittente.

tico (un tipo di zampogna a due chanter senza bordone in uso presso comunità greche d'Asia) è dedicato un articolo di Christian Arens (1973). Pure interessante è il saggio di Irene Markoff (1975) sulla diafonia (*two-part singing*) nel distretto di Razlog (Bulgaria sudoccidentale), che continua, quindi, una vecchia tradizione di studi, ma propone altresì una descrizione significativa di alcuni procedimenti tipici dell'area (cfr. fig. 1):

- a. *bordone su un solo suono intermittente*, peculiare dell'area indagata, presente in diverse combinazioni con la voce principale;
- b. *bordone su due suoni intermittenti* (separati da intervallo di seconda maggiore: ognuno dei due suoni funge da centro tonale momentaneo in sezioni diverse della combinazione diafonica);
- c. *bordone su due suoni intermittenti* (separati da intervallo di terza minore: disposti come nel caso precedente);
- d. *combinazioni intermedie fra bordone ed eterofonia*: frequente è la creazione di un bordone di fascia (*zonal drone*), caratterizzato da una rapida alternanza di due centri tonali distinti nella seconda voce, il cui profilo melodico assume pertanto una forma a zig zag, riflesso di una notevole indipendenza;
- e. *eterofonia*, intesa come variazione simultanea di uno stesso motivo melodico in due parti distinte: la parte più grave è una versione modificata di una parte acuta ampiamente ornata.
- f. *combinazione di imitazione e bordone*: nella sezione iniziale, la seconda voce entra in ritardo, realizzando una imitazione canonica; nella sezione finale si ricompono la più consueta combinazione con bordone intermittente.

All'inizio degli anni ottanta si collocano alcuni studi su polifonie dell'Oceania, risultato di ampie indagini precedenti, che segnano un'ulteriore espansione della ricerca in un'area predentemente assai poco frequentata. Così Hugo Zemp esamina la musica dei complessi di flauti di pan, ampiamente diffusa nella Melanesia, ma nello stesso tempo realizza una ponderosa interpretazione di assai meno frequenti, e apparentemente impossibili, esecuzioni polifoniche per strumento solo (Zemp 1972, 1973, 1979, 1981) e Gerald Messner indaga la polifonia vocale a due parti di una minuscola comunità residente in una piccola isola appartenente a Papua Nuova Guinea, identificando tre generi polifonici distinti (*kolorai*, canto epico rituale maschile; *weii*, eseguito in occasioni molteplici; *polpolot*, canto di intrattenimento), e rilevando alcune analogie veramente sorprendenti:

L'organizzazione melodica del *kolorais* somiglia alla recitazione liturgica bizantina. Le due parti sono cantate in alternanza e simultaneamente. La parte principale (*yaret*) attacca con una intensa ed energica esclamazione iniziale su un suono acuto usando il dittongo *oi*, e quindi diminuisce sia in intensità che in altezza e riprende la formula iniziale che stabilisce il centro tonale [...]. La seconda parte (*isiol*) ripete questa frase iniziale, modificandola leggermente, e poi assiste il primo cantore cantando il centro tonale come un bordone⁶⁵.

Un'altra singolare espressione vocale, che pure ha una connotazione polifonica, è oggetto di un ampio studio di Jean-Jacques Nattiez, in cui lo studioso franco-canadese mette in rilievo una delle valenze profonde della prassi polifonica, vale a dire la competizione e l'agonismo fra esecutori contrapposti (si veda oltre: *Dialogia musicale*). Alla base di questo inconsueto gioco vocale femminile degli Inuit del Canada, si pone un breve motivo di tre suoni emesso con voce ispirata ed espirata. Nattiez così descrive le curiose modalità del gioco e della sovrapposizione polifonica, in cui prevale il procedimento dell'imitazione:

Il motivo è ripetuto un certo numero di volte e quindi costituisce un tipo di frase. Una delle due donne decide di cambiare motivo, e così comincia una nuova frase. Il più delle volte, il motivo della seconda voce è identico a quello della prima voce, ma occasionalmente diventa completamente differente [...]. Nella situazione frequente in cui la seconda voce imita la prima per la maggior parte del tempo, l'effetto totale risulta dalla sovrapposizione motivica di entrambe le voci, sfasate a canone⁶⁶.

Evidentemente si tratta di un caso di polifonia in cui l'intenzionalità primaria delle donne che la realizzano non è produrre un'espressione musicale, ma bensì condurre un confronto agonistico incalzante, che come effetto sonoro esterno produce una combinazione polifonica. Nello stesso tempo, tuttavia, la rete polifonica che si determina nel corso del gioco costituisce una sorta di binario lungo il quale le due cantanti/avversarie controllano e determinano l'evoluzione stessa della competizione: un'ulteriore testimonianza, dunque, della funzionalità sociale e relazionale che certe combinazioni polifoniche possono assumere (cfr. figura 2).

Ancora all'inizio degli anni ottanta, per un omaggio affettuoso a un grande maestro dell'etnomusicologia europea, Paul Collaer, viene pubblicato un suo precedente studio (1955) sulla musica tradizionale siciliana, in cui descrive alcune fasi distinte nel processo che conduce alla costruzione di forme polifoniche:

- a. fase prepolifonica: un coro all'unisono sostiene, sulla stessa altezza, il lungo suono cadenzale del solista;
- b. polifonia embrionale: un coro all'unisono sostiene il suono finale di ogni periodo eseguito dal solista, ma su altezza diversa, creando una combinazione tenuta di quinta, o di quarta, o di terza;
- c. bordone strumentale prodotto dallo scacciapensieri che accompagna il canto modale;
- d. polifonia reale in alcune forme di *canto con accordo*

Collaer aggiunge alla descrizione suesposta, una tavola tassonomica assai efficace, in cui, alle denominazioni tradizionali rilevate presso i cantori, affianca una esauriente interpretazione (Collaer 1980, 1, p. 95) delle *funzioni*, termine con cui Collaer intende i procedimenti polifonici veri e propri (cfr. figura 3). Per quanto concerne le relazioni reciproche fra gli esecutori, in alcune espressioni siciliane che prevedono la combinazione di un solista con un gruppo di tre cantori, Collaer ne propone un'interpretazione suggestiva; né rinuncia a un comportamento frequente fra gli etnomusicologi, vale a dire la comparazione di repertori distinti (e assai lontani) sulla base della propria, personale, memoria e competenza auditiva, certe volte con risultati sconcertanti, che tuttavia inducono a riflettere intorno alla convergenza di gesti ed effetti sonori simili, pur in culture musicali assai differenti:

Ogni cantore del *coro* realizza la sua parte non tenendo conto che della melodia del tenore [il solista], e senza riguardo per coloro che partecipano al *coro*, ciascuno salvaguardando la propria libertà. Così, uno dei cantori preferisce seguire le note strutturali del canto alla terza; un altro preferisce piazzare alcune quarte sotto certe note; il terzo preferisce produrre un bordone [*bourdonner*] per un certo tempo, e non raggiungere il movimento delle voci che sulle ultime note della melodia. Da questa libertà deriva una ricerca di polifonia logica per ciascuno degli accompagnatori presi individualmente, ma interamente priva di senso armonico, per indifferenza nei confronti delle relazioni verticali fra le diverse voci. Urta di seconde maggiori o minori che non disturbano questi cantori più che quinte, quarte o terze. Se si aggiunge a questo concerto lo scivolamento delle voci nella prospettiva di raggiungere a tentoni la nota voluta, si intende il disorientamento del musicista classico quando ascolta questi complessi sonori. [...] una impressione simile è suscitata da alcune polifonie d'Estremo Oriente, particolarmente quelle dei formosani Takasago [...]. Questa somiglianza nel procedimento non può essere attribuita ad alcuna influenza: si tratta di un embrione di polifonia, che può apparire per generazione spontanea in regioni lontanissime le une dalle altre⁶⁷.

Figura 2. Polifonia con imitazione a canone; gioco vocale Inuit.

Fonte: Nattiez 1983, p. 458.

1. ham ma ham ma etc...

2. ham ma ham ma etc...

1. ha- heg etc... ud la etc...

2. ha- heg etc... ha- heg ud la etc...

1. ham ma

2. ham ma

○ uncertain pitch

Figura 3. Classificazione dei procedimenti più diffusi nelle polifonie siciliane.

Fonte: Collaer 1980, I, p. 95.

POLYPHONIE			
N°	Localités	Désignation	Fonction
15/14	Siculiana	Canto con accordo	Soutien de la note finale de la période
23	Siculiana	Canto con scacciapensieri	Bourdon sur la fondamentale
26	Siculiana	Lamento con coro di falò	Strophe de 4 vers. Accompagnement à l'unisson des cadences des vers 1 et 4. Soutien de la finale vers 2 et 3.
27	Siculiana	Canto con scacciapensieri	Bourdon sur la fondamentale
30	Siculiana	Canto con scacciapensieri	Bourdon sur la tierce
32	Siculiana	Canto con scacciapensieri	Bourdon sur la fondamentale
51	Palma di Montechiaro	Canto con scacciapensieri	Bourdon sur la fondamentale
52	Palma di Montechiaro	Canto con scacciapensieri	Bourdon sur la fondamentale
53	Palma di Montechiaro	Canto con scacciapensieri	Bourdon sur la fondamentale
89	Modica	Canto con scacciapensieri	Bourdon sur la fondamentale
90	Modica	Canto con scacciapensieri	Bourdon sur la fondamentale
98	Dalazzo Acateide	Canto con accordo	Bourdon à la quinte de la fondamentale
103	San Panagia	Canto con accordo	Soutien à la quarte, quinte ou tierce à la césure du 2e vers;
104	San Panagia	Canto con accordo	à la quarte sous la finale de la période
136	Grotte	Canto con scacciapensieri	Soutien à l'unisson avec le soliste sur la finale du vers
137	Grotte	Lamento con accordo	Soutien sur la fondamentale, sous la finale de chaque vers, même si le soliste termine à la quinte
140	Grotte	Canto con scacciapensieri	Bourdon sur la fondamentale
177	Carlentini	Lamento con accordo	Soutien des finales d'inçives et périodes, à l'unisson avec le soliste
178	Carlentini	Canto con accordo	Bourdon à la quinte supérieure de la fondamentale
184	Carlentini	Lamento con accordo	Cadences de chaque période, chantées à trois voix sans le soliste
185	Carlentini	Canto per la raccolta delle olive	Cadences de chaque période, chantées à trois voix sans le soliste
			Bourdon

ASPETTI SIMBOLICI E ICONICI: POLIFONIA E IDENTITÀ SESSUALE

Coerentemente con le ampie trasformazioni occorse nei campi di interesse etnomusicologico e antropologico, durante gli anni ottanta e novanta una particolare attenzione è dedicata all'indagine intorno agli aspetti simbolici e iconici⁶⁸ della polifonia. In questa cornice, indagando sui canti di nozze dei Prespa, una comunità musulmana albanese – ancora uno studio su un repertorio dell'area balcanica, dunque, ma di occasione rituale specifica, e in una prospettiva d'interpretazione innovativa rispetto a numerose altre indagini già citate – Jane Sugarman osserva il contegno e le modalità di partecipazione dei diversi esecutori, rilevando come l'azione vocale individuale sia determinata dalla posizione occupata nell'ordine sociale, in riferimento al sesso, all'età, al vincolo di parentela, e come, altresì, il processo di addestramento al canto costituisca, nello stesso tempo, una complessa e stringente forma di educazione sociale e sentimentale:

Due dei più importanti attributi che [i giovani] acquisivano nel corso della formazione per divenire cantori provetti erano, dapprima sicurezza e compostezza nelle situazioni sociali, e, quindi, un contegno pubblico che fosse appropriatamente, quasi in maniera quintessenziale, femminile e maschile. Il canto, dunque, li preparava a comportarsi in pubblico come uomini e donne irreprensibili, e l'esecuzione degli adulti offriva loro immagini stilizzate di come comportarsi muovendosi nelle diverse classi d'età. Ancora oggi che ormai pochi giovani imparano a cantare, quelli che lo fanno, spesso apprendono le posture stereotipate da assumere durante l'esecuzione, nonché il timbro vocale specifico del proprio sesso, ancora prima di padroneggiare i tratti musicali dello stile. [...] Di tutti gli aspetti dell'identità sociale che i Prespari imparano a conoscere attraverso il canto, la caratterizzazione sessuale è sicuramente il tratto fondamentale. In qualsiasi momento, in qualsiasi luogo, e in qualsiasi modo essi cantino, lo fanno in quanto femmine e maschi [...] il canto iscrive continuamente il loro senso della femminilità o della mascolinità all'interno del loro schema del proprio corpo e negli schemi del pensiero⁶⁹.

Eppure, affinché tale percorso non sia inteso come brutalmente oppressivo, è opportuno sottolineare che i giovani cantori appartenenti a tale comunità, possono, nel corso dell'apprendimento e dell'esecuzione, misurare il loro comportamento nei confronti dell'ideale sociale costruito e condiviso, e decidere, nondimeno, in che modo sia possibile divergere dagli standard comunitari, che essi stessi, d'altra parte, attraverso la loro *performance*, contribui-

scono a definire. Peraltro, è assai significativo l'accento posto dalla Sugarman sulle posture, gli atteggiamenti e il contegno del corpo assunti dagli esecutori, nonché sul timbro vocale, veri e propri marcatori sociali e sessuali: illuminante è la tavola comparativa che riassume e confronta i tratti del canto femminile e maschile, soprattutto nei parametri concernenti posture ed emozionalità (Sugarman 1989, p. 205). È evidente, in questa ricostruzione, che il senso di una combinazione polifonica – come di molte altre espressioni musicali – non derivi soltanto dai tratti ritmici e frequenziali, ma possa articolarsi in un circuito più complesso, attraverso la connessione di fattori numerosi, e non necessariamente appartenenti al campo del sonoro, come, ad esempio, i modi posturali e prossemici (cfr. figura 4).

IL TEMPO PASSA... NOBILITAZIONE E NEOPOLIFONIZZAZIONE

I decenni passati dagli esordi della ricerca etnomusicologica consentono ormai una storia degli studi, e una loro valutazione critica, nonché, inoltre, una osservazione retrospettiva di come sia mutato lo stesso atteggiamento verso le polifonie tradizionali. Può capitare, perciò, che alcune ricerche condotte da Jaap Kunst sulla polifonia nelle isole della Sonda durante gli anni trenta e quaranta vengano verificate sul terreno cinquanta anni dopo, rivelando come lo studioso olandese – cui, è bene ricordarlo, si deve l'invenzione del nome stesso di etnomusicologia – nel corso della sua indagine, abbia ridotto la complessità e ambiguità terminologica locale a una linearità unidirezionale, inadeguata a rappresentare il pensiero e le categorie emiche espresse dagli stessi informatori, tralasciando di considerare alcuni aspetti assolutamente determinanti. Fra questi, ancora, gli aspetti cinesici e prossemici, nonché le nomenclature e terminologie locali. L'osservazione realizzata attualmente sul terreno rileva ancora una interferenza significativa (non identità) fra parti strutturali e ruoli, resa ancora più complessa dalle implicazioni magico-religiose delle espressioni polifoniche cerimoniali: «Per una adeguata esecuzione i cantori (sia seduti che in piedi) si inclinano leggermente gli uni verso gli altri. [...] Da un punto di vista musicale la struttura polifonica rivela due parti distinte, ma dal punto di vista dell'esecuzione ci sono

Figura 4. Tavola comparativa dei tratti sonori e posturali femminili e maschili, nei canti di nozze Prespa albanesi.

Fonte: Sugarman 1989, p. 205.

Feature	Women's Singing	Men's Singing
<i>Singing Style:</i>		
volume:	low to medium	medium to high
tempo and meter:	<i>sbtuar</i> : moderate strict meter	<i>sbtuar</i> : moderate to slow meter relaxed
	<i>lartër</i> : rapid metric	<i>lartër</i> : slow nonmetric
melisma:	moderate within meter	can be extensive out of meter
other techniques:	slight portamento	prolonged portamento falsetto, yodelling (cf. lament)
textual interpolation:	more moderate less emotional within meter often predetermined	more pervasive more emotional pulls song out of meter more extemporized
<i>Song Texts:</i>	courtship and marriage	history/heroism, romantic love
<i>Demeanor:</i>	little bodily motion noninteractive	considerable bodily motion interactive
<i>Emotionality:</i>	specific affects related to wedding theme related to song texts	ineffable, beyond affect not related to wedding theme not related to song texts
<i>Demeanor and Emotion:</i>	demeanor contains emotion	emotion propels demeanor
<i>Singing and Emotion:</i>	emotion subordinated to propriety	emotion stretched to its limits

talvolta tre o quattro differenti parti individuali o di gruppo che elaborano il brano»⁷⁰.

E le stesse polifonie viventi, dopo l'indifferenza registrata all'inizio del nostro itinerario, grazie alle indagini degli studiosi, subiscono nel tempo un singolare processo di «nobilitazione», all'interno di un complesso «gioco di specchi» in cui si riflettono e rimbalzano immagini e modi di percezione di provenienza diversa. Si è visto come, soprattutto negli ultimi quaranta o cinquanta anni, le ricerche sulla polifonia siano considerevolmente aumentate, espandendosi altresì in aree non frequentate, evidenziando procedimenti, tecniche, livelli molteplici di complessità e inteconnessione. Secondo un'acuta riflessione di Annie Goffre, proprio questa progressiva «scoperta» delle polifonie viventi, avrebbe prodotto un effetto imprevedibile, non necessariamente benefico, e assai significativo sul piano dei processi culturali. Infatti, come è noto, la polifonia è stata considerata per lungo tempo il tratto specifico che più profondamente ha connotato la musica colta europea; peraltro, proprio attraverso i procedimenti polifonici – così si è pure ritenuto, altrettanto a lungo – la cultura europea ha «trovato» la sua strada maestra verso la composizione (progettazione consapevole, meditata nel tempo, e di matrice individuale) e la complessità, in poche parole, verso la «musica d'arte»: ebbene, l'individuazione di procedimenti polifonici – pure complessi e fortemente implicati con estese reti di relazioni sociali, simboliche – nelle musiche di tradizione orale, ha comportato una lenta promozione delle stesse, quasi che, dimostrando di poter produrre polifonia, potessero accedere a uno statuto musicale certo, e non più problematico o ambiguo. L'individuazione di procedimenti polifonici, dunque, ha prodotto una sorta di «nobilitazione» delle musiche tradizionali, determinando l'attribuzione di un «marchio di qualità» a quelle tradizioni musicali che rivelavano di possederne. Tuttavia il gioco di specchi non si arresta all'ambito degli studiosi e ricercatori: i riflessi illuminano anche il sistema commerciale dello spettacolo, le reti mediatiche, e rimbalzano sugli stessi esecutori tradizionali, inducendoli a un singolare processo che si può definire come *neopolifonizzazione*, vale a dire la creazione di nuove espressioni polifoniche oppure al «mascheramento» o «rivestimento» polifonico di espressioni tradizionalmente monodiche. Così la Goffre, in alcune sue incisive considerazioni:

Convincenti e attraenti, le polifonie vanno diffondendosi. Rappresentano allora l'esotismo dei moderni? [...] Grazie ai media, le polifonie si fanno persuasive, completano un'attesa di inatteso e offrono prospettive di diletto a un pubblico più vasto. [...] le polifonie bulgare, esoterizzate, diventano un best-seller. [...] Così, sugli interessi scientifici se ne sono innestati altri per promuovere la produzione di polifonie di tradizione orale e, con un po' di retorica, per utilizzare e orientare la loro potenzialità estetica verso obiettivi diversi, per suggerire un senso, imporre un'immagine. Tutta un'alchimia per costruire il blasone di un gruppo⁷¹.

Per quanto concerne l'effetto di ritorno sugli esecutori, le osservazioni della Goffre sono altrettanto energiche: «L'effetto di *feed-back* non avrebbe tardato a manifestarsi sugli stessi produttori [...]. La valorizzazione delle loro polifonie li induce a perpetuarle, ma a fianco di una gestione abituale e diretta dallo stesso gruppo [...] altri criteri di gestione sono possibili [...]. Così si disegna una espropriazione ragionata delle polifonie orali»⁷². E inoltre descrive anche alcuni esempi di trasformazione prodotta mediante neopolifonizzazione⁷³. Ciò che risulta particolarmente interessante nell'appassionata riflessione proposta dalla Goffre, è come i procedimenti polifonici – in relazione ai processi di trasformazione sociale e culturale che comunque pervadono le società e comunità tradizionali – possano assumere significati assai diversi da quelli tradizionali, e realizzare funzioni di sostituzione, o di surroga, o, ancora, di supplenza, nei confronti di modi performativi e assetti di comunicazione tradizionali. Una testimonianza ritenuta emblematica è l'adozione del sostegno di un bordone a chiusura di alcune espressioni poetiche, tradizionalmente cantate a voce sola (monodicamente) in forma di contrasto: neopolifonizzazione recente, quindi, probabile effetto del declino di un consenso, di una competenza diffusa, di una fruizione consapevole della poesia cantata, ormai dispersi e sostituiti da un surrogato sonoro, quale, in questo caso, appare il bordone. E l'identificazione di simili processi di sostituzione – o mistificazione – induce a una valutazione fortemente problematica nei confronti dell'interesse, ampiamente ricordato in questa sede, per le implicazioni sociali e simboliche della polifonia:

Certo, si è tanto insistito sulle interpretazioni da dare alle pratiche polifoniche – bordone come sostegno reciproco, società a senso comunitario sviluppato –, sull'immagine di coesione che suscitano i cantori che eseguono le loro polifonie nel bacino mediterraneo (Bosnia-Erzegovina compresa) – raggruppati, quasi avvinghiati, protesi ad ascoltarsi con la

mano all'orecchio – che può nascere il sogno che rappresentare tale coesione, sia crearla⁷⁴.

ALTRE TRACCE, IN ITALIA...

Situazioni simili sono state rilevate in altre aree, anch'esse sottoposte a profondi processi di trasformazione. In una zona fortemente industrializzata del Nord Italia (il Canavese, che insiste economicamente su Ivrea, sede di una grande azienda informatica), ad esempio, numerosi gruppi di canto tradizionale risultano costituiti da uomini ormai separati dalle antiche origini contadine familiari: per costoro la pratica del canto polifonico non è più associata a momenti rituali o all'intrattenimento quotidiano tradizionale, ma, tuttavia, costituisce, in un processo culturale di conservazione, un'occasione e un'opportunità per mantenere un legame con il proprio passato (familiare, sociale, culturale), conservare un'identità, e assecondare i cambiamenti evitando perdite e scarti laceranti. Così Roberto Leydi ha descritto questo comportamento:

[...] questi uomini, che dispongono di tutti gli strumenti tecnici della modernità e pensano e operano nella modernità, proprio perché garantiti e riscattati dall'antica miseria, perché messi in condizione di disporre di un tempo libero, hanno sentito il desiderio, o il bisogno, di utilizzare una parte di questo tempo libero per conservare, soprattutto nel canto, un legame con il loro passato. Naturalmente in queste condizioni il canto tradizionale, pur restando all'interno della sua comunità e non esprimendosi come revival proiettato verso l'esterno, muta senso e valore. Non più espressione della quotidianità, ma manifestazione voluta e ricercata di memoria, impegno di continuità, illusione (forse) d'una possibile convivenza fra due culture, due realtà socio-economiche, si potrebbe forse dire due mondi⁷⁵.

Nel corso degli anni ottanta, l'interesse per le pratiche polifoniche ha caratterizzato diffusamente le ricerche condotte in Italia, soprattutto nell'indagine intorno alle musiche devozionali e liturgiche, con alcune connotazioni di notevole originalità⁷⁶. Gli studi sulle musiche polifoniche confraternali, infatti, hanno consentito di rilevare come alcuni di tali repertori abbiano costituito, nel tempo, una sorta di livello intermedio fra polifonia tradizionale contadina e polifonia scritta, attraverso la compenetrazione di tratti dell'una e dell'altra tradizione. In tale prospettiva, a propo-

sito delle connotazioni antropologiche rilevabili nelle musiche devozionali confraternali, alcuni studiosi hanno rilevato come «il rito processionale-penitenziale delle Confraternite [...] abbia subito una progressiva "ruralizzazione", e che proprio in questo passaggio dev'essere iniziata la gestazione del repertorio confraternale di canto nella sua attuale forma, polivocale e folklorica» (Arcangeli 1989, p. 6). Nello stesso senso si è rilevato come sia opportuno «ipotizzare una progressiva appropriazione periferica (contadina) del repertorio rituale delle Confraternite, con la conseguenza (o anche per causa) della eliminazione della figura del cantore professionista, vero mediatore di cultura, cui si doveva rivolgere la committenza delle istituzioni confraternali urbane come, e insieme, quella della Chiesa» (Arcangeli e Sassu 1987, p. 15).

Queste riflessioni, peraltro, fanno emergere ancora un tratto peculiare delle ricerche italiane, vale a dire l'ampio interesse per la documentazione storica e la dimensione diacronica, soprattutto nel bilanciamento – o nell'individuazione di prestiti e acquisizioni – fra «colto e popolare» nella musica. A tal proposito è senz'altro opportuno ricordare un numero monografico⁷⁷ della rivista espressa dalla Società italiana di etnomusicologia, interamente dedicato, appunto, al nesso «colto e popolare» con saggi interessati prevalentemente a polifonie italiane e della Corsica. Per quanto concerne inoltre la persistenza e gli adattamenti di alcuni procedimenti polifonici nel lungo periodo della storia culturale italiana, particolarmente rilevante è la ricerca condotta da Ignazio Macchiarella sul *falsobordone*⁷⁸ (1990 e 1995). Tuttavia, anche nel breve periodo degli ultimi cinquanta anni sono verificabili trasformazioni e assestamenti. Ne ha rilevati di significativi Nicola Scaldaferrì (1994) che, confrontando alcune esecuzioni del *vjersh* (polifonia tradizionale delle comunità albanesi della Basilicata e della Calabria) registrate negli anni cinquanta con quelle cantate oggi, ha individuato numerosi elementi di «normalizzazione» rispetto ad alcuni tratti connotanti (scomparsa delle combinazioni di seconda in posizione precadenziale, diminuzione del tasso ornamentale, tendenza al parallelismo per terze ecc.).

Sul piano delle categorie tassonomiche di interesse generale, nella riflessione etnomusicologia italiana appare assai frequentemente il termine *polivocalità*, per indicare la combinazione simultanea di parti vocali, indipendentemente dai procedimenti rilevabili, sottolineando, con ciò, una netta separazione fra espressioni

vocali e strumentali. La scelta di tale denominazione denuncia, ancora, la generosa intenzione di evitare ogni ambiguità terminologica nella definizione delle espressioni di tradizione orale, ritenute profondamente diverse – sul piano dei modi performativi e dei criteri dell'invenzione – dalle espressioni colte fondate su pratiche scritturali, per indicare le quali si è a lungo ritenuta più adeguata la denominazione polifonia⁷⁹. Questa accuratezza terminologica, se da un parte allinea gli studi italiani alla riflessione teorica nonché alle esperienze di ricerca più consapevoli in ambito internazionale, tuttavia, nella stessa prospettiva di distinguere le espressioni musicali appartenenti a livelli culturali distinti, non consente di estendere tale separazione alle espressioni strumentali, per le quali, evidentemente, non appare pertinente una denominazione (polivocalità) propria della vocalità, né sembra emergere analoga categoria a valenza differenziante.

Ancora, negli studi italiani, le combinazioni polifoniche sono state oggetto di alcune convincenti prove analitiche, condotte con prospettive e metodi diversi; comune a tali esperienze, tuttavia, è l'interesse per la definizione dei modelli combinatori soggiacenti ai modi performativi, che prendono vita e sostanza sonora all'atto dell'esecuzione estemporanea (Agamennone 1985 e 1992, Facci 1985, De Gaudio 1994). Alla stessa Serena Facci, poi, si deve la prima riflessione generale sui tratti della polifonia nella letteratura etnomusicologica italiana (Facci 1991b): una puntualizzazione illuminante, verso la quale l'itinerario di scoperta che stiamo tracciando è sicuramente debitore.

Infine, in alcuni studi concernenti la musica tradizionale italiana, emerge un'attenzione particolare per le valenze simboliche e iconiche della polifonia, che appare, pertanto, come una modalità sonora in cui trovano ospitalità, rappresentanza ed elaborazione dinamica, relazioni interpersonali, familiari e sociali esterne alla musica stessa. Nella interpretazione operata da Pietro Sassu, il *tiir* – polifonia tipica di Premana, un paese della val Varrone in provincia di Como – appare come una pratica «totalizzante. Quando inizia il canto entrano a far parte del gruppo degli esecutori tutti i presenti» (Sassu 1978, p. 278), in una disposizione sonora che prevede tre livelli separati, con numerosi raddoppi: 1. voci femminili su tre parti distinte, nel registro acuto; 2. voci maschili su due parti, nel registro centrale; 3. voci maschili in una parte di basso, nel registro grave. L'esecuzione, tuttavia, travolge questo schema:

ogni cantante presente ha la possibilità di scegliere dove e come inserirsi nell'insieme, secondo modi e tempi del tutto personali. Ciò può determinare effetti diversi: continui passaggi da una parte all'altra nel registro di pertinenza; ornamentazione estesa, con la disgregazione frequente del parallelismo fra le parti del medesimo registro; incroci fra parti maschili. Ogni cantante, in definitiva, segue una prospettiva individuale, con una proliferazione fluttuante di linee vocali, tale da saturare densamente tutto lo spazio sonoro. Così Sassu descrive alcuni valori rilevabili nel corso dell'esecuzione:

L'integrazione non è l'obiettivo primario perseguito dai cantori. La scelta della personale collocazione è guidata da una forte competitività che si manifesta, da un lato, nei confronti degli esecutori e, da un altro lato, si rivolge verso i limiti riconosciuti della propria estensione vocale. La gratificazione per l'insieme realizzato è successiva, poiché non appare vissuta come obiettivo primario nella scelta del personale contributo all'esecuzione. Ciascuno canta per autoaffermarsi, alternando personali microvarianti di formalizzazione con momenti di adeguamento alle proposte degli altri⁸⁰.

L'indifferenza reciproca, tuttavia, appare contraddetta da altri atteggiamenti rilevabili nei modi performativi:

Nel *tiir* è necessario lo stretto contatto fisico fra i cantori: nell'esecuzione di questi brani la promiscuità, gli abbracci fra esecutori di sesso diverso, raggiungono una tattilità quasi febbrile. [...] Per garantire una buona realizzazione si predilige una disposizione circolare compatta e chiusa, indifferente ad una collocazione degli esecutori per batterie di sesso, timbro, estensione vocale⁸¹.

In tali atteggiamenti, posture e comportamenti – evidentemente ambigui e contraddittori – si può cogliere, per certi versi, un riflesso della vita comunitaria premanese, orientata da una «scarsa predisposizione alla cooperazione, che è capace di manifestarsi soltanto quando ne sono immediatamente visibili gli effetti positivi per se stessi o per il gruppo familiare di appartenenza» (ivi, pp. 281-82). D'altra parte, però, si può individuare un forte rapporto dinamico fra organizzazione sociale e formalizzazione sonora. Infatti, in contrasto con i valori individualistici prevalenti,

[...] la rilevante incidenza [...] del canto collettivo, con gesti liberatori e manifestazioni di promiscuità mai osservabili nella quotidianità, si impone come occasione privilegiata di comunicazione interpersonale. [...]

In altre parole, la violenta esplosione della vocalità, manifestata come gesto liberatorio, si propone in termini di compensazione (soprattutto per le donne) rispetto ad un comportamento quotidiano contenuto, riservato, privo di gesti clamorosi⁸².

La polifonia, quindi, può manifestarsi come una esperienza sociale in sé, luogo di dinamiche estese, fino a configurarsi come una vera e propria *ritualità del cantare*. In una prospettiva analoga si orienta l'indagine di Bernard Lortat-Jacob sulla polifonia devozionale e profana nella Sardegna. Obiettivo primario della sua ricerca è la verifica di come la polifonia sia subordinata ad alcuni parametri stilistici che, in fondo, appaiono quali principi estetici. Nell'esecuzione del *canto a tenore*⁸³ (Sardegna centrale) Lortat-Jacob individua quale criterio regolatore il principio della compattezza sonora: effetto della sovrapposizione di timbri assai definiti (per ognuna delle parti presenti: un solista e tre componenti il coro) ma strettamente interdipendenti grazie alla intonazione simultanea di formule vocaliche⁸⁴ su triadi consonanti iterate, l'aspirazione alla compattezza sonora propria del *canto a tenore* risulta confermata dal sonagraf (cfr. Lortat-Jacob 1993), ed emerge apertamente nel lessico locale con alcune metafore eloquenti⁸⁵. La combinazione delle voci suggerisce a Lortat-Jacob la sensazione di una «polifonia di timbri» e la felice immagine di un prisma: «Separate e isolate, le voci del *tenore* non sono che le diverse facce di un prisma e non offrono che un'immagine acustica parziale. È solo quando esse sono associate, strettamente combinate – pienamente in accordo – che il prisma prende subito forma: l'immagine completa appare allora, per coprire uno spettro largamente esteso, suscettibile di variare all'infinito»⁸⁶.

Nella prassi devozionale del Nord dell'isola, viceversa, non esiste un solista, né ricorrono iterazioni di formule stereotipate: si canta un testo religioso (in latino), e le quattro parti della polifonia tradizionale appaiono tutte ugualmente partecipi della condotta melodica, in sovrapposizioni verticali che, pur se costruite sull'accordo perfetto, appaiono piuttosto caratterizzate da frequenti modulazioni di natura plurimodale. Il criterio regolatore, quindi, piuttosto che nella grande complessità armonica e saturazione dello spettro acustico – proprie del *canto a tenore* – sembra risiedere nella compressione e qualificazione dello spettro, tale da produrre l'emergere di una quinta parte virtuale e acutissima che si combina coerentemente con i profili melodici delle altre quattro voci: la

quintina – tale è la denominazione locale di questa quinta parte virtuale – è il risultato sonoro della somma degli armonici prodotti dalle quattro voci reali. Questo effetto, che all'ascolto ha del portentoso, si realizza allorché la fusione delle voci raggiunge un livello ottimale. Da una parte, perciò, costituisce l'indicatore di una perfetta esecuzione (e infatti se ne persegue intensamente l'apparizione), dall'altra, acquisisce una profonda valenza simbolica: la sua «uscita» misteriosa può essere intesa come l'attributo acustico, quasi un'icona sonora, dell'ineffabile e del trascendente, ed è per questo che si manifesta solo nella polifonia religiosa (Id. 1990). Nell'indagine di Lortat-Jacob, inoltre, assumono grande importanza altri fattori del fare polifonia, solitamente poco indagati: sentimenti e affetti degli esecutori; contrasti e disagi relazionali; rapporti interpersonali, familiari e parentali; gerarchie sociali e livelli di potere e subalternità connessi all'esecuzione. Il «progetto polifonico» (Id. 1993, p. 85), allora, appare come un telaio assai esteso, sul quale processi, tensioni, emozioni, ambizioni e modi performativi vengono tessuti con orditi variabili e multiformi, senz'altro consolidati nelle abitudini tradizionali, ma non raramente aperti a esiti imprevedibili e conflittuali (Id. 1996).

TRACCE FRESCHE...

Punto di arrivo del lungo itinerario descritto possono essere considerate alcune esperienze poste all'inizio e a metà degli anni novanta, nuove occasioni di confronto, dibattito e collegamento fra studiosi impegnati in campi e posizioni diverse. Da una parte si può porre la creazione dell'associazione «Polyphonies vivantes» a opera di Simha Arom e il «Colloque» del 1990, dedicato a «Polyphonies de tradition orale. Histoire e traditions vivantes», tenutosi in Francia, a Royaumont (se ne vedano gli atti, che recano lo stesso titolo, a cura di C. Meyer, Paris 1993); da un'altra, l'ottavo «Séminaire européen d'ethnomusicologie», riunitosi a Ginevra nel settembre 1991, con una sessione interamente dedicata alla polifonia, i cui lavori, in parte, sono stati pubblicati in un numero monografico della rivista⁸⁷ annuale edita dagli «Ateliers d'ethnomusicologie» di Ginevra; e infine, il seminario veneziano dedicato a «Classificazione e analisi dei procedimenti polifonici»,

tenutosi nel gennaio 1995, di cui questo stesso volume costituisce l'esito editoriale.

IL «COLLOQUE» DI ROYAUMONT

Nell'attività dell'associazione «Polyphonies vivantes» la preoccupazione primaria ha soprattutto uno scopo conservativo⁸⁸, ma altrettanto importanti appaiono gli incontri di studio che la stessa associazione promuove su argomenti specifici⁸⁹. Tuttavia, il «Colloque» di Royaumont del 1990, tenutosi sotto la direzione di Michel Huglo e Marcel Pérès, manifesta un obiettivo più ampio: riunire, ancora, intorno ad alcuni materiali e ipotesi di interpretazione, studiosi di provenienza e interessi diversi, ma comunque riconducibili alle prospettive di ricerca della musicologia storica e dell'etnomusicologia. Sulle tracce del precedente convegno di Cividale, ma nella cornice di un confronto più ravvicinato e con una tavola rotonda conclusiva, si continua la riflessione sui modi dell'oralità e dell'improvvisazione nella musica medievale europea (Huglo, Leech-Wilkinson, Van der Werf 1993), ed emerge con più chiarezza una tendenza che mira a evidenziare e valutare criticamente certe singolari, e imprevedute, analogie nei procedimenti polifonici rilevabili in aree pur molto lontane, nello spazio culturale e nel tempo storico. In questa prospettiva Frieder Zamminer esamina alcune espressioni polifoniche caucasiche (di Ossezia e Abkhazia) e – pur negando qualsiasi filiazione diretta sul piano storico e culturale – rileva certe condizioni di somiglianza con gli *organa* parigini, e con altri procedimenti medievali diffusamente documentati, che possono essere così descritte:

- a. combinazione di una melodia solistica ad andamento sillabico con un sostegno di lunghi bordoni mobili cantati da un coro, su intervalli di quinta, quarta e ottava;
- b. combinazioni diafoniche con moto parallelo (per terze) e percorsi cadenzali in moto contrario, con cadenza dalla quinta all'ottava;
- c. combinazioni a tre parti con brevi episodi di *hochetus*.

Oltre agli assetti combinatori, Zamminer si interroga altresì sulle possibili modalità timbriche e i criteri di emissione vocale delle polifonie primitive del Medioevo europeo: è a questo proposito –

e non per le vecchie tesi di Schneider e Nadel sull'origine caucasica delle polifonie medievali europee⁹⁰ – che l'ascolto delle polifonie caucasiche può determinare ipotesi suggestive:

E tuttavia noi non sapremmo più dire oggi con certezza che suono abbiano avuto le nostre polifonie primitive. Ciò che fu depositato per iscritto attraverso la notazione, era in qualche modo l'idea musicale dei brani che si eseguivano. Ma poiché questa idea – a dispetto di tutte le nostre conoscenze storiche – ci appare troppo astratta, noi cerchiamo di attribuirle un'apparenza sensibile. E per questo, il mondo musicale del Caucaso ci propone stimolazioni affascinanti⁹¹.

Sulle stesse questioni, ma mettendo a fuoco le polifonie georgiane, Susanne Ziegler (Zamminer e Ziegler 1993) sottolinea acutamente come certe «parentele inattese» evidenziate in passato da molti studiosi, possano essere altresì considerate come effetto dell'impressione auditiva di chi ascolta, nonché di criteri di ricezione fondati su un filtro «medievale» presunto o astratto. La Ziegler invita inoltre a considerare altri fattori determinanti ai fini della ricezione dei documenti sonori georgiani e caucasic:

- a. le informazioni concernenti una possibile datazione delle polifonie georgiane sono praticamente inesistenti; ciò implica la possibilità di una loro formazione postmedievale, e anche piuttosto recente;
- b. molte delle registrazioni sonore disponibili sono realizzate in studio da cori più o meno professionali, i cui direttori provengono da una formazione musicale accademica; ciò può alterare i tratti di autenticità tradizionale delle esecuzioni registrate;
- c. all'occorrenza polifonie ossete o abkhaze possono essere eseguite da cantori georgiani, con profonde alterazioni sul piano della fonazione e dello stile.

Ne deriva, come è facile arguire, la sollecitazione a un'estrema cautela nel manovrare questa magica «macchina del tempo», attraverso i suoni dello spazio culturale, che pure affascina molti etnomusicologi. E lo stesso Simha Arom, ancora nel «Colloque» di Royaumont del 1990 – pur con le accortezze e l'intuito propri del grande studioso, e i filtri di un'esperienza di ricerca trentennale – si lascia sedurre dalla prospettiva di cercare parentele inattese, orientando la rotta verso territori a lui più familiari⁹². Attraverso l'esame di alcuni procedimenti propri delle polifonie e poliritmie centrafricane, e la comparazione degli stessi con procedimenti propri della musica medievale europea, in particolare del-

l'Ars Nova, Arom riscontra in entrambe queste due tradizioni – oltre quanto già rilevato in precedenza (Arom 1985) – un'analoga tendenza a «porre a misura» le espressioni musicali più elaborate, con simili gradi di complessità nella sovrapposizione di misure e cicli di diversa ampiezza, e nel ricorso strutturale a procedimenti ordinatori di portata generale (*isoritmia* come metodo costitutivo nell'Ars Nova, a fronte dell'*ostinato con variazioni* e dell'*hochetus*, principi strutturanti nelle musiche centrafricane), con due processi di pensiero distinti, tuttavia: da una parte, il ricorso sempre più frequente alla scrittura che conferisce all'opera un carattere finito, dall'altra, invece, la pertinenza di una rete di referenze, l'efficacia operativa di un *modello*, rappresentazione mentale di un'entità musicale che si «incarna» nel momento dell'esecuzione. Infine, l'interpretazione comparativa di Arom conduce, evidentemente, alla dissoluzione dell'asse semplice/complesso inteso quale confine di separazione e *cursus* gerarchico nell'osservazione dei sistemi culturali: la complessità strutturale e combinatoria, di per sé, non è effetto unicamente della scrittura e di un progetto individuale progressivamente realizzato nel tempo, ma emerge altresì quale effetto della pertinenza di criteri operazionali diffusi e attivati *ex-tempore*.

POLIFONIE A GINEVRA

La riunione del seminario europeo di etnomusicologia⁹³ del 1991 – tenutosi a Ginevra e dedicato al ruolo dell'etnomusicologia nella società contemporanea – ha destinato diverse sessioni al tema *La polifonia: approcci etnomusicologici*⁹⁴, con una partecipazione assai ampia di studiosi provenienti da quasi tutti i paesi europei⁹⁵, e una particolare attenzione per le forme di polifonia strumentale (quest'ultimo aspetto contraddistingue il seminario di Ginevra rispetto ad altre precedenti esperienze di confronto).

A tal proposito appare molto rilevante il contributo di Ki Mantle Hood, uno dei padri dell'etnomusicologia nordamericana e fra i massimi studiosi della musica dei complessi strumentali dell'Estremo Oriente. La sua riflessione, peraltro, consente di mettere a fuoco un aspetto piuttosto controverso e poco trattato in questa sede, vale a dire la natura della combinazione di parti diverse nel-

la musica strumentale dell'Asia sudorientale. Mantle Hood, per parte sua, sembra voler evitare il termine stesso di polifonia, preferendo piuttosto l'espressione *stratificazione polifonica*, derivata da un remoto suggerimento di Nino Pirrotta⁹⁶. La differenza non è meramente nominalistica, ma pertiene alla rappresentazione delle strategie esecutive tradizionali. Pertanto si può intendere la combinazione di parti nella musica del *gamelan* giavanese come una stratificazione di livelli strumentali distinti, caratterizzati dalla diversa densità idiomantica propria di ciascun livello strumentale (ad esempio, dal gong più grave, a bassa densità, al più acuto, con densità massima). La sovrapposizione di strati distinti a densità variabile si realizza, quindi, con modi performativi estemporanei, in una improvvisazione di gruppo cui partecipano simultaneamente gli strumenti presenti nel complesso, nella stretta osservanza di nove livelli distinti e interdipendenti di riferimento⁹⁷, che governano l'elaborazione ritmico-melodica e l'improvvisazione collettiva. Nel *gamelan* balinese, viceversa, l'improvvisazione è meno rilevante, e la combinazione di parti è determinata da una forma di stratificazione idiomantica che può inglobare quattro o più linee distinte. Nei complessi thailandesi si riscontrano procedimenti simili, tuttavia con una prevalenza della variazione simultanea su una melodia principale. Anche nella musica tradizionale della Cambogia⁹⁸ si rilevano forme di improvvisazione apparentabili a quelle giavanesi. In breve sintesi, così Hood riassume la descrizione di tali procedimenti: «[...] la maggior parte delle musiche tradizionali dell'Asia del Sud-est, compresi tutti i complessi di gong, obbedisce tanto alla stratificazione polifonica, che a nove livelli di referenza interdipendenti» (Hood 1993, p. 9). Questa prassi musicale, dunque, mostra una configurazione che, a giudizio di Hood, non può essere definita come polifonia. Tale denominazione, infatti, non risulta adeguata a rappresentare il suo principio ordinatore e connotante, vale a dire la stratificazione a densità idiomantica variabile, che rende le culture musicali del Sud-est asiatico non ridicibili ad alcuna altra tradizione, caratterizzando questa regione come un'area assai peculiare e specifica: «Ma anche se il termine [polifonia] è inteso nel suo senso più largo, esso non copre le pratiche dell'Asia sudorientale [...]. Ci sono, certamente, movimenti di voci multiple, ma nella musica dell'Asia sudorientale è l'elemento organizzatore delle densità idiomantiche stratificate, interdipendenti e controllate da nove livelli di referenza, che è unico» (ivi, p. 10).

Nella riunione di Ginevra, inoltre, è emerso l'impegno di studio dei ricercatori formati durante l'esperienza sovietica degli ultimi decenni. Fra questi Igor Bogdanov, attento studioso delle pratiche sciamaniche siberiane (1993), ha evidenziato la singolare esecuzione simultanea di diverse *melodie personali* (una per ogni partecipante), sostenute da un ritmo tamburinato (anche in questo caso: un tamburo per ogni vocalista), durante riunioni annuali per la macellazione delle renne, presso i Koryak-Chavchuvan e Chukchi-Chavchuvan nell'estremo Nord-est della Russia. Il risultato auditivo, davvero straordinario, è la sovrapposizione di oltre venti parti distinte, su due strati sonori (vocale e percussivo) nettamente differenziati, in un assetto performativo apparentemente casuale ma, invece, rispondente a coerenti norme estetiche e musicali-prosodiche-coreutiche, in cui trovano equilibrio sia le istanze individualistiche che le necessità di gruppo proprie di società costituite da allevatori nomadi⁹⁹. Ancora, la «mitica» culla caucasica della polifonia è stata oggetto della riflessione operata da due studiosi di Tbilisi: Edisher Garakanidze ha evidenziato e descritto le diverse e numerose tradizioni della polifonia georgiana, ricondotta così a una più ampia articolazione e diversificazione culturale e sociale¹⁰⁰; Iosif Zhordania, per parte sua, ha ricordato come, nonostante il «mito» musicologico costruito intorno alle polifonie del Caucaso, restino ancora quasi completamente sconosciute numerose tradizioni polifoniche locali (cecena, ingush, del Daghestan ecc.), pur assai interessanti; inoltre, rilevando molteplici relazioni con le polifonie balcaniche, alpine, bulgare, mediterranee, Zhordania ha suggerito due ipotesi di notevole rilievo che sembrano seguire, con argomentazioni più coerenti e maggiore consapevolezza, precedenti intuizioni di altri studiosi:

- a. le polifonie caucasiche appaiono assai vicine alle espressioni polifoniche europee, tanto che queste due tradizioni (caucasica ed europea) possono essere considerate geneticamente connesse;
- b. le polifonie viventi europee e di alcune comunità dell'Asia, in base ai dati storici (archeologici, linguistici, e antropologici), risultano collegate alle antiche e remote tradizioni musicali dei popoli preindoeuropei¹⁰¹.

Come si vede – oltre a far balenare l'idea della polifonia come prassi remotissima – queste ipotesi ci riconducono ancora nel cuore di ambiti interpretativi sostenuti da complesse operazioni

comparative, e interessati a temi di indagine quali le aree originarie e di distribuzione, le linee di diffusione e gli assetti di peculiarità locale, gli strati profondi di identità-somiglianza e le manifestazioni di specificità delle espressioni polifoniche.

DIALOGIA MUSICALE

Infine, ancora a proposito dei criteri generatori della polifonia, delle sue valenze simboliche, e delle dinamiche sociali ad essa sottese, illuminante è il contributo proposto all'incontro di Ginevra dall'etnomusicologo russo Izaly Zemtsovsky. Partendo dalla riflessione che il canto plurivocale¹⁰² può essere inteso come un veicolo di interazione sociale attraverso il mezzo dell'intonazione vocale, Zemtsovsky si impegna in una acuta interpretazione delle forme del dialogo e della competizione come presupposto o fondamento delle relazioni che si realizzano in una condizione espressiva che viene indicata come *dialogia musicale*, una sorta di alveo prepolifonico, terreno di coltura di modalità sonore ed espressive molteplici. Le forme di poesia cantata a contrasto, o di canto antifonico in forma di «dibattito» – in cui si realizzano forme di dialogo musicale – appaiono così numerose e diffuse da indurre Zemtsovsky a puntualizzare:

I canti dialogici rappresentano senza dubbio i primi esempi della musica praticata in gruppo; alcuni di tali canti servono inoltre a stimolare il canto corale. Benché la dialogia non conduca automaticamente alla plurivocalità, nel senso proprio del termine, ogni dialogo è polifonico di natura. Se non si trasforma subito in canto plurivocale, nondimeno lo suggerisce. Il semplice effetto d'eco, la semplice ripetizione altrui è già più che canto monodico. Peter Wagner ha ragione ad affermare che la ripetizione è il fondamento della polifonia: «La ripetizione della melodia ha fatto nascere la polifonia, che non avrebbe potuto essere pensata altrimenti»¹⁰³.

Conseguentemente, lo studioso russo definisce la dialogia musicale come una «forma particolare di pensiero creativo» e, nello stesso tempo, come efficace categoria interpretativa per indagare in maniera adeguata il *continuum* dell'espressività vocale e della comunicazione verbale. Infatti, il dialogo può manifestarsi sia come il momento iniziale delle forme polifoniche conosciute, sia co-

me il presupposto per il consolidamento della giustapposizione di linee, quale si rileva nell'antifonia o nel *tuilage*¹⁰⁴. L'interpretazione dei gradi di interconnessione e integrazione fra le parti presenti nella dialogia, consente di definire tre modi performativi distinti:

1. le parti vocali non costituiscono un'espressione musicale unica; in tale assetto si possono produrre soprattutto dialoghi puramente comunicativi, come, ad esempio, segnali, saluti, alcuni tipi di «sfide cantate», indovinelli cantati;
2. le parti vocali compongono un'espressione compatta, un lungo confronto verbale cantato, in cui – mediante una serie di domande e risposte, negazioni e contronegazioni – si possa rilevare come la verità non sia univoca, ma risulti piuttosto da una interazione complessa fra elementi negativi e positivi;
3. le parti vocali sono talmente interrelate che i contorni della competizione svaniscono; ciò si rileva nelle espressioni a due voci, in senso stretto, in cui non è ammissibile la sottrazione di una voce, né l'aggiunta di altre voci.

In questo senso, quindi, *antifonia* e *diafonia* costituiscono due manifestazioni certe della dialogia musicale¹⁰⁵, e partecipano di uno stesso principio: l'interconnessione di parti vocali distinte, intorno a un comune e convergente discorso verbale.

IL SEMINARIO VENEZIANO: PROCEDIMENTI POLIFONICI E TASSONOMIE

Nel gennaio del 1995, a Venezia, come è stato ricordato, la Scuola interculturale di musica e l'Università degli studi di Venezia (corso di laurea in Conservazione dei beni culturali) hanno promosso un seminario di studi dedicato a «Classificazione e analisi dei procedimenti polifonici». In questa recente occasione – che costituisce la momentanea conclusione dell'itinerario di scoperta descritto finora – l'attenzione dei partecipanti¹⁰⁶ si è concentrata soprattutto su un obiettivo specifico, vale a dire l'individuazione di categorie tassonomiche a valenza generale, ovvero, come si è già visto, tali da rappresentare adeguatamente le espressioni polifoniche più disparate, e provenienti da contesti anche assai lontani, nello spazio culturale e nel tempo storico. Esiti rilevanti di tale riflessione sono

stati, altresì, un considerevole contributo alla definizione di un lessico specifico concernente le polifonie (valido strumento concettuale per la comparazione di espressioni diverse), nonché la valutazione di numerosi fattori, riscontrabili nella prassi polifonica, che assumono particolare rilievo nella formalizzazione sonora e, più in generale, nella comunicazione (modi percettivi e memorie¹⁰⁷, consapevolezza e tematizzazione di tratti, stabilità e sistematicità delle occorrenze, relazioni di gruppo e dinamiche di ruoli, fraseologie poetiche e marcatori musicali).

Il secondo motivo di riflessione nel seminario veneziano, vale a dire l'identificazione e definizione dei procedimenti polifonici, ha determinato considerazioni di particolare interesse. Peraltro, la stessa nozione di procedimento, pur significativa nella prospettiva della classificazione, rivela una connotazione ampiamente problematica, di cui, nell'esercizio dell'azione tassonomica, è necessario avere adeguata consapevolezza: essa infatti può essere intesa sia come sequenza di operazioni (orientate da schemi di memoria e consuetudini motorie ed esecutive) atte a produrre espressioni musicali, sia come lo stesso comportamento performativo. Il concetto di procedimento, quindi, può indicare due condizioni distinte: da una parte il *come fare*, e dall'altra, il *fare* medesimo. Per lo studioso si tratta, evidentemente, di individuarne i criteri normativi (quando questi appaiano nella descrizione prodotta dagli stessi esecutori: punto di vista *emico*), oppure di dedurne alcune «regole» dall'esterno, dal punto di osservazione proprio dello stesso studioso (*etico*). Spesse volte, poi, è opportuno realizzare una sovrapposizione e sintesi dei due punti di vista indicati, valutando il contesto sonoro in cui gli stessi procedimenti si manifestano. Infatti, alcuni procedimenti rilevati e categorizzati appaiono quali ordinatori formali, oltre che percorsi regolatori per la combinazione di parti: possono agire come generatori morfologici, elementi morfologici capaci di informare profondamente repertori o stili. Si pensi, ad esempio, all'*ostinato* e all'*hochetus* nelle musiche dell'Africa centrale che – secondo la stessa interpretazione operata da Simha Arom – costituiscono i procedimenti polifonici più diffusi, nella combinazione simultanea di formule diverse iterate (*ostinato*) o nella stretta imbricazione reciproca di parti strumentali e vocali distinte (*hochetus*). Ma, nello stesso tempo, *ostinato* e *hochetus* sono altresì ordinatori morfologici, in quanto generano interi repertori, e costituiscono i dispositivi primari per la produ-

zione e l'organizzazione del materiale in molte espressioni polifoniche e poliritmiche africane¹⁰⁸. In altri repertori musicali e contesti culturali, invece, i procedimenti eventualmente rilevabili non appaiono esclusivi, ma, piuttosto, risultano inseriti in una successione o compenetrazione di dispositivi distinti, all'interno di una medesima espressione polifonica: gli assetti formali, pertanto, dipendono non già da un ordinatore unico, bensì dalla giustapposizione di episodi diversi, caratterizzati dall'emergere, in ambito parziale e locale, di procedimenti distinti. Nell'esperienza degli studiosi di formazione euroamericana, la riflessione sulla polifonia muove prevalentemente dal modello omogeneo del *contrappunto*¹⁰⁹, proprio della tradizione europea: anch'esso, infatti, si configura sia come procedimento di combinazione che come generatore di forme. Tuttavia, questa sensazione pertiene, correttamente, soltanto alla musica europea, e prevalentemente di provenienza liturgica: in altri contesti culturali non si rileva tale identità (contrappunto come procedimento e ordinatore formale) che, invece, appare prevalentemente disgregata in esiti divergenti. In senso più generale, peraltro, la stessa polifonia può essere considerata come un procedimento – nella duplice prospettiva del *come fare* e del *fare* medesimo – per organizzare il materiale musicale: tuttavia, in assenza di predeterminazioni formali diffuse, emergono realizzazioni differenziate e specifiche, da considerare separatamente, verificando i modi, i luoghi, la quantità di tratti con cui l'*intenzione polifonica* si manifesta nelle molteplici espressioni musicali rilevabili in contesti culturali diversi. In una prospettiva musicologica generalizzante, pertanto, l'orientamento critico più efficace e soddisfacente consiste – una volta censite e valutate le differenze e peculiarità – nella individuazione e formulazione di criteri unificanti disposti su campi tassonomici sovraordinati (per identificare e rappresentare i tratti comuni) e, quindi, articolati su livelli subordinati (per indicare le specificità locali).

MONODIA-ETEROFONIA-POLIFONIA

Condizione necessaria della polifonia è considerata la disponibilità di uno strumento polivoco – tale cioè da produrre simultaneamente suoni di diversa altezza – o la partecipazione simultanea di

almeno due o più esecutori¹¹⁰. Tuttavia quest'ultima condizione non appare sufficiente per la produzione di espressioni polifoniche, né, inoltre, risulta esclusiva della polifonia. Infatti, due esecutori, oppure un gruppo più numeroso, possono altresì realizzare una *monodia* all'unisono: tale produzione differisce considerevolmente rispetto a quanto espresso da un esecutore solo, e non esclusivamente per l'intensità sonora, poiché la presenza di più partecipanti determina relazioni e rapporti che possono produrre scarti rilevanti dall'unisono, fino a generare la percezione di parti distinte, pur se continuamente variabili. Questa condizione – soprattutto quando risultino consistenti le deviazioni dall'unisono che connota la monodia – determina una sorta di «terra di nessuno» che è stata interpretata prevalentemente utilizzando la categoria *eterofonia*. Pur se concordi nel ritenere l'occasionalità e instabilità delle differenze come tratto connotante l'eterofonia, tuttavia l'orientamento degli studiosi sembra differire notevolmente per ciò che concerne la cornice storica e culturale entro cui collocare tale variabilità momentanea, almeno secondo tre direzioni:

1. eterofonia come grado iniziale della polifonia: in una prospettiva evoluzionistica, si è ritenuto che da questo stadio primitivo e assai remoto si sarebbero successivamente prodotte diverse combinazioni polifoniche, attraverso il consolidamento progressivo di differenze occasionali¹¹¹;
2. eterofonia come sequenza di scarti momentanei da un comune modello melodico: l'intenzione è l'esecuzione di una medesima melodia, considerata quale fattore di identità fra le parti presenti; gli scarti e le differenze individuabili, tuttavia, non rivelano alcuna stabilità, e possono apparire diversi in successive iterazioni: si può intendere questa condizione come una sorta di oscillazione continua intorno all'unisono¹¹²;
3. eterofonia come variazione simultanea, e sistematica, intorno a un motivo melodico di riferimento (non necessariamente esplicitato nell'esecuzione): in questa condizione, rilevabile soprattutto nelle combinazioni strumentali, le differenze non dipendono da momentanee e accidentali opzioni degli esecutori, bensì derivano da assetti organologici e disposizioni strumentali definiti e sistematici, che producono – pur nella elaborazione simultanea di un motivo melodico comune e soggiacente (*melodia fissa*) – una vera sovrapposizione di parti fortemente distinte (sul piano melodico e ritmico); l'esito, pertanto, può essere definito come una polifonia

Figura 5. Esempi di eterofonia nella Bulgaria sudoccidentale.
 Fonte: Markoff 1975, p. 143.

Raz - bo - le se, ke da ju - mre, —
 oy, mo - ri ni - koy Sta - na —
 ne ve ru - va ni - - koy Sta —
 na ne ve - ru - va . —

Dey - dey - gi - di vi - no - mo - ri, —
 cher - ve - no dey - gi —
 di - vi - no ma - ri, cher - ve - no . —

realizzata con un procedimento eterofonico esteso a tutte le parti presenti¹³.

D'altra parte, è opportuno ricordare che procedimenti eterofonici (nel senso di oscillazione intorno all'unisono o di variazione su un motivo comune) possono sovrapporsi o giustapporsi a episodi polifonici all'interno di uno stesso brano; i musicologi africani ricordano a tal proposito certe espressioni di canto con l'arpa di aree diverse dell'Africa centrale: pur se voce e arpa sembrano oscillare parzialmente intorno all'unisono, nell'arpa stessa, attraverso i disegni melodici imbricati delle due mani, emerge una polifonia di carattere contrappuntistico¹⁴.

Infine, ancora sul piano della teoria e del metodo, è bene ricordare come l'eterofonia possa altresì fungere da categoria-rifugio in cui sistemare espressioni di problematica e incerta valutazione, e per indicare una specie di regione di frontiera posta fra la monodia vocale-strumentale o di gruppo e la polifonia, i cui confini, tuttavia, si restringono progressivamente, con il crescere di competenza che gli studiosi specialisti riescono a mettere in campo¹⁵.

La polifonia, al contrario, come si è già visto, implica la combinazione sistematica di parti intenzionalmente eseguite e percepite come occorrenze distinte e separate: sul piano culturale, intenzionalità e consapevolezza costituiscono la validazione della sistematicità. Ulteriore espansione della intenzionalità è altresì la tematizzazione delle occorrenze (vale a dire, un'elaborazione concettuale e una verbalizzazione dei procedimenti), che può condurre a estendere le stesse relazioni combinatorie ad altri generi e contesti.

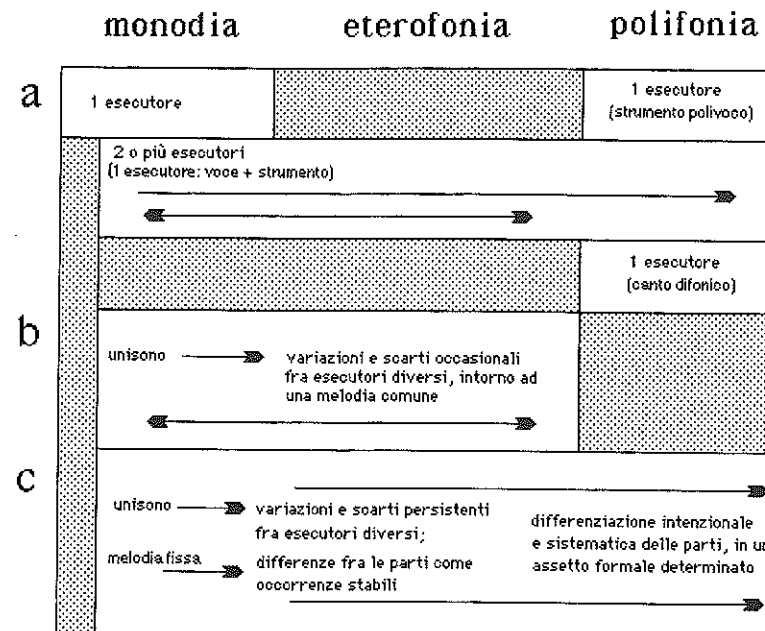
Per quanto concerne i livelli tassonomici generali e sovraordinati, nel seminario veneziano è emersa un'opinione concorde nel ritenere la categoria *polifonia* sufficientemente rappresentativa delle più diverse combinazioni di parti. Superate, quindi, le difficoltà e ostilità precedentemente segnalate – e piuttosto che introdurre espressioni di nuovo conio ma di problematica adozione – si intende il termine polifonia quale indicatore più efficace, sottratto alle numerose stratificazioni di senso determinatesi nel corso della storia degli studi, e restituito all'originaria valenza di molteplicità di parti¹⁶. Piuttosto, considerata come condizione determinante la combinazione simultanea di parti distinte, ai fini della indicizzazione e classificazione può essere opportuno distinguere fra *linee fisiche* e *linee strutturali*. Le linee fisiche costituiscono un dato eti-

co, osservabile dall'esterno, le linee che costituiscono le parti strutturali della combinazione polifonica sono piuttosto un dato emico; la linea fisica, quindi, connota chi partecipa all'esecuzione (un cantore, due cantori ecc.; uno strumento, due strumenti ecc.), senza implicare alcuna selezione intorno al tipo di voci, di strumenti o di relazioni: si tratta, ancora, soltanto di un inventario esterno; al contrario, la linea strutturale – non fisica – è una componente permanente della combinazione polifonica, ha uno statuto emico. La presenza di più esecutori per una stessa linea strutturale, infatti, può costituire un elemento combinatorio ulteriore, a causa delle possibili deviazioni eterofoniche fra gli esecutori partecipanti: a tre linee fisiche (esecutori presenti) possono infatti corrispondere una, due o tre linee strutturali o addirittura ci possono essere casi in cui una linea strutturale si aggiunge in più alle linee fisiche già presenti¹⁷. La distinzione effettuata consente di risolvere alcuni problemi specifici: nella indicizzazione delle polifonie orali può essere interessante rilevare quante persone partecipino all'esecuzione di una linea strutturale, e ciò soprattutto nella ricerca di variazioni eterofoniche fra cantori che seguono la stessa linea strutturale in un assetto polifonico; la necessità di valutare l'azione dei singoli attori della polifonia, anche quando cantino insieme la stessa parte, è importante proprio per comprendere le strategie produttive e le relazioni fra gli agenti presenti in un'esecuzione polifonica¹⁸.

La riflessione condotta finora può essere riassunta e rappresentata nello schema riportato nella figura 6. Le tre categorie monodia, eterofonia, polifonia costituiscono il terreno su cui si esercitano azioni divergenti. L'eterofonia appare frequentemente in una condizione oscillante verso le aree laterali (monodia e polifonia). Nelle tassonomie attestate, i limiti di tale oscillazione sono tracciati in base alle informazioni disponibili, e variano al crescere di competenza che gli studiosi riescono a mettere in campo: l'eterofonia, come già ricordato, può assumere talvolta il profilo di una categoria-rifugio per comprendere espressioni di problematica valutazione. Nei tre campi definiti nella figura 6 (a, b, c), pertanto, sono indicati sinteticamente i comportamenti dei partecipanti e i modi dell'osservazione operata dagli studiosi:

a. un solo esecutore agisce nell'area della monodia, salvo che nelle musiche con strumenti polivoci o nelle espressioni di canto difonico; un solo esecutore che realizzi parti differenziate (vocale e

Figura 6. Monodia-eterofonia-polifonia: rappresentazione dei percorsi di differenziazione delle parti.



strumentale), o combinazioni di due o più esecutori, possono determinare una prospettiva duplice: verso l'eterofonia con ritorno nell'area della monodia, qualora la marginale differenza fra le parti lasci inalterata una condizione di identità; verso la polifonia, qualora prevalga la tendenza alla separazione;

b. in conseguenza delle azioni descritte, l'elaborazione simultanea di una melodia comune (monodia) può essere considerata dagli studiosi come sequenza di scarti occasionali dall'unisono: l'eterofonia si manifesta come fluttuazione intorno all'unisono, il cui profilo di identità risulta prevalente nella intenzionalità e tematizzazione espresse dagli stessi esecutori;

c. l'elaborazione simultanea di una melodia comune può produrre altresì deviazioni che vengono rilevate come scarti persistenti dall'unisono (monodia): l'individuazione della intenzionalità delle differenze consente una classificazione di tali occorrenze come

espressioni di polifonia, essendo condizioni dell'eterofonia, al contrario, l'occasionalità e non intenzionalità dei tratti differenziali; inoltre, la variazione simultanea intorno a una «melodia fissa» si configura come differenziazione permanente e stabile: anche la prospettiva di questa azione è prevalentemente valutata dagli studiosi non già come un rinvio verso l'unisono, bensì, al contrario, come la costituzione di combinazioni e stratificazioni polifoniche consapevoli, pur governate da un procedimento apparentemente eterofonico (variazione simultanea intorno a un motivo comune).

CLASSIFICAZIONE PROTOTIPICA

Definita la polifonia come una modalità espressiva basata sulla combinazione simultanea di parti distinte, percepite e prodotte intenzionalmente nella loro differenziazione reciproca, in un assetto formale determinato, il campo in cui esercitare ulteriormente l'azione tassonomica comprende la predisposizione di livelli tassonomici corrispondenti alle diverse e molteplici espressioni polifoniche attestate. Nel percorso concettuale sperimentato durante il seminario veneziano è apparso oltremodo necessario che le categorie adottate rispondano ad alcune condizioni determinanti:

- a. indipendenza da pertinenze locali e specifiche;
- b. autonomia da stratificazioni semantiche occorse nel tempo;
- c. flessibilità e adattività.

Come si è già considerato ampiamente, l'indipendenza da valenze locali o specifiche, e da significati culturali storicamente determinati, è una condizione irrinunciabile affinché le categorie e nomenclature adottate abbiano una capacità rappresentativa generale. D'altra parte, poiché gli oggetti culturali (tali sono le combinazioni polifoniche) sono sempre *in statu nascendi*, o, piuttosto, in una condizione di trasformazione continua¹⁹, è altrettanto necessario che le categorie adottate, soprattutto nei livelli tassonomici subordinati, siano adeguatamente flessibili e dinamiche per accogliere correzioni e aggiustamenti interpretativi, nonché distinzioni e affinamenti tassonomici, derivati dall'aumento dell'esperienza degli oggetti stessi. Rappresentatività generale e, soprattutto, flessibilità non sempre si conciliano con criteri di rappresentazione basati su

principi binari e percorsi di filiazione di tipo lineare: tali dispositivi ordinatori, tuttavia, possono essere sostituiti più efficacemente da modelli di rappresentazione di tipo espansivo («ad arcipelago», ad esempio per suggerire una metafora visiva), distribuiti su più strati e livelli anche non comunicanti. Quadri tassonomici siffatti, peraltro, si prestano più agevolmente ai processi di verifica/falsificazione dei dati, consentendo gli adattamenti più disparati e complessi, senza smantellare il sistema stesso – costruendone continuamente di nuovi – ma, al contrario, conservando le relazioni e le coordinate primarie, adattandole, innovandole o espandendole. Un modello interpretativo che sembra adattarsi efficacemente alle condizioni di flessibilità auspiccate è la *classificazione prototipica* che, peraltro, consente di rispondere in maniera soddisfacente a un'altra opportunità delle scienze umane, vale a dire l'*economia cognitiva*²⁰. Con tale espressione si indica la necessità di bilanciare due spinte contrapposte: da una parte la tendenza a massimizzare la quantità di informazioni rappresentate in un modello interpretativo, con la conseguenza estrema di porre tante categorie quanti sono gli oggetti o eventi censiti, e causare una pertinenza nulla per le categorie individuate; dall'altra, la prospettiva opposta a minimizzare il numero di categorie, dilatandone la valenza rappresentativa, con la conseguenza estrema di renderle troppo ampie e generiche e quindi, ancora, debolmente pertinenti. Infatti, si è ormai generalmente concordi nel ritenere che le classificazioni mediante condizioni necessarie e sufficienti non portino a risultati efficaci. Dal punto di vista del metodo è preferibile procedere con la predisposizione di *prototipi*, vale a dire, categorie sovraordinate utili come referenti generali per separare procedimenti distinti: in tale prospettiva, ad esempio possono costituire livelli prototipici di classificazione il bordone, il parallelismo, la melodia accompagnata, il contrappunto e così via. Posto un modello prototipico, gli esemplari ad esso associati, e raggruppati in categorie subordinate, possiederanno una forte somiglianza di famiglia²¹, senza manifestare, tuttavia, tutti i tratti attribuiti al prototipo: ciò non significa, ad esempio, che qualsiasi combinazione parallela di parti (prototipo ipotizzato: parallelismo) possiederà tutte le caratteristiche del modello posto, ma almeno alcuni tratti che la rendano vicina a un'idea sovraordinata di andamento parallelo. Per essere ancora più espliciti, posto come modello prototipico il parallelismo stretto, in cui le parti presenti sono costantemente separate e correlate da uno stesso interval-

lo¹²², ebbene le polifonie con andamento parallelo subordinato a un centro tonale che produce intervalli mobili¹²³ mostrano soltanto parzialmente i tratti del modello prototipico (parallelismo stretto), ma sicuramente manifestano una maggiore somiglianza con esso, piuttosto che con altri modelli prototipici. È bene ricordare poi che «gli esemplari all'interno di una categoria si strutturano lungo un *continuum* che va da un grado massimo ad un grado minimo di appartenenza. Alcuni membri della categoria costituiscono degli esempi migliori della categoria di altri e, inoltre, i confini della categoria sono *sfuocati*» (Benjafield 1995, p. 88). Si consideri, tuttavia, che una certa area di fluttuazione o una prospettiva di continuità si possono porre altresì fra prototipi distinti: fra questi, un certo numero di tratti definitivi possono rimanere espressi in maniera relativamente aleatoria; evidentemente questo può condurre – in un modello interpretativo che privilegi la flessibilità e sia disponibile ad accogliere informazioni innovative senza necessariamente dissolversi – a porre nuove categorie subordinate, periferiche rispetto ai modelli originari considerati, oppure alla adozione di nuovi prototipi separatori.

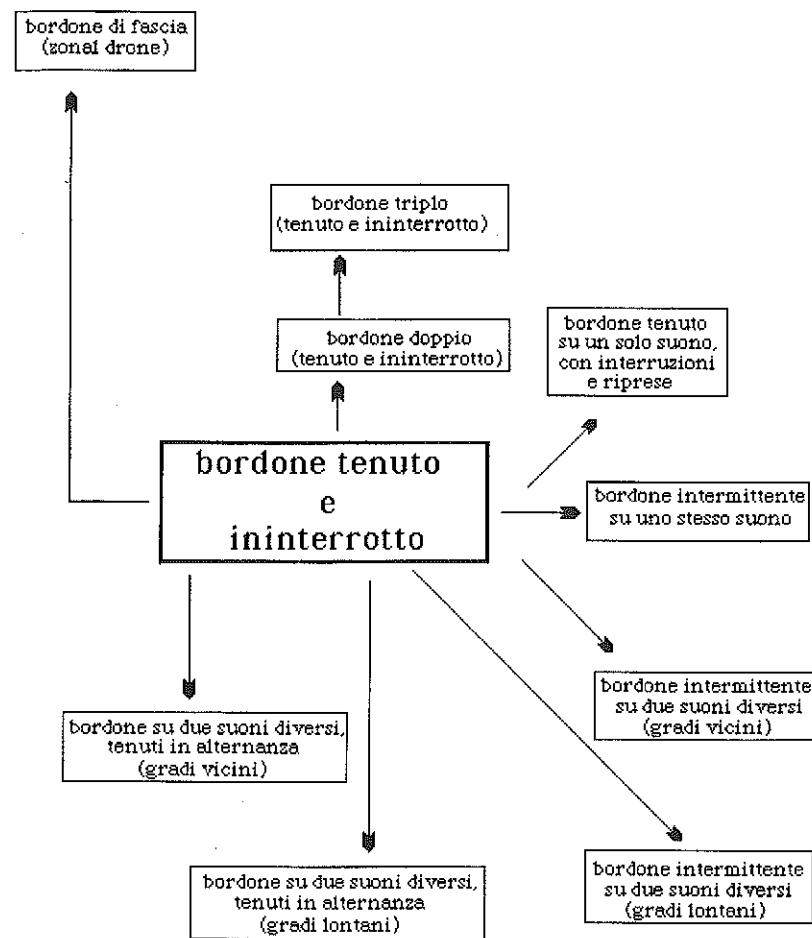
Una proposta di classificazione prototipica e di rappresentazione cosiddetta «ad arcipelago» si può vedere nella valutazione delle polifonie con bordone¹²⁴, riportata nella figura 7. Convenzionalmente, come modello prototipico si può considerare la combinazione prodotta da strumenti aerofoni bicalami a riserva d'aria (cornamusa), in cui a un chanter si affianca un tubo che produce un unico suono, tenuto e ininterrotto; le caratteristiche del bordone prototipico, pertanto, possono essere rilevate in due tratti separabili ma correlati:

- a. immobilità melodica (suono disposto su un'unica altezza);
- b. continuità nel tempo (suono ininterrotto).

Individuato e definito il modello di riferimento, le molteplici categorie subordinate possono essere disposte in posizioni vicine o lontane rispetto al modello originario, conseguentemente al manifestarsi o disperdersi dei due tratti connotanti suindicati; le combinazioni di bordone rappresentate nella figura 7, pertanto, sono state valutate nella maniera seguente:

- a. bordone doppio e triplo senza interruzione, tipici di numerosi strumenti policalami: possono essere intesi come una semplice espansione del modello primario, in stretta relazione con esso;
- b. bordone intermittente su uno stesso suono, e bordone tenuto

Figura 7. Classificazione prototipica con rappresentazione «ad arcipelago»: polifonie con bordone.



su un solo suono con interruzioni e riprese, entrambi rilevabili in numerose polifonie vocali: appaiono vicini al modello primario, anche se privi della continuità ininterrotta;

c. bordone intermittente su due gradi vicini e bordone su due suoni tenuti in alternanza su gradi vicini possono essere disposti più esternamente; bordone tenuto in alternanza o intermittente su gradi lontani appaiono ancora più esterni; in questi procedimenti, infatti, non appare la disposizione sulla medesima altezza, né la continuità ininterrotta (tratti connotanti il modello prototipico); tuttavia l'aria di famiglia è ancora percepibile nella disposizione del bordone su altezze fisse, anche se non esclusive e vicine, un motivo che consente di richiamare almeno l'assenza di mobilità melodica propria del modello primario;

d. sicuramente più lontano, in una regione limite, è il bordone di fascia (*zonal drone*), rapida alternanza di due centri tonali distinti, il cui profilo melodico assume una forma a zig zag (Markoff 1975): l'immobilità melodica del modello primario si confonde irreversibilmente, fino a determinare una sorta di combinazione intermedia fra bordone ed eterofonia.

Il modello di rappresentazione proposto assume una forma denominata «ad arcipelago» poiché, come si può vedere, le molteplici categorie subordinate non rivelano relazioni o filiazioni reciproche e dirette.

D'altra parte, si deve ricordare ancora che, frequentemente, come già indicato, molti procedimenti non appaiono isolati, ma bensì giustapposti o combinati insieme con altri. Ciò rende ulteriormente sfumati o sfuocati i confini fra una categoria e l'altra, e induce a valutazioni più complesse, con rilevazioni concernenti procedimenti di interesse parziale poste a fondamento di categorie miste o di sintesi: in tali occorrenze il profilo prototipico assume, inevitabilmente, una valenza rappresentativa senz'altro più debole e generica. Tuttavia, nelle categorie miste (costruite sulla combinazione di procedimenti distinti) alcuni marcatori di separazione possono essere desunti dalle terminologie locali (di interesse emico). Nella figura 8 è riportato ancora un esempio di polifonia dei Prespa albanesi che, come si può vedere, è realizzato attraverso la combinazione di due parti solistiche in contrappunto, sostenute da bordoni. Si tratta, quindi, di una polifonia basata sulla combinazione di due procedimenti diversi (contrappunto e bordone), la cui fisionomia locale tuttavia, appare definita soprattutto dalla

Figura 8. *Po kjo ane e lumit*, polifonia femminile Prespa albanese.

Fonte: Sugarman 1989, p. 210.

M.M. $\text{♩} = 138$
1st Soloist

E-o Po kjo a-n'e lu-moj po-po kjo a-n'e lu-mit,

1st Soloist

2nd Soloist

Chorus

a-man po kjo a-n'e lu-mit moj ka=ka bil-bi-lë =

= lu-mit moj ka=ka bil-bi-(h)j lë shu-më,

Po kjo a-n'e lu-moj po-po kjo a-n'e =

= lu-moj po-po kjo a (h)a-n'e lu-mit,

(e)

aj-dë po kjo a-n'e lu-mit moj ka=ka bil-bi-lë =

= lu-mit moj ka=ka bil-bi-(h)j lë shu-më,

(e)

presenza del bordone: la denominazione tradizionale è infatti *këngë me të rënkuar*, che la stessa Jane Sugarman traduce con «canzoni a bordone»¹²⁵ (1989). Cionondimeno, è opportuno rilevare come eventuali categorie che rappresentino livelli specifici e locali, perdano valenza generale, e assumano posizioni periferiche e marginali rispetto a modelli prototipici di portata più ampia. E ancora, a proposito delle combinazioni con bordone, si può configurare un'ulteriore occorrenza: nelle espressioni polifoniche in cui una delle parti implicate riveli durate assai estese, un profilo melodico non riducibile a un solo suono può assumere, localmente, *funzione di bordone*, per sostenere i profili melismatici delle altre parti presenti; si tratta, ancora, di una combinazione ambigua, che può essere collocata nel *continuum* fra due prototipi separati e distinti: bordone e contrappunto. Testimonianze numerose di parziali apparizioni di questa sorta di bordone «momentaneo» si rilevano, ad esempio, nell'*organum* melismatico medievale e in diverse forme di diafonia europea¹²⁶.

POLIFONIA-CONTRAPPUNTO. PARADIGMI E DINAMICHE DI RUOLI

Le combinazioni di parti ad andamento eteroritmico e non parallelo possono essere riferite, a vario titolo, a un prototipo di portata assai generale come il contrappunto¹²⁷: i limiti di tale categoria, che in siffatta accezione appaiono estremamente estesi, sembrano definirsi in funzione della precisazione e separazione operata da altri prototipi. Infatti, in termini elementari, anche una polifonia con bordone e un *hochetus* hanno assetto eteroritmico e andamento non parallelo: tuttavia, poiché sia l'una che l'altra forma di polifonia rivelano procedimenti più peculiari (oltre il non parallelismo eteroritmico), sulla base di tali specificità possono essere differenziate ed eventualmente separate in due prototipi distinti. Anche a proposito del contrappunto, quindi, vale la riflessione già posta secondo cui il crescere delle conoscenze consente una più sofisticata differenziazione di tratti. Tuttavia, poiché la denominazione contrappunto ha una lunga e mutevole tradizione nella storia culturale europea, anch'essa può essere adottata con tanto maggior efficacia quanto più si tengono ai margini le stratificazioni di senso operate nella storia, e quanto più si riesce a

predisporre, ai confini della stessa categoria contrappunto, alcune porte laterali da cui far «uscire» differenziazioni subordinate sempre più numerose e specifiche, che possano altresì – a loro volta ed in funzione dell'ampiezza della loro rappresentatività – assurgere a livello prototipico.

Nella competenza musicale diffusa – e più in generale nella nostra consapevolezza culturale – il modello più puro di contrappunto risulta essere senz'altro *L'Arte della Fuga* di Bach, che prevede la presenza di linee neutralizzate e indefinite nella loro sostanza sonora: un testo preesistente e indifferente alla eventuale realizzazione sonora della stessa opera, il cui carattere nobilmente paradigmatico si rivela nell'idea condivisa diffusamente che esso sia un puro gioco astratto di linee sottoposte a percorsi normativizzati. Come si intende, si tratta di una condizione estrema, che proprio a causa del suo carattere eccezionale risulta assai problematica e condizionante, se assunta a modello. Gli studiosi, infatti, si trovano a dover esaminare prevalentemente materiali musicali in cui non emerge affatto tale requisito (neutralizzazione sonora delle linee polifoniche): il percorso tassonomico e interpretativo intorno alla categoria contrappunto può essere inteso quindi come una sorta di bilanciamento continuo fra un modello teorico e astratto (*L'Arte della Fuga*) e le diverse manifestazioni attestate. Inoltre, la stessa prospettiva lineare delle parti, paradigmatica nel monumento bachiano, e considerata quale condizione primaria nell'interpretazione etnomusicologica della polifonia, risulta debolmente pertinente qualora si considerino espressioni e composizioni musicali in cui la disposizione delle parti assume piuttosto la configurazione di un assetto puntiforme, oppure si manifesti come aggregazione variabile e multiforme di processi non lineari, di masse o gruppi sonori complessi¹²⁸. Di fronte a tali occorrenze, evidentemente, i modelli interpretativi ricordati finora mostrano ridotta efficacia, inducendo alla ideazione di ulteriori livelli tassonomici nei quali trovino ospitalità condizioni e motivi ancora non sperimentati nel percorso seguito finora, quali, tra gli altri, le risposte percettive o le strategie creative dei compositori¹²⁹.

Il prototipo del contrappunto, infine, non può essere limitato alla definizione di un paradigma combinatorio. Soprattutto nella valutazione delle polifonie di tradizione orale è infatti opportuno considerare come qualsiasi procedimento combinatorio possa fungere altresì da marcatore o regolatore di ruoli performativi, rap-

presentanza o riflesso di posizioni sociali. Ne può derivare, perciò, una moltiplicazione delle relazioni di combinazione. Di fronte a tali occorrenze si può determinare la necessità di procedere a valutazioni separate: da una parte l'identificazione del paradigma combinatorio (vale a dire, i materiali musicali e il modo con cui gli stessi materiali emergono), e dall'altra il gioco dei ruoli assunti dagli esecutori presenti. Ciò implica cautela e consapevolezza degli assetti culturali e stilistici, quindi una penetrazione più profonda nella conoscenza dei dati di interesse emico.

Peraltro, nella classificazione delle polifonie in contrappunto, e nella definizione di categorie subordinate sufficientemente rappresentative di espressioni che possono essere anche assai peculiari – salvo che non ci si accontenti di pochi e grandi raggruppamenti tali da rappresentare tutto e niente – bisogna comunque ricorrere alla interrelazione di criteri di osservazione distinti e, per certi versi, inevitabilmente eterogenei. Questa flessibilità e duttilità consente di classificare e rappresentare forme espressive molto differenziate, all'interno delle quali si noti una compresenza di molteplici fattori costitutivi (sul piano dello stile, della forma, dei procedimenti): in tale orizzonte interpretativo è necessario avere la consapevolezza di maneggiare criteri e ambiti di valutazione diversificati e, come già detto, eterogenei, conservando, tuttavia, la facoltà di poterli incatenare e interrelare il più possibile, in livelli tassonomici che non sempre possono essere compresi in una filiazione lineare, ma invece appaiono più efficacemente distribuiti, come già ricordato, in sistemi di tipo espansivo («ad arcipelago»). Per esemplificare, nell'esame della diafonia italiana, ai fini della definizione di categorie subordinate sono apparsi determinanti anche elementi strutturali minimi (come le diverse tipologie di *incipit* monodico, i percorsi cadenzali), insieme con caratteri di maggiore portata (andamento non misurato, migrazione di funzioni fra le parti e così via): sul piano della rappresentazione ne deriva certamente una dilatazione assai estesa dell'ideale arcipelago in cui si espande il prototipo del contrappunto, esito favorevole di una più profonda comprensione dei tratti appartenenti alle polifonie esaminate¹³⁰.

LA MARCIA CONTINUA...

Con l'esame della riflessione condotta nel seminario veneziano, la narrazione della lunga marcia alla scoperta delle polifonie viventi si può arrestare. Tuttavia, si tratta di una sosta momentanea. Izaly Zemtsovsky sembra indicarci ancora una rotta:

La storia continua. L'*homo musicans*, l'uomo che intona, conquista nuove frontiere polifoniche. Man mano che studiamo il suo tragitto in questo viaggio, non lasciamoci confondere dalla semplice constatazione della crescita quantitativa. Cerchiamo, piuttosto, in ogni tipo di tessuto plurivocale, le differenze qualitative, le caratteristiche legate all'interpretazione e, in generale, i segni che rivelano una forma particolare di pensiero musicale¹³¹.

¹ «Prima di diventare un'arte della scrittura, le pratiche polifoniche o eterofoniche, la cui origine risale alla "notte dei tempi", furono elaborate e trasmesse senza l'ausilio della notazione scritta» (Pérès 1993, p. 5). La collocazione nella «notte dei tempi» sembra attribuire alla polifonia, quasi proverbialmente, un'origine e una temporalità indefinite e mitiche.

² Nel luglio del 1987, John Blacking, etnomusicologo e antropologo inglese scomparso recentemente (gennaio 1990) era a Siena per partecipare ai Seminari internazionali di etnomusicologia promossi da Diego Carpitella per l'Accademia musicale Chigiana. Nel corso di una delle sue lezioni, ascoltando un esempio di polifonia appartenente a una comunità di cacciatori-raccoglitori dell'Africa centrale, commentò più o meno testualmente: «Ecco, i nostri progenitori preistorici dell'età della pietra, molto probabilmente cantavano forme di polifonia assai simili». Ho ritenuto opportuno riportare questa memoria personale per suggerire, ancora, come sia difficile porre un *prima* e un *dopo* della polifonia, potendo essa apparire connaturata alle potenzialità espressive dell'*Homo sapiens sapiens*. Come si vedrà, la polifonia è una prassi rilevabile in tutti i livelli culturali e in coordinate storico-culturali assai disparate. In ambito etnologico, inoltre, sono attestate culture caratterizzate da una sorta di *horror* dell'unisono, che alimenta espressioni polifoniche le più diverse; a tal proposito cfr. Feld 1982 e 1984; cfr. pure, in questo volume, S. Arom, *Su alcune impreviste parentele fra le polifonie medievali e africane*.

³ «Paragonando il proprio libro, *Der Stil in der Musik* (1911), con il lavoro di Hubert Parry *Style in Musical Art*, pubblicato nello stesso anno, egli [Adler] descrisse l'approccio di Parry come «prevalentemente estetico», dichiarando che per parte sua invece accentuava il lato scientifico [...]. La sua stessa esperienza di ricerca lo condusse a considerare la datazione di un'opera d'arte come il primo passo nell'indagine musicologica. In un certo senso, questa procedura è analoga alla datazione paleontologica degli strati rocciosi; che è come studiare i resti fos-

sili della musica con lo stesso scopo, vale a dire la datazione» (Mugglestone 1981, p. 4).

⁴ Per quanto concerne gli inizi della *Musikwissenschaft*, la musicologia scientifica, e la separazione fra prospettiva storica e prospettiva sistematica, nonché i problemi teorici e interpretativi che ne sono derivati, cfr. Leydi 1991, in particolare il capitolo 1, *Vecchie e nuove strade dell'etnomusicologia*. Sulle prospettive di emancipazione della ricerca etnomusicologica dal vecchio alveo adleriano, cfr. pure Giannattasio 1992.

⁵ Il riferimento al testo di Adler è tratto da Arom 1985 e Goffre 1993.

⁶ Il termine *eterofonia* sembra sia stato introdotto per la prima volta nel lessico musicologico dallo studioso tedesco Carl Stumpf, uno dei pionieri della musicologia comparata e della cosiddetta Scuola di Berlino, in riferimento a un passo delle *Leggi di Platone* (Stumpf 1901). Successivamente, il termine stesso è passato a significati più generali, e contraddittori, come si vedrà in seguito in questa stessa sede, indipendenti da relazioni greco-antiche. Su questa riflessione di Stumpf, e sulla eventuale presenza dell'eterofonia nelle musiche strumentali dell'Estremo Oriente, cfr., in questo stesso volume, G. Giuriati, *Le orchestre del Sud-est asiatico: eterofonia o polifonia?*

⁷ La persistenza di questa erronea interpretazione ha prodotto effetti paradossali e risibili, per certi versi. Forse non a tutti è noto che nei conservatori di musica italiani, gli attuali programmi di storia della musica – tuttora pienamente in vigore benché definiti all'inizio degli anni trenta – prevedono come nucleo centrale della sezione Medioevo l'argomento *Gli inizi della polifonia* (tesi n. 5 del programma degli esami di compimento del corso complementare di Storia ed estetica musicale). Benché i docenti nei conservatori siano ormai adeguatamente consapevoli della complessità di tali processi, tuttavia la secca apoditticità del dettato ministeriale finisce per orientare negativamente gli stessi allievi. A tale incongruenza, peraltro, non si sono sottratti alcuni prestigiosi autori di manuali in uso fino a tutti gli anni settanta (ad esempio, il capitolo IV della *Breve storia della musica* di Massimo Mila, su cui si sono formate generazioni di studenti, è intitolato appunto *Gli inizi della polifonia*). Una trasformazione di tale orientamento si ha soltanto nella manualistica più recente: «L'avvenimento di rilievo, quindi, non sarà l'esistenza di un fatto polifonico, ma la sua applicazione sistematica alla musica colta [...]. Invece che di "nascita della polifonia" si dovrebbe quindi parlare di "avvento del contrappunto", cioè di una tecnica colta» (De Candé 1980, I, p. 253). «Vi sono sufficienti motivi per ritenere che in Europa la polifonia esistesse molto prima di quando fu chiaramente descritta per la prima volta. Probabilmente era in uso nella musica sacra non liturgica e poteva essere che venisse impiegata anche nella musica popolare» (Grout 1984, p. 93).

⁸ Schaeffner 1978 (ed. or. 1968, I ed. 1936), p. 343.

⁹ Peraltro, può essere interessante rilevare come il riferimento alla eterofonia presente nella citazione di Schaeffner richiami l'interpretazione di Adler, precedentemente riportata in questa sede.

¹⁰ Nato a Samokov nel 1880 e scomparso a Sofia nel 1938, può essere considerato come il fondatore della etnomusicologia in Bulgaria: dopo aver istituito

nel 1926 il dipartimento di musica popolare del museo etnografico nazionale, raccolse circa diecimila documenti musicali diversi, *corpus* fondamentale per tutte le ricerche successive. Sulle indagini condotte in Bulgaria, cfr. l'ampia panoramica proposta in Krader 1969. La stessa autrice, descrivendo le prospettive di indagine intorno alla polifonia tradizionale così si esprime: «Il primo riferimento è stato il pamphlet di Vasil Stoïn sulla diafonia bulgara, pubblicato nel 1925. Con l'uso dei registratori la ricerca fu rapidamente intensificata in questa area. L'indagine nella regione del Pirin e nella Bulgaria centroccidentale, dove il canto polifonico, specialmente per seconde, è molto comune, ha reso possibili analisi estensive» (Krader 1969, p. 255). Sulle polifonie a due e tre parti, che avrebbero medesima origine, ancora rilevante è la riflessione di Nikolaj Kaufman (1958 e 1959). Le prospettive di ricerca avviate da Vasil Stoïn sono state proseguite, oltre che da un'ampia generazione successiva di musicologi, dalla figlia Elena.

¹¹ Vale a dire nella direzione di rilevare polifonie complesse e di remota tradizione, in aree esterne all'area francotedesca.

¹² Lo spunto è una riflessione sulle ricerche condotte da Aleksandr Dmitrevič Kastal'skij sulla polifonia tradizionale russa, in una cornice assolutamente pionieristica. Diversi anni dopo, nel 1948, Beliaev curò e introdusse l'edizione di un monumentale lavoro dello stesso Kastal'skij, il cui titolo suona, emblematicamente, *Le basi della polifonia tradizionale* (cfr. Kastal'skij 1948).

¹³ Reese 1980 (ed. or. 1940), p. 309.

¹⁴ Sulla storia degli studi cfr., ancora, Leydi 1991 e Giannattasio 1992.

¹⁵ L'indagine di Schneider, assai complessa, consta di tre parti, dedicate ad argomenti distinti: I. *I popoli di natura*, II. *Gli inizi in Europa*, III. *I principi compositivi e la loro diffusione*.

¹⁶ Nelle pagine finali del suo *The Rise of Music in the Ancient World East and West* (New York 1943), successivo di pochi anni alla prima edizione della *Geschichte der Mehrstimmigkeit* di Schneider, così Curt Sachs ebbe a esprimersi: «Non starò a descrivere la polifonia e l'armonia europee nelle loro prime fasi e molto meno cercherò di sviscerarle, poiché una voluminosa monografia su questo soggetto è stata recentemente pubblicata dal dott. Marius Schneider ed una nuova trattazione potrebbe rischiare di compromettere l'equilibrio di questo libro» (Sachs 1981, p. 321; ed. or. 1943).

¹⁷ L'International Folk Music Council viene fondato in Inghilterra nel 1947; nel 1981 ha cambiato sede, trasferendosi a New York, e denominazione, divenendo International Council for Traditional Music; organizzato in comitati nazionali, ha visto fra le sue fila alcuni fra i migliori studiosi e musicisti, soprattutto europei (ad esempio, nel 1962 il presidente era Zoltan Kodály); con l'espansione della sua attività e della sua diffusione nel mondo «oggi si configura come la più importante associazione internazionale degli etnomusicologi» (Magrini 1995, p. 11). A tale organismo, con il sostegno dell'Unesco, si deve la pubblicazione della rivista «Journal of the International Folk Music Council» (dal 1949 al 1968), divenuta successivamente «Yearbook of the International Folk Music Council» (dal 1968 al 1980) e, quindi, «Yearbook for Traditional Music» (fino ad oggi). La Society for Ethnomusicology viene istituita negli Stati Uniti

d'America, nel 1955; ai suoi convegni si affianca la pubblicazione della rivista «Ethnomusicology», tuttora edita e vitale.

¹⁸ Rihtman 1952, pp. 31 e 32.

¹⁹ Nella citazione è rilevabile una certa difficoltà nell'uso del termine «melodia», disagio che in questa sede, tuttavia, si preferisce non approfondire. A tal proposito, tuttavia, si veda Facci 1991a.

²⁰ Rihtman 1952, pp. 32 e 33.

²¹ *Ibid.*

²² A Nicolaj Kaufman, infatti, si devono molti degli arrangiamenti eseguiti dal Coro della Radio di Sofia, ampiamente noto con la denominazione «Le Mystère des Voix Bulgares».

²³ Al xv convegno annuale dell'International Folk Music Council, ove fu posta la descrizione citata, il testo fu letto in lingua russa. Poiché il resoconto nel «Journal» appare in lingua inglese, è difficile valutare quanto tale imbarazzo appartenga effettivamente all'autore, o quanto invece sia espressione delle intenzioni di Laurence Picken, *editor* della rivista.

²⁴ Forse è opportuno rilevare come tale interesse, tuttavia, si sia spesso trasformato in una sorta di blindatura o imbalsamazione delle espressioni musicali (ma anche coreutiche e della cultura materiale) tradizionali.

²⁵ Nketia 1962, pp. 51 e 52.

²⁶ «We are told by some historians that in Western music the *hocket* was a *device* – indeed some of them describe it as a *naive device* – which showed itself in two forms: (a) in the form of interspersed breaks in one voice accompanied by semibreve movements in the other parts, or (b) in the form of divisions of a melody between two voices» (ivi, p. 52)

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Nketia utilizza la denominazione *multi-part organization* per descrivere musiche appartenenti ai Gogo della Tanzania (Africa orientale), alternandola a *polypohny*, peraltro con significati che non appaiono nettamente differenziati (Id. 1967). La classificazione *hocket-technique* concerne musiche del Ghana (Africa occidentale): in quest'ultimo testo Nketia utilizza – non frequentemente, tuttavia – anche aggettivi e derivati di *polyphony* (Id. 1962).

²⁹ Su questi aspetti, cfr. Lortat-Jacob 1990, 1993 e 1996.

³⁰ «Where, for example, the musicians accompany folk songs on instruments or the latter are played solo, the chords serve, for the most part, as acoustic enhancement of the rendering, as the accentuation of stressed notes and so forth. It is thus probably advisable in such cases to avoid the term “polyphony” and to use, instead, the term “chord technique”» (Emsheimer 1964, p. 43).

³¹ Ivi, p. 44.

³² Ivi, p. 46.

³³ *Ibid.*

³⁴ Sachs era già scomparso (1959) quando Jaap Kunst e due suoi assistenti rividero il manoscritto originale e pubblicarono nel 1962 *The Wellsprings of Music*, un volume monumentale, considerato il testamento spirituale del grande studioso berlinese, qui citato dall'edizione italiana del 1979.

³⁵ Lomax 1968, p. 65.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ Malm 1972, p. 248.

³⁸ Kolinski 1973, p. 279.

³⁹ Un duello Malm/Kolinski ascoltato oggi potrebbe sembrare una manifestazione di delirio nominalistico privo di senso. Tuttavia, al di là dei modi dell'ironia e delle connotazioni stilistiche – che potrebbero fornire lo spunto per un altro divertente saggio di antropologia sui cerimoniali professionali degli antropologi ed etnomusicologi (ad esempio sulle forme del *gentlemen's agreement* fra ricercatori, o sui rituali del confronto verbale, in forma scritta o in forma orale, fra studiosi) –, è opportuno sottolineare come questa animosità sia effettivamente espressione di motivazioni teoriche e scientifiche molto marcate.

⁴⁰ A tal proposito Schaeffner indica il supplemento al *Dictionnaire de Littré*, pubblicato appunto nel 1877.

⁴¹ Schaeffner indica il *Tractatus de musica* attribuito a Johannes De Muris, e composto di estratti da opere diverse. Schaeffner ricorda altresì la definizione di polifonia riportata nello stesso trattato: «[...] nihil aliud est, quam modus canendi a pluribus diversam observantibus melodiam» (Martin Gerbert, *Scriptores ecclesiastici de musica*, III, S. Blasien, 1784, p. 239). Attualmente tale riferimento, tuttavia, non appare pertinente. Più correttamente, probabilmente, tale citazione si riferisce a un altro trattato trecentesco, *Summa musicæ*, già attribuito, anch'esso, a Johannes De Muris. Da questo trattato Michel Huglo, in altra sede, cita integralmente la definizione proposta in maniera frammentaria da Schaeffner: «*Polyphonia* dicitur a *polys* quod est pluralis et *phonus* quod est sonus, nihil aliud est, quam modus canendi a pluribus diversam observantibus melodiam» (Huglo 1989, p. 357).

⁴² La trattatistica europea medievale e rinascimentale presenta altre nomenclature; ciò che noi oggi chiamiamo polifonia era denominato con termini diversi: fra i più frequenti si possono ricordare *Ars cantus mensurabilis* (cfr. omonimo trattato di Franco von Köln, ca. 1260) e *Ars contrapuncti* (cfr. trattato *Liber de arte contrapuncti* di Johannes Tinctoris, 1477).

⁴³ Nel seminario veneziano dedicato a «Classificazione e analisi dei procedimenti polifonici» (gennaio 1995), il quadro tassonomico proposto da Arom è stato un punto di riferimento costante per la riflessione dei partecipanti. Inoltre, con i dovuti adattamenti, la stessa griglia di Arom ha fornito la base e lo spunto critico per una classificazione delle polifonie tradizionali italiane (cfr., in questo stesso volume, M. Agamenzone, S. Facci, F. Giannattasio, *I procedimenti polifonici nella musica tradizionale italiana. Proposta di tassonomia generale*).

⁴⁴ Arom (1985, p. 85) cita Boulez e Chailley. Boulez: «L'evoluzione della musica in una direzione polifonica è un fenomeno culturale che appartiene propriamente alla cultura europea occidentale. Nelle diverse culture musicali che la precedono, anche se fondate su solide basi teoriche, non si può rilevare una vera polifonia, qualsiasi cosa ne dicano alcuni musicologi: infatti non vi si riscontra quella nozione di *responsabilità* che è il carattere principale della nozione di contrappunto in Occidente. Nelle musiche dette esotiche, si osservano frequente-

mente [...] tutte le forme di sovrapposizione che sono dovute a rapporti simultanei nel tempo, ma non *responsabili*" ("Contrepoint", *Enc. Fasquelle* 1958, I, 584)». La polifonia, quindi, per Boulez coincide con l'elaborazione e realizzazione di un progetto compositivo consapevole. Chailley: «[...] fino a questi ultimi anni, si considerava la polifonia come una invenzione colta occidentale, la cui prima testimonianza sarebbe stato, nel secolo IX, il trattato [...] attribuito a Hucbald. [...] Oggi si sa, grazie ai progressi dell'etnologia musicale, che la polifonia è un fenomeno assai diffuso in tutte le musiche primitive, sotto una forma assai differente dalla nostra concezione armonica classica, [...] ciò che conduce a riconsiderare interamente la questione" ("Polyphonie", *Dict. Larousse* 1957, II, 208)».

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ In tutta questa introduzione generale del lavoro di Arom, la definizione conclusiva deriva dal confronto fra le definizioni altrui proposte, come selezione dei tratti comuni alle stesse.

⁴⁷ *Science de la musique: Forme, techniques, instruments*, a cura di M. Honegger, 2 voll. Bordas, Paris 1976.

⁴⁸ *Riemann Musiklexikon*, III, *Sachteil*, Schott, Mainz 1967.

⁴⁹ Arom 1985, I, p. 89.

⁵⁰ La citazione è da W. Apel, *Harvard Dictionary of Music (Second edition, revised and enlarged)*, Heinemann Educational Books, London 1970.

⁵¹ Arom 1985, I, p. 89.

⁵² *Ibid.*

⁵³ Ivi, p. 90.

⁵⁴ Ivi, pp. 93 e 94.

⁵⁵ Ivi, pp. 95 e 96.

⁵⁶ Ivi p. 98.

⁵⁷ Ivi, p. 99.

⁵⁸ Pirrotta 1984, pp. 177 e 178 (I ed. 1970).

⁵⁹ Si tratta di otto manoscritti, databili fra il secolo XIV e il XV, destinati all'uso liturgico della chiesa collegiata di Santa Maria Assunta di Cividale del Friuli e, quindi, con quasi assoluta certezza, originari di Cividale, cioè elaborati in loco per le necessità ordinarie della liturgia (*Le polifonie primitive di Cividale*, 1980).

⁶⁰ Petrobelli 1989, p. IX.

⁶¹ La denominazione «polifonie primitive» non implica un giudizio di valore. Più precisamente, rappresenta due connotazioni distinte: primitive, in quanto corrispondenti alle prime testimonianze effettivamente documentate; primitive, in quanto caratterizzate da modi performativi estemporanei, documentati precedentemente alla diffusione della polifonia misurata, e a lungo presenti nella liturgia musicale latina. L'arcaicità, specificità e persistenza di tali criteri esecutivi di tradizione prevalentemente orale, perciò, distinguono tali espressioni dalla prassi del contrappunto (normativamente misurato e scritto).

⁶² Nel corso della sua attività didattica presso l'Università «La Sapienza» di Roma, Pierluigi Petrobelli ha conservato un notevole interesse per le polifonie primitive e le prassi di improvvisazione, assegnando numerose tesi. Se ne ricor-

dano alcune: M. Tacconi, *Scipione Cerreto e il contrappunto improvvisato*, a. a. 1987-88; M. S. Catarci, *Le polifonie primitive e l'ordine benedettino*, a. a. 1990-91; P. Degli Esposti, *Le polifonie primitive e l'ordine francescano*, a. a. 1990-91; M. Di Battista, *Il «Cantus planus binatim» nelle fonti non monastiche italiane*, a. a. 1988-89; J.P. Di Thapa, *Le polifonie primitive del manoscritto Oxford, Bodleian Library, Lyell 72*, a. a. 1990-91. Nello stesso ateneo romano, dopo il congresso Cividalese, Diego Carpitella ha continuato ad ampliare l'esplorazione delle polifonie italiane di tradizione orale; si ricordano alcune tesi realizzate sotto la sua guida: G. Grio, *La polivocalità di tradizione orale in Puglia*, a. a. 1984-85; A. Ricci, *Canti polivocali calabresi: Torano Castello e Sartano*, a. a. 1987-88.

⁶³ Nella sua riflessione Huglo mostra di condividere il *philum* evolutivo che vede la monodia progressivamente espandersi nella eterofonia – intesa quest'ultima come amplificazione melodica improvvisata o tradizionale della monodia – e quindi l'elaborazione, da tali pratiche eterofoniche, della polifonia vera e propria, patrimonio esclusivo dell'Occidente: «Tout ceci est clair et, pourrait-on ajouter, dans l'ordre naturel de l'évolution de la composition monodique qui finit souvent par déboucher sur l'hétérophonie» (Huglo 1989, p. 359). E più oltre, a chiusura della sua relazione: «Il est permis de conclure, en raison des données fournies par l'ethnomusicologie, que l'hétérophonie fut introduite dans les églises de France et d'Italie à partir du moment où le chant grégorien nouvellement imposé par Charlemagne fut adopté et bien assimilé par tous les chantres. Cependant, il n'y a qu'en Occident que cette hétérophonie a évolué peu à peu vers la "polyphonie", et que l'on en a codifié les principes en se fondant sur les lois pythagoriciennes des consonnances parfaites» (*ibid.*).

⁶⁴ Ivi, pp. 355 e 356.

⁶⁵ Messner 1981, p. 436.

⁶⁶ Nattiez 1983, p. 457.

⁶⁷ Collaer 1980, I, p. 96.

⁶⁸ L'iconicità della musica non è in una capacità rappresentativa diretta, ma bensì nella possibilità che essa consente di scoprire il riflesso di qualche aspetto esterno ad essa, in un campo che le è proprio, quello della formalizzazione sonora e dei comportamenti ad essa inerenti. Per quanto concerne questi aspetti cfr., fra gli altri, Becker e Becker 1981.

⁶⁹ Sugarman 1989, pp. 207 e 208.

⁷⁰ Messner 1989, p. 17.

⁷¹ Goffre 1993, p. 94.

⁷² Ivi, pp. 94 e 95.

⁷³ Le rilevazioni proposte dalla Goffre si riferiscono alla musica tradizionale della Corsica: «Un altro caso di polifonizzazione merita ancora attenzione. Si tratta del *chjama e rispondi* [...] gara poetica simile ad altre [...] Non evoco il caso di un *tuilage* suscettibile di prodursi fra la domanda dell'uno e la risposta dell'altro che si spande immediatamente sulla nota tenuta finale del primo, ma bensì dell'accompagnamento che può realizzare qualcuno dei presenti, spesso lui stesso partecipante all'esecuzione in quanto poeta a sua volta. È alla Casa musicale di Pigna, fine dicembre 1989, durante una serata dedicata al *chjama e ri-*

spondi cui erano stati invitati dieci poeti, che, con stupore, ho constatato che alla fine dei versi alcuni poeti erano sostenuti da un basso, alcuni quasi sistematicamente, altri solo episodicamente, altri ancora, mai. Questa pratica non si osservava nelle registrazioni precedenti che avevo potuto ascoltare, taluni mi confortarono nell'idea che la pratica fosse recente. Niente di meno sicuro mi si fece notare in seguito [...]. Se la pratica è antica, essa testimonia di una connivenza che spontaneamente utilizza il canale musicale per partecipare, interferire, approvare. Se è recente, poniamo la questione [...]: museificazione o attualizzazione?». (ivi, p. 96).

⁷⁴ Ivi, p. 97.

⁷⁵ Leydi 1991, p. 177.

⁷⁶ Alle relazioni fra musica, liturgia e prassi devozionale in Italia (nei diversi campi di interesse storico-sociale, antropologico, musicologico, storico-religioso ecc.), sono stati dedicati alcuni convegni di notevole interesse, con la presentazione di diversi repertori polifonici. Se ne ricordano alcuni: «Musica e liturgia nella cultura mediterranea», Venezia 2-5 ottobre 1985 (cfr. gli atti raccolti nel volume omonimo, a cura di P.G. Arcangeli, Olschki, Firenze 1988); «Le confraternite in Italia Centrale, fra antropologia musicale e storia», Viterbo 12-14 maggio 1989 (atti a cura del Centro di catalogazione dei beni culturali, Amministrazione provinciale di Viterbo, 1993); «Liturgia e paraliturgia nella tradizione orale», Santu Lussurgiu, 12-15 dicembre 1991 (atti a cura di G. Mele e P. Sassu, 1993).

⁷⁷ Cfr. «Culture musicali», n.s. ix, 1990, 1/2, numero monografico su *Colto e popolare*.

⁷⁸ Un ulteriore approfondimento su questo particolare procedimento polifonico, e concernente altresì numerose tracce di oralità nella storia culturale italiana, è in questo stesso volume: cfr. I. Macchiarella, *Polivocalità di tradizione orale nel Rinascimento italiano: ipotesi e prospettive di ricerca*.

⁷⁹ Una realizzazione esplicita di questo orientamento interpretativo è rilevabile in questo volume: cfr., *ibid.*

⁸⁰ Sassu 1978, p. 281.

⁸¹ Ivi, p. 280.

⁸² *Ibid.*

⁸³ Si tratta di un genere di poesia (con metri diversi) cantata da un solista, affiancato da un coro a tre parti, i cui componenti intonano in maniera iterata, con assetti di ostinato, alcune formule sillabiche *non-sense*. A tal proposito cfr., in questo stesso volume, M. Agamenzone, S. Facci, F. Giannattasio, *I procedimenti polifonici nella musica tradizionale italiana. Proposta di tassonomia generale*.

⁸⁴ La formalizzazione sonora sembra subordinata alla produzione della più ampia complessità armonica. Nelle tre parti (*mesa boghe, contra e bassu*) del gruppo corale che affianca il solista (*sa boghe, la voce*), Lortat-Jacob identifica una netta preferenza per aree vocaliche diverse: vocale chiusa per la *mesa boghe*, vocale media per il *contra*, vocale aperta per il *bassu*. L'esecuzione simultanea di alcune formule sillabiche euritmiche (*bimbara, bembere* ecc.), basate sulle intonazioni vocaliche indicate, produce una netta separazione di aree timbriche, ap-

partenenti alle tre parti vocali; tale differenziazione, nell'interferenza reciproca e con la timbrica più mobile del solista, determina un risultato sonoro di grande compattezza, in cui le quattro voci sembrano comporne una sola: *Poyphonies de Sardaigne: quatre voix qui n'en font qu'une* è infatti il titolo con cui Lortat-Jacob apre la sua interpretazione del *canto a tenore* (1993).

⁸⁵ Lortat-Jacob riporta l'espressione *andare sul tondo*, con cui si descrive l'obiettivo di creare un tutto unitario e compatto, mediante la stretta integrazione delle voci, pur assai connotate individualmente (ivi, p. 70).

⁸⁶ Ivi, p. 77.

⁸⁷ Cfr. «Cahiers de musiques traditionnelles», 6, 1993, Ateliers d'ethnomusicologie-Archives internationales de musique populaire, Genève, numero monografico su *Polyphonies*.

⁸⁸ «Si tratta, prima di tutto, e con urgenza, di salvare alcune «specie musicali in via di estinzione» – di salvarle, non solamente per il beneficio dei popoli che le hanno create, ma anche a vantaggio del patrimonio culturale dell'umanità intera» (Meyer 1993, p. 197).

⁸⁹ Fra questi, si ricordano il colloquio sulle polifonie popolari russe (Royoumont, 30 maggio-2 giugno 1991) e l'incontro sulle polifonie femminili *arbëreshe* della Basilicata (Royoumont, 26-27 settembre 1991).

⁹⁰ A proposito delle influenze reciproche fra area caucasica ed Europa medievale, Susanne Ziegler ricorda l'atteggiamento dei due studiosi tedeschi, nel corso degli anni trenta: «Mentre Nadel formula, con molte riserve, l'ipotesi di una possibile influenza di una cultura musicale sull'altra, nel 1940 Marius Schneider salta il fosso, suggerendo «che il Medio Evo si era appropriato di una tecnica del Caucaso» (Zaminer e Ziegler 1993, p. 76). I riferimenti bibliografici indicati dalla Ziegler sono: Siegfried Nadel (*Georgische Gesänge*, Lautabteilung, Berlin 1933) e Marius Schneider (*Kaukasische Parallelen zur mittelalterlichen Mehrstimmigkeit*, in «Acta Musicologica», xii, 1940, pp. 52-61).

⁹¹ Zaminer e Ziegler 1993, p. 75.

⁹² Il saggio di Arom dedicato a tali argomenti è pubblicato in questo stesso volume in traduzione italiana: cfr. Id., *Su alcune impreviste parentele fra le polifonie medievali e africane*.

⁹³ Il seminario europeo di etnomusicologia (European Seminar in Ethnomusicology, ESEM) è un'associazione professionale di studiosi europei (ma vi partecipano anche studiosi americani) fondata da John Blacking nel 1982. Con cadenza più o meno annuale, in località ogni volta differenti, l'ESEM organizza incontri di studio su temi e argomenti diversi e molteplici, cui partecipano gli etnomusicologi associati, con la presenza di esterni. Dopo la scomparsa di John Blacking, uno dei momenti centrali della riunione annuale dell'ESEM è la «John Blacking Lecture», una conferenza dedicata ad argomenti di interesse generale. Nel 1989, l'ESEM si è tenuto in Italia, a Siena, con la collaborazione dell'Accademia musicale Chigiana.

⁹⁴ A dimostrazione della complessità e della pluralità di interpretazioni relative alla polifonia, nonché delle tematiche di studio più attuali, così è descritto il tema prescelto nel pieghevole promozionale dell'VIII ESEM: «Mentre non c'è una

definizione generalmente accettata di polifonia, si auspica che i diversi contributi a questo tema favoriscano il consolidamento di una classificazione delle diverse forme polifoniche. D'altra parte, gli usi della polifonia sono spesso supportati sotterraneamente dalle relazioni sociali, il cui studio può anche illuminare gli aspetti musicali del fenomeno» (viii. *European Seminar in Ethnomusicology*, pieghevole illustrativo).

⁹⁵ Alle sessioni dedicate alla polifonia hanno partecipato: Maurizio Agamenzone, Igor Bogdanov, Bernard Broere, Anne Caufriez, Joseph Crivillé i Bargalló e Ramon Vilar Hermes, Ewa Dahlig, Didier Demolin, Edisher Garakanidse, Andreas Gutzwiller, Ki Mantle Hood, Bernard Lortat-Jacob, Speranta Radulescu, Antonello Ricci, Josephina Roma, Saule Utegaliyeva, Tran Quang Hai, Izaly Zemtsovsky, Iosif Zhordania, Susanne Ziegler.

⁹⁶ Pirrotta usò questa espressione nel 1956, per indicare la presenza di tre distinti strati melodici nel mottetto medievale, durante una conferenza tenuta all'Università di California Los Angeles (UCLA), quando era *visiting professor* alla Harvard University.

⁹⁷ La individuazione dei nove livelli di referenza per la *stratificazione polifonica* è determinante nell'interpretazione del sistema musicale giavanese realizzata da Hood. Possono essere descritti come piani distinti (sistema di intonazione, modi, fraseologia, melodia fissa, idioma strumentale/vocale, stile locale, empatia di gruppo, stile personale) di pertinenza grammaticale, sintattica e stilistica che, interrelati nel corso dell'esecuzione, contribuiscono a far vivere l'improvvisazione.

⁹⁸ Sulle forme di combinazione di parti nella musica tradizionale dell'Estremo Oriente, cfr., in questo volume, G. Giuriati, *Le orchestre del Sud-est asiatico: eterofonia o polifonia?* Sull'improvvisazione simultanea nell'area cambogiana, cfr. Giuriati 1993. Più in generale, sul *gamelan* giavanese, cfr. Hood 1980, 1984 e 1988.

⁹⁹ La comunicazione di Bogdanov è stata proposta con il titolo *Ethno-polyphony Phenomenon in North Eastern Asia*.

¹⁰⁰ La comunicazione di Edisher Garakanidse è stata presentata con il titolo *Les dialectes musicales de Géorgie*.

¹⁰¹ La comunicazione di Zhordania è stata proposta con il titolo *Caucasian Folk Polyphony in the Context of European Musical Traditions*. Sulla riflessione condotta da questo studioso intorno alle polifonie della Georgia e della regione caucasica, nonché sulle origini stesse della polifonia, cfr. Zhordania 1984 e 1989.

¹⁰² Anche il termine canto plurivocale appare problematico e, per certi versi, sostitutivo di polifonia. Nel testo di Zemtsovsky indica semplicemente polifonia vocale. In altri testi compare una denominazione con un significato simile: plurivocalità (cfr., ad esempio, Pahaut 1993). Nella letteratura in lingua italiana, come s'è visto, ricorre piuttosto frequentemente la denominazione polivocalità, ancora per indicare polifonie vocali. L'adozione di queste denominazioni, in generale, risponde alla necessità di aggirare, come già rilevato ampiamente, le connotazioni ritenute appartenenti al termine polifonia.

¹⁰³ Zemtsovsky 1993, p. 24.

¹⁰⁴ Zemtsovsky non utilizza il termine *tuilage*, ma descrive procedimenti che ne mostrano la caratteristica prevalente.

¹⁰⁵ L'analisi etnomusicologica e antropologica di una forma assai peculiare di dialogia musicale, connessa con il cerimoniale dei saluti in una comunità africana, è in questo stesso volume: cfr. S. Facci, *«Akazehe» del Burundi: saluti a incastro polifonico e cerimonialità femminile*.

¹⁰⁶ Come già indicato nella presentazione a questo volume, vi hanno partecipato Maurizio Agamenzone, Simha Arom, Mario Baroni, Serena Facci, Francesco Giannattasio, Giovanni Giuriati, Jean Molino, altri studiosi, e gli studenti del corso di Etnomusicologia dell'Università di Venezia.

¹⁰⁷ A tal proposito cfr., in questo stesso volume, M. Baroni, *La percezione delle strutture contrappuntistiche*.

¹⁰⁸ A tal proposito, la riflessione espressa da Simha Arom nel seminario veneziano, può essere sintetizzata, drasticamente, nella maniera seguente: «Se non c'è *hoquet*, in certe polifonie africane non c'è forma, e nemmeno musica»; e inoltre: «[...] a proposito dell'*hoquet* si può realizzare la stessa riflessione già sperimentata a proposito dell'*ostinato*, che è un ordinatore formale, e nello stesso tempo genera combinazioni polifoniche; se si prende un *hoquet* africano, poiché è anch'esso ripetitivo, costituisce un *ostinato* e, nello stesso tempo, determina l'assetto formale; dunque ci si trova davanti ad una concomitanza di criteri nello stesso processo».

¹⁰⁹ A tal proposito si ricordi, a titolo di esempio, la *querelle* citata precedentemente, che ha opposto Malm (1972) a Kolinski (1973).

¹¹⁰ È opportuno ricordare come siano pur documentate alcune combinazioni polifoniche vocali realizzate da un solo esecutore: cionondimeno, si tende a sottovalutare tali espressioni, considerandole quali manifestazioni particolari, assai connotate e, quindi, piuttosto problematiche ai fini di una indicizzazione generale. Nella tradizione del canto difonico (lo *xööm* è tipico della Mongolia; espressioni simili sono presenti anche in altre aree dell'Asia centrale) un solo vocalista realizza due parti distinte, elaborando nel cavo orale gli armonici del suono fondamentale prodotto dalla voce; cfr. Trần Quang e Zemp 1991, e il film *Le chant des harmoniques*, 16 mm, 38 min. di Trần Quang Hai e Hugo Zemp, produzione CNRS e Société française d'etnomusicologie, 1989.

¹¹¹ Fra gli altri, sembra essere questa la tesi interpretativa introdotta da Marius Schneider: nel livello più basso di sviluppo culturale la selezione degli intervalli simultanei prodotti da esecutori diversi appare del tutto accidentale; in uno stadio successivo, la scelta diventa volontaria e consapevole: in questo modo l'eterofonia cede il passo alla polifonia. Si è già visto, inoltre, come l'instabilità degli assetti formali sia il tratto selezionato da Adler per estendere la categoria di eterofonia alla classificazione di tutte le espressioni polifoniche di tradizione orale.

¹¹² Secondo Arom, dalla registrazione sonora del seminario veneziano, «eterofonia è tutto ciò che non è più monodico ma non è ancora sistematico; quando si incontrano due persone che cantano insieme con deviazioni continue e gli si chiede se cantino la stessa cosa, il più delle volte essi risponderanno affermativamente: in questo caso l'intenzione è evidentemente monodica. Nell'Africa oc-

cidentale, molti cantori si accompagnano con un viella a una o due corde: quando li si ascolta attentamente si intende una linea melodica vocale e la stessa linea, ma fortemente fiorita, nello strumento; questo comportamento è tipicamente eterofonico, poiché l'ornamentazione non sarà mai la stessa per due volte consecutive; ciò che si produce è infatti un numero infinito di microvariazioni in cui si intende chiaramente una linea melodica che predomina; e infatti se lo si chiede ai musicisti risponderanno che le due linee sono uguali, sono «la stessa cosa», anche se acusticamente, per chi sente, non sono affatto uguali». A proposito delle combinazioni vocali-strumentali Arom ha ricordato una metafora africana che efficacemente rappresenta la stretta subordinazione delle linee vocali agli strumenti: «L'arpa ci soffia ciò che dobbiamo fare». A giudizio dello studioso, è proprio in questa condizione la natura polifonica della musica in Africa: «[...] è come se nell'arpa ci fosse una grammatica generativa per altre linee melodiche che sono, comunque e perciò, bene accolte dagli ascoltatori».

¹³ Si veda quanto già indicato precedentemente a proposito delle musiche strumentali dell'Asia sudorientale, diversamente regolate dalla variazione simultanea intorno a una melodia fissa; cfr., inoltre, Hood 1980, 1984 e 1988, nonché, in questo volume, G. Giuriati, *Le orchestre del Sud-est asiatico: eterofonia o polifonia?*

¹⁴ In tali combinazioni di canto con l'arpa, l'oscillazione intorno all'usisono sembra configurarsi come un procedimento eterofonico fra la melodia vocale e una componente melodica parziale dell'assetto strumentale. Così Arom, nel seminario veneziano, a proposito di queste questioni: «La polifonia è già nell'arpa con un contrappunto fra le due mani».

¹⁵ Nel seminario veneziano si è concordemente rilevato come l'espandersi delle competenze interpretative conduca frequentemente alla restrizione del campo della instabilità e asistematicità, attraverso la individuazione di ricorrenze significative, pur se minimali, sull'asse paradigmatico. In generale, nelle scienze umane si conviene che l'esperienza produca la differenziazione progressiva delle proprietà e tratti di oggetti ed eventi sottoposti a processi di categorizzazione: con il crescere delle informazioni disponibili, le distinzioni fra le categorie si affinano in misura sempre maggiore; a tal proposito cfr., fra gli altri, Benjafield 1995 e, per una riflessione di più spiccato interesse musicale, Palmer *et al.* 1989.

¹⁶ Lo stesso Arom, tutto sommato, è sembrato disposto a mettere da parte la sua originale differenziazione plurilinearità/polifonia.

¹⁷ Jean Molino, responsabile di questa distinzione linee fisiche/linee strutturali, ha ricordato a questo proposito la polifonia devozionale della Sardegna settentrionale: come già indicato precedentemente, il fenomeno della *quintina* determina la produzione di cinque linee strutturali (polifonia a cinque parti) pur in presenza di soli quattro esecutori (quattro linee fisiche). Analogamente, si può ricordare ancora il canto difonico (una sola linea fisica corrisponde a due linee strutturali) e le polifonie con bordone gutturale in combinazione a una parte strumentale (flauto, ad esempio, in alcune musiche della Romania).

¹⁸ La distinzione posta da Molino – che in qualche modo può costituire anche un modo per risolvere l'ambiguità insita nell'uso indifferenziato di espres-

sioni quali *parti* o *voci* – può risultare assai efficace per valutare le combinazioni in cui alcune parti (linee strutturali) siano prodotte da più esecutori (linee fisiche), con presenze ed entrate differenziate: ad esempio nelle polifonie vocali in cui certi suoni sono tenuti da più cantori che prendono fiato in momenti diversi, al fine di non interrompere il sostegno sonoro alle altre parti. Altrettanto rilevante è il numero di esecutori presenti nella valutazione di diafonie che escludano raddoppi, limitando a due soli «attori polifonici» un'imbricazione polifonica che lascia emergere relazioni di agonismo e competizione. È evidente che la distinzione linee strutturali/linee fisiche posta dallo studioso francese può assumere una considerevole pertinenza interpretativa nella valutazione della polifonia come dinamica di ruoli.

¹⁹ A tal proposito, cfr., in questo volume, J. Molino, *Sistemi inerti e sistemi «pericolosi». Tassonomie e modelli di rappresentazione nella classificazione delle espressioni polifoniche*.

²⁰ La riflessione su questi aspetti si deve in gran parte a Eleanor Rosch (1975 e Rosch e Lloyd 1978).

²¹ Per una riflessione intorno ai criteri di classificazione basati su condizioni necessarie e sufficienti, e a proposito di relazioni quali la somiglianza di famiglia, ecc., (definite già da Wittgenstein), cfr. ancora, in questo stesso volume, J. Molino, *Sistemi inerti e sistemi «pericolosi»* cit.

²² Diverse attestazioni di parallelismo stretto sono rilevabili in alcune polifonie liturgiche, ad esempio, nell'*organum* rigido per quinte parallele come attestato dal trattato medievale *Musica enchiridiadis* (secolo IX ca.), nel Vicino Oriente (nel seminario veneziano Arom ha ricordato alcune musiche raccolte nello Yemen) e nell'Asia centrale (Sachs 1979).

²³ L'impianto prevalentemente modale della polifonia tradizionale europea determina la mobilità degli intervalli separatori negli andamenti paralleli (terze minori e terze maggiori presenti in successione, ad esempio) e la frequente cadenza all'unisono o all'ottava, corrispondenti al centro tonale; cfr., a tal proposito, Agamennone 1991 e, in questo stesso volume, il saggio già citato di Agamennone, Facci, Giannattasio.

²⁴ La rappresentazione delle diverse modalità di bordone risulta di più agevole definizione e comprensione, essendo questo un procedimento esclusivamente polifonico.

²⁵ «The songs sung during the various stages of the wedding celebration are called *këngë me të rënkuar* ("songs with droning")» (Sugarman 1989, p. 197).

²⁶ Per quanto concerne alcuni esempi italiani di diafonia, cfr., in questo volume il saggio già citato di Agamennone, Facci, Giannattasio.

²⁷ Se si considerano l'assetto eteroritmico e l'andamento non parallelo delle parti come i tratti connotanti il contrappunto, questa categoria finisce per comprendere gran parte delle combinazioni simultanee e, quindi, per coincidere con il campo della polifonia. All'incertezza nella definizione di queste due categorie si devono le numerose ambiguità, oscillazioni e differenze tassonomiche rilevabili nella letteratura; cfr. ancora la disputa che ha opposto Malm (1972) a Kolinski (1973) e, ad esempio, Lomax 1969 e Arom 1985.

¹²⁸ A tal proposito si possono ricordare, a titolo di esempio, alcune espressioni rituali dei Takasago di Taiwan, certi testi di Edgar Varèse, György Ligeti, Karlheinz Stockhausen, oppure alcune composizioni di computer music in cui il materiale musicale si sviluppa mediante trasformazioni continue di grosse e complesse stratificazioni e agglomerazioni frequenziali. Nel seminario veneziano si è soffermato a lungo su questi aspetti Mario Baroni, esaminando altresì le risposte percettive che si attivano di fronte a manifestazioni sonore assai complesse; cfr. pure, in questo volume, il saggio dello stesso Baroni, *La percezione delle strutture contrappuntistiche*.

¹²⁹ D'altra parte, estendendo la valutazione delle combinazioni di parti alla musica colta euroamericana, bisogna considerare anche che da un certo momento in poi nella storia culturale europea è emerso il timbro come elemento autonomo e parametro compositivo; ciò ha prodotto l'emergere di eventi puntiformi che non possono essere ridotti agevolmente a contrappunto di linee. Peraltro, a proposito delle strategie poetiche dei compositori, se ai fini di una indicizzazione di tratti e procedimenti si considerasse con tecniche di analisi etnomusicologica la produzione di un autore quale, ad esempio, Varèse, si procederebbe come d'abitudine, cercando di esaminare un repertorio ampio di pezzi simili, e cogliendo progressivamente gli elementi di stabilità e di identità che consentano di ricostruire un sistema riconoscibile. Inoltre, è bene ricordare pure una condizione paradossale sul piano della classificazione: nella espressività contemporanea i codici hanno frequentemente una vitalità effimera e spesso mostrano di conservare una pertinenza minima, limitata talvolta a singole composizioni, in maniera tale da rendere problematica la stessa esperienza del confronto, se non intorno a processi assai sotterranei. Come ha suggerito ancora Mario Baroni, la valutazione dell'opera di Edgar Varèse – muovendo dall'idea che la sua musica, considerata a sua volta emblematica di un nuovo paradigma combinatorio, sia intesa come uno scontro di masse sonore – può condurre alla differenziazione di ulteriori categorie prototipiche quali, ad esempio, il *contrappunto di masse*, separato dal modello largamente sperimentato, del *contrappunto di linee*. In tale contesto, è opportuno ricordarlo, la differenziazione linee fisiche/linee strutturali – proposta da Jean Molino, e già citata ripetutamente – può apparire problematica: tuttavia, sostituendo il termine *linea* con l'espressione *fonte*, e predisponendo i relativi aggiustamenti concettuali, resta sostanzialmente inalterata la sua pertinenza interpretativa.

¹³⁰ A tal proposito, nel corso del seminario veneziano, è emersa l'opportunità di valutare la migrazione parziale di funzioni di bordone, localmente e alternativamente distribuite fra le due parti, come un un regolatore dell'agonismo presente in alcune forme di diafonia italiana. Inoltre, la rilevazione dell'andamento non misurato come condizione prevalente, ha determinato la definizione di un tratto differenziale assai marcato, che distingue le forme di diafonia italiana da espressioni di altre aree in cui, al contrario, la polifonia risulta sempre nettamente misurata; cfr., in questo volume, il saggio già più volte richiamato di Agamennone, Facci, Giannattasio.

¹³¹ Zemtsovsky 1993, p. 27.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Adler G., *Über heterophonie*, in «Jahrbuch der Musikbibliothek Peters», xv, Leipzig 1908, pp.17-27.
- Agamennone M., *Modalità di variazione in due forme vocali*, in *Forme e comportamenti della musica folklorica italiana. Etnomusicologia e didattica*, a cura di G. Giuriati, Unicopli, Milano 1985, pp. 95-154.
- Id., *Modalità/Tonalità*, in M. Agamennone, S. Facci, F. Giannattasio, G. Giuriati, *Grammatica della musica etnica*, Bulzoni, Roma 1991, pp. 145-200.
- Id., *Stabilità areale e variabilità locali nella musica delle Confraternite cilentane*, in AA.VV., *II convegno europeo di analisi musicale*, Atti a cura di M. Baroni e R. Dalmonte, con CD allegato, Università degli studi di Trento, Dipartimento di Storia della civiltà europea, 1992, pp. 285-301.
- AA.VV., *Le confraternite in Italia centrale fra antropologia musicale e storia*, Studi e ricerche dal convegno nazionale, Viterbo 12-14 maggio 1989, Amministrazione provinciale di Viterbo, Centro di catalogazione dei beni culturali, 1993.
- Arcangeli P.G., *Liturgia popolare della Settimana Santa. Canti di tradizione orale delle Confraternite umbro-laziali*, fascicolo allegato al disco LP Albatros VPA 8493, 1989.
- Arcangeli P.G. e Sassu P., *Canti liturgici di tradizione orale. In itinere: qualche riflessione*, in AA.VV., *Canti liturgici di tradizione orale*, volume allegato all'antologia dischi LP Albatros Alb 21, 1987, pp. 13-16.
- Arens C., *Polyphony in Toulom Playing by the Pontic-Greeks*, in «Yearbook of the International Folk Music Council», v, 1973, pp. 122-31.
- Arom S., *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique Centrale. Structures et méthodologie*, 2 voll., SELAF, Paris, 1985.
- Becker J. e Becker A., *A Musical Icon: Power and Meaning in Javanese Gamelan Music*, in *The Sign in Music and Literature*, University of Texas Press, Austin 1981, pp. 203-15.
- Beliaev V.M., *Kastalsky and his Russian Folk Polyphony*, in «Music and Letters», Oxford, 10, 1929, 4, pp. 378-90.
- Id., *Narodnaja gruzinskaja muzyka* (Musica tradizionale della Georgia), in «Proletarskii Muzykant», 9-10, 1930, pp. 44-47.
- Id., *The Folk Music of Georgia*, in «The Musical Quarterly», 19, 1933, pp. 417-33.
- Benjafield, J.G., *Psicologia dei processi cognitivi*, trad. it. il Mulino, Bologna 1995 (ed. or. 1992).
- Bent M., *The Definition of Simple Polyphony. Some Questions*, in *Le polifonie primitive in Friuli e in Europa*, Atti del congresso internazionale di studi, Cividale del Friuli 22-24 agosto 1980, a cura di P. Petrobelli e C. Corsi, Edizioni Torre d'Orfeo, Roma, 1989, pp. 33-42.
- Bogdanov I., *Music, Religion and Therapeutics in Siberian Shamanistic*

- Context, in *Ethnomusicologia II*, a cura di G. Giuriati, Accademia musicale Chigiana, Siena 1993, pp. 163-167.
- Collaer P., *Musique populaire sicilienne*, 2 voll., Fonds Paul Collaer, Teruren 1980.
- De Candé R., *Storia universale della musica*, trad. it. Editori Riuniti, Roma 1980, (ed. or. 1978).
- De Gaudio I.C., *Analisi delle tecniche polifoniche in un repertorio polivocale di tradizione orale: i «viersh» delle comunità albanofone della Calabria*, Mucchi, Modena 1994.
- Emsheimer E., *Some Remarks on European Folk Polyphony*, in «Journal of the International Folk Music Council», xvi, 1964, pp. 43-46.
- England N.M., *Bushman Counterpoint*, in «Journal of the International Folk Music Council», xix, 1967, pp. 58-65.
- Euba A., *Multiple Pitch Lines in Yoruba Choral Music*, in «Journal of the International Folk Music Council», xix, 1967, pp. 66-70.
- Facci S., *Quindici esempi di polifonia tradizionale, in Forme e comportamenti della musica folklorica italiana. Etnomusicologia e didattica*, a cura di G. Giuriati, Unicopli, Milano 1985, pp. 45-93.
- Ead., *Melodia*, in M. Agamenzone, S. Facci, F. Giannattasio, G. Giuriati, *Grammatica della musica etnica*, Bulzoni, Roma 1991 (nelle indicazioni bibliografiche nel testo, 1991a), pp. 113-43.
- Ead., *Polifonia*, in M. Agamenzone, S. Facci, F. Giannattasio, G. Giuriati, *Grammatica della musica etnica*, Bulzoni, Roma 1991 (nelle indicazioni bibliografiche nel testo, 1991b), pp. 201-42.
- Feld S., *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics and Song in Kaluli Expression*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1982.
- Id., *Sound Structure and Social Structure*, in «Ethnomusicology», 28 (3), 1984, pp. 383-410.
- Forme e comportamenti della musica folklorica italiana. Etnomusicologia e didattica*, a cura di G. Giuriati, Unicopli, Milano 1985.
- Gallo F.A., *The Practice of Cantus Planus Binatim in Italy from the Beginning of the 14th to the Beginning of the 16th Century*, in *Le polifonie primitive in Friuli e in Europa*, Atti del congresso internazionale di studi, Cividale del Friuli 22-24 agosto 1980, a cura di P. Petrobelli e C. Corsi, Edizioni Torre d'Orfeo, Roma 1989, pp. 13-30.
- Giannattasio F., *Il concetto di musica. Contributi e prospettive della ricerca etnomusicologica*, La Nuova Italia Scientifica, Roma 1992.
- Giuriati G., *Musica tradizionale khmer*, Mucchi, Modena 1993.
- Goffre A., *Néopolyphonies, pourquoi?*, in *Polyphonies de tradition orale. Histoire et traditions vivantes*, Actes du Colloque de Royaumont 1990, a cura di C. Meyer, Éditions Créaphis, Paris 1993, pp. 86-99.
- Grout D.J., *Storia della musica in Occidente*, trad. it. Feltrinelli, Milano 1984 (ed. or. 1980).
- Hood M., *The Evolution of Javanese Gamelan. Book I. Music of the Roaring Sea*, Heinrichshofen, Berlin 1980.
- Id., *The Evolution of Javanese Gamelan. Book III. The Legacy of the Roaring Sea*, Heinrichshofen, Berlin 1984.
- Id., *The Evolution of Javanese Gamelan. Book III. Paragon of the Roaring Sea*, Florian Nötzel Verlag, Wilhelmshaven, 1988.
- Huglo M., *Les origines de l'«organum» vocal en France et en Italie d'après les données de l'ethnomusicologie et d'après les sources historiques*, in *Le polifonie in Friuli e in Europa*, Atti del congresso internazionale di studi, Cividale del Friuli 22-24 agosto 1980, a cura di P. Petrobelli e C. Corsi, Edizioni Torre d'Orfeo, Roma 1989, pp. 355-65.
- Id., «Organum» décrit, «organum» prescrit, «organum» proscrit, «organum» écrit, in *Polyphonies de tradition orale. Histoire et traditions vivantes*, Actes du Colloque de Royaumont 1990, a cura di C. Meyer, Éditions Créaphis, Paris 1993, pp. 13-21.
- Kastal'skij A.D., *Osnovy narodnogo mnogogolosija* (Le basi della polifonia tradizionale), a cura e con lunga introduzione critica di V.M. Beliaev, Gos. Izdatel'stvo, Muzikal'ny Sektor, Moskva-Leningrad 1948.
- Kaufman N., *Dvuglasnoto narodno peene v Bulgarija* (Il canto popolare a due parti in Bulgaria); in «Spisanie na Bulgarskata Akademiia na Naukite», 1958, n. 4, pp. 45-58.
- Id., *Triglasnite narodni pesni ot Kostursko* (Canti tradizionali a tre parti dalla regione di Castoria), in «Izvestiia na Instituta za Muzika», 6, 1959, pp. 65-158.
- Id., *Part-singing in Bulgarian Folk Music*, in «Journal of the International Folk Music Council», xv, 1963, pp. 48-49.
- Kolinski M., *How about «Multisonance»?*, in «Ethnomusicology», xvii (2), 1973, pp. 279.
- Krader B., *Bulgarian Folk Music Research*, in «Ethnomusicology», xiii (2), 1969, pp. 248-266.
- Leech-Wilkinson D., *Written and Improvised Polyphony*, in *Polyphonies de tradition orale. Histoire et traditions vivantes*, Actes du Colloque de Royaumont 1990, a cura di C. Meyer, Éditions Créaphis, Paris 1993, pp. 171-82.
- Leydi R., *L'altra musica. Etnomusicologia*, Giunti-Ricordi, Firenze-Milano 1991.
- Liturgia e paraliturgia nella tradizione orale*, Primo convegno di studi, Santu Lussurgiu 12-15 dicembre 1991, Centro di cultura popolare U.N.L.A., atti a cura di G. Mele e P. Sassu, Editrice Universitas, Cagliari, 1993.
- Lomax A., *Folk Song Style and Culture*, American Association for the Advancement of Science, Washington D.C. 1968.
- Lortat-Jacob B., *Savoir les chanter, pouvoir en parler*, in «Cahiers de musiques traditionnelles», Ateliers d'Ethnomusicologie, 3, Genève, 1990, pp. 5-22.
- Id., *En accord, polyphonies de Sardaigne*, in «Cahiers de musiques traditionnelles», Ateliers d'Ethnomusicologie, 6, Genève, 1993, pp. 69-86.

- Id., *Canti di passione*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 1996.
- Macchiarella I., *Tradizione orale e tradizione scritta della musica. Il caso del falsobordone*, in «Culture Musicali», n.s., ix 1-2, 1990, pp. 108-40.
- Id., *Il falsobordone fra tradizione orale e tradizione scritta*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 1995.
- Magrini T., *Introduzione. La ricerca sulle dimensioni umane del suono*, in *Uomini e suoni. Prospettive antropologiche nella ricerca musicale*, a cura di T. Magrini, Clueb, Bologna 1995, pp. 7-47.
- Malm W.P., *On the Meaning and Invention of the Term «Disphony»*, in «Ethnomusicology», xvi (2), 1972, pp. 247-49.
- Markoff I., *Two-part Singing from the Razlog District of Southwestern Bulgaria*, in «Yearbook of the International Folk Music Council», vii, 1975, pp. 134-44.
- Mensah A.A., *The Polyphony of Gyl-gu, Kudzo and Awautu Sakumo*, in «Journal of the International Folk Music Council», xix, 1967, pp. 75-78.
- Messner G.F., *The Two-part Vocal Style on Baluan Island, Manus Province, Papua New Guinea*, in «Ethnomusicology», xxv (3), 1981, pp. 433-46.
- Id., *Jaap Kunst Revisited. Multi-Part Singing in Three East Florinese Villages Fifty Years Later: A Preliminary Investigation*, in «The World of Music», xxxi (2), 1989, pp. 3-51.
- Meyer C., *Annexe. L'Association Polyphonies Vivantes*, in «Cahiers de musiques traditionnelles», 6, 1993, pp. 197-99.
- Mok R.T., *Heterophony in Chinese Folk Music*, in «Journal of the International Folk Music Council», xviii, 1966, pp. 14-22.
- Mugglestone E., *Guido Adler's «The Scope, Method and Aim of Musicology» (1885): An English Translation with an Historico-Analytical Commentary*, in «Yearbook for Traditional Music», xiii, 1981, pp. 1-21.
- Musica e liturgia nella cultura mediterranea*, Atti del convegno internazionale di studi, Venezia 2-5 ottobre 1985, Olschki, Firenze 1988.
- Nattiez J.-J., *Some aspects of Inuit vocal games*, in «Ethnomusicology», xxvii (3), 1983, pp. 457-75.
- Nketia J.H.K., *The Hocket-technique in African Music*, in «Journal of the International Folk Music Council», xiv, 1962, pp. 44-52.
- Id., *Multi-part Organization in the Music of the Gogo of Tanzania*, in «Journal of the International Folk Music Council», xix, 1967, pp. 78-88.
- Pahaut S., *Une voix plurielle. Entretien avec Simha Arom*, in «Cahiers de musiques traditionnelles», 6, 1993, pp. 185-96.
- Palmer C.F., Jones R.K., Hennessy B.L., Unze M.G., Pick A.D., *How is a Trumpet Known? The «Basic Object Level» Concept and the Perception of Musical Instruments*, in «American Journal of Psychology», 102, 1989, pp. 17-37.
- Pèrès M., *Préface a Polyphonies de tradition orale. Histoire et traditions vivantes*, Actes du Colloque de Royamont 1990, a cura di C. Meyer, Éditions Créaphis, Paris 1993.
- Petrobelli P., *Premessa a Le polifonie primitive in Friuli e in Europa*, Atti del congresso internazionale di studi, Cividale del Friuli 22-24 agosto 1980, a cura di P. Petrobelli e C. Corsi, Edizioni Torre d'Orfeo, Roma 1989, pp. ix-xv.
- Petrović R., *Two Styles of Vocal Music in the Zlatibor Region of West Serbia*, in «Journal of the International Folk Music Council», xv, 1963, pp. 45-48.
- Pirrotta N., *Tradizione orale e tradizione scritta della musica*, in *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Einaudi, Torino 1984 (ed. or. 1970), pp. 177-84.
- Polifonie primitive in Friuli e in Europa [Le]*, Atti del congresso internazionale di studi, Cividale del Friuli, 22-24 agosto 1980, a cura di P. Petrobelli e C. Corsi, Edizioni Torre d'Orfeo, Roma, 1989.
- Polifonie primitive di Cividale [Le]*, catalogo della mostra, Associazione per lo sviluppo degli studi storici ed artistici di Cividale del Friuli, a cura di P. Petrobelli, 1980.
- Polyphonies de tradition orale. Histoire et traditions vivantes*, Actes du Colloque de Royaumont 1990, a cura di C. Meyer, Éditions Créaphis, Paris 1993.
- Reese G., *La musica nel Medio Evo*, trad. it. Sansoni, Firenze 1980 (ed. or. 1940).
- Rihtman C., *Les formes polyphoniques dans la musique populaire de Bosnie et d'Herzégovine*, in «Journal of the International Folk Music Council», iv, 1952, pp. 30-35.
- Id., *Mehrstimmigkeit in der Volksmusik Jugoslaviens*, in «Journal of the International Folk Music Council», xvii, 1966, pp. 23-28.
- Rosch E.H., *Cognitive Representations of Semantic Categories*, in «Journal of Experimental Psychology: General», 104, 1975, pp. 192-233.
- Rosch E.H. e Lloyd B.B., *Cognition and Categorization*, L. Erlbaum, Hillside New Jersey 1978.
- Rycroft D., *Nguni Vocal Polyphony*, in «Journal of the International Folk Music Council», xix, 1967, pp. 88-103.
- Sachs C., *Le sorgenti della musica*, trad. it. Boringhieri, Torino 1979 (ed. or. 1962).
- Id., *La musica nel mondo antico*, trad. it. Sansoni, Firenze 1981 (ed. or. 1943).
- Sassu P., *Canti della comunità di Premana*, in *Mondo popolare in Lombardia. 4. Como e il suo territorio*, a cura di R. Leydi e G. Sanga, Silvana editoriale d'arte, Milano 1978, pp. 273-94.
- Schaeffner A., *Origine degli strumenti musicali*, trad. it. Sellerio, Palermo 1978 (ed. or. 1968, 1 ed. 1936).
- Id., *Variations sur deux mots: polyphonie, hétérophonie*, in *Essais de mu-*

- sicologie et autres fantaisies*, Le Sycomore, Paris 1980 (1 ed. 1966), pp. 73-102.
- Schneider M., *Geschichte der Mehrstimmigkeit: historische und phänomenologische Studien*, 2 voll., Verlegt bei Hans Schneider, Tutzing 1969 (1 ed. 1934).
- Stockmann D. *Zur Vokalmusik der südalbanischen Çamen*, in «Journal of the International Folk Music Council», xv, 1963, pp. 38-44.
- Stockmann D. e Stockmann E., *Die Vokale Bordun-Mehrstimmigkeit in Südalbanien*, in *Ethnomusicologie III, Les Colloques de Wégimont*, iv, 1958-60, Université de Liège, 1964, pp. 85-135.
- Stoïn V., *Hypothèse sur l'origine de la diaphonie*, Sofia 1925.
- Strohm R., *Polifonie più o meno primitive. Annotazioni alla relazione di base e nuove fonti*, in *Le polifonie primitive in Friuli e in Europa*, Atti del congresso internazionale di studi, Cividale del Friuli 22-24 agosto 1980, a cura di P. Petrobelli e C. Corsi, Edizioni Torre d'Orfeo, Roma 1989, pp. 83-98.
- Stumpf F.C., *Tonsystem und Musik der Siamesen*, Leipzig 1901.
- Sugarman J.C., *The Nightingale and the Partridge: Singing and Gender among Prespa Albanians*, in «Ethnomusicology», xxxii (2), 1989, pp. 191-215.
- Trân Quang H. e Zemp H., *Recherches expérimentales sur le chant diphonique*, in «Cahiers de musiques traditionnelles», 4, *Voix*, Ateliers d'ethnomusicologie, Genève, 1991, pp. 27-68.
- Van der Werf H., *L'état le plus ancien de la polyphonie occidentale*, in *Polyphonies de tradition orale. Histoire et traditions vivantes*, Actes du Colloque de Royaumont 1990, a cura di C. Meyer, Éditions Créaphis, Paris 1993, pp. 23-30.
- Zaminer F. e Ziegler S., *Polyphonie médiévale et polyphonie du Caucase*, in *Polyphonies de tradition orale. Histoire et traditions vivantes*, Actes du Colloque de Royaumont 1990, a cura di C. Meyer, Éditions Créaphis, Paris 1993, pp. 69-84.
- Zemp H., *Fabrication de flûtes de Pan aux Iles Salomon*, in «Objet et Mondes», xii (3), 1972, pp. 247-68.
- Id., *Echelle équiheptaphoniques des flûtes de Pan chez les Are 'are (Malaita, Iles Salomon)*, in «Yearbook of the International Folk Music Council», v, 1973, pp. 85-121.
- Id., *Aspects of Are 'are Musical Theory*, in «Ethnomusicology», xxii, 1979, pp. 6-48.
- Id., *Melanesian Solo Polyphonic Panpipe music*, in «Ethnomusicology», xxv (3), 1981, pp. 383-418.
- Zemtsovsky I., *Dialogie musicale*, in «Cahiers de musiques traditionnelles», 6, 1993, pp. 23-27.
- Zhordania I., *Le chant populaire géorgien, origines, évolution et tendance actuelles*, in «Revue internationale des sciences sociales», xxxvi (3), 1984, pp. 569-581.

- Id., *Gruzinskoe traditsionnoemnogogolosie v mezhdunarodnom kontekste mnogogolosnykh kultur (K voprosu genezisa mnogogolosiya)* (La polifonia georgiana tradizionale nel contesto internazionale delle culture polifoniche. A proposito dell'origine della polifonia), Izdatelstvo Tbilisskogo universiteta, Tbilissi 1989.