

IL SAGGIATORE MUSICALE

Rivista semestrale di musicologia

Anno VIII, 2001, n. 1

Al lettore pag. 3

LA STORIA DELLA MUSICA: PROSPETTIVE DEL SECOLO XXI
Convegno internazionale di studi,
Bologna, 17-18 novembre 2000

Saluti d'apertura	»	7
Tesi del convegno	»	13
F. ALBERTO GALLO, <i>Historia civilis e Cultural Heritage</i>	»	15
GARY TOMLINSON, <i>Musicology, Anthropology, History</i>	»	21
MARGARET BENT, <i>Impossible Authenticities</i>	»	39
HAROLD POWERS, <i>The Western Historical Canon as Exotic Music</i>	»	51
LUIGI PESTALOZZA, <i>Fare storia della musica fra presente e futuro: tre questioni di metodo</i>	»	63
JEAN-JACQUES NATTIEZ, <i>Comment écrire l'histoire de la musique à l'âge postmoderne?</i>	»	73
WILHELM SEIDEL, <i>Über den musikalischen Kanon</i>	»	89
RENATO DI BENEDETTO, <i>Canone enigmatico</i>	»	99
IAIN FENLON, <i>Albion's Dilemma: Teaching Music, Teaching Culture</i> ..	»	103
GIANFRANCO VINAY, <i>Il laticello delle mucche del Wisconsin ovvero l'invenzione del modernismo musicale postmoderno</i>	»	113
JUAN JOSÉ CARRERAS, <i>Hijos de Pedrell. La historiografía musical española y sus orígenes nacionalistas (1780-1980)</i>	»	121
NOTIZIE SUI COLLABORATORI	»	171
LIBRI RICEVUTI	»	172

La redazione di questo numero è stata chiusa il 31 luglio 2001

Redazione

Dipartimento di Musica e Spettacolo - Università di Bologna
Via Barberia 4 - 40123 Bologna - Tel. 0512092000 - Fax 0512092001

Amministrazione

CASA EDITRICE LEO S. OLSCHKI
Viuzzo del Pozzetto (Viale Europa) - 50126 Firenze - c.c.p. n. 12707501
Tel. 0556530684 (quattro linee) - Fax 0556530214
E-mail: periodici@olschki.it

Abbonamento 2001: Italia € 41,32 (Estero € 56,81)

(segue in 3^a di coperta)

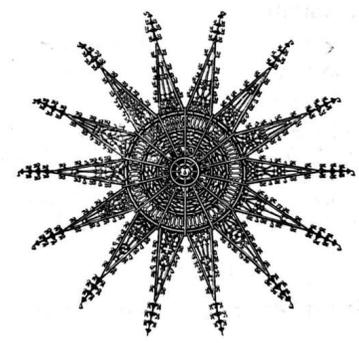
S

IL SAGGIATORE MUSICALE

Rivista di cultura musicale

IL SAGGIATORE MUSICALE

Anno VIII, 2001



Leo S. Olschki
Firenze

IL SAGGIATORE MUSICALE

Rivista semestrale di musicologia

fondata da

Lorenzo Bianconi, Renato Di Benedetto, F. Alberto Gallo,
Roberto Leydi e Antonio Serravezza

pubblicata col sostegno

dell'Alma Mater Studiorum - Università degli Studi di Bologna
e della Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna

e con contributi del Ministero per i Beni e le Attività culturali,
Direzione generale per i Beni librari e gli Istituti culturali
e Direzione generale dello Spettacolo dal vivo



COMITATO DIRETTIVO

Loris Azzaroni (Bologna), Lorenzo Bianconi (Bologna), Gianmario Borio
(Cremona), Giulio Cattin (Padova), Francesco Degrada (Milano), Fabrizio Della Seta
(Cremona; responsabile per le recensioni), Paolo Fabbri (Ferrara), Paolo Gallarati (Torino),
F. Alberto Gallo (Bologna), Paolo Gozza (Bologna), Adriana Guarnieri (Venezia),
Roberto Leydi (Bologna), Giorgio Pestelli (Torino)

DIRETTORE

Giuseppina La Face Bianconi (Bologna)

CONSULENTI

Andrew Barker (Birmingham), Margaret Bent (Oxford), Bonnie J. Blackburn (Oxford),
Enrique Cámara (Valladolid), Juan José Carreras (Saragozza), Mahmoud Guettat (Tunisi)
Jin Jingyan (Pechino), Joseph Kerman (Berkeley), Evgenij Levašev (Mosca),
Lewis Lockwood (Cambridge, Mass.), Harold Powers (Princeton),
Susan Rankin (Cambridge), Tilman Seebass (Innsbruck), Thomas Seedorf (Friburgo i. Br.),
Wilhelm Seidel (Lipsia), Richard Taruskin (Berkeley), Gilles de Van (Parigi)

SEGRETERIA DI REDAZIONE

Andrea Dell'Antonio (Austin; *abstracts* inglesi), Gioia Filocamo (Bologna),
Maurizio Giani (Salerno), Saverio Lamacchia (Bologna; elaborati grafici),
Cecilia Luzzi (Arezzo), Elisabetta Pasquini (Bologna; redattore capo),
Angelo Pompilio (Bologna), Raffaele Pozzi (Bologna),
Alessandro Roccatagliati (Ferrara), Cesarino Ruini (Bologna),
Gabiella Sartini (Bologna; schede critiche), Nico Staiti (Bologna)

TESI DEL CONVEGNO

Alla volta del millennio, conviene che la storia della musica – intesa come ramo particolare della musicologia – tracci un bilancio consuntivo e un bilancio preventivo, per meglio comprendere lo stato in cui versa, le tendenze in atto, gli indirizzi prossimi venturi. La situazione della disciplina – nell'università, nelle scuole, nell'editoria, nei *media* – appare prospera. Ma floridezza ed esuberanza celano fragilità e insidie su cui giova interrogarsi. Ne enunciamo alcune, come spunti da approfondire nel convegno su "La storia della musica: prospettive del secolo XXI".

(a) C'è innanzitutto una questione di processi culturali. In musica, il canone – la selezione dei grandi "monumenti" che l'uomo colto non può decentemente ignorare – è mutato negli ultimi decenni. Un tempo, il canone era ristretto, selettivo, verticistico: andava, diciamo, da Bach a Brahms, o da Monteverdi a Stravinskij, ed includeva certi generi "alti" (la musica sinfonica e da camera, l'oratorio, la liederistica) a preferenza di altri più compromessi col secolo (l'opera, la musica sacra, la musica da società). Oggi, con l'espandersi delle ricerche, con l'ampliarsi del repertorio e del consumo alimentato dai mezzi di riproduzione e di comunicazione, il canone è pressoché illimitato, entro i confini della musica d'arte. Ma un canone sempre più diffuso è *ipso facto* un canone a rischio di dissoluzione.

Non è più scontato che l'apprendista musicologo, all'inizio del suo corso di studi, conosca le Sinfonie di Beethoven o le Passioni di Bach. Il concetto stesso dell'"autorità morale" e dell'"eccellenza estetica" riconosciuta a certe opere d'arte è caduto in discredito. Ma la storia della musica deve forse occuparsi alla pari di qualsiasi tipo di musica, sol perché esso ha avuto o ha una forma qualsiasi di esistenza nella storia? E se no, in base a quali criteri giustificherà la selezione dei propri oggetti? Dove ci conduce l'ideale di una storia della musica perfettamente ecumenica, in un paesaggio privo di contrasti? Si può combattere l'effetto grigio-su-grigio senza con ciò mortificare la sete di scoperta e di conoscenza? Possiamo illuderci che, quan-

d'anche ci prefiggessimo un'imparzialità radicale, la memoria storica non effettuerebbe comunque – magari a nostra insaputa – una selezione?

(b) C'è poi una questione di ecologia intellettuale. La storia della musica è sempre più disturbata dall'assordante "rumore di fondo" che la circonda. Noi studiamo e insegniamo musica in un mondo saturo di musiche d'ogni specie e genere. La circostanza, di per sé banale, ci pone in una condizione assai diversa dalle altre discipline storico-filologiche. Non si può dire che la realtà odierna distraiga il papirologo o il germanista dalla contemplazione del loro oggetto in misura più incisiva che per il passato: lo storico della musica, invece, si occupa di oggetti costantemente esposti alla "concorrenza", estetica ma anche economica, di tanti oggetti affini – le cento musiche del mondo d'oggi – che nell'opinione comune e nelle leggi del mercato pesano assai.

La circostanza grava sulla definizione del concetto di 'musica' e sulla delimitazione dell'oggetto d'indagine. In un'età democratica, con che giustificazione può la disciplina ritagliarsi un territorio circoscritto in base all'idea che la musica di certi ceti meriti *a priori* più considerazione di quella d'altri? Questo incide soprattutto sulla comprensione della storia musicale nel secolo che si chiude: nel '900, la musica d'arte di nuova invenzione contende a fatica il proprio spazio alla musica d'arte del passato da un lato, alle musiche etniche, d'intrattenimento, funzionali, "giovanili" dall'altro lato. L'universo sonoro globale che ne risulta è in sé un *novum* nella storia della musica.

(c) C'è infine una questione di politica culturale. Nelle mutate condizioni, come cambia la didattica della storia della musica? Che cosa deve o può insegnare la nostra disciplina ai giovani cittadini dell'Occidente, agli studenti della scuola secondaria, dell'Università, del Conservatorio? con quali fini? con quali strumenti? Ancora una volta: occorre puntare su una memoria storica selettiva oppure onnicomprensiva, discriminante o indiscriminata? Più nello specifico: qual è lo stato dei manuali di storia della musica in uso nei paesi occidentali? quali alternative abbiamo ai vecchi manuali? quale *feed back* registriamo dalla nostra attività di docenti? quali prospettive ci offre il secolo XXI?

LORENZO BIANCONI - F. ALBERTO GALLO - GIUSEPPINA LA FACE

FRANCO ALBERTO GALLO

Bologna-Ravenna

HISTORIA CIVILIS E CULTURAL HERITAGE

Nel 1986, introducendo un testo di storiografia musicale, avevo manifestato la mia sorpresa per il fatto che Giovanni Bontempi utilizzasse il medesimo titolo di *Historia* per libri tra loro assai diversi.¹ L'autore scrive infatti una *Historia* dei Sassoni in forma di narrazione delle vicende di quel popolo, e scrive una *Historia* della musica in forma di esposizione sistematica di nozioni di teoria musicale.² Mi ero allora limitato ad osservare che la *Historia* della musica doveva appartenere ad una tradizione intellettuale, ad un genere di trattatistica completamente differente rispetto alla *historia* comune.

In realtà, come solo successive letture mi hanno chiarito, avrei dovuto più correttamente e semplicemente dire che i due citati libri del Bontempi appartenevano a due differenti categorie di *historia*, entrambe all'epoca generalmente riconosciute. L'*Historia* dei Sassoni apparteneva al genere letterario e alla tipologia storiografica della *historia civilis*. L'*Historia* della musica apparteneva al genere letterario e alla tipologia storiografica della *historia naturalis*. Tale bipartizione della *historia* aveva origini antiche, ma si era venuta consolidando nel corso del Seicento. Tra le tante possibili testimonianze riporterò, traducendola, quella di Thomas Hobbes, il quale afferma che «ci sono due tipi» di storia: «una chiamata naturale, che è la storia dei fatti e degli effetti di natura ... L'altra è la storia civile, che è la storia delle azioni volontarie degli uomini nel mondo».³ La distinzione era generalmente accettata in tutta Europa: per citare una testimonianza italiana, ricorderò la *Istoria civile e naturale delle pinete ravennati*, in due

¹ F. A. GALLO, *Musica e storia tra Medio Evo e Età moderna*, Bologna, Il Mulino, 1986, p. 9.

² Cfr. G. A. ANGELINI BONTEMPI, *Historia dell'origine dei Sassoni*, Perugia, Costantini, 1697, e ID., *Historia musica*, *ivi*, 1695.

³ TH. HOBBS, *Leviathan*, London, Crooke, 1651, p. 161.

libri, l'uno dedicato all'opera dell'uomo nell'insediamento delle pinete, l'altro dedicato a una descrizione che oggi chiameremmo botanica.⁴

Ho ricordato tutto questo non solo per correggere pubblicamente l'imprecisione del 1986, ma, soprattutto, per capire in quale regione culturale è sorta e si è inizialmente sviluppata la nostra disciplina. È opportuno a questo punto precisare che per la cultura sei-settecentesca nella espressione *historia naturalis* nessuno dei due termini aveva il significato odierno. *Storia* non implicava un processo temporale, ma designava semplicemente una descrizione, e *natura* non si riferiva a fenomeni osservati empiricamente, bensì a un corpo autorevole di scritti sulla natura. Per tornare in Inghilterra, ad esempio, lo scienziato Robert Boyle pubblicò una *General History* dell'aria,⁵ sicché si può ben immaginare come fossero concepite dai loro autori e intese dai loro lettori le *General Histories* della musica di Burney e Hawkins.⁶

Va dunque preso atto che alle sue origini prime la storia (*naturalis*) della musica risulta perfettamente inserita nel sistema culturale del suo tempo. Purtroppo, come è noto, la *historia naturalis* si è estinta alla fine del Settecento con il sorgere delle moderne scienze sperimentali, soprattutto chimiche e biologiche.⁷ Sicché la storia della musica è venuta a perdere in tenera età il sistema culturale entro il quale era nata. Poiché non ha mai avvertito l'esigenza di cercarsene un altro, si può veramente dire, come ha fatto acutamente e coraggiosamente Iain Fenlon, che «in un certo senso la musicologia, dal punto di vista intellettuale, non esiste: è una miscellanea di metodi, di idee provenienti dalla storia dell'arte, dalla filologia, dalla storia biografica, e così via».⁸

Quel che è peggio è che se la nostra disciplina ha qualcosa che la caratterizza, è qualcosa che si rifà ancora alle sue ormai lontane origini naturalistiche. È la perdurante concezione che suo compito sia descrivere gli oggetti di ricerca come dati di natura. Concezione ancora vivissima nel pensiero di Guido Adler, che presentava la Musikwissenschaft come procedente secondo il modello della *naturwissenschaftliche Methode*.⁹ Donde il

⁴ Cfr. F. GINANNI, *Istoria civile e naturale delle pinete ravennati*, Roma, Salomoni, 1774.

⁵ Cfr. R. BOYLE, *The General History of the Air*, London, Churchill, 1692.

⁶ Cfr. CH. BURNEY, *A General History of Music*, London, for the Author, 1776-1789; J. HAWKINS, *A General History of the Science and Practice of Music*, London, Paine, 1776.

⁷ Cfr. W. LEPENIES, *La fine della storia naturale* (1976), Bologna, Il Mulino, 1991.

⁸ I. FENLON, *Antropologia della musica e ricerca storica*, in *Antropologia della musica e culture mediterranee*, a cura di T. Magrini, Bologna, Il Mulino, 1993, pp. 69-71: 71.

⁹ Cfr. G. ADLER, *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft*, «Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft», I, 1885, pp. 5-20.

sopravvivere di immagini, concetti, termini di tipo, appunto, naturalistico. A chi consideri il fenomeno con il distacco dell'osservatore esterno – com'è il caso dell'etnomusicologo Roberto Leydi –, il lavoro del musicologo sembra tuttora esaurirsi in queste attività: «la riesumazione del fossile, la sua dissezione anatomica, la sua osservazione comparata, la datazione, la collocazione nel periodo evolutivo che gli compete».¹⁰ Quanti articoli di musicologia – specialmente medievale – possiamo riconoscere attraverso queste parole!

Se nel 1986 avessi saputo impostare il problema nei suoi termini corretti – *historia naturalis* e *historia civilis* –, mi sarebbe indubbiamente risultato più facile e convincente anche formulare l'auspicio di un cambiamento di collocazione della storiografia musicale. La *historia civilis* non si è infatti estinta come la *historia naturalis*, ma ha continuato a svilupparsi, divenendo ciò che oggi denominiamo semplicemente 'storia' o 'antropologia' o 'scienze umane'. I richiami agli interessi e ai metodi degli storici, le aperture verso un orientamento antropologico della ricerca, persino l'adozione dell'etnomusicologia come modello per la nostra disciplina, tutto ciò avrebbe trovato più semplice e precisa formulazione nell'auspicare una storia della musica rientrante nell'ambito della *historia civilis*, una storia della musica come storia – secondo la citata definizione di Hobbes – di «azioni volontarie degli uomini nel mondo».¹¹

Tuttavia, formulato nel 1986, l'auspicio di una *historia civilis* della musica non avrebbe forse potuto essere adeguatamente sviluppato. Formulato oggi, può invece essere fruttuosamente collegato con un insieme di esperienze nel frattempo attuate, sia a livello teorico sia a livello istituzionale, che va oggi, in Italia, sotto l'etichetta di 'beni culturali'. Io non userò peraltro questa espressione per evitare tutti gli equivoci e le difficoltà che sorgono – come ha egregiamente illustrato Lorenzo Bianconi¹² – appena la si applichi all'ambito musicale. Userò la più ampia, sicura e generalmente diffusa espressione *Cultural Heritage*, nella quale, credo, nessuno può dubitare rientri la musica sotto qualunque forma essa si presenti; persino sotto forma di idee sulla musica, che costituiscono un patrimonio rilevante in tutte le culture, non solo europee. *Eredità culturale* ha innanzitutto il pregio di porre in primo piano l'elemento umano. *Eredità* è, giuridicamente, qualcosa che passa nel tempo da una persona ad un'altra, per estensione da una comunità umana ad un'altra. Allora la relazione tra le due etichette enun-

¹⁰ R. LEYDI, *L'altra musica*, Milano, Ricordi-Giunti, 1991, p. 20.

¹¹ F. A. GALLO, *Musica e storia del Medioevo*, «Musica e Storia», I, 1993, pp. 23-28.

¹² Cfr. L. BIANCONI, *Musica come bene culturale*, questa rivista, IV, 1997, pp. 499-509.

ciate nel titolo sarebbe pressappoco questa: se la storia civile della musica è la storia delle azioni (sonore) degli uomini nel mondo, alcune di tali azioni compiute dagli uomini nel passato ci sono, in forme diverse, pervenute in eredità. Questo concetto di *eredità* ha anche il merito di impostare in maniera nuova il nostro rapporto con gli eventi culturali. L'eredità culturale, se accettata, dovrebbe comportare una sorta di "responsabilità", nel senso che non la si dovrebbe accettare solo per usarla personalmente, ma per trammetterla a nostra volta. In che consista questa responsabilità non saprei illustrarlo meglio che con la narrazione – ancora una volta – di un errore compiuto e della sua correzione.

Nel manuale EDT del 1977 (e nella riedizione del 1991, nonché nelle traduzioni inglese e spagnola) compare una presentazione del *Remede de Fortune* di Guillaume de Machaut che occupa un paio di pagine.¹³ Vi definisco l'opera «un trattato didattico in versi sull'amore e la fortuna», ne riassumo le vicende, nomino le composizioni musicali inserite e concludo attribuendo al poema nel suo complesso una «conclusione ambigua». Questa presentazione è stata generalmente ben accolta dalla comunità scientifica (sino a una recente bibliografia critica),¹⁴ e anche dal mondo musicale (l'ho vista ripresa pari pari in programmi di concerto con musiche di Machaut). Così decine, forse centinaia di studenti che leggono l'italiano, l'inglese, lo spagnolo si sono fatti un'idea di quest'opera di Machaut attraverso quella presentazione: tutti coloro che non avranno mai la possibilità, il tempo, la voglia di farsi un'idea propria leggendo direttamente l'opera di Machaut. Per molti anni ho creduto di potermi ritenere soddisfatto del lavoro compiuto; solo in epoca molto recente ho cominciato a sospettare che le cose non stessero affatto così. Per preparare alcuni corsi universitari, avevo cominciato a leggere molti romanzi cortesi dei secoli XIII e XIV, avevo approfondito la conoscenza di repertori musicali anteriori a Machaut, specialmente quello dei trovieri, ma avevo esteso le mie letture a numerosi altri testi dell'epoca: trattazioni filosofiche, cronache storiche, manuali di comportamento. Man mano che venivo accumulando queste nuove esperienze e ripensavo al *Remede de Fortune*, mi si andava scoprendo il senso di una infinità di particolari sia del testo sia delle musiche, i quali alla prima lettura avevo inteso diversamente o mi erano completamente sfuggiti. Incuriosito, mi misi quindi ad operare sistematicamente in una direzione che mi-

¹³ F. A. GALLO, *Il Medioevo II*, Torino, EDT, 1977, pp. 47-49.

¹⁴ Cfr. L. EARP, *Guillaume de Machaut: A Guide to Research*, New York-London, Garland, 1995, p. 503.

rava non tanto a ricostruire il cosiddetto e generico “contesto” dell’opera di Machaut, quanto ad individuare con precisione storico-filologica il maggior numero possibile di “con-testi” verbali e musicali: vale a dire tutti quei testi verbali e musicali che stavano nella mente di Machaut e dei suoi ascoltatori insieme con il *Remede de Fortune*. Mi accorsi così che via via che procedevo nella lettura e assimilazione di tali con-testi, veniva raschiata via un po’ della mia originaria ingenuità di lettore, della mia lontananza dal testo, insomma, del mio essere un medievista e non un uomo del Medioevo, finché, ad un certo punto, mi parve che la mia recezione del *Remede de Fortune* andasse recuperando la tinta che aveva quella degli ascoltatori diretti di Machaut, che risultasse, per così dire, “restaurata”. Si trattava, ovviamente – secondo una terminologia che vado orecchiando –, di una sorta di restauro “virtuale”, nel senso che io rimango un lettore d’oggi, ma posso acquisire per la circostanza mentalità e cultura di un’altra epoca. Ho dunque inteso che il *Remede de Fortune* è un manuale di educazione sentimentale nell’amor cortese e allo stesso tempo un manuale di istruzione musicale nelle allora nuove tecniche compositive della polifonia misurata, che in particolare i sette pezzi musicali inseriti nel poema costituiscono la presentazione di un modello delle misure musicali dell’*ars vetus* e dell’*ars nova*, che la conclusione narrativa non è per nulla ambigua, ma perfettamente chiara, coerente, positiva.

In un primo tempo pensai di spiegare tutto ciò che avevo inteso dopo il restauro della recezione nelle pagine di una rivista specialistica. Ma poi – e qui interviene il fattore della responsabilità nella gestione della eredità culturale – mi sono chiesto se davvero il mio compito fosse semplicemente quello di scrivere un saggio allo scopo di informare del mio restauro i membri della comunità scientifica. Ciò soprattutto all’interno di una disciplina come la nostra che non può vantare, a differenza di altre discipline scientifiche o tecnologiche, una forte utilità sociale dei suoi prodotti. Mi sono quindi risposto che avrei invece dovuto cercare di trasmettere l’opera stessa di Machaut – l’eredità culturale che ho ricevuto e restaurato – al numero più vasto possibile di persone. Per questo motivo ho presentato la “trascrizione” dei versi e delle musiche di Machaut in forma immediatamente accessibile almeno a tutti coloro che leggono l’italiano e la notazione moderna.¹⁵ Naturalmente si tratta di una *thick transcription* – parafrasando gli antropologi¹⁶ –, cioè di una trascrizione che include tutti gli elementi neces-

¹⁵ Cfr. F. A. GALLO, *Trascrizione di Machaut*, Ravenna, Longo, 1999.

¹⁶ C. GEERTZ, *Interpretazione di culture* (1973), 2^a ed., Bologna, Il Mulino, 1998, pp. 42-47.

sari alla comprensione del testo. Confido di avere in tal modo spostato l'accento dal "bene" culturale in sé (che rischia di riportarci alla *historia naturalis*) al "benessere" culturale che ne può derivare al lettore (che sarebbe il senso di una *historia civilis*).

In verità, dopo oltre "trent'anni di ricerche musicologiche" mi vado ponendo sempre più frequentemente e pressantemente una domanda, che è anche l'unica cosa che mi sento di trasmettere al secolo XXI: facciamo il nostro lavoro solo per realizzare un piacere individuale o anche per recare qualche reale giovamento alla collettività?