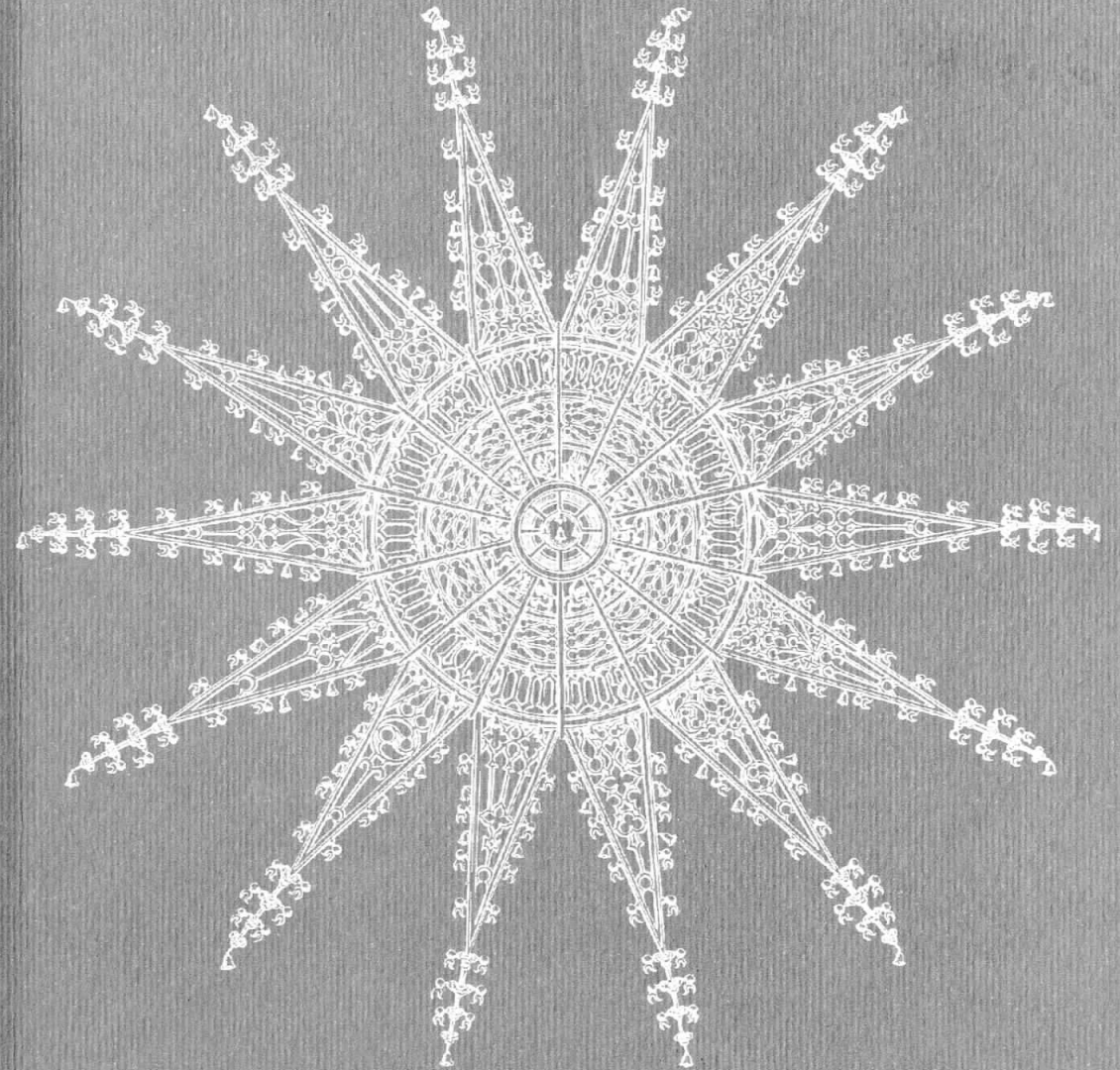


ISSN 1123-8615

Anno VIII  
2001  
n. 1

# IL SAGGIATORE MUSICALE

Anno VIII, 2001, n. 1



Leo S. Olschki  
Firenze

IL SAGGIATORE MUSICALE



# 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 espa- ñola 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

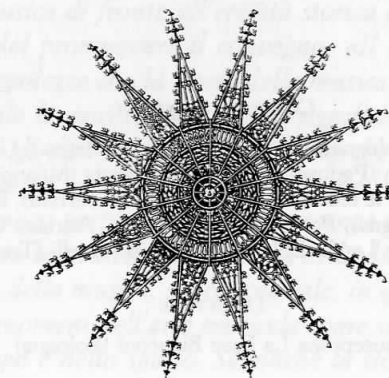
CASA EDITRICE LEO S. OLSCHKI  
Viuzzo del Pozzetto (Viale Europa) - 50126 Firenze - c.c.p. n. 12707501  
Tel. 0556530684 (quattro linee) - Fax 0556530214  
E-mail: periodici@olschki.it

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

(segue in 3<sup>a</sup> di coperta)

# 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), Gabriella Sartini (Bologna; schede critiche), Nico Staiti (Bologna)

## AL LETTORE

*Questo fascicolo del «Saggiatore musicale» si presenta diverso dal solito. Invece che la consueta sequenza di articoli, interventi, recensioni e schede critiche, esso offre gli Atti di un convegno internazionale indetto per le manifestazioni millenarie di Bologna Città europea della Cultura e celebrato nel novembre del 2000 nella cornice del IV Colloquio di musicologia del «Saggiatore musicale».*

*Il Convegno ha avuto per oggetto la storia della musica e le sue prospettive nel secolo XXI: in altre parole, il tema della responsabilità intellettuale degli storici della musica di fronte all'eredità storica da un lato, di fronte ai giovani dall'altro. Nel promuovere il convegno, «Il Saggiatore musicale» è partito dalla consapevolezza che la storia della musica è soltanto uno di tanti rami in cui si articola la musicologia: il che significa riconoscere di riflesso l'importanza di tutti gli altri rami della disciplina, che il convegno non ha tematizzato. Nel contempo è però chiaro, per noi, che la storia della musica costituisce tuttora il tronco portante d'ogni conoscenza musicale: e ciò in senso sia genetico, in quanto la struttura accademica della disciplina si è consolidata a partire dalla storia della musica, sia concettuale, in quanto la coscienza moderna concepisce i fenomeni dell'arte musicale come storicamente determinati, mutevoli nel tempo e nello spazio. Senonché la storia della musica, come più in generale le discipline storiche, si trova oggi esposta a non pochi dubbi e insidie, derivanti dal diffuso affievolirsi e dall'intimo incrinarsi del senso della storia nella società contemporanea.*

*Il titolo del convegno, aperto sul nuovo secolo, implica che per l'uomo contemporaneo non si dà futuro senza conoscenza e riflessione del passato, prossimo e remoto. Ai relatori invitati a Bologna dall'Italia e dall'estero abbiamo proposto tre tesi (qui a p. 13 sg.). La prima e la terza centrano il rapporto col passato e col futuro. Più precisamente, la questione del "canone" solleva un interrogativo circa il senso e il significato che il patrimonio artistico – il cultural heritage degli inglesi – assume nel presente, mentre la questione della didattica s'interroga su come si trasmetta la coscienza storica della mu-*

sica, dalla nostra alle prossime generazioni. La seconda delle tre tesi – il “rumore di fondo” che nel presente assedia la musica d'arte, nella competizione con le tante altre musiche d'oggi – addita uno dei fattori che più incisivamente intervengono nel definire compiti e limiti della storia della musica: lo storico della musica, soprattutto della musica del Novecento, non può fingere né che la musica d'arte esista in un vacuum autoreferenziale, né che qualsiasi musica valga qualsiasi altra musica sol perché esiste e risuona.

Gli undici relatori hanno dato risposte assai varie, tutte istruttive. C'è chi ha riflettuto sullo statuto della disciplina, e sulla sua storia interna, che solo in epoca relativamente recente si è consolidata come 'storia' più che come 'scienza' in senso naturalistico (Gallo) o antropologico (Tomlinson). Altri ha evidenziato le specifiche aporie che incontra la reviviscenza dell'arte musicale del passato (Bent). Il canone, quest'istituto paradossale che fertilizza il senso della storia presentificando il passato, e al tempo stesso ne sterilizza l'evoluzione stabilendo il preponderante predominio dell'arte di ieri su quella di oggi, è stato considerato sia in senso comparativo (Powers) sia in senso diacronico (Seidel), ma anche nella sua valenza didattica, esposta al rischio d'una irreversibile dissoluzione tanto sul versante dei discenti (Di Benedetto) quanto su quello delle politiche scolastiche ed universitarie (Fenlon). L'inquieta e a tratti irreflessa convivenza della musica d'arte con altre musiche è stata affrontata principalmente nella prospettiva dell'ideologia postmoderna, quale si manifesta vuoi tra gli storici della musica (Nattiez) vuoi tra gli opinionisti à la page (Vinay). Né è mancato chi desse voce alla coscienza dolorosa delle contraddizioni in cui, sotto la pressione del presente come del passato, si dibattono oggi la produzione musicale (Pestalozza) e la produzione musicologica (Carreras).

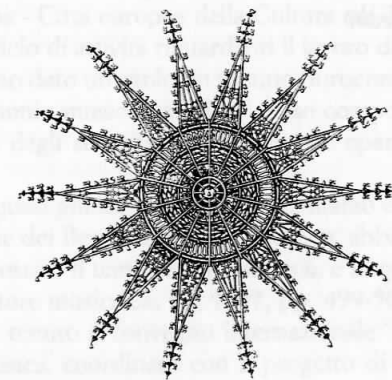
Delle tre questioni proposte ai relatori, la meno approfonditamente dibattuta è stata, nel convegno, quella della didattica. Gioverà ritornarci. (g.l.f.b.)

## LA STORIA DELLA MUSICA: PROSPETTIVE DEL SECOLO XXI

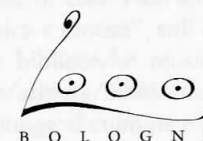
Convegno internazionale di studi

Bologna, 17-18 novembre 2000

Dipartimento di Musica e Spettacolo  
Alma Mater Studiorum - Università di Bologna  
Palazzo Marescotti



nell'ambito delle manifestazioni per



B O L O G N A

CITTÀ EUROPEA DELLA CULTURA

e con il contributo  
della Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna  
e della Provincia di Bologna



FONDAZIONE  
CASSA DI RISPARMIO  
IN BOLOGNA



Dedicato  
alla memoria  
di  
Howard Mayer Brown  
e  
Hans Heinrich Eggebrecht

## SALUTI D'APERTURA

Il Dipartimento di Musica e Spettacolo e «Il Saggiatore musicale», per le celebrazioni di «Bologna - Città europea della Cultura nel 2000», hanno congiuntamente promosso un ciclo di attività riguardanti il lavoro dello storico della musica. A questo ciclo abbiamo dato un titolo un tantino burocratico ma preciso: «Gestire e valorizzare il patrimonio musicale storico». Esso comporta un'assunzione di responsabilità da parte degli storici della musica che operano nella città di padre G. B. Martini.

Il programma è quasi giunto al termine. Nel marzo del 1998, ospiti della Facoltà di Conservazione dei Beni culturali di Ravenna, abbiamo svolto una giornata di studio, che ha impostato il tema se la musica sia, e in quale modo, un bene culturale (cfr. «Il Saggiatore musicale», IV, 1997, pp. 499-509). Nell'aprile del 1999, in questo salone, si è tenuto il convegno internazionale «Musica e Museo», sulla museografia della musica, coordinato con il progetto di un Museo della Musica cittadino (cfr. «Il Saggiatore musicale», VI, 1999, pp. 371-374; gli Atti, a cura di Mario Armellini, sono in corso di stampa presso l'editore Leo S. Olschki). Da allora, col cambio dell'amministrazione comunale, il progetto del Museo della Musica si è fatto più nebuloso, ma questo a noi importa fino a un certo punto: il lavoro intellettuale non è mai sradicato dalle ragioni della politica, ma non per questo vive soltanto in funzione di essa. Nell'aprile di quest'anno c'è poi stato il convegno internazionale «Musica e mouse», sull'applicazione delle nuove tecnologie alla gestione di archivi e biblioteche musicali (cfr. la pagina <http://www.muspe.unibo.it/period/saggmus/attivita/2000/atti/musmouse.htm>). Col convegno che ora inauguriamo, il ciclo giunge al culmine e insieme al termine. *À côté*, Dipartimento e «Saggiatore musicale» hanno promosso la pubblicazione di due cataloghi - quello della quadreria di padre Martini (redatto da un'*équipe* di storici dell'arte capitanata da Angelo Mazza) e quello della discoteca storica Agosti del Teatro Municipale «Valli» di Reggio nell'Emilia (redatto da Elisabetta Pasquini), entrambi in corso di stampa per i tipi di Leo S. Olschki - nonché del CD ROM *CartaCanta* sul patrimonio musicale del Comune di Bologna (ideato da chi vi parla e da Angelo Pompilio, realizzato da Gianmario Merizzi e Mario Armellini).

Se con queste iniziative saremo riusciti anche soltanto a rinvigorire in alcune decine di giovani colleghi e discenti l'idea della responsabilità che porta lo storico della musica nel continuo processo di trasmissione del patrimonio musicale - una

responsabilità diretta, di tipo intellettuale ma anche gestionale e politico –, ci reputeremo contenti: sul fronte della storia della musica, anche senza grandi clamori comunicativi, le celebrazioni del 2000 non saranno state pena sprecata.

Il convegno di questi giorni, collocato nella cornice del IV Colloquio annuale di Musicologia del «Saggiatore musicale», punta al cuore del problema. La conservazione, la gestione, la valorizzazione del patrimonio musicale storico è legata a filo doppio alla coscienza che l'uomo contemporaneo nutre circa la musica del passato: e il cambio di millennio ci consente, ci obbliga anzi ad includere in questo passato anche un secolo come il '900, che non ci siamo ancora abituati a non considerare semplicemente il nostro. Se la coscienza di questo passato si affievolisce, si incrinano le ragioni stesse dell'impegno che approfondiamo nel trasmettere il patrimonio del passato agli uomini del presente e del futuro: e siccome questo patrimonio, nel caso della musica, è un patrimonio materiale – partiture libri strumenti immagini edifici registrazioni – ma è anche e soprattutto un patrimonio di conoscenze e di saperi e di tecniche e di memoria, il ruolo dello storico è nevralgico. L'impressione dei promotori del convegno è che i meccanismi della trasmissione e della riproduzione di questa coscienza siano in tumultuosa evoluzione: un'evoluzione a forte incidenza tecnologica e politica, che nessuno riesce a governare – figurarsi gli storici della musica – e che però sta modificando profondamente l'orizzonte stesso della vita culturale, la percezione stessa della storia.

I temi che abbiamo enunciato nell'invitare a Bologna i colleghi oggi qui convenuti sono riportati ad apertura di queste pagine. Sono essenzialmente tre: (1) quali musiche del passato converrebbe includere nel “canone”, imbarcare cioè su un'ideale Arca di Noè sonora (ben sapendo che non sono i musicologi gli ingegneri navali dell'arca, ma neanche gli ufficiali veterinari preposti all'imbarco); (2) come si può dare il giusto risalto alla musica d'arte, nel “rumore di fondo” che oggi la assorda; (3) come insegnare, oggi, la storia della musica ai nostri giovani. Non abbiamo soluzioni *standard*, e solo dal confronto delle esperienze e delle idee può nascere un intento comune, un reticolo di relazioni virtuose tra la ricerca, la didattica, e la politica d'entrambe.

Questi temi peraltro sono da sempre le linee guida del «Saggiatore musicale», inteso come associazione culturale e come rivista. Nell'annata VI, 1999, avrete trovato un editoriale che enuncia apertamente la questione didattica – il dissolversi dello zoccolo comune delle conoscenze liceali (p. 3 sg.) – e due interventi, uno di Lewis Lockwood sulle tendenze attuali della musicologia, soprattutto statunitense (pp. 213-223), ed uno di Tilman Seebass, *Musicologia – di chi e per chi? Il nostro compito nel nuovo secolo* (pp. 225-234), che fu letto in apertura del III Colloquio di Musicologia, l'anno scorso.

Il convegno di questi giorni è idealmente dedicato alla memoria di due grandi storici della musica scomparsi, che furono amici del Dipartimento di Musica e Spettacolo. Il primo è Howard Mayer Brown (1930-1993), che al nostro Dipartimento ha voluto lasciare metà della sua biblioteca personale, l'altra metà essendo confluita nella Newberry Library di Chicago. I libri, svariate migliaia, verranno

collocati parte nella biblioteca del nostro Dipartimento, parte in quella del neocostituito Dipartimento di Storie e Metodi per la Conservazione dei Beni culturali di Ravenna. L'altro storico della musica che onoriamo è Hans Heinrich Eggebrecht (1919-1999), dottore *h.c.* in Discipline delle Arti, della Musica e dello Spettacolo (1987), che al «Saggiatore musicale» ha offerto alcune sue primizie e che nel Dipartimento di Musica e Spettacolo ha tenuto le sue ultime lezioni accademiche, nell'ottobre del 1998: acclamatissime, sono poi state pubblicate appunto nel «Saggiatore musicale», VII, 2000, pp. 385-413.

Mi resta il gradito compito di ringraziare gli enti sovventori, che con la loro munificenza hanno reso possibile la realizzazione di questo convegno e di altre manifestazioni del Dipartimento e del «Saggiatore musicale» in questo anno giubilare: sono il Comitato per le celebrazioni di Bologna 2000, la Provincia di Bologna, e la Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna.

LORENZO BIANCONI

Direttore del Dipartimento di Musica e Spettacolo  
Alma Mater Studiorum - Università di Bologna

Gli obiettivi che si propongono il IV Colloquio di Musicologia, che prende avvio questa mattina con la prolusione del professor F. Alberto Gallo, ed il Convegno internazionale sul tema “La storia della musica: prospettive del secolo XXI”, le cui relazioni verranno svolte da eminenti musicologi italiani e stranieri, sono stati testé illustrati dal professor Lorenzo Bianconi.

A me spetta unicamente il gradito compito di porgere il più cordiale saluto dell'Associazione «Il Saggiatore musicale» a tutti i convenuti – a tutti e a ciascuno –, nonché all'assessore alla Cultura della Provincia, professor Marco Macciantelli, e al professor Raffaele Poggeschi, consigliere della Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna, cui ho anche il piacere, e insieme il dovere, di rivolgere espressioni di riconoscenza per il sostegno assicurato alla nostra Associazione.

Un saluto, quindi, ma anche un ringraziamento ed un augurio. Un ringraziamento a tutti coloro che con affettuosa partecipazione hanno finora seguito le iniziative del «Saggiatore musicale» e che anche quest'anno, con così qualificata e numerosa presenza, hanno voluto assicurare il miglior risultato del Colloquio e del convegno. Un augurio, infine, di buon lavoro per queste giornate dal programma assai intenso e suggestivo, ma anche perché soci ed amici del «Saggiatore musicale» consentano di raggiungere mete sempre più singolari e significative.

PIER CARLO BRUNELLI

Presidente del «Saggiatore musicale»

Questo convegno internazionale, opportunamente promosso dal «Saggiatore musicale» come IV Colloquio di Musicologia, intende proporre il tema della storia della musica guardando alle prospettive del secolo XXI. Offrendo così un'occasione, per almeno tre buone ragioni, significativa. Una, forse, più superficiale. Le altre due più solide e fondate, dal punto di vista delle ragioni culturali che esprimono.

Cominciamo dalla prima. Un motivo d'interesse di questo incontro risiede (non solo, ma anche) nell'essere parte costitutiva di Bologna 2000, nell'arricchire, cioè, un programma che non prevede molte altre occasioni, così qualificate, di riflessione sulla storiografia della musica. In apertura di questo incontro desidero ricordare il convinto apprezzamento espresso in proposito dal Comitato per Bologna 2000.

Gli altri motivi d'interesse attengono più direttamente al tema trattato. Innanzitutto, perché si affrontano qui questioni storiografiche; secondariamente perché lo si fa guardando in avanti, al futuro che ci attende. Sul punto storiografico, lasciatemi dire semplicemente questo: non sono uno specialista, dichiaro anzi tutti i limiti della visione che esprimo; ho la sensazione, però, che il problema della 'storia della musica' sia, al contempo, denso di fascino e di difficoltà. Ci siamo tutti confrontati con esempi, non privi di valore divulgativo, come il noto compendio di Massimo Mila, pubblicato per la prima volta nel lontano 1946 e più volte ristampato. Un lavoro di esplicito impianto crociano, e, pertanto, programmaticamente alla ricerca di un punto d'incontro tra "intuizione lirica" ed "espressione musicale". Su uno scenario estetico più ampio, non è del tutto superfluo richiamare, seppure di sfuggita, le ascendenze dell'idealismo hegeliano, secondo la cui classificazione delle arti si procederebbe dalla fase del *simbolico*, dalle antiche origini della nostra civiltà, caratterizzato dall'architettura, agli sviluppi successivi nel *classico*, caratterizzato dalla scultura, sino alla fase del *romantico*, espresso dalla musica. (Tra classico e romantico, tra scultura e musica, si collocherebbero, poi, le arti figurative, la pittura; e, dopo la musica, la poesia.)

Ora, la domanda potrebbe essere questa: quale approccio teorico è conveniente per superare il retaggio di un persistente idealismo, tedesco prima, poi, più tardi, italiano, connesso perlopiù alle poetiche romantiche, e per impostare una storiografia capace di una visione più aperta, auspicabilmente comprensiva e nuova? Quale approccio per spiegare l'esplosione del fenomeno musicale del nostro tempo, nell'intreccio dei generi, nella mescolanza dei gusti, nella contaminazione dei livelli settoriali e multidisciplinari? In breve: come prospettare il futuro già in atto nelle poetiche musicali contemporanee? Si tenga presente che molte sono le figure che compongono lo scenario critico: dagli studi universitari, alla didattica scolastica e dei Conservatorii, al giornalismo nelle sue diverse tipologie, sino alle professioni connesse al mondo della spettacolarizzazione musicale. Senza dire delle trasformazioni della recezione indotte dalle novità tecnologiche. Me ne rendo conto: questa è forse più sociologia che estetica; e, nondimeno, incide sul modo di porsi dei valori musicali. Insomma: come intravedere ciò che sarà, nel dispiegarsi delle conseguenze che derivano dalle grandi rotture prodotte, nel sistema della

musica, nel secolo che abbiamo da poco lasciato alle nostre spalle? E come circoscrivere il campo di fronte alle molte pulsioni che tendono ad eccedere il senso dei confini?

Il nostro tempo è caratterizzato anche da una specie di *estetizzazione della vita*, in cui certe forme creative giocano un gran ruolo nel dare sostanza, ovvero apparenza – il che, come sappiamo, non sempre fa la differenza – all'esperienza quotidiana, in una vicenda che fortemente piega la musica a utilizzazioni esteriori. Ecco: in che modo riconoscere, ancora, un ambito proprio del fatto musicale come qualcosa di connesso ad un'esperienza non priva di risvolti anche cognitivi? Quale autonomia, in breve, per il fatto musicale? Sono domande, come si vede, che sorgono, per certi versi, spontanee al non esperto, quale io sono, probabilmente dettate da un certo, non so quanto perdonabile, candore. Domande che potranno essere meglio impostate e forse ricevere risposte più appropriate nella ricerca di una nuova interpretazione storiografica del passato, ovvero nella descrizione empirica del campo investigato per come esso, concretamente, tende oggi a manifestarsi. Né so in che misura gli interrogativi possano inserirsi nei motivi profondi che sono alla base della riflessione che i promotori hanno cercato di ordinare nel confronto di questo convegno, secondo lo schema ternario del 'canone', del 'rumore di fondo' e della 'didattica'.

Ciò che mi preme, in ogni caso, è rivolgere, anche a questo proposito, un sincero ringraziamento ai professori Lorenzo Bianconi, F. Alberto Gallo e Giuseppina La Face per l'importante occasione di confronto, un saluto al dottor Pier Carlo Brunelli e al professor Raffaele Poggeschi, e augurare un buon lavoro ai relatori e ai partecipanti, stranieri e italiani. Come Assessorato alla Cultura abbiamo cercato di fare la nostra parte, per quanto modesta, inserendo l'iniziativa in "Invito in Provincia". Concludo dicendo che personalmente ritengo prezioso il tentativo di illuminare e di rileggere criticamente una vicenda che molto ha a che vedere con il futuro della nostra sensibilità estetica.

MARCO MACCIANTELLI

Assessore provinciale alla Cultura, al Turismo e allo Sport

Porgo il saluto del Presidente della Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna, dottor Filippo Sassoli de' Bianchi, e di tutti gli amministratori, a questo IV Colloquio di Musicologia, che si colloca tra le fervide iniziative del «Saggiatore musicale», e in particolare del presidente dottor Pier Carlo Brunelli, del professor Lorenzo Bianconi e di tutti i loro valorosi collaboratori, ai quali va dato riconoscimento e merito per i contributi che continuano a offrire alla musicologia e alla scienza.

La Fondazione fin dal suo sorgere ha prestato fattiva attenzione alle realtà e istituzioni musicali. Basti pensare all'appoggio convinto dato all'Accademia Filarmonica, al Conservatorio di musica "G. B. Martini", al Teatro Comunale di Bolo-

gna, fino alle formazioni più recenti, come Musica Insieme. La presenza qui della Fondazione si iscrive in tale multiforme contesto, e vuole anche e soprattutto sottolineare le peculiarità che fanno di questo convegno un evento di alto significato scientifico e culturale, da additare quale occasione privilegiata di incontri, esperienze, confronti, propositi a livello europeo e mondiale.

Non a caso questa manifestazione si svolge nella sede prestigiosa di un Dipartimento dell'Università di Bologna, nel quale la musica è assunta a tema primario d'insegnamento e studio, suscitando l'impegno partecipe dei docenti e di tanti giovani; e non c'è dubbio che tutti gli interventi di tanti qualificati specialisti porteranno il segno e il seme del rigore, vivificato dalla passione dell'indagine e dalla consapevolezza degli intriganti sviluppi, passati e futuri, delle realtà musicali. Così come è dimostrato con efficacia dalla densa presentazione che si legge nel programma e dalle parole illuminanti dette poc'anzi dal professor Bianconi, a cui faranno seguito i numerosi e stimolanti contributi che ascolteremo.

Buon lavoro, dunque, e frutti abbondanti.

RAFFAELE POGGESCHI  
Consigliere d'amministrazione  
nella Fondazione Cassa di Risparmio in 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 distrugga 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.<sup>1</sup> 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.<sup>2</sup> 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».<sup>3</sup> La distinzione era generalmente accettata in tutta Europa: per citare una testimonianza italiana, ricorderò la *Istoria civile e naturale delle pinete ravennati*, in due

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

<sup>2</sup> Cfr. G. A. ANGELINI BONTEMPI, *Historia dell'origine dei Sassoni*, Perugia, Costantini, 1697, e Id., *Historia musica*, *ivi*, 1695.

<sup>3</sup> 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.<sup>4</sup>

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,<sup>5</sup> 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.<sup>6</sup>

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.<sup>7</sup> 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».<sup>8</sup>

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 precedente secondo il modello della *naturwissenschaftliche Methode*.<sup>9</sup> Donde il

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

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

<sup>6</sup> 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.

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

<sup>8</sup> 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.

<sup>9</sup> 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».<sup>10</sup> 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».<sup>11</sup>

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 Bianconi<sup>12</sup> – 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-

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

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

<sup>12</sup> 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 trasmetterla 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.<sup>13</sup> 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),<sup>14</sup> 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 differentemente o mi erano completamente sfuggiti. Incuriosito, mi misi quindi ad operare sistematicamente in una direzione che mi-

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

<sup>14</sup> 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.<sup>15</sup> Naturalmente si tratta di una *thick transcription* – parafrasando gli antropologi<sup>16</sup> –, cioè di una trascrizione che include tutti gli elementi neces-

<sup>15</sup> Cfr. F. A. GALLO, *Trascrizione di Machaut*, Ravenna, Longo, 1999.

<sup>16</sup> C. GEERTZ, *Interpretazione di culture* (1973), 2ª 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?

GARY TOMLINSON

Philadelphia

### MUSICOLOGY, ANTHROPOLOGY, HISTORY

In their present-day forms, ethnography and historiography are twins, born of the same parentage at the same moment in the eighteenth-century dawn of western modernity. They have most often seemed, however, to be non-identical, even antithetical twins, each trait of the one answering to a corresponding but converse trait in the other. This complementary relation has been remarked and analyzed almost since the eighteenth century itself. One recent summary, offered by Michel de Certeau in the wake of Lévi-Straussian structuralism, puts it this way: where ethnography has taken as its object orality, historiography scrutinizes written traces; where the one has wanted to describe an atemporal space of culture, the other follows change through time; the one starts from a gesture of radical estrangement and alterity, the other from an assumption of transparent identity; the first analyzes collective phenomena of a cultural unconscious, the second the consciousness of historical self-knowledge.<sup>1</sup>

These contrasts have certainly been blurred, revised, and rearranged over the two centuries of development of anthropology and history as modern disciplines. In fact, in the work of scholars such as Marshall Sahlins or Jean and John Comaroff who have recently striven to theorize a historicized anthropology or ethnohistory, and in the writings of historians of the quotidian such as Certeau himself or Carlo Ginzburg, we can see the effort precisely to exchange these features in a rapprochement of the sibling disciplines. Here anthropology gauges informants' consciousness of change through time and weighs written documents from an otherwise

<sup>1</sup> Cf. M. DE CERTEAU, *Ethno-Graphy: Speech, or the Space of the Other. Jean de Léry*, in his *The Writing of History*, trans. T. Conley, New York, Columbia University Press, 1988, pp. 209-243: 209 f.