

Musica e società, 2. *Dal 1640 al 1830*, a cura di Paolo Fabbri, Alessandro Roccatagliati e Paolo Russo, Milano, McGraw-Hill Education (Italia), 2013, 535 pp.; 3. *Dal 1830 al 2000*, a cura di Virgilio Bernardoni e Paolo Fabbri, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2016, 733 pp.

Colla pubblicazione del terzo volume, a distanza di tre anni dal secondo, giunge a compimento il progetto manualistico concepito e guidato nel suo insieme da Paolo Fabbri, il cui primo volume è già stato esaminato da Dinko Fabris in questa rivista (III, 2013, pp. 139-142). Le cause del ritardo nel completamento dell'opera sono intuibili dal cambio "in corsa" dell'editore; peraltro l'impianto grafico del vol. 3 è del tutto identico a quello dei precedenti (ma carta e legatura sono di migliore qualità). Sopravvive anche il complemento di materiali grafici (schede, immagini, partiture) e multimediali disponibili online, che però per il secondo volume, come per il primo, sono accessibili per un anno da un sito riservato, al quale occorre registrarsi fornendo un codice numerico diverso per ogni esemplare, mentre per il terzo sono contenuti in un unico file pdf liberamente scaricabile e di uso illimitato. Come già segnalato dal precedente recensore, i contenuti audio e video consistono in realtà in link che rimandano perlopiù a registrazioni disponibili su YouTube (e, per le partiture, al noto progetto digitale Petrucci-IMSLP), scelta giustificata dall'esigenza di contenere i costi anche se non priva di inconvenienti potenziali. Comune ai tre volumi è la presentazione firmata da Giuseppina La Face Bianconi, mentre le tre prefazioni, firmate dai rispettivi curatori, spiegano i principii su cui l'opera è fondata, adattandoli ai diversi contenuti del volume cui si riferiscono.¹

Resta immutata l'architettura generale. Le grandi suddivisioni cronologiche sono precedute da un riassuntivo «quadro politico», che nel vol. 3 diviene «politico-sociale». A proposito di questi quadri, si può osservare che, per quanto rigorosamente redatti, essi sono necessariamente selettivi: per esempio, del periodo tra le due guerre mondiali è dato grande risalto all'affermazione delle dittature fascista e nazista e del capitalismo nordamericano, mentre poco o nulla si dice della situazione nell'Unione sovietica; nel quadro degli anni Sessanta-Settanta non si fa cenno o quasi ai movimenti di contestazione giovanile. Eppure queste situazioni e questi fenomeni hanno avuto impatto diretto sulla vita musicale delle rispettive epoche, con conseguenze che emergono nella trattazione storico-musicale. Viene da chiedersi se, data la mole ragguardevole dei volumi, non sarebbe stato opportuno sostituire tali quadri con rimandi a buoni e aggiornati manuali di storia.

All'interno di ciascuna parte ogni capitolo, dedicato a un segmento cronologico o a un ambito concettuale, è introdotto da una serie di "Documenti di vita musicale", nelle lingue originali e con traduzione a fronte quando necessa-

¹ I fondamenti di tale impostazione sono stati ribaditi recentemente in P. FABBRI, *Una sfida didattica e culturale: insegnare la storia della musica*, questa rivista, V, 2015, pp. 5-10.

rio. Questa scelta apparirà ad alcuni elitaria o addirittura snobistica; ma a me, se la confronto con la tendenza prevalente nella manualistica anglo-americana a citare tutto solo in inglese, sembra più che opportuna come invito, magari utopico, a comprendere i documenti all'interno delle culture che li hanno prodotti. Segue il corpo principale del capitolo, sempre intitolato "La storia", arricchito da numerose schede su singole opere o aspetti particolari; lo chiudono una bibliografia essenziale (in cui è data prevalenza a testi in italiano quando disponibili, ma senza remore a segnalare titoli in altre lingue quando indispensabile; anche per questo aspetto vale il confronto di cui sopra) e l'elenco dei contenuti disponibili online. Alla fine di ciascun volume compare un'appendice di "Grammatica storica", in cui sono spiegati i fondamenti del linguaggio musicale del periodo considerato, anche nella loro evoluzione, compresi elementi di storia della teoria e dell'analisi. Il tutto per un totale, della sola parte cartacea, di esattamente 1700 pagine, più o meno la metà dell'ormai classica *Storia della musica* a cura della Società italiana di Musicologia² e parecchio di più di altri manuali attualmente in uso.

Le articolazioni cronologiche riportate dai titoli dei volumi sono motivate nelle prefazioni: il 1640 segna l'avvento del teatro d'opera pubblico, il 1830 la piena affermazione del Romanticismo, eventi entrambi di grande rilievo non solo per gli sviluppi del linguaggio musicale ma per i cambiamenti che hanno prodotto sia nella configurazione sociale dell'arte musicale sia nella stessa concezione di questa. Si deve poi segnalare che il vol. 3, notevolmente più corposo degli altri, è costituito da due parti, di fatto due volumi autonomi disposti intorno al crinale, non dichiarato in frontespizio, dell'anno 1920, «quando aspetti interni alla musica stessa ... alle sue modalità di diffusione ... e l'emergere di nuove consapevolezze circa la sua funzione in una società composta da diverse categorie di fruitori vennero a determinare condizioni non più paragonabili a quelle dell'epoca che aveva conosciuto la piena affermazione della borghesia dopo il 1830» (vol. 3, p. XIX).

È noto che uno dei problemi più difficili da risolvere nel concepire una storia della musica è quello di contemperare la completezza e il rigore dell'informazione con l'unità dell'impostazione. È ancora possibile la sintesi dell'intero arco storico da parte un unico studioso? Gli esempi classici (di Einstein, Handschin, Lang, Grout, Mila) erano ammirevoli per la chiarezza con cui proponevano il loro punto di vista, ma l'enorme incremento delle conoscenze intervenute dall'epoca in cui furono scritti e la difficoltà di padroneggiarle rendono quasi impensabile riproporli oggi. A dire il vero c'è chi ha tentato di farlo, e su scala vastissima,³ ma se il punto di vista, su cui si potrà sempre opina-

² 12 voll., Torino, EDT, 1991-1993 (nuova ed.).

³ Mi riferisco evidentemente a R. TARUSKIN, *The Oxford History of Western Music*, 6 voll., Oxford - New York, Oxford University Press, 2005, da cui è gemmata una *College*

re,⁴ è anche troppo chiaro, il livello dell'informazione e di conseguenza dell'interpretazione dei dati nei capitoli in cui l'autore, Richard Taruskin, tratta di argomenti dei quali non è specialista lascia spesso a desiderare. Altra scelta è quella dell'opera in più volumi ciascuno curato da uno specialista, la cui unità generale può essere garantita (ma non sempre lo è) dalla visione d'insieme di un responsabile singolo o collegiale;⁵ oppure dell'opera in più volumi a loro volta divisi in tanti capitoli a diversa firma, che tende alla raccolta di saggi indipendenti.⁶ Apparentemente *Musica e società* ha optato per quest'ultimo modello, ma in realtà la trattazione è molto unitaria grazie a un'accorta distribuzione della materia in un manipolo ristretto di specialisti.

Il vol. 2 consta di sei capitoli, i primi due dei quali ("Il pieno Seicento", "Tra Sei e Settecento") si devono interamente alla penna di Paolo Fabbri, i restanti quattro ("Il primo Settecento", "Il pieno Settecento", "Gli anni della Rivoluzione", "La Restaurazione"), oltre che a Fabbri, agli altri due responsabili; i loro contributi si intrecciano in maniera così stretta, di paragrafo in paragrafo, che le rispettive responsabilità non hanno potuto essere dichiarate nell'indice ma solo nei consueti profili biografici (p. XIX).

La responsabilità della prima parte del vol. 3 (1830-1920: quindi dalla piena fioritura del Romanticismo all'avvento di Stravinskij e Schönberg) è sostanzialmente suddivisa tra Virgilio Bernardoni, autore di tre ampi capitoli sul teatro musicale, e Maurizio Giani, autore di tre capitoli dedicati ai vari aspetti della musica strumentale (vi è compreso il Lied, mentre stranamente latita il concerto solistico, ampiamente trattato nel vol. 2 e in quest'epoca al culmine della sua rappresentatività non solo estetica) e di un altro dedicato alla nascita dello storicismo musicale. A questi si aggiungono un capitolo di Franco Fabbri su "La musica d'intrattenimento", che, tra Europa e Americhe, spazia dall'origine stessa del concetto all'avvento del disco e dell'industria fonografica, dall'operetta e dalla canzone napoletana al cabaret. Chiude la sezione un capitolo di Ferruccio

Edition in un volume, cofirmato con Christopher H. Gibbs (*The Oxford History of Western Music: College Edition*, Oxford - New York, Oxford University Press, 2012).

⁴ Si vedano, tra le numerosissime recensioni laudative, due interventi controcorrente: G. TOMLINSON, *Critical Musicology*, «Journal of the Royal Musical Association», CXXXI, 2007, pp. 349-374, e M. CARROZZO, «*Music Only Became Autonomous when It Stopped Being Useful*»: Richard Taruskin e la storiografia musicale postmoderna, «Il Saggiatore musicale», XXI, 2014, pp. 247-312.

⁵ È il caso, ma non per tutti i volumi, del *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, 13 voll. di cui sette di taglio storico, Wiesbaden, Athenaion, poi Laaber, Laaber-Verlag, 1980-1995, concepito e supervisionato da Carl Dahlhaus, e della nostrana già citata *Storia della musica* EDT.

⁶ Fra le più importanti di questo tipo la *New Oxford History of Music* nelle sue varie edizioni, *The Cambridge History of Music* (dal 2002, ancora incompleta) e la *Enciclopedia della musica*, a cura di Jean-Jacques Nattiez e altri, 5 voll. di cui il I e il IV di taglio storico, Torino, Einaudi, 2001-2005.

Tammaro su “Musica, nazioni, nazionalismi”. A proposito di quest’ultimo capitolo, beninteso informatissimo, si può osservare che, sebbene il concetto di ‘scuole nazionali’ sia menzionato una sola volta, e per prenderne le distanze, di fatto esso rimane tutto sommato operante nell’organizzazione complessiva. Confesso che mi sarebbe piaciuto di più vedere le sinfonie di Čajkovskij messe a confronto con quelle di Brahms, le sue opere teatrali e quelle dei suoi rivali slavofili con quelle di Wagner, Verdi e Gounod, i poemi sinfonici di Smetana con quelli di Liszt. E ancor più mi sorprende la trattazione di monumenti fondativi della musica contemporanea quali i *ballets russes* di Stravinskij in un paragrafo dal titolo “Apogeo e tramonto della scuola russa”, o della produzione di Falla, del tardo Janáček e del giovane Bartók in uno intitolato “Nazionalismo e musica popolare nel primo ’900”. D’altronde, un residuo di organizzazione per campi nazionali aleggia anche altrove: il cap. 7, “Tra Otto e Novecento: la musica strumentale in Germania, Austria, Francia”, di Giani, comprende un paragrafo sulla musica da camera incentrato essenzialmente su Brahms (con una breve digressione su Smetana), un altro su “Le sinfonie ‘fin de siècle’ e la modernità musicale”, in cui campeggiano ancora Brahms, Mahler, il primo Schönberg (con digressioni su Bruckner e Richard Strauss e non più che menzioni di Dvořák, Skrjabin – un grande assente nell’opera – e altri), infine un terzo paragrafo, “L’Ars gallica e la nuova musica in Francia”, in cui è discussa con un certo approfondimento la produzione sinfonica di Franck, Saint-Saëns e Debussy. La selezione degli autori trattati è inevitabile se si vuole sottrarsi all’inerte catalogo di nomi e titoli, ma forse si sarebbero potute azzardare scelte più coraggiose nella distribuzione della materia; si noti, per confronto, quella effettuata per i «vari classicismi novecenteschi» (tedeschi, franco-russi, italiani), definiti una «tendenza sovra-nazionale della musica occidentale, che si è riconosciuta in un’idea oggettiva dell’opera d’arte musicale» (vol. 3, p. 384).

La seconda parte (1920-2000) è la più composita quanto a contributi. Bernardoni è ancora autore di un capitolo sulle varie forme di classicismo (cap. 11, “Riscrivere la storia”) e, insieme a Tammaro, di un altro su “Musica, politica, ideologia” (cap. 13, dove la situazione della Russia staliniana è illustrata con ampiezza), Franco Fabbri offre altri due ampi capitoli su “Diffusione musicale, media e ascolto” (cap. 10, dove si spazia dalla radio al cinema, dall’*hi-fi* a Internet), e su “La *popular music*” (cap. 17). La restante materia è affidata ad autori diversi, tutti specialisti alcuni dei quali appartenenti alla generazione emergente della musicologia: Nicola Bizzaro (cap. 12, “Le nuove musiche”, dalla dodecafonia alle neoavanguardie e alla loro crisi); Angela Ida De Benedictis (cap. 14, “Le nuove frontiere del suono”, su musica e tecnologie, dal Futurismo al *live electronics*); Giordano Ferrari (cap. 15, “Musica e spettacolo”, dall’Espressionismo alle più recenti sperimentazioni); Marco Mangani (cap. 16, “Il jazz”, dalle origini a oggi); Pietro Cavallotti (cap. 18, “La globalizzazione dell’ascolto”, su alcune delle tendenze più recenti, esemplificate in quattro compositori di primo piano, Lachenmann, Grisey, Rihm, Ferneyhough).

I nomi degli studiosi coinvolti sono di per sé garanzia del livello sempre altissimo della trattazione, caratterizzata da aggiornamento nel metodo e nell'informazione, rigore nella documentazione, chiarezza nell'impianto espositivo (pur con le ovvie differenze di stili personali). Pochissimi sono gli aspetti in cui il recensore si sente di avanzare qualche dubbio, alcuni dei quali sono stati segnalati sopra. Fra i molti punti di forza, vi è senz'altro il fatto che ai fenomeni relativi alla musica d'intrattenimento, o di consumo o come altro la si voglia chiamare, nonché all'importanza dei mezzi di produzione, riproduzione e diffusione del suono, sia dedicato uno spazio non solo notevolmente ampio, ma anche completamente integrato nel quadro generale: non si ha affatto l'impressione di fenomeni socialmente importanti ma artisticamente marginali, che si nominano perché ormai non se ne può proprio fare a meno. Per la prima volta, leggendo un manuale di storia della musica, da musicologo 'tradizionale' ho avuto l'impressione che conoscere i fenomeni caratteristici dei due ambiti, finora più o meno artificiosamente contrapposti, possa aiutare a illuminare meglio entrambi e quindi a superare certi settorialismi che sono stati più dannosi che utili.

Un punto importante è ripetuto in conclusione di ciascuna delle prefazioni: «La via maestra di questo progetto storiografico è ... tracciata 'concretamente' dalle composizioni vere e proprie, che rappresentano lo spunto d'inizio e la meta ultima di una storia della musica degna di questo nome» (vol. 3, p. XIX); convinzione, d'impronta dahlhausiana, evidentemente intesa a respingere gli attacchi sferrati al concetto di 'opera' (e a quello di 'autore') dalla musicologia postmoderna. Tuttavia questo intento sembra collidere con quanto dichiarato poco prima: «più delle singole personalità, dei generi significativi o dei grandi sistemi concettuali, sono sembrate cruciali le destinazioni richieste alla musica, e le esigenze da essa soddisfatte nelle diverse situazioni culturali e sociali» (*ivi*, p. XVII). Come stanno davvero le cose? A me sembra che l'impianto socio-culturale sia tutto sommato dominante, che l'analisi dei contesti prevalga su quella di testi e opere. Ciò non toglie che, quando si parla dei "grandi" (e non si ha paura di parlarne come tali), lo sguardo sui capolavori si faccia approfondito, sia nelle descrizioni comprese nel testo principale sia negli approfondimenti delle schede. In questo senso posso dire che – citando selettivamente – le trattazioni di *Dido and Aeneas*, del *Clavicembalo* bachiano, delle sinfonie di Mozart e Beethoven e di un Lied di Schubert nel secondo volume, del *Tristan*, della *Bohème*, dei *Quadri di un'esposizione* e di *Partiels* di Grisey nel terzo siano quanto di più rigoroso e approfondito si possa leggere su questi lavori nei limiti di spazio previsti.

Il problema capitale che si pone chiunque progetti un'opera di carattere manualistico è ovviamente quello della destinazione. Pensato per una didattica di livello universitario (che comprende anche gli istituti superiori di musica), *Musica e società* si rivolge a tre tipi di utente: 1) il docente, per la preparazione di corsi, lezioni, seminari; 2) lo studente avanzato, che ne può studiare singole sezioni per la preparazione di corsi specialistici, per approfondire gli argomenti di

volta in volta proposti dal docente, per trovare spunti iniziali per la tesi di laurea, per soddisfare curiosità personali; 3) lo studente di primo livello, per la preparazione di corsi istituzionali che abbracciano l'intero arco della storia della musica o ampie sezioni di esso. Sulla sua capacità di raggiungere i primi due obiettivi non ci sono dubbi: fra i manuali di taglio paragonabile oggi disponibili è il più completo e il più originale (tanto da poter essere utile persino nel lavoro di ricerca dello studioso, perlomeno nelle parti che coprono ambiti meno consueti).

Il terzo obiettivo è più problematico, non solo per la mole complessiva dell'opera ma per il suo stesso impianto concettuale, per la densità delle informazioni fornite e per l'intreccio di linee secondo cui esse sono offerte al lettore. Di questa difficoltà, d'altronde ineludibile, i curatori sono ben coscienti, come leggiamo nella Prefazione al vol. 3 (ma la riflessione vale anche per i precedenti), dove si parla di una

narrazione che ... procede a ondate e con moto ellittico transita dalle pratiche private a quelle collettive, dalle modalità creative più elitarie e ricercate a quelle indirizzate alle masse ... Per far ciò si è preferito non puntare a una ricostruzione rigorosamente cronologica degli eventi e si è omesso di seguire in modo lineare le singole personalità. Per esempio figure canoniche nelle vicende della musica strumentale europea come Robert Schumann nel ventennio 1830-50, Johannes Brahms dopo il 1860 o Arnold Schönberg fra le 2 guerre del '900 sono oggetto di attenzioni intermittenti per quanto riguarda il corso delle loro biografie e delle loro evoluzioni stilistiche (vol. 3, pp. XVII sg.).

Ciò significa che

ne risulta un libro che è al contempo da leggere, ascoltare, studiare e riascoltare, in una circolarità di sollecitazioni e rimandi reciproci che mira ad accrescere l'approfondimento. La sua stratificazione fa sì che se ne possa fare eventualmente anche un uso parziale, commisurato alle proprie esigenze e conoscenze di base ... gli inserti di natura documentaria sono finalizzati a dare concretezza alla ricostruzione, e a corroborare le affermazioni contenute nelle sezioni più narrative ed esplicative. Allo studente, e alla sua guida, il compito di orientarsi tra queste funzioni, distinguendo il diverso tipo d'impegno che esse richiedono (*ivi*, p. XIX).

Temo che il livello medio di preparazione culturale e di maturità concettuale degli studenti che accedono oggi alla formazione superiore – senza con ciò voler mitizzare quelli di un tempo e ben sapendo che ce ne sono non pochi bravissimi – renda alquanto difficile pensare di prescrivere loro *Musica e società* come testo istituzionale, da studiarsi per intero per conto proprio (almeno fino a quando esisterà la figura dello studente non frequentante): il «compito di orientarsi» nella trama del racconto storico ricadrà in misura prevalente sulla «guida», che dovrà rassegnarsi a dedicare le proprie lezioni a spiegare il manuale stesso.

Sia ben chiaro che questa non vuole essere una critica; è solo la presa di coscienza di un dilemma in cui noi tutti siamo invischiati e a cui non possiamo sfuggire: dobbiamo compiere delle scelte, cercando di contemperare il nostro

desiderio di trasmettere conoscenza al più alto livello di cui ci riteniamo capaci con l'umiltà di chi è disposto a rimboccarsi le maniche per rimediare a una situazione di cui forse siamo in parte responsabili, ma le cui cause profonde si collocano al di là della nostra sfera d'intervento.

FABRIZIO DELLA SETA
Pavia-Cremona
fabrizio.dellaseta@unipv.it