

musica a casa nostra o fischiattandola mentre lavoriamo. Evita giudizi vincolanti e in particolare i giudizi vincolanti ereditati da un'altra epoca su ciò che noi (e questo significa voi) dobbiamo ascoltare e come. Parte dal presupposto che studiare la musica sia studiare come voi ne siate partecipi – studiare voi stessi, come ho detto alla fine del precedente capitolo. E sarà chiaro, nel prossimo capitolo, che questa introspezione ha avuto un ruolo propulsivo nei profondi cambiamenti che si sono verificati negli ultimi anni nella riflessione accademica sulla musica.

6.

## Musica e Accademia

### Come ci siamo arrivati...

Nel 1985 il musicologo Joseph Kerman – all'epoca professore di musica a Berkeley e prima di allora a Oxford – pubblicò un libro dal titolo *Contemplating Music* (o almeno questo era il titolo dell'edizione americana: il titolo “niente-contemplazione-please-siamo-inglesi” era *Musicology*). Si trattava di una relazione alquanto personale, per non dire personalizzata, sullo studio accademico della musica – una storia della musicologia attraverso i suoi più illustri, o almeno più noti, esponenti. I musicologi lo lessero avidamente per le sue componenti pettegole, ma aveva anche uno scopo più serio: proponeva una specie di storia sociale della musicologia, mettendo in relazione lo sviluppo della disciplina, cui Kerman aveva potuto assistere durante la propria vita, con le più generali linee di tendenza accademiche e istituzionali di quel periodo.

E “sviluppo” è la parola giusta. Nel curriculum medioevale, lo studio della musica (intesa soprattutto come disciplina teorica, più che come attività pratica) occupava

un posto d'onore, assieme alle scienze matematiche, alla grammatica e alla retorica. In seguito, la disciplina conobbe un lungo, triste declino. Nella prima metà del xx secolo la si poteva studiare, come abilità pratica, nei conservatori, ma solo un pugno di università la proponeva. Dopo la Seconda Guerra Mondiale, però, ci fu una rapida espansione delle università su entrambe le sponde dell'Atlantico e fu in questo contesto che lo studio accademico della musica si consolidò a pieno diritto come soggetto autonomo (una disciplina accademica che, almeno al di fuori dell'Europa continentale, è quasi invariabilmente collegata con gli aspetti pratico-esecutivi, in modo sconosciuto all'analoga disciplina medioevale). Kerman, in effetti, sosteneva che le finalità della musicologia sono frutto del contesto istituzionale all'interno del quale si è sviluppata. E invece di darlo per scontato, incoraggiò i musicologi a riflettere sul perché avessero fatto ciò che avevano fatto. In una parola – una parola di Kerman – invocò un approccio “critico” alla disciplina, al posto di quello prevalente che lui considerava irriflessivo o “positivista”. Il libro di Kerman ebbe ampia diffusione e questi due termini – uno positivo, l'altro negativo – fornirono la struttura di base per la comprensione di un decennio di cambiamenti. Ma, come risulterà chiaro, il risultato fu una musicologia che era “critica” in senso decisamente diverso da quello che aveva in mente Kerman.

Per poter spiegare che cosa Kerman attaccava della musicologia di quel periodo, dovrò delineare un quadro della disciplina nel suo insieme. E questo solleva subito dei problemi di geografia accademica. Nelle considerazioni che seguono mi limiterò alla musicologia nei paesi anglofoni (le differenze tra teoria e pratica sono assai più accentuate nell'Europa continentale, per esempio). Ma anche lì c'è una complicazione. Per gli inglesi e, in genera-

le, per gli australiani, “musicologia” ha un significato più ampio: teorici della musica ed etnomusicologi, sui quali ritornerò, sono considerati tutti quanti musicologi, mentre gli storici della musica si definiscono tanto musicologi quanto “musicologi storici”. In Nordamerica, invece, gli storici della musica si definiscono musicologi allo scopo di distinguersi dai teorici della musica e dagli etnomusicologi. La distinzione ha anche molta più importanza di quanta ne abbia in Gran Bretagna. Gli studiosi americani si autodefiniscono in modo assai preciso come musicologi, teorici della musica o etnomusicologi: ciascun gruppo ha le proprie associazioni professionali e nelle offerte di impiego solitamente si specifica quale delle tre figure sia richiesta (in Gran Bretagna di solito nelle offerte di impiego si fa riferimento in modo generico a una cattedra di musica). Si tratta di un classico esempio del fatto che Inghilterra e America sono paesi separati da una lingua comune, per rubare la battuta a George Bernard Shaw.

Ciò premesso, i musicologi storici (o semplicemente musicologi, come li chiamerò d'ora in poi) costituiscono il gruppo più grande, in termini numerici, e questo dà loro un certo predominio sulla disciplina nell'insieme. Non ci si deve sorprendere, quindi, che l'attacco di Kerman fosse rivolto principalmente a loro. L'attacco seguiva due direttrici principali, corrispondenti alle due aree principali in cui i musicologi sono attivi, anche se in entrambi i casi il messaggio era il medesimo. La prima area è quella anticipata da Beethoven quando tentò, senza successo, di interessare gli editori a produrre un'edizione completa e autorevole della sua musica. Come ho già detto, sarebbe stata autorevole in due sensi: per il fatto di rettificare sia gli errori inclusi nelle diverse edizioni in cui i suoi lavori erano apparsi sia le contraddizioni tra queste edizioni, e per il fatto di consentirgli di definire

una volta per tutte le intenzioni ultime circa ciascun suo lavoro. E per quanto il progetto di Beethoven non sia mai giunto alla realizzazione, di fatto fornì un modello al più ambizioso progetto della musicologia del xx secolo: la produzione di edizioni autorevoli della musica, sia di singoli compositori, sia di repertori nazionali. Tale lavoro continua ancor oggi, sebbene senza quell'entusiasmo che lo aveva sostenuto in passato.

Questo progetto implica due problemi: primo, può essere arduo; secondo, può essere irrealizzabile. Il primo scaturisce dalla molteplicità delle fonti in cui la maggior parte della musica, specialmente quella antica, sopravvive e dal fatto che queste fonti di solito sono malridotte, incomplete e contraddittorie. Supponete di dover curare l'edizione di una *chanson* francese dell'inizio del xv secolo. Il manoscritto autografo originale è disperso, ma sapete di altri cinque manoscritti che contengono questa *chanson* e che datano tra trenta e cinquant'anni dopo la composizione; ciascuno è lievemente differente dagli altri, ma tutti tranne uno contengono un'improbabile lezione di uno specifico passaggio che ha tutta l'aria di essere l'errore di un copista, e quella che sembra essere la lezione più plausibile è in effetti la più tarda. Come affrontate la ricostruzione delle intenzioni dell'autore? Sulla base del fatto che ciascun manoscritto fu copiato da un altro manoscritto – che può essere sopravvissuto o meno – potete tentare di ricostruire un albero genealogico che evidenzia quale manoscritto fu copiato da quale altro, nella speranza di riuscire a capire quale versione o quali versioni siano più vicine all'originale perduto. Alcuni dei manoscritti dell'albero genealogico potrebbero essere puramente ipotetici (per esempio, quando le analogie tra il manoscritto D e il manoscritto G fanno pensare che devono entrambi essere stati copiati da un altro manoscritto, ora perduto) e quelli

che *davvero* esistono saranno probabilmente sparpagliati in varie biblioteche francesi, inglesi, americane e, perché no, giapponesi.

Tutto questo significa che le edizioni di musica medioevale che vedete sugli scaffali della biblioteca rappresentano un sacco di fatica preparatoria, un bel po' di valutazioni dotte e di solito una buona dose di lavoro congetturale. E non è solo la musica medioevale ad aver bisogno di questo tipo di intervento, anche se, in generale, più la musica è vecchia, più drastici sono i problemi editoriali che pone al curatore: persino quei vessilli del repertorio che sono le sinfonie di Beethoven presentano delle difficoltà. Per quanto sorprendente possa apparire, è solo mentre scrivo questo libro, negli anni conclusivi del millennio, che stanno cominciando a comparire edizioni che, per la prima volta, eliminano i clamorosi errori insinuatisi nelle vecchie edizioni, per esempio quando un tipografo piazzò una nota sulla linea sbagliata del pentagramma, producendo una stridente dissonanza, da allora reverenzialmente riprodotta dagli interpreti (la recente edizione della *Nona Sinfonia* curata da Jonathan Del Mar espone ampiamente il fatto imbarazzante che alcuni dei passaggi più originali e fantasiosi del canone siano stati il frutto di errori di stampa).

Il secondo problema insorge quando la musica – come accade non infrequentemente per la musica del xix e del xx secolo – sopravvive in più versioni, ciascuna delle quali reca impresso, in un modo o nell'altro, il marchio dell'autorità del compositore. Per un pezzo per pianoforte di Chopin potreste avere: l'autografo del compositore (ossia uno spartito scritto di suo pugno), copie fatte per essere inviate all'editore, bozze di stampa con correzioni autografe e la prima edizione a stampa, basata sulle bozze. Di fatto è possibile che ci siano tre prime edizioni di tre

differenti editori (per dire, uno in Francia, uno in Inghilterra, uno in Germania). E le tre edizioni a stampa non sono identiche, poiché le copie mandate all'editore non erano del tutto identiche (per quanto abbiamo ragione di pensare che Chopin le abbia verificate tutte quante) o perché Chopin corresse le bozze in modo lievemente differente, oppure per entrambi i motivi. Quando accade una cosa del genere, quale delle tre versioni è quella giusta? L'ultima, perché riflette le più ponderate intenzioni dell'autore? La prima, perché è la più prossima alla concezione originale? E che si fa quando, come a volte capita con Chopin, si trovano varie copie da lui usate per far lezione agli allievi, ciascuna delle quali contiene annotazioni autografe differenti? Dobbiamo immaginare che Chopin volesse semplicemente facilitare la musica in modo che uno qualsiasi dei suoi allievi potesse suonarla e quindi non dobbiamo tener conto delle annotazioni? E se invece avesse pensato di migliorare la sua musica? Come facciamo a saperlo?

Risolvere una situazione di questo genere non è difficile, è impossibile. Questo, perché l'idea di risolverla è una conseguenza del presupposto che Chopin mirasse comunque a un'unica, autorevole versione della sua musica che, una volta definita, rimanesse quella per sempre e rendesse false tutte le altre. E non c'è ragione di credere che Chopin mirasse a qualcosa del genere. Al contrario, resoconti d'epoca rendono evidente che compositori-pianisti come Chopin, e in particolare Liszt, tendevano a suonare la propria musica ogni volta in modo un po' diverso (nel caso di Liszt non era solo la sua musica a subire questo trattamento; circolava una battuta secondo cui le sue migliori interpretazioni erano le letture a prima vista, perché erano le sole occasioni in cui suonava la musica com'era scritta). Il modello beethoveniano di edizione

autorevole, radicato com'è nell'atteggiamento mentale che ho descritto nel capitolo 2, semplicemente non può essere adattato a Chopin o Liszt: non c'è un'unica, autorevole versione della loro musica. E se questo vale per Chopin e Liszt, le cui carriere coincisero con l'istituzione del museo della musica, varrà a maggior ragione per i compositori delle epoche precedenti.

Questa è l'origine della perdita di fiducia a cui facevo cenno prima. Non è solo che produrre edizioni autorevoli sia difficile o che non possano essere altro che provvisorie, dal momento che altri studiosi possono pervenire a diverse conclusioni o fare congetture differenti; è che, nel caso di molti e presumibilmente di tutti i compositori, c'è qualcosa di sbagliato nell'idea di base. Ma questo non significa che collazionare fonti molteplici e sparpagliate, in edizioni moderne e utilizzabili, sia uno sforzo che non valga la pena di essere fatto e quindi non sia assolutamente necessario. Significa solo che, come la costruzione del Duomo di Milano, è un lavoro che non ha mai fine. E non era questa la base della recriminazione di Kerman. Ciò che lui contestava era il fatto che i musicologi, finita di curare l'edizione di un pezzo, si limitavano semplicemente a passare al successivo. Non facevano uso della loro sudata conoscenza della musica come base di una disamina critica – nel tentativo, che Kerman vedeva come fondamentale per la musicologia, di pervenire a una comprensione della musica del passato valida in sé e per sé (il che equivale a dire in senso estetico), ma anche per il suo possibile contributo a una comprensione del contesto storico e sociale da cui era stata generata. In altre parole, non trattavano il lavoro di cura editoriale come qualcosa che potesse contribuire a fare della musicologia una disciplina umanistica in un senso più ampio. Il loro comportamento era un po' come quello di un pianista

che esegua le scale, ma non suoni mai un pezzo. È questo approccio meccanicamente tecnicistico che Kerman metteva in evidenza con l'uso peggiorativo del termine "positivista".

La seconda area principale dell'attività musicologica, quella che corrisponde alla seconda direttrice dell'attacco condotto da Kerman, potrebbe essere definita come quella degli "studi contestuali". In questo caso, l'oggetto principale non è la musica in quanto tale, ma l'insieme delle circostanze storiche e sociali che le hanno dato vita. Ciò può spaziare dalla corretta datazione della musica e dall'identificazione dell'autore (eventualmente da verificare attraverso una combinazione di ricerca d'archivio e comparazione stilistica), fino alle finalità pratiche della musica, le sue funzioni in relazione all'economia o alle strutture politiche contemporanee o la posizione del compositore e degli altri musicisti nella società. Essenzialmente, la recriminazione di Kerman era la stessa per la quale aveva preso di mira i curatori di edizioni: non c'era nulla di sbagliato in questo tipo di lavoro, fino al punto a cui era arrivato, ma che senso aveva se non veniva applicato come fonte di nuovi approfondimenti sulla musica *in quanto musica*? Proprio come i curatori di edizioni – diceva –, i ricercatori d'archivio allargavano le conoscenze, ma senza uno scopo evidente. Quando contavano di lasciarsi alle spalle i preliminari per affrontare criticamente la musica? Quando pensavano di smetterla di eludere i veri scopi della musicologia come disciplina umanistica?

A prima vista, è curioso che Kerman rivolgesse lo stesso tipo di critica anche alla teoria musicale, una sottodisciplina della musicologia (o una disciplina parallela, se preferite) il cui specifico obiettivo è affrontare la musica come musica – ossia in quanto tale e nei suoi propri

19 Analisi schenkeriana dell'*Inno alla Gioia* (*Der freie Satz*, II, fig. 109, e3)

termini e non in termini di trasmissione di manoscritti, contesto sociale o quant'altro. Non è casuale che l'idea di affrontare la musica in quanto tale e nei suoi propri termini, riecheggi il pensiero sulla musica del XIX secolo, che ho illustrato nel capitolo 2. La teoria musicale, come la conosciamo oggi, e in particolare la sua applicazione pratica che chiamiamo "analisi", è emersa dal fermento di idee che circondò la ricezione della musica di Beethoven. Ho accennato al modo in cui si è tentato di scoprire o di inventare una trama o un racconto sottostante, che potesse spiegare le apparenti contraddizioni e i momenti di incoerenza della musica, portando come esempio l'interpretazione di Fröhlich della *Nona Sinfonia* come autoritratto in musica. È un esempio di critica ermeneutica, la costruzione di un'illuminante metafora, capace di contribuire alla fruizione della musica – uno stile critico alquanto distante dall'idea odierna di teoria e analisi.

Ma la trama o racconto sottostante può avere una natura più astratta, strutturale. È il caso, per esempio, del metodo analitico sviluppato da Heinrich Schenker. Nella sua analisi del tema dell'*Inno alla Gioia*, Schenker ha fatto una specie di lavoro di costruzione alla rovescia, riducendolo a una serie di schemi melodici e armonici fondamentali e mostrando come questi schemi elementari fossero stati elaborati nella musica di Beethoven (parte di quest'analisi è visibile nella

fig. 19: in alto, contrassegnata da «Fgd.», per “Foreground” [livello esterno], c’è la prima parte del tema di Beethoven; sotto si trova il «2<sup>nd</sup> level» [2° livello], nel quale ogni frase è ridotta a tre note con un supporto armonico; c’è anche un «1<sup>st</sup> level» [1° livello], che non ho mostrato, nel quale ognuna di esse è rappresentata da un’unica nota; il nocciolo della teoria schenkeriana è il complesso di regole che specifica come passare da un livello all’altro). Questo tipo di modello di elaborazione non era concepito tanto per rappresentare i vari stadi della composizione della musica, da parte di Beethoven, quanto per consentirne un tipo di comprensione altrimenti impossibile. Per la precisione, spiegava i momenti di apparente incoerenza come fenomeni puramente *superficiali*, risultanti dall’elaborazione della *struttura sottostante*; consentiva di ascoltare “attraverso” la *superficie* ciò che stava al di sotto.

Come mostrano i corsivi, in questo caso è all’opera una metafora (si potrebbe affermare che la musica di Beethoven è paragonata a una stoffa che riveste un’intelaiatura o forse alla pelle di un animale sostenuta dalla muscolatura e dallo scheletro). Ma questa metafora corrisponde a una regola generale, non è qualcosa di inventato appositamente per questo pezzo; questa era la teoria di Schenker – della cui dimostrazione egli fece lo scopo di un’intera vita di lavoro –, secondo la quale *tutta* la musica (o almeno tutta la grande musica, che per lui significava la musica “d’arte” occidentale, da Bach a Brahms) poteva e doveva essere interpretata in questa maniera. Ancora una volta, quindi, un giudizio di valore faceva già parte dei termini dell’equazione. Ma in effetti era lì già dall’inizio, poiché il senso del cercare di spiegare prima di tutto la musica di Beethoven era di dimostrare che si trattasse davvero del prodotto di un genio, a dispetto delle apparenze contrarie. L’analisi schenkeriana – ma la considerazione vale per

l’analisi in generale – non si poneva il problema del valore della musica di Bach, Beethoven e Brahms. *Presupponeva* il valore della musica e cercava di dimostrarlo scavando abbastanza in profondità da poter evidenziare che quella musica era davvero coerente. Insomma, era una disciplina apologetica, nel senso di essere stata studiata per sostenere il valore di un repertorio, per sottoscriverne lo status canonico.

E questo orientamento di fondo non ha cominciato a essere messo in discussione che assai di recente, a dispetto dei numerosi cambiamenti tecnici che la teoria e l’analisi hanno conosciuto nel corso degli anni. Nei decenni successivi alla Seconda Guerra Mondiale, furono le scienze esatte a occupare il posto d’onore nelle università americane; discipline marginali come la teoria musicale cercarono di apparire quanto più “esatte” possibile, adottando un linguaggio scientifico e un sistema di simboli; intuizione e linguaggio emotivamente carico furono eliminati senza pietà, e il loro posto fu preso da tecniche di tipo matematico e computazionale (ci furono perfino tentativi di convertire l’analisi schenkeriana in una procedura computerizzata). E il risultato fu che la teoria e l’analisi divennero discipline sempre più tecniche, sempre meno comprensibili a chiunque non fosse uno specialista. Era opinione di Kerman e di molti altri osservatori che la teoria e l’analisi avessero finito per sostituire con un proprio gergo scientifico proprio quella personale, vivida, esperienza della musica che presumibilmente aveva attratto i teorici più d’ogni altra cosa (Kerman sintetizzò la propria opinione nel titolo di un articolo che ebbe ampia diffusione: *Come siamo arrivati all’analisi e come venirne fuori*). E dunque, in questo modo, i teorici erano colpevoli del rifiuto di confrontarsi criticamente con la musica, tanto quanto i musicologi. In effetti la loro colpa era anche più grave: anziché limitarsi

a rimandare questo confronto, i teorici proclamavano che fosse superfluo o perfino filosoficamente sospetto.

Non si cambia il mondo con l'imparzialità e l'equilibrio. Quella di Kerman era un'idea della musicologia che tendeva a essere alquanto personale; la sua caratterizzazione della teoria e dell'analisi aveva del caricaturale e la sua spiegazione dell'analisi schenkeriana tendeva alla parodia. Eppure persone impegnate in tutte le branche della disciplina divorarono avidamente il suo libro, non solo per vedere se e cosa Kerman avesse scritto su di loro personalmente, ma perché Kerman aveva dato forma alla sensazione, ampiamente condivisa, che la relazione tra musicologia e musica, tra disciplina accademica ed esperienza umana, non fosse propriamente ciò che avrebbe dovuto essere.

### ... e come venirne fuori

E allora, in che modo potrebbe esserci una migliore relazione tra musica e accademia? Un tipo di risposta può arrivare dalle tendenze esecutive storico-filologiche, che ebbero rapido sviluppo nei dieci o vent'anni precedenti la comparsa del libro di Kerman. L'idea-base dell'esecuzione storica (o storicamente informata, come dovrebbe più correttamente essere definita) è ingannevolmente semplice: si dovrebbe eseguire la musica del passato nel modo in cui veniva eseguita in origine.

L'idea aveva un senso evidente all'epoca in cui si considerava perfettamente normale eseguire Bach al pianoforte e le sonate barocche per oboe su strumenti moderni, o suonare le sinfonie di Mozart usando un'orchestra delle stesse dimensioni di quella utilizzata per Brahms. Dopotutto, Bach aveva destinato la sua musica per tastiera al clavicembalo o al clavicordo, strumenti che avevano entrambi un suono e un tocco completamente differente da quello del pianoforte

(che non era ancora stato inventato); gli oboi barocchi, con solo poche chiavi, sono così diversi dagli strumenti moderni che dovrete praticamente impararne da capo la tecnica, per passare dall'uno all'altro. E le sinfonie di Mozart venivano originariamente suonate da compagini molto più piccole delle orchestre del xx secolo. Come potrebbe essere giustificato l'uso dei medesimi, standardizzati, strumenti e orchestre moderni per tutta la musica, senza riguardo alle sue origini? Come potete pretendere di capire Bach o Mozart, se non avete mai sentito suonare la loro musica così come era stata immaginata da loro? E tutto questo andava riferito non soltanto agli strumenti, ma anche al modo in cui venivano suonati, per esempio per quanto riguarda la dinamica, l'articolazione e l'ornamentazione. Tutti questi aspetti dell'esecuzione sono cambiati significativamente nei secoli e il solo modo in cui possono essere ricostruiti è attraverso uno studio approfondito dei trattati dell'epoca. È qui che i musicologi hanno avuto un grosso contributo da apportare all'interpretazione.

Il movimento dell'esecuzione storica subì una graduale evoluzione, rispetto all'immagine sofisticata e un po' snob che presentava a partire dalla prima metà del xx secolo, passando attraverso le esecuzioni erudite ma piuttosto pedestri pubblicate dall'etichetta discografica tedesca Archiv negli anni Cinquanta e Sessanta, fino ad arrivare, negli anni Settanta, a definirsi come una specie di controcultura musicale. La definizione è un po' da rock contemporaneo, ma il paragone calza: gli esecutori "storici" formano dei gruppi propri, di solito dedicati alla musica del Medioevo o del primo Rinascimento, e lavorano in tournée più o meno come i gruppi rock. Fu con il successo del carismatico, ma prematuramente scomparso, David Munrow che l'esecuzione storica cominciò ad attrarre un vasto pubblico. Prima di andare all'università, Munrow aveva viaggiato

in Sudamerica e se ne era tornato con intere valige piene di strumenti etnici. Cominciò a usarli sul palcoscenico con trasporto, ma anche con impudenza, visto che spesso non c'era modo di determinare con quali strumenti quella musica venisse originariamente eseguita. È più interessante, forse, il fatto che abbia conferito alla "musica antica", come ora la si definiva, un'elasticità nell'approccio e una disinvoltura nella presentazione che, ancora una volta, la avvicinavano più al rock contemporaneo che all'atmosfera accademica delle esecuzioni storiche tradizionali.

Oggi l'esecuzione storica è accolta in ambito accademico; si può studiare oboe barocco in molti conservatori e la possibilità di ascoltare esecuzioni sia "filologiche", sia "non-filologiche" di Bach o Mozart è ormai un dato di fatto, in una cultura pluralistica nella quale convivono differenti tradizioni musicali. Ma la trasformazione non ha avuto luogo senza conflitti e la polemica sull'"autenticità" che imperversò nel corso degli anni Ottanta fu la più vivace, per non dire la più velenosa, della storia recente, sia della musicologia sia dell'interpretazione. Come slogan, "autenticità" combinava elegantemente due cose. La prima era la pretesa che quell'esecuzione su appropriati strumenti d'epoca, basata sulle prassi esecutive codificate in trattati storici, fosse "autentica" nel senso di storicamente corretta. La seconda, è che il termine "autenticità" metteva in gioco tutte quelle connotazioni positive di cui ho parlato nel primo capitolo di questo libro – l'idea di sincerità, genuinità, spontaneità. Così, se tu avessi suonato Bach al pianoforte – se la tua esecuzione non fosse stata "autentica" –, non avresti sbagliato solo in senso accademico: avresti sbagliato anche in senso morale. Ti saresti macchiato delle stesse colpe dei Monkees.

Da parecchi punti di vista lo scontro tra gli esecutori "autentici" e l'establishment musicale ricorda la Campa-

gna per la Vera Birra (Campaign for Real Ale – CAMRA) che ebbe luogo in Gran Bretagna più o meno nello stesso periodo. La CAMRA si opponeva alla birra industriale e puntava a rivitalizzare la tradizione delle produzioni artigianali locali, con tutte le loro simpatiche manie; il movimento per l'esecuzione storica aveva sostanzialmente le stesse mire. Ed entrambi ebbero un grande successo. L'esecuzione "storica", non solo è accettata in ambito accademico, ma ha pure costantemente esteso il suo raggio d'azione verso i nostri giorni. Nel momento in cui scrivo, la linea del fronte è attestata ai primi decenni del XX secolo, come dimostrano le esecuzioni "autentiche" delle sinfonie di Elgar da parte della New Queen's Hall Orchestra, una ri-creazione dell'orchestra prebellica con la quale lo stesso Elgar le aveva incise. Sempre di più, dunque, l'"esecuzione storica" si riferisce non tanto alla musica eseguita, quanto all'atteggiamento verso la musica che si esegue.

E qual è questo atteggiamento? Più spesso di quanto non accada il contrario, i teorici dell'esecuzione storica (il che generalmente vuol dire gli esecutori storici stessi, dal momento che molti di loro sono parecchio istruiti) l'hanno definita come il suonare la musica così come l'intendeva l'autore. Il problema di questa formulazione è che di solito, ovviamente, non c'è modo di scoprire che cosa il compositore intendesse, al di là di quanto si può dedurre da ciò che ha scritto. Così, una formulazione alternativa è: suonare la musica come avrebbe potuto essere suonata in una buona esecuzione dell'epoca. Il problema di questa formulazione è quello affrontato nel capitolo 4 a proposito di Alessandro Moreschi. La notazione fissa molto poco dello stile esecutivo: non è quello, il suo compito. Quando si aggiungono le parole, come nei trattati contemporanei, il risultato, solitamente, è una serie di indizi enigmaticamente sconnessi che bisogna ricollegare mediante l'esercizio di

valutazione, immaginazione, congettura e intuito musicale. Ma tutte queste cose, naturalmente, riflettono il tuo personale studio ed esperienza come musicista a cavallo tra XX e XXI secolo. Non puoi sfuggire alla tua epoca. E così tutto il progetto sull'autenticità, così come proposto dai suoi sostenitori, fa la stessa fine dei progetti per le edizioni autorevoli. Più che arduo, è irrealizzabile.

Richard Taruskin, un altro professore di Berkeley che combina una vasta esperienza nell'esecuzione storica, con attività accademiche ad ampio raggio, ha avanzato una convincente critica al progetto sull'autenticità, il cui punto di partenza è la sua manifesta impossibilità: il fatto che, semplicemente, non si possa sapere come la musica venisse eseguita prima del XX secolo. Accetta la natura speculativa delle interpretazioni delle prove documentarie da parte degli esecutori storici, ma ciò che sottolinea è il modo in cui gli esecutori storici hanno imparato a riflettere sulle loro prassi e a metterle in discussione alla luce di queste prove. *Pensano* all'esecuzione in un modo che gli esecutori attivi nella linea della tradizione non hanno occasione di fare; e il fatto che le prove documentarie siano sempre frammentarie e solitamente contraddittorie, finisce per conferire agli esecutori storici una grande libertà interpretativa. Taruskin sottolinea perfino il modo in cui la cosiddetta esecuzione storica in effetti concretizzi molte delle qualità della composizione del XX secolo – il carattere dinamico e la potenza motrice della musica di Stravinsky, per esempio. Vista così, conclude, l'esecuzione "autentica" è autentica perché esprime la musicalità del XX secolo e non grazie a probabilmente illegittime (e sicuramente non verificabili) pretese di correttezza storica.

Il modo in cui gli esecutori storici trattano le registrazioni, ci dà un'ulteriore prova che Taruskin ha ragione. A partire dal 1900 circa, si possono davvero *ascoltare* esecu-

zioni di un dato periodo, in molti casi del compositore stesso (Elgar che dirige le sue sinfonie, Debussy e Bartók che suonano i loro pezzi per pianoforte e così via). Gli esecutori moderni ascoltano queste registrazioni, ma non le imitano, così come i gruppi-replicant e i sosia di Elvis fanno con i loro modelli, anche se questa sarebbe una cosa ovvia da fare se *davvero* volessero suonare la musica così come la intendevano i compositori. Dichiarano invece di ricavare i principi stilistici inglobati nelle esecuzioni registrate e di ricreare quindi la musica su quelle basi (una simile dichiarazione è stata fatta, per esempio, da John Boyden, direttore artistico della New Queen's Hall Orchestra). Ma questa è una motivazione piuttosto contorta. È difficile evitare la conclusione che il suo obiettivo principale sia la salvaguardia della libertà interpretativa, quella creatività apprezzata sia dagli interpreti che dal pubblico, ma che il nostro lessico sull'interpretazione, perversamente contraddittorio, ci impedisce di esprimere in modo del tutto esplicito: da qui la toga accademica della quale si riveste l'esecuzione storica.

Smitizzando la retorica accademica della (cosiddetta) esecuzione storica, Taruskin ha posto lo stile esecutivo al centro della storia della musica; non sarà più possibile, forse, pubblicare una "storia della musica del XX secolo", che del XX secolo prenda in considerazione solo la composizione, ignorandone l'interpretazione. E altre recenti iniziative nello studio dell'interpretazione stanno puntando nella medesima direzione: tecniche prese a prestito dalla psicologia sperimentale stanno mettendo musicologi e teorici in condizione di studiare le esecuzioni registrate, più o meno nello stesso modo in cui finora hanno studiato le partiture, contribuendo così a correggere l'approccio sbilanciato che ho ripetutamente denunciato in questo libro. Questa è una delle direzioni che sta prendendo la modesta corrispon-

denza tra musica e musicologia diagnosticata da Kerman. Ma quando esortava i musicologi a lasciar perdere il loro positivismo per confrontarsi criticamente con la musica – un'esortazione, come l'ha posta lui, a una «musicologia orientata alla critica» – Kerman aveva in mente qualcosa di diverso.

È vero che probabilmente i migliori esempi di ciò che lui aveva in mente erano i suoi libri su una serie di argomenti tanto diversi quali la musica del XVI secolo, i quartetti di Beethoven e l'opera. Ciascuno di questi libri metteva assieme una gran varietà di approcci contestuali e analitici, ma ciò che li contraddistingueva era il modo in cui tali approcci erano messi al servizio della musica stessa. Ciò che intendo con questo, è che essi miravano a offrire al lettore un modo di apprezzare la musica più informato e sensibile, rispetto a quello che lei o lui avrebbero trovato altrove. Miravano, così come l'analisi ermeneutica (ma con tutti i benefici dell'erudizione storica e analitica), a contribuire all'esperienza della musica. In questo modo erano "critici" nel senso della tradizionale critica letteraria (e una delle mete di Kerman era, chiaramente, quella di dare alla musicologia la stessa statura intellettuale delle ben radicate discipline umanistiche, come lo studio della letteratura e della storia). E, come ho detto, nel decennio che seguì la pubblicazione di *Contemplating Music*, i musicologi risposero all'appello di Kerman per un orientamento critico. La maniera in cui lo fecero, tuttavia, forse fu meno debitrice alle indicazioni proprie di Kerman, che agli sviluppi della terza e ultima delle principali sottodiscipline della musicologia, cioè l'etnomusicologia.

Per i teorici della musica e i musicologi, l'etnomusicologia è lo studio di quella musica che loro stessi non studiano; per gli etnomusicologi è lo studio di *qualsiasi* musica nel suo originale contesto sociale e culturale, che comprende pro-

duzione, ricezione e significato (non c'è da meravigliarsi, quindi, che l'etnomusicologia si sia occupata della musica pop, ben prima sia della musicologia sia della teoria musicale). A causa dei suoi stretti collegamenti con altre scienze umane, in particolare con l'antropologia, l'etnomusicologia tende più della musicologia o della teoria musicale a essere permeabile a tendenze esterne alla disciplina, e nel Dopoguerra fu influenzata non solo dall'orientamento alla "scienza esatta" che ho menzionato prima, ma anche dai vari approcci strutturalisti provenienti, negli anni Settanta, dall'Europa. Negli anni Ottanta, tuttavia, cominciò a sviluppare un nuovo orientamento, alla base del quale c'era la consapevolezza che se sei un etnomusicologo occidentale che studia una società non-occidentale non puoi metterti nella posizione dell'osservatore distaccato. La tua stessa condizione di occidentale ti dà un orientamento particolare verso la società che stai osservando e, di contro, i membri di quella società reagiscono alla tua presenza in modi che cambiano il loro modo di comportarsi. Semplicemente stando lì, perturbi i fenomeni che stai osservando e devi tenerne conto nell'interpretazione di ciò che hai visto o sentito.

E c'è un altro fatto. Gli etnomusicologi spesso si sono trovati a lavorare con società impegnate nella trasformazione della loro stessa identità culturale, forse all'inseguimento dell'occidentalizzazione e dell'industrializzazione. In simili circostanze, la finalità accademica della registrazione e della conservazione di una cultura tradizionale può mettere gli etnomusicologi in rotta di collisione con le persone sulle quali conducono i loro studi – o, in alternativa, possono mettere loro stessi a fianco di quelle persone, contro il governo dalla cui collaborazione dipende la prosecuzione dei loro studi. Quel che è peggio, gli etnomusicologi possono scoprire prove certe, a smentita di convinzioni radicate o

perfino politicamente rilevanti. Uno dei principali esempi è il lavoro di Kay Kaufman Shelemay con la comunità etiope Beta Israel. I Beta Israel erano convinti di essere di origine ebraica e su questa base avevano potuto garantirsi l'emigrazione in Israele per fuggire dagli orrori della guerra civile etiopica. Ma gli studi di Shelemay sulla loro liturgia dimostrarono incontrovertibilmente che le loro origini erano cristiane, non ebraiche; i Beta Israel in realtà non sono affatto di origine ebraica. Doveva pubblicare i suoi risultati? Farlo, avrebbe potuto danneggiare le relazioni che la comunità aveva stabilito con lo Stato di Israele; non farlo, avrebbe compromesso la sua integrità di studiosa.

Situazioni come questa indussero gli etnomusicologi a riflettere sulla loro stessa posizione e a giudicarla: a diventare non solo critici, ma auto-critici. In simili circostanze, la musicologia divenne, come il cantare *Nkosi Sikelel' iAfrica*, una specie di gesto politico. E anche se erano gli etnomusicologi, per così dire, a trovarsi in prima linea, in qualche modo le loro esperienze vibravano all'unisono con quelle della generazione di musicologi che seguivano corsi di dottorato all'università intorno al 1970, specialmente in America. Erano gli anni della Guerra del Vietnam, quando la musica folk e rock aveva una posizione di primo piano nel movimento di protesta che coinvolgeva molti studenti. Così, poteva capitare di condurre una ricerca musicologica di giorno e di parlare di politica e ascoltare Arlo Guthrie o i Jefferson Airplane di notte. Il lavoro accademico ti diceva che la musica era astratta, trascendente, al di sopra del mondo del Napalm e delle casse da morto; il resto della tua vita ti diceva che la musica era strettamente legata all'esperienza quotidiana, alla costruzione e all'espressione di valori personali e politici. E se alcuni dei musicologi cresciuti in quelle circostanze si accontentavano di tener

separate le loro esperienze professionali da quelle personali, altri non accettavano di farlo.

Al momento in cui uscì il libro di Kerman, questi musicologi si avvicinavano alla quarantina e rappresentavano una forza crescente nella loro disciplina. Perciò non è sorprendente che, quando la richiesta di Kerman di un atteggiamento critico ebbe una risposta, questa risposta comportasse una critica di natura decisamente differente da quella che Kerman aveva in mente.