

Musica/Realtà

Rivista quadrimestrale
Anno X, numero 30 - dicembre 1989

Direttore responsabile: Luigi Pestalozza

Redazione e attività: Mario Baroni, Alberto Basso, Lorenzo Bianconi, Diego Carpitella, Rossana Dalmonte, Franco Fabbri, Roberto Favaro, Maurizio Ferrari, Enrico Fubini, Giordano Gasparini, Armando Gentilucci, Daniela Iotti, Luca Lombardi, Giacomo Manzoni, Pier Franco Moliterni, Luigi Pestalozza, Carlo Piccardi, Raffaele Pozzi, Edoardo Sanguineti, Nicola Sani, Jürg Stenzl

Corrispondenti: Ramòn Barce, Hanns-Werner Heister, János Maróthy, Philip Tagg.

Redattore: Roberto Favaro

Segreteria di redazione: Maddalena Ceretti

Direzione Editoriale: Istituto Musicale A. Peri, Reggio Emilia; tel. 0522/33955.

Redazione: via Verona 9, 20135 Milano, tel. 02/5458009-5450089 (Fax 5459721).

Amministrazione: Edizioni Scolastiche Unicopli, via Verona 9, 20135 Milano, tel. 02/5458009-5450089.

Per il 1989 un numero lire 13.000. Abbonamento annuo lire 35.000; estero lire 47.000. I versamenti vanno effettuati su c/è postale n. 10861201, intestato a Edizioni Scolastiche Unicopli, E.S.U. S.p.a., via Verona 9, 20135 Milano.

Registrazione del Tribunale di Milano n° 152 del 26-3-83.
Spedizione in abbonamento postale, gruppo IV 70%.

Stampato con il contributo del CNR

La collaborazione alla rivista avviene su invito della Redazione.

associato a  Unione Stampa Periodica Italiana

ti del computer che saccheggeranno gli archivi sonori e grafici del mondo di domani, piuttosto che cantanti *rock* che si spacciano per eroi della classe operaia. Il fatto che per certa gioventù, di solito bianca, maschile e, come indica Frith, proveniente dalla classe media di periferia, la musica *rock* non riesca più a stabilire la differenza, cioè la perdita di senso seducente e suggestiva che rompe un ordine stabilito nel Primo mondo metropolitano - ciò non significa necessariamente che i linguaggi, le tecnologie e le reti di rappresentazioni sonore (e visive) del *rock* non vengano usate in quei modi (e in altri) altrove. Può essere precisamente il fatto che la musica *rock* non occupa più un tale ruolo nei centri tradizionali, che ha reso possibile che altrove, in altri mondi, si acquisiscano e si esplorino i suoi linguaggi ulteriormente.

Iain Chambers

(Traduzione dall'inglese
di Roberto Tonetti)

AA.VV., *L'esperienza musicale. Teoria e storia della ricezione*, a cura di Gianmario Borio e Michela Garda, Torino, EDT/MUSICA, 1989, pp. 225.

"...l'opera è il risultato di un rapporto 'dialogico' con il fruitore che la 'costruisce' conferendole un senso...", scrive Michela Garda nell'introduzione a questo libro sulla ricezione musicale. La frase centra sintetica-

mente il nodo fondamentale della problematica intorno alla relatività della fruizione dell'opera.

La teoria della ricezione, sistematizzazione piuttosto recente ma già ricca di contributi, investe in primo luogo il significato dello stesso termine "opera": l'atto creativo non ne esaurisce le potenzialità, ma è il primo stadio di una serie di letture e di sedimentazioni storiche, non necessariamente previste dall'autore, che modificano, determinano o ribaltano il significato di un testo. Nel caso dell'opera musicale, l'esecuzione è, dal punto di vista dell'interprete, l'ultimo stadio di una serie di fasi, più o meno inconscie e puntuali, di identificazione del valore estetico, quindi di costruzione dell'interpretazione vera e propria.

Stesso processo compie il fruitore, colui che giudica un'esecuzione, anche il più sprovveduto, che ha sempre un modello di identità dell'opera, derivante da indagini e riflessioni personali, o indotta dai mass media.

I processi di interazione fra compositore, esecutore e ascoltatore di un'opera nelle varie epoche costruiscono le coordinate spazio-temporali della teoria della ricezione.

Garda mette in rilievo come, dopo il momento aureo della classicità viennese, di perfetta corrispondenza fra strategie compositive e strategie percettive, ci si sia avviati, lentamente e inesorabilmente, verso una "crisi dell'ascoltatore", deluso nelle sue aspettative. Ciò ha forse provocato, a giudizio di chi scrive, quello sfasamento necessario per arricchire il

significato dell'opera, per caricarla di quella ambiguità che provoca tante riletture, più o meno feconde non importa, che ci rivelano sempre nuove ricchezze in uno stesso testo musicale.

I due curatori (oltre che traduttori) della raccolta, Michela Garda e Gianmario Borio, danno diretti contributi al problema: il primo ha redatto un compendio puntuale ai saggi, nonché un'introduzione sul significato teorico e l'importanza della ricezione nella musicologia, mentre del secondo si può leggere un saggio sull'*immagine seriale* di Webern.

Il libro, che comprende dieci saggi inediti in Italia, è strutturato in due sezioni, e offre, nella prima parte, una serie di studi teorico/estetici sulla ricezione musicale. Nella seconda parte sono inseriti invece quattro studi di carattere storico (per evidenti ragioni di selezione, non sono trattati gli aspetti socio-psicologici). Di questi ultimi, il primo è di Dahlhaus, sulla ricezione romantica di Bach, un altro, di Eggebrecht, su quella di Beethoven nei primi decenni di questo secolo (partendo dal fondamentale saggio di Busoni sul musicista di Bonn), il terzo di Stenzl, sulla ricezione delle opere di Monteverdi tramite la discografia, l'ultimo di Borio, a cui si è accennato.

Quattro saggi che riguardano altrettante dimensioni della ricezione: due orizzonti epocali differenti, come il primo Ottocento e il primo Novecento, con due compositori ancor oggi estremamente problematici, l'aspetto della conoscenza musicale filtrata dalla "riproduzio-

ne meccanica", la lettura restrittivamente strutturale e in chiave anti-espressiva di Webern da parte dei compositori trainanti di Darmstadt (uno fra i pochi che in quegli anni si opponeva a tale valutazione era il giovane Nono, che proprio su tale argomento entrò in aspra polemica con Stockhausen).

Il saggio di Lissa sulla teoria della ricezione, nella prima parte del volume, appare all'inizio degli anni Settanta, e distingue la percezione (fatto individuale) dalla ricezione (fatto intersoggettivo). Negli stessi anni vengono pubblicati alcuni saggi basati sulle teorie della scuola di Costanza e in particolare di Jauss, studioso letterario di taglio ermeneutico, del quale nel volume troviamo uno scritto su uno sguardo retrospettivo della teoria della ricezione. Jauss, attraverso il concetto di "orizzonte di attesa" (*Erwartungshorizont*), cioè di quel nesso di eventi che fanno capo ai giudizi espressi intorno a un determinato testo, affronta il problema del valore estetico dell'opera.

Eggebrecht, attraverso il suo studio su Beethoven, sempre dei primi anni Settanta, applica il metodo "topologico" alla ricezione, tendente all'individuazione di certe costanti ricettive sistematizzate organicamente in categorie.

Sempre all'influenza della *Scuola di Costanza* (e a Jauss in particolare) sono dovuti i saggi di Dahlhaus e Kropfinger. Il primo mette in rilievo la differenza tra il paradigma estetico ottocentesco (oggetto della comprensione è la soggettività del compositore) e quello novecentesco (dell'opera viene considerata

la sua struttura immanente, non più il compositore e l'opera, ma le potenzialità del materiale musicale).

Nel saggio di Ingarden sull'identità dell'opera musicale si nega la validità della preminenza dell'interpretazione dell'autore: non esisterebbe, come accade per le norme giudiziarie, un'interpretazione autentica data direttamente dall'artista, che prevale su tutte le altre, in quanto il significato dell'opera trascende dalle intenzioni del compositore stesso. L'incompletezza della notazione provoca quella che potremmo definire un'impotenza feconda dell'autore, che consegna agli esecutori un documento che potrà essere arricchito in molteplici modi dai vari interpreti. Ingarden definisce l'opera come un "correlato intenzionale di un'intera comunità di ascoltatori di un determinato paese e in un determinato tempo".

Zenck dà un taglio sociologico alla problematica della ricezione, in contrasto con quello strettamente ermeneutico degli jaussiani, distinguendo più punti di vista nel rapporto con l'opera: quello dell'ascoltatore singolo, del recensore, di un altro compositore, del pubblico come tale, escludendo, di proposito, il rapporto con l'interprete, attinente a categorie più strettamente estetiche. Zenck analizza alcuni "casi" concreti: il secondo quartetto di Ligeti (ricezione del pubblico), la ricezione di Mahler attraverso l'interludio del finale di *Wozzeck* (ricezione compositiva), quella di Beethoven assunta da Wagner come legittima-

zione della propria musica (ricezione verbale di un altro compositore), quella, negli anni Sessanta, della musica di Mahler, condizionata dal successo della colonna sonora del film *Morte a Venezia*.

I livelli di ricezione musicale che il volume prende in esame sono estremamente molteplici e ci fanno comprendere come il problema del giudizio estetico ubbidisca in realtà a una serie complessa di meccanismi e relazioni. Completa il volume una ricca bibliografia, sia sulla teoria che sulla storia della ricezione, che rimanda a un approfondimento necessario per problematiche inerenti a singoli autori o generi.

Non si possono rilevare limiti nelle antologie se non nelle selezioni o nelle esclusioni. Gli argomenti scelti, se non esauriscono certo tutte le sfaccettature, sicuramente mettono in evidenza gli aspetti più incisivi. Tuttavia la scelta, sia degli autori dei saggi che della bibliografia, condizionata forse dalla formazione dei due curatori, è quasi tutta di area mitteleuropea, limitando il campo a una *Weltanschauung* che, riteniamo, fuori dall'orizzonte ermeneutico, avrebbe, anche in questo argomento, dei contraltari di confronto interessanti nelle aree francesi e anglosassoni.

Francesco Leprino