

XXXVIII Seminario di Studio  
La musica nelle antiche civiltà mediterranee  
**La nascita della storiografia musicale in Europa nel XIX secolo: gli orientamenti nazionali**

25-27 ottobre 2007

**Zdravko BLAŽEKOVIĆ**

*Praeludium vitae aeternae: Early times of Pictorial Music Histories*

With the development of printing techniques toward the end of the 19th century, reproducing illustrations in books became more affordable and reproduced pictures printed in better quality. This evolution led in the early decades of the 20th century to the publication of the full-fledged surveys of music history in pictures: Gustav Kanth's *Bilder-Atlas zur Musikgeschichte von Bach bis Strauss* (Berlin, 1912), Hans Heinz Ewers's and Jakob Elias Poritzky's *Musik im Bild* (München & Leipzig, <sup>1</sup>1912, <sup>2</sup>1913, <sup>3</sup>1920), Walter von zur Westen's *Musiktitel aus vier Jahrhunderten* (Leipzig, 1923), and Georg Kinsky's *Geschichte der Musik in Bildern* (Leipzig, 1929). A study of their discourses on one hand documents the initial attempts to use visual material in presentation of music history, and on the other eloquently demonstrate how German musicology constructed the historical canon which had a critical influence at the time. Although titles of the volumes are all-inclusive, claiming that illustrations present entire music history, the concern of authors was only Western classical music with its center embedded in German music culture. Kanth's *Bilder-Atlas* assumed that *Musikgeschichte* is exclusively a German matter and he placed all other European composers under the heading "Ausland". The Ewers/Poritzky volume spans from antiquity to the turn of the 20th-century, but mainly stays within the axis Italy — Germany — Holland — France. Finally, Kinsky did include pictures of non-Western musical instruments, but eight plates (out of 352) represent only a passing remark within his discourse. Just as Kanth earlier, Kinsky views German music as the central point of his narrative, and Gluck, Haydn, Dittersdorf, Mozart, Lorenzo da Ponte, Anna Storace, Schubert are all presented under the heading "Deutschland". Although his selection of pictures representing European music is more balanced, his chronology of East European music is sketchy, entirely lacking references to music writing and culture developed in the Eastern Orthodox context. □ Since the 19th century, biography has been one of the most prominent literary genres and frequently the core of historical research. Such zeitgeist influenced the presentations of Kanth and Kinsky who developed their historical narratives mainly by displaying portraits of composer and facsimiles of their handwriting. Textual narrative they left to a minimum; picture was used as a fact which was not explained. The presentation of the material in the *Musik in Bild* volume is entirely different, and the 129 reproductions present exclusively scenes of music-making from antiquity to the early 20th century. However, its authors were writers interested in art history, and they frequently pay more attention to chronology of styles in visual arts than in music. Still, in presenting scenes of music-making (rather than portraits of composers), Ewers and Poritzky marginally touched the social context of music what was mainly neglected by Kanth and Kinsky whose presentation of music history was dominated by a chain of heroes surrounded by Kleinmeister.

---

**Juan José Carreras**

*"Desde la venida de los fenicios": the National Construction of a Musical Past in 19th-Century Spain*

Mariano Soriano Fuertes published, between 1855 and 1859, his highly influential *Historia de la Música española desde la venida de los fenicios hasta el año de 1850 in four volumes*. In spite of heavy criticism based on its "excessive nationalism", the work has been a historiographical reference well into the 20th century. The evident shortcomings of Soriano's narrative were discussed in its day with arguments opposing those authors accepting the urgent ideological need of a musical "historia patria" to others who rejected the project based on the lack of a firm ground of positivistic source studies. But beyond this opposition, substantial parts of the agenda of Soriano Fuertes consolidated as what can be called the nationalist backbone of the whole Spanish musicological tradition up to Pedrell and Anglés. It is still surprisingly present in contemporary discourses constructed around the privileged trope of a "música española"

---

## Ivano Cavallini

*"Popolare" e "nazionale" negli studi musicali, letterari ed etnologici in Italia dal 1860 al 1920*

La nascita delle moderne scienze umane e delle storie speciali nella seconda metà del XIX secolo, in particolare la filologia la musicologia e l'etnologia, ha contribuito ad approfondire anche in Italia lo studio scientifico della poesia e della musica non còlte del passato. I termini *popolare* e *nazionale*, tuttavia, erano passibili all'epoca delle traduzioni più diverse e non prive di contraddizioni: non solo in ragione del punto di vista dei singoli studiosi, ma anche in virtù del diverso approccio delle tre discipline alla materia. Gli storici della letteratura si occupavano infatti di poesia con scarsa sensibilità per la musica; i musicologi di musica antica senza alcuna preparazione letteraria; gli etnologi indagavano soprattutto i fenomeni nel loro accadere e solo in qualche caso formulavano ipotesi sulla storicità delle tradizioni. □ All'indomani dell'Unità la prima generazione di studiosi delle tre branche del sapere postulava l'unità linguistica del paese, come dimostrano la teoria monogenetica del tetrastico da cui si è generato lo strambotto, con e senza musica, secondo la quale i dialetti sarebbero varianti dello stesso nucleo sorto in Sicilia e migrato in Toscana, come accadde per la letteratura "alta" secondo l'opinione di Carducci (probanti in tal senso gli scritti di A. Spezi, A. D'Ancona e G. Pitre). L'identificazione del popolo creatore collocato nel passato, sia come soggetto collettivo sia quale artista ignoto, di contro al presente in cui non v'è più un popolo ma una plebe che ripete stancamente i metri di secoli addietro, nonché le dialettiche colto-popolare di trasmissione dall'alto al basso e viceversa, hanno occupato gran parte del dibattito storico anche in relazione alla musica, guardata come il *medium* privilegiato per la veicolazione del testo popolare. □ I musicologi, non diversamente dai loro colleghi etnologi e storici della letteratura, non hanno mai usato il concetto di utenza né quello di classe e si sono limitati a descrivere come popolare la polifonia profana composta in stile non osservato su testi popolareggianti, documentando in taluni casi i processi di trasformazione dallo pseudodemotico al colto nel corso dei secoli XVI e XVII. Il *trend* si è radicalizzato sul finire dell'Ottocento, nonostante una folta presenza di ricercatori in grado di approntare metodi di lavoro sul campo, che reclamavano l'uso del fonografo per la fondazione di archivi sonori quale premessa per uno studio di notazioni adeguate alla struttura dei brani popolari. Ciò a causa della reazione nazionalista che agì negativamente anche su una parte della filologia. Basti pensare alla teoria di Ezio Levi sui cantari leggendari del basso medioevo in Italia, assimilati all'epica romanza e germanica, le quali furono di stimolo alla fondazione dell'identità nazionale delle moderne Francia e Germania. E ancora alla teoria della trasmissione orale, proposta sempre da Levi, riguardo alla poesia di popolo nel Trecento, della quale rimangono poche testimonianze scritte in quanto prodotto di larghissima diffusione, di contro alla poesia di corte ampiamente documentata in quanto opera di pochi retori avvezzi all'attività di trascrizione. Anche in questo caso il popolo che canta è la stragrande maggioranza della società del passato ed è quindi facilmente omologabile al concetto di nazione, cui si richiamavano in musicologia, talvolta con intenti apertamente antisocialisti, i vari Parodi, Silva e Tommasini. Non stupisce quindi la tesi di Francesco Vatielli all'altezza del 1921, in merito alla diversa realtà linguistica dei repertori popolareggianti per musica nel Cinque-Seicento, dovuta alla divisione politica del paese ma pur sempre frutto di una sola cultura essendo gli italiani «una stessa gente». Né può stupire lo straordinario accoglimento della «filologia delle origini» di intonazione nicciana da parte di Alberto Favara, il quale, come d'Annunzio, era affascinato dalla melodia primordiale e dagli archetipi del popolare. Laddove il popolare, quale sinonimo di musicale, per il compositore e demologo siciliano coincide con il dialetto, in cui si riconosce la spontaneità e il perenne dionisiaco separato dall'apollineo cui si piega la lingua colta, per sua inclinazione speculativa. Le due categorie metastoriche hanno consentito a Favara di superare l'*impasse* di un bilinguismo culturale che avrebbe reso inconciliabili lo studio del canto folklorico e la filosofia di Nietzsche, poiché lo studioso non attendeva alla ricerca in senso diacronico, calata cioè nella storia, ma alla registrazione nell'*hic et nunc* di fenomeni che nei modi se non nella forma si ripetono sempre eguali nel tempo. Per cui si può affermare che la settorializzazione dei saperi, invece di aprire una fenditura nei processi di classificazione, basati su dinamiche di creazione e ricezione secondo la tripartizione ottocentesca di Ermolao Rubieri (canto del popolo per il popolo, canto per il popolo ma non creato dal popolo, canto non popolare adottato dal popolo), favorì l'occultamento del concetto di classe e delle relative stratificazioni culturali multiple, cui diede voce tardiva Gramsci in *Letteratura e vita nazionale* (1929-1930).

---

## Marco Di Pasquale

*L'invenzione del canto popolare nel risorgimento d'Italia*

Durante il periodo risorgimentale alcuni letterati italiani affrontano il concetto di popolare in musica sulla scorta delle idee agitate dal romanticismo. Tali studiosi non giungono a una definizione di popolo sufficientemente nitida e non distinguono fra repertori collettivi a trasmissione orale e repertori generatisi in ambienti superiori e che poi godettero di vasta circolazione. Nonostante la storica divisione della penisola in entità statali di modeste dimensioni e in culture regionali dalla fisionomia marcata, il canto popolare è percepito come una manifestazione tendenzialmente omogenea dalla quale traspaiono elementi che avrebbero l'effetto di accomunare le genti che abitano il paese anziché porre in evidenza le differenze linguistiche, di costume e di attitudine alla musica. Attraverso la manipolazione dei reperti collezionati si viene ad assorbire la connotazione originaria e zonale nel tessuto connettivo colto e nazionale: ne risultano espressioni 'mediamente italiane' che avallano l'ipotesi di una matrice comune. □ La formulazione categoriale di canto popolare elaborata in Italia fra il 1830 e il 1870 rappresenta un caso esemplare di invenzione condotta dall'alto e a totale appannaggio dell'alto. L'immagine delle culture subalterne delineata nelle trattazioni dell'epoca svolge innegabilmente una funzione poetica nel processo di formazione della nazione e deve perciò essere inquadrata nella corrente in pieno sviluppo del patriottismo, che in questa fase vede scendere in campo civile i sostenitori del progetto unitario. È gioco forza riconoscere come la caratterizzazione del folklore musicale messa a punto da quegli autori sia organica al loro disegno politico che, a lato della omogeneizzazione statale delle realtà locali, impone di fondere in un unico patrimonio nazionale le rispettive tradizioni, riconciliandole a dispetto dei conflitti trascorsi o dei tratti distintivi. □ L'approccio che qui di necessità si segue — di accerchiamento dell'oggetto musica popolare da varie postazioni esterne — rivela la sua utilità col mostrare come in larga parte gli enunciati che sostanzieranno il dibattito almeno fino alla rifondazione degli studi etnomusicologici (avvenuta in Italia solo nel secondo dopoguerra) vengano precisandosi proprio in questo torno di tempo. Essi dimostrano grande forza pervasiva, penetrando obliquamente in tutte le discipline che nel corso del diciannovesimo secolo si accosteranno ai fenomeni del popolare (demologia, linguistica, sociologia, musicologia, etnomusicologia) e favorendo il consolidarsi di gravi equivoci storiografici.

---

### **Anselm Gerhard**

*Una storiografia musicale nazionalista senza eccessi? La concezione della "più tedesca delle arti" nei paesi di lingua tedesca fra secondo Ottocento e primo Novecento*

La formazione della musicologia come disciplina universitaria avviene negli stessi anni del nazionalismo esacerbante. Per questo può sorprendere che gli storici della musica attivi nell'impero guglielmino (e francescogiuseppino) abbiano raramente sostenuto posizioni particolarmente scioviniste. Convinti che la musica possa essere percepita (e sarà percepita anche dalle altre nazioni) come "die deutscheste aller Künste" ("la più tedesca delle arti"; Thomas Mann, 1949), tedeschi e austriaci sentivano poco il bisogno di nazionalizzare una storiografia musicale già decisamente germanocentrica. □ A differenza di altre nazioni alla ricerca di un concetto nazionalista di storia della musica, anche il collegamento fra radici popolari e musica colta (artificiale) aveva un'importanza relativa nei paesi di lingua tedesca. In questo contesto, tuttavia, è rivelatore di un particolare tipo di nazionalismo la ricerca del legame con il corale luterano, quale espressione idealizzata della voce del popolo.

---

### **Florence Gétreau**

*Organographie et muséologie : les fondateurs d'une histoire matérielle de la musique en France*

La Convention nationale projeta en 1793 un *cabinet d'instruments* antiques, modernes, et étrangers pouvant servir, par leur perfection, de modèle. Cinq ans plus tard, en inaugurant la première exposition nationale des produits de l'industrie, François de Neufchâteau perçoit combien elle sera source d'émulation et donc de perfectionnement, conçue qu'elle est pour apprendre et pour procurer aux artistes « une occasion éclatante de se faire connaître ». Un demi siècle plus tard, les premiers travaux historiques sur la facture instrumentale (notamment ceux d'Adolphe Le Doucet, comte de Pontécoulant et de Constant Pierre) se placent indubitablement dans cette double perspective. Ils accompagnent l'efflorescence des collections d'instruments de musique anciens, mais aussi la création du premier Musée Instrumental à Paris qui peine à

définir sa théorie patrimoniale et sa conception de l'histoire. Basée sur une analyse technique très poussée des innovations instrumentales depuis l'époque baroque, sur les conditions d'exercice du métier de facteur d'instruments et sur une connaissance concrète des spécimens existants (que ce soit, selon l'expression de C. Pierre, de « nouveaux instruments » ou de « vieux instruments nouveaux »), cette première génération de savants est suivie par celles des érudits archivistes. Ceux-ci associent les données biographiques et professionnelles aux témoignages matériels, donnant naissance à des monographies et permettent l'établissement des premiers travaux sur les écoles régionales. L'étude du goût instrumental, du commerce des instruments, des sources visuelles enrichissent aussi les méthodes d'investigation. L'*Encyclopédie* de Lavignac, en raison de ses ambitions « appliquées », marque une sorte de régression et mérite une évaluation alors que l'ethnomusicologie de Schaeffner, l'acoustique de Bouasse et la muséologie musicale de Curt Sachs ouvriront au début des années trente, des perspectives jusque-là inconnues.

---

### **Francesco Luisi**

*Per una storia dell'edizione moderna di Palestrina, ovvero, l'utopia del rispetto nella trasmissione del testo*

Le spinte ideologiche del nazionalismo europeo dell'Ottocento, interessate all'affermazione delle tradizioni culturali autoctone, favoriscono il recupero della musica del passato e la sua plausibile riproposta nel contesto sempre più allargato del concerto pubblico. Si pone ben presto il problema della interpretazione della pagina musicale antica, sopravvissuta al tempo nella forma semiografica originale, da tempo non più frequentata dagli esecutori e divenuta perciò infungibile per il moderno interprete. Non meraviglia, naturalmente, che i musicisti immediatamente fatti oggetto di attenzione siano stati Bach e Palestrina, ma appare oggi quantomeno irrispettoso il metodo assunto dagli editori musicologi nella restituzione dei monumenti musicali del passato. Nell'area della polifonia l'operazione editoriale ha avuto esiti molto discutibili, se non disastrosi, nei confronti del corretto recupero della tradizione: anziché favorire l'apprendimento della scrittura antica da parte del moderno esecutore, si è pensato di facilitargli l'approccio rendendo "moderne" le pagine di musica pervenute in forma desueta. Questo metodo ha posto numerose ipoteche sulla validità delle trascrizioni in partitura, che si rivelano specialmente dannose per l'orientamento ritmico rigidamente imposto dalle battute sottoposte ai tempi attualmente in uso e per la relativa diminuzione dei valori. Sorprendentemente, si può affermare che la scoperta di Palestrina e la conseguente azione editoriale mostrò requisiti di maggiore attendibilità in Germania piuttosto che in Italia. Il ruolo di Palestrina nella storia della cultura musicale occidentale può prescindere da motivazioni nazionalistiche e perfino di appartenenza alla cultura della musica sacra di tradizione cattolica: Palestrina si afferma nella coscienza critica europea e principalmente tedesca e la sua musica finisce per costituire la storia, ovvero è la dimostrazione razionale dello stile perfetto della composizione polifonico-contrappuntistica considerata al suo più alto livello. Nell'ideale estetico tedesco questo elemento tende a favorire soprattutto l'aspetto dello studio e della ricerca e perciò meglio focalizza i problemi della semiografia, mentre in Italia conta principalmente - forse per motivi di consapevole appartenenza del repertorio alla tradizione liturgica - la realizzazione esecutiva e quindi la conseguente idea irrazionale e superficiale della semplificazione semiografica.

---

### **Cristoph Stroux** □

*The Question of Continuity in the History of Greek Music*

At the beginning of the twentieth century some Greek nationalist artists started to be concerned with the question whether the musical life of the country was geared to the establishment of a national identity or not. The writer Perikles Giannopoulos outlined in 1904 in a short series of newspaper articles the syllabus of a comprehensive course of the history of Greek music from antiquity to the modern age. A few years later — in 1908 — the young composer Manolis Kalomiris published in the programme notes of a concert of his own works a 'manifesto' in which he formulated his concept of a truly national school, which would combine a modern style of composition with the use of folk music as a direct source of inspiration. Edvard Grieg and Alexander Glazunov are mentioned as models. The concept of Kalomiris influenced many composers and encouraged them to keep abreast of the latest developments in all European countries and the United

States. But the discipline of music history was not developed with the same energy and not accepted in university teaching programmes until 1985. This fact is obviously related to the circumstance that the Greek musician looking at the past is confronted by four different musical traditions (antiquity, Byzantine chant, folk music, art music since ca. 1700), which for historical reasons have not yet been combined into one continuous developmental line. Early attempts at a chronological survey of modern Greek music (Spyridon Bekatoros 1904, Theodoros A. Synadinos 1919) are content with a merely factual level and an essay on 'Greek music' by Eva Palmer-Sikelianos (1921) is rather experimental. This situation differs noticeably from the state of research in the general history of Greece, in which Constantinos Pappas (from 1846) and a few other scholars of the nineteenth century made a sustained effort to clarify the principles and the methodology of Greek historiography.

---

### **Gary Tomlinson**

*Music Historiography across the Longest Durée: The 19th-Century Legacy of Vico*

It is no doubt reductive to consider mainstream music historiography of the nineteenth century all told to be characterized by the first clear discernment of the following traits (well developed in a later, twentieth-century musicology): 1) a phylogenetic chronology of styles and genres; 2) the ascribing of musical "advances" especially to the sovereign, self-conscious agency of individual great composers; and 3) the clear delineation of contrasting national schools of composition. But if we accept provisionally this characterization of the mainstream, we can see that another, distinct historiography of music emerged across the 1800s, one that either rendered moot or indeed opposed these three traits. □ This alternative historiography tended not to travel in the music histories of the period, and to this day it has tended not even to be recognized as a specifically musical approach to history. It was in a real sense a line of thought hidden from early music historians, one that coalesced instead in more general histories and philosophies of human society and had its impact on thinkers as diverse as Auguste Comte and Karl Marx, Aby Warburg and Sigmund Freud. Nevertheless, by 1850 this impact began to be felt also in a historical view of the emergence of human capacities for music-making across the *longue durée* — eventually, across the whole evolution of the species. It was felt in the early formulation of the Wagnerian polemic against conventional opera and heard, finally, in the musical practice that grew out of this polemic. And, in the same years, its influence can be felt behind a nascent evolutionary psychology of music of a distinctly Darwinian cast. □ A surprising formative figure of this hidden historiography was the Neapolitan Latinist, rhetorician, and social philosopher Giambattista Vico (1668-1744). His foremost writing, the *Scienza nuova* (1725; revised 1730, 1744), all but forgotten through the later eighteenth century, was revived and brought to Europe-wide prominence especially in the translation of the French historian Jules Michelet of 1827. In this paper I will elaborate a few of the music-historical consequences of the nineteenth-century reading of Vico, and I will point to the unanticipated signs of a revival of this strain of music historiography in the first years of the twenty-first century.

---

### **Stanislav Tuksar**

*The Beginnings of Music Historiography in 19th-century Croatia : Sources, Ideological Backgrounds, Research Practices and Writing Methods*

The beginnings of music historiography in 19th-century Croatia were closely connected with the ideas of political, social and cultural emancipation within the multi-cultural Habsburg Monarchy. In this, strong ties could be established between activities in this research field, and similar phenomena throughout Europe and the 19th-century history of ideas within the bourgeois Romantic movement.

In this, a paramount role was played by Franjo Ksaver Kuhač (1834-1911), alias Franz Xaver Koch, who has been generally considered up to today as the father figure of Croatian 19th-century historical and comparative musicology. He started publishing articles on various musico-historiographical issues in the mid-1860s, followed by several books and folk music collections. Among them the best known are some "excessively nationalist" articles on the Croatian origins of such outstanding European composers as Joseph

Haydn, Franz Liszt, Giuseppe Tartini, etc., but also valuable scholarly-based writings on folk music instruments and Croatian music terminology, as well as those on the composer Vatroslav Lisinski, on the so-called Illyrian composers, and four volumes of the collection of South Slavic folk songs. During the late 19th century Kuhač's field research and publishing output was paralleled by the activities of two younger scholars: Vjenceslav Novak (1859-1905) and Vjekoslav Klaić (1849-1928). Novak, professionally a music theory teacher educated in Prague and an outstanding representative of Croatian literary realism, introduced in early Croatian musicology Hanslick's aesthetical ideas. Klaić – being a most respectful general historian of his time (he produced five extensive volumes on the history of Croats up to the 16th century) – applied more strictly general scholarly standards into Croatian music historiography, especially in his writings on V. Lisinski. However, their efforts were of no greater influence, and Croatian music historiography would establish itself as a serious humanist scholarly discipline only in the 1930s-1960s period, mostly in the activities and writings by Dragan Plamenac, Josip Andreis, and others to follow them. The paper will try to investigate sources, ideological backgrounds, research practices and writing methods of the three above-mentioned 19th-century historiographers, both in their presumed interaction and within the complex socio-cultural context of the then contemporary Croatian culture and society.

---

### **Philippe Vendrix**

*François-Joseph Fétis et la nation*

François-Joseph Fétis est incontestablement une figure essentielle de la musicologie européenne du 19<sup>e</sup> siècle. D'origine belge, il débute sa brillante et longue carrière en France avant de revenir à Bruxelles pour occuper pendant plusieurs décennies le poste de directeur du conservatoire de la capitale d'un nouveau royaume. Avant même la création de la Belgique en 1830, Fétis avait eu l'occasion de s'interroger sur ce que sont les traditions nationales. En 1826, il participe au concours de l'Académie des Pays-Bas portant sur la nature et le rôle des musiciens « néerlandais » à la Renaissance. Précédemment, il s'était confronté aux usages particuliers du plain-chant, réalisant une lecture critique des traditions néo-gallicanes qui lui valurent bien des inimitiés dans la France catholique. Ces deux étapes de la carrière musicologique de Fétis sont particulièrement révélatrices de son attitude à l'égard de la notion de nation. On analysera plus spécifiquement le mémoire qu'il remit à l'Académie en le confrontant à celui de son rival, autre musicologue important de la première moitié du 19<sup>e</sup> siècle, Kiesewetter. □ La curiosité de Fétis ne fait aucun doute. Son avidité de savoir non plus. Ce qui intrigue cependant est la façon dont il a manifesté ses convictions politiques (ou philosophiques) et sa perception de l'histoire alors même qu'il menait une carrière au sein d'institutions placées sous des tutelles radicalement différentes (le ministre en France et le roi en Belgique). Conservateur en matière de composition musicale, il appelle de tous ses vœux à travers une œuvre féconde la création d'une science universelle de la musique. Comment concilier le souci du particulier (évident dans la *Biographie universelle*) et une volonté d'universalisme (visible dans son *Histoire de la musique*)? □ En confrontant des écrits de nature différente, en mesurant la façon dont Fétis a articulé stratégie individuelle et contraintes sociales ou politiques, on tâchera de percevoir le rôle du musicologue dans une Europe qui sera très rapidement celle des nations, à la fin du 19<sup>e</sup> siècle.