



Review: HISTORIAS DE LA MÚSICA ITALIANA(S)

Reviewed Work(s): *Musiche nella storia. Dall'età di Dante alla Grande Guerra. Colección Frecce*, no 233 by Andrea Chegai, Franco Piperno, Antonio Rostagno and Emanuele Senici; *Il racconto della musica europea. Da Bach a Debussy. Colección Sfere*, no 127 by Raffaele Mellace; *Il contributo italiano alla storia del pensiero. Musica. Apéndice IX de la Enciclopedia italiana* by Sandro Cappelletto

Review by: José María Domínguez

Source: *Revista de Musicología*, Vol. 42, No. 1 (2019), pp. 243-253

Published by: Sociedad Española de Musicología (SEDEM)

Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/10.2307/26661400>

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <https://about.jstor.org/terms>



JSTOR

Sociedad Española de Musicología (SEDEM) is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Revista de Musicología*

RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS

HISTORIAS DE LA MÚSICA ITALIANA(S)

José María DOMÍNGUEZ
Universidad Complutense de Madrid

CHEGAI, Andrea; PIPERNO, Franco; ROSTAGNO, Antonio; y SENICI, Emanuele (eds.). *Musiche nella storia. Dall'età di Dante alla Grande Guerra*. Roma, Carocci editore, 2017. Colección Frecce, nº 233. 739 pp. ISBN 978-88-430-8624-5.

MELLACE, Raffaele. *Il racconto della musica europea. Da Bach a Debussy*. Roma, Carocci editore, 2018. Colección Sfere, nº 127. 559 pp. ISBN 978-88-430-8936-9.

CAPPELLETTO, Sandro (dir.). *Il contributo italiano alla storia del pensiero. Musica*. Apéndice IX de la *Enciclopedia italiana*. Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2018. 784 pp. + 80 imágenes fuera de texto. ISBN 978-88-12-00089-0.

La fundamental *Historia de la Música* de la Sociedad Italiana de Musicología tuvo su origen en 1975 y se terminó de publicar, por la editorial E.D.T. Edizioni di Torino, en 1982. Una nueva edición, ampliada, revisada y corregida fue publicada en 1991 (nunca traducida, por cierto, al español). Alberto Basso, por entonces su presidente, interpela directamente al lector desde la primera línea de la breve introducción a la primera edición, explicando el origen y el sentido del proyecto. Se remontaba a una imposición de la Asamblea de Socios reunida en Bolonia en 1975, consciente de la falta de instrumentos didácticos que constituía «la primera

Revista de Musicología, vol. XLII, nº 1 (2019)
ISSN 0210-1459

causa del atraso musical de nuestro país»¹. Y entre los porqués explicados por Basso, se encuentra identificado con claridad el tipo de lector al que se dirigen los volúmenes: «una historia para los “estudiantes” [...], entendiendo por estudiante cualquiera que desee (o deba) acercarse a la historia musical para comprobar su entidad y valorar su peso en el mundo de la cultura y del arte» (p. VIII). Es decir, estudiantes universitarios, pero no solo: también un público culto interesado en la música, aunque ayuno de una formación técnica.

Cuarenta años después, los tres volúmenes objeto de esta recensión se dirigen prácticamente al mismo tipo de lectores, aunque las «causas primeras» de cada uno difieran sustancialmente. Tanto es así que *Musiche nella storia*, dirigido al «lector musicófilo o al estudiante universitario» (p. 13)², comienza con una crítica (misteriosamente ambigua) a los porqués de Basso calificándolos de «casi *excusatio non petita*» (p. 15)³. Escrito por un grupo de prestigiosos musicólogos explícitamente identificados con la Universidad de La Sapienza desde la primera página, *Musiche nella storia* aspira a ser una historia de la música cualitativamente diferenciada de la colección EDT, «una lectura del “nuevo pasado” del que disponemos hoy gracias a las distintas tendencias historiográficas que se complementan antes que contradecirse» (p. 15)⁴. La variedad de concepciones de la música declarada en el plural del título se corresponde con la multiplicidad de enfoques y planteamientos con que se aborda, una policoralidad defendida con ahínco en el prefacio del volumen. A este respecto, el contraste con *Il racconto* de Mellace no puede ser mayor. Ambos libros son producto de una controvertida decisión de un mismo editor, Carocci, con larga y exitosa experiencia en publicaciones académicas sobre música. Es cierto que los dos volúmenes pertenecen a colecciones distintas de ensayística, estando *Frecce* más identificada con la manualística universitaria, carácter menos marcado en el caso de *Sfere*. Si, de nuevo, el volumen de Mellace

¹ «...la carenza di adeguati strumenti didattici costituisce la causa prima dell'arretratezza musicale del nostro paese». La «Premessa alla prima edizione dell'opera» firmada por Alberto Basso, de donde se toma esta cita, puede leerse en cualquiera de los volúmenes en las dos ediciones; véase, por ejemplo, en el vol. I, COMOTTI, Giovanni. *La musica nella cultura greca e romana*, Turín, E.D.T. Edizioni di Torino, 1991, pp. VI-X: VII.

² «... al fine di fornire al lettore musicofilo o allo studente universitario uno strumento utile...».

³ «Diversi anni fa un'importante opera italiana di storiografia musicale in più volumi si apriva con una prefazione dove –quasi *excusatio non petita*– si formulava l'interrogativo: “un'altra storia della musica?”».

⁴ «... una lettura del “nuovo passato” di cui oggi disponiamo grazie ai diversi indirizzi storiografici che solidarizzano anziché contraddirsi».

se presenta en la cubierta como «concebido para el apasionado no músico, pero perfectamente adecuado también a los estudiantes de universidades y conservatorios»⁵, el énfasis de su prefacio está en la unidad y coherencia del discurso propuesto, concebido para una lectura continuada. Aunque no descarta una consulta por capítulos aislados, Mellace declara su aspiración a una «visión de conjunto, sintética y minuciosa al mismo tiempo» (p. 14)⁶. El libro se divide en cinco partes que replican un mismo esquema tripartito: un *preludio* contextual, una sección dedicada a las cuestiones más relevantes y unas *vidas paralelas* de los compositores más destacados. Así, Mellace se autoimpone una férrea disciplina de estilo para sintetizar prácticamente en la misma «misura» o medida (p. 14), es decir, en el mismo número de páginas (en torno a quince) el teatro musical del siglo XVIII (del que es reconocido especialista: pp. 141-156), o los problemas de la música de Haydn (pp. 201-214), de Mozart (pp. 215-228) y de Beethoven (pp. 239-256), frente a las cuarenta páginas que dedica a este último Giovanni Bietti en *Musiche nella storia* (pp. 413-452). Significativamente, la simetría del relato de Mellace se rompe en la última parte, «L'invenzione della modernità (1889-1920)», cuyo capítulo central, «Geografía del moderno» se extiende por más de setenta páginas (pp. 417-490), evidenciando la dificultad de reducir a un *racconto* fundamentado topográficamente este periodo, cuyos centros se multiplican en ese capítulo más allá del eje franco-italo-alemán predominante en los capítulos anteriores y que eclosiona en el «tardo romanticismo» (p. 357). Un predominio comprensible y razonable en el marco editorial del volumen y coherente con la propia tesis (ver más adelante), aunque quizá no agote la riqueza de matices que tiene la denominación «música europea», sobre todo para un lector no italiano.

El monumental volumen de Cappelletto, con un lujoso acabado en formato folio, es producto de la colaboración de sesenta y cinco autores, frente a los diez del volumen colectivo de Carocci. No es casual que *Il contributo* se abra con una palabra «percorrere» (pp. XXI y de nuevo en XXIII: «molti percorsi»), recorrer, transitar, que recuerda a la última justificación de la multiplicidad de contenidos y planteamientos en *Musiche*: «un recorrido que permita reconducir adecuadamente al contexto histórico-cultural que las ha determinado, la multiplicidad de formas y usos con que el sonido

⁵ «Concepito per l'appassionato non musicista, ma perfettamente adatto anche agli studenti di università e conservatori».

⁶ «Si presta sicuramente anche allo studio e alla consultazione per singoli capitoli o sezioni, ma la sua vocazione originaria è la visione d'insieme, sintetica e accurata al tempo stesso».

organizado ha acompañado al hombre en sus ocasiones sociales, experiencias políticas, iniciativas comerciales o pulsiones creativas» (pp. 15-16)⁷. Ni siquiera Mellace, en la cartesiana defensa del objeto de su narración, renuncia a la metáfora del viaje al definir el ámbito cronológico de su libro: «como una brújula para explorar las regiones intermedias», es decir, las que están entre la *early music* y la llamada «música contemporánea» (pp. 14-15)⁸. De nuevo en la introducción de Cappelletto se aprecia la dicotomía entre el lector que merece una garantía de cientificidad y el que prefiere «la emotividad» o la invitación a la escucha (tanto se parece este planteamiento al de *Musiche* que Andrea Chegai no tiene problema en reutilizar para *Il contributo* más o menos el mismo texto del volumen de Carocci sobre Metastasio, tan fresco y *piacevole* que su reiteración es más bien un acierto). Y en esto radica la dificultad mayor de los tres volúmenes (multiplicada, por sus dimensiones, en *Il contributo*): mantener un tono homogéneo adecuado a las expectativas de dos tipos de lectores muy determinados que siguen siendo, idealmente para los autores y/o editores, los mismos que en los años ochenta. Es decir, universitarios y aficionados de cultura elevada, exclusivamente italianos. Como si el tiempo y la revolución digital no hubieran afectado al público, al cliente, al lector del *bel paese*.

A pesar de lo que sugiere su título, *Il contributo* es, en realidad, una historia de la música italiana concebida en los términos más clásicos, canónicos y tradicionales posibles. La estructura del volumen recuerda formalmente a algunos de los más fértiles resultados de la musicología italiana de los años ochenta y noventa, como *La drammaturgia musicale* editado por Lorenzo Bianconi (1986) y *La musica e il mondo* de Claudio Annibaldi (1993), ambos publicados por la editorial Il Mulino de Bolonia. Así, el volumen se divide en grandes secciones, cada una precedida por una introducción general del editor y seguida de varios capítulos monográficos asignados a especialistas. Pero las introducciones del editor, en este caso, poco tienen que ver con las potentes reflexiones de Bianconi o Annibaldi: enumeran, describen, resumen los capítulos, pero no dialogan con ellos. Se prefiere un descriptivismo aséptico a la potente tradición de la musicología crítica o a la sugerencia de itinerarios de lectura alternativos.

⁷ «... un percorso attraverso il quale la molteplicità di forme e impieghi con cui il suono organizzato ha accompagnato l'uomo nelle sue occasioni sociali, esperienze politiche, iniziative commerciali o pulsioni creative sia adeguatamente ricondotta al contesto storico-culturale che l'ha determinata».

⁸ «Le pagine che seguono si offrono come una bussola per esplorare la regione di mezzo».

En cualquier caso, ya solo la selección de colaboradores y estructuración de los contenidos es un logro que se debe valorar positivamente, a pesar de los problemas y las contradicciones inherentes a cualquier proyecto de esta magnitud. *Il contributo* se divide en seis grandes secciones cuyas dimensiones sirven para hacerse una idea del planteamiento: la primera abarca desde los orígenes hasta el siglo XV (poco menos de 100 pp.), la segunda engloba los siglos XVI y XVII (casi 120 pp.) y las cuatro siguientes se dedican cada una a los sucesivos siglos: XVIII (147 pp.), XIX (131 pp.), XX (175 pp.) y XXI (79 pp.). La restricción al ámbito geográfico y cultural italiano facilita a Cappelletto el desafío evitado en *Musiche* y en el volumen de Mellace: afrontar la denominada «música contemporánea» y la música de nuestra época. *Il contributo* consigue así dedicar prácticamente el mismo espacio a los 120 años transcurridos desde 1900 que a los tres siglos de mayor contribución de la música italiana a la cultura occidental (siglos XVI al XVIII).

Aunque incluyendo, lógicamente, otras músicas europeas, en la *Musiche nella storia*, esos tres siglos ocupan casi dos tercios del volumen con un predominio claro de las músicas italianas y una centralidad de la ópera en la concepción del índice: cinco de los trece capítulos se dedican a este género, mientras que dos más se definen por su negación: «*Senza parole*. Strumenti e musica strumentale dall'Italia all'Europa» (pp. 189-253) y «*Musica non operistica nell'Ottocento*» (pp. 495-568). De los seis restantes, tres son cronológicamente externos a la ópera: los dos primeros dedicados a los siglos XIV y XV (cap. 1, de Giorgio Monari) y XVI (cap. 2, de Franco Piperno) y el último sobre el origen de las vanguardias (cap. 13, de Simone Caputo). Los otros tres están dedicados a la música sacra de Palestrina a Bach (cap. 5, de Federico Vizzaccaro), al concepto de clasicismo musical (cap. 7, de Andrea Chegai) y a Beethoven (cap. 8, de Giovanni Bietti).

Por su parte, la mayoría de los capítulos de *Il contributo* son biografías de los principales compositores: Marenzio, Gesualdo, Palestrina, Monteverdi, Frescobaldi, Corelli, A. Scarlatti, Pergolesi, Vivaldi, Tartini, D. Scarlatti, Boccherini, Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi, Puccini, Respighi, Casella, Malipiero, Dallapiccola, Petrassi, Maderna, Berio, Nono y Sciarrino, en su mayor parte tratados monográficamente (uno por capítulo), o agrupados en otras ocasiones. El criterio de selección parece restringirse a compositores nacidos y vividos en Italia. No se explica de otro modo la ausencia en el índice de nombres como Ferruccio Busoni (por ejemplo) o, extremando las contradicciones, Jean-Baptiste Lully (que sí se encuentran citados en el índice onomástico). Aunque Händel y Mo-

zart tienen un capítulo monográfico de Angela Romagnoli (demasiado pegado a la correspondencia y obviando algunas aportaciones italianas al argumento muy relevantes como la monografía de D. A. D'Alessandro⁹) y aunque los canónicos Gluck y Hasse gozan de una discreta presencia, la total ausencia de nombres como Domingo Terradellas y Francisco Javier García Fajer es sintomática, si bien quizás irrelevante para el lector italiano (nótese que, por su parte, Mellace sí considera al primero en su justo contexto: pp. 129-130). Un tratamiento similar, predominantemente biográfico, reciben grandes libretistas canónicos (Metastasio, Goldoni o Da Ponte, pero no Romani o Boito) y un solo intérprete, Arturo Toscanini (en un capítulo de Ivano Cavallini, pp. 519-530), completado por otros dos dedicados a «I grandi interpreti: direttori e strumentisti» de Lorenzo Arruga (pp. 592-605) y a las voces del siglo XX a cargo del mismo Cappelletto (606-610). El resto de capítulos afronta en su mayor parte géneros musicales y, los menos, argumentos transversales. Muy ilustrativo resulta el de Bianca Maria Antolini sobre edición musical basado en un criterio cronológico (pp. 737-745). Casi todos los artículos se limitan a diez páginas, siendo la excepción que confirma la regla el de Lorenzo Bianconi, un brillante ensayo de síntesis dedicado al libreto de ópera que, con el doble de extensión, es prácticamente el único basado en un planteamiento por conceptos y problemas, ajeno al predominio de la lógica diacrónica en el volumen. Semejante, aunque de menor extensión, es el bellísimo y polémico capítulo de Marco Beghelli «Il trionfo della voce» (pp. 289-302) que, a partir de una erudita y original recopilación de textos, teoriza sobre las funciones del canto, explorando las continuidades y contradicciones de los cantantes y de la voz en sus múltiples facetas (sociológicas, estéticas, cultas, populares). De entre los capítulos dedicados a los grandes operistas románticos, probablemente el más logrado es el de Luca Zoppelli sobre Gaetano Donizetti (pp. 421-432). Cuestionando la sistematización historiográfica canónica del *ottocento* operístico italiano mantenida hasta hoy y, por tanto, reubicando la figura de Donizetti, explica con eficacia la complejidad (filológica) del estudio de sus obras y de su proceso compositivo, sin dejar por ello de despertar en el lector las ganas de (volver a) escuchar su música. El valiente posicionamiento crítico de Zoppelli, no por casualidad un italiano afincado en Suiza, evita así el tono de otros artículos que (quizá

⁹ D'ALESSANDRO, Domenico Antonio. *I Mozart nella Napoli di Hamilton: due quadri di Fabris per Lord Fortrose*. Nápoles, Grimaldi & C., 2006.

inconscientemente) caen en la fácil tentación del *wishful thinking* (la de priorizar las propias creencias y deseos en detrimento de la evaluación crítica de las evidencias) para hacer conexiones simples con los grandes nombres y sus grandes obras: Händel (pp. 186, 348), Bach (pp. 152, 154) o Mozart (p. 352), o para rozar el chovinismo. Así, para Walter Testolin el madrigal se afirmó como el género más adecuado para representar «el sentir italiano y como primer auténtico idioma musical común»¹⁰ (p. 108, en un artículo por lo demás lúcido sobre el origen del madrigal); mientras que para Angelo Foletto el teatro musical moderno nació hablando alemán y francés, pero «el predominio de nuestro repertorio [...] hizo que el argumento *regia lirica* se haya discutido más a menudo en italiano» (p. 686)¹¹. No es la única afirmación de este carácter en un capítulo sobre la puesta en escena (pp. 681-692), problemático además por el excesivo protagonismo que concede a Luca Ronconi («el panorama actual de la *regia* operística “no acomodada” en la tradición se divide entre apóstoles, epígonos y siervos imprudentes de Ronconi», p. 688¹²) y por el escaso diálogo intelectual con la bibliografía recogida casi testimonialmente al final del texto, a pesar de incluir el provocador volumen de Philipp Gossett, *Divas and Scholars*¹³.

Siendo imposible resumir y comentar pormenorizadamente los tres volúmenes, una manera de valorarlos quizá sea calibrar el equilibrio entre lo que está y lo que no está. Ninguno de los tres llega a integrar satisfactoriamente los resultados de una de las líneas de investigación italiana más novedosa y de enorme éxito internacional, la liderada por Giorgio Sanguinetti en torno a los *partimenti* napolitanos (y no solo)¹⁴. Esta, a su vez, se relaciona con dos temas que no reciben un tratamiento monográfico:

¹⁰ «... il sentire italiano e come primo vero e proprio idioma musicale comune».

¹¹ «Il teatro con musica moderno è nato parlando tedesco e francese. Ma il predominio del nostro repertorio [...] ha fatto sì che l'argomento *regia lirica* sia stato più spesso discusso in italiano».

¹² «... il panorama attuale della regia operistica ‘non sdraiata’ sulla tradizione si divide tra apostoli, epigoni e servi sciocchi di Ronconi».

¹³ GOSSETT, Philipp. *Divas and Scholars*. Chicago, The University of Chicago Press, 2006.

¹⁴ Giorgio Sanguinetti define los *partimenti* como el instrumento «príncipe» de la enseñanza en los conservatorios de Nápoles: eran esquemas que, a partir del bajo continuo, sintetizaban los principales problemas y reglas de composición de obras polifónicas y que el alumno debía resolver de manera práctica sobre el teclado. Ver SANGUINETTI, Giorgio. «Gli schemi di partimento in alcune composizioni sacre di Pergolesi: modelli, materiali e trasformazioni». *Studi Pergolesiani*, 9 (2015), pp. 457-484: 460-461. El impacto de esta línea de investigación en los estudios sobre la teoría musical de los siglos XVII y XVIII está siendo enorme, como indica la publicación de la monografía del propio SANGUINETTI, G. *The Art of Partimento. History, Theory, and Practice*. Oxford, Oxford University Press, 2012.

la historiografía y la investigación precisamente sobre la música del sur de Italia en los siglos XVII y XVIII. En otras palabras, la llamada «escuela napolitana». Ciertamente es que el napolitano Lucio Tufano presenta una bella síntesis sobre los *intermezzi* y la proyección europea de los compositores napolitanos en *Il contributo* (pp. 269-278), pero apenas tienen eco en los tres libros la ingente cantidad de publicaciones promovidas en los últimos años precisamente desde Nápoles (Turchini edizioni, o las numerosas monografías publicadas por Francesco Cotticelli y Paologiovanni Maione o Domenico Antonio D'Alessandro), Reggio Calabria (la importantísima serie *Sopplimenti musicali* de actas de congresos por los que ha pasado lo mejor de la musicología internacional especializada en barroco) y Palermo (con los estudios sobre paisaje urbano, circulación y mecenazgo musical promovidos por la escuela de Anna Tedesco). Aunque de orden historiográfico, estas también son contribuciones italianas a la historia de la cultura. No es que no se citen. Mellace sí incluye en su sucinta bibliografía algunos títulos calabreses y napolitanos, aunque limita por ejemplo las referencias a Domenico Scarlatti al viejísimo Kirkpatrick y toca, si bien limitadamente por la mencionada autodisciplina, el sistema educativo de los conservatorios (pp. 123-124) y el problema de la escuela napolitana (p. 157). Resulta irónico que la única referencia a Fedele Fenaroli y al sistema de los *partimenti* de todo *Il contributo* se encuentre en el capítulo sobre Verdi escrito por Markus Engelhardt (p. 442). Un capítulo este que, en conjunto, aporta un correcto resumen —distanciado— del compositor pero que, al lado de la pericia filológica de Zoppelli con Donizetti, invita a preguntarse cómo hubieran sido posibles aportaciones de Fabrizio della Seta o de Francesco Izzo. Podría pensarse que el argumento de los *partimenti* no se ha incluido porque se necesita una avanzada formación en armonía y contrapunto para entender la técnica de los mismos, pero no hace falta un lenguaje demasiado especializado para explicar, por ejemplo, que el *Stabat mater* de Pergolesi se elabora a partir de los esquemas recogidos y publicados por Fenaroli¹⁵.

Dos ausencias más cuestionan, siempre desde la perspectiva de un lector no italiano, el alcance de *Il contributo* y de *Il racconto della musica europea*. Se trata de la cantata de cámara. «Cantata e oratorio» es el capítulo de Arnaldo Morelli en *Il contributo* que debería ocuparse del género y lo hace con una brillante síntesis (muy útil para el docente y con agudas observaciones críticas, por ejemplo, sobre la inutilidad de

¹⁵ SANGUINETTI, G. «Gli schemi di partimento...», *passim*.

la taxonomía privilegiada por la escuela anglosajona: p. 180) que, sin embargo, se solapa en demasiadas ocasiones con el artículo de Tim Carter («Nuove musiche, nuovi pensieri», pp. 124-134) y que obvia por completo la proyección europea del género, ignorando los proyectos italianos más avanzados en el tema como los liderados por Teresa Gialdroni, sintomáticamente también omitidos en *Musiche nella storia*¹⁶. En otro orden de cosas, aunque Matteo Giuggioli valora la repercusión de las sonatas de Domenico Scarlatti en «La musica strumentale da Scarlatti a Boccherini» (pp. 324-333 del volumen de Cappelletto), calificando la publicación de los *Essercizi* como hito representativo del cambio que involucra a «la historia de la música europea» en el siglo XVIII (324), sin embargo, ignora la producción científica que sobre estos compositores se ha realizado en los últimos años particularmente en España (y no precisamente solo en español). Algo semejante ocurre en el libro de Mellace, con algunos errores de orden menor como la confusión del príncipe de Asturias con un «infante de España» (p. 107) que, sin embargo, revelan hasta qué punto no se han asimilado las aportaciones ibéricas. Mellace utiliza repetidas veces el término «periferia», aunque lo mitiga hablando de «centros periféricos» (p. 125) o entrecomillándolo (p. 128), pero no discute conceptos como el de «modernización», «renovación estética» o «apertura» que han sido claves en la agenda musicológica española y portuguesa, paradójicamente impulsada por italianistas como Malcolm Boyd o Manuel Carlos de Brito y fuertemente apoyados en una visión europea de los estilos y prácticas musicales¹⁷. Desde este punto de vista, resulta revelador el poco espacio (aunque no por eso ineficaz) que los tres volúmenes dedican a su propia justificación, apenas dos o tres páginas cada uno, frente a las diez que, por ejemplo, emplea Juan José Carreras en su introducción de *La música en España en el siglo XIX* (Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2018, pp. 21-31), el producto más reciente de una empresa comparable a estas tres italianas por planteamiento y público.

¹⁶ Además del *Progetto Clori*. *Archivio della cantata italiana* accesible en <<http://cantataitaliana.it>>, la imponente producción científica de esta investigadora sobre este género puede verse en el menú *Sigle utilizzate* de dicho sitio web, siendo todavía imprescindible para cualquier iniciación al estudio del mismo su «Bibliografia della cantata da camera italiana (1620-1740 ca.)». *Le fonti musicali in Italia: studi e ricerche*, 4 (1990), pp. 31-131.

¹⁷ El resumen más actualizado está disponible en el volumen 4 de la *Historia de la música en España e Hispanoamérica* editado por LEZA, José Máximo. *La música en el siglo XVIII*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2014, en particular pp. 34-36 y 40-43.

Por fortuna, no todo son ausencias: el fertilísimo ámbito del hispanismo italiano y su interés por la comedia del Siglo de Oro como fuente de las óperas del siglo XVII y XVIII desarrollado desde los años noventa¹⁸, tiene una considerable influencia en los capítulos respectivos de los tres volúmenes que sí renuevan, en este aspecto, el discurso historiográfico anterior. Por ejemplo, Gloria Staffieri incorpora numerosas referencias a Lope y la comedia áurea en su «“Versi, macchine e canto”: il teatro in musica del Seicento» (*Musiche...*, pp. 131-187: 148, 149, 154, 158, 160-161, 165). Se trata de un capítulo original que propone una convincente periodización de la ópera veneciana posterior a Cavalli, hasta ahora no intentada por nadie (hasta donde sé), sobre una sólida base analítica e histórica (especialmente brillante el epígrafe «alla scoperta di nuove geometrie drammatico-musicali», pp. 177-186), aunque no trata a los dos Alessandros más importantes del siglo operístico: Stradella y Scarlatti. Mellace también es consciente de las novedades del hispanismo italiano (p. 53), aunque por la cronología de su *racconto* no tematiza ampliamente el argumento. También Bianconi introduce esta perspectiva en el epígrafe «Contenuto del dramma» (pp. 198-199) de su delicioso capítulo sobre el libreto de ópera ya citado en *Il contributo*.

Con todo, son numerosas las lecciones que el musicólogo español puede extraer de estos libros. *Il racconto* es el refinado resultado de una tradición madura y de la extraordinaria erudición de su autor. Un desafío que europeiza, más de una década después, la gesta de Richard Taruskin con la *Oxford History of Western Music* (2005). La tesis defendida por Mellace es que existe una «tradición musical europea» gestada desde el siglo XVII en las tres naciones centrales, Italia, Francia y el área de lengua alemana, dando lugar a unos géneros que sirvieron como modelos para compositores de toda Europa que, durante el tardorromanticismo, utilizaron el folclore y «las propias peculiaridades lingüísticas y culturales» para «fecundar desde dentro» dichos géneros¹⁹. Esta visión, además de facilitar la continuidad y unidad de un relato novedoso, permite superar la división en «escuelas nacionales» (p. 357). Por su parte, *Musiche* es

¹⁸ Puede consultarse una interesante revisión crítica en BIANCONI, Lorenzo. «“Dal male il bene”: partita doppia tra ispanistica e musicologia». *La comedia nueva e le scene italiane nel Seicento*. Fausta Antonucci y Anna Tedesco (eds.). Florencia, Olschki, 2016, pp. 29-41.

¹⁹ «aggirarne l'utilizzo come elemento decorativo d'un folklore caratteristico per assumerlo piuttosto come principio costitutivo, in grado di fecondare dall'interno, con le proprie peculiarità linguistiche e culturali, i generi messi a punto nel cuore della tradizione musicale europea».

un excelente manual cuya traducción sería recomendable para uso en las asignaturas de Historia de la Música de los grados universitarios en Musicología.

El trabajo de edición de los tres volúmenes es envidiable. Carocci destaca en este sentido por la pulcritud en la revisión de los textos. Los poquísimos errores materiales que, debido a su marginalidad, no merecen ser reseñados, confirman la regla de un trabajo editorial exquisito, dejando en evidencia algunas decisiones de los autores (como el doloroso «Tomás Louis de Victoria» en la p. 257 de *Musiche*). En el caso de Mellace es evidentísimo el trabajo preciosista sobre el estilo narrativo caracterizado por su elegancia (el anacoluto «e incentrata sui ai temi della solitudine» en p. 505, prácticamente el único error de todo el libro, es la prueba de un método de cuidada elaboración y revisión). Ninguno de los tres volúmenes incluye notas al pie de página y las referencias bibliográficas se relegan al final en el caso de Mellace, que las concibe como una lista de títulos principalmente en italiano para facilitar «futuras lecturas», siguiendo el orden de sus propios capítulos, mientras que cada autor de *Musiche* elabora su propia selección crítica en un epígrafe conclusivo de «approfondimenti bibliografici». *Il contributo* opta por una solución intermedia: cada artículo termina con una lista bibliográfica que no (siempre) recoge pormenorizadamente todas las referencias citadas. Es decir, algunos autores optan por añadir en el cuerpo del texto referencias a fuentes o bibliografía específica. Es habitual que la longitud y nivel de actualización de esas listas sea directamente proporcional al grado de profundidad e interés del artículo. En otro orden de cosas, solamente *Musiche* incorpora ejemplos musicales, una clara decisión para diferenciarse del modelo de la famosa *Historia* de la Sociedad Italiana de Musicología. Por su parte, el cuidado por los detalles editoriales, que es bandera de la enciclopedia fundada por Giovanni Treccani, alcanza su máximo nivel en las ochenta láminas a color «fuori testo» sobre papel fotográfico de *Il contributo* pensadas para seducir al más exigente bibliófilo. Cumplen su misión con eficacia los índices onomásticos que se encuentran en *Il racconto* e *Il contributo* pero que faltan, inexplicablemente, en *Musiche*.

En conclusión: los tres volúmenes son representativos del estado actual de la musicología italiana, de sus intereses, de sus fortalezas, de sus contradicciones y sus perspectivas. El tiempo dirá si alguno de ellos consigue repetir la fortuna historiográfica y la proyección internacional que alcanzó la *Historia* de la Sociedad Italiana de Musicología.