

Note per la storia dell'estetica musicale

Alessandro Arbo

Abstract

L'articolo discute alcuni principali modi di concepire la storia dell'estetica musicale. Il dibattito sulle nozioni di consonanza e dissonanza funge da esempio per evidenziare la necessità di riferirsi a fonti, discipline e paradigmi teorici diversi (dalla matematica alla fisica, dalla teoria musicale all'acustica, dalla teoria della percezione alla storia delle idee). Si sottolinea l'opportunità di fondare la retrospettiva storica, oltre che su solide conoscenze contestuali, su una riflessione di orientamento filosofico, necessaria per affrontare i problemi teorici individuati nelle fonti.

Parole Chiave: Estetica musicale; Filosofia della musica; Storia dell'estetica

Abstract

This article explores possible ways of conceiving the history of musical aesthetics. The debate related to the notions of consonance and dissonance is used as an example to emphasise the necessity of taking into account and compare different sources and theoretical paradigms (from mathematics to physics, from music theory to acoustics, from perception theory to the history of ideas). The article also underlines the opportunity to base the historical re-



Quest'opera è distribuita con licenza [Creative Commons Attribution - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

construction not only on solid contextual knowledge, but also on a reflection informed by a philosophical approach. The latter is necessary to face the theoretical problems identified in the sources.

Keywords: Music Aesthetics; Philosophy of Music; History of Aesthetics

1. Introduzione

In questo articolo vorremmo tentare una breve discussione di alcune problematiche generali che s'incontrano nello studio delle fonti dell'estetica musicale. Incominceremo col riflettere sui significati che può assumere questo campo disciplinare, nonché sul rapporto che intrattiene con ambiti di ricerca affini o complementari, per affrontare poi la questione del modo in cui si definisce la sua ricostruzione storica.*

2. Estetica e filosofia della musica

Le pertinenze dell'estetica musicale variano in misura considerevole in relazione ai contesti nei quali viene praticata. Da un lato, per chi si occupa prevalentemente di musica — come compositore, musicista, musicologo o critico musicale — un approccio estetico rappresenta di solito una sorta d'integrazione delle conoscenze maturate sul piano tecnico e storico. Oltre a comprendere meglio come eseguire un brano, a conoscere quando e come è stato prodotto, ci si chiede quali siano le sue qualità, in che misura entrino in sintonia con alcuni aspetti della cultura alla quale appartiene o rinvia (letteratura, arti visive o altro), ma anche come ci colpiscono, in che modo vengono apprezzate e valutate. Questo genere di domande non è estraneo a chi si occupa di filosofia e potrebbe dirigersi, per esempio, sul senso che taluni aspetti di

* Il presente lavoro rientra nel quadro delle attività di ricerca del LabEx GREAM (Université de Strasbourg) e ha beneficiato del sostegno finanziario del Programme d'Investissements d'Avenir n. ANR-10-LABX-27.

un'opera possono assumere alla luce di una cornice concettuale: così è stato, tipicamente, con la musica (prevalentemente francese) nella prospettiva di Vladimir Jankélévitch, o con il vasto affresco di filosofia della storia della musica (prevalentemente tedesca) tracciato da Theodor Wiesengrund Adorno. Nel panorama attuale si può osservare però che questo modo d'intendere la ricerca ha ceduto il passo a progetti meno ambiziosi da un punto di vista interpretativo, ma, per così dire, epistemologicamente più attrezzati: per esempio, quelli che consistono nel chiarire la definizione di problematiche trasversali come la comprensione di un'opera, o il suo potere di esprimere o di rappresentare le emozioni; o quelli che rientrano in una riflessione ontologica sui modi di essere dell'opera, sul modo in cui viene eseguita, o sulle innovazioni tecnologiche che ne hanno modificato la natura.

La ricerca filosofica incontra di fatto molti problemi che vengono affrontati anche dagli studiosi di musicologia. La differenza consiste nel modo di procedere: piuttosto che pensare all'analisi o alla contestualizzazione di fonti alle quali viene riconosciuta l'autorità — o di metterle in discussione a partire da una specifica angolatura storiografica o analitica — ci si concentra sui presupposti concettuali dell'oggetto preso in esame, servendosi delle forme di argomentazione proprie al sapere filosofico (come la dimostrazione, la contraddizione, l'argomento per assurdo, ecc.). Credo che la ricerca maturata in questi ultimi decenni soprattutto in ambito anglosassone (si possono citare i nomi di Peter Kivy, Roger Scruton, Jerrold Levinson, Stephen Davies, Andrew Kania) abbia ampiamente mostrato i frutti che si possono trarre da questa scelta — non necessariamente anti-storica, sebbene talvolta destinata a far apparire i temi in un modo che a uno storico potrebbe apparire schematico o frettoloso — permettendo alla disciplina di raggiungere una nuova consapevolezza. Ma risultati importanti si registrano anche in approcci come lo strutturalismo fenomenologico (sviluppato fin dall'inizio degli anni Novanta da Giovanni Piana in un libro originale e ancora non abbastanza recepito come *Filosofia della musica*, Milano 1991) o la metafisica descrittiva (un approccio

adottato con rigore, chiarezza e originalità da Francis Wolff nel recente *Pour-quoi la musique?*, Paris 2015).

In che senso l'estetica musicale si distingue dalla filosofia della musica? Le differenze non sono sempre così evidenti e anche qui il significato varia in funzione del contesto in cui la disciplina viene praticata. Possiamo riconoscere forse che una ricerca d'interesse estetico risulta in linea di principio più "regionale" rispetto a un'indagine di filosofia della musica. Se quest'ultima ha come oggetto gli snodi concettuali sui quali s'impenna il modo di essere e di funzionare degli oggetti o dei processi musicali, così come il linguaggio che impieghiamo per descriverli o per spiegarli, la prima concentra il suo interesse sulla relazione che si stabilisce fra tali oggetti e colui che ne fa esperienza, nonché talvolta su un esplicito chiarimento di quest'ultima. Evidentemente fra i due ambiti vi è osmosi e anzi si potrebbe dire persino parentela, visto che buona parte delle strutture dell'esperienza che è necessaria per stabilire quella relazione sono categoriali. Sensibilità, immaginazione e intelletto sono le facoltà implicate in una tale relazione, anche se, viste le caratteristiche dell'oggetto, una particolare attenzione si concentra di solito sulla prima. Sebbene una considerazione dei fenomeni musicali dal punto di vista di queste facoltà sia ravvisabile fin dall'antichità, è in genere nella cultura settecentesca che vengono identificate le radici dell'estetica musicale¹. Fra gli argomenti più ribattuti, alcuni attraversano per intero la storia del pensiero occidentale: la bellezza, le forme di piacere che accompagnano l'apprezzamento di un brano, ciò che può voler dire averlo compreso, il modo in cui ne captiamo l'espressione. Ed è su questa strada che incontriamo categorie come il bello e il brutto, il sublime o il gradevole, il comico o il grottesco. Nozioni che, applicate a oggetti musicali (come quando diciamo che una consonanza è gradevole o che una frase musicale è grottesca) sottintendono delle logiche

¹ Cfr. P. Gozza, A. Serravezza, *Estetica e musica. L'origine di un incontro*, Bologna, Clueb, 2004.

(come quella della descrizione, della spiegazione o del giudizio) che vale la pena esplicitare.

3. La storia dei concetti

Data questa premessa, possiamo chiederci che cosa significa fare la storia dell'estetica musicale. Per trovare una risposta, il lettore italiano ha a sua disposizione gli ormai classici lavori di Enrico Fubini² e di Giovanni Guanti³, le riflessioni pluridisciplinari di Paolo Gozza e Antonio Serravezza⁴, la recente sintesi di Riccardo Martinelli⁵ o il manuale (destinato in prevalenza a musicisti e allievi di Conservatorio) di Roberto e Silvano Sansuini⁶. I libri di Fubini sono interessanti non solo perché sono stati fra i primi a tentare questo genere di ricostruzione, ma perché mostrano in modo esemplare (come fanno del resto anche gli altri libri menzionati) che la storia dell'estetica musicale e della filosofia della musica dipendono in realtà dallo snodarsi di molteplici “storie” più o meno parallele: se da un lato, come può sembrare ovvio a un musicista, occorre tener presente l'evoluzione dei linguaggi musicali, dall'altro si tratta di seguire il modo in cui si è svolta la storia delle idee e, più nello specifico, del pensiero filosofico. È necessario in altre parole seguire il dipanarsi delle diverse concezioni del fatto musicale, ma anche più generalmente i modi di concepire le categorie (come quelle summenzionate) che definiscono il campo d'interessi della riflessione intorno alla musica. In altri termini — o rovesciando i termini della questione — occorre prendere in considerazione fonti e documenti che fanno riferimento a “storie” e modelli teorici spesso distanti fra loro.

² Per non citare che i più famosi: E. Fubini, *L'estetica musicale dal Settecento a oggi*, Torino, Einaudi, 1964 e 1987 ; Id., *Gli enciclopedisti e la musica*, Torino, Einaudi, 1971 e 1991 ; Id., *L'estetica musicale dall'antichità al Settecento*, Torino, Einaudi, 1976.

³ G. Guanti, *Estetica musicale. La storia e le fonti*, Firenze, La Nuova Italia, 1999.

⁴ P. Gozza, A. Serravezza, *Estetica e musica. L'origine di un incontro*, Bologna, Clueb, 2004.

⁵ R. Martinelli, *I filosofi e la musica*, Bologna, Il Mulino, 2012.

⁶ R. Sansuini, S. Sansuini, *Estetica della musica. Una introduzione*, Varese, Zecchini, 2013.

Per evidenziare le problematiche che si generano a partire da tale pluralità, possiamo riferirci a un caso classico: quello offerto dall'effetto più o meno gradevole prodotto dalla consonanza e dalla dissonanza⁷. Nel cercare di capire i cambiamenti che hanno investito questa problematica, uno studioso si trova a prendere in considerazione il modo in cui il fenomeno viene descritto; oppure il modo in cui viene spiegato con riferimento alla prassi musicale del tempo; o, ancora, il modo in cui viene spiegato alla luce di un certo modello teorico-musicale dominante; senza trascurare del resto il modello scientifico al quale una tale spiegazione fa implicito o esplicito riferimento. Per esempio, potrebbe trattarsi di un modello *prevalentemente* matematico (Zarlino), geometrico (Kepler), fisico (Galilei), o percettivo (Rousseau) — ma lista può essere ancora più lunga se apriamo l'angolo di osservazione: metafisico, psicofisico, fisiologico, medico, ecc. (sottolineiamo l'avverbio perché, in molti casi è possibile riscontrare la copresenza di paradigmi diversi). Si noti: l'evoluzione che potremmo identificare a ciascuno di questi livelli potrebbe rapportarsi a un determinato corpus di testi o di fonti. Una spiegazione risponde alla domanda sul “perché”, la quale a sua volta sottintende questioni molto diverse. Di ordine epistemologico, per esempio: a quali condizioni, regole, leggi o costanti è possibile affidarsi nell'indicare ciò che può (di diritto) rientrare (o non rientrare) nella classe delle consonanze o delle dissonanze? Oppure fisico-causali: in virtù di quale causa un certo fenomeno, di fatto, si produce? O ancora teorico-normative: come si giustifica una dissonanza in base al sistema di regole di un'epoca o di un autore?

A tutti questi livelli i cambiamenti non sono di poco conto e possono verificarsi con un certo grado di autonomia. Fra ognuno di essi possono generarsi

⁷ Abbiamo preso in considerazione questo caso in un periodo delimitato compreso fra il sedicesimo e il diciottesimo secolo in A. Arbo, «Consonanza e dissonanza, da Zarlino a Rousseau», in *Storia dei concetti musicali: armonia, tempo*, a cura di G. Borio, C. Gentili, Carocci, Roma, 2007, p. 123-145.

del resto delle forme di attrito, ma anche di mutua corrispondenza: una spiegazione fisica potrebbe entrare in conflitto con una spiegazione matematica e, a sua volta, essere smentita da una spiegazione psicologica; ma una teoria psicologica potrebbe a sua volta confermare i risultati di una ricostruzione fisica o di una interpretazione matematica del fenomeno, e risultare ad essa complementare. Per esempio, è facile constatare come nella celebre polemica fra Artusi e i fratelli Monteverdi sull'impiego delle dissonanze (in genere interpretata come lo scontro fra due diverse "estetiche") vige in realtà un tacito accordo sull'effetto da attribuire a certi intervalli piuttosto che ad altri. La differenza essenziale si riscontra sul piano normativo (l'applicazione delle regole della polifonia o della «seconda pratica»), mentre l'argomento epistemologico è secondario. Questa constatazione ci induce a rivolgerci piuttosto a certe fonti che ad altre (la trattatistica coeva, il repertorio polifonico o madrigalistico, piuttosto che i trattati di matematica o di fisica).

In altri casi il discorso rende meno opportuno il riferimento alla prassi musicale dell'epoca e più pertinente, invece, il riferimento alle componenti epistemologiche. Per quanto possa sembrare sorprendente, concezioni come quelle di Zarlino o di Rameau hanno poche novità da offrire allo storico della musica, riferendosi per lo più a pratiche comuni all'epoca (come l'impiego delle consonanze imperfette o lo statuto "naturale" dell'accordo di settima, materiali in uso corrente rispettivamente a metà del Cinquecento e del Settecento). Ciò non toglie che a livello teorico manifestino delle importantissime novità, ben visibili nel riassetto di argomenti posti a fondamento del sistema musicale. In alcuni casi il passaggio a un nuovo regime teorico potrebbe essere descritto alla luce delle anomalie che, per dirla nei termini di Thomas Kuhn, minano il paradigma della «scienza normale», anche se non sempre tale coscienza appare presente, soprattutto nei casi in cui il teorico è anche musicista. Quando, per esempio, Rameau passa da un'interpretazione aritmetica della risonanza (adottata nel *Traité de l'harmonie*, 1722) a una spiegazione fisica (nel *Nouveau système*, 1726, e soprattutto nella *Génération harmonique*, 1737) si ha l'impressione che non abbia intenzione di abbandonare

«le procedure metodologiche adottate prima dell’assunzione dell’acustica»⁸. Anche nei casi in cui il modello viene elaborato a partire da premesse filosofiche, del resto, è facile registrare una copresenza di argomenti la cui contraddizione reciproca non viene sempre notata.

Il dato generale che ci sembra necessario tener presente, in definitiva, è che le nozioni alle quali si rivolge la storia dell’estetica musicale fanno riferimento a un complesso ordine di «fatti»: nel suo ambito possono rientrare sia le scoperte scientifiche (in questo caso i suoni armonici), sia l’avvento o l’assunzione di un paradigma filosofico (come il platonismo, il meccanicismo, ecc.), sia gli eventi che si producono nel linguaggio musicale (come le dissonanze dello «stile moderno»). Se i cambiamenti che si verificano a ciascun livello chiedono di essere esaminati in modo autonomo, la scelta delle fonti dipende in misura essenziale — se vogliamo attenerci al principio di ricondurre le problematiche ai contesti d’origine — non tanto dal disegno generale quanto dal genere di argomentazione che risulta via via preminente o prioritario nel modificare il quadro precedente.

4. Precedenze e ottiche sbilanciate

Può esser scontato riconoscerlo qui, e tuttavia potrebbe non essere così evidente: la volontà di attribuire a un gruppo di autori un ruolo di primo piano, lasciando nell’ombra ciò che non raggiunge il vertice, deriva dal fatto che si pensa il tracciato storico alla luce di opposizioni che hanno segnato il pensiero della modernità: “anticipazione” o “ritardo”, per esempio, o “originalità” o “ripetizione”. Queste coppie sono costantemente rilanciate nel comporre il disegno di un’epoca o di una problematica dominante, con l’inevitabile conseguenza dell’adombramento di figure minori (i seguaci o i semplici adepti di una corrente, ecc.).

⁸ Lo osserva A. Charrak, *Raison et perception: fonder l’harmonie au XVIII siècle*, Paris, Vrin, 2001, p. 11.

Dobbiamo contrastare o correggere questa tendenza? L'idea che nuove fonti, o fonti indagate secondo metodologie non convenzionali, possano permetterci di ridisegnare la mappa della disciplina è certamente valida, non soltanto per chi costruisce la sua storia ma anche, più generalmente, per chiunque intenda comprenderne il senso e i limiti. In realtà però la pista che consiste nel limitarsi a “valorizzare” gli autori o le correnti minori non ci porta lontano. Già il termine “valorizzare” (e tutti i suoi sinonimi, come riscoprire, riattualizzare, ma qualcuno dice anche “rivitalizzare”) nasconde una debolezza del discorso. Il problema è che l'intenzione di conferire nuovo valore a ciò che è dimenticato generalmente non intacca il presupposto secondo il quale anche ciò che è minore o dimenticato in realtà precede, anticipa, intuisce o apre la strada alle vie maggiori (ed è per questa ragione che viene riscoperto). A cosa si riducono molto spesso queste vie maggiori? A un bagaglio di etichette, di paletti o di segnaletiche provvisorie, del tipo “formalismo”, “espressionismo”, “romanticismo”, “assolutismo”, “referenzialismo”, ecc. Il rischio che questi termini comportano è elevato e, come sa chiunque abbia affrontato seriamente la ricerca storica, va tenuto presente se non si vuole restare impigliati in sterili gabbie concettuali. Il fatto è che il loro uso eccessivo finisce per ridurre la pregnanza concettuale dell'oggetto che si sta analizzando, adagiandolo in un letto di Procuste, prima ancora di averlo preso in esame.

Forse il problema principale consiste nel comprendere la logica interna al modo di pensare storico: è l'idea stessa di pensare in termini di “correnti” o “epoche” che ci porta a riconoscere la presenza di capostipiti, di protagonisti e di personaggi minori. La storia dell'estetica musicale si può forse pensare in modo più costruttivo in base ai “problemi” che un determinato oggetto o una categoria sembrano sollevare. Il che non esclude, e anzi certamente ammette la possibilità d'identificare o di selezionare fonti primarie o secondarie: ma di farlo a partire dalla consapevolezza del problema principale al quale si sta cercando la soluzione. Questioni come quella dell'intervallo di quarta — consonante per la teoria musicale e tuttavia considerato dissonante nella prassi polifonica — o di terza — dissonante per la teoria, ma consonante per

l'orecchio in relazione alle nuove pratiche musicali — sono esemplari perché permettono di tracciare una “storia” delle nozioni in oggetto, per così dire, “sul campo”, seguendo la loro evoluzione in rapporto ai diversi contesti speculativi.

Più in generale, la riscoperta di tradizioni o di autori dovrebbe essere compresa alla luce delle finalità generali della ricerca. L'obiettivo di una ricostruzione storica ci porterà a riempire i vuoti che caratterizzano l'analisi di determinati contesti culturali. Lo storico mira a illustrare l'individualità del fenomeno, a coglierne non solo gli aspetti essenziali ma tutti quelli che possono risultare utili a qualificare la sua differenza da altri casi considerati “analoghi” da una precedente visione, anch'essa storica certamente, ma più sommaria, approssimativa o lacunosa. Se il risultato è buono (ma ancora più a monte si potrebbe dire: *se c'è un risultato*, perché alle volte i dati non consentono di trarre un'autentica sintesi), inciderà con molta probabilità sulla concezione stessa della disciplina. Approcci d'interesse teorico definiscono un ordine di finalità essenzialmente diverso. La consapevolezza di un problema epistemologico o metodologico rappresenta uno stimolo di prim'ordine per rivedere o riconsiderare i testi del passato: e per farlo, naturalmente, con la necessaria parzialità del caso. In un certo senso, questa situazione potrebbe essere giudicata da uno storico come inficiata da un errore di base: come rendere ragione di una fonte senza considerarla nel giusto peso che essa può aver assunto nell'ambiente che si sta cercando di ricostruire?

Tra queste due direzioni c'è in effetti una divergenza metodologica che va tenuta presente, senza tuttavia negare e anzi tenendo attentamente in considerazione i vantaggi che si possono trarre tanto dall'una quanto dall'altra parte. Perché anche una visione teorica, per sua natura sbilanciata sul presente e spesso ignara delle sottili peculiarità che accompagnano un cambiamento teorico, può portare nuova luce su fonti che riteniamo di aver già “catalogato” o rubricato in base a conoscenze pregresse.

Per citare alcuni casi, potremmo ricordare che, prima che venisse in luce il “concatenazionismo” di Jerrold Levinson⁹, l’opera di Edmund Gurney¹⁰ era ancora poco conosciuta (perlomeno in Europa). Che Schopenhauer fosse un protagonista nella storia delle idee sulla musica lo sapevamo tutti, se non altro grazie a Wagner o, se vogliamo, ai principali manuali di estetica; ma è difficile trovare una sintesi storica in grado di mostrare così bene la singolarità del modo in cui la sua prospettiva pensa il tema dell’espressione come riescono a farlo la lettura fenomenologia di Giovanni Piana¹¹, o quella in chiave simbolica di Susanne Langer¹². Una fonte così anomala e apparentemente marginale come possono esserlo gli scritti di Wittgenstein può a sua volta trasformarsi in un riferimento prezioso se considerata alla luce delle problematiche sollevate in merito alla comprensione musicale dai filosofi analitici¹³.

Vorremmo concludere questa riflessione osservando che se da un lato il concepimento di una visione teorica slacciata da una considerazione storica non sembra portarci molto lontano (una consapevolezza dell’origine delle idee o delle nozioni che si stanno trattando è indubbiamente salutare per evitare di scoprire l’acqua calda), dall’altro un inquadramento storico e contestuale delle fonti dell’estetica musicale non sembra poter prescindere da un adeguato approfondimento dei problemi teorici con i quali ci si sta confrontando.

⁹ J. Levinson, *Music in the Moment*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1997.

¹⁰ E. Gurney, *The Power of Sound* (1880), New York, Basic Books, 1966.

¹¹ G. Piana, *Teoria del sogno e dramma musicale. La metafisica della musica di Schopenhauer*, Guerini e Associati, Milano 1997.

¹² S. Langer, *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art*, New York, Mentor Book, 1979 (seconda edizione), pp. 186-197.

¹³ Si veda per esempio A. Ridley, *The Philosophy of Music. Theme and Variations*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2004, pp. 17-46; J. Levinson, *Contemplating Art. Essays in Aesthetic*, Oxford, Clarendon Press, 2006, pp. 209-2019; R. Scruton, *Understanding Music. Philosophy and Interpretation*, London and New York, Continuum, 2009, pp. 33-42.

Bibliografia

- Arbo, A., «Consonanza e dissonanza, da Zarlino a Rousseau», in *Storia dei concetti musicali: armonia, tempo*, a cura di G. Borio e C. Gentili, Carocci, Roma, 2007, p. 123-145
- Charrak, A., *Raison et perception : fonder l'harmonie au XVIII siècle*, Paris, Vrin, 2001
- Fubini, E., *Gli enciclopedisti e la musica*, Torino, Einaudi, 1971
- Fubini, E., *L'estetica musicale dal Settecento a oggi*, Torino, Einaudi, 1964
- Fubini, E., *L'estetica musicale dall'antichità al Settecento*, Torino, Einaudi, 1976
- Gozza, P., Serravezza, A. *Estetica e musica. L'origine di un incontro*, Bologna, Clueb, 2004
- Guanti, G., *Estetica musicale. La storia e le fonti*, Firenze, La Nuova Italia, 1999
- Gurney, E. *The Power of Sound* (1880), New York, Basic Books, 1966
- Langer, S. *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art*, New York, Mentor Book, 1979
- Levinson, J. *Contemplating Art. Essays in Aesthetic*, Oxford, Clarendon Press, 2006
- Levinson, J. *Music in the Moment*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1997
- Martinelli, R., *I filosofi e la musica*, Bologna, Il Mulino, 2012
- Piana, G. *Teoria del sogno e dramma musicale. La metafisica della musica di Schopenhauer*, Milano, Guerini e Associati, 1997
- Ridley, A. *The Philosophy of Music. Theme and Variations*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2004
- Sansuini, R., Sansuini, S. *Estetica della musica. Una introduzione*, Varese, Zecchini, 2013
- Scruton, R. *Understanding Music. Philosophy and Interpretation*, London and New York, Continuum, 2009