

PERCHÉ QUESTO LIBRO

Molto spesso i musicisti che escono dai nostri Conservatori sono ritenuti carenti di quella formazione di base, di tipo multidisciplinare, che dovrebbe caratterizzare chi è in possesso di una maturità liceale o addirittura di una laurea. Si ritiene che, frequentemente, i Conservatori italiani, per la loro struttura, non siano ancora in grado di assicurare, accanto alla formazione musicale, anche quando sia di altissimo livello, una preparazione generale di base che faccia del musicista anche un uomo di cultura.

Del resto, i Licei musicali, fin dal tempo delle loro molteplici sperimentazioni, hanno sempre mirato a sanare tale carenza.

Questo testo vuole essere un parziale, ma significativo contributo all'ampliamento degli orizzonti di pensiero dei giovani musicisti, affinché questi possano cominciare a concepire il mondo musicale come parte di un universo culturale più vasto, nelle molteplici correlazioni di tipo interdisciplinare e storico.

Per fare questo, dobbiamo cercare di chiarire cos'è stata la musica nelle antiche stagioni degli uomini, nelle culture del passato, quale posto ha occupato nelle varie epoche, in riferimento alla vita di tutti i giorni, alla cultura, alla religione, alle arti. Ci si rende conto facilmente che la grande parte delle problematiche e degli interrogativi che ancora oggi ci poniamo hanno le loro radici nel pensiero degli antichi e negli sviluppi che esso ha conosciuto nel lungo cammino della storia.

Tutto ciò anche per la constatazione che è mancato fino ad oggi un concreto raccordo, soprattutto nel campo dell'Estetica della musica, fra la ricerca musicologica, necessariamente a carattere specialistico e la possibilità di accedere, da parte dei giovani musicisti, a quelle conoscenze e riflessioni fondamentali sulla musica che possano consentire a chiunque una più informata consapevolezza dei fatti musicali.

Questo volume, affiancando il lavoro dei docenti, spesso anche di alto livello, vuole rappresentare una prima introduzione ad un settore di studio che può giungere a riflessioni avvincenti, ma che possono diventare spesso di grande complessità. Per tali motivi il testo è redatto con una attenzione didattica a misura di chi voglia cominciare ad esplorare i diversi significati della musica, in un approccio di grande semplicità, nei vari rapporti con la storia, la filosofia, le scienze, ecc., fino alle soglie della ricerca estetico-filosofica dei nostri giorni.

Il lettore, anche privo di una specifica competenza di tipo musicale, storica o filosofica, viene guidato con un continuo supporto di riferimenti, annotazioni, chiarimenti che gli consentono una lettura sempre agevole e chiarificatrice.



ROBERTO SANSUINI

SILVANO SANSUINI

*Estetica
della Musica*

Una introduzione



Indice sommario

<i>Premessa</i>	1	
CAPITOLO 1. <i>Cos'è l'estetica?</i>		
1.1. Estetica e bellezza	7	
1.2. Estetica = sensazione	8	
1.3. Gli ambiti dell'estetica	9	
1.4. Il piacere estetico	11	
1.5. L'estetica come disciplina	12	
1.6. La musica tra i popoli e nel tempo	14	
CAPITOLO 2. <i>La musica nell'antichità</i>		
2.1. Le civiltà del passato	17	
2.2. La musica e il sentimento	18	
2.3. Tra etica ed estetica	19	
2.4. L'antica Grecia	20	
2.5. Pitagora, Platone, Aristotele	22	
2.6. La dottrina dell' <i>ethos</i>	25	
2.7. Ancella della poesia	27	
2.8. I generi musicali	28	
2.9. Ethos e pathos	30	
2.10. Dioniso	31	
CAPITOLO 3. <i>Roma antica e il cristianesimo</i>		33
3.1. Il canto religioso	33	
3.2. Il difficile posto della musica	35	
3.3. Musica: elevazione o diletto?	37	
3.4. Boezio e Cassiodoro: i tre generi musicali	39	
CAPITOLO 4. <i>Le radici del concetto di estetica</i>		42
4.1. La contrapposizione: musica per la mente, musica per i sensi	42	
4.2. I tropi e le sequenze	45	
4.3. La polifonia	48	
4.4. La musica <i>mensurata</i> ed il <i>colore</i> dei suoni	49	
4.5. Tra spirito religioso e spirito profano	53	
4.6. La Scuola fiamminga	56	

CAPITOLO 5. *Rinascimento*

5.1. Riforma e Controriforma	61
5.2. Giovanni Pierluigi da Palestrina	64
5.3. L'organo, <i>instrumentum diaboli</i>	65
5.4. La musica profana	66
5.5. Gli albori della musica tonale.	69
5.6. Un nuovo referente: <i>il pubblico</i>	70
5.7. Le belle arti	72

CAPITOLO 6. *Le metamorfosi del linguaggio*

6.1. "Recitar cantando"	77
6.2. Il compromesso tra ragione e sentimento.	81
6.3. Tra Antichi e Moderni	87
6.4. Le reciproche influenze tra il genere sacro e quello profano	88
6.5. Il trionfo del teatro all'italiana	90
6.6. L'opéra français	94
6.7. La Querelle des Anciens et des Modernes.	96
6.8. La rivoluzione scientifica	97
6.9. L'armonia, quale fondamento della melodia.	100
6.10. Il divismo o il bisogno di stupire	103
6.11. L'emersione dell'estetica	105
6.12. Il concetto di "natura"	108
6.13. Una ventata d'aria fresca: <i>La serva padrona</i>	109
6.14. La Querelle des Bouffons	110

CAPITOLO 7. *Le rivoluzioni estetiche del classicismo*

7.1. L'Enciclopedia	114
7.2. Diderot: verso una sociologia dell'estetica	116
7.3. L'arte come funzione sociale	118
7.4. Due opposti razionalismi	120
7.5. Il degrado del teatro ed i tentativi di riforma.	123
7.6. La musica tra la poesia e la filosofia	127
7.7. I mutamenti della cultura musicale	129

CAPITOLO 8. *Romanticismo e idealismo*

8.1. L'estetica dei contenuti	133
8.2. La più romantica delle arti.	134
8.3. Il pensiero dei musicisti.	140
8.4. Pianoforte e Violino, il virtuosismo che incanta e sbalordisce	145
8.5. La fusione di musica e poesia: <i>L'estetica del contenuto</i>	148
8.6. L'ultimo Romanticismo	151
8.7. L'apolloineo e il dionisiaco	157

CAPITOLO 9. *L'Estetica della forma*

9.1. Il metodo positivo e le reazioni all'estetica romantica	160
9.2. Positivismo romantico	162
9.3. Le reazioni al Positivismo	163
9.4. Il bello musicale	164

9.5.	La musica come <i>costruzione</i>	169
9.7.	Il bisogno di cercare strade nuove	171
9.8.	Il simbolo, tra forma e contenuto	175
CAPITOLO 10. <i>Il Novecento</i>		
10.1.	Il compromesso e il rifiuto: <i>Stravinskij e Schönberg</i>	178
10.2.	Alla ricerca di un'estetica.	185
10.3.	L'estetica crociana.	189
10.4.	I molteplici orientamenti nella prima metà del Novecento.	195
10.5.	La musica elettronica e la riorganizzazione dello spazio acustico	201
10.6.	Ai confini del concetto di musica	205
CAPITOLO 11. <i>La musica è un linguaggio?</i>		
11.1.	Problemi aperti.	207
11.2.	Musica e linguistica.	209
11.3.	Semiologia, semantica	212
11.4.	Linguaggio verbale e linguaggio musicale	213
11.5.	Aggregato formale come <i>significante</i> . Concetto musicale astratto come <i>significato</i>	217
11.6.	Denotazione e connotazione.	219
11.7.	L'aggancio nell'extramusicale	221
11.8.	Il circuito dell'oggettivazione	225
11.9.	Originalità e usurabilità	227
11.10.	La musica e le emozioni	230
11.11.	Interpretazione genetica: A) profonda; B) paralinguistica	234
11.12.	Cablaggio biologico e ricablaggio culturale	240
11.13.	Le strutture neurofunzionali e la musica	242
APPENDICE. <i>L'Estetica e le discipline musicologiche</i>		
1.	La nascita della musicologia	250
2.	Etnomusicologia	251
3.	Musicologia storica	252
4.	Musicologia sistematica	253
5.	Sociologia della musica	253
6.	Pedagogia della musica	255
7.	Psicologia della musica	260
8.1.	La musica e le neuroscienze	263
8.2.	Cervello destro, cervello sinistro	263
8.3.	L'ascolto di un brano musicale.	265
9.	La ricerca semiologica	268
10.1.	Analisi musicale	270
10.2.	La valutazione estetica	272
10.3.	I metodi di analisi	273
<i>Bibliografia generale</i>		278
<i>Indice dei nomi</i>		288

Premessa

Molti tra noi amano le “cose belle”.

Se qualcuno ci chiede *perché* quel certo oggetto ci piace, a meno che esso non abbia una funzione molto pratica, spesso non lo sappiamo dire. Domanda che riteniamo finanche superflua e che, a volte, ci procura perfino un sottile senso di fastidio. Riteniamo che la risposta aggiungerebbe ben poco alle nostre sensazioni, al nostro piacere.

C'è tuttavia chi non si accontenta di un livello di consapevolezza così superficiale e vorrebbe capirne qualcosa di più. Kant, il grande filosofo del XVIII secolo, affermava che il godimento estetico risiede nella possibilità di *comprendere* l'oggetto delle nostre sensazioni e, pertanto, quell'esperienza è da ricollegare, in modo spesso inconsapevole, ad una vasta serie di conoscenze e pensieri che la rendono, in definitiva, tutt'altro che passiva.

Anche se con questa denominazione *l'Estetica della musica* è un settore di ricerca piuttosto recente (circa due secoli e mezzo), è lecito presumere che la riflessione degli uomini intorno alla musica abbia avuto inizio con la musica stessa. Parlare di musica ha voluto dire, per millenni, parlare di filosofia, di matematica, di astronomia, di scienza, di religione.

La musica, del resto, è sempre stata elemento di forte contraddizione lungo tutta la storia dell'umanità, per la diversità di ruoli che è stata chiamata ad assolvere, per le posizioni che ha occupato nelle differenti culture e nelle varie epoche, per i significati che ha assunto.

Per gli antichi Greci poteva essere attività di scarsa importanza, non degna di un uomo libero, ma poteva essere anche la più alta espressione del pensiero filosofico. Ai nostri tempi è ritenuta teoricamente di grande valore educativo, ma è di fatto del tutto assente nei curricoli scolastici, nonostante sia al centro di un vasto ventaglio di indirizzi di studio: letteratura, filosofia, arte, psicologia, sociologia, semantica, neuroscienze, ecc..

Del resto, non esiste nella nostra civiltà forma di comunicazione più diffusa, ubiquitaria, pervasiva della musica. La musica è dappertutto: negli spettacoli e nel divertimento, ma anche nelle cerimonie e nella preghiera; nel sottofondo di un supermercato, nella canzone, nel rock, ma anche, come forma d'arte, nei grandi teatri.

Ma, in definitiva, che cosa è davvero per noi la musica? È un gioco complesso di suoni che esprimono semplicemente una capacità combinatoria volta a generare « piacevoli sensazioni » (Kant), oppure è un linguaggio che può essere carico di significati, più o meno facili da decifrare? E in questo caso dove vanno ricercati quei significati? Di che cosa ci parla la musica? Solo di se stessa e delle sue geometriche forme, oppure ha dei sensi riferibili alla nostra vita, al nostro mondo, alle nostre emozioni? La relazione tra la musica e i sentimenti dell'uomo è stata indagata da sempre, da molteplici e differenti prospettive ed ha generato risposte discordanti: la musica *suscita* i sentimenti, o semplicemente li *describe*, oppure è soltanto l'uomo che li evoca per le associazioni che avvengono nella sua immaginazione? O altro ancora?

Dire *musica* può dunque significare tante cose diverse, una parola che attraverso i secoli ha racchiuso ambiguità, misteri, molti dei quali permangono inaccessibili fino ai nostri giorni, che si è mescolata con la magia e con la superstizione, ma che ha toccato anche le vette più alte del pensiero e della fantasia, con una attitudine emotiva che non ha eguali in nessuna altra attività creativa.

Perché diciamo che un *canto gregoriano* è bello, anche se sappiamo bene che non è stato pensato per essere bello? Una pagina di musica è sempre la sintesi di un pensiero complesso, capace di far rivivere in noi un'epoca o un personaggio vissuto tanti secoli fa, con i suoi caratteri, con il mistero del suo genio, fino a suscitare il nostro stupore o la nostra commozione. Ma che cosa quel lontano autore ha inteso metter dentro la sua musica, anche quando essa non era fatta per essere ascoltata, ma svolgeva funzioni affatto differenti? La nostra commozione era anche la sua? Oppure quella musica per noi è tutt'altra cosa, perché la rileggiamo, attraverso la nostra cultura, con determinati « criteri estetici » che in quel lontano tempo non esistevano?

Gli interrogativi potrebbero continuare all'infinito. Parlare della musica, tuttavia, vuol dire solo girarci attorno, non può voler dire *spiegare la musica*, perché essa non si lascia disvelare dai ragionamenti. Il suo linguaggio, se davvero ne ha uno, non è certo quello delle parole, della razionalità. Molti hanno tentato di capire dove trovano riferimento i suoi codici: nel sentimento, nell'intuizione, nella razionalità, nel modo di essere di un'epoca.

Musica è una parola che tuttavia utilizziamo con indifferenza, senza preoccuparci dei sensi di cui è portatrice.

In questo saggio tentiamo di aprire qualche spiraglio per guardarvi dentro, limitatamente all'ambito della nostra civiltà occidentale, per poi provare ad esplorarla nei suoi significati meno immediati e, per fare questo, abbiamo cercato di capire cos'è stata la musica nelle antiche stagioni degli uomini,

mente si adattano a tutti i differenti settori con cui la nozione di estetica si trova ad essere implicata.

Essendo legata al suo significato originario di *sensazione*, *percezione*, sono evidenti i suoi legami con la *psicologia*, che studia come quelle sensazioni entrano in rapporto con l'intelligenza e con la sensibilità della persona, con la *filosofia*, con il mondo dell'*arte* e con molteplici altri settori della nostra vita e della cultura.

Il concetto base intorno al quale è possibile organizzare questo complesso di studi, di indagini e di indirizzi, resta tuttavia quello di *bellezza*, intesa come valore in sé, che non ha bisogno d'essere utile a qualcosa d'altro, se non alla soddisfazione dell'uomo che la contempla, ma che ne è anche l'artefice.

Come è possibile fondare una scienza sopra un concetto così aleatorio, soggetto alle mode, ai gusti, ai capricci personali, come quello relativo alla *bellezza*? Vale a dire, può esistere un fondamento universale per la determinazione di un criterio di *bello*, pur nella salvaguardia della soggettività di un piacere estetico?

Si è detto che il termine *estetica* viene riportato in auge nel XVIII secolo nell'ambito degli studi filosofici. Quindi come termine colto. Pertanto anche i suoi riferimenti concettuali sono stati sempre legati ad una cultura alta, quella inquadrata nella nostra tradizione.

Le esperienze estetiche degne di questo nome, secondo quelle concezioni, non hanno mai fatto riferimento ad eventi legati alle vicende quotidiane. Andare ad attingere l'acqua ad un pozzo, tagliare l'erba o fare una corsa non sono mai state ritenute esperienze estetiche.

Quando si sente usare questo termine è facile che ci si riferisca al mondo dell'arte, alla poesia, alla musica. Un nesso giunto fino ai nostri giorni, tanto che, anche in campo musicale, quando si parla di estetica quasi sempre ci si riferisce alla tradizione colta, alla musica classica. È facile, tuttavia, obiettare che questo significato può apparire molto limitativo.

Le profonde modificazioni avvenute e che tuttora avvengono in ogni ambito culturale, le contaminazioni che quotidianamente si producono fra civiltà, tradizioni, generi, ci autorizzano ancora a considerare estetico soltanto ciò che si riferisce all'idea di bellezza della nostra tradizione classica o almeno della nostra cultura?

Oggi, intorno a questi temi, si sta sviluppando un dibattito tra quanti vorrebbero conservare il concetto di estetica nell'ambito della tradizione e quanti ritengono, invece, pienamente legittimo parlare di estetica anche quando ci si riferisca ad un "raga" indiano o ad una danza del folklore africano o anche agli ideali di bellezza proposti dalle televisioni del nostro tempo.

C'erano, del resto, molte ragioni che giustificavano il permanere di una tale contrapposizione. Per i filosofi, i teorici della musica, per gli uomini di chiesa, la vera musica era soltanto la prima, quella di cui Dio stesso era Autore e che aveva posto a fondamento delle leggi dell'universo. L'altra poteva essere soltanto un riflesso di questa, una sua lontanissima imitazione che l'uomo era in grado di realizzare mediante una attività di carattere pratico, manuale.

Alla base di questa contrapposizione c'era ancora l'antico disprezzo per il lavoro manuale, per l'arte, la *techné*, una attività adatta ai servi, alle persone volgari, non certo ai filosofi, ai dotti, agli uomini di scienza⁽²⁾.

Il *cantore*, anche se era elemento indispensabile nelle cerimonie sacre, quindi da preparare e istruire con cura e rigore da parte dei *musicisti teorici*, era spesso perfino oggetto di disprezzo. Egli, infatti, si limitava ad eseguire le melodie che altri avevano trascritto, senza comprendere i complessi rapporti numerici su cui quei suoni si basavano e, tanto più, ignorando le leggi fondanti, quelle delle armonie celesti, delle quali le melodie umane erano solo una pallida imitazione.

Il cantore, e anche il suonatore di strumento, erano ciò che oggi chiameremmo gli artigiani della musica, ed erano ritenuti privi della consapevolezza di quanto eseguivano⁽³⁾.

Questo disprezzo rappresentava una costante tra coloro che disquisivano di musica; tuttavia l'ampio mondo degli ecclesiastici e di coloro che erano di supporto all'attività delle chiese, pur riconoscendo il valore di quelle attestazioni, non potevano comprometersi troppo con affermazioni di denigrazione verso coloro di cui avevano costante necessità per la conduzione delle pratiche liturgiche.

In seno alla Chiesa non si poteva disconoscere la superiorità di una antifona o di un salmo cantato, rispetto alla semplice declamazione dei testi. I salmi venivano fatti imparare a memoria agli allievi e per tutto il medioevo furono uno strumento assai utilizzato per l'apprendimento del latino e della scrittura⁽⁴⁾. La melodia non solo conferiva un abito di gradevolezza, ma si riteneva contribuisse non poco a creare una disposizione dell'animo alla preghiera.

(2) E. FUBINI, *op. cit.*

(3) È rimasta celebre l'espressione con la quale Guido d'Arezzo definiva coloro che fanno musica senza comprenderne l'essenza: "*Musicorum et cantorum magna est distantia, isti dicunt, illi sciunt quae componit musica. Nam qui facit, quod non sapit, diffinitur bestia*" (La distanza tra musicisti e cantori è immensa, questi pronunciano parole, quelli sanno ciò di cui la musica è fatta. Infatti colui che fa una cosa senza capirla può essere definito bestia), riportato in E. FUBINI, *op. cit.*

(4) I. BALDELLI, *La letteratura dell'Italia mediana dalle origini al XIII secolo*, in A. ASOR ROSA (a cura di), *Letteratura italiana*, vol. I, Einaudi, 2007.

In un'epoca dominata dal razionalismo cartesiano, alla musica si ponevano problemi assai particolari ⁽³¹⁾.

La musica non può essere indagata dalla ragione, non è controllabile dall'intelligenza, agisce soltanto sulle emozioni, su ciò che l'uomo ha di irrazionale. E questo non poteva essere conveniente in un'epoca di dominante razionalismo.

Ciò che sfuggiva al controllo della ragione non poteva essere ritenuto elemento positivo. La musica non è territorio della ragione, non ha idee “*chiare e distinte*”, ha correlazioni con il sentimento. L'arte dei suoni è priva di qualunque contenuto concettuale, trama con le sfere più deteriori dell'animo umano, quelle di una emotività che sfugge ad ogni controllo ⁽³²⁾.

⁽³¹⁾ *Razionalismo* Le persone colte, anche per quanto concerneva il giudizio sulle tendenze musicali del tempo, subivano gli effetti delle grandi correnti filosofiche allora imperanti.

Una grande corrente è il *Razionalismo*, che si fonda su principi assoluti e adotta metodologie prevalentemente deduttive. Principali esponenti di questa corrente furono Cartesio, Malebranche, Spinoza, Leibniz, Baumgarten. È questa un'epoca di grandi incertezze politiche, socio-culturali, religiose. Per tentare di ricostruire un percorso verso la verità Cartesio parte dal suo dubbio: *dubito, penso, dunque esisto (cogito ergo sum)*. *Questa è la mia sola certezza ed essa deriva dalla mia ragione.*

Ciò che non può essere controllato dalla ragione – il nostro unico strumento di conoscenza – non merita la considerazione dell'uomo, perché potrebbe indurlo in errore. Anche le nostre sensazioni, quando non possano essere sottoposte al vaglio della ragione, possono indurci in errore.

Egli divide la realtà in due grandi versanti:

- la *res cogitans*, la parte razionale dell'uomo, che adotta come strumenti di conoscenza la logica, il ragionamento, la matematica e quindi può mirare ad avere idee chiare e distinte.
- la *res extensa*, la materia, di cui anche il nostro corpo è fatto e che è sempre vittima della fallacia delle sensazioni, delle impressioni incerte, delle emozioni.

Questa suddivisione della realtà in due versanti, già presente nella filosofia platonica e fatta propria successivamente dal Cristianesimo, continuerà ad avere conseguenze vastissime in tutti i campi della cultura occidentale (distinzione tra spirito e materia, tra anima e corpo, tra mente e cervello, ecc.).

Empirismo L'altra grande corrente è l'Empirismo, che si fonda sull'esperienza, sulle percezioni sensibili, con metodologie più induttive, meno incline ad accogliere ciò che si ritiene assoluto e stabilito una volta per sempre. Principali esponenti di questa corrente furono Bacon, Hobbes, Locke, Berkeley, Hume.

I sensi sono gli unici nostri strumenti di conoscenza. Nessuna conoscenza può esservi nella nostra mente che non vi sia pervenuta attraverso i sensi. L'Empirismo non si oppone alla ragione, ma nega che la ragione possa raggiungere verità assolute e non modificabili attraverso l'esperienza.

⁽³²⁾ C. ADAM-P. TANNERY (a cura di), *Breviario di musica*, Firenze, 1990 (contenente il *Compendium musicae* di Cartesio e pubblicato nel 1909 a Parigi come «Descartes, *Oeuvres*»).

– Renato CARTESIO, *Breviario di musica*, Introd., traduz. e note a cura di Luisa Zanoncelli, Passigli, Firenze, 1990.

Riflettiamo – semplificando al massimo – sul *linguaggio verbale*: esso ha alla base dei *fonemi* (lettere) che si combinano in unità minime, i *morfemi* (lettere e sillabe che cominciano ad avere un senso) che formano le parole, già significanti e queste si combinano in *sintagmi* (le frasi), secondo determinate regole grammaticali. Mediante *parole e frasi* la mente umana elabora rappresentazioni cariche di significato.

Nel linguaggio verbale la parola, la frase, ecc. acquistano un senso dall'accostamento di piccoli elementi che restano stabili e che progressivamente si aggregano in modo diverso, formando innumerevoli combinazioni.

Questa capacità combinatoria – detta *doppia articolazione* – facilita la comprensione delle frasi e consente all'uomo una grande economia di memoria. La parola *acqua*, ad esempio, contiene un morfema iniziale che, pur restando stabile, consente di costruire, con delle regole combinatorie, numerose parole che da esso acquistano un senso: *acqua, acquatico, acquedotto, acquitrino*, ecc..

Inoltre, ogni singola parola conserva un determinato significato anche quando viene utilizzata in contesti diversi⁽¹⁶⁾.

Quello che si è soliti definire *linguaggio musicale* non possiede la doppia articolazione, tipica del linguaggio verbale, di fonemi e morfemi capaci di legarsi fra loro e di costruire progressivamente i significati: procede per rapide sintesi di differenti elementi, per significazioni analogiche, per procedimenti associativi. Pertanto non è possibile costruire un vocabolario ove un insieme di suoni possa legarsi ad un significato⁽¹⁷⁾.

Anche la musica possiede un sistema sintattico, sebbene non rigido e prescrittivo come quello verbale, ed esistono sicuramente anche per essa delle convenzioni culturali, storiche, ecc. ove alcune modalità espressive, essendo condivise, possono orientare verso meccanismi costruttivi codificati (una tonalità, un procedimento armonico, una espressione melodica, ecc.), ma si tratta sempre di livelli di assai superficiale elaborazione⁽¹⁸⁾.

⁽¹⁶⁾ W.J. ONG (1977), *Interfacce della parola*, Il Mulino, Bologna, 1989.

⁽¹⁷⁾ M. BARONI, *Suoni e significati. Musica e attività espressive nella scuola*, Edt, Torino, 1997.

J.J. NATTIEZ, *Musica e significato*, in *Encicl. Einaudi della musica*, vol. 2, pagg. 206-238. Vari studiosi, anche nel Novecento, hanno più volte tentato di costruire una specie di vocabolario delle analogie tra i suoni e le emozioni: A. Pirro (*L'estetica di J.S. Bach*, 1907), A. Schweitzer (*Bach, il musicista poeta*, 1905), J. Chailley (Studi su Bach, Mozart, Wagner, ecc. 1960-70), fino a D. Cooke (*Il linguaggio della musica*, 1959), quest'ultimo con esiti del tutto superficiali, senza mai giungere in alcun modo ad imbrigliare entro presunti schemi l'espressione musicale.

⁽¹⁸⁾ N. RUWET (1972), *Linguaggio, musica poesia*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 1983.

Appendice

L'ESTETICA E LE DISCIPLINE MUSICOLOGICHE

1. La nascita della musicologia. – 2. Etnomusicologia. – 3. Musicologia storica. – 4. Musicologia sistematica. – 5. Sociologia della musica. – 6. Pedagogia della musica. – 7. Psicologia della musica. – 8. La musica e le neuroscienze. – 9. La ricerca semiologica. – 10. Analisi musicale.

1. La nascita della musicologia

La nascita della *musicologia*, a parere di alcuni studiosi, avrebbe disperso, in un'ampia gamma di discipline, quella riflessione intorno alle questioni specificamente musicali, quali ci erano state tramandate nei secoli. Di questa frantumazione avrebbe sofferto soprattutto il *giudizio estetico*, fino quasi a soccombere per l'aggressione da parte di una vasta schiera di indirizzi di studio capaci di opporgli una pretesa obiettività scientifica⁽¹⁾.

Ma, al di là di queste affermazioni, che si spiegano all'interno di determinate concezioni musicologiche, la ricerca estetica è tutt'ora ben presente e molte specifiche riflessioni sulla musica, provenienti da campi assai diversi, anziché deprimerla, hanno rappresentato per l'estetica un continuo stimolo.

Sebbene la *musicologia* sia un campo di studi piuttosto recente, alcuni precedenti di un clima culturale che mirava alla sistematicità si possono già individuare nei due settecenteschi Dizionari della Musica, il *Musikalisches Lexicon* di Johann Gottfried Walther (1732) e lo stesso *Dictionnaire de la musique* di Jean-Jacques Rousseau (1778).

Bisognerà tuttavia attendere ancora un secolo perché compaia uno scritto che introduca una prima definizione del campo d'azione della *musicologia* (*Musikwissenschaft*), definendone i settori d'intervento e gli orientamenti metodologici: la pubblicazione apparve a Lipsia nel 1885, gli autori furono Guido Adler e Friedrich Chrysander e il titolo, tradotto in italiano, era *Estensione, metodo e finalità della Musicologia*.

Per quanto le discipline tributarie o collaterali alla *musicologia* siano notevolmente aumentate durante il XX secolo, l'impostazione utilizzata dai due studiosi e la distinzione di base tra *musicologia storica* e *musicologia sistematica* hanno rappresentato un punto di riferimento a lungo utilizzato per lo studio della materia.

L'esigenza di ridefinire entro quadri sufficientemente organici il complesso dei saperi musicali era stato già avvertito dapprima in Germania (H. Riemann) e successivamente anche in Francia (Ch.-E.-H. de Coussemaker, P. Aubry, F.-J. Fétis), da parte di studiosi di discipline diverse che avevano tentato di applicare al vastissimo materiale proveniente dai secoli passati, quel rigore metodologico e classificatorio che il nuovo clima positivista esige.

⁽¹⁾ "L'estetica, nel senso pieno del termine, ha cessato di esistere intorno al 1900, quando si è smembrata in storia (o filosofia della storia), tecnologia e psicologia (o sociologia) dell'arte (le estetiche fenomenologiche sorte negli anni venti rappresentano dei tentativi di restaurazione), ..." C. DAHLHAUS (1986), *L'estetica della musica*, Astrolabio, Roma, 2009, p. 10.

L'approccio più immediato, ascoltando un brano di musica, è sicuramente di tipo gestaltico. Il soggetto percepisce la globalità del messaggio sonoro, ricevendone un'impressione d'insieme che è precedente a qualunque analisi dei particolari (emisfero destro).

A seconda del grado di evoluzione della sua intelligenza musicale⁽³⁰⁾, egli, si vedrà ben presto costretto ad analizzare e valutare una vasta serie di elementi che gli si presentano contemporaneamente. Cercherà anzitutto di capire che cosa c'è dentro quell'insieme di suoni (se sono più d'uno) o, comunque, di che cosa è fatto quel particolare *sound* che egli percepisce.

Dovrà intanto fare il tentativo di operare la scissione dei principali e più evidenti timbri che costituiscono quell'impasto sonoro e di compierne, anche inconsapevolmente, un'analisi, non solo per riconoscerne le fonti, vale a dire gli strumenti, le voci, qualora si tratti di persona musicalmente attrezzata, ma fondamentalmente per rendersi conto di quali sono i caratteri specifici di quella musica. Contemporaneamente dovrà valutare come quei suoni sono organizzati e come si rapportano fra loro. Percepirà, inoltre, innumerevoli altri costituenti, a seconda della sua preparazione, cultura, sensibilità.

Non potrà soffermarsi a lungo a riflettere su questi interrogativi, come potrebbe fare analizzando un quadro visivo dove i vari elementi restano costantemente disponibili per successive osservazioni e ripensamenti. Il quadro musicale è rappresentato nel tempo e ogni immagine acustica è un anello di una lunga catena di informazioni legate tra loro. Se un'immagine viene trascurata è perduta per sempre e con essa l'ascoltatore perde anche quello specifico carattere che quell'immagine avrebbe apportato all'insieme.

Occorrono capacità cognitive di tipo analitico (emisfero sinistro), quelle stesse che sono utilizzate per seguire una conversazione verbale, quando ci si trovi di fronte ad un discorso musicale complesso, costruito mediante voci plurime che conversano, che seguono ciascuna un particolare sviluppo, che scompaiono, si ripresentano trasformate, da cogliere anche nei rapporti d'insieme della costruzione sonora, elaborata secondo un disegno che è da riconoscere in relazioni matematiche, logiche, architettoniche.

L'approccio analitico, pertanto, tipico dell'emisfero sinistro, intesse le sue rappresentazioni nell'ambito di un continuo gioco di rimandi con le modalità operative dell'emisfero destro, quello più idoneo, fra l'altro, al riconoscimento delle forme e all'elaborazione di immagini spaziali.

La musica si sviluppa in una dimensione spazio-temporale nella quale sono regolate sia le 'distanze in successione' fra molteplici componenti che si rapportano nel tempo, sia le 'distanze in altezza', che si rapportano nel contemporaneo gioco delle melodie, degli accordi, dei timbri, ecc..

A questo scambio d'interazioni fra i due emisferi vanno poi correlate anche le implicazioni emotive, l'esercizio della fantasia e quelle caratteristiche più direttamente legate all'intuito irrazionale e alla vita istintiva.

⁽³⁰⁾ Occorre tener presente, tuttavia, che quasi tutte le capacità cui si è fatto riferimento si sono sviluppate nell'uomo per finalità pratiche, connesse alla vita di tutti i giorni, dai primordi dell'umanità, non certo in funzione della musica.

Perfino quella che definiamo *musicalità* non è sicuramente un singolo carattere, ma un insieme di elementi dell'intelligenza, strettamente connessi ad innumerevoli altri fattori d'altro ordine, che ben poco hanno a che fare con la musica. Per fare un solo esempio, tutti noi sappiamo distinguere e riconoscere le voci di centinaia di persone, cominciando da quelle dei familiari, anche a distanza di molti anni, perché, senza accorgercene, ne sappiamo apprezzare il tono, l'altezza, l'intensità, il ritmo, l'espressione, ecc.. Il riconoscimento di uno strumento musicale – per chi ovviamente ne abbia esperienza – avviene utilizzando in gran parte questa capacità, maturata per ben altri scopi, rispetto alla musica.

Può non essere nemmeno musicale nel senso comune del termine. Può voler soddisfare altre esigenze.

Cenno bibliografico

- BARONI M.-DALMONTE R.-JACOBONI C., *Le regole della musica. Indagine sui meccanismi della comunicazione*. Edt, Torino, 1999.
- BROWER C., *A cognitive theory of musical meaning*, in *Journal of Music Theory* XLIV, 2000, n. 2.
- DOGANA F., *Suono e senso, Fondamenti teorici ed empirici del simbolismo fonetico*, Franco Angeli, Milano, 1983.
- ECO U., *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano, 1975.
- EGGEBRECHT H.H. (1961), *Musica come linguaggio in Il senso della musica: Saggi di estetica e analisi musicali*, Bologna, Il Mulino, 1987.
- MARCONI L.-STEFANI G. (a cura di), *Il senso in musica. Antologia di semiotica musicale*, Clueb, Bologna, 1987.
- MARCONI L., STEFANI G., TARASTI E., *La significazione musicale, tra retorica e pragmatica* Clueb, Bologna, 1998.
- MOLINO J., *Pour une théorie sémiologique du style*, in *Qu'est ce-que le style? Actes du colloque international (octobre 1991)*, a cura di G. Molinié e P. Cahné, Presses Université de France, Paris, 1994, pp. 213-62.
- NATTIEZ J.-J. (1975), *Il discorso musicale*, Einaudi, Torino, 1977.
- NATTIEZ J.-J. *Musicologia generale e semiologia* (a cura di R. Delmonte), E.D.T., Torino, 1989.
- STEFANI G., *La competenza musicale*, Clueb, Bologna, 1982.
- STEFANI G., *Perché la musica*, La Scuola, Brescia, 1979.
- STEFANI G., *Semiotica della musica*, Sellerio, Palermo, 1976.

10.1. Analisi musicale

La riflessione sopra un brano musicale, su come è costruito, da quali elementi è composto, se assolve o meno alle sue finalità, non è certo un'attività esclusiva dei nostri tempi. Probabilmente in ogni epoca ci si è soffermati a riflettere sui caratteri di una musica, considerati soprattutto in relazione alle richieste che a quella musica si facevano e alle funzioni che era chiamata ad assolvere.

Varie discipline sono state utilizzate, a seconda delle differenti visioni culturali, dalla fisica acustica alla speculazione filosofica, dalla teoria musicale alla teologia e così via per tentare di capire i caratteri di una musica.

Si è più volte detto che un'opera musicale è una struttura complessa, realizzata con un lavoro creativo di progressiva costruzione, con l'uso di precisati strumenti tecnici, nel rispetto o anche nella violazione di determinate leggi, in riferimento ad un progetto, continuamente suscettibile d'essere aggiornato, modificato, contraddetto.

Spesso non ci bastano le spontanee emozioni, né gli strumenti di immediata intelligenza che l'ascolto di un brano può suscitare: per cercare di capire davvero ciò che stiamo ascoltando occorre capire come quel brano è fatto, cosa c'è dentro, scoprirne il meccanismo.

Per esaminarlo nei particolari costruttivi occorre compierne un'*analisi* ⁽⁴²⁾.

⁽⁴²⁾ *Analizzare* vuol dire scomporre qualcosa costituito da parti complesse, in elementi più semplici, al fine di effettuare un esame approfondito. Posso scomporre un composto chimico negli elementi che lo costituiscono, un periodo storico in durate temporali più piccole (*fasi, decenni, anni*, ecc.), un costruito verbale in *periodi, parole, verbi, aggettivi, sillabe, sintagmi, morfemi, fonemi*... e così via. In senso procedurale il termine *analisi* si oppone a *sintesi*, che indica il processo inverso. Compiere l'analisi di un brano musicale vuol dire – per semplificare un concetto assai più complesso – scomporre quel brano, individuare le varie categorie di elementi più semplici e chiarire qual è la loro funzione nell'insieme.