

Linee di una fenomenologia della musica

Rosalba Quindici

Il tema che ci apprestiamo a presentare è un progetto di ricerca configurabile nei termini di un'indagine tendente a mettere in evidenza gli aspetti della fenomenologia husserliana che possono dimostrarsi fecondi ai fini di una riflessione filosofica sulla musica. L' assunto di base che guida la nostra proposta è l' idea del linguaggio musicale come una dimensione concettuale i cui elementi base nonché le relazioni tra essi possono trovare il primo dei loro possibili sensi sul piano dell' esperienza recettiva. E' su questo terreno, infatti, che, attraverso un lavoro di esemplificazione intuitiva, incontriamo quelle nozioni di oggetto, di intero e di parte, e ancora di modalità e relazione su cui può avvenire la strutturazione del linguaggio musicale. Tale strutturazione, a nostro avviso, può e deve essere indagata nella dimensione dell' esperienza percettiva in quanto essa, lungi dal configurarsi come mera dimensione formale di elementi e relazioni, esprime le peculiarità di un linguaggio che "lavora" con i contenuti del campo sensoriale acustico. La tesi che intendiamo sostenere, allora, viene chiarificandosi intorno all' idea del linguaggio musicale come una dimensione di senso che nasce dall'operare di un soggetto, il compositore, che orienta le proprie scelte compositive nell' incontro con un materiale che presenta autonome tensioni interne.

Uno dei motivi importanti che si possono trarre dalla fenomenologia è, da un punto di vista generale, la messa da parte delle suggestioni di un discorso che tenti di spiegare il fenomeno della musica ricorrendo esclusivamente ad un ordine di riflessioni di natura socio-culturale. Inoltre un simile approccio ci libera dal semplicismo di una visione che tenti di trovarne il senso in fatti di natura psicologica. Di contro, la scelta di procedere a stretto contatto con la fenomenologia husserliana rivela tutta la sua essenzialità per la centralità che in essa assume l' idea dei campi sensoriali considerati come dotati di una propria organizzazione di senso. La ricerca può quindi svilupparsi anche al di là delle indicazioni specifiche che si possono trovare in Husserl, che in ogni caso non toccano mai il campo musicale vero e proprio, riportando temi di ordine metodico generale a problemi che interessano direttamente la teoria musicale in un'accezione ampia e filosoficamente rilevante del termine. La questione dunque non viene da noi affrontata solo come una questione puramente esegetica ma, nella misura delle nostre possibilità, come una elaborazione autonoma, sottolineando che la fenomenologia non è solo una

“filosofia che si studia”, bensì che una filosofia che “si fa”. In questa direzione siamo naturalmente anche stimolati dalla nostra personale esperienza e pratica musicale, e dai problemi teorici che in essa si propongono di continuo.

Ora, per quanto non sia facile esporre in breve le linee del progetto in modo da rendere chiaramente comprensibili temi ed obiettivi, tenteremo di offrire alcune indicazioni partendo da una sorta di divisione ideale del lavoro in due parti.

La prima di esse è stata incentrata sull’ analisi di quello che abbiamo scelto di chiamare *campo acustico fenomenologico* attraverso un lavoro di esemplificazione intuitiva teso a mettere a punto gli strati di senso più salienti con cui si presenta il suono percepito.

Il discorso ci ha spinto ad affrontare innanzitutto il problema legato al sistema cinestetico nel suo rapporto con l’ intuizione del suono. Nel farlo siamo partiti da una situazione esemplificativa che qui vorremmo riproporre per cercare di chiarire, per quanto è possibile, i termini della questione.

Poniamo, dunque, di essere in una stanza e di percepire un suono proveniente da una stanza attigua a quella in cui siamo. Sospendiamo, per ora, il discorso sulla provenienza del suono dalla cosa, e l’ intera questione dell’ affezione, e limitiamoci ad apprendere il suono come un evento spaziale-reale. Limitiamoci a percepire tale suono e chiediamoci come ciò avvenga. Il discorso, apparentemente semplice, apre sul problema della natura processuale della percezione. Le percezioni, apprendiamo da Husserl, «non sono eventi istantanei, hanno piuttosto la natura di un decorso che si dipana nel tempo e che, considerando la sua forma normale, si dà come un’ unità concordante in cui ogni fase si sussegue alle altre, continuandole e confermandole». L’ unità concordante, inoltre, si pone già sul terreno della passività, come realizzazione di una possibilità che appartiene al sistema delle cinestesi del soggetto. I temi della processualità e delle sintesi passive si presentano come temi fondamentali sia in sede di una fenomenologia del campo acustico sia per una filosofia fenomenologica della musica in senso proprio. Importantissimi sono anche da questo punti di vista i temi della protenzione e delle attese soddisfatte o deluse.

È forse utile in proposito, per illustrare analogie e differenze, considerare il caso della percezione di un oggetto visivo, un tavolo, ad esempio: poniamo che io mi sia avvicinata ad esso muovendomi da sinistra a destra. Le scene percettive che ne derivano hanno imboccato il cammino che mi attendevo. Se, tuttavia, mi fossi mossa diversamente, avrei realizzato diversi decorsi percettivi sperando, per tale via,

differenti serie fenomeniche, tutte, però egualmente attese perché in accordo con una regola implicita nel contenuto della percezione. Ora, la domanda che ci poniamo è: “cosa succede nell’ intuizione del suono eseguendo movimenti come quello dell’ avvicinamento e dall’ allontanamento?” E’ possibile, inoltre, parlare anche qui di serie fenomeniche che ci offrono comunque un’ unità concordante, quella del suono, appunto? Per far luce sulle condizioni che rendono possibile tale trama di unità che attraversa i processi percettivi, abbiamo scelto di seguire Husserl rinunciando al livello originario della percezione normale per analizzare il fenomeno della modalizzazione che si verifica quando la percezione si imbatte in un ostacolo che non rende possibile la sintesi unitaria e concordante delle fasi percettive. Solo per questa via, sottolinea Husserl, «diviene possibile distinguere e mettere in luce le condizioni che permettono l’ unità del processo».

Ora, il primo degli elementi rilevabili attraverso questo procedimento è l’ affermazione della struttura della temporalità soggettiva grazie alla quale ogni nuova fase percettiva viene inserita all’interno di una concatenazione ordinata, in cui di continuo ogni istante presente si apre protenzionalmente verso il futuro e trattiene ritenzionalmente ciò che è appena stato. «Quel che la costituzione del tempo produce è, però, solo la forma d’ ordine universale della successione e della coesistenza di tutte le datiti immanenti. Ma la forma non è senza contenuto». Ciò significa, da una parte, che la costituzione percettiva è un processo temporale, dall’altra, che in siffatto processo le sintesi operate sono sintesi di natura contenutistica. Si capisce, allora, che lo stupirsi di ciò che d’ un tratto vediamo o sentiamo, accade solo perché le nostre attese sono contenutisticamente determinate e predelineano per il decorso percettivo una tendenza di sviluppo. Sforiamo qui il centro tematico delle *Lezioni sulla sintesi passiva* e di *Esperienza e giudizio* da cui abbiamo estrapolato quei nuclei tematici fondamentali per una filosofia dell’ associazione con cui è possibile descrivere le forme di organizzazione all’ interno dei diversi campi sensoriali. In linea generale l’idea della sintesi passiva rappresenta in realtà una ripresa della tematica di origine empiristica dell’associazione, ma riconvertita all’interno di un orizzonte “trascendentalistico” in un nuovo senso, che trova condizioni di possibilità oltre che nel lato soggettivo, anche in quello oggettivo della relazione intenzionale, e quindi nel lato dei contenuti.

Riprendendo la situazione esemplificativa da cui siamo partiti, la percezione del suono, possiamo affermare che ciò che qui presupponiamo è che sia già stato costituito un oggetto immanente che emerge per sé: il suono. Come sostiene Husserl, infatti, «è

possibile vedere ed afferrare direttamente, infatti, solo dove abbiamo qualcosa che emerge per sé». Ma perché un oggetto, nel nostro caso il suono, possa emergere bisogna che contrasti contro qualcosa, che, nel caso qui in questione riteniamo sia il continuo silente dello spazio circostante o un altro oggetto sonoro che si differenzia da esso per l'intensità o l'altezza, ad esempio. Tocchiamo, qui, due tra le questioni fenomenologiche più importanti concernenti il campo acustico: la dialettica suono - silenzio e il carattere polifonico dello spazio acustico. Due questioni, queste, che, ci hanno permesso, tra le altre cose di evidenziare ulteriori aspetti caratterizzanti il campo acustico, quello della temporalità del suono come durata e quello del rapporto tra i suoni.

Il suono, dunque, irrompe nel silenzio e muore nel silenzio e tra il suo inizio e la sua fine si pone come processo. Tale carattere processuale vale sia nel caso del singolo suono, sia nel caso della successione di suoni, due importanti rilievi questi, per i quali centrali si sono rivelate le pagine husserliane sulla fusione da vicino e sulla fusione da lontano.

Il primo dei due fenomeni – rileva Husserl – «è basato sulla continuità interna che un dato emerso ha in se stesso». «Il durare di un contenuto, di un colore nel campo visivo o di un suono nel campo sonoro, che si tratti di dati che si offrono immutati o nella loro mutevolezza, non è una carattere la cui natura qualitativa sia inanalizzabile». Come l'analisi fenomenologica mostra immediatamente, «in esso è implicita la proprietà del continuare ad estendersi di fase in fase». La fusione da lontano, invece, è quel fenomeno grazie a cui «ogni dato emerso sta con gli altri dati esternamente nelle relazioni viventi della successione». Ora, nel caso del suono, «la fusione nella sua unitarietà può divenire possibile nel flusso del divenire temporale continuo solo se i dati si fondono oggettivamente senza differenze, se si fondono continuamente di fase in fase». Questo implica, è evidente, che «in nessun posto può aver luogo una frattura, cioè una differenza contenutistica che emerga bruscamente». Tale continuità, però, non deve dominare in tutti in tutti i momenti contenutistici. E' possibile, ad esempio, «che si mantenga la continuità di una qualità sonora, per esempio come continua eguaglianza per ciò che concerne la qualità 'do', ma abbia luogo una frattura sul piano dell'intensità, come un cambiamento, ad esempio dal forte al piano».

Sotteso all'intero discorso, naturalmente, è la caratterizzazione del suono come intero dotato di momenti. Per la nozione di intero e di momento qui in questione sono fondamentali le pagine della terza e della quarta delle *Ricerche logiche* husserliane che

presentano una discussione approfondita di questione nozioni da un punto di vista logico e fenomenologico. Anche in questo caso il discorso di Husserl si mantiene su un terreno molto generale, ma a nostro avviso gli strumenti che egli elabora e i chiarimenti che presenta sono importanti proprio per una discussione che ha la musica come proprio tema. La terza e la quarta ricerca logica sono significative per noi anche per un altro aspetto estremamente suggestivo. Come è noto, poggiando sui risultati della terza ricerca, nella quarta ricerca si teorizza esplicitamente la possibilità di *una grammatica logica soggiacente ai differenti linguaggi* – e proprio per via di un radicamento delle forme logico–linguistiche nella struttura dell’esperienza. Questo tema troverà la sua formulazione più compiuta in *Esperienza e giudizio*. Io credo, a questo proposito, che sia di grande interesse, cogliere questo stesso problema in rapporto alla problematica musicale. E’ possibile individuare un complesso di regole che stiano alla base della molteplicità dei linguaggi musicali? In che modo un simile problema si concilierebbe proprio con questa molteplicità? Queste solo alcune delle domande che un discorso così strutturato porta con sé.

Fin qui le linee direttive della prima delle due parti del nostro progetto di ricerca. La seconda parte dovrebbe compiere un passo di cui la prima parte ha fatto sentire l’esigenza. Si tratta naturalmente di mostrare l’efficacia delle analisi precedentemente proposte nei vari campi in cui si esplica la riflessione sulla musica. In altri termini, mentre in precedenza ci si è occupati soprattutto di una fenomenologia del campo acustico, e si saranno considerate differenze come quella del grave e dell’acuto, della consonanza e della dissonanza, del rumore e del suono, e così via da un punto di vista che è neutrale rispetto alla differenze linguistiche nei modi di impiego all’interno della storia della musica, nella seconda parte si dovrebbero proporre esempi e discussioni tendenti a mostrare come agiscano quelle differenze nel momento in cui entrano all’interno di differenti progetti espressivi. Da una fenomenologia del campo acustico si deve effettuare il passaggio ad una fenomenologia del campo musicale, quindi in generale ad una problematica relativa alle forme di espressione. In via preliminare occorrerà proporre dei chiarimenti metodici di particolare peso. Forse si noterà infatti che qui ci troviamo in un ambito di considerazioni esclusivamente storiche. In realtà si dovrà chiarire che da un punto di vista fenomenologico, non si rifiuta affatto l’apporto di un approccio storico. Lo stesso fatto che si parli di *progetti espressivi* mostra che ci si appella ad una soggettività progettante, e questa soggettività deve essere concepita non

solo come soggettività temporale, ma anche come soggettività che è concretamente compartecipe di una intersoggettività storica. Ma come in precedenza si erano rifiutati sociologismo e psicologismo, così ora si dovrebbe respingere motivatamente un punto di vista che ritenga che ogni analisi ed ogni spiegazione debba essere puntata esclusivamente in direzione storica. Anche quando si considera un linguaggio musicale particolare – sia esso il linguaggio tonale di tradizione europea ovvero linguaggi più o meno evoluti di altre culture, sia la “crisi linguistica” che caratterizza la produzione musicale del Novecento – vi sono problemi che appartengono direttamente ad una dimensione fenomenologica, e molte cose si comprendono meglio se si approfondiscono anche questi problemi secondo una corretta metodologia.

