

Fenomenologia e musica, a partire da Carl Stumpf

di Riccardo Martinelli*

Abstract

This essay highlights the close bond between two crucial aspects of Stumpf's research on music: his concept of tonal fusion and his pioneering contribution to the foundations of ethnomusicology. It is claimed that the key to Stumpf's take on musical phenomena lies in his opposition to naturalism. Our musical world, in Stumpf's view, arises on the basis of certain features – e.g. tonal fusion – of our perceptual system (broadly construed), and yet develops differently and autonomously within each cultural context. Before becoming dispersed in the Thirties, Stumpf's heritage in the field of ethnomusicology was taken up by his pupil and friend Erich Hornbostel.

Keywords: Phenomenology, Ethnomusicology, Philosophy of Music, Stumpf, Hornbostel.

1. Fenomenologia e musica: un'occasione mancata?

Il rapporto tra fenomenologia e musica è tanto affascinante quanto controverso. Da un lato tale rapporto sembra poter essere molto stretto, in quanto l'esperienza musicale – despatializzata e asemantica – si offre come luogo privilegiato di una riflessione radicale sulle forme basilari dell'esperienza; d'altro lato, però, il lettore in cerca di qualcosa di particolarmente rilevante sulla musica all'interno della letteratura fenomenologica ha talora la sensazione di una promessa mancata, di un'intersezione potenzialmente decisiva i cui frutti sono però stati, alla fine dei conti, relativamente scarsi e dedicati a questioni specifiche non sempre facilmente coordinabili tra loro in una concezione unitaria¹. La situazione migliora quando si tiene conto

* Università degli Studi di Trieste; martinel@units.it.

1. Tra i principali pensatori non si possono non ricordare Waldemar Conrad, Roman

di autori per lungo tempo scarsamente (o per nulla) frequentati, legati comunque alla stagione di pensiero che ha visto il fiorire della fenomenologia di Husserl e le riflessioni di autori a vario titolo riconducibili a quello che è stato chiamato il movimento fenomenologico (Spiegelberg, 1960). Penso qui alla figura di Carl Stumpf il quale, assieme ad Anton Marty, fu tra i primissimi allievi di Brentano già nel periodo di Würzburg; in seguito, dopo un periodo di studio presso Hermann Lotze, Stumpf diverrà maestro e poi collega di Husserl a Halle verso la metà degli anni Ottanta, per divenire infine, nel periodo berlinese, mentore degli psicologi della *Gestalt*². Non per questo il pensiero di Stumpf può essere ricondotto interamente alle idee di Brentano, né a quelle di Husserl (col quale intrattenne anzi vivaci polemiche) o alle teorie dei gestaltisti ai quali Stumpf – lontano dall’idea di fondare una “scuola” o imporre una qualche ortodossia – lasciava ampio margine di autonomia e di riflessione critica anche nei propri riguardi. Per quanto attiene al presente contesto va detto che Stumpf, diversamente dalla massima parte dei fenomenologi, fu anche un eccellente musicista e un profondo conoscitore dell’arte dei suoni in tutti i suoi aspetti pratici e teorici, cosa che gli permise di approfondirne diverse peculiarità in un lavoro teorico e sperimentale protrattosi per molti anni. E infine, cosa sulla quale dovremmo soffermarci per mostrare l’intima connessione di questi due ambiti di ricerca, Stumpf fu tra i pionieri della moderna etnomusicologia con gli studi iniziati a metà degli anni Ottanta del XIX secolo e la fondazione dell’Archivio fonografico berlinese³.

Sarebbe vano negare che anche leggendo i lavori di Stumpf capita di provare la sopra citata sensazione di un lavoro importante ma per certi versi incompiuto. Si pensi solamente a una delle sue opere più note: la *Tonpsychologie*, i cui i primi due volumi videro la luce negli anni Ottanta-Novanta (Stumpf, 1883; 1890) ma il cui terzo volume, che avrebbe dovuto elevarsi finalmente al di sopra del livello della percezione per passare alla vera e propria estetica musicale, non fu mai elaborato. In parte ciò dipese dalla dispersività del modo di lavorare di Stumpf, il quale assomma-va ai molti e disparati interessi di ricerca una mole notevole di impegni

Ingarden e Alfred Schütz. Si vedano in merito Mazzoni (2004), Ravasio (2021). Non mi occuperò specificamente di questi lavori nel presente articolo, dedicato a Carl Stumpf, senza che ciò implichì alcuna sottovalutazione di questi contributi.

2. Per un’introduzione in lingua italiana alla vita e all’opera filosofica di Stumpf mi sia consentito rimandare a Martinelli (2009). Si vedano inoltre i saggi raccolti in Fisette, Martinelli (2015), inoltre Fisette (2019) e il pur datato Sprung (2006), nonché, per i rapporti con la scuola gestaltista, Ash (1995).

3. Sulle origini dell’etnomusicologia cfr. ad esempio Nettl (1956; 1983), Bohlman (1988), Nettl, Bohlman (1991). Per quanto riguarda nello specifico la scuola berlinese cfr. Christensen (2000), Müller (2003), Martinelli (2014).

accademici, tra i quali va ricordata anche un'intensa attività nel campo sperimentale⁴. Scrupoloso in laboratorio non meno che nella discussione teorica, Stumpf finì per lasciar passare troppa acqua sotto i ponti e non riuscì a completare l'opera: nel frattempo uscirono numerosi altri lavori, coi quali volle confrontarsi, mentre qualche aspetto della sua stessa dottrina invecchiava in qualche misura pure ai suoi occhi, rendendogli necessaria una continua opera di revisione (Stumpf, 1924, p. 206). Nonostante questi aspetti peculiari, Stumpf è molto esplicito su un punto: le sue ricerche in campo musicale sono sempre state funzionali a una trattazione squisitamente *filosofica*. Esse rientrano nel campo di quella che Husserl avrebbe chiamato un'ontologia regionale ma non per questo destituita di un valore notevole nel contesto dell'analisi fenomenologica generale.

2. Fenomenologia e naturalismo

L'analisi può utilmente prendere l'avvio da una dicotomia tra due modi frontalmente contrapposti di accostarsi alla filosofia della musica, che chiamerò *fenomenologia* e *naturalismo*. In generale, entrambi questi termini possono essere assunti in diverse accezioni. Premesso che l'analisi sarà qui limitata al campo della filosofia della musica, lascerò che il significato emerga nel corso dell'analisi e nell'interazione reciproca, evitando tentativi di definizione rigida. In prima approssimazione, il naturalismo rimanda a una certa tendenza a valutare in modo particolarmente positivo l'analisi di tipo scientifico nell'impostazione fondamentale di una certa problematica in un certo ambito⁵. Ora, che un approccio di tipo fenomenologico comporti un'opposizione al naturalismo è fuori discussione. In uno scritto del 1911, *La filosofia come scienza rigorosa*, Husserl chiariva questo punto lasciando pochi margini di ambiguità (Husserl, 2005, pp. 13 ss.); per poi tornare ripetutamente sul tema nel primo volume delle *Idee per una fenomenologia pura e una filosofia fenomenologica* del 1913, dove i «faintendimenti naturalistici» (Husserl, 2002, pp. 41 ss.) sono criticati alla radice, e in numerosi altri luoghi. Nella sua critica del naturalismo Husserl si riferisce spesso alla nefasta «naturalizzazione della coscienza» (Husserl, 2005, p. 20; 2002, pp. 5-6) attuata dalla psicologia sperimentale. Se pensiamo alla polemica con la quale Husserl, nel primo volume delle *Idee* attaccò Stumpf proprio per avere confuso la fenomenologia con una psicologia eidetica (Husserl, 2002, p. 221), potremmo essere tentati di in-

4. Sull'attività sperimentale di Stumpf cfr. Martinelli (2009; 2015).

5. Mi riferisco qui anzitutto all'aspetto «metodologico» (piuttosto che a quello ontologico) del naturalismo. Per questa distinzione e una buona discussione sul naturalismo contemporaneo cfr. ad esempio Papineau (2021).

cludere Stumpf dalla parte dei naturalisti. Quali che fossero le relazioni e per certi versi le incomprensioni tra Husserl e Stumpf⁶, questo sarebbe comunque un errore. Con tutto il suo impegno quale psicologo e la sua attività di sperimentatore, Stumpf va considerato uno dei più fieri ed efficaci teorici *avversari* del naturalismo in diverse sue forme⁷, incluse quelle che riguardano lo specifico del presente lavoro.

Ed è proprio al campo della filosofia della musica che bisogna ora volgere l'attenzione. Qui il naturalismo ha assunto diverse forme storiche: dalle scoperte (forse di origine orientale) sulle relazioni tra lunghezze della corda e consonanze, attribuite a Pitagora, riprese in parte da Platone e ampiamente diffuse ancora in età medievale, fino alle diverse teorie moderne basate sullo studio delle oscillazioni dell'aria o agli studi settecenteschi sugli armonici, e ancora ai progressi della fisiologia acustica (proprio nell'età di Stumpf), per concludere con il rimando alle neuroscienze tanto frequente ai giorni nostri. In quest'ottica si potrebbe affermare che per quanto riguarda la filosofia della musica Pitagora sia stato il primo di una lunga serie di *naturalisti*. Va da sé che le forme storiche del naturalismo filosofico-musicale cambino assieme all'evolversi del pensiero e delle conoscenze scientifiche (nonché delle forme musicali), sicché ad esempio le spiegazioni di un Mersenne, di un Leibniz o di uno Helmholtz – per limitarci solo ad alcuni esempi di autori moderni – differiscono in concreto in misura assai marcata pur risultando tutte riconducibili a una prospettiva di tipo naturalistico⁸.

Se il naturalismo rappresenta una corrente particolarmente fortunata in filosofia della musica, al punto da risultare probabilmente dominante, anche in questo caso la fenomenologia della musica appare orientata su una via del tutto alternativa. Non che il fenomenologo intenda negare la validità delle leggi dell'acustica o della fisiologia, naturalmente. Ma questo non costituisce ai suoi occhi il punto centrale relativamente alla musica. Quello che caratterizza la sua posizione è l'idea che vi sia uno specifico campo fenomenico, in prima istanza definibile in relazione all'intenzionalità. Certo si tratta di un'intenzionalità per così dire secondaria o riflessa. Il suono musicale non conta quale oggetto del mondo: esso viene de-naturalizzato e dismette ogni funzione segnica. Nella musica il suono non sta per la fonte che lo emette ma significa solamente se stesso, acquista

6. Su questo tema si vedano soprattutto Rollinger (2001) e Fisette (2015), il quale opina che le posizioni dei due autori fossero nei fatti meno inconciliabili di quanto la polemica non li conducesse a pensare.

7. Peraltro, nel 1911 lo stesso Husserl (2005, p. 33) attribuiva a Stumpf il merito di avere «riconosciuto i difetti» della psicologia sperimentale muovendosi nella direzione di una loro correzione.

8. Per un'introduzione a questi temi mi permetto di rinviare a Martinelli (2012).

un senso definito all'interno di un determinato sistema di riferimenti che spesso – ma *non necessariamente*, va sottolineato con forza – è quello che modernamente chiamiamo *tonale*. Questo tipo di considerazioni schiude all'analisi fenomenologica il vasto campo delle possibilità del musicale. Con questa espressione non mi riferisco solamente alla fruizione estetica passiva o “museale” (Goehr, 2016) tipica del teatro o della sala da concerto dell'età moderna. Il senso musicale include diverse forme di partecipazione che rendono ragione degli usi ad esempio ceremoniali o religiosi della musica, delle risposte attive nella danza, nel canto corale o in altre espressioni contemporanee lontane dalla fruizione classica. Almeno potenzialmente, si dispiega dinanzi a noi l'intero spettro delle funzioni sociali, comunicative ed estetiche della musica.

Muovendoci lungo questa linea argomentativa, tra gli altri temi interessanti si incontra il fenomeno della *fusione tonale*, introdotta nel dibattito proprio da Stumpf. A questo tema sarà dedicato il prossimo paragrafo (PAR. 3). Ma a ben vedere la posta in gioco è più ampia e complessa. Il superamento del *naturalismo* comporta il coerente riconoscimento della musica come fenomeno di natura eminentemente *culturale*, benché fondato entro strutture ben precise i cui limiti e spazi sono stabiliti da proprietà immanenti al campo dei suoni. Non è dunque affatto un caso che, come ricordavo sopra, Stumpf sia stato tra i pionieri della moderna etnomusicologia. Lo studio di forme musicali estranee alla tradizione occidentale classica (che Stumpf, beninteso, coltivava e amava) assolve infatti alla funzione di mostrare come la donazione di senso non sia pre-determinata o condizionata dal materiale musicale, ma possa assumere diverse forme storico-culturali. Stumpf riesce così a rifuggire da una delle conseguenze più imbarazzanti del naturalismo di ogni tempo: il corollario che possano esservi forme musicali *più conformi di altre* alla presunta struttura “naturale” dei suoni, e dunque assiologicamente superiori ad altre. Su questo tema tornerò nel paragrafo conclusivo (PAR. 4), nel quale argomenterò inoltre in riferimento alle tesi di un autore più recente che ha offerto un importante contributo alla fenomenologia della musica come Giovanni Piana.

3. La fusione tonale

Come si è detto, l'interesse di Stumpf per il mondo del suono e della musica è profondamente radicato nella sua biografia personale e intellettuale. Giovane studente a Würzburg, Stumpf aspira a dedicarsi professionalmente alla musica; solo la profonda impressione lasciata in lui dalla discussione di abilitazione di Brentano nel 1866 lo convince a dedicarsi alla filosofia (Stumpf, 1924, p. 203). Tuttavia, questa fondamentale decisione

non impedisce a Stumpf di praticare musica per tutta la vita, né di farne uno dei suoi campi di indagine preferiti. Non si deve però pensare a una separazione degli ambiti, quasi che Stumpf sia stato un musicologo della domenica. Al contrario, la sua attività di ricerca è intrisa di ricerche condotte sul suono e sugli elementi di base della percezione musicale.

Nella parte iniziale, squisitamente teorica, del primo volume della *Tonpsychologie*, Stumpf mostra come l'esperienza stessa sia ovunque intessuta di «relazioni»: tra queste, le principali sono quelle di molteplicità, incremento, somiglianza e *fusione* (Stumpf, 1883, p. 96). Questa distinzione rappresenta la cornice filosofica generale dell'analisi più specifica riguardante nello specifico la fusione tonale (*Tonverschmelzung*) compiuta sette anni più tardi nel secondo volume (Stumpf, 1890). È qui che Stumpf si occupa sistematicamente della percezione dei toni simultanei formulando più esaurientemente la dottrina della *Tonverschmelzung*. Per cominciare, Stumpf si interroga sulla natura stessa della percezione di una molteplicità simultanea di toni. Seguendo il metodo aristotelico delle aporie, a lui caro, discute con attenzione tutte le soluzioni possibili per la seguente questione: quando percepiamo un accordo formato da più suoni, cosa percepiamo esattamente? Le possibilità individuate da Stumpf sono tre: 1) che noi percepiamo in un accordo «più sensazioni simultanee» (quelle delle note componenti), oppure «una sola sensazione» (quella di «accordo»), oppure più sensazioni in rapidissima alternanza una dopo l'altra (come in un *trillo* di velocità elevatissima, tanto da rendere indistinguibili i suoni). Stumpf chiama la prima ipotesi *dottrina della molteplicità*; la seconda *dottrina dell'unità* e l'ultima *dottrina del contrasto* (ivi, p. 12). Come si vede, il livello di astrazione è notevole; ma non è difficile ricondurre le ipotesi prese in esame da Stumpf a teorie piuttosto note. Se pensiamo ad esempio alla psicologia della *Gestalt*, non è difficile comprendere come questa debba coerentemente orientarsi per la *dottrina dell'unità*: un accordo (per esempio l'accordo maggiore, o quello di settima diminuita ecc.) è una *Gestalt* unitaria, della quale non avrebbe senso indagare le presunte parti componenti⁹. Stumpf opta invece per la prima ipotesi, quella che ha chiamato *Mehrheitslehre*: secondo lui ascoltare (o ricordare, o pensare) un accordo implica l'apprensione di una vera e propria molteplicità di toni, che come ora vedremo risultano più o meno «fusi» tra loro¹⁰.

9. Anche nel caso della psicologia della *Gestalt* si ha l'impressione che il fenomeno musicale non sia stato approfondito in modo sistematico come avrebbe meritato. Per un'introduzione cfr. Martinelli (1998).

10. La tesi della molteplicità difesa da Stumpf risultò inconciliabile non solo con le teorie dei gestaltisti, ma anche con quelle di Brentano, originando una polemica tra i due studiosi e amici; cfr. al riguardo Martinelli (2013).

La distinzione tra le tre diverse possibilità teoriche citate ha un’importanza cruciale per la presente discussione. La definizione che Stumpf offre per la fusione tonale va compresa e discussa nel contesto di quella struttura concettuale. La fusione tonale è quella

relazione tra due contenuti, più precisamente tra contenuti della sensazione, per cui questi non costituiscono una mera somma ma piuttosto un tutto (*ein Ganzes*). La conseguenza di questa relazione è che, per i suoi gradi più alti, l’impressione complessiva – a parità di ulteriori termini – si avvicina sempre più a quella di una singola sensazione, ed è sempre più difficile da analizzare (ivi, p. 128).

Come osserva Stumpf, a volte distinguiamo chiaramente questa molteplicità e riconosciamo correttamente che ci sono due (o più) toni che compongono l’accordo. Altre volte, invece, non riusciamo completamente a cogliere l’attuale stato di cose e siamo erroneamente condotti a pensare che sia dato *un unico suono*. Tale confusione non deriva solamente dall’inesperienza soggettiva. Gli esperimenti di Stumpf mostrano che l’affidabilità dei giudizi sulla molteplicità tonale segue regole generali, a seconda dei toni scelti per costruire l’accordo. Un intervallo di seconda maggiore è generalmente riconosciuto come tale; mentre l’ottava è spesso – e dai più – scambiata per una sola nota. Ciò significa che al di là delle competenze soggettive dell’ascoltatore, alcune proprietà *oggettive* del campo tonale giocano un ruolo critico nel processo. In altre parole, ogni diversa molteplicità tonale (ad esempio l’ottava, la quinta, la quarta e così via) è caratterizzata essenzialmente da un certo “grado di fusione”, cioè dalla forza della sua naturale tendenza a presentarsi alla nostra percezione in un insieme piuttosto che una semplice somma di sensazioni.

Le origini di questa idea potrebbero essere individuate all’interno delle teorie musicali del mondo antico¹¹, soprattutto nella versione aristotelica. Più specificamente, tuttavia, Stumpf prende in prestito alcuni aspetti di questa dottrina dai ben noti esperimenti fisiologici sul senso del tatto eseguiti dal fisiologo Ernst Heinrich Weber. Nell’operazione di pesatura di due corpi, aveva osservato Weber, una valutazione successiva migliora notevolmente la precisione: al contrario, se si confrontano *simultaneamente* i due pesi con entrambe le mani, le sensazioni tendono a *fondersi*, e quindi a confondere il soggetto (Weber, 1850, pp. 85-6). Qualcosa di simile, rileva Stumpf, accade quando udiamo due suoni simultanei. Stumpf, che era stato presentato personalmente a Ernst dal fratello Wilhelm Weber, suo ammirato insegnante di fisica sperimentale (Stumpf, 1924, p. 207), condivideva questo principio generale e lo trasferì nel campo della percezione

11. Teorie attentamente indagate da Stumpf con notevole competenza, non solamente filologica: cfr. Stumpf (1897).

tonale. La fusione tonale, sostiene Stumpf, può essere osservata e verificata oggettivamente. Il lavoro sperimentale gli permette di determinare i suoi diversi «gradi» (Stumpf, 1890, p. 135). Su questa base, Stumpf spiega la consonanza e la dissonanza quali gradi di fusione tonale: più due toni sono fusi, più appaiono consonanti (Stumpf, 1898; 1911).

È evidente che questo approccio alla filosofia della musica si oppone radicalmente a quello naturalistico, supportato dall'insistenza sul ruolo della serie naturale degli armonici analizzati dall'orecchio interno, come nella teoria di Helmholtz¹². Anche Stumpf ammette che il grado di fusione tonale dipende in ultima analisi dalle frequenze fisiche dei suoni, ma solo in modo molto indiretto. Diverse frequenze fisiche possono corrispondere ai medesimi gradi di fusione percepita, per il fatto che alcune differenze minime rimangono al di sotto della soglia tra sensazione e giudizio (*Urteilsschwelle*; Stumpf, 1883, p. 33). Piuttosto, la causa della fusione tonale è fisiologica. Le energie specifiche alla base dei diversi gradi di fusione sono eccitate da due stimoli: di conseguenza, Stumpf (1890, p. 214) parla di energie specifiche del secondo ordine che chiama anche *sinergie specifiche*, criticando direttamente la teoria uditiva di Helmholtz. A suo avviso, Helmholtz non è in grado di spiegare il verificarsi della fusione tonale con toni meramente immaginati, cioè quelli dati nella mera rappresentazione (*bloße Phantasievorstellung*; ivi, p. 138). La teoria di Stumpf rende invece ragione di questo fatto, spiegando così alcuni processi importanti come l'immaginario musicale (e quindi la composizione) o la lettura silenziosa della partitura, come solitamente eseguiti da musicisti esperti.

La dottrina della fusione tonale è stata ampiamente discussa da filosofi, psicologi e musicologi, generando un ampio dibattito; ma un approfondimento della sua ricezione condurrebbe troppo lontano¹³. Mi limito a individuare due tendenze generali: da un lato, la tendenza a discuterne in modo tecnico sulla scorta degli esperimenti, della loro fondatezza e affidabilità, e via discorrendo; dall'altro, un approccio più radicale, spesso consistente in un totale rifiuto della fusione tonale come concetto filosofico mal definito. Benché lo stesso Stumpf l'abbia infine sottoposta a revisione, la dottrina della fusione tonale offre una prima importante proposta di analisi della struttura fenomenologica originaria del campo musicale, un'analisi iniziale bisognosa di rettifiche e aggiustamenti che tuttavia

12. Cfr. Helmholtz (1863), più volte ripubblicato negli anni successivi. Sulle differenze tra Stumpf e Helmholtz si tornerà con maggiore dettaglio nel prossimo paragrafo.

13. Al riguardo si veda per esempio Martinelli (1998; 2013); per la ricezione in ambito musicologico Allesch (2003); inoltre, per la prospettiva di un osservatore del tempo, Nadel (1927). La fusione tonale è stata oggetto anche di lavori recenti: si veda ad esempio Huron (1991).

indica chiaramente la necessità di addentrarsi nel problema di quello che altri – seguendo invece una terminologia husseriana – chiameranno *l'apriori materiale* della musica¹⁴.

4. Alle origini dell'etnomusicologia

Occorre ora tornare da un altro punto di vista sul fatto che Stumpf concepiva consapevolmente la propria dottrina psicologica, e in particolare la concezione della fusione tonale, come un'alternativa all'approccio naturalistico, allora prevalente nella versione elaborata da Hermann Helmholtz nella *Lehre von den Tonempfindungen* (Helmholtz, 1863), opera che offriva una spiegazione innovativa del fenomeno musicale, basata soprattutto sulla fisiologia. Nella concezione di Helmholtz, a ciascuna frequenza uditiva corrisponde un fascio di fibre nervose, di diverse lunghezze, situate nell'orecchio interno: ciò consente di istituire un'analogia tra l'apparato dell'orecchio interno e un pianoforte le cui corde sono libere di risuonare per simpatia, consentendo di analizzare il suono complesso nelle sue componenti elementari¹⁵. La consonanza, a giudizio di Helmholtz, nasce dall'affinità fisica e matematica tra i suoni, che si rispecchia poi nella struttura fisiologica dell'orecchio. A dispetto del suo successo, diversi studiosi trovarono questa spiegazione almeno parzialmente inadeguata: anche un sostenitore di Helmholtz e avversario di Stumpf, come Ernst Mach (1906), trovò eccessiva la liberalità mostrata dal grande scienziato autore della *Lehre* nell'ammettere un enorme numero di singole fibre risonanti e di corrispondenti energie nervose specifiche (cfr. al riguardo Martinelli, 2021). Tuttavia, mentre Mach mirava a correggere e migliorare la teoria di Helmholtz, con la fusione tonale Stumpf offriva un'alternativa radicale a essa, divergendo così dal *mainstream* naturalistico del suo tempo.

Una notevole conseguenza delle ricerche di Stumpf è che la musica diventa possibile attraverso una sorta di illusione permanente del sistema percettivo. Lungi dall'afferrare fedelmente il mondo acustico in virtù della precisa analisi dei suoni eseguita nell'orecchio interno, la musica passa per Stumpf da un filtro imposto all'udito umano: la fusione tonale è per così dire la misura di questo scostamento. Come ho ricordato in precedenza, Ernst Weber aveva mostrato questo tipo di problematica nel contesto della sensibilità umana, accertando su base sperimentale la funzione (curva) appropriata per ciascun campo sensoriale. In modo non dissimile, gli esperimenti di Stumpf sulla fusione mostrano il modo in cui funziona

14. Penso qui all'opera di Giovanni Piana, in merito alla quale rimando alle considerazioni conclusive del presente lavoro (cfr. *infra*).

15. Sul tema si vedano Serravezza (1989; 1996); Kursell (2018).

la sensibilità umana quando si trova dinanzi a una molteplicità (*Mehrheit*) di toni simultanei. Questi aspetti sono fondamentali per l'approccio fenomenologico di Stumpf e aiutano a distinguerlo più chiaramente dal naturalismo. Mentre i naturalisti come Helmholtz tendono a vedere una transizione graduale dalla percezione del suono al vero e proprio godimento musicale con il suo contenuto estetico, suggerendo che le nostre orecchie ci forniscono un'immagine fedele di ciò che sta accadendo nel mondo acustico, la fusione tonale di Stumpf introduce con maggiore decisione un divario tra il suono come fenomeno fisico e la percezione della musica.

Le considerazioni fin qui sviluppate consentono di apprezzare l'interesse di Stumpf per le tradizioni musicali extra-europee e di interpretarlo correttamente. Già nella *Prefazione* al primo volume della *Tonpsychologie*, Stumpf include il «confronto di popoli e tempi» tra i metodi ausiliari della psicologia generale, e osserva che la loro integrazione riesce in modo particolarmente felice nella psicologia della musica (Stumpf, 1883, p. v). Due anni dopo, in uno studio sulla musica di alcune tribù nordamericane pubblicato nel 1886 Stumpf sottolinea il valore della ricerca nel campo della musicologia comparata (*vergleichende Musikwissenschaft*) non solo ai fini dell'indagine storica, ma anche della psicologia generale e dell'estetica (Stumpf, 1886). La disciplina ha inoltre il pregio di mettersi al servizio dell'antropologia generale: ad esempio, un patrimonio comune di sistemi musicali o di canti – così argomenta Stumpf – può testimoniare l'origine comune di gruppi umani lontani. Nel settembre del 1900, a Berlino, Stumpf studia e registra un'orchestra reale proveniente dal Siam (Thailandia; Stumpf, 1901). Stumpf fornisce un resoconto dettagliato e accurato sugli strumenti musicali, la loro accordatura, la musica eseguita e riporta alcune esperienze sull'orecchio musicale di alcuni dei musicisti più dotati. Stumpf conclude questo saggio con alcune osservazioni metodologiche esemplari. L'utilità della musicologia comparata per «l'etnologia generale e la storia dell'umanità» è fuori discussione; eppure, insiste Stumpf, essa rappresenta anche un compito fruttuoso per lo psicologo o lo studioso di estetica pronto ad abbandonare il «parlatoio dei dotti (*Gelehrtenstube*)» e il metodo dell'auto-osservazione, per procedere invece ad «allargare il suo orizzonte attraverso uno studio oggettivo del pensiero e del sentimento umani in altri tempi e spazi» (ivi, p. 167). Tanto più, conclude Stumpf, dal momento che queste forme di musica sono a rischio di estinzione a causa della pressione culturale degli europei: è tempo di raccoglierle e preservarle.

La fondazione del *Phonogrammarchiv* nel 1900 serve proprio a questo scopo scientifico. Sfruttando la recente invenzione del fonografo, Stumpf inizia a raccogliere in modo sistematico rulli Edison sui quali vengono registrati musica e canti di popoli di tutto il mondo. Nel giro di alcuni

anni l'archivio raggiunge dimensioni di assoluto rilievo, grazie alle molte missioni internazionali di ricerca dell'Università di Berlino ma anche a scambi attivati a livello internazionale: collaborano a distanza con l'archivio, tra gli altri, Béla Bartók e Franz Boas¹⁶. Nel 1910, assieme a Hornbostel, Stumpf espone idee e risultati in merito alla *vergleichende Musikwissenschaft* dinanzi al Congresso di psicologia sperimentale di Innsbruck¹⁷ (Stumpf, Hornbostel, 1911). I due studiosi contrappongono il vecchio metodo introversivo di matrice herbartiana a quello portato avanti per esempio da Theodor Waitz, filosofo e psicologo che si dedicò alla ricerca etnologica e scrisse una monumentale *Anthropologie der Naturvölker*¹⁸. Imitandone l'esempio, la psicologia dovrebbe aprire le porte alla ricerca etnologica e ricollegarla alla sperimentazione: entrambe le discipline traranno vantaggio da questo processo. Il percorso stumpfiano dalla fusione tonale all'etnomusicologia si giustifica dunque all'interno di un programma scientifico chiaramente formulato, nel quale si inseriscono anche le considerazioni di Stumpf (2012) sulle origini della musica.

Erich Hornbostel, allievo e successore di Stumpf come direttore dell'Archivio fonografico a partire dal 1906, riprende e sviluppa questo programma, al punto da meritare senza dubbio la definizione di Jaap Kunst: «*facile princeps* tra coloro che hanno fatto dell'etnomusicologia la materia prescelta del loro studio» (Kunst, 1974, p. 18). Mentre Stumpf è costantemente impegnato in molte diverse direzioni di ricerca, Hornbostel si occupa in effetti soprattutto di musicologia comparata, collaborando a sua volta con diversi studiosi. Insieme a Curt Sachs, Hornbostel dedica molti sforzi allo studio, alla raccolta e alla classificazione degli strumenti musicali (Hornbostel, Sachs, 1914)¹⁹. Vicino agli psicologi gestaltisti, assieme all'amico Max Wertheimer²⁰ Hornbostel indaga soprattutto il problema psicologico della percezione della direzione del suono (Hornbostel, Wertheimer, 1920).

In un saggio del 1910, Hornbostel sottolinea lo stretto rapporto tra musicologia, etnologia e psicologia. Nell'analizzare le cause della diffusa resistenza intellettuale contro i metodi comparativi, Hornbostel osserva acutamente che molti ricercatori sono ancora convinti che la musica sia

16. Circa le origini e la storia del *Phonogrammarchiv* si vedano i testi raccolti in Simon (2000).

17. Sulla figura di Hornbostel si veda ad esempio Klotz (1998), e i lavori contenuti in Hornbostel (1986).

18. Al primo volume (Waitz, 1859) ne seguirono altri cinque, ma l'opera fu completata da Georg Gerland in seguito alla scomparsa di Waitz.

19. La classificazione Hornbostel-Sachs è ampiamente in uso ancora oggi.

20. A testimonianza del comune interesse, Wertheimer fu autore di uno studio etnomusicologico sulla musica dei Wedda di Ceylon: Wertheimer (1910).

ovunque un «linguaggio naturale universale» che merita molta più attenzione di qualsiasi suo «dialetto». Inoltre, molti sono convinti che i cosiddetti «selvaggi» non siano in grado di tirare fuori altro che «rumore e sgradevole frastuono, paragonabile tutt’al più alle espressioni degli animali, non certo alla nostra musica» (Hornbostel, 1910, pp. 465-6). Muendosi sulla linea tracciata dal maestro, Hornbostel è ancora più esplicito di Stumpf nella sua critica al naturalismo e alle implicazioni eurocentriche che questo comporta. A Stumpf spetta comunque il merito di avere aperto e incoraggiato questo filone di ricerca.

Non è un caso che giunga a conclusioni analoghe, benché condotte in maniera indipendente, anche una delle più lucide analisi teoriche risalente ad anni relativamente recenti: quella offerta da Giovanni Piana nel segno di una prospettiva dichiaratamente fenomenologica. Non potendo in questa sede riassumere l’intero impianto discorsivo del volume di Piana *Filosofia della musica* (Piana, 1991), mi limito a sottolineare alcune significative assonanze rispetto ai due principali momenti sopra delineati: lo studio dei fondamenti fenomenologici della percezione musicale e l’interesse etnomusicologico. Piana evita di mettere al centro una qualunque nozione preconcetta di musica, poiché non vi è alcun centro nell’esperienza musicale, sottolineando che «l’apertura al nuovo» comporta «l’abbandono di considerazioni [...] fondate sulla convinzione dell’esistenza di criteri e di regole che possano pretendere di occupare una posizione centrale all’interno dell’universo musicale», un universo che «consta unicamente dei fatti della musica e in esso non vi è alcun centro» (ivi, p. 22). E non può allora sorprendere la presenza esplicita dell’elemento etnomusicologico nella sua analisi fenomenologico-musicale. Piana muove da una citazione del sopra menzionato Curt Sachs²¹, commentandola al modo seguente: «[u]na melodia esquimese, ad esempio, nonostante la sua elementarità e rudimentalità, non è qualcosa di meno progredito di qualunque capolavoro della cultura musicale europea, ma è anzitutto una musica che presuppone una modalità dell’esperienza musicale interamente diversa»: la «molteplicità dei linguaggi della musica» può e deve essere declinata nel senso «di stabilire un nesso tra “giochi linguistici” che sono radicati in “forme di vita” interamente diverse» (ivi, p. 39). Con queste schematiche considerazioni conclusive non voglio minimamente

21. «In tutto il mondo, dagli Esquimesi agli abitanti della Terra del Fuoco, dai Lapponi ai Boscimani, la gente canta, urla, mugola con voci selvagge o monotone; grida e mugola, nasalizza e vocalizza; squittisce e ulula; scuote sonagli e percuote tamburi. La gamma dei suoni è limitata, gli intervalli diversi, le forme di respiro brevi, la capacità inventiva apparentemente ridotta e i limiti assai marcati. È possibile chiamare tutti questi rumori con il nome di musica, se la parola musica è la stessa che designa la sacra arte di Bach e di Mozart?» (Sachs, 1979, p. 224).

suggerire una dipendenza diretta di Piana dalle tesi stumpfiane, e meno che mai omologare il discorso fenomenologico sulla musica in un insieme dottrinale rigido. Ma non può essere un caso il fatto che l'insistenza sul sussistere di un *a priori* materiale alla base della musica, che caratterizza l'approccio fenomenologico anche là dove questo non passa necessariamente dal concetto di fusione tonale, si associa in maniera del tutto naturale e adeguata a un'attenzione per le diverse forme dell'esperienza musicale intesa come forma del mondo-della-vita, che si oppone alle assiologie e ai “centrismi” – primo tra tutti *l'eurocentrismo* – da sempre più o meno impliciti del naturalismo.

Nota bibliografica

- ALLESCH C. (2003), *Zur Rezeption von Carl Stumpfs Tonpsychologie, Musik und Sprache. Zur Phänomenologie von Karl Stumpf*, Hrsg. von M. K. El-Safti, M. Ballod, Königshausen & Neumann, Würzburg, pp. 225-36.
- ASH G. M. (1995), *Gestalt Psychology in German Culture 1890-1967. Holism and the Quest for Objectivity*, Cambridge University Press, Cambridge.
- BOHLMAN P. V. (1988), *The Study of Folk Music in the Modern World*, Indiana University Press, Bloomington.
- CHRISTENSEN D. (2000), *Erich M. von Hornbostel, Carl Stumpf, and the Institutionalization of Comparative Musicology*, in A. Simon (Hrsg.), *Das Berliner Phonogramm-Archiv 1900-2000. Sammlungen der traditionellen Musik der Welt*, Verlag für Wissenschaft und Bildung, Berlin, pp. 141-50.
- FISSETTE D. (2015), *A Phenomenology without Phenomena? Carl Stumpf's Critical Remarks on Husserl's Phenomenology*, in Fisette, Martinelli (2015), pp. 321-57.
- ID. (2019), *Carl Stumpf*, in E. N. Zalta (ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2019 Edition) (<https://plato.stanford.edu/archives/spr2019/entries/stumpf/>).
- FISSETTE D., MARTINELLI R. (eds.) (2015), *Philosophy from an Empirical Standpoint: Essays on Carl Stumpf*, Brill-Rodopi, Amsterdam-New York.
- GOEHR L. (2016), *Il museo immaginario delle opere musicali. Saggio di filosofia della musica*, a cura di L. Gambini, V. Santarcangelo, Mimesis, Udine.
- HELMHOLTZ H. (1863), *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, Vieweg, Braunschweig.
- HORNBOSTEL E. M. (1910), *Über vergleichende akustische und musikpsychologische Untersuchungen*, in “Zeitschrift für angewandte Psychologie und psychologische Sammelforschung”, 3, pp. 465-87.
- ID. (1986), *Tonart und Ethos: Aufsätze zur Musikethnologie und Musikpsychologie*, hrsg. von C. Kaden, E. Stockmann, Reclam, Leipzig.
- HORNBOSTEL E. M., SACHS C. (1914), *Systematik der Musikinstrumente. Ein Versuch*, in “Zeitschrift für Ethnologie”, 46, pp. 553-90.
- HORNBOSTEL E. M., WERTHEIMER M. (1920), *Über die Wahrnehmung der Schallrichtung*, in “Sitzungsberichte der Preussischen Akademie der Wissenschaften”, 20, pp. 388-96.

- HURON D. (1991), *Tonal Consonance versus Tonal Fusion in Polyphonic Sonorities*, in "Music Perception", 9, pp. 130-42.
- HUSSERL E. (2002), *Idee per una fenomenologia pura e una filosofia fenomenologica*, trad. it. di V. Costa, Einaudi, Torino.
- ID. (2005), *La filosofia come scienza rigorosa*, Laterza, Roma-Bari.
- KLOTZ S. (Hrsg.) (1998), *Vom tönenden Wirbel menschlichen Tuns. Erich M. von Hornbostel als Gestaltpsychologe, Archivar und Musikwissenschaftler*, Schibri-Verlag, Berlin-Milow.
- KUNST J. (1974), *Ethnomusicology: A Study of its Nature, its Problems, Methods and Representative Personalities*, Nijhoff, Den Haag.
- KURSELL J. (2018), *Epistemologie des Hörens. Helmholtz' physiologische Grundlegung der Musiktheorie*, Fink, Paderborn.
- MACH E. (1906), *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen*, Fischer, Jena.
- MARTINELLI R. (1998), *Musica e teoria della Gestalt. Paradigmi musicali nella psicologia del primo Novecento*, in "Il saggiatore musicale", 12, pp. 93-110.
- ID. (2009), *La filosofia di un outsider*, in C. Stumpf, *La rinascita della filosofia. Saggi e conferenze*, a cura di R. Martinelli, Quodlibet, Macerata, pp. 9-43.
- ID. (2012), *I filosofi e la musica*, il Mulino, Bologna.
- ID. (2013), *Brentano and Stumpf on Tonal Fusion*, in D. Fisette, G. Fréchette (eds.), *Themes from Brentano*, Rodopi, Amsterdam, pp. 339-57.
- ID. (2014), *Melting Musics, Fusing Sounds. Stumpf, Hornbostel and Comparative Musicology in Berlin*, in R. Bod, J. Maat, T. Weststeijn (eds.), *The Making of the Humanities*, vol. III, Amsterdam University Press, Amsterdam, pp. 391-401.
- ID. (2015), *A Philosopher in the Lab. Carl Stumpf on Philosophy and Experimental Sciences*, in "Philosophia Scientiae", 19, pp. 23-43.
- ID. (2021), *Mach, Helmholtz e l'analisi dei suoni*, in "Intersezioni", LXI.2, pp. 167-78.
- MAZZONI A. (2004), *La musica nell'estetica fenomenologica*, Mimesis, Udine.
- MÜLLER M. (2003), *Carl Stumpf auf dem Wege zur vergleichenden Musikpsychologie*, in M. K. El-Safti, M. Ballod (Hrsg.), *Musik und Sprache. Zur Phänomenologie von Carl Stumpf*, Königshausen & Neumann, Würzburg, pp. 211-23.
- NADEL S. (1927), *Zur Psychologie des Konsonanzerlebens*, in "Zeitschrift für Psychologie", 101, pp. 33-158.
- NETTL B. (1956), *Music in Primitive Culture*, Harvard University Press, Cambridge (MA).
- ID. (1983), *The Study of Ethnomusicology. Twenty-Nine Issues and Concepts*, University of Illinois Press, Urbana.
- NETTL B., BOHLHAM P. V. (eds.) (1991), *Comparative Musicology and Anthropology of Music. Essays on the History of Ethnomusicology*, The University of Chicago Press, Chicago.
- PAPINEAU D. (2021), *Naturalism*, in E. N. Zalta (ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2021 Edition) (<https://plato.stanford.edu/archives/sum2021/entries/naturalism>).
- PIANA G. (1991), *Filosofia della musica*, Guerini, Milano.

- RAVASIO M. (2021), *History of Western Philosophy of Music: since 1800*, in E. N. Zalta (ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (<https://plato.stanford.edu/archives/fall2021/entries/hist-westphilmusic-since-1800/>).
- ROLLINGER R. (2001), *Stumpf on Phenomena and Phenomenology*, in “Brentano Studien”, 9, pp. 149-66.
- SACHS C. (1979), *Le sorgenti della musica*, Boringhieri, Torino.
- SERRAVEZZA A. (1989), *Helmholtz, Stumpf, Riemann. Un itinerario*, in “Rivista italiana di musicologia”, 24, pp. 347-422.
- ID. (1996), *Musica e scienza nell’età del positivismo*, il Mulino, Bologna.
- SIMON A. (Hrsg.) (2000), *Das Berliner Phonogramm-Archiv 1900-2000. Sammlungen der traditionellen Musik der Welt*, Verlag für Wissenschaft und Bildung, Berlin.
- SPIEGELBERG H. (1960), *The Phenomenological Movement. A Historical Introduction*, 2 voll., Nijhoff, Den Haag.
- SPRUNG H. (2006), *Carl Stumpf. Eine Biografie. Von der Philosophie zur experimentellen Psychologie*, Profil, München-Wien.
- STUMPF C. (1883), *Tonpsychologie*, vol. I, Hirzel, Leipzig.
- ID. (1886), *Lieder der Bellakula-Indianer*, in “Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft”, 2, pp. 405-26.
- ID. (1890), *Tonpsychologie*, vol. II, Hirzel, Leipzig.
- ID. (1897), *Geschichte des Konsonanzbegriffes*, in “Abhandlungen der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Philosopisch-philologische Klasse”, 21, pp. 1-78.
- ID. (1898), *Konsonanz und Dissonanz*, Leipzig, Barth.
- ID. (1901), *Tonsystemen und Musik der Siamesen*, in “Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft”, 3, pp. 69-138.
- ID. (1911), *Konsonanz und Konkordanz. Nebst Bemerkungen über Wohlklang und Wohlgefälligkeit musikalischer Zusammenklänge*, in “Zeitschrift für Psychologie”, 58, pp. 353-5.
- ID. (1924), *Autobiografia*, in C. Stumpf, *La rinascita della filosofia. Saggi e conferenze*, a cura di R. Martinelli, Quodlibet, Macerata, pp. 201-56.
- ID. (2012), *The Origins of Music*, ed. by D. Trippett, Oxford University Press, Oxford.
- STUMPF C., HORNBOSTEL E. M. (1911), *Über die Bedeutung ethnologischer Untersuchungen für die Psychologie und Ästhetik der Tonkunst*, in F. Schumann (Hrsg.), *Bericht über den 4. Kongress für experimentelle Psychologie (Innsbruck, 1910)*, Barth, Leipzig, pp. 256-9.
- WAITZ T. (1859), *Anthropologie der Naturvölker*, vol. I: *Über die Einheit des Menschengeschlechtes und den Naturzustand des Menschen*, Fleischer, Leipzig.
- WEBER E. H. (1850), *Die Lehre vom Tastsinne und Gemeingefühle, auf Versuche gegründet*, Vieweg, Braunschweig.
- WERTHEIMER M. (1910), *Musik der Wedda*, in “Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft”, 11, pp. 300-9.

