

Definizioni della musica tra filosofia e approcci storico-critici

di *Ferdinando Abbri**

Abstract

In its multifaced history, stretching back thousands of years, Western music has always attracted the attention of scholars, scientists and philosophers. Music has been considered a significant topic for philosophical theories and controversies. This paper seeks to confirm the cultural, social and political relevance of music in contemporary philosophical debates. The essay aims to shed light on the current state of a range of debates about Western music within analytic philosophy, with particular reference to the problem of the definition of music, ontological issues, and the question of emotions in – and through – music. In the second part, the essay briefly considers the origin of American critical musicology, focusing on Susan MacClary. The new musicology is philosophically interesting because in it the continental approach to the philosophy of music plays a significant role. In the context of analytic philosophy, philosophers draw attention to conceptual problems related to music, while critical musicology uses continental philosophy to propose a new approach to the history of music.

Keywords: Analytic Aesthetics, Analytic Philosophy, Ontologies, Critical Musicology, Susan McClary.

Nella storia della cultura occidentale la musica è una presenza costante, ineludibile, che nel tempo ha mutato struttura, funzioni, definizioni, profilo e ha richiamato l'attenzione di diverse comunità di intellettuali, tra i quali i filosofi occupano una posizione non secondaria. Nelle variegate e intricate vicende storiche della musica si possono rintracciare almeno due caratteristiche essenziali: i mutevoli significati attribuiti al termine

* Professore Emerito di Storia della filosofia, Università degli Studi di Siena; *ferdinando.abbri@unisi.it*.

“musica” che, ad esempio, in epoca rinascimentale si riferiva allo stesso tempo a cosmologie, teorie, composizioni, pratiche magiche, esecuzioni di musiche per feste e ceremonie dinastiche e religiose; il ruolo giocato dalla musica come catalizzatore di un’ampia gamma di discussioni filosofiche e scientifiche. La musica si presenta come una creazione umana ideale e sintatticamente astratta ma è allo stesso tempo una forma sonora legata al corpo e coinvolgente per esseri viventi capaci di percezioni. Queste caratteristiche peculiari possono spiegare le ragioni dell’impegno messo dai filosofi nell’elaborare argomentazioni sulla natura della “musica”. Vorrei cominciare questo saggio col ricordare un episodio negativo che proprio a ragione della sua gravità è in grado di mostrare il rilievo culturale, sociale e politico della musica.

Agli inizi del 1948, pochi mesi prima della sua scomparsa, Andrej Aleksandrovič Ždanov (1896-1948), l’uomo di fiducia di Stalin in campo politico e culturale, impegnato da diversi anni nell’affermazione del cosiddetto realismo socialista nelle arti (letteratura, pittura, architettura, teatro, cinema), rivolse la sua attenzione alla musica, arte lasciata indietro ma che doveva uniformarsi al realismo. Nel 1946 Ždanov aveva preso parte anche alle polemiche filosofiche e ideologiche sulla *Istorija Zapadnoevropejskoj Filosofii* (“Storia della filosofia occidentale”; Aleksandrov, 1946, pp. 3-4) di Georgij Fëdorovič Aleksandrov (1908-1961), rea di idealismo antimaternalista, e nel 1948 al Teatro Bol’soj aveva assistito con Stalin e altri membri del Soviet Supremo all’opera *Velikaja družba* (“Grande amicizia”) di Vano Il’ič Muradeli (1908-1970), duramente criticata da Stalin. Ždanov decise, quindi, di affrontare direttamente i compositori (Boterbloem, 2004, pp. 291-3; 317-9). Nel discorso conclusivo al congresso dei musicisti sovietici (Ždanov, 1950, pp. 47-71) egli formulò dure accuse di formalismo nei confronti dei maggiori compositori del tempo: Prokof’ev, Šostakovič, Chačaturjan, Mjaskovskij, Popov. Ždanov individuava due orientamenti nella musica sovietica: il realismo e il formalismo. Il primo si fondava sull’accettazione del ruolo della eredità classica, in particolare della scuola russa, aveva un contenuto organicamente legato al popolo e alla musica popolare. Classico era sinonimo dell’unione di un alto risultato tecnico con semplicità e intellegibilità. L’orientamento formalistico era invece estraneo all’arte sovietica, perché si fondava sul rifiuto dell’eredità classica, dell’idea di una matrice popolare della musica e i formalisti tendevano a sostituire una musica naturale, bella, con una musica falsa, volgare, spesso malata (ivi, p. 54).

Il discorso di Ždanov si svolgeva sul piano politico perché lo sviluppo di una musica nazionale sovietica era considerato primario, non in contrasto con l’internazionalismo socialista dato che questo cresce quando la cultura nazionale è sicura, ma anche sul piano estetico. La richiesta

delle autorità sovietiche ai compositori era quella di una musica *bella*; per Ždanov questo significava una musica naturale, nella quale la musica accademica veniva arricchita dalla musica popolare. A fronte della obiezione dei compositori di avanguardia che la loro musica sarebbe stata compresa in futuro Ždanov rispondeva che si trattava di un argomento spaventoso (*ibid.*).

L'intento di Ždanov era quello di una normalizzazione politica anche nel campo di un'arte così sfuggente come la musica, il concetto sovietico di formalismo si traduceva in una formula vuota ma adatta per criticare aspetti del modernismo: il paradosso è che i compositori sovietici dovevano sviluppare e difendere un'arte dalla penetrazione di elementi borghesi decadenti che in Occidente venivano considerati l'espressione di avanguardie musicali che non trovavano certo il consenso generale del pubblico o del potere. Il documento di Ždanov conferma che nella cultura europea la musica continuava a essere un oggetto scomodo ma allo stesso tempo dotato di una tale forza attrattiva che Ždanov si vide costretto a muoversi anche sul piano estetico, in maniera di sicuro non filosoficamente raffinata, senza far ricorso a categorie marxiste ma usando termini ambigui e mal definiti quali naturale, bella, popolare. Al fondo del suo discorso vi era la convinzione che innovazione non sempre coincideva con progresso.

Com'è noto, il realismo socialista continuò a imparare ben oltre la morte di Stalin per cui Tichon Nikolaevič Chrennikov (1913-2007), nominato nel 1948 da Ždanov, governò per molto tempo (1948-91) la musica ufficiale sovietica mentre compositori di qualità come Al'fred Garrievič Šnitke (1934-1998) o Sofija Asgatovna Gubajdulina (1931), aperti alle novità, potevano sopravvivere solo come compositori di musica da film.

Il caso di Ždanov e della musica sovietica, qui sommariamente ricordato, mi serviva per confermare che la creazione musicale nell'Occidente ha dato vita a un oggetto artistico complesso, capace di innumerevoli risultati, che nella sua idealità riesce a coinvolgere profondamente l'umano, pertanto è stato sottoposto al controllo da parte di poteri e di regimi dittatoriali e proprio a causa della sua natura ha attirato l'attenzione dei filosofi sin dall'Antichità classica.

Nella parte restante di questo saggio vorrei ricordare la fioritura della filosofia della musica e dell'estetica musicale nel contesto filosofico di lingua inglese di orientamento analitico e le novità che approcci storico-critici hanno introdotto nel modo tradizionale di scrivere la storia della musica. Il mio intento è descrittivo e informativo, non entrerò nelle pieghe delle argomentazioni, spesso assai complesse e sottili, che la filosofia analitica della musica mette da tempo in campo.

La distinzione tra filosofia analitica e filosofia continentale, nonostante le ambiguità concettuali che comporta, è diventata ormai di uso comune

e può essere di innegabile utilità per ricostruire le vicende della filosofia della musica nel quadro filosofico contemporaneo.

Nell’ambito culturale e filosofico del nostro paese le due espressioni di filosofia della musica e di estetica musicale rimandano a tradizioni ben precise che sono legate alla filosofia e alla musica tedesche – parzialmente anche a quelle francesi – o di area germanica. Le concezioni di Theodor W. Adorno, di Ernst Bloch e in misura minore quelle di György Lukács hanno costituito punti di riferimento irrinunciabili per la gran parte della riflessione filosofica intorno alla musica nella cultura italiana e in molte comunità filosofiche europee che vengono appunto designate con l’aggettivo di continentali.

La diffusione nel mondo di lingua inglese delle concezioni di Adorno è avvenuta con notevole ritardo rispetto all’Italia e, come vedremo, l’iniziativa è legata più ai musicologi che non ai filosofi di professione. Nel 2006 è stato tuttavia pubblicato negli Stati Uniti un volume di saggi, a cura di Jost Hermand e Gerhard Richter, dal titolo *Sound Figures of Modernity. German Music and Philosophy* e l’indice di questo volume offre indicazioni illuminanti per una definizione degli argomenti principali che sono oggetto di una filosofia della musica focalizzata sul contesto germanico (Hermand, Richter, 2006, pp. v-vi). La lettura di questi saggi conferma che nel pensiero continentale il carattere centrale della riflessione intorno alla musica è di tipo speculativo, si pone quindi in contrapposizione all’inclinazione verso una modalità di analisi dettagliata di concetti e categorie in uso nei discorsi sulla musica che è tipica di un approccio analitico. È da segnalare che nel 2010 è apparsa negli Stati Uniti la traduzione inglese della *Musik in der deutschen Philosophie. Eine Einführung* (Sorgner, Fürbeth, 2010; ed. or. 2003), ossia una introduzione al canone filosofico tedesco contemporaneo che parte da Kant e approda a Adorno, e questa traduzione conferma l’interesse recente per la storia della filosofia tedesca della musica.

Nella *Introduction* dei due curatori a *Sound Figures of Modernity* il riferimento obbligato è la *Ästhetische Theorie* (1970) di Adorno, soprattutto in merito alla difficoltà di rimanere fedele al compito di una filosofia che deve interpretare l’arte in modo che questa possa parlare, dato che l’arte può dire ciò che dice senza dire, come indica Adorno stesso: «L’oggetto dell’estetica si determina come indeterminabile, negativo. Perciò l’arte ha bisogno della filosofia, che la interpreta, per dire ciò che essa non può dire e che però può essere detto solo dall’arte, che lo dice tacendolo» (Adorno, 1975, p. 123). Da questa constatazione emerge il dilemma di ogni analisi speculativa nell’ambito dell’estetica musicale. In *Sound Figures* non si ritrova un capitolo specifico su Adorno – vi è un contributo importante sulla filosofia della musica di Lukács (Hermand, Richter, 2006, pp. 244-

60) – ma il filosofo tedesco è il referente essenziale e la figura sullo sfondo nelle discussioni incentrate su altri autori.

In ambito anglofono si assiste dunque a una ripresa recente dell'interesse per un approccio tedesco, continentale alle questioni filosofiche legate alla musica ma ove si voglia considerare la produzione filosofica prevalente di lingua inglese gli approcci dominanti sono altri, sono convintamente analitici.

Andrew Kania, professore di filosofia alla Trinity University a San Antonio in Texas, studioso di filosofia della musica, del film e della letteratura, ha pubblicato nel 2020 un volume dal titolo *Philosophy of Western Music. A Contemporary Introduction*. Il volume fa parte della serie di “Routledge Contemporary Introductions to Philosophy” e nel *Preface* Kania chiarisce che «In questo libro, introduco i lettori allo stato attuale di una gamma di dibattiti nella filosofia analitica della musica occidentale» (Kania, 2020, p. xv), ed è una precisazione di non poco rilievo perché una introduzione alla filosofia della musica si identifica con un approccio analitico. Il volume affronta i temi principali della filosofia analitica della musica, l'ultimo capitolo è dedicato a *The Definition of Music*, ossia la definizione dell'oggetto della discussione filosofica non è posto all'inizio della trattazione ma ne costituisce la conclusione. In effetti si tratta di riflettere sui «philosophical puzzles that music raises» (“i rompicapi filosofici che la musica solleva”; ivi, p. 306), e Kania ci introduce in un universo filosofico che è assai lontano da quello continentale ma che nella sua specificità mette in campo trattazioni e argomentazioni di innegabile rilievo filosofico.

Nel 2003 Stephen Davies, una vera e propria autorità nel settore dell'estetica analitica, ha indicato che se medaglie fossero assegnate per la crescita dell'estetica negli ultimi trenta anni la filosofia della musica vincebbe la medaglia d'oro. Nella *Introduzione* al suo *Themes in Philosophy of Music* Davies confessa di avere studiato filosofia al fine «di scrivere di musica. Le cose stanno semplicemente così» (Davies, 2003, p. 1), ricorda la sua formazione in musicologia ed etnomusicologia e di aver ricercato corsi di filosofia perché interessanti e rivelatori. Filosofi analitici della musica hanno una provenienza dalla musicologia e una formazione di tipo filosofico e nella filosofia hanno ritrovato discussioni che si sono dimostrate di rilievo in ambito musicale.

Una delle questioni più dibattute dai filosofi analitici è la questione dello *status* ontologico di una composizione musicale; nel 2003 Davies è arrivato alla conclusione che le *musical works* mostrano una varietà di ontologie e con riferimento alla fedeltà dell'esecuzione musicale ha proposto la distinzione ontologica, ossia relativa alle proprietà costitutive, tra opere *thick* (“spesse”) e opere *thin* (“sottili”). Si tratta di varietà ontologiche che

hanno anche una dimensione storica: un tempo e un contesto determinati indicano quanto *thick* può essere *a musical work* (ivi, p. 41).

In genere la filosofia analitica della musica è associata alla musica classica che è l'approccio prevalente ma non esclusivo perché ad esempio Theodore Gracyk, filosofo ed estetologo di Minnesota State University a Moorhead, ha pubblicato nel 1996 un volume dal titolo *Rhythm and Noise. An Aesthetics of Rock*, nel quale affronta problemi filosofici in relazione alla musica rock. Tra i problemi considerati si ritrovano questioni di ordine ontologico, e usando la distinzione di Davies ammette contro lo stesso Davies, che le registrazioni sonore di musica rock sono ontologicamente *thick*. Il realismo attribuisce alla esecuzione dal vivo di musica rock una priorità ontologica rispetto alla registrazione ma Gracyk si oppone a questa conclusione perché secondo lui le registrazioni rappresentano performance piuttosto che una loro trasmissione (Gracyk, 1996, pp. 43-6).

Il libro di Gracyk contiene molte discussioni di innegabile interesse ma basta qui sottolineare che un approccio analitico consente, nel caso della musica rock e in generale della musica pop, di affrontare problemi filosofici degni di attenzione, quali il rapporto tra registrazione ed esecuzione, la consapevolezza che emerge nel registrare, la questione dell'autenticità, e così via. Lo strumentario filosofico analitico pone in luce problemi non solo in relazione a Beethoven ma anche a Bob Dylan e Bruce Springsteen.

Conviene segnalare che in ambito statunitense anche la *Black music* ha richiamato l'attenzione degli storici, che ne hanno ricostruito le vicende in Africa e negli USA (Floyd, 1995), ma anche quella dei filosofi perché nel 2010 William C. Banfield ha proposto una storia dagli spirituals all'Hip Hop a partire da una *Black Music Philosophy* e questa filosofia, che è di natura estetica, non propone strutture prescrittive o restrittive in grado di definire agende artistiche ma è una necessità concettuale per difendere la *Black music* dalla appropriazione puramente commerciale alla quale è soggetta (Banfield, 2010, pp. 4-5).

Nel 2021 David Davies, tracciando un profilo della filosofia analitica della musica, ha confermato che la filosofia della musica è divenuta una delle aree dominanti nella filosofia analitica dell'arte e che vale la pena di chiedersi il perché. Una ragione è da individuare nel fatto che figure centrali nella filosofia analitica dell'arte come Peter Kivy, Stephen Davies e Jerryold Levinson hanno dedicato la loro produttività e energia filosofica alla filosofia della musica. Tuttavia, un'altra ragione è legata alla ricchezza degli argomenti filosofici relativi alla musica che si sono ben prestati a trattazioni all'interno della tradizione analitica (Davies, 2021). Il riferimento a due grossi volumi sul rapporto tra musica e filosofia può fornire illustrazioni della fortuna della filosofia analitica.

Nel 2011 è apparso, a cura di Theodor Gracyk e Andrew Kania, *The Routledge Companion to Philosophy and Music* che è un massiccio volume di quasi settecento pagine, diviso in sei parti per un totale di cinquantasei contributi che spaziano dalla definizione della disciplina alla pedagogia musicale, passando attraverso i più vari argomenti, quindi anche quelli di carattere generale tipici della filosofia analitica: ontologia, autenticità, validità, comprensione. Il titolo di “filosofia e musica” è generico perché vuole indicare la presenza di contributi a carattere filosofico e di contributi appartenenti al dominio stretto della musicologia. Si tratta in verità di un *Companion* di filosofia della musica che intende mettere a fuoco le diverse dimensioni discorsive comprese in un approccio filosofico alla musica.

Quando si parla di filosofia della musica si parla di una disciplina, inclusa nella filosofia dell’arte, che tratta e costruisce i fenomeni connessi alla musica, è filosofia di, ma sorgono due domande strettamente legate: che cos’è la musica, che cosa studia la filosofia della musica. Nel caso della musica è difficile formularne una definizione che possa essere condivisa, accettata e spesso si fa confusione tra una definizione di tipo descrittivo e una di tipo valutativo. Nell’agenda di una filosofia analitica della musica la definizione in maniera precisa o quanto meno convincente dell’oggetto musica è un argomento cruciale. Ad esempio, Stephen Davies ha proposto una definizione indiretta ponendosi la seguente domanda: *John Cage’s 4’33’: Is It Music?*. Come è noto, la “composizione” di Cage prevede silenzio e inazione del pianista o di altro esecutore per quattro minuti e trentatré secondi, e la risposta di Davies è negativa: il lavoro di Cage può essere considerato un’opera d’arte ma non è musica perché manca di *sensuous qualities* ossia di qualità estetiche (Davies, 2003, pp. 11-29). La conclusione di Davies sul pezzo di Cage è il risultato di una definizione precisa di musica.

Nel *Companion* il capitolo iniziale dal titolo *Definition* è di Kania il quale parte dalla definizione di Jerrold Levinson presente nel suo volume del 1990 su *Music, Art, and Metaphysics. Essays in Philosophical Aesthetics* che, nell’edizione del 2011, contiene la ristampa di un fondamentale saggio dal titolo *What a Musical Work Is* (1980) e un saggio dal titolo *What a Musical Work Is, Again* (Levinson, 2011, pp. 63-88; pp. 215-63). Non posso entrare qui nelle argomentazioni di Levinson ma è sufficiente sottolineare che una definizione di *musical work* è difficile da esplicitare. Parliamo spesso di musica, di opere musicali ma i filosofi analitici hanno richiamato l’attenzione sul fatto che una definizione precisa, non soggetta a critiche fondate, in grado di ricoprendere tutto ciò che è dotato della qualità di essere musicale non è facile da formulare e s’incontrano molti paradossi quando si tratta di includere o escludere musica d’avanguardia. Kania sot-

tolinea giustamente che musicisti, musicologi, ascoltatori e amanti della musica non hanno nessun interesse per una definizione della musica ma il compito del filosofo è quello di formulare concetti chiari. Dopo aver analizzato e criticato diverse definizioni Kania propone di specificare in questo modo la musica: «La musica è (1) qualsiasi evento intenzionalmente prodotto o organizzato (2) per essere udito, e (3) in possesso sia (a) di alcune caratteristiche musicali di base, come intonazione o ritmo sia (b) da essere ascoltato a ragione di queste caratteristiche» (Gracyk, Kania, 2011, p. 12). È una definizione generale, comprensiva, fondata sull'intenzionalità, sull'ascolto, che supera la definizione contraddittoria di musica come suono organizzato ma lascia tuttavia aperta la domanda se qualcosa che consiste di solo silenzio può essere definito musica.

Che la questione della definizione non sia secondaria è confermato da un breve volume introduttivo dal titolo *On Music* che Gracyk ha pubblicato nel 2013 e che contiene una indagine filosofica sulla natura della musica. Gracyk prende le mosse dalla definizione della musica analizzando se il canto degli uccelli, in particolare quello dell'usignolo, può essere definito musica. I riferimenti ornitologici servono per distinguere ciò che è musicale – il canto dell'usignolo – da ciò che è musica, per affermare quindi che non tutto ciò che è musicale è musica: «l'essere musicale non è sufficiente a renderlo musica nel nostro senso moderno del termine» (Gracyk, 2013, p. 15). Nella definizione di musica di Gracyk entrano fattori discriminanti come la cultura, la dimensione estetica: casi sonori sono musicali quando sono organizzati secondo rapporti ritmici e armonici, sono musica se e solo se riflettono o rispondono ad attese di tipo culturale riguardo alle strutture musicali. Ne segue che alcuni suoni possono essere non musicali ma appartenere alla musica perché rispondono alle aspettative culturali dell'ascoltatore. Nell'ambito della discussione la dimensione estetica introduce il tema dell'*arte* musicale che contribuisce a rendere più complesso il dibattito. La quinta Sinfonia in re minore op. 47 (1937) di Šostakovič nacque come risposta alle critiche della «Pravda» del 1936 ispirate dallo stesso Stalin, e può essere interpretata come una sinfonia «sovietica» o come una critica nascosta al regime stalinista ma Gracyk indica che questa sinfonia «ha successo o fallisce come un fatto musicale» (ivi, p. 27). Conclude che uno può ammirare quanto desidera il canto degli uccelli, ma questo canto non può essere ammirato come arte, come una attività volutamente culturale.

La questione della definizione di *musical work* costituisce un punto centrale nell'agenda dei problemi della filosofia analitica ma a questo seguono altre questioni, non meno intricate, che possono essere così schematicamente elencate: la ontologia musicale, alla quale si è fatto cenno prima, il rapporto tra musica ed emozioni, il tema dell'autenticità, la

comprendere della musica, il valore estetico della musica, la questione dell'ascolto e della percezione del significato musicale. Per semplificare ulteriormente si possono individuare tre domande principali: quali sono i caratteri essenziali, costitutivi di una *musical work*; qual è ontologicamente parlando il suo modo di essere nel tempo in differenti condizioni di esecuzione e ricezione; quali sono i caratteri di significato relativi al (presunto) potere della musica di esprimere o comunicare sentimenti o emozioni (Norris, 2021).

Nel 2021, a distanza di dieci anni dal *Routledge Companion*, Tomás McAuley, Nanette Nielsen e Jerrold Levinson hanno curato *The Oxford Handbook of Western Music and Philosophy* che è un volume di quasi milleduecento pagine che si compone di oltre cinquanta contributi che spaziano da una mappa del tema “musica e filosofia” alla storia di questo tema, dalle tradizioni e pratiche filosofiche alle tradizioni e pratiche musicali, dai concetti chiave agli scontri e collaborazioni tra filosofi e musicologi. Nella loro *Introduzione* i curatori ricordano i caratteri della musica in ottica filosofica, sottolineando a ragione che il movimento non è stato in una sola direzione, ossia dalla filosofia alla musica, e chiariscono che la congiunzione «and» nel titolo è cruciale perché esprime intenti dialogici. Il “della” (*of*) nella espressione “filosofia della musica” può suggerire un senso di possesso: la musica e i suoi elementi possono apparire come oggetti che hanno bisogno di definizione da parte della filosofia. La «and» dello *Handbook* non intende escludere approcci filosofici alla musica ma permette allo stesso tempo di elaborare approcci musicali alla filosofia ed evitare la connotazione di una disciplina prioritaria. In tal modo il volume rispetta a pieno l'attuale lavoro in filosofia della musica, cerca di presentarlo nella maggiore estensione possibile e di vederlo come parte del campo interdisciplinare più ampio della musica e della filosofia (McAuley *et al.*, 2021, pp. 1-2).

Queste precisazioni hanno lo scopo di segnalare la presenza di un dialogo tra filosofi analitici, estetologi e musicologi che consente di superare l'obiezione che le raffinate analisi filosofiche della musica restano racchiuse nel campo della filosofia senza alcun impatto sugli altri approcci alla musica in Occidente.

Nel 1997 Jenefer Robinson, oggi emerita di filosofia a Cincinnati University, Ohio curò la pubblicazione di un volume di saggi su *Music and Meaning*, che era il risultato di un incontro a Cincinnati tra *music theorists*, musicologi e filosofi della musica. Questa iniziativa era nata dalla Robinson perché nei suoi corsi di estetica per *graduate students* in musicologia si era resa conto che musicisti e filosofi della musica si ponevano domande simili su che cosa e come la musica significa, che spesso arrivavano alle stesse conclusioni ma che ciascuna comunità di specialisti lavorava igno-

rando gli sforzi scientifici dell'altra (Robinson, 1997, p. xi). Lo *Handbook* di Oxford si presenta come un punto di approdo di un processo dialogico che cerca di far interagire competenze diverse intorno allo stesso oggetto della musica.

Per concludere questa parte dedicata alla filosofia analitica accennerò brevemente alla questione cruciale delle emozioni che è una chiara eredità di Eduard Hanslick, del tutto attuale, perché la *Introduzione* della Robinson al volume del 1997 comincia con un paragrafo su *Hanslick's Legacy* (ivi, pp. 1-4). Conviene segnalare che in questo volume la sezione finale è dedicata a *Experiencing Music Emotionally*, e contiene due saggi a firma rispettivamente di Levinson e Stephen Davies (ivi, pp. 215-41; pp. 242-53).

La bibliografia sulle emozioni, loro natura e funzioni cognitive, sulle emozioni nelle arti e nella musica in particolare, sulla differenza tra emozioni e sentimenti (*feelings*) è sterminata. A partire dal 1985, anno di pubblicazione di *Music and the Emotions. The Philosophical Theories* (Budd, 1992) di Malcolm Budd, in ogni lavoro di estetica, di estetica musicale e di filosofia della musica il capitolo su *Music and Emotions* è diventato un punto cruciale e irrinunciabile. In ambito analitico sono state elaborate varie teorie che possono essere classificate in tre gruppi principali. Al primo gruppo appartengono le *expression theories*: la musica può essere espressione genuina di emozione, che è cosa assai diversa dal parlare delle emozioni suscite dalla musica. Stephen Davies attribuisce l'espressività della musica al suo presentare «caratteristiche emotive nella sua apparizione» (Davies, 2003, pp. 121-91), mentre Kivy ha elaborato una teoria dei *contours* espressivi tipici degli esseri umani quando sono nell'atto di esprimere una emozione (Kivy, 1993, pp. 229-323). Levinson ritiene che un brano di musica è espressivo di una emozione E se e solo se P, in contesto, è facilmente udito da un ascoltatore, edotto sul genere di brano musicale, come espressione di E (Levinson, 2011, pp. 306-35). Quella di Levinson è definita anche *persona theory* perché presuppone uno spettatore ideale.

Gli altri due gruppi di teorie principali sono connotati come *arousal theories* – la musica fa nascere sentimenti e/o emozioni per associazione, in modo affettivo o per una reazione specifica rispetto alla musica – e *resemblance theories* – la musica viene immediatamente immaginata come rassomigliante a qualcosa che ha a che fare con stati mentali connotati da emozioni. La musica non è veramente triste ma viene immaginata come capace di esprimere tristezza (Gracyk, Kania, 2011, pp. 199-242).

Conviene ricordare che queste discussioni riguardano la musica assoluta, ossia non accompagnata da un testo poetico, e che i filosofi non trattano semplicemente di emozioni ma di emozioni esteticamente significative, che hanno quindi un rilievo da un punto di vista conoscitivo. Molti condividono l'idea che la musica può essere espressiva della dimensione

emotiva della vita, ma in estetica la discussione riguarda la domanda se la musica sia capace di esprimere livelli più elevati rispetto a gioia, tristezza, ansia, ecc. Levinson ha cercato di mostrare che un passaggio specifico della *Hebrides Ouverture* (1830) di Felix Mendelssohn è espressivo di una emozione elevata, ossia di un certo tipo di speranza (Levinson, 2011, pp. 357-75).

Ci si può chiedere se le discussioni su musica ed emozioni conoscano un qualche impatto al di fuori dell'ambito filosofico professionale. Nel 2007 Andrew Bowie, filosofo inglese, ha pubblicato un grosso volume su *Music, Philosophy and Modernity* che contiene critiche severe nei confronti della filosofia analitica della musica, rea di porsi domande per le quali non esistono risposte generali (Bowie, 2007). Nel 2020 Kania ha concluso che se la musica è un *medium* i filosofi possono offrire contributi utili ma la ricerca empirica sul *medium* della musica appartiene alla teoria musicale e alla psicologia della musica. Tuttavia, questa conclusione lascia ai filosofi il compito di lavorare su un gran numero di questioni importanti, affascinanti e di rompicapo sollevati dalla musica (Kania, 2020, pp. 305-6). In qualche modo la conclusione di Kania richiama quel dialogo interdisciplinare sulla musica che è oggetto dello *Oxford Handbook*.

Nel 2007 Bowie notava che i musicologi hanno cominciato a utilizzare le risorse offerte dalla filosofia continentale, in particolare da Adorno, aprendo nuovi ed eccitanti orientamenti (Bowie, 2007, p. 2). Questa annotazione mi consente di spostarmi sul terreno della musicologia critica che ha portato a una nuova connotazione della musica e della sua storia.

Nel 2007 l'editore Routledge ha raccolto in volume alcuni saggi di Susan McClary, oggi docente di musica a Case Western Reserve University, Ohio col titolo di *Reading Music. Selected Essays* che ha una *Introduzione* dal titolo *La vita e i tempi di una musicologa traditrice (renegade)* (McClary, 2007, pp. x-xv), nella quale la McClary ricostruisce la sua carriera e le controversie intorno al suo lavoro. Quando nel 1968 cominciò la sua carriera la musicologia prevedeva solo tre attività professionali: ricerche di archivio, edizioni scientifiche, analisi formali di tipo quasi matematico. Insoddisfatta della limitatezza di questa agenda, interessata al significato ampio della musica nella vita delle persone, alla musica del Cinque/Seicento, in particolare a Monteverdi, al quale dedicò la sua Dissertazione di dottorato (Harvard, 1976), quando arrivò nel 1977 all'University of Minnesota incontrò subito difficoltà a far accettare il suo lavoro che aveva una impronta interdisciplinare. Non a caso i suoi saggi venivano rifiutati da riviste musicologiche, giravano in fotocopia, in stile *samizdat*, tra i musicologi più giovani degli Stati Uniti, e riuscì ad avere una cattedra di musica grazie all'appoggio dei colleghi degli altri Dipartimenti e non di quello di musicologia.

Nel 1975 incontrò la musicologa Rose Rosengard Subotnik che la stimolò a leggere Adorno e Michel Foucault, che influenzarono a fondo il suo pensiero, in seguito sono entrati nel suo orizzonte culturale Derrida, Ricoeur e il post-strutturalismo francese. A questo approccio filosofico, inusuale per una musicologa americana, si è unito l'interesse per la teoria femminista (l'area di maggior impatto nella critica culturale degli anni Ottanta), quindi gli studi postcoloniali e l'estetica postmoderna. Grazie a questa immersione nella critica culturale McClary abbandonò quei pregiudizi nei confronti della musica pop che aveva nutrito da tempo.

La pubblicazione nel 1990 di *Music as Cultural Practice. 1800-1900* di Lawrence Kramer (1990) aveva inaugurato la storia culturale della musica negli Stati Uniti, ma la nuova musicologia o musicologia critica, nata dalla insoddisfazione nei confronti dei metodi e delle narrazioni storiche dominanti nella musicologia ufficiale, è il tentativo di aprire un campo nuovo d'indagine e deve molto al lavoro e alle provocazioni della McClary.

Nel caso della filosofia analitica il problema della musica viene posto dai filosofi all'attenzione di altre comunità di studiose/i, nel caso della McClary è la musicologia che ricorre alla filosofia per proporre un tipo di discorso e di pratica musicologica diversi da quelli tradizionali. Conviene fare un breve esempio.

Alla metà degli anni Ottanta vi furono celebrazioni per il terzo centenario della nascita di Johann Sebastian Bach e McClary, quale specialista di musica barocca, fu invitata a vari convegni internazionali. La musicologa americana conosceva un saggio di Adorno su *Bach difeso contro i suoi ammiratori* del 1951 (Adorno, 1972, pp. 129-43) ed era consapevole che non aveva avuto nessun impatto sulla visione musicologica del compositore tedesco, ossia si pensava che la sua musica non avesse bisogno di alcun riferimento al mondo sociale del suo tempo. Durante un convegno un celebre studioso di Bach avvertì McClary che Bach, a differenza di compositori di seconda classe come Telemann, non aveva niente a che fare col suo tempo e il suo luogo, era divinamente ispirato e la sua musica era in armonia con l'ordine cosmico, eterno e la verità. Si può trattare la musica in relazione al mondo sociale in alcuni casi, ma compositori come Bach devono essere lasciati isolati. Riprendendo le indicazioni di Adorno McClary lavorò su Bach e pubblicò nel 1987 un saggio dal titolo *The Blasphemy of Talking Politics during Bach Year*, nel quale a partire da una analisi del movimento iniziale del Concerto Brandeburghese N. 5 dimostrava la presenza del mondo sociale del primo Illuminismo nella musica bachiana. In questo saggio la McClary tentò un primo approccio di critica femminista e suggerì la presenza di temporalità differenti nella musica francese e italiana del tempo (McClary, 2007, pp. 15-64).

Nel 1991 McClary pubblicò il suo primo, coraggioso e provocatorio volume dal titolo *Feminine Endings. Music, Gender and Sexuality*, con una *Introduzione* su *A Material Girl in Bluebeard's Castle*, con riferimenti a Madonna e all'opera (1918) di Béla Bartók, nella quale veniva indicata la presenza di elementi di gender nella musica e che gli approcci tradizionali avevano costituito uno scudo contro ogni forma di analisi culturale della musica. Conviene ricordare che *feminine endings* (“cadenze femminili”) era l'espressione usata dai musicologi per riferirsi alle cadenze deboli, ovviamente le cadenze forti erano quelle maschili. L'analisi della McClary non riguardava solo l'opera o la musica di accompagnamento di un testo poetico ma rintracciava elementi di gender, questioni di soggettività, aspetti sociali nella musica in sé stessa, attraverso proposte interpretative, di ordine musicologico, di specifici passi musicali. Il volume del 1991 proponeva realmente modi di investigare la musica, da Monteverdi a Madonna, secondo parametri diversi anche se divenne scandalosamente famoso perché la McClary aveva indicato che la ricapitolazione del primo movimento nella Nona Sinfonia di Beethoven «sguinzaglia uno dei più orribilmente violenti episodi nella storia della musica» (McClary, 2002, p. 128), ma questa affermazione forte era collocata nel contesto di una analisi delle cadenze in relazione al soggetto della Sinfonia.

Nella seconda edizione del suo libro (2002) McClary aggiunse una *Prefazione* dal titolo *Feminine endings in Retrospect* (ivi, pp. IX-XX) nella quale ribadiva che le sue proposte non riguardavano solo un approccio femminista.

Ritengo che le interpretazioni critiche e culturali della musica in sé costituiscano l'aspetto più provocatorio e nuovo del suo lavoro ermeneutico.

Il trasferimento presso l'University of California a Los Angeles ampliò sempre più il quadro delle sue ricerche e significativo fu l'incontro col musicologo Philip Brett che da tempo lavorava alla nascita di una musicologia queer e gay. Nel volume del 1994 dal titolo *Queering the Pitch. The new gay and lesbian musicology* è contenuto un celebre e innovativo saggio della McClary sulla costruzione della soggettività nella musica di Schubert (Brett, Wood, Thomas, 1994, pp. 205-33).

Non posso riconsiderare l'edificio musicologico e filosofico della McClary, ma è sufficiente sottolineare l'influenza di Adorno sul suo pensiero e le sue analisi, anche se McClary non condivide la netta liquidazione adorniana della musica popolare, il privilegiamento della tradizione musicale tedesca, la sua visione musicale ristretta. Anzi, McClary attribuisce a questo privilegiamento germanico la nascita e l'affermazione di un canone rigido, maschilista che si nutre di una visione trascendentale della musica. Nel 1993 ha scritto che occorre superare l'idea che una sinfonia semplicemente è, è invece necessario immergere la musica nel dibattito culturale e

praticare un'attività critica fondata su Adorno e su approcci femministi, altrimenti resta solo l'alternativa di accettare senza discussione le opere del canone (McClary, 1993, pp. 399-423). Risulta chiaro che in ambito musicologico e storico-musicale McClary ha proposto una definizione della musica ben diversa da quella tradizionale e ha mostrato, ad esempio, che agende narrative sono presenti nella musica assoluta, come nel caso da lei illustrato della Terza Sinfonia di Brahms (Solie, 1993, pp. 326-44).

Nelle pagine precedenti ho solo voluto richiamare l'attenzione, pur dovendo far ricorso a molti riferimenti di ordine diverso, sul fatto che la ricerca filosofica di tipo estetologico sulla musica è straordinariamente fiorente in ambito anglofono grazie ad approcci di tipo analitico e al dialogo tra comunità differenti di specialisti, come è testimoniato dalla pubblicazione nel giro di dieci anni di due massicci volumi a carattere manualistico su filosofia e musica occidentale. Grazie anche a studiose come Susan McClary l'agenda dei temi oggetto di indagini musicologiche e storico-musicali si è notevolmente ampliata e i criteri usati sono molto differenziati.

Nella cultura di lingua inglese siamo di fronte a una scena democratica e il selvaggio pluralismo artistico odierno (modernismo, minimalismo, neoromanticismo ecc.) costituisce una sfida alle certezze filosofiche e musicologiche. Le musiche del nostro tempo e della nostra storia continuano a porre domande alle filosofie e a influenzare queste filosofie.

Nota bibliografica

- ADORNO T. W. (1972), *Bach difeso contro i suoi ammiratori*, in Id., *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, Einaudi, Torino, pp. 129-43 (4^a ed.).
- Id. (1975), *Teoria Estetica*, a cura di G. Adorno, R. Tiedermann, trad. it. di E. De Angelis, Einaudi, Torino (ed. or. *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1970).
- ALEKSANDROV G. F. (1946), *Istoria Zapadnoevropejskoj Filosofii*, Izdatel'stvo Akademii Nauk SSSR, Moskva-Leningrad.
- BANFIELD W. C. (2010), *Cultural Codes. Making of a Black Music Philosophy. An Interpretative History from Spirituals to Hip Hop*, Scarecrow Press, Lanham.
- BOTERBLOEM K. (2004), *Life and Times of Andrei Zhdanov 1896-1948*, McGill-Queen's University Press, Montréal-Kingston-London.
- BOWIE A. (2007), *Music, Philosophy, and Modernity*, Cambridge University Press, Cambridge.
- BRETT P., WOOD E., THOMAS G. C. (eds.) (1994), *Queering the Pitch. The New Gay and Lesbian Musicology*, Routledge, New York-London.
- BUDD M. (1992), *Music and the Emotions. The Philosophical Theories*, Routledge, London-New York (paperback ed.).
- DAVIES D. (2021), *Analytic Philosophy of Music*, in T. McAuley, N. Nielsen, J. Levinson, A. Phillips-Hutton (eds.), *The Oxford Handbook of Western Music and Philosophy*, Oxford University Press, Oxford-New York, pp. 65-88.

- DAVIES S. (2003), *Themes in the Philosophy of Music*, Oxford University Press, Oxford-New York.
- FLOYD S. E. A. JR. (1995), *The Power of Black Music. Interpreting its History from Africa to the United States*, Oxford University Press, Oxford-New York.
- GRACYK T. (1996), *Rhythm and Noise. An Aesthetics of Rock*, Duke University Press, Durham-London.
- ID. (2013), *On Music*, Routledge, New York-London.
- GRACYK T., KANIA A. (eds.) (2011), *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, Routledge, London-New York.
- HERMAND J., RICHTER G. (eds.) (2006), *Sound Figures of Modernity. German Music and Philosophy*, The University of Wisconsin Press, Madison Wisconsin.
- KAIA A. (2020), *Philosophy of Western Music. A Contemporary Introduction*, Routledge, New York-London.
- KIVY P. (1993), *The Fine Art of Repetition. Essays in the Philosophy of Music*, Cambridge University Press, Cambridge.
- KRAMER L. (1990), *Music as Culture Practice. 1800-1900*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London.
- LEVINSON J. (2011), *Music, Art and Metaphysics. Essays in Philosophical Aesthetics*, Oxford University Press, Oxford-New York (new edition).
- MCAULEY T., NIELSEN N., LEVINSON J., PHILLIPS-HUTTON A. (eds.) (2021), *The Oxford Handbook of Western Music and Philosophy*, Oxford University Press, Oxford-New York.
- MCCLARY S. (1993), *Reshaping a Discipline: Musicology and Feminism in the 1990s*, in "Feminist Studies", 19, pp. 399-423.
- ID. (2002), *Feminine Endings. Music, Gender, and Sexuality. With a New Introduction*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London.
- ID. (2007), *Reading Music. Selected Essays*, Routledge, London-New York.
- NORRIS C. (2021), *Continental Philosophy of Music*, in T. McAuley, N. Nielsen, J. Levinson, A. Phillips-Hutton (2021), pp. 89-113.
- ROBINSON J. (ed.) (1997), *Music and Meaning*, Cornell University Press, Ithaca-London.
- SOLIE R. (ed.) (1993), *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London.
- SORGNER S. L., FÜRBETH O. (eds.) (2010), *Music in German Philosophy. An Introduction*, translated by S. H. Gillespie, The University of Chicago Press, Chicago-London (ed. or. *Musik in der deutschen Philosophie. Eine Einführung*, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung und C. E. Poeschel Verlag, Stuttgart 2003).
- ŽDANOV A. A. (1950), *On Literature, Music and Philosophy*, Lawrence and Wishart Ltd, London.

