

Annotazioni sulla fenomenologia della tonalità nel pensiero di Giovanni Piana

di *Augusto Mazzoni*

aumazzoni@yahoo.com

Giovanni Piana's phenomenology of music was directed against any conventionalist point of view about the musical experience. According to Piana, each compositional system depends on the phenomenological structure of sound that determines the musical perception. Tonal system is not prescribed by natural laws, however it is based on the essential difference between consonance and dissonance. So the perceptual meaning of a tonal piece is not founded on subjective (culturally acquired) habitudes, but on phenomenological data.

Keywords: Giovanni Piana, Phenomenology of music, Consonance and dissonance, Musical perception

Filosofia della musica (1991) è uno dei lavori più importanti nel pensiero di Giovanni Piana: un momento di raccordo fondamentale tra i suoi studi di fenomenologia dell'esperienza e i suoi vasti studi riguardanti la musica.

Il testo si apre con un capitolo introduttivo in cui vengono esplicitati e affermati con forza alcuni risvolti polemici che ispirano tutta la trattazione, dotandola quasi di un piano programmatico. Piana dichiarava di voler prendere nettamente posizione contro ogni tendenza relativista e convenzionalista quale, a suo parere, si manifestava in alcune impostazioni semiologiche (per esempio quella di Jean Jacques Nattiez) assai diffuse a livello musicologico.

Ciò a cui intendeva opporsi Piana era l'idea che si potesse considerare la musica alla stregua di un autentico linguaggio, dove il legame tra il materiale sensibile (significante) e il senso (significato) fosse stabilito per mera convenzione e risultasse quindi del tutto relativo a una determinata cultura. La musica, sottolineava Piana, non è una specie di linguaggio verbale in cui il significante è un suono che fa da mero segno per un significato estrinseco.

Al contrario, in essa il materiale sonoro possiede uno stretto nesso con le possibili direzioni simboliche di senso.

C'è un punto in tale capitolo introduttivo in cui Piana, nell'intento di chiarire esemplarmente le motivazioni della polemica, accennava preliminarmente alla questione della distinzione tra consonanza e dissonanza e dei loro rapporti.¹ Egli si concentrava in particolare sulla regola, vigente nel sistema tonale più rigoroso, che impone di risolvere la dissonanza in una consonanza. Un accordo dissonante deve sempre confluire, salvo casi eccezionali, in un accordo consonante risolutivo. Ebbene, si chiedeva Piana, tale regola è frutto di una mera convenzione relativa al sistema stesso o non nasconde qualcosa di diverso?

Piana ripercorreva le argomentazioni dei sostenitori di un'impostazione relativista e convenzionalista, individuando nel loro discorso una matrice di tipo empiristico. Per essi il bisogno di risoluzione della dissonanza in una consonanza non deriverebbe da una tendenza intrinseca al materiale sonoro, bensì da un'abitudine uditiva acquisita a contatto con il sistema tonale, dove costantemente a una dissonanza segue una consonanza. Dalla contiguità tra dissonanza e consonanza si formerebbe un'abitudine in base alla quale ci si attende, quasi fosse la natura del materiale sonoro a esigerlo, una risoluzione armonica. Ma invero nel materiale sonoro non c'è nulla che imponga una simile risoluzione. Il senso di risoluzione conclusiva dipenderebbe cioè soltanto da una regola statistica del sistema compositivo e da una corrispondente abitudine acquisita.

Piana era di opinione decisamente diversa e affermava, al contrario, che le abitudini acquisite non possono comportare nulla. Se davvero il materiale sonoro fosse indifferente alla costituzione di senso si potrebbe immaginare un sistema compositivo in cui, facendo seguire costantemente a ogni consonanza una dissonanza, si dovrebbe creare un senso di risoluzione della consonanza nella dissonanza. Eppure tale ipotesi non regge di fronte a semplici

¹ Cfr. G. Piana, *Filosofia della musica*, Guerini, Milano, 1991, pp. 27-36.

considerazioni fenomenologiche. Si può ritenere infatti che in questo caso l'ascoltatore si attenderebbe certo la successione di una dissonanza subito dopo la consonanza. Ma è assai dubbio che possa mai percepire tale successione come una sorta di risoluzione armonica. In altri termini, il senso di risoluzione non può essere attribuito forzatamente a qualsiasi ordine di successione del materiale sonoro.

L'intento di Piana era evidenziare come nella struttura fenomenologica dello spazio sonoro non solo sia data un'innegabile distinzione tra consonanza e dissonanza, ma che questa distinzione, pur presentandosi eminentemente su un piano pre-musicale, contenga delle potenziali direzioni di senso che incidono di necessità anche sul piano musicale.

Se tra le caratteristiche fenomenologiche della consonanza c'è anzitutto quella di una tendenza alla fusione tra i diversi suoni, mentre invece con la dissonanza c'è piuttosto una tendenza all'urto e alla frizione, si hanno delle inevitabili conseguenze. Un aggregato consonante risulterà più disteso e quindi più adatto a suggerire un senso di riposo, di stabilità e di chiusura rispetto a un aggregato dissonante. Pertanto un senso di risoluzione armonica conclusiva sarà possibile solo facendo seguire una consonanza a una dissonanza e non viceversa.²

Dando rilievo al ruolo della struttura fenomenologica dello spazio sonoro nella costituzione del senso musicale, Piana non solo andava contro una certa impostazione semiologica della musicologia ma si schierava altresì in opposizione a una corrispondente impostazione di stampo psicologico. Del resto la semiologia, la psicologia e, in certa misura, la sociologia formavano allora (come forse anche adesso) un corpo fortemente interconnesso di discipline che esercitava un'influenza notevole sugli studi sistematici riguardanti la musica, ma rispetto a cui Piana, sotto molteplici aspetti, prendeva le distanze.

² Ulteriori approfondimenti in merito sono presenti nel terzo capitolo del libro di Piana. Cfr. *ibidem*, pp. 179-254.

Piana negava risolutamente che nella costituzione del senso musicale il soggetto senziente assuma un ruolo predominante. In particolare egli si rifiutava di ammettere, come invece erano inclini a fare alcuni studi psicologici sulla percezione musicale, che, tramite un'abitudine acquisita, l'ascoltatore possa sviluppare una sorta di "sentimento della tonalità" e che tale sentimento personale sia poi decisivo nell'ascolto dei brani tonali. In tal modo infatti il relativismo semiologico si sarebbe trasformato semplicemente in un puro relativismo soggettivo.

L'antipsicologismo di Piana, applicato in questo modo all'ambito musicale, era del tutto concorde con l'impostazione più generale della sua filosofia dell'esperienza, entro cui si poteva riconoscere un forte peso del pensiero husserliano. Si può notare peraltro che tali istanze antipsicologistiche e antisoggettivistiche risultavano coerenti con buona parte dell'estetica e della filosofia dell'arte di ispirazione fenomenologica, soprattutto per quel che concerne le riflessioni sviluppate dai primi allievi di Husserl.³

L'obiettivo polemico dichiarato da Piana nella sua *Filosofia della musica* era costituito dalle posizioni di alcuni esponenti della semiologia musicale e della psicologia dell'ascolto. Tuttavia alla lettura del testo non pochi altri si sentirono direttamente coinvolti. Ciò provocò delle tacite reazioni. Anche se raramente si espresse in prese di posizione pubbliche, vi fu tutta una ricezione del volume di Piana che si sviluppò in termini fortemente critici.

La filosofia dell'esperienza di cui Piana si fece promotore andava decisamente controcorrente rispetto al clima culturale dell'epoca dominato dal cosiddetto "pensiero debole", per il quale non si danno fatti ma solo interpretazioni. Questa posizione ebbe una decisa riconferma anche in ambito più specificamente musicale.

Piana non diceva forse che sul piano sonoro si danno dei fatti rispetto a cui le interpretazioni non possono essere indifferenti? Non diceva forse che la

³ Cfr. G. Scaramuzza, *Le origini dell'estetica fenomenologica*, Antenore, Padova, 1976.

consonanza e la dissonanza sono fatti sonori che non solo si impongono con le loro caratteristiche sensibili ma che condizionano le nostre interpretazioni di senso? Pochi allora erano disposti a concordare con tali assunti.

Andando contro il relativismo e il convenzionalismo, Piana sembrò a molti abbracciare una giustificazione assolutistica del sistema tonale: un'ipostatizzazione inaccettabile. Sostenendo che la consonanza si presenta fenomenologicamente come più stabile rispetto alla dissonanza, parve infatti far propria la solita spiegazione naturalistica della tonalità, in un tentativo anacronistico di rigettare decenni e decenni di musica post-tonale.

Pure in ambito fenomenologico vi fu chi si stupì della posizione di Piana. Qualcuno la trovò in contraddizione con quella del suo maestro Enzo Paci o con quella di Luigi Rognoni, per i quali operare l'*epoché* fenomenologica nei confronti della musica significava soprattutto sospendere i pregiudizi dettati da una dogmatica del sistema tonale, andando piuttosto incontro a quella valorizzazione dei materiali sonori fatta propria dalle avanguardie musicali, dalla dodecafonia alla musica elettronica.⁴

Una ricezione critica così negativa o dubitativa, anche se tacita, aveva davvero ragione di essere? Si può dire di no. Buona parte di tali perplessità dipendevano infatti da una lettura alquanto superficiale del testo di Piana. Nelle sue argomentazioni infatti non vi era alcun tentativo di dimostrare la maggiore naturalità del sistema tonale, per rigettare magari gli stili compositivi delle avanguardie musicali. Peraltro chi conosceva personalmente Piana sapeva bene che questo non poteva certo mai essere, stante la sua attenta apertura di fronte a ogni tipo di espressione musicale: dai generi più antichi a quelli più moderni, da quelli occidentali a quelli extra-occidentali. Egli era tutt'altro che un ottuso conservatore, amante solo della musica colta del passato.

⁴ Cfr. E. Paci, *Relazioni e significati III*, Lampugnani-Nigri, Milano, 1966; L. Rognoni, *La scuola musicale di Vienna*, Einaudi, Torino, 1966; L. Rognoni, *Fenomenologia della musica radicale*, Laterza, Bari, 1966. Sul confronto tra dodecafonia e fenomenologia Paci e Rognoni riecheggiano R. Leibowitz, *Introduction à la musique de douze sons*, L'Arche, Paris, 1949.

Sulla questione della presunta naturalità del sistema tonale Piana si è espresso ampiamente solo qualche anno più tardi nel suo studio *Alle origini della teoria della tonalità* (2005).⁵ Qui egli si è dedicato soprattutto ad analizzare a fondo le teorie armoniche di Jean-Philippe Rameau, che a livello storico rappresentano il momento fondativo per una considerazione teorica del sistema tonale.

In questo scritto si esaminano, passo dopo passo, le varie proposte teoriche di Rameau, nei suoi diversi tentativi di dare un quadro teorico al sistema della tonalità, appoggiandosi ora a una fondazione di tipo matematizzante, ora a una fondazione di tipo fisicalistico, ora a una combinazione di entrambi i tipi. Come ha indicato Piana, nei diversi trattati di Rameau si può scorgere il tentativo di giustificare l'impianto di un intero sistema compositivo richiamandosi ad argomenti diversi, ma coordinati, che ora rinnovano la tradizione teorica più antica, ora invece si ispirano ai progressi della scienza acustica.

Nella sua disamina Piana ha evidenziato come, nella misura in cui le proposte di Rameau possono essere considerate come il tentativo di attribuire una qualifica di naturalità al sistema tonale, manifestano un buon numero di problemi. Per esempio, il richiamo alla realtà fisica dei suoni armonici superiori allo scopo di giustificare la consistenza degli accordi tonali funziona sì, ma solo fino a un certo punto, e abbisogna di vari aggiustamenti.

Da tutto ciò risulta evidente che Piana non si è certo fatto prendere dalla tentazione di fornire al sistema tonale una qualsivoglia patente di naturalità. Anzi egli ha sottolineato come un approccio fenomenologico sia comunque molto diverso da quello di una fondazione in termini matematizzanti o fisicalistici. Sul piano fenomenologico infatti il materiale sonoro non si manifesta affatto sotto forma di numeri o di onde fisico-acustiche. Da questo

⁵ Il testo è pubblicato nell'archivio on-line degli scritti di Piana.

punto di vista l'idea di Ernest Ansermet di fare una fenomenologia della musica attraverso calcoli logaritmici è apparsa a Piana del tutto insensata.⁶

Se però ha messo in chiaro le crepe di un edificio naturalistico posto a fondazione della tonalità, Piana, allo stesso tempo, ha continuato a rimarcare gli errori di un puro relativismo e convenzionalismo. Certo il sistema tonale non è un qualcosa di dettato dalla natura, un qualcosa cui costringono le leggi della fisica acustica. Tuttavia non è nemmeno un arrangiamento del materiale sonoro che presenta un senso soltanto in relazione a delle volubili convenzioni storico-culturali.

Come si sviluppa allora una considerazione fenomenologica del sistema tonale? Piana è partito dalla constatazione che l'essenza che sta alla base di questo sistema è ciò che potrebbe chiamarsi il "principio di consonanza". Un'analisi dello spazio sonoro nella sua struttura fenomenologica, secondo Piana, giunge a mostrare come, in base a tale principio, venga a essere suggerita una ripartizione triadica dello spazio stesso. Detto altrimenti, tra le possibilità fornite dallo spazio sonoro è proprio l'articolazione negli usuali accordi tonali di tre suoni quella a essere più indicata, se si vuole dar luogo a un sistema musicale che si basi sulla consonanza. La determinazione di una ripartizione triadica dello spazio sonoro comporta poi a sua volta ulteriori possibilità che si muovono comunque in direzioni di senso dipendenti dalla messa in contesto del materiale prescelto. Alla fine il sistema tonale si configura come un complesso dinamico di spazi armonici interconnessi mediante continue latenze e attualizzazioni.

In Piana la pretesa di trovare uno stretto legame tra la scelta di un certo materiale triadico consonante e le sue possibili inclinazioni di senso, non conduce affatto all'ipostatizzazione del sistema tonale, magari nella convinzione che esso risulti superiore agli altri. Egli ha rimarcato infatti più volte che la scelta preliminare di attenersi al principio di consonanza è da

⁶ Cfr. E. Ansermet, *Les fondements de la musique dans la conscience humaine*, La Baconnière, Neuchâtel, 1961, tr. it. *I fondamenti della musica nella coscienza dell'uomo*, Campanotto, Udine, 1995.

considerarsi come una libera scelta, che sta sullo stesso piano di tutte le altre possibili scelte compositive.

Tali osservazioni integrano la questione di una considerazione fenomenologica con quella di una considerazione dei giochi linguistici, portando, per così dire, da Husserl a Wittgenstein. Come avrebbe detto lo stesso Piana con accenti wittgensteiniani: nulla costringe a giocare al gioco della tonalità. Solo che, una volta scelto questo gioco, il materiale sonoro impone certe regole a cui ci si deve attenere, a meno che non si voglia giocare a un altro gioco.

Quando alcuni compositori non trovarono più risorse espressive nella tonalità, cominciarono ad abbandonare il principio di consonanza. L'emancipazione della dissonanza portò via via a giochi ben diversi e addirittura opposti: a sistemi dove la consonanza non è più un principio cardinale, bensì qualcosa da marginalizzare o persino da vietare. Ma anche in questo caso la struttura fenomenologica del materiale sonoro ha continuato a essere determinante per le possibili direzioni del senso musicale.

Nota bibliografica

ANSERMET, E., *Les fondements de la musique dans la conscience humaine*, La Baconnière, Neuchatel, 1961, tr. it. *I fondamenti della musica nella coscienza dell'uomo*, Campanotto, Udine, 1995.

LEIBOWITZ, R., *Introduction à la musique de douze sons*, L'Arche, Paris, 1949.

PACI, E., *Relazioni e significati III*, Lampugnani-Nigri, Milano, 1966.

PIANA, G., *Filosofia della musica*, Guerini, Milano, 1991.

ROGNONI, L., *La scuola musicale di Vienna*, Einaudi, Torino, 1966.

–, *Fenomenologia della musica radicale*, Laterza, Bari, 1966.

SCARAMUZZA, G., *Le origini dell'estetica fenomenologica*, Antenore, Padova, 1976.

Nota biografica

Augusto Mazzoni è laureato in Filosofia e in Lettere ed è diplomato in clarinetto e composizione. Si occupa da tempo del rapporto tra musica e pensiero teorico. In proposito ha pubblicato diverse monografie, oltre a numerosi articoli per riviste specializzate e volumi collettanei.