

Nuova Umanità
XXVIII (2006/1) 163, pp. 75-85

LA MUSICA E L'ESPERIENZA DEL TEMPO *

INTRODUZIONE

Purtroppo la musica in se stessa è un non-so-che, inafferrabile quanto il mistero dell'atto creativo – quel mistero di cui non si afferra mai altro che il prima o il dopo: il prima, cioè la psicologia, la caratterologia e l'antropologia del creatore; il dopo, cioè la descrizione della cosa creata. In quale modo potremmo mai captare il divino istante intermedio, quello che maggiormente importerebbe conoscere e che invece più ostinatamente si sottrae? ¹.

La domanda su cosa sia la musica si pone e ripropone in ogni passaggio della storia del pensiero occidentale: si può dire che ne costituisce il seme iniziale (il pitagorismo, e poi i principali concetti metafisici su cui si struttura il pensiero greco), ma anche il pungolo che continuamente ne sollecita lo sviluppo. E se si considera la vastità di occasioni in cui la musica ha fatto parlare di sé pensatori di ogni tempo, non si può non convenire con quanto afferma uno studioso di estetica musicale: «la filosofia deve alla musica incomparabilmente di più di quanto la musica debba alla filosofia»².

* Conversazione tenuta durante un convegno per musicisti promosso dal Movimento dei Focolari a Castel Gandolfo (Roma) il 28 e 29 febbraio 2004.

¹ V. Jankélévitch, *La musica e l'ineffabile*, Bompiani, Milano 1998, p. 88.

² G. Guanti, *Estetica Musicale. La storia e le fonti*, La Nuova Italia, Firenze 1999, p. XI.

Non solo i filosofi sono sollecitati dall'indagare la musica: fare musica è, lo sappiamo, un'attività che ci pone molte domande, e che contemporaneamente ci offre una comprensione profonda dell'esistenza, che oltrepassa i confini di una disciplina.

In questa occasione, vorrei seguire brevemente alcuni spunti che la riflessione filosofica ha posto in relazione alla musica (non potrò che riferirmi in maniera solo accennata alle intuizioni di alcuni pensatori, che non possono esaurire la complessità del pensiero in cui si inseriscono) e confrontarli con la pratica musicale.

Tra le questioni che la musica ha posto con maggiore insistenza ai suoi ascoltatori, vi è quella relativa al tempo. Che cos'è il tempo? qual è il nostro modo di concepirlo? è una domanda assolutamente fondamentale (qualcuno dice: è "la domanda" della filosofia), e la musica sembra possederne in qualche modo il segreto.

PENSARE IL TEMPO

Il mistero del tempo, e del nostro modo di concepirlo, è forse uno degli elementi che lega la riflessione sulla musica alla filosofia *tout cour*, e connette in modo significativo la riflessione di pensatori tra loro distanti nello spazio e nel tempo: penso ad Agostino, Cartesio, fino più recentemente a Husserl, Bergson, Jankélévitch.

Cartesio, ad esempio, si occupa molto presto di musica tanto che la sua prima opera è il trattato *Compendium Musicae*; e se ne occuperà in altri momenti della propria vita. In una delle ultime lettere scrive: «se non muoio che di vecchiaia vorrei scrivere ancora di teoria musicale»³. Come a dire che la questione "musica" non è per nulla chiusa e il suo sistema, infatti, sembra lasciare una crepa aperta: proprio quella relativa alla musica.

Uno dei passaggi più interessanti del suo trattato è quello in

³ «Si je ne meurs que de vieillesse, j'ai encore envie quelque jour d'écrire de la théorie de la musique», A. Tannery, *Oeuvres de Descartes*, IV, Paris, Vrin, 1996, p.791, lettera a C. Huygens.

cui pone la questione di come sia possibile concepire la musica, ossia concepire un insieme di elementi disseminati nel tempo come un'unità.

È la questione del tempo, che Cartesio ricollega all'organizzazione ritmica della musica e al nostro modo di ascoltare.

Questo modo di dividere, per aiutare la nostra immaginazione, è segnato da una percussione della mano, o, come si dice, battuta, grazie alla quale possiamo cogliere tutte le parti di cui si compone la melodia e godere dei rapporti proporzionali su cui debbono poggiare⁴.

L'organizzazione ritmica di un brano serve, secondo Cartesio, per ricomporre man mano in un'unità superiore le diverse parti della composizione, come se progressivamente le sommassimo in un'unità superiore e le paragonassimo con ciò che progressivamente ascoltiamo:

mentre sentiamo le prime due parti, le concepiamo come un tutto unico, mentre ascoltiamo la terza la colleghiamo alle prime due, per cui abbiamo il rapporto di 3:1, poi colleghiamo la quarta alla terza come se fosse un tutto unico, poi di nuovo ricolleghiamo le due prime con le ultime due, sì da afferrare quei quattro elementi insieme come una unità. E così via sino alla fine procede la nostra immaginazione, e ogni composizione viene compresa come un qualcosa di unitario fatto di molte parti che si equivalgono⁵.

Il processo descritto in questo brano è quello di una sintesi e integrazione progressive, nelle quali la frammentazione degli elementi musicali è ricomposta in un'unità superiore. I primi due membri vengono prima connessi e poi rapportati a un terzo, che

⁴ Cartesio, *Breviario di musica*, Passigli, Firenze 1990, p. 75.

⁵ *Ibid.*

a sua volta diventa parte di un'unità e così via. Indipendentemente dalle singole risoluzioni che possono apparire artificiali all'interno della descrizione cartesiana, si tratta di un'idea molto moderna dell'ascolto.

Molto moderna, anche se probabilmente Cartesio recupera questa idea da Agostino che ha scritto sull'argomento una pagina molto intensa: la recita di un carme o, come sostengono alcuni traduttori, di una melodia, diventa un'immagine della vita che «scorre metafisicamente come un canto»⁶.

Voglio recitare un carme che conosco: prima di incominciare dirigo tutta la mia attenzione all'insieme: una volta incominciato, quanto ne vado cogliendo per trasferirlo nel passato tanto entra nell'ambito della memoria, e il corso di questa mia attività si estende nella memoria per la parte recitata e nell'attesa per quella da recitare: però è presente la mia attenzione che fa scorrere nel passato quello che era futuro. E, a mano a mano che il passaggio si sviluppa, tanto si accorcia l'attesa quanto si prolunga la memoria, finché tutta l'attesa si esaurisce quando, ad azione finita, tutto è passato nella memoria.

Quello che avviene nel carme nel suo complesso, si verifica in tutte le sue parti, in ogni sillaba: e avviene anche in un'attività più estesa di cui quel carme può essere un frammento; avviene in tutta quanta la vita dell'uomo, costituita da tante parti quante sono le azioni, avviene nel succedersi di tutte le umane generazioni, di cui le parti sono tutte le singole vite degli uomini⁷.

Il primo e maggiore mistero che sembra nascondere la musica è quello di non darsi mai nell'attualità, ma di distendersi tra passato e futuro; eppure, noi la concepiamo: diciamo «conosco la Nona di Beethoven», allo stesso modo con cui diciamo «conosco

⁶ Cf. C.J. Perl, *Augustinus und die Musik*, in *Augustinus Magister*, Actes du Congrès International Augustinien 1954, Paris 1955, pp. 439-452.

⁷ Agostino, *Le Confessioni*, XI, cap. 28.

il David di Michelangelo», ossia un oggetto che mi sta davanti tutto intero e di cui concepisco in uno stesso istante tutte le parti.

L'idea della musica, di un brano, di una sola melodia, è sempre da costruire tra il prima e il poi, da chi ascolta, come ben descrivono Cartesio e Agostino, ma anche da chi compone e da chi esegue la musica. In tutti i casi si tratta di legare insieme ciò che il tempo pone separato.

Schönberg scrive: «un compositore non deve comporre due, otto, sedici battute oggi e altrettante domani e così di seguito fino a quando il lavoro non sia finito, ma deve concepire una composizione come una totalità, in un solo atto d'ispirazione (...) pensare subito all'intero futuro, all'intero destino dell'idea»⁸.

È un'immagine, questa, il destino di un'idea, che rende quella di un'intenzione unica, un'idea che preceda e abbracci lo svolgersi temporale della composizione intera.

Aggiungerei infine che l'intenzione unitaria non è solo nel comporre la musica, o nell'ascoltarla, ma anche nell'esegirla. Nell'interpretazione, a differenza di una lettura a prima vista, c'è sempre un'idea complessiva del brano, e la difficoltà è proprio mantenere questa idea e conseguirla nel tempo dell'esecuzione.

Prendo ad esempio l'esperienza della caduta di attenzione: sto suonando ed è vero che leggo man mano le note, ma tengo insieme il prima e il dopo in un'unica idea continua; perdo la concentrazione e dico: «mi sono persa», ma in realtà continuo ad avere davanti le note scritte, solo che queste per un istante non sono più nulla, sono solamente dei singoli segni che mi rimandano a corde da tirare, o tasti da premere.

QUALE TEMPO?

Se la musica ci permette in qualche modo di afferrare il tempo, di dominarne la necessità, viene da chiedersi: quale tempo ci

⁸ Cit. in L.V. Distaso, *Estetica e differenza in Wittgenstein*, Carocci, Roma 1999, p. 145.

restituisce? Che esperienza del tempo facciamo quando eseguiamo o ascoltiamo un brano musicale?

Chiaramente è un'esperienza che poco ha a che fare con la misurazione oggettiva, esterna del tempo. Non avrebbe senso e non saremmo in grado di comparare la “lunghezza” (in termini di minuti) di un allegro agitato, con quella di un andante o di un tempo lento. La dimensione del tempo in cui vive la musica è quella che Bergson chiama la *durée*, ossia una dimensione interna. Una dimensione che non risponde alle regole di quantificazione o misurazione, come quella del tempo esterno, che attraverso gli strumenti di misurazione corre sempre uguale e omogeneo.

Quindi non è un tempo che appartiene alla quotidianità pratica, e nemmeno un tempo della logica discorsiva, che procede con premesse e conseguenze: in un tempo non omogeneo come il flusso musicale, ogni evento è nuovo, anche se è una ripetizione di ciò che è già stato.

La ripetizione è una delle caratteristiche peculiari della musica: come osserva Jankélévitch, a un matematico o al codice civile rimprovereremmo di dire una cosa due volte, mentre nella musica ciò che è stato detto... è ancora da dire⁹!

E ciò che si ridice, un tema che si ripete, è sempre in qualche modo qualcosa di nuovo, un evento che porta la novità di essere giunto dopo:

Riesporre un tema significa conferirgli una luce ed un senso nuovi, se non altro in forza del momento ulteriore nel quale tale riapparizione si produce. Nell'irreversibilità del divenire ogni evento, foss'anche identico ai precedenti, viene sempre di seguito a questi¹⁰.

⁹ «A un matematico o al codice civile si rimproverebbe il fatto di dire due volte la stessa cosa, laddove è sufficiente averla detta una volta (...). Quando si sviluppano dei significati ciò che è stato detto non va più ripetuto; in musica e in poesia invece ciò che è stato detto è ancora da dire: da dire, e instancabilmente e inesauribilmente da ridire. Tacere, in questo ambito, con il pretesto che “tutto è stato detto”, è un sofisma sostanzialista e quantitativo – sarebbe come rifiutare di scrivere un poema sull'amore perché il soggetto è già stato trattato», V. Jankélévitch, *La musica e l'ineffabile*, cit. p. 21.

¹⁰ *Ibid.*, p. 22.

La musica si basa sulla ripetizione, ma paradossalmente non esiste ripetizione in musica, perché anche l'identico è, rispetto al tempo, qualcosa di diverso, di altro. La musica amplifica i paradossi del tempo.

La musica ci mostra il tempo, ci mostra una dimensione interiore del tempo, abbiamo detto; ci mostra anche il paradosso del tempo, che non possiamo mai possedere se non nell'istante presente. Scrive Stravinsky:

La musica è il solo dominio nel quale l'uomo realizza il presente. A causa dell'imperfezione della sua natura, l'uomo è destinato a subire il passare del tempo – delle sue categorie, del passato e dell'avvenire – senza poter mai rendere reale, e pertanto stabile, quella del presente. Il fenomeno della musica ci è dato al solo scopo di stabilire un ordine nelle cose, ivi compreso, e soprattutto, un ordine fra l'uomo e il tempo¹¹.

Stravinsky parla della musica come del dominio nel quale l'uomo realizza il presente, lo afferra, lo rende reale. Jankélévitch si spinge oltre e dice che della musica, non si può parlare, ma si può solo fare; analogamente al bene che «va fatto, e non detto o conosciuto!»¹².

È un imperativo paradossale evidentemente. Jankélévitch stesso parlerà nei suoi tanti libri esclusivamente di musica e di morale. Però, è come dire che la musica si può solo porre in atto nel presente; quando ne parlo mi riferisco all'immagine di qualcosa che non c'è ora, e quando c'è non ho bisogno di parlarne.

¹¹ I. Stravinskij, *Cronache della mia vita*, Feltrinelli, Milano 1979, pp. 97-98.

¹² «La musica, dunque, ha questo in comune con la poesia e l'amore, e persino con il dovere: non è fatta perché se ne parli, ma perché si faccia: non è fatta per essere detta, ma per essere "messà-in-opera" [jouée]... No! Non è stata inventata perché si parli di musica. Il Bene stesso non viene definito così? Il Bene va fatto, e non detto o conosciuto!», V. Jankélévitch, *La musica e l'ineffabile*, cit. p. 68.

In questo, è come il bene: c'è solo nell'istante presente, c'è solo se io lo compio ora¹³.

Come il bene, anche la musica vorremmo poterla fissare, fermare una volta per tutte, tenere memoria delle sue tracce.

Alla fine del Cinquecento vi erano tre musiciste che lavoravano alla corte di Ferrara: cantavano accompagnandosi con liuto, arpa e viola. Per decenni si parlerà della bravura straordinaria delle tre dame di Ferrara, della bellezza della loro musica; da tutta Europa venivano ad ascoltarne le esecuzioni. Alcuni anni dopo, un gruppo di compositori realizzerà una raccolta di madrigali nei cui testi sono nascosti i nomi di queste dame, come a fermare almeno i loro nomi, non potendo la loro musica lasciare alcuna traccia.

QUALE PRESENTE? L'IRREVERSIBILITÀ

Se è vero che la musica si pone in atto solo nel presente, essa ci mostra un aspetto inconfondibile del tempo: la sua irreversibilità.

«La musica ha in sé tutte le caratteristiche dello svolgimento temporale: nascita, inizio, crescita, climax, acme, invecchiamento e morte»¹⁴, dice Jankélévitch; per questo più delle altre arti si affaccia sull'abisso dell'esistenza, e sulla sua fragilità.

La bellezza, che ci porta a inseguirla e a trascorrere gran parte delle nostre giornate in sua ricerca, è una bellezza effimera che continuamente svanisce.

Sono nella mia stanza, sto studiando un brano da diverse ore, parte per parte, man mano mentre suono mi si chiarisce la struttura

¹³ Questa analogia tra il bene e la musica accomuna il gesto morale e quello musicale come un'eguale affermazione del tempo presente: «Non attendere un istante, non pensare troppo, non fermarti a desiderare di amare, ma ama subito nel momento presente», C. Lubich, *Ogni momento è un dono*, Città Nuova, Roma 2001, p. 87.

¹⁴ Citato in C. Migliaccio, *L'Odissea musicale nella filosofia di V. Jankélévitch*, Milano 2000, p. 77.

armonica, la connessione fra le parti, tutto ciò che si può identificare come una ragione costruttiva del brano, le cadenze, i punti di sospensione. Continuo a ripeterlo, ed emergono le idee che sembrano tenere insieme le parti e ogni singolo passaggio, man mano si sviluppa una comprensione (una possibile comprensione, la mia) di quel brano, alla fine lo eseguo da capo a fondo. Molto di quello che ho trovato, o che ho pensato di trovare, riesco a esprimere nell'esecuzione. E ora? Quanto di quell'esecuzione riuscirò a fermare, a far mio per sempre (in vista di un concerto, o di altro)?

Qualcosa, solo una parte. L'esperienza musicale pone continuamente di fronte all'irreversibilità del tempo, ciò che è stato non sarà mai più, mai come prima (è questa un'esperienza ancora più radicale nella musica di insieme dove all'eccezionalità di ogni esecuzione coopera ciascuno).

È come se la fragilità della musica ci riportasse continuamente alla nostra, il silenzio che continuamente la riassorbe all'orizzonte della morte. A quella che Jankélévitch chiama la «piccola morte», ossia la morte continua di ogni attimo, l'impossibilità di ripetere un solo momento del tempo, che rende fragile l'esistenza e tuttavia rende ogni cosa vissuta, o da vivere, «un inesplicabile tesoro».

Proprio l'irreversibilità del tempo, che la musica continuamente ci ricorda, rende unico e attraente ogni momento e ogni nuova ricreazione musicale (esecuzione).

In questo senso, la musica ci fa vivere una dimensione profondamente morale della vita, ci svela il valore del momento presente. Scrive Chiara Lubich:

fammi parlare sempre
come fosse l'ultima
parola che dico.
Fammi agire sempre
come fosse l'ultima
azione che faccio.
Fammi soffrire sempre
come fosse l'ultima
sofferenza che ho da offrirti.
Fammi pregare sempre

come fosse l'ultima
possibilità,
che ho qui in terra,
di colloquiare con Te¹⁵.

C'è una solennità che accompagna l'esecuzione, per chi suona e per chi ascolta, perché questa ci introduce in una comprensione profonda del tempo che non ritorna. C'è un'attenzione indispensabile. Uso un termine, «attenzione», che è così specifico dell'attività musicale, ma anche della vita spirituale, penso a come lo intende Simone Weil: l'attenzione è quel modo di vivere pienamente il presente, di coglierne il valore fondamentale.

LA MUSICA E L'UTOPIA DI UNA NUOVA OCCASIONE

È il senso di unicità senza ritorno che fa percorrere continuamente i solchi degli stessi brani a generazioni di musicisti. Quasi come una meta che si può solo conseguire e mai raggiungere. D'altronde non sarebbe immaginabile che un compositore consacri l'esecuzione di un proprio brano come quella giusta o definitiva, sarebbe come chiuderne le chiavi d'accesso e insieme spegnere l'interesse: forse quel brano non avrebbe più ragione di esistere. Viceversa, i segni a cui si affida la musica scritta conservano sempre la potenzialità infinita di una nuova occasione.

Cercare e credere in una nuova occasione. Mi sembra che ci sia questo alla base della ripetizione che accompagna la giornata di ogni esecutore: ripetere un brano, una, cento, mille volte, non ha solo il significato di risolverne una difficoltà tecnica, come molti non musicisti pensano, ma di comprendere qualcosa di nuovo di quella stessa musica, e farla rivivere ogni volta in una nuova maniera. E alla fine di ogni esecuzione, anche la migliore,

¹⁵ C. Lubich, *Ogni momento è un dono*, cit., p. 60.

non vi è tanto la preoccupazione di perderla: è più forte la speranza di una nuova, e migliore occasione.

Perché se è vero, come dicevo prima, che la fragilità della musica ci riporta alla nostra fragilità, la potenzialità infinita della musica ci riporta alla nostra infinita potenzialità: continuerò a eseguire quello stesso brano, perché non è lui che cambia, ma io che so che in ogni momento potrò essere diversa.

All'inizio di questo mio intervento, ho detto che l'esperienza musicale ci offre una comprensione profonda dell'esistenza, attraverso uno sguardo differente da quello quotidiano, o pratico. Eppure non si tratta solo di una comprensione intellettuale, ma di una comprensione che passa da una pratica. È proprio questa pratica che per la sua peculiarità è in grado di modificare l'azione e la comprensione del reale.

Ora, alla luce di quanto detto, vorrei aggiungere che fare musica è primariamente un'esperienza interiore: in un suo modo unico la musica ci mette di fronte alla possibilità di vivere il presente come momento unico, e di ricrearlo continuamente come il tempo migliore.

C'è un senso utopico della musica, come emerso tra le righe da quanto detto, che la rende così simile alla vita morale. Anche nella vita morale, ciò che posso cercare di afferrare è il momento presente, e solo in esso posso agire portando qualcosa di nuovo, cambiando il corso stabilito.

La speranza è pensare che ogni istante, l'istante presente, possa aprire un tempo nuovo, il tempo di un nuovo inizio.

CHIARA GRANATA