

Claudio Gregorat

PROPOSTA DI ALLARGAMENTO DEL SISTEMA TONALE

A seguito della prima parte di questo studio, pubblicata sul n. 3, anno 2003 di questa rivista, (Antroposofia) intervengo ora in prima persona, per presentare una mia soluzione al problema dell'allargamento del sistema tonale e cercare di indagare sui possibili "suoni che il sistema tonale non ha", secondo un'affermazione di Rudolf Steiner riportata nella prima parte.

Visualizziamo la scala musicale a noi nota:

-			
-	Si.....7 [^] !		(Atma
-	La..... 6 [^] !	(denomina-	(Budhi
-	Sol.....5 [^] !	zioni secon-	(Manas -(e anima cosciente)
-	Fa.....4 [^] !	do la Scien-	(IO – (anima intellettiva)
-	Mi.....3 [^] !	za dello Spi-	(Corpo astrale - (anima senziente e corpo senziente)
-	Re.....2 [^] !	rito)	(Corpo eterico
-	Do.....1 [^] !		(Corpo fisico

In modo evidente l'intervallo di 3[^] (vedi "nota" alla fine) si presenta unificato, non riconoscendo nella dottrina della musica, la presenza della costituzione occulta dell'Uomo; e neppure che ogni elemento musicale è semplicemente espressione del complesso essere umano. Quindi la 3[^] maggiore e la 3[^] minore sono intervalli non meglio qualificati.

Se ora considero la scala secondo la visione molto più realistica e dettagliata data dalla Scienza dello Spirito Antroposofica, posso invece considerare l'insieme UOMO-SUONO nel seguente modo:

	- Si..... 7 [^] Uomo Spirito
spirito	- La..... ..6 [^] Spirito vita
	(-Sol..... ..5.. . Sé Spirito...(Manas)..... quinta -minore ?
	(
	(- Sol 5 [^]Anima cosciente..... quinta - maggiore?
anima	- Fa.....4 [^] Anima intellettiva- affettiva
	(- Mi..... ..3..... Anima senzienteterza - maggiore
	(
	(- Mi..... 3 [^]Corpo senzienteterza - minore
corpo	- Re..... ..2 [^]Corpo eterico
	- Do.....1 [^]Corpo fisico

In questo prospetto viene evidenziata la costituzione globale in 9 arti-organi dell'essere umano con la loro specificazione. A questa dovrebbero corrispondere altrettanti suoni musicali, che sarebbero quindi 9; mentre la scala tonale moderna ne conta solo 7 e senza alcuna relazione di dottrina e teoria all'Essere-Uomo.

Inoltre vanno rilevate le due correnti dell'evoluzione:

- dall'alto in basso, quella generale dell'umanità
- dal basso verso l'alto, quella individuale

Cosicché si può dire che, partendo dalla prima epoca di cultura paleo-indiana, da una condizione completamente statica caratteristica dell'intervallo di 7[^] – e quindi fuori dalle condizioni terrestri – l'umanità è proceduta sempre più "in caduta" verso le condizioni presenti.

In modo evidente, ad esempio, la pratica musicale "pentafonica" dell'epoca egizia, era tale in quanto rispondente alle necessità dell'"anima senziente", entro l'ambito dell'intervallo di 5[^]. Qui è già in atto il <rispecchiamento> di cui dirò.

Quella "modale" dell'epoca greco-romana, fondata sull'intervallo di 4[^], a causa della particolare intonazione dell'"anima intellettiva" e poi "affettiva" medievale.

E per ultima quella "tonale" dell'epoca presente, fondata sull'intervallo di 3[^] maggiore e minore, per le caratteristiche peculiari dell'"anima di coscienza" ;

Il che significa che per la successiva veniente sesta epoca, il campo si restringerà ancora e la pratica musicale si realizzerà entro la "sfera della seconda", oppure, più propriamente una "terza ulteriormente diminuita, quale necessità musicale intrinseca del "Manas" ?

Si evidenziano in questo modo le due correnti scorrenti in senso diametralmente opposto.

Rudolf Steiner nel libro "L'essenza della musica" precisa:

"Nel corpo senziente è come incorporata l'anima senziente, che vi si inserisce come una spada nel fodero. formando un tutt'unico. Inoltre l'uomo possiede.....l'anima cosciente: quest'ultima è congiunta col sé spirituale o Manas"

Rudolf Steiner non dice che anche <anima cosciente e Manas> sono anch' essi spada e fodero>, molto probabilmente per il fatto di verificarsi in un futuro ancora lontano; ma, in un certo senso, lo posso supporre:

- il <corpo senziente> è il fodero e <l'anima senziente> la spada
e così probabilmente

-<l'anima cosciente> è il fodero e il <Manas> la spada,
è una similitudine che può soddisfare l'immaginazione.

Le conseguenze?

- il < corpo senziente> è l'organo che musicalmente vive il <terza minore>

- l' <anima senziente> vive e si esprime nella <terza maggiore>.

e l'interrogativo:

- 5[^] - maggiore ? - dovrebbe essere organo musicale dell' <anima cosciente>

- e per il <Manas>? forse una specie di "5[^] minore"?

Ovviamente si può dire che la sua distinzione precisa giace nel futuro. Certo, ma per il musicista creatore, tale futuro è già cominciato, come innumerevoli esempi dimostrano!

Questo è un dato di fatto dell'esperienza, la quale, nella scienza dell'armonia musicale, non trova questa puntualizzazione, ma rimane generica, (nel senso che il Mi-terza - corrisponde al <corpo astrale>, quale sintesi di <corpo ed anima senziente>).

Così che abbiamo la scala di 7 suoni comunemente usata come dal primo prospetto: scala oramai troppo usata e che richiede almeno un <ampliamento>.

Ora va posto in rilievo una sorta di intreccio, di scambio, capovolgimento intorno alla nota Fa, nel senso di un rispecchiamento reciproco delle due parti: inferiore e superiore che "ruotano" sul Fa, e che si può esprimere così:

- l' <anima cosciente> si riflette sul <corpo astrale> quale strumento musicale che si esprime per mezzo dell'intervallo di <terza maggiore e minore>, cosa che sta avvenendo da ormai cinque secoli.

- il <Budhi>, di conseguenza, avrà per suo <strumento> il <corpo eterico>, che si muove, scorre, fluisce ininterrottamente per mezzo dell'intervallo di <seconda>.

- e qui ripeto la domanda: e il <Manas> come troverà espressione musicale? forse come risvolto del <corpo senziente> per mezzo di una "terza diminuita"?

Le opere dei musicisti dall'inizio del XX° secolo, sono stracolme di esempi di impiego, molto diffuso, dell'intervallo di 2[^]: ecco perché ho detto che, per loro, il futuro è già cominciato. Il che significa semplicemente che <loro si muovono già in quella direzione>.

Questo pone in rilievo la grande flessibilità dell'elemento musicale. Difatti vi sono stati esempi persino di tentativi inconsci che riguardano il <singolo suono> "Atma nel Corpo Fisico" – che sarà espressione musicale fra parecchi secoli!

Però questi musicisti creatori del <nuovo>, trovano, ovviamente, dei grandi limiti nella scala tonale di uso comune: e quindi tentano l'"allargamento" descritto da Steiner, nei modi consentiti da ciascuno, a norma delle loro personali facoltà.

Qui ora si presenta un diverso aspetto evolutivo. Come già chiaramente spiegato nel libro "L'esperienza spirituale della musica", ogni epoca di cultura vede il formarsi di una ogni volta diversa <coscienza del suono>, per mezzo di un <diverso intervallo>, come già detto più sopra.

Da queste considerazioni si sono presentati <due aspetti> diversi:

- il primo riguarda il suono per esprimere l' <anima cosciente> che risulta essere la <sfera delle terze> entro la quale l'umanità sarà impegnata per parecchi secoli ancora

- il secondo, la penetrazione vivente nell'ambito posto <fra> la sfera delle terze e quella delle seconde, come possibile risoluzione del suono per il <Manas>: nel senso che, dividendo ulteriormente l'intervallo normale di <seconda>, si potrà trovargli il suono corrispondente. Le due cose sono correlate.

Si deve operare in due direzioni:

- verso l'esperienza musicale entro il <corpo eterico> per mezzo dell'intervallo di <seconda>. Ora il problema potrebbe anche risolversi facilmente, in quanto l'intervallo di seconda può subire frazionamenti molto sottili, e quindi adattarsi alla soluzione del problema.

-verso l'esperienza del Manas, sciogliendo il mistero che giace nel SOL – forse anche LA bemolle, sesta napoletana - e dunque la <sfera immaginativa>, con la quale si intende <il passaggio dall'arido concetto cerebrale all'immagine>: e che la presente si possa chiamate <cultura dell'immagine> è presto evidente.

Nel mondo del colore esiste un parallelo nel colore <indaco>, che risulta piuttosto <ambiguo e misterioso> alla coscienza del colore contemporanea, un mistero da ancora da svelare.

Ora la <sfera della conoscenza immaginativa> è chiaramente una facoltà del <corpo eterico> come pure del <Manas>. i due aspetti confluiscono in essa.

Il problema è: *quale aspetto musicale devono prendere?* se consideriamo il grafico, è chiaramente una questione di <micro-intervalli di seconda>, dai quali si potrà differenziare il suono dell'<anima cosciente> da quello del <Manas>. Posso dire soltanto che, quando il Manas sarà diventato <arto effettivo> della natura umana, esso si esprimerà attraverso un suo suono, che si potrebbe già evidenziare già ora spontaneamente dalla scala <microtonica>.

Così posso soltanto lavorare legittimamente e concretamente entro un ambito di passaggio dalle <terze> alle <seconde>: sempre posta la reale condizione dei suoni, come ad esempio, nel considerare la <3^a minore> ancor <più minore>, vale a dire di un corpo intervallare ancor più ristretto.

Potrei ipotizzare che vi "dovrà essere" un intervallo "diverso" per il <Manas>, posto in modo incontrovertibile quello di 3^a per l'<Anima cosciente>.

A questo fine è indirizzata la mia personale ricerca, come si vedrà più avanti.

Ci si può rendere conto di questo <intuitivamente>, facendo una profonda esperienza interiore degli intervalli, partendo dalla 7^a, poi 6^a, 5^a e poi 4^a, **3^a maggiore, 3^a minore, 3^a diminuita, 2^a maggiore, minore, diminuita ?** e ancora: **5^a diminuita, 5^a giusta, 5^a aumentata?** e quest'ultima non deve coincidered con la **6^a minore** del sistema tonale.

Parallelamente a tutto questo, devo considerare ancora altri aspetti. Uno è l'allargamento del <sistema tonale>: allargamento che è in atto fin dagli inizi del XX° secolo scorso, con procedimenti e < sistemi > diversi da autore ad autore, e di cui Rudolf Steiner parla il 29-9-1920 con le parole:

"Io intendo il fatto di allargare la possibilità dell'esperienza tonale stessa, nell'udire un suono; cioè la possibilità d <scendere in profondità> – o direi anche – di <estrarre> qualcosa dal suono, in modo da sperimentare veramente qualcosa già nel suono stesso".

E più oltre precisa:

"Voglio dire che esso (il suono) viene ancora afferrato in relazione ad altri suoni, come in una melodia: ma che invece, in presenza di un suono musicale, esiste la possibilità di penetrare in profondità, forse anche cercare qualcosa che sta sotto di esso....."

Cosa può voler significare un simile discorso? sembra di capire che la "melodia" – un suono in relazione ad altri suoni – debba essere come abbandonata per "penetrare in profondità" nel suono. Concettualmente si intuisce. Ma in concreto, cosa significa?

La musica occidentale ha espresso sostanzialmente un discorso <logico-dialettico> con lo sviluppo di un'idea-tema; oppure fra temi opposti - sonata bitematica – ma non è mai entrata nella dimensione <profondità>, dimensione <plastica>, impropriamente <seconda dimensione> a lato di quell'unica temporale <passato-futuro>.

A questo proposito bisogna riconoscere al movimento espressionista – e soprattutto a Webern – il tentativo di introdurre una maggiore <plasticità> alla musica come ad esempio nella <Sinfonia op. 21>. E in seguito, parecchi autori hanno tentato inconsciamente la stessa cosa, soprattutto nel perseguire con metodo il <totale cromatico>, generando così, nella sua formulazione, un qualcosa di molto <plastico>: parametro sconosciuto fin qui..

"Soltanto se il sistema tonale verrà <allargato>, se si potranno avere realmente le variazioni che sono necessarie....."

"Se si penetra più a fondo nel suono, lo si può scomporre nei più diversi modi, mentre se ne individuano i suoni armonici concomitanti",

continua Rudolf Steiner.

Cosa si può intendere col penetrare <più a fondo>? sembra sensato dire che, se il suono – una serie di suoni – scorre in <superficie, in senso lineare>, come la melodia, ebbene cercarne la sua <profondità>, oppure quanto <sta dietro, sta sotto> di esso. Non è facile poter comprendere una simile formulazione. Ma se, poniamo, ho un <intervallo di quinta>, significa che io <odo l'inudibile> che sta fra <due suoni udibili>, o <dietro i due suoni udibili>. Quindi in una sfera <meta-sensibile> dato che l'intervallo <non si ode> ma si <sperimenta>. E sperimentare quanto <sta dietro> un intervallo, significa <viverlo in profondità>, afferrare quanto <sta dietro/sotto di esso>.

E cosa può esservi <dietro-sotto> di esso? probabilmente un'intensissima esperienza morale degli <spiriti della tenebra> coi quali ci si deve confrontare in futuro, e segnatamente l'incontro col <Doppio Mefistofelico>. Ho detto <doppio> dell'uomo. "Uno – Due": "l'Uomo e il suo Doppio": "due suoni" e un intervallo di "seconda".

Siamo ancora piuttosto lontani da quel tempo. Purtroppo, le avvisaglie di incontro col proprio <doppio mefistofelico> vi sono già state. Ne fa fede la letteratura romantica dell'800 ed anche

moderna, se si pensa al <Doktor Faustus" di T.Mann, o la poesia di M.Luzi, in "Maceria d fonte" da <Per il battesimo dei nostri frammenti".

E dunque, porsi sulla via di sperimentazione delle <seconde>, prelude al futuro incontro <cosciente>. Se mi domando, in fondo, da cosa ha origine la <paura, angoscia, panico, nervosismo, inquietudine costante, ecc> dell'anima moderna, vedo che giocoforza mi devo riferire a questa enigmatica e inquietante figura di immagine.

Così vari tentativi sono stati effettuati nel senso di un frazionamento del singolo suono, in <terzi e quarti di tono>. Cioè un suono, ad esempio, si presenterebbe così

*doppio bemolle - bemolle - **suono** - diesis - doppio diesis*

vale a dire in cinque enti sonori che scaturiscono dal un suono solo. Il problema ora è uno solo: questi suoni <inediti>, potranno essere impiegati in sede musicale valida? sarebbe possibile formare con essi una "melodia"?

Oppure, secondo quanto qui propongo, la rivalutazione del <suono naturale>, cioè alterato <in meno-bemolle> o <in più-diesis> evitando il temperamento. Si formerebbe una scala di <diciotto suoni>, che appunto rappresenta un <allargamento>.

DO - do d - re b - RE - re d - mi b - MI - mi d - fa - FA D - sol b - sol - SOL D - la b - la - - LA D - si bemolle - SI -DO

Come si può giustificare una simile scala? Innanzitutto dai suoni della 4^a ottava di armonici, che sono una scala esatonale:

(inserire il rigo musicale con gli armonici)

Nella quarta ottava posso già ritrovare la scala "esatonale": do - re - mi - fa diesis - la bem=sol dies - Si bem = la die, (suoni segnati col cerchietto)

Ma non solo: se consideriamo il <ciclo delle quinte> (lo si può notare nell'immagine del cerchio zodiacale a pag. 6) abbiamo ancora:

Do - Sol - Re - La - Mi - Si - **FA diesis - Do diesis - Sol d. - Re d - La d - Mi d - Si d.**

Quindi la scala: esatonale: Do - Re - Mi - **FA diesis - Sol d - La d - DO**

(inserire la scala esatonale)

Nel giugno del 1922, Ferruccio Busoni scriveva una pagina sui suoi <esperimenti> sui <terzi di tono>. Fece costruire un armonium a tre tastiere, ognuna delle quali produceva una scala distante <un terzo di tono> dalle altre.

Nel suo saggio scrive: *"Feci ascoltare da una stanza vicina la scala cromatica basata sui terzi di tono. La unanime risposta fu che essi avevano udito la solita scala cromatica divisa in semitoni. Questa impressione confermò la mia congettura che l'orecchio è capace di distinguere chiaramente i <terzi di tono>, e non li percepisce come semitoni stonati"*

solo che, per il presente momento storico, non è ancora in grado di farne <esperienza interiore>.

Ancora qualche anno più indietro, Debussy vagheggiò un sistema con una scala di 21 gradi, con la distinzione fra diesis e bemolli. Tendenzialmente si tratta di annullare la tonalità e dissolverla in piccoli intervalli.

E ancora più a monte, Nicola Vicentino, autore de "L'antica musica ridotta alla moderna prattica" in Roma 1555, costruisce un archicembalo e un archiorgano, con tasti distinti fra diesis e bemolli.

Quindi la mia ricerca non ha nulla di nuovo: "nihil sun sole novi" !

E un pò più avanti Busoni scrive:

"Le serie di <toni interi> in Debussy - e prima ancora in Liszt - sono come un momento di attesa prima che l'intervallo del tono intero venga riempito con i terzi di tono non ancora esistenti".

Come si può notare, quanto proposto sopra ha un precedenti veramente autorevoli, che incoraggiano a tentare qualcosa di nuovo.

Busoni conclude: *"Rimane però mia convinzione, che questo progresso deve costituire un <arricchimento> e non un <mutamento> dei mezzi".* ed è quello che qui tento di fare.

Abbiamo udito musiche formate da <quarti di tono>, come, ad esempio, quelle di Halóis Haba – attivo soprattutto negli anni '20 - giusto per citare forse il promotore/precursore di tale tecnica. L'impressione di un suo quartetto, ad esempio, è quella di un <romantico stonato>. Questa espressione serve a significare che *"non abbiamo ancora l'organo interiore adatto"* per poter <vivere> una musica fondata su microintervalli": vale a dire i suoni della <quinta ottava di armonici>, come dal grafico di cui sopra.

Voglio ora tentare di giustificare l'espressione <romantico stonato>. In primo luogo, Haba agisce ancora sull'onda non ancora estinta del romanticismo. Poi, come anche dalle parole di Busoni, l'orecchio – pur distinguendo con estrema attenzione le frazioni di semitono – durante il corso di un'opera musicale, per sua secolare abitudine, percepisce in pratica <semitoni stonati>. E ancora, una simile musica non produce sensazioni e sentimenti particolari, particolarmente nuovi, ma solo il disagio di una <imprecisione> esecutiva, e quindi stonata. Si sente la necessità di elaborare interiormente, a lungo, le frazioni – terzi, quarti di tono - in modo da collegare ad essi un'impressione stabile e definita, come oggi per la scala cromatica.

Il mondo orientale, dal mondo arabo verso oriente, produce suoni non collocabili con precisione. Gli arabi hanno, ad esempio, la <terza neutra>, cioè non ancora divisa con chiarezza in <minore e maggiore>. In più dei suoni oscillanti, come glissandi – soprattutto la musica indù – entro i quali chiaramente sono celati dei microintervalli, non pronunciati con chiarezza però, a causa del carattere <sguscia> della loro coscienza del suono.

Si tratterebbe, in questa sede, di <portare a chiarezza cosciente> tali microintervalli.

Qui ora però, è necessaria un pò di storia. Dall'uso così semplice, spontaneo, trasparente e pulito, dei mezzi musicali da parte di un Haydn, questi mezzi si sono sempre più intonati allo sviluppo della <coscienza del suono> dei suoi posteri, fino agli ultimi romantici ed il loro cromatismo esasperato: Wagner, Reger, Scriabin, Schoenberg, Berg e gli espressionisti in genere. La <Lulù> di Berg, ad esempio, ci parla di un mondo instabile, oscuro, incerto, vagante e vacillante, senza un <centro> qualsiasi a cui riferirsi: è l'angoscia dell'uomo contemporaneo posta in suoni. I rapporti <seriali> nella composizione, generano una grandissima quantità di <dissonanze cromatiche>, diciamo così. Il sentimento <sguscia> via instabilmente, slittando ora da un elemento ora ad un altro, senza posa.

Ma quale sarebbe il <confine> del cromatismo? non esiste, poiché esso chiede ulteriori frazionamenti del suono, seguendo la temperie animica dei tempi, che li giustificano. Quindi ogni indagine volta a stabilire <rapporti interiori vissuti e quindi giustificati> coi micro-intervalli, è del tutto valida. Si tratta soltanto di fondare una *"sistematizzazione fortemente pensata"* come asserisce ancora Busoni.

Ora qui si presenta un altro problema: le <scuole>, i <systemi> generali del far musica, non hanno più alcun senso oggi. Ogni <individuo> è un mondo a sé stante, il quale richiede leggi e formulazioni operative proprie: questo è lapalissiano! ogni autore quindi, dovrà cercare e trovare una sua propria <poetica>, ma non solo <linguistica> - il <linguaggio> è stata una grossissima preoccupazione dei moderni – ma soprattutto <contenutistica e formale>: - anche la <forma> è una grande preoccupazione dei moderni.

Come muoversi, operare allora? da quale <base> partire, poiché una certa base è assolutamente necessaria: ma non generica uguale per tutti, in quanto <tutti sono diversi da tutti>?

Altro tentativo è quello della musica cosiddetta <atonale>, cioè non basata su di una particolare <tonalità>, in quanto artificio valido come espressione dell'<anima cosciente>, però ancora generale, cioè valida per tutti..

Come si può <spiegare>, inquadrare una musica senza base tonale?.

Diamo per scontata la conoscenza dei rapporti strettissimi di interdipendenza fra cosmo e uomo. Sappiamo inoltre che, con Pitagora, i suoni dei pianeti e loro rapporti e proporzioni, sono fluiti nella scala, nell'<eptacordo>. I vari <modi> sono da intendere come scale basate ora su di un suono-pianeta, ora su di un altro e ancora un altro: <modalità>. E' implicito il rapporto e l'azione del mondo planetario.

Con la <tonalità>, viene scelto un solo modo - una sola scala, la <lidia>- però applicandolo all'intero zodiaco. Così che abbiamo allora una sola scala, ma considerata ora dall'Ariete, ora dal Toro, Gemelli, e così via. - Dodici costellazioni = dodici tonalità. Con l'aggiunta poi del <vivere nella sfera della terza> - anima senziente e corpo senziente - si viene a creare il modo <maggiore> ed il modo <minore> come detto sopra. Quindi dodici tonalità in modo maggiore che si trovano espresse nel cerchio esterno: e dodici tonalità nel modo minore, espresse nel cerchio

interno della figura disegnata qui sotto. Da notare che le sei tonalità della metà inferiore del cerchio zodiacale sono alterate col diesis; e dodici in modo minore con le tonalità diesis spostate:

(inserire schema zodiaco)

E l'atonalità - anche <pantonalità> - dove si collocherebbe?. ma naturalmente <al centro>, al posto del "sole", e da questo centro la possibilità di assommare, sintetizzare, fondere tutte le dodici tonalità precedenti, così come il sole è la sintesi delle forze zodiacali. (maggiori dettagli nel libro "La musica quale mistero del suono")

Questa posizione mi sembra del tutto giustificata dal procedere storico della musica: non a caso gli autori veramente moderni si cimentano con queste categorie di problemi.

Il < sistema dodecafonico > inventato e perseguito da Schoenberg assicura indubbiamente uno sganciamento dalla <tonalità>, quindi da un <centro tonale>: ma <centro>, che significa <base, punto d'appoggio>. Ora, se ad esempio, ascoltiamo la sua ultima opera "Mosé ed Aronne", si sperimenta una smisurata ampiezza interiore sollevata dai suoni, ma al contempo, una perdita di identità, di sostegno, di un <centro> a cui riferirsi per non essere travolti dalla massa dei suoni: una tensione drammatica ed agitazione continua.

In più - come caratteristica dell'atonalità dodecafonica - non esiste una <pausa di riposo, di respiro>: non esiste un <respiro>, che ad esempio potrebbe essere un accordo consonante! Ora per l'uomo, così com'è costituito, il <respirare> sia fisicamente che animicamente, è condizione essenziale di vita.

I momenti in cui l'orchestra si acqueta, sono rappresentati da poche note di un qualche strumento, ma disposte sempre ad intervalli dissonanti, producono una perpetua <tensione>. Quindi <riposo>, <respiro>, <pausa>, niente, mai.

Sarebbe come dipingere un quadro con tutti e sette i colori contemporaneamente. Ma siccome in musica gli elementi coesistono temporalmente, sarebbe come <mescolare> i sette colori. Cosa ne risulterebbe? un <grigio> uniforme costante.

Tutto questo può avere, per converso, un'altissimo valore educativo, come del resto tutto l'astrattismo in genere: **il <centro> va trovato in sé stessi, nel proprio IO spirituale.**

Una possibilità è costituita dalla <Tonica Individuale>, che è il <suono archetipico di ogni IO umano>. La musica è l'arte dell'IO - che in questa sede non possiamo spiegare - e come tale dovrà sempre più recare le <impronte di esso IO>, impronte assolutamente uniche poiché individuali. Così, la <base>, il piedistallo sicuro e valido, sarà il <suono del proprio IO>, così come un tempo era la <tonalità> ed il <modo> validi per tutti. Su questa <base, centro>, impostare poi le proprie creazioni in maniera del tutto libera da influenze estranee alla <propria> condizione animico-spirituale.

Mi sia ora consentito di citare ancora Rudolf Steiner. Nella quinta conferenza di "L'euritmia come canto visibile", fa una singolarissima considerazione parlando del musicista austriaco Joseph Matthias HAUER:, contemporaneo di A. Webern e in antagonismo per il <suono puro isolato>:

"Parlando del tema che ci occupa (l'euritmia), non ho potuto astenermi molte volte dal pensare ad un musicista austriaco contemporaneo veramente rimarchevole.....che si lancia con veemenza contro tutta la musica moderna ch'egli chiama <la cattiva musica europea>....."

Egli parla, ad esempio, della musica <atonale>. Noi abbiamo visto che la forza viva della musica, lo spirituale in essa, si trova <tra i suoni, negli intervalli>. Essa è ciò che non si ode

affatto. Hauer parla in modo esplicito della musica <atonale>. E tocca giusto, molto giusto anche. Secondo lui, il suono, l'accordo, sono elementi passionali, materiali, mezzi destinati a rendere sensibile questa inudibile melodia, nella quale si esprime la vita più interiore dell'anima umana."

"A dire il vero, la nostra attuale civiltà è così decadente e caotica, soprattutto in ciò che concerne le arti, che si può avere un debole per un uomo che arriva, per una certa sua genialità, all'idea che la musica oggi, non è che rumore e che bisogna cercare altrove la sua vera essenza. E' comprensibile che un uomo che si è liberato da tutta questa barabanda, vada in una nera collera contro tutta la produzione artistica europea"

"Hauer mi ha interessato da lungo tempo.....Parlando della sua melodia <atonale>, in effetti, non si saprebbe arrivare al movimento euritmico. E mi domandavo per quale ragione...Hauer odia la civiltà greca dalla quale l'Europa trae radice.....Egli odia all'eccesso tutto quanto è greco....."

"Hauer s'adira perché al suo senso, i greci hanno concentrato tutto ciò che è arte sul teatro: hanno riversato tutto quanto è udibile in una forma visibile. Non si può contraddirlo. Si tratta solo di sapere se si è o no in diritto di amare anche il visibile....."

"Hauer detesta anche il linguaggio, perché non si attiene alla melodia, ma la brutalizza, la spinge fuori nel mondo"

"L'arte di pronunciare dei suoni, consiste a non richiamare la melodia che la lontano; a lasciarla penetrare, intravedere, senza spingerla fino alla sua pienezza musicale. Impossibile formare parole come se le vocali fossero delle <terze>, o altri intervalli. Il mondo non ce lo permetterebbe".

Ho trascritto questo passo con lo scopo di far riflettere un attimo sul possibile futuro della musica. Cosa se ne può trarre per realizzare qualcosa di nuovo? quale potrebbe essere, eventualmente, una musica nel senso di Hauer? Il trattare la musica con <intervalli> e non solo con <suoni fisici>.

Una musica strutturata sui <terzi di tono> - vale a dire di "secondo minori" - è di per sé <atonale>, in quanto la <tonalità> si basa su di una successione-sovrapposizione di <terze>. Là dove le terze non ci sono, non può esserci musica tonale: quindi si elide di per se stessa. Di conseguenza viene meno anche l'armonia: quell'armonia che Hauer giudicava <passionale>; e di conseguenza anche le cadenze <perfetta e plagale>, che sono i collegamenti fra le varie tonalità.

Vengono meno anche gli artifici e segni relativi alla tonalità: come ad esempio gli <accidenti> diesis e bemolli in chiave, indicanti appunto la tonalità, il movimento proprio delle <terze>, il calore e la luce, l'armonia costituita appunto da sovrapposizione di <terze>, il valore della <misura- battuta> che scandisce la presenza del corpo fisico.

La scala eventuale si presenterebbe in questo modo:

(inserire la scala microtonica)

in luogo della scala cromatica in uso qui riportata:

do dies=re bem re dies=mi bem fa dies=sol bem sol dies=le bem la dies=si bem
Do - - Re - - Mi - Fa - - Sol - - La - - Si

le note diesis e le note bemolle sono date da uno stesso suono

Storicamente la <tonalità> segue la <modalità>, la quale vien dopo la <pentafonia>. La scala successiva contiene e ingloba in sé quella o quelle precedenti. Così anche la scala naturale-zarliniana, contiene in sé tutte le precedenti.

Ora da quest'ultima scala - sui manuali di storia si legge che Gioseffo Zarlino - 1500 -avesse un clavicembalo accordato per <terzi di tono>. Vale a dire senza la fusione dei <diesis coi bemolle>. Sarebbe cioè importante poter constatare <come> Zarlino poteva aver risolto il problema della tastiera coi 22 gradi, quindi 22 tasti. Poiché, fra l'altro, si pone anche un problema <strumentale>: un problema per tutti gli strumenti a scala fissa, mentre gli <archi> sarebbero in grado di poterla eseguire. Già Busoni si era trovato in difficoltà tecniche sul <come> realizzare uno strumento <suonabile>, cioè che potesse consentire una manualità sciolta e valida. Mentre la soluzione da lui trovata rendeva molto difficile il padroneggiare lo strumento, come si può ben immaginare. Forse basterebbe vedere gli strumenti di Nicola Vicentino.

La scala naturale-zarliniana dei "rapporti semplici" (ci basiamo sugli scritti del noto fisico-acustico Pietro Righini, per tutto quanto riguarda l'aspetto scientifico) antecedente alla scala

tonale, ora si presenta come possibile elemento base continuatore del far musica. Allora vi è un regredire, invece di un avanzare?

Posso spiegare l'enigma in questo modo: la scala <naturale> coi suoni alterati precede la <tonale temperata>, se non altro per la sua provenienza <modale> molto ricca di flessioni interiori profonde, data la posizione del <semitono>. Da questa ricchezza è stata isolata una scala-modello, in quanto l'<anima di coscienza> mal sosteneva quella grande varietà di modi e di espressioni e chiedeva semplicità e chiarezza: vale a dire che i rapporti intervallari piuttosto incerti – terze crescenti, quinte calanti, insomma intervalli non <giusti>, ben qualificabili interiormente – non rispondevano alle esigenze della sorgente <coscienza del suono>: nasce così la necessità di <temperare> gli accidenti, in modo da semplificare, rendere chiara la posizione degli intervalli e permettere la <modulazione>, cioè il passaggio da una tonalità ad un'altra: nel disegno di cui sopra, da un segno zodiacale all'altro.

Ma una volta esplorato a fondo questo ambito, questo mondo, e ricavatone il frutto di una solida <coscienza del suono> è necessario procedere oltre: e per procedere oltre la soluzione più immediata ed a portata di mano è quella di abolire il <temperamento> e ritornare alla ricchezza dei suoni naturali: la qualcosa ci riconduce a Zarlino, o volendo, a Pitagora, al sistema pitagorico. Seguendo ora queste accordature, la <coscienza del suono> conquistata, si può benissimo applicare all'apparato micro-intervallare, traendone i benefici che risultano evidenti da una scala molto più arricchita, con la quale esplorare più intimamente e minutamente il mondo del suono.

Vi è ancora una osservazione utile per il nostro argomento. Rudolf Steiner consigliava alle euritmiste una meditazione composta dalle note: Si-La....Mi....Re

(inserire esempio del T A O)

che significato può avere, dal momento che ci riporta all'accordatura della lira classica greca? Difatti tale lira era accordata secondo gli intervalli di 5[^] del primo esempio riportato qui sotto: i quattro suoni corrispondevano agli elementi: terra, acqua, aria e fuoco. E' nota la straordinaria fusione che il greco aveva col mondo degli elementi.

Più avanti l'accordatura muta in: Do-Fa, Sol-Do: accordatura per <quarte", del secondo esempio.

(inserire i due esempi)

L'esperienza interiore dell'intervallo di <quarta> Do—Fa e Sol—Do, corrisponde perfettamente a quello dell'angolo retto di 90° gradi, che procura una evidente stabilità. Si sente di poggiare fortemente i piedi in terra. Il greco fonda la <modalità>, uscendo dalla <pentafonia>. Con altre parole passa dalla <lira d'Apollo> accordata per <quinte>, alla successiva, accordata per <quarte> che conduce alla <modalità>. In architettura dà forma al tempio, basato essenzialmente sull'angolo di 90°. Solo il timpano, i cui angoli possono essere mediamente di 38° gradi, ricorda ancora l'epoca precedente.(confrontare nel disegno seguente)

(inserire disegno)

Cosa dunque consigliava Rudolf Steiner per il futuro? di passare dalla presente situazione della musica basata sull'esperienza dell'angolo retto – cadenza plagale e perfetta di <quarta> e di <quinta> - ad una possibile esperienza dell'angolo di 36° e 18° dei suoni <mobili> Si-La, Mi, Re. Uscire dalla <stabilità greca> - come del resto sentiva Hauer – per una <mobilità> più accentuata, che in effetti, può essere realizzati molto bene con i micro-intervalli..

Il problema risolto, diciamo, in sede teorica, deve soltanto avere la sua soluzione pratica di fondo, che è una <nuova coscienza del suono> per la quale non possediamo ancora l'organo adatto. Bisogna soltanto <lavorare> per conquistarlo. Cosa che richiedere dei secoli di sforzi continui, com'è stato per il raggiungimento dei precedenti sistemi musicali.

A questo punto sono ritornato all'idea iniziale che vede necessario un suono per il Manas, il SOL con l'intervallo di <quinta>. Con la nuova scala micro-tonale, avrò un Sol meno un terzo e un Sol più un terzo di tono, che col Manas attivo, si preciserà con chiarezza.

Kandinsky sosteneva che: *"In arte la teoria non deve mai precedere la pratica"*.

Così, le note sopra esposte, sono soltanto considerazioni orientative su qualcosa che ci è del tutto sconosciuto, in modo da percorrere, almeno, una via che abbia un senso valido e non sia frutto di arbitrio personale.

Ora, esaminando bene la scala naturale-zarliniana, notiamo che presenta vari problemi. Essa è composta in questo modo:

- Tono Grande:	DO FA LA	do dies. fa " la "	re bem. sol " si "	RE SOL SI
	70 Cents	64 C	70 C	
- Tono Piccolo:	RE SOL	re dies. Sol "	mi bem. La "	MI LA
	70 C	42 C	70 C	
- Semitono diatonico:	MI	FA	SI	DO
	112 C	112 C		

Abbiamo, in sintesi, intervalli da **70, 64, 42, e 112. Cents**. Questi ultimi andrebbero ancora divisi ovviamente in due intervalli di **56 C** ciascuno.

Come si può ben intuire, l'accordatura dell'eventuale strumento, o della voce, diventa un problema estremamente complicato. Così ho pensato un nuovo <temperamento>: togliere ai **70 C - 2 C = 68 cents**; aggiungere ai **64 C 2 + 2 C = 68 C**, per TUTTI gli intervalli fra i suoni, TUTTI senza distinzioni di tono grande, piccolo e semitono. E' difatti un nuovo temperamento, il quale però consente una possibile accordatura <pratica>. Questa accordatura viene effettuata <ad orecchio>, cioè empiricamente: cosa che lascia l'esecutore libero di variare l'intervallo a seconda delle necessità <reali> del brano che sta eseguendo. Insomma, non si tratta di realizzare degli intervalli <fissi>, ma <mobili>, lasciati soprattutto all'<improvvisazione>. La quale dovrà essere un parametro che verrà posto in grande auge in questo genere di musica. In pratica, l'8^a viene divisa in 6 toni interi - scala esatonale naturale primordiale - e questi in due terzi di tono. Il grafico che segue, potrà dare un'idea-immagine più concreta del sistema qui proposto.

Ma tutto questo è ancor sempre teoria, dottrina acustica. Quello che invece vorrei raggiungere, è un sistema di accordatura <variabile>, come dicevo sopra, che consenta un'espressione musicale conforme alle future esigenze del <Manas> e del <corpo eterico> attraverso la <sfera delle seconde>: Che concretizzi tutto quanto ho esposto più sopra. Ne sortirà un <cromatismo> molto accentuato, che produrrà movimenti <interni> a sostituzione di quelli <cadenzali: perfetta e plagale> - la cui base è pur sempre la scala modale greca accordata per quarte - momenti culmine della composizione e l'acme del movimento respiratorio basale, già peraltro esauriti dalla <dodecafonia>.

Qui sotto dò uno schema dei due sistemi: *tonale-dodecafonico* ed *atonale micro-tonico* a confronto.

Sistema tonale
Cromatico -12 suoni

sistema atonale
microfonico - 18 suoni

Nota (1) – Penso siano necessarie alcune spiegazioni semplici per chi non conosce nulla della musica.
La scala tonale è composta così:

Do – do diesis/re bemolle – Re)	
Re – Re dies/ mi bem – Mi)	I suoni diesis e bemolle hanno la stessa altezza, sono <lo stesso suono>
Fa – fa dies/sol bem – Sol)	per via del cosiddetto <temperamento>.
Sol – sol dies/la bem – La)	Fra un suono e l'altro vi un <semitono>
La – la dies/si bem – Si)	
Mi – Fa)	fra questi due suoni vi è un <semitono>, così come fra gli altri elencati
Si – Do)	sopra

La scala di seguito è così costituita da 7 suoni fondamentali e le 5 loro alterazioni in diesis e bemolle:
quindi 12 suoni in totale, alla distanza di <un semitono>, così come dal rigo musicale di cui più sopra.
Fra di loro vivono gli <intervalli> che sono lo jato inudibile fra un suono ed un altro. Esempio:

Do 1 – Re 2 – Mi 3 – Fa 4 – Sol 5 – La 6 – Si 7 – DO –

Otto suoni a partire da uno qualsiasi fino alla sua <ottava>, cioè otto suoni sopra.

Poniamo Do—Mi: 1—3 = intervallo di 3[^]. Do – Sol: 1 --5 = interv. Di 5[^]. Do---Si: 1---7 ^ interv. di 7. Mi—La: 3---6 = interv. Di 4 (3 –4–5–6) = quattro suoni; Re—Sol: (2 –3–4–5) = quattro suoni = interv.di 4[^]. ecc.....

IL <ciclo delle quinte> visibile nel grafico dell'zodiaco, significa che la distanza di un <tono vicino ad un altro tono>, è un intervallo di 5[^]. Cioè: Do, il suono <più vicino> non è il Re, ma il Sol; a questo il Re; poi il La, ecc.

Tale sistema deriva dalla dottrina dell'armonia, che consente il passaggio – chiamato <modulazione> - da un tono all'altro per mezzo dell'intervallo di 5[^]-

Questo sistema tonale ha bensì dei suoni che potrebbero, in un certo senso, essere <fuori> del sistema, come ad esempio la <quarta eccedente o aumentata> su di una base chiamata <quarta giusta>: e cioè Do---Fa diesis. Così anche il Sol, può essere <diminuito> o <aumentato>: cioè Sol bemolle e Sol diesis, sulla base della <quinta giusta>, i quali – nel caso di un ampliamento della tonalità – potrebbero essere le note del "Manas". Solo che ciò non è possibile in quanto la <quarta aumentata Do--Fa diesis, è la stessa della <quinta diminuita Do—Sol bemolle>. E così anche il Sol diesis: <quinta aumentata>che è la stessa nota del vicino La bemolle o <sesta minore>.

Altra precisazione: ogni suono può essere <giusto>, <maggiore o minore>, <diminuito o aumentato>, ma soltanto entro l'ambito della propria tonalità, che è un ambito armonicamente chiuso.

Ma nel momento in cui i diesis si separano dai bemolle, si hanno così due suoni del tutto diversi, che potrebbero – eventualmente - essere i suoni "fuori dalla tonalità" che sto cercando.